



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
Scienze Umane

CICLO XXX

COORDINATRICE/COORDINATORE
Prof. Paolo Trovato

Luciano di Samosata
La discesa agli inferi o il tiranno
(Κατάπλους ἢ τύραννος)

Introduzione, traduzione e commento

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/05

Dottoranda

Dott.ssa Martina Tosello

Tutore

Prof.ssa Angela Maria Andrisano

Anni 2014/2017

Ai miei insegnanti

Ai miei allievi

INDICE

Introduzione

1. Vita di Luciano di Samosata.....	2
2. La discesa agli Inferi o il tiranno.....	5
3. Il sistema dei personaggi	
3.1. Un tiranno “da manuale”.....	8
3.2. La satira di Erode Attico.....	14
3.3. Le voci della satira cinica.....	21
3.3.1. Micillo, la caricatura dell'artigiano- filosofo.....	27
3.3.2. Cinisco, un personaggio paratragico contro il tiranno.....	35
4. L'isola dei morti	
4.1. La discesa all'Ade tra racconto mitico e credenza popolare.....	43
4.2. Un mosaico di ipotesti.....	44
4.3. La città ideale tra satira e utopia.....	50
5. Il laboratorio del dialogo serio-comico.....	57
5.1. Scelte compositive e modalità d'esecuzione.....	59
5.1.1. Particelle e interiezioni.....	61
5.1.2. Composizione e creazione scenica.....	66
Testo e traduzione	
ΚΑΤΑΠΛΟΥΣ Η ΤΥΡΑΝΝΟΣ	
La discesa agli Inferi o il tiranno.....	72
Commento.....	94
Riferimenti bibliografici.....	265

INTRODUZIONE

1. *Vita di Luciano di Samosata*

Sulla vita di Luciano le fonti antiche, per lo più molto tarde, sono avare di notizie¹. In particolare ha da sempre sorpreso la critica il silenzio di Flavio Filostrato che nelle *Vite dei Sofisti* non menziona, forse di proposito², il brillante retore greco tra i conferenzieri itineranti del II sec. d.C., appartenenti a quello straordinario rinascimento dell'oratoria nella province orientali dell'Impero che prende il nome Seconda Sofistica³. Solamente la traduzione araba di un commento di Galeno alle *Epidemie* di Ippocrate (II 6.9) ci fornisce una testimonianza coeva di uno degli autori più versatili del panorama letterario greco, rivelandoci attraverso un aneddoto la *verve* satirica del nostro. Il medico di Pergamo racconta, infatti, che un sofista di nome Luciano aveva scritto un'opera in cui attribuiva a Eraclito espressioni strane e senza senso, prese poi per autentiche da parte di un filosofo contemporaneo che si era premurato di commentarle con precisione: lo scopo di Luciano sarebbe stato quello di criticare ironicamente la pedanteria viziata d'ignoranza di certi intellettuali e grammatici del suo tempo. La cifra caratteristica dell'autore, dunque, era già agli occhi dei contemporanei lo spirito caustico e polemico che permea tutti i suoi scritti. La maggior parte delle informazioni che abbiamo su di lui provengono, invece, direttamente dalla sua opera, anche se l'indissolubile vena parodica, il continuo funambolismo tra verità e invenzione che coinvolge anche la produzione autobiografica, non ci permette talvolta di distinguere tra la "maschera" e la sua persona storica⁴.

1 Tra le testimonianze tardo antiche si annoverano un breve passo dalle *Vite dei Sofisti* (II 1.9) di Eunapio di Sardi (IV-V sec. d.C.), che definisce Luciano ἀνὴρ σπουδαῖος ἐς τὸ γελασθῆναι e menziona tra le sue opere solo *La vita di Demonatte*, il commento all'opera del Samosatense contenuto nella *Biblioteca* (96a) di Fozio (IX sec. d.C.), che enfatizza soprattutto i toni satirici dell'autore contro gli dei e gli filosofi greci, e infine la voce Λυκιανός della *Suda* (Λ 683), che mostra tutto il risentimento bizantino verso lo scrittore che aveva criticato Cristo e i suoi seguaci nella *Vita di Peregrino*.

2 Secondo BOWERSOCK (1969, 114) la reticenza di Filostrato dipende forse dal fatto che Luciano «prolific as he was, was not very important; his Greek and his wit will adequately explain his survival», ma è anche possibile, data la testimonianza di Galeno in *De placitis Hippocratis* II 6. 29, che il retore di Atene non sopportasse la virulenza con cui il Samosatense si era scagliato contro i sofisti e, dunque, non volesse perpetuarne la memoria tra i grandi oratori del suo tempo (cf. BOMPAIRE 2003, I, XXXVI).

3 Su questo fenomeno culturale e i suoi principali protagonisti cf. BOWERSOCK (1969), NICOSIA (1994), WHITMARSCH (2005).

4 Luciano spesso si inserisce come personaggio dei suoi dialoghi, talvolta con il nome proprio Λυκιανός, come avviene per esempio nei due libri della *Storia Vera*, nel *Nigrino*, nella *Morte di Peregrino*, nell'*Alessandro o falso profeta* etc., talvolta, invece, usa degli pseudonimi come Licino (*Simposio*, *Immagini*, *Lessifane*, *Ermotimo*, *La Nave o i desideri*, etc.), Sirio, con un'ovvia allusione alle sue origini mediorientali (*La doppia accusa*), Parresiade, «figlio della libertà di parola» (*Il pescatore o i redivivi*), Tichiade, «figlio della sorte» (*Il parassita*, *Gli*

Luciano nasce a Samosata nella Siria Commagene (oggi Samsat in Turchia), una delle province orientali dell'Impero Romano, probabilmente tra la fine del regno di Traiano e l'inizio di quello di Adriano (117-138 d.C.), secondo quanto riporta la *Suda* (Λ 683 s.v. Λουκιανός). Il dominio di Roma in quest'epoca si trova al suo massimo apogeo, estendendosi su un territorio che va dalla Germania al Nord Africa, dalla penisola iberica alle rive del Tigri, e unificando un mosaico di popoli differenti per lingua e cultura sotto l'amministrazione imperiale. La lingua materna di questo autore di origine siriana è l'armeno, ma apprese il greco in patria, idioma che seppe dominare benissimo pur tradendo, almeno agli inizi, un accento straniero⁵. Veniva forse da una famiglia modesta, che tentò di avviarlo a un mestiere artigianale, come racconta lui stesso nel *Sogno o La vita di Luciano*, ma preferì lo studio della cultura greca, la *Paideia*, perseguendo dunque la carriera di retore, che prometteva al giovane Luciano molto più successo e fama rispetto alla povertà e ai sacrifici di un lavoro manuale⁶. La disposizione naturale per l'attività intellettuale fu certamente un buon trampolino di lancio per la sua formazione retorica nella provincia d'Asia (Ionia, Efeso, Smirne), che nei primi secoli dell'impero era frequentata dai migliori sofisti, tra i quali Polemone di Smirne, Elio Aristide ed Erode Attico (NICOSIA 1994, 102-108). Forse ad Antiochia, dove per un breve periodo esercitò la professione di avvocato, frequentò una scuola di retorica e si cimentò nei *προγυμνάσματα*, ovvero gli esercizi propedeutici alle *μελέται*, le conferenze pubbliche su argomenti storico-letterari che costituivano il nerbo del fenomeno culturale della Seconda Sofistica. Gli anni della formazione giovanile gli permisero, inoltre, di memorizzare i temi, i passi principali e lo stile degli autori indicati come canonici nei manuali scolastici, ma soprattutto di assimilare attraverso la lettura diretta un incredibile vastità e

amanti della menzogna). A occuparsi dell'analisi di queste *Ich-Figur* nei dialoghi luciane sono stati di recente BAUMBACH-VON MÖLLERDORFF (2017, 26-28) cui si rinvia per un ulteriore approfondimento.

- 5 Sulle lingue parlate da questo autore di origine semita, vissuto nel contesto bilingue del mondo greco-romano cf. MESTRE 2012. Lo stesso Luciano si presenta più volte nella sua opera come uno straniero che ha ricevuto una formazione greca (Pisc. 19, *Bis acc.* 14, 25, 30, 34, *Adv. Ind.* 19, *Schyt.* 9) e in *Bis acc.* 27 ricorda come da fanciullo fosse βάρβαρον ἔτι τὴν φωνήν.
- 6 Si tratta di un prologo preparatorio a una declamazione, anche se si ignora l'occasione in cui sia stata pronunciata, in cui Luciano invita i giovani attraverso il suo esempio a scegliere lo studio più conforme alla propria natura (*Somn.* 17-18). Racconta che da ragazzo il padre lo spinse ad apprendere il mestiere di scultore presso la bottega di uno zio, poiché la formazione letteraria era troppo costosa per le finanze familiari. Dopo il primo giorno di lavoro in cui per un errore maldestro rovinò una tavola di marmo, gli apparvero in sogno due donne, la Scultura e l'Educazione (*Paideia*) che lo invitavano rispettivamente a seguirlo sul loro cammino. Luciano sceglie la seconda, che gli promette un sapere universale e la possibilità di acquisire le migliori virtù, conseguendo fama in vita e gloria dopo la morte (*Somn.* 9-12). I numerosi richiami intertestuali fanno dubitare della genuinità del racconto autobiografico: anche Socrate aveva iniziato la carriera di scultore (*Somn.* 12; cf. Paus. I 22.8, D.L. II 19), l'incontro in sogno con due figure femminili ricorda l'apologo di Prodicò di Eracle al bivio riportato da Senofonte (*Mem.* II 1.21-34). Pare, invece, trattarsi della parodia di un *protreptikos logos*, in cui Luciano crea un'immagine fittizia di se stesso attraverso una composizione di spunti provenienti dalla tradizione classica che rende conto della sua iniziazione al mondo dei sofisti e costituisce al tempo stesso un saggio del suo virtuosismo retorico. Per un'analisi degli ipotesti e un breve commento al *Somnium* cf. BAUMBACH-VON MÖLLERDORFF (2017, 21-24).

varietà di testi “classici” e di opere meno scontate, come lui stesso rivendica orgogliosamente nell'invettiva *Contro un bibliomane ignorante*⁷.

Il dominio perfetto del lessico e dell'eleganza della prosa attica lo portano presto al successo pubblico nei suoi successivi viaggi in Grecia, Italia e Gallia come sofista itinerante. Il virtuosismo dell'arte della parola, che trovava la sua massima espressione nella declamazione sofistica, gli assicurò ricchezza e un posto di primo piano nell'*élite* intellettuale greca, ma circa a quarant'anni (nel 159 d.C. ca), a Roma a seguito dell'incontro con il neoplatonico Nigrino, riscopre l'interesse per la filosofia e afferma di voler affrancarsi dalla retorica. Nonostante il tono umoristico con cui nella *Doppia accusa* Luciano descrive la portata esistenziale della sua scelta⁸, sicuramente avviene nella poetica dell'autore quell'evoluzione letteraria e spirituale che porterà rispettivamente all'invenzione del dialogo serio-comico, nuovo genere basato sulla mescolanza del dialogo platonico con lo spirito dissacrante di giambo, cinismo, commedia e satira menippea (*Bis acc.* 33; cf. *infra* 5), e ad accentuare la sua visione critica del mondo: emerge soprattutto nella produzione del periodo il suo moralismo intransigente, la denuncia alle false credenze degli uomini e la satira sferzante contro l'ipocrisia di santoni (*La morte di Peregrino, Alessandro o il falso profeta*) e filosofi (*I fuggitivi, l'Icaromenippo*), l'arroganza di retori (*Il maestro di retorica, Contro un bibliomane ignorante*) e ricchi (*Il Nigrino, La nave o i desideri*).

La sua fama di letterato lo avvicina, inoltre, ai vertici dell'Impero: nel 163 d.C. si trova alla corte di Lucio Vero mentre questi, reggente assieme al fratello Marco Aurelio, è di stanza ad Antiochia nel corso della guerra contro i Parti (163-166 d.C.). Tesse le lodi di Pantea, la bellissima amante dell'imperatore, in una coppia di dialoghi, *Le immagini* e *La difesa delle Immagini*, e propone una narrazione storica delle campagne partiche, priva di derive encomiastiche, nel *Come si deve scrivere la storia*. Anche Luciano, tuttavia, che più volte rivendica la propria franchezza e l'indissolubile amore per la verità, non mise mai apertamente in discussione il potere imperiale e i suoi rappresentanti. Inoltre, nonostante criticasse gli uomini di lettere asserviti alle clientele romane – si veda il libello *Sui dotti che vivono per mercede* –, cedette anche lui alle *avances* del potere fino a svolgere forse dal 171 al 175 d.C., in vecchiaia (cf. *Apol.* 1 e 4), la carica di *archistator praefecti* in Egitto⁹.

7 Nel *curriculum* formativo dei futuri sofisti non potevano mancare certamente i principali autori di epoca arcaica (Omero, Esiodo, Pindaro) e classica (Aristofane, Platone, Senofonte, Aristotele, Demostene), ma della biblioteca del nostro facevano parte anche letture più ricercate, che non erano alla portata di coloro che si vantavano di essere colti: in *Adv. Ind.* 27 Luciano cita, per esempio, i giambografi, Archiloco e Ipponatte, l'orazione di Eschine contro Timarco, i *Bapti* di Eupoli.

8 Nella *Doppia accusa* la Retorica personificata sporge causa a Luciano per averla abbandonata, dopo averlo reso un ricco e famoso sofista, e dedicarsi alla filosofia (*Bis acc.* 27-28). Come spiegherà in seguito l'autore-personaggio del dialogo tale cambiamento si sarebbe verificato quando aveva quarant'anni (*Bis acc.* 32), tra il 160 e il 165 d.C. circa. Alcuni studiosi, del resto, hanno voluto vedere in queste dichiarazioni una presunta “conversione intellettuale” (cf. SCHWARTZ 1965, 137-148; HALL 1961, 35-37 per un elenco delle diverse posizioni critiche), ma l'ironia sottesa deve portare a minimizzare la serietà di questa scelta, del resto non abbandonò mai la retorica che col suo patrimonio di tecniche e autori permea tutta la sua produzione.

9 Nell'*Apologia* (12) Luciano descrive i compiti che prevedono la sua carica: introduce le cause e

Al di là del soggiorno ad Antiochia e l'incarico in Egitto, Luciano dagli anni '60 del II d.C. fino alla morte, che deduciamo sia avvenuta nel 180 d.C. ca. sotto Commodo, si stabilisce ad Atene. Nella città-simbolo della "grecità, intesa come il patrimonio di valori etici e culturali ereditati dall'epoca classico-ellenistica, si concentra probabilmente la maggior parte della produzione del Samosatense. È ad Atene che l'autore raffina la propria formazione ellenica, approfondisce lo studio della storia e delle istituzioni di età classica: la *polis* greca per eccellenza costituisce l'ambientazione di riferimento di molti dei dialoghi del periodo, come si può vedere nella *Vita di Demonatte*, nello *Zeus tragedo*, in *Anacarsi o l'atletica*, ne *La nave o i desideri*, ne *Il pescatore o i redivivi*, ne *La doppia accusa o i tribunali*, etc., e persino viene idealizzata in contrapposizione a Roma, come avviene nel *Nigrino* (13-16). Proprio questo potrebbe essere il contesto in cui si verifica l'aneddoto raccontato da Galeno: Luciano non risparmiava invettive agli altri sofisti, criticando soprattutto la pedanteria stilistica degli iperatticisti e smarcherando la superbia e ignoranza di questi declamatori professionisti (cf. *Lessifane*, *Il maestro di retorica*, *Per un errore nel salutare*, *lo pseudologista*). Punto cardine del suo pensiero fu sempre quello di denunciare le aberrazioni della retorica contemporanea, dedita all'imitazione dei grandi autori del passato in maniera meccanica, continuamente tesa alla ricerca del successo e della ricchezza personali attraverso espedienti di facile presa sul pubblico piuttosto che attraverso uno studio approfondito delle opere antiche. Per se stesso al contrario rivendicava la capacità di imitare in una maniera creativa il patrimonio letterario greco, un completo rinnovamento dello stile che passa attraverso la mescolanza dei generi e un percorso intellettuale votato alla continua riflessione sulle proprie scelte di poetica.

2. La discesa agli inferi o il tiranno

Il *corpus* delle opere attribuite a Luciano comprende circa 86 titoli, di cui una piccola parte è da considerarsi non autentica (cf. BOMPAIRE 2003, I, XVI s.). Degli scritti sicuramente luciane non è possibile stabilire una cronologia d'insieme, si possono fare solo alcune stime sulla base di riferimenti che fornisce lo stesso autore sulla realtà storica contemporanea oppure sulle differenti fasi della sua produzione. Uno spartiacque è rappresentato da quel presunto abbandono della retorica a favore del dialogo filosofico di cui Luciano tratta nella *Doppia accusa*, avvenuto attorno al 160 d.C. come si è detto sopra, che ci permette di distinguere tra opere di carattere retorico-epidittico, quali *Il figlio diseredato*, *il tirannicida*, *il Falaride I e II*, *l'ambra o i cigni*, *l'elogio della mosca*, etc., e opere più vicine al dialogo filosofico di matrice platonica. Queste ultime, a loro volta,

le ordina per importanza, redige verbali, dirige gli appelli degli avvocati, deposita negli archivi pubblici le decisioni dei prefetti, redatti nel modo più chiaro possibile. Secondo SCHWARZ (1965, 11-13) il Samosatense avrebbe svolto questa carica quando era prefetto d'Egitto C. Calvisius Statianus, tra il 170 e il 175 d.C., anno in cui la sua carriera sarebbe stata bruscamente interrotta dalla rivolta di Avidio Cassio. Conferma questa datazione anche HALL (1971, 7 n. 13).

sono state distinte da BOMPAIRE (2003, I, XIX-XXV) in tre gruppi, sulla base della loro affinità di genere: alcuni dialoghi, più impegnati, si presentano per forma e tematiche analoghi al modello platonico, si vedano per esempio *L'Ermotimo* o *il Nigrino*; altri sono la espressione più genuina del dialogo serio-comico, definiti “menippeï” dalla critica, perché hanno come protagonista Menippo di Gadara¹⁰ o sono comunque maggiormente influenzati dalla filosofia cinica; altri ancora sono più vicini al mimo, come i *Dialoghi Marini*, i *Dialoghi degli dei* o i *Dialoghi delle cortigiane*.

La discesa agli Inferi o il tiranno (Κατάπλους ἢ τύραννος) si colloca tra i cosiddetti dialoghi “menippeï”. Nella *Doppia accusa*, la cui composizione probabilmente risale al 165 d.C.¹¹, Luciano nel teorizzare l'invenzione del dialogo serio-comico afferma, infatti, di “aver resuscitato” Menippo, uno degli antichi cani (*Bis acc.* 33 τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππὸν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας), riferendosi non solo al fatto di aver mutuato i modi aggressivi dell'attacco cinico, fino a scegliere Menippo come principale voce satirica di alcuni dei suoi dialoghi, ma anche di aver imitato parte della sua opera, in particolare la *Nekyia*, una diatriba di ambientazione infera. Sulla base di questa influenza menippea, certamente non l'unica che interviene nella composizione del dialogo (si veda *infra* 4.2), il *Cataplus* è considerato unanimemente dalla critica affine per tematica alla *Negromanzia* e ai *Dialoghi dei Morti*, in cui il filosofo di Gadara compare come protagonista¹². Questo tipo di produzione caratterizza soprattutto gli anni '60 del II d.C.; in particolare una possibile allusione alle guerre partiche condotte da Lucio Vero e la menzione del filosofo Teagene, suicida per amore, forse lo stesso cinico dato per vivo ne *La morte di Peregrino*, suggerirebbero di datare il dialogo al 165 d.C. o più tardi (cf.

10 Scrittore e filosofo della prima metà del III sec. a.C., Menippo è uno dei più famosi cinici del mondo antico assieme ad Antistene, Diogene, Cratete, del quale si dice fosse allievo. L'aneddotica (e inaffidabile) tradizione biografica lo ritrae come uno schiavo fenicio che conquistò la propria libertà mendicando e praticando l'usura, infine impiccandosi perché vittima di un complotto d'affari (cf. D.L. VI 99s.). Menippo fu comunque uno degli autori ellenistici più influenti, l'unico cinico a essere chiamato espressamente σπουδογέλοιος nell'antichità (Strab. XVI 2.29). Viene considerato l'autore della satira menippea, un genere che parodia mito e filosofia in forma nella forma del prosimetro (il più importante testimone greco dell'impiego del prosimetro nella menippea è *Bis acc.* 33; cf. CAMEROTTO 1998, 108-129; la polimetria è, tuttavia, più presente nella menippea latina cf. BONANDINI 2013, 11-22). Diogene Laerzio (VI 101) gli attribuisce tredici libri, tra cui la *Nekyia*. Le imitazioni della sua opera da parte di Varrone (116-126 a.C.) e di Luciano hanno fatto la fortuna della menippea nell'antichità e nel rinascimento, facendo del cinismo una delle fonti primarie della letteratura satirica in Europa (si veda la monografia di RELIHAN 1993). Della relazione tra l'opera luciana e quella del filosofo di Gadara si è occupato in particolare HELM (*Lucian und Menipp*, 1906, cf. in particolare le conclusioni di pp. 164s., 337-347).

11 HELM (in *RE* s.v. Lukianos) ha notato che in *Bis acc.* 2 Zeus si lamenta di dover prestare attenzione contemporaneamente a coloro che fanno i sacrifici ad Olimpia e a coloro che combattono a Babilonia (ὄφ' ἕνα καιρὸν ἔν τε Ὀλυμπία τῇ ἑκατόμβῃ παρεῖναι καὶ ἐν Βαβυλῶνι τοὺς πολεμοῦντας ἐπισκοπεῖν). Il 165 d.C. è l'unica data che vede la coincidenza di entrambi gli avvenimenti (cf. HALL 1981, 14s.).

12 Per i raggruppamenti cronologici di questi dialoghi sulla base dell'analisi dei *loci similes* cf. SCHWARZ (1965, 50, 70, 88).

infra ad Cat. 6; JONES 1986, 131 n. 71 e 168)¹³. Un'ulteriore conferma a tale cronologia potrebbe essere data, inoltre, dai continui riferimenti alle istituzioni ateniesi che compaiono nella descrizione dell'Ade luciano – i morti sembrano, di fatto, i cittadini di una *polis* democratica (cf. *infra* 4.3) – e alla possibile identificazione di Megapente, il tiranno protagonista del dialogo, con Erode Attico, famoso sofista, benefattore munifico e governatore di Atene con velleità tiranniche negli stessi anni in cui il Samosatense soggiornava nella città greca (cf. *infra* 3.2). La composizione e l'esecuzione del testo potrebbe, pertanto essere avvenuta in questo contesto: Luciano non avrebbe disdegnato di attaccare veementemente, in nome della propria franchezza e insofferenza per ogni forma di mistificazione, il personaggio più in vista di Atene, ricco, ambizioso e arrogante, contando sulla complicità e il supporto del pubblico ateniese che poteva capire le allusioni più indirette e ridere delle ridicole pretese in politica o della presunta abilità retorica del sofista-tiranno.

Il *Cataplus* descrive l'arrivo agli Inferi di un gruppo di morti guidati da Hermes come dio *psychopompos* (§ 1-17), la loro traversata della palude infernale sul tragheto di Caronte (§ 18-21), infine il loro giudizio finale nel tribunale di Radamanto (§ 22-29). La tradizione del viaggio oltremondano nel mondo degli Inferi costituisce uno degli aspetti diegetici più ricorrenti della satira menippea: generalmente il protagonista attua uno spostamento nello spazio o nel tempo per uscire dalla realtà in cui è immerso e raggiungere una specola privilegiata da cui osservare le cose in maniera oggettiva. La nuova dimensione diventa una pietra di paragone rispetto a quella di partenza e dallo scarto tra le due dipende lo smascheramento satirico e l'emergere della verità come frutto di una visione del mondo più obiettiva¹⁴. In questo dialogo, tuttavia, a intraprendere la discesa verso un luogo che si connota tradizionalmente come diametralmente opposto a quello dei vivi, non è il singolo eroe, come avviene nelle catabasi del mito, ma un'intera società rappresentata dalla folla dei *nekroi*. Il punto di vista è interno all'Ade: i morti – e con loro il pubblico – sono improvvisamente immersi nell'assurda realtà oltremondana e ad aspettarli vi sono le divinità infernali che come meri amministratori sono comicamente preoccupati per questioni del tutto triviali. In apertura del dialogo, infatti, Caronte si lamenta con Cloto del ritardo di Hermes (§ 1); all'arrivo dei morti (§ 3-4), i ministri dell'Ade si devono occupare delle diverse procedure di imbarco dei passeggeri (di pessima qualità secondo i commenti del nocchiero; § 5-7) e devono insistere soprattutto con il tiranno che prima si rifiuta ostinatamente di salire a bordo (§ 8-12), poi vuole prendere il posto migliore all'interno del tragheto (§ 13); la traversata deve essere accompagnata dalle lamentazioni funebri, paradossalmente intonate dagli stessi morti (§ 20); una volta fatti sbarcare, Caronte pretende il pagamento dell'obolo e si arrabbia di fronte ai

13 Sui possibili riferimenti alla realtà contemporanea SCHWARZ (1965, 57) si dimostra più scettico, considerando entrambi i passi come *topoi* letterari.

14 L'osservazione da un punto di vista inconsueto è stato individuato da BACHTIN (1968, 151s.) come uno caratteri specifici della menippea. In Luciano generalmente i protagonisti della satira si spostano su tre livelli, dalla terra verso gli Inferi (*Negromanzia*, *Dialoghi dei morti*, *Cataplus*), dalla terra all'Olimpo (*Icaromenippo*) e, infine, dagli Inferi al cielo (*Caronte o gli osservatori*), per raggiungere una specola privilegiata da cui osservare il mondo (cf. CAMEROTTO 1998, 199-213).

mancati guadagni (§ 21); i defunti, infine, devono essere sottoposti al processo presieduto da Radamanto, che, come un giudice qualsiasi, prenderà una decisione solo dopo aver ascoltato accusa, difesa e testimoni (§ 23-29). In questo scenario fantastico, costruito con un intreccio di elementi tratti dalla tradizione mitica e letteraria, si distaccano due figure di cinici, il filosofo Cinisco e il ciabattino Micillo, che tormentano i compagni di viaggio, canzonandoli per la perdita delle antiche ricchezze (§ 14-17, 20), ma soprattutto con fervore dissacratorio attaccano il tiranno, denudandolo delle residue illusioni di splendore, potere, nobiltà (§ 16, 26). La pena suprema consisterà, infatti, proprio nel svelare la verità¹⁵, nel mostrare come nella cupa democrazia degli inferi è rovesciato il rapporto tra vita e morte, povertà e ricchezza, realtà e apparenza. Tutto è sottoposto alle leggi della satira che persegue senza remore mistificatori e ciarlatani, creando nuovi eroi per combatterli.

3. IL SISTEMA DEI PERSONAGGI

3.1 *Un tiranno “da manuale”*

Attraverso Megapente, Luciano ci offre il ritratto più completo della figura tirannica tra quelli presenti nella sua opera. Nel personaggio si intrecciano una serie di motivi e suggestioni provenienti dal mito, dalla tragedia e dalla commedia, dalla riflessione politica di età classica, dalla storiografia ellenistica e infine dal mondo delle declamazioni greco-latine. La figura del despota è particolarmente frequente nei dialoghi, soprattutto in quelli legati al tema dell'Ade, dove spesso i tiranni appartenenti al mondo degli esercizi retorici¹⁶ vengono canzonati dalle voci ciniche e satiriche di Luciano: nei *Dialoghi dei Morti* Menippo schernisce violentemente Creso, Mida e Sardanapalo, che piangono al ricordo di quanto hanno perduto¹⁷, mentre Diogene ride nel vedere Alessandro Magno, creduto da tutti un dio, nell'Aldilà¹⁸; nel *Caronte* (14) il nocchiero dei morti si compiace all'idea di poter traghettare Policrate e Creso,

15 Significativo che la pena richiesta da Cinisco a Radamanto per il tiranno sarà, infine, quella di non bere l'acqua del Lete, di ricordare per l'eternità i delitti commessi e gli agi goduti durante la vita (§ 28-29).

16 Si tratta di personaggi di repertorio come mostra la ricorrenza degli stessi tipi in Dione Crisostomo, Massimo di Tiro, Valerio Massimo, e sono per lo più figure stereotipate che spesso si identificano con l'elemento più esemplificativo della loro vicenda (la ricchezza per Creso, la lussuria per Sardanapalo, la crudeltà per Falaride). Cf. BOMPAIRE (1958, 162-167); ROCA FERRER (1974, 137-140).

17 *D. Mort.* 3 (2) 1 ἐπιγεῶν καὶ ἐξονειδίξει ἀνδράποδα καὶ καθάρματα ἡμᾶς ἀποκαλῶν, ἐνίστε δὲ καὶ ἄδων ἐπιταράττειμήμων τὰς οἰμωγὰς, καὶ ὅλως λυπηρὸς ἐστίν: così si lamenta Creso riferendosi alla violenza verbale e al riso di Menippo.

18 *D. Mort.* 13 (13) 3 Μὴ γελᾶσω οὖν, ὦ Ἀλέξανδρε, ὁρῶν καὶ ἐν ἄδου ἔτι σε μωραίνοντα καὶ ἐλπίζοντα Ἐνουβιν ἢ Ὀσιριν γενήσεσθαι; πλὴν ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ὦ θεϊότατε, μὴ ἐλπίσης.

dopo che il loro destino favorevole è venuto meno.

Nelle *μελέται* della Seconda Sofistica, ma ancor prima nelle *suasoriae* e *controversiae* latine, trattare di tiranni era, infatti, una scelta tematica abbastanza comune, se non abusata¹⁹. Già nelle scuole di retorica, come sappiamo dai pochi manuali conservatici di *προγυμνάσματα*²⁰, veniva insegnata l'esecuzione del *κοινὸς τόπος* contro il tiranno: si trattava di un esercizio tipico del genere giudiziario, in cui l'allievo doveva pronunciare un'accusa contro il despota oppure parlare in difesa di un pubblico benefattore, come un tirannicida o un legislatore. Le situazioni scelte per l'argomentazione spesso facevano riferimento alle notizie relative ai tiranni greci di età arcaica e all'ambiente delle *polis*. Di regola il tiranno non appare mai nelle declamazioni: la tirannide è una minaccia incombente o un'esperienza politica passata, per cui il dibattito, collocato dopo la morte del *tyrannos* riguarda la sua sepoltura oppure i premi per il tirannicida (si veda, per esempio, *il Tirannicida* luciano)²¹.

Il processo a Megapente che compare nella sezione finale del *Cataplus* (26-29) ricalca beffardamente questa tipologia di esercizi: nella *polis* dell'Ade, metafora di Atene, si avvia di fatto una procedura penale contro il despota che segue lo stesso *iter* giudiziario dei processi tenuti nell'Atene di età classica. Il tiranno diventa infatti oggetto di una accusa pubblica per ὕβρις (γραφὴ ὕβρεως), che nel diritto ateniese poteva essere sostenuta contro chiunque costituisse un pericolo diretto per la città (GERNET 2000, 58): vengono regolarmente citate in giudizio le parti in causa, si presentano i capi d'imputazione e le prove. L'arringa pronunciata da Cinisco (*Cat.* 26), che conduce alla soluzione dell'ἀγών con la punizione del tiranno, è costituita, inoltre, da tutti gli elementi caratterizzanti del *κοινὸς τόπος*: è evidente la volontà di Luciano di ispirarsi al modello degli esercizi per rivelarne l'intrinseca affettazione²². Anche la presa del potere da parte

19 Si vedano le ironiche constatazioni di Giovenale sulle lezioni di retorica: «Insegni a declamare? O che pazienza sovrumana ha Vettio, quando la sua classe fa strage di feroci tiranni! Infatti, tutti i testi che uno aveva letto poco prima da seduto, quelli stessi una volta in piedi, li ripeterà da cima a fondo, recitando a cantilena le stesse cose con le stesse parole, riga per riga (*Sat.* 7, 150-154, trad. STRAMAGLIA 2010)». A proposito del tema del tiranno nelle *μελέται* cf. Philostr. *Vit. Soph.* 481, Luc. *Bis. Acc.* 32; BERVE (1967, 503-507) e in particolare a proposito delle declamazioni in lingua latina si veda TABACCO (1985).

20 L'esistenza di esercizi preparatori è attestata già nel I sec. a.C. come dimostrano le trattazioni relative alla *fabula*, alla *narratio*, alla *chria*, all'encomio e al *locus communis* presenti nella *Rhetorica ad Herennium*, nel *De oratore* e *De inventione* di Cicerone o nell'*Istitutio oratoriae* di Quintiliano. Conosciamo, d'altra parte, i nomi di moltissimi autori greci di *προγυμνάσματα* (Arpocrasione, Epifanio, Minuciano etc.. cf. *Rhetores Graeci* X, ed. Rabe, 52 ss.), ma sono sopravvissuti solo i quattro manuali di Elio Teone, Ermogene, Aftonio e Nicola di Mira. Sicuramente però doveva esistere una tradizione comune alle scuole di retorica romane e greche (cf. LANA 1951, 113-151).

21 Cf. TABACCO (1985, 9s.), MALOSSE (2006, 164-171), TOMASSI (2015, 250s.).

22 Sul rispetto quasi pedissequo della struttura del "luogo comune" cf. *infra* il commento *ad Cat.* 26. Anche *il Tirannicida* luciano, considerato generalmente dalla critica come una controversia giudiziaria fittizia «comme on en composait à titre d'exercice dans les écoles de rhétorique» (cit. BILLAULT-MARQUIS 2015, 771), dovrebbe essere riletto piuttosto come la parodia di una controversia e quindi una satira contro la moda contemporanea delle esercitazioni retoriche: si veda, a titolo d'esempio, il complesso discorso d'esordio, probabilmente una caricatura delle contorsioni retoriche che costituivano l'*argumentum* delle controversie (*Tyr.* 1: il tirannicida chiede un doppio premio per aver ucciso due tiranni, il figlio

di Megapente e gli atti successivi alla sua instaurazione, elencati nell'accusa, riprendono contenuti tematici – consigliati nei προγυμνάσματα e che ricorrono poi nelle declamazioni – esito della principali teorie intorno alla tirannide che avevano caratterizzato il dibattito filosofico-politico tra V e IV sec. a.C.: il *tyrannos* si appropria illegalmente del potere circondandosi dei cittadini peggiori (Plat. *Gorg.* 510d; Xen. *Hier.* 5), poiché prova invidia verso i migliori e sa che questi mal sopportano il suo potere coercitivo e lo biasimerebbero (Hdt. III 80, Plat. *Gorg.* 510c, *Resp.* 567b, Xen. *Hier.* 5); una volta giunto a capo della città costituisce un corpo di guardia (Plat. *Resp.* 567d, Xen. *Hier.* 5, Aristot. *Pol.* V 1311a), si pone così al di fuori delle strutture istituzionali e diventa egli stesso personificazione della legge agendo senza controllo sui cittadini (violenze, assassini, confische sono all'ordine del giorno; cf. Hdt. III 80, Plat. *Leg.* 875bc, *Resp.* 574d-575a, Aristot. *Pol.* IV 1295a, V 1314b)²³.

Alla pari dei suoi colleghi dei προγυμνάσματα, Megapente si contraddistingue, inoltre, soprattutto per i vizi morali: il tiranno si configura come un personaggio emblematicamente negativo, ricettacolo di ogni perversione e crudeltà, i cui principali assunti sono stati fissati dalla reiterazione in una lunga tradizione letteraria²⁴ che prende le mosse dalla produzione drammatica e dalla riflessione filosofica del V sec. a.C.

Nell'Atene libera da tirannidi, infatti, la presa del potere illegittima da parte di un politico in vista doveva costituire un pericolo latente per la democrazia²⁵, come ci testimonia la commedia di Aristofane nel canzonare l'ossessione anti-tirannica che affligge la *polis* negli anni della guerra del Peloponneso: τύραννος, che nella tragedia contemporanea assume un'accezione denigratoria solo in pochi casi²⁶, era diventata un'etichetta impiegata con fin troppa insistenza – secondo il parere del commediografo – dai demagoghi per screditare gli avversari politici²⁷.

e il padre suicida per il dolore provocato dalla morte del figlio), la personificazione comica della spada del tirannicida (*Tyr.* 7, 19), il riferimento esplicito al teatro nella descrizione dell'impresa eroica del tirannicida (*Tyr.* 22).

23 Sull'immagine del tiranno nella riflessione filosofico-politica del V sec. a.C. cf. in part. BERVE (1967, 352-360 e 698-701). Per un approfondimento rispetto agli atti che caratterizzano l'azione tirannica vd. *ad Cat.* 26.

24 Cf. BERVE (1967, 485-509), LANZA (1977, 195-208).

25 Si pensi ai numerosi attacchi a Pericle, soprattutto in commedia (*Crat.* fr. 258; *fr. adesp.* 703 K.-A), e le continue illazioni rivolte ad Alcibiade (e.g. Thuc. VI 15.4). Per una bibliografia a proposito cf. CATENACCI (2012, 18 n. 34, 35).

26 Il termine designa il potere personale e non è distinguibile da altri che appartengono allo stesso campo semantico (e.g. ἄναξ, βασιλεύς; cf. LENFANT 1993). Nella tragedia, infatti, coloro che detengono un potere assoluto sono i sovrani appartenenti alla tradizione epico-mitica, ragion per cui all'appellativo τύραννος viene attribuito per lo più il significato neutro di «re», anche se in alcuni casi arriva a connotare il pericolo del potere personale: gli esempi più significativi si trovano nell'*Eracle* (Lico, usurpatore del trono di Tebe, viene appunto definito *tyrannos* da Eracle al v. 567) e nelle *Supplici* di Euripide (il termine acquista un innegabile significato polemico nelle parole di Teseo all'araldo tebano; cf. vv. 399-404).

27 In particolare nelle *Vespe*, commedia messa in scena nel 422 a.C., il fantasma del dispotismo e della cospirazione che emerge dalle parole del coro sembra registrare l'apparizione massiva dell'appellativo di “tiranno” nella vita civile e politica: Aristofane fa dire sarcasticamente a Bdelicleone, chiamato ξυνωμότης dal corifeo, che dopo una assenza di quasi cinquantanni improvvisamente la parola τύραννος è sulla bocca di tutti, anche la richiesta di scorfani e cipolle al mercato o della posizione “ippica” (gioco di parole sul nome Ippia) a una prostituta

In particolare nella produzione euripidea²⁸, la condanna della tirannide acquista sempre maggior spessore ideologico e al tempo stesso diventa motivo di celebrazione dei valori democratici, quali uguaglianza e libertà di parola. Parallelamente avviene una rivisitazione etica di questo concetto che riappare sulla scena politica molti anni dopo la caduta dei Pisistratidi: «la paura, il disprezzo, l'avversione per il tiranno vengono vissuti con maggiore e più evidente immediatezza, [...] la tirannide appare sempre meno una soluzione politica da condannare, e si trasforma in una più generale dimensione umana, in una caratterizzazione, etica prima, psicologica poi» (cit. LANZA 1977, 37; cf. 36-61). Il tiranno sulla scena si identifica per la coerenza dei disvalori, incarnando le peggiori iniquità: l'arbitrarietà del potere (e.g. *Soph. Ant.* 507), l'ira (e.g. *Soph. Ant.* 280 e 330s., *OT* 343-346), la lussuria (e.g. *Eur. Supp.* 540, *Elect.* 944s.) l'avidità di guadagno (e.g. *Soph. Ant.* 1056, *Eur. Supp.* 450s., *Herc.* 591), l'empietà (e.g. *Soph. Ajax* 1350, *Eur. Phoen.* 492s.), che hanno un protagonista comune, come si afferma nel famoso secondo stasimo dell'*Edipo Re* sofocleo (vv. 872-896), ovvero la ὄβρις. Si definisce, così, la fisionomia psicologica del despota, violenta e sospettosa, arbitraria ma schiava²⁹, che permette alla figura del tiranno di sopravvivere al contesto socio-politico della *polis* di età classica e di acquistare nel tempo referenti storici diversi. La filosofia platonica contribuisce ad arricchire il ritratto psicologico del despota di ulteriori determinazioni e in parte a stereotiparne i tratti³⁰. Infine, il lascito della tradizione classica che ha prodotto la figura ideologica del tiranno sarà ereditato dalla poesia latina di età imperiale: in un'epoca in cui l'assolutismo si istituzionalizza nel governo del principe, il tipo del monocrate acquista sinistramente alcuni tratti, quali crudeltà, falsità e superbia, che erano rimasti marginali o erano assenti nella sua elaborazione tragica. La

potrebbero nascondere trame tiranniche (vv. 484-507). Il poeta comico non crederà al pericolo imminente della tirannide, salvo poi probabilmente ricredersi a seguito del colpo di stato oligarchico del 411 a.C., ma accenna brevemente alle caratteristiche di questo *monstrum* nemico della democrazia: il tiranno esercita un potere esclusivo e non applica le leggi della città (*Vesp.* 463-470), inoltre ispira paura alla popolazione (*Eq.* 1112-1114).

28 Le tragedie euripidee in cui pare più imminente la minaccia della tirannide sono le *Supplici*, messe in scena negli stessi anni delle *Vespe* aristofanee, e le *Fenicie*, scritte all'indomani del colpo di stato oligarchico dei Quattrocento. Nella prima, alla richiesta dell'araldo tebano di incontrare il *tyrannos* degli Ateniesi (v. 399), Teseo risponde da paladino del potere popolare: la città è libera, poiché è il popolo che comanda e c'è uguaglianza tra ricco e povero nell'accesso alle cariche (vv. 403-408); un tiranno, al contrario, si appropria delle leggi, sopprime i migliori, ruba le ricchezze altrui, rapisce le vergini (vv. 426-462). Nella seconda *Tirannide e Uguaglianza* vengono personificate come divinità nel dialogo tra Eteocle e Giocasta (vv. 469-585): all'ὄβρις della prima forma di governo, che comporta un rovesciamento dell'ordine, si contrappone l'immagine dell'alternanza regolare del giorno e della notte che rappresenta la concordia popolare auspicabile per la città.

29 L'arbitrarietà del potere, che non garantisce libertà, ma al contrario determina la schiavitù del despota, vincolato dalla necessità di difendersi da chi potrebbe mirare alla sua posizione. Soprattutto la δουλεία dovuta, oltre che all'arbitrio, anche alla ricerca compulsiva di piaceri sempre più grandi che non trovano mai soddisfazione è la cifra essenziale della sua esistenza.

30 Platone eredita l'immagine caratterizzata in senso fortemente negativo del tiranno che compare sulla scena tragica e ne approfondisce la dimensione etico-psicologica: l'anima del tiranno è piena di appetiti e passioni che lo rendono schiavo (cf. *Plat. Resp.* 573c Eros è tiranno del tiranno). Aristotele sulla scia dell'insegnamento di Platone scriverà che lo scopo del tiranno è il piacere (*Arist. Pol.* V 1312a ἔστι δὲ σκοπὸς τυραννικὸς μὲν τὸ ἡδύ).

degenerazione morale di chi si trova al vertice del potere è così completa³¹.

Il tiranno del *Cataplus* presenta, di conseguenza, la maggior parte dei *topoi* propri della figura del despota, elaborati e sistematizzati nella tradizione letteraria precedente, senza avere però lo spessore degli antagonisti del teatro greco-latino. Megapente è arbitrario (*Cat.* 26), avido, irascibile, lussurioso (26-27), crudele, ma nessuna di queste connotazioni è davvero approfondita all'interno del dialogo: l'impressione generale è che questa serie di *topoi* venga accumulata e applicata al tiranno, il quale, come una maschera della commedia dell'arte, recita seguendo un canovaccio assolutamente prevedibile. Tali vizi non appaiono altro che gli ornamenti di un personaggio altamente ridicolo, la cui quintessenza non è tanto la nefasta, ma tutto sommato eroica, ὕβρις, quanto la vanagloriosa ὑπεροψία³². La superbia, che analizzando l'etimologia del termine greco può definirsi come una deformazione dell'*opsis* (cf. *ad Cat.* 26), un'ipocrita ipertrofia della visione che porta alcuni a considerarsi superiori rispetto al normale, identifica, infatti, il personaggio del tiranno sin dalle prime battute, traducendosi in spregiudicata millanteria: Megapente rimarca ripetutamente i segni dell'antica potenza, ma proprio queste vanterie sono funzionali a ribaltare il messaggio e a sottolinearne la paradossalità. Così invano il despota tenta di subornare Cloto ricordandole le attività evergetiche che ancora potrebbe portare a termine (*Cat.* 8), promettendo ricchezze straordinarie, vantandosi di poter condurre imprese ben al di sopra del proprio valore (*Cat.* 9), menzionando il servilismo e l'ossequioso timore del proprio *entourage* (*Cat.* 11), continuando a pretendere privilegi (*Cat.* 13) e, infine, minacciando assurdamente di morte gli altri morti (*Cat.* 12-13).

Il tiranno del dialogo non è, insomma, molto dissimile dalla figura dell'ἀλαζών della commedia antica, il ciarlatano che vanta posizioni di prestigio o capacità tecniche che in realtà non possiede³³, come è il sofista (*Nub.* 102-104; cf.

31 Sulla rappresentazione della figura del tiranno nel teatro e nella poesia latina rinvio a un articolo di VENINI (1965) sulla rielaborazione nella *Tebaide* di Stazio delle *Fenicie* di Euripide: la studiosa nota che le figure di Eteocle e Creonte acquisiscono la loro ferinità e irascibilità rispetto al modello euripideo, inoltre sono consapevoli simulatori e ingannatori. Un altro elemento assente dal teatro attico e che, invece, fa la sua comparsa nella *Tebaide* è la boria e la superbia per il potere assoluto. Tutte queste connotazioni si riscontrano anche nelle figure di despota del teatro di Seneca (Atreo, Lico, Eteocle; per un approfondimento cf. FAVEZ 1960), nonché nel cupo personaggio di Cesare della *Farsaglia* di Lucano. Soprattutto in Seneca si può leggere una rappresentazione dettagliata della tirannide frutto di una sofferta esperienza politica: in Stazio, probabilmente, tali motivi sono già sistematizzati e diventati ornamentali.

32 Come spiegherà Cinisco attraverso un paradossale confronto nell'accusa del processo che chiude il dialogo (*Cat.* 26), per via della sua ὑπεροψία, del suo τύφος e φρυγάμα, sarebbe stato più facile osservare il sole ἀσκαρδαμυκτὶ («senza batter ciglio») piuttosto che il tiranno. La difficoltà della visione causata dalla boria del despota e dalla nebbia fumosa delle apparenze che lo avvolge si colloca perfettamente in antitesi rispetto al principio cinico della κατασκοπία/ἐπισκοπία (cf. Epict. I 24, 6-9, Dio Chrys. VIII 6, Jul. IX 18-20; GIANNANTONI 1985, 457-461) e al simmetrico «istinto 'filosofico' dell'osservazione» proprio degli eroi lucianei: virtù precipua delle voci cinico-satiriche dei dialoghi è, infatti, l'ὄξυδερκία, una vista speciale che permette di esplorare tutto, fin nei minimi dettagli, per svelare la reale essenza delle cose (cf. da ultimo CAMEROTTO 2014, 191-223).

33 Sul significato del termine ἀλαζών rinvio a MACDOWELL (1990). Le occorrenze di V-IV sec. suggeriscono un impiego della parola abbastanza conforme rispetto all'uso comico, salvo alcune eccezioni: in Senofonte ἀλαζών significa talvolta “sbruffone” (cf. *Cyr.* II 2.12), mentre in Platone esclusivamente “bugiardo” (cf. *e.g. Resp.* 490a).

Ibid. 449: Strepziade ambisce a diventare appunto un ἀλαζών), l'oracoloista (*Pax* 1045, 1069, 1120s., *Av.* 983), il poeta (in *Ran.* 908-910 Euripide dichiara che Eschilo è un ἀλαζών per aver ingannato il pubblico), ma soprattutto il politico arrivista e tirannico come Cleone³⁴, che ingannando il prossimo mira a ottenere il supporto popolare (l'ἀγών tra Paflagone e il Salsicciaio consiste in ἀλαζονεῖται; cf. *Eq.* 290, 903). L'avversione della democrazia ateniese per la tracotanza che aveva generato la tirannide, nella *polis* dell'Ade di Luciano pare convertirsi, così, in una generale persecuzione del ciarlatano.

La demistificazione di Luciano è ossessiva quanto la vanteria cui si contrappone, in perfetta consonanza con l'avversione comica per gli ἀλαζόνες, già dichiarata altrove dallo stesso Samosatense (in *Pisc.* 20 Parresiade, *alias* del nostro, si definisce appunto μισαλαζών; cf. MACLEOD 1979). Tutti i personaggi insistono, infatti, sul motivo del rovesciamento e dello smascheramento. Hermes riporta simbolicamente verso il basso il tiranno che chiama δραπέτης, perché come lo schiavo fuggitivo della commedia si è sottratto al controllo delle autorità infernali e ha tentato di risalire fino all'imboccatura dell'Ade (*Cat.* 4). Cloto qualifica le fanfaronate di Megapente come ληρεῖν, termine che nell'*archaia* definisce il vuoto ciarlare degli ἀλαζόνες, e rivela la serie di capovolgimenti che hanno seguito la morte del tiranno (la ricchezza è finita nelle mani dei suoi nemici, la moglie e la figlia tra le concubine del nuovo tiranno), culminante nell'immagine del rovesciamento delle statue del despota, che offrono un motivo di riso a chi osserva la scena (*Cat.* 13). Il servo Carione, omonimo del servo protagonista del *Pluto*, e la concubina Glicerio ribaltano il *topos* della *belle mort* e del pianto rituale destinato agli eroi dell'epica attraverso l'euforia sessuale e l'accanimento fisico sul nemico, secondo modelli comuni ai finali delle commedie (cf. *ad Cat.* 13). Il ciabattino Micillo canzona il tiranno enfatizzandone i tratti paradossali (l'atteggiamento altezzoso del despota contrasta beffardamente con la sua bassa statura, i tributi divini che sono offerti a un essere all'apparenza ἰσόθεος sono l'antifrase dell'allestimento "decadente" dei suoi banchetti; cf. *ad Cat.* 16) e, salito a bordo del traghetto di Caronte, ne "calpesta il collo" (πατεῖν), azione tradizionalmente assegnata in commedia alle figure di prevaricatori significativamente ri-attribuita a chi prima era stato socialmente prevaricato (cf. *ad Cat.* 18). Il giudizio dei morti che chiude il dialogo, infine, evoca analoghe scene comiche (l'ἀγών delle *Rane* e il processo fittizio delle *Vespe*) e permette a Luciano di svolgere in maniera sistematica il motivo comico-satirico dell'esposizione del ciarlatano³⁵, con tanto di grotteschi testimoni (le

34 Cleone sembra talvolta caratterizzato come un tiranno in Aristofane, soprattutto nei *Cavalieri* e nella *Pace*: nel canzonare l'arrogante demagogo il commediografo gli attribuisce, infatti, più volte le azioni del κυκῶν e del ταραττεῖν, «sigla concettuale e linguistica» che cita paratragicamente lo Zeus tiranno del *Prometeo incatenato* pseudo-eschileo (cf. in particolare [Aech.] PV χθονίοις κυκάτω πάντα καὶ ταρασσέτω con *Ar. Eq.* 691s. Καὶ μὴν ὁ Παφλαγὼν οὐτοσὶ προσέρχεται, / ὠθῶν κολόκυμα καὶ ταραττῶν καὶ κυκῶν e *Pax* 320 Ὁς κυκάτω καὶ πατεῖτω πάντα καὶ ταραττέτω ; vd. *Ibid.* pp. 185-212). A proposito cf. MARZULLO (1993, 207).

35 La denuncia dell'ἀλαζών costituisce «any satirist's professional task». Generalmente in Luciano è accompagnata dall'impiego di un espediente magico o dalla comparsa di un testimone inaspettato che permette all'autore di rivelare i crimini del ciarlatano. Nell'opera del Samosatense non di rado l'ambientazione privilegiata per lo sviluppo del *topos* è il tribunale (cf. e.g. *Pseudolog.* 25 in cui sono la falsa lingua e la barba posticcia del retore denunciano le

personificazioni di oggetti della quotidianità quali la Lampada e il Letto), e di tradurre in termini realistici la metafora dello smascheramento: il tiranno viene fatto spogliare e sulla sua anima nuda si possono vedere i segni dei crimini commessi. Completa questo quadro comicamente assurdo l'odio collettivo dei morti nei confronti di Megapente, loro antico aguzzino: lo afferrano e tentano di strangolarlo (*Cat.* 26), come nella commedia l'avversione verso gli ἀλαζόνες si traduce spesso nell'attacco fisico con il bastone (cf. e.g. *Ar. Pax* 1121).

La creatività con cui il Samosatense riesce a variare e a dare nuova vita alla figura che probabilmente era più soggetta al rischio della ripetizione manierista nelle declamazioni sofistiche si avvale, più o meno esplicitamente, di moduli comici: è Aristofane che insegna a Luciano come si ripristina l'immaginazione, come si penetra sotto la scorza delle convenzioni e come si mettono alla berlina le apparenze, all'interno di una dimensione oltremondana nella quale estraniarsi dalla realtà per poi rovesciarla.

3.2 *La satira di Erode Attico*

Sembrirebbe difficile non riconoscere nella satira del potere, e nello specifico del potere del tiranno, «maschera del cattivo»³⁶ per antonomasia nella tradizione greca, un'allusione diretta alla contingenza storica e una denuncia *ad personam* dell'operato dispotico e arbitrario di un uomo potente, seppur con i toni iperbolici e sarcastici propri del genere. Eppure su questo aspetto la critica luciana non è riuscita a fornire finora una risposta univoca, in buona parte per via dell'acuta ironia che permea la scrittura del nostro e rende particolarmente inafferrabile l'interpretazione del suo pensiero.

Nella seconda metà del secolo scorso si è voluto riconoscere in Luciano un oppositore *tout-court*: in particolare il biasimo, improntato ai principi del cinismo, nei confronti della corruzione di Roma (*Nigr.* 15) e i continui attacchi ai ricchi, tra i quali non manca mai di includere filosofi ipocriti e retori ostentatamente ambiziosi, hanno portato alcuni studiosi a vedere nel retore di Samosata la voce pungente e ribelle di una lotta di classe che si stava consumando nei territori dell'impero³⁷. D'altro canto, secondo una tendenza polemicamente discorde³⁸,

sue perversioni e solecismi). Su questo tema cf. ANDERSON (1976, 106-109 e 150s.).

36 Impiego una definizione che dà LANZA (1977, 194) della figura tirannica, la cui fisionomia psicologica, dopo aver incontrato una prima sistemazione nella tragedia classica, costituirà il maggior elemento di continuità del modello nella letteratura successiva: pur mutando il contesto ideologico in cui nasce il tiranno, questi sarà rappresentato sempre come avido, disfrenato, empio, acquistando di volta in volta nel tempo referenti storici diversi.

37 È questa la lettura luciana di PERETTI (1946, 128s.: «Poche altre volte le arti nefande e la malvagità di una classe dominante ... e lo sfruttamento disumano dell'intellettuale povero, del proletario indifeso, sono state osservate con più tenace avversione») e di BALDWIN (1961, 199 «Lucian's whole life then was passed in an atmosphere of class hatred and violence»), influenzati dall'interpretazione marxista della storia economica e sociale dell'impero romano di Rostovtzeff.

38 Si veda, per esempio, la posizione di BOMPAIRE (1958, 513 n.1) che si mostra estremamente scettico verso un'esegesi marxista dell'opera luciana: «Je ne doute pas que nous n'ayons un jour, si elle n'existe déjà, une analyse marxiste de Lucien. Il n'y a pourtant pas de plus bel

questi sembrò più spesso un «écrivain» piuttosto che un attore nella storia del suo tempo: prevalse allora l'immagine di uno personaggio apolitico, capace di giocare con straordinaria abilità con il patrimonio culturale greco, ma che difficilmente si sarebbe allontanato dall'universo retorico-letterario.

L'approccio che si seguirà nell'analisi del *topos κατὰ τυράννου* in Luciano terrà conto delle più recenti pubblicazioni sul rapporto tra l'autore e il suo tempo e, più in generale, sulla contestualizzazione del genere delle *μελέται* dei retori contemporanei, spesso orazioni fittizie “contro i tiranni”, per approdare, mi si passi il termine, a una *via mediana*. È certo che Luciano non abbia come obiettivo quello di dare della realtà contemporanea un'immagine fotografica, ma è altrettanto certo che si dimostri non di rado genuinamente critico verso il presente: si vedano, a titolo d'esempio, i *pamphlet* contro ciarlatani quali *L'Alessandro o il falso profeta* o *La morte di Peregrino*, che oltre a costituire attacchi diretti a personaggi storicamente esistiti irridono alla facilità del popolo di credere a santoni e superstizioni, oppure i numerosi strali rivolti contro gli intellettuali contemporanei ignoranti (*Contro un bibliomane ignorante*), adulatori (come gli storiografi menzionati nel *Come si deve scrivere la storia*) e piegati a ogni tipo di servilismo (*Sul salario dei grandi*).

Il tiranno del *Cataplus*, come si è già avuto modo di osservare, è ritratto secondo *topoi* convenzionali. A prima vista, parrebbe che Luciano ci riproponga, certo rivitalizzandoli nelle forme del dialogo serio-comico e sfruttando abilmente la parodia linguistica, i temi assimilati dei *προγυμνάσματα*. Il luogo comune contro il despota è, del resto, uno dei più produttivi nelle declamazioni di scuola (RUSSELL 1983, 123; MALOSSE 2006; MESTRE 2009, 94), tuttavia, come si tende a sottolineare sempre di più recentemente, «per i declamatori la tirannide non era una nozione astratta» (PERNOT 2007, 217)³⁹. Forme assolute del potere esistevano sotto gli occhi di tutti: non solo gli imperatori, ma anche i notabili locali, che non di rado abusavano del ruolo politico che assumevano nelle *poleis*. Attraverso allusioni e sottintesi, dunque, tra l'altro secondo forme teorizzate nella retorica antica⁴⁰, nelle declamazioni sui tiranni si potevano fare riferimenti alla contingenza storica e comporre velati attacchi a chi, di volta in volta, a capo dell'impero o di una singola città poteva meritare l'appellativo di tiranno⁴¹.

exemple d'impropriété de l'explication actualiste et à plus forte raison économique d'une oeuvre littéraire».

39 Dello stesso parere è KENNEL (1997) che nel trattare delle accuse di tirannide rivolte ad Erode Attico, dimostra come simili incriminazioni a danno dei governatori locali erano abbastanza frequenti in età imperiale (pp. 352s.) e conclude affermando: «Greek tyranny in the Roman Empire was not a mere rhetorical fiction. It was a rhetorical and cultural reality. The picture of tyrants handed down in the oratorical tradition shaped people's perceptions of how member of the civic elite should behave (cit. p. 356)». Anche F. Mestre e P. Gomez Cardo riprendono le ipotesi di Kennel, come si avrà modo di spiegare più avanti nel testo.

40 Nella retorica antica esiste il concetto di *ἔσχηματισμένος λόγος* (*figuratus sermo, figurata quaestio*) applicato a quelle situazioni in cui l'oratore si serve di un linguaggio velato per esprimere la verità con cautela: come specifica Demetrio nel trattato *Sullo stile*, poiché adulare è turpe, ma biasimare è rischioso, la cosa migliore è τὸ μεταξύ, ovvero τὸ ἔσχηματισμένον (294). Simili definizioni si trovano anche in Quint. IX 2.65-99, Hermog. *De inv.* IV 13 e *De meth.* 22, Ps.-Dion. Hal. *Ars rhet.* VIII-IX. Sull'argomento si veda PERNOT (2007).

41 Due passi di Cassio Dione riportano la fine tragica di due retori colpevoli di aver pronunciato orazioni *κατὰ τυράννων*, rispettivamente di fronte agli imperatori Caligola (LIX 20.6) e

Certamente molto più frequenti erano le accuse di “aspirare alla tirannide” rivolte a chi si occupava dell'amministrazione locale, spesso gli stessi sofisti, che per prestigio culturale e ricchezza erano nominati guide politiche della città, dietro l'avallo imperiale. Tali calunnie potevano procedere non solo dalla popolazione dei governati, ma da notabili rivali, i quali nascondevano con l'arguzia e l'erudizione della propria formazione letteraria le reciproche denunce. È lecito supporre, dunque, che forse anche Luciano non fosse del tutto estraneo a questa pratica⁴² e che una satira come il *Cataphus*, in cui si mette alla berlina proprio un tiranno, possa rappresentarne un saggio.

Francesca Mestre e Pilar Gómez Cardó in un articolo del 2009 (*Power and abuse of power in the the works of Lucian*), basandosi sulla intuizione di Nigel Kennell che aveva interpretato l'*Assemblea degli Dei* come un'allegoria di Atene sotto il governo di Erode Attico⁴³, hanno ipotizzato che la rappresentazione del tiranno in questo dialogo possa essere «another allusion – the most elaborate of all – to Herodes Atticus “tyranny” over the Athenians». Elemento chiave in tale lettura sarebbe proprio il nome stesso del despota scelto dal Samosatense, Megapente, che alluderebbe al τὸ ὑπερπενθήσαι dimostrato da Erode in diverse occasioni di fronte alla morte della moglie Regilla, (Phil. *VS* 555-556) e del fanciullo amato Polluce (*VS* 558, cf. A. Gell. XIX 12). Lo stesso Luciano non disdegnerebbe in altri dialoghi di accennare a Erode Attico, segno che quest'ultimo era un bersaglio frequente delle sue invettive satiriche. Oltre alle menzioni dirette presenti nel *Demonatte* (24 Ἡρώδης ὁ πάνυ; cf. § 33), in cui il Samosatense ci riporta alcuni gustosi aneddoti sulle manifestazioni esagerate di lutto del sofista ateniese (confermateci, come si è visto sopra, anche da altri autori contemporanei), ne *La morte di Peregrino* (19) si nomina «un uomo ragguardevole per cultura e importanza», elogiato in maniera squisitamente ironica per aver fatto costruire un acquedotto ad Olimpia e aver impedito così che gli spettatori morissero di sete (sull'attività di Erode Attico ad Olimpia cf. Phil. *VS* 551). Altri possibili richiami a Erode si trovano, inoltre, nell'*Icaromenippo* (18: Menippo osservando la Terra dalla Luna punta il suo sguardo sulla piana di

Domiziano (LXVII 12.5). Dione Crisostomo fu accusato di tirannide, probabilmente a seguito dell'ambizioso programma edilizio che aveva progettato per la città di Prusa (XLVII 23-24 «Ogni volta che sento qualcuno parlare di me come di un tiranno, mi sembra paradossale e ridicolo. Io infatti so che le azioni dei tiranni sono le seguenti: commettere adulterio con le mogli di altri, corrompere i giovani, picchiare e maltrattare uomini liberi in pubblico [...] Che cosa hanno a che fare queste cose con me? È perché mi sono fatto costruire una casa lussuosa? E non la faccio abbattere? O perché indosso la porpora? Ma non un bastone da due soldi? O perché ho una chioma e una barba fluente? Ma tutte queste cose non sono segni di tirannide, ma di regalità»).

42 Sono stati riconosciuti sotto le spoglie di alcuni protagonisti anonimi dei *Dialoghi* figure di sofisti contemporanei: dietro il *Maestro di Retorica* ci sarebbe il lessicografo Polluce (JONES 1972, BALDWIN 1973, 16), il protagonista pedante del *Lessifane* potrebbe essere Filagro di Cilicia o Frinico, mentre Ulpiano o Pompeiano si nasconderebbero dietro lo *Pseudologista* (*ibid.* pp. 41-59), o forse Adriano di Tiro; Bagoa, filosofo dell'*Eunuco*, sarebbe sicuramente Favorino di Arles, attaccato per una sua anomalia fisica (AMATO 2004, 137 n. 27).

43 L'*Assemblea degli dei*, che tratta della possibile esclusione di alcune divinità straniere dal consesso degli dei, ricorda alcune missive inviate dall'imperatore Marco Aurelio agli Ateniesi intorno al 165 d.C. che provvedevano a escludere i liberti dell'Areopago, entrati a far parte del tribunale cittadino dietro l'avallo di Erode Attico (cf. KENNEL 1997, 355s).

Sicione, il distretto di Oenoe a Maratona e i mille acri di Acarnia, tutti possedimenti della famiglia del sofista), nel *Timone*, la cui estrema generosità verso i cittadini Ateniesi e il fortuito ritrovamento di un tesoro ricordano la biografia di Attico raccontata da Filostrato nella *Vita* di Erode (*VS* 548), nel personaggio di Adimanto della *Nave o i desideri*, che aspira ad arricchirsi con i traffici commerciali (13) come effettivamente aveva fatto il sofista ateniese per accrescere la propria fortuna⁴⁴ e, infine, nella già citata *Assemblea degli dei*.

Erode Attico fu, del resto, una delle figure più influenti dell'età degli Antonini: Flavio Filostrato ci lascia nelle sue biografie il ritratto di un sofista celebre per ricchezza, cultura, retorica e politica, un benefattore munifico quanto discusso di Atene e di altre città greche. La sua carriera ci dà ragione di un uomo in continuo contatto con il potere e con i potenti: arconte di Atene nel 126/7, *consul ordinarius* nel 143, *corrector* delle città d'Asia quando Antonino era proconsole, tutore dei figli di quest'ultimo quando divenne imperatore, amico intimo di Marco Aurelio che gli promise persino di essere iniziato ai misteri di Eleusi (*VS* 563). Fu, inoltre, costruttore dello stadio Panatenaico in marmo bianco (*VS* 550, Paus. I 19, 6) e dell'*Odeion* ad Atene (*VS* 551, Paus. II 3, 6), dell'acquedotto di Olimpia (*VS* 551) e di moltissimi altri edifici in tutto l'ecumene (cf. GRAINDOR 1930, 182-200, AMELING 1983 I 89-92, CIVILETTI 2002, 508-511 n. 33, 43, 48). Nonostante ciò, in patria venne per lo più considerato una persona fraudolenta, un assassino, e chiamato esplicitamente tiranno: venne odiato dagli Ateniesi per non aver compiuto le volontà espresse nel testamento paterno (*VS* 549, 559), accusato dal proprio cognato di aver ucciso la moglie Regilla (*VS* 555), calunniato dagli altri sofisti per la crudeltà mostrata nei confronti di uomini liberi e certamente anche per invidia (*VS* 560)⁴⁵. Tuttavia, nulla valse a fargli perdere l'amicizia dell'imperatore di cui era stato il maestro, che lo difese salvandolo dalla condanna (*VS* 561). Una personalità così forte, a tratti esuberante a tratti carismatica, nonché la sua incredibile capacità economica, gli garantì una vita «full of quarrels» (cit. BOWERSTOK 1969, 92), ma anche buoni amici: tra quest'ultimi *in primis* Aulo Gellio che nelle *Notti Attiche* descrive i suoi soggiorni nelle ville di Erode a Cefisia e a Maratona, l'accoglienza generosa offertagli mentre era malato, e le conversazioni filosofiche da cui emerge il pensiero del sofista improntato alla saggezza stoica (I 2, XVIII 10). Tra i nemici ci può contare, invece, sicuramente Frontone, redarguito persino dall'imperatore, per i toni troppo

44 Sui riferimenti di Luciano a Erode Attico nella sua opera rimando al dettagliato articolo di TOMASSI (2007), il quale, tra i numerosi esempi, suggerisce anche l'ipotesi che il tiranno del *Cataplus* nasconda per l'appunto il famoso sofista ateniese (cf. pp. 180-183). Oltre ai passi citati nel testo, si segnalano *Harm.* 3-4 (Luciano loda un anonimo benefattore; cf. TOMASSI 2007, 167) e *Luct.* 21 (vi compare la parodia di un uomo che beve con un cadavere; cf. *ibid.* 184), per altri possibili accenni a Erode. Non condivido le conclusioni dello studioso che suppone si possano riconoscere delle «fasi» nelle relazioni tra i due sofisti, da un primo periodo in cui «Luciano ricerca la protezione di Erode», a un momento più «parodico», fino all'«aspra caricatura del sofista nei panni dello spietato tiranno Megapente (cit. pp. 184s.)», che segna una totale rottura dei rapporti. Credo, invece, che sia difficile interpretare questi testi come prove del rapporto personale tra i due, se mai è esistito (Luciano non è, del resto, menzionato in nessuna delle fonti relative a Erode Attico), ma che gli attacchi del Samosatense al noto sofista rientrino nel gioco parodico-satirico del primo, come avrò modo di spiegare più avanti.

45 Sulle diverse accuse mosse a Erode cf. GRAINDOR (1930, 82-100, 112-120), AMELING (1983 I 78, 108s.), CIVILETTI (2002, 514 n. 67, 519 n. 95, 99).

duri con cui aveva attaccato il maestro. Così si esprime, infatti, in una lettera indirizzata proprio a Marco Aurelio (*Ad. M. Caesarem* III 3):

Dicendum est de hominibus liberis crudeliter verberatis et spoliatis, uno vero occiso; dicendum de filio impio et precum paternarum inmemore; saevitia et avaritia exprobanda; carnifex quidam Herodes in hac causa constituendus. [...] Atrocia enim sunt crimina et atrociter dicenda; illa ipsa de laesis et spoliatis hominibus ita a me dicentur, ut fel et vilem sapiant; sicubi Graeculum et indoctum dicero, non erit internecivum.

Il retore riprende in questo testo, forse, alcuni punti di una orazione pronunciata in difesa di Tiberio Claudio Demostrato, uno dei nemici ateniesi di Erode⁴⁶. Sappiamo dell'esistenza della *pro Demostrato*, che non ci è pervenuta, da una lettera inviata a Lucio Vero nella quale Frontone tratta, tra le altre cose, della sua rinnovata amicizia con Erode, *quamquam extet oratio* (*Ad Verum Imp.* I 8, cf. BOWERSOCK 1969, 96s.). Probabilmente in occasione del processo di Demostrato, avvenuto prima del 161 d.C., Frontone si trovò ad avere come suo *adversarius* Erode, avvocato dell'accusa, e tentò di screditarlo, usando evidentemente toni abbastanza comuni nella prassi giudiziaria⁴⁷. Si noti che alcune delle imputazioni rivolte al retore ateniese corrispondono, non a caso, ad alcuni *topoi* “contro il tiranno” che abbiamo elencato nel paragrafo precedente: l'uccisione e il maltrattamento di uomini liberi, l'empietà, la crudeltà di un *carnifex*, l'avarizia. Confrontando le affermazioni di Frontone con la notizia filostratea in merito alle accuse mosse dagli Ateniesi a Erode di fronte ai fratelli Quintili (Phil. *VS* 559 ἸΑθηναῖοι φωνὰς ἀφῆκαν τυραννουμένων πρὸς τὸν Ἡρώδη ἀποσημαίνοντες), altri acerrimi nemici del nostro, e il successivo appello dei due consolari all'imperatore Marco Aurelio mentre questi si trovava a Sirmio (171 d.C.)⁴⁸, risulta chiaro il clima di opposizione al famoso sofista che si respirava ad Atene: la retorica politica era tutta orientata a rappresentare Erode come un tiranno e lo faceva con gli stessi temi dei προγυμνάσματα, quasi a facilitare l'assimilazione tra

46 Sull'identificazione del Demostrato frontoniano con Tiberio Claudio Demostrato, noto dalle testimonianze epigrafiche cf. GRAINDOR (1930, 118 n.4), BOWERSOCK (1969, 93-100), AMELING (1983, I 137), CIVILETTI (2002, 520 n. 102).

47 Come nota BOWERSOCK (1969, 99) Erode non viene mai chiamato *reus* da Frontone, ma *adversarius* (*Ad. M. Caesarem* III 3), il che lascia supporre che il sofista non fosse imputato nel processo di Demostrato, bensì «prosecutor».

48 I fratelli *Sextus Quintilius Condianus* e *Sextus Quintilius Valerius Maximus* furono proconsoli nel 151 d.C. (GRAINDOR 1930, 112-120, AMELING 1983, I 108s.) e avversari di Erode probabilmente per invidia, dato il prestigio che il sofista aveva acquistato nella Troade, loro città d'origine, a seguito del finanziamento di un grande progetto idrico (*VS* 548, cf. CIVILETTI 2002, 529 n. 100). Secondo BOWERSOCK (1969, 100) l'episodio del processo di Sirmio cui fa riferimento Filostrato (*VS* 560-561) sarebbe avvenuto mentre i due Quintili assumevano rispettivamente le cariche di *corrector* e *comes*, ovvero intorno al 171 d.C.: questo spiegherebbe il salto cronologico di quasi vent'anni che si produceva tra la presenza dei Quintili ad Atene come proconsoli e l'appello all'imperatore a Sirmio. Filostrato riporta, inoltre, che accanto ai Quintili si recarono a Sirmio altri personaggi della fazione avversa a Erode, che egli stesso aveva accusato in precedenza di aver sobillato il popolo contro di lui (*VS* 560 Demostrato, Prassagora, Mamertino): l'autore delle *Vite* riduce le tensioni politiche di Atene a un gioco di invidie e delazioni dell'opposizione, attenuando le eventuali colpe del sofista che soprattutto ammira (per l'opinione di Filostrato su Erode cf. CIVILETTI 2002, 30s.).

il tipo e la realtà.

Luciano, che risiedette nella città greca alla metà degli anni '70 del II d.C., sembra apparentemente percorrere la strada dei più. I riferimenti, più o meno cursori, alle vicende personali della vita del sofista ateniese che emergono nel *Cataplus* sono, infatti, numerosi. Come già è stato notato da TOMASSI (2007, 181) e da MESTRE-GOMEZ (2009, 104s.) la spia principale di una possibile identificazione di Megapente con Erode è data dalla menzione del tesoro sepolto nella dimora del tiranno (*Cat.* 8), che non poteva non ricordare al pubblico quello stesso tesoro trovato “per caso” dal padre Attico e che costituiva l'origine dell'enorme ricchezza di famiglia⁴⁹. A questa si aggiungono i riferimenti alla costruzione di edifici pubblici (*Cat.* 9: le mura e l'arsenale) che evidentemente ammiccano all'attività evergetica di Erode, l'irridente accenno all'impiego di un ἀγαπητός come ἄντανδρος (cf. *infra ad Cat.* 10), forse un'allusione alla relazione morbosa che il sofista aveva con i suoi τρόφιμοι a scapito del figlio Attico Bradua (Phil. *VS* 558), la ribellione del servo Carione maltrattato dal tiranno (*Cat.* 13) che richiama il difficile rapporto tra Erode e i suoi liberti, l'assassinio dei familiari (*Cat.* 26) che evoca le accuse di uxoricidio rivolte al sofista. Oltre a questi si potrebbero annoverare anche le battute sull'avidità del tiranno (*Cat.* 9, 26), motivo della rottura tra il sofista e la popolazione di Atene e vizio ricordato, come si è visto sopra, anche da Frontone (*ad M. Caesarem* III 3), e l'esuberante processione di *Cat.* 16, chissà forse un affresco della pomposa ostentazione dell'opulenza di Erode. Infine, non è da escludere che Luciano metta in atto anche una parodia del suo stile retorico, questione che non è possibile approfondire per via della quasi totale assenza di testi attribuibili al sofista. Significativo però che il verso omerico citato, con *variatio*, da Megapente in *Cat.* 8 (ἡμιτελής γὰρ ὁ δόμος καταλέλειπται ~ Il. II 700s. τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο / καὶ δόμος ἡμιτελής) si trovi anche in un epigramma in distici elegiaci, dedicato da Erode alla moglie Regilla, che fa parte di un'iscrizione rinvenuta nella dimora ateniese del sofista (cf. il commento *ad loc.*), e che nelle poche battute destinate al tiranno compaia la combinazione di particelle καὶ μὴν ... γε, particolarmente atticizzante (di καὶ μὴν Elio Aristide consigliava l'uso in uno stile che si appella alla γλυκύτης, cf. *Ars. Reth.* II 6, 4 e CHARBERT 1897, 152).

D'altra parte sono presenti altri motivi che, come si è avuto modo di notare nel paragrafo precedente, fanno semplicemente parte del κοινὸς τόπος contro il tiranno oppure ricalcano tematiche e aneddoti legati a singole figure di despota (come quelli intorno ad Alessandro Magno), parte in ogni caso dei προγουμνάσματα: non ci sono fonti, per esempio, sull'esuberante lussuria di Erode Attico, nonostante nei paragrafi finali del *Cataplus* Luciano insista maliziosamente proprio su questo vizio, mettendo in scena la Lampada e il Letto come paradossali testimoni del processo di Megapente, né pare che il sofista ateniese avesse ambizioni di conquista come si dice in *Cat.* 9, che certo sarebbero

49 Filostrato (*VS* 547-548) racconta che al nonno di Erode, Ipparco, era stato confiscato il patrimonio sotto l'impero di Domiziano perché anche questi, come avverrà successivamente per il nipote, era stato accusato di avere tentazioni tiranniche. Il padre del famoso sofista, Attico, durante l'impero di Nerva trovò nella propria casa un tesoro, probabilmente parte del patrimonio del padre, come ipotizzano gli studiosi, rimasto nascosto nell'attesa di un cambio di imperatore. Per approfondire cf. da ultimo CIVILETTI (2002, 505 n. 13) e *infra ad Cat.* 8.

state incompatibili con l'impero. Infine, assolutamente indiscutibile è il fatto che Erode non si impadronì del potere della *polis* illegalmente e con la forza (*Cat.* 26), secondo il “copione” delle *μελέται* contro i tiranni.

Si potrebbe dire che il Samosatense aggiunga di proposito elementi che non appartengono alla figura storica di Erode Attico nel plasmarne la caricatura, da un lato perché accumulazione e iperbole sono componenti essenziali di tutto il filone comico, a partire dal giambo, dall'altro perché la satira di un potente è sempre pericolosa e sconveniente. L'esagerazione, avallata dalla “licenza” comica, serve a marcare infatti la distanza tra la realtà e la letteratura: certo scopo del brillante letterato di Samosata vissuto alla corte di Lucio Vero non era quello di denunciare apertamente Erode, illustre e beneamato maestro degli imperatori. O perlomeno non era quello attaccarlo per il suo ruolo politico, nonostante il dialogo abbia come protagonista proprio un tiranno. Credo, invece, che una possibile chiave di interpretazione si possa ricavare da un'attenta lettura di *Cat.* 16:

Ἔκουσον, ὃ τιμωτάτη μοι θεῶν· παροικῶν ἄνω τῷ τυράννῳ πάνυ ἀκριβῶς ἐώρων τὰ γινόμενα παρ' αὐτῷ καί 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 ὄφθη μοι ἀποδυσάμενος τὴν τρυφήν...

Ascoltami, venerabile dea: 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 il fiore della porpora, la folla dei servitori, 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 altro, 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...

Il povero ciabattino Micillo nell'Aldilà si sofferma a descrivere la vita lussuosa che conduceva Megapente: ammantato di oro e porpora, circondato da servitori, impegnato costantemente in banchetti ricchi di pietanze servite su sontuose suppellettili, questi imitava in maniera volgare i caratteri di opulenza, lusso e splendore divino dei sovrani orientali, ma con le movenze di un attore di teatro, come ci segnala l'impiego di ἀποδύω, verbo tecnico del lessico teatrale, e il confronto con una scena simile di *Gall.* 16. Se effettivamente il tiranno del *Cataphus* è da identificarsi con Erode Attico, la satira luciana mirerebbe allora colpire il sofista in quanto figura stucchevole e teatrale, che si atteggia con il κόμπος di un re orientale. Noto al pubblico, del resto, era l'alto livello di spettacolarizzazione cui era arrivata l'esibizione del sapere di questi oratori, dovuta non solo alle prodezze virtuosistiche nell'arte della parola, ma anche all'esuberante *facies* estetica con cui costoro si presentavano di fronte all'uditorio.

Luciano stesso nel *Maestro di Retorica* (16) consiglia ironicamente, a chi voglia percorrere il cammino più breve per diventare retore di indossare semplicemente della πορφύρα che sia καλή καὶ εὐανθής, che permetterà di nascondere facilmente le mancanze nella *paideia*, mentre nello *Pseudologista* (21) descrive lo stravagante e ricco abbigliamento dell'anonimo sofista attaccato nel dialogo (ὑπὸ τῶν ἱματιοκαπήλων διωκόμενον, παρ' ὧν ἐσθῆτας πολυτελεῖς πριάμενος ἐφόδια εἶχες). Anche Flavio Filostrato si sofferma più volte sull'aspetto sfarzoso e magnificente dei sofisti: Polemone, per esempio, viaggiava di città in città per pronunciare le sue declamazioni su un carro frigio o gallico dalle briglie d'argento e seguito da bestie da soma, cavalli, schiavi, cani (*VS* 532); Adriano di Tiro, discepolo di Erode, sovrintese alla cattedra di Atene con grande sfarzo, vestendo abiti pregiati, indossando pietre meravigliose e andando a lezione su un carro dalle briglie decorate d'argento (*VS* 587).

Megapente in questo passo pare rappresentare Erode “il sofista”, ostentatamente ricco e pieno di boria. Tuttavia, la somiglianza non si limita al piano estetico. Come gli dei dello *Zeus Tragedo* che si esprimono con citazioni e *pastiches* non sono altro che «l'immagine speculare di una classe intellettuale costretta a recitare» (cit. BELTRAMETTI 1994, 290), così il tiranno del *Cataplus*, controfigura di un retore, che interviene nel dialogo ripetendo gli stanchi formulari del κοινὸς τόπος contro il despota, non fa che rivelare la stucchevolezza delle forme della cultura del tempo. La parodia di Luciano, allora, non colpisce tanto, o almeno non solo, le tendenze tiranniche di Erode quanto le mode contemporanee, la mimesi degli esercizi, l'assimilazione di temi e di modelli tanto esasperata e manierista da pervadere non solo le declamazioni, ma anche la retorica politica. La fama di cui godeva il sofista ateniese presso i contemporanei, la ricchezza e il potere che aveva raggiunto non facevano che ribadire la sua superiorità, sicché facilmente avrebbe potuto essere considerato il *tyrannos* dei retori. Non bisogna leggere, dunque, a mio parere, un vero impegno politico contro Erode Attico in questa satira di Luciano, una sorta di denuncia dell'abuso di potere che questi esercitava ad Atene, ma semmai inserire questo dialogo, come altri del Samosatense quali il *Maestro di Retorica*, lo *Pseudologista* o il *Lessifane*, tra gli scritti di invettiva contro quei presunti intellettuali che, forti di uno pseudo-sapere costruito sugli esercizi di retorica o sui lessici, si dedicavano ben poco alla lettura diretta dei testi antichi, percorrendo “più breve” nell'acquisizione della *paideia*. Via che, tuttavia, conduceva al successo e al potere, come sembra ironicamente sottolineare Luciano nel *Cataplus*.

3.3 *Le voci della satira cinica*

Nel sistema dei personaggi del dialogo, sul piano opposto rispetto alla figura di questo tiranno-ciarlatano con velleità retoriche, Luciano colloca due “tipi” cinici, un filosofo e un povero ciabattino⁵⁰. Sono costoro i *porte-parole* della critica dell'autore contro Megapente e al tempo stesso figure del mondo retorico,

50 Micillo evoca il tipo del ciabattino-filosofo presente nella letteratura socratica e cinica: cf. *infra* 3.3.1.

essenziali nello sviluppo del *topos*, frequente nella letteratura antica, del saggio che si oppone al tiranno.

La scelta del Samosatense di eleggere i cinici a portavoce della sua attività da *μισαλαζών* deve allontanare dalla tentazione di identificare *tout-court* il pensiero dell'autore con questa filosofia e di considerarlo, di conseguenza, un severo moralista. Dai numerosi studi sulla questione – si considerino non solo i contributi riguardanti l'aderenza o meno del Samosatense al cinismo⁵¹, ma più in generale quelli relativi al suo approccio alle diverse correnti filosofiche – sono emerse, infatti, finora interpretazioni piuttosto contraddittorie dell'ideologia dell'autore, ben riassunte da Fuentes González nel capitolo dedicato a Luciano nel *Dictionnaire des philosophes antiques* (2005, 148):

«Autrement dit, il s'agit d'aborder deux questions intimement rattachées: d'une part, Lucien était-il bien un vrai penseur, ou n'était-il qu'un simple littérateur-sophiste, ce qui équivaut à s'interroger sur la portée intellectuelle de son œuvre; d'autre part, était-il un satiriste-moraliste engagé, ou bien un pur comique, ce qui équivaut à s'interroger sur son sérieux à l'égard de ce qu'il satirise, ainsi que, de façon générale, à l'égard de la réalité contemporaine, dans la mesure où on peut accepter que celle-ci se trouve présente dans son œuvre»⁵².

Al dilemma se Luciano, quando mette in gioco filosofi cinici – oppure epicurei o scettici⁵³ – che sostengono i suoi attacchi satirici, faccia sul serio o no, ovvero condivide o meno alcuni temi di quelle filosofie senza limitarsi al solo gioco retorico o linguistico, la posizione che appare più prudente oggi è quella di conciliare i due punti di vista. Per quanto riguarda il cinismo, è ben vero come sottolineano Bompaire, Roca Ferrer, Goulet-Cazé⁵⁴, che il Samosatense aveva un interesse stilistico-letterario per il cinismo, ma è doveroso ricordare che accanto alla critica mordace sui modi e sui protagonisti della propaganda

51 Accanto a interventi specifici sulla questione – si vedano, per esempio, BERNAYS (1979), NESSELRATH (1998) e più recentemente BOSMAN (2012) – numerosi sono i capitoli sulla possibile affiliazione di Luciano al cinismo nelle principali monografie dedicate a questa filosofia (cf. e.g. GOULET-CAZÉ 1990, 2720-2833, DESMOND 2008, 60-67) o in quelle dedicate al Samosatense (cf. CASTER 1937, 65-84, BOMPAIRE, 1958, 190; JONES 1986, 117-132, HALL 1981, 51-57, 169s.). Una sintesi delle diverse tesi degli studiosi si trova in NESSELRATH (1998, 121-124).

52 Il critico fornisce, inoltre, un prezioso *excursus* sulle diverse posizioni critiche in merito alla disputa su Luciano uomo di pensiero o uomo di lettere (cf. *Ibid.* pp. 148-150).

53 Dell'epicureismo Luciano apprezza il razionalismo e in parte anche l'edonismo, e per tale ragione talvolta sono proprio gli epicurei a sostenere il punto di vista dell'autore (nel *Bis accusatus*, nello *Zeus tragedo*, nel *Parassita*, nell'*Alessandro o il falso profeta*: cf. DOLCETTI 1995, 99-109). Dello scetticismo condivide, invece, l'anti-dogmatismo: un filosofo scettico sembra il Licino dell'*Ermotimo* e talvolta anche Menippo, che per esempio nell'*Icaromenippo* decide di raggiungere l'Olimpo, mentre nella *Negromanzia* sceglie di consultare Tiresia per risolvere una grande *ἀπορία*, termine scettico che indica la difficoltà di fronte alla varietà delle rappresentazioni sensibili, che ha di fronte alla incredibile *διαφωνία* delle scuole dogmatiche (*Icar.* 4, *Necr.* 4; cf. *ibid.* 132-143).

54 BOMPAIRE (1958, 190) evidenzia la «simplification scolaire» dei filosofi che compaiono in Luciano; GOULET-CAZÉ (1990, 2763) afferma esplicitamente che nei dialoghi in cui compaiono i cinici «l'intérêt est surtout littéraire»; ROCA FERRER (1974, 69) considera Luciano «uno de los que mejor nos informan acerca del *kynikòs trópos*», ovvero di tutti i generi e gli strumenti retorici che caratterizzano la letteratura cinica (cf. *ibid.* p. 19).

contemporanea⁵⁵, l'interesse di Luciano per questa filosofia sembra talvolta spingersi oltre la condivisione dei principi fondamentali del cinismo, *in primis* la *παρρησία* e l'*ἐλευθερία*, o l'ammirazione per alcuni dei suoi rappresentanti⁵⁶. Come ha notato Nesselrath in una sua recente indagine sulla frequenza delle apparizioni di cinici o voci cinicizzanti nel *corpus* luciano, la presenza di questi filosofi supera di gran lunga quella dei seguaci di altre filosofie, fatto che potrebbe suggerire un certo favore di Luciano per questa corrente di pensiero⁵⁷. Certamente l'autore, che non assume mai posizioni categoriche, non condivideva gli aspetti più discutibili del *τρόπος βίου* cinico – l'atteggiamento duro e riprovatore, la vita randagia, l'*ἀναιδεία*, l'ascetismo un po' estremo –, ma per lui il cinico era un «bon compagnon, hardi et vigoureux» (cit. CASTER 1937, 84), la figura ideale insomma per veicolare i contenuti della propria satira. Suggestiva resta ancora, a mio avviso, l'ipotesi di Hall, la quale ritiene che la scelta di questi filosofi come portavoce dipenda essenzialmente dalla situazione del dialogo e dalle aspettative del pubblico per il quale scriveva⁵⁸: se l'argomento di uno dei suoi libelli avesse riguardato il problema dell'esistenza degli dèi, la figura più adatta per mettere in crisi questo tipo di credenza era ovviamente il filosofo epicureo, agnostico per definizione, mentre uno scettico, per esempio, si sarebbe rivelato più adeguato per sconfessare il dogmatismo delle scuole filosofiche⁵⁹. I cinici, invece, se leggiamo la pur ironica descrizione che fa Luciano di Diogene nella *Vitarum Auctio*, erano comunemente considerati i campioni della lotta contro il vizio, contro la ricchezza

55 La condanna rispetto alle manifestazioni coeve del cinismo emerge soprattutto nei *Fuggitivi*. A proposito cf. *infra* 3.3.2.

56 Nella *Vita di Demonatte*, scritto di carattere biografico ed apoteigmatico, Luciano descrive in maniera positiva la figura di un cinico contemporaneo, che confessava di venerare Socrate, ammirare Diogene e amare Aristippo (62). Nel ritratto di Demonatte sottolinea in particolare la matrice socratica del suo pensiero, l'insegnamento volto al perfezionamento interiore e la testimonianza di una vita condotta con integrità morale. Sull'opinione positiva che il Samosatense ha di questo filosofo cf. in particolare BRANCACCI (1994, 451-455).

57 Partendo dalla considerazione di BOMPAIRE (1958, 190), il quale nota che Luciano presta i suoi tratti a cinici come Diogene e Menippo oppure a voci cinicizzanti inventati dallo stesso autore, NESSELRATH (1998, 123) nota che «cette observation judicieuse n'explique pas encore pourquoi des figures cyniques apparaissent si fréquemment chez Lucien».

58 HALL (1981, 172) spiega che il differente atteggiamento di Luciano verso le varie sette si può interpretare nei termini di «differing literary requirements of the moment, and as reflections of an eclectic attitude towards philosophy».

59 La questione dell'esistenza degli dèi e della provvidenza è un terreno su cui si dovevano scontrare spesso stoici ed epicurei: nello *Zeus tragedo* lo stoico Tichiade difende gli dèi, che per il diffondersi delle teorie epicuree rischiano di morire di fame visto che nessuno sarà più disposto a fare loro sacrifici, di fronte all'epicureo Damide, portavoce luciano, che infine risulta vincitore nell'argomentazione. Gli epicurei, inoltre, sono considerati positivamente da Luciano poiché non hanno fede negli oracoli (*Alex.* 17; l'intero libello contro il falso profeta Alessandro è dedicato all'amico epicureo Celso) né in alcuna credenza religiosa (*Sacr.* 15). Luciano critica, dunque, meno frequentemente i filosofi del Giardino poiché ne condivide lo spirito razionalista (cf. DOLCETTI 1995, 95s., 102-109). Anche per gli scettici, lontani dai dogmatismi della maggior parte delle scuole, il Samosatense pare avere più di qualche simpatia, tanto che da una parte della critica il retore greco venne considerato uno scettico (cf. da ultimo BONAZZI 2010): in particolare vicino allo scetticismo sono state considerate le conclusioni dell'*Ermotimo* (84) e della *Negromanzia* (21) in cui si fa riferimento rispettivamente al *κοινὸς βίος* e al *τῶν ἰδιωτῶν βίος* come migliore scelta di vita, lontana dai sillogismi o dalle teorie dei filosofi (cf. DOLCETTI 1995, 143-148).

e la tirannide⁶⁰. Inoltre, l'ostentato disprezzo per la morte⁶¹, li rendeva i perfetti antagonisti di tutti coloro che, al contrario, mostrassero un folle attaccamento per la vita.

Nel caso del *Cataplus*, dialogo di ambientazione infera e al tempo stesso libello contro un ricco tiranno, è facile comprendere le coordinate entro cui l'autore satirico sceglie proprio due *kynikoi* come portavoce. Il pubblico del dialogo, inoltre, come contraltare del despota si sarebbe aspettato il personaggio di un σοφός, secondo un canovaccio abbastanza prevedibile⁶². E non v'è nessuna delle filosofie ellenistiche che incarni meglio del cinismo quegli ideali di libertà e saggezza, di cui il tiranno, schiavo delle sue passioni e ὕβριστής, rappresenta la perfetta negazione. Per percorrere il cammino verso la virtù, l'antico cinismo proponeva, infatti, una vita basata sulla completa αὐτάρκεια e ἀπάθεια, ottenute per mezzo dell'ἄσκησις. Tale esercizio andava portato avanti sia sul piano fisico che su quello psicologico: bisognava vivere κατὰ φύσιν, scegliendo quella radicale semplicità, fino alla povertà, che permetteva all'uomo di bastare a se stesso. Di conseguenza, la libertà del saggio veniva considerata in parte di carattere negativo, intesa cioè come 'libertà da qualcosa' (dai bisogni non necessari, dalle passioni) in parte di carattere positivo, ovvero libertà di parola (παρρησία) e di azione. L'avversione contro il tiranno propria del filosofo cinico la dobbiamo immaginare, dunque, secondo quest'ultima prospettiva: il σοφός ha la missione di biasimare il tiranno con lo strumento della παρρησία, poiché egli è l'incarnazione di ciò che è male e di quanto è più lontano da una vita secondo natura: siccome il tiranno è amante dei piaceri, delle ricchezze e degli onori si poneva inevitabilmente in contraddizione con l'αὐτάρκεια e la πενία cinica.

Nella letteratura di età imperiale il *topos* dell'antitesi σοφός-tiranno ricorre più volte e trae probabilmente la sua matrice da una tradizione cinico-stoica di età ellenistica ostile ad Alessandro Magno, paradigma del despota, biasimato per la sua ambizione senza confini, la sua τρυφή e la sua pretesa di essere onorato come una dio⁶³. Di questa tradizione si hanno pochissime tracce – un passo in una diatriba di Telete e un papiro del I sec. a.C.⁶⁴ –, ma la stilizzazione di alcuni motivi

60 Diogene, messo in vendita nonostante sia ἐλεύθερος come si ricorda ironicamente a *Vit.auct.* 7 fornisce al compratore un ritratto di se stesso e della dura vita ascetica cui sottoporrà il suo nuovo padrone: afferma di combattere contro i piaceri come Eracle (8), ordina all'acquirente di gettare in mare le proprie ricchezze (9) e, inoltre, di essere sfrontato e impudente, insultare tutto e tutti, re e privati cittadini (10).

61 Il Diogene di Luciano consiglia al proprio padrone di suicidarsi quando gli pare, mangiando un polipo crudo o una seppia (*Vit.Auct.* 10). Sul medesimo motivo cf. *infra* § 7 s.v. σηπίαν ὀμῆν ἀποθανεῖν.

62 Il paradigma del saggio contrapposto al tiranno si trova, infatti, già all'interno delle *Storie* di Erodoto nell'episodio dell'incontro, storicamente impossibile, tra Creso e Solone (I 29-45), ripreso anche da Luciano in *Cont.* 9-13, ma è soltanto nella riflessione filosofica politica di età classica (cf. e.g. Plat. *Resp.* 571d), sulla scorta delle suggestioni del teatro tragico, che iniziano a definirsi con maggiore precisione le caratteristiche morali del tiranno e, conseguentemente, della figura etica che lo può contrastare. Così la prevaricazione (ὑβρις) si oppone alla saggezza (σοφροσύνη), intesa come capacità di controllo e senso della misura; la libertà (ἐλευθερία) alla schiavitù (δουλεία), frutto della necessità cui si è costretto il tiranno (cf. LANZA 1977, 65-94).

63 In età ellenistica Alessandro Magno diventa *basileus* per antonomasia, modello dei diadochi, ma i tratti del monocrate si scambiano facilmente con quelli, ormai stereotipati del tiranno tragico. Si veda MUCCIOLI (2018, 12s.)

64 In Telete, autore cinico del III sec. a.C., Alessandro è presentato come un uomo insaziabile, per

e aneddoti in Cicerone, Seneca⁶⁵, Diogene Laezio⁶⁶ e Dione Crisostomo⁶⁷ suggerisce che si trattasse di un tema di repertorio. In questo rientrerebbe anche quello del ciabattino-filosofo critico nei confronti del tiranno o di quei filosofi che vivono alla corte dei tiranni e che hanno abiurato alla propria saggezza per il piacere⁶⁸.

Attraverso la scelta di Cinisco e del calzolaio Micillo, Luciano si inserisce nel solco di questa tradizione, rivitalizzando però il modello che ha a disposizione. Non a caso, per esempio, due e non uno sono i protagonisti dell'opposizione. In primo luogo per richiamarsi al principale ipotesto comico del dialogo, le *Rane* di Aristofane⁶⁹, in secondo luogo per amplificare l'azione demolitrice della satira

niente ἐλεύθερος, che afferma di essere immortale (fr. IV 43 Hense). Nel papiro di Berlino 13044 figura un incontro tra Alessandro e i gimnosofisti indiani, in cui il conquistatore appare come un tiranno senza scrupoli, colto nell'atto di porre domande impossibili ai saggi, dalla cui risposta dipende la loro vita. Un simile aneddoto è ripreso da Arriano nell'*Anabasi di Alessandro* (VII 2,2): in questo caso il condottiero macedone vorrebbe che uno dei gimnosofisti, Dandami, lo seguisse, ma quest'ultimo rivendica la sua libertà (ἐλεύθερον ὄντα τὸν ἄνδρα). Il racconto è riportato subito dopo il famoso incontro tra Diogene ed Alessandro (VII 2,1): un altro esempio di inconciliabilità del saggio con il tiranno. Su queste fonti cf. HÖISTAD (1948, 207s.). La tradizione ostile ad Alessandro non si riscontra solo nella filosofia greca, ma rivoli di questa contestazione si possono trovare nel mondo orientale, iranico e giudaico (cf. MUCCIOLI 2018, 31-34).

- 65 Secondo HÖISTAD (1948, 205) la più antica attestazione dell'aneddoto dell'incontro tra Diogene e Alessandro, in cui il cinico afferma che non ha bisogno di nulla dal potente condottiero se non che questi si sposti dal sole, si trova in Cic. *Tusc.* V 32.91 e certifica la presenza del *topos* dell'antitesi tra il filosofo e il tiranno probabilmente nato nel periodo tra il 323-250 a.C. Seneca nel trattato *Sui benefici* (I 13.3) descrive l'insaziabile ambizione di Alessandro più o meno negli stessi termini di Tel. IV 43 Hense, fatto che lascia supporre che vi fosse «a Cynic-Stoic tradition of hostility to Alexander» (cit. *ibid.* 212). Al tiranno si contrappone la figura di Eracle dotato dei caratteri di ascetismo e *sophia* conferitegli dalla tradizione cinico-stoica (cf. BILLERBECK 1999, 25-29).
- 66 L'aneddoto dell'incontro tra Diogene ed Alessandro si trova anche in D.L. VI 38. Inoltre, il capostipite dei cinici ebbe il coraggio di proclamarsi «spia dell'insaziabile avidità» di Filippo il Macedone (D.L. VI 43) e venne minacciato di morte da Perdicca (D.L. VI 44).
- 67 Il *topos* è sviluppato dall'autore nelle quattro orazioni *Sulla regalità*, scritte per Traiano. In particolare, nella prima compare un Eracle cinico (va in giro svestito, indossando solo la pelle di leone e brandendo la clava, non prova interesse per oro e argento, supera tutti nella sua capacità di sopportare la fatica; cf. I 62-64), che si oppone all'allegoria della Tirannide, avvolta nella lussuria, e accompagnata da Ὠμότης καὶ Ὑβρις καὶ Ἀνομία καὶ Στάσις [...]Κολακεία (cf. I 82). Interessante anche la quarta orazione, in cui si oppongono le figure di Diogene e di Alessandro (IV 7-10) secondo uno schema di valori ormai fisso: la παρρησία, la πενία, l'ἐλευθερία del cinico sono speculari alla κολακεία, al πλοῦτος e alla δουλεία del tiranno (cf. HÖISTAD 1948, 213-222).
- 68 Sull'antitesi ciabattino-tiranno si veda D.L. II 123: Pericle chiese al calzolaio Simone, considerato saggio, di affiancarlo nelle decisioni di potere, ma questi gli rispose che non avrebbe venduto la sua παρρησία. Anche nelle epistole pseudo-socratiche Simone si presenta più volte critico verso Aristippo che vive presso la corte di Dioniso di Siracusa, approfittando dei beni elargiti dal tiranno (*Ep.* 9, 12, 13). Sulla figura di questo ciabattino cf. *infra* 3.3.1.
- 69 Si registrano, infatti, alcune sovrapposizioni nelle azioni delle coppie Dioniso-Santia e Cinisco-Micillo soprattutto nella scena della traversata della palude Stigia: Cinisco rema come Dioniso nel traghetto di Caronte, mentre Micillo ha il compito di eseguire l'*anti-threnos* dei morti come il dio del teatro si era lanciato nel contro-canto delle rane-cigno in *Ran.*; alla conclusione dell'attraversata, entrambi si trovano immersi nel buio e improvvisamente si trovano di fronte a una figura femminile mostruosa ricordando l'analogo episodio dell'incontro con Empusa in *Ran.* Per queste analogie cf. *infra ad Cat.* 18-21.

attraverso una coppia di *παρρησιασταις*⁷⁰ dotati di caratteristiche specifiche: Cinisco, che opera mediante l'*ἐλέγχειν*, l'azione di smascheramento (cf. *infra* 3.3.2), e Micillo, contraddistinto dal riso, sempre con funzione demistificatoria (cf. *infra* 3.3.1). Sono questi due, infatti, i principali assunti della libertà di parola luciana definita dall'autore nel *Piscator*⁷¹ per bocca di uno dei suoi “eroi satirici”⁷²: *Parrhesiades*, ovvero “colui che parla con franchezza”, che si presenta come *μισαλαζών, μισογόης, μισοψευδής, μισότυφος* (*Pisc.* 20)⁷³, sostiene che non potrà mai smettere di smascherare e “mettere in commedia” (*Pisc.* 37 οὐποτε παύσομαι διελέγχων καὶ κωμωδῶν). L'attacco satirico del Samosatense pare, dunque, consistere in queste due prerogative, quella del κωμωδεῖν e dell'ἐλέγχειν, incarnate, appunto, nel *Cataplus* da due figure. La disposizione coraggiosa dei cinici a parlare con franchezza e a ridere impietosamente di tutto e di tutti, persino correndo i rischi di affrontare chi potrebbe disporre della loro vita come un tiranno, rende questi filosofi particolarmente cari all'autore, che li impegna più volte nell'azione critica della satira⁷⁴. Come si vedrà in seguito, tuttavia, nemmeno costoro vengono risparmiati dalla *verve* satirica dell'autore, rendendo la sua posizione particolarmente indecifrabile. Ma basterà riflettere sul fatto che la verità è per Luciano problematica e sfuggibile, tanto che tutti, a suo stesso dire, vaghiamo nel buio come ciechi⁷⁵, e che forse l'unica certezza possibile è quella di ridere di tutto senza prendere nulla sul serio⁷⁶. La satira non sembra offrire

70 È stato notato di recente che alcune coppie di personaggi luciane riproducono parzialmente la “coppia eroica” della commedia: accanto al protagonista è presente un'altra figura, che generalmente o si identifica con il progetto comico dell'eroe oppure ne contraddice le prospettive (e.g. *Strepsiade* e *Fidippide* nelle *Nuvole*, Euripide e il *Parente* nelle *Tesmofoiazuse*, *Filocleone* e *Bdelicleone* nelle *Vespe*). La voce satirica si sdoppia nel *Cataplus* per corroborare l'azione di denuncia. Su questi argomenti si rinvia a DERIU (2017, 50-69).

71 Il *Piscator* è l'opera luciana che forse meglio riflette su problematicità, contenuti ed effetti della satira ai danni di alcune filosofie coeve. *Parrhesiades*, protagonista del dialogo e *alter ego* dell'autore, è accusato dai capostipiti delle scuole filosofiche di aver abusato della sua libertà di parola, avendo osato mettere in vendita i filosofi nella *Vitarum auctio*, di cui questa operetta costituisce il seguito.

72 Il concetto di “eroe satirico” è elaborato e definito negli ultimi lavori critici di CAMEROTTO (2010, 2014). Si tratta, secondo lo studioso, di un personaggio analogo all'eroe della commedia antica, ma dotato precipuamente di quei caratteri di alterità, di matrice socratica, che gli permettono di avere sulla realtà la visione straniante della satira. La libertà di parola costituisce una delle virtù principali di questo eroe, che dice senza freni quanto ha visto, quanto ha smascherato, e ride per rendere manifesti gli effetti della satira e sigillarne l'azione. Per una definizione minima dell'eroe satirico cf. CAMEROTTO (2014, 103-107), su *Parrhesiades* come “eroe satirico” cf. *ibid.* 225-260.

73 *Parrhesiades* si qualifica cioè attraverso l'odio istintivo verso chiunque e qualunque cosa nasconda la verità: il ciarlatano (*ἀλαζών*), l'incantatore (*γόης*), il bugiardo (*ψευδής*), la boria fumosa che avvolge chi pecca di presunzione (*τύφος*).

74 Per un elenco dei cinici o delle voci ciniche in Luciano cf. NESSELRATH (1998, 126-135). Molti dei principi del cinismo, in parte mutuati dalla filosofia socratica, sono, inoltre, propri degli eroi satirici luciane cf. CAMEROTTO 2014 (83-93; 109-140).

75 La difficoltà di pervenire alla verità perché questa è offuscata dall'ignoranza è trattata nell'*incipit* delle *Calunnie* (1): si vaga nel buio come ciechi e si urta ogni cosa, in ciascuna delle cose che facciamo continuiamo a sbagliare in tutto (cf. *Cont.* 21).

76 È questa la risposta che offre Tiresia a Menippo, giunto a consultarlo per sapere quale sia l'*ἄριστος βίος*. Dietro l'insistenza del cinico, il profeta rivela che la vita migliore è quella del privato e che dunque sarà più saggio se eviterà di interrogarsi sulle cose celesti e disprezzerà i sillogismi, *γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς* (*Nec.* 21).

alternative positive alla demolizione del potere, delle credenze religiose e dei dogmi: proprio a partire da questa consapevolezza, forse, il Samosatense affida la sua opinione a personaggi caricaturali, ben lontani dalla vigorosa integrità e serietà dei loro modelli.

3.3.1 *Micillo, la caricatura dell'ideale cinico dell'artigiano-filosofo*

Il ciabattino Micillo entra nella scena del *Cataplus* ridendo (§ 3). È un γέλως che appare immediatamente come paradossale perché esplode nell'Aldilà, luogo ἀμείδητος per eccellenza, secondo il “mantra” degli epitimbi⁷⁷. Il motivo del riso in un luogo tanto inopportuno permette a Luciano di configurare immediatamente questo personaggio all'interno della tradizione del *geloion* (giambo, commedia, cinismo), accomunandolo a quelle figure di poeti e filosofi che, specialmente nell'universo fittizio degli epigrammi funerari, continuano la loro risata e mordace invettiva persino dopo la morte: Archiloco che non ferma i suoi giambi contro le figlie di Licambe (e.g. *AP* VII 69, 70), l'anima ridente di Democrito che viene accolta tra i morti senza sorriso⁷⁸ oppure Diogene che prosegue anche nell'Ade a detestare chi è φαῦλος (*AP* VII 65). Ma a scoppiare in una fragorosa risata alle porte del Tartaro era già nella commedia antica il servo Xantia delle *Rane* di Aristofane, che si compiace con un collega degli Inferi delle malefatte dei padroni esponendone i vizi (vv. 748-753): proprio la libertà canzonatoria di questo personaggio, richiamato tra l'altro attraverso una citazione contenuta nella prima battuta del ciabattino (cf. *infra ad. Cat.* 14), sembrerebbe essere uno dei modelli di questo Micillo *ridens* nell'Aldilà. Il pubblico più assiduo delle *performances* oratorie del Samosatense non poteva, inoltre, non riconoscere in questo riso

77 Si vedano, per esempio, *AP* VII 58.1 (Giuliano ex prefetto d'Egitto) Εἰ καὶ ἀμειδήτων νεκῶν ὑπὸ γαῖαν ἀνάσσει (cf. VII 59.2); VII 439.3s. (Teodorida) ὃ πόποι, ἀνὴρ / οἷος ἀμειδήτω κεῖται ἔλωρ Ἄϊδη; IG XIV 769 (un epigramma funerario di età imperiale da Napoli) Ἄγγελε Φερσεφόνης, Ἑρμῆ, τίνα τόνδε προπέμπεις / εἰς τὸν ἀμειδητὸν Τάρταρον Ἄϊδεω. Ma un eccezionale sorridere di Ade, anche se solamente con le sue sopracciglia, si trova in [Hom.] *Hymn. Cer.* 357s. μείδησεν δὲ ἄναξ ἐνέρων Ἄϊδωνεὺς ὄφρυσιν.

78 Il motivo del riso di Democrito all'Ade si trova in alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina* (VII 56-58), ma più in generale l'immagine del filosofo atomista che ride è *topos* ricorrente nella diatriba: Democrito ride dei vizi e delle passioni altrui in Cic. *De orat.* II 58.235; Hor. *Ep.* II 1.194, Juv. X 33s., e nella letteratura greca in autori influenzati dalla filosofia cinica: in Luciano contro superstizioni (*Sacr.* 15), fanatismi (*Peregr.* 7, 45), credenze (*Philops.* 32) e nell'imperatore Giuliano contro il vano affannarsi degli uomini (*Fluv.* 7 ἐγέλα τοι, φασί, καὶ Δημόκριτος ὀρῶν σπουδάζοντας τοὺς ἀνθρώπους). La filosofia materialista di Democrito conduce, infatti, presto a considerare le cose della vita come assurde, poiché il cosmo è costituito semplicemente dalla composizione e scomposizione di atomi. Tuttavia, il riso di Democrito può considerarsi come il segno della sua εὐθυμία, una sorta di «carefree good cheer» con cui il filosofo consiglia di approcciarsi alla vita. Su questo motivo cf. HALLIWELL 2008, 343-371, in part. 353s. e CAMEROTTO 2014, 292, n.27 sulla figura di Democrito in Luciano.

sardonico anche un marchio della figura di Menippo di Gadara, protagonista in Luciano della *Necromanzia* e di molti dei *Dialoghi dei Morti*, nonché autore di una *Nekyia* di cui forse era il personaggio principale, come sembra suggerire un aneddoto riportato dalla Suda⁷⁹. Un γέλως che per questo “cane dell'Ade” è segno di paradosso, scherno e persino autocritica⁸⁰, una serie di declinazioni che avvicinano la *verve* satirica del Menippo luciano a quella di Micillo.

È, infatti, il segnale del riso che qualifica inequivocabilmente il ciabattino del *Cataplus* come una voce della satira, ricreando una figura che ha lasciato non poche tracce nella letteratura greca. Nell'antichità il calzolaio era considerato uno degli artigiani più miserabili e tra i meno acuti, poiché si riteneva che passare molte ore seduti e in luoghi chiusi ottundesse la mente⁸¹. Da questo pregiudizio derivano probabilmente alcuni lazzi comici contro i ciabattini che si trovano in Aristofane (*Eq.* 740, *Lys.* 414-419, *Ecc.* 385-387) e su questi aspetti poco eulogistici dovevano forse giocare moltissime altre *boutades* della *Commedia mese* e *nea*, che purtroppo non è possibile ricostruire a causa della scarsa documentazione. Soltanto una coppia di *Mimiambi* di Eronda sembra in parte restituirci questa produzione comica perduta che aveva i calzolai tra i suoi personaggi principali (cf. il fr. 12 K.-A. dei Cretesi di Nicocare in cui vengono menzionati gli arnesi di un ciabattino e lo Σκντεύς di Eubulo [fr. 96 K.-A.]): in *Her. Mim.* VI e VII compare il ciabattino Cardone, che si caratterizza, contrariamente al prototipo sociale appena citato, per loquacità, scaltrezza e avidità di guadagno, che gli consentono di ingannare gli avventori del negozio, facendo leva, tra le altre cose, sulla tradizionale miseria del proprio mestiere, che costringe a una vita piena di sacrifici e a spese troppo alte per l'acquisto delle materie prime (vv. 29-48). Probabilmente Eronda ha rielaborato nel suo mimo spunti e suggestioni di altro genere presenti nella commedia, che chissà forse scherzava proprio sull'avidità dei calzolai.

In sprezzo all'opinione corrente relativa alla pochezza intellettuale dei ciabattini, potrebbero essere nati anche alcuni ritratti idealizzati di questo artigiano come quello del calzolaio che ascoltava Omero, venuto a recitare i suoi poemi nella sua bottega ([Hdt.] *Vit. Hom.* 95-116, 366-371), e quella di Simone, presso cui si

79 In Suid. φ 180a s.v. φατός si riporta un breve aneddoto su questo cinico: Menippo si travestì da Erinni, dicendo di essere giunto dall'Ade come ἐπίσκοπος delle colpe commesse dagli uomini per poi riferirle agli dèi inferi. Per un commento al passo e sulla sua relazione con la *Nekyia* cf. RELIHAN 1987, 193s.

80 Per il paradosso si consideri la visione dei satrapi e tiranni costretti a mendicare in *Nec.* 17 (πολλῶ δ' ἂν οἶμαι μᾶλλον ἐγέλασας, εἰ εθεάσω τοὺς παρ' ἡμῖν βασιλέας καὶ σατράπας πτωχεύοντας), per lo scherno l'invito di Diogene a Menippo di giungere presto all'Ade per deridere ancor di più filosofi, ricchi e tiranni (*D.Mort.* 1.1 εἴ σοι ἰκανῶς τὰ ὑπὲρ γῆς καταγεγέλασται, ἥκειν ἐνθάδε πολλῶ πλείω ἐπιγελασόμενον; cf. *D.Mort.* 2.3, 3.1, 6.6, 20.9). Come ha notato RELIHAN (1987, 189) Luciano nei dialoghi fa una parodia anche delle opere e del personaggio di Menippo, che doveva presentarsi come «a self-parodic preacher making fun of supernatural attempts to get at the truth». Sul motivo del riso in Luciano cf. in particolare HALLIWELL 2008, 436-462; CAMEROTTO (2014, 285-323).

81 Si veda e.g. Ar. *Pax* 669, Plat. *Gorg.* 491a, *Symp.* 221e, Luc. *Fug.* 12, *Par.* 1. Lo stereotipo dell'umiltà e dell'ignoranza dei ciabattini è restato fino a tempi più recenti: cf. BATTAGLIA (2002, 104) s.v. ciabattino «*Varchi*, V-59: Si favellano [le cose dette]... non dico da' fattori de' barbieri e de' calzolai, ma da' ciabattini e da' ferravecchi; *Berchet*, 62: Di questo modo parmi che tutti siano più o meno poeti, anche il ciabattino che non ha sentito mai parlare di poesia».

sarebbe recato Socrate a parlare di filosofia, che ebbe notevole fortuna prima nella tradizione socratica, poi in quella cinica. Dalle lunghe conversazioni tra il filosofo e il ciabattino si sarebbe originata la tradizione, purtroppo perduta, dei σκυτικοὶ διάλογοι (D.L. II 122s.; cf. GIANNANTONI 1991, 120)⁸², forse in parte rielaborata nelle cosiddette epistole pseudosocratiche, redatte tra il I-III sec. d.C. (GIANNANTONI 1971, 423-439), dove la figura di Simone appare delineata attorno alcuni principi morali particolarmente cari alla filosofia cinica: αὐτάρκεια, intesa come affrancamento dalle necessità materiali grazie alla propria attività manuale perfettamente conciliabile con la prassi filosofica, πενία, celebrata come requisito per percorrere il cammino della virtù, e libertà di pensiero e parola in ossequio al dovere morale della παρρησία⁸³. Simone nel II sec. d.C. è riconosciuto modello di integrità morale, canonizzato persino in testi pensati per l'insegnamento retorico come i προγομνάσματα di Elio Teone.

Come ha ben notato Solitario (2017) in un suo recente contributo, è impossibile non vedere nel ciabattino Simone, personaggio del *Gallo* di Luciano⁸⁴, improvvisamente arricchitosi grazie una eredità, un rovesciamento parodico-satirico di questo “intoccabile” della tradizione letteraria post-socratica: tutt'altro che fedele al *topos biou* improntato ai valori della povertà, Simone non si lascia sfuggire l'opportunità di diventare finalmente ricco, ostentando in ogni modo la propria condizione di *parvenu*, fino alla pretesa di essere chiamato Simonide e fino a soffrire, con meraviglioso contrappasso, i vizi tipici dei ricchi, avari e schiavi dei propri beni (29-30). Non è improbabile che il Samosatense nel delineare questo personaggio fosse memore della lezione della commedia media e nuova, che come si è sottolineato sopra forse metteva in scena ciabattini sensibili alle *avances* del denaro, ma certamente notevoli sono gli elementi di originalità: Simone non è avido ma avaro, altro “tipo” della diatriba cinica, cui viene impietosamente assimilato nei tratti estetici (è smunto e pallido) e maniacali (nasconde le proprie ricchezze e vive nel timore che qualcuno possa sottrargliele)⁸⁵. Sicuramente innovativa, inoltre, è la presenza nello stesso dialogo come protagonista del ciabattino Micillo, da cui si può formulare qualche ipotesi per l'interpretazione dell'omonimo – e in parte sicuramente omologo – personaggio del *Cataplus*.

Il Micillo protagonista del *Gallo* è emblema della πενία che, tuttavia, non pare considerare una virtù come vorrebbe la tradizione socratica-cinica⁸⁶. Al contrario,

82 Forse il *Simone* di Fedone di Elide (V sec. a.C.) potrebbe prendere spunto da questo tipo di produzione cf. GIANNANTONI (1985, 119-123).

83 Su questi aspetti del pensiero di Simone, prototipo dell'artigiano-filosofo, e il suo legame con il cinismo cf. Ps.-Socr. *Ep.* 8 e 9, HOCK (1976), CAMEROTTO (2014, 69 n. 196) e da ultimo SOLITARIO (2017, 67s).

84 Il *Sogno o il Gallo* è un dialogo tra il ciabattino Micillo e il suo gallo che altro non è che una delle reincarnazioni di Pitagora. Il testo si divide in tre parti: la descrizione del banchetto a casa del ricco Eucatre a cui il povero Micillo è stato eccezionalmente invitato, il racconto delle precedenti reincarnazioni del gallo (tra cui Euforbo, Pitagora, Aspasia, un anonimo re) e la visita notturna alla casa di Simone, ex ciabattino divenuto ricco grazie a una eredità, e dell'usuraio Gnifone. Il *topos* principale riguarda il confronto tra la vita dei ricchi, tutt'altro che felice come potrebbe sembrare ai più, e quella dei poveri.

85 Il personaggio di Simone nel *Gallo* è associato all'usuraio Gnifone, che compare anche a *Cat.* 17. Per la caratterizzazione dell'avarico si rimanda al commento a quel passo.

86 La maggior parte della critica tende a vedere in Micillo un convinto assertore della povertà

sogna di liberarsi dalla condizione di indigenza in cui si trova: il colmo dell'*eudaimonia* è per lui, in maniera simile a quello che pensano i più⁸⁷, rappresentato dal possesso di straordinarie ricchezze. Nello sviluppo del dialogo questo desiderio è comicamente alimentato da un inaspettato invito a cena da parte di Eucrate, un ricco vicino: il ciabattino dovrebbe rimpiazzare un filosofo stoico caduto malato che poi ugualmente si presenta al banchetto in condizioni pietose, perché ipocritamente ingordo a dispetto dei principi di austerità stoici. I toni dell'invettiva con cui il ciabattino si scaglia contro questo filosofo sono spie evidenti della caratterizzazione giambico-comica che Luciano vuole conferire al suo personaggio: prega gli dei di mandargli ἠπιάλον τινα ἢ πλευρῖτιν ἢ ποδάγραν perché possa essere il suo ἀντίδειπνος⁸⁸; quando lo vede, ne descrive l'aspetto grottesco, accumulando i sintomi della malattia in un disgustoso catalogo in cui spiccano i termini di derivazione comica (ὕπεβητε καὶ ἐχρέμπετο μύχιόν τι καὶ δυσπρόσοδον, ὠχρὸς ὄλος ὢν καὶ διωδηκῶς⁸⁹) e sottolineando il dettaglio della barba caprina (ὁ γοῦν πάγων μάλα τραγικὸς), maschera di quei filosofi che, come il Socrate, raccontano sciocchezze ai giovani (φιλόσοφος τις εἶναι τῶν πρὸς τὰ μεράκια φλυαρούντων⁹⁰). Anche l'attacco finale contro l'ex collega Simone, che divenuto ricco lo disprezza come πτωχός (*Gall.* 14), avviene significativamente nel solco della commedia, in cui la vendetta si consuma a colpi di sberle (30 κατὰ κόρρης δ' οὖν πατάξας αὐτὸν ἀπελθεῖν βούλομαι)⁹¹. Micillo alla fine del dialogo muterà i suoi iniziali propositi di diventare ricco, ora che con l'aiuto del gallo-

come virtù (cf. MCCARTHY 1934, 48; ROCA FERRER 1974, 144; CAMEROTTO 2014, 69-72; DERIU 2017, 65s., SOLITARIO 2017, 63), secondo i principi del cinismo: la vita del povero è quella che si avvicina di più a una esistenza *kata physin*, inoltre, rende il saggio autosufficiente e libero rispetto ai capricci della sorte (chi nulla possiede, nulla può perdere). Sul tema della πενία nel cinismo cf. DESMOND (2006), GOULET-CAZÉ (2017, 292, 341, 463, 505, 521); in Luciano cf. in particolare TOMASSI (2007), CAMEROTTO (2014, 112-115).

87 Micillo, secondo il parere del gallo-filosofo possiede ancora riguardo la ricchezza l'ἀγνοία comune ai più (*Gall.* 15).

88 Maledizioni ed espressioni di malaugurio, fanno parte, come è noto del linguaggio colloquiale della commedia antica e, prima ancora, del giambo (chiaro esempio di feroce maledizione contro un nemico è il noto *Epodo di Strasburgo*). I termini impiegati da Micillo in questo contesto ricorrono nella commedia attica (per ἠπιάλος cf. Ar. fr. 332 K. ἄμα δ' ἠπιάλος πυρετοῦ πρόδρομος; per πλευρῖτις Ar. *Ecc.* 417, per la ποδάγρα cf. Ar. *Plut.* 559), oltre che, evidentemente, nei trattati medici, mentre il neologismo ἀντίδειπνος riproduce un meccanismo di creazione verbale comune alla commedia (cf. e.g. Ar. *Nub.* 293 ἀνταποπέρομαι; *Ach.* 537 ἀντεκκλέπτω; *Vesp.* 1453 ἀντιμανθάνω, *Men. Mis.* 317 ἀντελεέω).

89 Per ὑποβήτω («tossicchiare») cf. Ar. *Ecc.* 56 ἔβητε, fr. 58.8s. A. τούτοις μὲν νόσους δίδομεν/σπληνῖαν βήττειν ὑδερᾶν ὑ[δρω]πιᾶν; per χρέμπετομαι («espettorare») cf. Ar. *Thesm.* 381 χρέμπεται γὰρ ἦδη, *Eur.* fr. 176.4 K.-A. μῆλα δὲ χρέμπεται (sul carattere volgare di questo verbo cf. PERPILLOU 1990, 26.29 e *infra* § 12). L'aggettivo ὠχρὸς riferito al pallore dei filosofi si trova, per esempio, già in Ar. *Nub.* 1017.

90 Il verbo φλυαρέω riecheggia il famoso passo dell'*Apologia di Socrate* in cui lo stesso filosofo riporta l'immagine parodistica di se stesso messa in scena da Aristofane nelle *Nuvole* (*Plat. Ap.* 19c ἐωρᾶτε καὶ αὐτοὶ ἐν τῇ Ἀριστοφάνους κωμῳδίᾳ, Σωκράτη τινὰ ἐκεῖ περιφερόμενον, φάσκοντά τε ἀεροβατεῖν καὶ ἄλλην πολλὴν φλυαρίαν φλυαροῦντα). Anche l'accento ai giovani richiama una delle due ragioni della condanna di Socrate (*Ap.* 23d Σωκράτης τίς ἐστὶ μαρώτατος καὶ διαφθεῖρει τοὺς νέους).

91 Si veda e.g. Ar. *Vesp.* 1422 ὁμολογῶ γὰρ πατάξαι καὶ βαλεῖν, *Lys.* 635 ἐχθρᾶς πατάξαι e *Ran.* 645-648 (ἦδη ἴπαταξας;.../ἄλλ' εἴμ' ἐπὶ τονδὶ καὶ πατάξω.../καὶ δὴ ἴπαταξα) per la gara di resistenza alle botte di Dioniso e Xantia.

filosofo ha potuto vedere con i propri occhi i rischi dell'opulenza, ma è difficile leggere in questa conclusione un elogio della povertà come “via breve alla filosofia”, così come si professava nel cinismo: dall'osservazione delle vite dei ricchi il ciabattino arriva alla logica quanto gretta conclusione che è preferibile vivere con due oboli piuttosto che essere derubato dai servi⁹². Anche questo ciabattino, alla pari del personaggio di Simone nel *Gallo*, pare, dunque, costituire una caricatura del modello dell'artigiano-filosofo come “ideal cynic” che probabilmente faceva parte della contemporanea propaganda cinica.

Non si dovrà discostare di molto, a mio avviso, l'interpretazione della figura del calzolaio del *Cataplus*, non esente come gli altri personaggi del dialogo dalla sottile ironia dell'autore. Certamente non eleva la sua povertà a virtù, come forse avviene per altre voci satiriche lucianee⁹³; al contrario, accoglie con gioia la prospettiva di morire proprio per liberarsi dall'indigenza e dalle privazioni di una vita da miserabile:

Cat. 14 τεκμαίρομαι δὲ μὴδ' ἀπαιτεῖσθαι τὰ χρέα τοὺς ὀφείλοντας ἐνταῦθα μὴδὲ φόρους ὑποτελεῖν, τὸ δὲ μέγιστον, μὴδὲ ῥιγούν τοῦ χειμῶνος μὴδὲ νοσεῖν μὴδ' ὑπὸ τῶν δυνατωτέρων ῥαπίζεσθαι. εἰρήνη δὲ πᾶσι καὶ πράγματα ἐς τὸ ἔμπαλιν ἀνεστραμμένα· ἡμεῖς μὲν οἱ πένητες γελῶμεν, ἀνιῶνται δὲ καὶ οἰμώζουσιν οἱ πλούσιοι.

Desumo che qui non ci siano persone che hanno debiti da pagare, né che debbano versare tributi, né – la cosa migliore – che si tremi dal freddo durante l'inferno, né che ci si ammali, né che si venga presi a ciabattate dai più potenti. Tutto è pace e la situazione è rovesciata: noi poveri ridiamo, i ricchi soffrono e piangono.

Cat. 20 Οἰμώξομαι τοίνυν, ἐπειδὴ, ὦ Ἑρμῆ, σοὶ δοκεῖ. Οἴμοι τῶν καττυμάτων· οἴμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν· ὅττοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων. οὐκέτι ὁ κακοδαίμων ἔωθεν εἰς ἐσπέραν ἄσιτος διαμενῶ, οὐδὲ τοῦ χειμῶνος ἀνυπόδητός τε καὶ ἡμίγυμος περινοστήσω τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ κρύους συγκροτῶν. τίς ἄρα μου τὴν σμίλην ἔξει καὶ τὸ κεντητήριον;

Eseguirò il lamento allora, dal momento che lo ritieni corretto, Hermes. Ohimè, le

92 *Gall.* 33 Μηδαμῶς, ὦ ἀλεκτρυῶν· λιμῶ ἀπολοίμην πρότερον. χαίρω τὸ χρυσίον καὶ τὰ δέιπνα, δύο ὀβολοὶ ἐμοὶ γε πλουτός ἐστι μᾶλλον ἢ τοιχωρυχεῖσθαι πρὸς τῶν οἰκετῶν. Notevole è l'impiego del verbo τοιχωρυχεῖσθαι da parte di Micillo per designare il furto da parte dei servi: si tratta, infatti, di un termine che rinvia alla commedia (si veda l'impiego frequente di τοιχωρύχος come insulto: cf. *Ar. Nub.* 1327, *Ran.* 773, 808, *Plut.* 165, 204 etc.), che letteralmente significa “scavare”, ma probabilmente ha un doppio senso sconcio (è meglio vivere con due oboli che “farsi sfondare” dai servi) come molti termini simili in greco (cf. HENDERSON 1975, 168 a proposito di ὀρύσσω).

93 Soprattutto nel *Timone* pare esservi uno spiccato elogio di Penia, che, personificata, fa parte delle voci del dialogo ed entra in scena accompagnata da una serie di virtù (ἡ Πενία πάρεστι καὶ ὁ Πόνος ἐκεῖνος, ἡ Καρτερία τε καὶ ἡ Σοφία καὶ ἡ Ἄνδρεία καὶ ὁ τοιοῦτος ὄχλος τῶν ὑπὸ τῷ Λιμῶ ταπτομένων ἀπάντων, πολὺ ἀμείνους τῶν σῶν δορυφόρων). Lo stesso Timone, protagonista del dialogo, pare incarnazione di una vita improntata alla povertà: il lavoro che ha condotto per sopravvivere gli ha consentito attraverso il πόνος di acquisire l'ἀρετή, ideale di εὐδαιμονία per i cinici (TOMASSI 2007, 113). Tuttavia, non si può non dubitare che anche in questo dialogo Luciano descriva la condizione di povertà con estrema ironia: l'immagine di Penia accompagnata dalla fame con tutto il suo “stuolo” ricorda *Ar. Plut.* 562 e, inserita tra le “virtù”, pare irridentemente sconfessare la positività della povertà, decantata dai cinici. Altri personaggi che ostentano sono, per esempio, Menippo e gli altri cinici (cf. CAMEROTTO 2014, 112-115).

suole – ohimè, i vecchi stivali – ohi ohi i sandali rotti. Non più, disgraziato, resterò a pancia vuota dall'alba al tramonto, né andrò in giro d'inverno scalzo e seminudo, battendo i denti dal gelo. Chi allora avrà il trincetto e il punteruolo?

Ai *pepaideumenoï* che assistevano all'esecuzione del *Cataplus* di Luciano non doveva sfuggire il colore giambico della *lexis* di Micillo. Evidente è l'imitazione di Ipponatte nell'espressione μηδὲ ῥιγοῦν τοῦ χειμῶνος, che richiama la parodica κλήσις a Hermes (Hipp. fr. 42a.2 Deg. κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ; fr. 43.2 Deg. ἐν χειμῶνι φάρμακον ῥίγεις; per un approfondimento si veda *ad Cat.* 14), citata anche da Plutarco in un libello contro gli stoici (*Stoic. absurd. poetis dic.* 1058de) per stigmatizzare un filosofo accattone⁹⁴. Anche il verbo ῥαπίζεσθαι, che irridentemente ammicca al lavoro del ciabattino, allude inequivocabilmente ai giambi di Ipponatte in cui compare il *topos* del φαρμακός (fr. 6.1 W. βάλλοντες ἐν χειμῶνι καὶ ῥαπίζοντες, 10.2 W. φαρμακὸς ἀχθεῖς ἐπτάκις ῥαπισθεῖν), le cui torture condividerebbero metaforicamente i poveri per tutta la vita. Così, nella successiva descrizione degli stenti a cui Micillo preferisce rinunciare risalta l'immagine del battere dei denti per il freddo (τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ κρύου συγκροτῶν), molto simile a un'analogia espressione che si trova nel cosiddetto *Epodo di Strasburgo* in cui il giambografo autore del testo si augura, come noto, che l'amico spergiuro faccia naufragio e che, poi, irrigidito dal gelo sulla battigia, «batta i denti» (Arch. fr. 194.11 Deg. [= Hipp. fr. dub. 115.11 W.] κροτέου δ'ὀδόντας). Il precedente aggettivo ἡμίγυμος corroborerebbe, tra l'altro, l'ipotesi di un richiamo a questo testo: l'ex amico viene immaginato impietosamente γυμνός mentre viene sballottato dalle onde (Arch. fr. 194.1s. Deg. [= Hipp. fr. dub. 115.1s. W.] κύμ[ατι] πλα[ζόμε]νος / ... γυμνὸν)⁹⁵. Infine, forse anche l'immagine finale del punteruolo (τὸ κεντητήριον), che rappresenta la modesta eredità del ciabattino, potrebbe, in maniera certo generica, ammiccare al κέντρον («pungiglione») della vespa, insetto a cui spesso sono associati Ipponatte ed Archiloco negli epigrammi di età ellenistica⁹⁶, proprio perché “pungono” con la loro invettiva.

Questa declinazione giambica del personaggio di Micillo non si limita alle riprese testuali. Luciano, infatti, fa indossare al ciabattino la maschera di Ipponatte, affine ai cinici per modi e irriverenza: poeta dell'insulto, impudente e figura di mendicante, almeno nella rappresentazione che questi volle dare di sé,

94 Καὶ ὁ μὲν Ἰθακησίων βασιλεὺς προσαιτεῖ λανθάνειν ὅς ἐστι βουλόμενος καὶ ποιῶν ἑαυτὸν ὡς μάλιστα ἴπποχῶ λευγαλέῳ ἐναλίγκιον' (π 273)· ὁ δ' ἐκ τῆς Στοᾶς βοῶν μέγα καὶ κεκραγῶς· ἔγω μόνος εἰμι βασιλεὺς, ἐγὼ μόνος εἰμι πλούσιος' ὁράται πολλάκις ἐπ' ἄλλοτρίαις θύραις λέγων ἴδος χλαῖναν Ἰππώνακτι· κάρτα γὰρ ῥιγῶ / καὶ βαμβακύζω.' (cf. la medesima citazione in Plut. *De cupid.* 523e, *com. not.* 1068b). L'attacco di Plutarco si rivolge contro la falsa ostentazione di ἀυτάρκεια dei filosofi stoici, che in questo caso ricordano molto da vicino i cinici, come ha notato GERHARD (1909, 205S.; cf. DEGANI 1984, 74, HOWKINS 2014, 216-219).

95 Allo stile di Ipponatte potrebbe rimandare l'impiego di un aggettivo composto con ἡμί- come Luciano fa altrove: si veda, per esempio, l'epiteto ἡμίανδρος che si trova solo in questi due autori (Luc. *D. Deor.* 23.1, Hipp. fr. 148 W.).

96 Si veda Call. fr. 380 dedicato ad Archiloco (ἐἴλκυσε δὲ δριμύν τε χόλον κυνὸς ὀξύ τε κέντρον / σφηκός, ἀπ' ἀμφοτέρων δ' ἰὼν ἔχει στόματος) e, inoltre, *AP* VII 71 per il motivo delle vespe che aleggiano sulla sua tomba. Anche Ipponatte appare come σφήξ in un epigramma di Leonida di Taranto (*AP* VII 408) e in uno di Mimnermo o di Filippo (*AP* VII 405). Sul questo *topos* cf. GERHARD (1909, 175); sul motivo del κέντρον nella commedia cf. *infra ad Cat.* 20.

non è improbabile che questi filosofi avessero visto nel giambografo un ideale «Bettlertypus»⁹⁷. Già Plutarco, come si è visto, aveva impiegato un frammento di Ipponatte per attaccare la professione di αὐτάρκεια degli stoici, che si traduceva in realtà nella sfrontatezza di pitocchi che vanno di porta in porta per la questua. Anche in questo contesto, dunque, il richiamo all'indigenza ostentata del poeta di Efeso potrebbe da una parte essere il segno di una critica da parte di Luciano al costume dell'accattone volentieri indossato dai cinici⁹⁸, che altrove il Samosatense non manca di deridere⁹⁹, dall'altra una celebrazione della schiettezza, persino auto-ironica, dei poeti giambici: il ciabattino sa ridere di tutti, anche di se stesso (*Cat.* 16 κάμavτουῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων), una dote che Dione Crisostomo riconosceva soprattutto ad Archiloco¹⁰⁰.

L'invettiva “totale” della satira di Micillo, contro il tiranno Megapente (*Cat.* 16), contro l'usuraio Gnifone (*Cat.* 17) e contro i morti nel traghetto di Caronte (*Cat.* 20), dovrà considerarsi in ogni caso diretta erede, oltre che del giambo, anche della commedia e del cinismo (*kynikos tropos*).

Motivo certamente comico è quello dell'allegoria di *Penia*, rielaborata nella diatriba, di cui Micillo costituisce in un certo senso l'ipostasi. La povertà, che non ha offerto al ciabattino nessun vantaggio in vita, come sosteneva Cremilo nel *Pluto* aristofaneo¹⁰¹, ne presenta, invece, moltissimi nell'Aldilà, dove l'*isotimia*

97 È questa l'opinione di GERHARD (1909, 204s.) che nel suo commento ai giambi di Fenice di Colofone (III sec. a.C.) registra l'inevitabile influenza del poeta ionico nella produzione moralista, con chiara vocazione cinica, del giambografo ellenistico (cf. in particolare pp. 175, 180s., 198-205, 221-226). Dello stesso parere è, inoltre, DEGANI (2002, 40s.).

98 Sulla vita da mendicanti dei cinici cf. D.L. VI 26, 49, 56, 57, 59, 67 su Diogene, VI 83 su Monimo cinico, VI 87-88 su Cratete. Si tratta di un tema ricorrente anche nelle epistole pseudo-ciniche (Ps.-Diog. *Ep.* 34), in Dione Crisostomo (e.g. IX 9, XIII 10) e, non senza polemica, in Luciano (cf. *Fug.* 17 αἰτοῦντας μὲν τυραννικῶς, *Pisc.* 34, [Cyn.] 2). I cinici mendicavano poiché sostenevano che per sopravvivere avevano bisogno solo di quello che la natura loro offriva e di poco altro, mentre il lavoro spesso impone sacrifici non necessari per mantenere beni altrettanto inutili (la casa, le ricchezze e un *surplus* alimentare; cf. DESMOND 2008, 103-105). Il comportamento sociale dei cinici, che andavano in giro per le città reclamando l'elemosina, era particolarmente mal visto in età imperiale: «ce sont des parasites qui passent un bonne partie de leur temps à mendier (αἰτεῖν, *poscere*) leur nourriture aux carrefours ou à la porte des temples» (cit. GOULET-CAZÉ 2017, 290; cf. pp. 289-294).

99 La polemica contro l'accattoneggiare dei filosofi cinici è oggetto dei *Fuggitivi*, il cui bersaglio satirico sono tre ex schiavi in fuga che per nascondersi e sopravvivere hanno indossato l'abito del cinico. Filosofia, personificata, che denuncia a Zeus le loro malefatte rileva, tra le varie accuse, che questi pseudo-filosofi affermano di poter vivere con un obolo e con quello che fornirà loro la natura mentre subito dopo domandano non oboli né qualche dracma, ma tesori interi (*Fug.* 20).

100 Nel primo discorso ai Tarsi (*Or.* XXXIII 11s.), Dione paragona la tendenza all'adulazione di Omero con la λαιδορία e lo ψόγος di Archiloco, apprezzando di più la funzione correttiva dell'invettiva di quest'ultimo, che seppe biasimare prima degli altri innanzitutto se stesso (XXXIII 12 πρῶτον αὐτὸν ψέγει). Per un commento a questo passo cf. HAWKINS (2014, 194-198).

101 Si veda soprattutto l'icastico elenco dei mali della povertà in *Plut.* 535-546: «Tu agli uomini non dai altro che le scottature nei bagni, i bambini affamati, le vecchie vocianti. E non parlo degli eserciti di pidocchi, delle zanzare, delle pulci, che ci ronzano attorno alla testa e ci svegliano dicendo: “Alzati, vai a far la fame!” E invece di un mantello, uno straccio; invece di un letto, un giaciglio di giunchi pieno di cimici che ti tengono sveglio; invece di un tappeto, una stuoia marcita; invece di un cuscino, un sasso sotto la testa. Mangiare non pane, ma foglie di malva; non focacce, ma foglie di ravenello. Per sedile un otre sfondato, per madia la dogia di

della morte conferisce a tutti lo stesso valore e uguali prerogative, determinando un rovesciamento degli assetti a favore dei poveri, che finalmente possono ridere e anzi schernire i ricchi di prima. Tipicamente cinica è, infatti, la critica nei confronti di ricchezza, lusso e voluttuosità di cui il tiranno Megapente costituisce il campione indiscusso e, di conseguenza, il principale bersaglio satirico del ciabattino. Come Menippo e gli altri cinici della galleria luciana, Micillo è figura che vive ai margini della società¹⁰², ma osserva la realtà da una posizione privilegiata: può vedere da vicino e in modo nitido la condotta di vita del *tyrannos* (*Cat.* 16 *παροικῶν ἄνω τῷ τυράνῳ πάνυ ἀκριβῶς ἐώρων τὰ γινόμενα παρ' αὐτῷ*), ridare la giusta dimensione a tutto ciò che è effimero e sembra grande perché gonfiato dal κόμπος del tiranno-sofista Erode Attico. La satira non consente solo di mutare prospettiva, ma aggredisce il bersaglio, lo fa a brandelli e, de-costruendolo nelle sue singole parti, ne evidenzia l'essenziale miseria. Tale decostruzione avviene nel segno della commedia con le armi del paradosso (il tiranno appare ὑψηλότερος ὄλω πήχει βασιλικῷ, ma in fondo è appena più alto di 50 cm.; cf. *infra ad Cat.* 16) e della parodia, che degrada la magnificenza della pompa tragica riducendola a oggetti insignificanti e ridicoli (i banchetti luculliani del tiranno non sono che «odore di grasso», la porpora «sangue di conchiglia», il tiranno con il suo tragico portamento nient'altro che un comico κάθαρμα). Il riso che scaturisce nel ciabattino, spettatore divertito della drammatica fine del despota, deriverà dalla repentina trasformazione di ciò che prima era alto, nobile, grande in qualcosa di basso, spregevole e piccolo, secondo un procedimento che pare avvenire *παρὰ προσδοκίαν*¹⁰³. Un simile trattamento è riservato da Micillo anche a Gnifone, molto vicino alle figure di avari bersagli del giambo, della commedia e della satira menippea: attraverso la caricatura dei tratti fisici (il pallore, la secchezza, il dettaglio delle dita) e psicologici (l'ossessione di contare i soldi) ne enfatizza beffardamente l'intrinseca miseria, culminante nel contrappasso che aspetterà l'usuraio dopo la morte (i beni mai goduti saranno scialacquati in un batter d'occhio dall'erede). Infine, l'attacco satirico verso i morti che continuano a

una botte scassata» (trad. G. Paduano).

102 L'emarginazione determina lo straniamento, uno dei meccanismi preferiti della satira che permette un distacco rispetto alla logica condivisa da chi è perfettamente inserito, o persino imprigionato, nel sistema delle convenzioni e delle convinzioni comunemente accettate (BRANHAM 1989, 44s.). L'eroe satirico in Luciano è spesso uno straniero, perché osservare la realtà da un punto di vista esterno consente un totale rovesciamento di prospettiva e l'estraneo «può essere l'unico in grado di smascherare gli inganni consolidati di una opinione comune chiusa e di convenzioni sociali irrigidite dalle abitudini» (CAMEROTTO 2010, 6).

103 Lo smascheramento del despota, la collisione tra l'immagine di opulenza che ostentava in vita e la sua miserabile essenza dopo la morte, produce in Micillo un effetto "sorpresa". Il riso che ne consegue scaturisce dal riconoscimento dell'errore in cui è incorso (*Cat.* 16 «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»). L'*aprosdoketon* è un procedimento tipico del comico già noto alla retorica antica (Ps. Demetr. Eloc. 152 Ἔστι δὲ τις καὶ ἡ παρὰ προσδοκίαν χάρις...καὶ ὁ Ἀριστοφάνης ἐπὶ τοῦ Σωκράτους, κηρὸν διατήξας, φησίν, εἶτα διαβήτην λαβών, ἐκ τῆς παλαιστρας ἰμάτιον ὑφέιλετο, Hermog. *Meth.* 34 Τοῦ κωμικῶς λέγειν ἅμα καὶ σκώπτειν ἀρχαίως τρεῖς μέθοδοι· τὸ κατὰ παρωδίαν σχῆμα, τὸ παρὰ προσδοκίαν, τὸ ἐναντίας ποιεῖσθαι τὰς εἰκόνας τῇ φύσει τῶν πραγμάτων; cf. *Rhet. Heren. praetera expectatione*, Cic. *De orat.* II 284 *quod est praeter expectationem*). Sull'*aprosdoketon* in Aristofane cf. NAPOLITANO (2007), in Luciano cf. CAMEROTTO (1998, 72s.), BRACERO (1995, 129s.).

rimpiangere quanto hanno lasciato in vita, diventando paradossalmente esecutori di una lamentazione funebre nell'Oltretomba, rivela l'attitudine paratragica del calzolaio, che si cimenta in un brillante anti-κομμός in una scena che ricorda molto da vicino l'agone canoro tra Dioniso e le rane in Ar. *Ran.* 209-267 (cf. *ad Luc. Cat.* 20). Le regole formali del genere vengono perfettamente rispettate, ma la *detorsio* comica segnala lo scarto tra i *topoi* convenzionali epico-tragici e le questioni materiali e irrilevanti che affliggono i compagni di viaggio del ciabattino, follemente ancora attaccati alla vita e alla vanità delle cose terrene.

In definitiva, il personaggio del ciabattino riplasmato da Luciano non possiede la medesima tensione filosofica e integrità morale che caratterizzava l'artigiano-filosofo della tradizione cinica¹⁰⁴. Notevole, a questo proposito, è il gioco condotto dal Samosatense sul motivo della *πενία*, simbolo dell'autarchia e dell'ascesi care ad alcune correnti filosofiche postsocratiche: il modello di Micillo sembra, invece, l'esistenza misera, ma schietta della maschera di Ipponatte e degli eroi comici, disposti a scagliarsi con irruardosa franchezza contro tutto e tutti, finanche contro la povertà, che non ammette ingenue celebrazioni. La sua figura, dunque, incarna il principio del *κωμωδεῖν* attraverso cui opera la satira luciana¹⁰⁵, avendo il compito di schernire e scardinare ridicoli privilegi, vane aspirazioni e assurde credenze che facevano parte della vita, senza però cercare risposte nella morte¹⁰⁶, se non la constatazione che la "livella" cancella ogni sofferenza per chi prima era povero e permette l'esposizione degli *ἀλαζόνες* di un tempo.

4.1.2 *Cinisco, un personaggio paratragico contro il tiranno*

La figura Cinisco, un «cagnolino» del branco dei cinici, conduce la sua azione scenica rispondendo perfettamente, e comicamente, a tutti i *clichés* propri della

104 Il fatto che all'esame dei peccati di Radamanto a *Cat.* 25 Micillo sia *καθαρός ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος* non è prova, a mio avviso, del primato morale del ciabattino o il segno dell'esercizio della virtù attraverso la filosofia che, invece, caratterizza il personaggio di Cinisco, il quale ha lavato le macchie dei propri errori grazie alla pratica filosofica (*Cat.* 24). Luciano riporta semplicemente un luogo comune del pensiero greco, secondo cui la povertà è sinonimo di onestà, poiché dà meno occasioni di compiere il male a chi la soffre. Lo stesso calzolaio nella battuta precedente ironizza di nuovo sulla propria condizione di povero: alla richiesta di Radamanto di spogliarsi, risponde di essere *γυμνός* già da tempo, alludendo evidentemente alla vita miserabile che conduceva (cf. *Cat.* 20 οὐδὲ τοῦ χειμῶνος ἀνυπόδητός τε καὶ ἡμίγυμνος περινοστήσω).

105 L'atto di "ridere, mettere in commedia" è affiancato da Parresiade, *alias* di Luciano nel *Piscator*, allo smascheramento (*Pisc.* 37 οὐποτε παύσομαι διελέγχων καὶ κωμωδῶν), «principio attivo e polemico della satira» che permette di rivelare credenze e mistificazioni (cit. CAMEROTTO 2014, 269). L'invettiva giambico-comica di Micillo corrobora la tensione critica della satira.

106 Come ha notato RELIHAN (1987, 203) a proposito dei dialoghi luciani ambientati all'Ade, non si registra nell'autore «any privileged attitude or point of view», ma piuttosto una canzonatura del *memento mori*: l'assurdità del mondo sotterraneo rivela «the intractably and inconsistency of our ideas about death». Anche Menippo uno dei fantasmi di questa dimensione fantastica, che non deve essere preso sul serio: lui stesso, del resto, appariva nella sua *Nekyia* come «self-parodic preacher making fun of supernatural attempts to get at the truth» (cit. *ibid.* p. 189).

filosofia cui appartiene. Vestito della bisaccia e del mantello, uniforme del movimento, si affaccia all'Ade con l'atteggiamento riprovatorio simbolo della propensione al biasimo dei filosofi luciani (*Cat.* 3 ἕνα δέ τινα καὶ πήραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δριμύ ἐνορῶντα καὶ τοὺς ἄλλους ἐπισπεύδοντα). A partire da questa breve istantanea emergono, nel corso degli scambi tra il cinico e le diverse divinità degli Inferi, gli altri tratti topici di questo personaggio: l'ostentato disprezzo della morte, avvenuta a seguito di vari tentativi di suicidio, il ruolo di ἐπίσκοπος e medico delle passioni umane¹⁰⁷, l'irriducibile franchezza, la condotta di vita ascetica cui non riesce a sottrarsi nemmeno nell'Aldilà, infine la pratica filosofica e satirica dell'ἐλέγχειν.

Luciano non sembra addentrarsi di proposito nei dettagli, ma gli sono sufficienti pochi brevi riferimenti per caratterizzare questo filosofo cinico, che ripropone un copione già visto e ben noto al pubblico che partecipava alle sue *performances*.

Come ha sottolineato più volte la critica, la *facies* esteriore e l'atteggiamento dei cinici che ai tempi di Diogene e Cratete incarnavano l'anticonformismo *par excellence* – la bisaccia, il mantello logoro, l'andare in giro scalzi simboleggiavano le privazioni del viaggio e il desiderio di condurre una vita κατὰ φύσιν per mezzo dell'ascesi, mentre l'asprezza dei toni rappresentava l'impegno costante nel castigare i vizi umani o la vanità di privilegi e convenzioni sociali – dovevano essere diventati in epoca imperiale segno, invece, di un certo conformismo. Dalle numerose fonti del periodo si evince che i cinici fossero una presenza scomoda, rumorosa e fastidiosa delle più grandi città dell'ecumene: per le strade di Roma, Atene, Alessandria, Antiochia, Costantinopoli era possibile imbattersi in gruppi di *kynikoi*¹⁰⁸, che avevano abbandonato mestieri umili e poco redditizi o che persino erano fuggiti dalla schiavitù per indossare l'abito del filosofo e darsi a un accattonaggio impudente, ben lontano dalla frugalità professata e praticata dai capostipiti del movimento. Luciano è l'autore che, certo attraverso la lente deformante della sua satira, meglio ci rende conto della deriva che aveva preso questa filosofia, la quale, priva di contenuti dottrinali forti ma improntata su un τρόπος βίου peculiare e, pertanto, facilmente riproducibile, pareva attirare le masse di analfabeti e diseredati. Feroce è la critica del nostro soprattutto nei *Fuggitivi*, dove è Filosofia in persona che all'interno del dialogo denuncia i suoi nuovi adepti e rileva tutta l'ipocrisia dei falsi filosofi cinici che infangano il suo nome: come l'asino di Cuma della favola di Esopo, che gettatosi addosso la pelle di leone pretendeva di essere un leone anche lui, i nuovi *kynikoi* indossata la bisaccia, il mantello e portando il bastone vanno in giro gridando, anzi ragliando, abbagliando e insultando tutti; inoltre, non si accontentano del magro sostentamento che potrebbe ricevere con l'elemosina, ma nel mendicare si trasformano in tiranni e puniscono con l'ingiuria chi non dà loro carni, vino,

107 Cinisco muore come Diogene, mangiando una seppia cruda, costretto a lasciare la vita più tardi di quanto desiderasse per assolvere al compito stabilito di osservatore e medico degli ἀμαρτημάτα degli uomini (cf. *infra ad Cat.* 7).

108 Rispetto al cinismo antico, una pratica filosofica individuale di alcuni maestri (Antistene, Cratete, Diogene), in età imperiale i cinici divennero molti ed erano soliti vagabondare e mendicare in gruppi (si veda l'impiego del verbo συγκομίζειν in Ps-Crat. *Ep.* 28, 29; cf. GOULET-CAZÉ 2017, 279s.).

ricchezze, poiché sono di fatto avidi, lussuriosi e irascibili (cf. *Fug.* 13-21). Simili accuse si trovano anche in altri autori di età imperiale, come Marziale, Dione Crisostomo e l'imperatore Giuliano¹⁰⁹, avallando l'ipotesi che diventare cinici, senza aver alcuna velleità filosofica, fosse un fenomeno diffuso. Per questo motivo si diffondono contestualmente le lettere pseudo-epigrafiche dei cinici, «une sorte de manuel de base du cynisme populaire d'epoque imperial» (GOULET-CAZÉ 2017, 252), che avevano l'obiettivo di riabilitare i precetti della filosofia agli occhi forse della classe intellettuale (cf. *ibid.* 286-289).

La parodia di Cinisco è certo molto più benevola rispetto a quella che si registra in altre opere del Samosatense: l'autore attacca *in primis* l'aderenza a pose convenzionali e a precetti etici che hanno ormai l'*allure* di slogans, per rivelarne l'intrinseca affettazione, in maniera non dissimile da quanto avviene con la critica agli stanchi formulari dei προγομνάσματα (cf. *supra* 3.2.). In tal senso andrebbe la dichiarazione del cinico sulla propria “conversione”: a Radamanto, che nota alcuni στίγματα lavati via dalla sua anima, Cinisco confessa di essere stato πάλαι πονηρὸς δι'ἀπαιδευσίαν (§ 24), lasciando trapelare un passato non proprio integerrimo e una provenienza certo distante da quella dell'*élite* colta dei περαιδευμένοι. Luciano non fa che ironizzare ancora una volta, mediante la scena dei marchi, sulla presunta sincerità di adesione al cinismo da parte di alcuni.

Tuttavia, la presenza di questo filosofo cinico all'interno del dialogo serve soprattutto all'autore per sviluppare il motivo satirico dello “smascheramento”, in greco ἔλεγχος¹¹⁰, sfruttando un *topos* particolarmente caro ai cinici che consideravano l'ἐλευθερία e la παρησία il fine e il mezzo della propria pratica filosofica: quella dell'avversione del σοφός nei confronti del tiranno. Si è visto che la dicotomia tra la libertà del saggio e il potere dispotico di re e tiranni è un tema tipico della letteratura cinica (cf. *supra* 3.3), che nei primi due secoli dell'Impero diventa centrale. I cinici, ἄοικοι e κοσμοπολίται, viaggiando di città in città, trascorrevano il tempo a inveire contro vizi e abusi degli imperatori o dei governatori locali¹¹¹, testimoniando quotidianamente – con maggiore o minore

109 Cf. e.g. Mart. IV 53: l'epigrammista descrive un vecchio cinico che mendica davanti al tempio di Apollo e conclude affermando al v. 8 *non est hic Cynicus, Cosme: quid ergo? Canis*; Phil. *Vit. Apol.* VI 11: la filosofia cinica è aspra e pronta all'insulto (θρασεῖα δὲ ἦν καὶ φιλολοιδόρος); Dio Chrys. XXXII 9: i falsi cinici passano il tempo a mendicare alle porte dei templi e a corrompere i giovani; Jul. VII 18 223c-d, IX 18 200d-201a, IX 19 202c-d: per essere cinico non basta andare in giro con la bisaccia, il mantello e il bastone a insultare la gente per bene.

110 La satira, per mezzo di una critica senza freni, ha il compito di smascherare privilegi, vizi, apparenze e false credenze. Nel *corpus* di Luciano la figura che meglio incarna i valori dello smascheramento è Parrhesiades, *alias* dell'autore nel *Pescatore o i redivivi*, che nella sua requisitoria contro i falsi filosofi è accompagnato proprio dalla personificazione di *Elenchos*. Su questo principio e il suo impiego nell'opera del Samosatense cf. CAMEROTTO 2017, 269-274.

111 Sui rapporti dei cinici con il potere in età imperiale cf. GOULET-CAZÉ (1993, 2752-2759) e, più recentemente, GOULET-CAZÉ (2017, 295-302); DAWSON (1992, 185-205); BRANCACCI (1994, 442-448). Le reazioni degli imperatori nei confronti dei cinici furono spesso violente: Demetrio, il cinico che faceva parte del circolo di Trasea Peto, viene esiliato da Nerone, torna a Roma sotto Vespasiano e nel 71 d.C. viene bandito definitivamente assieme a tutti i filosofi stoici e cinici presenti a Roma; un certo Diogene viene fatto frustare da Tito per aver criticato le sue nozze con Berenice, mentre il cinico Era per la stessa ragione fu decapitato (DUDLEY 2003, 125-152). L'avversione cinica per i potenti non si limitava alle critiche verso gli

sincerità – l'inconciliabilità del saggio con il potere. La loro azione “politica” non prese mai le forme della rivolta sociale, limitandosi invece a dimostrazioni di violenza verbale (GOULET-CAZÈ 1993, 2759; 2017, 295), di cui talvolta lo stesso Luciano ci offre qualche saggio: nella *Vita di Demonatte* (50) un cinico, in virtù della propria *παρρησία*, accusa un proconsole di essere effeminato e viene immediatamente condannato all'esilio; nella *Morte di Peregrino* (19) l'autore riporta un aneddoto riguardo alla *λοιδορία* del cinico protagonista nei confronti dell'attività evergetica di Erode Attico (cf. TOMASSI 2007, 179).

La rivisitazione di questo motivo all'interno del *Cataplus* avviene attraverso l'allusione paratragica. Palmare è al paragrafo 13 del dialogo la ripresa di alcuni versi del *Prometeo incatenato* pseudoschileo:

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Εἴτ' οὐδ' οὐδὲ δικαίως σε παρέτιλλεν ὁ Καρίων οὕτως σκαιὸν ὄντα; πικρὰν δ' οὖν τὴν τυραννίδα ἔξεις γευσάμενος τοῦ ξύλου.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Τολμήσει γὰρ Κυνίσκος ἐπανατείνασθαί μοι τὸ βάκτρον; οὐκ ἐγὼ σε πρόην, ὅτι ἐλεύθερος ἄγαν καὶ τραχὺς ἦσθα καὶ ἐπιτιμητικός, μικροῦ δεῖν προσεπαττάλευσα;

CINISCO: Non ti tirava giustamente i peli Carione, visto che sei così stupido? Avrai certamente un'amara tirannide quando tu abbia assaggiato il bastone!

MEGAPENTE: Proprio Cinisco, allora, oserà levare il bastone contro di me? Non è forse vero che l'altro ieri per poco non ti inchiodai al palo, perché eri troppo libero, duro e critico?

Il tiranno, che ancora non si è arreso agli antichi privilegi che gli venivano riservati durante la vita, rivendica il diritto alla *προεδρία* persino all'interno del traghetto di Caronte, provocando la reazione di Cinisco che lo minaccia di fargli assaggiare il bastone, secondo una gestualità tipica della commedia *archaia* e della farsa, e gli ricorda, inoltre, la tortura altrettanto comica del *παράτιλλεν* (cf. *infra ad Cat.* 12). La risposta del despota evoca termini specifici del *Prometeo incatenato*: come il titano il cinico è troppo libero e duro (cf. [Aesch.] *PV* 177-180 σὺ μὲν θρασὺς τε καὶ πικραῖς ... ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς; 311s. εἰ δ' ὄδδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους / ῥίψεις) e per questo per poco, mentre era in vita, non finiva crocifisso come il ribelle Prometeo (cf. [Aesch.] *PV* 20 *προσπασσαλεύω*). Il filosofo viene significativamente omologato al *parrhesiastes* mitico per antonomasia che ha osato – si noti il richiamo alla *τόλμη*, altro *Leitmotiv* della tragedia (*PV* 235s. ἐγὼ δ' ἐτόλμησ' ἐξελευσάμην βροτοῦς) – sfidare il tirannico Zeus112, rischiando e subendo l'inflessibile castigo di quest'ultimo. Quello della

imperatori: cf. e.g. Luc. *Demon.* 50 un cinico accusa un proconsole di essere effeminato e subito per lui si prospetta la minaccia dell'esilio.

112 Come ha notato CERRI (1975, 15-25) in un saggio sul linguaggio politico nel *Prometeo incatenato* i termini *τύραννος* e *τυραννίς* ricorrono con insistenza e sono riferiti al potere di Zeus (vv. 10, 222, 224, 305, 310, 357, 736, 756, 909, 942, 957, 996). Lo studioso elenca tutti i tratti “tirannici” del padre degli Olimpici, che in buona parte corrispondono a quelli topici della figura, evidenziati (cf. supra 3.1): Zeus non si lascia convincere dalle preghiere, il suo cuore è inesorabile (*PV* 34 *δυσπαραίτητοι φρένες* ~ Luc. *Tyrann.* 16 *δεσπότης ἀπαραίτητος*; cf. vv. 184, 333); è sospettoso verso gli amici (vv. 221-225); non deve rendere conto del suo operato (v. 324), essendo egli stesso padrone della giustizia (vv. 186s, 402s.); ha sovvertito le precedenti leggi (vv. 149s.) e violenta le donne (vv. 593, 672, 737). Nel prologo della tragedia, inoltre, appaiono personificati Kratos e Bia, due aspetti complementari del potere dispotico.

ribellione di Prometeo nei confronti del signore dell'Olimpo è un ipotesto già impiegato altrove e in maniera più sistematica dal Samosatense: si vedano in particolare il *Prometeo*, per il quale si rimanda ai diversi articoli sull'argomento di Gargiulo (1993, 2012-2013)¹¹³ e lo *Zeus confutato*, le cui affinità con la tragedia pseudo-eschilea raramente sono state finora notate e, in ogni caso, sono state poco approfondite.

Ai fini della presente analisi di particolare interesse è l'ultimo dialogo citato in cui compare come protagonista un Cinisco, omonimo del filosofo cinico del *Cataplus*, il quale, come viene specificato nel titolo (*Ζεύς ἐλεγχόμενος*), si caratterizza per l'ἐλεγχειν e si oppone dialetticamente proprio al padre degli dèi olimpici¹¹⁴. L'argomento dell'opera, ovvero il rapporto tra gli dei, e in particolare il potere di Zeus, con il destino, personificato attraverso le tre Moirai, rinvia a un tema solamente accennato nella tragedia pseudoeschilea, ma non per questo meno significativo: a guidare ἀνάγκη sono le Moirai, mentre Zeus è debole, poiché dipende di fatto da quest'ultime (*PV* 511-518; cf. Luc. *Jconf.* 4, 18).

L'elemento più evidente di aderenza al modello tragico è la caratterizzazione del cinico come abile ragionatore e σοφιστής che già l'autore del *Prometeo incatenato* riconosceva al titano (*PV* 62 μάθη σοφιστής ὢν Διὸς νωθέστερος, 470 ἔχω σοφισμό', 944 σὲ τὸν σοφιστήν, τὸν πικρῶς ὑπέρικρον, 1011 ἀτὰρ σφοδρὴν γ'ἄσθενεῖ σοφίσματι): nel dialogo luciano Zeus, perdente sul piano argomentativo, accusa più volte Cinisco di derivare le questioni relative al suo potere dai “maledetti” sofisti (*Jconf.* 6 παρὰ τῶν καταράτων σοφιστῶν; cf. § 7) o di essere θρασύς e σοφιστής (§ 19)¹¹⁵. Le incalzanti domande del cinico e il

Secondo DI BENEDETTO (1978, 50-63), al contrario, non ci sono elementi che suggeriscano alcun tipo di biasimo nei confronti del potere di Zeus, né evidenze del fatto che questo sia in qualche modo sentito come illegittimo al momento della produzione e rappresentazione della tragedia. Le riprese luciane sembrano confermare, invece, che l'interpretazione del retore della figura di Zeus nel *Prometeo incatenato* fosse quella di un tiranno (cf. *infra* p. 40).

113 Lo studioso ha dimostrato tramite i diversi riferimenti tematici e intertestuali che il *Prometeo* di Luciano per «struttura scenica» e «impostazione dialettica» imita il *Prometeo incatenato* piuttosto che i versi esiodici dedicati al titano nella *Teogonia* e nelle *Opere e Giorni*. Secondo GARGIULO (2012/2013, 115 n.15), inoltre, Luciano pensava che la tragedia fosse genuinamente eschilea.

114 Si tratta di un dialogo che finora ha ricevuto poca attenzione da parte della critica. Si segnalano a proposito CAMEROTTO (1996, 147-151) che tratta l'immagine dell'*aurea catena homeri* (*Il.* VIII 18-27; cf. *Jconf.* 4) congiunta al motivo dell'ὑπεροψία e, più recentemente, un articolo di BOSMAN (2012) che considera che dietro la figura di Cinisco si nascondano il pensiero e l'opera del cinico Enomao di Gadara.

115 Nel *Prometeo incatenato* il coro si appella più volte alla *sophia*, contrapposta al comportamento del titano. La saggezza viene intesa, infatti, come un riconoscimento dei propri limiti, nel non andare al di là della propria condizione. Al contrario Prometeo è un σοφιστής, un termine che di per sé non avrebbe un carattere negativo, ma viene associato al comportamento ribelle e arrogante del titano (*PV.* 62; 944s.; cf. DI BENEDETTO 1978, 94-99). Un altro elemento di identificazione tra Cinisco e il titano è il motivo del sorriso: in *Jconf.* 4 Zeus, dopo aver rivelato all'interlocutore che in realtà gli dèi “pendono” dal filo delle Moire e di *ananke*, nota il sorriso compiaciuto del cinico (τί δ' οὖν ἐμειδίασας;) che sulla base di questa rivelazione imposterà l'azione di smascheramento; allo stesso modo, nel passo esiodico che narra dell'origine del conflitto tra Zeus e Prometeo, ovvero la spartizione delle carni dei sacrifici a Mecone (*Hes. Th.* 535-557), il titano sorride (v. 547 ἦκ'ἐπιμειδήσας, δολίης δ' οὐ λήθετο τέχνης) sapendo di aver vinto con l'inganno il signore dell'Olimpo (gli dèi otterranno ossa e grasso lucente, mentre gli uomini le carni).

rigore logico con cui questi smonta l'impianto tradizionale delle credenze relative all'onnipotenza di Zeus allarmano il padre degli dèi, che, come un tiranno, si affretta a minacciarlo per la sua ὕβρις (9 ταῦτ' ἤδη ὕβριστικά, ὦ Κυνίσκε, φῆς· καί σοι τάχα μεταμελήσει ποτὲ αὐτῶν), peccato che, come noto, il tragediografo applicava soprattutto al comportamento presuntuoso e arrogante di Prometeo¹¹⁶. Tuttavia, neppure la violenza del fulmine di Zeus può scalfire la coraggiosa certezza della verità di cui entrambi, seppur con modalità e contenuti diversi¹¹⁷, si fanno portatori: in *PV* 174s. il titano afferma di non essere spaventato dalle minacce del padre degli dèi, ma è pronto ad andare incontro al suo destino, nonostante sappia che sarà molto simile a quello di Tifeo, già folgorato da Zeus (*PV* 370-376; cf. vv. 1016-1019), in *Jconf.* 15 Cinisco con tono di sfida invita Zeus a colpirlo con il fulmine se quest'ultimo mal sopporta le sue deduzioni.

Il personaggio di Cinisco, dunque, nelle uniche due occasioni in cui compare all'interno del *corpus* di Luciano, è associato a quello del titano, irriducibile avversario del temibile potere di Zeus¹¹⁸. A suggerire tale confronto al Samosatense è l'ἐλευθεροστομεῖν di Prometeo, il coraggio di esprimersi liberamente in una situazione critica qual è quella che si definisce nello scontro con un potere autocratico¹¹⁹. È il coraggio razionalistico della παρρησία, virtù democratica e antitirannica per eccellenza¹²⁰, che affascina Luciano della figura mitica del titano, la sua franchezza sprezzante del pericolo e della reazione

116 Il furto del fuoco e l'inganno perpetrato ai danni degli dèi qualifica Prometeo come un ὕβριστής (*PV* 82s. Κρ. ἐνταῦθα νῦν ὕβριζε καὶ θεῶν γέρα / σὺλῶν ἐφημέροισι προστίθει; cf. v. 970). In particolare l'αὐθάδεια, la presunzione, è tratto caratteristico della personalità del titano, come gli viene rimproverato da Hermes (vv. 964s., 1012s.) e dal coro delle Oceanine (vv. 1036-1039).

117 Prometeo, grazie all'arte mantica, è il solo detentore della profezia sulle nozze infauste di Zeus, ovvero l'unione dalla quale nascerà un figlio destinato a detronizzarlo, come egli stesso aveva fatto con il padre Crono. Nel corso della tragedia il titano si rifiuta con tono di sfida e sprezzo del pericolo di rivelare la profezia, nonostante i moniti degli altri personaggi e le possibili ripercussioni del padre degli dèi. È in questa tensione negativa che si esprime l'audacia di Prometeo (cf. in part. *PV*. 166-177 e 186-192). La verità di Cinisco, invece, si fonda sulla forza della logica: con una serie di considerazioni e deduzioni, non solo mette in discussione il potere di Zeus, ma anche ne smaschera l'effettiva capacità d'intervento, detronizzando figuratamente il signore dell'Olimpo.

118 Già nella commedia antica la potenza di Zeus è temibile per uomini e dèi: cf. Ar. *Av.* 1494, 1504-1509 (Prometeo), *Plut.* 119s. (Pluto), *Pax* 376s, 392s.

119 Secondo FOUCAULT (1998, 5-12, 66-68) la libertà di parola si esprime nelle sue massime potenzialità quando il *parrhesiastes* si trova in una condizione di estremo rischio, tra la vita e la morte, come è quella di chi sfida un regime tirannico. Il dovere morale di parlare, finanche a incollerire il despota che può disporre della vita di chi afferma con coraggio la verità, è garanzia della validità dei contenuti della παρρησία. L'enunciazione dei rischi della franchezza, un elemento eversivo per il tiranno, si trova già in Plat. *Resp.* 567b (il tiranno deve eliminare coloro che sono disposti a παρρησιάζεσθαι καὶ πρὸς αὐτὸν καὶ πρὸς ἀλλήλους; cf. *Leg.* 835c) e nei tragici (cf. e.g. [Aesch.] *PV* 370-376 sulla consapevolezza del pericolo che corre Prometeo di essere fulminato come Tifeo; Eur. *Bacc.* 668s. sul timore del messaggero di non poter riportare cattive notizie a Penteo).

120 Nel discorso di Teseo delle *Supplici* euripidee (438-441), per esempio, la possibilità di parlare liberamente e alla pari (ἰσηγορία), senza differenza di ceto, è la cifra specifica della democrazia ateniese contrapposta alla tirannide di Tebe. Sulla παρρησία come elemento fondamentale della democrazia cf. inoltre Eur. *Hipp.* 421-423. Per una recensione completa di passi tragici e filosofici che trattano del diritto di esprimersi liberamente in democrazia cf. CAMEROTTO (2012).

implacabile del più potente tra gli dèi¹²¹. Nella lotta verbale tra Cinisco e i rispettivi tiranni l'autore tenta, allora, di replicare la medesima condizione di criticità, anche se il paragone risulta certamente iperbolico. Ridicoli sono innanzitutto gli avversari: Megapente-Erode, caricatura dei tiranni mitici e storici, e uno Zeus paradossalmente preoccupato che le osservazioni di un filosofo possano minare il suo dominio (quale?). Ridicolo è, poi, lo stesso cinico, che non ha la statura epico-tragica del titano, ma quella più bassa dell'eroe comico. Tuttavia, del titano conserva l'aspra franchezza che si traduce in una propensione allo smascheramento, un ἐλέγχειν condotto con logico rigore, che forse è la cifra più caratteristica di questa figura di cinico.

Nell'opera luciana l'azione mistificatoria delle voci satiriche trova la sua collocazione ideale nella situazione letteraria del tribunale o dell'assemblea (cf. *Prom.* 11; *Pisc.* 22, 23; *Deor. Conc.* 2). Il verbo ἐλέγχειν e i suoi corradicali (ἐξελέγχειν, διελέγχειν) appartengono, infatti, al lessico giudiziario e designano la pratica di confutare le affermazioni dell'avversario nel corso di un processo. Già in età classica, però, il termine viene prestatato alla filosofia e designa il metodo dialettico socratico, che consiste nella confutazione (ἔλεγχος) delle premesse contraddittorie dell'interlocutore¹²². Come altri aspetti della filosofia di Socrate, anche l'ἔλεγχος venne mutuato dal cinismo, secondo quanto riportano le fonti antiche, anche luciane¹²³, che lo inseriscono tra le prerogative della παρρησία cinica: i κύνες vennero così chiamati διὰ τὸ παρρησιαστικὸν καὶ ἐλεγκτικόν¹²⁴, cioè per la mordacità e lo spirito polemico contro le opinioni comunemente accettate (δόξαι) e le illusioni del τύφος.

La violenza dell'attacco e le prove incastonate nella griglia retorica del *dikanikos logos* costituiscono, pertanto, gli elementi essenziali dell'azione di

121 Più volte nel *Prometeo incatenato* il coro delle Oceanine e i diversi personaggi che entrano in scena per convincere il titano a desistere dalla sua folle opposizione al potere di Zeus gli ricordano le terribili conseguenze dei suoi atti. Il signore degli dèi non compare mai sulla scena ma resta per tutta la tragedia una minaccia incombente sullo sfondo. Il rischio del castigo viene paventato anche nel *Prometeo* (20) di Luciano: se il *parrhesiastes* non si fermerà Zeus è pronto a inviargli sedici avvoltoi per castigarlo. Sui rischi della παρρησία, scomoda ed eversiva per chi detiene il potere, nell'opera luciana cf. CAMEROTTO (2017, 246-252).

122 Per un commento al termine e le sue occorrenze in Platone cf. *infra ad Cat.* 26.

123 Cf. Iulian. 6.191a-192c "Ὅπερ γὰρ ὁ Σωκράτης [...] τὸν ἐλεγκτικὸν ἠσπάσατο βίον, τοῦτο καὶ Διογένης, οἶμαι, συνειδῶς ἑαυτῷ πυθόχρηστον οὔσαν τὴν φιλοσοφίαν ἔργοις ᾤετο δεῖν ἐξελέγχειν πάντα καὶ μὴ δόξαις ἄλλων, τυχὸν μὲν ἀληθέσι, τυχὸν δὲ ψευδέσι, προσπεπονθέναι; GIANNANTONI (1985, 460s.). La derivazione dell'ἐλέγχειν dal pensiero socratico è sottolineata anche nelle caricature di Luciano, che nella *Negromanzia* (18) affianca Socrate, rappresentato mentre continua anche nell'*Aldilà* ad andare in giro a confutare tutti e a intrattenersi con i morti 'chiacchieroni' del mito (*Nec.* 18 'Ὁ μὲν Σωκράτης κάκει περίεσιν διελέγων ἅπαντας: σύνεστι δ' αὐτῷ Παλαμήδης καὶ Ὀδυσσεὺς καὶ Νέστωρ καὶ εἴ τις ἄλλος λάλος νεκρός), a Diogene che passa il tempo accanto ai ricchi Sardanapalo e Mida, ride di loro sentendoli gemere al ricordo della ricchezza perduta e, disteso per terra, canta con voce aspra e dura coprendo i loro lamenti (ἄδει μάλα τραχεῖα καὶ ἀπηνεῖ τῇ φωνῇ τὰς οἰμωγὰς αὐτῶν ἐπικαλύπτων).

124 Cf. GIANNANTONI (1985, 461). La propensione elenchica della filosofia cinica porta il cinico a rappresentarsi in una situazione di combattimento (Epict. III 22.69 ὡς ἐν παρατάξει), ingaggia infatti una lotta perenne contro i vizi e le convenzioni umane. L'attacco cinico corrisponde alle esigenze della satira che si caratterizza spirito polemico alimentato dal μῖσος: in *Pisc.* 20 Filosofia definisce la professione di Parresiade (μισαλαζών, μισογός, μισοψευδής e μισότυφος) come una πολυμυσῆς τέχνη.

smascheramento di Cinisco-Prometeo e permettono di fare luce sulla verità (cf. *Prom.* 11). Anche nel *Cataplus*, infatti, «il principio attivo e polemico della satira, necessario per l'attacco e soprattutto per il concreto smascheramento di qualsivoglia mistificazione», è reso esplicito nel corso della scena finale del processo al tiranno: Radamanto invita il cinico a pronunciare la sua requisitoria e a confutare le possibili rimostranze del tiranno, ancor prima che avvenga la prova dei marchi (§ 25 Σὺ δέ, ὦ Κυνίσκε, κατηγορεῖ καὶ διελέγγχε ἤδη). Il διελέγγχειν del cinico servirà, secondo la definizione che ne dà lo stesso personaggio, a “togliere la maschera e a mostrare più chiaramente” la verità sull'*alazon* (*Cat.* 26 ὄμως δὲ καὺτὸς ἀποκαλύψω σοι τὸν ἄνδρα κάκ τοῦ λόγου δείξω φανερώτερον), concorrendo alla successiva azione di Radamanto che spoglierà Megapente per osservarne le macchie dell'anima. Si tratta di uno dei meccanismi tipici della satira luciana che opera in senso opposto rispetto agli effetti della ὑπεροψία e del τύφος: se l'apparenza copre e nasconde la verità, la satira toglie il velo dell'illusione e si contraddistingue per la σαφήνεια nel parlare (cf. e.g. l'invito rivolto da Zeus a Momo in *Deor. Conc.* 3 Μηδὲν αἰνιγματῶδες, ὦ Μῶμε, ἀλλὰ σαφῶς καὶ διαρρήδην λέγε). Nell'arringa Cinisco reinterpreta, così, i segni dell'eὐτυχία del tiranno (le imprese, la ricchezza, l'esuberanza sessuale) come ὕβρις, φιλαργυρία, ἀκρασία (cf. *ad Cat.* 26): l'azione critica del filosofo permette di suscitare l'indignazione¹²⁵ di Radamanto (*Cat.* 27), e contribuisce allo smascheramento dell'*alazon*. La καινή τιμωρία scelta dal cinico, infine, conclude perfettamente l'azione del διελέγγχειν. Megapente sarà l'unico a non poter bere l'acqua del Lete e ricorderà per l'eternità il lusso che ha inevitabilmente perduto: la punizione consiste nel porre il tiranno-retore Erode Attico davanti ai limiti della condizione umana, facendolo scendere dal piedistallo della presunzione e dell'apparente prestigio che aveva in vita. Questo epilogo in cui il *parrhesiastes* punisce il tiranno costituisce una parodia del mito di Prometeo, senza redenzione o liberazione per il cinico, bersaglio egli stesso della satira dell'autore e intrappolato in un Aldilà in cui lo stesso Luciano non crede.

4. L'ISOLA DEI MORTI

4.1 *La discesa all'Ade tra racconto mitico e credenza popolare*

Lo spazio letterario entro cui si articola la vicenda del *Cataplus* è l'Aldilà tradizionale, uno scenario ricorrente dei cosiddetti dialoghi “menippeï”¹²⁶.

¹²⁵ Lo smascheramento vero e proprio ha luogo dopo la vista dei vizi degli *alazones*, in questo caso resi concreti attraverso la metafora della macchia, e la conseguente indignazione di chi compie l'attacco critico (cf. CAMEROTTO 2017, 270 n. 135).

¹²⁶ HELM (1906, 164s., 337-347) fu il primo a riconoscere l'influenza che doveva avere avuto la *Nekyia* di Menippo (citata in D.L. VI 8) negli scritti luciani relativi all'Ade, nella

Bastano pochi cenni a Caronte, il burbero nocchiero dei morti, per delineare i caratteri fondamentali di questo mondo: «da noi ci sono soltanto asfodelo, libagioni per i defunti, focacce, sacrifici funebri e, per il resto, buio, nebbia e tenebre mortifere» (§ 2). Un breve elenco in cui si mescolano i richiami intertestuali delle rappresentazioni letterarie del mondo oltremondano – a partire dalla piana dell'asfodelo di omerica memoria (*Od.* XI 539-576; XXIV 13 κατ'ἀσφοδελὸν λειμῶνα) – agli aspetti culturali del rituale funebre¹²⁷, un mosaico di elementi diversi che definiscono sin da subito il *modus operandi* dell'autore nella trattazione della tematica infera: la parodia dei modelli letterari che in parte avevano condizionato con la loro autorevolezza la fantasia popolare relativa all'Aldilà sarà complementare alla satira di quelle stesse credenze. Il razionalismo umoristico dell'autore, volto a smascherare tutte le contraddizioni dell'immaginario coevo, percorre, infatti, altri dialoghi luciani in cui si alternano costantemente questi due aspetti secondo un *pattern* consolidato. Esempio a questo proposito è il libello *Sul Lutto*, che ci offre una sorta di periegesi della vita sotterranea, sintesi delle diverse fonti letterarie sul tema e ironicamente avallata dal racconto di “esperti”, ovvero degli eroi protagonisti delle catabasi agli Inferi, accanto a una precisa rassegna dei culti funerari contemporanei, deformata dalla comicità dell'autore¹²⁸. Ma anche nella *Negromanzia*, il motivo del viaggio nell'Aldilà, foriero di numerose evocazioni metaletterarie¹²⁹, si intreccia indissolubilmente con la satira del rito negromantico che si svolgeva in Beozia durante la prova dell'oracolo di Trofonio¹³⁰.

Allo stesso modo nel *Cataplus* le infinite varianti delle immagini dell'Ade presenti nei più diversi generi letterari si combineranno con la critica beffarda delle convinzioni popolari sulla vita felice dopo la morte e con la satira dei costumi funerari, rivelando limiti e debolezze di promesse escatologiche che

Negromanzia e in alcuni dei *Dialoghi dei Morti*, in cui il cinico compare come protagonista, ma anche nel *Cataplus*, per l'affinità con un'altra menippea, l'*Apokolokyntosis* di Seneca (simili sono il motivo della catabasi e del giudizio dei morti). Considerazioni analoghe si trovano anche in SCHWARZ (1965, 50, 70, 88). Già BOMPAIRE (1958, 370s.) sottolineò, tuttavia, che per quanto l'opera di Menippo sia sicuramente un modello esplicito dell'autore (cf. *Bis acc.* 33), «il ne faut pas mettre Ménippe à l'origine de tout; son influence n'est pas décisive dans le tableau de l'au-delà», poiché sono individuabili altri ipotesti (Omero, la commedia antica, Platone).

127 Sulle libagioni e le focacce per i morti cf. *ad Cat.* 2.

128 I primi nove paragrafi del *Lutto* presentano un quadro delle idee correnti sull'aldilà, dovute, secondo Luciano, alle menzogne raccontate da Omero, Esiodo e da tutti coloro che hanno favoleggiato sulla vita dopo la morte, cui però il popolo presta fede e quasi prende per legge queste fole (cf. *Luct.* 2). La precisione della descrizione serve a rendere più chiari i motivi per cui vengono compiuti gli inutili e ridicoli riti funerari elencati nella seconda parte del libello, come l'uso di mettere l'obolo nella bocca del morto, senza sapere che valuta valga nell'Ade (§ 10), l'abitudine di lavare i morti, come se non fosse sufficiente il bagno nella palude (§ 11) o i pianti scomposti e autolesivi dei parenti, mentre il morto è bello e profumato (§ 12).

129 Sin dalle prime battute l'autore evidenzia lo stretto contatto con gli ipotesti: il costume di Menippo visitatore dell'Ade si compone del *pilos*, della pelle di leone e della lira (*Nec.* 1), allusivi rispettivamente alle catabasi di Odisseo (il *pilos* è il copricapo tipico dell'eroe), di Eracle e di Orfeo. L'idea del travestimento prima di compiere la discesa agli inferi allude, inoltre, al Dioniso delle *Rane*. Su Menippo personaggio-*mixis* cf. CAMEROTTO (1988, 82s.).

130 In *Nec.* 22 Menippo è invitato dal mago Mitrobarzane a infilarsi nell'imboccatura che porta, direttamente dall'Ade, nel tempio di Trofonio, a Lebadea in Beozia. Una delle più complete testimonianze sul funzionamento di questo oracolo si trova in Paus. IX 39.

dovevano essere sempre più diffuse nelle coordinate storiche dell'«age of anxiety»¹³¹.

4.2 *Un mosaico di ipotesi*

Nell'antichità le rappresentazioni dell'Aldilà e della sua geografia sono per lo più vaghe e incoerenti. Luciano nella satira *Sul Lutto* tenta di offrire una sintesi delle diverse visioni tradizionali, nonostante l'ironia del tono usato nella descrizione metta in guardia il pubblico sull'ingenuità di tale raffigurazione: l'Ade, collocato sottoterra, è un luogo spazioso, tenebroso, senza luce; presiede al suo governo Plutone che trattiene con lacci i morti che gli vengono inviati (*Luct.* 2); il territorio è attraversato da fiumi dai nomi terribili (*Luct.* 3) e dalla palude Acherusia che non può essere attraversata se non sulla barca di Caronte; all'ingresso dell'Ade, prima della discesa, si incontrano Eaco e Cerbero (*Luct.* 4); al di là della palude il prato dell'asfodelo dove scorre il Lete (*Luct.* 5); il viaggio dei morti si conclude, infine, davanti ai giudici Minosse e Radamanto che stabiliscono chi, avendo vissuto con rettitudine, verrà inviato ai campi Elisi, chi, in quanto malvagio, dovrà scontare delle pene e chi, escluso da queste due categorie, vagherà in eterno sul prato dell'asfodelo, affamato, se i vivi non facessero le libagioni per i defunti (*Luct.* 7-9). Questa sistematizzazione non viene, tuttavia, rispettata del tutto negli altri dialoghi ambientati all'oltretomba a comprovare che il continuo gioco sofisticato del nostro rifugge da schemi fissi nel definire ἡ ἐν Ἄιδου πᾶσα τραγῳδία (*Philops.* 2), una grande messinscena a cui solo gli stolti possono credere. Così la geografia del *Cataplus*, se da una parte trova corrispondenze con quella dell'immaginario popolare – il buio come elemento specifico dell'Oltretomba (*Cat.* 2, 22), il prato dell'asfodelo (*Cat.* 2), la presenza di Hermes *nekropompos* (*Cat.* 3), l'attraversamento della palude Acherusia sulla barca di Caronte (*Cat.* 18-20), Cerbero e il Piriflegetonte (*Cat.* 28) –, dall'altra presenta alcune varianti ispirate ai miti escatologici di Platone, quali la presenza delle Moire nell'Aldilà e del tribunale dei morti, e forse indirettamente alla dottrina orfica, cui alluderebbe l'apparizione di Tisifone come secondino del carcere infernale (*Cat.* 22).

La libertà con cui Luciano mescola i modelli e contamina opere appartenenti a generi differenti a fini parodici ci deve allontanare dalla tentazione, frequente nella critica “comparativa” dei primi del novecento, di ricercare un unico ipotesto alla base della composizione del *Cataplus*. Sicuramente non a torto Helm riconosceva in *Lukian und Menipp* (1906) che la perdita *Nekyia* di Menippo di Gadara poteva aver influito nella composizione di questo dialogo, poiché inconfutabili sono i punti di contatto tra questo e un'altra satira menippea,

131 Con questa famosa definizione, DODDS (1965, 3) indica il periodo che va dall'ascesa al seggio imperiale di Marco Aurelio alla conversione di Costantino in cui si concentra, secondo lo studioso, una progressiva decadenza materiale e parallelamente una maggiore diffusione dei culti misterici. Negli scrittori pagani e cristiani del periodo si riscontrerebbe un maggior nichilismo verso le sorti e la condizione dell'uomo, fragile in un infinito universo, che alimenterebbe per contrario credenze mistiche e irrazionali.

l'Apokolokyntosis di Seneca¹³², ma già sono stati evidenziati in passato i limiti di tale posizione, troppo categorica nel considerare l'opera del filosofo cinico come modello esclusivo¹³³. Debole è anche la tesi di Levy (1930, 97-102) che confrontando alcuni dettagli delle *Storie Vere*, del *Lutto*, della *Negromanzia* e del *Cataplus* con il libro VI dell'*Eneide*, incentrato sulla catabasi di Enea, conclude che Luciano e Virgilio dovevano conoscere l'*Abaris*, un romanzo orfico-pitagorico di Eraclide Pontico, e che gli scenari ivi descritti corrispondessero sostanzialmente alle rappresentazioni lucianee. Come aveva già notato Caster (1987, 286-288) elementi orfici sono rintracciabili in molti dei possibili ipotesti del Samosatense, dalla commedia antica ai dialoghi di Platone, alla stessa *Nekyia* di Menippo, ed è improbabile che questi avesse un interesse particolare per le dottrine orfiche tanto da configurare lo spazio degli inferi secondo tale visione. L'Ade di Luciano presenta elementi di unicità inseriti nella *langue* di una tradizione polifonica e complessa. Metodologicamente oggi appare più utile, dunque, rintracciare i principali modelli parodiati ed evocati piuttosto che dare un ordine o ricostruire l'archetipo di queste fantasie.

L'ipotesto che notoriamente esercita maggiore influenza nella concezione dell'Aldilà nella letteratura e nella religione greca è l'episodio omerico del viaggio di Odisseo all'Ade (*Od.* XI). Con l'impresa dell'eroe nell'ombroso paese dei Cimmeri, fino all'ultimo confine dell'Oceano, si inaugurano una serie di catabasi verso *un mondo altro*, che rappresenta una delle imprese più temerarie che un eroe potrebbe compiere, tra le mille insidie del paese senza ritorno per antonomasia¹³⁴. Nel titolo del dialogo, *Cataplus*, si evoca e rovescia immediatamente questo *topos* nella sua prospettiva essenziale: il viaggio agli inferi, intrapreso da vivi nell'ambito di una catabasi, prevede sempre una via d'uscita dal carcere infernale, mentre la discesa dei morti, e del tiranno in particolare, verso l'abisso del Tartaro, circondato dall'acqua invalicabile dello Stige, non ammette in questo caso alcuna deroga alla regola aurea dell'invincibilità della morte. Si ribadisce questo concetto

132 I *loci similes* tra le due opere individuati da HELM (1906, 72s.) sono il motivo della discesa all'Ade di un tiranno, rispettivamente Megapente nel *Cataplus* e l'imperatore Claudio nel libello senecano, il *topos* del processo al despota e l'invenzione di un inedito e ridicolo castigo per punirne gli assassini e gli atti arbitrari.

133 Contro tale posizione si schiera, per esempio, BOMPAIRE (1958, 370s.; cf. supra 4.1.). Dello stesso parere, già prima, MCCARTHY (1934, 3), che si propone una «detailed refutation» della «Lucian-Menippus theory»: in particolare sostiene che Luciano non filtra tutti i suoi modelli attraverso la lettura della *Nekyia*, ma li riprende direttamente; inoltre, diverge da Menippo anche per il genere impiegato, l'originale dialogo serio-comico in luogo della diatriba, privilegiata nella comunicazione filosofica cinica (cf. pp. 4-17, 47s.).

134 L'impossibilità di risalire dall'Ade è motivo tradizionale ricorrente (cf. e.g. Hom. *Il* XXIII 76s. οὐ γὰρ ἔτ' αὐτίς / νίσσομαι ἐξ Ἀΐδαο; Verg. *Aen.* VI 128-131), ribadito più volte anche da Luciano (cf. *ad Cat.* 4 s.v. οὐκ ἀνίειν ὁρῶν ἀδυνάτων ἐφιέμενον; *Luct.* 2, *Cont.* 22, *D. Mort.* 13 [3] 3), il quale non manca di ricordare ironicamente che nel mito vi sono state paradossalmente delle eccezioni: gli eroi delle catabasi (Alceste, Protesilao e Odisseo sono ricordati in *Luct.* 5, mentre nel costume di Menippo in *Nec.* 1 sono citate le discese di Eracle, Orfeo e di nuovo Odisseo) hanno potuto tornare vivi dall'Oltretomba e grazie a costoro sappiamo con certezza quanto avviene una volta morti (cf. *Luct.* 5). Anche Aristofane nelle *Rane*, con la discesa agli inferi di Dioniso e Xantia, gioca con lo stesso motivo: arrivare al Tartaro non è poi così difficile, basta un buon travestimento (cf. *Ran.* 45-48) e le indicazioni di chi c'è già stato (*Ran.* 117-164).

sin dai primi paragrafi del dialogo in cui Megapente δραπέτης¹³⁵, sfuggendo alla sorveglianza di Hermes *psychopompos*, invano tenta di ripercorrere le orme di Sisifo, il mitico re di Corinto che era riuscito grazie alla propria astuzia a fuggire dall'Ade e a tornare in vita. Su tale vicenda doveva basarsi un dramma satiresco di Eschilo, *Σίσυφος Δραπέτης*, cui forse potrebbe fare riferimento Luciano anche attraverso citazioni letterali che tuttavia il naufragio delle fonti non ci permettono di apprezzare¹³⁶. L'inseguimento comico del tiranno fino all'imboccatura del Tenaro ad opera del dio messaggero degli dèi o da parte di un altro personaggio doveva costituire, infatti, la trama di questo dramma eschileo ripreso dal Samosatense nella prima sequenza del viaggio.

Un destino diverso da quello di Sisifo è, tuttavia, quello che attende il despota fuggitivo nell'Aldilà luciano in cui valgono ironicamente le norme delle credenze popolari e dove le divinità e le Moire perdono la ieraticità del loro ruolo per ridursi a meri addetti dell'organizzazione sotterranea. Com'è per tutti logico (*Cat.* 4 ὅσπερ εἰκός), Hermes non può cedere alle suppliche del tiranno e lasciarlo tornare in vita, ma secondo l'uso (ὡς ἔθος) deve sottoporre i morti al conteggio di Eaco, che in seguito verranno raccontati da Atropo sulla base di un registro e, infine, verificati da Cloto prima del loro imbarco nel traghetto di Caronte. Un'ipertrofia burocratica che probabilmente canzona alcune pratiche mercantili contemporanee, ma che al tempo stesso rende comicamente concrete le conseguenze della consuetudine di porre un obolo nella bocca del defunto per pagare il nocchiero dei morti: se a ciascun defunto corrisponde un valore monetario, allora, come deduce anche Apuleio, persino nell'Ade esiste l'avidità¹³⁷. Le azioni di Eaco sono definite, infatti, secondo il lessico tipico della caratterizzazione dell'avarò (*Cat.* 4 ἀπαριθμοῦντος τῷ Αἰακῷ κάκεινου λογιζομένου αὐτοῦς)¹³⁸, mentre i commenti di Caronte sul ritardo dei morti e sulla loro "qualità" (i neonati sono troppo acerbi, i vecchi sono già uva passa: cf. *ad Cat.* 5 s.v. ὀμφακίας e ἀσταφίδες) sottolineano costantemente l'assurda preoccupazione per il guadagno in un mondo che dovrebbe essere eterno ed esente da affanni terreni.

La comicità si amplifica al momento dell'imbarco in un'articolata parodia dei *topoi* degli epigrammi funerari. Le informazioni richieste da Cloto, che come una sorta di *hostess ante litteram* controlla l'identità dei passeggeri, (*Cat.* 5 ἐπιβαίνοντα ἕκαστον αὐτῶν διαγνώσομαι, τίς καὶ πόθεν καὶ ὄντινα τεθνεῶς τὸν τρόπον), seguono lo schema formale degli epitimbi dialogati: spesso le iscrizioni

135 Con questo termine veniva definito lo schiavo fuggitivo, una figura ben presente nel dramma satiresco e nella commedia antica (cf. *ad Cat.* 4 s.v. ἀποδράντα).

136 Di questo dramma ci restano pochissimi frammenti riportati, per lo più dall'atticista Polluce, quindi limitati alla discussione di singoli lemmi (Aesch. fr. 375 a-b Mette = Poll. X 77, VII 40). Per la discussione a proposito cf. *infra ad Cat.* 3-4. Come segnala BOMPAIRE (1958, 368 n. 4) non è l'unico dramma satiresco che tratta di catabasi all'Ade: si vedano l'*Eracle o il Tenaro* di Sofocle, l'*Orfeo* di Aristias.

137 All'interno della discesa all'Ade di Psyche, raccontata in *Met.* VI 16-21, la torre da cui si vuole gettare la fanciulla per raggiungere gli Inferi diventa un'inedita guida del viaggio oltremondano e le consiglia, tra le varie cose, di portare all'Ade un obolo per pagare Caronte, esattore di Dite: anche tra i morti esiste l'avidità, se nemmeno un dio fa nulla gratis! (VI 18 *inter mortuos avaritia vivit nec Charon ille Ditis exactor tantus deus quicquam gratuito facit*).

138 Sull'impiego di questi verbi e la caratterizzazione dell'avarò cf. *infra ad Cat.* 4 e 17.

su pietra o gli epigrammi letterari hanno la forma di monologhi o dialoghi rivolti a un immaginario passante, che viene informato sul nome, sulla provenienza e sulle modalità della morte del defunto¹³⁹. I primi a essere fatti salire a bordo dalla Moira sono i neonati, considerati ὀμφακίαι, grappoli di uva acerba, impiegando cioè una metafora vegetale che evoca il frequentissimo motivo della *mors inmatura* dei παῖδες ἄωροι, i giovani “colti” anzitempo dalla morte. Seguono i vecchi, sordi e decrepiti come nella commedia, ma «vendemmiati al momento giusto» (καθ' ὄραν τετραυγημένοι) secondo un formulario altrettanto ricorrente. Alla lista dei passeggeri si aggiungono, poi, i combattenti, feriti e morti in battaglia, richiamando il tema epitimico dei valorosi caduti ἐν πολέμοις (cf. *AP* VII 160, 227, 254, 301, 437, 438, 541, 741), chi è stato ucciso dai briganti (cf. *AP* VII 737), i naufraghi (cf. *AP* 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271 etc.), chi è stato stroncato dalla malattia (cf. *AP* 232, 233, 234). Tutti motivi che trovano confronto negli epigrammi funerari: la paradossale situazione per cui le divinità degli Inferi cataloghino i defunti seguendo pedissequamente i *topoi* letterari delle iscrizioni, cui si aggiungono *boutades* comiche (le donne morte per il troppo bere e il medico Agatocle tra i morti di peste in *Cat.* 6), rendono evidente l'operazione satirica di Luciano.

Il quadro delle reminiscenze letterarie e l'intreccio dei generi diventa palmare per i lettori moderni nell'episodio centrale del dialogo: la traversata della palude a bordo del traghetto di Caronte. Alla dimensione liquida che caratterizza il panorama infernale nella tradizione e alla necessità di navigare sulle acque letali che costituiscono il limite del mondo dei morti o circondano la loro terra come un'isola, si riferisce la base -πλους del titolo del dialogo¹⁴⁰. Nel *folktale* i flutti dello Stige (o dell'Acheronte) possono essere solcati solo sulla barca del nocchiero infernale: queste acque sono fetide, paludose ed esalano vapori letali¹⁴¹, dunque sono potenzialmente pericolosissime. Il cuore dell'Ade, il Tartaro dove avverrà il giudizio finale dei morti, è concepito, infatti, come un'isola, un'idea che si concretizza specialmente in Luciano nelle isole dei trapassati visitate da Licino nei viaggi fantastici della *Storia Vera*. Si può raggiungere, di conseguenza, solo attraverso la navigazione e, secondo un gioco comico già esplorato da Aristofane, è persino necessaria la collaborazione dei passeggeri nella remigazione (*Ran.* 190-

139 Si veda, per esempio, *AP* VII 163.1-4 (Leonida): «-Chi sei e di chi sei figlia, donna, che giaci sotto la colonna di marmo pario?» – Presso, figlia di Callitele. – Di dove? – Di Samo. [...] – Di che moristi? – Di parto» (cf. *AP.* VII 164, 165). Sull'analisi di questo motivo negli epigrammi ellenistici, con alcuni confronti con gli epitaffi su pietra, cf. TARÁN (1979, 132-149).

140 Il suffisso -πλους attiene al campo semantico della navigazione, in riferimento alla componente dell'Ade greco, dove l'acqua costituisce la frontiera tra il mondo dei vivi e quello dei morti oppure fa parte della morfologia interna dell'ambiente infernale, attraversato da fiumi dalle correnti impetuose e dai nomi terribili (cf. Hom. *Od.* XI 156; Plat. *Phaed.* 112e-113c; Luc. *Luct.* 3 περιρρεῖσθαι δὲ τὴν χώραν αὐτοῦ ποταμοῖς μεγάλοις τε καὶ φοβεροῖς καὶ ἐκ μόνων τῶν ὀνομάτων· Κωκυτοὶ γὰρ καὶ Πυριφλεγέθοντες). Il motivo della traversata assume, inoltre, un valore simbolico: l'acqua spesso caratterizza i riti di passaggio nei viaggi all'Aldilà (cf. SOURVINOU-INWOOD 1996, 62-63, 307-308, BASLEZ 2003, 87-90).

141 Secondo Pausania (VIII 17.6-18.6) la sorgente dello Stige si trovava in Arcadia (era stata individuata nell'acqua gelida che stilla dalla rupe di Nonacri) e proprio con questo liquido sarebbe stato avvelenato Alessandro Magno (cf. Plut. *Alex.* 77, Arr. *Anab.* VII 27, Curt. *Ruf. Hist. Alex.* X 10.31).

208). Come già aveva notato Ledergerber (1905, 45-48, 59-60), i contatti tra il *Cataplus* e la commedia antica sono particolarmente evidenti: a partire da questo punto del testo (*Cat.* 18), Luciano pare ripercorrere volutamente la maggior parte degli episodi che costituiscono l'azione drammatica delle *Rane*. Pur non essendoci una precisa corrispondenza nelle scene iniziali, salvo il motivo della discesa agli Inferi che caratterizza anche la *quête* comica di Dioniso, la narrazione del dialogo prosegue ordinatamente toccando una serie di tappe simili: l'imbarco nel traghetto di Caronte (*Cat.* 18-19, *Ran.* 180-208), la traversata caratterizzata da una parodia di un motivo corale (*Cat.* 20 Micillo gareggia con i morti nel lamento funebre; *Ran.* 221-267 Dioniso si misura gracchiando con le rane), la discesa in un luogo completamente avvolto dal buio paragonato alle processioni dei Misteri Eleusini (*Cat.* 22, *Ran.* 273), la visione di una donna dalle sembianze mostruose (*Cat.* 22-23 Tisifone; *Ran.* 293 Empusa), lo scioglimento dell'azione nel tribunale dei morti (*Cat.* 23-29; *Ran.* 830-1431). Altro aspetto comune tra le due opere è, inoltre, la parziale sovrapposizione delle azioni della coppia Cinisco-Micillo a quella Dioniso-Xantia con alcune variazioni (vd. *ad Cat.* 14, 19 e *supra* 3.3.1, 3.3.2), come si è già avuto modo di notare.

I richiami testuali all'ipotesto comico non sono numerosissimi¹⁴², mentre più frequente è la sovrapposizione dei motivi comici che si intreccia con l'obiettivo dell'autore di attualizzare i lazzi dell'*archaia* per il pubblico contemporaneo. Il canto delle rane-cigno delle *Rane* viene, per esempio, sostituito da un κομμός tragico, eseguito con prospettiva rovesciata dai morti per se stessi: la struttura antifonale e la ripetizione di formule emotive tipicamente tragiche (Οἴμοι... Οἴμοι... Ὀρροτοῖ) avrà ammiccato all'uditorio colto in grado di riconoscere la raffinata operazione paratragica nella lamentazione dei defunti e nell'anti-κομμός di Micillo, mentre i contenuti del κομμός irridono alle futili e ridicole preoccupazioni materiali degli uomini di fronte alla morte¹⁴³. La scena che segue la traversata, come nelle *Rane*, sembra costituire la parodia del cerimoniale iniziatico dei misteri di Eleusi nella quale si prevedeva che l'iniziando passasse attraverso una fase di oscurità e terrore, caratterizzata da apparizioni mostruose, prima di accedere alla gioiosa rivelazione riservata ai *mystai*¹⁴⁴. Così, Micillo e Cinisco, notando la somiglianza tra la dimensione oltremondana e τὰ Ἐλευσίνια, si trovano immersi nelle tenebre che non si dissolvono in una esuberante danza corale come avviene nell'ipotesto, ma nella luce della fiaccola di Tisifone. Si tratta al tempo stesso di un ironico riferimento ad allestimenti teatrali tragici coevi e un attacco alle religioni dei misteri che avevano sempre più credito in un'epoca dominata dall'incertezza com'era quella del II d.C. (cf. Lucil. XI 189 e *ad Cat.* 22).

142 Si veda, a titolo d'esempio, l'impiego del verbo tecnico ὑποκελεύω (*Cat.* 18) che significa «dare il tempo, battere la cadenza», per descrivere l'invito di Caronte a Cinisco a eseguire un canto di voga durante la traversata che riprende la stessa esortazione rivolta a Dioniso dal nocchiero dei morti in *Ran.* 207 (κατακέλευε δῆ). Non vi sono molti altre riprese testuali nel *Cataplus*, a parte la citazione di *Ran.* 87, 107, 115 all'inizio di *Cat.* 14.

143 Per un'analisi dettagliata del contro-canto di Micillo che rispetta gli elementi formali del κομμός cf. *infra ad Cat.* 20.

144 Sulle fasi dell'iniziazione ai misteri Eleusini cf. in particolare BROWN (1991) che mette in relazione il passo delle *Rane* con l'apparizione di Empusa con *Cat.* 22 (cf. *infra ad loc.*). Sui misteri di Eleusi in età imperiale si veda, inoltre, CLINTON (1989) e, da ultimo, BREMMER (2014, 1-20).

Le Erinni, infatti, sono collocate nell'Aldilà, con il compito di punire gli empi, in Luciano (cf. *Philops.* 5, 25, *Nec.* 9, 11, *Luct.* 6, 8, *D.Mort.* 6.1) e in altre opere d'età imperiale influenzate dall'orfismo, come dimostra il confronto con un frammento che riporta una catabasi orfica conservato nel cosiddetto papiro di Bologna (cf. Orph. fr. 717.24-28 Bernabé)¹⁴⁵. Tale scarto rispetto alla commedia greca determina da una parte un totale rovesciamento delle speranze di salvezza riservate agli iniziati dei Misteri eleusini, criticando così le ingenuità aspettative di chi credeva potesse esistere un qualche destino privilegiato dopo la morte, dall'altra a bollare come frutto di *superstitio* i terribili castighi oltremondani prefigurati nelle credenze orfiche.

Un ulteriore elemento che si ritrova in molte rappresentazioni dell'Ade è il giudizio finale dei morti, strettamente collegato all'idea popolare corrente nel II d.C. che dopo la morte vi fosse una qualche compensazione alle ingiustizie della vita, per cui i buoni sarebbero stati premiati mentre i malvagi puniti. Il tribunale delle *Rane* aristofanee, nonostante venga allestito per stabilire chi fosse il poeta più δεξιός tra Euripide e Eschilo in grado di riempire il vuoto culturale lasciato dalla morte dei migliori poeti tragici e di essere una guida per Atene, si concentra poco sul destino delle anime dopo la morte, per cui rappresenta un ipotesto molto vago per il dialogo luciano. Sono, invece, alcune suggestioni platoniche le più dirette ascendenti del giudizio finale del *Cataplus*, in particolare i miti escatologici presenti nel *Gorgia*, nel *Fedone* e nella *Repubblica*, nonché le proiezioni sull'Aldilà dell'*Assioco* pseudo-platonico¹⁴⁶. Tra questi sicuramente dominante è il *logos* del *Gorgia* che spiega il rapporto tra *doxa* e verità attraverso l'esempio del tribunale dei morti: prima dell'avvento di Zeus, nel tempo di Cronos, gli uomini venivano giudicati il giorno in cui dovevano morire da giudici mortali, ma le loro sentenze erano viziate dall'apparenza mistificatoria degli "imputati", così Zeus decise di imporre come giudici i propri figli, Minosse, Ramananto ed Eaco che avrebbero giudicato non i corpi, ma le anime nude degli uomini, segnate dai peccati e dai delitti eventualmente commessi durante la vita¹⁴⁷. Nel *Cataplus*, la scelta di Radamanto come giudice, la presentazione delle anime davanti al giudizio spogliate di tutto ciò che è legato al possesso di un corpo e l'analisi dei

145 Le Erinni nell'Aldilà con il compito di fustigare i malvagi si trovano anche in [Plat.] *Axioc.* 371e, Verg. *Aen.* IV 555-572, Plut. *De ser. num.* 564f. Per l'interpretazione di queste fonti in relazione alla tradizione orfica cf. BERNABÉ (2013, 117-150); BREMMER (2014, 180-203) e *infra ad Cat.* 22.

146 Nell'*Assioco* di Platone, Clinia prega Socrate di conversare con il padre Assioco, in punto di morte, per liberarlo con la sua saggezza dal timore di lasciare la vita. Il filosofo, oltre a esporre una serie di argomentazioni sull'inutilità di temere la morte (la vita non è che un breve esilio sulla terra, poiché l'anima una volta separata dal corpo tornerà ad abitare le sedi celesti; la morte costituisce la fine di tutti i mali e di tutte le sofferenze poiché in essa non v'è alcuna percezione sensoriale, ecc..), si sofferma sul destino riservato alle anime degli empi. Chi ha condotto una vita ingiusta finirà, dopo il giudizio di Minosse e Radamanto, nel Tartaro a scontare la pena che gli verrà assegnata (371e-372a)

147 Gli uomini che sotto il regno di Crono corrompono e ingannano chi dovrà giudicarli grazie alla loro ricchezza, bellezza e fama per poter finire nelle Isole dei Beati sono l'emblema di chi è rimasto schiavo dell'opinione umana, la *doxa* appunto, e non ha compreso che la morte significa appunto l'annullamento di tutti gli attributi corporei o di tutto ciò che implica il possesso di un corpo. Sul significato di questo mito cf. in part. ANNAS (1982, 123-138), FUSSI (2006, 94-97).

marchi corrispondenti alle cattive azioni commesse costituiscono alcuni evidenti richiami al mito platonico. Figura, inoltre, in entrambi i testi un'attenzione specifica al destino dei tiranni nell'Aldilà, la cui anima flagellata e piena di cicatrici, merita le pene più dure e atroci (*Gorg.* 524c., *Cat.* 28), esplicitamente paragonate a quelle dei grandi dannati omerici, Sisifo, Tizio e Tantalo. La credenza che agli empi spettassero castighi furibondi una volta giunti all'Ade doveva essere diffusa nei primi secoli dell'impero se trova riscontro anche nei *Ritardi della punizione divina* di Plutarco, un testo certamente influenzato da Platone, soprattutto per il motivo delle macchie rivelatrici dei peccati dell'anima (§ 564d; cf. *infra ad Cat.* 24), che si sofferma con compiaciuta insistenza proprio sulla varietà e la crudeltà dei supplizi, un convincente monito per condurre una vita virtuosa¹⁴⁸. Nel *Cataplus* le pene comunemente riservate ai tiranni – Radamanto si interroga se la punizione più adatta a Megapente sia quella di gettarlo nel Piriflegetonte o darlo in pasto a Cerbero – sono ironicamente sostituite da una *καινή τιμωρία* (*Cat.* 28), ovvero il divieto di bere l'acqua del Lete per ricordare i privilegi e le ricchezze avute in vita, definitivamente perdute una volta morto: di nuovo Luciano abilmente rovescia il modello tradizionale, passando dalle pene corporali assurdamente inflitte alle anime dei malvagi, a una pena psicologica in cui sarà lo stesso tiranno ad auto-tormentarsi.

Ma la rielaborazione del Samosatense del modello platonico avviene con maggior efficacia nel segno della commedia, secondo la consueta pratica di contaminazione dei generi che sta alla base della creazione letteraria dell'autore. L'andamento processuale del tribunale di Radamanto sembra imitare, infatti, le medesime procedure dei *δικαστήρια* del V sec. a.C., che tanto spazio trovano nell'*ἄγών* comico: dopo che le diverse parti sono state citate a giudizio, segue il contraddittorio dell'accusa e della difesa davanti al giudice, avallato dalle prove, *ἔλεγχοι*, tra le quali si privilegia la testimonianza (cf. *ad Cat.* 23). Mentre nei miti escatologici di Platone il giudizio dei figli di Zeus è insindacabile e oggettivo, proprio perché si pone al di là delle logiche umane, nel dialogo luciano il tribunale dei morti diventa ordinario spettacolo come avveniva nella commedia antica: alla pari dei giudici di molte commedie aristofanee (e.g. Fidippide nelle *Nuvole*, Dioniso nelle *Rane*, Filocleone nelle *Vespe*), Radamanto deve stabilire quale sia il discorso più convincente e ascoltare i testimoni. Soprattutto in quest'ultimo aspetto è evidente l'adesione di Luciano all'*archaia*, poiché, a conferma delle accuse di Cinisco a proposito della lussuria del tiranno, vengono chiamati in scena la Lampada e il Letto, un espediente che ricorda la testimonianza della grattugia nel processo fittizio delle *Vespe* (vv. 936-939) e più in generale le numerose personificazioni di oggetti domestici che si trovano nella commedia del V a.C. (cf. *ad Cat.* 27 s.v. *προσκάλει μοι*).

Il vasto patrimonio letterario dell'autore e il contatto con le esperienze coeve delle religioni misteriche si mescolano, dunque, programmaticamente nella

148 Tespesio, il protagonista della catabasi plutarchea, vede malvagi che vengono scuoiati, altri che si divorano a vicenda, altri ancora gettati nell'oro bollente, nel freddo piombo o nel ferro appuntito (*De ser. num.* 567b-e). Tra questi riconosce anche suo padre e altri suoi parenti (567a): la visione di queste orribile pene costituirà un incentivo a cambiare radicalmente vita e a diventare pio, onesto e leale da scialacquatore e fraudolento (563c-e).

composizione della scenografia oltremondana riproducendo i caratteri e gli effetti dello *spoudaiogeloion* greco, quintessenza della satira luciana: epica, tragedia, epigramma ellenistico, dialogo filosofico che appartengono all'ambito del *semnon/spoudaion* vengono liberamente intrecciati con motivi propri della menippea e della commedia. Si superano i confini tra i generi per creare un mosaico di tessere che ci consegna una fotografia dell'Aldilà assolutamente "straniante". Così anche elementi tradizionali come quelli relativi ai racconti intorno alla vita dopo la morte vengono ricodificati dall'*humor* satirico dell'autore per realizzare un affresco assurdo delle credenze popolari che mina inevitabilmente l'autorevolezza attribuita alle antiche *Weltanschauungen* sulla vita dopo la morte.

4.3 La città ideale tra satira e utopia.

Il tema del viaggio verso un luogo da cui risulta difficile se non impossibile tornare, la caratterizzazione "liquida" dell'Aldilà che contribuisce a rappresentare le ultime dimore dei morti come un'isola, circondata dall'Acheronte (o dallo Stige) e raggiungibile solo attraverso la navigazione, infine la dimensione eterna, fuori dal tempo, di questo mondo sotterraneo in cui giungono i protagonisti del *Cataphus*, sono solo alcuni degli elementi di "alterità" che hanno portato una parte della critica ad applicare ai dialoghi di Luciano ambientati agli inferi le categorie dell'utopia oppure della distopia¹⁴⁹, pur con le dovute distinzioni rispetto al significato che assumono questi concetti in età moderna¹⁵⁰. Rispetto ai precursori

149 Una lettura in tal senso dell'Aldilà luciano si trova in FUSILLO 1998, CARSANA 2008, CAMEROTTO 2016. Gli studiosi individuano in particolare come elementi caratterizzanti delle utopie luciane l'alterità spaziale (spesso isole lontane come quelle dei Beati e degli Empi nelle *Storie vere*) e temporale (il tempo è sospeso come avviene nella celebrazione dei *Saturnalia* oppure immobile come nell'Ade) e l'idea del viaggio per raggiungere queste contrade lontane dalla realtà (il viaggio di Licino nelle *Storie vere* o le catabasi della *Negromanzia* o del *Cataphus*).

150 Uno dei più recenti e migliori contributi sui mondi felici prodotti dalla fantasia antica è *Mundus Alter* di M. Farioli (2001), che verte sull'analisi di alcuni frammenti dell'*archaia* secondo le categorie del "mondo alla rovescia" o del "Paese di cuccagna". Nel capitolo introduttivo (pp. 3-15) la studiosa distingue i modelli delle commedie "utopiche" di V sec. a.C., che fondano le loro radici rispettivamente nel dibattito relativo all'*ariste politeia* (e.g. la *Repubblica* di Platone), per quanto riguarda il rovesciamento delle strutture cardine della società corrente e il progetto di una società nuova, e nel patrimonio mitico-folclorico (e.g. l'Elisio e le Isole dei Beati), per quanto riguarda le descrizioni edonistiche in chiave culinaria che si caratterizzano, tra l'altro, per l'assenza di πόνος e per la presenza, al contrario, di serenità, pace e un clima propizio. Si sottolinea, inoltre, che l'utopia antica, al contrario di quella moderna che «è di norma progressiva, utopista e antitetica all'ideologia dominante» (cit. p. 5), non è propositiva, ma pur essendoci una critica allo *status quo*, in molti casi si promuove un ideale regressivo e conservativo. Come ha notato ZIMMERMANN (1991, 87-98), l'utopia degenera in distopia in commedia proprio per questo motivo: il pubblico riconosce sulla scena gli effetti aberranti del progetto e ne prende le distanze, preferendo nella realtà lo stato vigente delle cose (si veda il caso delle *Ecclesiazuse*). L'analisi di elementi utopici nell'Aldilà luciano che segue nel testo terrà presenti le considerazioni critiche esposte sulla commedia antica. Per un ulteriore approfondimento sulle pre-utopie antiche cf. BERTELLI (1983) e, su posizioni opposte, ZIMMERMANN (1991, 55-58) per gli studi sulla commedia; DAWSON (1992, 3-8) per le riflessioni sull'*ariste politeia* nella filosofia antica. Una rassegna bibliografica su statuto e

del genere utopico, tra cui spicca Thomas More che esplicitamente guardava al Samosatense nella stesura di *Utopia*¹⁵¹, manca in particolare nell'opera luciana una volontà propositiva, l'indicazione di un modello di società ideale «non inattuabile in linea teorica» (cit. FARIOLI 2001, 4), che faccia prevalere i contenuti della *pars construens* sulla *pars destruens*, la critica al reale da cui partire per l'immaginazione dell'ideale. Al contrario, la tensione razionalistica dell'autore e la forte connotazione metaletteraria dei dialoghi paiono costituire ulteriori inviti a non credere a quanto viene raccontato, forse persino a non confidare nella dimensione consolatoria che attende l'uomo dopo la morte, secondo la propaganda dei culti misterici coevi.

L'impiego di una terminologia di valenza politica che richiama il contesto della democrazia cittadina contribuisce, tuttavia, a configurare l'Aldilà come un sistema opposto al mondo dei vivi, una società immaginaria con caratteristiche e rapporti di potere invertiti rispetto a quelli vigenti nella realtà, che ricorda in particolare i «mondi alla rovescia» della commedia antica. Come avviene nelle *Ecclesiazuse* o negli *Uccelli* di Aristofane, il *monde renversé* comico è uno spettacolo organizzato secondo le regole del Carnevale in letteratura, delineate da Bachtin nel suo famoso saggio su Dostoevskij¹⁵²: ambientato nell'Atene contemporanea o in una dimensione in diretto rapporto con essa, sulla scena teatrale avviene un ribaltamento dei normali rapporti gerarchici, per cui ad assumere il potere sono figure normalmente escluse da esso (donne, animali, servi). Scopo del rovesciamento, attuato in un contesto quotidiano per il pubblico, era quello di provocare un forte senso di straniamento, suscitando numerose occasioni di ilarità dovute a equivoci o alle situazioni paradossali che si venivano a creare¹⁵³.

motivi dell'utopia antica si trova in FARIOLI (2001, 5 n. 3).

151 Nella prefazione alle traduzioni di alcuni scritti di Luciano, pubblicata nel 1505, Thomas More dichiara di apprezzare lo scrittore greco, per quella capacità di unire l'utile al dilettevole, che era già stata propria di Orazio (cf. ROBINSON 1979, 131; CARSANA 2008, 177). Tuttavia, la passione di More per il Samosatense doveva essere più profonda: l'inventiva, la vivacità dei dialoghi, l'insofferenza per le ipocrisie e la critica morale contro ricchezza e sete di potere sono solo alcuni degli elementi comuni ai due autori. Una vicinanza così forte quella sentita dal primo degli utopisti di età moderna nei confronti del sofista greco che non può fare a meno di citarlo in *Utopia*: tra le letture preferite degli abitanti dell'isola ci sono proprio gli scherzi di Luciano (T. More, *Utopia* II, New Haven – London 1965, 182, 2-3).

152 Il carnevale secondo Bachtin è uno spettacolo di carattere rituale, poiché ha elaborato un linguaggio simbolico che si concretizza in determinate azioni di massa (il rovesciamento dei ruoli sociali, il libero contatto tra gli uomini) e singoli gesti (l'incoronazione e la scoronazione del re del carnevale). Questo linguaggio è penetrato nel linguaggio concreto delle immagini artistico-letterarie, per cui si può parlare di 'carnevalizzazione' della letteratura. Per gli aspetti contenutistici del carnevale cf. BACHTIN (1968, 159-166); per i tratti 'carnevoleschi' della satira menippea e per la logica carnevolesca del mondo alla rovescia applicata all'Aldilà cf. *ibid.* pp. 173-178.

153 È quanto avviene, per esempio, nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane: la protagonista Prassagora per provvedere alla salvezza della città di Atene, che aveva perso gran parte della sua potenza e ricchezza alla fine della guerra del Peloponneso, decide di intraprendere un colpo di stato e di instaurare un governo di sole donne. Il rovesciamento dei ruoli politici e sociali dei cittadini comporta anche un rovesciamento nell'amministrazione della città: tutti i beni saranno in comune e persino le donne inoltre saranno condivise da tutti gli uomini (vv. 590-615). La legittimazione del potere femminile e l'uguaglianza materiale e sessuale sono percepite però come aberranti e contro natura, l'individualità e l'egoismo umano sono infatti inadatti a realizzare il progetto: senza far fallire il comunismo di Prassagora, Aristofane critica l'utopia

Secondo un *pattern* simile si muove Luciano nella sua originale ricreazione dell'Aldilà. L'essenza stessa della morte, una livella che toglie a tutti indistintamente privilegi, ricchezze e persino le fattezze dei defunti, cancellandone l'identità¹⁵⁴, cala, innanzitutto, i personaggi del *Cataplus* e degli altri dialoghi di ambientazione infera in uno spazio cupamente democratico, dove si rispettano i diritti e le istituzioni della *polis*. L'autore si ispira esplicitamente ad Atene, città-simbolo della democrazia che incarnava i valori dell'uguaglianza, dell'ἐλευθερία e della παρρησία, che garantivano al cittadino libero di partecipare alla vita politica e di avere parità di diritti rispetto agli altri. I morti, infatti, come racconta Menippo nella *Negromanzia*, sono suddivisi secondo il δῆμος e la φυλή di appartenenza, partecipano all'ἐκκλησία¹⁵⁵, l'organo con funzione deliberativa che assieme alla βουλή (funzione legislativa) costituiva la quintessenza del governo democratico, ed esprimono le proprie decisioni tramite decreti che ricalcano il formulario ufficiale usato nei decreti ateniesi (*Nec.* 20 Εἶπε τὴν γνώμην Κρανίων Σκελετίωνος Νεκυσιεύς φυλῆς Ἀλιβαντίδος)¹⁵⁶. Le rimostranze dei πολῖται dell'Aldilà, inoltre, ricevono udienza nel tribunale dei morti, fanno riferimento al diritto ateniese e sono formulate attraverso il linguaggio tecnico proprio della giustizia che si incontra nelle orazioni dei retori del V-IV sec. a.C., nei testi dei decreti oppure inserito a fine parodico nel contesto comico: si vedano per esempio le numerose richieste di προεδρία da parte dei morti che si erano distinti per fama e potere durante la vita (*Cat.* 13, *D. Mort.* 25 [12], *VH* 2.9), l'uso dell'espressione παρανόμων γραφή in *Cat.* 18 per indicare una proposta illegale (l'abbandono di un morto) per la vita della *polis* dei morti e la presenza di una terminologia specifica per segnalare tutte le fasi del processo al tiranno (cf. *ad Cat.* 23). La società democratica dell'Ade è regolata dal principio dell'ἴσηγορία, intesa come l'uguaglianza nelle funzioni svolte dal cittadino nell'ἀγορά¹⁵⁷ che si esplicano nel diritto-dovere di parlare liberamente. Tutti, infatti, persino gli *hybristeis* a cui l'ἴσηγορία dovrebbe essere preclusa¹⁵⁸, hanno pari possibilità di servirsi della

creando situazioni assurde come quella delle vecchie che si contendono un giovane che vuole recarsi di nascosto dall'amata (vv. 1005-1111). Sulle ginocrazie cf. ZIMMERMANN (1991, 87-98); FARIOLI (2001, 139-147). Un altro caso molto frequente di mondo alla rovescia è la zoocrazia: la più famosa è sicuramente quella degli *Uccelli* aristofanei, ma i frammenti comici ci attestano titoli o escerti di un nutrito gruppo di commedie incentrate sul potere di animali (e.g. *I pesci* di Archippo, *le bestie* di Cratete; cf. FARIOLI (2001, 156-174).

154 Il tradizionale buio dell'Ade fa sprofondare tutto e tutti nella medesima oscurità, tanto che non è più possibile distinguere chi sia il più bello o la differenza tra il mantellaccio logoro del ciabattino e la veste purpurea del re (*Cat.* 22). Anzi, nella macabra concretezza della morte non vi sono vesti, né carni, soggette alla putrefazione, ma solo ossa, orbite vuote e crani scarnificati (*Nec.* 15, *D. Mort.* 5 (18) 1, *D. Mort.* 9 (28) 1, *D. Mort.* 30 [25] 2).

155 Per l'analisi di questa scena di assemblea che imita le procedure di V sec. a.C. cf. CAMEROTTO (2016, 13).

156 La formula generalmente si trovava nel prescritto ed era uno degli elementi essenziali del decreto. Per la funzione dei decreti nella democrazia di Atene e la loro attestazione epigrafica cf. GUARDUCCI (1987, 111-129). Sui decreti in Luciano cf. TOMASSI (2011).

157 Il prefisso ἴσων- sta a indicare «l'uguale potere proponente e deliberante della parola stessa (SPINA 1986, 28-29)».

158 La libertà di prendere la parola nell'ἀγορά si confronta con il problema della difesa della legalità. Scrive a proposito L. Spina: «La salvaguardia della democrazia, uno dei cui tratti distintivi è proprio la libertà di parola del cittadino è affidata alla garanzia, data dalla legge, che nessuno possa fare proposte illegali, cioè sovvertitrici dell'ordine democratico (SPINA 1986,

libertà di parola all'interno delle istituzioni dell'Aldilà: i morti della *Negromanzia* si riuniscono in assemblea per emanare un decreto contro i ricchi (*Nec.* 20), Cinisco in *Cat.* 26 può accusare il tiranno ristabilendo un diritto che era venuto meno con l'instaurazione di un regime dispotico (cf. la domanda ironica di Megapente in *Cat.* 13 *Καὶ τίς ἀξιώσει κατ' ἀνδρὸς τυράννου ψῆφον λαβεῖν;*), persino ai tiranni è data la possibilità di difendersi (*Cat.* 27, *D. Mort.* 3[2]), fino ad arrivare al paradosso per cui, grazie alle proprie doti di σοφιστής, si possono anche evitare le pene eterne (cf. la difesa del brigante Sostrato in *D. Mort.* 21 [30]).

L'uguaglianza politica, giuridica e soprattutto sociale, applicata con estremo rigore nella fantasia oltremondana, determina un rovesciamento degli assetti terreni, sicché chi prima faceva parte dei ceti più bassi della scala sociale nell'Aldilà non solo è finalmente felice, ma anche può permettersi di deridere liberamente chi si trovava ai vertici della gerarchia. Questa totale equiparazione dei morti viene salutata con gioia da Micillo in *Cat.* 14, compiaciuto che una inedita parità di diritti, definita con il termine *ἰσοτιμία*, garantisca che nessuno sia superiore al vicino, che nessuno debba pagare debiti o tributi, che non ci sia freddo né che qualcuno subisca soprusi dai potenti, ma la situazione è appunto rovesciata (*πράγματα ἐς τὸ ἔμπαλιν ἀνεστραμμένα*), poiché i poveri ridono, mentre i ricchi piangono e si disperano. Luciano significativamente sostituisce il concetto di *ἰσονομία*, l'uguaglianza politica e giuridica ad Atene, con l'*ἰσοτιμία*, che definisce una parità di *status*, di prerogative e “valore” data dall'annullamento di gerarchie e privilegi ed è estesa a tutti, non solo al gruppo dei cittadini come avveniva nella *polis* antica¹⁵⁹. Uguaglianza non significa, tuttavia, equità, sembra sottolineare l'autore: la diretta conseguenza del fatto che tutti abbiano gli stessi mezzi, ovvero che tutti non posseggano niente, è appunto il “mondo alla rovescia”, dove i poveri ricevono una compensazione per le disuguaglianze del mondo terreno vedendo piangere tutti coloro che riflettono gli aspetti negativi del mondo reale (ricchezza, lussuria, arroganza, bellezza).

Se nella vita non c'è nulla di democratico, perché alcuni nascono più belli, più ricchi, più potenti, anche la morte per Luciano non sembra avere i tratti irenico-eudaimonistici delle utopie. Nell'immaginario popolare sull'esistenza oltremondana si era vagheggiato sin dalle epoche più antiche, infatti, la presenza di luoghi scevri dai mali e dalle sofferenze della vita che caratterizzerebbero la felicità e la pace eterna dei trapassati. I miti relativi all'Elisio o alle Isole dei Beati rappresentano bene l'aspirazione innata nell'uomo di raggiungere una condizione di beatitudine, pur in un luogo senza tempo, separato dal reale e destinato solo a pochi eletti¹⁶⁰. Si tratta, come ben scrive FARIOLI (2001, 4), di «proiezioni etiche e

70)».

159 Luciano impiega il concetto di *ἰσοτιμία*, termine non attestato prima dell'età ellenistica, con un'accezione più ampia rispetto a quella che assume normalmente il termine nella lingua greca («equality of privilege» cf. LSJ⁹ 840 s.v.). Nell'opera dell'autore sembra collocarsi al polo opposto rispetto all'*ἀτιμία*, una delle condanne più gravi nella democrazia ateniese che comportava la perdita della cittadinanza e di ogni diritto all'interno della *polis*. Si tratta di un principio al tempo stesso politico ed etico che rappresenta la quintessenza dell'uguaglianza all'interno dei mondi fantastici luciani. Per un approfondimento cf. *infra ad Cat.* 15 s.v. *ἰσοτιμία*.

160 Alla beatitudine di questi luoghi fa riferimento Esiodo in *Op.* 112-119 e 170-173 (cf.

materiali dell'uomo che si caratterizzano per la loro forte alterità rispetto all'esperienza della vita comune» e che nella fantasia comica sfociano spesso nelle rappresentazioni iperboliche di paradisi goderecci, i cosiddetti Paesi di Cuccagna, dove non esiste la fatica del lavoro e ogni genere di cibo viene prodotto in maniera automatica¹⁶¹. In questa categoria “utopica”, che presenta non meno del *monde reversé* contenuti opposti rispetto al reale, rientrano spesso commedie di ambientazione infera, proprio perché l'Ade è il mondo alla rovescia per eccellenza: la morte è antitesi della vita e il regno dei defunti si trova collocato sotto terra in opposizione alla superficie dove si trovano i vivi¹⁶². Alcuni elementi propri di queste contrade beate si ritrovano non a caso anche nell'eulogia dell'Ade che fa Micillo nel *Cataplus* in cui si sottolineano, attraverso l'impiego anaforico delle negazioni, le rimozioni dei mali della vita che rendono paradossalmente la morte un vero e proprio paradiso (§ 15 μηδ' ἀπαιτεῖσθαι τὰ χρέα τοὺς ὀφείλοντας ἐνταῦθα μηδὲ φόρους ὑποτελεῖν, τὸ δὲ μέγιστον, μηδὲ ῥιγοῦν τοῦ χειμῶνος μηδὲ νοσεῖν μηδ' ὑπὸ τῶν δυνατωτέρων ῥαπίζεσθαι).

Un'analoga rappresentazione delle “delizie” oltremondane si riscontra anche nel libello sul *Lutto*, scritto di forte impronta cinica: nel discorso del figlio morto al padre, affranto per le gioie della vita di cui il giovane non potrà più godere, si affermano i vantaggi dell'Aldilà, in cui i morti finalmente non avranno alcun bisogno (*Luct.* 16 «non avere sete è meglio di bere, non aver fame è meglio di mangiare, non avere freddo è meglio di essere bene vestiti»). La *Weltanschauung* del Samosatense relativa all'Aldilà coincide, infatti, molto probabilmente con quella cinica, non solo in virtù dell'ispirazione menippea dei dialoghi, ma anche per una sincera condivisione dello spirito razionalista che la caratterizza: la morte non è altro che un ritorno a un puro e semplice nulla e tale concezione influenza la stessa condotta di vita, attraverso l'esercizio costante della *praemeditatio mortis*¹⁶³. Già nel corso della propria esistenza il saggio cinico per essere davvero libero dovrà annullare gli affanni, le ambizioni e le vane speranze, sbarazzarsi materialmente di tutti i possessi e i bisogni e moralmente di ogni passione o timore: l'isola felice che aspetta l'uomo dopo la morte sarà il regno del nulla. Secondo questa prospettiva, è costruito, per esempio, il pur ironico *paignion* di Cratete, citato dallo Pseudo-Demetrio (*Eloc.* 259) come modello di composizione serio-comica:

Πήρη τις πόλις ἐστὶ μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι τύφῳ,

FARIOLI 2001, 15-19).

161 Si tratta di contrade felici collocate, come altre utopie d'evasione, in un altrove spaziale e temporale, in cui vigono pace, longevità, assenza di πόνος, abbondanza e produzione automatica di cibo: un motivo socio-antropologico comune a varie culture che risponde al desiderio umano di evadere dai problemi della vita quotidiana e di essere privo di affanni (cf. PELLEGRINO 2000; FARIOLI 2001, 10-12 e 27-137).

162 Nei *Minatori* di Ferecrate (fr. 113 K.-A.), per esempio, l'Aldilà è immaginato come un luogo pieno di delizie, dove i morti trascorrono il tempo circondati da fiumi di brodo e polenta, e possono godere di carne e leccornie in abbondanza.

163 La riflessione sulla fine della vita è pratica comune in tutte le filosofie ellenistiche: consiste in un totale mutamento di prospettiva sulla normale attribuzione di valore delle cose, giudicate inutili in vista della morte, e in una progressiva liberazione materiale e psicologica di tutto ciò che appartiene alla sfera corporale (passioni, ricchezze, legami affettivi, posizione sociale). Su questo esercizio “spirituale” cf. HADOT (2002, 49-54).

καλή καὶ πείρα, περίρρυτος, οὐδὲν ἔχουσα,
 εἰς ἣν οὔτε τις εἰσπλεῖ ἀνήρ μωρὸς παράσιτος,
 οὔτε λίγος πόρνης ἐπαγαλλόμενος πυγῆσιν·
 ἀλλὰ θύμον καὶ σκόρδα φέρει καὶ σῦκα καὶ ἄρτους,
 ἐξ ὧν οὐ πολεμοῦσι πρὸς ἀλλήλους περὶ τούτων,
 οὐχ ὄπλα κέκτηνται περὶ κέρματος, οὐ περὶ δόξης¹⁶⁴.

Lo scherzo poetico del cinico inizia con la parodia della descrizione omerica di Creta (Hom. *Od.* 19. 172-173 Κρήτη τις γαῖ' ἔστι μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ, / καλή καὶ πείρα, περίρρυτος): la città ideale del filosofo si iscrive nello spazio del mito e viene tratteggiata con le caratteristiche tipiche dei paesi di Cuccagna (vi regna la pace, è bella e ferace), però paradossalmente non possiede nulla e non è nemmeno una *polis* collocata in un altrove fantastico, ma è semplicemente la bisaccia del filosofo. *Pere*, infatti, non è altro che l'allegoria dell'anima del cinico, autarchica e pacifica pur in mezzo al τύφος della realtà, che si può trasportare ovunque rendendo il saggio κοσμοπολίτης. Il modello utopico di Cratete è legato al patrimonio folclorico della tradizione greca, ma realizza uno scarto rispetto a esso: ciò permette all'autore di innescare l'operazione parodica ed esporre la critica seria della filosofia cinica attraverso l'apparenza ludica della composizione.

Allo stesso modo lo spazio fantastico delineato da Luciano presenta alcuni tratti utopici – non ci sono debiti, imposte, freddo, soprusi, come afferma Micillo –, è, infatti, un mondo che è esito della rimozione dei mali tipici dell'umanità, ma è anche privo di aspetti davvero positivi propri delle proto-utopie antiche. L'uguaglianza, come si è visto, nell'Aldilà può riproporre nuove forme di disparità, mentre il totale annullamento che si concretizza nella morte è ben lontano dall'inesauribile abbondanza tipica dei Paesi di Cuccagna: Plutone è solamente «ricco di morti» (*Luct.* 2), nudi teschi e ossa che occupano un piccolo spazio sul prato dell'asfodelo. L'Ade luciano, come il *paignion* di Cratete, non sembra altro che una parodia delle società felici elaborate dal pensiero antico: il risultato è un *pastiche* mitologico dove tutto sembra perdere credibilità. La continua permeabilità tra la realtà e la finzione, tra la quotidianità e l'assurdo, il cui esempio più calzante è forse dato dalla presenza delle divinità infere abbassate a svolgere con sommo zelo mansioni di ordinaria amministrazione (il conteggio, l'imbarco e l'appello a giudizio dei morti), serve a smascherare le convinzioni e le fantasie umane, attraverso un affresco che realizza «alla lettera» quelle stesse credenze. Non pare, dunque, che l'autore voglia offrire un progetto di società imitabile, né, del resto, era questo lo scopo dei mondi alla rovescia o dei Paesi di Cuccagna comici: l'organizzazione infera si specchia sì nella democratica Atene del V sec. a.C, la *polis* ideale delle μελέται della Seconda Sofistica, ma non per questo Luciano presenta riserve sull'istituzione dell'impero, in cui era perfettamente inserito. L'insoddisfazione per le forme politiche contemporanee, che costituisce la componente critica di ogni utopia, va semmai ricercata nell'avversione all'emergere di personalità tiranniche all'interno delle *poleis* greche

164 «*Pere* è una città in mezzo a una nebbia boriosa scura come il vino, bella e ferace, sudicia, che non ha nulla. Non vi approda nessuno che sia sciocco, parassita, né ghiottoni che si sollazzano con le natiche delle meretrici. Ma la città produce timo e agli e fichi e pagnotte, e gli abitanti non si fanno la guerra per il loro possesso né stanno in armi per il danaro né per la gloria».

sotto il dominio romano, com'è appunto nel dialogo la figura di Megapente, maschera di Erode Attico: la democrazia ateniese, riprodotta nell'egualitarismo e nelle strutture politico-giuridiche della società dell'Ade, effettivamente costituisce un "mondo alla rovescia" rispetto alla tirannide¹⁶⁵. Infine, il fatto stesso di collocare la città ideale nell'Ade, che è naturalmente alla portata di tutti, pare in parte sconfessare anche la proposta filosofica cinica: che senso ha prepararsi alla morte, conducendo una vita virtuosa, vivendo in povertà e sottoponendosi a ogni genere di privazione in anticipo, se poi divideremo tutti il medesimo cupo destino? Anche gli ideali seri del cinismo vengono di conseguenza dissacrati dal razionalismo luciano, ma non per questo rifiutati: innegabile è leggere in controtela nella gioia di Micillo nel confrontarsi con l'egualitarismo, la pace e l'assenza di sofferenza vigenti nell'Aldilà una denuncia contro i vizi del sistema dei valori umano e ai privilegi di alcune classi sociali. L'ambivalenza mantenuta da Luciano fa emergere una critica a tutto tondo che si traduce nel riso della satira, che non ha lo scopo di incidere nella realtà, poiché dalla *polis* sognata da Micillo non si può tornare indietro, ma certo genera l'impressione di una licenza e libertà di parola efficace, che costituisce il più genuino portato del pensiero di Luciano.

5. IL LABORATORIO DEL DIALOGO SERIO-COMICO

Tra le numerose informazioni che Luciano ci fornisce sulla propria vita, uno spazio particolare è riservato alla riflessione teorica sulla sua opera. L'innovazione più importante che l'autore rivendica a se stesso, nel quadro del recupero della tradizione letteraria classica costitutivo della *paideia* greca, è l'invenzione del dialogo serio-comico, ovvero di un genere nato dalla contaminazione tra il dialogo di matrice platonica e la commedia antica. All'interno di questo genere la critica inserisce generalmente anche il *Cataplus* (cf. *supra* 2).

Nello sforzo definitorio della sua prometeica creazione¹⁶⁶, Luciano si serve di complesse allegorie in cui i personaggi dei dialoghi incarnano un genere o un concetto letterario e al tempo stesso offrono un saggio delle caratteristiche del nuovo genere. La *Doppia Accusa* è probabilmente il miglior esempio di questo laboratorio metapoetico luciano: il Samosatense, che compare con lo pseudonimo di Sirio, viene accusato dal Dialogo di aver violato con l'aggressività

165 Luciano nel *Nigrino* (12-14) descrive Atene come una città alla rovescia, dove i poveri sono più stimati dei ricchi e li deridono per spogliarli della loro pomposa apparenza. Sull'antitesi democrazia-tirannide a partire da Erodoto cf. *supra* 3.1.

166 Uno degli scritti in cui Luciano tratta della genesi del dialogo serio-comico è la *prolalia* intitolata *Tu sei il Prometeo della parola* (6). In questo prologo l'autore risponde ad una provocazione («tu sei il Prometeo della parola») rivoltagli da un anonimo ascoltatore delle sue *μελέται* e tenta di elencare tutte le possibili interpretazioni della definizione, sia negative che positive. La sua identità di Prometeo è strettamente legata alla sua attività creativa come inventore di un nuovo genere che nasce da un'unione armonica tra il dialogo platonico e la commedia antica, originariamente bellissimi ma difficilmente conciliabili. Sulla teoria della *mixis* nel Prometeo cf. da ultimi TOSELLO (2016, 66-70); BILLAULT (2017).

del giambo, dei comici e del cinismo la serietà dei contenuti filosofici di cui quest'ultimo si faceva portatore e l'austerità "tragica" tipica della sua postura; Luciano ha osato, inoltre, spezzargli le ali e farlo cadere a terra, trasformandolo in uno strano mostro costituito da pezzi diversi, un ippocentauro, che non va né a piedi né sui metri (*Bis acc.* 33). Si sottolinea in questo dialogo, e in altre opere luciane¹⁶⁷, l'audacia dimostrata dall'autore in questo tipo di operazione che supera i confini inviolabili dei generi letterari, l'efficacia sul piano formale ed estetico di un composto di elementi tanto diversi, la novità del recupero della licenziosità comica nel suo attacco deliberato contro il *semnon* nel contesto culturale contemporaneo, distante se non persino ostile ai modi dell'invettiva propri dell'*archaia*, infine, le conseguenze di una diversa pubblicazione del nuovo dialogo che passa dai circoli ristretti e dai luoghi appartati tradizionalmente riservati alla filosofia a scenari comunicativi più estesi e più simili a quelli della commedia, che contava su un pubblico ampio e disomogeneo¹⁶⁸.

Sulle esigenze della comunicazione del suo nuovo genere si concentra *in primis* l'attenzione del Samosatense che vive in un'epoca in cui si diffondono nuove tipologie di spettacolo e le antiche rappresentazioni teatrali si ricodificano in forme specialmente orientate ad allettare la vista e l'udito del pubblico, quali la pantomima, la farsa mitologica o il mimo, i *recite* tragici¹⁶⁹. Anche le *μελέται* sofistiche si inseriscono nel paesaggio delle *performances* di età imperiale: Flavio Filostrato nelle *Vite dei Sofisti* dimostra vivissimo interesse per le varie modalità con cui i retori di età imperiale, da veri "operatori di spettacolo"¹⁷⁰, eseguono le declamazioni, si sofferma sulla capacità mimica del corpo e del volto del *performer* nel riprodurre i caratteri dei personaggi interpretati, nonché sul tono, sul ritmo e sulla modulazione della voce¹⁷¹. Non esenti dall'opportunità della

167 Trattano del dialogo serio-comico anche il *Tu sei il Prometeo della parola* (cf. *supra* nota precedente) e *il Pescatore e i redivivi*. In quest'ultimo dialogo, in cui Parrhesiades, maschera di Luciano, viene accusato di tradimento dai capostipiti delle scuole filosofiche, affermazioni metapoetiche da parte dell'autore si possono riscontrare nel discorso di Diogene in *Pisc.* 25-27: parlando a nome di tutti i filosofi, accusa Luciano di aver vilipeso e deriso i rappresentanti delle scuole filosofiche, come facevano Aristofane ed Eupoli; inoltre, rendendosi alleato del Dialogo lo ha indotto a unirsi a lui nella beffa contro i filosofi, cui si affianca spesso anche Menippo (*Pisc.* 26). Per un'analisi delle dichiarazioni di poetica contenute in questi dialoghi cf. da ultimo BAUMBACH-VON MÖLLENDORFF (2017, 176-191).

168 Le caratteristiche fin qui elencate sono esito diretto della *mixis*, l'aspetto specifico della composizione di Luciano dove elementi appartenenti a generi, registri ed episodi diversi concorrono a produrre effetti parodici e satirici (cf. CAMEROTTO 1998, 75-140). Gli esiti dell'operazione della *mixis* sono spesso la *καινότης* nello stile e il *θαῦμα* rispetto ai contenuti, cioè una sensazione di straniamento di fronte alle incongruenze del reale e della tradizione letteraria. Cf. anche BRANHAM (1989, 34-46).

169 Sulle diverse tipologie di spettacolo in età imperiale cf. SCHOUER (1987), VEYNE (1989), JONES (1993).

170 Sui sofisti del II sec. d.C. e le tecniche di comunicazione si veda DE MARTINO (2006) che applica alle biografie dei sofisti di Flavio Filostrato e alle modalità delle loro *performance* ivi descritte le categorie della produzione contemporanea: annuncio dell'evento (p.114), scelta del pubblico di diversi tipi di spettacolo (zapping, p. 115), interazione con i fans (p. 116), l'attenzione all'immagine (pp. 117-121), tournée (pp. 121-122).

171 Per citare alcuni esempi, Filostrato elogiava la capacità mimetica di Alessandro di Seleucia poiché, mentre svolgeva una *μελέτη* sopra la spedizione in Sicilia, per imitare il dolore dei soldati ateniesi feriti persino scoppì in lacrime (*Vit. Soph.* II 5, 573-574); inoltre, ne apprezzava vivamente la gestualità: le sue dita lunghe che accompagnavano la sua esposizione

messa in scena erano, inoltre, generi che avevano avuto fino a quel momento una diffusione scritta come il dialogo filosofico: Plutarco nelle *Questiones convivales* (711c) riporta una notizia a proposito della lettura dei dialoghi platonici durante i banchetti, scrivendo che ad alcuni schiavi veniva insegnato a interpretare i dialoghi δραματικοί, prestando attenzione che φωνῆς πλάσμα, σχῆμα e διαθέσεις fossero adattati al carattere (τῷ ἦθει) dei personaggi (cf. BRACERO 1995, 42).

Il dialogo serio-comico di Luciano, non diversamente dalle μελέται, si deve concepire come un tipo di «one-person-show» (cit. BAUMBACH-VON MÖLLENDORFF 2017, 198). È lo stesso autore che nel *Sei il Prometeo della parola*, una προλαλιά in cui si dichiara alla pari di Prometeo, creatore dell'umanità dall'argilla, πρῶτος εὐρετής del nuovo genere, afferma di essere comparso davanti alle folle nelle audizioni pubbliche con le sue “statue di argilla” con il solo scopo di divertire e intrattenere il pubblico (*Prom. es* 2). I dialoghi venivano probabilmente letti a voce alta o forse interpretati dal retore, come se fosse un attore, capace di eseguire le battute dei diversi personaggi dialoganti. La creazione del testo, di conseguenza, doveva essere strettamente legata a queste modalità di pubblicazione: già Fozio nel IX sec. d.C. suggeriva che la composizione (συνθήκη) delle opere del Samosatense favorisse l'esecuzione delle stesse davanti a un pubblico di ascoltatori, poiché la forma del testo era tanto armonica che chi ascoltava aveva l'impressione di assaggiare un dolce canto (Phot. *Bibl.* 128)¹⁷².

Il *Cataplus* è forse uno dei dialoghi luciani che dedica maggior spazio all'azione drammatica e in cui, pertanto, è più evidente l'attenzione di Luciano per gli aspetti performativi del testo¹⁷³. Di seguito si analizzerà come si esprime sul piano drammaturgico la *mixis* di un genere pensato per la lettura, qual è il dialogo filosofico, e di un testo pensato per il teatro come la commedia antica, ovvero quali sono le strategie compositive impiegate dal nostro per conferire una *facies* drammatica a dialoghi pensati per l'esecuzione davanti a un pubblico di ascoltatori.

5.1. Scelte compositive e modalità d'esecuzione

I manoscritti medievali che riportano i dialoghi di Luciano presentano un testo provvisto di numerose sigle, atte a definire battute e nomi dei personaggi, che

sarebbero state adatte “per maneggiare le briglie del discorso (II 5, 570)”. Oltre a ciò, la εὐγλωττία pare essere un virtù fondamentale del buon sofista: Favorino aveva una voce tanto sonora e imponeva ai discorsi un ritmo tanto armonioso che alle sue declamazioni partecipava persino un pubblico di lingua non greca, attratto dalla versatilità vocale del retore (I 8, 491-492).

172 BRACERO (1995, 29s.) sottolinea che «el diálogo leído en voz alta debe ser considerado como representación en lo que respecta a su ejecución». Sostiene, infatti, che l'attenzione a *vox* e *motus* che viene suggerita nei trattati di retorica latini (e.g. Quint. *Inst.* XI 3.1; Cic. *Inv.* I 7.9, *De Orat.* III 56.213 e *Orat.* XVII 55) doveva riguardare non solo i discorsi, ma anche il dialogo. L'intuizione di Fozio sulla tecnica drammatica di Luciano enfatizza, inoltre, l'importanza delle modalità compositive dei testi luciani in vista del successo di pubblico, stabilendo un nesso essenziale tra gli aspetti formali del dialogo e la sua ricezione.

173 Su questo primato del *Cataplus* cf. BELLINGER (1928, 23-29), TOSELLO (2013), MESTRE (2014).

facilitano certamente la comprensione dei suoi dialoghi, ma sono incompatibili con testi concepiti per la lettura ad alta voce. Tuttavia, come ha dimostrato J. Andrieu nel suo studio a proposito della tradizione manoscritta del dialogo antico, le sigle non erano presenti nell'originale, ma sono state aggiunte solo successivamente e se gli errori che riguardano l'attribuzione delle battute ai diversi interlocutori non sono molti di più di quelli già presenti, ciò è dovuto all'incredibile capacità tecnica di Luciano, che tenta sempre di assicurarsi l'intelligibilità del testo da parte del proprio pubblico (ANDRIEU 1954, 308s.). In particolare, il retore greco sembra seguire un sistema coerente attraverso cui i personaggi possano essere identificati dai fruitori del testo senza l'ausilio di elementi "esterni" a esso. Andrieu nota, infatti, alcune differenze importanti tra dialoghi pensati per il teatro e dialoghi, come quelli luciane, composti, a suo avviso, per essere letti: nel teatro, in cui lo spettatore completa la ricezione aurale dell'opera con la visione della rappresentazione, l'identificazione dei personaggi nei testi pensati per la *mise en scene* è piuttosto irregolare e spesso ritardata¹⁷⁴, poiché sono i dettagli di costume a permettere la distinzione tra gli attori; al contrario, dove il lettore deve essere supportato nell'interpretazione, poiché "crea" la scena sulla base di ciò che intende, l'intelligibilità del dialogo deve essere veicolata in altra maniera. Per garantire la chiarezza del testo vengono adottate allora da Luciano alcune strategie che consentono di ridurre la complessità delle dinamiche della conversazione: tenta di mantenere, per esempio, a coppie o a triadi il numero dei personaggi dialoganti oppure fa riconoscere e nominare a vicenda gli interlocutori nella prima coppia di battute, attraverso l'impiego di un vocativo, perché lo scambio possa proseguire regolarmente. Non si tratta di un'invenzione luciana, ma questo tipo di scelte compositive riguardano la maggior parte dei dialoghi scritti, *in primis* quelli di Platone, il quale, affidando le proprie teorie filosofiche a questo genere letterario, sperimentò al massimo le sue possibilità, trasferendo la dialettica del ragionamento alla mimesi drammatica.

L'esempio del filosofo greco ci permette di riflettere brevemente sulla difficoltà di restituire a uno scambio di battute tra pochi interlocutori la complessità di una scena e come ciò influisca sui modi della composizione. Platone, infatti, in opere come il *Simposio*, la *Repubblica* e il *Fedone*, in cui intervengono molti personaggi, ricorre sempre alla narrazione fra una battuta e un'altra che ha la funzione di specificare chi sta parlando oppure di indicare la presenza di *personae mutae*, movimenti e suoni¹⁷⁵. Invece, nei dialoghi in cui non

174 Per esempio in Ar. *Thesm.* 4 si nomina Euripide, ma il suo interlocutore viene identificato come parente del tragediografo solo al v. 210; in Ar. *Ach.* 1 Diceopoli entra in scena, ma viene nominato solo al v. 496, e lo stesso avviene con il servo Carione del *Pluto*, presente sul palcoscenico già dalla prima battuta, ma nominato al v. 624.

175 Come è noto i discorsi diretti dei vari personaggi nei "dialoghi narrati" platonici sono comunemente introdotti da *verba dicendi* accompagnati o meno dal nome proprio del parlante (e.g. *Symp.* 172a εφη). Della presenza di intermezzi narrativi nei dialoghi tratta lo stesso Platone in *Theet.* 143b-c in cui si propone una trascrizione di un dialogo tra i matematici Teodoro e Teeteto ascoltata da Socrate: «Per evitare che nella scrittura mi dessero noia gli intermezzi narrativi fra un discorso e l'altro, dico ogni volta che Socrate diceva di se stesso cose come 'e io dissi' o 'e io parlai', oppure, a proposito dell'interlocutore, 'ne conveniva' o 'non era d'accordo', per questo l'ho rappresentato nell'atto di dialogare con quelli, eliminando simili impacci». La parte narrativa non serve solo a introdurre le battute, ma più spesso fornisce

sono presenti intermezzi narrativi, come il *Gorgia* e il *Timeo*, i personaggi conversano generalmente a coppie, non vengono date molte indicazioni su gestualità, costumi o ambientazione, ma ciò che conta sono le parole: lo scambio comunicativo, inoltre, non è nemmeno particolarmente equilibrato, ma solitamente uno dei due interlocutori domina il discorso, eseguendo di fatto un monologo, mentre l'altro ha il solo compito di intervenire per “dare fiato” al primo¹⁷⁶.

Un aspetto che colpisce subito alla lettura dei dialoghi di Luciano, invece, è la vivacità dell'interlocuzione tra i personaggi, favorita dalla presenza di alcuni procedimenti espressivi (interrogative, esclamazioni, imperativi posti a inizio battuta, ingiurie, esortazioni) che permettono di dare evidenza agli elementi paraverbali, quali l'intonazione, l'accento, le pause, l'intensità articolatoria. Oltre a questo spesso sono i personaggi stessi a fornire le informazioni che nei dialoghi di Platone sono per lo più incluse nel commento narrativo, come l'ambientazione della scena, i tratti estetici e cinetici (sguardo, mimica, gesti). Il carattere drammatico dei testi luciani, insomma, sembra molto più accentuato rispetto a quello del dialogo filosofico convenzionale, poiché riproduce già all'interno della conversazione la complessità polifonica che Platone lasciava alla narrazione.

Non bastava, certamente, affidarsi all'abilità attoriale del *performer* per consegnare al dettato dialogico l'espressività e la vivacità che ancora si possono percepire leggendo le battute di quelli che per noi oggi sono solo testi, ma l'aspetto comunicativo dell'opera doveva essere tenuto in considerazione sin dalla stesura, attraverso l'impiego di alcuni particolari stilemi, sui quali poi durante l'esecuzione si sarebbero basate intonazione e mimica. In questo senso si possono in parte interpretare le note dichiarazioni di poetica dell'autore che definisce, come si è visto, la filiazione dei propri dialoghi da quelli di Platone, contaminati però con i generi appartenenti alla sfera del *geloion*, in *primis* la commedia di Aristofane. Senza dubbio, nella creazione del dialogo serio-comico l'impiego dell'*archaia* va al di là di un semplice ricorso a un repertorio di temi, trame comiche o giochi verbali: forse nessuno intese la sua genialità del commediografo greco meglio di Luciano quando concepì l'idea di inventare dialoghi in stile comico scritti per essere letti ad alta voce.

5.1.1. Particelle e interiezioni

Innanzitutto, non c'è dubbio che Luciano lesse Aristofane non solo con l'intenzione, comune alla maggior parte degli intellettuali della sua epoca, di imitare l'attico (cf. TOSELLO 2016, 55 n. 1-2), pur mantenendosi lontano dai vizi dell'iperatticismo¹⁷⁷, ma anche tentò di captare e trasferire alla sua opera tratti

indicazioni sceniche dettagliate e descrive atteggiamenti e sentimenti dei personaggi. Su questo punto cf. CAPRA (2003, 12-18).

176 Si veda, per esempio il caso del *Parmenide*, che divide la narrazione tra una prima parte indiretta (126-137c), in cui sono frequenti le descrizioni dei personaggi e i movimenti scenici, a una seconda parte occupata dal discorso diretto tra Parmenide e Aristotele, che per la sua giovane età non solleva problemi, ma appunto permette al filosofo di prendersi qualche pausa durante il suo lungo monologo (137b). Cf. CAPRA (2003, 18s.).

177 Luciano in alcuni dei suoi dialoghi (cf. in part. *Il Lessifane*, *lo Pseudologista*, *Il Maestro di Retorica*) rivolge la sua satira contro retori che avevano ridotto l'atticismo alla pratica di

inequivocabilmente colloquiali che avvicinassero i propri testi a un uso della lingua più vicino al parlato e al tempo stesso più adatto all'esecuzione orale. Il tratto caratterizzante dell'attico colloquiale, come sostiene López Eire in un suo saggio dedicato all'argomento (*La Lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia 1996), consiste nel «hecho de recurrir en muy notables proporciones a funciones del lenguaje distintas de la referente – especialmente la expresiva, la conativa e la fática, por lo que su ámbito de referencias es muy limitado e inmediato y el contexto, la situación, la entonación y la mímica se encargan de dilucidar el mensaje en cada caso»¹⁷⁸. Per trasmettere un'impressione di naturalezza alle battute, il teatro aristofaneo si serve di interiezioni e particelle, ovvero elementi fonici minimi che si sostanziano semanticamente nell'atto comunicativo e che per tale ragione ricorrono soprattutto nei testi drammatici in cui dialogano vari personaggi.

Luciano nei suoi dialoghi utilizza più o meno lo stesso tipo di particelle e interiezioni che ricorrono nell'opera di Aristofane¹⁷⁹. Tuttavia, nel dialogo luciano, che non gode dell'appoggio di una scenografia né prevede una vera comunicazione tra due o più attori, ma consiste nella *performance* di un solo attore che interpreta più personaggi, questi elementi paraverbali sembrano avere un valore strutturale. Si possono riconoscere in particolare tre principali motivi per cui il retore ne fa abbondante uso: a) per conferire una patina più “attica” ai suoi dialoghi, b) per permettere al pubblico di mantenere la concentrazione e distinguere i personaggi che dialogano grazie ai cambi di inflessione della voce, c) per contribuire alla caratterizzazione di ciascuno degli interlocutori. Tutte queste particelle costruiscono una rete che struttura i monologhi e i cambi di battuta in modo da sottolineare le transizioni logiche, evidenziare il carattere dei personaggi, corroborare un ordine o una richiesta. Generalmente aumentano quando sono presenti più interlocutori, sicché Luciano non lascia mai solo il suo pubblico nel comprendere chi stia parlando e quali siano le sue intenzioni.

Si presenteranno di seguito alcuni esempi tratti dal testo per dimostrare come le particelle e le interiezioni assolvano alle funzioni appena elencate.

Il primo estratto è tratto da *Cat. 5*: i morti, presenze mute sulla scena, stanno per essere imbarcati, mentre al dialogo vero e proprio partecipano Cloto, Hermes

adottare termini e costrutti desueti. L'eccesso di pedanteria era per il Samosatense nient'altro che una moda attraverso cui i sedicenti maestri della lingua attica camuffavano la propria ignoranza attraverso l'uso di parole ormai incomprensibili e fuori contesto. Sull'ὑπεραττικίζειν cf. CHABERT (1897, 24-31).

178 Cit. LÓPEZ EIRE (1996, 24s.). Nelle stesse pagine lo studioso definisce, inoltre, la funzione espressiva come «aquella mediante la cual el hablante subraya su actitud», la conativa come «la que orienta el mensaje preferentemente a influir sobre el oyente», infine considera la funzione fática come «aquella que trata de mantener en perfectas condiciones tanto la tensión comunicativa entre los dialogantes como el funcionamiento de la propia comunicación, es decir, procurar la correcta transmisión del mensaje emitido».

179 Per una rassegna delle particelle e delle interiezioni impiegate da Aristofane con numerosi esempi tratti dalle commedie cf. LÓPEZ EIRE (1996, 85-109 e 119-133); LABIANO ILUNDAI (2000, 61-335). Nel *Cataplus* si incontrano i seguenti stilemi conversazionali, per la cui analisi si rimanda ai commenti *ad loc.*: εἶεν, γοῦν, οὔν, γάρ (*Cat. 1*); ἰδοῦ, γε (*Cat. 5*), δῆτα (*Cat. 6*), καίτοι (*Cat. 7*), φέρ' ἴδω, δέ (*Cat. 8*), καὶ μὴν ... γε (*Cat. 9*), εἰπέ μοι, τοιγαροῦν (*Cat. 11*), μέντοι (*Cat. 12*), ἀμέλει (*Cat. 13*), πάνυ (*Cat. 14*), τοίνυν (*Cat. 20*), ἄγε δὴ, δὴ, γὰρ δὴ (*Cat. 21*), μὲν οὔν (*Cat. 27*), πάνυ μὲν οὔν (*Cat. 28*).

e Caronte le cui battute nella *performance* sofisticata erano eseguite da un solo lettore. Il testo è stato riportato in calce senza le sigle, che negli apparati critici delle varie edizioni presentano molte varianti¹⁸⁰, a comprovare che esista una certa difficoltà della tradizione nell'attribuire le repliche ai diversi personaggi. Non è sempre chiaro oltretutto quando finisca una battuta e inizi la successiva, ma grazie a un'analisi delle interiezioni e delle particelle è possibile avanzare delle ipotesi e comprendere come questi elementi siano essenziali al successo della comunicazione.

1. Ἡμεῖς δέ, ὦ Χάρων, ὀλιγοῖαν ἤδη τοῦ Ἑρμοῦ κατεγνώσκομεν.
2. Τί οὖν ἔτι διαμέλλομεν ὡς οὐχ ἱκανῆς ἡμῖν γεγενημένης διατριβῆς;
3. Εὖ λέγεις· ἐμβαινέτωσαν. ἐγὼ δὲ προχειρισαμένη τὸ βιβλίον καὶ παρὰ τὴν ἀποβάθραν καθεζομένη, ὡς ἔθος, ἐπιβαίνοντα ἕκαστον αὐτῶν διαγνώσομαι, τίς καὶ πόθεν καὶ ὄντινα τεθνεῶς τὸν τρόπον· σὺ δὲ παραλαμβάνων στοίβαζε καὶ συντίθει· Ἑρμῆ, σὺ δὲ τὰ νεογνὰ ταυτὶ πρῶτα ἐμβалоῦ· τί γὰρ ἂν καὶ ἀποκρίναιτό μοι;
4. Ἴδου σοι, ὦ πορθμεῦ, τὸν ἀριθμὸν οὗτοι τριακόσιοι μετὰ τῶν ἐκτεθειμένων.
5. Βαβαῖ τῆς εὐαγρίας· ὀμφακίας ἡμῖν νεκροὺς ἦκεις ἄγων.
6. Βούλει, ὦ Κλωθοῖ, τοὺς ἀκλαύστους ἐπὶ τούτοις ἐμβιβασώμεθα;
7. Τοὺς γέροντας λέγεις; οὕτω ποίει. τί γὰρ με δεῖ πράγματα ἔχειν τὰ πρὸ Εὐκλείδου νῦν ἐξετάζουσας; οἱ ὑπὲρ ἐξήκοντα ὑμεῖς πάριτε ἤδη. τί τοῦτο; οὐκ ἐπακούουσί μου βεβυσμένοι τὰ ὦτα ὑπὸ τῶν ἐτῶν. δεήσει τάχα καὶ τούτους ἀράμενον παραγαγεῖν.
8. Ἴδου πάλιν οὗτοι δυεῖν δέοντες τετρακόσιοι, τακεροὶ πάντες καὶ πέπειροι καὶ καθ' ὄραν τετρυγημένοι.
9. Νῆ Δί', ἐπεὶ ἀσταφίδες γε πάντες ἤδη εἰσί.

5. ||2 XAPΩN (?) C Σ A (haud φ) edd. pleraeq. (sic. a) : EPMHΣ vett. rec. cett. Nil. dubit. || 4 EPMHΣ codd. pleriq. : XAPΩN S sine nomine Ω I M P || 5 XAPΩN Σ C A edd. pleraeq. (sic. a) : ΚΛΩΘΩ codd. pleriq. Nil. solus. vide adn. || 7 ΚΛΩΘΩ codd. pleriq. : EPMHΣ S^{a.c2} || 8. EPMHΣ ἰδού Σ solus edd. pleraeq. : ΚΛΩΘΩ ἰδού S Ca t sine nomine ἰδού codd. cett. Nil. solus || 9 XAPΩN νῆ / μὰ Δί(α) Σ (sic) Struve Jacob. Dind. Bekk. Fritz.Sbdt Harm. Macl. : EPMHΣ νῆ / μὰ Δί(α) S Ca t ΚΛΩΘΩ νῆ / μὰ Δί(α) Γ V φ N A edd. ante Jacob. sine nomine νῆ / μὰ / ναὶ μὰ Δί(α) Ω I M P Y B Nil.

Come si può notare, sono state sottolineate le particelle di connessione che servono alla funzione fatica del linguaggio, mentre sono state tratteggiate le interiezioni che rinforzano la funzione conativa (ἰδού) ed espressiva del linguaggio (βαβαῖ, νῆ Δί'). Non sono state evidenziate nel testo le interrogative, ma anche queste assieme a particelle ed interiezioni prevedono un cambio nella modulazione della voce, permettendo di accelerare il ritmo dello scambio linguistico e di conferire enfasi, affinché il dialogo sembri più naturale e meno affettato. Per far capire chi sta parlando, Luciano ricorre spesso all'allocuzione diretta in vocativo (ὦ Χάρων)¹⁸¹: in questo modo si può supporre che chi pronuncia la seconda e la quinta battuta sia Caronte, mentre la quarta e la settima siano pronunciate rispettivamente da Hermes e Cloto. Per esclusione, alla Moira

180 Nella parte sottostante al testo greco sono state riportate dell'apparato critico dell'edizione di BOMPAIRE (1988, 272s.) le sezioni riguardanti le sigle inserite nei codici e nelle edizioni. Alcune battute, come si può notare, sono state assegnate di volta in volta a personaggi diversi (cf. le linee 2, 4, 5, 7, 8, 9), in altri casi, invece, non sussistono dubbi di attribuzione.

181 Secondo BELLINGER (1928, 11), il primo studioso ad essersi occupato degli aspetti performativi dei testi luciane, una delle tecniche drammatiche più frequentemente impiegate dal Samosatense per presentare e identificare i diversi partecipanti al dialogo è fare in modo che i personaggi si rivolgano reciprocamente in vocativo.

appartiene anche la prima battuta, mentre non si può sapere quali di questi tre personaggi pronuncino la sesta, l'ottava e la nona battuta. Una soluzione che il retore greco spesso adotta per delimitare inizio e fine di battuta consiste nel far terminare l'interlocuzione di un personaggio con una domanda¹⁸², ma solo in tre casi tale espediente si può considerare valido (cf. battute n° 2, 3, 6).

Le interiezioni utilizzate da Luciano permettono di caratterizzare linguisticamente i personaggi che le pronunciano e, pertanto, di distinguere meglio chi parla in ciascun caso. Per esempio, l'interiezione βαβαί, accompagnata dal genitivo esclamativo, e il giuramento νῆ Δί' seguito dal γε enfatico sono stilemi conversazionali e colloquiali che si trovano soprattutto in Aristofane: grazie a queste due esclamazioni le battute in cui compaiono si qualificano come inequivocabilmente comiche, dunque più adatte a essere pronunciate dalla figura del burbero nocchiero dei morti. L'interiezione ἰδοῦ, invece, che in Aristofane si impiega spesso in funzione conativa per confermare l'esecuzione di un ordine (cf. LÓPEZ EIRE 1996, 101; *infra* § 5 s.v.), potrebbe essere pronunciata solamente da Hermes, che nel dialogo svolge il ruolo comico di *servus currens* degli dèi. Grazie a queste esclamazioni, dunque, il pubblico poteva intuire che le battute 4-6 stabilivano un brevissimo colloquio tra Caronte e Hermes, mentre la battuta ottava era pronunciata dal dio messaggero, la nona dal nocchiero dei morti.

Le particelle di connessione consentono, invece, di capire dove inizia e dove finisce ciascuna battuta. La particella οὖν, per esempio, che ha valore inferenziale si trova quasi sempre in seconda posizione rispetto all'*incipit* di una frase: in questo modo ci informa dove inizia una nuova linea di dialogo e dove termina la precedente. La particella γάρ nelle domande assume spesso un valore retorico o ironico: ricorre la prima volta in una domanda retorica che segnala la fine della battuta di Cloto, secondo una prassi tipica delle strategie drammatiche lucianee, mentre nella seconda occorrenza assume una sfumatura ironica, informandoci che la battuta non termina con la domanda, ma costituisce un "a parte". Infine, nel nostro passo δέ si trova sempre dopo i pronomi personali: segnala l'apertura di un nuovo discorso, soprattutto in corrispondenza dei pronomi di prima persona (ἡμεῖς δέ, ἐγώ δέ: l'equivalente dell'espressione inglese «well»), mentre negli altri casi ha valore avversativo, marca un leggero contrasto con l'affermazione precedente. Per cui le prime due occorrenze di questa particella segneranno un'apertura di battuta, mentre le due successive una continuazione all'interno dello stesso intervento.

Si osservi qui di seguito *Cat.* 19 in cui Luciano deve organizzare un folto gruppo di personaggi che si trovano sulla sponda dell'Acheronte pronti per salpare: Micillo, il tiranno, Cinisco, Hermes, Cloto, Caronte.

1. Ποῦ νῦν καθεδεῖται; μεστὰ γὰρ πάντα, ὡς ὀρᾷς.
2. Ἐπὶ τοὺς ᾄμους, εἰ δοκεῖ, τοῦ τυράννου.
3. Καλῶς ὁ Ἑρμῆς ἐνενόησεν.

182 BELLINGER (1928, 27s.) nota che «the easiest way of marking the ending of a speech is with a question», anche se deve constatare che non tutte le domande segnalano il cambio di battuta poiché talvolta un personaggio può pronunciare una domanda retorica o ancora può rivolgere una questione a se stesso.

4. Ἐνάβαινε οὖν καὶ τὸν τένοντα τοῦ ἀλιτηρίου καταπάτει· ἡμεῖς δὲ εὐπλοῶμεν.
5. ὦ Χάρων, καλῶς ἔχει σοὶ τὰς ἀληθείας ἐντεῦθεν εἰπεῖν. ἐγὼ τὸν ὀβολὸν μὲν οὐκ ἂν ἔχοιμι δοῦναί σοι καταπλεύσας· πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πῆρας ἢν ὄρας καὶ τουτουὶ τοῦ ξύλου· τᾶλλα δὲ ἢ ἀντλεῖν, εἰ θέλεις, ἔτοιμος ἢ πρόσκωπος εἶναι· μέμνη δὲ οὐδέν, ἢν εὐήρες καὶ καρτερόν μοι ἐρετμόν δῶς μόνον.
6. Ἐρεττε· καὶ τουτὶ γὰρ ἱκανὸν παρὰ σοῦ λαβεῖν.
7. Ἦ καὶ ὑποκελεῦσαι δεήσει;
8. Νῆ Δία, ἦνπερ εἰδῆς κέλευσμά τι τῶν ναυτικῶν.
9. Οἶδα καὶ πολλὰ, ὦ Χάρων. ἀλλ', ὄρας, ἀντεπηχοῦσιν οὗτοι δακρύνοντες· ὥστε ἡμῖν τὸ ἄσμα ἐπιταραχθήσεται.

Micillo e il tiranno sono personaggi muti, mentre le prime tre battute devono appartenere, secondo il contesto, ai personaggi dell'Aldilà. Caronte, che si occupa dell'imbarcazione, è il primo a parlare, poiché ha il compito di organizzare l'imbarco e, allo stesso tempo, guida, per così dire, lo scambio comunicativo tra i partecipanti al dialogo, pronunciando per tale ragione il maggior numero di battute. La quantità di deittici e di particelle presenti in questa scena permettono di mantenere alta l'attenzione del pubblico, di far visualizzare il movimento scenico e, non meno, di produrre inflessioni tonali che facciano capire chi, di volta in volta, stia parlando. La prima battuta è del nocchiero: il cambio di interlocutore è favorito da una domanda di apertura che stabilisce l'*hic e nunc* situazionale (Ποῦ νῦν καθεδεῖται;), mentre l'asserzione che segue (γάρ), accompagnata da ὄρας con funzione fatica, aiuta l'uditorio a focalizzare l'immagine della barca piena. Il messaggero degli dei risponde brevemente all'ordine da buon servo ed è subito richiamato in vocativo da Cloto che ne conferma l'operato. Un nuovo invito a salpare in imperativo, pronunciato probabilmente da Caronte, seguito dall'οὖν inferenziale, sancisce il nuovo cambio di locutore e una breve uscita di scena di alcuni personaggi (Cloto, Hermes e Micillo muto). Resta Cinisco, che per ovviare al pagamento dell'obolo si offre di remare. Con i deittici e il verbo ὀράω usato alla seconda persona si definiscono gli oggetti scenici (τῆς πῆρας ἢν ὄρας καὶ τουτουὶ τοῦ ξύλου), mentre per mezzo di imperativi (Ἐρεττε), domande (Ἦ καὶ ὑποκελεῦσαι δεήσει;) e il giuramento (Νῆ Δία) Luciano riesce abilmente a organizzare il breve interscambio tra il filosofo e il nocchiero, a mala pena supportato dai vocativi (solo ὦ Χάρων a fine paragrafo).

Nell'ultima battuta, Cinisco afferma che il proprio ἄσμα, termine con cui definisce iperbolicamente il grido dei marinai che cadenza il ritmo della voga (κέλευσμα), verrebbe disturbato dal pianto dei morti. In questo modo si introduce la scena della traversata vera e propria, particolarmente interessante dal punto di vista dell'esecuzione, poiché costellata di interiezioni abbastanza frequenti in tragedia e in commedia in situazioni paratragiche. I morti, infatti, si lanciano in un κομμός, ovvero, come lo definisce Aristotele, un lamento rituale caratterizzato da una struttura antifonale nella quale strofe e antistrofe sono cantate alternativamente da un attore e dal coro che ripetono a intervalli regolari le stesse esclamazioni di dolore (cf. *infra* § 20). Al grido dei morti risponde, come si può vedere, il contro-canto di Micillo che riproduce simmetricamente le οἰμωγμαὶ del coro funebre:

NEKPOI Οἶμοι τῶν κτημάτων. - Οἶμοι τῶν ἀγρῶν. - Ὅττοτοῖ, τὴν οἰκίαν οἶα ἀπέλιπον. -

Ἔσα τάλαντα ὁ κληρονόμος σπαθήσει παραλαβών. - Αἰαῖ τῶν νεογνῶν μοι παιδίων. - Τίς ἄρα τὰς ἀμπέλους τρυγήσει, ἄς πέρυσιν ἐφντευσάμην; [...]
 ΜΙΚΥΛΛΟΣ Οἰμῶξομαι τοίνυν, ἐπειδὴ, ὦ Ἑρμῆ, σοὶ δοκεῖ. Οἴμοι τῶν καττομάτων· οἴμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν· ὄττοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων. οὐκέτι ὁ κακοδαίμων ἔωθεν εἰς ἐσπέραν ἄσιτος διαμενῶ, οὐδὲ τοῦ χειμῶνος ἀνυπόδητός τε καὶ ἡμίγυμνος περινοστήσω τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ κρύους συγκροτῶν. τίς ἄρα μου τὴν σμίλην ἔξει καὶ τὸ κεντητήριον;

Come venivano eseguite le interiezioni atte a esprimere dolore da parte di Luciano? Innanzitutto, è evidente l'intenzione parodica dell'autore: le anime levano il loro lamento paradossalmente quando già si trovano nell'Aldilà e le ragioni per cui spendono i propri οἴμοι, ὄττοτοῖ e αἰαῖ sono ridicole, come accade per le presunte sofferenze dei personaggi comici¹⁸³. Si potrebbe supporre, dunque, che Luciano usasse un tono sarcastico nell'eseguire il κομμός, soprattutto nel contro-canto paratragico di Micillo. Tuttavia, un confronto con un passo del *Maestro di Retorica* ci permette di avanzare ulteriori ipotesi: in *Rh. Pr.* 19 l'espressione τὸ δὲ οἴμοι τῶν κακῶν viene consigliata agli apprendisti retori che scelgono la 'via facile' in quanto tipico intermezzo canoro durante le declamazioni, accompagnato spesso dal gesto perentorio di battersi la coscia per risvegliare l'attenzione del pubblico (καὶ ὁ μὴρὸς πατασέσθω). Inserire una parte cantata nelle declamazioni, per conferire più vivacità e attrattiva alle stesse, doveva essere, infatti, una prassi abbastanza comune come ci testimoniano Flavio Filostrato e i trattati di oratoria (cf. *infra* § 20). Non è da escludere, dunque, che il Samosatense per ridicolizzare la moda degli interludi cantati nelle μελέται retoriche e per rendere più efficace la parodia del lamento funebre potesse dare un certa intonazione agli οἴμοι, ὄττοτοῖ e αἰαῖ, magari corroborando l'esecuzione con gesti tipici del lamento funebre.

Dall'analisi condotta su alcuni passi del testo luciano risulta evidente come le particelle e le interiezioni siano essenziali nella caratterizzazione dei personaggi, nella durata delle battute, nelle modulazioni di voce che permettono la distinzione dei vari interlocutori e, infine, nello stesso gioco parodico dell'autore. Il loro sapiente impiego dimostra, dunque, che Luciano, sulla scia di Aristofane, pensava i suoi dialoghi per la “messa in scena”: non solamente, come si è argomentato in diverse occasioni, egli era un attore che interveniva da solo nella lettura delle sue opere, ma era anche un “uomo di teatro”, ovvero un artista che nel comporre i propri testi aveva in mente tutti quegli elementi scenici suscettibili di impiego drammatico.

5.1.2 *Composizione e creazione scenica*

La riflessione su come Luciano avrebbe potuto distinguere inizio e fine delle battute o i diversi partecipanti al dialogo non esaurisce tutte le questioni relative alla “messa in scena” del *Cataplus*. Il dialogo si articola, infatti, in una successione di scene nelle quali entrano ed escono personaggi, senza l'appoggio di

183 Si veda, per esempio, il lamento in stile tragico e trenetico di Diceopoli negli *Acarnesi* che fa il verso ai gemiti del guerrafondaio Lamaco, mentre torna ferito da una battaglia comicamente eroica perché caduto in un fosso (Ar. *Ach.* 1094-1142). Per simili passi comici cf. LABIANO ILUNDAI (2000, 251-270).

uno scenario o la presenza fisica di attori e di oggetti scenici, pertanto l'autore doveva rappresentare al suo pubblico questo complesso universo drammatico servendosi solamente della comunicazione verbale. Come avveniva già in parte nel teatro antico, che faceva uso di scenografie molto scarse persino per ricreare le mirabolanti fantasie della commedia¹⁸⁴, per poter indirizzare l'anima degli ascoltatori a una rappresentazione “visiva” di un'opera pensata per la lettura a voce alta, Luciano doveva contare sulle capacità immaginative dell'uditorio, rendendo luoghi, personaggi e circostanze visibili come se davvero si materializzassero davanti agli occhi¹⁸⁵.

Strumento di capitale importanza nella teoria retorica antica, impiegato proprio allo scopo di persuadere il pubblico stimolandone la φαντασία, è la figura dell'ἐνάργεια (lat. *evidentia*)¹⁸⁶. Presente già nella teorizzazione di età classica, l'ἐνάργεια si sviluppò soprattutto in ambito giuridico per indicare l'evidenza delle prove e riprodurre, attraverso la parola, la realtà fisica dell'accaduto¹⁸⁷. Con la stessa prerogativa il termine si trova nei *logoi dikanikoi* di età imperiale (cf. MANIERI 1988, 110 n. 344) e nei προγυμνάσματα, dove è inscindibilmente legato all'ἔκφρασις: l'ἐνάργεια permette di fornire a ogni descrizione una particolare qualità visiva che la sola narrazione non possiede¹⁸⁸. Tale concetto era noto anche al retore di Samosata che considerava una delle virtù fondamentali delle declamazioni l'abilità di esporre agli ascoltatori ogni cosa in maniera nitida e viva come se si assistesse a uno spettacolo teatrale, piuttosto che a una audizione¹⁸⁹.

184 Persino per costruire la topografia della città immaginaria degli *Uccelli*, Aristofane si serve di un procedimento *per verba*, senza dover contare su supporti scenografici. Per fondare la città, per esempio, è sufficiente un gioco di parole con πόλις-πόλος e ovviamente l'immaginazione del pubblico (Ar. Av. 172-179 «PISETERO Fondate una città (πόλιν)/ UPUPA Fondare una città, noi uccelli! E quale? / PI. [...] Guarda in basso. [...] Hai visto qualcosa? / UP. Le nuvole e il cielo / PI. E non è proprio questa la cinta (πόλος) degli uccelli!»; cf. BERTELLI 1983, 22).

185 Riprendo in questa sezione alcune osservazioni sulla *facies* teatrale del *Cataplus* pubblicate in TOSELLO (2013).

186 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» (cit. MANIERI 1988, 98-99; cf. *ibid.* pp.105-108).

187 L'ἐνάργεια 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 (cf. MANIERI 1988, 109-119).

188 L'uso dell'ἐνάργεια e l'utilità che presenta soprattutto nelle narrazioni di eventi o nell'*ekphrasis* diventano oggetto della teorizzazione di Quintiliano (IV 2.123; IX 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 προγυμνάσματα (cf. Ps.-Hermog. *Prog.* 10 Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικός, ὡς φασιν, ἐναργής καὶ ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον). Cf. LAUSBERG (1988, 359-360); MANIERI (1988, 149-154); WEBB (2009, 87-106).

189 Una definizione di ἐνάργεια da parte dell'autore si trova in *Hist. Conscr.* 51 (τὰ πεπραγμένα καὶ εἰς δύναμιν ἐναργέστατα ἐπιδείξει αὐτά. καὶ ὅταν τις ἀκροώμενος οἴηται μετὰ ταῦτα ὄραν τὰ λεγόμενα). Nel dialogo *sulla Danza* confronta la retorica con la pantomima: come la danza, l'arte della parola è una tecnica mimetica che deve rappresentare ogni cosa con chiarezza (*Salt.* 62, 65; il retore è come un attore che trasmette il *pathos* e l'*ethos* del

Affinché la funzione referenziale e conativa della retorica, espresse per mezzo dell'ένάρχεια, avessero esito positivo era necessario che il pubblico dei dialoghi avesse ben presenti, pertanto, le forme esteriori tipiche della rappresentazione di una certa scena o di un certo personaggio e potesse così completare per sineddoche i dettagli forniti dal retore. Un serbatoio di immagini funzionali allo scopo proveniva certamente dal teatro contemporaneo. La commedia nuova, per esempio, continuava ad essere produttiva e offriva un nutrito repertorio di “maschere” e situazioni grottesche, in parte riprese da Luciano¹⁹⁰. Accanto a questa tra le forme di spettacolo comico si possono annoverare la farsa mitologica e il mimo (cf. SCHOULER 1986, 282s.), su cui tuttavia abbiamo poche informazioni che non permettono di verificare l'effettiva influenza di questi generi sull'opera del Samosatente. Della tragedia antica, 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 tragici¹⁹¹, ma, pur in questa forma si preservava la memoria dei grandi drammi di V sec. a.C. Infine, cominciava ad avere sempre più ampia diffusione in età imperiale la pantomima, elogiata da Luciano nel dialogo *Sulla Danza*: interpreti dei miti tradizionali (cf. *Salt.* 37-60), i pantomimi indossavano maschere e costumi, e danzavano accompagnati da uno strumento su uno spazio forse non privo di elementi scenografici che servissero ad ambientare le singole vicende (cf. LADA-RICHARDS 2007, 38-40).

La mimesi del teatro appare evidente già all'inizio del *Cataplus* che si apre con una dettagliata descrizione di Caronte della propria imbarcazione pronta già da tempo per l'imbarco dei morti. Il nocchiero menziona, infatti, la sentina, l'albero maestro, la vela, i remi, gli stroppi, l'ancora: come davanti a una prima inquadratura il pubblico veniva catapultato nell'Aldilà e con la mente disegnava a poco a poco il tragheto infernale come se fosse un oggetto scenico. Luciano si serve della tecnica dell'ἀκριβολογία, ovvero la descrizione precisa dei particolari di un avvenimento, di un oggetto o di una persona impiegata dai retori per favorire l'ένάρχεια¹⁹². Il riferimento quotidiano che permetteva al pubblico di immaginare l'imbarcazione potevano essere i rilievi sui sarcofagi del II sec. d.C. che non di rado rappresentavano scene del mito collegate all'oltretomba e a Caronte, ipostasi della morte (cf. e.g. *LIMC s.v.* Charon I 52 sulla rappresentazione del mito di Alceste).

I personaggi coinvolti nel dialogo sembrano relazionarsi esplicitamente con le

personaggio che interpreta (*Salt.* 35), servendosi del linguaggio come una forza viva in grado di guidare l'immaginazione dell'uditorio. Sulla teorizzazione dell'ένάρχεια in Luciano cf. TOSELLO (2013, 246-248).

190 Sulla commedia nuova si veda Luc. *Salt.* 29 ή κωμωδία δὲ καὶ τῶν προσώπων αὐτῶν τὸ καταγέλαστον μέρος τοῦ τερπνοῦ αὐτῇ νενόμικεν, οἷα Δάων καὶ Τιβείων καὶ μαγεῖρων πρόσωπα (cf. JONES 1996, 42-48).

191 Sugli aspetti della *performance* tragica in età imperiale si veda la caricatura dell'attore tragico in Luc. *Salt.* 27 (cf. la descrizione della maschera e del costume). A proposito cf. inoltre SCHOULER (1986, 270-282); HALL (2002, 14s.).

192 Dell'ἀκριβολογία tratta lo pseudo-Demetrio nel trattato *Sullo stile* (209-210 γίνεται δ' ή ένάρχεια πρώτα 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 cf. WEBB (2009, 90-93).

pièce teatrali coeve. L'entrata in scena di Hermes sudato, impolverato, ansimante, nonché le lamentele di Caronte volte a screditare il messaggero degli dèi, pare ricordare, per esempio, la figura del servo *factotum* della commedia nuova, che corre sulla per rispondere agli ordini dei padroni (cf. *infra ad* § 3). Altrettanto vicino ai “tipi” comici è sicuramente l'usuraio Gnifone, che presenta persino i tratti fisiognomici di alcune maschere della commedia nuova usate per interpretare la figura dell'avarò (cf. *infra ad* § 17). Non è del tutto apprezzabile, invece, a causa della scarsa documentazione, quanto il personaggio del ciabattino Micillo potesse essere debitore degli omologhi calzolai della *Mese* e della *Nea*, le cui caratteristiche sono ricostruibili solo parzialmente, come si è visto (cf. *supra* 4.1.1), grazie a una coppia di *Mimiambi* di Eronda. Rivestito di un apparato tragico, con ornamenti d'oro e porpora che richiamavano in forma stereotipata la veste regale persiana (cf. *infra ad* § 16), appare la figura del tiranno sulla scena: sicuramente il pubblico ascoltando il racconto di Micillo sull'aspetto munifico di Megapente richiamava alla memoria gli attori dei *recite* tragici contemporanei, vestiti nello stesso modo per interpretare la parte di un sovrano o di un despota¹⁹³. Parimenti l'apparizione spaventosa di Tisifone a *Cat.* 22 costituisce un'impetosa satira dei Τισιφόνης τὰ φόβητρα usati come apparato scenico dai *tragodoi* nell'esecuzione delle tragedie ambientate all'Ade (*AP* XI 189.3 [Lucilio]; cf. *infra ad* § 22).

A partire da questa breve serie di esempi, si può ipotizzare, dunque, che il Samosatense sfruttasse l'esperienza del pubblico nella frequentazione del teatro per evocare grazie all'*ἐνάργεια* le caratteristiche della “scena” dei suoi dialoghi. Data la forte relazione di tale figura retorica con la vista, non sorprende, inoltre, che ricorra con particolare frequenza il verbo ὀράω, in inciso alla seconda persona singolare (*Cat.* 3, 6, 14, 19 ὀρᾷς; *Cat.* 1, 3, 4, 19, 26 ὡς ὀρᾷς), come allocuzione diretta all'uditorio per sostenerne l'attenzione¹⁹⁴, oppure alla prima persona singolare e plurale come una sorta di didascalia scenica. Come nel teatro, infatti, tale verbo e altri appartenenti all'ambito semantico della vista sono impiegati per fornire informazioni che sarebbero ridondanti per un pubblico di lettori, ma sono fondamentali per un pubblico che “vede”. Così nel *Cataplus* ὀράω, secondo una convenzione tipica del dramma attico, segnala le entrate di uno o più personaggi da parte di altri già coinvolti nel dialogo oppure serve ad indicare un cambio di scena, come avviene nei seguenti passi: *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 ἐστὶ (termina il catalogo dei morti e inizia lo scambio agonale tra Cloto e Megapente); *Cat.* 16 παροικῶν ἄνω τῷ τυράνῳ πάνυ ἀκριβῶς ἐώρων τὰ γινόμενα παρ' αὐτῷ (Micillo passa dalla descrizione della 'scena dell'Ade' a quella della 'scena del mondo'); *Cat.* 17 καὶ μεταξὺ γὰρ πλέοντες τὰ λοιπὰ γελασόμεθα οἰμῶζοντας αὐτοὺς ὀρῶντες (Micillo termina la sua orazione ed esorta tutti a compiere la traversata). L'ultima scena, invece, non è

193 I ritratti dei tiranni in Luciano richiamano esplicitamente la terminologia teatrale: si veda, per esempio, la descrizione da parte di Micillo di Megapente spogliato del suo lusso alla fine del dramma (*Cat.* 16 ἀποδυσάμενος τὴν τρυφήν; cf. *infra ad loc.*) e la processione del *basileus* in *Gall.* 24 (ἡ ἄλλη τῆς ἀρχῆς τραγωδία πᾶσα ἐς ὑπερβολὴν ἐξωγκωμένη). Per approfondire cf. TOSELLO (2013, 251s.).

194 Cf. LÓPEZ EIRE (1996, 107) per l'uso di ὀράω come «llamada de atención».

introdotta da verbi di percezione: 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.

Nella partitura scenica, oltre a ὀράω, Luciano impiega con funzione drammaturgica alcuni verbi di movimento, che non solo sembrano guidare i personaggi nella scena fittizia del dialogo, ma anche sollecitano l'immaginazione dell'uditorio, chiamato a comporre mentalmente lo scenario. È interessante notare che gli stessi predicati ricorrono anche nella commedia antica con lo scopo di coordinare il movimento scenico o commentare le azioni degli attori, come l'avanzare di questi verso il pubblico oppure le loro entrate e uscite di scena: il Samosatense nella composizione dei suoi dialoghi, anche negli aspetti apparentemente più cursori, pare non prescindere dalla lezione di Aristofane come maestro di teatro. Si veda, per esempio, come l'autore utilizza il verbo παράγω che in *Cat.* 6 di volta in volta descrive la sfilata dei gruppi di morti davanti alla barca di Caronte (cf. Τοὺς τραυματίας – παράγαγε; τοὺς ἐκ δικαστηρίων δῆτα παράγαγε; τὰς δὲ γυναῖκας ἅμα – παραγάγω;): Cloto chiede ad Hermes di “portare i defunti e collocarli dietro agli altri” («bring and set beside others, bring forward»; cf. LJS⁹ 1307a s.v.), sicché gli ascoltatori dovevano immaginarsi le anime passare ordinatamente in fila davanti al traghetto. Le occorrenze nell'*archaia* confermano il valore metateatrale del verbo (e.g. *Ar. Av.* 1720 dove πάραγε spiega la disposizione ordinata degli *orchestai* che riproducono una formazione militare; cf. *infra* § 6 s.v. παράγαγε) e similmente le altre attestazioni luciane in dialoghi che, come il *Cataplus*, ricordano una partitura per la scena: ne *Le vite all'incanto* Zeus invita Hermes a collocare in fila le vite dei filosofi che saranno messe all'asta (*Vit. Auct.* 1 σὺ δὲ στῆσον ἐξῆς παραγαγὼν τοὺς βίους), facendoli salire su dei banchi di pietra, e di volta in volta il verbo in questione scandisce l'introduzione di un nuovo personaggio (2 Τίνα πρῶτον ἐθέλεις παραγάγωμεν;, 6 ἄλλον παράγωμεν, 13 Μετάστησον ἄλλον παράγε). Un altro predicato certamente impiegato da Luciano come una sorta di didascalia scenica è, inoltre, μέτειμι con cui in *Cat.* 21 Caronte annuncia la propria uscita di scena (ἐγὼ δὲ ἵππους καὶ βοῦς καὶ κύνες καὶ τὰ λοιπὰ ζῶα μέτειμι). Secondo un espediente drammaturgico tipico del teatro antico, il verbo εἶμι e i suoi composti segnalano, infatti, l'imminente dipartita dell'attore, accompagnati non di rado da ἐγὼ enfatico (e.g. *Ar. Ach.* 728 Ἐγὼ δὲ τὴν στήλην καθ' ἣν ἐσπείσάμην μέτειμι'; cf. *infra* § 21 s.v. μέτειμι). Si possono fare simili osservazioni anche su προίωμι che ricorre a *Cat.* 22 (Προίωμεν, ᾧ οὔτοι· μᾶλλον δὲ πάντες ἐξῆς ἔπεσθέ μοι): con il congiuntivo esortativo προίωμεν, Hermes invita i morti a seguirlo, avanzando verso il tribunale di Radamanto al centro dell'ultimo scenario. Un ulteriore confronto con alcuni passi aristofanei può confermare il valore metateatrale di tale verbo che generalmente segnala un avanzamento del coro verso il pubblico oppure la sua uscita di scena (cf. *Ar. Ach.* 242, *Ran.* 277, *Ecc.* 280 e *infra* § 22 s.v. προίωμεν). Il messaggero degli dèi si comporta, allora, come un corego che dà istruzione ai coreuti su come devono muoversi sulla scena e la presenza di ἔπεσθέ, un altro verbo spesso impiegato in commedia nelle istruzioni date dall'attore principale al coro (cf. *Ar. Ach.* 1231, *Pax* 726s., *Av.* 1755, *Plut.* 295), non fa che confermare questa ipotesi. Infine,

anche un verbo di stato come *πάρειμι* sembra fungere da didascalia, definendo i rapporti prossemici tra i personaggi: è il caso di *Cat.* 6 in cui *πάρεισι*, esclamato da Hermes che sta gestendo le operazioni di imbarco, indica la presenza di un primo gruppo di morti vicino al tragheto di Caronte. Come avviene nei casi precedenti, questo predicato si trova attestato nel teatro attico con la medesima funzione (e.g. Ar. *Pax* 1042 Ἰδοῦ, πάρειμι, *Vesp.* 820 πάρεστι τουτί; cf. *infra* § 6 s.v. *πάρεισι*).

A completare la *facies* teatrale del *Cataplus* contribuisce, da ultimo, anche un impiego cospicuo di deittici secondo modalità che ancora una volta ricordano la commedia aristofanea. Tipico dell'*archaia* è, per esempio, l'uso colloquiale di οὔτος, come allocuzione diretta a uno degli attori in scena per attirarne l'attenzione («hey!»; cf. LÓPEZ EIRE 1996, 112; DICKEY 1996, 154-158): il dimostrativo ricorre nel dialogo luciano ben quattro volte rispettando essenzialmente il dettato comico (*Cat.* 6 Οὔτοι πλησίον, 9 Οὔτος, οὐκέτι μίαν ἡμέραν ταύτην αἰτεῖς, 18 Οὔτος, ποῖ φέρη;, 21 Προΐωμεν, ὃ οὔτοι; cf. *infra ad loc.*). Atticissimo e strettamente legato a generi che adottano stilemi propri della lingua conversazionale – oltre alla commedia antica si considerano anche il dialogo di Platone e l'oratoria (cf. DOVER 1997, 63) – è l'impiego del suffisso dimostrativo -ί nei pronomi e negli avverbi. Tale deittico è presente soprattutto nella commedia di Aristofane (se ne contano più di seicento occorrenze; cf. WILLI 2003, 244), dove probabilmente il termine rafforzato veniva accompagnato da un gesto o da una particolare intonazione della voce: si è calcolato che nell'opera del comico le forme con -ί si trovano in rapporto 1:4 rispetto alle corrispondenti senza -ί, mentre in Platone la proporzione è di 1:30, in Demostene di 1:7½ (cf. DOVER 1997, 64). Se nell'opera luciana il rapporto nell'uso di tale suffisso, secondo la medesima *ratio*, è piuttosto alto (1:16), nel *Cataplus* si abbassa vertiginosamente: in tutto -ί compare 15 volte (10, 11 δευρί; 11 νυνί; 24, 25, 26, 29 οὔτοσί; 13. οὔτωσί; 3, 7, 25 τουτονί; 3, 19 τουτί; 19, 24 τουτουί) contro le corrispettive 21 attestazioni senza -ί. Nella *performance* orale si deve immaginare che il retore sottolineasse con il tono della voce o attraverso la gestualità i deittici, al fine di definire meglio le relazioni spaziali tra i personaggi. Significativamente, infatti, questi occorrono soprattutto nelle scene di gruppo o quando si vuole rimarcare la “presenza” di alcuni oggetti: in *Cat.* 3 Hermes giunge ansimante con il corteo dei morti e a Cloto, che gli domanda la ragione del ritardo, risponde di aver perso tempo per inseguire τουτονί τὸν ἀλιτήριον ἀποδράντα («questo mascalzone *qui* che fuggiva»); in *Cat.* 19 Cinisco conferma a Caronte di non possedere nulla se non la bisaccia e τουτουί τοῦ ξύλου («questo bastone *qui*»); in *Cat.* 24-26 al cospetto di Radamanto si presentano i tre principali personaggi del dialogo, la cui presenza è di volta in volta rimarcata tramite l'impiego di deittici con il suffisso intensivo (24 Κυνίσκου τουτουί, καθαρὸς ὡς ἐπίπαν οὔτοσί, 25 παρὰ Κυνίσκου τουτονί [Cinisco]; 25, 26, 29 οὔτοσί [il tiranno]).

Da questa lunga rassegna delle tecniche drammatiche di cui Luciano si serve nella composizione dei suoi scritti, si può comprendere meglio il portato che ebbe l'invenzione del dialogo serio-comico dal punto di vista della *performance* sofisticata. Entrando nel laboratorio letterario di Luciano, a partire dall'importanza che ebbe un autore di teatro come Aristofane per l'opera del Samosatense, si è

potuto rilevare che elementi costitutivi essenziali della partitura scenica del comico greco siano stati ripresi per conferire alle battute dei dialoghi luciani vivacità e naturalezza e per garantire tempi, cambi di intonazione e intensità della voce nel processo interattivo della comunicazione. Non secondario, inoltre, è il ruolo che svolgono di volta in volta particelle e interiezioni per definire l'identità del parlante, il contesto comunicativo e la mimica, dati forse ridondanti in uno spettacolo che contava di attori e di una scena fisica come la commedia antica, ma che risultano strutturali nel nuovo genere. Anche il ricorso alla deissi spaziale e ai verbi di movimento o di stato che nell'*archaia* fungevano da didascalie sceniche o commentavano, enfatizzandole, le azioni degli attori, nel *Cataplus* risulta necessario per guidare l'immaginazione degli ascoltatori sulla scena fittizia, affinché questi abbiano costantemente informazioni dettagliate sui cambi di scena, sulle entrate e le uscite dei personaggi, nonché sulle loro caratteristiche estetiche e cinesiche. La figura dell'ἐνάργεια, infine, sapientemente impiegata dall'autore per richiamare alla memoria del pubblico oggetti e tipi del teatro contemporaneo, permette di donare alla narrazione quelle particolari qualità visive di cui altrimenti il "teatro di parola" luciano sarebbe totalmente privo. L'originalità dell'operazione letteraria di Luciano consiste, dunque, nel restituire le soluzioni drammaturgiche della commedia al genere del dialogo, in un contesto e con modalità di pubblicazione completamente differenti. Non meno di Aristofane e forse in competizione con il commediografo per antonomasia, il Samosatense dimostra di essere un uomo di teatro, attentissimo agli esiti della *mise-en-scène* già al momento della composizione.

ΚΑΤΑΠΛΟΥΣ Η ΤΥΡΑΝΝΟΣ

1. ΧΑΡΩΝ Εἶεν, ὦ Κλωθοῖ, τὸ μὲν σκάφος τοῦτο ἡμῖν πάλαι εὐτρεπὲς καὶ πρὸς ἀναγωγὴν εὖ μάλα παρεσκευασμένον· ὃ τε γὰρ ἄντλος ἐκκέχυται καὶ ὁ ἰστός ὄρθωται καὶ ἡ ὀθόνη παρακέκρουσται καὶ τῶν κωπῶν ἐκάστη τετρόπεται, κωλύει τε οὐδέν, ὅσον ἐπ' ἐμοί, τὸ ἀγκύριον ἀνασπάσαντας ἀποπλεῖν. ὁ δὲ Ἑρμῆς βραδύνει, πάλαι παρεῖναι δέον· κενὸν γοῦν ἐπιβατῶν, ὡς ὄρᾳς, ἔστι τὸ πορθμεῖον τρὶς ἤδη τήμερον ἀναπεπλευκέναι δυνάμενον· καὶ σχεδὸν ἀμφὶ βουλυτόν ἐστιν, ἡμεῖς δὲ οὐδέπω οὐδὲ ὀβολὸν ἐμπεπολήκαμεν. εἶτα ὁ Πλούτων εὖ οἶδα ὅτι ἐμὲ ῥαθυμεῖν ἐν τούτοις ὑπολήψεται, καὶ ταῦτα παρ' ἄλλω οὔσης τῆς αἰτίας. ὁ δὲ καλὸς ἡμῖν κάγαθος νεκροπομπὸς ὡσπερ τις ἄλλος καὶ αὐτὸς ἄνω τὸ τῆς Λήθης ὕδωρ πεπωκὼς ἀναστρέψαι πρὸς ἡμᾶς ἐπιλέλησται, καὶ ἦτοι παλαίει μετὰ τῶν ἐφήβων ἢ κιθαρίζει ἢ λόγους τινὰς διεξέρχεται ἐπιδεικνύμενος τὸν λῆρον τὸν αὐτοῦ, ἢ τάχα πού καὶ κλωπεύει ὁ γεννάδας παρελθόν· μία γὰρ αὐτοῦ καὶ αὕτη τῶν τεχνῶν. ὁ δ' οὖν ἐλευθεριάζει πρὸς ἡμᾶς, καὶ ταῦτα ἐξ ἡμισείας ἡμέτερος ὢν.

* Il testo greco adottato è quello edito da MACLEOD 1972.

2. ΚΛΩΘΩ Τί δὲ οἶδας, ὦ Χάρων, εἴ τις ἀσχολία προσέπεσεν αὐτῷ, τοῦ Διὸς ἐπὶ πλέον δεηθέντος ἀποχρήσασθαι πρὸς τὰ ἄνω πράγματα; δεσπότης δὲ κάκεινός ἐστιν.

ΧΑΡΩΝ Ἄλλ' οὐχ ὥστε, ὦ Κλωθοῖ, πέρα τοῦ μέτρου δεσπόζειν κοινοῦ κτήματος, ἐπεὶ οὐδὲ ἡμεῖς ποτε αὐτόν, ἀπιέναι δέον, κατεσχίκαμεν. ἀλλ' ἐγὼ οἶδα τὴν αἰτίαν· παρ' ἡμῖν μὲν γὰρ ἀσφόδελος μόνον καὶ χοαὶ καὶ πόπανα καὶ ἐναγίσματα, τὰ δ' ἄλλα ζόφος καὶ ὀμίχλη καὶ σκότος, ἐν δὲ τῷ οὐρανῷ φαιδρὰ πάντα καὶ ἢ τε ἀμβροσία πολλή καὶ τὸ νέκταρ ἄφθονον· ὥστε ἥδιον παρ' ἐκείνοις βραδύνειν ἔοικε. καὶ παρ' ἡμῶν μὲν ἀνίπταται καθάπερ ἐκ δεσμοτηρίου τινὸς ἀποδιδράσκων· ἐπειδὴν δὲ καιρὸς κατιέναι, σχολῇ καὶ βάδην μόγις ποτὲ κατέρχεται.

3. ΚΛΩΘΩ Μηκέτι χαλέπαινε, ὦ Χάρων· πλησίον γὰρ αὐτὸς οὗτος, ὡς ὀρᾶς, πολλοὺς τινὰς ἡμῖν ἄγων, μᾶλλον δὲ ὥσπερ τι αἰπόλιον ἀθρόους αὐτοὺς τῇ ράβδῳ σοβῶν. ἀλλὰ τί τοῦτο; δεδεμένον τινὰ ἐν αὐτοῖς καὶ ἄλλον γελῶντα, ἕνα δὲ τινὰ καὶ πήραν ἐξημμένον καὶ ζύλον ὀρῶ ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δριμύ ἐνορῶντα καὶ τοὺς ἄλλους ἐπισπεύδοντα. οὐχ ὀρᾶς δὲ καὶ τὸν Ἑρμῆν αὐτὸν ἰδρῶτι ρέομενον καὶ τὸ πόδε κεκονιμένον καὶ πνευστιῶντα; μεστὸν οὖν ἄσθματος αὐτῷ τὸ στόμα. τί ταῦτα, ὦ Ἑρμῆ; τίς ἢ σπουδή; τεταραγμένῳ γὰρ ἡμῖν ἔοικας.

ΕΡΜΗΣ Τί δ' ἄλλο, ὦ Κλωθοῖ, ἢ τουτονὶ τὸν ἀλιτήριον ἀποδράντα μεταδιώκων ὀλίγου δεῖν λιπόνεως ὑμῖν τήμερον ἐγενόμην;

ΚΛΩΘΩ Τίς δ' ἐστίν; ἢ τί βουλόμενος ἀπεδίδρασκε;

ΕΡΜΗΣ Τουτὶ μὲν πρόδηλον, ὅτι ζῆν μᾶλλον ἐβούλετο. ἔστι δὲ βασιλεύς τις ἢ τύραννος, ἀπὸ γούν τῶν ὀδυρμῶν καὶ ὧν ἀνακωκίει, πολλῆς τινος εὐδαιμονίας ἐστερηῆσθαι λέγων.

ΚΛΩΘΩ Εἶθ' ὁ μάταιος ἀπεδίδρασκεν, ὡς ἐπιβιῶναι δυνάμενος, ἐπιλελοιπότης ἤδη τοῦ ἐπικεκλωσμένου αὐτῷ νήματος;

La discesa agli inferi o il tiranno

[1] CARONTE Ecco, Cloto, la mia barca è qui a disposizione già da un pezzo ed è bella e pronta per la navigazione: la sentina infatti è stata svuotata, l'albero maestro drizzato, la vela issata, ogni remo è fissato allo scalmo e, per quanto mi riguarda, niente ci impedisce di levare l'ancora e salpare. Ma Hermes indugia, quando doveva essere qui già da un bel po'... Il battello appunto è senza passeggeri, come vedi, quando avrebbe potuto essere al terzo viaggio; quasi scendono i buoi dal pascolo, mentre a noi non c'è venuto in tasca nemmeno un obolo! Poi, so bene che Plutone penserà che io me ne sia stato in panciolle, mentre è colpa di qualcun altro. Il nostro nobilissimo accompagnatore dei morti deve aver bevuto anche lui lassù l'acqua del Lete e s'è scordato di venir qui da noi, sicuramente starà facendo la lotta con i ragazzini o suona la cetra o si intrattiene in discorsi per dar mostra della sua parlantina o forse anche ruba senza farsi vedere, il galantuomo! Infatti, anche questa è una delle sue arti. Di fatto agisce da uomo libero nei nostri confronti, pur essendo per metà nostro.

2] CLOTO Che ne sai, Caronte, che non gli sia capitato qualche contrattempo, perché Zeus ha avuto bisogno di lui più a lungo per gli affari del cielo? È pur sempre il padrone quello!

CARONTE Sì, Cloto, ma non tanto da spadroneggiare oltre misura su un bene comune, poiché neppure noi lo abbiamo mai trattenuto quando doveva andarsene. Ma io ne conosco il motivo: da noi, infatti, ci sono soltanto asfodelo, libagioni per i defunti, focacce, offerte sacrificali e, per il resto, buio, nebbia e tenebre mortifere. Al contrario in cielo tutto è luminoso, nettare e ambrosia sono inesauribili, sicché è naturale che da loro sia più piacevole prendersela comoda... Invece da noi vola via come uno schiavo scappato di galera: quando è il momento di scendere, se la prende con calma e facendo a fatica un passo dopo l'altro.

3] CLOTO Caronte, non indignarti, infatti si sta avvicinando proprio lui, vedi? Ci porta una massa di gente, anzi li spinge tutti insieme con la verga come se fossero un gregge di capre. Ma cosa succede? Vedo tra costoro uno legato, un altro che se la ride, un altro ancora con una bisaccia a tracolla e un bastone di legno in mano, che lancia occhiate di rimprovero e sprona gli altri ad affrettarsi. Non vedi che persino Hermes gronda di sudore, ha i piedi impolverati e respira con affanno! Vedi che ha il fiato grosso? Hermes, che c'è? Qual è il problema? Ci sembri sotto sopra..

HERMES Come dovrei stare, Cloto, se tallonando questo disgraziato qui [n.d.r. indicandolo] che ha tentato di fuggire c'è mancato poco che disertassi la nave!

CLOTO Ma chi è? O perché voleva scappare come uno schiavo?

HERMES È chiarissimo: preferiva vivere. È un re o un tiranno a giudicare dai gemiti e dai lamenti che mandava, diceva di essere stato privato di una grande felicità.

CLOTO Ma allora questo imbecille fuggiva, poiché credeva di poter continuare a vivere dopo che ormai era stato filato tutto il fuso rimastogli?

4. ΕΡΜΗΣ Ἀπεδίδρασκε, λέγεις; εἰ γὰρ μὴ ὁ γενναιότατος οὗτος, ὁ τὸ ξύλον, συνήρησέ μοι καὶ συλλαβόντες αὐτὸν ἐδήσαμεν, κἄν ᾧχετο ἡμᾶς ἀποφυγών· ἄφ' οὗ γάρ μοι παρέδωκεν αὐτὸν ἢ Ἴατροπος, παρ' ὅλην τὴν ὁδὸν ἀντέτεινε καὶ ἀντέσπα, καὶ τὼ πόδε ἀντερείδων πρὸς τὸ ἔδαφος οὐ παντελῶς εὐάγωγος ἦν· ἐνίστε δὲ καὶ ἰκέτευε καὶ κατελιπάρει, ἀφεθῆναι πρὸς ὀλίγον ἀξιῶν καὶ πολλὰ δώσειν ὑπισχνούμενος. ἐγὼ δέ, ὥσπερ εἰκός, οὐκ ἀνίειν ὀρῶν ἀδυνάτων ἐφέμενον. ἐπεὶ δὲ κατ'αὐτὸ ἤδη τὸ στόμιον ἦμεν, ἐμοῦ τοὺς νεκρούς, ὡς ἔθος, ἀπαριθμοῦντος τῷ Αἰακῷ κάκεινου λογιζομένου αὐτοὺς πρὸς τὸ παρὰ τῆς σῆς ἀδελφῆς πεμφθὲν αὐτῷ σύμβολον, λαθῶν οὐκ οἶδ' ὅπως ὁ τρισκατάρατος ἀπιὼν ᾧχετο. ἐνέδει οὖν νεκρὸς εἰς τῷ λογισμῷ, καὶ ὁ Αἰακὸς ἀνατείνας τὰς ὀφρῦς, "Μὴ ἐπὶ πάντων, ᾧ Ἑρμῆ," φησί, "χρῶ τῇ κλεπτικῇ, ἄλλισ σοι αἰ ἐν οὐρανῷ παιδιαί· τὰ νεκρῶν δὲ ἀκριβῆ καὶ οὐδαμῶς λαθεῖν δυνάμενα. τέτταρας, ὡς ὀρᾶς, πρὸς τοῖς χιλίοις ἔχει τὸ σύμβολον ἐγκεχαραγμένους, σὺ δέ μοι παρ' ἓνα ἦκεις ἄγων, εἰ μὴ τοῦτο φῆς, ὡς παραλελόγισται σε ἢ Ἴατροπος." ἐγὼ δὲ ἐρυθρίασας πρὸς τὸν λόγον ταχέως ὑπεμνήσθην τῶν κατὰ τὴν ὁδόν, κάπειδη περιβλέπων οὐδαμοῦ τοῦτον εἶδον, συνεῖς τὴν ἀπόδρασιν ἐδίωκον ὡς εἶχον τάχους κατὰ τὴν ἄγουσαν

πρὸς τὸ φῶς· εἶπετο δὲ ἀθαίρετός μοι ὁ βέλτιστος οὗτος, καὶ ὥσπερ ἀπὸ ὑσπληγγοῦ θεόντες καταλαμβάνομεν αὐτὸν ἤδη ἐν Ταινάρῳ· παρὰ τοσοῦτον ἦλθε διαφυγεῖν.

5. ΚΛΩΘΩ Ἡμεῖς δέ, ὦ Χάρων, ὀλιγορίαν ἤδη τοῦ Ἑρμοῦ κατεγινώσκομεν.
ΧΑΡΩΝ Τί οὖν ἔτι διαμέλλομεν ὡς οὐχ ἰκανῆς ἡμῖν γεγενημένης διατριβῆς;
ΚΛΩΘΩ Εὖ λέγεις· ἐμβαινέτωσαν. ἐγὼ δὲ προχειρισαμένη τὸ βιβλίον καὶ παρὰ τὴν ἀποβάθραν καθεζομένη, ὡς ἔθος, ἐπιβαίνοντα ἕκαστον αὐτῶν διαγνώσομαι, τίς καὶ πόθεν καὶ ὄντινα τεθνεῶς τὸν τρόπον· σὺ δὲ παραλαμβάνων στοίβαζε καὶ συντίθει· Ἑρμῆ, σὺ δὲ τὰ νεογνὰ ταυτὶ πρῶτα ἐμβалоῦ· τί γὰρ ἂν καὶ ἀποκρίναιτό μοι;
ΕΡΜΗΣ Ἴδού σοι, ὦ πορθμεῦ, τὸν ἀριθμὸν οὗτοι τριακόσιοι μετὰ τῶν ἐκτεθειμένων.
ΧΑΡΩΝ Βαβαὶ τῆς εὐαγρίας. ὀμφακίας ἡμῖν νεκροὺς ἤκεις ἄγων.
ΕΡΜΗΣ Βούλει, ὦ Κλωθοῖ, τοὺς ἀκλαύστους ἐπὶ τούτοις ἐμβιβασώμεθα;
ΚΛΩΘΩ Τοὺς γέροντας λέγεις; οὕτω ποιεῖ. τί γὰρ με δεῖ πράγματα ἔχειν τὰ πρὸ Εὐκλείδου νῦν ἐξετάζουσιν; οἱ ὑπὲρ ἐξήκοντα ὑμεῖς ἀρίτε ἤδη. τί τοῦτο; οὐκ ἐπακούουσί μου βεβυσμένοι τὰ ὧτα ὑπὸ τῶν ἐτῶν. δεήσει τάχα καὶ τούτους ἀράμενον παραγαγεῖν.
ΕΡΜΗΣ Ἴδού πάλιν οὗτοι δυεῖν δέοντες τετρακόσιοι, τακεροὶ πάντες καὶ πέπειροι καὶ καθ' ὥραν τετρυγημένοι.
ΧΑΡΩΝ Νῆ Δί', ἐπεὶ ἀσταφίδες γε πάντες ἤδη εἰσί.
ΚΛΩΘΩ Τοὺς τραυματίας ἐπὶ τούτοις, ὦ Ἑρμῆ, παράγαγε· καὶ πρῶτόν μοι εἶπατε ὅπως ἀποθανόντες ἦκατε· μᾶλλον δὲ αὐτὴ πρὸς τὰ γεγραμμένα ὑμᾶς ἐπισκέψομαι. πολεμοῦντας ἀποθανεῖν ἔδει χθὲς ἐν Μηδίᾳ τέτταρας ἐπὶ τοῖς ὄγδοῆκοντα καὶ τὸν Ὀξυάρτου υἱὸν μετ' αὐτῶν Γωβάρην.

4] HERMES Fuggiva, dici?! Se infatti questo eccellentissimo, intendo quello con il bastone, non avesse collaborato con me e non lo avessimo catturato e legato, ci sarebbe scappato e sfuggito a gambe levate. Da quando Atropo me lo consegnò, per tutto il viaggio non faceva altro che tendersi e tirare in senso opposto, piantava i piedi al suolo e non era per niente facile da condurre. Talvolta supplicava e insisteva, pretendendo di essere lasciato libero e promettendomi molti doni. Io, come è logico, non lo lascio tornare in superficie vedendo che desiderava l'impossibile. Ma quando siamo proprio all'imboccatura dell'antro, mentre io, come di routine, contavo i morti per Eaco e questi verificava i conti sulla base della specifica inviatagli da tua sorella, non so come quest'uomo stramaledetto se la svignava di nascosto. Mancava dunque un morto alla conta ed Eaco, inarcando le sopracciglia, mi dice: «Basta con l'arte di rubare...accontentati degli scherzi che combini in cielo: i calcoli dei morti sono precisissimi e non ci può in nessun modo sfuggire qualcuno. Vedi? La lista riporta che ne sono stati registrati mille e quattro, ma tu giungi qui portandomene uno in meno. O vuoi forse dire che Atropo ti ha imbrogliato nel contare?». Io a questo discorso diventai rosso di vergogna e subito mi vennero in mente gli inconvenienti accaduti lungo la strada,

e, poiché voltandomi di qua e di là non lo vidi da nessuna parte, accortomi della fuga, lo inseguii quanto più velocemente potevo per la via che conduce alla luce. Mi seguiva di sua iniziativa questo valentissimo e, correndo come se avessero dato il segnale di partenza, lo catturammo quando ormai era giunto al Tenaro: non riuscì a fuggire per tanto così.

[5] CLOTO E noi, Caronte, che avevamo già incolpato Hermes di negligenza!

CARONTE Perché perdiamo ancora tempo come se non fossimo già abbastanza in ritardo?

CLOTO Dici bene: a bordo! Io, come al solito, con in mano il registro e sedendo presso la passerella, identificherò ciascuno di loro al momento dell'imbarco, chi sia, da dove venga e come è morto. Caronte, tu ricevili, ammassali e raggruppalì. Tu invece, Hermes, carica subito a bordo i neonati qui: tanto che cosa potrebbero mai rispondermi?

HERMES Ecco a te, nocchiero, questi sono trecento contando anche gli esposti.

CARONTE Accidenti, che buona caccia! Ci porti morti acerbi.

HERMES Cloto, vuoi che dopo di loro imbarchiamo i non compianti?

CLOTO I vecchi dici? Va bene. Perché infatti dovrei preoccuparmi di esaminare ora fatti anteriori a Euclide? Voi ultrasessantenni passate pure! Che c'è? Non mi sentono perché hanno le orecchie turate dagli anni. Bisognerà che tu porti anche questi.

HERMES Ecco di nuovo altri trecentonovantotto, tutti belli teneri, maturi e vendemmiati al momento giusto!

CARONTE Per Zeus, è già tutta uva passa invece!

CLOTO Oltre a questi, Hermes, fai passare in fila i feriti. Voi, lì per primi, ditemi come siete morti per giungere qui; anzi, io stessa vi passerò in rassegna secondo quanto è riportato sul registro. Ieri dovevano morire combattendo in Media ottantaquattro uomini e con loro Gobare, il figlio di Ossiarte.

6. ΕΡΜΗΣ Πάρεισι.

ΚΛΩΘΩ Δι' ἔρωτα αὐτοὺς ἀπέσφαξαν ἑπτὰ, καὶ ὁ φιλόσοφος Θεαγένης διὰ τὴν ἑταίραν τὴν Μεγαρόθεν.

ΕΡΜΗΣ Οὐτοὶ πλησίον.

ΚΛΩΘΩ Ποῦ δ' οἱ περὶ τῆς βασιλείας ὑπ' ἀλλήλων ἀποθανόντες;

ΕΡΜΗΣ Παρεστᾶσιν.

ΚΛΩΘΩ Ὁ δ' ὑπὸ τοῦ μοιχοῦ καὶ τῆς γυναικὸς φονευθεῖς;

ΕΡΜΗΣ Ἴδού σοι πλησίον.

ΚΛΩΘΩ Τοὺς ἐκ δικαστηρίων δῆτα παράγαγε, λέγω δὲ τοὺς ἐκ τυμπάνου καὶ τοὺς ἀνεσκολοπισμένους. οἱ δ' ὑπὸ ληστῶν ἀποθανόντες ἑκκαίδεκα ποῦ εἰσιν, ὦ Ἑρμῆ;

ΕΡΜΗΣ Πάρεισιν οἶδε οἱ τραυματῖαι οὖς ὄρᾳς. τὰς δὲ γυναῖκας ἅμα βούλει παραγάγω;

ΚΛΩΘΩ Μάλιστα, καὶ τοὺς ἀπὸ ναυαγίων γε· ἅμα καὶ γὰρ τεθνήσκει τὸν ὅμοιον τρόπον. καὶ τοὺς ἀπὸ τοῦ πυρετοῦ δέ, καὶ τούτους ἅμα, καὶ τὸν ἱατρὸν μετ' αὐτῶν Ἄγαθοκλέα.

7. Ποῦ δ' ὁ φιλόσοφος Κυνίσκος, ὄν ἔδει τῆς Ἑκάτης τὸ δεῖπνον φαγόντα καὶ τὰ ἐκ τῶν καθαρσίων φά καὶ πρὸς τούτοις γε σηπῖαν ὤμην ἀποθανεῖν;
ΚΥΝΙΣΚΟΣ Πάλαι σοὶ παρέστηκα, ὦ βελτίστη Κλωθοῖ. τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἶας ἄνω τὸν χρόνον; σχεδὸν γὰρ ὅλον μοι τὸν ἄτρακτον ἐπέκλωσας. καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν, ἀλλ' οὐκ οἶδ' ὅπως ἄρρηκτον ἦν.
ΚΛΩΘΩ Ἐφορόν σε καὶ ἰατρὸν εἶναι τῶν ἀνθρωπίνων ἀμαρτημάτων ἀπελίμπανον. ἀλλὰ ἔμβαινε ἀγαθῇ τύχῃ.
ΚΥΝΙΣΚΟΣ Μὰ Δί', ἦν μὴ πρότερόν γε τουτονὶ τὸν δεδεμένον ἐμβιβασώμεθα: δέδια γὰρ μὴ σε παραπέισθαι δεόμενος.

8. ΚΛΩΘΩ Φέρ' ἴδω τίς ἐστί.
ΚΥΝΙΣΚΟΣ Μεγαπένθης ὁ Λακύδου, τύραννος.
ΚΛΩΘΩ Ἐπίβαινε σύ.
ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Μηδαμῶς, ὦ δέσποινα Κλωθοῖ, ἀλλὰ με πρὸς ὀλίγον ἔασον ἀνελθεῖν. εἶτά σοι αὐτόματος ἦξω καλοῦντος μηδενός.
ΚΛΩΘΩ Τί δέ ἐστίν οὗ χάριν ἀφικέσθαι θέλεις;
ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Τὴν οἰκίαν ἐκτελέσαι μοι πρότερον ἐπίτρεψον· ἡμιτελής γὰρ ὁ δόμος καταλέλειπται.
ΚΛΩΘΩ Ληρεῖς· ἀλλὰ ἔμβαινε.
ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Οὐ πολὺν χρόνον, ὦ Μοῖρα, αἰτῶ· μίαν με ἔασον μεῖναι τήνδε ἡμέραν, ἄχρι ἂν τι ἐπισκήψω τῇ γυναικὶ περὶ τῶν χρημάτων, ἔνθα τὸν μέγαν εἶχον θησαυρὸν κατορωρυγμένον.
ΚΛΩΘΩ Ἄραρεν· οὐκ ἂν τύχοις.
ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Ἄπολεῖται οὖν χρυσὸς τοσοῦτος;
ΚΛΩΘΩ Οὐκ ἀπολεῖται. θάρρει τούτου γε ἔνεκα· Μεγακλῆς γὰρ αὐτὸν ὁ σὸς ἀνεπιθὸς παραλήψεται.
ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ ὦ τῆς ὑβρεως. ὁ ἐχθρός, ὄν ὑπὸ ῥαθυμίας ἔγωγε οὐ προαπέκτεινα;

[6] HERMES Presenti!

CLOTO Sette si sono ammazzati per amore, e anche il filosofo Teagene per l'etera di Megara.

HERMES Sono questi qui vicino.

CLOTO Dove sono quelli che si sono fatti fuori l'un l'altro per il regno?

HERMES Eccoli qui accanto!

CLOTO Quello assassinato dall'amante e dalla moglie?

HERMES Eccolo, vicino a te!

CLOTO Allora fai passare avanti quelli condannati nei tribunali, intendo quelli tirati giù dalla gogna e i crocifissi. Hermes, dove sono poi i sedici uccisi dai briganti?

HERMES Sono questi qui pieni di ferite, come puoi vedere. Vuoi che conduca assieme a loro le donne?

CLOTO Certo, e assieme anche i naufraghi. Infatti sono morti in modo simile. Poi voglio quelli morti per la febbre e con loro anche il medico Agatocle.

[7] CLOTO Dov'è il filosofo Cinisco, che doveva morire mangiando il pasto di

Ecate, le uova dei sacrifici di purificazione e inoltre una seppia cruda?

CINISCO Ti sto vicino da tempo, nobile Cloto. Ma che crimine ho commesso perché tu mi abbia lasciato lassù così a lungo? Hai infatti filato per me quasi un intero fuso. Eppure spesso ho provato a giungere qui, spezzando il filo, ma, non so come, non si poteva rompere.

CLOTO Ti lasciavo indietro come sorvegliante e medico degli errori umani, ma ora imbarcati con buona fortuna!

CINISCO Per Zeus, non salgo se non facciamo imbarcare prima questo qui legato: temo infatti che a forza di suppliche ti possa ingannare...

[8] CLOTO Su, vediamo di chi si tratta!

CINISCO Megapente figlio di Lacido, un tiranno.

CLOTO Sali a bordo tu!

MEGAPENTE No, Cloto mia signora! Lasciami invece risalire ancora per un po'. Dopo tornerò spontaneamente senza che nessuno mi chiami.

CLOTO Per quale ragione vuoi tornare?

MEGAPENTE Permettimi prima di completare la casa: "incompleta la casa" è rimasta.

CLOTO Parli a vanvera! Imbarcati invece!

MEGAPENTE Non ti chiedo molto tempo, Moira. Lasciami restare in vita questo solo giorno, finché io non abbia lasciato disposizioni a mia moglie riguardo al patrimonio, devo dirle cioè dove avevo sotterrato il mio grande tesoro.

CLOTO È già stato fissato: non puoi ottenerlo.

MEGAPENTE Tanto oro andrà perduto dunque?

CLOTO No, non andrà perduto, fatti coraggio per questo: lo acciufferà, infatti, tuo cugino Megacle.

MEGAPENTE Quale affronto! Proprio il nemico che sconsideratamente non ho pensato di uccidere?

ΚΛΩΘΩ Ἐκεῖνος αὐτός· καὶ ἐπιβιώσεται σοι ἔτη τετταράκοντα καὶ μικρόν τι πρὸς, τὰς παλλακίδας καὶ τὴν ἐσθῆτα καὶ τὸν χρυσὸν ὅλον σου παραλαβών.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Ἄδικεῖς, ὦ Κλωθοῖ, τὰ μὰ τοῖς πολεμιοτάτοις διανέμουσα.

ΚΛΩΘΩ Σὺ γὰρ οὐχὶ Κυδιμάχου αὐτὰ ὄντα, ὦ γενναιότατε, παρειλήφεις ἀποκτείνας τε αὐτὸν καὶ τὰ παιδιά ἔτι ἐμπνέοντι ἐπισφάζας;

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Ἄλλὰ νῦν ἐμὰ ἦν.

ΚΛΩΘΩ Οὐκοῦν ἐξήκει σοι ὁ χρόνος ἤδη τῆς κτήσεως.

9. ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Ἄκουσον, ὦ Κλωθοῖ, ἃ σοι ἰδία μηδενὸς ἀκούοντος εἰπεῖν βούλομαι· ὑμεῖς δὲ ἀπόστητε πρὸς ὀλίγον. ἂν με ἀφῆς ἀποδρᾶναι, χιλιά σοι τάλαντα χρυσοῦ ἐπισήμου δώσειν ὑπισχνοῦμαι τήμερον.

ΚΛΩΘΩ Ἔτι γὰρ χρυσόν, ὦ γελοῖε, καὶ τάλαντα διὰ μνήμης ἔχεις;

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Καὶ τοὺς δύο δὲ κρατῆρας, εἰ βούλει, προσθήσω οὓς ἔλαβον ἀποκτείνας Κλεόκριτον, ἔλκοντας ἐκάτερον χρυσοῦ ἀπέφθου τάλαντα ἑκατόν.

ΚΛΩΘΩ Ἔλκετε αὐτόν· ἔοικε γὰρ οὐκ ἐπεμβήσεσθαι ἡμῖν ἐκόν.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Μαρτύρομαι ὑμᾶς, ἀτελὲς μένει τὸ τεῖχος καὶ τὰ νεώρια·

ἔξετέλεσα γὰρ ἂν αὐτὰ ἐπιβιοῦς πέντε μόνας ἡμέρας.

ΚΛΩΘΩ Ἐμέλησον· ἄλλος τειχιεῖ.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Καὶ μὴν τοῦτό γε πάντως εὐγνώμον αἰτῶ.

ΚΛΩΘΩ Τὸ ποῖον;

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Εἰς τοσοῦτον ἐπιβῖῶναι, μέχρι ἂν ὑπαγάγωμαι Πισίδας καὶ Λυδοῖς ἐπιθῶ τοὺς φόρους καὶ μνήμα ἑαυτῶ παμμέγεθες ἀναστήσας ἐπιγράψω ὅποσα ἔπραξα μεγάλα καὶ στρατηγικὰ παρὰ τὸν βίον.

ΚΛΩΘΩ Οὗτος, οὐκέτι μίαν ἡμέραν ταύτην αἰτεῖς, ἀλλὰ σχεδὸν εἴκοσιν ἐτῶν διατριβήν.

10. ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Καὶ μὴν ἐγγυητὰς ὑμῖν ἔτοιμος παρασχέσθαι τοῦ τάχους καὶ τῆς ἐπανόδου. εἰ βούλεσθε δέ, καὶ ἄντανδρον ὑμῖν ἀντ' ἑμαυτοῦ παραδώσω τὸν ἀγαπητόν.

ΚΛΩΘΩ ὦ μιανέ, ὃν ἠῦχον πολλάκις ὑπὲρ γῆς καταλιπεῖν;

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Πάλαι ταῦτα ἠὺχόμην· νυνὶ δὲ ὄρω τὸ βέλτιον.

ΚΛΩΘΩ Ἦξει κάκεῖνός σοι μετ' ὀλίγον ὑπὸ τοῦ νεωστὶ βασιλεύοντος ἀνηρημένος.

11. ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Οὐκοῦν ἀλλὰ τοῦτό γε μὴ ἀντίειπες ὦ Μοῖρά μοι.

ΚΛΩΘΩ Τὸ ποῖον;

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Εἰδέναι βούλομαι τὰ μετ' ἐμὲ ὄντινα ἔξει τὸν τρόπον.

ΚΛΩΘΩ Ἦκουε· μᾶλλον γὰρ ἀνιάση μαθῶν. τὴν μὲν γυναῖκα Μίδας ὁ δοῦλος ἔξει, καὶ πάλαι δὲ αὐτὴν ἐμοίχευεν.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Ὅ κατάρατος, ὃν ἐγὼ πειθόμενος αὐτῇ ἀφῆκα ἐλεύθερον;

ΚΛΩΘΩ Ἡ θυγάτηρ δέ σοι ταῖς παλλακίσι τοῦ νυνὶ τυραννοῦντος ἐγκαταλεγήσεται· αἱ εἰκόνες δὲ καὶ ἀνδριάντες οὓς ἡ πόλις ἀνέστησέ σοι πάλαι

CLOTO Sì, proprio lui. Sopravviverà a te quarant'anni e un anche po' di più, acciuffandoti le concubine, le vesti e tutto il tuo oro.

MEGAPENTE Commetti un'ingiustizia, Cloto, distribuendo le mie cose tra i miei più acerrimi nemici!

CLOTO Tu, o uomo di grandissima nobiltà d'animo, non ti eri forse appropriato illegalmente di ciò che era di Cidimaco, uccidendo e sgozzando i figli mentre ancora respirava?

MEGAPENTE Ora però erano cose mie!

CLOTO Ebbene per te il tempo di possederle è ormai scaduto.

9] MEGAPENTE Ascolta, Cloto, ciò che voglio dirti in privato senza che nessuno ci senta: voi allontanatevi per un po'! Se mi permetti di fuggire, ti prometto che ti darò oggi mille talenti d'oro coniato.

CLOTO Sei ridicolo, hai ancora in mente oro e talenti?

MEGAPENTE Aggiungerò anche due crateri, se vuoi! Li presi dopo aver ucciso Cleocrito e pesano cento talenti d'oro fino ciascuno.

CLOTO Trascinatelo di peso: è probabile che non si imbarcherà volontariamente con noi.

MEGAPENTE Vi chiamo a testimoni: le mura e l'arsenale non sono finiti, li avrei completati sopravvivendo solo altri cinque giorni.

CLOTO Fregatene: il muro lo costruirà un altro.

MEGAPENTE Ti chiederò allora questa cosa che è assolutamente ragionevole.

CLOTO Che cosa?

MEGAPENTE Continuare a vivere fino a sottomettere i Psidi e fino a far pagare i tributi ai Lidi; dopo aver innalzato un enorme monumento dedicato a me vi farò scrivere sopra tutte le grandi imprese civili e militari che ho realizzato in vita.

CLOTO Ehi! Non chiedi più un giorno solo per portare a termine queste cose, ma una proroga di vent'anni

10] MEGAPENTE Sono pronto a offrirvi chi garantisca della mia speditezza e di un ritorno immediato. E se volete, vi consegnerò inoltre come il mio amato come ostaggio.

CLOTO Disgraziato, ma non pregavi spesso di lasciarlo sulla terra?

MEGAPENTE Un tempo era questa la mia preghiera, ma proprio ora ne vedo un'impiego migliore.

CLOTO Anche lui ti raggiungerà tra poco, ucciso da chi si è appena insediato come re.

11] MEGAPENTE Allora non negarmi almeno questo, Moira.

CLOTO Che cosa?

MEGAPENTE Voglio conoscere quale corso prenderanno le cose che avverranno dopo la mia morte.

CLOTO Ascolta, soffrirai di più sapendo. Lo schiavo Mida sposerà tua moglie, ma tanto già da tempo aveva una relazione adulterina con lei.

MEGAPENTE Maledetto! Proprio io lo affrancai dando retta a lei!

CLOTO Tua figlia sarà annoverata tra le concubine dell'attuale tiranno: i ritratti e le statue che la città ti innalzò un tempo, tutte rovesciati, offriranno una ragione πάντες ἀνατετραμμένοι γέλωτα παρέξουσι τοῖς θεωμένοις.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Εἰπέ μοι, τῶν φίλων δὲ οὐδεὶς ἀγανακτήσει τοῖς δρωμένοις;

ΚΛΩΘΩ Τίς γὰρ ἦν σοι φίλος; ἢ ἐκ τίνος αἰτίας γενόμενος; ἀγνοεῖς ὅτι πάντες οἱ καὶ προσκυνοῦντες καὶ τῶν λεγομένων καὶ πραττομένων ἕκαστα ἐπαινοῦντες ἢ φόβῳ ἢ ἐλπίσι ταῦτα ἔδρων, τῆς ἀρχῆς ὄντες φίλοι καὶ πρὸς τὸν καιρὸν ἀποβλέποντες;

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Καὶ μὴν σπένδοντες ἐν τοῖς συμποσίοις μεγάλη τῆ φωνῆ ἐπὶ χοντό μοι πολλὰ καὶ ἀγαθὰ, προαποθανεῖν ἕκαστος αὐτῶν ἔτοιμος, εἰ οἷόν τε εἶναι· καὶ ὅλως, ὄρκος αὐτοῖς ἦν ἐγώ.

ΚΛΩΘΩ Τοιγαροῦν παρ' ἐνὶ αὐτῶν χθὲς δειπνήσας ἀπέθανες· τὸ γὰρ τελευταῖόν σοι πιεῖν ἐνεχθὲν ἐκεῖνο δευρὶ κατέπεμψέ σε.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Τοῦτ' ἄρα πικροῦ τινος ἠσθόμην· τί βουλόμενος δὲ ταῦτα ἐπραξε;

ΚΛΩΘΩ Πολλὰ με ἀνακρίνεις, ἐμβῆναι δέον.

12. ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Ἔν με πνίγει μάλιστα, ὦ Κλωθοῖ, δι' ὅπερ ἐπόθουν κἄν

πρὸς ὀλίγον ἐς τὸ φῶς ἀνακῦψαι πάλιν.

ΚΛΩΘΩ Τί δὲ τοῦτό ἐστιν; ἔοικε γάρ τι παμμέγεθες εἶναι.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Καρίων ὁ ἐμὸς οἰκέτης ἐπεὶ τάχιστα με ἀποθανόντα εἶδε, περὶ δειλίην ὄψιαν ἀνελθὼν εἰς τὸ οἶκημα ἔνθα ἐκείμην, σχολῆς οὔσης - οὐδεὶς γὰρ οὐδὲ ἐφύλαττέ με - Γλυκέριον τὴν παλλάκιδα μου - καὶ πάλαι δέ, οἶμαι, κεκοινωνήκεσαν - παραγαγὼν ἐπισπασάμενος τὴν θύραν ἐσπόμενος καθάπερ οὐδενὸς ἔνδον παρόντος· εἶτ' ἐπειδὴ ἄλλος εἶχε τῆς ἐπιθυμίας, ἀποβλέψας εἰς ἐμέ, "Σὺ μέντοι," φησὶν, "ὃ μισρὸν ἀνθρώπιον, πληγὰς μοι πολλάκις οὐδὲν ἀδικοῦντι ἐνέτεινας;" καὶ ταῦθ' ἅμα λέγων παρέτιλλέ τέ με καὶ κατὰ κόρρης ἔπαιε, τέλος δὲ πλατὺ χρεμψάμενος καταπτύσας μου καί, "Εἰς τὸν Ἄσεβῶν χῶρον ἄπιθι," ἐπειπὼν ὄψετο· ἐγὼ δὲ ἐνεπιμπράμην μὲν, οὐκ εἶχον δὲ ὅμως ὅ τι καὶ δράσαιμι αὐτὸν αὖτος ἤδη καὶ ψυχρὸς ὢν. καὶ ἡ μισρὰ δὲ παιδίσκη ἐπεὶ ψόφου προσιόντων τινῶν ἦσθετο, σιέλῳ χρίσασα τοὺς ὀφθαλμοὺς ὡς δακρύσασα ἐπ' ἐμοί, κωκύουσα καὶ τοῦνομα ἐπικαλουμένη ἀπηλλάττετο. ὢν εἰ λαβοίμην-

13. ΚΛΩΘΩ Παῦσαι ἀπειλῶν, ἀλλὰ ἔμβηθι· καιρὸς ἤδη σε ἀπαντᾶν ἐπὶ τὸ δικάστηριον.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Καὶ τίς ἀξιῶσει κατ' ἀνδρὸς τυράννου ψῆφον λαβεῖν;

ΚΛΩΘΩ Κατὰ τυράννου μὲν οὐδεὶς, κατὰ νεκροῦ δὲ ὁ Ῥαδάμανθυς, ὃν αὐτίκα ὄψει μάλα δίκαιον καὶ κατ' ἀξίαν ἐπιτιθέντα ἐκάστῳ τὴν δίκην· τὸ δὲ νῦν ἔχον μὴ διάτριβε.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Κἂν ιδιώτην με ποιήσον, ὃ Μοῖρα, τῶν πενήτων ἕνα, κἂν δοῦλον ἀντὶ τοῦ πάλαι βασιλέως· ἀναβιῶναί με ἕασον μόνον.

ΚΛΩΘΩ Ποῦ ἐστὶν ὁ τὸ ξύλον; καὶ σὺ δέ, ὃ Ἑρμῆ, σύρετ' αὐτὸν εἴσω τοῦ ποδός· οὐ γὰρ ἂν ἐμβαίη ἐκόν.

ΕΡΜΗΣ Ἔπου νῦν, δραπετα· δέχου τοῦτον σύ, πορθμεῦ, καὶ τὸ δεῖνα, ὅπως ἀσφαλῶς-

ΧΑΡΩΝ Ἄμέλει, πρὸς τὸν ἰστὸν δεδήσεται.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Καὶ μὴν ἐν τῇ προεδρίᾳ καθέζεσθαί με δεῖ.

ΚΛΩΘΩ Ὅτι τί;

per ridere agli spettatori.

MEGAPENTE Dimmi, dei miei amici nessuno si indigna per questi fatti?

CLOTO Chi mai ti era amico? O per quale ragione avrebbe dovuto esserlo? Non sai che tutti quelli che si prostravano davanti a te e lodavano ciascuna delle tue parole e delle tue azioni lo facevano o per paura o aspettandosi qualcosa in cambio poiché erano amici del potere e guardavano solo alla convenienza?

MEGAPENTE Eppure mentre libavano nei simposi mi auguravano a gran voce molti benefici. Ciascuno di loro era pronto a morire per me, se era possibile, e insomma, giuravano in mio nome.

CLOTO Ebbene, sei morto ieri proprio dopo aver cenato da uno di questi: l'ultima coppa che ti è stata portata da bere ti ha mandato quaggiù.

MEGAPENTE Per questo ho sentito un retrogusto amaro! Ma perché ha fatto ciò di proposito?

CLOTO Troppe domande! Devi imbarcarti.

12] MEGAPENTE Una cosa soprattutto mi fa soffocare dalla rabbia, Cloto, per la

quale desidererei far capolino per un po' di nuovo alla luce.

CLOTO Che cosa? Mi pare un'enormità!

MEGAPENTE Carione, il mio servitore, non appena mi vide morto, dopo essere salito a tarda sera nella camera da letto dove giacevo disteso, poiché era tutto tranquillo - nessuno infatti mi sorvegliava -, portando con sé Glicerio la mia concubina (già da tempo, penso, se la intendevano) chiude a porta sbattendola come se dentro non ci fosse nessuno. Finito di godere a più non posso, guardandomi disse: «Tu, sciagurato omiciattolo, quante volte mi hai assalito picchiandomi, mentre io non avevo fatto nulla!». Dicendo queste cose mi strappava i peli e mi colpiva la faccia. Infine scattava a lungo e sputava su di me aggiungendo: «Vattene nel paese degli Empi!», poi se ne andò. Io ardevo d'ira, ma non sapevo ugualmente come reagire dal momento che ero ormai rinsecchito e freddo. E quella lurida ragazzina, quando si accorse del rumore dei passi di quelli che entravano, bagnandosi gli occhi di saliva, come se avesse pianto per me, si allontanò singhiozzando e invocando il mio nome. Ah, se li prendessi...

[13] CLOTO Basta minacciare, sali a bordo invece! È arrivato per te il momento di presentarti in tribunale.

MEGAPENTE E chi oserà votare contro un tiranno?

CLOTO Contro un tiranno nessuno, contro un morto Radamanto. Vedrai che da giusto qual è assegnerà a ciascuno una pena secondo il merito; e ora non perder tempo!

MEGAPENTE Fai di me un privato cittadino, Moira, uno dei poveri, o uno schiavo al posto del re che ero prima: lasciami soltanto ritornare in vita!

CLOTO Dov'è quello con il bastone? E anche tu, Hermes, tiralo dentro trascinandolo per un piede: infatti non si imbarcherebbe di sua volontà.

HERMES Seguimi ora, schiavo fuggitivo! Tu, nocchiero, prenditi costui e, ancora una cosa, affinché sia al sicuro...

CARONTE Non ti preoccupare, sarà legato all'albero della nave.

MEGAPENTE Ma allora bisogna che sia seduto in prima fila.

CLOTO Perché?

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Ὅτι, νῆ Δία, τύραννος ἦν καὶ δορυφόρους εἶχον μυρίους.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Εἶτ' οὐ δικάϊως σε παρέτιλλεν ὁ Καρίων οὕτωσὶ σκαιὸν ὄντα; πικρὰν δ' οὖν τὴν τυραννίδα ἔξεις γευσάμενος τοῦ ξύλου.

ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Τολμήσει γὰρ Κυνίσκος ἐπανατείνασθαί μοι τὸ βάκτρον; οὐκ ἐγὼ σε πρόην, ὅτι ἐλεύθερος ἄγαν καὶ τραχὺς ἦσθα καὶ ἐπιτιμητικός, μικροῦ δεῖν προσεπαττάλευσα;

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Τοιγαροῦν μενεῖς καὶ σὺ τῶ ἰστῶ προσπεπατταλευμένος.

14. ΜΙΚΥΛΛΟΣ Εἰπέ μοι, ὦ Κλωθοῖ, ἐμοῦ δὲ οὐδεὶς ὑμῖν λόγος; ἢ διότι πένης εἰμί, διὰ τοῦτο καὶ τελευταῖον ἐμβῆναί με δεῖ;

ΚΛΩΘΩ Σὺ δὲ τίς εἶ;

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Ὁ σκυτοτόμος Μίκυλλος.

ΚΛΩΘΩ Εἶτα ἄχθη βραδύνων; οὐχ ὀρᾶς ὅποσα ὁ τύραννος ὑπισχνεῖται δώσειν ἀφεθεὶς πρὸς ὀλίγον; θαῦμα γοῦν ἔχει με, εἰ μὴ ἀγαπητὴ καὶ σοὶ ἡ διατριβή.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Ἦκουσον, ὦ βελτίστη Μοιρῶν· οὐ πάνυ με ἡ τοῦ Κύκλωπος ἐκείνη εὐφραίνει δωρεά, ὑπισχνεῖσθαι ὅτι "πύματον ἐγὼ τὸν Οὔτιν κατέδομαι". ἄν τε

γοῦν πρῶτον, ἄν τε πύματον, οἱ αὐτοὶ ὀδόντες περιμένουσιν. ἄλλως τε οὐδ' ὅμοια τὰμὰ τοῖς τῶν πλουσίων· ἐκ διαμέτρου γὰρ ἡμῶν οἱ βίοι, φασίν· ὁ μὲν γε τύραννος εὐδαίμων εἶναι δοκῶν παρὰ τὸν βίον, φοβερὸς ἅπασι καὶ περίβλεπτος, ἀπολιπῶν χρυσὸν τοσοῦτον καὶ ἀργύριον καὶ ἐσθῆτα καὶ ἵππους καὶ δεῖπνα καὶ παῖδας ὠραίους καὶ γυναῖκας εὐμόρφους εἰκότως ἠνιάτο καὶ ἀποσπώμενος αὐτῶν ἤχθετο· οὐ γὰρ οἶδ' ὅπως καθάπερ ἰξῶ τινι προσέχεται τοῖς τοιούτοις ἢ ψυχῇ καὶ οὐκ ἐθέλει ἀπαλλάττεσθαι ῥαδίως ἅτε αὐτοῖς πάλαι προστετηκυῖα· μᾶλλον δὲ ὥσπερ ἄρρηκτός τις οὗτος ὁ δεσμός ἐστιν, ᾧ δεδέσθαι συμβέβηκεν αὐτούς. ἀμέλει κἄν ἀπάγῃ τις αὐτοὺς μετὰ βίας, ἀνακωκύουσι καὶ ἰκετεύουσι, καὶ τὰ ἄλλα ὄντες θρασεῖς, δειλοὶ πρὸς ταύτην εὐρίσκονται τὴν ἐπὶ τὸν Ἄϊδην φέρουσαν ὀδόν· ἐπιστρέφονται γοῦν εἰς τοῦπίσω καὶ ὥσπερ οἱ δυσέρωτες κἄν πόρρωθεν ἀποβλέπειν τὰ ἐν τῷ φωτὶ βούλονται, οἷα ὁ μάταιος ἐκεῖνος ἐποίει καὶ παρὰ τὴν ὀδὸν ἀποδιδράσκων κἀνταῦθά σε καταλιπαρῶν.

15. ἐγὼ δὲ ἅτε μηδὲν ἔχων ἐνέχυρον ἐν τῷ βίῳ, οὐκ ἀγρόν, οὐ συνοικίαν, οὐ χρυσόν, οὐ σκεῦος, οὐ δόξαν, οὐκ εἰκόνας, εἰκότως εὐζωνος ἦν, κάπειδὴ μόνον ἢ Ἄτροπος ἔνευσέ μοι, ἄσμενος ἀπορρίψας τὴν σμίλην καὶ τὸ κάττυμα - κρηπίδα γὰρ τινα ἐν ταῖν χεροῖν εἶχον - ἀναπηδήσας εὐθύς ἀνυπόδητος οὐδὲ τὴν μελανθηρίαν ἀπονισάμενος εἰπόμην, μᾶλλον δὲ ἡγούμην, ἐς τὸ πρόσω ὀρῶν· οὐδὲν γὰρ με τῶν κατόπιν ἐπέστρεφε καὶ μετεκάλει.

καὶ νῆ Δί' ἤδη καλὰ τὰ παρ' ὑμῖν πάντα ὀρῶ· τό τε γὰρ ἰσοτιμίαν ἅπασιν εἶναι καὶ μηδένα τοῦ πλησίον διαφέρειν, ὑπερήδιστον ἐμοὶ γοῦν δοκεῖ. τεκμαίρομαι δὲ μηδ' ἀπαιτεῖσθαι τὰ χρέα τοὺς ὀφείλοντας ἐνταῦθα μηδὲ φόρους ὑποτελεῖν, τὸ δὲ μέγιστον, μηδὲ ῥιγοῦν τοῦ χειμῶνος μηδὲ νοσεῖν μηδ' ὑπὸ τῶν δυνατωτέρων ῥαπίζεσθαι. εἰρήνην δὲ πᾶσι καὶ πράγματα ἐς τὸ ἔμπαλιν ἀνεστραμμένα· ἡμεῖς μὲν οἱ πένητες γελῶμεν, ἀνιῶνται δὲ καὶ οἰμώζουσιν οἱ πλούσιοι.

16. ΚΛΩΘΩ Πάλαι οὖν σε, ὦ Μίκυλλε, γελῶντα ἐώρων. τί δ' ἦν ὃ σε μάλιστα

MEGAPENTE Perché, per Zeus, ero tiranno e avevo migliaia di guardie!

CINISCO Non aveva ragione Carione a strapparti i peli, visto che sei così stupido? Amara risulterà la tirannide quando avrai assaggiato il bastone!

MEGAPENTE Proprio Cinisco, allora, oserà levare il bastone contro di me? Non è forse vero che l'altro ieri per poco non ti inchiodai al palo, perché eri troppo libero, feroce e critico?

CINISCO Ebbene ci resterai tu inchiodato all'albero!

14] MICILLO Dimmi, Cloto, io non conto nulla? Forse è perché sono povero e perciò mi devo imbarcare per ultimo?

CLOTO E tu chi sei?

MICILLO Sono il calzolaio Micillo.

CLOTO Ti dà fastidio tardare? Non vedi quanto il tiranno promette di dare se viene liberato per un po'? Sono sbalordita che il ritardo non ti renda felice...

MICILLO Ascoltami, nobilissima Moira. Di certo non mi mete di buon umore il dono ospitale del Ciclope, cioè promettere «per ultimo Nessuno mangerò»: per

primo o per ultimo mi aspettano gli stessi denti. D'altra parte la mia condizione non è simile a quella dei ricchi: le nostre vite sono diametralmente opposte, dicono. Il tiranno che sembrava felice nel corso della sua vita, temuto e ammirato da tutti, dovendo abbandonare tanto oro, argento, vesti, cavalli, banchetti, splendidi ragazzi, donne bellissime naturalmente soffriva e si struggeva di venir strappato da tutto ciò. Non so, infatti, come l'anima aderisce a cose del genere come a un vischio e non vuole allontanarsene facilmente perché già da tempo si è come fusa insieme a queste; o piuttosto questo è come un laccio infrangibile a cui gli uomini si sono trovati legati. E senza dubbio qualora qualcuno li conduca via con la forza, urlano e supplicano, e pur arroganti in ogni altra occasione, si scoprono vigliacchi davanti alla via che conduce all'Ade: si voltano continuamente a guardare indietro e, come quelli perdutamente innamorati, vogliono osservare anche da lontano le cose che hanno lasciato nella luce del giorno. Come ha fatto quello sciocco che lungo la strada ha tentato di fuggire, e che ora se ne sta qui a ungerli con insistenza.

15] Io poiché non avevo nessuna garanzia nella vita, non un campo, né una dimora, né oro, né arredi, né fama, né ritratti, ero naturalmente libero da legami: non appena Atropo mi fece soltanto un cenno, felice gettai via trincetto e suola - avevo infatti una scarpa in mano -, balzai subito in piedi scalzo, senza nemmeno lavarmi per togliere il lucido da scarpe, e la seguii, o meglio facevo da guida guardando avanti. Niente di ciò che stava dietro di me mi faceva voltare né mi richiamava. Invece, per Zeus, vedo già tutte le cose meravigliose che ci sono qui da voi: il fatto per esempio che ci sia per tutti un'uguaglianza di diritti e che nessuno sia più importante di chi gli sta affianco suscita in me un immenso piacere. Desumo che qui non ci siano persone che hanno debiti da pagare, né che debbano versare tributi, né - la cosa migliore - che tremino dal freddo durante l'inverno, né che si ammalino, né che prendano ciabattate dai più potenti. Tutto è pace e la situazione è rovesciata: noi poveri ridiamo, i ricchi soffrono e piangono.

16] Cloto Prima ti vedevo ridere, Micillo. Che cos'è allora che ti muoveva
ἐκίνει γελᾶν;

ΜΙΚΥΛΛΟΣ ἜΑκουσον, ὃ τιμωτάτη μοι θεῶν· παροικῶν ἄνω τῷ τυράννῳ πάνω ἀκριβῶς ἐώρων τὰ γινόμενα παρ' αὐτῷ καὶ μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι· τῆς τε γὰρ πορφύρας τὸ ἄνθος ὀρῶν ἐμακάριζον, καὶ τῶν ἀκολουθούντων τὸ πλῆθος καὶ τὸν χρυσὸν καὶ τὰ λιθοκόλλητα ἐκπώματα καὶ τὰς κλῖνας 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 ὄφθη μοι ἀποδυσάμενος τὴν τρυφήν, κάμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων οἷον κάθαρμα ἐτεθήπειν, ἀπὸ τῆς κνίσσης τεκμαιρόμενος αὐτοῦ τὴν εὐδαιμονίαν καὶ μακαρίζων ἐπὶ τῷ αἵματι τῶν ἐν τῇ Λακωνικῇ θαλάττῃ κοχλίδων.

17. Οὐ μόνον δὲ τοῦτον, ἀλλὰ καὶ τὸν δανειστὴν Γνίφωνα ἰδὼν στένοντα καὶ μεταγινώσκοντα ὅτι μὴ ἀπέλαυσε τῶν χρημάτων, ἀλλ' ἄγευστος αὐτῶν ἀπέθανε

τῷ ἀσώτῳ Ῥοδοχάρει τὴν οὐσίαν ἀπολιπών, -οὗτος γὰρ ἄγχιστα ἦν αὐτῷ γένους καὶ πρῶτος ἐπὶ τὸν κλῆρον ἐκαλεῖτο κατὰ τὸν νόμον - οὐκ εἶχον ὅπως καταπαύσω τὸν γέλωτα, καὶ μάλιστα μεμνημένος ὡς ὠχρὸς ἀεὶ καὶ ἀυχμηρὸς ἦν, φροντίδος τὸ μέτωπον ἀνάπλεως καὶ μόνοις τοῖς δακτύλοις πλουτῶν, οἷς τάλαντα καὶ μυριάδας ἐλογίζετο, κατὰ μικρὸν συλλέγων τὰ μετ' ὀλίγον ἐκχυθησόμενα πρὸς τοῦ μακαρίου Ῥοδοχάρους. ἀλλὰ τί οὐκ ἀπερχόμεθα ἤδη; καὶ μεταξὺ γὰρ πλέοντες τὰ λοιπὰ γελασόμεθα οἰμώζοντας αὐτοὺς ὀρῶντες.

ΚΛΩΘΩ Ἔμβαινε, ἵνα καὶ ἀνιμήσῃται ὁ πορθμεὺς τὸ ἀγκύριον.

18. ΧΑΡΩΝ Οὗτος, ποῖ φέρῃ; πλήρες ἤδη τὸ σκάφος· αὐτοῦ περίμενε εἰς αὔριον· ἔωθέν σε διαπορθμεύσομεν.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Ἄδικεῖς, ὦ Χάρων, ἔωλον ἤδη νεκρὸν ἀπολιμπάνων· ἀμέλει γράψομαί σε παρανόμων ἐπὶ τοῦ Ῥαδαμάνθους. οἴμοι τῶν κακῶν· ἤδη πλέουσιν· ἐγὼ δὲ μόνος ἐνταῦθα περιλελείψομαι. καίτοι τί οὐ διανήχομαι κατ' αὐτούς; οὐ γὰρ δέδια μὴ ἀπαγορεύσας ἀποπνιγῶ ἤδη τεθνεώς· ἄλλως τε οὐδὲ τὸν ὀβολὸν ἔχω τὰ πορθμεῖα καταβαλεῖν.

ΚΛΩΘΩ Τί τοῦτο; περίμεινον, ὦ Μίκυλλε· οὐ θέμις οὕτω σε διελθεῖν.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Καὶ μὴν ἴσως ὑμῶν καὶ προκαταχθήσομαι.

ΚΛΩΘΩ Μηδαμῶς, ἀλλὰ προσελάσαντες ἀναλάβωμεν αὐτόν· καὶ σύ, ὦ Ἑρμῆ, συνανάσπασον.

19. ΧΑΡΩΝ Ποῦ νῦν καθεδεῖται; μεστὰ γὰρ πάντα, ὡς ὀρᾶς.

ΕΡΜΗΣ Ἐπὶ τοὺς ὄμους, εἰ δοκεῖ, τοῦ τυράννου.

ΚΛΩΘΩ Καλῶς ὁ Ἑρμῆς ἐνενόησεν.

ΧΑΡΩΝ Ἀνάβαινε οὖν καὶ τὸν τένοντα τοῦ ἀλιτηρίου καταπάτει· ἡμεῖς δὲ εὐπλοῶμεν.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ ὦ Χάρων, καλῶς ἔχει σοὶ τὰς ἀληθείας ἐντεῦθεν εἰπεῖν. ἐγὼ τὸν ὀβολὸν μὲν οὐκ ἂν ἔχοιμι δοῦναί σοι καταπλεύσας· πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πήρας ἢν ὀρᾶς καὶ τουτουὶ τοῦ ξύλου· τᾶλλα δὲ ἢ ἀντλεῖν, εἰ θέλεις, ἔτοιμος ἢ πρόσκωπος εἶναι· μέμνη δὲ οὐδέν, ἦν εὐήρες καὶ καρτερόν μοι ἐρετμόν δῶς μόνον.

soprattutto al riso?

MICILLO Ascoltami, venerabile dea: 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 il fiore della porpora, la folla dei servitori, 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 altro, 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, giudicando la sua felicità dall'odore del grasso delle carni e stimandolo beato per il sangue dei molluschi del mar Laconico.

17] Non solo costui, ma vedendo anche quella sanguisuga di Gnifone singhiozzare e accorgersi troppo tardi che non approfittò delle sue ricchezze, ma morì senza

averle neanche toccate, lasciando le sue sostanze a Rodocare, un “mani-bucate”, – lui, infatti, era il parente più stretto e fu convocato per primo per l'eredità a norma di legge – non riuscivo a trattenere il riso. Soprattutto ricordavo com'era pallido e secco, con la fronte piena di preoccupazioni e ricco nelle sole dita, con le quali contava talenti e miriadi, collezionando moneta per moneta il tesoro che sarebbe stato scialacquato in poco tempo dal beato Rodocare. Ma perché non salpiamo già? E infatti mentre navighiamo ci faremo altre risate vedendo costoro che lanciano gemiti.

CLOTO Sali a bordo, così il nocchiero tirerà su l'ancora.

18] CARONTE Ehi! Dove ti metti? La barca è già piena. Stattene tranquillo qui fino domattina. Ti tragheremo al primo albore.

MICILLO Violi le regole, Caronte, abbandonando un morto già avanzato. Senza dubbi ti citerò al tribunale di Radamanto per proposta illegale. Ahimè, quali sciagure! Già navigano: io solo sarò lasciato qui. Ma perché non nuoto nella loro direzione? Non temo infatti di soffocare perdendo le forze, già son morto! D'altra parte non ho nemmeno l'obolo per pagare il prezzo del traghetto.

CLOTO Che succede! Aspetta, Micillo: non è permesso attraversare così.

MICILLO Ma sbarcherò ugualmente prima di voi.

CLOTO No, avviciniamoci con la barca e prendiamolo su: anche tu, Hermes, tiralo su.

19] CARONTE Dove si siede ora? È tutto pieno, come vedi.

HERMES Sulle spalle del tiranno, se ti va bene.

CLOTO Hermes ha avuto una buona pensata.

CARONTE Sali dunque e calpesta il collo del disgraziato. Felice traversata a noi, invece!

CINISCO Caronte, è bene che ti dica la verità. Io non potrei darti l'obolo per il traghetto: non ho niente, infatti, eccetto la bisaccia che vedi e questo bastone qui. Per il resto sono pronto, se vuoi, o a svuotare la sentina o a mettermi al remo: non te ne pentirai, se mi dai solo il ben maneggevole e possente remo.

ΧΑΡΩΝ Ἐρεττε· καὶ τουτὶ γὰρ ἱκανὸν παρὰ σοῦ λαβεῖν.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ἥ καὶ ὑποκελεῦσαι δεήσει;

ΧΑΡΩΝ Νῆ Δία, ἦνπερ εἰδῆς κέλευσμά τι τῶν ναυτικῶν.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Οἶδα καὶ πολλά, ὃ Χάρων. ἀλλ', ὄρᾳς, ἀντεπηχοῦσιν οὔτοι δακρύοντες· ὥστε ἡμῖν τὸ ἄσμα ἐπιταραχθήσεται.

20. ΝΕΚΡΟΙ Οἶμοι τῶν κτημάτων. - Οἶμοι τῶν ἀγρῶν. - Ὅττοτοῖ, τὴν οἰκίαν οἶα ἀπέλιπον. - Ὅσα τάλαντα ὁ κληρονόμος σπαθήσει παραλαβῶν. - Αἰαῖ τῶν νεογνῶν μοι παιδίων. - Τίς ἄρα τὰς ἀμπέλους τρυγήσει, ἄς πέρυσιν ἐφυτευσάμην; ΕΡΜΗΣ Μίκυλλε, σὺ δ' οὐδὲν οἰμώξεις; καὶ μὴν οὐ θέμις ἀδακρυτὶ διαπλεῦσαί τινα.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Ἄπαγε· οὐδὲν ἐστὶν ἐφ' ὅτῳ ἂν οἰμώξαιμι εὐπλοῶν.

ΕΡΜΗΣ Ὅμως κἂν μικρὸν τι ἐς τὸ ἔθος ἐπιστέναξον.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Οἰμώξομαι τοίνυν, ἐπειδὴ, ὃ Ἑρμῆ, σοὶ δοκεῖ. Οἶμοι τῶν καττυμάτων· οἶμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν· ὅττοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων. οὐκέτι ὁ κακοδαίμων ἔωθεν εἰς ἐσπέραν ἄσιτος διαμενῶ, οὐδὲ τοῦ χειμῶνος

ἀνυπόδητός τε καὶ ἡμίγυμνος περινοστήσω τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ κρύους συγκροτῶν. τίς ἄρα μου τὴν σμίλην ἔξει καὶ τὸ κεντητήριον;
ΕΡΜΗΣ Ἰκανῶς τεθρήνηται· σχεδὸν δὲ ἤδη καταπεπλεύκαμεν.

21. ΧΑΡΩΝ Ἦγε δὴ τὰ πορθμεῖα πρῶτον ἡμῖν ἀπόδοτε· καὶ σὺ δός· παρὰ πάντων ἤδη ἔχω. δός καὶ σὺ τὸν ὀβολόν, ὦ Μίκυλλε.
ΜΙΚΥΛΛΟΣ Παίξεις, ὦ Χάρων, ἢ καθ' ὕδατος, φασίν, γράφεις παρὰ Μικύλλου δὴ τίνα ὀβολὸν προσδοκῶν. ἀρχὴν δὲ οὐδὲ οἶδα εἰ τετράγωνόν ἐστιν ὁ ὀβολὸς ἢ στρογγύλον.

ΧΑΡΩΝ Ὡ καλῆς ναυτιλίας καὶ ἐπικερδοῦς τήμερον. ἀποβαίνετε δ' ὅμως· ἐγὼ δὲ ἵππους καὶ βοῦς καὶ κύνεας καὶ τὰ λοιπὰ ζῶα μέτειμι· διαπλεῦσαι γὰρ ἤδη κάκεῖνα δεῖ.

ΚΛΩΘΩ Ἦπαγε αὐτούς, ὦ Ἑρμῆ, παραλαβὼν· ἐγὼ δὲ αὐτὴ ἐς τὸ ἀντιπέρας ἀναπλευσοῦμαι Ἰνδοπάτην καὶ Ἑραμίθρην τοὺς Σῆρας διάξουσα· τεθνᾶσι γὰρ δὴ πρὸς ἀλλήλων περὶ γῆς ὄρων μαχόμενοι.

ΕΡΜΗΣ Προΐωμεν, ὦ οὔτοι· μᾶλλον δὲ πάντες ἐξῆς ἔπεσθέ μοι.

22. ΜΙΚΥΛΛΟΣ Ὡ Ἡράκλεις, τοῦ ζόφου. ποῦ νῦν ὁ καλὸς Μέγιλλος; ἢ τῷ διαγνῶ τις ἐνταῦθα εἰ καλλίων Φρύνης Σιμίχη; πάντα γὰρ ἴσα καὶ ὁμόχροα καὶ οὐδὲν οὔτε καλὸν οὔτε κάλλιον, ἀλλ' ἤδη καὶ τὸ τριβώνιον τέως ἄμορφον εἶναι μοι δοκοῦν ἰσότιμον γίγνεται τῇ πορφυρίδι τοῦ βασιλέως· ἀφανῆ γὰρ ἄμφω καὶ ὑπὸ τῷ αὐτῷ σκότῳ καταδεδυκότα. Κυνίσκε, σὺ δὲ ποῦ ποτε ἄρα ὦν τυγχάνεις;

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ἐνταῦθα λέγω σοι, Μίκυλλε· ἀλλ' ἅμα, εἰ δοκεῖ, βαδίζωμεν.

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Εὖ λέγεις· ἔμβαλέ μοι τὴν δεξιάν. εἶπέ μοι, -έτελέσθης γάρ, ὦ Κυνίσκε, δῆλον ὅτι τὰ Ἐλευσίνα-οὐχ ὅμοια τοῖς ἐκεῖ τὰ ἐνθάδε σοι δοκεῖ;

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Εὖ λέγεις· ἰδοὺ γοῦν προσέρχεται δαδουχοῦσά τις φοβερὸν τι καὶ ἀπειλητικὸν προσβλέπουσα. ἦ ἄρα που Ἑρινύς ἐστιν;

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Ἦοικεν ἀπὸ γε τοῦ σχήματος.

CARONTE Rema: mi sarà sufficiente prendermi questo da te

CINISCO Bisognerà forse dare il ritmo?

CARONTE Sì, per Zeus, se conosci qualche canto di marinai

CINISCO Ne so molti, Caronte, ma, vedi, questi stridono piangendo, tanto che il nostro canto verrà disturbato.

20]MORTI Ohimè, le proprietà! - Ohimè, i campi – Ohi ohi, la casa che lasciavi –

Quanti talenti l'erede spazzerà via una volta nelle sue mani. - Ahi Ahi i miei figlioletti appena nati – Chi allora vendemmierà le viti che piantavi l'anno scorso?

HERMES Micillo, tu non esegui per niente il lamento? Ma ecco, non è permesso che uno passi senza pianti.

MICILLO Via! Non c'è nessun motivo per cui dovrei lamentarmi. La navigazione è buona.

HERMES Ugualmente, anche se poco, lancia gemiti rispettando la regola.

MICILLO Eseguirò il lamento allora, dal momento che lo ritieni corretto, Hermes.

Ohimè, le suole – ohimè, i vecchi stivali – ohi ohi i sandali rotti. Non più,

disgraziato, resterò a pancia vuota dall'alba al tramonto, né andrò in giro d'inverno scalzo e seminudo, battendo i denti dal gelo. Chi allora avrà il trincetto e il punteruolo?

HERMES Ha composto il threnos correttamente. Ormai già sbarchiamo.

21] CARONTE Su, allora! Pagate prima il biglietto! E tu paga: già mi hanno pagato tutti. Paga anche tu l'obolo, Micillo.

MICILLO Scherzi, Caronte, o scrivi sull'acqua, come si dice, pretendendo un obolo da Micillo. In primo luogo non so nemmeno se l'obolo è quadrato o rotondo.

CARONTE Oh, ma che bella navigazione e fruttuosa oggi. Sbarcate ugualmente: io vado a cercare i cavalli, i buoi, i cani e gli altri animali: devo infatti traghettare anche quelli.

CLOTO Va' via, Hermes, prenditi questi. Io risalirò verso la parte opposta per guidare i sericani Indopate e Eramitre: sono morti, infatti, combattendosi per stabilire i confini territoriali.

HERMES Ehi, voi, avanziamo: anzi, seguitemi tutti in fila.

22] MICILLO Eracle, che buio! Dov'è ora il bel Megillo? Da che cosa si potrebbe distinguere se qui è più bella Simiche dal naso camuso di Frine la ranocchia? Ogni cosa è infatti uguale e niente è bello né più bello, ma ormai anche il mio mantello logoro che finora era brutto mi sembra abbia lo stesso valore della porpora regale: entrambi infatti sono scomparsi e sprofondati nella stessa oscurità. Cinisco, tu dove ti trovi?

CINISCO Qui, Micillo: ma avanziamo insieme, se ti pare.

MICILLO Dici bene! Dammi la destra. Dimmi, giacché è chiaro che sei stato iniziato ai misteri eleusini, non ti sembra che le cose che avvengono qui siano simili a quelle là?

CINISCO Dici bene: ecco che avanza una donna che porta una torcia e ci mira con sguardo spaventoso e minaccioso. Non è per caso un'Erinni?

MICILLO Certo, lo sembra dall'aspetto!

23. ΕΡΜΗΣ Παράλαβε τούτους, ὦ Τισιφόνη, τέτταρας ἐπὶ τοῖς χιλίοις.

ΤΙΣΙΦΟΝΗ Καὶ μὴν πάλαι γε ὁ Ῥαδάμανθος οὗτος ὑμᾶς περιμένει.
ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Πρόσαγε αὐτούς, ὦ Ἐρινύ. σὺ δέ, ὦ Ἑρμῆ, κήρυττε καὶ προσκάλει.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ ᾧ Ῥαδάμανθου, πρὸς τοῦ πατρὸς ἐμὲ πρῶτον ἐπίσκεψαι παραγαγών.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Τίνος ἔνεκα;

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Πάντως βούλομαι κατηγορῆσαι <τυράννου> τινὸς ἃ συνεπίσταμαι πονηρὰ δράσαντι αὐτῷ παρὰ τὸν βίον. οὐκ ἂν οὖν ἀξιόπιστος εἶην λέγων, μὴ οὐχὶ πρότερον αὐτὸς φανεῖς οἶός εἰμι καὶ οἶόν τινα ἐβίωσα τὸν τρόπον.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Τίς δὲ σύ;

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Κυνίσκος, ὦ ἄριστε, τὴν γνώμην φιλόσοφος.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Δεῦρ' ἔλθε καὶ πρῶτος εἰς τὴν δίκην κατάστηθι. σὺ δὲ προσκάλει τοὺς κατηγοροῦς.

24. ΕΡΜΗΣ Εἴ τις Κυνίσκου τουτουὶ κατηγορεῖ, δεῦρο προσίτω.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Οὐδεις προσέρχεται.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Ἄλλ' οὐχ ἱκανὸν τοῦτο, ὦ Κυνίσκε· ἀπόδυθι δέ, ὅπως ἐπισκοπήσω σε ἀπὸ τῶν στιγμάτων.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ποῦ γὰρ ἐγὼ στιγματίας ἐγενόμην;

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Ὅποσα ἂν τις ὑμῶν πονηρὰ ἐργάσῃται παρὰ τὸν βίον, καθ' ἕκαστον αὐτῶν ἀφανῆ στίγματα ἐπὶ τῆς ψυχῆς περιφέρει.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ἴδού σοι γυμνὸς παρέστηκα· ὥστε ἀναζήτει ταῦτα ἅπερ σὺ φῆς τὰ στίγματα.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Καθαρὸς ὡς ἐπίπαν οὐτοσὶ πλὴν τούτων τριῶν ἢ τεττάρων ἀμαυρῶν πάνυ καὶ ἀσαφῶν στιγμάτων. καίτοι τί τοῦτο; ἴχνη μὲν καὶ σημεῖα πολλὰ τῶν ἐγκαυμάτων, οὐκ οἶδα δὲ ὅπως ἐξαλήλιπται, μᾶλλον δὲ ἐκκέκοπται. πῶς ταῦτα, ὦ Κυνίσκε, ἢ πῶς καθαρὸς ἐξ ὑπαρχῆς ἀναπέφηνας;

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ἐγὼ σοι φράσω· πάλαι πονηρὸς δι' ἀπαιδευσίαν γενόμενος καὶ πολλὰ διὰ τοῦτο ἐμπολήσας στίγματα, ἐπειδὴ τάχιστα φιλοσοφεῖν ἠρξάμην κατ' ὀλίγον ἀπάσας τὰς κηλίδας ἐκ τῆς ψυχῆς ἀπελυσάμην.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Ἀγαθῷ γε οὗτος καὶ ἀνυσιμωτάτῳ χρησάμενος τῷ φαρμάκῳ. ἀλλ' ἄπιθι ἐς τὰς Μακάρων νήσους τοῖς ἀρίστοις συνεσόμενος, κατηγορήσας γε πρότερον οὗ φῆς τυράννου. ἄλλους προσκάλει.

25. ΜΙΚΥΛΛΟΣ Καὶ τοῦμόν, ὦ Ῥαδάμανθου, μικρόν ἐστι καὶ βραχείας τινὸς ἐξετάσεως δεόμενον· πάλαι γοῦν σοὶ καὶ γυμνὸς εἶμι, ὥστε ἐπισκόπει.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Τίς δὲ ὢν τυγχάνεις;

ΜΙΚΥΛΛΟΣ Ὁ σκυτοτόμος Μίκυλλος.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Εὖ γε, ὦ Μίκυλλε, καθαρὸς ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος· ἄπιθι καὶ σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί. τὸν τυράννον ἤδη προσκάλει.

ΕΡΜΗΣ Μεγαπένθης Λακύδου ἠκέτω. ποῖ στρέφη; πρόσσιθι. σὲ τὸν τυράννον προσκαλῶ. πρόβαλ' αὐτόν, ὦ Τισιφόνη, ἐς τὸ μέσον ἐπὶ τράχηλον ὠθοῦσα.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Σὺ δέ, ὦ Κυνίσκε, κατηγορεῖ καὶ διέλεγε ἤδη· πλησίον γὰρ ἀνὴρ οὐτοσί.

[23] HERMES Prendi questi, Tisifone, sono mille e quattro.

TISIFONE E certo! Radamanto vi aspetta qui già da un bel po'!

RADAMANTO Conducili in tribunale, Erinni. Tu, Hermes, annunciali e chiamali a udienza.

CINISCO Radamanto, per tuo padre, sottoponi a giudizio ed esamina me per primo.

RADAMANTO Perché?

CINISCO Voglio assolutamente accusare un tale per i reati che commise durante la vita di cui io sono a conoscenza. Non potrei però essere considerato credibile mentre parlo, se prima io stesso non dimostrassi chi sono e come ho vissuto.

RADAMANTO Chi sei allora?

CINISCO Cinisco, eccellenza, in coscienza filosofo.

RADAMANTO Vieni qui e presentati per primo all'udienza. Tu, chiama in aula gli accusatori.

[24] HERMES Se qualcuno vuole sporgere accusa contro Cinisco qui presente,

compaia in aula.

CINISCO Non compare nessuno...

RADAMANTO Ma questo non è sufficiente, Cinisco: spogliati, su, ti esaminerò sulla base dei marchi.

CINISCO Dove sono diventato uno schiavo marchiato?

RADAMANTO Ogni volta che qualcuno di voi commetta dei delitti durante la vita, per ciascuno porta dei segni invisibili sull'anima.

CINISCO Eccomi, sono nudo davanti a te: dunque, verifica quei marchi di cui parli...

RADAMANTO L'imputato qui presente è puro in linea di massima eccetto per questi tre o quattro marchi impercettibili e indistinti. E questo cos'è? Ci sono numerose impronte e segni di bruciature, ma non so come sono stati coperti di unguento o piuttosto tagliati via. Come mai ci sono questi segni, Cinisco, o meglio come fai a mostrarti puro dal principio?

CINISCO Te lo dirò: un tempo ero un mascalzone privo di educazione e mi ero così guadagnato molti marchi. Non appena iniziai a dedicarmi alla filosofia, lavai via a poco a poco tutte le colpe dell'anima.

RADAMANTO Ti sei servito certamente di una medicina buona ed efficace. Vai allora alle Isole dei Beati per stare con i migliori, ma prima denuncia il tiranno di cui parli. Convoca altri a giudizio.

[25] MICILLO Radamanto, anche il mio caso è poca cosa e necessita di una breve inchiesta: infatti da un bel po' sono davanti a te e nudo in vista del tuo esame.

RADAMANTO Chi sei?

MICILLO Il ciabattino Micillo.

RADAMANTO Bene, Micillo, sei decisamente puro e senza segni: mettiti qui vicino a Cinisco. Chiama subito in aula il tiranno.

HERMES Si presenti Megapente figlio di Lacido. Dove ti giri? Vieni avanti. Chiamo proprio te, tiranno. Gettalo in mezzo, Tisifone, spingilo per il collo.

RADAMANTO Tu allora, Cinisco, pronuncia subito l'accusa e presenta le prove: l'imputato sta, infatti, qui affianco.

26. ΚΥΝΙΣΚΟΣ Τὸ μὲν ὄλον οὐδὲ λόγων ἔδει· γνώση γὰρ αὐτὸν αὐτίκα μάλα οἷός ἐστιν ἀπὸ τῶν στιγμάτων. ὅμως δὲ καὐτὸς ἀποκαλύψω σοι τὸν ἄνδρα κακ τοῦ λόγου δείξω φανερώτερον. οὐτοσί γὰρ ὁ τρισκατάρατος ὅποσα μὲν ιδιότης ὦν ἔπραξε, παραλείψει μοι δοκῶ· ἐπεὶ δὲ τοὺς θρασυτάτους προσεταιρισάμενος καὶ δορυφόρους συναγαγὼν ἐπαναστὰς τῇ πόλει τύραννος κατέστη, ἀκρίτους μὲν ἀπέκτεινε πλείονας ἢ μυρίους, τὰς δὲ οὐσίας ἐκάστων ἀφαιρούμενος καὶ πλούτου πρὸς τὸ ἀκρότατον ἀφικόμενος οὐδεμίαν μὲν ἀκολασίας ιδέα παραλέλοιπεν, ἀπάση δὲ ὠμότητι καὶ ὕβρει κατὰ τῶν ἀθλίων πολιτῶν ἐχρήσατο, παρθένους διαφθείρων καὶ ἐφήβους καταισχνῶν καὶ πάντα τρόπον τοῖς ὑπηκόοις ἐμπαροινῶν. καὶ ὑπεροψίας μὲν γε καὶ τύφου καὶ τοῦ πρὸς τοὺς ἐντυγχάνοντα φρυάγματος οὐδὲ κατ' ἀξίαν δύναιο ἂν παρ' αὐτοῦ λαβεῖν τὴν δίκην· ῥᾶον γοῦν τὸν ἥλιον ἂν τις ἢ τοῦτον ἀσκαρδαμυκτὶ προσέβλεψεν. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τῶν κολάσεων τὸ πρὸς ὠμότητα καινουργὸν αὐτοῦ τίς ἂν διηγῆσασθαι δύναίτο, ὅς γε μηδὲ τῶν οἰκειοτάτων ἀπέσχετο; καὶ ταῦτα ὅτι μὴ ἄλλως κενὴ τίς ἐστι κατ' αὐτοῦ διαβολή, αὐτίκα εἴση προσκαλέσας τοὺς ὑπ' αὐτοῦ πεφονευμένους· μᾶλλον δὲ

ἄκλιτοι, ὡς ὄρας, πάρεισι καὶ περιστάντες ἄγχουσιν αὐτόν. οὗτοι πάντες, ὧ ῥαδάμανθου, πρὸς τοῦ ἀλιτηρίου τεθῶσιν, οἱ μὲν γυναικῶν ἕνεκα εὐμόρφων ἐπιβουλευθέντες, οἱ δὲ υἱέων ἀπαγομένων πρὸς ὕβριν ἀγανακτήσαντες, οἱ δὲ ὅτι ἐπλούτουν, οἱ δὲ ὅτι ἦσαν δεξιοὶ καὶ σώφρονες καὶ οὐδαμοῦ ἠρέσκοντο τοῖς δρωμένοις.

27. ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Τί πρὸς ταῦτα φῆς, ὧ μιαρὲ σύ;
ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ Τοὺς μὲν φόνους εἵργασμαι οὐς λέγει, τὰ δ' ἄλλα πάντα, τὰς μοιχείας καὶ τὰς τῶν ἐφήβων ὕβρεις καὶ τὰς διαθοράς τῶν παρθένων, ταῦτα πάντα Κυνίσκος μου κατεψεύσατο.
ΚΥΝΙΣΚΟΣ Οὐκοῦν καὶ τούτων, ὧ ῥαδάμανθου, παρέξω σοι μάρτυρας.
ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Τίνας τούτους λέγεις;
ΚΥΝΙΣΚΟΣ Προσκάλει μοι, ὧ Ἑρμῆ, τὸν λύχνον αὐτοῦ καὶ τὴν κλίνην· μαρτυρήσουσι γὰρ αὐτοὶ παρελθόντες, οἷα πράττοντι συνηπίσταντο αὐτῷ.
ΕΡΜΗΣ Ἡ Κλίνη καὶ ὁ Λύχνος ὁ Μεγαπένθους παρέστων. εὗ γε ἐποίησαν ὑπακούσαντες.
ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Εἶπατε οὖν ὑμεῖς ἂ σύνιστε Μεγαπένθει τούτῳ· προτέρα δὲ σὺ ἢ Κλίνη λέγε.
ΚΛΙΝΗ Πάντα ἀληθῆ κατηγορήσε Κυνίσκος. ἐγὼ μέντοι ταῦτα εἰπεῖν, ὧ δέσποτα ῥαδάμανθου, αἰσχύνομαι· τοιαῦτα ἦν ἂ ἐπ' ἐμοῦ διεπράττετο.
ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Σαφέστατα μὲν οὖν καταμαρτυρεῖς μηδὲ εἰπεῖν αὐτὰ ὑπομένουσα. καὶ σὺ δὲ ὁ Λύχνος ἤδη μαρτύρει.
ΛΥΧΝΟΣ Ἐγὼ τὰ μεθ' ἡμέραν μὲν οὐκ εἶδον· οὐ γὰρ παρῆν· ἂ δὲ τῶν νυκτῶν ἐποίει καὶ ἔπασχεν, ὀκνῶ λέγειν· πλὴν ἀλλὰ ἐθεασάμην γε πολλὰ καὶ ἄρρητα καὶ πᾶσαν ὕβριν ὑπερπεπαικότα. καίτοι πολλάκις ἐκὼν τοῦλαιον οὐκ ἔπινον ἀποσβῆναι θέλων· ὁ δὲ καὶ προσῆγέ με τοῖς δρωμένοις καὶ τὸ φῶς μου πάντα τρόπον κατεμίαιεν.

28. ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Ἄλις ἤδη τῶν μαρτύρων. ἀλλὰ καὶ ἀπόδυθι τὴν πορφυρίδα, ἵνα τὸν ἀριθμὸν ἴδωμεν τῶν στιγμάτων. παπαί, ὅλος οὗτος πελιδνός καὶ κατάγραφος, μᾶλλον δὲ κυάνεός ἐστιν ἀπὸ τῶν στιγμάτων.

26] CINISCO In generale non ci sarebbe bisogno di discorsi: saprai subito chi è davvero costui dai marchi. Ma ugualmente io stesso ti rivelerò chi è quest'uomo e grazie alla requisitoria te lo dimostrerò con maggior chiarezza. Questo disgraziato qui, quanto fece da privato cittadino, mi sembra opportuno tralasciarlo; ma quando, dopo essersi associato con i più spudorati e aver arruolato guardie del corpo, levatosi contro la città vi si stabilì come tiranno, uccise più di mille senza processo, derubando ciascuno delle sue ricchezze e giunto al vertice della ricchezza non tralasciò nessuna forma di intemperanza. Usò ogni tipo di crudeltà e violenza contro gli sventurati cittadini, violando vergini e disonorando giovinetti e insultando come un ubriaco i sudditi in ogni modo. Certamente per la sua superbia, la sua boria e la sua arroganza verso coloro nei quali si imbatteva non avresti potuto sottoporlo a una pena adeguata: si sarebbe potuto fissare più facilmente lo sguardo sul sole senza batter ciglio che su costui. Chi non potrebbe riferire della sua inventiva rispetto a crudeltà delle pene? Lui che non risparmiò nemmeno i suoi famigliari? E che questa non sia una vuota calunnia contro costui,

lo verrai subito a sapere convocando in aula coloro che sono stati assassinati da costui. Anzi, vedi, senza essere invitati si presentano e accerchiandolo lo strozzano. Tutti questi, Radamanto, sono morti per mano di questo delinquente, alcuni divenuti oggetto di cospirazione perché avevano delle belle mogli, altri indignatosi quando i loro figli venivano portati via con la forza, altri ancora perché erano ricchi, altro perché erano accorti e saggi, non approvavano in nessun modo ciò che faceva.

27] RADAMANTO Che cosa dici di queste accuse, furfante!

MEGAPENTE Ho commesso i delitti che costui dichiara, ma per tutti gli altri, gli adulteri, le violenze sui giovinetti e le violazioni di vergini, Cinisco mente assolutamente.

CINISCO Ebbene, Radamanto, anche di questo produrrò testimoni!

RADAMANTO Di chi parli?

CINISCO Convoca in aula, Hermes, la sua lampada e il suo letto: testimonieranno infatti in presenza i misfatti di costui di cui sono a conoscenza.

HERMES Il Letto e la Lampada di Megapente si presentino in aula. Bene! Hanno obbedito.

RADAMANTO Dite dunque ciò che sapete di Megapente qui presente. Parla tu per primo, letto.

LETTO Le accuse che pronunciò Cinisco sono vere. Io però mi vergogno di riferire queste cose, egregio Radamanto: tanto gravi sono le cose che faceva su di me.

RADAMANTO Hai reso la testimonianza più chiara se non sopporti nemmeno di dire queste cose. Anche tu Lampada, testimonia subito!

LAMPADA Le cose che faceva durante il giorno non le vedevo. Non ero infatti presente. Ciò che faceva e subiva durante la notte, giuro di dirlo: ma vidi molte cose indicibili e che oltrepassano ogni violenza. Spesso di proposito non bevevo l'olio con la volontà di spegnermi, ma lui mi avvicinava alle sue imprese e sporcava la mia luce in ogni modo.

28] RADAMANTO Basta ormai con i testimoni. Spogliati della porpora, piuttosto, affinché veda il numero dei marchi. Ahime! Questo qui è tutto livido e iscritto, τίνα ἂν οὖν κολασθεῖη τρόπον; ἄρ' ἐς τὸν Πυριφλεγέθοντά ἐστιν ἐμβλητέος ἢ παραδοτέος τῷ Κερβέρῳ;

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Μηδαμῶς· ἀλλ', εἰ θέλεις, ἐγὼ σοι καινὴν τινα καὶ πρέπουσαν αὐτῷ τιμωρίαν ὑποθήσομαι.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Λέγε, ὡς ἐγὼ σοι μεγίστην ἐπὶ τούτῳ χάριν εἶσομαι.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ἔθος ἐστίν, οἶμαι, τοῖς ἀποθνήσκουσι πᾶσι πίνειν τὸ Λήθης ὕδωρ.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Πάνυ μὲν οὖν.

ΚΥΝΙΣΚΟΣ Οὐκοῦν μόνος οὗτος ἐξ ἀπάντων ἄποτος ἔστω.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Διὰ τί δή;

29. ΚΥΝΙΣΚΟΣ Χαλεπὴν οὕτως ὑφέξει τὴν δίκην μεμνημένος οἷος ἦν καὶ ὅσον ἠδύνατο ἐν τοῖς ἄνω, καὶ ἀναπεμπαζόμενος τὴν τρυφήν.

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ Εὖ λέγεις· καὶ καταδεδικάσθω καὶ παρὰ τὸν Τάνταλον ἀπαχθεὶς οὕτοσι δεδέσθω, μεμνημένος ὧν ἔπραξε παρὰ τὸν βίον.

anzi è blu per i marchi. Come si potrebbe punire? Deve essere forse gettato nel Piriflegetonte oppure consegnato a Cerbero?

CINISCO No! Ma se vuoi, io ti potrò suggerire una nuova condanna adatta a costui.

RADAMANTO Dimmi, ti sarò davvero molto grato per questo.

CINISCO É costume, credo, che tutti i morti bevano l'acqua del Lete.

RADAMANTO Certo!

CINISCO Ebbene, questo qui sia tra tutti l'unico a restare assetato.

29] RADAMANTO Perché?

CINISCO Sopporterà così una dura pena ricordando chi era, quanto potere aveva e ricontando a mente la quantità del suo lusso.

RADAMANTO Bene, sia questa la sentenza, l'imputato sia condotto via e legato vicino a Tantalo, ricordando così quanto fece in vita.

§ 1-2

L'apertura del *Cataplus* presenta uno sviluppo simile a quello dei dialoghi minori luciani che hanno per protagonisti le divinità (*Dialoghi degli dèi* e *Dialoghi degli dèi marini*): due figure divine, assegnate dalla tradizione letteraria all'Aldilà, Caronte e Cloto, sono ritratte nell'alveo della domesticità quotidiana, mentre discutono di un eccezionale ritardo arrecato alla loro principale occupazione, il trasporto dei morti all'altra riva dell'Acheronte. A una certa enfasi esplicativa riguardo tutte le fasi necessarie all'allestimento del traghetto – che serve a circoscrivere il fantastico per rendere le preoccupazioni di Caronte non dissimili da quelle di un normalissimo addetto ai trasporti – si aggiunge la calunnia, un po' compiaciuta, ai danni di Hermes, descritto come un giovane fatuo e debosciato con tendenze cleptomani, che preferisce i piaceri dell'Olimpo al suo incarico di accompagnatore dei morti. Si tratta di una scena ricorrente anche nel “teatrino”

dei *Dialoghi minori* in cui l'autore mette in scena la vita dell'Olimpo o delle profondità marine ridotta alla banalità della routine quotidiana, espressa *in primis* attraverso la forma: ai toni elevati della poesia epico-tragica si sostituiscono, infatti, quelli vernacolari della prosa conversazionale. Così facendo si enfatizza quello scarto comico tra *voice* e *role* che caratterizza le divinità della galleria lucianee, quasi esclusivamente interessate a questioni di ordine privato e del tutto estranee al *decorum* conferito loro dalla tradizione (cf. BRANHAM 1989, 127-162).

Χάρων: Il tradizionale nocchiero dei morti viene ritratto da Luciano come un marinaio esperto, colto nell'atto di terminare l'allestimento del traghetto prima della partenza. *L'incipit* orientava subito le aspettative del pubblico antico all'interno dell'ambientazione infera: sin dalle prime testimonianze nella tragedia (Eur. *Alc.* 252-7) e nella commedia (Ar. *Lys.* 605-607) di V sec., come pure nelle rappresentazioni vascolari dello stesso periodo (*LIMC*, s.v. *Charon*), l'immagine di Caronte che con la sua nave effettua il passaggio finale nel regno dei morti diventa metafora della morte stessa, particolarmente evidente nell'espressione proverbiale "Caronte sta aspettando" impiegata per annunciare la morte imminente di qualcuno (cf. SOURVINOU-INWOOD 1996, 319 n. 74; per quest'uso metaforico in Luciano cf. *Cont.* 24. Χάρωνος δὲ οὐδεὶς λόγος, dove Caronte in persona stigmatizza non senza ironia di essere trascurato dagli uomini che si preoccupano di ottenere beni effimeri, senza darsi pensiero della morte). Nella caratterizzazione di Caronte l'autore si allontana nettamente dai toni cupi con cui viene delineato il personaggio nella tragedia e nell'immaginario collettivo trovando una corrispondenza tematica, invece, con il modello comicamente ridimensionato presente nelle *Rane* di Aristofane. L'essere demoniaco, che con atteggiamento imperioso e impaziente terrorizza le anime spronandole a imbarcarsi nell'*Alceste* di Euripide (vv. 254-261), lascia il posto a un semplice traghettatore impiegato nel trasporto pubblico riproposto nelle azioni seriali proprie della routine quotidiana del suo lavoro: la direzione delle operazioni di imbarco e sbarco (v. 180, v. 268), l'annuncio delle fermate previste (vv. 185-186), la riscossione degli oboli (vv. 268-269). La comicità di Aristofane si realizza banalizzando l'umano timore di fronte all'incomprensibilità della morte, una prospettiva riutilizzata da Luciano, tuttavia secondo una strategia letteraria diversa. La modalità di rappresentazione di Caronte trova conferma nel confronto di *Herc.* 1 tra il ritratto gallico di Eracle e il nocchiero dei morti: questi non è altro che uno dei vecchi lavoratori del mare (οἱ θαλαττουργοὶ γέροντες), non il dio dalla *cruda [...] viridisque senectus* di Virgilio (*Aen.* 6.304), ma un uomo all'estremo della vecchiaia, calvo e con la pelle rugosa e bruciata dal sole. La fisionomia del personaggio presenta tratti paradossali (il nocchiero è διακεκαυμένος ἐς τὸ μελάντατον nonostante la sua attività si svolga nelle tenebre perenni che avvolgono l'Oltretomba. La sua caratterizzazione all'interno dell'opera di Luciano non è tuttavia univoca. Nei dialoghi ambientati all'Ade infatti Caronte appare avaro e concentrato esclusivamente su questioni di ordine materiale: in *D. Mort.* 14 (4) è impegnato in un vivace battibecco con Hermes riguardo al prezzo degli utensili necessari a riparare la propria barca e anche in questo primo intervento nel *Cataplus* emerge la sua preoccupazione per la mancata riscossione degli oboli. Al contrario nel *Caronte o gli osservatori* il personaggio, lasciato per

un giorno il suo incarico di traghettatore per osservare la realtà umana, sembra assumere i tratti dell'ἐπίσκοπος cinico: assieme a Hermes si preoccupa di costruire la specola adeguata da cui poter esaminare la vita degli uomini (*Cont.* 3-4), smascherandone contraddizioni e pretese attraverso il riso (*Cont.* 13-15; per la vista come virtù specifica dell'eroe satirico e del filosofo cinico vd. CAMEROTTO 2009, 35-37). Questi tratti apparentemente contraddittori che definiscono la figura di Caronte in Luciano possono trovare una giustificazione nell'ambiguità stessa del personaggio tradizionale: Caronte non ha alcuna relazione genealogica con gli altri dei, ma è un essere a metà via tra il divino e il demoniaco, una figura posta ai margini tra due mondi che non ha altra attestazione nel mito al di fuori del suo ruolo di traghettatore dei morti (vd. SOUVINOU-INWOOD 1996, 309, 312). Come la pila di montagne costruita da Caronte e Hermes in *Cont.* 14, la frontiera presieduta da Caronte nell'Oltretomba rappresenta un punto di osservazione altrettanto privilegiato: tutta l'umanità con i suoi vizi e i suoi pregi passa davanti al nocchiero, che al pari dei filosofi cinici spoglia dal τύφος chi è troppo borioso, e quindi pesante, per entrare nella sua barca (*D. Mort.* 20 [19] 1). La natura stessa di Caronte si definisce attraverso una marginalità sociale (perché il traghettatore è costretto, dietro compenso, a un compito umile rispetto alle altre divinità che affollano l'Ade) e spaziale: le caratteristiche salienti del personaggio letterario offrono a Luciano numerose occasioni di comicità, creata attraverso gli effetti di straniamento.

Εἶεν: Particella utilizzata nel dialogo e nell'oratoria come formula di transizione per passare all'argomento successivo (LSJ⁹ 484a s.v.). In tragedia e commedia si trova spesso all'inizio di un trimetro (e.g. *Ar. Eq.* 1237, *Nub.* 1075, *Pax* 663 etc; per gli usi nella tragedia si veda STEVENS 1976). In questo caso la posizione del connettivo εἶεν all'inizio del testo segnala l'ingresso in scena dei personaggi che stanno continuando un dialogo che si può immaginare già avviato nel *backstage*. Si tratta di un modello convenzionale di entrata sfruttato soprattutto nella commedia nuova: l'impiego di particelle connettive serve a offrire all'uditorio l'impressione che stia ascoltando solo una parte di un dialogo già iniziato: *Men. Asp.* 250 εἶεν, *Geo.* 22, *Epitrep.* 714 ἀλλά, *Dysk.* 233 δέ, *Sam.* 96, 369 οὐκοῦν (cf. FROST 1988, 10).

ῶ Κλωθοῖ: Una delle tre Moire, colei che ha il compito di κλώθειν, di “filare” il filo della vita. La discendenza delle Moirai, il numero fissato a tre e i loro nomi vengono menzionati per la prima volta nella *Teogonia* di Esiodo: Cloto, Lachesi (stabilisce il λάχος, la parte di destino assegnata a ciascuno [*Aesch. Eum.* 334]) e Atropo (rende ἄτροπος, immutabile, l'operato delle sorelle) hanno il compito di concedere il bene e il male ai mortali, sono figlie di Zeus e Themis (vv. 904-906), e inoltre figlie della Notte e sorelle delle Chere (vv. 218-219; per le questioni relative alla doppia genealogia cf. DIETRICH 1967, 59 e 60 n. 3). La discendenza dalla notte sottolinea l'originaria natura ctonia delle Moire, inizialmente immaginate come dee della morte, che essendo imprevedibile rappresenta l'idea più elementare e primitiva del concetto di sorte, per poi essere associate ad ogni singolo aspetto della vita umana (alla nascita, al matrimonio, etc.). Il legame tra le Moire e la morte è evidente negli *Inni Orfici*: vengono adorate accanto ad altre

figure dell'Oltretomba come Core, Ecate, Hermes *psychopompos* assumendo la funzione etica di garanti della giustizia e di guardiane delle azioni degli uomini assieme a Zeus (*Orph. Hymn.* 59.11-13 Μοῖρα γὰρ ἐν βίῳ καθορᾷ μόνη [...] καὶ Διὸς ὄμμα τέλειον). Anche a questo proposito rinvio a DIETRICH (1967, 67-79). Il ruolo, invece, di filatrici del destino trova piena affermazione nella poesia epica (Hom. *Od.* VII 197), tanto che la parola μοῖρα e la sua personificazione sembrano interscambiabili nel testo omerico, ma difficile è stabilire quale sia il rapporto tra il destino e divinità olimpiche, se cioè dipenda dal volere divino (si veda l'espressione Μοῖρα θεοῦ o θεῶν in *Od.* III 269, XVIII 292) o siano gli dei piuttosto a dipendere da esso (cf. *Il.* XVI 433-457 in cui Zeus vorrebbe e potrebbe salvare Sarpedone, ma non interviene per non mutare l'ordine delle cose). Cf. *LGRM*, s.v. Moira. Il simbolismo della filatura viene ripreso da Platone nel mito di Er (*Resp.* 616c-617d): le Moire sono figlie di Ananke, la necessità, presiedono e determinano il destino universale e particolare di ogni uomo. La filosofia platonica e il pensiero di alcune scuole ellenistiche (soprattutto quella stoica) contribuiscono a introdurre una visione deterministica del destino a cui l'azione umana difficilmente può sottrarsi, nonché quella divina. Questo tema diventa spesso bersaglio satirico nei dialoghi: Luciano mette in dubbio, infatti, sia l'esistenza degli dei Olimpici, che vincolati al disegno delle Moire risultano impotenti e inutili poiché non hanno nessuna influenza sull'agire umano, sia l'implicita ingiustizia che si cela dietro questa credenza, che prevede indistintamente premi e punizioni per buoni e malvagi (cf. CASTER 1937, 142-155). Si vedano due casi in particolare, in cui Cloto è nominata assieme alle diverse entità che presiedono al destino umano. In *JConf.* 5 Cinisco, per dimostrare le conseguenze della teoria della predestinazione stoica, riflette sulle tradizionali prerogative delle Moire, di *Eimarmene* e *tyche*, concludendo che persino Zeus è paradossalmente appeso al filo sottile di Cloto e opera sotto il suo comando (*I. Conf.* 16); in *D. Mort.* 30 [24] 3 il ladro Sostrato riesce, con abilità sofistica, a evitare la pena stabilita da Minosse, sostenendo di aver agito per ordine della Moira (ἡ Κλωθὴ προσέταπτεν). Generalmente nel *corpus* luciano Cloto è nominata da sola, probabilmente perché “colei che fila” è considerata la vera regista del destino umano: si veda *Cont.* 13 e 14 in cui la Moira garantisce la *katastrophe* dei boriosi tiranni, rivelandosi per antifrasi γεννική, βελτίστη. Nel *Cataplus* il personaggio mantiene i tratti di immutabilità propri della personificazione della sorte, seppur Luciano ne banalizzi i caratteri di rigore e intransigenza: Cloto, come un funzionario pubblico, possiede un registro su cui riscontra i diversi casi di morte e tiene il conteggio dei defunti (*Cat.* 5). Significativamente, tuttavia, mancano gli accenni all'azione provvidenziale della Moira che ricorrono negli altri dialoghi: con la morte cessa ogni possibilità di intervento sulle sorti umane.

τὸ μὲν σκάφος: Letteralmente il termine indica lo scafo e per sineddoche definisce una imbarcazione, spesso di grandi dimensioni, come dimostra il suo impiego metaforico in Ar. *Vesp.* 29 (περὶ τῆς πόλεως γὰρ ἐστὶ τοῦ σκάφους ὄλου). In tragedia e in commedia τὸ σκάφος col significato generico di “barca” occorre di frequente (cf. Aesch. *Ag.* 1013, Soph. *Tr.* 803, *Aj.* 1278, Eur. *Med.* 1, Ar. *Ach.* 541, etc.), ma in Eur. *Alc.* 252 compare per la prima volta in riferimento al traghetto di

Caronte: in questo caso l'imbarcazione è piuttosto piccola, a due remi (δίκωπος), provvista di un'asta perché non toccasse la sponda (la descrizione euripidea coincide con le rappresentazioni sulle λήκυθοι; cf. *LIMC*, s.v. Charon, 222, 224). Alle piccole dimensioni della nave di Caronte fa riferimento anche Eracle nelle *Rane* di Aristofane, definendola con un diminutivo πλοιάριον τυννουτόν (v. 139). Nell'*Eneide*, invece, la *ferruginea cumba* guidata da Caronte è persino dotata di vele (Verg. *Aen.* 6.302-304) e forse a questa o alle rappresentazioni a rilievo sui sarcofagi di II sec. d.C. potrebbe riferirsi Luciano: in *Cat.* 1 vengono nominati l'albero maestro (ιστός), i remi (τῶν κωπῶν ἐκάστη) e un'ancora (ἀγκύριον); in *D. Mort.* 14 (4) 1 Caronte compra da Hermes un'ancora e gli utensili per riparare vele e scafo; in *Cont.* 1, 3 di nuovo vengono menzionati rispettivamente remi e vele. Il traghettatore dei morti assume spesso in Luciano anche un significato simbolico: è la 'bilancia' che misura il peso del τύφος e ne resta gravata se le anime che vi salgono non fanno spogliarsi di lusso, potere, boria. Così in *D. Mort.* 10 (20) vengono enfatizzate dal traghettatore attraverso un diminutivo le piccole dimensioni e la tenuta precaria dell'imbarcazione (μικρὸν μὲν ὑμῖν, ὡς ὄρατε, τὸ σκαφίδιον καὶ ὑπόσαθρόν ἐστιν καὶ διαρρεῖ τὰ πολλά, καὶ ἦν τραπῆ ἐπὶ θάτερα, οἰχίσηται περιτραπέν, ὑμεῖς δὲ τοσοῦτοι ἅμα ἦκετε πολλὰ ἐπιφερόμενοι ἕκαστος) e ribadita la necessità di lasciare a terra i bagagli troppo "pesanti" quali oro, vesti, passioni immorali e arroganza di tiranni, atleti, filosofi, retori e generali. Il motivo della nave che cigola e imbarca acqua a causa del peso dei propri passeggeri trova un'anticipazione notevole nell'attraversamento dello Stige da parte di Enea (Verg. *Aen.* VI 414-4 15 *gemuit sub pondere cumba / sutilis et multam accepit rimosa paludem*).

πρὸς ἀναγωγὴν... παρεσκευασμένον: Il termine ἀναγωγή per indicare la partenza del traghettatore dei morti si trova già in Luc. *Nec.* 9, nella locuzione più frequente ἀναγωγή γίνεται (cf. LJS⁹ 102b). Raramente, invece, in attico il verbo παρασκευάζω al medio-passivo introduce πρὸς con l'accusativo (Xen. *Hell.* I 6.31. 4, Thuc. III 69). Forse Luciano sfrutta qui la polisemia del termine ἀναγωγή, che significa anche «delivery, payment», in riferimento al compenso dovuto per il servizio di Caronte, oppure gioca con il preverbo ἀνα- ("su"): la navigazione non si svolgerà verso l'alto, il mondo dei vivi, ma nella direzione opposta.

ὁ τε γὰρ ἄντλος – ἀποπλεῖν: Un esempio di ἀκριβολογία (cf. *supra* 5.1.2): Luciano descrive nel dettaglio il traghettatore di Caronte, nominando nell'ordine la stiva, l'albero maestro, la vela, i remi, l'ancora per permettere al pubblico di visualizzare l'imbarcazione come un oggetto scenico. Alcuni dei termini che definiscono le varie parti dell'imbarcazione sono originariamente omerici (e.g. *Od.* XII 411, XV 479 ἄντλον, *Od.* XV 289 Ἴστός, *Od.* IX 489 κωπῶν), l'impiego di ὀθόνη con il significato di 'vela' è, invece, di età imperiale (cf. LJS⁹ 1200b s.v.) come l'attestazione del diminutivo τὸ ἀγκύριον per ἀγκύρα (cf. LJS⁹ 10b s.v.). Ma la descrizione di un vascello non può che ricordare la celebre allegoria della nave di Alceo: la città *in gran tempesta*, scossa dai flutti, ha l'acqua della sentina che copre la base dell'albero maestro (Alcae. 208a V. 6 πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει), la vela è squarciata, le sartie (ἄγκυλαι) si allentano (o le ancore: v.l. ἄγκυραι). L'allusione ad Alceo è fortemente antifrastica rispetto alla situazione

comica che si sta definendo: si usa uno stile alto, evocativo e denso di tecnicismi, per rappresentare una scena di vita quotidiana, un semplice ritardo nell'imbarco ambientato agli Inferi.

παρακέκρουσται: Il verbo παρακρόω significa «deviare, ingannare» ed è usato solo in questo passo con il senso di «issare una vela» (cf. LSJ⁹ 1314b s.v.). Da notare l'insistenza sulle forme perfettive (ἐκκέχυται; ὄρθωται; παρακέκρουσται; τετρόπωται): il perfetto serve a suggerire che l'azione è già stata completata nel momento in cui si sta parlando (cf. COOPER 1998, 630 con i relativi esempi). Inoltre, l'uso del perfetto resultativo è tipicamente attico. Secondo WILLI (2003, 132-133), infatti, a partire dal V sec. a.C., si diffonde l'impiego delle forme perfettive in ambito giudiziario, come dimostra soprattutto il consistente numero di occorrenze di tale tempo verbale nell'oratoria lisiana. Ciò è dovuto al fatto che il perfetto resultativo veicola la nozione di “colpa”: «it is a more general and therefore stronger statement to say of somebody “he is a horsethief” than to say “he is a thief”. In the former case the stealing of horses is presented as habitual occupation, whereas the latter case there might be special or attenuating circumstances». Aumenta di riflesso anche l'impiego del perfetto nell'insegnamento retorico e nella commedia *archaia* che costantemente si prende gioco delle nuove trovate sofistiche (cf. e.g. Ar. *Nub.* 135-137 e 856-859, *Plut.* 372-373).

τετρόπωται: il verbo τροπόω, usato al passivo, significa «essere fornito di remi». Con lo stesso significato compare solo in Ar. *Ach.* 549, all'interno di un catalogo di espressioni tecniche in cui Diceopoli descrive i preparativi della città in partenza per la guerra (*Ach.* 544-554). Luciano sicuramente conosceva la scena: in *Cat.* 11 riprende dalla stessa un termine tecnico come τὰ νεωρία (*Ach.* 552 τὸ νεωρίον).

βραδύνει: La preoccupazione per il ritardo fa parte del “travestimento mitologico” dei ministri dell'Oltretomba, ovvero la tendenza, già propria della commedia antica, a rappresentare con un aspetto basso e ridicolo un contenuto alto e appartenente all'ambito del sacro (BRANHAM 1996, 131). Il verbo viene ripetuto ben tre volte all'interno del dialogo (*Cat.* 1, 2, 14), e sempre in riferimento a Hermes si trova in *Cont.* 1: il dio questa volta teme di trattenersi troppo all'Ade e di incorrere nella punizione di Zeus, se non tornerà in tempo presso il suo padrone.

ἐπιβατῶν: Nel dramma attico l'ἐπιβάτης è propriamente il soldato a bordo della nave (cf. Ar. *Ran.* 48): in questo passo nelle altre occorrenze luciane è usato con il significato più generale di passeggero.

τὸ πορθμεῖον: Il termine, che solitamente indica un passaggio o un tratto di mare (LJS⁹ 1449b s.v.), viene impiegato da Luciano sempre per indicare il traghetto di Caronte e ricorre, infatti, in tutti i dialoghi ambientati agli Inferi (cf. *Cont.* 1, *Men.* 10, *D. Mort.* 20 [10] 1, etc..). Non è attestato con questo significato nel dramma attico e compare poco anche nelle opere degli storiografi (solo una volta in Xen.

Hell. V 1.23). Nell'*Onomasticon* di Polluce occorre tra le parole impiegate per definire le diverse tipologie di imbarcazione: forse Luciano ha scelto questo termine per analogia con πορθμεύς νεκύων, come viene designato Caronte nell'*Alceste* di Euripide (v. 253).

τήμερον: Forma attica per σήμερον, molto attestata in Aristofane (cf. DUNBAR 1973, 302 s.v.). Si tratta del classico caso di sostituzione di τ attico per σ nella *koine*.

ἀμφὶ βουλτόν: L'espressione metaforica potrebbe indicare sia il tardo pomeriggio che la sera, quando i buoi vengono sciolti dall'aratro e termina la giornata di lavoro, come conferma anche lo scolio *ad loc* (1 *περὶ ἑσπέραν*). Già in Omero esiste la forma avverbiale βουλτόνδε (*Il.* XVI 779, *Od.* IX 58), «verso sera»; l'immagine è, inoltre, attestata negli *Uccelli* aristofanei (v. 1500 βουλτός ἢ περατέρω;), all'interno di uno *sketch* tra Pisetero e Prometeo: il dio continua a informarsi di continuo sull'ora, sperando che il calar della sera gli permetta di nascondersi più agevolmente dall'ira di Zeus.

ὁ δὲ Ἑρμῆς: Dio nato dall'unione di Zeus con Maia, è tradizionalmente caratterizzato da astuzia, scaltrezza, furfanteria, ed è una delle divinità più frequentemente prese di mira dalla satira luciana nei confronti della religione tradizionale. Nei *Dialoghi degli dei* Hermes è spesso rappresentato in coppia con Zeus, padre-padrone che non manca mai di affidargli qualche penosa incombenza (*D.Deor.* 4 [24]), mentre nelle opere ambientate all'Ade, dove svolge il ruolo di guida dei morti, viene generalmente associato a Caronte (*Cont.*; *D.Mort.* 4 [14], 10 [20]): i due rappresentano le figure essenziali nel passaggio delle anime dei defunti alla loro dimora definitiva. La coppia mitica Hermes-Caronte non è nuova, ma consolidata da una lunga tradizione iconografica (sulle *lekythoi* viene spesso rappresentato nell'atto di condurre i morti da Caronte; cf. *LIMC*, s.v. *Charon*) e letteraria (nel dramma attico il dio compare con l'epiteto di πομπάιος, in riferimento al suo ruolo di guida dei morti, in Aesch. *Eum.* 91, Soph. *Ajax* 832; con l'epiteto γθόνιος in Aesch. *Ch.* 727, Soph. *Ajax* 832, Ar. *Ran.* 1143). In Luciano le due divinità infernali diventano i protagonisti di scenette divertenti: in *D.Mort.* 4 (14), per esempio, Hermes mette in pratica le sue doti di patrono dei commerci e dell'arte retorica (*Hermes agoraios*) per ottenere dal traghettatore dei morti il dovuto pagamento per gli utensili venduti. L'attribuzione a Hermes della tradizionale funzione di *psychopompos* è dovuta, secondo la critica, a due possibili ragioni: come divinità guida delle strade e dei viandanti (deriva infatti il suo nome dalle erme, i cumuli di pietre usati anticamente come segnavia), spesso associato ai confini e alla loro violazione, non avrebbe temuto di attraversare «the most forbidding of boundaries» e di accompagnare le anime nel loro viaggio ultraterreno (cit. HARD 2004, 112); come dio del vento avrebbe guidato più agevolmente le anime, descritte nell'epica omerica come uccelli alati fatti d'aria (cf. *Il.* 23.880, 22.362; *LIMC*, s.v. *Charon*). Nella caratterizzazione del dio come *psychopompos* Luciano fa riferimento ai versi iniziali dell'ultimo canto dell'*Odissea* in cui Hermes chiama le anime dei proci e con la ῥάβδος le guida all'Ade (24. 1-2 Ἑρμῆς δὲ ψυχὰς Κυλλήνιος ἐξεκαλεῖτο / ἀνδρῶν μνηστήρων· ἔχε

δὲ ῥάβδον); invece, per delineare le numerose competenze del dio elencate in *Cat.* 1 il modello è sicuramente l'*Inno a Hermes* (cf. *infra* per i *loci similes*). Tuttavia, nel gioco ironico dell'autore, il ruolo di Hermes nell'Aldilà perde generalmente il suo valore sacrale e diventa l'ennesimo impegno a cui è sottoposto il *factotum* degli dei (*D.Deor.* 4 [24] 1 Ἔστι γὰρ τις, ὃ μῆτερ, ἐν οὐρανῷ θεὸς ἀθλιώτερος ἐμοῦ;), che possiede così tante *timai* da non potersi neppure permettere il lusso di riposare durante la notte per condurre le anime a Plutone, far da guida ai morti e assistere al giudizio (τὸ δὲ πάντων δεινότατον, ὅτι μηδὲ νυκτὸς καθεύδω μόνος τῶν ἄλλων, ἀλλὰ δεῖ με καὶ τότε τῷ Πλούτωνι ψυχαγωγεῖν καὶ νεκροπομπὸν εἶναι καὶ παρεστάναι τῷ δικαστηρίῳ). La più inquietante tra le prerogative del dio viene esautorata da Luciano di ogni possibile motivo di timore e ricondotta al piano rassicurante della quotidianità: come il *servus currens* della commedia (cf. LANZA 2004, 194 per questa definizione), Hermes una volta terminato il tradizionale incarico di araldo degli dei, è costretto a servire sotto un altro padrone. Anche nell'Ade si colloca all'ultimo posto della gerarchia: non solo è al servizio di Plutone e Persefone, signori degli Inferi, ma anche viene considerato una proprietà esclusiva del semidemone Caronte (*Cat.* 1 ἐξ ἡμισείας ἡμέτερος ὢν), che già nelle battute iniziali del *Catapulus* lamenta la lentezza (βραδύνει) e la mancanza di zelo (ἀναστρέψαι πρὸς ἡμᾶς ἐπιλέλησται) del proprio servo.

καλὸς ἡμῖν κάγαθός: L'endiadi si riferisce alle qualità dei membri delle classi alte, indica l'unione di doti estetiche e morali dovute all'educazione tradizionale dell'aristocrazia ateniese. Nella commedia antica l'espressione in tutte le sue occorrenze (*Ar. Eq.* 738, *Lys.* 1059, *Ran.* 719, 728) non è mai impiegata in senso ironico come invece avviene nel passo luciano. L'unica eccezione potrebbe essere rappresentata da *Nub.* 797 dove a essere definito καλὸς κάγαθός è il figlio di Strepsiade, Fidippide, il quale, formato secondo i valori dell'aristocrazia, diventa offensivo e violento dopo gli insegnamenti appresi nella scuola di Socrate. Nel passo luciano l'appellativo si carica di un forte valore antifrastico visto il compito servile che il dio è chiamato a svolgere.

ἄνω τὸ τῆς Λήθης ὕδωρ: Caronte suppone ironicamente che Hermes si sia dimenticato dei suoi doveri di *psychopompos* per aver bevuto l'acqua di un fantomatico fiume Lete collocato nel cielo e specchio di quello presente nell'Oltretomba. La prima menzione di questo corso "dalle acque nemiche della memoria", come scrive ironicamente Luciano in *Luct.* 2 (Λήθη ha la stessa radice di λανθάνω), si trova nelle *Rane*. Una delle destinazioni del traghetto di Caronte è, infatti, τὸ Λήθης πεδίον (*Ar. Ran.* 186): si tratta solo di un breve accenno, che tuttavia dimostra quanto il fiume dell'oblio doveva essere noto nell'immaginario popolare del V sec. a.C. Platone nei passi conclusivi della *Repubblica* dedica al Lete una trattazione più distesa, inserendolo all'interno della teoria della metempsicosi: le anime assetate devono evitare di attingere troppo all'acqua del Lete per non dimenticare la verità che hanno visto nell'Aldilà una volta reincarnate (*Resp.* 621a-d). Il binomio Lete (oblio) e ἄγνοια presente in Platone viene riproposto da Luciano in *Cont.* 22 e *Tim.* 54: chi è ignorante e ha la mente avvolta dal τύφος dimentica facilmente la verità. Ma conoscere/ricordare come insegna la saggezza popolare greca (vd. la celebre *gnome* πάθει μάθος in Aesch.

Ag. 177) procura sofferenza: nell'Ade luciano, infatti, bere o non bere dal fiume Lete è rispettivamente una medicina con cui liberarsi dal ricordo delle cose e degli affetti terreni (*D.Mort.* 13 [13] 6; 23 [28] 2) o una punizione (a conclusione del *Cataphus* il tiranno viene costretto a non bere l'acqua del Lete per accentuare attraverso il ricordo la sofferenza derivata dalla perdita dei beni posseduti in vita). Il tema dell'oblio è strettamente collegato alla perdita di identità (cf. l'episodio dei Lotofagi in *Od.* IX 94-194) e all'idea di prigionia che procura la morte (Apollo. *Epit.* II 24), ma nell'Ade la tradizione viene abilmente sovvertita da Luciano per corrispondere agli obiettivi della satira: nei *Dialoghi dei Morti* tutti i defunti hanno teoricamente bevuto dal Lete, ma ricchi, tiranni e filosofi cinici hanno memoria di chi sono e di chi erano, entrano liberamente in contatto creando numerose occasioni comico-satiriche. Sul fiume Lete cf. ROHDE (1992, 318 n. 3). Sui rapporti tra oblio e morte cf. FABIANO (2008, 244-247).

παλαίει μετὰ τῶν ἐφήβων: Hermes viene ricordato come dio custode delle palestre e delle gare ginniche anche in *D. Deor.* 4 (24) 1, *Salt.* 78, *Amor.* 46. Questa prerogativa di Hermes sarebbe dovuta alla sua identificazione con il vento, che nell'epica è sempre caratterizzato da formule relative alla sua velocità e alla sua forza (ἴς ἀνέμοιο, ἀνέμων μένος, βίας ἀνέμων. cf. *LGRM s.v. Hermes*). Per questa ragione viene rappresentato in età classica come un fanciullo (le palestre venivano frequentate soprattutto da efebi) e in molti luoghi vennero organizzate competizioni di giovani sotto il nome di Ἑρμιαία (Paus. VIII 14.7, Plat. *Lys.* 206d-223b). Con l'epiteto di ἀγώνιος Hermes compare inoltre in Pindaro (*Ol.* 6.79 [135], *Pyth.* 2.10[20]) e in Simonide (2. 50).

ἦ κιθαρίζει: Nell'*Inno a Hermes* viene descritta l'invenzione da parte del dio neonato della φόρμιξ (*Hymn. Merc.* 64), realizzata applicando le sette corde al guscio di una tartaruga. Lo strumento piacque ad Apollo a tal punto che lo considerò un degno compenso per le cinquanta vacche rubategli dallo stesso dio (vv. 436-438). L'episodio della costruzione dello strumento viene ricordato da Luciano anche in *D. Deor.* 11 (7) 4, dove il figlio di Latona viene considerato il patrono della κιθάρα (πάλαι κιθαρίζειν ἀσκοῦντα), nonostante la maggior parte degli autori antichi lo considerassero l'inventore della lira (Plat. *Resp.* 399d-e, Call. *Hym. Del.* 235, *Diod.* 5.75, Plut. *Mus.* 1136a). Nella tradizione Hermes e Apollo vengono spesso rappresentati come divinità rivali in ambito musicale, entrambi compagni delle Muse e protettori della musica simposiale (cf. BROWN 1947, 91-95). Il dio viene descritto da Caronte proprio come un simposiasta al banchetto dell'Olimpo: lo spazio utopico del simposio diventa un'attrattiva irresistibile per il dio *trickster*, che volentieri dimentica i suoi doveri nell'Ade.

ἦ λόγους τινὰς διεξέρχεται ἐπιδεικνύμενος τὸν λῆρον τὸν αὐτοῦ: La menzione, seppur ironica, dell'abilità retorica di Hermes è da riferirsi al suo tradizionale ruolo di araldo degli dei e di patrono della retorica. Le due competenze sono strettamente collegate: come gli araldi del mito, Hermes possiede una voce forte e una memoria infallibile che lo rendono il prototipo ideale del retore. In Luciano la prerogativa di messaggero del dio diventa lo spunto su cui si costruiscono la maggior parte dei *Dialoghi degli Dei* in cui Hermes è coinvolto: è colui, infatti,

che ha maggiori informazioni su relazioni, segreti e intrighi della comunità divina e che può meglio soddisfare la curiosità di bassa lega propria delle altre divinità («ἠκουσας;» - «ἐώρακας;» - «τί γελῶς;»); cf. LANZA 2004, 195). La parola λῆρος che definisce la logorrea del messaggero degli dei è ripresa dal lessico della commedia aristofanea e indica la chiacchiera futile spesso caratteristica della retorica dei sofisti (Socrate è definito dal corifeo delle nuvole λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ in *Nub.* 359), ma anche i racconti mitici da cui attinge la narrazione tragica (in *Ran.* 1005 il coro elogia ironicamente il talento di Eschilo che ha saputo dare dignità al τραγικὸν λήρον). Il termine conserva entrambe le accezioni in Luciano: con λῆρος o con il verbo ληρεῖν sono definiti i contenuti della poesia omerica in *JConf.* 2, *Gall.* 6, *D. Mort.* 20 (6) 2, *Tim.* 1, come pure la chiacchiera di sofisti (cf. *JConf.* 2, *JTrag.* 23, *D. Mort.* 20 [6] 4), retori (*Rh. Pr.* 17) e filosofi (*Pisc.* 25, *Tim.* 9, *D. Mort.* 1 [1]2, 10 [20] 8). Nel contesto il termine accentua le sue potenzialità semantiche: la retorica di Hermes è vana (cf. *Prom.* 7) e si basa esclusivamente sulle storielle del mito. Lo sciocco ciarlare dell'araldo degli dei costituisce il rovesciamento satirico della tradizionale interpretazione di Hermes come dio del *logos*.

ἢ τάχα που καὶ κλωπεύει: Il riferimento all'abilità nel furto di Hermes rappresenta il nucleo originale dei miti intorno al dio come si evince dall'*Inno a Hermes* in cui ancora infante ruba i buoi al fratello Apollo o dall'attribuzione dell'ἐπίκλοπον ἦθος a Pandora in Hes. *Erg.* 67, 78. La maggior parte dei termini che si riferiscono ai furti di Hermes nell'ambito della mitografia sul dio sono derivati di κλέπτω che significa “rubare”, ma anche “dissimulare, ingannare, nascondere”. In particolare quest'ultima accezione distingue l'azione da ἀπράζω, che indica una forma di rapina che implica l'uso della violenza (cf. CHANTRAINE 1983, s.v. κλέπτω). Infatti tradizionalmente Hermes si caratterizza più per le sue capacità mentali che per la sua forza fisica venendo spesso invocato come patrono di frodi e inganni (Aesch. *Choeph.* 726, Soph. *Phil.* 133, Eur. *Rhes.* 216-217; cf. BROWN 1969, 33-37). Le doti di *trickster* di Hermes vengono tuttavia sanzionate nell'opera luciana dove l'autorizzazione del furto da parte di una divinità rappresenta l'ennesima contraddizione della religione olimpica: il dio dei ladri viene caratterizzato da una ossessiva tendenza cleptomane (in *D. Deor.* 7 [11] il dio appena nato ruba tutti gli attributi delle divinità: il tridente di Poseidone, la spada di Ares, l'arco di Apollo, le tenaglie di Efesto) che non raggiunge alcun obiettivo positivo (cf. *Prom.* 5 in cui la sua nota abilità nel furto costituisce un handicap nel discorso d'accusa contro Prometeo, di cui è collega nell'arte).

ἀναστρέψαι: Il verbo ἀναστρέπω nel dramma attico viene impiegato con il significato di sconvolgere, rivoluzionare (e.g. cf. Eur. *Supp.* 331 ὁ γὰρ θεὸς πάντ' ἀναστρέφει πάλιν e la parodia del verso in Ar. *Pl.* 779 τὰ πάντα πάλιν ἀναστρέψας ἐγὼ). In Luciano assume più spesso il significato di “tornare indietro” (cf. *VH* 1. 19 ἀναστρέψαντες δὲ τὸ μεταξὺ τοῦ ἀέρος).

ὁ γεννάδας: L'epiteto di origine dorica ha pochissime occorrenze in attico, la maggior parte delle quali nella commedia di Aristofane. Nelle *Rane* l'appellativo viene riferito due volte a Xantia, al v. 179, quando il servo decide di fare il suo

dovere portando i bagagli all'Ade, e al v. 640, poiché decide di sostenere virilmente le bastonate di Eaco che vuole verificare chi tra Dioniso e Xantia sia il vero dio. Potrebbe significare “nobile”, poiché corradicale di γενναῖος. Si trova, inoltre, in *Ran.* 738, riferito a Dioniso dal servo di Plutone che elogia il dio per non aver picchiato Xantia, il quale, però, replica ironicamente che Dioniso è tanto γεννάδας da non saper fare altro che πίνειν e βίβειν (vv. 739s.). In Aristofane la *pointe* nell'impiego della parola dorica consisteva probabilmente nella solennità del richiamo alla tradizionale virilità degli Spartani, applicata a Xantia che si dimostrerà nel corso del viaggio agli Inferi sempre più 'spartano' del padrone. Luciano nel riprendere questo termine ha probabilmente in mente tutti i passi delle *Rane*: l'apparente nobiltà di Hermes, come quella di Dioniso, contrasta con le sue azioni poco onorevole come il κλωπεύειν ricordato poco prima.

Ἐλευθεριάζει: Si tratta di un verbo tipico del lessico politico: in Plat. *Leg.* 701, per esempio, significa “parlare o agire come un uomo libero”, definendo quello che Platone considera l'unico aspetto positivo della democrazia (cf. Aristot. *Pol.* 1314a).

ἐξ ἡμισείας: Tale locuzione, che si trova in Luciano e in altri autori del II sec. d.C., sostituisce la corrispondente espressione più frequente in attico ἐφ' ἡμισείᾳ (cf. e.g. *D.* XIX 277). In Luciano si trova spesso per sottolineare il carattere ambiguo, prodotto dalla mescolanza di elementi diversi, dei personaggi (in *Icar.* 22 Menippo spera di superare la sorveglianza degli dei perché è per metà aquila, ovvero indossa un'ala d'aquila, animale prediletto da Zeus), e soprattutto degli dei (in *Deor. Conc.* 3-4 Momo denuncia la natura per metà mortale di alcune divinità che fanno parte del *pantheon* olimpico, in particolare Dioniso, in parte femminile e ἡμιμανής; cf. *D. Mort.* 11 su Eracle per metà dio, *D. Deor.* 25 [26] 1 su Castore e Polluce che muoiono a turno per spartirsi l'immortalità).

§ 2

Τί δὲ οἶδας: Forma analogica tipica della κοινή in luogo di οἶσθα. Quest'ultima forma viene più spesso preferita all'arcaismo, che presenta pochissime occorrenze sia in Luciano (solamente in *D. Marin.* 15.11), che in Plutarco (e.g. *Fab. Max.* 17.2.3 σὺ νικᾷν οἶδας, νίκη δὲ χρῆσθαι οὐκ οἶδας).

τὰ ἄνω πράγματα: La stessa espressione si trova solamente in Ar. *Av.* 1507, sempre in riferimento alle “faccende”, “questioni” del cielo. A pronunciarla è Prometeo, il quale, giunto in ambasciata da Pisetero, è pronto a rivelargli i piani degli dei, in virtù del favore sempre mostrato dal titano per gli esseri umani. Negli *Uccelli* πρᾶγμα e i suoi derivati hanno connotazione negativa: il motivo che spinge Evelpide e Pisetero a lasciare Atene è quello, infatti, di cercare un τόπος ἀπράγμων (v. 44), lontano dalla πολυπραγμοσύνη, «l'avidità operosità, l'affarismo» che dominano la vita della città. Nella commedia tale vizio raggiunge anche

l'Olimpo, luogo tradizionalmente caratterizzato dall'ἠσυχία. La satira luciana degli dei guarda alla comicità di Aristofane: cf. *D.Deor.* 24 [4] 1 τοσαῦτα πράγματα ἔχω μόνος κάμων (Hermes si lamenta di dover occuparsi delle faccende domestiche, di portare messaggi a destra e a manca e di non poter riposare neppure di notte, perché deve accompagnare le anime dei morti); *Bis acc.* 1-3 (Zeus fa un lungo elenco delle attività in cui sono occupati gli dei, che paradossalmente dagli uomini vengono considerati felici; cf. § 2 καὶ σχολάζειν ἡμᾶς τῷ νέκταρι καὶ τῇ ἀμβροσίᾳ νομίζουσι μυρία ὅσα ἔχοντας πράγματα).

ἀσφόδελος μόνον: Caronte elenca tutti gli elementi materiali che appartenevano al mondo e al culto dei morti nella religione greco-romana. L'asfodelo è una pianta erbacea con fiori bianchi raccolti in grappoli: si riteneva tradizionalmente che nell'Aldilà vi fosse un prato pieno di questi fiori che accoglieva le anime dei morti una volta passata la palude Stigia. L'immagine del prato dell'asfodelo è originariamente omerica ed è fissata in un verso formulare (*Od.* XI 539-576; XXIV 13 κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα; cf. anche Hes. *Op.* 41, Luc. *Luct.* 5) ripreso da Luciano nella parodia dell'*epos* composta da Caronte in *Cont.* 22 (i morti sono tutti uguali, nudi e secchi nel prato dell'asfodelo). In *Luct.* 19 viene suggerita l'idea che i defunti si nutrano di questa pianta: l'asfodelo nel mondo dei morti equivale all'ambrosia in quello divino.

χοαὶ καὶ πόπανα καὶ ἐναγίσματα: Libagioni, focacce e sacrifici costituivano le offerte fatte in occasione delle celebrazioni rituali in onore dei morti (cf. BURKERT 2003, 371-373; ROHDE 1992, 243-246). Sul *sema* del defunto venivano versati latte, acqua, vino, miele, bruciati cibi e sacrificati animali dal vello scuro, spesso pecore. I vivi allestivano il banchetto funebre accanto ai segnacoli dei defunti e li invitavano a prendervi parte: la materialità del culto presupponeva l'idea che i morti potessero godere con i sensi di quanto era stato preparato (Eur. *Hec.* 534-538). Le χοαὶ erano le offerte liquide ai morti, in opposizione a λοιβή, σπονδή, le libagioni destinate agli dei. In merito alle χοαὶ ci viene data indicazione precisa già in Omero. In *Od.* X 518-520 Circe fornisce a Odisseo, in procinto di raggiungere il territorio dei Cimmeri, precise indicazioni culturali per il rito di negromanzia che permetterà di evocare i defunti: ai morti andrà fatta una triplice libagione di latte e miele (μελκρήτω), vino (οἶνω), acqua (ὔδατι). Tale pratica trova riscontro nella festa attica delle *Anthesterie*, la più antica delle feste dionisiache ateniesi. Il secondo e il terzo giorno dedicati ai morti prendevano rispettivamente il nome di Χόες (citato anche in Ar. *Ach.* 961, 1076) e Χύτραι: quest'ultimo giorno del triduo era dedicato proprio a Hermes ctonio, al quale facevano offerte a base di cereali, ed era anche l'occasione in cui si svolgevano degli agoni tra attori comici (DEUBNER 1962, 93-123). In *Luct.* 19 viene irrisa la credenza di offrire libagioni ai defunti, a dimostrazione della persistenza delle tradizioni culturali. Il termine πόπανα indica il «pane o la focaccia per sacrifici». compare in Ar. *Ecc.* 843 all'interno di una lista di vivande, iperboliche per quantità e qualità, tipiche delle utopie alimentari della commedia attica, inoltre, in *Plut.* 660, 680 a indicare le focacce sacrificali per Asclepio e in *Thesm.* 285 per le offerte rituali a Persefone e Demetra (cfr. Eustat. *ad Il.* I 688 πόπανον τὸ θεῶ ἄνακτι καθοσιούμενον, ὡς ἐμφαίνει καὶ ὁ Κωμικός). In greco antico (cf. Poll. I

28) esistono più di cento lessemi impiegati per definire le focacce, molti dei quali si trovano all'interno delle fantasie culinarie delle commedie ambientate agli Inferi: in *Ran.* 507 a Xantias, travestito da Eracle, sono offerte πλακοῦντας ὄπτα (una focaccia impastata con farina di frumento, formaggio e miele) e κολλάβους (panini di farina di frumento), in *Pherecr.* fr. 99 K.-A. si parla di ἐγκρίς (focaccia di olio e miele), in *Pherecr.* fr. 167 K.-A. di διακόνιον; le offerte a Ecate vengono dette μαγίδες (Ar. fr. 851 K.-A.); ναστός è un'altra focaccia tipica dei sacrifici (*Pherecr.* fr. 113.5 K.-A.; cf. Ar. *Av.* 567, *Plut.* 1142). Infine, ἐναγίσματα si riferisce a «offerte sacrificali, sacrifici funebri». Si tratta di un lessema attico che ricorre già nei *Friggitori* di Aristofane (fr. 504.12 K.-A.; cf. PELLEGRINO 2015, 291-294): l'ignoto personaggio parlante dimostra in maniera originale la superiorità di un Oltretomba ricco e pieno di delizie rispetto al mondo dei vivi, i quali, proprio per questa ragione, offrono sacrifici e versano libagioni ai morti come se fossero divinità (καὶ θύομεν αὐτοῖσι τοῖς ἐναγίσμασιν / ὥσπερ θεοῖσι καὶ χοάς γε χεόμενοι). Lo stesso termine con questo significato ricorre anche in *Luc. Merc. Cond.* 28.

ζόφος καὶ ὀμίχλη καὶ σκότος: L'Ade è caratterizzato dalle tenebre che circondano ogni cosa e sono immagine stessa della morte (cf. già *Il.* IV 461 τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψεν; V 47 στυγερός δ' ἄρα μιν σκότος εἶλε). Come un paese sempre avvolto nelle nubi e nella bruma, mai toccato dal sole, ma sempre immerso nella notte viene descritta anche la terra dei Cimmeri in Omero (*Od.* XI 15-19). Il *topos* dell'oscurità dell'Aldilà è svolto in questo passo con una *accumulatio* di termini che tradizionalmente descrivono il buio e le tenebre oltremondane. Nell'epica frequente è la formula ζόφον ἠερόεντα («il buio fitto, coperto di nebbia»; cf. Hom. *Il.* XV 151, *Od.* XI 57, *H.Cer.* 80, 402, 446). Nella tragedia e nella commedia ricorre più spesso σκότος (Aesch. *Pers.* 223, Ar. *Ran.* 278 σκότος καὶ βόρβορος): cf. e.g. la definizione che da della casa di Hades il *phasma* di Palinuro in Eur. *Ecu.* 1 (ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας), ripresa, poi, nella commedia (Ar. *Geryt.* fr. 156.1 K.-A. σκότου πύλας) e da Luciano (*Nec.* 1). Il termine ὀμίχλη, che designa generalmente una nebbia chiara e non troppo fitta (cf. Ar. *Nub.* 330: Strepsiade impiega tale sostantivo per descrivere le Nuvole), non si trova, invece, riferito all'Oltretomba. Col significato di «oscurità, tenebra» è attestato in *AP* V 228, *Orph. Arg.* 451, Nonn. *D.* XXXI 164. In Luciano l'oscurità dell'Ade è simbolo della paura frutto delle credenze popolari (cf. *Luct.* 18 τὸν παρ'ἡμῖν ζόφον καὶ τὸ πολὺ σκότος, *VH* II 29 ὁ ἀῆρ ζοφερὸς καὶ ὀμιγλώδης), o dell'azione livellatrice della morte che rende tutti uguali, perché invisibili nel buio di una eterna notte (cf. *ad Cat.* 21). Sul motivo del buio infernale in Luciano cf. infine *D.Mort.* 4 (21) 1, 25 (15) 2.

ἐν δὲ τῷ οὐρανῷ φαιδρὰ πάντα καὶ ἣ τε ἀμβροσία πολλή καὶ τὸ νέκταρ ἄφθονον: L'idea che l'Olimpo, in contrasto con l'Aldilà e con la vita dei mortali, sia pervaso da una luce gioiosa, in cui ci sono nettare e ambrosia in quantità grande (πολλή) e inesauribile (ἄφθονον), è già omerica. L'immagine della luce che avvolge le dimore degli dei è cristallizzata nella formula ἀπ'αἰγλήεντος Ὀλύμπου (*Il.* I 532, *Od.* XX 103). L'Olimpo brilla di un sereno splendore che si accompagna a un clima particolarmente favorevole (cf. *Od.* IV 42-45). Nell'*epos* ambrosia e

nettare fanno parte tradizionalmente dell'alimentazione degli dei: cf. *e.g.* *Il.* XIX 352, *Od.* V 93, IX 359, *Hes. Theog.* 640 (cf. WEST 1996 *ad loc.*), [Hom.] *Hym. Merc.* 248, *Hym. Cer.* 49, *Hym. Ap.* 123; sul tema cf. la monografia di ROSCHER (1883), in part. pp. 22-33. Nella commedia aristofanea tali vivande, privilegio della divinità, sono legate al motivo della pace: cf. *Ach.* 194-198 (una σπονδή di un vino che profuma di ambrosia e nettare equivale a una pace di trent'anni) e *Pax* 852-854 (Opora, dea dell'abbondanza ed emblema del nuovo stato di pace inaugurato dall'ἄγροκος Trigeo, ha sempre "succhiato" la bevanda degli dei). Luciano riprende in buona parte i motivi epici e comici: cf. *Bis acc.* 1 in cui nettare e ambrosia rappresentano nella credenza popolare e nelle dottrine filosofiche (cf. BRAUN 1994, 37-39) il simbolo dell'*eudaimonia* che caratterizza la divinità; sono, infatti, deliziosi (*D.Deor.* 4 [10] 4: Ganimede, assaggiato il nettare, non rimpiangerà il latte) e non necessitano di alcuna preparazione (*Prom.* 18: Prometeo afferma che gli dei non hanno bisogno del fuoco per cuocere l'ambrosia). In questo passaggio l'Olimpo viene descritto da Caronte secondo gli elementi caratteristici delle utopie d'evasione, che sono tradizionalmente collocate in cielo, nei campi Elisi o nell'isola dei Beati. Un luogo opposto rispetto alla realtà infernale, felice, privo di fatiche e con cibo in abbondanza. Per gli stessi caratteri utopici (la luminosità del paesaggio e l'inesauribile disponibilità di frutta, pane e vino) cf. la descrizione dell'isola dei Beati in *Luc. VH.* II 12-14. Per il concetto di utopia nel mondo antico cf. ZIMMERMANN (1991, 55-58); DAWSON (1992, 3-8) e FARIOLI (2001, 3-15).

ἀνίπταται: Forma tarda per ἀναπέτομαι (cf. Max. Tyr. XXII 6).

καθάπερ ἐκ δεσμωτηρίου: L'Aldilà nell'immaginario letterario e popolare è spesso rappresentato come una prigione che rinchioda all'interno delle sue porte le anime dei defunti, impedendo loro di tornare al mondo dei vivi. Sin dalla poesia omerica *topos* ricorrente nella descrizione dell'azione della morte è la metafora del legame (ὀλέθρου πείρατα in *Il.* VI 143, XII 79, *Od.* XXII 33 avvincono chi sta per raggiungere il regno di Hades), motivo rielaborato nella trattazione di Platone (*Crat.* 403e-404a) e dei mitografi: in Apollod. *Epit.* II 24 Teseo e Piritoo invitati a banchetto da Hades restano attaccati al trono di Lete, legati da spire serpentine. Un'immagine simile si trova in *Luct.* 2: Plutone dopo aver accolto i morti li tiene in ceppi che non lasciano scampo (καταδεξάμενον δὲ αὐτοὺς καὶ παραλαβόντα κατέχειν δεσμοῖς ἀφύκτοις). L'Ade, inoltre, è un δεσμωτήριον in quanto luogo di pena con i suoi carcerieri (vd. il ruolo di Eaco come πλωρός in *Luct.* 4 e *D. Mort.* 20 [6] 6) e con i suoi penitenti. Omero è di nuovo il principale modello per il tema della punizione nell'Oltretomba cristallizzato nei tormenti di Tizio, Sisifo e Tantalo in *Od.* 11. 576-600, riproposti con una certa frequenza nell'opera luciana (su Tantalo vd. *Tim.* 18, *Cont.* 23, *Sacr.* 27, *Luct.* 8, *Dips.* 6, *D. Mort.* 7 (17); su Sisifo vd. *Podagra* 12, *Nav.* 21; su Tizio vd. *Salt.* 38, *D. Mort.* 24 (30) 1; su Tantalo, Sisifo e Tizio insieme vd. *Nec.* 14; *Philops.* 25).

§ 3-4

Entrano in scena i tre protagonisti del dialogo, introdotti da Cloto che li vede

arrivare accompagnati da Hermes e dal seguito dei morti. Sono un personaggio che ride – il ciabattino Micillo –, uno con bisaccia a tracolla, bastone e sguardo arcigno che esorta gli altri ad affrettarsi, – ovvero il filosofo Cinisco –, e infine il tiranno. Su quest'ultimo si concentra l'attenzione di questa scena iniziale in cui si spiegano le motivazioni del ritardo accumulato dal drappello dei defunti. Il dio *psychopompos*, comicamente stremato dalla corsa, nonostante lo statuto divino, ripercorre le difficoltà sofferte durante il cammino: il tiranno, indicato in maniera dispregiativa (τουτονὸν τὸν ἀλτήριον), è un δραπετής, uno schiavo fuggitivo, che ha tentato di andarsene dall'Ade perché voleva vivere di più (ὡς ἐπιβιώναι δυνάμενος).

L'immagine della fuga dall'Aldilà, luogo che per antonomasia trattiene con i suoi legami chi vi entra e dal quale è impossibile tornare indietro, l'insistenza sul verbo ἀποδιδράσκειν, lemma tecnico per designare l'evasione del δραπετής, e, infine, l'irriducibile desiderio della vita sono elementi che dovevano evocare nella memoria del pubblico il mito di Sisifo. Il re di Corinto compare come uno dei grandi dannati dell'Aldilà omerico (*Od.* XI 593-600), accanto a Tizio e Tantalo, impegnato nella fatica vana di spingere un enorme masso fino alla sommità di un colle, che raggiunto la cima rotola di nuovo verso il punto di partenza costringendo Sisifo a ripetere eternamente il medesimo sforzo. Le ragioni della punizione non si trovano in Omero, ma sono collegate dalle altre fonti antiche alla proverbiale quanto disonesta astuzia del sovrano di Corinto (cf. *e.g.* Alcae. fr. 15.5s. V. Σίσυφος Αἰολίδαις βασιλεὺς / [ἄνδρων πλεῖστα νοησάμενος; Thg. 702 πλείονα δ' εἰδείης Σισύφου Αἰολίδεω e FABIANO 2008, 238-240) e al suo tentativo riuscito di vincere la morte e di fuggire dall'Ade¹⁹⁵. Proprio questo episodio doveva costituire la trama di un dramma satiresco di Eschilo, *Σίσυφος Δραπέτης*¹⁹⁶, probabilmente conosciuto all'epoca di Luciano, se Polluce suo contemporaneo è uno dei principali testimoni dei pochissimi frammenti rimastoci (fr. 375 a-b Mette = Poll. X 77, VII 40). Già il titolo dell'opera e il possibile contenuto ricorderebbe il tentativo di fuga del tiranno Megapente, ma non escludo che ci potessero essere dei richiami più puntuali, impercettibili per la critica moderna a causa del naufragio delle fonti. Compatibile con un dramma satiresco, inoltre, sarebbe la scena di inseguimento: secondo PIETRUCZUK (2011, 132), si può ipotizzare che a un certo punto del *Sisifo* il protagonista venisse

195 La correlazione tra la *metis* di Sisifo, la fuga dall'Ade e la sua punizione si trova già in Alceo (fr. 15 V.) e nella silloge teognidea (vv. 699-718). Il poeta di Lesbo condanna la ὕβρις del sovrano di Corinto, l'arroganza che gli fece sperare di domare la morte, mentre Teognide, che non menziona il castigo, ne loda al contrario la scaltrezza, superiore a qualsiasi ricchezza, poiché permise a Sisifo di tornare a vedere la luce del sole. In un frammento delle *Genealogie* di Ferecide di Atene (fr. 172 Dolcetti = *FGrHist* 3 F 119) si descrive con maggiori particolari la fuga di Sisifo e il conseguente castigo: prima di morire il re di Corinto ordina alla moglie di non inviare ad Ade le offerte consuete per i morti e, una volta giunto nell'Aldilà, convincerà Ade a lasciarlo tornare in vita per rimproverare la moglie; quest'ultimo accetta e così Sisifo, ben lungi dal rispettare la sua promessa di tornare subito indietro, vive fino alla vecchiaia. Difficilmente, però, gli dèi dimenticano questi affronti: l'astuto mortale viene condannato così a far rotolare eternamente la pietra.

196 Il titolo si trova nel catalogo delle tragedie di Eschilo riportato nel Laurenziano 32.9. Oltre a questo, vi compare anche il titolo *Σίσυφος Πετροκυλιστής*, ma come ha dimostrato in maniera efficace PIETRUCZUK (2011) probabilmente δραπετής e πετροκυλιστής sono epiteti aggiunti successivamente dai copisti che si riferiscono, tuttavia, allo stesso dramma.

accompagnato in scena da un altro personaggio che lo aveva inseguito in nome di Hades, forse Hermes, Thanatos oppure Zagreo, figlio di Persefone. Un'altra spia del possibile modello eschileo di questa sezione del *Cataplus* potrebbe essere anche la presenza del lemma λιπόνεως, «disertore», termine aulico usato evidentemente in maniera parodica nel testo, che tra le sue poche attestazioni conta proprio un passo eschileo (*Ag.* 212s. πῶς λιπόνους γένωμαι / ζυμμαχίας ἀμαρτών;). Infine, una certa dose di scaltrezza e una propensione all'inganno doveva caratterizzare il Sisifo di Eschilo, molto simile alla figura folclorica del *trickster*, personaggio che nella mitologia è caratterizzato da un'astuzia straordinaria e da una condotta al di fuori delle regole. Anche Megapente in questa occasione mostra una discreta furbizia nel riuscire, anche se per poco, a sottrarsi alla sorveglianza del dio truffatore per antonomasia, la cui abilità è prontamente ricordata a *Cat.* 4. Un comico tentativo di evasione quello del tiranno, che subito si presentava al pubblico come figura altamente caricaturale.

§ 3

πλησίον γὰρ αὐτὸς οὗτος, ὡς ὄρῃς: L'ingresso di Hermes nel luogo dell'imbarco è annunciato da Cloto che vede il dio *psychopopos* avvicinarsi progressivamente. Si tratta di una convenzione che risale al dramma attico: un personaggio che si trova nello spazio extrascenico viene "visto" entrare dagli altri attori presenti in scena (cf. *Soph. Tr.* 179, *OT.* 631, *OC.* 311; *Eur. Heracl.* 49, *Or.* 871, *Poen.* 696, fr. 105.2s. Nauck; *Ar. Lys.* 831, *Ecc.* 27 e 41, *Plut.* 332). Nella commedia menandrea i personaggi fanno il loro ingresso generalmente dai lati e si muovono verso il centro, mentre chi è sul palco descrive brevemente particolari del loro aspetto o comportamento (*Dyscol.* 47, 147, 155, *Epitr.* 576, *Sam.* 59, *Sik.* 124; cf. FROST 1988, 5s.). Luciano segue in questo passaggio un *pattern* convenzionale per sollecitare le capacità immaginative di un pubblico abituato ai *remakes* della *nea*.

πολλούς τινὰς ἡμῖν ἄγων – τῇ ῥάβδῳ σοβῶν: La figura di Hermes *psycopompos* è ripresa da *Hom. Od.* XXIV 1-10, dove per la prima volta il dio compare nel ruolo di guida dei morti: Hermes Cillenio chiama le anime dei pretendenti uccisi da Odisseo, ha in mano la verga (2 ἔχε δὲ ῥάβδον μετὰ χειρὶ) e con quella guida (5 τῇ ῥ' ἄγε κινήσας) i defunti che stridono volando come pipistrelli (6s. ὡς δ' ὄτε νυκτερίδες ... τρίζουσαι ποτέονται). Nel testo luciano sono presenti alcuni richiami al passo omerico: l'immagine del dio-pastore con la ῥάβδος che accompagna un gruppo di morti (caso singolare in Omero e in generale nella letteratura greca, dove i morti giungono soli alle dimore dell'Ade), seguita da una similitudine, il macabro stormo di pipistrelli in Omero e il più prevedibile αἰπόλιον in Luciano. Per la connotazione di Hermes come dio-pastore cf. *Hym. Hom. Merc.* 210. **σοβῶν:** lessema tipicamente attico, già aristofaneo (*Av.* 34 οὐ σοβοῦντος οὐδενός / ἀνεπτόμεθ' ἐκ τῆς πατρίδος ἀμφοῖν τοῖν ποδοῖν, cf. *Vesp.* 211), che significa propriamente «cacciare, scacciare via», con impeto, come suggerisce l'aggettivo corradicale σοβαρός, e spaventando il destinatario dell'azione («scare away» cf. LSJ⁹ 1691b s.v.). Si impiega soprattutto in riferimento a uccelli, come specifica lo scolio *ad Ar. Av.* 34 (Ὁς ἐπὶ ὀρνέων τοῦτο

φησι. [πάντες γὰρ σοβοῦσι τὰ ὄρνεα.] ; cf. Plat com. fr. 19-20.3 K.-A. ὁ δὲ παῖς ἔνδον τὰς ἀλεκτρούνας σοβεῖ, Men. fr. 155-156.2 Koerte οὐ σοβήσεται ἔξω, φησί, τὰς / ὄρνις ἀφ' ἡμῶν;) o a insetti (cf. Thphr. *Char.* XXV 5 τὰς μυίας σοβεῖν). In epoca più tarda si registra per il verbo l'accezione più generica di «move rapidly or violently» (cf. Philostr. Jun. *Imm.* 3 σοβεῖν κελεύει τὴν κύλικα): nel lessico di Esichio (1309 s.v. σοβεῖν), nella Suda (761 s.v. σ) e nello scolio al passo luciano viene, infatti, glossato con διώκειν («spingere, scacciare»). Hermes, dunque, spinge i morti con violenza verso il tragheto: l'impiego di questo verbo in particolare potrebbe alludere al carattere “volatile” delle anime, come parte della tradizione omerica (cf. *supra* § 1 s.v. ὁ δὲ Ἐρμῆς).

δεδεμένον τινὰ ἐν αὐτοῖς: Nella sua prima apparizione il tiranno Megapente è legato come uno schiavo fuggitivo, richiamando, come si è detto, il mito di Sisifo. Il motivo del legame rientra, nella sfera di azione della morte ed è tradizionale (cf. *supra* § 2 s.v. καθάπερ ἐκ δεσμωτηρίου). Essere legati nella satira luciana è cosa da vili (cf. *Nigr.* 19), nell'Ade è proprio di chi non ha saputo spezzare quel *desmos* che avvince alla vanità delle cose terrene (cf. *Cat.* 14 e *Nec.* 11 πολλοί τινες ἐφεξῆς, ἀλύσει μακρᾷ δεδεμένοι· ἐλέγοντο δὲ εἶναι μοιχοὶ καὶ πορνοβοσκοὶ καὶ τελῶναι καὶ κόλακες καὶ συκοφάνται).

ἄλλον γελῶντα ὀρῶ: Il ciabattino Micillo viene identificato da Cloto attraverso il riso, l'elemento che qualifica le voci ciniche e satiriche dei dialoghi luciani. Ridono, infatti, non appena mettono piede nell'Ade tutti i filosofi cinici (Diogene in *D. Mort.* 4 [21] 2 e Menippo in *D. Mort.* 1 [1] 2; cf. *supra* 3.3.1), mentre gli altri morti, persino quelli che vantano uno spirito irreprensibile, piangono e tremano (cf. *D. Mort.* 4 [21] 1 Cerbero racconta a Micillo che persino Socrate ebbe paura non appena varcò la soglia dell'Aldilà). L'arma del riso era già considerata nella critica antica un tratto specifico della retorica cinica ([Demetr.] *Eloc.* 259-260 sul Κυνικὸς τρόπος), garantiva la δεινότης (forza, *energeia*). Ridere nel cinismo si configura, infatti, come «a comedic mode of philosophy» (cit. BRANHAM 1989, 52): da una parte l'obiettivo del cinico è quello di far ridere, poiché il riso pone un problema filosofico (si attaccano i vizi, le false pretese di autorità o di potere, le δόξαι e si evidenzia uno scarto rispetto alla verità); dall'altra esso costituisce l'ἦθος della vita cinica (Luc. *Nec.* 21 Ὁ τῶν ιδιωτῶν ἄριστος βίος, καὶ σωφρονέστερος [...] γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς; *Demon.* 21 ἐγέλα τὰ πολλὰ καὶ τοῖς ἀνθρώποις προσέπαιζε, cf. 13, 15, 26). In Luciano chi sa ridere è inevitabilmente in possesso della virtù (il γέλως è tra le doti positive di Menippo in *D. Mort.* 20 [10] 9 assieme a ἐλευθερία e παρρησία), poiché il suo riso nasce dall'osservazione critica del mondo e da un'azione di smascheramento (cf. in particolare *Pro Imag.* 3 e *Gall.* 26 in cui il re è come un attore a cui si spezza la maschera facendo ridere il pubblico), e la comunica agli altri in ragione della propria φιλανθρωπία. Sul motivo del riso in Luciano cf. BRANHAM (1989, 9-64);, HALLIWELL (2008, 429-470) CAMEROTTO (2010, 17-21).

ἓνα δὲ τινα καὶ πῆραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα: Si tratta del filosofo cinico Cinisco, descritto da Cloto attraverso gli attributi fondamentali

della 'divisa' cinica: il bastone e la bisaccia del pellegrino, solitamente accompagnati anche dal mantello, che simbolizzano la vita randagia del filosofo cinico, la fatica fisica del viaggio, il distacco dagli aspetti artificiali dell'esperienza (agi e ricchezze) a vantaggio del vivere κατὰ φύσιν. Il modello di riferimento è Eracle, eroe proveniente dalla tradizione cinico-stoica (BILLERBECK 1999, 25-29): il bastone e il mantello sono paragonabili alla clava e alla pelle di leone indossata dall'eroe come risulta evidente da Luc. *Vit. Auct.* 8 in cui Diogene afferma di proporsi come modello Eracle e infatti come λεοντῆ indossa il τριβώνιον. L'imitazione non avviene solo sul piano estetico, ma il bastone rappresenta anche la forza e l'aggressività dei cinici che trovano spesso in Luciano ironica applicazione: Hermes in *Cat.* 4, riportando il racconto della fuga del tiranno, dice di essere stato valentemente aiutato da Cinisco nella cattura, poiché aveva il bastone, mentre in *Pisc.* 1 Socrate suggerisce a Diogene di bastonare Parresiade. Come sostiene DESMOND (2008, 79) «the staff became to the Cynic what the club was to Heracles: the weapon of a superior being entitled as if by divine right to beat a way through the evils of the world».

δριμὸν ἐνορῶντα: Lo sguardo torvo è una delle caratteristiche estetiche principali dei cinici lucianei, specchio dell'intransigenza morale della loro filosofia. Si veda, per esempio, la descrizione di Diogene in *Vit. Auct.* 7-10: questi appare torvo e cupo, ha le ciglia aggrottate e guarda tutti con aria minacciosa, propone al compratore sacrifici e fatiche disumani e lo invita ad assumere una voce sgraziata e un aspetto selvaggio. La severità dello sguardo è, inoltre, in Luciano il simbolo dell'ipocrisia di chi assume immeritabilmente il nome di filosofo: i falsi cinici dei *Fuggitivi* appaiono pubblicamente sapienti e seri in volto (*Fug.* 18 σεμνοὶ καὶ σκυθρωποί), ma sono irosi, villani, aspri di voce (*Fug.* 27 ὀργίλον, ἄμουσον, τραχύφωνον); il cinico Alcidas lancia a tutti i convitati del simposio filosofico occhiate torve e furiose (*Symp.* 16 ἐπανίστατο δριμὸν καὶ παράφορον βλέπων), mentre è ubriaco fradicio e suscita l'ilarità generale. Tale rappresentazione stereotipata della *semnotes* dei cinici deriva dalla commedia *mese* e *nea* che fissa alcuni caratteri della "maschera" del filosofo, ereditandoli dalla figura del Socrate nelle *Nuvole*. In particolare Platone è l'emblema del tipo comico del *semnos* superbo e austero dal volto arcigno, che aggrotta altezzosamente le sopracciglia (Anfide, *Dessidemide*, fr. 13 K.-A. ὁ Πλάτων ἴως οὐδὲν οἴσθα πλὴν σκυθρωπάζειν μόνον, / [...] σεμνῶς ἐπηρκῶς τὰς ὀφρῦς). Sul motivo dello sguardo accigliato ascritto ai filosofi nella commedia nuova cf., inoltre, Men. fr. 37.2, 349.1 K.-A. e nel *corpus* del Samosatense cf. *Vit. Auct.* 7 συνέσπακε τὰς ὀφρῦς (Diogene), *Icar.* 29 τὰς ὀφρῦς ἐπάραντες (stoici, epicure, peripatetici), *Tim.* 54 τὰς ὀφρῦς ἀνατείνας (il filosofo Trasicle), *D. Mort.* 20.9 Βούλει μικρὸν ἀφέλωμαι καὶ τῶν ὀφρῶν; (Menippo a un filosofo che sta per imbarcarsi sul tragheto di Caronte).

οὐχ ὄρας...; Cloto si serve di un verbo di visione per attirare l'attenzione di Caronte – e parallelamente del pubblico del dialogo – sull'aspetto di Hermes che avanza velocemente verso il tragheto. L'interrogativa retorica introdotta dalla negazione e dall'indicativo di ὄραω alla seconda persona singolare o plurale presenta numerose occorrenze nella commedia antica e nuova (cf. Ar. *Ach.* 344,

Eq. 419, 1214, *Vesp.* 420, 1373, *Pax* 545, 548, *Av.* 294, 891, *Ecc.* 46, 49, *Men. Dysk.* 552, *Peric.* 350, fr. 350.1 A.). Secondo LÓPEZ EIRE (1996, 107) nell'*archaia* «las personas del indicativo como οἶσθα, ὄρᾳς, ὄρᾳτε, δοκεῖς, οἶει se han quedado petrificadas y funcionan en frases interrogativas como si fuesen partículas al servicio de la función conativa o fática», ovvero servono per attirare l'attenzione dell'interlocutore sul messaggio: non c'è niente da “vedere”, poiché il verbo funge semplicemente da «llamada de atención». In questo passo ὄρᾳω sembra impiegato, tuttavia, con funzione referenziale: la Moira descrive nel dettaglio quanto vede e invita il nocchiero dei morti a fare lo stesso. Esempi di quest'uso del verbo (che non rientrano tra quelli forniti da López Eire) si trovano già, a mio avviso, nella commedia di Aristofane (cf. *e.g. Ach.* 344 Οὐχ ὄρᾳς σεῖόμενον: il corego degli Acarnesi mostra a Diceopoli di scuotere il proprio mantello per togliervi le pietre con cui voleva lapidare l'eroe comico, *Eq.* 1214 Οὐχ ὄρᾳς κενήν: il salsicciaio mostra al popolo che la propria cesta è vuota) e di Plauto (cf. FELICI 2011, 175).

τὸν Ἑρμῆν αὐτὸν – γοῦν ἄσθματος αὐτῷ τὸ στόμα: Hermes entra in scena sudato, coperto di polvere e affannato dopo una lunga corsa, come la maschera del *servus currens* della commedia nuova latina: cf. *e.g.* Plaut. *Curc.* 280 ss. (Curculio fa il suo ingresso in scena correndo e ordinando alla massa di gente in cui s'imbatte di fargli strada), *Amph.* 984-987 (Mercurio indossa i panni di Sosia, il servo di Anfitrione, e per questo appare agitato e corre come farebbe un “servetto nelle commedie”). I servi delle commedie plautine generalmente vanno di fretta alla ricerca dei loro padroni, per riportare loro buone o cattive notizie. Un possibile modello di questo motivo si trova nello *Scudo* e nel *Discolo* di Menandro: in *Asp.* 399-420 Davo si presenta davanti a Smicrine di corsa (v. 410 Δᾶε κακόδαιμον, ποῖ τρέχεις;), per annunciare la situazione di pericolo in cui versa Cherestrato, in *Dysk.* 81-102 un altro schiavo, Pirria, entra in scena in preda a un visibile stato d'allarme, senza fiato per la corsa (vv. 96-97 ἀλλ' οὐ δύναμαι λ[έγειν, προ]σέστηκεν δέ μοι / τὸ πνεῦμα). Sull'origine menandrea del *servus currens* plautino cf. ANDERSON (1970).

ἰδρῶτι ῥεόμενον: Molti degli elementi impiegati da Luciano nella descrizione psicofisica di Hermes sono tradizionali. L'immagine del sudore che cola sulle membra è di ascendenza omerica, spesso impiegata in contesto bellico per rappresentare la fatica dei guerrieri impegnati nella lotta (cf. Hom. *Il.* XI 811s. κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἰδρῶς / ὤμων καὶ κεφαλῆς, XVI 109 κὰδ δέ οἱ ἰδρῶς πάντοθεν ἐκ μελέων πολὺς ἔρρεεν, XXIII 688 ἔρρεε δ' ἰδρῶς πάντοθεν ἐκ μελέων, 714-6 κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἰδρῶς, *Od.* XI 599s κατὰ δ' ἰδρῶς / ἔρρεεν ἐκ μελέων), e trova, inoltre, un parallelo nel famoso fr. 31 West di Saffo (μ' ἰδρῶς ψυχρὸς κακχέεται) che reimpiega, come è noto, in parte materiale epico nella definizione della sintomatologia amorosa che la coglie. Anche Aristofane riprende il lessico omerico e ne fa parodia nella caratterizzazione dei veterani di Maratona che compongono il coro degli *Acarnesi*: ἄνδρ' ἀγαθὸν ha combattuto valorosamente, ha sopportato molte fatiche, persino il sudore che ha deterso la sua fronte è caldo e nobile (*Ach.* 695s. θερμὸν ἀπο- / μορξάμενον ἀνδρικὸν ἰδρῶτα δὴ καὶ πολύν). L'insistenza su tali dettagli psicofisici rivela antifrasticamente l'intento comico di

Luciano: Hermes, una divinità che per definizione non soffre alcuna pena, né è sottoposto ad alcuna fatica, è colto in uno stato di preoccupazione e affanno.

τὸ πῶδε κεκοιμένον: Il *topos* della polvere è tradizionalmente legato al combattimento furioso degli eroi (cf. e.g. Hom. *Il.* XXIII 732 μίανθησαν δὲ κονίη, *Od.* XVIII 98 ἔπεσ' ἐν κονίησι μακῶν). Già nella commedia antica, inoltre, la polvere sul corpo materializza la fretta di chi entra in scena: κεκοιμένος è, infatti, l'ecclesiasta che giunge all'assemblea correndo, prima dell'alba, per ricevere i tre oboli (Ar. *Ecc.* 291, cf. v. 1177), motivo ripreso da Luciano in *Tim.* 45: i parassiti arrivano sporchi di polvere e ansimanti (κεκοιμένοι καὶ πνευστιῶντες) dopo aver fiutato l'oro di Timone. Il dio Hermes viene rappresentato tutto sporco di polvere, mentre si affretta a correre a destra e a manca per riferire messaggi e persino servire l'ambrosia agli dei, anche in *D.Deor.* 4 [24] 1 διαφέρειν τὰς ἀγγελίας τὰς παρ' αὐτοῦ ἄνω καὶ κάτω ἡμεροδρομοῦντα, καὶ ἐπανελθόντα ἔτι κεκοιμένον παρατιθέναι τὴν ἀμβροσίαν.

πνευστιῶντα: Il verbo πνευστιάω appartiene al lessico medico e significa «respirare con difficoltà, essere asmatico» (Hypp. *Int.* 44 πνευστιᾶ σφόδρα, cf. Aristot. *Rh.* 1375B 21). Non è attestato in attico che preferisce il verbo πνέω per indicare il respiro affannoso del corridore (Ar. *Pax* 902, *Av.* 1121) o del lottatore (Aesch. *Ag.* 1206, cf. CAMPAGNER 2001, 270). Il correre affannoso, quasi asmatico, secondo Luciano è tipico di chi corre alla mensa dei ricchi, assumendo un atteggiamento servizievole (cf. *Tim.* 45 πανταχόθεν συνθέουσιν κεκοιμένοι καὶ πνευστιῶντες, *Merc. Cond.* 26 περιελθὼν ἴδρωκάς τε καὶ πνευστιᾶς), aspetto che, con abbassamento comico, si applica bene a Hermes, *servus* degli dei.

Τουτονί: Sull'impiego del dimostrativo rafforzato dall'intensivo -ί come stilema tipico della lingua conversazionale che dona una patina attica al testo luciano cf. *supra* 5.1.2. Nella *performance* orale si deve immaginare che il retore corroborasse con il tono della voce o attraverso un gesto il deittico, al fine di definire meglio le relazioni spaziali tra i personaggi: significativamente in questo passo Hermes risponde a Cloto, che gli domanda la ragione del ritardo, di aver perso tempo per inseguire τουτονί τὸν ἀλιτήριον ἀποδράντα (“questo mascalzone *qui* che fuggiva”).

τὸν ἀλιτήριον: Il sostantivo significa propriamente «colpevole» ed è un termine che Luciano recupera dall'oratoria giudiziaria di età classica: cf. e.g. Aesch. *Il.* 157, Demost. *XIX* 197, Lys. *XIII* 179, DICKEY (1996, 169, 172, 297). In Luciano viene sempre impiegato come espressione allocutiva da parte di chi pronuncia l'accusa nell'ambito di un *logos dikanikos* (cf. *Cat.* 26, *J. Trag.* 36 e 44, *Pisc.* 1).

ἀποδράντα: Hermes qualifica il tiranno come uno schiavo fuggitivo, cosa che, del resto, conferma più avanti: cf. *Cat.* 13 Ἔπου νῦν, δραπέτα (così il dio messaggero insulta il tiranno). L'ἀποδιδράσκειν dei servi è motivo comico che risale all'*archaia*. Si veda per esempio il titolo di una commedia di Cratino, *Δραπέτιδες*, o quanto si afferma nella parabasi della *Pace* aristofanea (741-747): il poeta comico ha eliminato dalla scena certe trovate di bassa lega come quella dei servi

che fuggono (τοὺς δούλους ... τοὺς φεύγοντας) e che, una volta ricatturati, vengono bastonati. Il servo marchiato a fuoco perché fuggito è inoltre il benvenuto nella città utopica degli *Uccelli* (76 δραπέτης ἐστιγμένος). Il *topos* dello schiavo fuggitivo perdura anche nella commedia *meze* e *nea*: cf. il *Δραπεταγωγός* di Antifane, i *Δραπέται* di Alessi, l'impiego di δραπέτης come insulto in *Men. Asp.* 393 e *Carch.* 35, *Plaut. Curc.* 290. Infine, tema portante dei *Δραπέται* di Luciano, è proprio la fuga di alcuni schiavi che si mascherano da filosofi cinici per nascondersi dai propri padroni. Per lo stereotipo dell'ἀποδιδράσκειν del servo in Platone, uno dei principali modelli luciane, cf. LORENZONI (2009, 262-263).

λιπόνεως: Termine tecnico che indica «colui che abbandona la nave, la diserta»: cf. *Schol. Luc. ad loc.* ὁ καταλιμπάνων τὴν ναῦν; *Poll.* VIII 40 che registra il corradicale λιπονναυτία nella sezione dedicata ai reati militari previsti dalla legge ateniese (VIII 40 γραφαὶ ... λιπονναυτίου «accuse di diserzione della flotta»; cf. BERTALLI 2007, 153). Attestato già in Eschilo nella forma λιπόνανς (*Ag.* 212 λιπόνανς γένωμαι), è in generale poco frequente (tra le poche occorrenze cf. *D. L.* 65): l'esclusività dell'espressione sottolinea il tono paratragico del dio, quasi disertore per colpa del tiranno. Il motivo della diserzione dei servi – Hermes continua, infatti, ad agire nel suo ruolo di servitore degli dei – è ripreso dall'*archaia*: cf. e.g. *Ar. Pax* 451 δοῦλος αὐτομολεῖν e *Cav.* 21-28 (i servi di Demos, Nicia e Demostene, auspicano di disertare la nave). L'attacco comico era rivolto al ricorso eccessivo degli schiavi come vogatori nella flotta: questi, meno motivati dei cittadini ateniesi nel difendere la propria patria, avrebbero potuto più facilmente darsi alla fuga in circostanze eccezionali. Un timore non del tutto infondato: durante la presa di Decelea da parte degli Spartani nella guerra del Peloponneso, secondo il racconto di Tucidide, sembra che disertassero diecimila schiavi ateniesi (*Tuc.* VII 27.5; cf. JANNI 1996, 228-229 e 236, n. 17). In *Luc. Cont.* 1 si trova un'altra occorrenza di λιπόνεως, riferito alla licenza ottenuta da Caronte di lasciare il traghetto solo per un giorno: simili *variatio* nell'impiego della terminologia tecnica sono comuni in Luciano (cf. DELZ 1950, 66). Per altre λιποτάξεις nel *corpus* cf. *Bis acc.* 13 e 42, *VH I* 29, *Nav.* 33, *Abd.* 32, *Merc. Cond.* 25.

βασιλεύς τις ἢ τύραννος: Luciano in tutto il *corpus* non sembra fare alcuna distinzione tra la figura del re e quella del tiranno: i due termini vengono impiegati quasi sempre come sinonimi (cf. MESTRE-GOMEZ 2009, 103 e in part. n. 49). I βασιλεῖς e i τύραννοι luciane sono, infatti, figure di potenti che facevano parte del repertorio dei προγυμνάσματα, come mostra la ricorrenza degli stessi tipi in Dione Crisostomo, Massimo di Tiro, Valerio Massimo. Si tratta di figure stereotipate che spesso vengono identificate attraverso l'elemento più significativo della loro vicenda: la ricchezza per Creso, la lussuria per Sardanapalo, la crudeltà per Falaride (cf. BOMPAIRE 1958, 162-167; ROCA FERRER 1974, 137-140). L'uso di tale endiadi per designare despoti che si distinguono per avidità, boria o violenza è comune anche ad altri autori del II d.C.: cf. e.g. *Dio Chrys.* XXX 19 ; LXXX; *Epict.* III 22.94 ; *Plut. Pyth.* 407d. Gli stessi autori, ma non Luciano, tuttavia, in altri contesti presentano la figura del re e quella del tiranno come

antitetiche (cf. e.g. Plut. *Mor.* 781e, 826f, Ael. Arist. XIV 222-223, XLVI 204). A partire dalla riflessione aristotelica, la tirannide è considerata, infatti, degenerazione della monarchia (*Pol.* 1279A-b). Nelle filosofie ellenistiche si afferma, inoltre, l'idea che il re, al contrario del tiranno, sa controllare le passioni dell'animo, gestisce le proprie ricchezze senza esserne affetto, amministra il proprio regno con lungimiranza e si preoccupa del bene pubblico. Al contrario il tiranno è schiavo di avidità e lussuria, è sensibile all'adulazione e dimostra efferatezza nei confronti dei propri sudditi. Sulla contrapposizione βασιλεία-τύραννις nello stoicismo cf. GANGLOFF (2006, 341-342), per il cinismo cf. GIANNANTONI (1985, 546). La distinzione tra re e tiranno è centrale soprattutto nella riflessione di Dione Crisostomo, in particolare nelle cosiddette orazioni *Sulla regalità* (c.f. e.g. Eracle al cospetto delle allegorie di *Basileia* e *Tyrannis* in I 62-64; il dialogo tra Diogene e Alessandro nella IV orazione con l'analisi dei δαίμονες che affettano l'animo dei tiranni, l'amore per il denaro [91-100], il desiderio di piacere, l'ambizione [116-132]; cf. GANGLOFF (2006, 321-331).

§4

ὁ τὸ ξύλον: Si tratta di Cinisco, caratterizzato dal bastone, elemento fondamentale della divisa cinica (cf. *supra* § 3 s.v. ἕνα δὲ τινα καὶ πήραν). SCHMID (1964, 234) registra in questo passo un'anomalia rispetto al purismo atticista nell'uso dell'articolo seguito da un sostantivo in caso accusativo, che esprime una qualità del soggetto. Lo stesso avviene, per esempio in *Bis acc.* 9 (ὁ τὴν σύρινγγα), *Gall.* 14 ὁ τὰ ῥάκια τὰ πιναρά, *Cont.* 14 ὁ τὸ διάδημα. Per altre occorrenze cf. DU MENSIL (1867, 9) che considera questo stilema sintattico unicamente erodoteo («*Scriptorum antiquorum solus Herodotus, quod sciam, eo usus est*»). Cf. a proposito anche CHARBERT (1897, 181).

ῥῆχτο ἡμᾶς ἀποφυγών: Il verbo οἴχομαι in reggenza del participio ἀποφυγών determina il modo di “andare via, scappare”: cf. e.g. Ar. *Plut.* 933 οἴχεται φυγών («è fuggito a precipizio»; cf. LSJ⁹ 1211a s.v.).

ἡ Ἄτροπος: Una delle tre moire, colei che rende immutabile il destino di morte stabilito dalle sorelle. Per l'origine di queste figure e la loro rappresentazione in Luciano cf. *supra* § 1 s.v. ὦ Κλωθοῖ.

παρ' ὄλην τὴν ὁδὸν ἀντέτεινε καὶ ἀντέσπα, καὶ τὼ πόδε ἀντερειδῶν πρὸς τὸ ἔδαφος: Il tentativo del tiranno di opporsi a Hermes e di muoversi in senso contrario rispetto alla direzione di marcia è segnalato dall'allitterazione della preposizione ἀντί, in una serie di composti verbali collocati in posizione ravvicinata. Simili assonanze sono tipiche dell'espressività linguistica della commedia antica (cf. SPYRORUOLOS 1974, 141), mentre compaiono più raramente nella prosa attica e comunque non oltre il IV sec. a.C. (cf. DENNISTON 1952, 124-131). Si tratta di verbi che appartengono al lessico sportivo: τείνω a partire da Omero indica la tensione, lo sforzo nella corsa a piedi (Hom. *Il.* XXIII 757-758 ; cf. CAMPAGNER 2001, 311; σπάω, con i suoi composti, è il verbo tecnico della lotta e del pancrazio, e significa «strattonare, tirare», in questo caso in senso

opposto per liberarsi dalla presa dell'avversario (cf. GARCÍA ROMERO 1996, 94; CAMPAGNER 2001, 76); ἐρείδω indica l'azione di "slanciarsi contro, lanciarsi" nella lotta ed è anche questo di ascendenza omerica (Hom. *Il.* XXIII 735 μηκέτ' ἐρείδεσθον, μῆ δὲ τρίβεσθε κακοῖσι: la lotta tra Aiace e Odisseo si sta facendo troppo violenta, così interviene Achille nel ruolo di arbitro, invitando i due a desistere dall'assalto).

ὥσπερ εἰκός: Il participio neutro sostantivato εἰκός indica generalmente qualcosa che avviene secondo verosimiglianza o probabilità (cf. LSJ⁹ 601b s.v. «likely, probable»). Ben ha confermato RIU (2012), tuttavia, nella sua analisi del termine in Aristotele, e in particolare nella *Poetica*, che εἰκός solo raramente designa qualcosa che è "riflesso della realtà" come implicato nel concetto di "verosimile" e viene persino attribuito a fatti che non rientrano nell'ambito della possibilità (e.g. *Poet.* 1460a προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκοτα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα). Al contrario, dalla recensione delle occorrenze, emerge che εἰκός assume piuttosto l'accezione di «logico, ovvio, evidente» (e.g. *EN* 1102b «Il buono e il cattivo si distinguono minimamente nel sonno, ragion per cui dicono che per metà della vita gli uomini felici non differiscono in nulla dagli infelici; che questo accada è εἰκός, poiché il sonno è inattività dell'anima, per quella parte secondo cui essa può dirsi di valore o miserabile», trad. RIU 2012, 100), sia che ci si richiami a qualcosa che effettivamente si verifica nel mondo reale o che è comunemente accettato nell'opinione corrente (nel senso di «quello che è bene, come dovrebbe essere»; cf. e.g. *Ar. Ach.* 602s. Ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέ- / σαι πολιὸν ἄνδρα περὶ κλειψύδραν), sia che l'universo di riferimento sia quello letterario, ovvero conformemente alle aspettative di un'opera letteraria (cf. in part. *Aristot. Poet.* 1451b). Analogamente in Luciano l'espressione ὥσπερ εἰκός (oppure ὡς τὸ εἰκός; cf. *VH* I 33) dovrà tradursi con «come è logico, come sembra bene»: difficilmente nell'opera fantastica di un razionalista e mistificatore come il nostro potrà, infatti, indicare un rapporto di verosimiglianza con la realtà. Così, anche nel passo in oggetto si specifica con un velo di ironia la concatenazione causale sottesa alle regole dell'Aldilà creato dalle credenze popolari, sulla cui esistenza il Samosatense certamente non fa fede.

οὐκ ἀνίειν ὄρων ἀδυνάτων ἐφιέμενον: Non è possibile violare il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti, poiché rappresenta un limite costitutivo dell'ordine cosmico: chi contravviene a tale regola si macchia inevitabilmente di ὕβρις (cf. SOURVINOU-INWOOD 1996, 61-69). Il *topos* ricorre spesso in Luciano: cf. *Luct.* 2, *Cont.* 22, *D. Mort.* 13 (3) 3. L'idea dell'Ade come luogo da cui è impossibile ritornare è frequente anche in alcuni paradigmi luciani: cf. la presenza dei fiumi dalle correnti impetuose che fanno da barriera al mondo dei morti e la sua collocazione nel più profondo degli abissi in Omero (BASLEZ 2003, 93-95); l'immagine di Cerbero che divora chi tenta di uscire in Hes. *Theog.* 772-773. Negli epigrammi funerari di età ellenistica frequente è l'uso dell'epiteto ἀδιάυλος («inaccessibile, senza ritorno») per definire la via che porta all'Ade (*Epigr. Gr.* 1585, 1694, 1928, 2978 Peek; cf. anche *Eur. fr.* 868 Nauck).

ἀπαριθμοῦντος τῷ Αἰακῷ κάκεινου λογιζομένου αὐτοῦς: l'immagine del far di

conto è specifica della caratterizzazione dell'avarico (cf. *infra ad Cat.* 17). Sul fatto che i morti nell'Aldilà di Luciano vengano considerati una possibile fonte di ricchezza per via dell'obolo che portano con sé si veda, in particolare, in *Luct.* 2 il gioco paretimologico su Plutone, che sarebbe così chiamato διὰ τὸ πλουτεῖν τοῖς νεκροῖς τῆ προσηγορίᾳ e in *D.Mort.* 14 le lamentele di Caronte sull'assenza di guerre e malattie che potrebbero decisamente incrementare le sue entrate.

τῷ Αἰακῷ: Luciano assegna a Eaco un ruolo non presente nella tradizione sulla divinità: riscontra infatti il numero dei morti che verranno imbarcati nel traghetto, probabilmente ritira anche gli oboli come viene detto in *Cont.* 2 (ὁ τελώνης Αἰακός) e come suggerisce l'insinuazione sulle doti di ladro di Hermes (Μῆ ἐπὶ πάντων, ὃ Ἑρμῆ [...] χρῶ τῆ κλεπτικῆ). Nelle *Rane* di Aristofane Eaco svolge invece la funzione di πλωρός (vv. 465-476) aggredendo con violenza Dioniso, scambiato per Eracle, seguendo un paradigma comune ai portieri della commedia (cf. *Ar. Pax* 180). Si tratta della prima attestazione di Eaco nell'Oltretomba: con questo compito viene ripreso da Luciano in *Luct.* 4; *D. Mort.* 19 (27), 20 (6), *Nec.* 8. Rara invece in Luciano è la menzione di Eaco come giudice nell'Ade assieme a Minosse e Radamanto (*Phal.* I 7), carica assegnatagli da Platone (*Apol.* 41a; *Gorg.* 523e, 534a, 526e) forse per essere stato modello di *eusebeia* (Isocr. *Evag.* 14), legislatore di Egina e arbitro fra gli stessi dei (Pind. *Isth.* 8. 24). Su Eaco cf. *LGRM*, s.v. *Aiakos*; ROHDE (1992, 312-313). Anche Eaco, come avviene per altre divinità luciane, esautorato da quelle potenzialità morali di giustizia e correttezza che delineavano la sua figura nella tradizione letteraria, viene comicamente ridotto a essere un semplice esattore, un funzionario assillato dalla eventualità che qualche morto possa sfuggirgli (cf. *D. Mort.* 20 [6] 6).

χρῶ τῆ κλεπτικῆ: La propensione al furto del messaggero degli dèi è parte costitutiva del racconto mitico di questa divinità (*H.Merc.* 175; cf. *supra* § 1 s.v. ἢ τάχα που καὶ κλωπεύει) ed è motivo giambico (*Hipp.* fr. 2 W.) e comico ricorrente (cf. e.g. *Ar. Eq.* 296s. ΠΑ. Ὁμολογῶ κλέπτειν· σὺ δ' οὐχί. / ΑΛ. Νῆ τὸν Ἑρμῆν τὸν Ἀγοραῖον; cf. *Ach.* 841, *Eq.* 297, *Nub.* 1277, *Pax* 402). Anche Luciano sfrutta più volte questo *topos* (*D.Deor.* 11.1, *Prom.* 5, *Gall.* 28).

ἐγὼ δὲ ἐρυθριάσας: Il verbo ἐρυθριάω significa «arrossire di vergogna» come specifica Aristotele nelle *Categorie* (30 ὁ ἐρυθριῶν διὰ τὸ αἰσχυνθῆναι). Si noti che gli dèi di Luciano sono i primi ad arrossire. Gli dèi dell'epica e della tragedia non provano, infatti, quasi mai un sentimento di vergogna e in ogni caso non ne danno mostra: solamente in *Hom. Od.* VIII 324 le dee provano pudore e si rifiutano di andare a vedere per questo la scena degli adulteri Ares e Afrodite finiti nella trappola di Efesto. In commedia la maggior parte dei personaggi sulla scena si caratterizza per impudenza, piuttosto che per il suo contrario: la licenziosità comica impedisce che si provi imbarazzo anche di fronte a scene di esibita volgarità. Il rossore è segno della maggiore *urbanitas* delle divinità luciane (cf. *D.Deor.* 21 οἱ δὲ γυμνοὶ ἀμφοτέρω κατὰ νενευκότες ξυνδεδεμένοι ἐρυθριῶσι; *Dear.Jud.* 2 ἀποστρέφη καὶ ἐρυθριᾶς).

κατὰ τὴν ἄγουσαν πρὸς τὸ φῶς: Simili perifrasi per indicare il ritorno alla vita si

trovano in tragedia: cf. Soph. *Philoct.* 625s. πεισθήσομαι γὰρ ὧδε καὶ Ἴδου θανῶν / πρὸς φῶς ἀνελθεῖν; Soph. fr. 557 R. τὸν ἐν τάφῳ κρυφθέντα πρὸς τὸ φῶς ἄγειν; Eur. *Alc.* 1072-1075 ὥστε σὴν / ἐς φῶς πορευῆσαι νερτέρων ἐκ δωμάτων / γυναῖκα καὶ σοὶ τήνδε πορσῦναι χάριν. A rivedere la luce del sole era riuscito, inoltre, Sisifo, secondo i lirici (Theogn. 711s. πάλιν ἦλυθε Σίσυφος ἥρωος / ἐς φάος ἡελίου σφῆισι πολυφροσύναις; cf. Alcae fr. 15 V.).

ὥσπερ ἀπὸ ὕσπληγγοῦ: il sostantivo è glossato negli scoli con ἀφετηρίας (cf. *Schol. Luc. ad loc.*), parola d'uso più comune per indicare la partenza di una gara di corsa (ἄφεξ era per esempio il grido di inizio, cf. Ar. *Ran.* 131-133). Il termine ὕσπληξ più precisamente designa la fune che cadeva davanti ai corridori (cf. Luc. *Tim.* 20) per permettere a tutti di partire nello stesso momento: Polluce lo registra come sinonimo di βαλβίς e γραμμή, entrambi attestati in commedia per indicare la linea di partenza degli stadi (cf. Ar. *Eq.* 1159, *Vesp.* 543, *Ach.* 483). In Aristofane si incontra un'unica occorrenza di un corrispondente vocabolo dorico, ὕσπλαγίς, in *Lys.* 1000 (γυναῖκες ἄπερ ἀπὸ μιᾶς ὕσπλαγίδος), in cui probabilmente assume la valenza metaforica di “essere di comune accordo”, sulla base dell'analogo e più documentato ἄπο βαλβίδων (cf. TAILLARDAT 1962, 338 n.1; GARCÍA ROMERO 1996, 82 e 103 n. 91, CAMPAGNER 2001, 328). In questo passo l'espressione assume un doppio valore, letterale e metaforico: Hermes e Cinisco scattano velocemente come podisti all'inizio di una gara e al tempo stesso condividono l'obiettivo di catturare il tiranno.

ἐν Ταινάρῳ: Nome di un promontorio nella parte meridionale della Laconia in cui si pensava ci fosse l'entrata dell'Ade (Paus. II 25.5; Apollod. II 5.12). Per questa via sarebbe disceso e risalito Eracle nel ratto del cane Cerbero (Eur. *Herc.* 23-25). Il Tenaro viene nominato anche nelle *Rane* come una delle fermate del traghetto di Caronte: forse questo è lo spunto comico che ha suggerito a Luciano l'idea che attraverso quella via si potesse facilmente uscire dall'Aldilà come del resto aveva già fatto Eracle (cf. *LGRM*, s.v. Tainaros).

§ 5-7

La scena dell'imbarco dei morti pare riprendere un'attività di mercatura dell'antichità, in cui le merci vengono sostituite dai defunti: se ne conta con precisione il numero, la tipologia (infanti, vecchi, suicidi, feriti...) e la qualità (EP. Ἴδου σοὶ, ὃ πορθμεῦ, τὸν ἀριθμὸν οὗτοι τριακόσιοι μετὰ τῶν ἐκτιθεμένων. XA. Βαβαὶ τῆς εὐαγρίας. ὀμφακίας ἡμῖν νεκροὺς ἤκεις ἄγων). Caronte come un *naukleros* (proprietario di nave e gestore dell'attività commerciale) è continuamente assillato dalla preoccupazione per il tempo (§ 5 Τί οὖν ἔτι διαμέλλομεν ὡς οὐχ ἰκανῆς ἡμῖν γεγεννημένης διατριβῆς): una vendita ritardata poteva, infatti, generare rincari nei prezzi o far perdere un'occasione (cf. GIARDINA 2001, 281). Cloto, socia nell'esercizio, riceve le merci da Hermes, che assolve la sua funzione di patrono dei commerci, tenendo in mano il registro. Il rigore con cui viene condotto il conteggio e la registrazione dettagliata di quanto

viene imbarcato deve essere il riflesso di una pratica che l'uditorio di Luciano doveva aver ben presente: si confronti, per esempio, la documentazione papiracea dell'Egitto romano di età tardoantica, costituita dalle dichiarazioni relative al prezzo e al tipo delle merci dei capi delle corporazioni di mercanti delle *poleis* locali (LO CASCIO 2003, 322). La satira luciana consisterà allora nell'abbassare alla logica del guadagno quanto è difeso da un tabù, la morte appunto.

Al tempo stesso, questo catalogo di defunti, che entrano ordinatamente nel traghettino di Caronte seguendo le indicazioni sceniche di Cloto ed Hermes – i verbi ἐμβαίω, παράγω sembrano, infatti, impiegati con funzione drammaturgica per coordinare il movimento dei personaggi sulla scena –, costituisce un'ampia galleria di *topoi* retorici, comici e diatribici, per quanto non siano del tutto assenti le allusioni a personaggi o eventi contemporanei. Retorici, sicuramente, sono il motivo della morte prematura, ampiamente attestato nell'epigrafia funeraria, e quelli del brigantaggio, del naufragio e dell'adulterio; comici, invece, sono gli attacchi contro i vecchi e le donne; diatribici, infine, il tema della lotta per i confini e la caratterizzazione dei filosofi cinici menzionati (e.g. l'amore per le etere, il pasto di Ecate). È difficile sapere con certezza se Luciano quando menziona i caduti in Media faccia semplicemente riferimento all'universo geografico delle imprese di Alessandro Magno oppure alluda alle contemporanee guerre partiche, se i morti per la febbre siano forse le vittime dell'epidemia di peste di cui ci parla Galeno, se il filosofo Teagene o il medico Agatocle siano personaggi contemporanei o “tipi” retorici. Non si può, tuttavia, neppure escludere categoricamente che in questo “esercizio di retorica” il Samosatense potesse aprire qualche breccia sulla realtà del II sec. d.C. e che il suo pubblico ne riconoscesse le allusioni.

NOTA CRITICA Nella tradizione manoscritta l'attribuzione, tramite sigle, delle battute ai diversi personaggi di questo episodio, nonché la lunghezza dei singoli interventi, è piuttosto discordante. Ciò è dovuto, come si è spiegato sopra, al fatto che i copisti usufruivano solamente di un testo scritto e non potevano pertanto distinguere gli interlocutori del dialogo grazie a movimenti, gesti ed elementi paraverbali (intonazione, accenti, pause) di cui godeva, invece, il pubblico di Luciano all'atto della *performance*. I paragrafi che seguono risultano particolarmente complessi da questo punto di vista poiché sono presenti in scena tre divinità – Cloto, Hermes e Caronte – che svolgono più o meno lo stesso compito, ovvero quello di far imbarcare il gruppo (muto) dei morti. L'impiego dei vocativi, secondo la consueta “tecnica drammatica” del sofista greco, aiuta solo parzialmente a identificare gli autori delle battute: su un totale di ventitré interventi, solo cinque sono anticipati da una allocuzione. Secondo MESTRE (2014, 338s.), è probabile che il dialogo avvenga principalmente tra la Moira, che annuncia l'entrata delle diverse categorie di morti, ed Hermes, che esegue gli ordini accompagnando i defunti al traghettino, mentre Caronte risponderebbe esclusivamente alle due allocuzioni in vocativo (ὦ Χάρων, ὦ πορθμεῦ) e poi resterebbe “in scena” come personaggio muto fino alla fine del dialogo. Le edizioni moderne del testo (HARMON 1915, MACLEOD 1972, BOMPAIRE 1998) presentano un sostanziale accordo nell'attribuzione delle repliche: si distingue solo la recente edizione JUFRESA – VINTRÒ (2013) dell'opera luciana che fa confluire

la battuta, generalmente attribuita al nocchiero degli Inferi, Νῆ Δί', ἐπεὶ ἄσταφίδες γε πάντες ἤδη εἰσί (5.26) nell'intervento successivo di Cloto (6.1), sulla scorta delle osservazioni di F. Mestre. Nel nostro caso, si è scelto di mantenere il testo dell'edizione MacLeod, poiché a nostro avviso è più plausibile che la colorita metafora ἄσταφίδες (“uva passa”) per indicare i vecchi e il paradossale giuramento di un dio per un altro dio siano più adeguate alla rappresentazione “bassa” di Caronte che a quella piuttosto neutra di Cloto. Come si è visto nell'introduzione (*supra* 5.1.1), infatti, il Samosatense tenta probabilmente di caratterizzare linguisticamente i personaggi, anche attraverso l'impiego di interiezioni e particelle: così, anche in questo passo, l'espressione tipicamente comica βαβαί è certamente pronunciata dal nocchiero, la particella conativa ἰδοῦ, che conferma l'esecuzione di un ordine, può stare solo in bocca al *servus currens* degli dei, mentre i ripetuti imperativi sono attribuibili solo a Cloto che dirige le operazioni dell'imbarco.

§ 5

Ἐμβαινέτωσαν: Si tratta del primo di una serie di imperativi di ἐμβαίνω, con cui di volta in volta Cloto esorta i morti a imbarcarsi: cf. *Cat.* 7, 8, 17 ἔμβαινε, *Cat.* 13 ἔμβηθι. Col significato di «to embark on a ship» (LJS⁹ 538b s.v.), dove l'imbarcazione in questione è il traghetto di Caronte, si trova attestato nel principale ipotesto comico del *Cataplus*: Ar. *Ran.* 188 XA. Ταχέως ἔμβαινέ που (Caronte ordina a Dioniso di salire a bordo). Nelle *Rane* si registra anche la variante εἴσβαινε (v. 190), non presente in Luciano, che alterna, invece, ἔμβαινε con ἐπίβαινε (*Cat.* 8). Il verbo, coniugato all'imperativo, assume anche il senso «go on, go quickly!» (LJS⁹ 538b s.v.): si vedano a proposito Hom. *Il.* XXIII 403 ἔμβητον, Eur. *El.* 113 ἔμβα, Ar. *Ran.* 377, *Ecc.* 478 ἔμβα χώρει, Eup. *Dem.* fr. 100.6 K.-A. ἔμβαινε. Probabilmente in questo passaggio l'esortazione della Moira presenta entrambe le accezioni del verbo, data la soprastante lamentela di Caronte sul tempo perduto per attendere l'arrivo dei morti.

τίς καὶ πόθεν καὶ ὄντινα τεθνεὼς τὸν τρόπον: Si tratta della parodia del verso formulare omerico tipico delle scene di ospitalità in cui viene chiesto il nome, la provenienza e la stirpe dello *xenos* (Τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκίης; cf. *Od.* I 170; X 325; XIV 187; XV 264; XIX 105; XXIV 298). Il codice della *xenia* antica prevedeva che la domanda venisse posta all'ospite dopo alcuni giorni dall'arrivo, mentre un'infrazione di esso era commessa da chi si trovava al di fuori dello spazio civile (cf. *Od.* IX 252-255 in cui il Ciclope si informa sull'identità di Odisseo e dei compagni non appena li vede nella propria grotta). Il verso omerico, in generale, ha moltissima fortuna. Si trova citato, per esempio, con intento parodico già nei *Silli* di Senofane (fr. 22. 4-5 'τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόσα τοι ἔτε' ἔστί, φέριστε; πηλίκος ἦσθ', ὄθ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο), nella *Batrachiomimachia* (vv. 13-14) ed è certamente riecheggiato in Ar. *Pax* 185-187 Τί σοί ποτ' ἔστ' ὄνομ'; Οὐκ ἔρεῖς; / TP. Μιαρώτατος. / EP. Ποδαπὸς τὸ γένος δ' εἶ; φράζε μοι. / TP. Μιαρώτατος; così Hermes accoglie Trigeo una volta atterrato sull'Olimpo). Ricorre anche nella letteratura cinico-menippea: Diogene Laerzio, nel riportare la biografia di Bione di Boristene (D.L. IV 46-47) attribuisce tale

verso al re Antigono che interroga il cinico sulle sue origini; inoltre, un uso parodico dello stesso si trova in *Apocol. 5* (cf. BONANDINI 2013, 72-75). Infine, la presenza del verso negli scolî e nelle grammatiche (Heracl. Gramm. fr. 39. 19; Herodian. Gram. Encl. 3, p. 563; Arcad. p. 161) conferma che costituiva materiale citazionale di uso corrente nelle scuole di retorica. Un'eco della violazione del codice di *xenia* a fini parodici si trova, inoltre, in Luc. *Icar. 23*: la domanda omerica viene posta da Zeus a Menippo con modi burberi e selvaggi (il padre degli dei che nell'accogliere il cinico *xenos* si comporta esattamente come il Ciclope, spaventando l'interlocutore con la potenza della voce; cf. *Od. IX 257-258*).

Βούλει ... ἐμβιβασώμεθα: Già DU MESNIL (1867, 14) e SCHMIDT (1964, 241) hanno notato in questo passo un'anomalia nell'uso dei modi rispetto alle norme della sintassi attica: dopo verbi volitivi (βουλέω, θέλω) viene impiegato l'indicativo futuro in luogo del congiuntivo dubitativo. Per quest'uso in Luciano cf. anche *Nav. 4* (con ἐθέλω), *Cont. 7, Tim. 37*.

παραγαγεῖν: Il passaggio dei diversi morti davanti a Cloto, che ha il compito di esaminarli prima del loro ingresso nel tragheto di Caronte, è segnalato più volte da παράγω (cf. § 6.2 Τοὺς τραυματίας ... παράγαγε, 6.18 Τοὺς ἐκ δικαστηρίων δῆτα παράγαγε, 6.23 τὰς δὲ γυναῖκας ἅμα ... παραγάγω;). Il verbo letteralmente significa «bring and set beside others, bring forward» (cf. LJS⁹ 1307a s.v.) e pare impiegato da Luciano per suggerire il movimento “scenico” dei defunti, fatti camminare in fila davanti alla Moira. Simili didascalie, adottate per definire le coordinate dell'azione scenica, si trovano – come è noto – già nel dramma attico. Per l'uso del verbo corrispettivo nella commedia antica si veda Ar. *Av. 1720 ἄναγε, διεχε, πάραγε, πάρεχε*: una serie di comandi del corifeo accompagnano la danza del coro degli Uccelli sull'orchestra e tra questi πάραγε commenta la disposizione ordinata degli *orchestai*, intenti a riprodurre uno schieramento militare (cf. ZANETTO 1997 *ad loc.*). Con il significato di «introdurre sulla scena» si registra già in Ar. *Ran. 1053-1054 ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρή τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητήν, / καὶ μὴ παράγειν* (cf. DOVER 1994 *ad loc.*); Arist. *EE. 1230b19 οἱ κωμωδοδιδάσκαλοι παράγουσιν ἀγροίκους*; D.L. II 28 Ἀμειβίας δ' ἐν τρίβωνι παράγων αὐτὸν φησὶν οὕτως. A garantire l'accezione metateatrale di παράγω in Luciano è *Vit. Auct. 1* σὺ δὲ στήσον ἐξῆς παραγαγὼν τοὺς βίους; Zeus invita Hermes a collocare in fila le vite dei filosofi che saranno messe all'asta, facendoli salire su dei banchi di pietra; di volta in volta il verbo in questione scandisce l'introduzione di un nuovo personaggio (cf. § 2 Τίνα πρῶτον ἐθέλεις παραγάγωμεν;, 6 ἄλλον παραγάγωμεν, 13 Μετάστησον ἄλλον παράγε), in un dialogo che ha tutte le caratteristiche di una partitura per la scena (cf. IANNUCCI 2001). L'impiego luciano del verbo con accezione simile ricorre, inoltre, in *Cal. 7 παραγάγωμεν τὸν πρωταγωνιστὴν τοῦ δράματος, Pisc. 25 πάλαι ἔχαιρον Ἀριστοφάνει καὶ Εὐπόλιδι Σωκράτη τουτονὶ ἐπὶ χλευασίᾳ παράγουσιν ἐπὶ τὴν σκηνήν*.

Ἴδού: Imperativo che in parte ha perso il suo significato originario per diventare un segnale conversazionale. LÓPEZ EIRE (1996, 101) sottolinea che spesso, in virtù della sua funzione conativa, tale particella in commedia serve per far notare

a chi finisce di dare un ordine che questo è stato già completato (cf. e.g. Ar. *Nub.* 254s. Σω. κάθιζε τοίνυν ἐπὶ τὸν ἱερὸν σκίμποδα. / Στ. ἰδοῦ, κάθημαι). Nel *Cataplus* questo uso viene essenzialmente rispettato: a pronunciare Ἴδου è spesso Hermes, nel suo ruolo di *servus currens*, che di volta in volta conferma ai suoi superiori, Caronte (*Cat.* 5.12) e Cloto (*Cat.* 5.24, 6.17), che gli ordini sono stati eseguiti. Allo stesso modo in *Cat.* 24, impiegando la stessa particella, Cinisco conferma a Radamanto che si trova già nudo al suo cospetto, pronto per l'esame degli stigmata. Solamente in *Cat.* 22 ἰδοῦ è legato al contesto e viene usato propriamente come imperativo, reggendo, infatti, il participio predicativo δαδουχοῦσά.

Βαβαί: Si tratta di un'interiezione che esprime sorpresa («oh!») o dispiacere («caspita!») e spesso è accompagnata da un genitivo esclamativo che esplicita l'oggetto del sentimento provato (nel nostro caso τῆς εὐαγρίας). È attestata prevalentemente in Aristofane (DUNBAR 1973, 40; LÓPEZ EIRE 1996, 90) e Platone (ASTIUS 1969, 333), ma mancano del tutto occorrenze nella tragedia, in Senofonte, negli oratori attici, mentre nella commedia nuova è scarsamente rappresentata (cf. LABIANO ILUNDAI 2000, 115 n. 210). Come le altre interiezioni, βαβαί è una particella specifica del linguaggio colloquiale e ne impegna la funzione espressiva: LÓPEZ EIRE (1996, 85-95) nota che nella commedia spesso queste potevano cambiare la loro sfumatura semantica a seconda della mimica, dell'intonazione di voce o del contesto. Impiegata per marcare un sentimento di molestia si trova per esempio in Ar. *Ach.* 1141 Νεῖφει. Βαβαιάξ· χειμέρια τὰ πράγματα e *Lys.* 312 Φεῦ τοῦ καπνοῦ, βαβαιάξ. Parimenti in questo passo l'esclamazione di Caronte sembra celare una nota di disappunto per la cattiva εὐαγρία e serve a colorare “comicamente” la figura del burbero nocchiero.

τῆς εὐαγρίας: La metafora della “caccia” deriva probabilmente dal *topos* della morte che “afferra”, “rapisce” come un uccello rapace (ἀρπάζω) le proprie vittime, motivo che ricorre con una certa frequenza nel VII libro della *Palatina*: e.g. 85.2 Γυμνικὸν αὖ ποτ' ἀγῶνα θεώμενον, ἠέλιε Ζεῦ, / τὸν σοφὸν ἄνδρα Θαλῆν ἥρπασας; 199.3 ἥρπασθης, φίλε λαιέ, 221. 6 308.2 νηλειῆς Αἰδῆς ἥρπασε Καλλίμαχον (cf. 221.6, 343.6, 364.4, 371.4, 389.3, 476.7s., 481.2, etc..). Sull'immagine di Caronte ἄγριος che rapisce i morti come fossero le prede di una caccia infernale si vedano *AP.* VII 603.1 Ἄγριός ἐστι Χάρων. — Πλέον ἦπιος. — Ἥρπασεν ἤδη / τὸν νέον e *ibid.* 671.1 Πάντα Χάρων ἄπληστε, τί τὸν νέον ἥρπασας αὐτως / Ἄτταλον;.

ὄμφακίας ἡμῖν νεκροῦς ἦκεις ἄγων: Letteralmente il sostantivo ὄμφαξ, -ακος designa l'uva acerba (Poll. I 243 βότρυς ... ἀτελεῖς, ἐξώρους, ἄωρους, ὄμφακας). Viene impiegato con accezione metaforica già nell'*archaia*: l'acidità dei grappoli non maturi è termine di confronto in espressioni che definiscono l'asprezza dell'animo (Ar. *Ach.* 352 Δεινὸν γὰρ οὕτως ὄμφακίαν πεφυκέναι τὸν θυμὸν ἀνδρῶν, *Vesp.* 1082 θυμὸν ὀξίνην) o la severità dello sguardo (Plat. *Com.* fr. 32.1 K.-A. καὶ τὰς ὀφρῦς σχάσασθε καὶ τὰς ὄμφακας, adesp. *com.* fr. 633 K.-A. ὄμφακας βλέπειν). In alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina* l'immaturità dell'uva, invece, designa per estensione la tenera età di fanciulli e fanciulle: si

vedano V 20 εἴη μήτ' ὄμφαξ μήτ' ἀσταφίς (l'anonimo autore del componimento dichiara di non voler sposare né una ὄμφαξ, una giovane acerba, né ἀσταφίς, una donna “marcia”, perché vecchia) e XII 205 οὐ πλεῦν δ' ἐστὶν ἐτῶν δυοκαίδεκα. νῦν ἀφύλακτοι / ὄμφακες (Stratone di Sardi, poeta del II d.C., paragona i giovinetti di dodici anni all'uva acerba e incustodita). Nel servirsi di questa metafora vegetale, Luciano sfrutta in questo passo un *topos* particolarmente frequente degli epigrammi funerari, che è quello dei παῖδες ἄωροι, i giovani “colti” anzitempo da Plutone. Un significativo confronto con il nostro testo si trova, per esempio, in una iscrizione di Napoli del I d.C. dedicata ad Aristone, un bambino di sette anni: GVI 1883 Δακρυχαρῆς Πλούτων, οὐ π[αιγνί]α ἅπαντα βρότεια σοὶ νέμεται; τί τρυγᾷς ὄμφακας ἡλικίης; («Plutone che ti compiaci di lacrime, non ti trastulli già con tutti i mortali? Perché vendemmi grappoli acerbi?»). Sull'impiego di metafore legate al mondo vegetale per rappresentare la morte prematura si vedano e.g. *AP.* VII 600.1 ἀώριος εἶλέ σε τύμβος, VII 662.2 Ἡ παῖς ὄχετ' ἄωρος ... εἰς Ἄϊδην, dedicati a fanciulli che giungono all'Ade «acerbi», e VII 157.3s. ὁ γὰρ χρόνος ἄνθος ἄριστον / ἡλικίης, VII 217.3 νέον ἥβης ἄνθος per ragazzi morti quando sbocciava il «fiore» (ἄνθος) della loro giovinezza. Per la *varietas* di motivi della poesia sepolcrale relativi alla morte precoce cf. VÉRILHAC (1978).

Τοὺς γέροντας: I vecchi sono oggetto di attacchi comici già nella commedia antica dove si mettono alla berlina le loro carenze fisiche dovute all'età avanzata (perdita dei denti, difficoltà a rimanere svegli) o il pessimo carattere che li porta alla solitudine e alla misantropia (cf. BETA 2007, 22-23). Luciano in questo passo gioca con stereotipi abbastanza comuni come la sordità tipica degli anziani o l'abbandono da parte di familiari e amici che li rende ἀκλαύστους al momento della morte. Un ritratto di un ὑπέργηρος appena trapassato si trova anche in *D. Mort.* 27 (22) 9, colpito da una *escalation* di mali al termine della propria vita: novantenne, estremamente povero, privo di figli, zoppo, quasi cieco, ma paradossalmente ancora attaccato alla vita e quindi bersaglio della satira cinica per non aver nemmeno acquisito la saggezza di preferire la morte alla vanità della vita. Altrove, invece, la vecchiaia è una virtù positiva per Luciano ed è simbolo della σοφία raggiunta a maturazione di un percorso intellettuale: nell'*Eracle: un prologo* l'immagine dell'eroe ormai vecchio viene adorata dai Celti come rappresentazione di una retorica positiva capace di penetrare con forza negli animi e di guidarli alla virtù, poiché τὸ δὲ γῆρας “ἔχει τι λέξαι τῶν νέων σοφώτερον” (*Herc.* 4; cit. Eur. *Phoen.* 530). La vecchiaia, che spesso determina una condizione di precarietà materiale e sociale, diventa inoltre uno degli attributi specifici dell'eroe satirico: Menippo in *D. Mort.* 1 (1) 2 è descritto come γέρων da Diogene, l'ennesimo tratto che rende sgradevole il suo aspetto e lo allontana da quel paradigma di *kalokagathia* proprio degli eroi epici, donandogli la possibilità di uscire dagli schemi convenzionali e di compiere imprese straordinarie (cf. CAMEROTTO 2010, 25-28).

πράγματα ἔχειν τὰ πρὸ Εὐκλείδου: Secondo lo scoliasta (RABE 1971, 44) si tratta di una παροιμία (proverbio) che allude all'amnistia voluta dall'arconte Euclide, il primo dopo la caduta della tirannide dei Trenta, in base alla quale i

delitti compiuti e i processi intentati prima del suo arcontato (τὰ πρὸ Εὐκλείδου) erano da considerarsi non validi (ἄκυρα) in modo che i cittadini non ricorressero a rivendicazioni personali. Il proverbio non è registrato dai paremiografi (per un commento allo scolio cf. RUSSO 1969, 169) e viene impiegato con questa accezione, cioè per fare riferimento a fatti molto antichi, solo in Luciano (cf. *Hermot.* 76). Non compare infatti nelle opere dei sofisti contemporanei e anche negli oratori attici si menziona Euclide sempre in relazione all'amnistia e mai con significato metaforico (cf. e.g. Aeschin. *Timarch.* 39; Dem. *Timocrat.* 42).

τακεροὶ πάντες καὶ πέπειροι καὶ καθ' ὄραν τετρυγημένοι: I vecchi vengono paragonati da Hermes a dei grappoli colti al momento giusto. La morte καθ' ὄραν è motivo consolatorio opposto a quello, appena visto (cf. *supra* s.v. ὄμφακίας), della *mors immatura* dei fanciulli. Anche questo è attestato nell'epigrafia funeraria: la fine di un vecchio dalla chioma canuta è considerata sopportabile, perché avviene nell'ora giusta della vita (cf. GVI 1981 γηραλέην δὲ κόμηγ' ἢ πολλὴν τίλλουσα καθ' ὄραν ἠρίον ἀμφὶ τεόν, Μοῦσα, χέω δάκρυα). L'uso del verbo τρυγέω per indicare la “vendemmia” degli anziani è forse derivato dalla commedia *archaia*, in cui questi sono paragonati alla feccia del vino (τρύξ), poiché il residuo della fermentazione ha spesso l'odore e il sapore sgradevole della frutta marcia: cf. Ar. *Vesp.* 1309 ἔοικας, ὃ πρεσβῦτα, νεοπλούτῳ τρυγί, *Plut.* 1086 τρὸξ παλαιὰ καὶ σαπρὰ (detto a una vecchia da parte di un giovane amante).

ἐπεὶ ἄσταφίδες γε πάντες ἤδη εἰσί: Caronte in maniera irridente replica a Hermes che i vecchi non gli sembrano vendemmiati al momento giusto: sono già «uva passa» (in greco σταφίς, -ίδος designa l'uva secca e troppo matura: per pleonasma si usano anche i termini ἄσταφίς e ὄσταφίς – cf. Ps. Herodian. III.2 172 σταφίς γίνεται ὄσταφίς καὶ ἄσταφίς κατὰ πλεονασμὸν τοῦ α καὶ τοῦ ο). L'impiego di tale immagine per rappresentare la vecchiaia ricorre già in alcuni epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina* e, come nel nostro testo, in contrapposizione a ὄμφαξ (l'uva acerba come immagine della giovinezza): AP. V 20 εἶη μήτ' ὄμφαξ μήτ' ἄσταφίς, ἢ δὲ πέπειρος V 304 Ὅμφαξ οὐκ ἐπένευσας· ὃ τ' ἦς σταφυλή, παρεπέμνω· / μὴ φθονέσης δοῦναι κἂν βραχὺ τῆς σταφίδος. Probabilmente si trattava di una metafora abbastanza comune se nelle raccolte dei paremiografi è attestato il proverbio Ἄνδρὸς γέροντος ἄσταφίς τὸ κρανίον («la testa di un vecchio è uva passa», Diogen. I 85; Zenob. I. 96). Il confronto nasce probabilmente dalla somiglianza tra la pelle grinzosa dei vecchi e la superficie “increspata” dell'uva sottoposta al processo di essiccazione. Così, per esempio, già nella commedia antica si insiste sull'aspetto decrepito delle vecchie, caratterizzate in particolare dal volto rugoso e grinzoso (Ar. *Ecc.* 877-879, 928s., 1072s., *Plut.* 1050s., 1064s.) e dalla σαπρότης, «putretudine» (σαπρὰ è un epiteto spesso riservato in commedia alle donne anziane; cf. Ar. *Ecc.* 884, 926, 1098, *Lys.* 378, *Plut.* 1086).

§ 6

μοι εἶπατε: Il verbo presenta un'anomalia nella flessione: in luogo dell'uscita della seconda persona plurale dell'imperativo aoristo tematico (-ετε), Luciano impiega

l'uscita del più comune aoristo sigmatico (-ατε). La stessa forma si trova e.g. in *Cat.* 27, *Gall.* 14, *Phal.* I 5, *Pisc.* 4, mentre alla terza persona singolare dell'imperativo aoristo, εἶπατω, in *Dom.* 14, *Symp.* 23, *Bis acc.* 26 e 29, *Rh. pr.* 12, *D. Mort.* 25. Cf. SCHMID (1964, 232).

πολεμοῦντας ἀποθανεῖν ἔδει χθὲς ἐν Μηδίᾳ τέτταρας ἐπὶ τοῖς ὀγδοήκοντα καὶ τὸν Ὁξυάρτου υἱὸν μετ' αὐτῶν Γωβάρην. È oggetto di discussione da parte degli studiosi se Luciano in questo passaggio, con la menzione dei morti in Media, si stia riferendo alle guerre partiche contemporanee, fatto che risulterebbe utile per la datazione dell'opera (cf. da ultimi SCHWARZ 1965, 55; HALL 1981, 57; JONES 1986, 168; BOMPAIRE 2003, 259 e 273 n. 20). Il confronto con *Hist. Conscr.* 30, in cui il retore siriano critica un certo Antiochiano di aver riassunto in cinquecento parole le recenti imprese di Lucio Vero e dei suoi generali contro i parti (τὰ πεπραγμένα ὅσα ἐν Ἀρμενίᾳ, ὅσα ἐν Συρίᾳ, ὅσα ἐν Μεσοποταμίᾳ, τὰ ἐπὶ τῷ Τίγρητι, τὰ ἐν Μηδίᾳ), nonché il successivo accenno alla morte di Teagene, filosofo cinico compagno di Peregrino Proteo (cf. *infra* nota successiva) porterebbero a sostenere tale ipotesi. La spedizione in Media, guidata probabilmente da Avidio Cassio (ASTARITA 1983, 40-52), si era svolta nella prima metà del 166 d.C.: si tratta dell'ultima fase della guerra iniziata nel 161 d.C. in risposta alla penetrazione in Armenia del re parto Vologese III. La vittoria romana aveva procurato agli imperatori Marco Aurelio e Lucio Vero il titolo di *Medicus*, ampiamente attestato nelle iscrizioni del periodo (BERTINELLI 1976, 28 n. 155). Nella *Storia romana* epitomata di Cassio Dione (LXXI 3.I) forse si fa riferimento a una delle sconfitte dei nemici presso il fiume Choaspes (ASTARITA 1983, 48s.), ma al di là di questo possibile accenno non si hanno altre informazioni sulle operazioni in Media, fatto che non sorprende all'interno del naufragio delle fonti letterarie che caratterizzano le guerre partiche della metà del II d.C. I nomi propri citati in questo passo da Luciano (τὸν Ὁξυάρτου υἱὸν ... Γωβάρην) non ci forniscono maggiori informazioni a proposito. Gobare, infatti, non è attestato nei documenti letterari o epigrafici (si trova solo in *Suid.* γ 410 il lemma Γώβαρις), mentre il nome di Ossiarte pare rimandare alle conquiste di Alessandro: nobile Sogdiano alleato di Besso, oppose una certa resistenza a quest'ultimo nella conquista dell'Asia (Arr. IV 18.4-7), ma successivamente ottenne una satrapia da quest'ultimo per avergli concesso in sposa la figlia Rossane (Arr. VI 15.3). Sono dati che non smentiscono, né confermano una possibile allusione luciana agli eventi contemporanei. L'identificazione da una parte degli imperatori romani con il sovrano macedone e dall'altra dei parti con i persiani, principali nemici di Alessandro nei territori orientali, costituiva, infatti, un *topos* della retorica dei greci sotto la dominazione romana, e non si può escludere che lo stesso avvenisse nel fronte avversario, portando i parti ad assumere i nomi degli Achemenidi: «counter-propaganda aimed at the enemy may have been a factor, since the Parthians liked to present themselves as the heirs to the Achaemenids, Alexander's foe» (cf. SPAWFORTH 2006, cit. p. 21). Il Samosatense, quindi, davanti al suo pubblico ateniese di *pepaideumenoí*, potrebbe impiegare i nomi reali dei generali parti oppure i nomi persiani che riportano all'immaginario delle imprese di Alessandro, ma che sembrano ammiccare foneticamente ai condottieri più in vista del fronte partico: Ὁξυάρτης ricorda il nome del principe parto Osroe che nel 162

d.C. sconfisse a Elegeia in Armenia le legioni romane, chiamato dai greci, secondo Luciano, Ὀξυρόης (*Hist. conscr.* 18). Il retore, così, citando la Media rispondeva al gusto esotico-antiquario dell'uditorio (cf. *Rh. Pr.* 18 ὁ ἥλιος ὑπὸ τῶν Μηδικῶν βελῶν σκεπέσθω: Luciano irride al manierismo retorico di alludere alle guerre persiane con immagini erodotee; cf. Hdt. VII 205-239 e a proposito ZWEIMÜLLER 2008, 356 n. 947) e al tempo stesso accennare alla politica contemporanea. Per altri riferimenti ai Medi nell'opera luciana cf. inoltre *D. mort.* 22.2 in cui il filosofo cinico Cratete, morto nel 288 a.C., nomina tra i suoi compagni di *kathabasis* Ἀρσάκης ὁ Μηδίας ὑπαρχος, forse uno dei governatori della Persia al tempo delle guerre di Demetrio Poliorcete contro gli altri diadochi (se si vuole concedere al passo un po' di verosimiglianza storica).

καὶ ὁ φιλόσοφος Θεαγένης διὰ τὴν ἑταίραν τὴν Μεγαρόθεν: Il filosofo Teagene suicida d'amore per un'etera è omonimo del cinico allievo di Peregrino che compare nell'irriverente biografia dedicata da Luciano a quest'ultimo. Forse si tratta effettivamente della stessa persona, nonostante i divergenti pareri della critica (cf. BERNAYS 1879, 90, DESSAU 1898² T 110, JONES 1986, 131 n.71; BOMPAIRE 1998, 274, n. 21); è, invece, da escludere l'identificazione tra questi e il grammatico Teagene di Cnido menzionato in *Phil. Vit. Soph.* II 564). Più volte nella *Vita di Peregrino* Luciano suggerisce ai discepoli del guru cinico di seguire l'esempio del maestro emulandone il suicidio (*Peregr.* 26, 31, 37) e in particolare l'invito viene rivolto a Teagene (*Peregr.* 24): braccio destro di Peregrino, questi presenta quel rigore intransigente, dovuto a un'inclinazione più esibizionista che etica, che caratterizza la degenerazione del cinismo in età imperiale (*Peregr.* 31, dove Teagene grida, sbraita e dice maldicenze; cf. *Fug.* 14, 27). Un Teagene cinico viene citato anche da Galeno (*Meth. med.* XIII 15: 909-916 Kühn) in un aneddoto a proposito di una cura sbagliata: il filosofo, famoso perché tutti i giorni teneva discorsi nel foro di Traiano a Roma, sarebbe morto di tumore al fegato, mal curato con impacchi locali di miele e olio bollente. Galeno, che non mostra per il personaggio la stessa malevolenza di Luciano, scrive che alla morte erano presenti solo gli amici, poiché da buon cinico non era sposato. Il suicidio in nome di un'etera, menzionato in questo passo dal Samosatense, rappresenta un rovesciamento satirico rispetto ai tabù in materia sessuale imposti dal cinismo: il desiderio sessuale non è necessario, non trova soddisfazione e può facilmente rendere schiavi (cf. Dio Chrys. VI 16-20 in cui viene paragonato l'amore degli uomini per le etere a quello di Pan per Eco; cf. DESMOND 2008, 89-90) al punto che Diogene definiva le etere le regine dei re (D.L. VI 63). La relazione tra saggi ed etere è inoltre un motivo ricorrente nella raccolta di *chreiai* sulla vita dei filosofi di Diogene Laerzio, specifico soprattutto dei rappresentanti delle dottrine edonistiche (Aristippo, capostipite dei cirenaici, conviveva con l'etera Laide [II 74-75] e le aveva dedicato una delle sue opere [II 85]; Epicuro oltre a essere innamorato dell'etera Leonzio, ne corteggiava molte altre [X 6]; i rapporti con le etere inoltre coinvolgevano saltuariamente anche i più insospettabili (Platone [III 31], Stilpone [II 114]). L'aneddotica fiorita attorno a questo tema era probabilmente dovuta all'opera dei detrattori che giocavano sull'antitesi tra le aspirazioni spiritualistiche della filosofia e la soddisfazione dei piaceri corporali, un paradosso a cui si accoda volentieri anche Luciano nelle descrizioni più lascive

dei filosofi cinici: Diogene sposa Laide (*VH* II 18), il cinico Alcidamante denuda una flautista (*Symp.* 46), Peregrino commette adulterio (*Peregr.* 9). La provenienza megarese dell'etera, infine, potrebbe essere un'allusione colta alla commedia *archaia*: sulle prostitute di Megara si veda *Ar. Ach.* 523-528 (il rapimento reciproco di etere tra Megara e Atene, tra cui Ἀσπασίας πόρνα δύο, sarebbe stata la causa ultima della guerra del Peloponneso), *Call. com. fr.* 28 K.-A., *Stratt. fr.* 27 K.-A.

οἱ περὶ τῆς βασιλείας ὑπ' ἀλλήλων ἀποθανόντες: L'inutile sforzarsi dell'uomo attorno a obiettivi privi di valore, come la conquista del regno, è un *topos* che appartiene alla diatriba e agli esercizi delle scuole filosofiche come dimostra il ricorrere dello stesso tema in Marco Aurelio (il fragore delle armi non è altro che un litigio di cani attorno ad un osso [V 33], il trionfo l'autocompiacimento di un ragno che ha preso una mosca [X 10]). Si tratta di un motivo frequente soprattutto nelle rappresentazioni del mondo visto dall'alto: si mette a confronto la vita umana con l'incommensurabilità del cosmo, di fronte al quale l'uomo e tutto ciò che lo riguarda non può che apparire insignificante (cf. RABOW 1951, 41, 83). Così in *Icar.* 15 Menippo dalla luna vede l'affannarsi dei familiari dei regnanti, egiziani, siri, lidi, sciti e traci per la conquista del potere, tramando, avvelenando, commettendo adulterio e simile è l'elenco di assassini avvenuti nella conquista del regno di Lidia in *Cont.* 13. Un tema affine è quello delle liti riguardo ai confini (cf. *Cat.* 21, *Cont.* 17, *Icar.* 18).

Ἄ οὐδ' ὑπὸ τοῦ μοιχοῦ καὶ τῆς γυναικὸς φονευθεῖς: Luciano riprende in questo passo il motivo comico abbastanza consolidato dell'amore adulterino, che gode di moltissima fortuna nella commedia *archaia*, *mese* e *nea* come dimostrano i titoli di alcune *pieces* dedicate all'argomento (*Μοιχοί* di Amipsia, *Ἀδελφοὶ μοιχευόμενοι* di Alceo, *Μοιχοί* di Antifane, *Μοιχός* di Filemone). Il *topos* è ampiamente sviluppato da Aristofane che attacca il vizio, tipicamente femminile a suo avviso, di accettare rapporti extraconiugali (*Pax* 979-985, *Lys.* 212-215, *Thesm.* 343-344, 392, 395-397, 415-417, 486-489, 499-501, *Ecc.* 225, 522-525 e fr. 191 K.-A. con PELLEGRINO *ad loc.*), nonché irride beffardamente alle conseguenze che toccano all'amante se colto sul fatto (*Nub.* 1083, *Plut.* 168; sul motivo dell'adulterio nell'*archaia* cf. TOTARO 1998, 167-170). La μοιχεία, infatti, era duramente punita, dall'età classica (si andava dall'umiliazione dell'uomo attraverso l'ἀποραφανίδοσις, o alla depilazione, fino all'assassinio dello stesso) alla tarda antichità: Luciano stesso in *Peregr.* 9 e *VH* I 16, 23 allude alla pena della penetrazione anale con il rafano destinata ai μοιχοί, mentre in *Eunuc.* 10 sostiene che Bagoa si finse eunuco quando fu colto in fragrante mentre stava commettendo adulterio. Il retore di Samosata nel *Cataplus* immagina che i due adulteri siano riusciti a farla franca, uccidendo il marito della donna, evidentemente per evitare la vendetta di quest'ultimo e continuare indisturbati la propria relazione (sul *pattern* della donna astuta e del marito babbeo che caratterizza "the typical adultery narrative", con la vittoria o meno della coppia cf. PORTER 1997). Non si tratta di una trovata "boccacesca" di Luciano, ma le stesse dinamiche della μοιχεία si ritrovano negli esercizi retorici: si veda, per esempio, *Sen. Maior. Contr.* IV 7 su un adultero che uccide un tiranno, mentre questi lo sorprende con

la moglie (cf. BOMPAIRE 1958, 341). Per altre attestazioni luciane del motivo dell'adulterio cf. *Cat.* 11, *Apol.* 4, *Sat.* 29, *Tox.* 13, *Bis acc.* 31, *Gall.* 32, *Nec.* 11, *Alex.* 50.

τοὺς ἐκ τύμπανου καὶ τοὺς ἀνεσκολοπισμένους: Due forme di supplizio capitale dalle caratteristiche analoghe. L'ἀποτυμπανισμός consisteva nell'appendere il condannato a un palo per mezzo di cinque ganci. Questi veniva poi lasciato svestito, sottoposto agli agenti atmosferici e ai morsi degli animali, fino al sopraggiungere della morte: una descrizione dettagliata di questa pratica si trova in *Ar. Thesm.* 930-46, 1003, 1054, in cui si usa σάνις come sinonimo di τύμπανον (Mnesiloco, parente di Euripide, viene legato a un palo con con polsi, caviglie serrati da ramponi e la gola da un collare di ferro; cf. PRATO 2001 *ad loc.*). Il τύμπανον non è, quindi, una sorta di mazza con cui si colpiva il condannato, come hanno pensato buona parte degli esegeti sulla base delle testimonianze lessicografiche (cf. Hesych. τ 1639 τυμπανίζεται· πλήσεται, ἐκδέρεται, ἰσχυρῶς τύπεται τύμπανον, *Suid.* τ 1174 τύπανα· βάκλα. παρὰ τύπτειν. ξύλα ἐν οἷς ἐτυμπάνιζον, *Schol. Ar. Plut.* 476 τύπανα, ξύλα, ἐφ' οἷς ἐτυμπάνιζον ... ἢ βάκλα, παρὰ τὸ τύπτειν; per un commento su queste fonti e sulla loro interpretazione corrente cf. CIRIO 2015, 192-199). L'ἀποτυμπανισμός è molto più simile, invece, al supplizio della croce, detto in greco ἀνασταύρωσις, anche se probabilmente più duro rispetto a quest'ultimo: la crocifissione implicava che il condannato fosse fissato a due tavole trasversali per mezzo di chiodi, per cui la conseguente emorragia rendeva certamente più rapida la morte. In Luciano il verbo ἀνασκολοπίζω, che letteralmente significa «to impale, to fix to a pole» (cf. LJS⁹ s.v. e *Luc. Prom.* 2 a proposito del supplizio di Prometeo) pare impiegato spesso come sinonimo di ἀνασταυρώω («crocifiggere»): si veda, per esempio, *Peregr.* 11 τὸν ἄνθρωπον τὸν ἐν τῇ Παλαιστίνῃ ἀνασκολοπισθέντα, in cui si allude alla condanna di Gesù Cristo (l'intercambiabilità tra i due verbi si registra anche in *Cels.* II 36, VII 40, VIII 39). Secondo DELZ (1950, 65 n. 20), Luciano in questo passo del *Catapulus* fa riferimento probabilmente a due forme di condanna differenti, difficilmente infatti impiegherebbe una dittologia per indicare lo stesso tipo di supplizio. È probabile, dunque, che in questo passo τύμπανον indichi il palo della gogna e il participio sostantivato ἀνεσκολοπισμένοι i «crocifissi». Con questa formula il Samosatense comprende i *kakourgoi* dell'intero ecumene. L'ἀποτυμπανισμός, infatti, era la pena capitale più tipica dell'Atene classica (cf. e.g. *Lys.* XIII 67-68, *Demost.* VIII 61, IX 61, X 63, XIX 137, *Aristot. Reth.* II 5. 1382b-1383a, 6. 1385a, *Ath. resp.* 45.1), ma continuò ad essere impiegata anche in epoche successive e non solo in Grecia (cf. e.g. *Plut. Dio* 28.2, *Sull.* 6.15, *Mor.* 1049d, *Athen.* 4.154c). La croce era, invece, un supplizio particolarmente diffuso nel mondo romano, si trova già nelle XII Tavole (*Plin. N.H.* 18.12) ed è molto usato in età repubblicana (cf. e.g. *App. Bel. Civ.* 1.120 sulle seimila croci erette lungo la via Appia per spegnere la rivolta di Spartaco), come pena riservata agli schiavi e a tutti coloro che non erano cittadini romani.

οἱ δ' ὑπὸ ληστῶν ἀποθανόντες ἐκκαίδεκα: L'attacco dei pirati o dei briganti ai viaggiatori è un *topos* delle declamazioni (cf. BOMPAIRE 1958, 339s.). Contestualmente era una realtà abbastanza familiare al mondo antico: in *Cont.* 17

la ληστήρια è indicata, assieme alle malattie e alle sentenze di giudici o tiranni, tra le principali cause di morte degli uomini, che, ovviamente, tocca in primo luogo i ricchi (cf. *Cont.* 12, *Gall.* 22, *Sat.* 26, *Nav.* 27, *D.Mort.* 22.2). L'alto numero degli assassinati in questo modo – alto, se lo si confronta con gli ottantaquattro morti in Media, di cui si parla sopra – potrebbe essere, forse, una battuta ironica ai danni di Sostrato, un personaggio contemporaneo ricordato dal retore di Samosata in *Demon.* 1 per avere una forza prodigiosa, condurre una vita eremitica e, inoltre, per aver eliminato i briganti (ὄσα ληστὰς αἴρων ἔπραξεν). Lo stesso è menzionato anche da Filostrato nella biografia di Erode Attico, con l'appellativo di Ἡρώδου Ἡρακλέα (*Vit. Soph.* II.1.7): in questo passo appare come una figura fortemente ideologizzata, immagine speculare del sofista ateniese, che faceva risalire la propria biografia agli Eacidi (*Vit. Soph.* II.1.1; cf. CIVILETTI 2002, 512s. n. 58). Da notare, tra l'altro, che Sostrato è anche il nome del ληστής protagonista di uno dei *Dialoghi dei Morti* (24), che si salva dalla condanna di Minosse grazie alle sue doti di σοφιστής. Una critica di Luciano contro questo “esecutore di briganti”, che evidentemente non aveva assolto del tutto a questo compito, poteva costituire un attacco indiretto contro il tiranno del *Cataplus*, se questi si può identificare con Erode Attico.

Τὰς δὲ γυναῖκας ἅμα – τεθνᾶσι τὸν ὅμοιον τρόπον: Condivisibile appare la congettura di Macleod che edita il testo γε ἅμα· καὶ γὰρ τεθνᾶσι; al contrario, Bompaire colloca l'avverbio ἅμα prima del γὰρ sulla base della tradizione manoscritta (γε· ἅμα γὰρ τεθνᾶσι *vett. rec. pleriq.*, BOMPAIRE 2003, 274). Difficilmente, infatti, tutte le donne, indicate qui genericamente come una categoria di defunti, potevano morire assieme ai soli naufraghi, come traduce quest'ultimo: «Ils ont péri ensemble et de la même façon». Non è del tutto chiaro, tuttavia, il motivo per cui queste sarebbero morte nello stesso modo dei naufraghi, anche se sicuramente Luciano sta giocando con un motivo tradizionale legato alla rappresentazione del gentil sesso. Il più grande affresco luciano dell'universo femminile sono sicuramente i *Dialoghi delle meretrici*, nei quali si possono riscontrare due *topoi* in qualche modo riconducibili alla nostra situazione. Il primo è quello della giovane, o della vecchia, travolta dalla passione erotica (*D. Meretr.* 1, 11, 4.4; cf. anche *D. Deor.* 12, *Rh. Pr.* 2. *Bis acc.* 31), frequente nella commedia antica e nuova (cf. OERI 1948, 19-21 e 47s.): la forza dell'amore è assimilata a quella dell'acqua e le donne sarebbero, dunque, come i naufraghi, vinte da una natura che non possono controllare (cf. *Anth. Pal.* V 11, in cui un “naufrago d'amore” invoca l'aiuto di Afrodite: Εἰ τοὺς ἐν πελάγει σώσεις, Κύπρι, κάμῃ τὸν ἐν γᾶ / ναυαγόν, φίλῃ, σῶσον ἀπολλύμενον). Il secondo è quello della γυνή o della γραῦς ubriaca: come i naufraghi le donne morirebbero per aver bevuto troppo. L'amore del genere femminile per il vino è uno stereotipo diffusissimo nella commedia antica dalla commedia antica: si veda Pherecr. fr. 186 K.-A. in cui la donna è detta μεθύση, 'ubriaca', φίλοινος, 'amante del vino', οἰνομάχλη, 'che ama il vino alla follia' o 'che diventa lasciva a causa del vino' (cf. BETA 2007, 21s.); Crat. fr. 299 K.-A. sull'abitudine delle donne di mescolare più parti di vino che di acqua; Ar. *Nub.* 555 in cui il commediografo ricorda la γραῦν μεθύσην messa in scena da Eupoli, *Ecc.* 14, 43, 227, 153 e *Plut.* 644, 737, 972 per i ripetuti accenni alla passione muliebre per il vino, *Thesm.* 393 (οἰνοπίπας), 706-

764 in cui il parente di Euripide, parodiando una scena del *Telefo*, rapisce a una delle donne una bambina che poi si rivela essere una otre di vino (per altre attestazioni nell'*archaia* cf. OERI 1948, 13-18). Il *topos* ricorre anche nella Commedia media e nuova (cf. BOMPAIRE 1958, 217 n.4, OERI 1948, 53-60) da cui Luciano riprende l'immagine della vecchia che ingurgita da sola un intero cratere di vino annacquato in *D. Meretr.* 4.4. La presenza del motivo anche nella poesia ellenistica (*AP.* VII 455, 456, VI 291) e di età imperiale (Petr. 79, 136, Mart. I 28, 87; cf. OERI 1948, 75-77) è il riflesso della fortuna di questo luogo comune.

καὶ τοὺς ἀπὸ ναυαγίων γε ἄμα: Come il brigantaggio, il naufragio è un *topos* abbastanza frequente nelle declamazioni (e.g. Sen. Maior. *Contr.* V 1, VIII 6; cf. BOMPAIRE 1958, 340) e negli epigrammi funerari (cf. *supra* 4.2.)

καὶ τοὺς ἀπὸ τοῦ πυρετοῦ: Si tratta, forse, di un'allusione all'epidemia di peste (165-170 d.C.) che si diffuse nell'esercito romano di ritorno dalla campagna partica, decimandone le truppe (cf. C.D. LXXI 2.4) e probabilmente causando la morte dello stesso imperatore Lucio Vero nel 169 d.C. A descriverci l'epidemiologia di tale pandemia è Galeno, che ne fu testimone durante un viaggio da Roma a Pergamo (166-168 d.C.): tra i sintomi della malattia cita diarrea, infiammazioni della faringe, eruzioni sulla pelle, a volte asciutte ed altre volte purulente, e appunto la febbre. Come era noto anche nell'antichità, quest'ultimo è un sintomo indotto da numerosi processi patologici: nel *De methodo medendi* il medico greco distingue circa quattordici tipi diversi di πυρετός (per una rassegna completa cf. CEREZO MAGÁN 2013, 810s.), suddividendoli sulla base della durata (e.g. πυρετός πολυμηρής: «febbre di più giorni»), dell'aggressività (e.g. πυρετός μαρασμώδης: «febbre che provoca una eccessiva perdita di peso») e della malattia che provoca tale fenomeno sintomatico (e.g. πυρετός ἐκτικὸς: «febbre dovuta alla tisi»). Tuttavia, è lecito ipotizzare che Luciano in questo passo faccia riferimento in particolare ai morti di “febbre pestilenziale” (πυρετός λοιμώδης), come la definisce Galeno, accennando alla presenza di epidemie nella sua epoca (*Meth. med.* X 11: 733 Kühn ὁ νῦν ἐπιδημῶν ἐστίν, εἰρήσεται γὰρ περὶ τοῦδε κατὰ τοὺς λοιμώδεις πυρετοῦς). Lo confermerebbe il fatto che il retore di Samosata ci informa altrove della presenza della pestilenza. Oltre a una veloce menzione riguardo a un focolaio di peste a Nisibi, città della Mesopotamia conquistata nel 162 da Lucio Vero, in *Hist. Conscr.* 15, ci fornisce nel *pamphlet* contro il falso profeta Alessandro (*Alex.* 36) un'accurata descrizione della follia che si era impadronita della popolazione sconvolta da «una peste che colpì tutte le genti», pronta ad affidarsi alla magia e alla superstizione per liberarsi della malattia: sarebbe stato sufficiente apporre sulle porte un verso dell'oracolo di Apollo per vincere la peste (Φοῖβος ἀκειρεκόμης λοιμοῦ νεφέλην ἀπερύκει). Forse, anche uno dei *Dialoghi dei morti*, databili tra le guerre partiche e marcomanniche, in cui Caronte si auspica la venuta di una pestilenza o di una guerra (14.1) per poter aumentare le entrate di oboli, potrebbe far riferimento al diffondersi della pestilenza (cf. GILLIAM 1961, 229 n.117). Infine, significativo che in molti dei dialoghi luciani che si datano tra il 165 e il 170 d.C. si concentrino maggiori occorrenze del termine πυρετός e si faccia riferimento alla febbre come a un sintomo temibile, che facilmente conduce alla morte (*Cont.* 17, *Luct.* 17, *Peregr.*

44, *Conc. deor.* 12, *Nav.* 40; per la datazione di questi testi cf. JONES 1986, 168s.).

τὸν ἰατρὸν ... μετ' αὐτῶν Ἀγαθοκλέα: Secondo LEDERGERBER (1905, 112) il medico menzionato in questo passo è probabilmente esistito ed è un contemporaneo di Luciano. Nell'opera del Samosatense, tuttavia, il nome Ἀγαθοκλῆς è attribuito a uno stoico (*Icar.* 16), a un peripatetico (*Demon.* 29) e a un uomo di Samo modello di amicizia (*Tox.* 18), ma a nessun altro medico, cosa che rende difficile una possibile identificazione. Potrebbe trattarsi, forse, dello stesso Agatocle nominato da Galeno nel *De compositione medicamentorum per genera* (XIII p. 832 Kühn), autore di una ricetta per l'erisipela, una «enfermedad aguda, febril y contagiosa que se caracteriza por inflamación de la piel y de las membranas mucosas» (CEREZO MAGÁN 2013, 727): πρὸς ἐρυσιπέλατα ἐκ τοῦ Ἀγαθοκλέους. Ψιμυθίου η'. στυπηρίας στρογγύλης β'. κροκομάγματος β', ect... Il rovesciamento messo in atto da Luciano consisterebbe, dunque, nel far morire ἀπὸ τοῦ πυρετοῦ un medico, famoso al tempo, che sosteneva di aver inventato una pseudo-ricetta per “curare” tale sintomo. L'operazione satirica luciana si iscrive nella generale critica agli *alazones*, tra i quali spesso rientrano anche i medici: cf. *Philops.* 26 (il medico Antigono sostiene che un uomo è resuscitato dopo venti giorni grazie alle sue cure), *Alex.* 5 (si descrivono le competenze nella magia nera del medico ciarlatano maestro di Alessandro), *Adv. Ind.* 29 (molti medici nascondono la propria ignoranza dietro il possesso di molti libri). Del resto, data la frequenza degli insuccessi della medicina nell'antichità e la discutibile qualità delle tecniche terapeutiche i medici erano un facile bersaglio di calunnie (cf. *Cal.* 13; *Abd.* 5, 17, 31). In rari casi il Samosatense sembra, tuttavia, difendere tale professione: il medico è il rappresentante della razionalità a confronto con la follia dettata dalla malattia (cf. *Abdic.* passim), con le situazioni fuori controllo (*Symp.* 1) o con le superstizioni (*Philops.* 6). Sull'opinione corrente intorno alla professione medica nel II sec. d.C. cf. SCARBOROUGH (1968, 126-128).

Πάρεισι: Il verbo funge da didascalìa scenica e segnala la presenza di un primo gruppo di morti vicino al tragheto di Caronte. L'impiego di πάρειμι con tale finalità si registra a partire dal dramma attico e segue una tendenza, comune al teatro antico greco e romano, di esplicitare i rapporti prossemici tra i personaggi e tra questi e gli oggetti scenici. Per un simile uso di tale verbo nella tragedia cf. e.g. Eur. *Poen.* 446 μῆτερ, πάρειμι· τὴν χάριν δὲ σοὶ διδοῦς ἦλθον (Eteocle annuncia il suo arrivo alla madre), *Troad.* 37 πάρεστιν Ἐκάβη κειμένη πύλων πάρος (Poseidone, nel prologo della tragedia, presenta il personaggio di Ecuba che giace davanti alle porte del palazzo in cui ha luogo il dramma); per la commedia cf. Ar. *Pax* 1042 Ἰδοῦ, πάρειμι (un servo di Trigeo manifesta la sua presenza sulla scena), *Vesp.* 820 πάρεστι τουτί (Bdecicleone addita l'altare sulla scena), *Av.* 313 Οὔτοσὶ πάλαι πάρειμι (l'Urupa segnala al corego degli uccelli di stargli accanto già da tempo) e 1419 ΠΙ. Ὅδὶ πάρεστιν (Pisetero indica al sicofante l'artigiano che gli sta accanto e che avrà il compito di costruirgli le ali).

§ 7

ὁ φιλόσοφος Κυνίσκος: Il nome di questo filosofo, cui si rivolge ora Cloto, è

«Cagnolino», un diminutivo di κύων, l'animale simbolo del movimento cinico. Con il soprannome di “cane” veniva chiamato Diogene dagli Ateniesi, secondo la testimonianza di Aristotele (*Rhet.* III 10. 1411a-1425a): ben presto questo appellativo ingiurioso, volto a evidenziare l'indecenza dell'animale, venne assunto dal filosofo di Sinope come epiteto onorifico e passò a denotare tutti i suoi seguaci (lo stesso sostantivo κυνικός pare essere la forma aggettivale di κύων e significa «doglike»; cf. LSJ⁹ 1010b s.v.). Del cane in particolare i cinici imitavano l'ἀναίδεια e ἀδιαφορία, quest'ultima intesa come indifferenza verso l'opinione altrui: come randagi, questi filosofi non provavano vergogna a mangiare (D.L. VI 58), urinare (D.L. VI. 46), defecare (Dio Chrys. VIII 36, Julianus, *Or.* VI 202c) a masturbarsi in pubblico (D.L. VI 46, 69, Athen. IV 158f); inoltre, erano senza dimora, quasi del tutto spogli (*Ep. Diog.* 35, *Epict. Disc.* I 24), “mostravano i denti” e inveivano verso chi si avvicinava loro (D.L. VI 60). Un'efficace confronto tra il comportamento dei cinici e quello dei cani si trova nella critica di Clearco di Soli al movimento contenuta in Athen. XIII 611b: secondo il filosofo peripatetico, i cinici imitavano solo gli aspetti peggiori dell'animale da cui prendevano il nome, essendo ingiuriosi e voraci, e ne evitavano, invece, le virtù, quali la καρτερία (la «fermezza») e la capacità di vigilare e difendere le case degli uomini (sulla connotazione τὸ φρουρητικόν del κύων e, parallelamente, dei cinici cf. GIANNANTONI 1990, 493). Questo stile di vita provocatorio si deve interpretare nell'ambito della polemica contro la δόξα, l'opinione corrente secondo cui si giudicava sconveniente tutto ciò che non rientrava nell'ambito dei costumi comunemente accettati: l'aneddotica sull'indecenza di Diogene evidenzia chiaramente il suo intento di confutare l'irragionevolezza di considerare vergognose certe cose solo se fatte in pubblico e la volontà di rovesciare le convenzioni sociali (GIANNANTONI 1990, 491s.; cf. Luc. *Vit. Auct.* 10). Infine, raggiungere l'indifferenza rispetto al giudizio altrui e alle privazioni a cui costringeva una vita *kata physin* era parte dell'ἄσκησις dei cinici (DESMOND 2008, 155), come conferma lo stesso Luciano in *Peregr.* 17: il “santone” cinico si impegna in una incredibile ἄσκησις (τὴν θαυμαστὴν ἄσκησιν διησκεῖτο), rapandosi il capo, sporcandosi la faccia di fango, masturbandosi davanti alla folla e dando prova così di ciò che chiamano “indifferente” (τὸ ἀδιάφορον). Per un'analisi completa della teorizzazione dell'ἀναίδεια nel cinismo cf. KRUEGER (1996). L'assimilazione dei cinici ai cani è un motivo su cui spesso indugia la *vis* satirica di Luciano: Menippo spesso ringhia, morde (*Bis acc.* 33 Μένιππὸν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὕλακτικόν) e nell'Ade si appella a Cerbero come suo συγγενής (*D. Mort.* 4 [21] 1); Diogene è persino più fedele di un cane, di cui condivide anche la voce sgraziata e l'aspetto selvaggio (*Vit. Auct.* 7-8); i falsi cinici dei *Fuggitivi*, invece di imitare le buone qualità del cane, cioè la vigilanza, la guardia della casa, la fedeltà al padrone, si impegnano a imitarne il latrato, la ghiottoneria, l'avidità e la lascivia, l'adulazione (*Fug.* 16). Il filosofo Cinisco è anche coprotagonista dello *Zeus Confutato* dove, mettendo in gioco una retorica più sofisticata che cinica, riesce a intrappolare il padre degli dei in un ragionamento paradossale: Zeus non ha alcun potere, ma è schiavo della volontà delle Moire. Cinisco nel dialogo si caratterizza per il suo atteggiamento θρασύς e per le doti di σοφιστής (*J. Conf.* 19) che lo rendono l'antagonista ideale di un contraddittorio verbale, ruolo che assumerà anche nell'ἄγών finale del *Cataplus*.

ἔδει τῆς Ἑκάτης – σηπίαν ὤμην ἀποθανεῖν: La morte di Cinisco segue dinamiche simili a quelle riportate in uno degli aneddoti tramandati sulla fine di Diogene (D.L. VI 76 οἱ μὲν γὰρ πολύποδα φαγόντα ὤμὸν χολερικῆ ληφθῆναι καὶ ὄδε τελευτῆσαι; Plut. *Mor.* 956B, 995d). Luciano riprende questo motivo anche in *Vict. Auct.* 10 (il capostipite del movimento cinico invita il compratore a morire mangiando un polipo crudo o una seppia) e in *D.Mort.* 1 (1) 1 (Diogene indica a Menippo nel pasto di Ecate e nelle uova dei sacrifici espiatori la via più veloce per l'Ade). Mangiare alimenti crudi o qualsiasi cosa non prevedesse una preparazione (il 'pasto di Ecate' era costituito da cibo e spazzatura proveniente dalla casa lasciato ai crocicchi delle strade per allontanare gli spiriti malvagi; cf. ALEXIOU 1974, 76) rispondeva a una concezione estrema della vita *kata physin*: l'ideale del rigoroso ascetismo cinico imponeva di ridurre i propri bisogni alla sussistenza e di non servirsi di nulla che potesse derivare dall'intervento dell'uomo, colpevole di essersi follemente separato dalla natura attraverso l'utilizzo della tecnica (su questa interpretazione della vita secondo natura per i cinici si veda in particolare Julianus, *Or.* VI 191c, d; cf. KRUEGER 1996, 232, DESMOND 2008, 85-86). Questa condotta di vita rendeva i cinici disumani e simili alle bestie (cf. il commento del compratore in *Vit. Auct.* 11 al modello di vita di Diogene: "Ἀπαγε· μᾶρὰ γὰρ καὶ οὐκ ἀνθρώπινα λέγεις).

Πάλαι σοι παρέστηκα: Cinisco annuncia la sua presenza sulla scena a seguito della richiesta di Cloto (ποῦ δ' ὁ φιλόσοφος Κυνίσκος; «dov'è il folosofo Cinisco?»). Si tratta di un espediente già proprio del teatro attico, soprattutto nella commedia *archaia*, utilizzato per indicare l'entrata di un personaggio: cf. e.g. Ar. *Ach.* 129 ΔΙ. Ἄλλ' Ἀμφίθεός μοι ποῦ ἔστιν; ΑΜ. Οὐτοσὶ πάρα, *Nub.* 903-904 ΗΤ. φέρε γὰρ, ποῦ ἔστιν; Κρ. παρὰ τοῖσι θεοῖς, *Av.* 310-313 Ποποποποποπο ποῦ μ' ὅς ἐκάλεσε; Τίνα τόπον ἄρα νέμεται; /ΕΠ. Οὐτοσὶ πάλαι πάρεμι κοῦκ ἀποστατῶ φίλων, 326 ΧΟ. Κἀστὸν ἤδη που παρ' ἡμῖν; ΕΠ. Εἰ παρ' ὑμῖν εἶμ' ἐγώ, *Plut.* 393 ΒΛ. Καὶ ποῦ ἔστιν; / ΧΡ. Ἐνδον. / ΒΛ. Ποῦ; / ΧΡ. Παρ' ἐμοί. / ΒΛ. Παρὰ σοί; / ΧΡ. Πάνυ. I contesti aristofanei confermano che *πάρα*, in qualità di avverbio, preposizione o preverbio, funge da didascalia scenica, segnalando un rapporto di vicinanza tra gli attori o tra questi e il coro. Il verbo *παρίστημι* viene impiegato con analoga funzione, per esempio, in Ar. *Ran.* 1378 (Δι. ἴθι δῆ, παρίστασθον παρὰ τὸ πλάστιγγ': Dioniso invita Euripide ed Eschilo a collocarsi vicino ai piatti della bilancia per la pesa dei versi), *Ach.* 443 (τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι: Diceopoli invita i coreuti a collocarsi vicino a sé); *Ecc.* 1114 (ὕμεῖς θ' ὄσαι παρέστατ' ἐπὶ ταῖσιν θύραις: la serva di Prassagora segnala la presenza del coro delle donne vicino alle porte). In Menandro *παρίστημι* ricorre in corrispondenza della menzione delle porte (cf. Men. *Theophor.* παράστα δ' ἐνθαδὶ πρὸς τὰς θύρας, Men. fr. 124. 1 Kock ἐμοὶ παράστα· τὴν θύραν κόψας ἐγὼ), che, come è noto, già a partire dalla commedia aristofanea costituiscono l'epicentro della scena comica (cf. GIOVANNELLI 2011). Anche in questo passaggio il filosofo cinico segnala la sua posizione vicino al punto focale dell'azione drammatica costituito dal traghetto di Caronte.

ὦ βελτίστη Κλωθοῖ: Si tratta di una formula di allocuzione tipica dei dialoghi

platonici (cf. DICKEY 1999, 109-133). Nell'opera del filosofo greco questi appellativi sono usati sia per indicare un generale atteggiamento di rispetto nei confronti dell'interlocutore, sia per segnalare coloro che rivestono una posizione di superiorità all'interno del dibattito (spesso se ne serve Socrate). Luciano probabilmente parodia l'uso platonico, attribuendoli alle voci cinico-satiriche dei suoi dialoghi (cf. e.g. *D. Mort.* 2.2s., 6.4, 9.3, 11.5 dove a usare il vocativo ὦ βέλτιστε sono soprattutto Menippo). Nel *Cataplus* la stessa allocuzione a Cloto si trova a § 14 (Ἄκουσον, ὦ βελτίστη Μοιρῶν) e a §16 (Ἄκουσον, ὦ τιμωτάτη μοι θεῶν): si tratta infatti delle sezioni che per l'estensione e per i contenuti filosofici sono formalmente più vicine al modello del dialogo platonico e dove si affermano i principali assunti della filosofia cinica.

σχεδὸν γὰρ ὅλον μοι τὸν ἄτρακτον ἐπέκλωσας: Luciano riprende l'immagine della filatura dei destini umani, e in particolare il termine ἀτράκτον per indicare il fuso, dal mito escatologico di Er raccontato nel decimo libro della *Repubblica* di Platone. Il fuso gira sulle ginocchia di *Ananke* (617b), che rappresenta l'armonia immutabile del cosmo. Accanto a questa siedono le tre Moire e tra queste Cloto con il compito di aiutare la rotazione dell'ἀτράκτον e di fermarsi di tanto in tanto, ovvero di interrompere la vita della persona a cui quella parte di filo era stata assegnata (617 d καὶ τὴν μὲν Κλωθὴ τῇ δεξιᾷ χειρὶ ἐφαπτομένην συνεπιστρέφειν τοῦ ἀτράκτου τὴν ἑξὼ περιφορὰν, διαλείπουσαν χρόνον).

Ἐφορόν σε: Il termine ἔφορος significa «supervisore, guardiano» e definisce, inoltre, il nome dei cinque magistrati spartani che, assieme ai due monarchi e alla *gerusia*, presiedevano al governo di Sparta (cf. LJS⁹ 746 s.v.). Tale magistratura venne introdotta dal re Teopompo durante la prima guerra messenica (Arist. *Pol.* 1313a27, Plut. *Lyc.* 7): tra i vari compiti cui assolvevano questi magistrati (cf. *RE* III 1087-1089), non secondario doveva essere il loro ruolo di arbitri nei confronti delle decisioni dei re, di cui ci dà notizia Plutarco (*Agis* 12), fatto che poteva indurre gli stessi monarchi a provvedere alla loro eliminazione per poter agire più liberamente (*Cleomen.* 7-9). Forse per tale ragione, Luciano attribuisce metaforicamente a Cinisco la carica di ἔφορος, una parola che non fa abitualmente parte del lessico filosofico cinico: il suo ruolo di “guardiano” si intende più specificatamente in relazione al compito di “sorvegliare”, “dirigere” un potere dispotico, in questo caso quello del tiranno. Parole più comuni, invece, impiegate nella letteratura cinica per definire la missione del filosofo di vigilare sulle passioni umane, sono ἐπισκοπεῖα e κατασκοπεῖα (cf. GIANNANTONI 1990, 507s.): il filosofo ha il dovere di osservare, spiare gli uomini e indirizzarli sulla via della virtù rivelando loro quanto è favorevole e quanto è ostile (Epict. *Diss.* III 22.23-35 κατάσκοπός ἐστιν ὁ Κυνικός τοῦ τίνα ἐστὶ τοῖς ἀνθρώποις φίλα καὶ τίνα πολέμια; sul significato di κατάσκοπος cf. anche Julianus, *Or.* 201a-203b). L'azione di controllo e l'osservazione, spesso dall'alto, sono, infine, principi che il cinismo condivide con la satira (CAMEROTTO 1998, 200s.): si veda l'impiego di ἐπισκοπεῖν nel dialogo Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες, in cui il nocchiero degli Inferi, voce cinico-satira luciana, raggiunge una specola fantastica, un monte costruito letteralmente a suon di versi, per osservare la realtà umana e criticare la vanità delle attività e delle aspirazioni umane (cf. anche Luc. *D. Mort.* 20 [10] 2: Menippo viene invitato

da Hermes ad occupare il posto vicino al nocchiero e da lì vigilare sui morti a bordo).

καὶ ἰατρὸν εἶναι τῶν ἀνθρωπίνων ἀμαρτημάτων ἀπελίμπανον: Le metafore del vizio come malattia e del filosofo come medico sono particolarmente frequenti nella letteratura cinica (cf. per esempio D.L. VI 4, 6, 30, 36; Stob. III 13.43; Bion fr. 34 Kindstr. l'avaro viene paragonato al malato di idropisia; Dio Chrys. VIII 4-8; Epict. *Diss.* III 22.72; Luc. *Demon.* 7, *Vit. Auct.* 8 Ἐλευθερωτῆς εἰμι τῶν ἀνθρώπων καὶ ἰατρὸς τῶν παθῶν) e più in generale nella diatriba (OLTRAMARE 1926, 287). L'anima dell'uomo è, infatti, malata a causa di desideri incontrollabili e insaziabili che lo portano all'ἄνοια (il male ha un'origine psicologica nelle filosofie ellenistiche cf. HADOT 2002, 32): il filosofo, come un medico, avrà il compito di riportare i propri pazienti alla σωφροσύνη, rendendoli capaci di dominare le proprie passioni (cf. Plat. *Symp.* 196c).

Μὰ Δί'... σε παραπίεση δέόμενος: Cinisco avverte la Moira dell'abilità persuasiva del tiranno, servendosi di un verbo raramente attestato: παραπίεθω. Il termine risale all'epica omerica, in cui assume il significato di «far cambiare idea» (cf. *Il.* VII 120, XIII 788 Ὡς εἰπὼν παρέπεισεν ἀδελφειοῦ φρένας ἦρωσ) o «convincere, sedurre» con l'inganno (cf. *Od.* XXII 213 μὴ σ'ἐπέεσσι παραπιπίθησιν Ὀδυσσεὺς / μνηστήρεσσι μάχεσθαι), nozione, quest'ultima, conferita dal preverbio παρα-. Ricorre poco nella prosa (cf. e.g. Plat. *Leg.* 892d, Paus. IV 4.6) e solo un'altra volta in Luciano, che lo impiega probabilmente con il significato di «persuadere ingannando»: in *Pisc.* 18 l'azione di παραπίεθω è attribuita a un personaggio πανοῦργός, termine spesso impiegato nel teatro attico per definire chi si distingue per disonestà (cf. e.g. Aesch. *Ch.* 284, Eur. *Alc.* 766, Ar. *Eq.* 250 e 450). Il tiranno, dunque, è abile nel convincere, ma lo fa con una intenzione deviata (παρα-) che lo caratterizza come personaggio meschino e ingannatore. Il predicato πίεθω, base del composto verbale, rimanda, inoltre, tradizionalmente all'attività dei sofisti, una τέχνη che permette, come si afferma nel *Gorgia* di Platone, di poter convincere «i giudici nei tribunali, i buleuti nel consiglio, il popolo riunito nell'assemblea» (452e). Sono soprattutto le numerose occorrenze di tale verbo nella commedia *archaia* a stilizzare la persuasione come arte precipua di sofisti e politici: per i primi si vedano, per esempio, Ar. *Nub.* 95s. ἐνταῦθ' ἐνοικοῦσ' ἄνδρες οἱ τὸν οὐρανὸν λέγοντες / ἀναπίεθουσιν ὡς ἔστιν πνιγεύς (Strepsiade considera la persuasione ciò che meglio contraddistingue gli allievi di Socrate) e *Ran.* 1391 Οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν Λόγος (Euripide, innegabilmente un ammiratore delle dottrine sofistiche, cita un verso della perduta *Antigone* che consacra l'importanza della persuasione come suo verso migliore), per i secondi si pensi al famoso frammento eupolideo che, per descrivere l'abilità retorica di Pericle, afferma che «la persuasione sedeva sulle sue labbra» (fr. 102.5 K.-A. πειθὴ τις ἐπεκάθιζεν ἐπὶ τοῖς χεῖλεσιν; per analisi completa dell'impiego di πειθὴ nei contesti comici cf. BETA 2004, 112-118). Anche Luciano celebra il valore del πίεθω nella propria formazione retorica, l'elemento chiave che lo portò al successo nella sua attività di sofista itinerante: in *Rh. Pr.* 26 la Retorica, personificata, elenca i viaggi che fecero diventare famoso il Samosatense, persuaso da questa in ogni cosa (πολλοῦ πάντα μοι ἐπίθετο). Forse in questo

passaggio l'impiego di *παραπειθῆναι* per qualificare il comportamento di Megapente potrebbe essere una spia della vera identità del tiranno: un sofista, che è uso ad ingannare il prossimo servendosi dell'arte della persuasione. Potrebbe trattarsi di una prima irridente allusione ad Erode Attico.

§ 8

Μεγαπένθης ὁ Λακύνδου, τύραννος: Luciano assegna al tiranno del *Cataplus* un nome omerico: Megapente sarebbe stato il figlio illegittimo di Menelao, natogli da una schiava poco dopo il ratto di Elena e così chiamato per ricordare la “grande sofferenza” patita dal re di Sparta in questa occasione (cf. Eust. *Ad Hom. Il.* I 155 “Ὅρα δὲ τὸ «ἢ μέγα πένθος» τὴν ἀπλότητα τοῦ συνθέτου Μεγαπένθους, ὃς τῷ Μενελάῳ υἱὸς ἐτέχθη μετὰ τὴν Ἑλένης ἀρπαγὴν ἐξ ἐτέρας ἐν καιρῷ μεγάλου πένθους). L'allusione all'*eros*, attraverso la scelta di tale nome per il τύραννος, potrebbe allora far riferimento all'illegittimità morale e politica della tirannide. D'altronde, come è stato osservato di recente (TOMASSI 2007, 182; MESTRE-GOMEZ 2009, 100), il μέγα πένθος che caratterizza il protagonista del dialogo pare evocare le esagerate manifestazioni di cordoglio cui si abbandonava Erode Attico, altrove attaccato dal nostro proprio per tale motivo: il sofista, scrive Luciano, ostentava il lutto per il giovinetto amato Polluce (Ἡρώδης ὁ πάνυ ἐπένθει τὸν Πολυδεύκη πρὸ ὥρας ἀποθανόντα), tenendo ogni giorno pronti per lui un cocchio, dei cavalli e una mensa imbandita (*Dem.* 24), piangeva la moglie Regilla, allestendo banchetti e componendo declamazioni (*Dem.* 25, 30). Dell'atteggiamento esagerato con cui questi affrontava il lutto ci informano anche i contemporanei: nella sua biografia del sofista l'unico aspetto che Flavio Filostrato evita di minimizzare o giustificare è l'ὑπερπένθος per la morte dei figli (*VS* II 558: Erode si getta al suolo, battendo la terra e gridando per la prematura scomparsa della figlia Elpinice, pianse, inoltre, i suoi figli adottivi Achille, Polluce e Memnone come se fossero figli legittimi), della moglie (*VS* II 558 Ῥήγυλλαν ... τὸ ὑπερπενθῆσαι ἀποθανούσας) e persino delle coppiere personali (*VS* II 561: disperato per la recente morte di due fanciulle al suo servizio, Erode si presenta davanti al tribunale imperiale fuori di senno e desiderando la morte); Aulo Gellio ci riferisce che Erode Attico dimostrò un portamento *parum viriliter* nel compiangere Polluce, nonostante si fosse più volte soffermato a discutere dell'ἀπάθεια stoica (19.12). I rinvenimenti archeologici corroborano le testimonianze degli antichi: numerosissime sono le dediche, le statue o gli edifici realizzati dal sofista a ricordo dei suoi cari, il più impressionante dei quali è sicuramente l'Odeion di Atene fatto costruire in memoria di Regilla (Phil. *VS* II 551, Paus. VII 20.6; per una rassegna delle opere dedicate da Erode alla propria famiglia cf. da ultimo TOBIN 1997, 76-109). Che Erode Attico fosse accusato dagli Ateniesi di comportarsi da tiranno è ricordato da Flavio Filostrato in relazione al giudizio di Sirmio (*VS* II 559 καλέσαντες ἐς τὴν ἐκκλησίαν Ἀθηναῖοι φωνὰς ἀφῆκαν τυραννουμένων πρὸς τὸν Ἡρώδη ἀποσημαίνοντες; sulle tendenze tiranniche di Erode cf. Introduzione). Anche il patronimico di Megapente (ὁ Λακύνδου) sembra alludere con una paronomasia alla biografia del sofista greco che faceva risalire la propria stirpe agli Eacidi (Phil. *VS* II 546 ἀνέφερε δὲ ἐς τὸν τῶν Αἰακιδῶν, οὓς ξυμμάχους ποτὲ ἢ Ἑλλάς ἐπὶ τὸν Πέρσῃν ἐποιεῖτο, *Suid.* H

545 s.v. Ἡρώδης: ... γένος Αἰακίδης; cf. AMELING 1983, I 3): invece di poter vantare un'ascendenza divina l'Erode protagonista del viaggio agli Inferi è irridentemente figlio di Lacide, omonimo di un filosofo della Nuova Accademia (III sec. a.C.) famoso per la sua avarizia, per la facilità con cui veniva derubato dai servi (D.L. IV 59) e per la tendenza eccessiva al bere (IV 61). Infine, come si è visto, il nome Megapente allude a Menelao e soprattutto a Sparta, cui era legata la famiglia di Erode: il padre Attico aveva la cittadinanza spartana ed era stato magistrato eponimo, inoltre, assieme al figlio, era l'unico straniero registrato tra gli efebi della città della Laconia (MESTRE-GOMEZ 2007, 100s.). Per altre interpretazioni del nome del tiranno cf. BOMPAIRE (1958, 702; 1998, 275).

Τὴν οἰκίαν ἐκτελέσαι μοι πρότερον ἐπίτρεψον: Il tiranno chiede alla Moira di permettergli di tornare tra i vivi per concludere la propria dimora (l'infinito ἐκτελέσαι ha valore finale). Dell'edificazione di una casa tratta anche Adimanto, personaggio della *Nave o i desideri* più volte identificato con Erode Attico (cf. SCHWARZ 1965, 133; HUSSON 1970, II 33; TOMASSI 2007, 170). Questi sogna di costruirla al di sopra della Stoa Pecile, uno dei quartieri più prestigiosi di Atene, dopo aver lasciato la casa di famiglia sulla riva dell'Ilisso: si tratta forse della dimora non lontana dal teatro nel quartiere del Collito in cui Attico, padre di Erode, aveva trovato il tesoro che ristabilì il patrimonio familiare (cf. Phil. *VS* II 1). Che Megapente/Erode stia in questo passo facendo riferimento proprio alla dimora ὑπὲρ τὴν Ποικίλην non ha molta importanza. L'attività edilizia del sofista ateniese, infatti, proseguì ininterrottamente durante tutta la sua vita e il *Witz* luciano potrebbe consistere proprio su questo fatto: il tiranno avrebbe “per sempre” una casa da completare e dunque godrebbe ancora per molto del permesso straordinario concessogli da Cloto. Resti archeologici delle ville di Erode sono stati, infatti, rinvenuti a Kephisia (a nord di Atene), sulle rive del fiume Purna, dove si trovava probabilmente il *locus amoenus* descritto da Aulo Gellio (I 2.1s.), nel demo di Maratona, a Loukoi (nord-est di Atene nel Peloponneso) e in Italia, lungo la via Appia (cf. TOBIN 1997, 211-283 e 333-371).

ἡμιτελής γὰρ ὁ δόμος καταλέλειπται: A Megapente, personaggio dal nome epico parlante, Luciano fa pronunciare non a caso una battuta dall'andamento parodico costruita su Hom. *Il.* II 700s. (τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο / καὶ δόμος ἡμιτελής), un verso riferito alla vicenda di Protesilao, come viene segnalato anche dagli scoliasti (*Schol. in Luc. Cat.* 8 εἰς Πρωτεσίλαον ἀποσκόπτει. VΦUΩΔ. Addit Δ: οὗ καὶ Ὅμηρος κατὰ ταῦτα μέμνηται). Primo dei Greci a sbarcare a Troia e primo a morirvi ucciso da Ettore, lasciò vedova la giovane sposa. Secondo il mito, Laodamia continuò ad amare il marito anche dopo la sua morte, tanto da fabbricarsi una statua con le sue sembianze. Gli dei, impietositi, ordinarono allora a Hermes di riaccompagnare Protesilao tra i vivi per un solo giorno, ma Laodamia vedendolo tornare di nuovo nell'Ade si uccise per seguirlo (Apoll. *Epit.* 30; cf. *RE* XXIII 1 1957, 932-9, *LIMC* e *LGRM*, s.v. *Protesilaos*). La storia di Protesilao gode di grande fortuna soprattutto nella poesia elegiaca latina (Catull. 68 b, 73; Prop. 1.19.7; Ov. *Her.* 13, *Am.* 2.18.30, *Ars Am.* 3.17) e nella neosofistica (cf. Plut. *Mor.* 113. 761e e Phil. *Her.*). Protesilao in età imperiale diventa modello di fedeltà coniugale, riproposto da Luciano in chiave

ironica in *D. Mort.* 23 (28): l'eroe nonostante abbia bevuto l'acqua del Lete non riesce a dimenticare il suo amore per Laodamia e vorrebbe ripresentarsi come scheletro davanti all'amata (4 ἀπέθανον ἡμιτελῆ μὲν τὸν δόμον καταλιπὼν, χήραν τε νεόγαμον γυναῖκα). Il verso omerico citato in questo passo da Luciano potrebbe costituire un'ulteriore conferma dell'identificazione tra Megapente ed Erode Attico: nella tenuta del sofista ad Atene è stata rinvenuta un'iscrizione contenente un epigramma in distici elegiaci dedicato a Regilla, in cui compare il sintagma δόμος ἡμιτελής (*SEG XXIII* 121; AMELING II 1983, n. 99; TOBIN 1997, 247s.; per un commento al testo poetico cf. VOX 2003). Tale nesso stabiliva un confronto tra la sorte di Erode e quella di Laodamia, colpiti da un grave lutto che rendeva la propria casa ἡμιτελής. Negli scoli e nei lessici antichi l'aggettivo riferito alla casa, che letteralmente significa «half-finish» (LSJ⁹ 774a s.v.), viene interpretato metaforicamente in due modi, indicando la dimora di chi non ha figli o di chi è rimasto vedovo. Per la prima accezione si vedano Apoll. Soph. 84 ἡμιτελής ἦτοι καθ' ὄν δόμον οὐδέπω πάντα τὰ νομιζόμενα καὶ συγκυροῦντα τῷ γάμῳ συνετελέσθη, ἢ καθ' ὄν οὐκ ἔφθη πατὴρ κληθῆναι· τέλειος γὰρ οἶκος ὁ γένεσιν τέκνων ὑποδεξάμενος, Ael. Her. *Philaet.* 31 παρὰ τῷ ποιητῇ οὕτως ἀκούουσι τὸν ἡμιτελῆ δόμον παρόσον ἄτεκνος ἦν ὁ Πρωτεσίλεως, Hesych. δ 2184 δόμος ἡμιτελής· ὁ ἀτελής οἶκος. Ἡμιτελής· ἡμίγαμος. Τέλος γὰρ ἐστὶ ὁ γάμος (cf. Eust. *comm. ad Il.* I 506, 18-29). Per il significato di δόμος ἡμιτελής come «casa di vedovo» si confrontino, invece, Strab. Geog. VII 3, 3, 1-2 (il popolo dei Cisti che vivono senza donne conducono una vita ἡμιτελή, καθάπερ καὶ τὸν οἶκον ἡμιτελῆ τὸν Πρωτεσιλάου διότι χῆρος) e *Schol. ad Soph. Oed. Tyr.* 930 (la fecondazione è il fine del γάμος, o al contrario Omero parla di δόμος ἡμιτελής). Probabilmente in questo passo l'aggettivo ἡμιτελής da una parte assume il significato letterale di “mezzo costruito, non finito” (cf. Phil. Her. XII 3), alludendo alla continua attività edilizia nelle ville private di Erode (cf. la nota precedente), dall'altra si riferisce alle circostanze in cui si trovava la sua famiglia nel 165 d.C., data probabile della composizione del *Cataplus*. Dei figli avuti, infatti, dalla moglie Regilla, già scomparsa, sopravviveva solo il figlio Attico Bradua che, secondo Flavio Filostrato, il sofista considerava un inetto e sicuramente un non degno erede se, per testamento, gli destinò il solo patrimonio materno (*VS* II 558; cf. CIVILETTI 2002, 517 n. 88 sulla biografia del figlio di Erode). Non è improbabile che Luciano accenni proprio ai rapporti tesi tra padre e figlio in questa dichiarazione di ἀτεκνία da parte del tiranno, nonché all'impossibilità per Erode di averne altri data la sua condizione di vedovo. L'effetto comico doveva essere enfatizzato assegnando a Megapente un verso che il sofista ateniese doveva utilizzare frequentemente nella retorica del lutto per la moglie, come dimostra l'iscrizione di Maratona.

Ληρεῖς: verbo risalente alla tradizione giambica (cf. Arch. fr. 330.3 W. ἢ μακκοῶν μέλλοιεν ἢ ληρεῖν ὄλωσ) che significa «dire cose senza senso, folli» (cf. LSJ⁹ 1045b s.v., ma già Poll. V 121 che registra tra i sinonimi di ληρεῖν i predicati μωραίνειν, ἀνοηταίνειν, παραπεπλήχθαι). Si tratta di un termine d'uso colloquiale, particolarmente attestato in commedia, soprattutto alla seconda persona singolare, in contesti nei quali un personaggio accusa un altro di dire sciocchezze (cf. e.g. Eup. fr. 158.2 K.-A., Ar. *Nub.* 500, 829, *Vesp.* 767 τί ληρεῖς; Crat. fr. 195.1 K.-A.,

Ar. *Av.* 341, 572, *Lys.* 945, *Thesm.* 595, 1080, 1112, *Ran.* 512, 555, 1197, *Ecc.* 1001, *Men. Epitr.* 460 ληρεῖς). Registra meno occorrenze nella prosa di età classica (e.g. *Plat. Lys.* 205a, *Isocr.* XV 274, *Demost.* IX 20) e solamente una in tragedia (*Soph. Tr.* 435). Spesso le figure comiche accusate di delirare o di affermare cose insensate sono coloro che sono o si comportano da sofisti, come Socrate ed Euripide, oppure vecchi, come Strepziade, donne o chiunque sia in preda ai fumi dell'alcool (per un'analisi dei contesti comici cf. BETA 2004, 167-171). Le attestazioni luciane, che sono numerose, non permettono di attribuire il ληρεῖν a dei “tipi” in particolare, tuttavia il verbo ricorre con maggior frequenza in riferimento ai pseudo-intellettuali, che per ignoranza (*Hist. Conscr.* 32 Τοιαῦτα πολλὰ ὑπὸ ἀπαιδευσίας ληροῦσι) affermano appunto cose insensate (cf. per i filosofi *Pisc.* 5, 43, *Hermot.* 63, 81, *D. Mort.* 1 [1] 2, per i sacerdoti *Sat.* 8, per gli storici *Hist. Conscr.* 1, 32, per i retori *Rh. Pr.* 23). Infine, personaggi accusati di delirare sono alcuni abitanti dell'Ade di Luciano, che non hanno ancora compreso la logica “cinica” che domina le regioni ultraterrene (cf. *Negr.* 17, *D. Mort.* 6.4, 7.2).

ἄχρι ἄν τι ἐπισκήψω – ἔνθα τὸν μέγαν εἶχον θησαυρὸν κατορωρυμένον: Nascondere un tesoro per poi dissotterrarlo al momento giusto è un motivo che si trova già nella commedia antica (cf. *Ar. Av.* 599-601). Nella *Nea*, tuttavia, tale *topos* godrà di maggior fortuna: nell'*Hydria* di Menandro un vecchio scorbutico rinveniva improvvisamente un tesoro (l'*hydria* è il contenitore abituale dei tesori sepolti) e sulla scoperta di preziosi dovevano basarsi anche le dodici commedie tramandate con il titolo di *Thesaurus*. Secondo BOMPAIRE, si tratta di un *topos* comico confluito nel repertorio tematico delle declamazioni della seconda sofistica: così si deve interpretare, per esempio, la presenza di tale motivo in *Tim.* 39 (1958, 169-173). Già HUSSON (1970, 48), però, nel suo commento a *Nav.* 20, in cui Adimanto sogna di portare alla luce un tesoro nascosto sotto l'Hermes di pietra della propria dimora, notava che «la decouverte du trésor dans la maison est l'une des allusions les plus évidentes à a vie d'Hérode Atticus». Flavio Filostrato, infatti, ci informa che a seguito della confisca del patrimonio di Ipparco, il nonno di Erode, che era stato accusato dagli Ateniesi di aspirare alla tirannide, Attico, padre del sofista, scopre un θησαυροῦ χρῆμα ἀμύθητον che ripristina i beni della famiglia (II 547): gli studiosi (GRAINDOR 1930, 20-24; AMELING 1983, I 21s.; CIVILETTI 2002, 506) ritengono che probabilmente Ipparco aveva nascosto parte del patrimonio all'imperatore Domiziano e che il figlio aspettasse un imperatore meno avido (Nerva) per la “scoperta”. In Luciano, il motivo del rinvenimento del tesoro si trova significativamente in dialoghi di “ambientazione ateniese” che alludono alle vicende familiari di Erode Attico, come *Il Timone* (cf. TOMASSI 2007, 172-179) e la *Nave o i desideri* (cf. HUSSON 1970, 33-65 sui “sogni” di Adimanto). È lecito ipotizzare, dunque, che anche in questo passo il Samosatense ammicchi maliziosamente a questo aspetto controverso della storia familiare degli Attici, rappresentando quella realtà attraverso un *topos* comico ormai consolidato.

Μεγακλῆς γὰρ αὐτὸν ὁ σὸς ἀνεψιὸς παραλήψεται: Il nome Megacle è legato all'ambiente aristocratico ateniese come dimostra il suo impiego ironico nelle

Nuvole di Aristofane: Strepsiade all'inizio della commedia lamenta di aver sposato la nipote di Megacle figlio di Megacle (*Nub.* 46 Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους) e per questo di non riuscire a ripagare i debiti contratti per mantenere i lussi di una vera signora di città (*Nub.* 47-48). Megacle è anche il nome di due membri della famiglia degli Alcmeonidi, la cui biografia è legata alla lotta contro i tiranni: il primo, arconte eponimo nel 632 a.C., uccise Cilone che aveva tentato, senza riuscirci, di prendere il controllo di Atene; il secondo, vissuto due generazioni dopo, prese parte attiva nella prima cacciata di Pisistrato nel 560 a.C., ma poi scese a patti col tiranno dandogli in sposa sua figlia, come racconta anche Erodoto (*Hdt.* I 60s.). Entrambi i riferimenti sono utili per far comprendere la *pointe* ironica voluta dall'autore con la scelta di questo nome: i beni del tiranno finiranno per contrappasso nelle mani di uno dei nemici storici delle tirannidi ateniesi, il quale grazie alle nuove acquisizioni, diventerà un vero Megacle, ricco e facoltoso come quello menzionato da Strepsiade. Anche in questo passo, tuttavia, Luciano potrebbe irridentemente far riferimento alla realtà contemporanea, se il tiranno del *Cataplus* rappresentasse effettivamente una caricatura di Erode Attico. Il cugino di questi era, infatti, Publio Elio Vibullio Rufo che apparteneva a una grande famiglia del demo di Maratona ed era stato arconte nel 155/6. Lo stesso aveva sposato la figlia di Erode, Athenais, che aveva dato alla luce un figlio maschio adottato poi dal sofista ateniese (prese, infatti, il nome di L. Vibullio Claudio Erode). Poiché l'eredità di Erode, secondo quanto racconta Filostrato non venne destinata al figlio Attico Bradua (*VS* II 558), è probabile che effettivamente l'oro di Erode, alla sua morte, sarebbe finito nelle mani della famiglia del cugino (cf. GRAINDOR 1930, 28s., 106-109).

ᾠ τῆς ὕβρεως: Genitivo esclamativo, collocato enfaticamente all'inizio della battuta per sottolineare la gravità della questione (cf. *Ar. Vesp.* 1418, *Thesm.* 465). Con il sostantivo ὕβρις si indica in questo caso un abuso arbitrario, insensato: l'oltraggio di cui Megapente di sente vittima consiste nel fatto che il proprio oro finisca nelle mani di un nemico. Si noti l'impiego frequente di tale costrutto, spesso accompagnato da un'interiezione o da una invocazione (ᾠ, βάβαι, etc.), all'interno del *Cataplus* e di altri dialoghi che presentano una *facies* drammatica (cf. e.g. *Luc. Vit. Auct.* 13 ᾠ Ζεῦ τῆς ἐναντιότητος, 14 ᾠ τῆς ὕβρεως, 16 βάβαι τῆς φιλοδορίας, 22 ᾠ τῆς ἀγχινοίας): si tratta di uno stilema tipico della lingua teatrale, soprattutto aristofanea (cf. WILLI 2003, 252; POULTNEY 1936, 125s.), e che «donne ainsi au style un brevet d'atticisme» (cit. BEAUPÈRE 1967, 74). Tra l'altro il sostantivo ὕβρις, che rimanda alla scena tragica per la sua frequenza di impiego in tale contesto, dona all'espressione un'enfasi parodica. Il tiranno lamenta tragicamente l'insolenza subita.

τὰς παλλακίδας καὶ τὴν ἐσθῆτα καὶ τὸν χρυσὸν ὅλον σου παραλαβών: Concubine, vesti e oro caratterizzano l'edonismo su cui è improntata la vita di Megapente. Opulenza e lusso simboleggiano l'immagine popolare del tiranno sin dall'età arcaica: la sua disponibilità di risorse gli permette di mantenere a corte medici, artigiani, poeti, di importare dall'estero ogni genere di cibi e vesti (cf. la descrizione della corte di Policrate in *Hdt.* I 61-64, III 121-131) e di avere a propria disposizione etere che soddisfa le proprie passioni erotiche.

Σὺ γὰρ οὐχὶ Κυδιμάχου αὐτὰ ὄντα, ᾧ γενναιότατε, παρειλήφαις: Il nome Cidimaco è attestato in Din. *Arist.* 8: padre di Aristogitone, fu condannato a morte, ma riuscì a fuggire ad Eretria secondo Dinarco, mentre morì a seguito della condanna secondo la Suda (α 3912 s.v. Ἀριστογείτων). Probabilmente non c'è alcun riferimento in questo passo al personaggio menzionato da Dinarco, ma Luciano impiega proprio il nome Cidimaco – composto rispettivamente da κύδος e μάχη, significherà “glorioso in battaglia” – per enfatizzare il valore dell'uomo impudentemente ucciso dal tiranno: all'ironia contribuisce anche il vocativo ᾧ γενναιότατε con cui antifrasticamente Cloto si rivolge al tiranno. Il legame tra tirannide e ricchezza è un luogo comune sin dall'età arcaica che si affermerà successivamente nella riflessione politica sulla tirannide di V-IV sec. a.C.: la condizione del *tyrannos* è invidiabile per l'opinione pubblica perché permette, tra le altre cose, di impadronirsi di grandi beni (cf. Sol. 29a.5s. Gent.-Pr. ἤθελον γὰρ κεν κρατήσας, πλοῦτον ἄφθονον λαβὼν / καὶ τυραννεύσας; Hdt. III 53, Xen. *Hier.* IV Isocr. *Nic.* 5), ma l'arricchimento del despota deriva dalla sua *aplastia*, ovvero dall'incapacità di soddisfare le proprie brame. Platone descrive l'appetito del tiranno come una passione erotica incoercibile (*Resp.* 573d Ἔρως τύραννος) che lo spinge prima a dilapidare il proprio patrimonio familiare, poi a derubare i beni altrui, scassinando case e saccheggiando templi, infine a compiere abomini sempre più gravi (*Resp.* 575b κλέπτουσι, τοιχωρυχοῦσι, βαλλαντιοτομοῦσι, λωποδυτοῦσιν, ἱεροσυλοῦσιν, ἀνδραποδίζονται). Analoghe considerazioni sull'insaziabile desiderio di guadagno del *tyrannos* si trovano già nel dibattito sulle costituzioni delle *Storie* erodotee (III 80), nella tragedia (Soph. *Ant.* 296-301 e 1056, *OT* 872-896, Eur. *Supp.* 450) e nella prosa (Xen. *Mem.* IV 2. 30, *Symp.* IV 36, Isocr. *Elen.* 33) e sono tratte dalla realtà storica: Pisistrato e soprattutto Dioniso il Vecchio ispirano il ritratto platonico e senofonteo del tiranno. Secondo Aristotele, l'assassinio dei ricchi risponde a un'esigenza politica: la tirannide è una degenerazione della democrazia e in quanto tale ripropone, estremizzandone gli effetti, l'inveterato astio del πλῆθος nei confronti dell'oligarchia. Una volta impadronitosi del potere, il tiranno deve, inoltre, continuare la sua opera di epurazione: i notabili sono gli unici che hanno le capacità materiali per organizzarsi e tramare per rovesciare il governo tirannico (Aristot. *Pol.* V 1310b, cf. Plat. *Resp.* 567c e il consiglio di Trasibulo a Periandro di tagliare le spighe più alte in Hdt. V 92). Soprattutto i contributi di Platone e Aristotele saranno decisivi nella creazione del “tipo” del tiranno degli esercizi di retorica. Nelle declamazioni latine e greche generalmente si affrontano due tipologie di casi giudiziari che svolgono il *koinos tropos* del rapporto tra tirannide e ricchezza: o sono i ricchi a essere sospettati e successivamente accusati di aspirare al potere assoluto (cf. Ps. Quint. *Decl. Min.* 345 e 351s., Calp. Flac. 6, Liban. *Decl.* 37) oppure il tiranno viene sottoposto a giudizio per essersi impadronito illegalmente delle proprietà di un concittadino ricco (cf. Ps. Quint. *Decl. Min.* 269, Stob. IV 33.26). Luciano, nel trattare tale tema, eredita la lezione degli esercizi declamatori. La scena, particolarmente efferata dei figli sgozzati sopra il corpo di Cidimaco ancora in vita, riprende lo stesso *pattern* del sopra citato Ps. Quint. *Decl. Min.* 269 (un padre e i suoi figli subiscono violenze particolarmente gravi da parte di un tiranno, perché possiedono dei beni), e al lessico giudiziario che caratterizza le μελέται

rimanda il verbo παραλαμβάνω, impiegato con il significato di “prendere illegalmente, con la forza” (cf. LJS⁹ 1303b s.v. παρά «in trasgression, in violation»; Liban. XXX 51 ὅταν τις ἐκ προπατόρων εἰς αὐτὸν κατελθοῦσαν ἐξουσίαν παραλαβὼν ἄρχη καὶ τυραννεύη).

§ 9

Ἄκουσον, ὦ Κλωθοῖ – ὑμεῖς δὲ ἀπόστητε πρὸς ὀλίγον: Per corrompere Cloto, come verrà esplicitato nella battuta successiva, Megapente tenta di allontanarsi da quanti gli stanno attorno. Non è chiaro se con il pronome di seconda persona plurale ὑμεῖς e l'imperativo ἀπόστητε il tiranno si rivolga agli altri morti, immaginati sulla scena fittizia del dialogo, oppure al pubblico delle μελέται. Un confronto con l'impiego di verbi alla seconda persona plurale nella commedia aristofanea lascia ipotizzare che possa trattarsi di un'apostrofe al pubblico: l'uso del “voi” è consistente soprattutto nelle parabasi, in cui il Coro si rivolge direttamente all'uditorio per ammonirlo, biasimarlo o per spingere i giudici a votare a favore della commedia in scena (cf. e.g. Ar. Ach. 638, 655, 680, 713, Eq. 503, 531, 546, 580, Nub. 532s., 537, 561s., 578, Vesp. 1013-1015, 1043, 1054-1057, 1101, Av. 688, 692, 717, 719s., 1109-1117, Thesm. 789-794, Ran. 696, 735-737). Altrettanto frequenti sono, nel corso dell'azione scenica, gli accenni degli attori alla presenza del pubblico: e.g. Pax 904 (Ἄλλ', ὦ πρυτάνεις, δέχεσθε τὴν Θεωρίαν: Trigeo consegna Opora ai pritani seduti nella προεδρία), Ran. 1-20 (Xantia e Dioniso riflettono sulle battute che potrebbero far ridere il pubblico) e 954 (Ἐπειτα τουτουσι λαλεῖν ἐδίδαξα: Euripide ha insegnato agli spettatori lì presenti a ciarlare), Ecc. 583-585 (Prassagora sottolinea che gli spettatori che assistono alla pièce potrebbero non comprendere i suoi insegnamenti), Eq. 1209s. (Demos cerca il consenso del pubblico riguardo la decisione di lasciare al salsicciaio il governo della polis); cf. SLATER 1999. Tuttavia, anche le richieste di allontanamento rivolte da un personaggio a un altro nel corso dell'azione scenica sono ampiamente attestate sia nell'archaia che nella nea (cf. e.g. Ar. Thes. 627 Σὺ δ' ἀπόστηθί μοι ἵνα μὴ ἴπακούσης ὧν ἀνὴρ, Ach. 458, Nub. 744, Av. 948, Men. Asp. 221 ἀπελθε, Ar. Ach. 110, Eq. 1205, 1250, Nub. 1169, Pax. 719, Lys. 1223, Av. 1029, Thesm. 293, Ecc. 134, 997, Plut. 1079, Men. Pericir. 722, Sam. 369, 383 ἄπιθι), così come, gli ordini e le esortazioni alla seconda persona plurale rivolti a gruppi di attori presenti sul palco (cf. e.g. Ach. 714, Pax 739, Vesp. 1009, Lys. 649, 654, 664, 704, Ran. 730). Pertanto, è impossibile stabilire con certezza il destinatario dell'ἀπόστητε.

χίλια σοι τάλαντα χρυσοῦ ἐπισήμου δώσειν ὑπισχνοῦμαι τήμερον: Come precisa lo scolio al passo l'aggettivo ἐπίσημος, riferito alle monete, significa ἐσφραγισμένος (Schol. ad Luc. Cat. 9), ovvero dotato di una matrice o di un marchio che ne comprovi il valore (cf. Poll. III 87 λέγοιτο δ' ἂν κόψαι νόμισμα, ἐνσημήνασθαι, τυπῶσαι, ἐντυπῶσαι, ἐντυπώσασθαι. Τὸ δὲ τοιοῦτον ἀργύριον ἐπίσημον ἐλέγετο, ὡς τὸ ἐναντίον ἄσημον; cf. Hdt. IX 41, Thuc. II 13, Xen. Cyr. IV 5.40). Un talento attico corrispondeva a circa 26 Kg. del materiale con cui era forgiato, oro o argento (Poll. IX 86 τὸ μὲν Ἀττικὸν τάλαντον ἑξακισχιλίας

ἐδύνατο δραχμὰς Ἀττικάς ... τὸ μὲν Ἀττικὸν ἐξήκοντα μνᾶς εἶχε). I «mille talenti d'oro coniato» che il tiranno si ripromette di dare alla Moira costituiscono, dunque, una somma strabiliante. Ricordano, inoltre, il tesoro di μέδιμοι χίλιοι ἐπισήμου χρυσίου che Adimanto ha nascosto sotto l'Hermes di pietra della sua casa (*Nav.* 20) e che assicura di distribuire in parte agli amici (*Nav.* 25, 31). D'oro coniato è, inoltre, il tesoro che Timone scopre nell'omonimo dialogo (*Tim.* 41 ἀλλὰ μὴν χρυσίον ἐστὶν ἐπίσημον, ὑπέρυθρον, βαρὺ καὶ τὴν πρόσωπιν ὑπερήδιστον; cf. TOMASSI 2001, 433). Come si è già notato sopra, entrambi i personaggi alludono alla figura di Erode Attico: la menzione dell'ἐπίσημος χρυσίος, non nominato altrove nell'opera luciana, sembra un ulteriore accenno alle vicende familiari del sofista e alla “scoperta” del tesoro su cui si basava il suo patrimonio.

Καὶ τοὺς δύο δὲ κρατήρας – οὓς ἔλαβον ἀποκτείνας Κλεόκριτον: Come nota DUNBAR (1995, 513), «Κλεόκριτος is a rare name at Athens». Un uomo di nome Cleocrito è bersaglio comico in *Ar. Av.* 877, in cui viene menzionato come figlio di Cibele (Δέσποινα Κυβέλη, στρουῖθε, μήτηρ Κλεοκρίτου) e attaccato probabilmente per l'aspetto effeminato che caratterizzava gli iniziati ai misteri di Rhea/Cibele (*schol. ad. Ar. Av.* 877 ὁ δὲ Δίδυμος μητέρα Κλεοκρίτου, ὅτι ὡς γυναικίας καὶ κίναϊδος κωμωδεῖται. ἐν δὲ τοῖς μυστηρίοις τῆς Ῥέας μαλακοὶ πάρεσι). Lo stesso è associato a un altro μαλακός, il ditirambografo Cinesia, in *Ar. Ran.* 1437 (Εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ) e veniva menzionato, secondo quanto ci riporta Didimo negli scoli al già citato passo degli *Uccelli*, anche nei *Demi* e nei *Kolakes* di Eupoli (cf. TELÒ 2007, 623s.). Gli studiosi concordano nel ritenere che il Cleocrito sottoposto all'ὄνομαστί κωμωδεῖν sia il τῶν μυστῶν κῆρυξ che nel 403 a.C., dopo la battaglia di Munichia tra i democratici e i Trenta tiranni, convinse i sostenitori di quest'ultimi a togliere il loro appoggio e a porre fine alla guerra civile (*Xen. Hell.* II 4. 20-22). Altro Cleocrito, inoltre, è il Κορίνθιος menzionato nell'*Aristide* di Plutarco (8.6, 20.4). Non risulta chiaro se Luciano in questo passo alluda a uno di questi due personaggi e quindi in che cosa risieda il *Witz* satirico. Se il Cleocrito ucciso dal tiranno dovesse ricordare l'araldo dei misteri menzionato dai comici e da Senofonte vi potrebbe essere un riferimento alla sua lotta contro la tirannide dei Trenta o forse a qualche altra caratterizzazione della sua figura comica in Eupoli. Se, invece, Luciano volesse evocare attraverso il nome la sua provenienza corinzia, l'effetto comico deriva dal furto di crateri Κορινθιουργεῖς, particolarmente raffinati e pregiati secondo gli antichi (cf. *Ath.* V 30).

Μαρτύρομαι ὑμᾶς: Il verbo, appartenente al lessico giuridico, è impiegato con la valenza tecnica di «call to witness» (cf. LSJ⁹ 1082a s.v.; WILLI 2003, 75). Si tratta di un termine comune nell'*archaia*, impiegato per ribadire che è stata commessa un'offesa nei confronti del parlante che contestualmente chiama gli astanti a testimoniare in proprio favore (cf. *Ar. Ach.* 926, *Nub.* 1297, *Vesp.* 1436, *Av.* 1031, *Pax.* 1119, *Ran.* 528, *Plut.* 932, fr. 256 K.-A.). In altri passi luciane il verbo è generalmente utilizzato con la medesima accezione (cf. e.g. *Cal.* 5 μαρτυρόμενον τοὺς θεούς, *Symp.* 33 τοὺς παρόντας ἐμαρτύρετο, *Pro im.* 8 μαρτύρεσθαι τὰς θεᾶς). Non è improbabile in questo caso che con il pronome di seconda persona

plurale ὄμᾱς il tiranno si stia rivolgendo al pubblico della *melete*, chiamando così gli spettatori a entrare a far parte del gioco scenico.

ἀτελὲς μένει τὸ τεῖχος καὶ τὰ νεώρια: L'arsenale e le mura erano il simbolo del potere militare e politico dell'Atene di età classica: sull'arsenale in cui si costruivano sia le triremi che le navi mercantili cf. *e.g.* Ar. *Ach.* 95-7, 552, 918-924, Av. 1540, adesp. com. fr. 155.2 K.-A., Lys. XII 90, Demost. XXII 76, XXIII 207; sull'importanza delle mura cf. in part. Xen. *Hell.* II 2.20 ἐποιοῦντο εἰρήνην ἐφ' ᾧ τὰ τε μακρὰ τεῖχη καὶ τὸν Πειραιᾶ καθελόντας: le condizioni di pace alla fine della guerra del Peloponneso prevedettero l'abbattimento delle grandi mura di Atene e del porto del Pireo). Nel *Gorgia* di Platone la costruzione di τὰ νεώρια e τὰ τεῖχη è la prova, secondo Gorgia, della potenza della retorica, perché l'edificazione di tali opere avvenne su consiglio di Temistocle e di Pericle (455d), i quali seppero effettivamente guidare la città al miglioramento senza cadere nell'adulazione del popolo (517a-c). Il tiranno Megapente si auto-rappresenta come un emulatore dei grandi statisti del passato, anche se il suo progetto è “comicamente” demagogico: iperbolica, infatti, è la promessa di realizzare opere tanto complesse in soli cinque giorni. Difficile non scorgere in questo passo nuovamente una velata allusione all'Erode Attico di cui Flavio Filostrato mette in luce soprattutto il ruolo di grande evergete e patrono di Atene. Usò, infatti, la ricchezza meglio di ogni altro uomo (*VS* II 547) e lasciò alla città più monumenti di qualsiasi altro governatore precedente e successivo. Filostrato ricorda la costruzione dello stadio Panatenaico in marmo bianco, che completò in quattro anni come aveva annunciato (*VS* II 550, Paus. I 19.6, TOBIN 1997, 165-173) e l'*Odeion* in memoria di Regilla (*VS* II 551, Paus. VIII 20.6, cf. da ultimo TOBIN 1997, 185-193), ma dai rinvenimenti archeologici sappiamo che commissionò anche un ponte sul fiume Ilisso (TOBIN 1997, 173) e il tempio di Tyche (è stata trovata un'iscrizione che celebra Regilla come prima sacerdotessa: *IG* II² 3607, cf. AMELING 1983, II n. 90, TOBIN 1997, 174-176), inoltre abbellì l'acropoli e l'agorà di Atene di statue dedicate agli imperatori (*IG* II² 3409; cf. AMELING 1983, II n. 96, GRAINDOR 1930, 336 n. 3, TOBIN 1997, 194) oppure ad altre figure di spicco nella *polis* (si veda l'erma dedicata a Claudio Severo, *consul suffectus* nel 167, cf. *IG* II² 4780, AMELING 1983, II n. 187, TOBIN 1997, 197). Al di fuori di Atene, Erode Attico patrocinò, inoltre, un teatro per i Corinzi (cf. Paus. II 3.6; GRAINDOR 1930, 202, 208; AMELING 1983, I 89, n. 29) i colossi di Pito e di Anfìtrite (cf. Paus. II 1,7; GRAINDOR 1930, 220-212), lo stadio di Pito (GRAINDOR 1930, 189s., AMELING 1983, I 85 n. 6) l'acquedotto di Olimpia (GRAINDOR 1930, 191-200, AMELING 1983, I 92), un complesso di bagni alle Termopili (Paus. IV 35, 9; GRAINDOR 1930, 227) e, infine, ristrutturò la città di Canosa (Phil. *VS* II 551; GRAINDOR 1930, 69; AMELING 1983, I 88).

μέχρι ἂν ὑπαγάγωμαι Πισίδαας καὶ Λυδοῖς ἐπιθῶ τοὺς φόρους: I manoscritti più antichi riportano la lezione Πέρσας per Πισίδαας, che come segnala BOMPAIRE (1998, 227 n. 35) è *lectio faciliior*, per quanto «on ne peut exclure complètement, en raison de la possible allusion contemporaine, des libertés géographiques prises par l'auteur et du témoignage des mss.». La realtà contemporanea a cui potrebbe alludere Luciano è quella delle campagne partiche di Lucio Vero, che, tuttavia, a

nostro avviso, la lezione Πισίδας non esclude, anzi avvalora. Nel *corpus* luciano, infatti, la sottomissione degli abitanti della Pisidia, regione dell'Asia Minore ricca di legname (cf. Strab. XII 7.3), è menzionata anche in *Nav.* 32 e in *D. Meretr.* 9.2: in entrambi i casi l'autore della conquista è un *miles gloriosus* (Samippo nella *Nave o i desideri*, Polemone nei *Dialoghi delle Meretrici*), che si propone come erede delle imprese orientali di Alessandro Magno (cf. BOMPAIRE 1958, 620s.; HUSSON 1970, II, 69-84; ANDERSON 1976, 38s. e 1993, 54s., 103-105, 182s. e 221). Non è improbabile leggere dietro l'itinerario di tali gesta un'allusione alle guerre contro Armeni e Parti di Lucio Vero, di cui Erode Attico era stato precettore: le azioni militari immaginate da Samippo avvengono negli stessi territori menzionati nella *Historia Augusta* come luoghi destinati alla conquista o agli svaghi orientali dell'imperatore (*Nav.* 32 προχωροῦμεν ἐπὶ Συρίας διὰ Καρίας, εἶτα Λυκίας καὶ Παμφυλίας καὶ Πισιδῶν καὶ τῆς παραλίου καὶ ὄρεινῆς Κιλικίας, ἄχρι ἂν ἐπὶ τὸν Εὐφράτην ἀφικώμεθα; *Hist. Aug. L. Ver.* 9s. *Syris defectionem cogitantibus oriens vastaretur, ille .. navigabatet per singulas maritimas civitates Asiae, Pamphyliae Ciliciaeque clariores voluptatibus immorabatur ... Duces autem confecerunt Parthicum bellum ... ita ut Babylonem et Mediam pervenirent et Armeniam vindicarent*; cf. TOMASSI 2017, 318). Anche in questo passo la presa della Lidia e della Pisidia, cui allude Megapente, ricordano due tappe dell'espansione macedone: nel 334 a.C. con la battaglia di Granico Alessandro Magno sbaragliò l'esercito dei satrapi persiani riconquistando anche Sardi, l'antica capitale della Lidia (Plut. *Alex.* 16s.), mentre durante la marcia verso la Frigia questi assoggettò diverse città della Pisidia (Arr. *Anab.* I 28). Tali immagini “di repertorio” si mescolano irridentemente con la realtà. La Pisidia e la Lidia, regioni collocate nella parte interna dell'Asia minore e province romane rispettivamente dal 25 a.C. (Strab. XII 5.1, 6.5; cf. *RE* 1043 s.v. Pisidia) e dal 24 a.C. (Svet. *Tib.* 8; cf. *RE* 542 s.v. Lydia), erano sotto il dominio dei romani (cf. App. I 1 ἐν δὲ μεσογαίῳ Πισίδαί τε καὶ Λυδοί. τοσαῦτα ἔθνη τὴν χερρόνησον οἰκοῦσιν, καὶ πάντων ἄρχουσι Ῥωμαῖοι) e già pagavano il φόρος: si vedano le monete provinciali che riportano l'effigie e il marchio dell'imperatore (cf. *SNG France* 2032-3, *BMC* 75 per una moneta di Selge in Pisidia e *BMC* 152 per una di Tralles, *BMC* 7 per una di Tabala in Siria). Tuttavia, l'Oriente non era ancora tranquillo e al di fuori del pieno controllo romano, a causa della politica poco vigorosa di Adriano e Antonino Pio: per tale ragione i parti erano riusciti a penetrare abbastanza indisturbati in Armenia, Mesopotamia e Media, costringendo Marco Aurelio a inviare il correggente Lucio Vero per guidare le operazioni. I dati particolarmente esigui sulle guerre partiche non ci permettono di sapere se anche la Pisidia e la Lidia fossero in fermento. Un unico (ironico) accenno potrebbe essere contenuto in Luc. *Hist. Conscr.* 32, in cui si menzionano i Παρθονικικά di Demetrio, storico di Sagalasso: il nome della città della Pisidia, resistente alla romanizzazione e con una identità etnica forte, poteva comicamente stridere con la pretesa dello storico di descrivere in forma elogiativa le vittorie sui Parti. Al di là dei possibili riferimenti storici, il tiranno, come si è notato sopra, menziona tali territori in virtù di quell'*imitatio Alexandri* che caratterizzava la propaganda imperiale delle guerre partiche: Marco Aurelio e Lucio Vero si proponevano come gli eredi del macedone, vincitore in Oriente. Si potrebbe, dunque, leggere in questo passo una velata critica all'Alessandro-mania dell'epoca e forse un velato

attacco allo stesso imperatore, il cui valore militare era messo in dubbio nell'opinione comune (Hist.Aug. Ver. 4-9, Aur. 8s.; Phil. VS II 561): si vedano a proposito LAMBRECHTS (1934, 181), PAPALAS (1978) e CIVILETTI 2002, 522 i quali sostengono che il compilatore dell'*Historia Augusta* nel descrivere la vita lussuosa e dissoluta di Lucio Vero riporta i *rumores* dei contemporanei

καὶ μνῆμα ἐαυτῷ παμμέγεθες ἀναστήσας: L'iscrizione pubblica a titolo personale è sin dall'età classica sintomo di un'inclinazione tirannica (CATENACCI 1996, 236): si veda, per esempio, l'offerta del tripode d'oro iscritto al santuario di Delfi da parte di Gelone e dei suoi figli, vincitori sui barbari in Diod. Sic. XI 26.7, *Schol. Pind. Pyth.* 1, 152b, *AP.* VI 214. La parola scritta, infatti, diventa facilmente strumento di propaganda personale, i racconti sulle imprese e sulle gesta del *tyrannos* ne giustificano il ruolo di guida politica, l'estetica del potere ne accresce le potenzialità carismatiche. Delle implicazioni ideologiche derivate dalla costruzione di μνήματα furono consapevoli soprattutto i diadochi: monumenti celebrativi colossali erano destinati a sottolineare la grandezza del sovrano e a garantire la legittimità del suo potere sulla terra conquistata con la lancia (cf. VIRGILIO 1999, 66-81; sui diadochi come tiranni cf. BERVE 1967, 418-440). Ad Atene, invece, le iscrizioni commissionate dai tiranni non sono molte: è evidente che la politica antitirannica del V sec. abbia determinato la scomparsa di questo tipo di monumenti (sulle poche iscrizioni rimaste cf. ALONI 2000, 83). Più comuni in Attica, sia nei demi fuori da Atene che lungo le strade, come scrive Pausania (I 29), erano le epigrafi dedicate ai campioni della democrazia (I 29, 3: Trasibulo) o ai generali che si erano distinti nella difesa della *polis* (I 29, 4-16), tra cui spiccava il δημόσιον μνῆμα (I 29, 4) per tutti gli ateniesi che avevano combattuto nelle battaglie navali e terrestri. La volontà di innalzare un μνῆμα παμμέγεθες da parte di Megapente potrebbe allora essere un'ulteriore allusione al programma di abbellimento dell'acropoli e dell'agorà di Atene per opera di Erode Attico: numerose, infatti, sono le iscrizioni che commissionò per se stesso, per i suoi familiari, per gli imperatori e per i suoi amici (TOBIN 1997, 194-198; cf. anche le epigrafi rinvenute a Eleusi che celebrano le vittorie degli imperatori e registrano le donazioni di Erode al santuario: *IG* II² 2090 [AMELING II 1983, n. 92], *IG* II² 3606). La satira luciana coinvolge il tiranno sul piano politico ed etico: la grandezza e la maestosità dei monumenti innalzati da Erode sono direttamente proporzionali all'ambizione e al desiderio di gloria del committente (cf. *D. Mort.* 24 (29): il μνῆμα παμμέγεθες di Alicarnasso è il simbolo del superbo tentativo di Mausolo di perpetuare la memoria di sé attraverso i beni materiali, invece che attraverso le proprie virtù). Per la satira contro i monumenti funebri in Luciano cf. *D. Mort.* 20 (10) 6, *Luct.* 22, *Nigr.* 30, *Cont.* 22 cui si oppone l'ideale cinico della totale assenza di sepoltura (*D. Mort.* 24 [29] 3, 20 (10) 13, *Demon.* 66, cf. anche D.L. VI 79).

§10

Καὶ μὴν ἐγγυητὰς ὑμῶν ἔτοιμος παρασχέσθαι: Il termine ἐγγυητής è specifico del lessico giuridico (cf. LJS⁹ 468b s.v. «one who gives security, surety, guarantor»). Nel diritto di famiglia indica la donna erede del patrimonio familiare,

promessa in sposa dal padre (ἐγγυάω) a un uomo scelto da quest'ultimo (cf. Is. III 53, Luc. *D.Deor.* 8, *Bis acc.* 27, Poll. III 34s; DELZ 1950, 28, n. 26; HARRISON 1968 I, 11s., 69, 110). In ambito commerciale designa la cauzione o la persona che garantisce i termini di un contratto: nel famoso passo di Erodoto sulla vendita all'asta delle fanciulle presso gli Eneti d'Illiria (I 196), lo storico specifica che, al momento dell'assegnazione della sposa, il compratore dovesse offrire delle cauzioni, impegnandosi a sposarla (con significato simile è impiegato il termine in Luc. *Vit. Auct.* 10 τις τὸ παραντίκα μὴ ἔχει τὰργύριον καταβαλέσθαι, εἰς νέωτα ἐκτίσει καταστήσας ἐγγυητήν). Nel diritto penale ἐγγυητής, infine, è il garante che l'imputato deve produrre a difesa della propria innocenza durante un processo (Plat. *Leg.* 871e).

καὶ ἄντανδρον ὅμῖν: Il termine ἄντανδρος con il significato di «sostituto, ostaggio» è attestato solo in Luciano (cf. *D. Mort.* 11.2). Come riporta lo scoliasta ἄντανδρος ἐ ὄνομα κύριον (cf. *Schol. in Luc. Cat.* 10): Diodoro Siculo (XIX 3.3, XX 4.1, XXI 16.5) ci riferisce di un Antandro, storiografo, fratello di Agatocle di Siracusa (IV-III sec. a.C.), mentre Stefano di Bisanzio afferma che così si chiamava uno στρατηγός degli Eoli (*Ethn.* 97). Antandro è anche il nome di una città greca dell'Anatolia, di cui ci dà notizia per la prima volta Alceo (fr. 337 West; cf. Hdt. VII 41.1, Tuc. VIII 108 3): secondo l'*Etimologicum Magnum* deriverebbe il suo nome dal fatto che Ascanio, figlio di Enea, la governò fino a quando non fu catturato dai Pelagsi e riscattato con la consegna della città, per cui Ἡ [πόλις] γοῦν ἄντι ἄνδρὸς δεδομένη ἄντανδρος ὀνομάσθη (112 s.v. ἄντανδρος). Il Samosatense in questo passo non sembra, tuttavia, alludere né a un personaggio in particolare, né all'episodio del riscatto di Antandro. Più probabile che vi sia un *pun* costruito sul genere incerto del sostantivo che, per esempio, al femminile è usato come epiteto delle Amazzoni (cf. Hom. *Il.* III 189 Ἀμαζόνες ἀντίανειραι): si tratterebbe, dunque, di un'allusione maliziosa all'omosessualità del sofista.

ἀντ'ἐμαυτοῦ παραδώσω τὸν ἀγαπητόν: Il motivo della sostituzione dell'amante per l'amato morente trova confronto nel mito di Alcesti, la quale, come è noto dalla tragedia di Euripide, acconsentì a morire al posto del marito Admeto (cf. anche Apollod. *Epit.* 1.9.15). La vicenda di Alcesti venne considerata sin dall'epoca classica un simbolo di devozione coniugale (cf. Plat. *Symp.* 179b-d) e godette di molta fortuna soprattutto in età imperiale come testimonia la diffusione di questo soggetto sui rilievi dei sarcofagi di II sec. d.C. (ZANKER 2008, 294-298). Luciano ripropone caricaturalmente il *topos*: il tiranno offre come sostituto non la sposa, ma il proprio amato. È probabile che in questo passo si alluda nuovamente alla vicenda di Erode Attico. Flavio Filostrato ci riferisce che il sofista ateniese allevò nella sua casa tre fanciulli, cui assegnò nomi omerici (Achille, Memnone, Polluce) e che amò al punto che, al momento della loro morte, li pianse come se davvero fossero suoi figli (*VS* II 558). La testimonianza di Filostrato e i documenti epigrafici (cf. AMELING 1983, II 161 n. 151, 163 n. 158-161, 164 n. 163, 172 n. 177, 173 n. 180; TOBIN 1997, 96-107 e 113-145) dimostrano, inoltre, che Erode fece costruire per i suoi τροφίμοι moltissime statue, fatto che richiamò non poco l'attenzione dei contemporanei: pare che persino i fratelli Quintili, consoli ordinari nel 151 d.C., lo criticarono per via dei numerosi monumenti dedicati ai tre giovani

(*VS* II 559). Lo stesso Luciano in *Demon.* 24 irride all'affezione esagerata dimostrata da Erode nei confronti di Polluce (a seguito della sua morte ordinava ai servi di far preparare il carro, i cavalli e la cena per il ragazzo, come se fosse ancora in vita), mentre altrove sottolinea la passione del sofista per i fanciulli (in *Nav.* 18 Adimanto, *alias* di Erode, sogna di possedere un παῖς κομήτης che si trova a bordo della nave). Forse con il termine ἀγαπητός il retore di Samosata allude maliziosamente all'affetto non del tutto disinteressato che Erode provava per questi giovanetti. Il commento successivo della Moira alla battuta di Megapente potrebbe confermare questa ipotesi. Cloto, infatti, ricorda al tiranno che questi spesso aveva pregato di lasciare sulla terra il suo amato (᾿Ω μισρέ, ὄν ηῦχου πολλάκις ὑπὲρ γῆς καταλιπεῖν;), dunque l'ἀγαπητός in questione è probabilmente già morto al momento della pubblicazione del *Cataplus*. Tutti i τροφίμοι di Erode non gli sopravvissero, e Polluce, il prediletto del sofista, era scomparso probabilmente nel 160 d.C., subito dopo la morte di Regilla (cf. TOBIN 1997, 107-109 per una rassegna delle diverse ipotesi relative alla data di morte dei τροφίμοι). Il dolore inconsolabile dimostrato dal sofista ateniese per Polluce (oltre ai passi di Luciano e Filostrato sopra menzionati, cf. e.g. *IG* II² 3969, 3970+13190, 3971, 3972, 3975, 4776, 13194) verrebbe in questo passo beffardamente tacciato di ipocrisia: per il proprio interesse Erode sarebbe ben disposto a lasciare per sempre all'Ade l'amato Polluce. Per l'ipotesi che il termine ἀγαπητός indichi il figlio del tiranno cf. AMMENDOLA (1924, 16s.) che lo traduce con «l'unico mio figliolo» propriam. 'il diletto» e interpreta ὑπὲρ γῆς καταλιπεῖν della battuta successiva con «lasciarlo tu successore». Secondo TOMASSI (2007, 187 n. 100) si tratterebbe di Attico Bradua, figlio di Erode Attico.

§ 11

τὴν μὲν γυναῖκα Μίδας ὁ δοῦλος ἔξει: Luciano assegna irriverentemente il nome “Mida” al servo che ha rapporti sessuali con la moglie del tiranno. Mida, mitico re della Frigia, è, assieme a Creso, il personaggio più frequentemente evocato come *exemplum* del ricco per antonomasia sin dalla commedia *archaia* (Ar. *Vesp.* 433, *Plut.* 287), tanto da divenire una figura proverbiale (cf. REIN 1894, 21). Nel *corpus* lucianoo compare sempre come emblema del potere derivato dalla ricchezza (*Gall.* 6, *Tim.* 42, *Merc. Cond.* 20, *Nec.* 18, *D. Mort.* 3 [2] 1, 6 [20] 2). L'unica altra occorrenza nella letteratura antica di un servitore chiamato Mida si trova nel *Phormio* di Terenzio, rielaborazione dell'*Ἐπιδικαζόμενος* di Apollodoro di Caristo (III sec. a.C.): si tratta di un *puer*, posto a guardia del *gynaecium*, che impedisce agli ospiti indesiderati di entrare nella stanza delle donne (v. 862). Il servo che porta un appellativo altamente antifrastico come Mida potrebbe essere, dunque, una maschera della *Nea*, che il Samosatense ripropone in questo passo in virtù del suo ruolo di guardiano del gineceo, che comicamente ha approfittato del suo compito per spassarsela con la padrona. Al tempo stesso rievoca l'omonimo sovrano frigio, prefigurando così il destino del servitore che, morto Megapente, ne erediterà le ricchezze: il suo nome diverrà così assolutamente calzante.

καὶ πάλαι δὲ αὐτὴν ἐμοίχευεν: Come si è visto sopra (cf. § 5) la μοιχεία è un motivo particolarmente produttivo nella commedia, nonché uno degli argomenti

più trattati nell'oratoria giudiziaria di età classica, confluendo successivamente tra i *topoi* delle declamazione (Hermog. *περὶ στάσεων* 1.126-133 ὁ δὲ [*n.d.r.* ὁ μοιχός] ἀνελθὼν ἀπέκτεινεν ἐκεῖνον καὶ μοιχείας αὐτῇ ἐγκαλεῖ· θαυμάζω γάρ, εἴ τις αὐτῆς καταψηφιεῖται, κἂν ἐλεγχοῦ μεμοιχευμένη, δι' ἣν ὁ τύραννος ἀνήρηται; cf. Aspas. *In Eth. Nic.* 50). L'infedeltà della moglie del tiranno si trova già tra i temi delle *controversiae* di Seneca il Vecchio: l'adulterio con la sposa del despota viene considerato lecito, poiché offre una opportunità in più per accedere alla sua residenza e portare a termine il tirannicidio (IV 7; cf. TABACCO 1985, 2, 43, 54). Quintiliano, invece, mette in dubbio l'attribuzione di un premio a chi uccida il tiranno in circostanze poco onorevoli e persino di poter assegnare il nome di tirannicida a chi compie il delitto (V 10.36). È evidente che questo tema declamatorio sia una sorta di contrappasso della lussuria che caratterizza il tiranno (cf. Dio Chrys. XLVII 24 che tra i crimini tipici dei despoti ascrive anche il fatto di μοιχεύειν γυναῖκας), per cui questi da autore dell'adulterio ne diventa paradossalmente la vittima.

Ἡ θυγάτηρ δέ σοι ταῖς παλλακίσι τοῦ νυνὶ τυραννοῦντος ἐγκαταλεγήσεται: Nel diritto antico una *παλλακή* (*παλλακίς* è il termine omerico: cf. *Il.* IX 449, 452, *Od.* XIV 203) è una donna dallo status simile o inferiore a quello di una moglie, poiché non può generare figli legittimi, ma diverso da quello di una concubina, poiché appartiene a un solo uomo (cf. Cratin. fr. 259 K.-A. Aspasia come *παλλακή* di Pericle, Ar. *Vesp.* 1353, Lys. I 31, Demost. XLVIII 53; HARRISON 1968, 13 n.1). Le figlie dei tiranni storici si situavano ai livelli più alti della scala sociale, erano portatrici di regalità e, date in sposa a tiranni stranieri o a membri della stessa famiglia attraverso pratiche endogamiche, servivano a cementare alleanze o a rafforzare le relazioni di potere parentali (cf. GERNET 1983, 286-299). Diventare *παλλακή* di un tiranno per una fanciulla nobile rappresenta un ovvio motivo di degradazione sociale, una spoliatura della propria *αἰδώς* attraverso un'unione infeconda che ne preclude la discendenza: una condizione simile a quella descritta la visse la figlia di Megacle della famiglia degli Alcmeonidi, data in sposa a Pisistrato, il quale decise di unirsi con la giovane οὐ κατὰ νόμον, poiché già aveva figli legittimi (cf. Hdt. I 61, Plut. *Mor.* 858c; CATENACCI 1996, 149-151).

αἱ εἰκόνες δὲ καὶ ἀνδριάντες οὓς ἡ πόλις ἀνέστησέ σοι πάλαι πάντες ἀνατετραμμένοι: I termini *εἰκόνες* e *ἀνδριάντες* definiscono rispettivamente i «ritratti a mezzo busto» e le «statue»: difficile che in questo passo *εἰκόν* possa indicare un'immagine dipinta (su questo significato cf. *e.g.* le *Εἰκόνες* di Flavio Filostrato e Luc. *Imm.* 1-10, in cui il Samosatense compone un ritratto di Pantea servendosi di elementi provenienti dalle principali opere scultoree e pittoriche, giocando appunto con la doppia accezione della parola), mentre *ἀνδρίας* si riferisce sempre a una statua-ritratto di un personaggio illustre (Ar. *Pax* 1183 πρὸς τὸν ἀνδριάντα τὸν Πανδίοιο) o di un dio (Luc. *Vit. Auct.* 3). I tiranni antichi erano soliti far innalzare questo tipo di monumenti in proprio onore, che spesso venivano abbattuti a seguito della caduta del governo dispotico: si confrontino Dio Chrys. XXXI 29 τοὺς γοῦν τυράννους ... ὧν αὐθις οἱ βιαίως ἀρχθέντες καὶ παρανόμως τὰς εἰκόνας ἀνεῖλον καὶ τὰ ὀνόματα ἠφάνισαν (le immagini dei tiranni vengono generalmente distrutte e il nome del *tyrannos* viene cancellato dalle

iscrizioni) e XXXVII 21 (i Siracusani fusero le statue di bronzo dei propri tiranni per coniare monete durante le guerre contro i cartaginesi), Plut. *Arat.* 13.2 (Arato, famoso stratega della Lega Achea, una volta scacciato da Sicione Nicocle, tiranno della città, fa distruggere tutti i ritratti dei tiranni), *Timol.* 23.7 (Timoleonte mette all'asta le statue dei tiranni di Siracusa e ridistribuisce i proventi tra i cittadini) e *Mor.* 397e (la statua di Gerone dedicata al tempio di Apollo a Delfi cade nello stesso giorno in cui finisce il suo dominio tirannico), D.L. VI 50 (il bronzo migliore per la statua del tiranno è lo stesso con cui fu forgiato il gruppo dei tirannicidi Armodio e Aristogitone). L'abbattimento delle statue del tiranno riguarda anche le *imagines imperatorum*, soprattutto di quelli dai tratti più dispotici: si veda, per esempio, la reazione del popolo romano alla morte di Nerone, descritta in C.D. LXIII 29 Boiss. (τούς τι δυνηθέντας ἐπὶ τοῦ τυράννου φονεύοντες, εἰκόνας τε καὶ ἀνδριάντας κατασπῶντες ὡς καὶ αὐτὸν ἐκεῖνον αἰκίζοντες διετέλουν).

Τίς γὰρ ἦν σοι φίλος; L'impossibilità per il tiranno di stringere amicizie sincere e la conseguente solitudine di chi detiene un potere assoluto sono motivi tragici che si cristallizzano successivamente nella tradizione retorica. Come si nota nello scolio al passo, l'assenza di amici corrisponde all'adulazione di chi circonda il despota (Schol. *In Luc.* 19 δι' ἐνὸς τούτου πᾶσαν τὴν τῶν τυράννων ἐμφανίζει οὐδένειαν καὶ ὅπως οὐδεὶς φίλος ἀλλὰ κόλακες πάντες αὐτῶν τὸν καιρὸν ἐξωνούμενοι): per paura o per ottenere qualche favore i sudditi, ridotti in schiavitù, simulano affetto e compiacenza nei confronti del *tyrannos*. Il concetto si trova espresso già nella critica alla tirannide presente nel dibattito sui regimi politici delle storie erodotee (III 80): il tiranno mostra un atteggiamento contraddittorio verso i concittadini, disprezza sia chi lo ammira con moderazione, sia chi lo ossequia molto, perché in quest'ultimi vi intravede una falsa lode. Il "morbo" della tirannide consiste, dunque, nel non poter confidare negli amici (Aesch. *Prom.* 224s. τοῦτο τῆ τυραννίδι νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθένα): nessuno, infatti, può parlare liberamente al despota, cui sono negati tutti i vantaggi che deriverebbero dalla *παρρησία*; inoltre, il silenzio dei sottoposti alimenta il sospetto del tiranno che teme continuamente l'insorgere di ostilità e ribellioni nei suoi confronti (Soph. *OT.* 583-593; Eur. *Med.* 316-320) e lo porta a eliminare gli amici (*Pleiad.* fr. 605 N. τυραννίς, οὐχ εὔροις ἂν ἀθλιώτερον. φίλους τε πορθεῖν καὶ κατακτανεῖν χρεῶν) o i migliori compagni (Eur. *Supp.* 444-446, *Ion* 628). Questi *topoi* si perpetuano nella tradizione politica-filosofica e retorica in cui si definisce il carattere psicologico-relazionale del *tyrannos*: Platone, Senofonte e Aristotele constatano amaramente che i tiranni non potranno mai godere di una amicizia libera e vera, ma possono solo circondarsi di adulatori (Plat. *Resp.* 575e - 576a ἢ κόλαξιν ἑαυτῶν συνόντες καὶ πᾶν ἐτοίμοις ὑπηρετεῖν ... ἐλευθερίας δὲ καὶ φιλίας ἀληθοῦς τυραννικὴ φύσις ἀεὶ ἄγευστος, cf. *Gorg.* 510c, *Ep.* 7.329d, 332c; Xen. *Hier.* 1, 6; Aristot. *Pol.* 1313B, *Eth. Nic.* 8.1.1), Isocrate ribadirà le stesse tematiche nelle orazioni (VIII 112 ἀπιστεῖν τοῖς φίλοις) e nella lettera a Nicocle (3s.: i tiranni non possono godere della *παρρησία* garantita dalla presenza di amici sinceri, pertanto sono ἀνουθέτητοι διατελοῦσιν). Il motivo del tiranno senza amici ritorna, ormai stilizzato, nella retorica latina (cf. e.g. Cic. *Lael.* 52 *Haec enim est tyrannorum vita nimirum, in qua nulla fides ... nullus locus*

amicitiae e *Tusc.* V 63) e nelle opere dei neo-sofisti (Plut. *Mor.* 152A; Dio Chrys. I 81, II 75, III 116, IV 52; Max Tyr. 14.7). Luciano sfrutta in questo passo un *topos* particolarmente diffuso. Per un'analisi del motivo cf. LANZA (1977, 116-118); TEDESCHI (1991, 91 n. 8), CATENACCI (1996, 220), PELLEGRINO (2004, 252s.).

πάντες οἱ καὶ προσκυνῶντες: Il termine προσκυνεῖν indica un gesto di venerazione che può consistere nel prostrarsi di fronte a un individuo di rango superiore o a una divinità (cf. Hdt. I 134 in cui il verbo è quasi sinonimo di προπίπτειν), anche se originariamente designava l'atto del bacio rituale, ovvero l'omaggio offerto portando la mano destra alla bocca (la parola significa propriamente «kiss towards», cf. Aesch. *Prom.* 936s., [Luc.] *Dem. Enc.* 49 καὶ τὴν χεῖρα τῷ στόματι προσαγαγόντος οὐδὲν ἄλλ' ἢ προσκυνεῖν ὑπελάμβανον, cf. *Salt.* 17). La προσκύνησις nel mondo greco era generalmente riservata agli dei (cf. e.g. Ar. *Eq.* 156, Plut. 771, Soph. *Ph.* 657; Demost. XXV 37) o ai sovrani (e.g. Aesch. *Ag.* 919s., Eur. *Tr.* 1021, Hdt. III 86, VII 136, Xen. *An.* I 8.21, Arist. *Rhet.* 1361a, 36). Per gli ateniesi l'atto di inginocchiarsi verso un altro uomo era un uso tipico dei barbari (Arist. *Rhet.* 1367a, 27), in particolare dei Persiani che erano considerati attribuire in questo modo onori divini ai propri sovrani (Isocr. IV 151 θνητὸν μὲν ἄνδρα προσκυνῶντες καὶ δαίμονα προσαγορεύοντες). Si trattava, pertanto, nel mondo greco di una pratica aborrita (cf. e.g. Hdt. VII 136, Xen. *An.* III 2, 13, Isocr. *Paneg.* 151, Demost. XXI 106). Lo dimostra in particolare la risposta fortemente negativa al tentativo di Alessandro Magno di introdurre la proscinesi nel rituale di corte macedone, al fine di amalgamare Greci e Persiani in un unico impero: l'atto venne interpretato, invece, come un culto divino per il sovrano, essenzialmente contraddittorio rispetto all'ideale greco della libertà (SISTI – ZAMBRINI 2004, 400s.). La pratica esisteva anche a Roma, dove prende il nome di *adoratio* ed è associata al culto imperiale: significativamente i *principes* che contribuirono ad alimentare questa pratica nei loro confronti sono anche gli stessi che vennero considerati “tiranni” da parte degli storiografi antichi o subirono la *damnatio memoriae* (cf. BRAVO 1997, 178s.). Dall'impiego che Luciano fa di προσκυνεῖν all'interno della sua opera, si può evincere, inoltre, che tale verbo definisce spesso l'atto di ossequio proprio dei *clientes* romani durante la *salutatio* mattutina (*Nigr.* 21, *Nav.* 22, *Merc. Cond.* 10, *D. Mort.* 19 [9] 2); cf. BOMPAIRE 1958, 503s., 509 per i confronti tra queste scene e la satira latina). In *Tim.* 5 l'atteggiamento servile degli ateniesi che un tempo avevano approfittato della ricchezza di Timone viene descritto da προσκυνεῖν accompagnato da ὑποπτήσσειν che significa «tremare di paura, acquattarsi», la stessa *iunctura* che si trova in *Nav.* 22 per rappresentare il comportamento degli “amici” di Adimanto (cf. HUSSON 1970, 54; TOMASSI 2010, 229). Anche in questo passo l'atto della proscinesi viene associato a un sentimento di “timore ossequioso” degli amici di Megapente (φόβῳ ἢ ἐλπίσσι ταῦτα ἔδρων): dato il legame, già evidenziato, tra questi tre personaggi non è improbabile che in questo passo Luciano alluda beffardamente al servilismo dei *clientes* di Erode Attico.

ὄρκος αὐτοῖς ἦν ἐγώ: Il termine ὄρκος, oltre a significare «giuramento», indica “the object by which one swears” (LSJ⁹ 1252a s.v.). Generalmente i giuramenti

nel mondo antico avvenivano in nome di una divinità – Ὀρκίος è, infatti, uno degli epiteti di Zeus (Paus. V 24.9-11) –, tuttavia anche la divinizzazione di un uomo consentiva di giurare in nome di quest'ultimo: è il caso, per esempio, di Efestione, luogotenente di Alessandro, divinizzato dal condottiero macedone alla sua morte e divenuto oggetto di giuramento secondo quanto ci riporta Luciano (*Cal.* 17 καὶ ὁ μέγιστος ὄρκος ἦν ἅπασιν Ἡφαιστίων). Secondo gli antichi, chi giurava faceva una dichiarazione, a garanzia della quale invocava un potere soprannaturale, come è quello di un dio; il giuramento, poi, includeva una sorta di auto-maledizione che coinvolgeva chi lo effettuava e tutta la sua famiglia (cf. e.g. Hom. *Il.* III 297–301, Hes. *Op.* 282–5). Ὀρκος a volte assume i tratti di una divinità vendicativa, che perseguita chi spergiura (cf. e.g. Hom. *Il.* I 37-42, *Od.* IX 526-36 e in part. Aeschin. *Ctesiph.* 233 ὁ μὲν ὄρκος, ὃν ὁμομοκῶς δικάζει, συμπαρακολουθῶν αὐτὸν λυπεῖ): Luciano sottolinea ancora una volta che era un legame di paura e non di amicizia quello stabilito tra il tiranno e la sua corte.

μεγάλη τῆ φωνῆ ἐπήχοντό μοι πολλὰ καὶ ἀγαθά: La lode è la cosa più gradita da ascoltare secondo il poeta Simonide (*Hier.* 1 ἐπεὶ τοῦ μὲν ἡδίστου ἀκροάματος, ἐπαίνου; cf. Memor. II 1.31), interlocutore del tiranno Gerone nell'omonimo dialogo senofonteo, ma solo se proviene da uomini assolutamente liberi (τοὺς ἐπαίνους παρὰ τῶν ἐλευθερωτάτων ἡδίστους εἶναι).

Τοιγαροῦν παρ' ἐνὶ αὐτῶν χθὲς δειπνήσας ἀπέθανες: I falsi amici del tiranno sono coloro che più facilmente possono organizzare una congiura poiché, essendo gli unici a godere della fiducia del despota, possono agire indisturbati (Aristot. *Pol.* V 1311a).

τὸ γὰρ τελευταῖόν σοι πιεῖν ἐνεχθὲν ἐκεῖνο δευρὶ κατέπεμψέ σε: Megapente muore assassinato bevendo del veleno, il mezzo più tipico per uccidere tramite l'inganno. Il veneficio era, tra l'altro, uno degli argomenti più diffusi nelle *controversiae* di età imperiale: si veda Quint. *Inst.* VII 2 in cui si presenta il caso di un tiranno vittima di due medici che l'hanno avvelenato e che ora rivendicano il premio per il tirannicidio (cf. Calp. Flacc. XIII; sul veneficio come *cliché* delle morti dei tiranni nelle declamazioni cf. BERVE 1967, 506; TABACCO 1985, 16). In questo passo, tuttavia, Luciano probabilmente non si serve di un *topos* declamatorio, ma segue la tradizione della morte per avvelenamento di Alessandro Magno, le cui vicende costituivano alcune delle tematiche favorite della letteratura neosofistica: un confronto con il racconto di Arriano (VII 27) permette di individuare alcuni elementi in comune tra la fine del condottiero macedone e quella di Megapente, quali l'organizzazione di una congiura ai danni del *tyrannos*, perpetrata da chi fa parte del suo seguito (il veleno fu preparato da Aristotele, inviato da Antipatro, luogotenente di Alessandro, e servito dai figli di quest'ultimo Casandro e Iolla), e la morte di questi sopraggiunta in un'occasione festiva, dopo aver bevuto da un calice di vino. La versione del veneficio di Alessandro, divulgata subito dopo la sua morte, era molto conosciuta in età imperiale (cf. Plut. *Alex.* 77, Diod. XIX 11, 8, Curt. Ruf. X 10) e non è improbabile che, raggiunto un certo grado di stilizzazione, potesse costituire nelle declamazioni il modello per la fine di qualsiasi monarca assoluto: in *Nav.* 26 Licino prefigura ad Adimanto, il

quale, ebbro per l'illusione delle ricchezza che potrebbe acquisire, sta iniziando ad assumere un atteggiamento tirannico, proprio una morte per avvelenamento durante un banchetto. Forse lo stereotipo della morte del tiranno per avvelenamento influenza anche una delle testimonianze sulla morte di Lucio Vero tramandate nella *Historia Augusta* (X 1 *dicitur Faustinae socrus dolo aspersis ostreis veneno extinctus esse*), che riporta le voci che si erano diffuse (*dicitur*), subito dopo il decesso dell'imperatore, a cui forse Luciano potrebbe irridentemente alludere in questo passaggio. Per altri *tyrannoi* vittime di veleno cf. Corn. Nep. *Dion* 2 (Dioniso I), Diod. XI 16 (Agatocle).

§ 12

Il motivo degli onori funebri negati di ascendenza epica – costituisce, infatti, il motore dell'azione degli ultimi libri dell'*Iliade* – viene rielaborato da Luciano in chiave comica, all'interno di un racconto che vede come protagonisti il servo e la concubina del tiranno intenti a perpetrare la propria vendetta ai danni del padrone ormai defunto.

L'oltraggio del cadavere, notoriamente un'aberrazione per l'ideologia greca, nei poemi omerici generalmente assume una violenza inaudita: l'*aikia* sul nemico è condotta con ferocia e mira alla cancellazione dell'identità dell'eroe avversario lordandone il volto (cf. e.g. *Il.* XXII 405 Ὠς τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἅπαν), facendo scempio del suo corpo (cf. e.g. *Il.* XI 146s., XXII 371, XVII 126 e l'intenzione cannibalica di Achille in *Il.* XXII 347 ὄμ'ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι) e abbandonandone il cadavere «ai cani e agli uccelli» (*Il.* XXIV 211 ἀργίποδας κύνας ἄσαι ἔων ἀπάνευθε τοκήων); all'omissione delle cure riservate ai morti, si aggiunge, inoltre, la lontananza dei cari e la negazione del compianto rituale generalmente affidato alle donne (cf. *Il.* XXIV 719-776). In questo breve episodio luciano la *belle mort* che Megapente si aspetterebbe come γέρας θανόντων per le gloriose imprese compiute in vita¹⁹⁷ non solo viene negata, ma alla crudeltà con cui tradizionalmente si infierisce sul corpo del nemico viene sostituita una serie di azioni quotidiane spicciole e triviali. La *rhesis* è beffardamente messa in bocca alla vittima, la quale assiste impotente alle umiliazioni inflitte al proprio cadavere che ricalcano parodisticamente una scena di *aikia*. La “vittoria” sul nemico e gli atti compiuti per infierire sul suo cadavere avvengono, infatti, all'insegna della commedia antica: la liberazione dai mali, dovuta alla morte del tiranno, si manifesta attraverso la licenza e l'euforia sessuale del servo Carione, secondo un *pattern* ricorrente negli epiloghi dell'*archaia*¹⁹⁸, l'accanimento sul corpo nemico si riduce a un comico παρατίλλειν e a qualche percossa, il volto di Megapente viene sporcato non dalla polvere del campo di battaglia, ma da una volgare scatarata. Rovesciato è anche il motivo del compianto: l'esecuzione del lamento, affidato, come per tradizione, alla figura femminile in rapporti familiari più stretti con il caduto, tocca irridentemente alla concubina Glicerio che finge teatralmente il κόκυειν epico-tragico. La particolare “comicità” della scena è, infine, corroborata dalle reazioni del tiranno descritte

197 Sulle funzioni dell'*aikia* e l'articolazione di questo motivo nell'epica omerica cf. CAMEROTTO 2007, sulla relazione tra *kalos thanatos* e onori funebri VERNANT 1982.

198 Cf. e.g. Ar. *Pax*. 710-712, 869a, 440, 889s., 894-904, 1331s., 1340-1366, Av. 1253-1256.

con metafore genuinamente aristofanee (“Ἐν με πνίγει, ἐγὼ δὲ ἐνεπιμπράμην), nonché dalla maledizione finale contro i nemici, lasciata sospesa con un espediente davvero δραματικόν secondo il parere dello scoliasta.

Nella redazione di questa breve digressione all'interno del *Cataplus* il poligrafo retore di Samosata potrebbe aver usufruito, tuttavia, anche di un altro filone comico, certamente diffuso e conosciuto in epoca imperiale¹⁹⁹, ovvero del genere della *fabula milesia* che, come è noto, deve il suo nome alla fortuna dei Μιλησιακά di Aristide di Mileto (II sec. a.C.). I caratteri di tale genere sono difficilmente determinabili con certezza a causa del quasi totale naufragio della produzione di questo tipo: dallo studio del *Satirikon* di Petronio e delle *Metamorfosi* di Apuleio, tra i pochi testimoni superstiti di una produzione narrativa sicuramente più copiosa, si può supporre che le storie milesie fossero brevi racconti a sfondo erotico che si contraddistinguevano per il tono salace della narrazione. Proprio la “piccante” favola della matrona di Efeso (Petr. *Satyr.* 111-112) presenta un intreccio molto simile alla scena descritta da Megapente in questo passaggio – un servo e una concubina che copulano nella camera funebre davanti al cadavere esposto –, che costituisce un *unicum* all'interno dei dialoghi lucianei. Come è noto, nel *Satirikon* la vedova di Efeso interrompe il *planctus* rituale per il marito defunto cedendo alle seduzioni di un *miles*, che vincerà la pudicizia professata dalla donna al punto da convincerla a usare il sepolcro del consorte come nido d'amore. Elementi comuni al racconto luciano e petroniano sono la capacità di simulazione dei due personaggi femminili (Glicerio finge di compiere il compianto funebre per il tiranno; la matrona, chiudendo l'entrata del sepolcro, persino fa credere di essere spirata sul cadavere del marito, consumata da piante e digiuni) e il motivo grottesco dell'atto sessuale praticato in un contesto mortuario a ribadire, questa volta in modo umoristico, il tradizionale *topos* amore e morte. Potrebbero essere, dunque, alcuni motivi ricorrenti di questo genere comico-erotico che Luciano magistralmente reimpiega nella parodia della scena tradizionale dell'*aikia* epica dando prova al pubblico della propria capacità di gestire ipotesi molto diversi all'interno della stessa μελέτη.

Ἐν με πνίγει μάλιστα: Il verbo πνίγω fa parte del lessico agonistico e significa “strozzare”: lo strangolamento corrisponde, infatti, alla parte conclusiva dell'incontro del pancrazio (cf. Ar. *Ran.* 1376, Fil. *Imm.* 2, 6, 5; CAMPAGNER 2001, 271). Già in commedia è impiegato nella forma composta ἀποπνίγω con il senso metaforico di “soffocare dalla rabbia” (Ar. *Nub.* 1036 πάλαι ἴγῳ ἔπιπνιγόμεν τὰ σπλάγγνα; cf. TAILLARDAT 1965, 212). Nel *corpus* luciano si trova attestato con questa accezione anche in *Prom.* 17, *Bis acc.* 27, *Gall.* 28, *Nav.* 22. Nella prosa attica, invece, assume più spesso il significato di «affogare» (cf. e.g. Xen. *An.* V 7), anche questo ripreso da Luciano (cf. *Tox.* 19 εὐθὺς οὖν βοᾷν πνιγόμενον καὶ μόγις ἑαυτὸν ὑπερέχοντα τοῦ κλύδωνος): probabilmente il retore impiega

199 Le storie milesie di Aristide, che erano state riprese a Roma da Sisenna nel I sec. a.C., dovettero godere di una certa popolarità in età imperiale come dimostrano i “romanzi” di Petronio e Apuleio appartenenti a quest'epoca. Un'allusione ai racconti di sapore milesio si trova anche in un'opera luciana considerata spuria: cf. [Luc.] *Amor.* 1 ὀλίγου δεῖν Ἀριστείδης ἐνόμιζον εἶναι τοῖς Μιλησιακοῖς λόγοις ὑπερκελούμενος. Sui caratteri della *fabula milesia* si veda RUIZ-MONTERO 1993, 59-64.

specificamente tale verbo per ammicciare al successivo ἀνακύπτω, appartenente al medesimo campo semantico.

πρὸς ὀλίγον ἐς τὸ φῶς ἀνακῦψαι: l'espressività dell'immagine è istituita da ἀνακύπτω, verbo di uso colloquiale impiegato già nell'*archaia* per descrivere l'emergere dei pesci a fior d'acqua (Ar. *Ran.* 1068 a proposito del ricco che si finge povero, perché poi περὶ τοὺς ἰχθῦς ἀνέκυσεν, cf. *Av.* 146) oppure l'affiorare dell'acqua attinta dal pozzo con una pertica (Ar. fr. 679 K.-A. ὥστ' ἀνακύπτων καὶ κατακύπτων τοῦ σχήματος εἵνεκα τοῦδε κηλωνείου τοῖς κηπουροῖς). Forse il predicato potrebbe definire anche un movimento di danza, un'oscillazione dal basso all'alto: a questo potrebbe alludere la battuta attribuita al coro del frammento aristofaneo appena citato e l'analoga situazione scenica di Men. *Dysc.* 536-538 (cf. PELLEGRINO 2011, 400). In Luciano l'impiego del verbo è legato sempre a contesti "marini", spesso nella caratterizzazione della gestualità dei naufraghi sul punto di affogare, che tentano di affacciarsi alla superficie per respirare.

Πομμέγεθες: Il neutro avverbiale è impiegato iperbolicamente – e, dunque, ironicamente – rispetto al contesto che descrive: Cloto si sta prendendo gioco della reazione indignata del tiranno. Per altri composti con παν- in Luciano cf. e.g. *Philops.* 6, 14, 18, 24, *Anach.* 9, 14, 23, *Nec.* 4, 9, *Fug.* 4, *Im.* 1, 20, *Luct.* 19, *Alex.* 7, 18. Sul cospicuo uso dell'iperbole nei dialoghi cf. BRACERO (1995, 130-132).

Καρίων ὁ ἐμὸς οἰκέτης: Carione è il nome del servo protagonista del *Pluto*, figura che per la prima volta Aristofane ritrae con quei tratti di furbizia e frodolenza (vv. 271-2, 279-280) destinati ad aver fortuna nelle commedie del IV e III sec. riprese poi da Plauto e Terenzio (cf. BETA 2004, 217-218). Secondo Tzetzes (*ad Ar. Plut.* 332) Carione riceve il suo nome per antonomasia, poiché i Cari erano proverbialmente dei servi, data l'attestazione del motto ἐν αἴσῃ Καρός («secondo il destino di un Cario») per indicare la condizione servile. Luciano in questo passaggio potrebbe impiegare un tipo comico, che porta un nome comune alla propria maschera – Carione è anche il nome del cuoco servitore del *Miles Gloriosus* –, oppure, più probabilmente, omaggiare Aristofane con questa scelta (a ciò certamente contribuisce anche l'alto tasso di tessere linguistiche aristofanee presenti nel paragrafo). Del resto Carione è un οἰκέτης, ovvero un servo dell'οἶκος (cf. *schol. vet. Ar. Nub.* 5), già nel *Pluto* (al v. 26s. Cremilo definisce il proprio sottoposto τῶν ἐμῶν γὰρ οἰκετῶν / πιστότατον ἡγοῦμαί σε καὶ κλεπτίστατον) e condivide alcune caratteristiche dell'omonimo luciano: irriverente e apertamente risentito verso il proprio padrone (*Plut.* 1-7), si mostra costantemente critico ed eversivo rispetto ai convenzionali rapporti gerarchici, tanto da diffidare della sapienza di Apollo (8-10), dell'intelligenza (12-17, 48-50) e della integrità morale di Cremilo (104-106), nonché dell'onestà degli Ateniesi (97-99, 153-159). La rivincita del servo nei confronti del padrone che Luciano descrive in *Cat.* 13 non fa parte, come è noto, all'orizzonte ideologico del conservatore Aristofane – nemmeno nel mondo utopico, prefigurato da Cremilo, in cui la ricchezza viene distribuita a tutti, gli schiavi possono cambiare il proprio *status* (cf. vv. 517-

18,1105, 1168-70, 1194, 1196) –, ma “comico” è il fatto di consumare un atto sessuale per disonorare un nemico, nonché il tipo di azioni compiute per deturparne il cadavere (cf. *infra* per l'analisi dei verbi). Nota WALIN (2012) che Carione è il personaggio più trasgressivo del *Pluto*, anche in materia sessuale: si osservino in particolare le diverse allusioni del servo all'intenzione di voler approfittare della moglie di Cremilo (si veda l'interpretazione del v. 650 ἐκ τῶν ποδῶν εἰς τὴν κεφαλὴν σοι πάντ' ἐρῶ, cf. pp. 50-58) e il racconto del furto della ἀθάρας χύτρα al tempio di Asclepio che potrebbe alludere a atto sessuale (vv. 672-695, cf. pp. 59-66). La figura di Καρίων, insolente e sacrilega ritorna come una sorta di “cameo” nel testo di Luciano.

περὶ δείλην ὀψίαν: espressione già tucididea (III 71, VIII 26) che indica «the latter part of the day» (cf. LSJ⁹ 1382a s.v. ὀψία), frequentemente usata da Luciano (cf. *VH* II 32, *Gall.* 22, *Bis acc.* 11, *Sat.* 14, *D. Meretr.* 10.2).

ἀνελθὼν εἰς τὸ οἶκημα ἔνθα ἐκείμην: Il corpo del tiranno è preparato per la *prothesis*, la pratica del rito funebre che prevedeva l'esposizione del corpo del defunto dopo averlo lavato, profumato e vestito, cui fa riferimento anche Luciano in *Luct.* 11. Il morto veniva esposto all'interno della casa e su di esso i parenti vegliavano o eseguivano le lamentazioni funebri (*Luct.* 12). Questa pratica molto antica, attestata nei poemi omerici (cf. *Il.* XVIII 352, XXI 125, XXIV 720) e nelle rappresentazioni vascolari arcaiche (ALEXIOU 1974, 4-6), si continuava a mantenere anche in epoca romana (*funus translaticium*), come mostra il rilievo marmoreo della tomba degli Haterii realizzato in tarda età Flavia (TOYNBEE 1971, 43-44).

Γλυκέριον τὴν παλλάκιδα: nome o soprannome che vale pressappoco “Zuccherino”, diminutivo di Glicera, apodo ricorrente tra le cortigiane della commedia nuova (cf. e.g. Filem. fr. 198 K.-A.; una Glicera è, inoltre, la protagonista della *Fanciulla Tosata* di Menandro), che probabilmente faceva riferimento alle doti seduttive dell'etera (cf. *Luc. Rh.Pr.* 12). Secondo la testimonianza di Ateneo (XIII 49, 66), Glicera fu anche concubina del massimo rappresentante della *Nea*, anche se tale notizia potrebbe derivare da un'interpretazione fiorita attorno al suo teatro. Su altre etere di nome Γλυκέριον cf. inoltre Men. fr. 329 K., Mach. Com. fr. 18 Gow, Ath. XIII 45, *Luc. D.Meretr.* 1.1. Lo scoliasta fa risalire all'attico l'uso dei diminutivi per le etere (cf. *Schol. in Cat.* 12 = 45, 29-36, 3 R. Ἀττικὰ ὑποκορίσματα, ἅπερ ὡς ἐπίπαν εἰσὶν ἑταιρικά, Ἀφίδιον, Φιλίτιον).

κεκοινωνήκεσαν: in riferimento all'amplesso (cf. LSJ⁹ 969b s.v.; Poll. V 93), tale verbo è poco attestato. Si trova, però, in *Plat. Leg.* 784e per indicare una relazione extraconiugale (ἐὰν ἀλλοτρία τις περὶ τὰ τοιαῦτα κοινωνῇ γυναικὶ ἢ γυνὴ ἀνδρὶ) e, con la medesima accezione, ricorre in altri luoghi luciani (*Cal.* 3, *Gall.* 3, *D.Dear.* 14.2).

ἐσπόμεναι: il verbo, che letteralmente significa «pestare, frantumare» (cf. e.g. *Crat.*

fr. 199.4 K.-A., Ar. *Av.* 1016, *Ran.* 662, *Lys.* 366), è uno dei termini più scurrili utilizzati nell'*archaia* per designare il coito (cf. Ar. *Thesm.* 492, *Ran.* 662, *Ecc.* 113, 908, 942, 1016). Trova in questo passaggio la sua unica attestazione nel *corpus* luciano e in generale nelle opere dei neosofisti, per quanto venga citato nell'*Onomasticon* di Polluce tra i lessemi che indicano l'amplesso (V 93), assieme al sopracitato κοινωδέω.

ὃ μίαρὸν ἀνθρώπιον: diminutivo che generalmente veicola un sentimento di disprezzo (cf. e.g. Eur. *Cyc.* 185, D. XVIII 242, Anaxan. com. fr. 35.3 K.-A., Luc. *Nigr.* 13, *Icar.* 29), in questo caso amplificato dall'allocuzione μιάρως (cf. *Tim.* 53). L'uso dei diminutivi è tipico della lingua colloquiale – non a caso se ne registra un numero maggiore nella commedia *archaia* – ed è specialmente proprio di personaggi che si servono di un linguaggio semplificato e basso, come gli stranieri: si veda, per esempio, l'impiego di diminutivi da parte dell'arciere scita delle *Thesmoforiazuse* aristofanee (vv. 1180, 1184s., 1188, 1194; per i diminutivi nella commedia cf. WILLI 2003, 171, 187, 199, 219, 232). L'impiego del diminutivo è citato nei manuali di retorica antichi come fonte di *humor* (cf. *Tractatus* V 4b *παρὰ ὑποκόρισμα*): Luciano se ne serve, infatti, soprattutto nelle suppliche con valore conativo-affettivo (il diminutivo serve come *captatio benevolentiae* per spingere l'interlocutore a compiere i *desiderata* del parlante, cf. *D.Mort.* 1 [1] 3 ὃ φίλτατον Πολυδεύκιον, *Cont.* 1 ὃ φίλτατον Ἐρμάδιον), o nelle ingiurie per corroborarne la violenza e al tempo stesso per sottolineare lo stato emotivo di chi pronuncia la battuta (cf. e.g. *Tim.* 23 πορνίδιον, *Cont.* 4 βρεφυλλίον, *Pisc.* 34 κονιδίων). Sull'uso dei diminutivi in Luciano cf. BRACERO 1995, 120-122).

πληγὰς μοι πολλάκις οὐδὲν ἀδικοῦντι ἐνέτεινας: i servi nell'antichità erano spesso soggetti a pene corporali. La commedia è il genere che ci lascia maggiori testimonianze sui castighi riservati ai servi, tanto che, come scrive Aristofane nella parabasi della *Pace*, il motivo del δοῦλος che scappa, imbroglia e prende le bastonate era abbastanza inflazionato, poiché considerato una trovata triviale di facile presa sul pubblico (cf. vv. 742-747). Spesso le punizioni erano inflitte dai padroni senza una ragione apparente, per colpire una presunta inadempienza dei servi (cf. e.g. *Nub.* 57-59, *Av.* 1327, *Ran.* 542a-548, *Plut.* 21s.), i quali costantemente si lamentano di prenderle (cf. e.g. *Eq.* 5, *Vesp.* 1298 e 1325, *Plut.* 1144, *Ran.* 738-758).

παρέτιλλέ τέ με: non è chiaro i peli di quale parte del corpo strappasse Carione (cf. LJS⁹ 1327b s.v. «pluck the hair from any part of the body but the head»). Sulla base delle attestazioni, quasi esclusivamente comiche, del verbo probabilmente si fa riferimento alla zona pubica (cf. Ar. *Lys.* 89, *Ran.* 516, Plat. Com. fr. 188.14 K.-A. sulla consuetudine femminile di depilarsi con finalità estetiche) oppure ai τρίχες τοῦ πρωκτοῦ, come riporta uno scolio al v. 168 del *Pluto* (ὁ ἀλοῦς μοιχὸς παρατίλλεται; cf. *Schol.vet. ad loc. cit.*): si tratta di una delle pene infamanti che poteva colpire l'adultero colto in flagrante, qualora non possedesse il denaro sufficiente per pagare la multa (sullo stesso castigo cf. anche Luc. *Fug.* 33 παρατιλλόμενος τὰ πρῶτα, ῥυπώση προσέτι καὶ γυναικεῖα τῆ πίττη).

L'atto di umiliazione a cui il servo sottopone il cadavere del tiranno, assimilato ad un μοιχός, è evidente, poiché ne colpisce la virilità e significa la sua degradazione a donna. Si noti il rovesciamento messo in atto da Luciano: è l'amante della concubina che infligge al padrone la punizione che gli sarebbe stata riservata.

κατὰ κόρρης ἔπαιε: percuotere il volto era nel diritto attico un tipo di castigo riservato agli empi (cf. e.g. *Gorg.* 508d, 527a e *Poll.* VII 77 che lo inserisce tra le pene ἐπὶ τοῦ ὕβριστοῦ).

πλατὸν χρεμψάμενος καταπτύσας: si tratta di due verbi onomatopeici che designano l'azione di sputare nelle sue due fasi (cf. *Gal. Propr.* 8 χρεμψάμενος ὡς πτύσων «raschiarsi la gola per sputare»). Il primo, χρέμπτομαι, è attestato principalmente in commedia (cf. *Eup.* fr. 176.4 K.-A., adesp. com. fr. 1100, *Ar. Thesm.* 382), nel dramma satiresco (*Eur. Cyc.* 626) e nella letteratura medica (cf. e.g. *Hypp. Epid.* 5.78, *Gal. Ars med.* I 350): sul carattere familiare, se non volgare di questo termine cf. PERPILLOU 1990, 26-29. Generalmente è impiegato solo per descrivere un fenomeno fisiologico, ma significativo è il caso di *Pax* 815s. (ὄν καταχρεμψαμένη μέγα καὶ πλατὸν / Μοῦσα θεὰ), in cui il verbo, enfatizzato dalla giustapposizione degli aggettivi μέγα e πλατὸν, assume lo stesso valore metaforico di riprovazione morale abitualmente sotteso a πτύω. Quest'ultimo, semplice e nei suoi composti, è totalmente assente dalla prosa attica, storica e filosofica. Compare, invece, soprattutto nel dramma di V secolo, spesso nelle forme con preverbio ἀπο- o κατα-, quasi sempre a rappresentare l'espressione di un rifiuto morale ed affettivo (cf. e.g. *Eur. Tr.* 1024, *Hec.* 1276, *Hel.* 664, *Hyp.* 624); anche la commedia aristofanea ne conferma il significato di condanna politica (*Vesp.* 792) o artistica (*Ran.* 1178s.; cf. l'uso paratragico del termine in *Pax* 528). Un'analisi dei contesti luciani dimostra che καταπτύω è impiegato per lo più con il valore traslato di «disprezzare, detestare» (cf. *J. Trag.* 48, *Icar.* 30, *Peregr.* 8, *Fug.* 21, *Pseudolog.* 29), piuttosto che con quello proprio di «sputare» (cf. *Alex.* 50), che si incontra in questo passaggio e che proviene essenzialmente dalla letteratura teatrale; il verbo χρέμπτομαι trova, invece, qui la sua unica attestazione. La volgarità e l'espressività dell'atto del servo è particolarmente enfatizzata dall'accostamento inedito di questi due predicati.

Εἰς τὸν Ἄσεβῶν Χῶρον ἄπιθι: Questa maledizione, non altrove attestata, è probabilmente invenzione luciana. Ricorda per struttura e intenzione semantica l'imprecazione più cara alla commedia, ma già conosciuta da Archiloco, ovvero l'augurio, rivolto ai nemici, di andare ἐς κόρακας. L'auspicio che l'avversario non venga sepolto e sia divorato dai corvi ovviamente non avrebbe avuto senso in questo contesto, riferito a un individuo già morto: il peggior destino per un'anima malvagia è quello di passare l'eternità nella terra degli empi. Tradizionalmente il luogo di punizione è il Tartaro (cf. *Plat. Gorg.* 523B, 524a), che per Luciano corrisponde alla voragine infernale (*J. Conf.* 8, *D. Deor.* XIX 1, *Deor. Conc.* 15, *Icar.* 33, *Philops.* 24). La credenza che i malvagi verranno puniti all'Ade aumenta soprattutto in età imperiale (ROHDE 1970, 701s.): il sintagma ἀσεβῶν χώρος si registra, infatti, a partire dagli autori del II sec. d.C., nelle opere di Plutarco e Luciano in particolare.

Entrambi confermano che si tratta per lo più di una superstizione della cultura popolare (Plut. *Superst.* 165f ἄλλ' ὥσπερ ἐν ἀσεβῶν χώρῳ τῷ ὕπνῳ τῶν δεισιδαιμόνων εἶδωλα φρικώδη καὶ τεράστια φάσματα, cf. *de vit. aer. al.* 829a, *de soll. animal.* 875b; Luc. *Luct.* 8 ἂν δέ τινας τῶν πονηρῶν λάβωσι, ταῖς Ἐρινύσι παραδόντες εἰς τὸν τῶν ἀσεβῶν χῶρον εἰσπέμπουσι κατὰ λόγον τῆς ἀδικίας κολασθησομένους, *VH* II 17, *Negr.* 12; cf. ANDÒ 1984, 112s.).

ἐγὼ δὲ ἐνεπιμπράμην: l'impiego di ἐπιμπρημι con l'accezione metaforica di «ardere dalla collera» trova come unica attestazione prima di Luciano Ar. *Ran.* 859 (σὺ δ' εὐθύς ὥσπερ πρῖνος ἐμπρησθεὶς βοῶς; cf. però TAILLARDAT 1965, 189s. per l'ipotesi che anche in Amph. com. 30.10 K.-A. vi sia la stessa immagine): Dioniso rimprovera Eschilo di adirarsi tanto per le insolenze di Euripide quasi fosse «un leccio che ha preso fuoco». Con questa similitudine il poeta comico rinnova una metafora già inflazionata nella letteratura di V-IV secolo: l'idea dell'animo che brucia di collera si trova già, per esempio, in tragedia (Aesch. *Ag.* 1034), nella commedia *archaia* (Pherecr. fr. 4 K.-A., Ar. *Lys.* 9, 682, *Nub.* 992, *Ran.* 844), nella prosa (Aristot. *Part. anim.* 670a). Per la stessa metafora in Luciano cf. *Voc.* 8 (οὐ μετρίως ἐπὶ τούτοις ἀγανακτῶ καὶ πίμπραμαι).

ἡ μισρὰ δὲ παιδίσκη: si tratta di un altro diminutivo con valenza dispregiativa, sottolineata dalla presenza di μισρός. Per un uso simile degli ipocoristici in -ισκ in Luciano cf. e.g. *Cont.* 1 νεανίσκος, *Fug.* 33 δραπετίσκω, *Symp.* 19 ἀνθρωπίσκον.

σιέλῳ χρίσασα τοὺς ὀφθαλμοὺς ὡς δακρύσασα ἐπ' ἔμοι: La concubina del tiranno imita la mimica tipica del *planctus*, la crisi emotiva conseguente alla morte di una persona cara che consisteva nel pianto, accompagnato da gemiti e grida, come in questo caso, o talvolta da atti di avvillimento più estremi, quali incidersi le carni, percuotersi, imbrattarsi di polvere, lasciarsi cadere per terra (DE MARTINO 2008, 178-192; per le numerose attestazioni di queste pratiche nella letteratura e nell'arte greca e romana cf. ALEXIOU 1974, 10-14, TOYNBEE 1971, 45, 47). Nell'opuscolo *Sul lutto* Luciano ironizza sull'esagerazione della gestualità del cordoglio (*Luct.* 19 τί δέ με ὁ κωκυτὸς ὑμῶν ὀνίνησι καὶ ἡ πρὸς τὸν αὐλὸν αὐτῆ στερνοτυπία καὶ ἡ τῶν γυναικῶν περὶ τὸν θρήνον ἀμετρία;) che rende i vivi più miseri dei morti (*Luct.* 12), evidenziandone l'ipocrisia. L'enfatica esternazione di dolore della concubina stabilisce uno scarto rispetto alla scena lasciva precedente che produce un forte effetto comico ai danni dell'impotente Megapente. Significativo, inoltre, è il rovesciamento parodico messo in atto da Luciano. Già nell'epica omerica la funzione rituale del compianto era affidata spesso alle donne in rapporti familiari più stretti con il caduto (si veda il ruolo di ἐξάρχος γόοιο che svolgono rispettivamente Andromaca, Ecuba e Elena in onore di Ettore in Hom. *Il.* XXIV 723-776; cf. a proposito EASTERLING 2004), ma nella scena luciana tale compito è svolto da una figura illegittima come una concubina (cf. D. LIX 122 τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι con il commento di AVEZZÙ 1986, 15-21), che neppure si mostra sincera nel provare dolore per il proprio amante. L'attacco satirico è rivolto, dunque, persino contro la stessa Glicerio: il biasimo contro le etere, astute e capaci inoltre di manipolare ad arte il proprio aspetto, è un motivo retorico ricorrente, cui

Ateneo dedica un'ampia sezione del libro XIII (21-27). L'ipocrisia delle etere doveva essere, inoltre, anche un *topos* della commedia nuova, se lo stesso Ateneo ci riporta un passo dell'*Isostasion* di Alessi, che descrive τὴν ἑταιρικὴν παρασκευὴν, per comprobare quanto queste sappiano fingere, preparandosi ad arte (Ath. XIII 23 ὄψεις διὰ τούτων σκευοποιούσι τῶν τεχνῶν; cf. Plut. *Mor.* 4. 59b per l'uso di σκευοποιέω in riferimento alla finzione nell'atteggiamento del κόλαξ). Un accenno alle piccole finzioni messe in atto dalle cortigiane per accattivarsi gli uomini si trova anche in Luc. *D.Meretr.* 6, ma l'inganno da “attrice” attuato da Glicerio in questo passaggio costituisce un *unicum*.

κωκύουσα: Si tratta di un verbo appartenente alla tradizione epico-tragica che designa generalmente il pianto doloroso delle donne, spesso nelle occasioni di lutto: e.g. Hom. *Il.* XVIII 37, XIX 284 (Teti e Briseide per la morte di Patroclo), XXII 407 (Ecuba alla vista del corpo straziato di Ettore), *Od.* IV 259 (le Troiane di fronte alla caduta della città), VIII 527 (una donna che leva un lamento sul marito ferito a morte in battaglia), XIX 541 (Penelope che grida di lutto in sogno); per la tragedia cf. e.g. Aesch. *Ag.* 1313, Soph. *Ant.* 28, 1302). In commedia tale predicato è molto meno attestato e viene impiegato ironicamente nelle minacce: Ar. *Lys.* 1222 κωκύσεσθε τὰς τρίχας μακρά, *Ran.* 34⁷ Ἡ τᾶν σε κωκύειν ἄν ἐκέλευον μακρά.

ὄν εἰ λαβοίμην: Il tiranno interrompe spontaneamente la minaccia contro il servo e la concubina. Si tratta in termini retorici di una aposiopesi (*Rhet.Her.* IV 30.41, Quint. *Inst.* IX 2.57, 2.64, Phoebamm. III 50.8 Spengel, Herod. III 95.10 Spengel, Alex. III 22.7 Spengel, Zon. III 163.5 Spengel), data dall'omissione dell'apodosi del periodo ipotetico, una figura impiegata con struttura analoga già nell'epica (cf. *Il.* I 581, XXI 567, *Od.* XXI 260) come nota RUSSO (2012, 166). Secondo lo scoliasta il fatto di sospendere un λόγος senza concluderlo è tipicamente δραματικόν (*Schol. Luc. Cat. ad loc.* = 46, 20-26 R.). È, infatti, un espediente comune nel teatro: un personaggio trattiene le proprie parole perché non vuole pronunciare cose indegne o dalle conseguenze pericolose oppure perché viene interrotto da un secondo personaggio. Esempi di aposiopesi si registrano raramente nella commedia *archaia* (cf. Ar. *Av.* 442, *Vesp.* 1178), che alla reticenza preferisce la παρησία e la *loidoria*, mentre tale figura viene impiegata con maggior frequenza nella commedia nuova latina e greca (cf. e.g. Plaut. *Most.* 464, *Persa* 296; per esempi commentati di aposiopesi in Menandro cf. RICOTTILLI 1984, 52-90). Nelle maledizioni, in particolare, costituisce un sicuro espediente comico: non si arriva a *male dicere* e a far ricadere sull'avversario l'oggetto del malaugurio, sulla base della credenza antica nel valore performativo della parola, ma si lasciano intuire al pubblico le intenzioni malevoli e l'indignazione di chi maledice. Un caso simile di aposiopesi nel corso di una maledizione si trova, per esempio, in Men. *Dysc.* 112 (ἀλλά σ'ὁ Ποσειδῶν-; cf. v. 504): Cherea vittima dell'aggressività dello scontroso Cnemone, si interrompe prima di completare il malaugurio (la reticenza somiglia per struttura anche al tipo latino *at te di deaque quantumst-*; cf. Plaut. *Pseud.* 37). Nel *corpus* lucianoo ricorrono numerosi esempi di aposiopesi: cf. e.g. *D.Meretr.* 7.1 εἰς ὃν ὁ πατήρ-, *Anach.* 21 δέη αὐτοῦς ἤδη μεταχειρίζεσθαι τὰ κοινά-, *Fug.* 2 ἔφη γάρ, εἴ γε μέμνημαι- *D.Deor.* 6.2 ὁπότεν

αἴσθη προσιοῦσαν αὐτήν-, 14.2 ἐπεὶ δὲ ἀφίκετο εἰς τὴν Λιβύην- (per una rassegna di casi di reticenza per evitare argomenti scabrosi cf. BRACERO 1995, 167s.).

§ 13

κατ' ἀνδρὸς τυράννου ψῆφον λαβεῖν: propriamente il nesso ψῆφον ο ψήφους λαμβάνειν significa «plura suffragia accipere sive obtinere» (cf. TLG 1987a s.v. ψῆφος; cf. Eur. *Iph. Taur.* 1472, Ar. *Vesp.* 987 con Starkie *ad loc.*, D. XLIII 14.6, Plut. *Per.* 35.4, Luc. *Phal.* II 5): nel diritto attico ciascun membro della giuria in tribunale riceveva una pietruzza per votare, ψῆφος, che poneva poi nel πρότερος ο ὕστερος καδίσκος, a seconda che ritenesse l'imputato colpevole o innocente. Letteralmente significa l'intero sintagma significa, quindi, «ricevere un voto per la condanna di un tiranno», per cui «votare contro un tiranno». Forse l'accostamento di τυράννου e ψῆφον allude al τυράννων ψῆφος, la decisione autoritaria del despota che non ammette contestazioni, se non con il rischio di perire miseramente (Soph. *Ant.* 60 κάκιστ' ὀλούμεθ', εἰ νόμου βία ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν; cf. *ibid.* 632). Il tiranno è, infatti, già a partire dalla riflessione erodotea (cf. Hdt. III 80), e successivamente nella tragedia (cf. e.g. Eur. *Suppl.* 429-432), incarnazione della legge, per cui può fare ciò che vuole (cf. Plat. *Resp.* 577e in cui si riporta questa credenza popolare). È evidente, dunque, il rovesciamento contenuto nella successiva battuta di Cloto: contro un tiranno nessuno può votare, poiché i despoti sospendono il normale corso della giustizia, che invece nel regno dei morti è perfettamente ristabilito. Se dietro la maschera di Megapente si nasconde Erode Attico, la domanda retorica del tiranno potrebbe, inoltre, irridentemente ammiccare a fatti reali. Come ci riporta Flavio Filostrato la vita di Erode fu costellata di processi: già nel 151 d.C. il sofista venne accusato dagli Ateniesi al cospetto dei consoli Quintili, suoi nemici di vecchia data, proprio di assumere atteggiamenti tirannici (*VS* 559 Ἀθηναῖοι ... ἀφῆκαν τυραννουμένων πρὸς τὸν Ἡρώδη ἀποσημαίνοντες; le ragioni secondo Filostrato sono attribuibili al mancato rispetto da parte di Erode delle volontà testamentarie del padre). Sulla vicenda cf. BOWERSOCK 1969, 92-100, TOBIN 1997, 35-47, CIVILETTI 2002, 519 n. 99. In seguito a questo episodio si moltiplicarono i nemici politici di Erode, che infine arrivarono a portare il caso davanti all'imperatore Marco Aurelio mentre era di stanza a Sirmio (*VS* 560). Pertanto, la domanda di Megapente poteva apparire al pubblico di Luciano comicamente antifrastica: molti già avevano citato in giudizio il “tiranno” Erode.

ὁ Ῥαδάμανθος: eroe tradizionalmente legato a Creta, considerato figlio di Zeus ed Europa divenne noto nell'antichità per la sua prudenza e giustizia (cf. e.g. Plat. *Leg.* 948b, D. *De cor.* 127, Plut. *Thes.* 16). La sua fama di giudice a Creta – gli si attribuiva l'organizzazione del codice cretese che aveva servito da modello per le città greche – generò probabilmente il mito che lo vuole tra i rapiti vivi dei Campi Elisi (cf. *Od.* IV 564) come πάρεδρος di Crono (*Pind. Ol.* 2.70-78; cf. ROHDE 1992, 312s., n.3). In epoca arcaica, dunque, non gli è ancora attribuito il ruolo di giudicare i morti, per quanto sia alla pari del fratello Minosse, cui al contrario è già assegnato questo compito (*Od.* XI 568), un «Minoan ruler associated with a Land of Dead» (SOURVINOU-INWOOD 1996, 34; cf. pp. 32s., 54s.). Come giudice

dei morti compare per la prima volta in Platone (*Ap.* 41a, *Gorg.* 523e, [*Minos*] 318d), nel mito escatologico del *Gorgia* in particolare è impegnato a giudicare le anime dei tiranni, destinate al castigo nel Tartaro (524e-525d). È evidente che quest'ultimo sia il modello cui fa riferimento Luciano in questo passaggio: altrove, infatti, il Samosatense assegna a Radamanto il governo della νῆσος τῶν Μακάρων (*VH* II 6) e affida a Minosse il giudizio dei morti (*Nec.* 12, *D.Mort.* 24 [30] e 25[12]), seguendo la tradizione omerica.

Κἂν ιδιώτην με ποιήσον: Il confronto tra la vita del cittadino privato e quella del *tyrannos* è un motivo tragico (*Eur. Ion* 625s.): il tiranno, infelice, schiavo dei propri desideri e dei propri timori, conduce un'esistenza di gran lunga più grama di quella di chi vive con meno risorse, ma è libero dalle preoccupazioni. Il paragone è sistematico nello *Ierone* di Senofonte: nel corso del dialogo con il poeta Simonide, il despota di Siracusa dimostra che i tiranni gioiscono molto meno e soffrono molto di più rispetto ai privati (μείω πολὺ εὐφραίνονται οἱ τύραννοι τῶν μετρίως διαγόντων ιδιωτῶν, πολὺ δὲ πλείω καὶ μείζω λυποῦνται), fornendo un catalogo dettagliato delle limitazioni che impediscono ai primi di godere appieno delle proprie facoltà percettive come potrebbe fare, invece, i secondi. Dello stesso parere è Isocrate nella lettera a Nicocle (*Nic.* 4s.): per ricchezza e onori i monarchi sono simili ai re, ma se si riflette sui pericoli che corrono e sui crimini che hanno dovuto commettere per mantenere il potere è meglio vivere in qualsiasi condizione piuttosto che governare tutta l'Asia. Luciano in questo passo probabilmente rielabora un modello di σύγκρισις abbastanza comune nei προγυμνάσματα: si veda, per esempio, l'insistenza di tale *comparatio* nelle pseudo-epistole di Falaride, opera probabilmente di un retore del II sec. d.C.: [*Phal.*] *Ep.* 23.2 εἰ μὲν ὡς τύραννον ἐξετάζης, ιδιώτην εὐρήσεις με μᾶλλον ἢ τύραννον, 29.1 ἐγὼ μὲν τύραννος ὢν ἐξουσίαν διὰ τὴν ἀρχὴν ἔχων ὁμολογῶ, ὑμεῖς δ' ἰδιῶται γεγονότες παρ' ὅσον δεδοίκατε τοὺς νόμους ὁμολογεῖν δέον ἀρνεῖσθε, 38.1 ὥσπερ γὰρ ιδιώτη τοῦ τυραννῆσαι πολλῶ λυσιτελέστερόν ἐστι τὸ μὴ τυραννῆσαι, οὕτω τυράννω τοῦ καταθέσθαι τὸ μὴ καταθέσθαι τὴν ἀρχὴν τῆς τυραννίδος.

κἂν δοῦλον ἀντὶ τοῦ πάλαι βασιλέως: C'è in questo passo forse un'allusione alle parole dell'ombra di Achille nella *Nekyia* omerica (*Od.* XI 489-491): piuttosto di essere il sovrano dei morti, l'eroe preferirebbe lavorare come θῆς, un operaio salariato privo di *oikos*, l'individuo che nel mondo omerico rivestiva la posizione sociale più bassa. Il θῆς, infatti, «voluntarily contracted away his control over his own labour, in other words, his true freedom» (FINLEY 1964, 77; cf. anche pp. 60-61). La logica di Megapente segue uno schema simile: le categorie sociali più vili a cui può il tiranno pensare sono il povero e lo schiavo e volentieri prenderebbe il loro posto, pur di continuare a vivere. Gli stessi versi omerici sono citati anche in *Plat. Resp.* 386c come esempio negativo per l'educazione dei difensori della *polis*: l'affermazione di Achille insegna a temere la morte e a essere vili, un atteggiamento completamente inappropriato per un combattente. Si trattava di un passo conosciuto anche presso i neo-sofisti (cf. *e.g.* Dio Chrys. IV 50), che non disdegnano di criticare l'esibizione di viltà dell'eroe omerico: in *Luc. D. Mort.* 26 (15), Archiloco, voce cinica del dialogo, rimprovera il più forte degli eroi per il

suo insensato attaccamento alla vita e per l'incapacità di accettare l'assoluta parità dei diritti e l'uguaglianza tra i morti che regna nell'Ade (2 ἰσηγορία δὲ ἀκριβῆς καὶ νεκρὸς ὁμοίος). Achille nel dibattito assume i tratti dell'antieroe: è definito ἀγεννῆς, δειλός, αἰσχρὸς (1) e, rispetto agli altri defunti, risulta inevitabilmente ridicolo (4). La richiesta di Megapente di ἀναβῶναί conddivide parodicamente lo stesso “eroismo” di quella del guerriero Acheo e non a caso probabilmente Luciano allude in questo passo all'episodio della *Nekyia*, mettendo in relazione il tiranno con l'eroe omerico. Erode Attico faceva parte della famiglia degli Eacidi e vantava tra i suoi capostipiti mitici, oltre a Eracle, proprio Achille (cf. *IG XIV 1389 A, 30-7 = 146 A, 30-7 Ameling*), così, inoltre, aveva chiamato uno dei suoi *trophimoi*, i fanciulli educati presso la sua casa (Phil. *VS*), infine, tra gli echi classici dei propri epigrammi non di rado compaiono allusioni all'eroe (*SEG 26, 290 = 140 Ameling*: nella dedica al figlio morto prematuramente, Erode afferma di essersi tagliato i capelli in segno di lutto imitando l'analogo gesto compiuto da Achille per la morte di Patroclo).

Ποῦ 'στιν ὁ τὸ ξύλον; La minaccia dell'uso della violenza, spesso sotto forma di sberle o bastonate, è un motivo comico che Luciano potrebbe riprendere dalla commedia antica o anche da forme teatrali vicine alla farsa e al mimo, particolarmente diffuse in epoca romana. Del secondo genere abbiamo poche informazioni, dal momento che non ebbe sviluppo letterario ma solo performativo, mentre dalla grande quantità di allusioni all'aggressione fisica sulla scena comica si può che i pestaggi o la sola intimidazione a colpire un personaggio costituissero un espediente abbastanza sfruttato per suscitare l'ilarità del pubblico (cf. le dichiarazioni di Arisfofane nella parabasi delle *Nuvole* (vv. 541s.) e della *Pace* (vv. 742s.). Il termine ξύλον raramente nell'*archaia* assume il significato di «bastone, clava», usati appunto per percuotere (solamente in Ar. *Lys.* 357), ma è termine generico che designa un qualsiasi pezzo di legno (la «gogna» in *Nub.* 592, *Lys.* 680, *Eq.* 1049; la panca del teatro in Ar. *Ach.* 25 e 90; per colpire si usano altri verbi). stesso significato in Men. *Sam.* 440.

σύρατ'αὐτὸν εἶσω τοῦ ποδός: L'impiego di σύρω («drag, trail along» cf. LSJ⁹ 1733a s.v.) e la situazione comica, per cui il tiranno viene trascinato per i piedi nel traghetto di Caronte, probabilmente alludono all'espressione proverbiale “avere un piede nella barca” (il nostro “avere un piede nella fossa”) ricordata dallo stesso Luciano in *Ap.* 1 (τὸν ἕτερον πόδα ἐν τῷ πορθμείῳ ἔχοντα παρέχειν ἑαυτὸν ἔλκεσθαι καὶ σύρεσθαι). Si vedano a proposito REIN (1894, 42s.), TOSI (2017, prov. 730).

Ἔπου νῦν, δραπέτα: l'epiteto che Hermes attribuisce al tiranno conferma che in questo passaggio Megapente viene trattato come uno schiavo della commedia, degno di essere picchiato e maltrattato in vario modo. Per il significato di δραπέτης e il suo impiego come insulto cf. *supra* § 3 s.v. ἀποδράντα.

ὅπως ἀσφαλῶς - : si tratta di un altro caso di aposiopesi (cf. *supra* § 12 s.v. ὧν εἰ λαβοίμην). Tuttavia, in questo passaggio la proposizione finale non è interrotta volontariamente dal parlante, bensì da un altro personaggio: un accorgimento che

rende più vivace e realistica l'interazione verbale nel dialogo.

Ἀμέλει: Imperativo che ha perso il suo valore verbale, come dimostra il fatto che spesso precede altri imperativi, frequente soprattutto nella commedia attica o comunque nelle battute brevi dei dialoghi. Impegna la funzione conativa della lingua: si usa infatti per placare la preoccupazione dovuto a un dubbio dell'interlocutore. Per le occorrenze nella commedia si vedano LÓPEZ EIRE 1996, 104-105, DUNBAR 1973, 13. Poco numerose sono, invece, le attestazioni dell'espressione in Platone (cf. ASTIUS 1969, 120-121) e in Senofonte (*Mem.* IV 4.7, *Cyr.* V 2.13, VIII 3.4).

Καὶ μὴν ἐν τῇ προεδρίᾳ καθέζεσθαι με δεῖ: la προεδρία è un'istituzione dell'Atene di età classica che consisteva nel privilegio, assegnato per decreto a chi si era distinto per particolari meriti verso la città, di essere mantenuto a spese pubbliche nel Pritaneo e di occupare un posto in prima fila nei festival teatrali o negli agoni sportivi (si veda e.g. *Ar. Eq.* 575 per l'assegnazione della προεδρία a Cleone dopo la sua vittoria a Pilo, *Isocr.* V 47 per la stessa τιμή conferita ai discendenti di Armodio; cf. GUARDUCCI 1987, 121s.; HENRY 1983). Già nell'*archaia* il termine προεδρία assume anche il significato generico di «diritto di sedere in fronte» (cf. *Ar. Ach.* 42, *Thesm.* 834), un'accezione che il termine sembra mantenere in questo e in altri passi luciani (*D.Mort.* 10 [20] 2, *J.Trag.* 7s., *Deor.Conc.* 14, *Voc.* 5). Nonostante non vi sia allusione a questo privilegio nei decreti di età imperiale (cf. DELZ 1950, 45s.), la continua menzione della προεδρία nelle opere dei retori greci di quest'epoca suggerisce che tale istituzione era ancora in voga, sebbene limitata al semplice diritto di sedere in prima fila nei teatri, e rientrava tra le concessioni conferite dagli imperatori ai sofisti per il ruolo politico svolto nelle città greche (vd. *Phil. VS* II 589 καλῶ δὲ δωρεὰς μὲν τὰς τε σιτήσεις καὶ τὰς προεδρίας sui doni che Marco Aurelio assegnò ad Apollonio di Tiana; cf. *Luc. Abd.* 23 δημοσίᾳ αἱ πόλεις τιμὰς καὶ προεδρίας καὶ ἀτελείας καὶ προνομίας διδύασιν). La relazione tra προεδρία, potere e ricchezza determinò la condanna morale della filosofia popolare verso questo privilegio come confermano più volte Plutarco (cf. e.g. *De tranq. an.* 475b la privazione della corona o della προεδρία devono considerarsi *adiaphora*; *De vit. pud.* 535d ambire alla προεδρία è vizio dell'uomo φιλότιμος, *De exil.* 599d la προεδρία non ha importanza in sé, poiché il suo valore dipende solamente da un nostro giudizio erroneo) e lo stesso Luciano (*Tim.* 38 sul rifiuto da parte di Timone degli onori concessi ai ricchi, *D.Mort.* 25 (12) e *VH* II 9 sulle ridicole contese dei morti περὶ προεδρίας) nei loro scritti.

δορυφόρους εἶχον μυρίους: il sostantivo δορυφόρος («spearman»; cf. LSJ⁹ 446a s.v.) è termine comunemente impiegato in attico per indicare la guardia del corpo di un tiranno (cf. e.g. *Aesch. Coeph.* 769, *Tuc.* VI 57 Ἴππίας... μετὰ τῶν δορυφόρων διεκόσμηι, *Ar. Eq.* 448s. τῶν δορυφόρων — Πα. ποίων; φράσον. / *Al.* τῶν Βυρσίνης τῆς Ἴππίου; *D.L.* I 98 [ὁ Περίανδρος] πρῶτος δορυφόρους ἔσχε). La costituzione di un corpo di guardia si accompagna, infatti, alla conquista del potere tirannico, che nella teoria politica antica si configura come un “colpo di stato”, cui consegue la sospensione di leggi e diritti in virtù della forza delle armi:

i δορυφόροι diverranno il braccio armato del nuovo governo, ponendosi al di fuori delle istituzioni e rispondendo solo alla volontà del despota di incutere terrore nel popolo. Il tiranno, dominato dalla paura e dal sospetto, fonderà la sua sicurezza sul proprio isolamento: odiato da tutta la cittadinanza, potrà trovare i suoi difensori solo tra chi non appartiene al corpo civico, come schiavi, mercenari o stranieri (cf. Plat. *Resp.* 567d-e, Xen. *Hier.* 5). Le guardie del corpo del despota, oltre a essere uno strumento di potere, sono anche una proiezione della sua negatività morale: soprattutto nelle declamazioni e negli esercizi delle scuole di retorica è comune il motivo delle guardie che esercitano violenza sui cittadini in nome del tiranno (cf. e.g. Sen. *Maior* II 5.2-3, IX 4.6, X 4; Luc. *Phal.* I 3, *Cat.* 26, *Lib. Or.* XXV 69, *Decl.* XLIII 11) oppure lo difendono dalle aspirazioni dei tirannicidi o degli oppositori (Ps. *Quint.* 345 e cf. TABACCO 1985, 38; Luc. *Tyran.* 4, 5, 7, *Tox.* 50, *Lib. Or.* L 19, *Decl.* XXXV 21, XLIII 35). L'immagine del despota circondato di guardie è ricorrente anche nelle opere cinico-stoiche di età imperiale (cf. Dio Chrys. VI 38, Epict. I 19.7, 24.18, III 22.94, IV 7.16), data l'impossibilità di separare in modo netto nell'elaborazione del *topos* gli aspetti morali da quelli istituzionali. In Luciano i δορυφόροι rappresentano la magnitudine e l'estetica del potere (in *Gall.* 24 il tiranno preceduto e seguito dalla scorta viene paragonato a un colosso realizzato dai migliori scultori), ma sono anche metafora della intrinseca debolezza del tiranno: ogni dominio va protetto da chi tenta di rovesciarlo, l'ostentazione della sicurezza cela i timori, i sospetti, i sogni turbolenti che riempiono l'anima di chi lo detiene (*Gall.* 24 il colosso in realtà è pieno di travi, puntelli e chiodi). Le insidie possono provenire, infatti, persino dalle stesse guardie che attentano alla vita del tiranno (*Gall.* 25, *Icar.* 15, *D. Mort.* 16 [6] 3; cf. Dio Chrys. VI 38).

οὐτωςὶ σκαιὸν ὄντα: l'aggettivo σκαιός compare sin dalla lirica arcaica spesso associato al concetto di ἀγροικία (Alc. fr. 8 Calame οὐκ ἦς ἀνὴρ ἀγρεῖος οὐδὲ σκαιός; cf. TAILLARDAT 1965, 20), assumendo il valore metaforico di «clumsy, stupid» (LSJ⁹ 1603b s.v.) che poi generalmente mantiene in attico (cf. e.g. in antitesi a σοφός Eur. fr. 290 Nauck, fr. 657.2 Nauck, *Med.* 298, Ar. *Thesm.* 1130). In commedia viene impiegato come offesa in Ar. *Vesp.* 1183, *Plut.* 46.

γευσάμενος τοῦ ξύλου: già a partire da Omero il verbo γεύω, soprattutto alla diatesi media, assume il significato figurato di «sentire, provare» (cf. LSJ⁹ 346a s.v.), in associazione con le armi «essere colpito» (cf. *Il.* XXI 60 δουρὸς ἀκωκῆς ἡμετέροιο γεύσεται; *Od.* XXI 98 ἦ τοι ὄϊστοῦ γε πρῶτος γεύσασθαι ἔμελλεν). Con tale valore metaforico γεύεσθαι è attestato in tutti i generi (vd. e.g. Pind. *Pyth.* IX 35, Soph. *Ant.* 1005, *Trach.* 1001, Eur. *Alc.* 1069, Hdt. IV 147, Ar. *Ran.* 463, *Nub.* 523; cf. TAILLARDAT 1965, 440s.), interessante, però, è il confronto con un mimo di Eronda in cui il verbo è impiegato in un simile contesto comico: una padrona minaccia la serva di “farle gustare le mani”, ovvero di picchiarla (Herod. VI 11 σ' ἔγευσ' ἂν τῶν ἐμῶν ἐγὼ χεῖρέων).

Τολμήσει γὰρ Κυνίσκος ἐπανατείνασθαί μοι τὸ βᾶκτρον; il tono di Megapente è volutamente tragico ed enfatizza in modo iperbolico l'intenzione di Cinisco di picchiarlo. Il verbo τολμάω ricorre spesso nel dramma attico. In tragedia viene

impiegato, per esempio, per qualificare l'azione di Prometeo: per spiegare al coro il motivo che gli ha procurato l'odio di Zeus, il titano protagonista del *Prometeo incatenato* pseudo-eschileo afferma che, dinnanzi all'ingiustizia del signore dell'Olimpo e a un rischio mortale per l'umanità, egli fu l'unico ad avere il coraggio di intervenire (*PV* 235s. ἐγὼ δ' ἐτόλμησ' ἔξελυσάμην βροτοὺς / τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἄιδου μολεῖν). In commedia designa frequentemente il comportamento sfacciato dell'eroe comico, che mostra un'audacia positiva in vista dell'obiettivo da raggiungere, ma negativa agli occhi dei suoi oppositori: τόλμημα è definito in *Ar. Pax* 93s. il piano ideato da Trigeo per giungere all'Olimpo (cf. *Lys.* 294, *Ecc.* 106, 288, *Plut.* 429-421), un τολμᾶν sono definite le parole sconvenienti del *panourgos* Diceopoli (*Ach.* 311, 316); su questa virtù “negativa” dell'eroe comico cf. CAMEROTTO 2008, 273s. e 281). Si tratta, dunque, di una *vox media*: in questo caso prevale ironicamente la valenza negativa del termine che qualifica la minaccia del filosofo Cinico come un terribile atto di ὕβρις, paragonabile alla tracotanza con cui Prometeo osò ribellarsi a Zeus. Significativo che ricorra anche il sostantivo βᾶκτρον, appartenente al lessico tragico (cf. e.g. *Aesch. Choe.* 362, *Eur. Hec.* 281, *Troad.* 276) in luogo del “comico” ξύλον impiegato finora nel dialogo per indicare il bastone del filosofo cinico. Luciano conferisce una tensione drammatica alla sfida tra filosofo e tiranno.

ὄτι ἐλεύθερος ἄγαν καὶ τραχὺς ἦσθα καὶ ἐπιτιμητικός: in questo passo Luciano allude quasi testualmente ad alcuni versi del *Prometeo Incatenato* pseudo-eschileo: cf. *PV* 177-180 σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς ... ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς, in cui le Oceanine condannano esplicitamente il comportamento di Prometeo, e *PV* 311s. εἰ δ' ὧδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους / ῥίψεις, in cui lo stesso coro sconsiglia al titano di usare toni così aspri contro Zeus. Proprio a questo punto della tragedia si assiste a una svolta nella caratterizzazione del protagonista, che, non più sofferente, viene rappresentato come un ribelle capace di levarsi con tono di sfida contro il tiranno dell'Olimpo: la critica del coro si rivolge in particolare alla “bocca libera” del titano (*PV* 180 ἐλευθεροστομεῖς), che in un regime autoritario come il regno di Zeus (cf. SAÏD 1985, 284-325) assume un carattere di eccesso (ἄγαν). Già nel dramma si fa allusione al tema della *παρρησία* (cf. GRIFFITH 1983 *ad PV* 180), la libertà di parola “*slogan*” della città democratica di Atene. Luciano evidentemente assimila in questo passaggio la figura di Cinisco al *parrhesiastes* mitico per eccellenza, secondo un'operazione non nuova nei suoi dialoghi. Infatti, i personaggi che si distinguono per onestà intellettuale e acume libero oppure mostrano insofferenza verso il potere autocratico ricalcano spesso le qualità “verbali” di Prometeo: cf. *Cont.* 13 πένης ἄνθρωπος οὐχ ὑποπτήσων, τὸ δὲ παριστάμενον ἐλευθέρως λέγων (sull'attitudine di Solone al cospetto di Creso), *Vit. Auct.* 10 χρῆ εἶναι καὶ θρασὺν καὶ λοιδορεῖσθαι πᾶσιν ἐξῆς καὶ βασιλεῦσι (sull'insolenza che i filosofi cinici devono esercitare di fronte ai re), *J. Trag.* 23 ἀεὶ τραχὺν ὄντα καὶ ἐπιτιμητικόν (sulla *παρρησία* di Momo nei confronti di Zeus), *Peregr.* 18 διὰ τὴν παρρησίαν καὶ τὴν ἄγαν ἐλευθερίαν (sulle ragioni per cui Peregrino insulta l'imperatore).

προσεπαττάλευσα: condivisibile la posizione di RUSSO (2012, 135) che considera la glossa dello scoliasta (*Schol. in Cat.* 13 = 47, 9-10 R.) a questo verbo

con ἀνεσταύρωσα («crocifissi») effetto della formazione cristiana di quest'ultimo. Il verbo προσπατταλεύω («to nail fast to» cf. LJS⁹ 1522b s.v.) allude, invece, al *Prometeo* pseudo-eschileo (*contra* cf. BERDOZZO 2011, 142s. che lo considera un termine generico, non specifico della poesia del tragediografo): lo stesso ricorre all'inizio dell'omonimo dialogo di Luciano che, come ha notato GARGIULO (2012-2013, 116), attraverso i numerosi richiami verbali e “scenici” ripropone di fatto il prologo della tragedia antica ([Aesch.] *PV* 20 προσπασσαλεύω ~ Luc. *Prom.* 2 προσπατταλευθέντας). Il titano nei due casi viene inchiodato a una roccia con catene infrangibili che gli immobilizzano braccia, tronco e gambe: si tratta della pena dell'ἀποτιμπανισμός (cf. *supra* § 6 s.v. τοὺς ἐκ τυμπάνου), storicamente attestata in età classica e riservata a ladri e malfattori, cui Eschilo aveva conformato il supplizio di Prometeo, differente nella tradizione precedente (cf. GERNET 1983, 254). È evidente, dunque, che il verbo sia impiegato con la sua valenza tecnica per richiamare parodisticamente la situazione tragica: Cinisco viene assimilato alla figura mitica che più di ogni altra praticava ἐλευθεροστομεῖν ([Aesch.] *PV* 1080) e Megapente all'inflessibile e tirannico Zeus.

§14-15

Al termine del dialogo tra Cloto e il tiranno che finalmente, nonostante le numerose rimostranze, è stato fatto sistemare sul traghetto di Caronte, entra sulla scena un personaggio di cui finora si sono ritardate le presentazioni, ma che viene menzionato fin da subito tra i protagonisti e caratterizzato dalla cifra specifica del riso (cf. *ad* § 3 ἄλλον γελῶντα ὄρῳ). Si tratta del ciabattino Micillo, figura di povero entrato a far parte della letteratura prima socratica e poi cinica. Il suo discorso, cui Luciano dedica una sezione di testo abbastanza ampia (§ 14-17), riguarda la dialettica ricchezza/povertà che, trasferita nell'Aldilà, acquisisce una prospettiva assolutamente nuova, anzi, come spiegherà egli stesso, “rovesciata” (§ 15 καὶ πράγματα ἐς τὸ ἔμπαλιν ἀνεστραμμένα). L'argomento del suo intervento, al pari del luogo comune contro il tiranno, è forse uno dei più popolari nelle *controversiae/suasoriae* latine²⁰⁰ e nelle μελέται greche di età imperiale²⁰¹, nonché ricorre trasversalmente in tutta l'opera luciana, in particolare nei cosiddetti dialoghi menippeï²⁰². L'elogio della povertà, e al

200 Per la dicotomia ricco e povero nelle scuole di retorica si veda soprattutto il dialogo tra Trimalcione e il retore Agamennone nel *Satyricon* di Petronio (48.4s.), in cui ci si prende gioco proprio dell'abuso di questa tematica: *Sed narra tu mihi, Agamemnon, quam controversiam hodie decamavisti? ... Cum dixisset Agamemnon: «pauper et dives inimici erant»*. Cf., inoltre, Sen. M. *Contr.* II 1, V 2, Ps.-Quint. *Decl. Min.* 316 e WOOLF (2006, 89-91).

201 L'oratore inetto protagonista dello *Pseudologista* si era esibito in una *melete* intitolata πλούσιός τις ... καὶ δύο πένητες ἦσαν ἐχθροί (29). Si vedano, inoltre, Philostr. *Vit. Soph.* 481 e Luc. *Salt.* 90.

202 Il binomio ricchezza/povertà è centrale soprattutto ne *Il gallo o il sogno*, il cui protagonista è di nuovo il ciabattino Micillo che sogna di diventare ricco, ma attraverso gli insegnamenti di un gallo-Pitagora, ultima di una serie di reincarnazioni, capirà i pericoli e la schiavitù che si cela dietro il possesso della ricchezza per concludere che la vita del povero è preferibile. Nel *Timone* il famoso misantropo Ateniese, un tempo ricco, è ora caduto in povertà per eccesso di generosità: con l'intervento di Penia e quello decisivo di Pluto si arricchirà nuovamente attirerà così una serie di adulatori e parassiti, vittime della sferzante satira di Luciano. Lo scontro tra ricchi e poveri è, inoltre, oggetto delle lettere inviate a Crono in

contrario il biasimo della ricchezza, ha inoltre una lunga tradizione letteraria, che muove le mosse da Esiodo²⁰³, entra a far parte della poesia sapienziale²⁰⁴, trova una delle sue migliori espressioni nel dramma attico (vedi *infra*), infine è oggetto della riflessione socio-politica ed etica della filosofia tra V e IV sec. a.C.²⁰⁵. Il Samosatense condensa in questa breve diatriba molte di queste suggestioni per offrirci un'originale rielaborazione dello spettacolo bipolare della vita di ricchi e poveri in un "mondo alla rovescia" dal sapore cinico-comico.

Il principio di ἰσοτιμία che Micillo nota nell'Ade (§ 15), in base al quale tutti sono liberi e nessuno può prevaricare sugli altri, sembra riecheggiare l'elogio della democrazia pronunciato da Teseo nelle *Supplici* (399-462): uguaglianza di diritti e libertà di parola sono le caratteristiche della città di Atene affrancata dalla tirannide, nella quale anche al povero e al debole è offerta la possibilità di far valere i propri diritti nei confronti di chi è ricco e potente. L'ambizione personale e la ricerca di ricchezza viola, infatti, l'ἰσωνομία che regola la società degli uomini come l'armonia della natura (cf. Eur. *Phoen.* 469-585). La descrizione della condizione umana, divisa tra chi ammassa ricchezze e chi vive in compagnia della povertà, soffrendo la fame, ricorda, invece, il *Pluto* aristofaneo – nonostante i contatti tra questo dialogo e la commedia antica non siano numerosi²⁰⁶ – come pure la rivincita finale dei protagonisti che non prevede un'equa redistribuzione delle ricchezze, una volta che Pluto riacquistasse la vista, ma buona sorte solo per gli onesti e, al contrario, terribile sventura per i malvagi (vv. 489s.), al fine di compensare le disuguaglianze che sono state perpetrate fino a quel momento. Si tratta di un contrappasso squisitamente comico che ha luogo anche nell'Ade

occasione dei Saturnali, nell'omonimo dialogo luciano: il sarcasmo del Samosatense non risparmi né i ricchi, che non sanno impiegare i loro beni per vivere felici, né i poveri che non apprezzano i doni della frugalità e si consumano nell'invidia per la odiata controparte. Un confronto tra le virtù della povertà e le degenerazioni del lusso si trova anche nel *Nigrino*, in cui termini di paragone sono la libera, ma povera Atene e la lussuosa, ma decadente Roma. Numerose sono, infine, le allusioni al tema nei dialoghi ambientati all'Ade: cf. *Negr.* 12, *D.Mort.* 21, 22.

203 Nelle *Opere e Giorni* di Esiodo non si trova un vero e proprio elogio di povertà, ma quest'ultima viene comunque considerata motore positivo del progresso umano, materiale ed etico (vv. 96-99, 299s., 308s., cf. MEYER 1915, DESMOND 2006, 41s.).

204 Cf. Sol. fr. 15.1 W. πολλοὶ γὰρ πλουτέουσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται. Nella lirica arcaica, specchio della società aristocratica in cui viene prodotta, si registra, al contrario, una concezione della povertà assolutamente negativa: cf. fr. Thgn. 373-400 W. in cui πενία è μητέρ'ἀμηχανίης e conduce l'uomo a compiere le peggiori scelleratezze (390 ψεύδεά τ'ἔξαπάτας τ'οὐλομένας τ'ἔριδας), Alcae fr. 364 V. ἀργάλεον Πενία κάκον ἄσχετον. Luciano cita probabilmente Thgn. 173-176 W. in *Apol.* 10 (cf. *Merc. Cond.* 5, *Tim.* 26): bisogna fuggire la povertà anche a costo di gettarsi nel mare profondo o da alti dirupi.

205 Nella sua rappresentazione della città ideale Platone individua nella *stasis* tra ricchi e poveri uno degli elementi più pericolosi per la stabilità del corpo civico (*Resp.* IV 22a: dalla città devono essere estromesse πλοῦτος e πενία, la prima produce lusso e pigrizia, la seconda servilismo e inefficienza; cf. FUKS 1984, DESMOND 2006, 89-93). Sulla stessa tematica si interroga Aristotele nella *Politica*: nella costituzione mista la forbice sociale che divide ricchi e poveri deve diminuire, poiché gli ultimi aspirano ai beni dei primi minacciando la loro sicurezza, mentre si deve investire sulla classe media che contribuisce soprattutto alla stabilità della città (IV 1295b, V 1308 b).

206 Il dialogo luciano che presenta maggiori contatti con il *Pluto* è sicuramente il *Timone* (cf. LEDERGERBER 1905, 22s., ANDERSON 1976, 90-92, TOMASSI 2011, 371-373). A mio avviso, sul discorso di Penia (Ar. *Plut.* 507-609) è improntato anche *Gall.* 21-23.

luciano: «noi poveri – concluderà Micillo – ridiamo, mentre i ricchi levano grida e si lamentano». Nel discorso di Penia del *Pluto* emerge, inoltre, *in nuce* un concetto che troverà sistematizzazione nelle filosofie post-socratiche: la povertà rende migliori gli uomini nell'animo e nel corpo (558s. τοῦ Πλούτου παρέχον βελτίονας ἄνδρας καὶ τὴν γνώμην καὶ τὴν ιδέαν) ed è relazionata con σωφροσύνη (v. 563), giustizia (v. 568, 579), ἀνδρεία (v. 561). Probabilmente volontà del commediografo era quella di alludere parodicamente alla riflessione contemporanea sulla πενία²⁰⁷, dimostrato, tra l'altro, dallo stampo sofisticato delle sue argomentazioni e dall'aspetto pallido del volto (v. 422 ὠχρά) che richiama l'analogo pallore dei discepoli di Socrate nelle *Nuvole* (vv. 103, 117, 112), simbolo del loro disprezzo per i beni materiali: il paradosso per cui la povertà è la vera ricchezza poiché conduce all'onestà, che presenta occorrenze soprattutto nella tragedia di Euripide (cf. il discorso del contadino in *Electr.* 369-371, fr. 21, fr. 54.1-4, 246, 326.7s. Nauk) e nei dialoghi di Platone (cf. e.g. *Resp.* 555c, *Leg.* 743b e MEYER 1915, 38s.), non convincerà Cremilo, che scaccerà l'orribile "Erinni" (v. 423 Ἴσως Ἐρινύς) dal suo progetto utopico.

Le parole di Micillo, dunque, attingono in parte al modello comico, ma in maniera più preponderante dalla riflessione cinica sulla πενία. La concezione soggettiva-qualitativa di povertà e ricchezza, originariamente propria del pensiero socratico, trova una delle sue espressioni più complete nel *Simposio* di Senofonte. Circa a metà dell'opera, tra i convitati si apre una discussione su che cosa renda ciascuno più orgoglioso e a proposito si alternano i discorsi di Carmide, fiero della propria povertà (IV 29-33), e di Antistene, fiero della propria ricchezza (IV 34-44): il primo sostiene che l'essere divenuto povero l'ha reso libero dalla schiavitù che comporta il possesso di beni e potere, dal momento che non avendo nulla non si è destinati a perdere nulla, il secondo afferma che la vera ricchezza non si trova in casa, ma nelle anime, poiché è l'incapacità di accontentarsi di ciò che si ha che rende poveri o persino ingiusti, come i tiranni la cui ricchezza materiale non deriva dalla propria fatica, ma dalla violenza mossa ad altri. Gli stessi concetti affiorano nel discorso del ciabattino che si sente «libero da impacci», poiché durante la vita non possedeva nulla, e irride ai ricchi che non sanno separare le proprie anime dai beni terreni (14). Micillo è, infatti, portavoce di alcuni *topoi* che erano divenuti luoghi comuni nel cinismo e quasi incarnazione di quella povertà che costituiva secondo Diogene «un aiuto istintivo alla filosofia»²⁰⁸: l'abitudine a una vita semplice e autarchica garantisce all'uomo l'accesso a ciò che è immediatamente disponibile, rendendolo libero dai bisogni e dal timore di perdere qualcosa.

207 Nell'oratoria di V-IV sec. era di moda esibirsi in elogi fittizi della povertà: si veda a proposito la polemica testimonianza di Isocrate in *Enc. El.* 8 («Alcuni [ndr: gli epigoni dei sofisti], vedendo quanto costoro si arricchiscono con questi mezzi, osano scrivere che la vita dei mendicanti e degli esuli è più invidiabile di quella degli altri uomini [Trad. M. Marzi]»; cf. *Ar. Rhet.* II 1401b sull'autore dell'opera sulla felicità dei pitocchi).

208 Cit. Stob. IV 32.11 Διογένης τὴν πενίαν αὐτοδίδακτον ἔφη εἶναι ἐπικούρημα πρὸς φιλοσοφίαν. Cf. l'aneddoto di Diogene che imita il bambino che beve con le mani in D.L. VI 37. L'idea che la povertà costituisca un vantaggio per la filosofia si trova inoltre in Teles V 45 Hense («Ἡ πενία κωλύει πρὸς τὸ φιλοσοφεῖν, ὁ δὲ πλοῦτος εἰς ταῦτα χρήσιμος. - Οὐκ εἶδ») e ricorre più volte nell'opera luciana (*Nigr.* 12 φιλοσοφία καὶ πενία σύντροφοί εἰσιν, *Gall.* 22 Πενία προσφιλοσοφῶν, *Tim.* 6 τῆ ἐρημίας καὶ τῆ δικέλλη προσφιλοσοφῶν, cf. *Sat.* 9).

La drammatizzazione del motivo della povertà non è invenzione luciana, ma, oltre alla già menzionata commedia di Aristofane, vanta anche antecedenti nelle diatribe ciniche: Bione di Boristene, citato da Telete di Gadara, chiama Penia a difendersi, immaginando le accuse che le potrebbero essere rivolte, in perfetta sintonia con il contesto agonale del *Pluto* (Teles II 7.1-8 Hense: «Povertà non risponderebbe a chi l'accusa: "Perché mi attacchi? Sei stato privato di qualcosa di bello a causa mia? Forse della saggezza? Forse della giustizia? Forse del valore?"»); cf. FUENTES GONZÁLEZ 1988, 181-191). La ripresa dei modelli, però, si accompagna, come spesso avviene in Luciano, al loro rovesciamento: se nella commedia Penia aveva un aspetto tragico (424 βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν; cf. 423) e nella diatriba assumeva il tono predicatorio tipico dei filosofi cinici (cf. KINDSTRAND 1976, 84-87), il Micillo del *Cataplus*, ipostasi del concetto, è caratterizzato dal riso della satira che nasce dallo smascheramento della vanità umana con tutte le sue contraddizioni: desideri, avidità, vanagloria (§ 16 κάμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων οἷον κάθαρμα ἐτεθήπειν; 17 οὐκ εἶχον ὅπως καταπαύσω τὸν γέλωτα). I principi del cinismo, basati sulla consapevolezza che solo chi ha saputo allenarsi preventivamente a vivere con poco non avrà timore della morte e saprà staccarsi dalle illusioni della vita, sostengono nel mondo capovolto dell'Ade luciano il riso critico della satira, che permette di scardinare la visione consueta dei bersagli, e il riso euforico tipico della commedia che nasce dalla carnevalesca inversione dei ruoli.

ἐμοῦ δὲ οὐδεις ὑμῖν λόγος: Già BOMPAIRE (1998, 282 n. 46) nota che Luciano in questo passo cita probabilmente Ar. *Ran.* 87, 107, 115 (Περὶ ἐμοῦ δ'οὐδεις λόγος). Si tratta di una serie di *refrain*, pronunciati "a parte", attraverso cui Xantia, servo di Dioniso, si lamenta di non poter intervenire nel dialogo tra il padrone e Eracle, oberato dal carico dei bagagli preparati per un viaggio all'Ade cui volentieri si sottrarrebbe (cf. DOVER 1993 *ad Ran.* 87). La somiglianza tra i due contesti è elevata – nella discussione tra un ἀλαζών e una figura mitica legata all'Aldilà si inserisce un personaggio che si distingue per marginalità sociale (un servo nella commedia, un ciabattino nel *Cataplus*) –, ma essenziale è lo scarto: Xantia con questa battuta cerca implicitamente l'appoggio e la complicità del pubblico perché non vuole intraprendere il viaggio, mentre Micillo richiama l'attenzione della Moira per compiere finalmente la traversata, scatenandone la sorpresa reazione (θαῦμα γούν ἔχει με, εἰ μὴ ἀγαπητὴ καὶ σοὶ ἡ διατριβή). Una variante della stessa citazione si trova anche in Luc. *Cont.* 24 (Χάρωνος δὲ οὐδεις λόγος: Caronte conclude il dialogo osservando che gli uomini si concentrano su cose effimere, quali potere e ricchezza, ma di lui, metafora della morte, non fanno alcuna menzione).

Σὺ δὲ τίς εἶ: La richiesta dell'identità per introdurre un nuovo personaggio sulla scena è esplicito comune nella commedia *archaia* (cf. Ar. *Eq.* 733, *Av.* 960, *Lys.* 849, etc.). Significativo che la personificazione di Penia nel *Pluto* venga introdotta con la stessa modalità (cf. v. 422 Σὺ δ' εἶ τίς;)

Ὁ σκυτοτόμος: Quello del ciabattino è un mestiere antico, che nell'Atene di età

classica veniva svolto generalmente da chi apparteneva ai ceti inferiori e non aveva ricevuto alcuna istruzione: cf. e.g. Ar. *Eq.* 739s. (i ciabattini non si annoverano tra i *kalokagathoi*), *Ecc.* 385 (le donne che hanno preso il potere dell'assemblea somigliano a ciabattini), Plat. *Theaet.* 180d (sul paradosso di insegnare la filosofia ai ciabattini), *Symp.* 221e (secondo Alcibiade, Socrate fa discorsi ridicoli trattando di ὄνους κανθηλίους ... καὶ σκυτοτόμους καὶ βυρσοδέψας). Nella tradizione socratica compaiono alcuni riferimenti a un ciabattino-filosofo, chiamato Simone, che secondo Plutarco sarebbe stato uno degli amici di Socrate (*Max. cum princ. phil.* 776b), per quanto la sua esistenza storica sia tuttora discussa dagli studiosi (cf. *DphA* VI, 2012, 315s.). Degno di interesse in particolare è un aneddoto riportatoci da Diogene Laezio (II 122-124): Socrate era solito frequentare la bottega del ciabattino Simone, il quale prendeva nota dei discorsi fatti dal filosofo; pare, inoltre, che la sua saggezza non restò inosservata a Pericle che lo volle nel suo *entourage*, proposta che il ciabattino prontamente rifiutò per non vendere la propria *παρρησία*. Di contenuto simile è una diatriba del cinico Telete (fr. 4b Hense; cf. *DphA* V, 2012, 279-285) su un altro ciabattino: Cratete si trovava nella bottega di Filisto leggendo a voce alta il *Protrettico* che Aristotele aveva scritto per Temiso, re di Cipro, quando notò che il ciabattino stava ascoltando con attenzione le sue parole senza interrompere il lavoro, e così concluse dicendo che avrebbe dovuto scrivere un *Protrettico* per Filisto, capace di godere dei benefici della filosofia più di un grande re. Scopo dello scritto di Telete è dimostrare che la povertà, contrariamente all'opinione comune, non è un ostacolo allo studio della filosofia. È evidente, allora, che nella letteratura cinica si afferma la figura del filosofo-lavoratore, la quale ben si relaziona con il principio dell'αὐτάρκεια, garanzia di quella libertà di parola che rischia di essere compromessa dal contatto con il potere (la questione sulla frequentazione o meno da parte del filosofo della corte di re o tiranni è spesso oggetto delle *Lettere socratiche* che hanno come protagonista Simone; cf. HOCK 1976, 49-53). Tale tema doveva essere noto nel II d.C. e probabilmente faceva parte degli esercizi delle scuole di retorica, se nei *προγυμνάσματα* di Elio Teone (112) compare nuovamente la figura del ciabattino Simone, come esempio di persona meritevole di essere destinataria di un ἔπαινος, perché fu filosofo nonostante svolgesse un lavoro manuale e fosse di bassa condizione sociale (cf. GOULET 1997). La scelta di un ciabattino tra i protagonisti del *Cataphus* da parte di Luciano assolve a diverse funzioni: richiamare una figura cara al cinismo e collocarlo come “ideal cynic” al fianco di Cinisco (cf. § 22), sfruttare la caratterizzazione del libero σκυτοτόμος antitesi del ricco e potente monarca, rivitalizzare grazie alla *verve comica* l'ennesimo tipo della galleria dei προγυμνάσματα.

Μίκυλλος: Questo nome proprio significa «piccolino», poiché diminutivo dell'aggettivo μικρός (cf. LJS⁹ s.v.). Un personaggio omonimo è già presente nella letteratura cinica: in un *παιγνίον* attribuito da Plutarco a Cratete di Tebe (*De vit. aer. al.* 830c) viene menzionato un cardatore di nome Micillo che assieme alla moglie lavora per sfuggire alla fame ἐν αἰνῇ τιμιότητι («con terribile dignità»; si preferisce questa lezione a ἐν αἰνῇ δηιότητι tramandata dalla maggior parte dei manoscritti conformemente alla formula omerica presente e.g. in *Il.* III 20, cf.

CUVIGNY 1981 *ad loc.*). Un altro Micillo è il protagonista di un epigramma funerario di Callimaco (26): afferma di aver condotto la propria vita con modestia, vivendo ὑπὸ μικρῶν, senza aver commesso torto o approvato le ingiustizie. Stabilire se queste figure si possano identificare con il Micillo messo in scena da Luciano nel *Cataphus* (cf. HELM 1906, 76 n. 3) o se costui fosse un filosofo cinico realmente esistito (VOGHERA 1903, 11 n. 2) è questione di poco interesse ai fini della presente ricerca. È evidente che in tutte le sue attestazioni – oltre a quelle già citate si segnala anche il Micillo protagonista del *Sogno o il Gallo luciano* – si descriva il tipo del povero, sia esso un cardatore come nel poema di Cratete, una persona che vive con pochi mezzi come avviene in Callimaco o sia un ciabattino nel *Cataphus*, il cui nome parlante è simbolo di un umile, modello di virtù.

ἤ ακουσον, ὦ βελτίστη Μοιρῶν: il verbo ἀκούω al modo imperativo si trova in Luciano spesso in contesti parodici, per esempio nelle scene di assemblea o di tribunale, per fare il verso al formulario ufficiale dei banditori: cf. *e.g. J.Trag.* 18, *Bis acc.* 12, *Pisc.* 40, 41. In questo caso si tratta di una semplice richiesta di ascolto, che maschera probabilmente una *captatio benevolentiae*: lo confermerebbe la presenza del successivo vocativo in ὦ, non particolarmente frequente nel II sec. d.C. ma vezzo luciano (BRACERO 1995, 179), poiché dotato di una forte valenza connotativa e pertanto spesso veicolo della *vis comica* dell'autore. Tale struttura trova, infatti, confronti nella commedia aristofanea, in cui talvolta suppliche e richieste dei personaggi sono formulate con il verbo ἀκούω accompagnato da un epiteto eulogistico o affettivo verso l'interlocutore: *e.g. Ar. Ach.* 467 ἤ ακουσον, ὦ γλυκύτατ' Εὐριπίδη, *Eq.* 1036 ὦ τῶν, ἤ ακουσον, *Vesp.* 962 ἤ ακουσον, ὦ δαιμόνιε, 1399. Il vocativo βελτίστη è, invece, appellativo tipico dei dialoghi platonici, nei quali viene impiegato soprattutto per marcare un momento di trionfo: «when he [Socrates] is refuting his opponent or expressing pleasure at a refutation he sees to be coming» (cit. DICKEY 1996, 119, cf. *ibid.* pp. 109-120). Le attestazioni luciane del termine paiono conformi all'uso platonico (cf. *ibid.* pp. 136, 139). In questo passo, dunque, si creerebbe un forte effetto di straniamento: all'apparente umile richiesta di ascolto si sovrappone la certezza della vittoria nell'argomentazione.

ἐκ διαμέτρου γὰρ ἡμῶν οἱ βίοι, φασίν: L'immagine della vita del ricco e del povero come «diametralmente opposte» è probabilmente proverbiale, anche se non si trova registrata nelle raccolte paremiografiche. Lo suggerisce l'impiego di φασίν come formula tipica per l'introduzione di παροιμίαι in Luciano (cf. *Nec.* 4, *D.Mort.* 1.3, *Nav.* 12 e TOMASSI 2011b, 110), la presenza di una metafora, quella dei poli opposti della diagonale del cerchio (cf. Plat. *Men.* 85b), per rappresentare le esistenze antitetiche di ricchi e poveri, infine, la spiccata tendenza all'uso di proverbi propria dei cinici: il carattere popolare di queste espressioni ne garantiva la facile presa sull'ampio pubblico (cf. REIN 1894, 99, OLTRAMARE 1926, 14 e 101, KINSTRAND 1976, 32s.). La forza argomentativa del proverbio permette, attraverso la propria intrinseca ἐνάργεια (cf. BOMPAIRE 1958, 410), di avviare una σύγκρισις da manuale di retorica (cf. Theon *Progymn.* 112-114; PERNOT 2006, 147), che tuttavia non è estranea neppure alla diatriba (cf. gli estratti di Stobeo sotto l'indicazione ἐκ τοῦ περὶ συγκρίσεως πλοῦτου καὶ ἀρετῆς in IV 31a, 34 e

31c, 84). Forse il modello di questi confronti tra i valori antinomici di ricchezza e povertà è proprio il *Pluto* aristofaneo (cf. FUENTES GONZÁLEZ 1998, 38).

οὐ πάνυ με ἢ τοῦ Κύκλωπος ἐκείνη εὐφραίνει δωρεά – πύματον ἐγὼ τὸν Οὔτιν κατέδομαι: Luciano cita, variandoli, una coppia di versi omerici appartenenti all'episodio del Ciclope (*Od.* IX 369s. 'Οὔτιν ἐγὼ πύματον ἔδομαι ... / ... τὸ δέ τοι ξεινήϊον ἔσται.'). Rispetto al testo epico il Samosatense cambia l'ordine delle parole, inserisce l'articolo davanti a Οὔτις, impiega il composto *καταφάγω* in luogo del corrispondente verbo semplice, preferisce l'attico *δωρεά* alla forma epica *ξεινήϊον* per indicare i “doni ospitali” del gigante. L'inserito citazionale stabilisce un'omologia con l'ipotesto epico, evocando l'intera scena: Odisseo ha appena ubriacato il Ciclope, che gli chiede il nome; Οὔτις sarà l'astuta risposta dell'eroe (un *pun* basato sulla somiglianza con *μητις*, «intelligenza»; cf.), che gli permetterà, come è noto, di vincere con l'inganno il mostro e di fuggire dall'antro con i pochi compagni sopravvissuti. Anche in questo passaggio alla verifica dell'identità da parte di Cloto (Σὺ δὲ τίς εἶ;) Micillo risponde con la citazione omerica, esplicitando contestualmente lo scarto rispetto al modello: il ciabattino non «riderà nel cuore» come l'eroe (*Od.* IX 413s.), per aver ingannato la morte, perché «gli stessi denti» attendono tutti. L'avventura di Odisseo nella terra dei Ciclopi era un episodio molto citato nell'antichità, e Luciano non fa eccezione (*Phal.* II 8, *Merc. Cond.* 3, *Sat.* 7, *Icar.* 10, *VH I* 11, cf. BOUQUIAUX-SIMON 1968, 236-247). Significativo, però, che nel trattato *Sullo Stile* dello Pseudo-Demetrio lo stesso verso omerico presente in questo passo ricorra tre volte: in *Eloc.* 130 è citato inaspettatamente come esempio di *urbanitas* (ὡς ἐκ τούτου τοῦ ἀστεϊσμοῦ), all'interno di una sezione più ampia sulle arguzie non dissimili da *σκώμματα* e *γελωτοποιῆται* (129), al paragrafo 152 come battuta *παρὰ προσδοκίαν*, infine al 262 come “motteggio” adatto alla *lexis* seriocomica, tanto cara al *Κυνικὸς τρόπος* (nello stesso passo viene menzionato un *παυγνίον* di Cratete e altri *Witz* di Diogene). Si tratta, dunque, di una citazione apparentemente comune, dal momento che lo studio precoce di Omero consentiva a tutti di avere una buona conoscenza dei canti più famosi (Quint. I 8, 5), che tuttavia diventa elitaria per i *pepaideumenoi* avezzi alla lettura di questo tipo di trattati. Micillo risulta così caratterizzato come personaggio *spoudogeloios* del dialogo, dal quale ci si aspetterà una serie di frizzi e *boutades* perfettamente in linea con la tradizione cinico-menippea. Non è da escludere, infine, che Luciano, attraverso la figura del ciabattino, ironizzi sulla pratica, un po' abusata soprattutto nelle filosofie ellenistiche, della citazione omerica, anche altrove bersaglio della sua satira: si veda in particolare *Symp.* 12 in cui il cinico Alcidas entra a banchetto senza essere invitato presentandosi con un verso epico (*Il.* II 408) definito *κοινός*, per via della sua ampia diffusione, a cui rispondono gli altri filosofi attraverso una serie di versi altrettanto famosi e alla portata di tutti (τὰ προχειρότατα), e *Cont.* 7 in cui il Samosatense deride esplicitamente il costume di rivolgere domande *κατὰ τὸν Ὅμηρον*. Sull'impiego della citazione nella diatriba cinico-stoica cf. BONANDINI 2010, 66-68 .

περίβλεπτος: l'aggettivo è spesso impiegato nella letteratura cinica e in Luciano per indicare criticamente un comportamento ostentatorio. Significativo, a

proposito, un aneddoto su Bione di Boristene, riportato in D.L. IV 53, secondo il quale il filosofo convinse dei marinai a vestire σχολαστικὰς ἐσθῆτας («vesti da studiosi, accademici») e a seguirlo in un ginnasio dove risultò περίβλεπτος: la spettacolarità del gesto servì probabilmente a evidenziare la vacuità delle forme e a criticare quei filosofi ammirati solo per il numero degli allievi al proprio seguito e non per le doti intellettive degli stessi (per una diversa interpretazione cf. KINDSTRAND 1976, 138s.). In Luciano il desiderio di essere ammirati e invidiati è prerogativa di santoni o pseudo-filosofi (*Alex.* 12, *Peregr.* 18), dei ricchi (cf. *Gall.* 12, 14, *Tim.* 38) e, infine, dei retori: per quest'ultima categoria interessante l'occorrenza dell'aggettivo accanto a una *iunctura*, βασιλεὺς ἐν τοῖς λόγοις, che pare ammiccare a Erode Attico (*Phil.* VS 586 Ἡρώδην δὲ τὸν βασιλέα τῶν λόγων, 598 λόγων βασιλέα; cf. ZWEIMÜLLER 2007, 268).

καθάπερ ἰξῶ τινι προσέχεται τοῖς τοιοῦτοις ἡ ψυχὴ: La similitudine dell'anima attaccata ai beni terreni «come a un vischio» deriva dall'immagine comica dell'avaro come essere γλίσχρος (fr. Ar. 431.2s. Edm. φυλακῆς ἔνεκα τῶν χρημάτων / γλίσχρου τε τοῦ βίου; cf. TAILLARDAT 1965, 245s.). L'associazione di tale aggettivo con ἰξός e l'impiego metaforico dei due termini riservato al campo semantico dell'avarizia è esplicitato in una glossa di Frinico a un altro frammento aristofaneo: *Praep. Soph.* 76 καὶ ἔοικε παρὰ τὸν ἰξὸν γεγενῆσθαι τοῦνομα, ὅτι καὶ ὁ ἰξὸς γλίσχρος ἐστίν. Λέγει δ' Ἀριστοφάνης οὕτως (fr. 736 K.-A.) ἰξοί, ῥυποκόνδυλοι' («avari, che non si lavano le dita», ovvero hanno sempre le dita sporche in virtù di uno stile di vita spartano; cf. PELLEGRINO 2015, 417). Nel *Timone* (29) l'aggettivo ἰξώδης ricorre come epiteto di Πενία, poiché resta sempre incollata all'uomo che incontra (cf. Ar. *Plut.* 532-534), mentre Pluto al contrario è viscido come le anguille, perché infatti la ricchezza è sfuggibile: Luciano segnala linguisticamente come nel *mundus alter* dell'Ade le categorie vengano improvvisamente invertite e a ritrovarsi improvvisamente “poveri” sono coloro che non sanno staccarsi da quanto posseduto in vita.

προσπετηκῦα: Il verbo προστήκομαι ricorre già in *Soph. Trach.* 833 (προστακέντος ἰοῦ) dove significa «impregnarsi», detto del veleno di Nesso che si propaga sul corpo di Eracle (al v. 836 si ripete l'avverbio corradicale προσπετακῶς per designare l'avvenuto avvelenamento). Non vi sono altre occorrenze classiche del termine, ma in epoca imperiale ritorna a essere utilizzato con il significato figurato di «essere assorbito, immerso» in qualcosa (cf. LSJ⁹ 1527a s.v.). Riferito all'attaccamento eccessivo, quasi malato, alle ricchezze si trova anche in Arr. *EpictD* I 3.6, *Plut. Cupid.* 524d, *Luc. Gall.* 30, da cui dipende forse il fraintendimento dello scoliasta che glossa il participio perfetto con ἐπιθυμητικῶς ἔχουσα (sulla questione cf. RUSSO 2012, 135).

ὥσπερ ἄρρηκτός τις οὔτος ὁ δεσμός ἐστιν: L'idea che il desiderio di ricchezza renda schiavi, cui si riferisce la metafora della catena infrangibile, è ampiamente documentata nella morale di matrice cinico-stoica (cf. KINDSTRAND 1976, 199-200). Ogni passione infatti genera sofferenza e disordine che prendono il possesso dell'animo umano allontanandolo dall'ideale di ἀπάθεια e di ἀταραξία a cui mira la pratica filosofica. Chi è stolto o intemperante cade così più facilmente preda

delle proprie passioni (D.L. VI 66 τοὺς μὲν οἰκέτας τοῖς δεσπόταις, τοὺς δὲ φαύλους ταῖς ἐπιθυμίαις δουλεύειν; Dio Chrys. IV 103 τὸν ἀκόλαστον καὶ δεδουλωμένον ὑφ' ἡδονῆς) trasformandosi in un servo, secondo uno schema comune a tutta la letteratura diatribica (cf. Paradox. Stoic. 35 *servi igitur omnes improbi, servi!*; Sen. *Ep.* 104.34; cf. OLTRAMARE 1926, 267). Tuttavia la concezione della libertà come qualcosa che dipende esclusivamente dalla nostra virtù è originariamente cinica: si vedano per esempio gli aneddoti sulla vendita di Diogene a cui è ispirata anche la *Vitarum Auctio* di Luciano (Diogene pur essendo uno schiavo è interiormente più libero dei propri padroni § 7; cf. GIANNANTONI 1985, 405-411). A questi fa riscontro una delle *chreiai* di Bione: fr. 11 Kindstr. οἱ ἀγαθοὶ οἰκέται ἐλεύθεροι, οἱ δὲ πονηροὶ ἐλεύθεροι δοῦλοι πολλῶν ἐπιθυμιῶν. Sullo stesso tema si sono concentrati altri rappresentanti del movimento cinico e tra questi anche Dione Crisostomo che gli dedica le orazioni XIV e XV del proprio *corpus*, orientate a dimostrare la differenza tra schiavitù politica e quella morale fino ad affermare il paradosso che uno schiavo virtuoso può essere più libero di un re potente. Per i binomi desiderio-schiavitù e virtù-libertà in Luciano cf. la parafrasi di *Nigr.* 19 del celebre episodio delle Sirene (*Od.* XII 148-249): per essere davvero liberi bisogna passare oltre le tentazioni dei vizi non legati come persone vili, ma sciolti e senza la cera nelle orecchie come fece Odisseo.

δειλοὶ πρὸς ταύτην εὐρίσκονται τὴν ἐπὶ τὸν Ἄιδην φέρουσαν ὁδόν: L'anima dell'uomo è turbata non solo dai desideri insoddisfatti, ma anche da timori esagerati, primo tra tutti quello della morte. La morte, invece, non costituisce un male in sé (Epict. *Diss.* I 24.6 Διογένης [...] λέγει ὅτι ὁ θάνατος οὐκ ἔστι κακόν), è semplicemente l'ultimo evento della vita, dalla quale ci si deve allontanare come da un banchetto (Teles fr. 16 Hense ἀλλ' ὥσπερ ἐκ συμποσίου ἀπαλλάττομαι οὐθὲν δυσχεραίνων, οὕτω καὶ ἐκ τοῦ βίου), con serenità: l'unico male della morte è infatti costituito dallo stesso timore di essa (Dio Chrys. VI 42). L'attacco cinico all'ingiustificata paura per la morte è comune anche alle altre filosofie ellenistiche nelle quali assume particolare importanza la pratica della *praemeditatio mortis*, cioè la riflessione continua sulla fine della vita orientata a liberare l'animo dalle paure che lo dominano (nella diatriba la meditazione sulla morte ricorre con una certa frequenza soprattutto nel genere delle *consolationes*; cf. OLTRAMARE 1926, 269, 274-275).

ἐπιστρέφονται γοῦν εἰς τοῦπίσω: Con la stessa accezione il verbo ἐπιστρέφω («turned to gaze on it»; cf. LSJ⁹ 661b s.v.) si trova significativamente impiegato in Eur. *Alc.* 187 (πολλὰ θαλάμων ἐξιοῦσ' ἐπεστράφη), cui Luciano potrebbe alludere in questo passo: Alceste, mentre esce dalla camera nuziale per avviarsi all'Ade, si volta a guardare indietro quanto ha lasciato. Lo stesso predicato ricorre anche in contesto erotico, a cui si riferisce la metafora che segue nel testo luciano (ὥσπερ οἱ δυσέρωτες): voltarsi indietro per guardare ancora una volta il proprio amato/amata è un'azione topica degli epigrammi d'amore: cf. *AP* XII 153.2 (οὐδ' ὄσσον παίζων εἰς ἔμ' ἐπιστρέφεται) e senza preverbio (στρέφω) cf. XII 93.7, in *iunctura* con δύσερως XII 73.6 δύσερως οἶδ' ὅτι που στρέφεται.

ὥσπερ οἱ δυσέρωτες: Il sostantivo δύσερως significa «madly or disastrously

loving» (cf. LSJ⁹ 456b s.v.) e indica un attaccamento morboso per qualcuno – si vedano soprattutto le occorrenze del termine negli epigrammi erotici della *Antologia Palatina* (V 116.4 παύσεις τὴν δυσέρωτα νόσον, cf. e.g. V 124.5, 245.3, 307.3, XII 13.1, 49.1, 73.6) – o per qualcosa, spesso per la ricchezza: già Tucidide impiega la metafora dell'amante folle per designare l'assurdo desiderio per guadagni lontani, in riferimento alla spedizione in Sicilia (VI 13.1 μηδ' ... δυσέρωτας εἶναι τῶν ἀπόντων; cf. per un simile impiego della medesima immagine Lys. IV 8, Jul. *Or.* II 85c, Luc. *Tim.* 26, *Merc. Cond.* 7). La similitudine tra la passione per le ricchezze e quella amorosa è motivo topico nella retorica della Seconda Sofistica (TOMASSI 2011, 296). L'amore per il denaro viene sentito come qualcosa di eccessivo (*Tim.* 14 αὐτοὺς ἐρῶντας μὲν εἰς ὑπερβολήν) che consuma l'animo dell'innamorato, poiché non riesce a ottenere quanto desidera: Plutarco scrive che chi agogna la ricchezza è come il Trasonide di Menandro che impazzisce per amore (Men. fr. 336 Koerte) diventando un miserrimo amante (Men. fr. 337 Koerte); la ricchezza somiglia a una donna, cui è meglio non legarsi se non si vuole un severo padrone che metta a repentaglio la propria libertà (Plut. *De cup. divit.* 524f-535a, cf. anche *Dio Chrys.* VI 114-115). Il desiderio per le ricchezze subisce, infatti, la stessa condanna dell'amore, un sentimento avvertito come morboso e insano, destinato a turbare la temperanza che guida l'anima del saggio: l'invito a non innamorarsi e di conseguenza a non sposarsi è frequente nel cinismo, che vede nell'amore un elemento di distrazione dall'ἄσκησις (DESMOND 2008, 92-94). Il contesto d'impiego di questo paragone, ovvero l'amore eccessivo per «le cose che stanno alla luce» (τὰ ἐν τῷ φωτὶ) potrebbe, però, più specificamente evocare un passo euripideo. Si tratta di *Hipp.* 193s. (δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ' ὄντες / τοῦδ' ὅτι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν), una coppia di versi che si inserisce nel più ampio discorso della nutrice di Fedra che commenta lo stato di infermità in cui è caduta la sua padrona: gli esseri umani sembrano folli amanti di tutto ciò che brilla sulla terra, perché non hanno esperienza di ciò che ci attende ὑπὸ γαίας. Plutarco cita questi stessi versi ben due volte, a dimostrazione che si trattava di un passo conosciuto dai neosofisti: in *Amat.* 764e per sostenere che l'amore per la luce del sole ci ha fatto dimenticare quanto è avvenuto nella vita precedente, come capita al risveglio da un sogno, e in *Non suav.* 1105b per confutare il materialismo epicureo che priva delle gioie nella speranza in una vita ultraterrena. Forse il passo euripideo era impiegato nelle scuole filosofiche come massima sapienziale: non sorprenderebbe, dunque, la presenza di tale similitudine in bocca a Micillo.

καταλιπαρῶν: Il preverbio κάτα- aggiunge valore iterativo a λιπαρέω, verbo che ricorre soprattutto in tragedia, spesso per definire l'azione di supplica nei confronti dei tiranni ([Aesch. *PV* 520, Soph. *OT* 1435), e paratragicamente in commedia (Ar. *Ach.* 452). Il predicato, nella sua forma semplice, richiama etimologicamente λιπαρός che designa l'aspetto grassoso di oggetti e pietanze («oily, shiny with oil» in Ar. *Pl.* 616 λιπαρὸς χωρῶν ἐκ βαλανείου, «fatty, greasy» in Ar. fr. 109 Kock ἄρτον λιπαρὸν; cf. LSJ⁹ 1052b s.v.). Letteralmente, dunque, significa «ungere», e metaforicamente, come avviene in italiano, «corrompere qualcuno con offerte di beni, di denaro, di prestazioni personali per ottenerne favori, comportamenti indebiti» (cit. BATTAGLIA 2002, XXI, 536, cf. le espressioni “ungere la gola”,

“ungere la mano”, “ungere le ruote”). Micillo vuole chiaramente evidenziare la viscida adulazione del tiranno in una situazione dai ruoli ribaltati: il prevaricatore di prima, all'Ade è costretto ad adulare.

§15

μηδὲν ἔχων ἐνέχυρον: Si tratta di un termine proprio del diritto attico: l'ἐνέχυρον faceva parte della legislazione relativa al diritto pignoratizio ed indicava l'oggetto materiale “mobile” – distinguendosi così dalla ὑποθήκη relativa ai beni immobili – offerto dal debitore come garanzia al creditore, che poteva essere pignorato dal tribunale in caso di insolvenza (e.g. Plat. *Leg.* 949 d-e, D. IL 52). Talvolta, può definire anche la presenza di un prestito su garanzia, senza che vi sia un pegno (e.g. D. IL 53 ἐπ'ἐνεχύρω), oppure il debitore (e.g. D. LVI 3), o ancora l'atto di pignoramento (e.g. D. XLVII 38 e 41-42; per approfondire cf. HARRISON 1968, 254; PELLOSO 2008, 41-72). Il sogno di liberarsi dei debiti e, quindi, di evitare le conseguenze di un eventuale pignoramento è ben attestato nella commedia antica: nelle *Nuvole* Strepsiade si reca al Pensatoio per apprendere da Socrate l'arte della parola, perché inseguito dai creditori che vorrebbero sequestrargli le sostanze (v. 241 τὰ χρήματ'ἐνεχυράζομαι, cf. v. 35), nel *Pluto* si allude con tragica ironia alla necessità di impegnare i propri beni a cui costringe la povertà (cf. vv. 449-451 οὐκ ἐνέχυρον τίθησιν ἢ μιαινωτάτη: non vi sono armi che possano combattere la Povertà, perché questa le ha già pignorate).

οὐκ ἀγρόν, οὐ συνοικίαν: entrambi i termini designano i beni immobili (proprietà terriere e case), generalmente appannaggio dei ricchi, che più volte ricorrono in simili cataloghi lucianei (e.g. *Merc. Cond.* 20 σὺ δὲ πάλαι τάλαντα καὶ μυριάδας ὄνειροπολήσας καὶ ἀγροὺς ὅλους καὶ συνοικίας; cf. *Fug.* 20, *Tox.* 15, *Sat.* 20).

εὐζωνος: questo aggettivo potrebbe essere impiegato in questo passo con *double entendre*. Originariamente attestato nell'epica come epiteto delle figure femminili con il significato di «ben cinto» (cf. e.g. Hom. *Il.* I 429, [Hom.] *H.Cer.* 212, Hes. *Scut.* 31), passa poi a designare nella storiografia l'oplita armato alla leggera o senza scudo (e.g. Xen. *An.* V 4.23, VII 3.46, Pol. III 35.7, D.S. XII 50.2, Plut. *Demetr.* 9). Solo in epoca imperiale e con pochissime occorrenze assume il significato figurato di «libero di responsabilità, impacci»: si veda Plut. *Pel.* 3 in cui la povertà di Epaminonda è definita appunto εὐζωνος e agevole per la filosofia (αὐτῷ τὴν πενίαν ἔτι μᾶλλον εὐζωνον καὶ κοῦφον ἐποίησε φιλοσοφῶν; cf. Max.Tyr. I 4.1 φιλοσοφία ... τῆ δὲ ἀρμονία εὐζωνοτέρα) e D.C. LVI 6.6 sulla vita libera dei cittadini celibi e senza prole (τὸν εὐζωνον δὴ τοῦτον καὶ ἐλεύθερον βίον τὸν ἄγνον καὶ ἄτεκνον). Nel discorso di Micillo l'attributo certamente designa metaforicamente la leggerezza e l'agilità con cui il ciabattino, libero da tutti quei beni e illusioni che legano gli uomini alla vita, ha raggiunto prontamente l'Ade. Al tempo stesso, l'impiego di un termine specifico del lessico militare evoca l'immagine, cara alla diatriba cinico-stoica, del saggio come soldato e della vita come milizia. Si tratta di una metafora già platonica (cf. *Resp.* 559a-561d, *Apol.* 28d, *Symp.* 219e-221b) che diventa strutturale nel pensiero cinico e soprattutto stoico, dove costituisce un vero e proprio strumento gnoseologico della

condizione umana (cf. e.g. Sen. *Ep.* 96.5 *vivere militare est*, Epict. III 24.34 στρατεία τίς ἐστὶν ὁ βίος ἐκάστου). Il soldato che si addestra alla battaglia senza sosta, che è pronto a ricevere i colpi degli avversari e forse anche la morte, diventa modello degli effetti dell'ἄσκησις sul corpo e sull'anima: la capacità di resistere ai rovesci della vita e di non aver timore della morte. Per le occorrenze di questa immagine nel cinismo cf. e.g. D.L. VI 12, Theles 53.16 Hense, Bion fr. 2 e 13 Kindstr., Ps. Crates *Ep.* 16 p. 211 H.; WEBER (1887, 138s.); KINDSTRAND (1976, 32). Per la vita come milizia nello stoicismo romano si rinvia agli studi di LÉVY (2003), CERMATORI (2015); per le attestazioni in Epitteto cf. e.g. I 9.24, II 14.17, IV 1.160.

ἀπορρίψας – ἀπονιψάμενος: Questa rapida enumerazione degli strumenti del mestiere doveva portare il pubblico di Luciano a visualizzare, tramite la tecnica retorica dell'ἀκριβολογία, la bottega del calzolaio, di cui sia le rappresentazioni vascolari sui vasi attici a figure rosse sia i rilievi su pietra dei sarcofagi ci offrono dettagliati saggi (cf. HUG in *RE s.v. Sutor*, 994, BLÜMNER 1912, 285-289, fig. 89-94). L'elencazione di oggetti tipici della vita quotidiana è carattere tipico della commedia attica (cf. Ar. *Vesp.* 675ss., *Plut.* 190ss. e a proposito SPYROPOULOS 1974, 113 n.1), in cui spesso la scelta di una mimica enfatica da parte dell'attore accresceva l'effetto burlesco contribuendo al divertimento del pubblico, e anche nel mimo (cf. e.g. Herod. *Mim.* VII 57-61), probabilmente influenzato dal teatro comico. Alcuni arnesi e arredi propri di un negozio di calzolaio sono menzionati nello scarno apparato scenico del settimo mimiambo di Eronda, secondo i più recenti studi pensato per la messa in scena (cf. MASTROMARCO 1979, 22-28 e 100-104, DI GREGORIO 2004, 212-215), in cui il protagonista è proprio uno Σκυτεύς particolarmente affabulatore, intento a vendere calzature lussuose ad alcune donne, clienti della sua bottega. Il calzolaio era, infatti, forse un tipo fisso della farsa (cf. DI GREGORIO 2004, 227), conosciuto probabilmente dal pubblico luciano per la pochezza fisica e morale, tratti convenzionali della maschera. Il gesti bruschi di Micillo (ἀπορρίπτω, «throw away» cf. LJS s.v.; ἀναπηδάω, «jump up» cf. LJS s.v.), il fatto che lasci la vita ancora scalzo e sporco di lucido da scarpe, potrebbero richiamare il carattere *agroikos* del collega personaggio del mimo, combinata in prospettiva seriocomica con i principi morali cinici di cui il ciabattino si fa portavoce. **τὴν σμίλην:** si tratta del trincetto, detto anche in greco τομεύς ο περιτομεύς, con cui i calzolari tagliavano la sagoma di cuoio, che avrebbe costituito la pianta da calzarsi (cf. BLÜMNER 1912, 285. 287 figg. 90 e 91, due raffigurazioni vascolari che ci aiutano a interpretare come doveva avvenire questa pratica). È uno strumento identificativo del mestiere (cf. Plat. *Alc.* 129c, Herod. VII 199). **τὸ κάττυμα:** la suola di pelle lavorata dal ciabattino (cf. Schol. Ar. *Ach.* 300a, Poll. VII 86, Luc. *Gall.* 26), detta anche πέλμα (Poll. VII 90). Il termine è un atticismo per κάσσυμα come specifica scherzosamente Luciano in *Lis cons.* 8. **κρηπίδα:** scarpa in pelle a metà tra un sandalo e una scarpa bassa, indossata sia da uomini (Xen. *Hip.* XII 10, *Plut. Amat.* 760b, *Theocr.* XV 6) che da donne (Luc. *Rh.Pr.* 15, cf. ZWEIMÜLLER 2008, 303). Si tratta, comunque, di un lessema ricercato per definire le calzature (cf. *Rh.Pr.* 20) rispetto al più comune ὑποδήμα e che forse indica un modello di lusso (cf. *Adv.Ind.* 6).

ἀναπηδήσας εὐθὺς ἀνυπόδητος: La paronomasia ἀναπηδάω/ἀνυπόδητος è probabilmente impiegata per rafforzare l'immagine paradossale del calzolaio scalzo. Si tratta di una figura retorica ampiamente sfruttata nella commedia *archaia* per la creazione di *Witz* verbali o semantici (cf. MASTROMARCO 1994, 133-135; SAMPINO 2007-2008, 53-62): Luciano la utilizza nella sua opera con modalità simili (cf. BRACERO 1995, 119s.), anche se non con la stessa consistenza.

ἀνυπόδητος La figura di Micillo scalzo serve a richiamare quella di Socrate, che, secondo quanto ci riferiscono Aristofane (*Nub.* 103, 363) e Platone (*Symp.* 174a, *Phaedr.* 229a), pare avesse l'abitudine di non indossare calzari. Inoltre, nel *Symposio* ἀνυπόδητος è attribuito di Penia, ipostasi della povertà: è evidente che la caratterizzazione del ciabattino sia simbolica, manifestazione concreta dell'αὐτάρκεια propria del pensiero socratico e poi cinico. Secondo Diogene Laerzio pare, infatti, che anche Diogene insegnasse ai suoi discepoli ad andare in giro scalzi (VI 31), per educarli all'essenzialità.

οὐδὲ τὴν μελαντηρίαν ἀπονιψάμενος: Per ammorbidire il cuoio dei calzari i ciabattini erano soliti lucidarli con un minerale, ἀγήρατος, e colorarlo con una tinta nera, detta μελαντηρία in greco o *atramentum sutorium/sutoricium* in latino, ricavata dal solfato di rame (Aristot. *Pol.* IV 1, Dioscor. V 117, Cic. *Ad fam.* IX 21.3, Plin. *Hist.Nat.* XX 123, XXXIV 123; cf. CHAPOT in *DAGR* 1571 s.v. *Sutor*; BLÜMNER 1912, 278). Il dettaglio del colore nero potrebbe non essere casuale. I ciabattini tradizionalmente sono caratterizzati dal pallore della pelle, perché, abituati a lavorare all'interno delle botteghe, raramente si espongono al sole: si veda a proposito la battuta di Ar. *Ecc.* 385 sulle donne simili a ciabattini (cf. lo scolio *ad loc.*). Il colore bianco richiama, infatti, sin dalla commedia tratti femminili (cf. Ar. *Thesm.* 191, *Ecc.* 428) e quindi debolezza, effeminatezza (Luc. *Rh.Pr.*). L'aggettivo μέλας (come attributo di persona «bruno, moro»), al contrario, è simbolo di forza, coraggio, virilità (Plat. *Resp.* 474e μέλανας δὲ ἀνδρικούς ἰδεῖν, Dem. XXI 71 (ἰσχυρός τις ἦν, μέλας, cf. TAILLARDAT 1965, 166).

ἰσοτιμία: tale sostantivo è attestato per la prima volta alla fine dell'età classica in Xen. *Hier.* 8.10 come antonimo di πλεονεξία (οὐ γὰρ τυράννοις ἰσοτιμίας, ἀλλὰ πλεονεξίας ἔνεκα νομίζουσι τούτους [le guardie mercenarie] τρέφεσθαι). Eforo (fr. 117), ripreso da Strabone (VIII 4), con ἰσοτιμία e l'aggettivo ἰσοτίμος indica l'uguaglianza di prerogative e condizioni che avevano i Perieci, abitanti della Laconia, prima di essere ridotti a una condizione inferiore da parte del re di Sparta Agide e di essere infine costretti a pagar tributo agli spartiati. Nelle opere storiografiche di età ellenistica, sostantivo e aggettivo indicano sempre una uguaglianza di onori o privilegi, spesso tra i membri di un gruppo al potere (cf. e.g. D.H. *Ant.Rom.* IV 73.4 ἐκάστῳ τῆς ἰσοτίμου δυναστείας; J. *BJ* IV 389 Ἰωάννη τυραννῶντι τὸ πρὸς τοὺς ὁμοίους ἰσοτίμον ἠδοξεῖτο). Con simile accezione ricorrono in Plutarco (*Luc.* 33 οὐδὲ τοῖς δυνατοῖς καὶ ἰσοτίμοις εὐάρμοστος) e Dione Crisostomo (XXXIX 4 τίνες μὲν ἰσοτιμότεροι τοῖς κρατοῦσιν;). I contesti di impiego di ἰσοτιμία in Luciano, invece, suggeriscono una risemantizzazione del termine da parte del nostro. Nell'opera del Samosatense ricorre spesso nei dialoghi ambientati all'Ade, un *mundus alter* in cui la situazione appare agli occhi dei nuovi arrivati completamente rovesciata (cf. *ad Cat.* 15 ἐς τὸ

ἔμπαλιν ἀνεστραμμένα) e dove vige quella logica propria del carnevale, di bachtiana memoria, comune a tutta la menippea e forse, già prima, alla commedia (BACHTIN 1968, 150-166 e 173-178; RÖSLER 1991). Non a caso il maggior numero di occorrenze si registra nei *Saturnalia*, opera carnevalesca *par excellence*, dove il “mondo altro” è quello della festività romana in onore di Crono, il quale per sette giorni l'anno applica una giustizia transitoria, imponendo ai ricchi di dividere i propri beni con chi non è ισότημος (*Sat.* 15): in questo caso l'ισοτιμία indica l'uguaglianza tra schiavi e liberi, ricchi e poveri (*Sat.* 13 Ἴσοτιμία πᾶσιν ἔστω καὶ δούλοις καὶ ἐλευθέροις καὶ πένησι καὶ πλουσίοις; cf. *Sat.* 7, 31) che si realizza attraverso una parità economica (*Sat.* 11 ισόμοιρον) e alimentare (*Sat.* 32 ἰσοδαίτης). L'ισοτιμία è presente, inoltre, nella metafora della “città della filosofia” di *Herm.* 24, luogo utopico che probabilmente fa il verso alla *kallipolis* platonica, in cui tutte le differenze sociali vengono abolite, perché superflue (πολίτην ὄντα τοῦτον ὅστις ἂν ἦ καὶ ισότημον ἅπανσι τὸ δὲ χείρων ἢ κρείττων ἢ εὐπατρίδης ἢ ἀγεννῆς ἢ δοῦλος ἢ ἐλεύθερος; cf. POMELLI 2011, 108s.): in questo passo, come nei *Saturnalia*, l'uguaglianza sembra attuarsi attraverso una generica parità di *status* data dall'annullamento di gerarchie e privilegi. Una tassonomia più precisa di quello che l'autore intenda esprimere con questo concetto si trova, però, nei *Dialoghi dei Morti*. Qui l'ισοτιμία appare il presupposto della democrazia (cf. 8.2 ἢ γὰρ ἰσοτιμία πάνυ δημοτική), con una connotazione simile a quella che in attico è la nozione di ἰσονομία, ovvero una «condizione di uguaglianza giuridica e/o politica» che a partire dal discorso di Otane in *Hdt.* III 80 pare la caratteristica essenziale del regime democratico (cf. *Plat. Resp.* 559d-561e, in Tucidide, invece, ἰσονομία e δημοκρατία non sono mai sinonimi; su questo concetto cf. COSTA 2003 e in particolare l'ampia rassegna critica a p. 33 n.2). Tuttavia, Luciano non impiega mai ἰσονομία, e del resto alla società infera possono partecipare anche coloro che dalla democrazia ateniese avrebbero potuto essere esclusi (chi non era cittadino, per esempio). L'ισοτιμία dell'Ade pare, infatti, l'antitesi di un altro principio del diritto attico, l'ἀτιμία, la pena che prevedeva l'esclusione dei privilegi della vita pubblica ateniese, il voto, il diritto di parlare nell'*ekklesia* e nella *boule*, la partecipazione ai riti religiosi della città (cf. HARRISON 1971, II, 169-176, MACDOWELL 1978, 74s, SPINA 1986, 44s.). Al contrario nei dialoghi tutti sono ὁμονέκροισι (*D.Mort.* 3.1) ed esercitano i loro diritti civili liberamente, all'interno di una vera e propria democrazia assembleare, con i suoi magistrati e decreti (cf. *Nec.* 19-20 e CAMEROTTO 2016, 25s.). L'ισοτιμία si realizza, infine, sul piano estetico, nessuno infatti è più bello (*D.Mort.* 30.2 Οὔτε σὺ οὔτε ἄλλος εὖμορφος: ἰσοτιμία γὰρ ἐν ἄδου καὶ ὅμοιοι ἅπαντες), ma dei defunti restano solo ossa, orbite vuote e crani scarnificati tutti uguali (*D. Mort.* 5 [18] 1 Ὅστᾱ μόνα ὀρῶ καὶ κρανία τῶν σαρκῶν γυμνά, ὅμοια τὰ πολλά, *D. Mort.* 9 [28] 1 ὅμοια τὰ ὄμματα, κενά, *D. Mort.* 30 [25] 2 τὰ μὲν ὅστᾱ ὅμοια; cf. *Nec.* 15 ὅμοιοι τῶν ὀστῶν γεγυμνωμένων). L'uguaglianza sarà, in quest'ultimo caso, di “valore”: come nella lode di Licino i denti di Pantea sembrano le perle di una collana di ugual pregio e colore (*Im.* 9 τις πάντων ἰσοτιμία καὶ ὁμόχροια καὶ μέγεθος ἐν καὶ προσεχεῖς ὁμοίως) così non vi sono morti che valgono più di altri, Diogene, che non sa neppure se il suo corpo è stato sepolto, sarà ισότημος a Mausolo che continua anche da morto a rivendicare la munificenza del proprio monumento funebre (*D.Mort.* 29.3, cf. *Nav.* 40 ισότημος ἐλαυνόμενος ἐν τῇ ἀγέλῃ τῶν νεκρῶν). Il

concetto di ἰσοτιμία in Luciano rappresenta, dunque, la quintessenza dell'uguaglianza (economica, sociale, politica, giuridica, materiale), che per la ricchezza di accezioni difficilmente trova una corrispondenza univoca nella lingua italiana: nel testo si è scelto di rendere il termine con una endiadi, nonostante non sia del tutto esaustiva.

μηδὲ ῥιγοῦν τοῦ χειμῶνος: L'accento al gelo invernale come scotto della povertà richiama testualmente un motivo ipponatteo che avrà fortuna soprattutto in commedia: si veda in particolare la parodica κλήσις a Hermes di Hipp. fr. 42a Deg. in cui il poeta giambico, che si finge mendico e senza vesti, chiede una serie di indumenti ricercati per proteggersi dal freddo, onomatopeicamente evocato attraverso l'insistenza su liquide e occlusive volte a riprodurre i brividi e il battito dei denti (v. 2s. κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ / καὶ βαμβαλύζω), e il successivo rimprovero alla stessa divinità in Hipp. fr. 43 Deg. per non avergli mai concesso ἐν χειμῶνι φάρμακον ῥίγος (v.2). Nell'*archaia* e nella commedia successiva patire il freddo denota un generico stato di indigenza (cf. Ar. *Arch.* 857 ῥιγῶν τε καὶ πεινῶν; Aristoph. fr. 1.1 K.-A. σαφῆς ὁ χειμῶν ἐστὶ τῆς πενίας λύχνος) oppure è proposto satiricamente come modello di ascesi filosofica. In Ar. *Nub.* 412-417, per esempio, il coro delle Nuvole prospetta a Strepsiade una serie di rinunce, antitetiche rispetto al principio assiomatico dell'eroe comico di realizzare il proprio benessere fisico (cf. GRILLI 2001, 25s.): tra queste si menziona anche il fatto di non soffrire troppo il freddo (416 μήτε ῥιγῶν ἄχθει λίαν), una delle numerose condizioni miserabili che il protagonista imparerà a sopportare grazie agli insegnamenti dei filosofi del Pensatoio (cf. vv. 441s. παρέχω τύπτειν, πεινῆν, διψῆν, / ἀύχμειν, ῥιγῶν). L'attacco al tipo del filosofo-pitocco, che soffre per il freddo e la fame, è *topos* frequente nella commedia antica (Ar. *Av.* 1282, Eup. fr. 386 K.-A., Amip. fr. 9 K.-A.) e media (in Alex. fr. 201.5s. K.-A. la cosa più bella per i pitagorici è sopportare μικροσιτία e ῥίγος, cf. Antiph. fr. 120.3, 158 K.-A.), significativamente ripreso da Luciano nel *Parassita*: la felicità, che consiste nel non aver fame, né sete, né freddo, è raggiungibile solo dal parassita, i filosofi al contrario sono spesso intirizziti e affamati (38 τις πολλοὺς καὶ ῥιγοῦντας καὶ πεινῶντας εὔροι; cf. NESSELRATH 1985, 389-391). Forse anche in questo passo Luciano gioca con l'immagine del filosofo-mendicante che soprattutto i cinici avevano istituito a modello, non inverosimilmente ravvisando proprio in Ipponatte e nella sua poetica l'ideale *Bettlertypus* (cf. DEGANI 1985, 40s.).

ῥαπίζεσθαι: la presenza di questo tecnicismo si spiega per il gioco di parole con il sostantivo ῥαπίς -ίδος, ἡ, da cui deriva il verbo, che designa un tipo di calzatura (cf. EM 119 ῥαπίδες· ὑποδήματα). Il predicato letteralmente significa, dunque, «essere colpito con una scarpa», il nostro figurato «essere preso a ciabattate», volto a enfatizzare comicamente una sorta di deformazione professionale nel modo di esprimersi del ciabattino, secondo modalità comuni alla commedia *archaia* (cf. WILLI 2006, 51-95). Al tempo stesso ῥαπίζω, impiegato alla forma passiva, evoca inevitabilmente alcuni noti giambi ipponattei in cui compare il *topos* del φαρμακός, «capro espiatorio»: è questa l'orribile fine che il poeta giambico nella sua invettiva si augura per i suoi avversari. Nei frammenti (6.1 W. βάλλοντες ἐν χειμῶνι καὶ ῥαπίζοντες, 10.2 W. φαρμακὸς ἀχθεὶς ἐπτάκις

ραπισθείη), il verbo è impiegato per designare l'atto di battere con rami di fico o di scilla il condannato destinato a essere lapidato o espulso dalla città durante il rito di purificazione (cf. W. Ruge in *RE*, XIX/2 1841s. s.v. *pharmakos*). Pare che rituali analoghi continuassero a essere praticati durante tutta l'antichità: Petronio ci riporta quelli che avvenivano a Marsiglia in cui come vittima per il supplizio veniva scelto *unus ex pauperibus* (fr. 1 in *Servius ad Vergili Aen. III* 57). Lo stesso verbo viene impiegato da Luciano solamente nell'ottavo dei *Dialoghi delle Meretrici* (ὁ Γοργίας ραπίζει καὶ ζηλοτυπεῖ ... ἀεὶ ραπίζειν με; ... ὀργίζεται καὶ ραπίζει), dove probabilmente l'ipotesto alluso è la *Ῥαπιζομένη* di Menandro (fr. 358 Koerte).

ἐς τὸ ἔμπαλιν ἀνεστραμμένα: Il verbo ἀναστρέφω significa letteralmente «turn upside down» (cf. LSJ⁹ 122a s.v.): impiegato già in Omero, descrive per esempio in *Il. XXIII* 436 il rovesciamento di carri (μήπως . . . δίφρους ἀνστρέψειαν). In tragedia e in commedia assume spesso il senso figurato di «stravolgere, ribaltare» le sorti (e.g. Eur. *Hipp.* 982 τὰ γὰρ δὴ πρῶτ' ἀνέστραπται πάλιν), la situazione (e.g. Eur. *Suppl.* 331 ὁ γὰρ θεὸς πάντ' ἀναστρέφει πάλιν) oppure il corso della giustizia (e.g. Eur. *Bacch.* 793 ἦ σοι πάλιν ἀναστρέψω δίκην, Ar. *Av.* 1240 Διὸς μακέλλη πᾶν ἀναστρέψει Δίκη). Notevole è in particolare l'uso che ne fa Aristofane in *Plut.* 779 per segnalare il rovesciamento delle circostanze a favore dell'impresa comica: il dio Pluto, finalmente non più cieco, dichiara che in futuro “farà tutto il contrario” (ἀλλ' αὐτὰ πάντα πάλιν ἀναστρέψας ἐγὼ), ovvero non concederà più ricchezze ai disonesti, né costringerà alla povertà gli onesti. L'idea dello stravolgimento veicolata dal verbo è, inoltre, ben rappresentata da alcune immagini luciane: cf. e.g. *D.Mort.* 16 (6) 2, in cui la morte prematura di un giovane al posto di un vecchio, rovescia gli assetti terreni (τὸν πρεσβύτερον πρότερον καὶ μετὰ τοῦτον ὅστις καὶ τῆ ἡλικία μετ'αὐτόν, ἀναστρέφεται δὲ μηδαμῶς) come fa un fiume che va all'insù, e *D.Deor.* 14 (10) 2, in cui Helios è costretto a mettere sotto sopra l'universo (ἀνεστράφθαι τὰ πάντα), prolungando la notte, per nascondere gli amori di Zeus.

ἡμεῖς μὲν οἱ πένητες γελῶμεν, ἀνιῶνται δὲ καὶ οἰμώζουσιν οἱ πλούσιοι: Il riso dei poveri da una parte e il pianto dei ricchi dall'altra è una reazione alla condizione di *ισοτιμία*, cupamente democratica, vigente nell'Aldilà. Viene ironicamente smentito il sistema eirenetico-eudaimonistico dell'utopia: l'egalitarismo non produce felicità e pace per tutti, come sostiene Micillo, ma una compensazione per le disuguaglianze proprie del mondo dei vivi e un rovesciamento degli assetti a favore dei poveri. Nell'Ade gli oppressi di prima sono, infatti, “più uguali” degli altri, come non manca di sottolineare Luciano nel dialogo tra Diogene e Mausolo (*D.Mort.* 29): alla domanda del sovrano di Alicarnasso sulla possibile uguaglianza tra i due (*ισότιμος ἔσται Μαύσωλος καὶ Διογένης;*), il cinico risponde beffardamente che non è certamente realizzabile (*Οὐκ ἰσότιμος, ὃ γενναίωτατε, οὐ γὰρ*), Mausolo infatti οἰμώζεται ricordando quanto era felice in vita, mentre Diogene lo deriderà (*καταγελάσεται αὐτοῦ*). Negli inferi luciane piangono, così, tutti coloro che incarnano gli aspetti negativi del sistema di valori del mondo terreno: i ricchi sovrani orientali, gli eroi di Troia che lottano per il primato, i belli del mito, i cacciatori di eredità, i falsi filosofi (tra

i quali anche gli “intoccabili” come Socrate), persino i poveri se assurdamente attaccati alla vita.

§16

Con un piglio dichiaratamente storico (cf. *infra* l'espressione ἀκριβῶς ἐώρων), Micillo descrive lo stile di vita del tiranno, condotto all'insegna di una τρυφή dal carattere orientale. La curiosità “etnografica” per un simile *monstrum* che sembra trapelare dalle parole del ciabattino, nonché l'affermazione di occupare un osservatorio privilegiato, vicino al tiranno (§ 16 παροικῶν), a garanzia della veridicità autoptica del proprio affresco, pare nascondere una satira degli storiografi di età ellenistica vissuti alla corte dei sovrani orientali. Primo dei bersagli indiretti di Luciano è probabilmente Ctesia di Cnido, medico vissuto alla corte del re di Persia e autore di una *Storia della Persia* in ventitré libri, che pare si dichiarasse *autoptes* di quanto narrava, pur indulgendo non di rado all'elemento favoloso²⁰⁹: per questa ragione il Samosatense non esita a citarlo altrove (*VH* I 1, II 31) come storiografo bugiardo per antonomasia, al pari di Erodoto. Altri possibili autori che avranno offerto a Luciano materiale per questa dettagliata descrizione della voluttuosità di Megapente, sono forse gli stessi che compaiono nell'ampio *excursus* del libro XII dei *Deipnosophisti* dedicato da Ateneo a popoli, città, re e tiranni divenuti celebri per la loro τρυφή. L'autore di quella che si può definire come la più grande enciclopedia del mondo antico ci rende conto delle fonti a disposizione del retore greco per lo svolgimento e la rielaborazione in chiave parodica del *topos* del tiranno lussurioso e forse un po' effeminato: Eraclide di Cuma ci descrive l'*harem* e il trono d'oro, tempestato di pietre preziose e coperto da un manto di porpora del re dei Persiani, Ctesia ci offre il primo ritratto, destinato ad avere fortuna, del “muliebre” Sardanapalo e il racconto delle sue straordinarie ricchezze, Efippo di Olinto e Carete ci riferiscono dei lussuosi simposi di Alessandro Magno, soffermandosi sulla preziosità del mobilio e delle vesti e sulla generosità dei pasti spesso accompagnati da essenze afrodisiache, Clito detto l'Aristotelico ci racconta della voluttuosità gastronomica di Policrate, Duride riporta del temperamento licenzioso di Demetrio Falereo, il quale, come Sardanapalo, usava vestirsi e truccarsi da donna.

Questa ricca e varia galleria contribuisce a fornire una serie di suggestioni nella rappresentazione di Megapente che possiede in misura eccessiva gli attributi di splendore e opulenza propri dei sovrani persiani e dei loro imitatori: profusione d'oro, porpora e pietre preziose, incredibile disponibilità alimentare e parvenza divina. Tali elementi, come ha ben notato Aföldi, sono già tipicizzati nel teatro antico, in particolare nella tragedia, tanto che, grazie a un produttivo confronto

209 Fozio, che nella *Biblioteca* ci conserva la maggior parte dei frammenti di questo autore, riporta che lo stesso Ctesia afferma che scrive la propria opera di storia, essendo αὐτόπτης della maggior parte di ciò che narra e poiché ha vissuto παρ'αὐτῶν Περσῶν. Tra l'altro accusa Erodoto di essere ψεύστης (LXXII 35b 35), motivo per cui probabilmente Luciano nella *Storia Vera* lo associa al più antico storiografo tra i bugiardi meritevoli delle pene più dure nell'Isola degli Empi (31).

con le arti figurative²¹⁰, è lecito ipotizzare che il costume dei *basileis* e dei *tyrannoi* tragici riproducesse, in forma certo stereotipata e schematica, la veste regale persiana²¹¹. Le notizie che lo stesso Luciano, assiduo frequentatore di spettacoli teatrali²¹², ci fornisce riguardo alle vesti degli attori tragici corrispondono in buona parte alle intuizioni di Aföldi e, ancor di più, ai sopraccitati *excerpta* storici raccolti in Ath. XII: la veste del *tragikos* (indicata con i termini *στολή*, *σκευή*, *σχῆμα* o dal verbo *σκευάζομαι*: *Herc.* 1, *Negr.* 11, 24, *Icar.* 29, *Nec.* 1, 8, 16, *Salt.* 27, *Peregr.* 15) era costituita da un abito *ποδήρης*, che «scende fino ai piedi», e inoltre da clamidi, guanti, finti ventri (*J.Trag.* 41 *τοὺς ποδήρεις χιτῶνας καὶ γλαμύδας καὶ χειρῖδας καὶ προγαστρίδια*), se l'attore doveva interpretare il ruolo di un re o di un tiranno, indossava coturni dorati (*χρυσοὶ ἐμβάται*, cf. *J.Trag.* 41, *Gall.* 26, *Adv. Ind.* 6, *Nec.* 16, *Salt.* 27, *Pseudolog.* 19, *Hist. Conscr.* 22, *Sat.* 19), la porpora, un diadema, una spada dall'elsa d'avorio, una lunga chioma e una clamide bordata d'oro (*Gall.* 26 *διαδήματα ἔχοντας καὶ ξίφη ἐλεφαντόκοπα καὶ ἐπίσειστον κόμην καὶ γλαμύδα χρυσόπαστον*). Sulla scena i potenti apparivano così *λαμπροὶ καὶ περίβλεπτοι*, per quanto sotto la porpora e le borchie potessero nascondere orrori tragici (*Merc. Cond.* 41) o minacce imminenti (*Gall.* 26).

Il verbo *ἀποδύω*, che descrive l'azione tecnica di spogliarsi del costume d'attore (cf. *infra ad loc.*), nonché il confronto con scene analoghe del Gallo (26) o della *Negromanzia* (16), rivela ironicamente al pubblico colto luciano, certamente aduso alle *performances* teatrali, che lo sfarzo del tiranno non è nient'altro che una messinscena: Megapente non solo imita in maniera volgare e decadente l'opulenza dei sovrani orientali, ma anche lo fa con le movenze di un attore di teatro²¹³. La satira di Luciano colpisce argutamente l'ostentazione del plutocrate, facendone

210 Cf. AFÖLDI (1955, 15-17 e fig. pp. IV-VII).

211 Secondo AFÖLDI (1955, 24-31) la porpora e i monili d'oro che inizialmente caratterizzavano sulla scena teatrale i costumi degli interpreti dei sovrani persiani, per esempio nei *Persiani* di Eschilo, poi passarono genericamente a essere attribuiti, come segno di opulenza, a tutti i detentori di un potere assoluto, sentito come “barbaro” perché opposto al principio democratico dell'*ἐλευθερία* su cui si basava l'ideologia della *polis*. Anche le vesti dalle maniche lunghe e che scendevano fino ai piedi, assieme alla chioma e alla barba fluente, erano simbolo nel teatro di una certa «Verweiblichung» propria della mollezza dei *basileis* orientali (cit. *Ibid.* p. 22), il cui prototipo è certamente la figura di Sardanapalo, cristallizzata solo successivamente nel ritratto che ne fa Ctesia (cf. *supra* p. 181). Lo studioso afferma, inoltre, che l'inventore del «*königlichen Galakostüms*» è probabilmente Eschilo (v. pp. 35s. per la discussione relativa a *Suppl. Vit. Aesch.* 1 e a *Ar. Ran.* 937s.), ma che accenni al suo utilizzo si possono trovare oltre che nelle tragedie eschilee, in *primis Persiani e Agamennone*, anche in Euripide (cf. e.g. *Iph.Aul.* 71-74 per la descrizione di Paride, *Ion* 1128ss.) ed Aristofane (cf. e.g. *Av.* 1706-1717 sulla marcia nuziale di Pisetero, nuovo *tyrannos* degli uccelli, accompagnato da Basileia). Per altre testimonianze cf. *Ibid.* pp. 23s.

212 Personalmente condivido la tesi di KARAVAS (2005, 227, in part. n. 83)

213 Molto chiaro a proposito è soprattutto il confronto con *Gall.* 24: il gallo-Pitagora narra una delle sue vite precedenti, quando era re: descrive la sua fortuna, il suo regno e il suo potere come *ἡ ἄλλη τῆς ἀρχῆς τραγωδία πᾶσα ἐς ὑπερβολὴν ἐξωγκωμένη*. Il successivo ritratto del *basileus* evoca irridentemente il costume dei *tragikoi* e i sovrani protagonisti delle tragedie antiche come Edipo, Creone, Agamennone, Egisto. Se l'espressione «tragedia del potere» sta a significare l'eccesso pomposo dello spettacolo reale «gonfiato all'eccesso», è evidente che il termine *τραγωδία* è impiegato come sinonimo di *κόμπος*, come suggerisce anche lo scoliasta al passo (cf. anche BOMPAIRE 2003, 141 n. 99).

una pacchiana parodia dei signori della *tryphe*: Megapente è ἰσόθεος, come gli eroi del mito e i *basileis* persiani, ma il suo splendore è dovuto solamente alla lucentezza di vettovaglie e mobilio o al seguito dei servitori; inoltre, viene definito iperbolicamente “più alto e più bello di un cubito regio”, ma si tratta di un confronto paradossale che dimostra quanto in realtà il tiranno sia basso e che per questo debba camminare a testa alta (ἔαυτὸν ἐξυπτιάζων); infine, i suoi luculliani banchetti vengono evocati attraverso il significativo termine *knisa*, che indica “l'odore del grasso dei sacrifici per gli dei”, a indicarne contemporaneamente la superba quantità e la “comica” materialità.

Nell'ipotesi, già espressa in precedenza, che la maschera di Megapente nasconda Erode Attico, è lecito leggere in questo passo un ulteriore attacco al famoso retore ateniese, nello specifico al noto lusso della sua tavola già oggetto di scherno in una satira di Giovenale (*Sat.* I 11.1 *Atticus eximie si cenat, lautus habetur*): quest'ultima presenta, tra l'altro, una scena simile a quella descritta in *Cat.* 16 a proposito della *voluptas* della mensa dei ricchi, i cui palati, già annoiati dall'eccessiva ricercatezza delle portate (v. 121 *nil rhombus, nil damma sapit*), non riescono ad assaporare nulla se le tavole non sono sostenute da un leopardo d'avorio intagliato (v. 123) o da piedi d'argento (v. 128).

παροικῶν: letteralmente il verbo significa «dwell beside, along» (LSJ⁹ 1341b s.v.), è rilevante però che il Samosatense lo impieghi nella propria opera per designare il motteggiare beffardo delle voci ciniche: in *Negr.* 18 Menippo nella sua periegesi degli Inferi osserva che l'ottimo Diogene è solito collocarsi vicino (παροικεῖ) a Sardanapalo, Mida e tutti gli altri ricchi per ricordare loro l'antica fortuna, in *D.Mort.* 3.1 Creso si lamenta presso Plutone che lui e gli altri tiranni famosi non sopportano più Menippo al loro fianco (Οὐ φέρομεν, ὧ Πλούτων, Μένιππον τουτονὶ τὸν κύνα παροικοῦντα).

ἀκριβῶς ἑώρων: la precisione della vista (e dell'udito) di chi assiste in prima persona agli eventi narrati allude al principio dell'*autopsia*, fondamentale del genere storiografico (cf. Hdt. I 8, II 29, 99, Thuc., ma già in Hom. *Od.* VIII 491, nell'elogio di Odisseo per il canto dell'*Ilioupersis* da parte di Demodoco, viene esposta *in nuce* la stessa idea). In particolare l'avverbio ἀκριβῶς e l'insistenza su παρα- (παροικῶν ... παρ' αὐτῶ) richiamano chiaramente il proemio delle *Storie* tucididee: gli eventi della guerra del Peloponneso sono stati riportati con la massima veridicità possibile o perché lo storico era presente agli eventi o a seguito di una dettagliata indagine di quanto egli stesso ha potuto apprendere dagli altri (Thuc. I 22.2-4 αὐτὸς παρῆν καὶ παρὰ τῶν ἄλλων ὅσον δυνατὸν ἀκριβείᾳ περὶ ἐκάστου ἐπεξελθών). Una narrazione basata su *opsis* e *akoe* è quanto lo stesso Samosatense consiglia a più riprese nell'*Historia conscribenda* (29, 47), in aperta polemica con la storiografia “fantasiosa” e lontana da vero prodotta in età ellenistica e che continua a influenzare le opere dei suoi contemporanei, ma l'*autopsia*, spesso presentata in forme iperboliche (*Icar.*) o paradossali (*VH*), è anche quintessenza della visione satirica degli eroi lucianei, che puntano a raggiungere una specola privilegiata per osservare la realtà umana, smascherarne l'ipocrisia e far emergere la verità (si veda a proposito l'ampia trattazione di CAMEROTTO 2014, 191-223). La satira di Micillo in questo caso si rivolge contro

la *tryphe* del tiranno, rappresentata dalla sua straordinaria e ridondante ricchezza, quasi a sottolinearne, oltre alla smodatezza, anche la volgarità un po' decadente.

ισόθεος: si tratta di un composto già omerico, parte della formula *ισόθεος φῶς* (cf. *Il.* II 565, *Od.* I 324), che designa la munificenza e lo splendore di un eroe dalla natura pari a quella divina. Onori simili a quelli degli dei (in *Od.* XI 484 compare la *variatio* formulare *ἴσα θεοῖσιν*) venivano, inoltre, secondo Odisseo tributati ad Achille dagli Argivi, suoi sudditi, mentre quest'ultimo era in vita: come dimostrerà l'impiego successivo dell'espressione, il fatto di "essere uguale agli dei" è qualità propria di chi possiede un potere assoluto (e.g. Aesch. *Pers.* 80 *ισόθεος φῶς* e 856s. *ισόθεος Δα-/ ρεῖος*, in cui l'aggettivo viene assegnato prima a Serse e poi a Dario, cf. DI BENEDETTO 1978, 11-13; Soph. *OT.* 31 *Θεοῖσι μὲν νῦν οὐκ ἰσοῦμενός σ'ἐγὼ*; Eur. *Troad.* 1169) e che si pone al di sopra dei limiti imposti all'uomo da parte degli dei (cf. Eur. *Or.* 5-13 a proposito di Tantalos). Non mancherà la filosofia greca antica di vedere nel tentativo da parte dei despotti di avvicinarsi alla divinità, emulandone l'onnipotenza, una ragione di biasimo e la spia di una volontà tirannica (cf. Isocr. *Ad Nicocl.* 5 *ἰσοθέους ἅπαντες νομίζουσι τοὺς ἐν ταῖς μοναρχίαις ὄντας*; Plat. *Resp.* 568b *ὡς ἰσοθέον γ', ἔφη, τὴν τυραννίδα ἐγκωμιάζει*); in particolare, nella diatriba cinico-stoica la figura che per antonomasia rappresenta il vano desiderio dell'uomo potente di essere assimilato a un dio è Alessandro Magno, che si vantava di essere figlio di Ammone (cf. Teles fr. 43 Hense, Plut. *Alex.* 27), ma infine morì come un qualsiasi mortale (Luc. *D. Mort.* 12, *D. Mort.* 13). Luciano irride in questo passo come altrove (cf. *Gall.* 24) al fasto "divino" che caratterizza la parata di Megapente, servendosi di un epiteto epico riservato agli eroi: al tiranno, tuttavia, non spetterà nemmeno il magro privilegio di Achille che, onorato in vita come un dio (cf. cit. *supra* § 13 s.v. *κἄν ιδιώτην*), poteva, secondo Odisseo, rallegrarsi almeno di essere il signore dei morti (*Od.* XI 485).

τῆς τε γὰρ πορφύρας τὸ ἄνθος: letteralmente il "fiore" della porpora corrisponde al succo colorante delle conchiglie da porpora che gli antichi erano soliti chiamare *ἄνθος* (Ar. *Hist. An.* 547a), *αἶμα* (Poll. I 49), oppure in latino *flos*, *liquor sanies* o *sucus* (Vitr. VIII 13.3, Plin. IX 126 e 133), e ritenevano fosse secrezione di una ghiandola collocata tra il collo e l'intestino del mollusco. Di un uso metaforico di una *iunctura* simile esiste nel *corpus* conservatoci della letteratura greca una sola occorrenza in un frammento di un epitalamio saffico, il cui testimone indiretto è lo pseudo-Demetrio nel *De elocutione* (106): trattando dell'epifonema, figura aggiunta ai fini dell'ornato per produrre uno stile più elevato, il trattatista cita Sapph. fr. 105b V. *χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος*, che egli ritiene *κόσμος σαφῶς καὶ κάλλος* dell'immagine espressa nel distico precedente (l'immagine del giacinto calpestato dai pastori). Si tratta del *topos* del fiore purpureo come metafora della perdita di verginità della fanciulla nel giorno delle nozze (cf. Catull.). Probabilmente Luciano riprende tale nesso in questo contesto con finalità stilistiche: lo scopo è quello di impreziosire l'espressione con una *iunctura* ricercata, evocativa della lirica saffica e dell'universo cerimoniale del matrimonio, contrapposta, poi, irridentemente nella descrizione di Micillo all'aspetto materiale del grasso (cf. *infra* s.v. *κνῖσα*). Non secondario, tuttavia, potrebbe essere il

richiamo alla femminilità attraverso il termine ἄνθος, che, applicato a un tiranno, si traduce in una possibile denuncia di effeminatezza: si tratta di un motivo ricorrente nella rappresentazione della *tryphe* dei sovrani orientali (si vedano in particolare le descrizioni dei re dell'Asia in Ath. XII 58e-531a, «a serie of effeminate monsters», che indossano vesti femminili e persino si truccano da donne; cit. GAMBATO 2000, 227) e delle loro vesti floreali (cf. e.g. Ath. XII 530c Ἀνδροκόττος ὁ Φρύξ ἐνεδύσατο ἀνθινὴν ἐσθῆτα καὶ γυναικὸς εὐπρεπέστερον ἔκοσμεῖτο), forse oggetto di critica già nella diatriba cinico-stoica (cf. ALFÖLDI 1955, 24). Più in generale, la stessa immagine della porpora costituisce una chiara allusione a un'idea di opulenza e lusso di provenienza orientale. Da semplice manufatto di prestigio in Omero (cf. e.g. *Od.* IV 115, VIII 84, XIX 225, *Il.* XXIV 644s), la porpora è simbolo di ricchezza per i Lidi (Hdt. I 50 1), nel V-IV sec. a.C. costituisce una componente essenziale della veste regale persiana (Xen. *Cyr.* II 4.1-6, VIII 3.13), in seguito diventerà l'insegna reale degli Achemenidi, infine, con la sconfitta di Dario nel 330 a.C., vesti di porpora verranno adottate anche da Alessandro Magno e dai diadochi (cf. MEYER 1970, 16-36). Già nel dramma antico la presenza di ornamenti d'oro e di porpora sulla scena è il segno distintivo del potere assoluto dei sovrani persiani (cf. e.g. Aesch. *Pers.* 317, *Ag.* 909, 946, 957), trasformandosi poi nell'*archaia* e nella *nea* in un cliché della polemica anti-suntuaria (e.g. Ar. *Eq.* 967, *Pax* 1175, Anth. fr. 70 K.-A., 115 K.-A. Crat. fr. 35 K.-A., Philem. com. fr. 105 K.-A., Plat. Com. fr. 230 K.-A.) e a tratti anti-tirannica. Il biasimo contro la porpora in quanto ostentazione di lusso e simbolo di potere diviene più incalzante nelle epoche successive, soprattutto nel quadro delle istanze moraleggianti della diatriba cinico-stoica, e aumenta proporzionalmente con la sua disponibilità e il suo consumo in epoca imperiale. Tra il I-II sec. d.C. la porpora è appannaggio di imperatori, magistrati, sacerdoti, capi militari, o anche cittadini ricchi e arrampicatori sociali (e.g. Giov. IV 31, VII 134s., XII 38s., Plut. *De cupid.* 527b, 527f. 228b, Apul. *Flor.* 3, cf. MEYER 1970, 51-56), le stesse figure sociali contro le quali si scagliano la satira luciana (cf. *Nigr.* 4, 13, 21, *Hist. Conscr.* 8, *Hermot.* 86, *Demon.* 41, *Adv. Ind.* 9) e la critica filosofica dei contemporanei (cf. e.g. Dio Chrys. III 93, Phil. *Vit. Apoll.* IV 21).

τὸν χρυσόν: Come la porpora, l'oro era emblema nell'antichità classica del carattere orientale del lusso (tra i numerosissimi esempi cf. le menzioni del famoso tesoro di Creso in Hdt. I 51-54, la ripetizione dell'aggettivo πολύχρυσος in Aesch. *Pers.* 3, 9, 45, 53 o i «monti d'oro» di Ar. *Ach.* 82, menzionati nel resoconto degli ambasciatori inviati in Persia). Il *topos*, tradizionale della pubblicistica anti-barbarica che contrappone la sobrietà del *modus vivendi* dei greci allo sfarzo dei costumi orientali, verrà ripreso nel *milieu* letterario della Seconda Sofistica: emblematico è l'incontro tra Temistocle e i Persiani di Artaserse nelle *Immagini* di Filostrato (II 31), dove l'esuberanza dell'oro (§ 6 τὸ σημεῖον τὸ βασιλείον ὁ χρυσοῦς ἐπὶ τῆς πέλτης ἀετὸς καὶ ὁ βασιλεὺς ἐπὶ χρυσοῦ θρόνου; § 13 ἡ ἀλλή χρυσῆ), dei colori e dei profumi nella reggia rappresentano il segno della decadenza e della corruzione morale dei barbari. Porpora e oro ricorrono, infatti, con insistenza anche nei diversi *exempla* di τρυφή che Ateneo espone nel libro XII dei *Depnosofisti*, non di rado toccando indici provocatoriamente iperbolici (cf. XII 529c: Sardanapalo avrebbe dato ordine di

bruciare nella sua pira funebre dieci milioni di talenti d'oro corrispondenti a «circa tredici volte tutto l'oro prodotto sulla Terra dal XV sec. d.C. in poi»; cit. GAMBATO 2001, 1319 n.3). Nelle descrizioni di Luciano l'oro è un elemento che spesso adorna la mensa dei re (*Gall.* 24) e ricchi *parvenu* (*Nav.* 20; cf. HUSSON 1970, 50), un *topos* ampiamente sfruttato anche nella satira latina (cf. BOMPAIRE 1958, 358s.). Potrebbe esserci in questo passo e nelle parole di Adimanto in *Nav.* 20 un'allusione al lusso della tavola di Erode Attico, evocato anche da Giovenale in *Sat.* 11.1 (*Atticus eximie si cenat*).

τῶν ἀκολουθούντων τὸ πλῆθος: Si tratta probabilmente della folla dei servitori del tiranno («*follow one, go after him, freq. of soldiers and slaves*» cf. LSJ⁹ 52a s.v. ἀκολουθέω) e fa riferimento all'enumerazione che lo stesso Micillo fa nel paragrafo precedente (§ 14 ἵππους καὶ δεῖπνα καὶ παῖδας ὠραίους καὶ γυναῖκας εὐμόρφους), un catalogo che ricorre nelle descrizioni che Luciano fa dei ricchi, *parvenu* (cf. *Nav.* 13 καὶ οἰκέτας ... ἐσθῆτας καὶ ζεύγη καὶ ἵππους sul seguito che desidererebbe Adimanto, definito poi da Licino a *Nav.* 15 negli stessi termini che ritroviamo qui τῶν ἀκολουθῶν τὸ πλῆθος; cf. *Gall.* 12, 14, *Sat.* 1) o despoti (*Gall.* 24).

τὰ λιθοκόλλητα ἐκπώματα: Le coppe tempestate di gemme o, più in generale, oggetti λιθοκόλλητοι ricorrono più volte come elementi tipici dei *mirabilia* dei palazzi persiani nelle descrizioni degli storici di età ellenistica (cf. Theop. fr. 2b 115F = 263a ἐκπώματα καὶ κρατῆρες, ὧν τοὺς μὲν λιθοκολλήτους e Heracl. fr. *Pers.* I 18s. Θρόνος ... χρυσοῦς ἦν, ὃν περιειστήκεσαν τέσσαρες κιονίσκοι λιθοκόλλητοι χρυσοῖ). Anche Ateneo, riportandoci le parole del filosofo Fenia sui particolari privilegi conferiti dai re Artaserse I e Artaserse II ad alcuni nobili greci filopersiani, menziona tra gli oggetti meravigliosi regalati a Entimo di Gortina un letto dai piedi d'argento (κλίνην αὐτῷ ἀργυρόποδα; cf. *infra* nota successiva) e venti coppe d'oro incastonate di gemme (λιθοκολλήτους χρυσοῦς εἴκοσι), oltre a un trono d'argento e crateri d'oro (Ath. XII 514 e-f, 539d). Nelle *ekphraseis* lucianee e dei contemporanei questi preziosi gemmati, assieme alla profusione d'oro e di porpora, sono immagine, anche simbolica, della ricchezza: in *Tim.* 27 la maschera che indossa Pluto è διάχρυσον καὶ λιθοκόλλητον (sui ricchi e lo sfoggio di oggetti λιθοκόλλητα cf. Plut. *De cup. divit.* 528b), in *Prom. es.* 4 gli egizi si spaventano nel vedere un cammello nero καίτοι χρυσοῦ πᾶσα ἐκεκόσμητο καὶ ἀλουργίδι ἐπέστρωτο καὶ ὁ χαλινὸς ἦν λιθοκόλλητος.

τὰς κλῖνας τὰς ἀργυρόποδας: I letti dai piedi d'argento facevano parte dell'arredamento delle tende e delle regge persiane, simbolo, al pari delle coppe gemmate, della *tryphe* orientale dall'età ellenistica in poi: cf. e.g. Xen. *An.* IV 4.21 sulla ricchezza della tenda di Tiribazo, satrapo dell'Armenia durante la guerra di Corinto, Ath. II 31 sui ricchi donativi dei persiani e V 23 sulla munificenza dei successori di Alessandro (nella processione per i giochi istituiti da Antioco a Dafne sfilavano cinquecento donne sedute su lettighe). Su questi preziosi divanetti, secondo quanto ci riporta Ateneo, usava banchettare il Gran re (IV 145d), inoltre erano segno peculiare della voluttuosità di Alessandro Magno (XII 537d) che era solito amministrare gli affari di stato seduto su un trono d'oro e

circondato dai compagni distesi su letti dai piedi d'argento. Attraverso la menzione di tali lussuosi oggetti d'arredamento l'ennesima ostentazione di lusso del tiranno si sovrappone a un richiamo alle gioie del simposio aristocratico.

ὑπεράνθρωπος: si tratta di un termine raro (precedentemente si trova attestato in Dion. XI 35.2 e [Plut.] *Parall. Min.* 305c), che tuttavia risponde a un meccanismo di creazione verbale frequente in Luciano, basato sui composti con παν-, πολυ- e ὑπερ-, come nel nostro caso (e.g. *Nigr.* 1 ὑπεροπτικῶ τιμι, *Dem.* 63 ὑπέργηρωσ, *Icar.* 2 ὑπερνεφέλω ἀνδρὶ, *Philops.* 25 ὑπερημέρους, *Lex.* 25 ὑπεράττικος, *Nav.* 1 ὑπερμεγέθη ναῦν, cf. BRACERO 1995, 127). L'effetto comico che ne consegue è determinato dall'iperbole, veicolata funzionalmente dal prefisso, secondo un procedimento già impiegato da Aristofane (cf. e.g. *Ach.* 971 τὸν ὑπέρσοφον, *Pax* 52 ὑπερηγορέουσιν): il tiranno è un “superuomo” agli occhi di Micillo, immagine che contrasta irridentemente con lo *status* di morto in cui si trova ora. Al tempo stesso la presenza di ὑπερ- ipostatizza l'idea di un folle superamento del limite nel segno della ὕβρις, concetto assiomatico in tutta l'etica greca: si vedano, tra i numerosissimi esempi, la maledizione dell'ὑπὲρ μόνον nel proemio dell'*Odissea* (vv. 34s.), l'insistenza dei composti con ὑπέρ- nelle considerazioni di Dario sull'ira di Serse nei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 820 ὑπέρφευ, 825 ὑπερφρονήσας, 827 ὑπερκόμπων, 831 ὑπερκόμπω; cf. DI BENEDETTO 1978, 20), le varie occorrenze di ὑπερβαίνω nell'*Alceste* sofoclea per designare la trasgressione delle leggi della città da parte della protagonista (vv. 449, 481, 605, 663). L'epiteto ὑπεράνθρωπος in questo passo sottintende evidentemente anche una critica di tipo etico nei confronti del tiranno.

τρισόλβιος: come il lemma precedente, anche questo aggettivo composto viene probabilmente impiegato con valenza ironico-iperbolica. L'uso del prefisso intensivo τρις- è tipico soprattutto del lessico drammatico, come nota lo stesso Luciano a proposito dell'unica altra occorrenza di τρισόλβιος nel *corpus* (cf. *Nigr.* 1 τοῦτο δὴ τὸ ἀπὸ τῆς σκηνῆς ὄνομα, τρισόλβιος), infatti in tragedia e soprattutto in commedia si usa per dare un valore accrescitivo ad aggettivi quali μάκαρ (Ar. *Pax* 1332), μακάριος (Ar. *Ach.* 400, *Vesp.* 1293), ὄλβιος (Soph. fr. 837 Radt.) e, al contrario, ἄθλιος (Soph. *OC.* 372, *Pax* 242), κακοδαίμων (Ar. *Ach.* 1024, *Ran.* 19), καταρατος (Men. *Epit.* 540). La radice del composto designa la felicità data dal benessere materiale, ovvero la prosperità (cf. LSJ⁹ 1213b s.v. ὄλβιος e ὄλβος), di cui l'etica greca, infaticabile assertrice di equilibrio, consiglia sempre un possesso moderato: già nella poesia sapienziale arcaica si afferma che la sazietà (κόρος) genera la ὕβρις, quando chi possiede una grande ricchezza (πολὺς ὄλβος) non è dotato di una mente assennata (cf. Sol. fr. 6.3s. W.; Theogn. I 153s). Il nesso ὄλβος-sciagura si ritrova, inoltre, in altri generi che fanno parte della *paideia* luciana: in particolare, si vedano, a proposito della ricchezza di chi detiene un potere assoluto, Aesch. *Pers.* 739-752 e 800-842 per il μέγας ὄλβος di Serse (cf. *Ag.* 751s. e DI BENEDETTO 1978, 37-43) e Hdt. I 30-56 sul famoso dialogo fittizio tra Creso e Solone intorno alla felicità (ἐπειρέσθαι σε ἕμερος ἐπῆλθέ μοι εἴ τινα ἤδη πάντων εἶδες ὀλβιώτατον) e sulla conseguente rovina del re dei Lidi. L'impiego di un composto di ὄλβιος da parte di Micillo pertanto potrebbe alludere a una infrazione del principio del μηδὲν ἄγαν. Al tempo stesso l'attributo ὄλβιος

qualifica coloro che godono di una felicità piena, vicina alla beatitudine: non a caso τρισόλβιοι vengono chiamati gli iniziati ai misteri eleusini in un frammento sofocleo (fr. 867 Radt), riportatoci da Plutarco (*Quom. adul. poet.* 21f), e nelle occorrenze comiche il composto compare come sinonimo di μακάριος (Ar. *Ecc.* 1129 ὃ μακάριε καὶ τρισόλβιε, Phil. Com fr. 93.1s. Kock. ὃ τρισμακάρια πάντα καὶ τρισόλβια /τὰ θηρί'). Se la maschera del tiranno Megapente nascondesse, come si è detto, la figura storica di Erode Attico, Luciano ammiccherebbe ironicamente, oltre che alla esuberante prosperità del sofista greco, anche al coinvolgimento del sofista nelle pratiche culturali di Eleusi (cf. Phil. *VS* II 550 e 556, Luc. *Nav.* 20), nonché alle sue ricche donazioni per il santuario (cf. TOBIN 1997, 200-209).

ὑψηλότερος ὄλω πήχει βασιλικῶ: come informa lo scolio a questo passo il “cubito reale” misura tre δάκτυλοι in più (circa 5 cm.) rispetto al comune cubito (44, 47 cm.; cf. Hultsch. 1958, in *RE* IV.2 1738 s.v. *cubitus*): il tiranno, dunque, sarebbe persino più alto di 50 cm.! È evidente l'ironia basata sul paradossale confronto: rispettivamente gli aggettivi ὑψηλός e βασιλικός evocerebbero un'altezza imponente e maestosa, immediatamente sconfessata, però, dal sostantivo cui sono attribuiti, nient'altro che un cubito. Nell'*epos* ὑψηλός, infatti, è impiegato per qualificare l'altezza considerevole di torri (cf. e.g. Hom. *Il.* XII 386 κάππεσ' ἀφ' ὑψηλοῦ πύργου forse parodiato in Ar. *Ran.* 130), mura (Hom. *Il.* XII 338 τείχεος ὑψηλοῖο), rocce (e.g.[Hes.] *Scut.* 440s. πάγος ... / ὑψηλός) o montagne (e.g. Hom. *Il.* XII 282 ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς citato parodisticamente in Ar. *Nub.* 279; Hes. *Th.* 632 οἱ μὲν ἀφ' ὑψηλῆς Ὀθρυος Τιτῆνες ἀγαυοί), mentre non è attestato per designare la statura delle persone. Più comune in età classica è, invece, il suo uso metaforico riferito all'elevato *status* sociale (e.g. Eur. *Hel.* 418, cf. *Heracl.* 613), che non di rado può celare un velo di superbia (e.g. Eur. *Hypp.* 730): è con quest'ultima accezione che l'aggettivo, quando attribuito a persone, ricorre nel *corpus* luciano (cf. *Nav.* 40 sull'arroganza di Samippo, *Bis acc.* 33 per l'immagine del Dialogo, personificato, che ὑψηλὸν ἄνω που τῶν νεφῶν ἀεροβατοῦντα). Al tempo stesso l'aggettivo βασιλικός, per quanto impiegato in questo contesto con la sua valenza tecnica, non può che ricordare un'idea di regalità, nello specifico quella del Gran Re di Persia, suggellando la descrizione del lusso orientale del tiranno fin qui condotta da Micillo.

ἐπαιρόμενος τῇ τύχῃ: come è stato evidenziato da BERARDI (2004), l'innalzamento di un uomo al colmo della fortuna, seguito dalla sua rovinosa caduta, è uno schema ricorrente in Erodoto nella trattazione delle vicende prima fortunatissime, poi drammaticamente funeste, di sovrani quali Policrate e Creso. Lo stesso, secondo la studiosa, compare frequentemente nelle opere dei retori della Seconda Sofistica, in cui questi tiranni compaiono come *exempla* di carattere moralistico: si tratta di uomini che, raggiunta la vetta della buona sorte, non si sono astenuti dal calpestare l'ultimo gradino, quello che procura la vertigine della ὕβρις, dimostrandosi incapaci di «comprendere la mutevolezza della sorte e di ascoltare consigli di moderazione (cit. *Ibid.* 322)». In tali scritti la *tyche* gioca sempre un ruolo attivo, non agisce secondo un principio di aleatorietà ma con la volontà morale di punire i superbi ([Dio Chys.] LXIV 1-2; Luc. *Cont.* 14, *Nav.* 26;

Max. Tyr. XXXIV 4-5), come la regista di una *pièce* teatrale “toglie la maschera” e fa cambiare di ruolo ad alcuni dei suoi attori (cf. Luc. *Negr.* 16 e *infra s.v.* ἀποδυσάμενος τὴν τρυφήν). È evidente che in questo passaggio Luciano, per rappresentare la parabola esistenziale del tiranno, segue “in miniatura” lo stesso schema (ascesa e caduta) caro ai retori contemporanei: la morte marca l'ineluttabile volgersi della sorte del despota, che da “uomo pari agli dei” si riduce ad essere un κάθαρμα (cf. *infra s.v.*).

σεμνῶς προβαίνων: La venerabilità dell'aspetto e del portamento è simbolo di nobiltà e raffinatezza già nella poesia arcaica, un segno distintivo della classe aristocratica rispetto a quella contadina, rustica nei modi e nelle vesti (cf. Ath. I 38 per una sorta di rubrica sull'argomento e ANDRISANO 1997-2000). Si tratta di un motivo già consolidato nel teatro attico, oggetto di motteggio in commedia. L'aggettivo σεμνός, il cui significato primario è «venerando» (in quanto derivato di σέβομαι, cf. LSJ⁹ 1591a s.v.) e pertanto in tragedia viene impiegato soprattutto come attributo della divinità (cf. e.g. Soph. *OC.* 55, 1090, *Aj.* 837), nell'uso colloquiale si applicava a chi assumeva un atteggiamento altezzoso: si veda, per esempio, Ar. *Nub.* 48 σεμνήν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισυρωμένην per la descrizione ironica che l'ἄγροικος Strepziade fa della maestosità ed eleganza della propria moglie proveniente da una delle più nobili famiglie aristocratiche di Atene (cf. *Schol. Tzetz. ad loc.* σεμνήν: ὑπερήφανον, ὑψηλήν, ἐπηρμένην, ἀλαζόνα; Ar. *Vesp.* 627, *Ran.* 178 per l'uso del termine con la stessa accezione). È, inoltre, un attributo inevitabilmente legato alla scena tragica, soprattutto eschilea: significativo un passo delle *Rane* in cui il più anziano tragediografo accusa il rivale di aver tradito la solennità della sua tragedia nelle parole e nelle vesti, molto più nobili prima delle riforme euripidee (1061 τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν; sullo stesso tema cf. Ath. I 39 Αἰσχύλος ... ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα). Nel *corpus* di Luciano σεμνός compare più come “epiteto” di τραγωδία (*Salt.* 2, *Lex.* 22), riferito più all'estetica che ai contenuti del genere (cf. *J. Trag.* 41), ma più frequentemente, sulla scorta delle suggestioni della commedia antica (cf. *Bis acc.* 33 τὸν Εὐπολιν καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, δεινοῦς ἄνδρας ἐπικερτομηῆσαι τὰ σεμνὰ e TOSELLO 2016), designa con ironia l'atteggiamento supponente e ipocrita di chi per opulenza, potere o presunta sapienza vuole suscitare l'ammirazione o la venerazione altrui (cf. *Nigr.* 21, *Symp.* 7, *Gall.* 18, *Icar.* 21, 29, *Cont.* 9, *Vit. Auct.* 2, *Bis acc.* 33, *Merc. Cond.* 25, *Fug.* 18, *D.Mort.* 20.8). Che la σεμνότης si configuri in Luciano come qualità precipua dello σχῆμα tragico è confermato da un passo dell'*Icaromenippo* (29), che appare quasi una chiosa del commento, chiaramente sarcastico, con cui Micillo descrive l'incedere del tiranno: i filosofi, ammantati del venerabile nome della virtù, somigliano agli attori tragici, che tolta la maschera e la veste bordata d'oro, non lasciano che un omiciattolo ridicolo pagato sette dracme per la rappresentazione.

ἐαυτὸν ἐξυπτιάζων: Si tratta di un verbo poco attestato nel *corpus* della letteratura greca, che letteralmente significa «piegare, rovesciare all'indietro» (cf. LSJ⁹ 600a s.v.). Le sporadiche occorrenze di età classica sembrano presentare un'accezione leggermente diversa rispetto a quella utilizzata da Luciano: in Aesch. *Sept.* 577 Anfiarao inveisce «rovesciando il nome, la forza di Polinice»

(ἐξυπτιάζων ὄνομα, Πολυνείκους βίαν; negli scoli al passo il verbo è glossato con ἀναπτύσσων, ἐτυμολογῶν, ἐξαπλῶν con riferimento all'etimologia del nome di Polinice), in Aristot. *Hist. An.* 499a si descrive una razza di buoi con le corna «ripiegate all'indietro» (τὰ δὲ κέρατα ἐξυπτιάζοντα). Nell'opera del Samosatense ἐξυπτιάζω designa quasi sempre il comportamento supponente proprio dei ricchi e dei tiranni (*Gall.* 12, *Adv. Ind.* 21, *Merc. Cond.* 3), che marciano con aria d'orgoglio mantenendo il collo eretto e spingendo il petto in fuori come suggerisce lo scolio a questo passo.

ἡ κνῖσα: In Omero tale termine indica “il grasso delle vittime sacrificali” (e.g. *Il.* I 460, *Od.* III 347, cf. Aesch. *Prom.* 496), che avvolto nel fumo raggiunge il cielo (cf. e.g. il verso formulare di *Il.* I 317 κνίση δ' οὐρανὸν ἵκεν ἐλισσομένη περὶ καπνῶ), oppure direttamente “il fumo, l'odore della carne sacrificata (*Il.* I 317)”. L'idea che gli dei persino si nutrissero del fumo dei sacrifici nasce nella fantasia dell'*archaia* (cf. Ar. *Av.* 188-193 in cui Pisetero suggerisce all'Upupa di costruire la città nell'aria in modo da bloccare l'odore del fumo e i vv. 1515-1518 in cui Prometeo lamenta che gli dei ora sono digiuni poiché non arriva più il fumo dei cosciotti), che Luciano non manca di sfruttare a più riprese nella sua satira della religione tradizionale: in *J. Trag.* 22 Zeus è preoccupato perché gli uomini, affidandosi alle teorie epicuree, smetteranno di alimentare gli dei con il fumo delle vittime sacrificali, considerato una prelibatezza per gli abitanti dell'Olimpo (cf. *Prom.* 19; è migliore dell'ambrosia in *Icar.* 27). È evidente che in questo passo il sostantivo κνῖσα sia impiegato da Micillo iperbolicamente: il tiranno dispone di carne in quantità straordinaria, corrispondente a quella che un'intera città potrebbe sacrificare agli dei o, meglio, a lui stesso in quanto ἰσοθεός, e la proiezione di una simile abbondanza alimentare non può che torturare il povero ciabattino, escluso da questo *Eldorado* gastronomico. Si tratta di un motivo già presente in Aristofane: in *Ach.* 1044s. il profumo delle carni succulente arrostiti da Diceopoli nel corso della sua tregua personale, che ha i caratteri utopici di una *Schlaraffenland*, tormentano il coro (Ἀποκτενεῖς λιμῶ 'μὲ καὶ / τοὺς γείτονας κνίση). L'odore della carne arrostita, infatti, è un elemento immancabile nelle fantasie culinarie della commedia antica (cf. BETA 2007, 20), legato inevitabilmente a quell'opulenza da cui i protagonisti sono esclusi nella vita reale, ma che nell'utopia scenica riescono finalmente a ottenere (Ar. *Plut.* 806-823). In particolare, l'abbondanza di carne richiama spesso nell'utopia comica la proverbiale disponibilità di cibo dei Persiani: a questo fanno riferimento, per esempio, le immagini gastronomiche di alcuni frammenti dei *Persiani* di Ferecrate (in fr. 137.9s. K.-A. si menzionano alberi che traboccano di budella di capretto arrostiti, calamaretti, tordi bolliti), e dei *Turiopersiani* di Metagene (nel fr. 6 il fiume Crati lancia pesce e carni arrostiti direttamente nella bocca di chi si avvicina alle sue sponde), che probabilmente rivisitano in chiave comica alcune opere geo-etnografiche del VI a.C. (cf. Hdt. I 133 sul ricco banchetto di carne che i Persiani allestiscono per il loro compleanno; PELLEGRINO 2000, 29 n. 50 per una rassegna bibliografica sull'argomento e pp.11-126, 133-154, 235s. sulla rappresentazione della ricchezza alimentare dei Persiani in commedia). Il lusso gastronomico sin dall'*archaia* è, infine, segno di tirannide (Ar. *Av.* 1672s., *Vesp.* 493, cf. CATENACCI 2012, 172), corrispondendo all'immagine popolare della

prosperità del despota che può godere di ogni genere di pietanze (Xen. *Hier.* I 4, 16; tale motivo ricorre immancabilmente anche nell'affresco di Ateneo della τρυφή orientale, cf. XII 538a sui banchetti di Alessandro Magno, XII 540 sulla varietà “esotica” delle carni della mensa di Policrate).

Παγγέλοιος: In Luciano viene giudicato γελοῖον tutto ciò che ha subito gli effetti dell'attacco satirico. Si tratta di un termine che ha 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 Sirio-Luciano di avergli tolto la seria maschera tragica per fargliene indossare una comica e satirica).

ἀποδυσάμενος τὴν τρυφήν: Nella commedia antica ἀποδύω, accanto al significato primario di «undress, strip off one's clothes» (LSJ⁹ 198b *s.v.*; cf. Ar. *Av.* 712, *Lys.* 1173, *Ran.* 715s.), assume valenza metateatrale ed è impiegato per commentare l'azione scenica dei personaggi che si tolgono o invitano altri a togliere parti del costume (e.g. *Av.* 934s. χιτῶν' ἔχεις, / ἀπόδυθι καὶ δὸς τῷ ποιητῇ τῷ σοφῷ, cf. *Thesm.* 214, 636s., *Ran.* 641). In Luciano l'uso metaforico di tale verbo risulta chiaro soprattutto in un passo denso di termini teatrali qual è *Negr.* 16: la vita, afferma Menippo, somiglia a una grande processione, in cui Tyche assegna a ciascuno un costume (σχῆμα), ma talvolta lo cambia (μετέβαλε) nel corso della stessa, convertendo il tiranno Policrate nello schiavo Menandro, alla fine della processione, però, ciascuno deve spogliarsi della veste (ἀποδοὺς τὴν σκευὴν), così che nessuno sia superiore al vicino (cf. *Icar.* 29 in cui compare lo stesso motivo applicato ai filosofi). La similitudine della vita come occasione festiva o come opera teatrale è diffusissima nella letteratura di età imperiale (cf. HELM 1906, 44-53; ROCA FERRER 1974, 150s.; TRÉDÉ 2002, 587-594; EDWARDS 2002) e in particolare in Luciano (cf. e.g. *Nigr.* 20, *Cal.* 24, *Gall.* 24, *Icar.* 17, *Pisc.* 31, *Merc. Cond.* 41, *Alex.* 12, 60, *Peregr.* 21, *Tox.* 9, *Tyrann.* 20, *Sat.* 19, *Ap.* 5, *Herm.* 86, *Nav.* 46; per una rassegna più completa sulla questione cf. da ultimo KARAVAS 2005, 191-232).

οἶον κάθαρμα: il termine κάθαρμα presenta il significato primario di “rifiuto, lordura”, ovvero «that which is trown away in cleansing» (LSJ⁹ 850a; cf. e.g. Aesch. *Ch.* 98 καθάρμαθ' ὧς τις ἐκπέμψας). Già nell'*archaia* viene impiegato come epiteto offensivo per apostrofare sprezzantemente i propri interlocutori, assumendo dunque la valenza traslata di “rifiuto della società, canaglia” (cf. Ar. *Plut.* 454 ὃ καθάρματα e fr. 686 K.-A. οὐ φθереῖ, κάθαρμα, κάκποδῶν ἡμῖν ἄπει, con l'ingiunzione di “togliersi dai piedi”). Le occorrenze del sostantivo con questa accezione soprattutto in commedia e nell'oratoria (cf. Dem. XVIII 128, XIX 198, XXI 185; Aeschyn. III 211) ne confermano il valore colloquiale (cf. DICKEY 1996, 170, 289). Luciano, servendosi di tale appellativo, passa bruscamente da un registro alto, ricco di termini ricercati, a uno basso, comico, segnalando anche sul piano stilistico lo scarto tra essenza e apparenza del tiranno.

ἐπὶ τῷ αἵματι τῶν ἐν τῇ Λακωνικῇ θαλάττῃ κοιλίδων: Nello scolio a questo

passo si riporta la notizia che la porpora laconica usata per tingere le vesti era particolarmente pregiata, evidenza testimoniata anche da Paus. III 21.6 (cf. Plin. *Nat. Hist.* IX 127 e Clem. Al. *Paed.* II 10, 115, 1). Che la porpora fosse stata inventata proprio in Laconia, come riferisce lo stesso scoliasta, non trova, invece, altre attestazioni (sulla questione cf. RUSSO 2012, 172). Il motivo della scomposizione della porpora nei suoi elementi costitutivi al fine di smascherarne lo scarso valore materiale è comune nella diatriba cinico-stoica: Marco Aurelio (VI 13) definisce la porpora pelle di pecora bagnata di sangue di conchiglia (cf. IX 36), Demonatte fa notare a un nobile vestito di una tunica di porpora che quest'ultima era stata portata in precedenza da una pecora (Luc. *Demon.* 41); sullo stesso *topos* nella letteratura latina cf. e.g. Giov. *Sat.* III 3.81, Pers. *Sat.* II 65. Si tratta di un “esercizio” proprio delle scuole filosofiche antiche che consisteva nel scomporre ogni oggetto dotato di prestigio nell'opinione corrente nei suoi elementi costitutivi, così da valutarlo esclusivamente sulla base del suo contenuto essenziale e non per la sua volubile apparenza (RABBOW 1951, 42-49; HADOT 2002, 123s.).

§17

L'immagine del ricco tiranno Megapente viene associata da Micillo alla figura dell'usuraio, spesso sovrapposta nella letteratura a quella dell'avarro, che vanta una tradizione antichissima. Sarebbe troppo limitato circoscrivere alla retorica della diatriba cinico-stoica, come sostiene BOMPAIRE (1958, 209), la possibile ispirazione di Luciano nel ritrarre gli avari dei suoi dialoghi²¹⁴. Già Ipponatte, infatti, derideva l'avarro con l'*hapax* χειρόχωλος (fr. 180 Dg. = fr. 171 W.), una *image kenning* riferita alle mani anchilosate, come glossa Polluce testimone indiretto del frammento (II 153 τὸν τὴν χεῖρα πεπηρωμένον), probabilmente contratte per l'abitudine a contare i soldi (cf. Luc. *Tim.* 13; BETTARINI 2017, 38s.). L'attenzione alle mani avrà fortuna (cf. *infra*) e sarà uno dei tanti segni delle abitudini ossessivo-compulsive del personaggio nella commedia antica: lo Strepsiade delle *Nuvole* di Aristofane che non riesce a dormire pensando ai debiti (vv. 1-24), vive un'esistenza frugale ai limiti della povertà (vv. 41-45), perseguitato dalla mania del risparmio (non vuole sprecare nemmeno l'olio della lampada: cf. vv. 57-59), e il dio Pluto, nell'omonima commedia aristofanea, che tiene tutto sotto chiave o egli stesso, ipostasi della ricchezza, viene messo sotto chiave dai tirchi, costituiscono in *nuce* gli archetipi letterari del *philargyros*, figura particolarmente frequente nella *mese* e *nea*²¹⁵. Nella caratterizzazione del tipo

214 Una descrizione esaustiva della figura dell'avarro si trova nel *Gallo* (29-31), in cui a interpretare il ruolo sono in realtà due personaggi: il ciabattino Simone, improvvisamente arricchitosi, che passa le notti insonni temendo che qualcuno possa sottrargli le sue fortune e l'usuraio Gnifone, che ugualmente non dorme e passa il tempo a contare i soldi. Anche in *Tim.* 13 Zeus, ritraendo le condizioni di vita di Pluto, nascosto in forzieri nella perpetua oscurità, descrive la vita dei suoi “padroni”, avari e usurai, che passano il tempo a vegliare sui profitti alla luce di una lanterna fioca, e dello stesso Pluto, che appare pallido e preoccupato con le dita deformate a forza di fare conti (per un commento cf. TOMASSI 2011, 278s.).

215 Purtroppo di molte commedie dedicate a questa maschera ci sono rimasti per lo più solo i titoli: sull'avarro cf. Crat. fr. 38 K., Doxipp. fr. 4 K., Phidip. 20 K. ΦΙΛΑΡΓΥΡΟΣ, Philisc. 1 K.

comico, e in particolare nella definizione dei suoi tratti fisici e psicologici, contribuì certamente anche l'interesse per la scienza della fisiognomica, ovvero lo studio del rapporto tra le caratteristiche fisiche degli individui e il loro temperamento, che, affermatasi a partire dal IV sec. a.C., diventò la base teorica dei *Physiognomica* pseudo-aristotelici, dei *Caratteri* di Teofrasto e probabilmente influenzò anche gli artisti che creavano le maschere della commedia²¹⁶. È così possibile notare *loci similes* tra alcuni tratti caratteriali e comportamenti dello Smicrine e del Cnemone di Menandro e i caratteri di Teofrasto dedicati all'avarizia²¹⁷, e soprattutto tra Thphr. *Char.* 10 (μικρολογία) e la caratterizzazione di Eucalione nell'*Aulularia* di Plauto, uno dei migliori ritratti psicologici dell'avarico che ci ha tramandato il mondo antico, con la sua ossessione di essere depredata (vv. 65s, 71-73, 89-104) e l'impossibilità di fidarsi di nessuno (vv. 460-469, 624-627, 731-767; cf. PERNA 1955, 263-281).

È evidente che Luciano disponesse di un ampio bacino da cui pescare per la stesura di questo “bozzetto” con protagonisti un vecchio avaro, che mai ha goduto del suo immenso patrimonio, e il nipote scialacquatore, che per contrappasso approfitterà della fortuna dello zio. Il tono derisorio e beffardo con cui viene descritta la scena dal ciabattino avvicina, tuttavia, questa breve digressione più ai modelli giambico-comici che alla critica moralista contro l'avarizia propria della filosofia popolare²¹⁸, di cui Plutarco e Dione Crisostomo ci offrono qualche esempio²¹⁹. La ricorrenza degli stessi soggetti e di stilemi simili in alcuni epigrammi scoptici della prima età imperiale²²⁰ e nella satira latina (cf. e.g. Hor. *Sat.* II 3. 144-160; Juv. IX 38-42) conferma, inoltre, che questo tipo di comicità basata sui luoghi comuni identificativi di alcune figure sociali tipiche (oltre all'usuraio, medici, avvocati, professori di retorica, soldati) riscuoteva un certo successo presso i *pepaiedeumenoí*, educati tra l'altro alla lettura della commedia²²¹.

ΦΙΛΑΡΓΥΡΟΙ, Teogn. fr. 1 ΦΑΣΜΑ Η ΦΙΛΑΡΓΥΡΟΣ, sull'usuraio cf. Alex. fr. 230-233 ΤΟΚΙΣΤΗΣ Η ΚΑΤΑΨΕΥΛΟΜΕΝΟΣ, Nicostr. fr. 25 Κ. ΤΟΚΙΣΤΗΣ.

216 L'artista fissa «nella maschera, e trasforma quindi di colpo in segni permanenti del carattere quelli che sono aspetti accidentali, fuggitivi della fisiognomia, corrispondenti a determinati stati d'animo momentanei, come l'ira (il sollevamento delle sopracciglia), la preoccupazione (agrottamento di esse), il timore (pallore), ecc...». Cf. BERNABÒ BREA 2001, 169s.

217 Si vedano Men. *Dysk.* 30-34, 442-455, 928s., Asp. 149-159, *Epitr.* 716-755 e Thphr. *Char.* 10 (μικρολογία), 22 (ἀνελευθερία), 30 (αἰσχροκέρδεια). Cf. a proposito VOLT (2007, 216-218).

218 Si veda OLTRAMARE (1926, 54 n.3).

219 Si vedano, per esempio, le descrizioni del φιλοχρήματος δαίμων in Dione Crisostomo (IV 1-96) o del φιλόπλουτος in Plutarco (*De cup. divit.* 523d-526f).

220 Gli epigrammi di σκῶμμα contro gli avari sono per lo più raccolti nella sezione della “Corona” *AP.* XI 165-174: interessanti soprattutto XI 167, attribuito a Polliano, su un usuraio povero, perché prestando tutto non ha nulla, XI 168 di Antifane che descrive un avaro impegnato a far conti ma infine destinato a lasciar tutto agli eredi (simile al XI 171 attribuito a Lucilio), e XI 169 di Nicarco, che ritrae ironicamente un uomo talmente avaro da rinunciare al suicidio per non spendere i soldi della corda. Incentrati sul tema dell'avarizia sono inoltre gli epigrammi *AP.* XI 289s., 309, 366, 391, 397. Per un commento cf. CECCAROLI (2017, 17-21).

221 cf. DH. *De im.* II 11, *Ars rh.* 11.10; Dio Chrys. XVIII 6-7, Plut. *Comp. Ar. Men.* 853a-854c, Quint. X 1. 69-71. Sulla riproposizione di alcuni *topoi* della figura dell'avarico propri della commedia nuova nelle declamazioni (Liban. *Decl.* 32; Coric. *Decl.* 6) cf. il recente articolo di DA COSTA E SILVA 2016.

τὸν δανειστήν: Il sostantivo che designa chi presta soldi a interesse non è attestato prima del IV sec. a.C. ed è impiegato soprattutto in età imperiale. In età classica si preferiscono, invece, i termini ὀβολαστής (e.g. Ar. *Nub.* 1155) o τοκιστής (e.g. Plat. *Alc.* II 149e). Prestare soldi a usura era considerata un'attività che rendeva straordinariamente ricchi (cf. e.g. Dio Chrys. VII 104), ma che godeva di una pessima reputazione sin dall'età classica (cf. e.g. Demost. 37.52 μισοῦσι ... Ἀθηναῖοι τοὺς δανεῖζοντας). La commedia, in particolare, registra più volte l'odio diffuso nei confronti degli usurai che sfocia nell'invito a non restituire i prestiti o a trovare strategie per non pagare i debiti: si veda soprattutto Ar. *Nub.* 1155-1162, *Ecc.* 567 e 658-660, *Thesm.* 839-845, *Av.* 114-116, ma anche Pherecr. fr. 64 K.-A., Crat. fr. 81 K.-A.; nella *media* sono attestate una commedia di Nicostrato (fr. 26 K.-A.) e una di Alessi (fr. 232-235 K.-A.) dedicate a un τοκιστής, e nella commedia latina il *foenerator* ricompare a più riprese come figura negativa (cf. Plaut. *Curc.* 480, 506-511, *Most.* 532-535). Tutte le professioni basate sul prestito o lo scambio di denaro suscitarono, inoltre, il biasimo dei filosofi, perché inevitabilmente esposte al vizio dell'avarizia: Aristotele considera gli usurai tra gli avari della peggior specie, poiché eccedono nel prendere tutto e da ogni parte (*EN* 1121b-1122a), così molto forte è la critica all'usura nel cinismo (cf. Bion fr. 41 Kindstr. e KINDSTRAND 1976, 249s.) e in generale nella diatriba (cf. Plut. *De vit. aer. al.* 828b-c., *De cup. div.* 524c; Epict. I 8.2, Dio Chrys. VII 89, XX 18, XXVII 8, XXXI 51). Alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina*, infine, ritraggono la psicologia dell'usuraio, assillato, come Gnifone, dalla preoccupazione per i soldi e il rischio di perderli (*AP.* XI 167, 173, 289, 309, XVI 18; sui rischi che comportava l'attività di usuraio cf. TONER 2009, 22-26).

Γνίφων: Nome parlante di invenzione luciana che nei dialoghi è sempre assegnato a figure di usurai (cf. *Gall.* 30, *Vit. Auct.* 23, *Tim.* 58). Etimologicamente il termine Γνίφων è apparentato con la radice κνι- di κνίζω («gratter, chatouiller», cf. *DELG* 527a) e di κνίψ o σκνίψ, nome di un piccolo insetto che infesta fichi e querce, una sorta di tarlo (Ar. *Av.* 590, Arist. *HA* 534b). Per metafora il nome proprio esprime, dunque, un'idea di avarizia meschina, conseguita a spese di altri, che si applica bene all'immagine dell'insetto «grignoteur» (cit. *DELG* 527b): si vedano gli aggettivi κνιπός (*AP* XI 172, cf. Phot. Φ 103 φειδωλός· φειδόμενος· κνιπός; Phot. Κ 173 = Suid. κ 1879 s.v. κνίψ: σημαίνει τὸν ὀλίγα δαπανῶντα) e σκνιπός (*EM* 718 τὸ δὲ κνίψ ... Ἔστι δὲ ζῷον εὐτελέες· ὅθεν ἐπὶ τῶν μικροθύχων ἀνδρῶν εἶθε λέγεσθαι, ὅτι σκνιπός ἐστι), che significano appunto «avaro». Le parole γνίφων o κνιπός indicherebbero, inoltre, secondo un commentatore anonimo a Arist. *EN* 182.27 un difetto nel dare, ovvero appunto la turcheria (κίμβικες <καὶ> κυμινοπρίσται καὶ γνίφωνες καὶ σκνιποὶ οἱ μικρὰ προϊέμενοι καὶ διδόντες). Già nell'*archaia* gli usurai sono paragonati a degli insetti (in Ar. *Nub.* 12s. Strepisade è δακνόμενος / ὑπὸ τῆς δαπάνης: a morderlo come le cimici dei letti sono appunto i creditori) e in Luc. *Gall.* 31 lo stesso Gnifone si reincarnerà in uno scarafaggio, in una zanzara o in una mosca canina, tutti insetti parassitari che si alimentano alle spese dell'uomo.

ἄγευστος αὐτῶν ἀπέθανε: Gnifone muore senza aver provato il gusto delle sue ricchezze. L'uso metaforico di ἄγευστος, che letteralmente significa «not tasting or having tasted» (riferito al cibo: cf. Plat. Com. fr. 113 K. e LSJ⁹ 8b s.v.), risale già alla tragedia (Soph. *Ant.* 582 κακῶν ἄγευστος) ed è frequente nella letteratura filosofica (e.g. Xen. *Mem.* II 1 23, Plat. *Resp.* 576a, Aristot. *EN* 1176b), col senso di «non provare, non fare esperienza concreta di qualcosa». Il verbo γεύω, da cui deriva l'aggettivo, si trova riferito ai beni “non gustati” dell'avaro già in una diatriba di Telete : persino i topi e le formiche mangiano di più sottolinea ironicamente il filosofo (IV 35 H. ὑπαρχόντων αὐτοῖς δι' ἀνελευθερίαν οὐδενὸς γεύονται οὐδὲ ἄπτονται· ἀλλὰ πλείω οἱ μῦς κατεσθίουσι καὶ οἱ μύρμηκες ἢ αὐτοί). Chi è tirchio è come ὁ Τάνταλος ἐν λίμνῃ (IV 34 H.): la punizione del re di Sipilo nell'Ade che, per quanto cerchi di attingere dall'acqua della palude o di toccare i frutti che pendono dalla sua testa, non riesce nell'intento (e.g. Hom. *Od.* XI 582-592), diventa nella filosofia cinica una metafora del comportamento dell'avaro che non giunge mai al soddisfacimento di quello che ha (cf. Luc. *Tim.* 18 οἱ μὲν ὥσπερ ὁ Τάνταλος ἄποτοι καὶ ἄγευστοι e *D.Mort.* 7).

τῷ ἄσωτῳ: Il confronto tra avari e prodighi si trova già nella commedia antica: il Fidippide delle *Nuvole* che prosciuga tutte le sostanze del padre, lasciandolo sul lastrico è già, come non mancano di ricordare gli scoliasti (*Schol. ad Ar. Nub.* 52a, 815c, 966a), un esempio di ἄσωτία. Avarizia e prodigalità rappresentano gli estremi opposti di un uso incorretto della ricchezza (Ar. *EN* 1119b-1120a): il Pluto di Aristofane si lamenta che se finisce in casa di un tirchio viene nascosto subito, mentre se capita da uno scialacquatore viene buttato in dadi e puttane (vv. *Plut.* 237-243), ovvero speso in cose effimere e che per di più suscitano la riprovazione sociale. La beffa comica consiste nel contrasto tra la fatica e le privazione cui si sottopone l'avaro per raccogliere il denaro e la leggerezza con cui il prodigo, spesso un giovane, lo sperpera: Aristotele trattando in *EN.* 1119b dell'ἄσωτία spiega, infatti, che lo sperpero di denaro è un errore tipico dei fanciulli, in cui predomina il desiderio di piacere. Non è un caso, dunque, che la Commedia Nuova, che spesso tratta del conflitto generazionale tra giovani e vecchi, metta in scena anche giovani eccessivamente gaudenti (Men. fr. 830 K.). La prodigalità non poteva, inoltre, mancare tra i vizi condannati dalla filosofia morale cinico-stoica, in quanto esempio di incontinenza (D.L. VI 89, Plut. *De virt. mor.* 445a, *De cup. div.* 525C-f, Dio Chrys XX 4, XXX 33, LXVI 1, 14).

Ῥοδοχάρει: il nome proprio dell'erede scialacquatore dell'usuraio è un *hapax*. Come per Gnifone, deve trattarsi di un nome parlante, in questo caso composto di due elementi: Ῥοδο-, che potrebbe alludere tanto al sostantivo ῥόδον, rosa, quanto a Ῥόδος, l'isola di Rodi, e -χάρης, suffisso formato a partire χαίρω («take pleasure in, delight in» cf. LSJ⁹ 1969b s.v.). Che la seconda parte del composto rinvii a un'attitudine gaudente è indubbio, di più difficile interpretazione è, invece, la prima e in generale il *Witz* che sta dietro questo nome proprio: Rodocare è “colui che è deliziato dalle rose” oppure “amante di Rodi” o ancora l'ambiguità semantica è voluta? Tra i nomi propri composti con Ῥοδο- vale la pena menzionare per un confronto Rodope (Ῥοδόπιν, «sguardo di rosa»), etera di cui si sarebbe innamorato Carasso, fratello di Saffo (cf. Hdt. II 135, Saph. fr. 254c

Voigt., Ath. XIII 69) oppure regina lussuriosa, figlia del fiume trace Strimone nominata da Luciano in *Salt.* 2 e 51. La rosa era, infatti, nel mondo antico simbolo di lussuria e piacere: si veda a titolo d'esempio la tappezzeria di rose fatta allestire dal tiranno Dioniso di Siracusa per godere delle vergini della città (Ath. XII 58) e l'unguento di rosa (ρόδιον) impiegato da chi è dedito a uno stile di vita lussuoso (Ath. XII 78). L'amore per le rose potrebbe rappresentare, dunque, in generale una debolezza per la τρυφή che prefigura beffardamente la fine che faranno le sostanze faticosamente raccolte da Gnifone. D'altra parte la città di Rodi, cui parimenti potrebbe alludere Ῥοδο-, era un emporio fiorente in età ellenistica e romana, dove si potevano trovare ogni genere di attrazioni e beni di lusso, nonché abbondanza di pietanze e vino. Alcuni frammenti comici riportati da Ateneo ci illuminano sulle opinioni antiche riguardo a Rodi e ai suoi abitanti: nel fr. 17 K.-A. di Difilo (in Ath. IV 132c), forse appartenente alla *Ἀπολείπουσα*, i piatti serviti da un cuoco per i rodiesi alludono all'ingordigia di quest'ultimi (DI GIUSEPPE 2012, 101), attitudine gastronomica confermata anche da Linc. fr. 1 K.-A., in cui il padrone di casa rodio avverte il proprio cuoco che non ama i pranzi alla maniera attica, dove le porzioni sono ridotte (cf. Licophr. *TrGF* 100 F2 citato in Ath. X 15). Rodi era famosa anche per il vino, servito in una incredibile varietà di coppe elencate da Ateneo nell'XI libro dei Deipnosofisti dedicato all'argomento: Ῥοδιακή (o Ῥοδιας ο Ῥοδιακόν) era il nome di una coppa piuttosto capiente (cf. Diph. fr. 5 K.-A. in Ath. XI 96, Steph. fr. 1 K.-A. in Ath. XI 36), che veniva impregnata di mirra, zafferano, cannella, ecc., e poi cotta, per ridurre gli effetti dell'ebbrezza (cf. Aristot. fr. 672 Gigon. fr. 110 Rose in Ath. XI 11); di simile capienza era, inoltre, la Θηρίκλειον menzionata in Diox. fr. 4 K.-A. accanto alla Ῥοδιακή (Ath. XI 43). Questa passione per Rodi che rivelerebbe il nome Rodocare, dunque, anticipa la dispersione del denaro nei piaceri del ventre, di cui Gnifone sarebbe rimasto sempre ἄγευστος.

πρῶτος ἐπὶ τὸν κλῆρον ἐκαλεῖτο κατὰ τὸν νόμον: Rodocare viene chiamato come κληρονόμος, erede, di Gnifone secondo le leggi testamentarie del diritto attico, rispecchiate abbastanza fedelmente in Plat. *Leg.* 923a-926a (cf. HARRISON 1968, I, 143-149, MACDOWELL 1978, 68s.): se una persona non lasciava discendenti legittimi, il familiare più stretto poteva rivendicarne l'eredità. Il contrasto tra la vanità degli sforzi dell'avarò e la ricchezza ottenuta senza fatica dagli eredi è motivo topico della satira di età imperiale: si vedano in particolare alcuni epigrammi scoptici di Lucillio sul tema (*AP* XI 171: un avaro nomina se stesso erede, ma, una volta morto, sono i vicini a impossessarsi dei suoi bei; XI 389: un monito a un avaro affinché non peni invano per arricchire gli eredi; XI 294 su un avaro ricco per gli eredi e povero per se stesso; cf. FLORIDI 2014, 317-320, 515-517, 545s.) e, inoltre, Hor. *Sat.* II 3. 16-20, 14. 25-29, Iuv. *Sat.* 1.41. Si tratta, inoltre, di un *topos* ricorrente nella diatriba, in cui si critica in particolare l'eccessivo attaccamento all'eredità, un motivo alternativo a quello dell'attaccamento alle ricchezze (cf. e.g. Plut. *De cup. div.* 526b; Epict. II 7.9, III 2.8, III 8.2, Dio Chrys. IV 91, LXXIII 3).

οὐκ εἶχον ὅπως καταπαύσω τὸν γέλωτα. Notazione realistica, ma anche programmatica, sull'incapacità di contenere il riso di fronte all'azione demolitrice

della satira. Il motivo è già presente nella commedia dove la manifestazione di gioia provocata dal riso è paragonata agli effetti della pazzia: in *Ran.* 748-753 i servi confessano di impazzire di felicità alla vista delle malefatte dei propri padroni (750-751 ΞΑΝΘΙΑΣ ‘Ομόγνιε Ζεῦ· καὶ παρακούων δεσποτῶν ἄττ’ ἄν λαλῶσι; / ΟΙΚΕΤΗΣ Μάλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι). Si tratta anche di un inserto metateatrale: il riso nasce dallo spettacolo della commedia umana e il personaggio che ride si pone idealmente tra il pubblico, contagiandolo con la sua euforia. Per l'impossibilità di trattenere il riso suscitato dalla vista cf. anche *Nec.* 17 εἰ γοῦν ἐθεάσω τὸν Μαύσωλον ... οὐκ ἂν ἐπαύσω γελῶν; *D. Mort.* 1 (1) 1 ἐνταῦθα δὲ οὐ παύση βεβαίως γελῶν καθάπερ ἐγὼ νῦν ... ἐπειδὴν ὄρᾳς τοὺς πλουσίους καὶ σατράπας καὶ τυράννους.

ὄς ὠχρὸς: L'usuraio è “pallido” di paura (cf. *Ar. Pax* 639 πόλις γὰρ ὠχρίῳσα κὰν φόβῳ, *Lys.* 1140, *Ran.* 307). Anche nei *Physiognomonica* pseudo-aristotelici il pallore è relazionato con la paura (809a αἶ τε ἀπὸ φόβων ὠχρότητες; cf. 812a-b), un elemento che sarà recepito nella creazione delle maschere per la commedia *mese e nea* (cf. BERNABÒ BREA 2001, 169s.) e nella filosofia ellenistica, debitrice di queste idee teoriche: il cinico Teles (IV 36 H.) afferma per esempio che ἡ τῶν χρημάτων κτῆσις cambia il colore della pelle (χρῶαν), la taglia (μέγεθος), lo sguardo (ὄψιν). I timori di cui soffre Gnifone sono ovviamente legati alla perdita o al furto dei soldi, un motivo ricorrente nella rappresentazione dell'avarò in commedia.

ἀρχμηρὸς: Già nella commedia antica la “secchezza” (l'aggettivo significa, infatti, «dry»: cf. LSJ⁹ 285a s.v.) è metafora di indigenza. In Aristofane ἀρχμὸς, corradicale di ἀρχμηρὸς, significa “povero”(cf. *Nub.* 920-924 ἀρχμειὶς αἰσχροῶς e *Plut.* 839 ἀρχμὸς γὰρ ὢν τῶν σκευαρίων μ'ἀπώλεσεν con *schol. ad loc.* ἀρχμὸς ἀντι τοῦ ἀπώλεια). Come spiega TAILLARDAT (1965, 315s.) a proposito del significato di questa metafora, «ἀρχμειν ... se rapporte avec à l'aspect extérieur de l'indigent *desséché et poussièreux*, un pauvre ne se lavant pas et portant des vêtements sales». Si confronti a riguardo la descrizione che fa Platone di Eros: *Symp.* 203d [ὁ Ἔρωσ] πένης ἀεί ἐστι, καὶ ... σκληρὸς καὶ ἀρχμηρὸς καὶ ἀνυπόδητος καὶ ἄοικος, χαμαιπετὴς ἀεί ὢν καὶ ἄστρωτος, ἐπὶ θύραις καὶ ἐν ὁδοῖς ὑπαίθριος κοιμώμενος. Il *topos* dell'usuraio o dell'avarò paradossalmente povero ricorre in alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina*: cf. XI 166, 167 e soprattutto 30 (l'avarò Trasimaco per prestare denaro beveva solo acqua e digiunava, patendo la fame).

φροντίδος τὸ μέτωπον ἀνάπλεως: Le preoccupazioni per il denaro affliggono già lo Strepisade delle *Nuvole* (cf. *e.g.* v. 75 νῦν οὖν ὄλην τὴν νύκτα φροντίζων), commedia in cui Aristofane gioca a più riprese proprio con l'ambiguità semantica di φροντίζων, “pensare/preoccuparsi” (cf. LSJ⁹ 1956b s.v.): l'ambizione del vecchio e un po' stordito protagonista di diventare un Φροντιστής riecheggia spesso ironicamente la preoccupazione angosciata, φροντίς, per i propri debiti (cf. vv. 735-745). La fronte corrugata come segnale “fisiognomico” di preoccupazione ricorre nelle maschere della *Commedia Nuova*: come scrive Polluce ad aggrottare le sopraccigli è il lenone, spesso figura di avarò (IV 145 ὁ δὲ

πορνοβοσκός ... συνάγει τὰς ὀφρῦς; cf. BERNABÒ BREA 2001, 169-183). Le affezioni dell'avaro sono, infatti, menzionate per esempio in Apoll. Com. fr. 11 K.-A., Philem. fr. 98 K.-A., Plut. *Aul.* 65S, 79s., 181s. Il motivo delle *curae* si trova, inoltre, nel repertorio della satira latina (Varro *Men.* fr. 27, 36, 342) e nella filosofia morale greca (e.g. Xen. *Symp.* IV 35, Teles IV 47 H., Plut. *De cup. div.* 523d, Dio Chrys. IV 100): si ripropone il principio secondo cui il denaro non dà la felicità, ma rende piuttosto miseri e schiavi. In Luciano ricorre la stessa *iunctura* anche in *Tim.* 13 (φροντίδος ἀνάπλευς; cf. *Gall.* 31 Ὁρᾶς ἐπαγρυπνοῦντα καὶ τοῦτον ἐπὶ φροντίδων a proposito dell'usuraio Gnifone).

μόνοις τοῖς δακτύλοις πλουτῶν: La ricchezza di Gnifone è ironicamente circoscritta da Luciano alle sole dita dell'usuraio, impegnato nel contare i soldi. I riferimenti alle dita o alle mani, spesso ricurve o contratte a simboleggiare un difetto nel dare, sono frequenti nella rappresentazione fisiognomica dell'avaro, già a partire dal giambo (Hypp. fr. 180 Dg. = fr. 171 W. χειρόχωλος, cf. *supra ad Cat.* 17) e dalla commedia (cf. Eur. fr. 264 K.-A. ὅτι χολός ἐστι τὴν ἑτέραν χεῖρ' οὐ λέγεις). Simili immagini metaforiche ricorrono anche nella letteratura cinica: cf. Phoin. fr. 5.2 Powell χωλοῖσι δακτύλοισι τῆτέρη σπένδε (cf. GERHARD 1909, 199s), D.L. VI 29 ἔλεγε ... δεῖν τὰς χεῖρας ἐπὶ τοὺς φίλους ἐκτείνειν μὴ συγκεκριμένοις τοῖς δακτύλοις, Dio Chrys. IV 92 (a proposito del δαίμων φλογρήματος) ἀρπακτικὸν βλέπων, ἀεὶ κινῶν τοὺς δακτύλους (cf. inoltre Sen *Ep.* 88.10 *avaritiae commodat digitus*). Anche nelle “istantanee” di avari raccolte negli epigrammi scoptici dell'*Antologia Palatina* compare talvolta il dettaglio delle dita: si veda *AP XI* 289.4 (Pallada) ἐν δακτύλοισι τοὺς τόκους σφίγγων ἔτι (un usuraio muore mentre stringe ancora tra le dita gli utili; cf. *AP XI* 290.1 Δακτυλικὴν ψῆφόν τις ἔχων πέρι δάκτυλα χειρῶν) e *AP XVI* 18.2 (Zenodoto) κάλλιπε τὴν ψῆφον δακτυλοκαμψοδύνην. Lo stesso stilema si trova, infine, anche negli altri ritratti di avari luciani: cf. *Gall.* 31 τοὺς δακτύλους κατεσκληκότα, *Tim.* 13 συνεσπακῶς τοὺς δακτύλους πρὸς τὸ ἔθος τῶν λογισμῶν.

τάλαντα καὶ μυριάδας ἐλογίζετο: La rappresentazione dell'avaro che fa di conto è iconica del personaggio: cf. Ar. *Nub.* 20 ὀπόσοις ὀφείλω καὶ λογίσωμαι τοὺς τόκους, Dysk. 719?, *AP XI* 171, 289.2, 290, 397.1 (l'epigramma attribuito a Luciano presenta una *iunctura* simile a quella del passo del *Cataplus*: Πολλὰς μυριάδας ψηφίζων Ἀρτεμίδωρος). Anche la satira latina ci regala alcune efficaci descrizioni dello stesso motivo (cf. e.g. Varro *Men. fr.* 21-24 Astbury, Hor. *Sat.* II 3. 144-160, Iuv. IX 38-42; si tratta di un tema ricorrente nella diatriba: cf. OLTRAMARE 1926, 54, n° 46a, n.3). In Luciano l'immagine dei conti ricorre ogniqualvolta compaia in scena un avaro: in *Tim.* 13 Pluto, paragonato ironicamente a Danae imprigionata dagli avari, ha come severi pedagoghi Τόκος e Λογισμός, personificazioni di Interesse e Calcolo (cf. TOMASSI 2011, 295); in *Gall.* 31 il gallo invita Micillo a osservare l'usuraio Gnifone ἀναλογιζόμενον τοὺς τόκους e che si consuma a furia di contare (ἕτος ἐκτέτηκεν ὄλος ὑπὸ τῶν λογισμῶν), conducendo una vita di non molto migliore a quella di una zanzara o di uno scarafaggio. Particolarmente gustoso, infine, è il gioco parodico di *Vit. Auct.* 23 a proposito del verbo συλλογίζεσθαι: secondo lo stoico Crisippo – gli stoici avevano la fama di essere avidi – il saggio è l'unico che può contare gli

interessi (λογίζεσθαι τοὺς τόκους), poiché abile a συλλογίζεσθαι, «giocare con i sillogismi», foneticamente ed etimologicamente simile a συλλέγειν, «raccolgere i soldi» (cf. BEAUPÈRE 1967, II, 121s.).

τὰ μετ' ὀλίγον ἐκχυθησόμενα: Il verbo ἐκχέω usato col senso metaforico di “sperperare” (cf. LSJ⁹ 526b s.v. «pour out like water, squander, waste») si trova già in Aesch. *Pers.* 826 (ὄλβον ἐκχέη μέγαν), in un contesto costellato di termini che richiamano l'idea di eccesso, dovuta a esagerata considerazione della ricchezza (v. 821 ὕβρις, 824 ὑπερφρονήσας, 827 τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν). Nell'*Etica Nicomachea* Aristotele definisce appunto la prodigalità come eccesso nel dare (1121a), tuttavia non impiega mai ἐκχέω nella sua tassonomia, mentre si serve con insistenza di δίδωμι. Il verbo ἐκχέω sembra, invece, una marca luciana per definire lo scialacquare del prodigo, che in *Vit. Auct.* 24 viene definito persino con il neologismo deverbale ἐκχύτης (ὁ μὲν τις ἐκχύτης, ὁ δὲ περιεκτικός; cf. BEAUPÈRE 1967, II, 126s. sulla relazione tra questo passo e le pagine di Aristot. *EN* su prodigalità e avarizia). Altre ricorrenze si trovano, infatti, in Luc. *Tim* 5 (εἰς εὐεργεσίαν τῶν φίλων ἐκχέας τὸν πλοῦτον), dove si racconta del passato da prodigo di Timone, e in un epigramma attribuito a Luciano che descrive la parabola di uno scialacquatore recidivo che sperperò nei piaceri del ventre non solo le sostanze del padre, ma anche la dote della novella sposa (*AP* IX 367.1s Τὸν πατρικὸν πλοῦτον νέος ὦν Θήρων ὁ Μενίππου / αἰσχυρῶς εἰς ἀκρατεῖς ἐξέχεεν δαπάνας).

§18-19

Come osservato più volte dalla critica, l'episodio della traversata nel *Cataplus*, che si estende per i parr. 18-21 evoca i vv. 180-270 delle *Rane* di Aristofane: dopo l'incontro con il morto, Dioniso e Xantia proseguono verso la palude in cui incontreranno il vecchio Caronte, che secondo le indicazioni di Eracle, dovrebbe trasportarli all'altro lato dietro il pagamento di due oboli. Nei paragrafi che si commenteranno qui di seguito, *Cat.* 18-19, Luciano rielabora abbastanza liberamente i vv. 180-207, che rappresentano la preparazione alla traversata, alternando alla ripresa linguistica e tematica variazioni sostanziali rispetto al modello, dovute in parte alle diverse modalità di esecuzione del testo.

In Ar. *Ran.* 180 con il comando χωρῶμεν ἐπὶ τὸ πλοῖον Dioniso segnala agli spettatori che sta avvenendo il cambiamento di scena, mentre attraverso il secondo emistichio dello stesso verso, ὥοπ, παραβαλοῦ, l'attore che interpreta Caronte ordina agli inservienti di scena di fermare la barca, probabilmente montata su ruote, che aveva fatto la sua comparsa sull'orchestra²²². Come un conducente dei trasporti pubblici, il nocchiero dei morti annuncia le fermate (Τίς εἰς τὸ Λήθης πεδίον, ἢ 'ς Ὀνουπόκας, ἢ 'ς Κερβερίου, ἢ 'ς κόρακας), esorta il solo Dioniso a salire, lasciando a terra, invece, Xantia, poiché non ha combattuto nella battaglia

222 Sulla possibile presenza della barca-carro nella commedia di Aristofane e sul suo percorso lungo l'orchestra si rinvia a DOVER (1993, 213), secondo il quale nell'allestire un simile apparato «there is no insuperable mechanical problem». Per le diverse interpretazioni che sono state date in merito alla realizzazione scenica dell'episodio cf. PRETAGOSTINI (1976, 61 n.6 e 7).

delle Arginuse. Tuttavia, attraversare la palude per il servo sarà facilissimo – un'irridente sovvertimento delle credenze antiche sulla impossibilità di compiere la traversata infernale senza Caronte, attraverso la rottura della finzione scenica –, basterà, infatti che questi vi corra intorno, ovvero proceda lungo l'orchestra (193 Οὔκουν περιθρέξει δῆτα τὴν λίμνην κύκλω;), e arriverà persino prima («dove vi aspetto?», chiede Xantia al v. 194). Segue la παιδεία di Dioniso sulla remigazione, cui è obbligato da Caronte, nonostante il dio si dichiari ἄπειρος, ἀθαλάττευτος, ἀσαλαμίνιος, rivelando la sua goffaggine: invitato a sedersi *al* remo (v. 197 ἐπὶ κόπην), si siede *sul* remo, provocando la reazione spazientita del nocchiero (v. 200 Οὔκουν καθεδεῖ δῆτ' ἐνθαδί); a seguire, comincia a remare seguendo il tempo dato dal grido marinaresco del nocchiero (v. 207 ΔΙ. Κατακέλευε δῆ. ΧΑ. Ὁποπ, ὠποπ.).

Nel *Cataplus*, la scena non cambia, nello spazio immaginario della narrazione il traghetto è presente sin dall'inizio del dialogo, ma è un comando brusco del nocchiero a produrre un certo movimento: Micillo, cui viene ordinato di stare fermo a terra (περίμενε εἰς αὔριον) perché la barca è troppo piena, rimane al centro della scena, mentre la barca si allontana. Come Xantia, cerca di percorrere una via alternativa per raggiungere l'altra sponda: non c'è, tuttavia, una scena fisica su cui potrebbe correre come avviene nel teatro, allora (perché no?) nella *science fiction* si può anche nuotare attraverso il fango della palude infernale (una connotazione in più del ciabattino come personaggio basso e precipuamente comico), senza paura di affogare e morire un'altra volta. L'impresa assurda di questo eroe satirico (cf. *infra*) viene, però, fermata sul nascere. Nell'economia del dialogo Micillo deve partecipare, infatti, alla traversata, assumendo parzialmente i compiti che svolge Dioniso nelle *Rane* (cf. § 20). “Dove si siederà?”, chiede il Caronte luciano, evocando l'ordine rivolto al dio da parte del Caronte aristofaneo (*Ran.* 200). Non ἐπὶ κόπην, ruolo che spetta a Cinisco, ma ἐπὶ τοὺς ὄμους ... τοῦ τυράννου: il ciabattino sale (cf. *infra* ἀνάβαινε οὖν), dunque, nel punto più alto dell'imbarcazione, come spesso avviene per gli osservatori satirici dei dialoghi, una posizione paradossale per l'ambientazione degli Inferi, che si trovano “in basso” nelle coordinate spaziali tradizionali. Cinisco, invece, rema come Dioniso, senza tuttavia cercar scuse per sottrarsi al compito, perché coerente con il principio cinico dell'ἄσκησις. Luciano cerca la somiglianza tra i due anche sul piano estetico, concentrando sapientemente l'attenzione dell'uditorio sul dettaglio della πήρα e dello ξύλος, ovvero sull'“uniforme” che il filosofo indossa: Cinisco che ha le vesti di Eracle, poiché nella simbologia del cinismo mantello e bastone corrispondono alla *leonté* e alla clava dell'eroe greco, campione dell'ἄσκησις e del πόνο²²³, ricorda il Dioniso travestito da Eracle che rema sulla barca di Caronte.

223 Soprattutto il bastone è per i cinici ciò che era per Eracle la clava: l'arma di un essere superiore che aveva il permesso di “percuotere” il male del mondo (cf. Luc. *Vit. Auct.* 8 Ζηλοῖς δὲ δὴ τίνα; ΔΙΟΓΕΝΗΣ Τὸν Ἡρακλέα. ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ ... τὸ μὲν γὰρ ξύλον ἔοικας αὐτῷ; *Peregr.* 36 τὸ Ἡράκλειον ἐκεῖνο ῥόπαλον; Ps. Diog. *Ep.* 26 σὺ δὲ τὸν τρίβωνα λεοντῆν νόει, τὸ δὲ βάκτρον ῥόπαλον, τὴν δὲ πήραν γῆν καὶ θάλατταν, ἀφ' ἧς τρέφῃ· οὕτω γὰρ ἂν Ἡράκλειον διανασταίῃ σοι φρόνημα καὶ πάσης τύχης κρεῖττον). La vita errante dell'eroe greco è, inoltre, paradigma della vita randagia del filosofo cinico: la bisaccia rappresenta, infatti, tutto ciò che il filosofo cinico può portare con sé per rispondere alle necessità della vita quotidiana. La figura di Eracle come eroe cinico è poco delineata agli inizi del movimento – dalle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio sappiamo che Antistene scrisse tre opere su Eracle (VI 16

Un punto in più di aderenza al modello comico, inoltre, è dato dalla menzione del κέλευσμά τι τῶν ναυτικῶν, il grido del capo-vogatore che serve a dare il tempo ai rematori, in parte eseguito nelle *Rane*, mentre *Cataplus* resta disatteso, perché i gemiti dei morti lo disturberebbero. Potrebbe trattarsi di una strategia performativa del nostro, che declamava il testo solo (o con più lettori): lo stesso (o gli stessi) dovrà prestare la propria voce alla scena successiva, sarebbe dunque impossibile sovrapporre il κέλευσμά al θρῆνος, cosa che forse sarebbe potuta avvenire nella commedia (l'attore che interpretava Caronte poteva continuare il suo ὠπόπ in sottofondo, mentre Dioniso era impegnato nel canto amebeico con il coro). Infine, rispetto alla commedia, Luciano, che non ha bisogno di una scenografia reale, può far salire idealmente tutti i personaggi sull'imbarcazione, quando forse per ragioni tecniche Aristofane si era servito di un πλοιάριον τυννουτονί (*Ran.* 139) in cui potevano entrare al massimo Dioniso e Caronte (cf. PRETAGOSTINI 1976, 62). Ciò comporta una moltiplicazione delle voci in scena, che rende apparentemente difficile l'attribuzione delle battute ai diversi personaggi. Solo la caratterizzazione dell'eloquio dei partecipanti al dialogo e la presenza di stilemi conversazionali permette di diramare la selva degli interventi (cf. *infra* nelle note).

§18

Οὔτος: Si tratta di pronomi dimostrativo impiegato, generalmente in commedia, per attirare l'attenzione di un interlocutore: “hey!” (Ar. *Nub.* 723, *Ran.* 198, *Av.* 1164, *Pax* 682, *Ecc.* 372). È soprattutto tipico della commedia antica: infatti, è raramente attestato nella tragedia, nell'epica e nella prosa. Appartiene, pertanto, al linguaggio colloquiale: si trova generalmente all'inizio di una domanda breve o di un ordine, impartito da qualcuno che si pone a un livello più alto della gerarchia (e.g. un appello rivolto da un dio ad un uomo), dove spesso il parlante sta insultando l'interlocutore. Nel *Cataplus* Luciano usa il deittico in un modo molto simile ad Aristofane, ovvero come un segnale per richiamare un personaggio o un gruppo sulla scena. Si veda *Cat.* 6 Οὔτου πλησίον (Hermes utilizza il pronome al plurale, con l'aggiunta dello -ί intensivo tipico dell'attico colloquiale, per rivolgersi a un gruppo di morti); *Cat.* 9 Οὔτος, οὐκέτι μίαν ἡμέραν ταύτην αἰτεῖς (Cloto rimprovera il tiranno con insofferenza); *Cat.* 21 Προίωμεν, ὧ οὔτοι (Hermes ordina a un gruppo di morti di farsi avanti per l'imbarco). In tutte queste occorrenze il pronome dimostrativo impegna anche la funzione conativa ed espressiva della lingua: ogni messaggio si carica dell'affettività del parlante (stupore, fastidio, fretta, etc.; cf. a proposito LÓPEZ EIRE 1996, 112; DICKEY 154-158). La colloquialità del richiamo conferma che a pronunciarlo sia Caronte, caratterizzato da modi bruschi.

Ἡρακλῆς ὁ μείζων ἢ περὶ ἰσχύος, Ἡρακλῆς ἢ Μίδα, Ἡρακλῆς ἢ περὶ φρονήσεως ἢ ἰσχύος), mentre Diogene è autore di una tragedia intitolata appunto Ἡρακλῆς (VI 80) –, ma in età imperiale viene utilizzata in maniera estensiva. Dione Crisostomo, in particolare, dedica una delle sue orazioni (VIII) alla propaganda cinica contro l'idea corrente che πόνος sia un κακόν e alla lotta di Diogene contro l'ἡδονή, rielaborando il mito di Eracle in chiave etica: le fatiche dell'eroe non sarebbero imposte, ma cercate per l'esercizio della virtù (VIII 28), la sua lotta contro i nemici è in realtà una lotta contro ingordigia, arroganza, avarizia, debolezza, vanità (VIII 31; cf. HÖISTAD 1948, 33-63).

ποῖ φέρη; Per l'analogo uso di φέρομαι come verbo di movimento nel dramma antico, spesso all'interno di domande retoriche cf. Soph. *OT* 1308 ποῖ γὰς φέρομαι τλάμων; Eur. *Andr.* 393 πρὸς τὴν τελευτὴν ὑστέραν οὔσαν φέρη; *Hec.* 1075 ποῖ πᾶι φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπών, *Herc.* 1246 ποῖ φέρη θυμούμενος; *Troad.* 572 ποῖ ποτ' ἀπίνης νότοισι φέρη, Ar. *Av.* 1638 ᾿Ω δαιμόνι' ἀνθρώπων Πόσειδον, ποῖ φέρε; Men. *Pericir.* 373 e 496 ποῖ φέρε;

περίμενε εἰς αὔριον: Il verbo viene impiegato in questo passo con il significato assoluto di “wait, stand still” (LJS⁹ 1379a s.v.). Ha poche attestazioni in tragedia. Nella commedia antica si trova soprattutto al modo imperativo e assume valenza drammaturgica, ovvero serve a commentare la collocazione spaziale di alcuni personaggi sulla scena: cf. e.g. *Ach.* 815 ᾿Ωνήσομαί σοι· περίμεν' αὐτοῦ (Diceopoli chiede al Megarese di attenderlo sul palco, mentre lui rientra in casa), *Ecc.* 517 Πρ. περιμείνατέ νυν (Prassagora ordina al coro di attendere dove si trova sull'orchestra), *Plut.* 1191 XP. Ἰδρυσόμεθ' οὖν αὐτίκα μάλ'- ἀλλὰ περίμενε - τὸν Πλοῦτον (Cremilo invita il sacerdote a restare sulla scena per instaurare un nuovo culto in onore di Pluto). Con la stessa funzione, ma coniugato all'indicativo, ricorre, inoltre, in Men. *Dysk.* 171 περιμένω, πάτερ, τινὰ ἐνταῦθα (Sostrato comunica al padre Cnemone che si fermerà lì dove si trova, davanti alla porta di casa). Per lo stesso uso in Luciano cf. *Tim.* 40 e *Dear. Judic.* 11.

ἔωθέν σε διαπορθμεύσομεν Il rifiuto da parte di Caronte di imbarcare anche Micillo nel traghetto richiama quello analogo rivolto dal nocchiero dei morti a Xantia nelle *Rane* (190 δοῦλον οὐκ ἄγω), perché quest'ultimo non ha partecipato alla battaglia navale delle Arginuse (cf. DOVER *ad Ran.* 191). Xantia raggiunge l'altra sponda della palude a piedi, su suggerimento dello stesso Caronte (vv. 193s.) e scompare temporaneamente dalla scena per rientrarvi solo al vv. 271. Resta, dunque, assente dall'episodio della traversata (il significato drammaturgico di questa scelta è tuttora non del tutto comprensibile; cf. DEL CORNO *ad Ran.* 196), al contrario di quanto avviene con Micillo in questo dialogo, pronto paradossalmente a fare di tutto per morire definitivamente: Luciano si allontana deliberatamente dal *plot* comico, perché sarà il ciabattino, in quanto personaggio *spoudaiogeloios*, a essere impegnato nell'*antithrenos* dei morti.

᾿Αδικεῖς: si tratta di un verbo tipico del lessico giudiziario («do wrong in the eye of the law»; cf. LSJ⁹ 23a s.v.). Nella commedia antica, che spesso scherza sulla passione degli Ateniesi per i tribunali, ricorre in numerosi casi alla seconda persona singolare o plurale (e.g. Ar. *Ach.* 56 ᾿Ωνδρες πρυτάνεις, ἀδικεῖτε, *Vesp.* 589 τῆς δ' ἐπικλήρου τὴν διαθήκην ἀδικεῖς, *Pax* 473 ᾿Ω Λάμαχ', ἀδικεῖς, *Av.* 1221 ᾿Αδικεῖς δὲ καὶ νῦν; cf. WILLI 2006, 76).

ἔωλον ἤδη νεκρὸν: l'aggettivo ἔωλος, -ον («a day old, kept till the morrow, stale»; cf. LSJ⁹ 751b s.v.) è generalmente attribuito di alimenti (cf. e.g. Hp. *Aff.* 52 ἄρτος ... ἔωλος; Anthiph. fr. 159.1-6 K.-A. οὐκ ἔστιν οὐδὲν θηρίον τῶν ἰχθύων/ ἀτυχέστερον ... / ...ἔωλοι) o indica il giorno successivo a un banchetto in cui vengono finiti gli avanzi di cibo (Axion. fr. 8 K.-A. τὴν ἔωλον ἡμέραν). Micillo

riprende evidentemente la metafora dei morti come mercanzia espressa a § 5-7: il ciabattino non solo è una merce che vale poco, ma persino è avanzata.

γράφομαί σε παρανόμων ἐπὶ τοῦ ‘Ραδαμάνθους: Micillo allude scherzosamente alla παρανόμων γραφή, un procedimento del diritto attico introdotto agli inizi del IV a.C.: ogniqualvolta si proponeva una nuova legge o un nuovo decreto, il proponente doveva assicurarsi che la stessa non contravvenisse nessuna norma esistente; se lo faceva, poteva essere accusato attraverso questo tipo di procedura. Il caso più eclatante in cui questa venne applicata nel mondo antico è quello della “corona” di Demostene: Eschine fermò il decreto di Ctesifonte per il conferimento di una corona d'oro all'oratore ateniese in onore dei suoi meriti pubblici attraverso la παρανόμων γραφή (cf. HARRISON II 1971, 14, 91, 156; MACLEOD 1978, 50-53). Secondo DIELZ (195, 173s.) Luciano citerebbe in questo passo la παρανόμων γραφή erroneamente: si trattava, afferma lo studioso, di un tipo di imputazione non più esistente in età imperiale, la cui memoria era trasmessa solo attraverso gli esercizi delle scuole di retorica e per questo vi potevano essere casi di “Mißbrauch”. A mio avviso, l'autore si serve evidentemente in modo caricaturale di questa espressione del lessico giudiziario, per cui cercare una perfetta corrispondenza con il contesto reale di applicazione della legge non è significativo. Nella finzione comica Caronte, ordinando a Micillo di aspettare sul bordo della palude, infrange le norme che regolano l'ordine cosmico e il ciabattino da neo-cittadino dell'aldilà si avvale ironicamente degli strumenti della democrazia per raggiungere l'obiettivo paradossale di poter morire prima. L'impiego del linguaggio tecnico giuridico fuori contesto di partenza con funzione parodica è, del resto, un espediente tipicamente comico e in particolare aristofaneo (si pensi all'uso della terminologia tribunizia nelle *Vespe*; cf. a proposito WILLI 2006, 72-29): Luciano non fa altro che adottare il modulo comico per caratterizzare il ciabattino come personaggio *spoudaiogeloion*.

οἴμοι τῶν κακῶν: Si tratta di una interiezione di dolore tipicamente tragica (cf. e.g. Eur. *Andr.* 394, *Phoen.* 373, *Bacc.* 1248), impiegata anche in commedia in situazioni paratragiche (cf. Eur. fr. 289 K.-A. ῥέγκειν δὲ τοὺς ὄλμους . οἴμοι τῶν κακῶν, Ar. *Plut.* 389s. XP. Οἴμοι τῶν κακῶν, ἀπολεῖς, Men. *Dysk.* 189 οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν ἐγὼ κακῶν). In Luc. *Rh. Pr.* 19 Luciano irride proprio all'abuso dell'espressione τὸ δὲ οἴμοι τῶν κακῶν nelle orazioni di quei retori in cerca di un facile successo di pubblico, senza avere una lunga preparazione alle spalle (per approfondire cf. *infra* § 20). L'impiego di tale esclamazione da parte di un personaggio comico-satirico come Micillo costituisce evidentemente una frecciata al consumato patetismo tragico: lo stesso avviene, per esempio, in Luc. *Pisc.* 3 in cui Parresiade per salvarsi dall'attacco tutt'altro che composto degli antichi filosofi esclama οἴμοι τῶν κακῶν e cita un verso euripideo sulla protezione dei supplici (Eur. fr. 937 Nauck).

καίτοι τί οὐ διανήχομαι κατ'αὐτούς;: Il tentativo di attraversare la palude Acherusia a nuoto, un'impresa assurda che eccede i limiti tradizionali vigenti nell'Aldilà (cf. *infra ad* οὐ θέμς) ed è frutto di uno spiccato individualismo, qualifica il personaggio di Micillo come un “eroe satirico” (per questa definizione,

che allude al *comic hero* di WITHMAN 1964, si veda CAMEROTTO 2014). Alla pari del suo omologo comico, che spesso si impegna in azioni che oltrepassano i tabù della morale e della religione greca in virtù di una innata assenza di limiti, di vergogna o di timore – il volo di Trigeo nella *Pace* fino all'Olimpo a bordo di un mezzo tanto sconveniente come lo scarabeo stercorario e il successivo matrimonio con Opora, una divinità, rappresenta bene la tracotanza e la tendenza all'eccesso propria dei paladini comici; cf. WITHMAN) –, l'eroe satirico compie spesso azioni paradossali e audaci (τολμήματα; cf. *Icar.* 11) servendosi di mezzi e vie non consuete (cf. e.g. il volo di Menippo per raggiungere l'Olimpo in *Icar.* 10-11, il travestimento del medesimo filosofo cinico in *Nec.* 1 per passare gli ostacoli che comporta il viaggio agli Inferi, l'impresa poetica di Caronte per creare una macchina dell'osservazione in *Cont.* 4-5, l'espedito magico usato da Micillo in *Gall.* 28 per vedere cosa avviene oltre i muri e le porte delle case). Lo scopo è generalmente quello di raggiungere una posizione privilegiata da cui osservare i bersagli dell'attacco satirico (cf. CAMEROTTO 2014, 171-190), come avverrà effettivamente anche per Micillo: il sistema “illegale” con cui il ciabattino vuole attraversare la palude scatenata l'intervento congiunto di Cloto, Hermes e Caronte, che infine lo porranno al di sopra di tutti, sulle spalle del tiranno, da cui potrà osservare gli altri morti e innescare la sua irridente satira.

οὐ γὰρ δέδια – ἤδη τεθνεώς: L'eroe satirico luciano non teme di compiere la sua impresa, come gli eroi dell'epica (cf. e.g. *Icar.* 3 οὐκ ἔδεδοίκεις μὴ καὶ σὺ που τῆς θαλάττης καταπεσῶν, 22 πάνυ δεδιώς καὶ τρέμων, *Pisc.* 9 Οἱ αὐτοὶ κατηγορεῖτε καὶ δικάζετε· οὐδὲν οὐδὲ τοῦτο δέδια), al contrario sono gli altri personaggi che talvolta si spaventano di fronte al suo arrivo imprevisto (cf. *Nec.* 10 ἔδδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς ...τὸν μὲν Ῥαδάμανθυν εὐρομεν τεθνεῶτα μικροῦ δεῖν ὑπὸ τοῦ δέου; Aidoneo e Radamanto paradossalmente si spaventano alla vista di Menippo nell'Aldilà). In questo caso il timore di Micillo è, inoltre, superato dalla logica considerazione di essere già morto e che, dunque, realisticamente non potrebbe morire di nuovo.

ἀποπνιγῶ: In commedia ἀποπνίγω (cf. Plat. Com. fr. 198 K., Alex. fr. 16.7 K., Antiph. fr. 171.2) e il corrispondente verbo semplice πνίγω (cf. *supra* § 12 s.v. ἔν με πνίγει) ricorrono più spesso con il significato metaforico di «soffocare dalla rabbia» (cf. TAILLARDAT 1965, 212 n.3). In questo passo, invece, il termine conserva l'accezione letterale di «affogare», più frequente nella prosa (e.g. Democr. fr. 172 αὐτίκα ὕδωρ βαθὺ εἰς πολλὰ χρήσιμον καὶ δαῦτε κακόν· κίνδυνος γὰρ ἀποπνιγῆναι; cf. D. XXXII 6).

οὐδὲ τὸν ὀβολὸν ἔχω: Micillo è talmente povero da non possedere neppure l'obolo che nella tradizione funeraria greca e romana veniva messo in bocca al morto per pagare appunto il traghetto di Caronte. Per lo stesso motivo applicato ai cinici cf. *AP.* VII 67.6 per Diogene, Luc. *D.Mort.* 2 per Menippo.

ΚΛΩΘΩ: I manoscritti più antichi siglano con ΚΛΩΘΩ la battuta che segue, mentre Σ riporta il nome di Hermes e Ν (Paris gr. 2957, sec. XV) la attribuisce a Caronte. L'autrice dell'intervento è probabilmente Cloto, anche senza la conferma

di un'allocuzione in vocativo: se Caronte ha il compito di gestire il traghetto e quindi di stabilire se Micillo può essere imbarcato o meno (MESTRE 2014, 344), la Moira è la garante dell'ordine vigente e pertanto si esprime con il lessico afferente alla sfera religiosa (cf. *infra* οὐ θέμις). Cloto è, inoltre, l'unica a cui Micillo ha detto il suo nome (§ 14) e che, dunque, potrebbe richiamarlo in vocativo.

Τί τοῦτο; Tale domanda retorica impiegata per esprimere la sorpresa – forse in alcuni casi si tratta di una forma elittica per τί τοῦτο θαῦμα; (Eur. *Hipp.* 439, cf. Soph. *Phil.* 410 ἄλλ' οὐ τι τοῦτο θαῦμα ἔμοιγ') – o l'incomprensione del parlante ricorre soprattutto nel teatro (e.g. Soph. *OT* 521, 546; Ar. *Nub.* 347, *Av.* 1205, *Ecc.* 1012, *Men. Asp.* 376, *Dysk.* 82) e nei dialoghi di Platone (e.g. *Phaed.* 58a, 83c, *Cratyl.* 437d, *Symp.* 178d, 202a, *Alc.* I 119b) come stilema della lingua conversazionale. La presenza del deittico τοῦτο permette, inoltre, di vincolare la domanda alla concretezza della scena, un espediente drammatico particolarmente efficace per stimolare l'immaginazione del pubblico. In Luciano l'interrogazione τί τοῦτο ricorre nei dialoghi che adottano in maggior misura aspetti formali e tematiche di ispirazione comica: cf. e.g. *J. Trag.* 18, *Gall.* 28, *Icar.* 14, *Tim.* 20 (τί τοῦτο; ὑποσκάζεις; per altri esempi nel *Timone* cf. TOMASSI 2011, 325), *Pisc.* 1, 19, 44, *Bis acc.* 24, *D.Mort.* 9.2, 13.1, 20.9, 22.8. Nel *Cataplus* esprime stupore di fronte a un avvenimento imprevisto anche *supra* § 3 (Cloto si sorprende per il comportamento insolito di Hermes e di alcuni morti appena entrati in scena) e *infra* § 24 (Radamanto si meraviglia che le macchie delle colpe di Cinisco siano state lavate via). In italiano si è scelto di rendere la domanda con un'espressione colloquiale che enfatizzasse la sorpresa del personaggio («che diavolo è mai questo?»).

οὐ θέμις: Già in Omero si trova la formula θέμις ἐστὶ che significa «è stabilito per costume, è conforme all'uso» (cf. e.g. *Il.* XI. 779, *Od.* XIV 56). Il campo semantico del termine e dei suoi derivati (θεμιστεύω “dire le droit, rendre un oracle” θεμιτεύω “célébrer comme il convient”) si organizza, tuttavia, più propriamente intorno alla nozione di «règle établie, loi établie par les dieux, etc.» (cit. DELG 411b s.v.). La sfumatura religiosa che probabilmente assume l'espressione οὐ θέμις in questo passo è avallata, inoltre, dalle sue occorrenze tragiche e comiche, rispettivamente in scene di carattere mistico-religioso (e.g. Eur. *Alc.* 1144s. οὐπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων/ κλύειν per il silenzio di Alceste nella parte finale della tragedia; cf. *Hypp.* 81) o, per quanto riguarda la commedia, di parodia del medesimo contesto rituale-iniziatico (e.g. Ar. *Nub.* 140 ἀλλ' οὐ θέμις πλὴν τοῖς μαθηταῖσιν λέγειν sulla reticenza dei discepoli del Pensatoio nel rivelare il sapere elitario dei sofisti; cf. *Thesm.* 1150s. οὐ θέμις εἰσορᾶν / ὄργια σέμν' con Olson *ad loc.*). Luciano impiega la locuzione in conformità all'uso comico, attaccando indirettamente la rigidità delle norme tradizionali che regolano un mondo che non è altro che mera invenzione dei poeti: nella descrizione degli Inferi del libello *Sul Lutto* similmente ironizza sull'impossibilità di attraversare la palude Acherusia senza nocchiero (§ 3), troppo profonda da guardare, troppo larga da attraversare a nuoto (διανήξασθαι πολλή), tanto che nemmeno gli uccelli morti potrebbero percorrerla in volo. Per un simile uso di οὐ θέμις nel *corpus* luciano cf. *Pisc.* 3 τὸν ἰκέτην γὰρ οὐ θέμις κτανεῖν,

D.Mort. 2.2. Οὐδὲν ταῦτα πρὸς πορθμέα· τὸν ὀβολὸν ἀποδοῦναί σε δεῖ· οὐ θέμις ἄλλως γενέσθαι; 13.3 οὐ γὰρ θέμις ἀνελθεῖν τινα τῶν ἅπαξ διαπλευσάντων τὴν λίμνην.

ἀναλάβωμεν αὐτόν – καὶ σύ, ὦ Ἑρμῆ, συνανάσπασον: Si concentrano tra i parr. 18 e 19 una triade di predicati caratterizzati dal preverbio ἀνα- che descrivono l'imbarco di Micillo: ἀναλαμβάνω assume in questo passo l'accezione tecnica di «far salire a bordo» (cf. Hdt. I 166 ἀνέλαβον τὰ τέκνα καὶ τὰς γυναῖκας ... οἳαί τε ἐγίνοντο αἱ νέες σφι ἄγειν, Th. VII 25 ἀναλαβόντες αὐτοὺς οἱ Συρακόσιοι ἐπὶ τὰς ναῦς e LSJ⁹ 110b s.v.) e allo stesso campo semantico afferiscono, nel loro significato letterale, ἀνασπάω («tirare su», spesso dall'acqua e in riferimento alle navi cf. e.g. Hdt. VII 188 ἀνασπᾶσαντες τὰς νέας e LSJ⁹ 120b s.v.) e ἀναβαίνω (cf. *infra* § 19 *ad* Ἀνάβαινε οὖν). Si vuole probabilmente enfatizzare l'atto di sollevare in alto chi o ciò che normalmente si trova in basso, un'azione simbolica della satira, che fa del rovesciamento di falsi valori, credenze e privilegi la sua arma di battaglia. Significativo in particolare è l'uso di ἀνασπάω, che nella commedia antica viene impiegato metaforicamente per indicare l'invenzione letteraria, nel senso di «tirer une pensée, un mot nouveaux de son propre fonds» (cit. TAILLARDAT 1965, 445): cf. Ar. fr. 727 K.-A. ἀνασπᾶν βούλευμα καὶ ἀνασπᾶν γνώμιδιον («Far emergere un consiglio e far emergere un'ideuzza»; trad. PELLEGRINO 2015, 413, cf., inoltre, il commento *ad loc.*), *Ran.* 902s. τὸν δ' ἀνασπῶντ' αὐτοπρέμοις / τοῖς λόγοισιν ἐμπροσόντα (cf. v. 824). Menandro (fr. 362 Koerte πόθεν...τούτους ἀνεσπάκασιν οὔτοι τοὺς λόγους;) e lo stesso Luciano (*Lex.* 17 ὀνομάτων, ὧν τὰ μὲν αὐτὸς ἐποίησας, τὰ δὲ κατορωρυγμένα ποθὲν ἀνασπῶν κατὰ τὸ ἰαμβεῖον) si servono talvolta tale verbo con il medesimo significato. In questo passo non escludo che Luciano impieghi ἀνασπάω anche con valenza metaletteraria, alludendo alla funzione parodico-satirica che avrà Micillo durante la traversata: allo stesso modo, per esempio, in *Bis acc.* 33 il verbo κατασπάω descrive l'azione della satira che “trascina verso il basso” il dialogo platonico, abituato a volare sulla volta celeste (κατασπάσας αὐτὸς ἤδη κατὰ τὴν ἀψίδα πετόμενον), e il verbo ἀνορύσσω, che esprime un concetto simile a quello di ἀνασπάω (cf. e.g. Luc. *Lex.* 17 sopra citato), rappresenta con una immagine la riscoperta letteraria di Menippo, ipostasi del riso e della mordacità dei cinici (Μένιππὸν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν ... ἀνορύξας).

§19

Ποῦ νῦν καθεδεῖται;: In maniera simile in Ar. *Ran.* 200 Caronte ordina spazientito a Dioniso che si è goffamente seduto sul remo di occupare la giusta posizione nel traghetto: οὐκουν καθεδεῖ δῆτ' ἐνθαδί.

Ἐπὶ τοὺς ὄμους: Hermes suggerisce che Micillo non si sieda ἐπὶ κόπην (Ar. *Ran.* 197), come avviene per Dioniso nel modello comico ma sulle spalle del tiranno: l'altezza che il ciabattino raggiunge è simbolica di quel rovesciamento “carnealesco” dei ruoli che ha luogo all'Ade, evidenziata nel testo anche da altre

spie linguistiche (cf. *infra ad καταπάτει*).

ΚΛΩΘΩ: La maggior parte dei codici attribuisce questa battuta a Cloto (Καλῶς ὁ Ἑρμῆς ἐνενόησεν), mentre il solo Σ a Caronte, integrandola alla sezione di testo successiva. Si tratta dell'unico intervento della Moira in questa scena, che fa salire a quattro il numero dei partecipanti al dialogo. È possibile che per esigenze performative intervenissero al massimo tre voci in questa scena.

Ἀνάβαινε οὖν: Il verbo, che genericamente significa “salire” (cf. LJS⁹ 98b s.v.), assume in questo passo l'accezione tecnica di “salire a bordo di una nave”, attestata già nell'epica omerica (cf. *e.g.* *Od.* I 210) e frequente nei prosatori attici (cf. *e.g.* *Th.* IV 44 ἀναβάντες ἐπὶ τὰς ναῦς). Nella commedia di Aristofane ἀναβαίνω, coniugato all'imperativo presente, ha spesso valenza drammaturgica: l'attore che sta per entrare nell'orchestra viene invitato a superare un certo dislivello (*Ach.* 732 Ἄλλ', ὃ πόνηρα ... ἄμβατε, *Eq.* 149 δεῦρο δεῦρ', ὃ φίλτατε, ἀνάβαινε, *Vesp.* 398 ὃ μιαρῶτατε, τί ποιεῖς; ... Ἀνάβαιν' ; 944 ἀνάβαιν', 977 ἀναβαίνειτ', ὃ πόνηρα; 1341 ἀνάβαινε δεῦρο; cf. RUSSO 1962, 7s. a proposito delle commedie “Ienaiche” del poeta comico). Anche in questa occorrenza il predicato potrebbe essere impiegato come una sorta di marca scenica: Caronte invita Micillo non solo a salire a bordo, ma a raggiungere una posizione più alta, sopra la nave, che è il centro dell'universo teatrale del dialogo. Forse Luciano fa riferimento a una prassi del dramma di età arcaica o classica, testimoniata da Polluce, di far salire su una tavola chi aveva il compito di replicare al coro (IV 124 ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία· ἐφ' ἣν πρὸ Θεσπίδος εἰς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο; cf. MAUDUIT-MORETTI 2010, 526 e *ibid.* n. 23 riguardo al termine ἐλεόν in Aristofane, da cui probabilmente deriva l'ἐλεὸς di Polluce): Micillo nel corso della traversata assumerà, infatti, proprio il ruolo di rispondere al θρῆνος dei morti (cf. § 20). Un'accezione “drammaturgica” di ἀνάβαινω si riscontra anche in *Cont.* 5: Hermes invita Caronte a salire su una specola fantastica (ἀνάβαινε ἤδη καὶ σύ), creata a suon di versi (*Cont.* 4; cf. CAMEROTTO 1998, 18), alludendo alla *mechané* del teatro (οὐ γὰρ ἐπὶ μικρὰν με ταύτην μηχανὴν ἀναβιβάζεις; cf. BILLAULT 2015, 330 n.1). Non escludo, infine, che il verbo assuma una valenza simile anche in *Prom.* 1, in cui Hermes ordina a Prometeo di “salire” verso i monti per essere crocifisso (ὃ Προμηθεῦ, ἀλλ'ἀνάβαινε καὶ πάρεχε σεαυτὸν καταπαγησόμενον πρὸς τὸ ὄρος): come nota GARGIULO (2012-2013, 115s.) i paragrafi iniziali del Prometeo luciano riproducono «la struttura scenica» del *Prometeo incatenato* di Eschilo, con il Titano che campeggia al centro circondato da personaggi minori.

τὸν τένοντα τοῦ ἀλιτηρίου καταπάτει: Il lessema πατέω è attestato sin dalla lirica arcaica in contesto politico: si veda *Alcae.* fr. 74.3 V.]κ κεφάλας μάτει («sur la tête foule aux pieds», trad. LIBERMAN 1999), ma soprattutto l'illuminante scolio al verso (ὕμεῖς σιγαῖτε ὥσπερ ... ο[ὕ]δὲν δυνάμενοι ἀντιστῆναι τῷ τυράν[νῳ] che descrive l'acceso appello di Alceo ai suoi concittadini perché mettano fine, finché possono, alle ambizioni di un tiranno, probabilmente Pittaco. Nella tragedia è attribuito a chiunque, avendo velleità dispotiche, calpesti la libertà, la giustizia o la religione (cf. *Aesch. Ag.* 1355-1356s. οἱ δὲ τῆς μελλοῦς κλέος / πέδοι πατοῦντες; *Choe.* 641s. Δίκας ... / λάξ πέδοι πατουμένας, *Soph. Ant.* 745 Οὐ γὰρ

σέβεις, τιμάς γε τὰς θεῶν πατῶν). La commedia antica ne avalla l'uso politicamente marcato: in *Ar. Eq.* 166 (βουλήν πατήσεις καὶ στρατηγούς κλαστάσεις) uno dei due servi, *alias* di Demostene, propone al salsicciaio un progetto tirannico ancora più violento di quello messo in atto da Cleone, mentre in *Pax* 320 il coro afferma di non temere gli eccessi dispotici di Cerbero-Cleone, invitandolo a sconquassare, calpestare e a sconvolgere ogni cosa (Ὡς κυκάτω καὶ πατείω πάντα καὶ παραπτέω, che significativamente riprende *Aesch. PV* 994 κυκάτω πάντα καὶ παραστέω; cf. MARZULLO 1993, 195-212), con la certezza che nulla toglierà ai cittadini l'euforia data dall'imminente liberazione della Pace. È probabile che Luciano ammicchi soprattutto alla vena giambica di Alceo, non estraneo alla biblioteca del retore greco (cf. ANDRISANO 2007), nel reimpiegare in questo passo tale lessema, atticizzandolo, tuttavia sempre innovando: questa volta utilizzando il composto con *κατα-* che enfatizza al massimo l'azione violenta. Lo confermerebbe la ripresa del motivo metaforico del “mettere i piedi in testa a un tiranno”, comune ai due passi: da notare la presenza di *κεφαλή* in *iunctura* nel frammento del poeta eolico e dell'epico *τένων* (letteralmente «il tendine del collo»; cf. *Od.* III 449) nel testo luciano, subito abbassato dalla comicità specificazione (τοῦ ἀλιτηρίου). L'impiego di *πατέω*, nella forma più prosastica *καταπάτειν* (cf. e.g. LSJ⁹ 904a s.v.), in questo contesto rivela l'aderenza ai moduli aggressivi dell'Alceo giambico, ma segnala al tempo stesso, attraverso i richiami intertestuali, il rovesciamento avvenuto, in linea con lo spirito “carnevalesco” della commedia antica, nonché ne fornisce una rappresentazione icastica: il ciabattino Micillo vince, schiacciandolo, una figura di prevaricatore, la cui azione tracotante è tradizionalmente designata proprio dal verbo in questione.

KYNIΣΚΟΣ: Tutti i codici attribuiscono questa battuta, come le successive assegnate al filosofo cinico in questo paragrafo, al ciabattino Micillo. È evidente che l'indicazione della bisaccia e del bastone è dirimente per distinguere il cinico, che nelle edizioni a stampa è unanimemente considerato l'interlocutore di Caronte.

ἐγὼ τὸν ὀβολὸν μὲν οὐκ ἂν ἔχοιμι δοῦναί σοι: Il motivo dell'incontro tra il filosofo cinico e Caronte ricorre in una coppia di epigrammi dell'*Antologia Palatina* attribuiti rispettivamente a Leonida di Taranto (VII 67) e ad Archia (VII 68). In questi Diogene, padre del cinismo, invoca il traghettatore dell'Ade e chiede un passaggio nella barca dei defunti: il suo bagaglio è leggero perché porta con se le poche cose che aveva in vita e inoltre l'obolo per il traghettatore. Forse si trattava di un *topos* comune nella filosofia popolare del III sec. a.C., che Luciano modifica: il cinico non porterà con sé nell'Ade nulla che appartenga al dominio materiale dell'esistenza, neppure l'obolo.

πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πήρας ἢν ὀρῶς καὶ τουτουὶ τοῦ ξύλου: Sulla bisaccia e il bastone come attributi tipici dei cinici cf. *supra* § 3 s.v. ἕνα δέ τινα καὶ πήραν. Vengono menzionati tra gli oggetti che si possono portare all'Ade anche in *AP.* VII 67.5s. (Leonida di Taranto) ὄλη μοι καὶ πήρη ἐφόλκια καὶ τὸ παλαιὸν / ἔσθος χῶ φθιμένους ναυστολέων ὀβολός; VII 67.5s. (Archia) ὄλην καὶ σκίπωνα φέρω καὶ διπλόον εἶμα / καὶ πήρην καὶ σοὶ ναυτιλῆς ὀβολόν, *Luc. D.Mort.* 2.3 ΧΑ Δεῖξον τί ἐν τῇ πήρᾳ ἔχεις, 20.2 Μένιππος ἔγωγε. ἀλλ' ἰδοὺ ἡ πήρα μοι, ὦ Ἐρμῆ, καὶ τὸ

βάκτρον εἰς τὴν λίμνην ἀπερρίφθων. La presenza di ὄρᾱς e del deittico rafforzato dal suffisso intensivo -ί (τουτουί) servivano a guidare l'immaginazione del pubblico alla rappresentazione mentale del costume di scena del cinico, forse il retore nella *performance* orale rimarcava la “presenza” di questi oggetti accompagnando il dimostrativo con un gesto o enfatizzando il tono della voce.

ἀντλεῖν: Il verbo, già attestato nella lirica arcaica (Thgn. 673, Alc. fr. 6.3 V. ἀντλην ἐπ]εῖ κε νᾶ[ος), significa letteralmente «togliere l'acqua dalla stiva», accezione che assume anche in questo passo. Nei tragici, tuttavia, ἀντλέω ricorre spesso con il significato figurato di «prosciugare, esaurire, sopportare fino all'ultimo»: si veda Aesch. *Ch.* 748 (τὰ μὲν γὰρ ἄλλα τλημόνως ἤντλουν κακά) sui mali sopportati dalla nutrice di Oreste e soprattutto [Aesch.] *PV* 375 in cui Prometeo, dopo aver paragonato la sua condizione di condannato a quella di Tifeo punito da Zeus, afferma che sopporterà fino in fondo il proprio destino (ἐγὼ δὲ τὴν παροῦσαν ἀντλήσω τύχην), finché il signore degli dei non cesserà la sua ira (cf. inoltre Eur. *Hipp.* 898). Il verbo ἀντλέω, dunque, che può designare lo sforzo fisico e ripetitivo di togliere l'acqua e, d'altro canto, la resistenza psicologica al male, pare impiegato efficacemente in questo passo per definire la fatica “ascetica” di Cinisco. La richiesta del filosofo di sottoporsi a una prova fisica allude, infatti, probabilmente all'ἄσκησις σωματική (GOULET-CAZÉ 1986, 31-71), uno degli aspetti più originali della filosofia cinica che consisteva nella volontaria sottomissione del proprio corpo a dei πόνοι, a volte ai limiti della sopportazione umana, al fine di temprare fisico e anima di fronte ai rovesci della *tyche* (cf. e.g. D.L. VI 23, 34: Diogene si rotolava sulla sabbia ardente, calpestavla la neve, mangiava carni crude; gli eccessivi dell'ascesi del capostipite del cinismo sono bersaglio satirico in Luc. *Vit. Auct.* 8).

ἔτοιμος ἢ πρόσκωπος εἶναι: Come il lessema precedente, anche πρόσκωπος appartiene al lessico tecnico della marineria: significa, infatti, «at the oar, rower» (cf. Th. I 10 e LJS⁹ 1518b s.v.). Cinisco, dunque, è pronto a mettersi al remo e aiutare il nocchiero a traghettare i morti, alla pari del Dioniso delle *Rane* all'interno dello stesso contesto scenico (per le analogie tra i due personaggi cf. *supra* 3.3.2). Non sarà sfuggito al pubblico colto di Luciano, inoltre, il *pun* giocato sulla quasi totale identità fonica tra πρόσκωπος e πρόσκοπος («vedetta, esploratore», cf. e.g. Xen. *Cyr.* V 2 προεισπέμψας οὖν ὁ Κῦρος προσκόπους), che ha indotto in errore anche il copista di V (Vaticanus gr. 89, XIV sec.), il solo che riporta questa seconda lezione (BOMPAIRE 1998, 287). Si tratta evidentemente di un'altra allusione al motivo della κατασκοπία/ἐπισκοπία cinica (cf. *supra* § 7 s.v. ἔφορόν σε).

εὐήρες – ἔρετμόν: Luciano ormeggia la formula omerica εὐήρες ἔρετμόν che compare più volte nell'*Odissea* (XI 121, 129; XII 15, XXIII 268; cf. inoltre la variante οὐδ' εὐήρε' ἔρετμά in *Od.* XI 125, XXIII 272). Anche l'aggettivo καρτερός, ἄ, ὄν è attestato soprattutto nell'epica (e.g. *Il.* V 757 καρτερὰ ἔργα, XIX 108 καρτερόν ὄρκον, *Od.* IV 271 [Odisseo] ἔτλη καρτερός ἀνήρ), nella tragedia (e.g. Aesch. *Sept.* 518 εἰ Ζεὺς γε Τυφῶ καρτερώτερος μάχῃ, Eur. *Med.* 394 τόλμησ δ' εἶμι πρὸς τὸ καρτερόν,) e in commedia in passi paratragici (e.g. Ar. *Ach.* 392s.

ᾠρα ᾽στὶν ἄρμοϊ καρτερὰν ψυχὴν λαβεῖν·/ καὶ μοι βαδιστέ᾽ ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην, *Thesm.* 31 μῶν ὁ μέλας, ὁ καρτερός;, *Ran.* 464 Ἡρακλῆς ὁ καρτερός), dove è epiteto degli eroi o di concetti astratti: riferito a un attrezzo concreto e quotidiano come il remo del traghetto, ha evidentemente una valenza iperbolica. Si conferma la caratterizzazione ironica di Cinisco come personaggio tragico (cf. *supra* § 13).

Ἔρεττε: Una serie di imperativi costella il corrispondente passo delle *Rane* aristofanee, in cui Caronte ordina a un Dioniso particolarmente goffo di mettersi a remare, coordinando la gestualità scenica di quest'ultimo (197 κάθιζ' ἐπὶ κώπην, 200 καθεδεῖ δῆτ' ἐνθαδί, 201 προβαλεῖ τῷ χεῖρε κάκτενεῖς; 202s. ἀντιβὰς / ἐλάς προθύμως). La vivacità gestuale e gli equivoci derivati dal movimento degli attori sulla scena (dal commento di Caronte capiamo, per esempio, che l'interprete di Dioniso si sedeva "sul remo" e non "al remo", cf. DOVER *ad Ran.* 197) propri del passo comico sono assenti nel testo del *Cataplus*, perché diversa è la destinazione del testo, pensato per la lettura a voce alta.

Ἡ καὶ ὑποκελεύσαι δεήσει: Il verbo ὑποκελεύω è un *hapax*. Luciano forma il neologismo preponendo ὑπο-, preposizione talvolta usata per indicare un accompagnamento musicale (cf. Plat. *Leg.* 670a ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν, Xen. *Symp.* 6.3 ὑπὸ αὐλὸν διαλέγεσθαι), a κελεύω, con il significato specifico di «dare il tempo, battere la cadenza» (cf. Plat. *Resp.* 369b ἐλαύνοντας τριήρεις ἢ κελεύοντας τούτοις). Lo scolio al passo sottolinea che il Samosatense chiama ὑποκέλευσμα l'ᾠδή dei rematori perché questi rispondono (ὑπήκουον) al canto di uno che li guida (cf. Schol. Luc. *ad loc.*). In Ar. *Ran.* 207 Dioniso, seduto al remo come Cinisco in questo passo del *Cataplus*, chiede a Caronte di "dargli il ritmo" impiegando il verbo κατακελεύω (κατακέλευε δῆ): il neologismo luciano rappresenterà un comico ridimensionamento del grido. Sul ruolo del nocchiero dei morti come capo-rematore cf. la nota seguente.

κέλευσμά τι τῶν ναυτικῶν: Si tratta di un termine tecnico che indica il grido del κελευστής, ovvero del capo-rematore, su una nave (cf. e.g. Th. II. 92, Aesch. *Pers.* 398, Eur. *Iph. Taur.* 1405, D.S. III 15 e Luc. *VH* I 40: un maestro di equipaggio guida con un κέλευσμα i rematori che muovono le enormi isole all'interno del ventre della balena in cui si trovano anche Licino e i suoi compagni). Quest'ultimo, per dare il tempo ai rematori, poteva cantare (Eur. *Hel.* 1576) oppure suonare un flauto (*Iph. Taur.* 1125-1127; Philod. *Mus.* p. 15 Kemke). Nelle *Rane* aristofanee è Caronte a fare da κελευστής durante la traversata con il grido ᾠ ὅπ. ὅπ (v. 208), che secondo DOVER (1994, 218) doveva riprodurre effettivamente il ritmo della voga: «ᾠ must go with the pulling of the oar through the water, the first ὅπ with the raising of the blade at the end of the stroke, and the second ὅπ with the recovery for the next catch». Il canto dei marinai forse poteva essere accompagnato anche da uno strumento a corda (cf. Eur. *Hypsip.* fr. I iii. 10-12 ἐβόα κίθαρις ᾽Ορφέως / μακροπόλων πιτύλων ἐρέτησι κε-/λεύσματα μελπομένα): in Luc. *Fug.* 29 Eracle ricorda che Orfeo, il quale con la sua *kitharis* usava battere il ritmo della voga per gli eroi che parteciparono alla spedizione sulla nave Argo, era ἥδιστον κελευστῶν ἀπάντων, poiché grazie al suo canto nessuno sentiva la fatica.

τὸ ᾄσμα: Il termine, che propriamente indica il canto e in particolare la poesia lirica (cf. e.g. Plat. *Prot.* 343c), è impiegato da Cinisco per definire parodicamente il κέλευσμα dei marinai. In Luciano ᾄσμα definisce quasi sempre una composizione lirica, monodica o corale: cf. *Gall.* 7 sulle odi di Pindaro, *Tim.* 46 sul ditirambo, *Merc. Cond.* 36 sulle odi saffiche, *Pro imm.* 4 e 19 sugli epinici, *D. Marin.* 1.4 sulle canzoni d'amore di Polifemo per Galatea, *De Syr.* 50 sui canti religiosi corali in onore di Atargatis presso il santuario della dea a Ierapolis, *Salt.* 2, 11, 16 sugli *hyporchermata*, *Anach.* 23 sui cori tragici. È evidente che in questo caso il termine sia usato iperbolicamente, poiché serve a designare un semplice grido.

§ 20

Ha inizio il lamento funebre dei morti durante la traversata dell'Acheronte. Il canto è modellato secondo le regole del *threnos* come mostra l'anafora dei gemiti all'inizio di ogni *kolon* (Οἶμοι... Οἶμοι... Ὅττοτοῖ), che hanno la funzione di articolare il compianto all'interno di un orizzonte definito dato da sillabe emotive stereotipe ripetute periodicamente (DE MARTINO 2008, 115-125). La tipologia di *threnos* che Luciano riproduce in questo passo del *Cataplus* ricorda un κομμός tragico, ovvero un lamento rituale caratterizzato da una struttura antifonale, in cui strofe e antistrofe sono cantate alternativamente da un attore e dal coro che ripetono a intervalli regolari le medesime esclamazioni di dolore²²⁴. Al pianto dei morti risponde, infatti, il contro-canto di Micillo, che riprende simmetricamente gli οἰμωγμαῖ del coro funebre. Si differenzia, dunque, dal *threnos* che si trova in *Luct.* 13 in cui un ἔξαρχος²²⁵, in questo caso il padre del defunto, esegue un lamento ritmico a solo (γοερόν τι φθεγγόμενος καὶ παρατείνων ἕκαστον τῶν ὀνομάτων) per il figlio ed è accompagnato dal coro dei parenti nel *refrain*: nonostante si tratti di una parodia e presenti, dunque, degli aspetti caricaturali, Luciano rispetta pedissequamente i caratteri formali del lamento funebre contemporaneo, come dimostra il confronto con il *threnos* altamente stilizzato che si trova nel romanzo di Achille Tazio *Leucippe e Clitofonte* (cf. I 13, III 16, V 7)²²⁶. Oltre alla struttura antifonale del κομμός, che in tragedia presenta una

224 Si veda, per esempio, il κομμός alla fine dell'*Antigone* di Sofocle, in cui le stesse espressioni di dolore, pronunciate rispettivamente da Creonte e dal coro, che si trovano nella strofe (1261-1276) vengono ripetute nell'antistrofe (1284-1300): 1264-1267 KP. Ὅμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων. / Ἴὼ παῖ, νέος νέω ξὺν μόρω, / αἰαῖ αἰαῖ, / ἔθανες 1271 XO. Οἶμ' ὡς ἔοικας ὄψε τὴν δίκην ἰδεῖν ... 1284 KP. Ἴὼ ἰὼ δυσκάρτατος Ἄιδου λιμήν ... 1288 Αἰαῖ, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξεργάσω. 1293s. Οἶμοι, / κακὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας. Per un commento al passo cf. ALEXIOU 1974, 136; per esempi simili in tragedia cf. *Ibid.* 232 n. 12.

225 Il lamento rituale antico ha inizio quando, superata l'esplosione disordinata del *planctus* collettivo, un parente o un amico stretto del defunto si pone a «guida del pianto (ἔξαρχος γόου)», superando la crisi iniziale. Questi tiene un discorso di lamentazione come solista, intervallato da στεναγμοί periodici del gruppo che ha sofferto il lutto. Esempi di questo si trovano già nell'*Iliade* (XVIII 316-342 per il lamento di Achille a seguito della notizia della morte di Patroclo e XXII 416-428, XIV 725-745, 748-759, 762-775 rispettivamente per i lamenti di Priamo, Andromaca, Ecuba, Elena per Ettore; cf. DE MARTINO 2008, 178-182).

226 *Luct.* 13 "Τέκνον ἦδιστον, οἴχη μοι καὶ τέθηκας καὶ πρὸ ὥρας ἀνηπάσθης, μόνον ἐμὲ τὸν ἄθλιον καταλιπὼν, οὐ γαμήσας, οὐ παιδοποιησάμενος, οὐ στρατευσάμενος, οὐ γεωργήσας,

progressione bipartita di metri lirici (anapesti o giambi) e di giambo-docmaici rielaborata dal nostro in prosa, Luciano ne riprende anche i *topoi* tipici, quali le espressioni di lutto o il contrasto tra passato e presente, e alcune delle caratteristiche retoriche, quali anafore (οἴμοι...οἴμοι), apostrofi (αἰαῖ τῶν νεογνῶν μοι παιδίων), domande retoriche con τίς e τί (τίς ἄρα τὰς ἀμπέλους τρυγήσει...;) ²²⁷.

Non deve sorprendere il fatto che il Samosatense nella composizione dell'ἔσσμα dei morti del *Cataplus* si ispiri formalmente a un coro della tragedia di età classica. Tutta la sequenza, che riecheggia l'ipotesto aristofaneo della traversata di Dioniso nelle *Rane*, è pervasa, infatti, dalla raffinata *detorsio* luciana. L'intento parodico è evidente. Luciano, innanzitutto, realizza uno scarto programmatico rispetto al modello spostando il luogo della lamentazione nell'Oltretomba: le apostrofi vengono, dunque, rivolte non ai morti ma ai vivi e a quanto si è lasciato sulla terra con una prospettiva completamente rovesciata. In secondo luogo, sostituisce gli esecutori del discorso funebre (i parenti dei defunti) con i referenti dello stesso (i morti), capovolgendo così l'immagine di forte impatto emotivo della presenza del cadavere del defunto sulla scena, come testimone muto del κομμός ²²⁸. Paratragico, più che tragico, appare, inoltre, il *threnos*: secondo un *pattern* comune a molti personaggi dell'*archaia* le sofferenze e le perdite per cui i defunti approfondono i loro οἴμοι e αἰαῖ appaiono questioni irrilevanti ²²⁹. Le preoccupazioni dei morti, relative esclusivamente all'eredità e al futuro delle proprie tenute, rovesciano, infatti, l'immagine tradizionale del capo-famiglia come sostegno e difesa del nucleo familiare, consueta all'epica e alla tragedia (cf. Soph. *El.* 1126-1128; Eur. *Supp.* 964-967) ²³⁰. Il *threnos* del ciabattino irride al

οὐκ εἰς γῆρας ἐλθῶν· οὐ κωμάσῃ πάλιν οὐδὲ ἐρασθήσῃ, τέκνον, οὐδὲ ἐν συμποσίοις μετὰ τῶν ἡλικιωτῶν μεθυσθήσῃ". Secondo REINER (1938, 24-27), che fornisce un commento metrico-ritmico del lamento notando la disposizione simmetrica delle parti di cui composto e il gioco di rime tra i participi che ne sostengono la struttura, si tratta del γόος πῦ fedele alla realtà giunto fino a noi (cf. a proposito anche ANDÒ 1984, 134s.). È stato notato, inoltre, che Luciano redige il lamento funebre del padre per il figlio morto osservando scrupolosamente le convenzioni letterarie del genere: il *threnos* presenta la tradizionale struttura tripartita, poiché inizia con allocuzione al defunto (Τέκνον ἤδιστον), continua con una sezione più narrativa in cui vengono elencati i beni di cui questi non potrà più godere, infine si chiude con un nuovo appello al morto (cf. ALEXIOU 1974, 140; EVANS 2009, 67). Secondo lo stesso modello si articolano, per esempio, i lamenti eseguiti per Ettore da Andromaca, Ecuba ed Elena nell'ultimo canto dell'*Iliade* (725-745, 748-759, 762-775; cf. ALEXIOU 1974, 132-135).

227 Per un approfondimento sui motivi e gli aspetti formali del κομμός, con esempi in particolare dalle Troiane di Euripide si veda CHIRICO (2015).

228 Per il cadavere di Astianatte sulla scena delle *Troiane* cf. CHIRICO (2015, 20) e *ibid.* n.25 per alcuni esempi da altre tragedie e la relativa bibliografia. Un simile rovesciamento satirico che prevede il *threnos* del morto, paradossalmente dotato di parola, in luogo dei consueti esecutori del lamento funebre si trova in Luc. *Luct.* 13-14 (cf. CAMEROTTO 2015, 315-320).

229 Cf. Ar. *Phut.* 850-852 Οἴμοι κακοδαίμων, ὡς ἀπόλωλα δειλαιοσ, καὶ τρισκακοδαίμων καὶ τετράκις καὶ πεντάκις καὶ δωδεκάκις καὶ μυριάκις· ἰοὺ ἰοῦ: un sicofante, si lamenta con espressioni tipicamente tragiche (Οἴμοι κακοδαίμων ... ἰοὺ ἰοῦ) della perdita dei propri privilegi e delle proprie ricchezze dovuta al recupero della vista da parte di Pluto.

230 Si tratta di un *topos* che ricorre anche nei lamenti bizantini (ALEXIOU 1974, 193-195) e perdura fino all'epoca contemporanea: si veda il lamento in dialetto greco-albanese per il mulattiere di Piana dei Greci citato in DE MARTINO 2008, 118 n.30: «Ahimé come è andata in rovina la mia casa! Come è caduta e non si rialza più questa colonna? E ora, chi mi porterà il pane, *pù?* E ora, chi mi seminerà le fave, *pù?*».

bieco materialismo della logica dei compagni di navigazione, lamentando comicamente la perdita dei propri poveri secondo le regole formali del κομμός tragico. Il risultato dell'operazione parodica è migliore: Ἰκανῶς τεθρήνηται commenta Hermes al termine del lamento, sancendo l'approvazione della satira di Micillo, più adeguata alla concezione dell'Ade cinico (cf. CAMEROTTO 1998, 25-27).

Οἴμοι τῶν κτημάτων: L'interiezione οἴμοι è usata con funzione conativa ed è tipica del lessico teatrale. Abbonda nella tragedia di età classica ove è impiegata soprattutto per esprimere un dolore fisico o spirituale difficile da sopportare oppure come manifestazione di timore o di autocommiserazione (cf. e.g. Soph. *Trach.* 375, *Ant.* 49, *Aj.* 367, *Oid. Tyr.* 744, *Elect.* 788, *Phil.* 332; Eur. *Alc.* 257, *Med.* 117, *Hypp.* 310, *Andr.* 70, *Hec.* 180). Nella commedia *archaia* si trova spesso in corrispondenza di passi paratragici o in situazioni comicamente tragiche, mentre solo raramente costituisce una genuina espressione di sofferenza o di paura (per le attestazioni e l'uso di οἴμοι in Aristofane cf. LABIANO ILUNDAI 2000, 251-270); è accompagnata dal genitivo esclamativo come nel nostro caso anche in *Ach.* 67, *Eq.* 1218, *Nub.* 1476, *Plut.* 389, 1126, 1128, 1132). Non scompare l'uso di tale interiezione nella *nea* (cf. e.g. Men. *Asp.* 502, *Dysc.* 189, *Epitrep.* 593, *Sam.* 475), anche se si attesta con minore frequenza rispetto al dramma attico. Ricorre, invece, con maggiore regolarità nei retori del II sec. d.C., certamente in virtù della patina linguistica attica che caratterizza le loro opere (cf. LABIANO ILUNDAI 2000, 269). In Luciano le occorrenze sono numerose (*Tim.* 52 e 53, *Ind.* 15, *Fug.* 31, *Abd.* 18 e 32, *Sat.* 20, *Trag.* 297, *Pisc.* 3). Per un confronto con questo passo del *Cataphus*, si veda in particolare *Cont.* 17 in cui Caronte lamenta che i defunti al momento della traversata si lancino in ὄπτοτοῖ καὶ αἰαῖ καὶ οἴμοι, nonostante sappiano sin dall'inizio di essere mortali. In *Rh. Pr.* 19, inoltre, l'espressione τὸ δὲ οἴμοι τῶν κακῶν viene consigliata agli apprendisti retori che scelgono la 'via facile' in quanto tipico intermezzo canoro durante le declamazioni, accompagnato spesso dal gesto perentorio di battersi la coscia per risvegliare l'attenzione del pubblico (καὶ ὁ μὴρὸς πατασέσθω). Come ci testimoniano più volte lo stesso retore di Samosata (*Rh. pr.* 19, *Salt.* 62, *Gall.* 6, *Dom.* 3, *Merc. cond.* 27, *Pisc.* 6, *Bis acc.* 31) e Filostrato nelle sue *Vite dei Sofisti* (cf. I 491s.: Favorino, I 513; Dioniso di Mileto, I 589; Adriano di Tiro, 620; Varo di Laodicea), nonché prima di costoro i trattati latini sull'oratoria (Cic. *Or.* 27 e 57, Quint. XI 1.56 e 3.58), era prassi comune dei retori inserire una parte cantata nella *melete* per conferirvi maggiore vivacità e fascino. Si tratta di un artificio originario della retorica asiana (cf. ZWEIMÜLLER 2007, 361), probabilmente mutuato dai *remakes* tragici contemporanei degli originali di età classica – sopravvivevano, come è noto, solo i trimetri giambici, eseguiti cantati con accompagnamento musicale dagli attori (cf. HALL 1981, 14s.; SCHOULER 1986, 270-82; GARELLI 2007, 52-72) –, come dimostra l'impiego del canto nei passaggi più patetici delle declamazioni e il paragone, abbastanza diffuso, tra la voce dell'oratore e quella dell'attore tragico (cf. e.g. *Rh. Pr.* 11 in cui si confrontano i vocalismi del retore con quelli del poeta tragico Agatone). Luciano più volte critica il ricorso al canto nelle *performance* retoriche, anche se pare rivolgersi contro il patetico esibizionismo delle prodezze vocali (*Bis. acc.* 31 αὐτὴ [la Retorica] δὲ ἐγέλα...ἀκούουσα τραχείᾳ

τῆ φωνῆ ᾠδὰς τινας ἐρωτικὰς [*n.d.r.* degli amanti retori], *Rh. pr.* 19 Ἦν δέ ποτε καὶ ἄσαι καιρὸς εἶναι δοκῆ, πάντα σοὶ ἀδέσθω καὶ μέλος γινέσθω; per un commento al passo cf. BRAGATO 2016, 8s) e non contro l'inserimento in sé di intermezzi canori, che talvolta persino apprezza (*Dom.* 3, *Merc. cond.* 27, *Pisc.* 6). Non escludo che in questo passo il Samosatense effettivamente cantasse il lamento dei morti, magari accompagnando l'esecuzione con gesti stereotipati, come scrive in *Rh. Pr.* 19: la finalità poteva essere una parodia di questa prassi in voga presso i contemporanei, che sarebbe stata facilmente riconosciuta da un pubblico abituato a questo tipo di “spettacolarità”.

Ὀττοτοῖ, τὴν οἰκίαν οἶαν ἀπέλιπον: Un'altra esclamazione di dolore tipica della tragedia attica. L'interiezione ὀττοτοῖ con la geminazione del τ compare solo due volte nell'*Andromaca* euripidea, in corrispondenza del κομμός tra Peleo e il coro di fronte al cadavere di Neottolemo (1197-1201 Xo. ὀττοτοτοτοῖ, θανόντα δεσπόταν γόοις / νόμωι τῶι νευτέρων κατάρξω. Πη. ὀττοτοτοτοῖ, διάδοχά <σοι> τάλας ἐγὼ / γέρον καὶ δυστυχῆς δακρύω: «CO: Ohi ohi ohi ohi! Comincerò a piangere il padrone morto con canto funebre. PE: Ohi ohi ohi ohi! A mia volta io, infelice, vecchio, sventurato piango»). Decisamente più frequente, tuttavia, è la forma ὀτοτοτοῖ (cf. Aesch. *Pers.* 268, 274, 918, Eur. *Herc.* 875, *Ion.* 790, *Phoen.* 1530, *Or.* 1389), a volte con aggiunta di un'ultima sillaba -τοι per questioni metriche o per enfatizzare la lamentazione (cf. Aesch. *Suppl.* 889, 899, *Pers.* 1043, 1051, *Ag.* 1072, 1076, *Choeph.* 869, Soph. *Elect.* 1245 Eur. *Troiad.* 1287, 1294 ὀτοτοτοτοῖ): anche questa si registra all'interno dei lamenti rituali (cf. e.g. il κομμός nelle Coefore di Eschilo presso la tomba di Agamennone; per un commento vd. ALEXIOU 1974, 136 e 232 n. 13). In commedia non è, invece, attestata. Anche la presenza di un composto di λείπω, costituisce un *topos* tradizionale del *threnos* da Omero in poi: i parenti del defunto rimproverano allo stesso le conseguenze dovute alla sua morte prematura, all'abbandono, appunto, del nucleo familiare: cf. e.g. Hom. *Il.* XIV 725s. καὶ δέ με χήρην / λείπεις ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος; Eur. *Poen.* 1530s. ὀτοτοτοῖ, λείπε σοῦς / δόμους, *Andr.* 1177, *Herc.* 44; *AP.* VII 165.5, 331.3, 488.3, 659.1.

Ὅσα τάλαντα – παραλαβών: Si ripropone il motivo della ricchezza, faticosamente raccolta in vita, scialacquata con leggerezza dagli eredi (cf. *supra* § 17 s.v. τὰ μετ'ολίγον ἐκχυθησόμενα). **σπαθήσει:** il verbo, che letteralmente designa l'azione di «pettinare la trama con la spatola» (cf. LSJ⁹ 1623a s.v.), che serviva a unire i nodi nel telaio verticale, è impiegato in attico metaforicamente col significato di «sperperare» (Poll. III 117 ῥίπτων τὰ χρήματα, κατεδηδοκῶς τὰ πατρῶα, καταναλίσκων, ἐκχέων, ἀπολλύς, σπαθῶν τὴν οὐσίαν). Ricorre, per esempio, nelle *Nuvole* di Aristofane, attribuito da Strepsiade alla moglie spendacciona (v. 55 ὦ γύναι, λίαν σπαθῆς). Per altre occorrenze con accezione simile, in particolare in riferimento allo sperpero di una eredità cf. e.g. Diph. fr. 46.26 K.-A. τὰ πατρῶα βρύκει καὶ σπαθῆ, Luc. *Gall.* 29 τὰμὰ οὔτοι σπαθῶσι τοῦ κακοδαίμονος. Notevole è l'effetto comico che si produce nell'impiegare un termine così colloquiale in un contesto formale tragico quale è quello della lamentazione funebre (lo stesso avviene in *Luct.* 17 dove σπαθάω ha, però, un'accezione erotica; cf. ANDÒ 1984, 61s.).

Αἰαῖ: Interiezione onomatopeica che riproduce il grido di dolore di fronte a una situazione difficile da sopportare. Nella tragedia di età classica è utilizzata moltissimo (26 attestazioni per Eschilo, 27 per Sofocle, 102 per Euripide), spesso in contesti di lutto. Si veda, per esempio, un passo delle *Supplici* euripidee in cui Adrasto piange per i figli e la moglie morta (819s. Αδ. αἰαῖ. <Χο.> τοῖς τεκοῦσι δ' οὐ λέγεις; / Αδ. αἰετέ μου. Χο. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη). Nella commedia aristofanea compare spesso in passaggi parodici, in cui «tenemos que imaginarnos una interpretación del actor con una entonación burlesca y trágica», legati talvolta a immagini di lutto: significativo è Ar. *Thesm.* 885 in cui Euripide, interpretando il ruolo di Menelao che si accorge della morte di Proteo, prorompe in un αἰαῖ, τέθνηκε. Ποῦ δ' ἐτυμβεύθη τάφω; (cf. anche *Lys.* 393 αἰαῖ Ἴδωνιν, probabilmente una formula relativa al lamento rituale per Adone). Per l'impiego di αἰαῖ in contesti comici cf. LABIANO ILUNDAI 2000, 71-77; cit. p. 72. In Luciano tale interiezione è molto rara: un contesto simile a quello del nostro passo è *Cont.* 17, in cui viene citata assieme ad altre espressioni di dolore simili quali ὄττοτοῖ e οἴμοι (cf. nota precedente). **τῶν νεογνῶν μοι παιδίων:** La preoccupazione per i figli piccoli lasciati orfani per la morte del genitore, spesso la madre, è tema ricorrente nell'*Alceste* di Euripide (v. 276 μὴ πρὸς παίδων οὐς ὀρφανιεῖς, cf. vv. 299-325, 371-379, 406-415). Inoltre, è un *topos* degli epitimbi dedicati alle madri morte prematuramente, espresso attraverso la frequentissima *iunctura* παῖδα λείπειν: *AP* VII 164.7s. λέλοιπα γὰρ ἐν νεότητι/ Καλλιτέλη, τριετῆ παῖδ' ἔτι νηπίαχον, VII 552.7s. "Παῖδα λίπες;" - Τριέτηρον, ὃς ἐν μεγάροισιν ἀλύων / ἐκδέχεται μαζῶν ἡμετέρων σταγόνα; *Anth. Gr. Ap.* 173.4 ὀρφανὸν ἐν μεγάροις παῖδα λιποῦσα, 178.4 παίδων παῖδας καταλείπων, 199.4 ὀρφανὸν ἐν ζωαῖς παῖδα λιποῦσα πατρός, 286.5 ἐπ' ἀνδρὶ δὲ παῖδα λέλοιπα, 605.4 δοιοῦς παῖδας προλιποῦσα, 615.3s. κουριδίω δὲ πόσει παῖδας λίπον ἠβώνοντας / τέσσαρας. Luciano, in questo caso, evoca e deride probabilmente proprio questo stanco formulario degli epigrammi (cf. anche *D.Mort.* 22.2).

Τίς ἄρα – ἐφυτευσάμην; Non di rado nelle lamentazioni funebri della tragedia classica si trova una domanda retorica impiegata per enfatizzare lo stato di crisi in cui si trova chi compone il *threnos*. Si vedano, per esempio, le ripetute interrogazioni di Creonte all'interno del κομμός per la moglie morta in *Soph. Ant.* 1285 τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις; («Perché [n.d.r. Ade] mi annichili?») e 1296 Τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει; («quale destino mi attende ancora?»), oppure quelle di Teseo, sempre all'interno di un κομμός, alla vista del cadavere di Fedra in *Eur. Hypp.* 816 τίς ἄρα σάν, τάλαιν', ἀμαυροῖ ζόαν; («Chi, dunque, infelice spegne la tua vita»). Simili domande retoriche ricorrevano probabilmente anche nei discorsi funebri contemporanei (cf. *Ach. Tat.* I 13 πότε μοι, τέκνον, γαμεῖς; πότε σου θύσω τοὺς γάμους, ἰπεῦ καὶ νυμφίε;). Per questa convenzione formale del *threnos* cf. ALEXIOU 1974, 161-165 e per altre attestazioni nella tragedia cf. *Ibid.* 235 n. 6. È evidente che la sofferenza ostetanta dai morti per il futuro delle proprie viti rispecchia in modo comicamente iperbolico il dolore degli eroi della tradizione epico-tragica di fronte alla perdita dei propri cari. τὰς ἀμπέλους τρυγήσει i passeggeri del traghetto di Caronte ricordano con malinconia aspetti della vita che razionalmente non si dovrebbero rimpiangere, in questo caso la fatica del lavoro

dei campi. Luciano smaschera così il paradosso di un *topos* che ricorre, per esempio, negli epigrammi funerari per figure di contadini o artigiani (*AP* VII 321, 394, 648, 740) e che forse faceva parte anche dei temi delle lamentazioni funebri: si veda Luc. *Luct.* 13 per il padre che, durante il *threnos*, rimpiange il fatto il figlio morto prematuramente non potrà lavorare i campi (cf. CAMEROTTO 2014, 318).

Μίκυλλε, σὺ δ' οὐδὲν οἰμώξεις; Il verbo è usato con il valore letterale-etimologico di “gridare οἶμοι” (da tale interiezione deriva appunto οἰμώζω; cf. *DELG* 784a). Hermes, con una domanda retorica, dunque, chiede a Micillo di partecipare al lamento, servendosi delle formule convenzionali del *threnos*. Nello scambio di battute successivo sembra esserci un gioco di parole sulle diverse accezioni semantiche del predicato: il ciabattino sostiene che non c'è alcun motivo di οἰμώζειν – inteso appunto con il senso più generico di “lamentarsi” –, se la navigazione è buona, ma dietro l'insistenza del dio *psychopompos* (“Ὁμως κἄν μικρόν τι ἐς τὸ ἔθος ἐπιστέναζον) esclama οἰμώξομαι τοίνυν, dando inizio al controcanto parodico.

καὶ μὴν οὐ θέμις ἀδάκρυτι διαπλεῦσαι Hermes, perfettamente inserito nella ferrea logica oltremondana regolata dal sistema dei costumi (l'uso di θέμις in questo passo è analogo a quello già analizzato in § 18), sottolinea che non è permesso attraversare la palude ἀδάκρυτι. Tale avverbio deriva dall'aggettivo ἀδάκρυτος, -ον («without tears»; cf. *LSJ*⁹ 20a s.v. ἀδάκρυς), che è impiegato già da Omero nelle scene di *planctus* collettivo (cf. *Od.* IV 186 οὐδ' ἄρα Νέστορος υἱὸς ἀδάκρυτῳ ἔχεν ὄσσε, introdotto poco prima al v. 184 dalla formula τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἡμερον ὄρσε γόοιο, e *ibid.* XXIV 60s. Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅτι καλῆ / θρήνεον· ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας sul pianto degli Achei in risposta al *threnos* delle Muse per la morte di Achille) e successivamente in tragedia all'interno di un κομμός amebeico tra un personaggio e il coro (*Eur. Hec.* 691 οὐδέ ποτ' ἀστενάκτος ἀδάκρυτος per lamento di Ecuba per la morte di Polidoro; *Eur. Erect.* fr. 65.44s. A. ὡς ἄδ]ακρύς τις ὠμόφρων ὃς κακοῖς ἐμοῖς οὐ στένει. / φεῦ φε]ῦ, ἰὼ γᾶ, φεύγετε per il κομμός di Prassitea di fronte ai cadaveri delle tre figlie; cf. *Soph. Ant.* 881 in cui Antigone immagina di essere sepolta ἀδάκρυτον). Lo stesso aggettivo ricorre, inoltre, negli epitimbi che ricordano il momento della lamentazione funebre: *AP* VII 545 ἦ καὶ Ἀριστόνοος, Χαιρεστράτου οὐκ ἀδάκρυτος / παῖς, ἡγησίλειω δῶμ' Αἴδος κατέβη. Si tratta, dunque, di un termine tecnico che definisce il *planctus* rituale. Hermes impiega anche ἀδάκρυτι, come il precedente οἰμώζω, per invitare Micillo a rispettare le caratteristiche formali della lamentazione funebre.

τοίνυν: Particella tipicamente attica propria del linguaggio conversazionale: si trova attestata soprattutto in commedia, nei dialoghi di Platone, nei discorsi ateniesi di Tucidide e negli oratori attici; più rara in tragedia e nei trattati filosofici. Luciano ponendo la particella in apertura di una risposta replica l'uso aristofaneo: in questa posizione compare, infatti, in tutte le 80 attestazioni (in Platone, al contrario, si registra una maggiore licenza). In questo caso τοίνυν indica una transizione logica che serve a introdurre una risposta di commento alle parole dell'interlocutore («allora, pertanto»). Cf. DENNISTON (1954, 568-573),

οἴμοι τῶν καττυμάτων: Nell'esecuzione del κομμός il ciabattino imita formalmente la lamentazione appena compiuta dagli altri morti, come è evidente dalla ripresa dei medesimi ritornelli emotivi, dalla struttura tripartita (gemiti per quanto si è perduto, considerazione su beni futuri a cui non si potrà partecipare e infine preoccupazione per l'interruzione del proprio lavoro) e dalla domanda retorica in chiusura del lamento (τίς ἄρα...;). Il canto è composto secondo gli stilemi convenzionali, ma le tematiche tradizionali del *threnos* sono capovolte: Micillo, estraneo a qualsiasi possesso, non può che rimpiangere in maniera irridente la πενία che caratterizza la propria esistenza. Ipotesto sotteso a questo passo è probabilmente Ar. *Ran.* 221-267: Dioniso durante la navigazione si misura, gracchiando, con il canto del coro delle rane (cf. LEDERGERBER 1905, 45-48, 59-60). Un simile catalogo in cui si lamentano paradossalmente i mali della vita si trova anche nel *threnos* rovesciato di *Luct.* 17 («Figlio infelice, non avrai più né sete né fame né freddo. Mi sei andato via, sventurato, sfuggendo così alle malattie, senza dover più temere febbri, nemici e padroni»; trad. di V. Andò).

οὐκέτι ὁ κακοδαίμων – ἄσιτος – οὐδὲ – ἀνυπόδητός: le lamentazioni di Micillo riecheggiano il tono colloquiale della commedia (cf. e.g. Ar. *Ach.* 105 Οἴμοι κακοδαίμων, *Eq.* 7 ὦ κακόδαιμον, πῶς ἔχεις; *Ran.* 33 Οἴμοι κακοδαίμων; Men. *Dysk.* 214 οἴμοι, κακοδαίμων) e, attraverso l'insistenza sulle negazioni, richiamano parodicamente uno schema espressivo tipico degli epigrammi funerari (cf., tra i numerosissimi esempi, *AP.* VII 188.4s. οὐχ Ὑμέναιος / οὐδ' Ἥρης ζυγίης λαμπάδες ἠντίασαν, VII 192.1 Οὐκέτι ... ἀείσεις e v. 3 οὐδέ με ... τέρψεις, VII 214.1 Οὐκέτι παφλάζοντα...v.3 οὐδὲ ... χορεύων ...v.6 οὐδὲ ... ἀείρων). Lo stesso modulo satirico si ritrova anche in *Luct.* 14 (cf. ANDÒ 1984, 136s.). Le cose a cui il ciabattino comicamente rinuncia con la morte sono le privazioni che caratterizzavano la sua miserevole vita (una simile ironica descrizione della condizione dei poveri si trova in Ar. *Plut.* 535-539). Sul motivo dell'assenza di dolori e stenti nella morte cf. e.g. Eur. *Troad.* 636-638, *Hyper.* VI 43, *AP* VII 308, 481, 568, 677, Luc. *Cont.* 17, *D.Mort.* 26.2.

ἡμίγυμνος περινοστήσω: L'andare in giro spogli è in generale segno di precarietà, mancanza di protezione. Già l'Odisseo omerico, naufrago, arriva γυμνός all'isola dei Feaci (*Od.* VI 136, 122), immagine certamente rievocata nell'augurio di naufragio dell'*Epodo di Strasburgo* (Arch. fr. 194.1s. Deg. [= Hipp. fr. dub. 115.1s. W.] κύμ[ατι] πλα[ζόμε]νος / ... γυμνόν). In commedia la nudità è talvolta associata alla povertà o alla scarsità di mezzi e risorse (cf. Ar. *Pax* 686 ἀπορῶν ὁ δῆμος ἐπιτρόπου καὶ γυμνὸς ὢν, *Ecc.* 566 μὴ γυμνὸν εἶναι μὴ πένητα μηδένα, *Plut.* 244) oppure è un segno di ascetismo filosofico: nel Pensatoio di Socrate si entra per legge “nudi”, ovvero senza mantello (*Nub.* 498 οὐκ, ἀλλὰ γυμνοῦς εἰσιέναι νομίζεται). L'assenza di vestiti superflui, fino a essere quasi spogli, diventa nel cinismo simbolo, oltre che dell'*akesis*, di anticonformismo, di ribellione a quell'ipocrisia sociale che passa anche attraverso il vestito: sulla γυμνότης dei cinici cf. e.g. *AP* VII 63 Τὸν κύνα Διογένη ... / γυμνώσαντα βίου

παντὸς ἐπισκόνιον, VII 65 Διογένης τόδε σῆμα ... / ἄρσενι γυμνήτην ἐξεπώνει βίον; D.L. VI 34 (Diogene) γυμνοῖς ποσὶ χίονα ἐπάτει καὶ τὰ ἄλλα ὅσα ἄνω προεῖρηται, M.Aurel. IV 30 Ὁ μὲν χωρὶς χιτῶνος φιλοσοφεῖ, ὁ δὲ χωρὶς βιβλίου. ἄλλος οὗτος ἡμίγυμνος, Luc. *Symp.* 14 ὁ Ἀλκιδάμας ἐσίγησε μικρὸν καὶ ἐς τοῦδαφος καταβαλὼν ἑαυτὸν ἔκειτο ἡμίγυμνος.

τοὺς ὀδόντας – συγκροτῶν: Una simile *iunctura* per descrivere il battito “fragoroso” dei denti per il freddo si trova nel cosiddetto *Epodo di Strasburgo*: il giambografo autore del testo (rimane dubbia fra Archiloco e Ipponatte, come è noto, la paternità del frammento) si augura, come noto, che l'amico spergiuro faccia naufragio e che, poi, nudo e irrigidito dal gelo sulla battigia, «batta i denti» (Arch. fr. 194.11 Deg. [= Hipp. fr. dub. 115.11 W.] κροτέοι δ' ὀδόντας). Il verbo κροτέω, già impiegato da Omero per descrivere il rimbombo del tonfo di cavalli e carro che cadono al suolo (*Il.* XV 453 ὑπερώησαν δέ οἱ ἵπποι / κείν' ὄχεα κροτέοντες) è in genere usato per indicare un battito particolarmente rumoroso (di mani, oggetti metallici). L'immagine è evidentemente caricaturale: Luciano ormeggia il verso dell'epodo per enfatizzare l'effetto parodico dell'*antithrenos*. Si accentua, inoltre, la caratterizzazione giambica di Micillo, condivisa da altre figure satiriche dedite allo ψόγος: l'unica altra occorrenza della medesima *iunctura* nei dialoghi si ha in una battuta di Momo a *J.Tr.* 45 (συγκροτεῖς τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ τρόμου). Solo l'*élite* colta avrebbe potuto riconoscere questa ricercata allusione, che conta pochissime riprese e tutte tarde (Dio Chrys. LV 14 συνεκρότει τοὺς ὀδόντας, Ael.Ar. IL 390 ὀδόντων κρότον, Lib. *Or.* XXIII 20 τρέμοντες δὴ καὶ τοὺς ὀδόντας κροτοῦντες).

τίς ἄρα μου τὴν σμίλην ἔξει καὶ τὸ κεντητήριον; Micillo conclude il suo controcanto funebre con una domanda retorica, come era avvenuto nel lamento degli altri morti. Le sue preoccupazioni sono ancora più ridicole rispetto a quelle dei compagni di viaggio: il trincetto (cf. *supra* § 15 s.v. τὴν σμίλην) e il punteruolo, ovvero lo strumento con cui i calzolari foravano il cuoio per cucire le calzature (sul κεντητήριον cf. CHAPOT in *DARG* 1571a s.v. *Sutor*), non hanno nessun valore. Non escluderei l'ipotesi di un *pun* dietro l'impiego del sostantivo κεντητήριον, che conta pochissime attestazioni (Gal. *Gloss. Hippocr.* XIX 134 ῥαφίῳ τῷ κεντηρίῳ; Suid. σ 1103 στιγεύς τὸ κεντητήριον), avallata, inoltre, dal fatto che il termine greco più comune per designare lo stesso oggetto è ὄπεια ο ὀπήτιον (Poll. VII 83, X 141, Hdt. IV 70, Hippocr. 1153d). La parola κεντητήριον, infatti, non può non rievocare un altro oggetto appuntito, il corradicale κέντρον («pungiglione»), immagine che generalmente in commedia allude all'acutezza degli strali verbali – si veda Ar. *Vesp.* 225s. ἔχουσι γὰρ καὶ κέντρον ἐκ τῆς ὀσφύος / ὀξύτατον, ᾧ κεντοῦσι (le “vespe” del coro pungono con un pungiglione appuntito; cf. BETA 2004, 68 n. 114, 257 n. 218) – o alla capacità di penetrare nell'animo degli ascoltatore, come avviene in Eup. fr. 102.6s. K.-A. (μόνος τῶν ῥητόρων / τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις: Pericle era il solo dei retori che lasciava un pungiglione negli ascoltatori; cf. Plat. *Phaed.* 91c [Socrate] ὥσπερ μέλιττα τὸ κέντρον ἐγκαταλιπὼν οἰχήσομαι, Luc. *Nigr.* 7 ἐγκατέλιπέν τι κέντρον τοῖς ἀκούουσιν; per approfondire il significato di questa metafora cf. TELÒ 2007, 189-199). La paradossale eredità che Micillo non sa a chi lasciare sarebbe,

dunque, l'acuta "puntura" della sua satira. Per simili lasciti da parte dei filosofi cinici si veda *D.Mort.* 21.3: Cratete ha ricevuto da Diogene, che a sua volta aveva ereditato da Antistene, non ricchezza ma σοφία, αὐτάρκεια, ἀλήθεια, παρρησία, ἐλευθερία.

Ἰκανῶς τεθρήνηται: la battuta di Hermes sancisce la fine del lamento parodico di Micillo, come indicato dall'impiego del verbo tecnico τεθρήνηται. L'avverbio ἰκανῶς, che può sancire sia la qualità («in maniera adeguata, corretta») che la quantità («abbastanza») del θρήνειν lascia adito a una doppia interpretazione: Micillo si è lamentato già a sufficienza o riceve un apprezzamento dal dio poiché ha eseguito un *threnos* ἐς τὸ ἔθος, ovvero rispettando le strutture specifiche del genere? Una possibile aderenza dell'autore all'ipotesto comico di questa scena ci guiderebbe verso la prima ipotesi: durante la traversata Dioniso insiste sull'interruzione del fastidioso canto delle rane (241s. Ἄλλ', ὃ φιλωδὸν γένος, / παύσασθε), persino nella battuta che precede lo sbarco dal traghetto di Caronte (268 Ἔμελλον ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοαξ). Anche altrove il Samosatense si serve di espressioni simili (l'aggettivo ἰκανός, ἢ, ὄν o il verbo παύω) per interrompere un procedimento compositivo che, se eccessivamente protratto, perderebbe la propria *vis comica*: cf. *Jtrag.* 14 ἰκανῶς καὶ πρὸς ἡμᾶς πεπαρώδηταί σοι τὰ πρῶτα (Hermes rimprovera Zeus perché di parodie di versi epici e tragici, che continuano sin dall'apertura del dialogo, ne ha già fatte abbastanza) e l'interruzione analoga di *Jtrag* 33 (Παῦε, ὃ Ἑρμαγόρα βέλτιστε, τραγωδῶν). Tuttavia, ἰκανῶς in Luciano definisce anche l'adeguatezza tecnica (*Salt.* 80 ἐπαινετέον δὲ τοὺς ἐννόμως καὶ κατὰ ῥυθμὸν τῆς τέχνης ἰκανῶς ἕκαστα δρῶντας) e non sono rari gli elogi da parte dei personaggi dei dialoghi alla riuscita di una determinata operazione letteraria (cf. e.g. *Nigr.* 10 εἶ γε ... κατὰ τὸν τῶν ῥητόρων νόμον πεπροοιμίασταί σοι per l'elogio ironico di un proemio; *Jtrag.* 7 Εἶ γε, ὃ Ἑρμῆ, ἄριστα κεκήρυκταί σοι per l'elogio di un *pastiche*), senza escludere quella che per il nostro è la più complessa di tutte, ovvero la parodia (cf. *Cont.* 14 Εἶ γε παρωδεῖς, ὃ Χάρων: Hermes elogia il nocchiero dei morti per aver appena composto un verso mescolando diverse formule omeriche). Ne consegue che Hermes con ἰκανῶς τεθρήνηται desidera probabilmente fare un elogio al ciabattino, confermando la superiorità dell'operazione parodica rispetto al modello (cf. CAMEROTTO 1988, 32-36), similmente a quanto avviene in *Luct.* 17: il figlio, prima di comporre il proprio *antithrenos*, rovesciato rispetto a quello appena eseguito dal padre, afferma dichiaratamente che il proprio lamento sarà più veritiero (διδάξομαί σε θρηνεῖν ἀληθέστερον), dunque migliore.

§21

In questa breve scena di passaggio i morti vengono fatti sbarcare dal traghetto di Caronte, che si affretta a chiedere l'obolo ai suoi passeggeri. Come avviene in altri cambi di scena, aumenta il numero dei deittici e delle particelle per configurare lo spazio drammatico e il movimento degli "attori". Caronte interviene con una serie di imperativi, enfatizzati in apertura da ἄγε δή, con cui richiede il pagamento del traghetto ai diversi morti, richiamati individualmente

con i pronomi personali (καὶ σὺ δός), per poi rivolgersi direttamente a Micillo (δὸς καὶ σὺ τὸν ὀβολόν, ὦ Μίκυλλε): in questo modo il pubblico quasi riesce a visualizzare l'affollamento di personaggi sulla riva della palude stigia. Il solo Micillo non possiede la moneta, anzi non sa nemmeno se l'obolo è quadrato o rotondo: Luciano insiste divertito sul motivo della povertà del ciabattino, ridicolizzando al tempo stesso la credenza popolare secondo la quale è necessario porre un obolo nella bocca del morto per pagare il biglietto della traversata dell'Acherusia, un motivo satirico che il Samosatense ripete più volte nella sua opera²³¹. A seguir Caronte e Cloto annunciano la loro uscita di scena servendosi di formule tipiche del teatro (cf. *infra*): hanno esaurito, infatti, la loro funzione drammaturgica (Caronte in quanto nocchiero dei morti non deve svolgere più alcuna funzione nel Tartaro e anche Cloto che gestiva gli imbarchi ormai non ha più ragione di permanere sulla scena; cf. MESTRE 2014, 346). In questo modo il pubblico eliminava mentalmente dalla scena i due “attori” e Luciano poteva mantenere a tre il numero dei partecipanti al dialogo anche nelle sequenze successive.

ἄγε δὴ: Imperativo di ἄγω usato come segnale conversazionale di apertura per esortare l'interlocutore. È già molto frequente in Omero; in attico si trova spesso accompagnato da δὴ per enfatizzare la funzione conativa del verbo. Come in questo caso, spesso la locuzione ἄγε δὴ introduce un ordine (ἄγε δὴ τὰ πορθμεῖα πρῶτον ἡμῖν ἀπόδοτε). Cf. DENNISTON (1954, 217); per le occorrenze in Aristofane cf. LÓPEZ EIRE (1996, 97); in Platone ASTIUS (1969, 23).

τὰ πορθμεῖα: L'uso di questo sostantivo per designare il pedaggio del traghetto è raro: prima di Luciano si trova attestato solo nell'*Ecale* di Callimaco (278 νέκυες πορθμήιον οὔτι φέρονται). Per altre attestazioni lucianee cf., invece, *Luct.* 10, *D.Mort.* 2.1, 14.1.

καθ'ὔδατος, φασίν, γράφεις: La presenza di φασίν e il linguaggio figurato dell'espressione confermano quanto già intuito dallo scoliasta, ovvero che ci troviamo in presenza di una παρομοία, che generalmente si usa per descrivere azioni impossibili da realizzare, infatti καθ'ὔδατος γράφειν ἀδύνατον (*Schol. ad loc.*). TOSI (2017, prov. 1852) che recensisce tutte le attestazioni antiche di questo proverbio (Plat. *Phaedr.* 276c, Diogen. V 83, Macar. V 50, Suid. ε 3238) evidenzia che lo stesso può esprimere anche azioni inutili (cf. Suid. εἰ 327 εἰς ὕδωρ γράφειν: ἐπὶ τῶν μάτην πονούντων) oppure giuramenti non affidabili (Men. *Sent.* fr. 171 Ἄνδρῶν δὲ φαύλων ὄρκον εἰς ὕδωρ γράφε) come quelli delle donne (Soph. fr. 811 R. ὄρκους ἐγὼ γυναικὸς εἰς ὕδωρ γράφω; Catull. 70.3s. *mulier cupido quod dicit amanti/...rapida scribere oportet aqua*). L'immagine dell'acqua si trova anche in altri proverbi che indicano azioni impossibili (e.g. Plaut. *Pers.* 41 *aquam a pumice nunc postulas*, «ora chiedi acqua dalla pietra pomice»; cf. TOSI 2017, prov. 542) o inutili (κοσκίνω ὕδωρ ἀντλεῖς, «attingi acqua con un setaccio», riferito al mito

231 In *Luct.* 10 Luciano scherza sul fatto che si dà un obolo al morto senza sapere che moneta abbia effettivamente corso legale nell'Aldilà (Ἄττικὸς ἢ Μακεδονικὸς ἢ Αἰγυπτιαῖος ὀβολός) e che se non lo si avesse, si sarebbe rispediti al mondo dei vivi. Come Micillo anche il cinico Menippo nei *Dialoghi dei morti* non ha l'obolo per pagare il traghetto (2.2).

delle Danaidi; cf. *ibid.* prov. 546). Non sorprende il fatto che la figura seriocomica del ciabattino parli per proverbi, frequenti nel giambo, nella commedia e anche nella diatriba cinico-stoica (OLTRAMARE 1926, 12-14). Per altri proverbi luciani riferiti al mondo naturale cf. REIN (1894, 81-86).

οὐδὲ οἶδα εἰ τετράγωνόν ἐστιν ὁ ὀβολός ἢ στρογγύλον: l'assurdità della richiesta del nocchiero, appena derisa da Micillo attraverso la metafora dello scrivere sull'acqua, è rafforzato con l'idea altrettanto paradossale che il ciabattino non conosca la forma dell'obolo, la moneta più comune e di taglio più piccolo nel mondo antico. Si tratta di un motivo non attestato altrove.

᾽Ω καλῆς ναυτιλίας καὶ ἐπικερδοῦς: L'interiezione ᾽ω, che in questo passo accompagna un genitivo esclamativo, è una delle più comuni della commedia antica, usata prevalentemente per rafforzare un vocativo oppure per esprimere dolore, sorpresa o gioia (cf. LABIANO ILUNDAI 2000, 317-331). In questo caso, enfatizza l'ironica esclamazione di compiacimento espressa dal genitivo che segue. L'osservazione di Caronte combacia perfettamente con la sua caratterizzazione da semplice impiegato del trasporto pubblico che si trova già nelle *Rane* di Aristofane (cf. *supra* § 1 s.v. Χάρων), sfruttata anche altrove da Luciano: cf. *D.Mort.* 14 (4) per simili preoccupazioni derivate dal mancato guadagno per la penuria di morti.

ἐγὼ δὲ ἵππους καὶ βοῦς καὶ κύνας καὶ τὰ λοιπὰ ζῷα μέτειμι: Luciano introduce l'uscita di scena di Caronte e di Cloto (cf. *infra*) attraverso una chiara dichiarazione di intenti da parte degli stessi. Si tratta di un espediente drammaturgico abbastanza frequente nel teatro antico: il verbo εἶμι e i suoi composti vengono impiegati per segnalare l'imminente dipartita dell'attore, accompagnati non di rado da ἐγὼ enfatico (cf. Ar. *Ach.* 728 Ἐγὼ δὲ τὴν στήλην καθ' ἣν ἐσπείσάμην μέτειμι': Diceopoli entra in casa ed esce subito con una stele che riporta i dettagli della tregua, quindi rientra nuovamente in casa). Per l'uso di εἶμι con la stessa funzione nella tragedia cf. e.g. Soph. *Tr.* 83, Eur. *Alc.* 209, Hypp. 660, *Herc.* 731; nell'*archaia* cf. e.g. Ar. *Cav.* 488, *Nub.* 125, 1254, *Vesp.* 1325, *Thesm.* 279; nella *nea* Men. *Epitr.* 161, *Kith.* 63, *Mis.* 264, 451, *Perik.* 369, 1005, *Sam.* 196, *Phasma* 91 (cf. FROST 1998, 12-13 n. 85).

ἐγὼ δὲ αὐτὴ ἐς τὸ ἀντιπέρας ἀναπλευσοῦμαι: Come Caronte, anche Cloto annuncia la sua uscita di scena, spiegando che risalirà l'Acheronte per guidare due Seri appena morti. **Ἰνδοπάτην καὶ Ἑραμίθρηγ:** i nomi di questi due guerrieri non sono altrove attestati nella letteratura greca: è lecito, dunque, ipotizzare che si tratti di due nomi parlanti di invenzione luciana. Ἰνδοπάτης, composto dal sostantivo Ἰνδός (il fiume Indo) e dal verbo πατέω («tread under foot, trample on»; cf. LSJ⁹ 1347b s.v.) significa letteralmente «colui che calca l'Indo», espressione che richiamava probabilmente alla memoria del pubblico colto la spedizione indiana di Alessandro Magno: il condottiero greco, a seguito della conquista del regno persiano, si era spinto fino al fiume Indo (326 a.C.), che segnava il confine orientale del suo nuovo impero, senza tuttavia arrivare a conquistare i territori che si trovavano al di là di esso. La prospettiva del nostro

Indopate è rovesciata: serio di nascita, come viene spiegato nel testo subito dopo, “calca l'Indo” probabilmente nell'altra direzione, verso occidente, invadendo i territori di Eramitre. Il nome di quest'ultimo rientra tra i numerosissimi teonimi di neoconiazione luciana (per una rassegna completa cf. BRACERO 1995, 178 n. 27): la seconda parte del composto -μίθρης rinvia a Mitra, dio di origine indo-iraniana il cui culto si diffonde nel mondo romano a partire dal II d.C.; la prima a Era, come avviene, per esempio, nel nome Ἡρακλῆης (cf. DELG 416a s.v. Ἡρα). Si tratta, dunque, di un appellativo altamente paradossale, poiché giustappone il nome di una divinità del *pantheon* olimpico a quello di una divinità straniera, implicitamente suggerendo che Eramitre sia devoto al culto di entrambi: potrebbe essere una *boutade* contro il sincretismo religioso che si stava diffondendo nell'età degli antonini, oggetto di attacco satirico da parte di Luciano in *Jtrag.* 7 e *Deor. Conc.* 9. I nomi di questi due personaggi sono compatibili con le informazioni antiche sui Sericani che venivano considerati un ἔθνος Ἰνδικόν (cf. e.g. Strab. XV 34) **τοὺς Σήρας**: secondo gli antichi i Seri o Sericani erano una delle popolazioni che vivevano nella parte più orientale del mondo conosciuto, occupando un territorio molto vasto che a est arrivava a toccare le sponde dell'Oceano, mentre a ovest la catena montuosa del Pamir e i confini della Bactriana (YULE 1915, XXXIX-XLIV). Erano famosi per la produzione di seta (Strab. XV 20), che inizialmente si pensava fosse ricavata da una particolare specie arborea (cf. Verg. *Georg.* II 109, Plin. *NH* VI 20), non che venisse prodotta da insetti come verrà spiegato già da Pausania nel II d.C. (VI 26.6). Riguardo ai Seri v'erano molte leggende nel mondo antico, tra le quali il fatto che fossero estremamente longevi (Strab. XV 34 ὡς τὸ μακρόβιον ὥστε καὶ τριάκοντα ἐπὶ τοῖς ἑκατὸν προσλαμβάνειν καὶ γὰρ τοὺς Σήρας ἔτι τούτων μακροβιωτέρους τινὲς φασί; cf. Luc. *Macr.* 5): la descrizione più esaustiva delle caratteristiche dei Seri si trova in Plin. *NA* VI 23 (*seres mites quidam, sed et ipsi feris similis coetum reliquorum mortalium fugiunt, commercia expectant*) e 32 (*ipsos vero excedere hominum magnitudinem, rutilus comis, caeruleis oculis, oris sono truci, nullo commercio linguae*).

τεθνᾶσι γὰρ δὴ πρὸς ἀλλήλων περὶ γῆς ὄρων μαχόμενοι: La morte in una battaglia scoppiata per una questione di confini territoriali è un *topos* retorico: cf. *Icar.* 18 (ἐπήει μοι γελᾶν τοῖς περὶ γῆς ὄρων ἐρίζουσι), *Cont.* 17 (τοὺς μὲν γὰρ περὶ τῶν ὄρων διαφορομένους ὄρας), *D.Mort.* 22.3. La scelta dei Sericani, popolo di cui si avevano poche notizie nel mondo antico, per lo sviluppo di questo motivo potrebbe avere una duplice ragione: la satira luciana si potrebbe rivolgere contro la vanità dell'affannarsi umano per questioni di poco conto come i possedimenti territoriali, ossessione che colpirebbe chiunque, anche chi vive agli estremi del mondo conosciuto, oppure potrebbe trattarsi di un'allusione ironica alle dispute dei *pepaideumenoï* sui confini geografici di luoghi esotici e poco conosciuti. Sulla appartenenza etnica e la collocazione geografica dei Sericani esistono varianti molto diverse nelle fonti antiche (Strab. XI 11: i confini della Bactriana arrivano μέχρι Σηρῶν καὶ Φρυγῶν; P. Mela *Sit. Orb.* I 2: i Seri si collocano tra gli Indi a sud e gli Scizi a nord; Plinio il vecchio in *NH* VI 20 li colloca al di là della Scizia, Tolomeo in *Geogr.* I 17 nell'odierna regione del Xinjiang, tra la catena del Pamir e i monti Altai), dovute al fatto che nessuno degli autori di opere di carattere

etnografico aveva visto direttamente queste terre dell'estremo oriente, pertanto era impossibile conoscere con esattezza confini ed estensione territoriale della Serica (cf. Sen. *Thiest.* 379s. *Et quocumque loco iacent/ Seres vellere nobiles*). Luciano non manca di scherzare altrove sull'ἀπιστία di simili racconti esotici (cf. la critica agli *Ἰνδικὰ* di Ctesia di Cnido in *VH I 3* e ai *Βαβυλωνιακά* di Giamblico o ai *τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα* di Antonio Diogene nei *Philopseudes*, cf. a proposito BOWIE 2017, 171-181): in questo passo una *boutade* sull'inutilità di tali questioni, impossibili da risolvere, rispecchia analoghi bersagli della sua satira (cf. l'attacco alle pretese dei filologi di stabilire il luogo di nascita di Omero in *VH II 20*).

Προΐωμεν, ὧ οὔτοι· μᾶλλον δὲ πάντες ἐξῆς ἔπεσθέ μοι: Hermes esorta il gruppo dei morti ad avanzare verso il tribunale di Radamanto e li invita a seguirlo disposti in fila. Il congiuntivo esortativo *προΐωμεν* pare impiegato per coordinare il movimento scenico degli altri personaggi, secondo un uso che si registra già nel dramma attico. Un'analisi dei contesti aristofanei in cui è presente *πρόειμι* ne conferma la funzione di marca scenica: riferito in particolare al Coro o ad altri attori sul palco, il verbo definisce l'avanzare dei personaggi verso il pubblico o al contrario un'uscita di scena. Si vedano, per esempio, *Ach.* 242 *Πρότ' εἰς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἢ κανηφόρος* (Diceopoli si appresta a celebrare con una processione le Dionisie rurali, guida la propria famiglia, uscendo dalla casa per scendere verso l'orchestra, ed esorta la figlia ad avanzare con in mano un *κανοῦν*; cf. OLSON 2002 *ad loc.*), *Ran.* 277 *Ἄγε δῆ, τί δρῶμεν; ΞΑ. Προϊέναι βέλτιστα νῶν* (Xantia esorta Dioniso, appena sceso dal tragheto di Caronte, ad avanzare in direzione del pubblico), *Ecc.* 280 *Χο. εὖ λέγεις. Γυ. α ἡμεῖς δέ γε προΐωμεν αὐτῶν* (Prassagora invita due donne ad accompagnarla per giungere all'assemblea prima delle altre, ovvero a uscire di scena nella realtà teatrale) e 742 *ὁ τὴν σκάφην λαβῶν, προΐτω* (in una scena di processione che parodia le Panatenee un uomo chiede ai servi di avanzare, ovvero uscire di casa e muoversi nella direzione del pubblico, e a disporre sul palco alcuni oggetti domestici). Per alcune osservazioni drammaturgiche sulla funzione dei verbi di movimento nella commedia antica cf. BOCCACCINI 2000. In maniera analoga in Luc. *Tim.* 20 *προΐωμεν* segnala un cambiamento di scena, isolando il dialogo di Hermes e Pluto nell'economia del dialogo: le due divinità idealmente avanzano sulla scena (*Προΐωμεν, ὧ Πλοῦτε*), che “occuperanno” nei dieci paragrafi successivi fino all'incontro con Povertà (*Tim.* 31) In questo caso dobbiamo immaginare che Hermes si comporti come un regista di scena che dà istruzioni sui movimenti che devono compiere i coreuti. La presenza dell'imperativo *ἔπεσθε* avvalorata, infine, questa ipotesi: cf. lo scambio tra Diceopoli e il coro in *Ach.* 1231 *Δι. ἔπεσθέ νυν ἄδοντες*, tra Trigeo e il coro in *Pax* 726s. *Τρ.δεῦρ', ὧ κόραι, / ἔπεσθον ἄμ' ἐμοὶ θᾶπτον*, tra Pisetero e il coro in *Av.* 1755 *Πε. ἔπεσθέ νυν γάμοισιν, ὧ φῦλα πάντα*, tra Carione e il coro in *Plut.* 295 *ἔπεσθ' ἀπεπωλημένοι* e 308, 315 *ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι*).

§22

Anche nell'ipotesto comico di questo passo, allo sbarco dal tragheto di Caronte, Dioniso si trova di fronte a un'oscurità impenetrabile, come sottolinea Xantia che lo ha preceduto a piedi (*Ar. Ran.* 273 *σκότος καὶ βόρβορος*). Se nelle

Rane il buio è fonte di paura per un Dioniso poco intraprendente, in Luciano l'oscurità oltremondana diventa agente della macabra uguaglianza che caratterizza la vita dopo la morte, salutata con gioia dai personaggi cinici dei dialoghi ambientati all'Ade: l'impossibilità di vedere cancella persino le parvenze esteriori dei morti, ultimo baluardo della superiorità che alcuni potevano vantare in vita²³².

Le affinità tra i due passi non si fermano all'ambientazione lugubre che tradizionalmente regna nelle terre dei morti già a partire da Omero: la coppia "eroica" Cinisco e Micillo, come i loro paradigmi comici, si imbattono in una figura femminile dalle sembianze mostruose. Nell'ipotesto comico si tratta di Empusa, uno spettro del corteggio di Ecate²³³, mentre in Luciano è Tisifone, una delle Eirinni. La somiglianza tra le due scene agisce su molteplici livelli. Innanzitutto, come ha messo in evidenza Brown (1991), l'incontro nell'Aldilà con figure mostruose costituisce un chiaro riferimento al cerimoniale iniziatico: l'iniziando doveva confrontarsi con φάσματα terrificanti, sperimentando momenti di genuino terrore prima di godere dello stato di beatitudine promesso ai nuovi adepti dei misteri. La conferma all'ipotesi dello studioso sarebbe data proprio dal confronto esplicito che viene fatto da Micillo in questo passo tra l'apparizione del mostro e τὰ Ἐλευσίνα (cf. *infra*).

La figura terrificante di Tisifone, inoltre, doveva richiamare alla memoria degli ascoltatori l'ipertrofica spettacolarità dei *tragodoi* contemporanei che continuava una tradizione teatrale ben più antica fondata sull'impiego di mezzi ricercati per la rappresentazione delle tragedie "dell'Ade"²³⁴, che immancabilmente diventavano oggetto di *Verspottung* sulla scena comica: l'Empusa delle *Rane*, forse interpretata come ha dimostrato ANDRISANO (2007) da un danzatore che eseguendo diverse figure "si trasformava" davanti al pubblico, parodiava per esempio gli artifici della nuova pirrica di Cinesia. Un epigramma scoptico di Lucilio (XI 189) potrebbe offrire una conferma a proposito. Questo poeta greco dell'età neroniana nel componimento in questione si rivolge contro un τραγωδός dalle insignificanti abilità attoriali, costretto a vendere per pochi spiccioli gli apparati scenici di cinque divinità (v. 2 πέντε θεῶν σκευήν) che era solito interpretare. Tra questi nomina anche Τισιφόνης τὰ φόβητρα, un dato estremamente interessante, poiché dimostrerebbe che l'Erinni era un soggetto in voga negli spettacoli tragici di epoca

232 Su questo *topos* cf. *D. Mort* 26 (15) 2 κείμεθα ἅπαντες ὑπὸ τῷ αὐτῷ ζόφῳ ὅμοιοι καὶ κατ' οὐδὲν ἀλλήλων διαφέροντες; *D. Mort.* 8 (26) 2 ἡ γὰρ ἰσοτιμία πάνυ δημοτικὴ καὶ τὸ πρᾶγμα οὐδὲν ἔχει τὸ διάφορον ἐν φωτὶ εἶναι ἢ ἐν σκότῳ.

233 La descrizione di questo mostro dall'aspetto multiforme è affidata alle parole di Xantia, motivo per cui si è ipotizzato che Empusa non si trovasse effettivamente sulla scena (SOMMERSTAIN 1996, 180; DOVER 1993, 229, DEL CORNO 1985, 170; *contra* ANDRISANO 2007): *Ran.* 288-290 Καὶ μὴν ὁρῶ νῆ τὸν Δία θηρίον μέγα. / Δί. Ποῖόν τι; ΞΑ. Δεινόν. Παντοδαπὸν γοῦν γίγνεται / τοτὲ μὲν γε βοῦς, νυνὶ δ' ὄρεῦς, τοτὲ δ' αὖ γυνή. Sull'associazione di Empusa con il mondo infernale cf. GIOVANNINI 2008, 98 n. 9.

234 Aristotele nella *Poetica* (1456a) individua come tipologia autonoma la forma di tragedia spettacolare, fondata sull'ὄψις, quella che si basa sui racconti relativi all'Aldilà (ὅσα ἐν Ἄιδου). Anche Luciano nella sua opera con l'espressione τὴν ἐν Ἄιδου πᾶσαν τραγωδίαν (*Philops.* 2; cf. *Salt.* 60) sembra alludere a un genere specifico, a «un teatro che presuppone una semplificazione della trama a vantaggio della visione» (cit. ANDRISANO 2007, 23 n.10; cf. nella stessa nota il riferimento a Ar. *Geretr.* fr. 156.5 K.-A. ἄδοφοῖται con cui Aristofane definisce gli autori di drammi a soggetto infero Sannirione comico, Meleto tragico, Cinesia ditirambografo).

imperiale (nell'epigramma è menzionata accanto a personaggi apparentemente più comuni: cf. vv. 2-4 Ἡρακλέους ῥόπαλον, Ποσειδῶνος τριόδοντα, ὄπλον Ἀθηναίης, Ἀρτέμιδος φαρέτρην) e che la sua spaventosa apparizione doveva essere un espediente spettacolare di facile presa sul pubblico, se usato per lo più da attori da quattro soldi. La polemica luciana potrebbe, dunque, ricalcare quella di Aristofane nelle *Rane* contro i ridicoli mimetismi della pirrica di Cinesia, condannato poco prima nella medesima commedia a nuotare nello sterco (Ran.), ma verrebbe, per così dire, attualizzata, scagliandosi contro alcuni spettacoli tragici scadenti contemporanei.

Rispetto all'ipotesto comico si registra, infine, uno scarto importante: alla visione orrificica non segue nel *Cataplus* la danza gioiosa dei *mystai* al suono dei dolci flauti, ma il processo di Radamanto, accompagnato da Tisifone che svolge il ruolo di secondino del carcere infernale (§ 23). Pare un riferimento all'escatologia orfica (cf. *infra*), che irridentemente Luciano mescola con quella eleusina per farsi beffa in un sol colpo di due delle principali credenze relative alla vita dopo la morte. Non c'è nessuno sconto per gli iniziati ai misteri Eleusini, ma tutti dovranno rispondere delle azioni compiute in vita ed eventualmente puniti, come avviene nella religione orfica, nonché nei miti escatologici di Platone e nel VI libro dell'*Eneide* virgiliana a essa in parte ispirati²³⁵. Impossibile non leggere in questo passo un attacco implicito a Erode Attico, estremamente influente tra gli iniziati di Eleusi, come dimostrano le numerose iscrizioni e le statue erette dal retore ateniese presso il santuario (cf. l'esautiva rassegna di TOBIN 1997, 200-209) e un accenno nelle *Vite dei Sofisti* di Filostrato (563) al suo ruolo come μυσταγωγός dell'imperatore Marco Aurelio (CIVILETTI 2002, 524 n. 123). L'apparizione di Tisifone, dunque, presagisce l'inevitabile castigo del tiranno, nonostante i privilegi normalmente assicurati agli iniziati.

Ἦ Ω Ἡράκλεις: l'interiezione «per Ercole!», impiegata per esprimere sorpresa, è frequentissima nel teatro comico greco (e.g. Ar. *Ach.* 284 Ἡράκλεις τουτὶ τί ἐστὶ;, cf. vv. 807, 1018, *Nub.* 184 ὦ Ἡράκλεις, ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία;, *Vesp.* 420, *Pax* 180, *Av.* 93, *Ran.* 298, *Ecc.* 1068, *Plut.* 374, 417, *Eup.* 244 K., *Men. Dysk.* 74, *Epitrep.* 363, etc.) e latino (e.g. *Plaut. Amph.* 406, *Aul.* 40 *hercle*, *Pseud.* 1175 *mehercle*): si tratta, infatti, di un'espressione colloquiale tipica dei generi dialogati e performativi (e.g. *Plat. Symp.* 213b Ω Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἦν;, *Charm.* 154d, *Resp.* 337a, *Sen. Apocol.* 3 *Sed Clotho "ego mehercules" dixit*, *Petr.* 23 *Et*

235 Le principali caratteristiche dell'immaginario orfico relativo all'Aldilà che si possono riconoscere in *Cat.* 22-23 sono le seguenti: la presenza delle Erinni che brandiscono torce e infliggono pene agli empi; l'idea che l'iniziato debba mantenersi puro, soprattutto comportandosi nel rispetto della giustizia; la presenza di due vie riservate rispettivamente ai giusti e agli empi, quest'ultimi destinati a essere pesantemente castigati (il tipo di pene inflitte suggeriscono una sorta di "corporalità" dell'anima). Si tratta di una visione oltremondana che influenzerà diversi autori di miti escatologici, in *primis* Platone nel *Fedro*, nella *Repubblica* e nel *Gorgia* (sull'*imago inferorum orphica* BERNABÉ 2009, 95-130; sull'influenza dell'orfismo nella rappresentazione dell'Aldilà platonico cf. BERNABÉ 2013, 117-150). Sempre dall'escatologia orfica attinge molto probabilmente Virgilio nella rappresentazione dell'Aldilà del VI canto dell'*Eneide* (per tutti i punti di contatto tra Virgilio e gli scritti orfici cf. BREMMER 2014, 180-203).

mehercules timeo ne iam concepti sint, etc..). Non escludo che possa essere anche una *pointe* allusiva alla catabasi di Eracle, già menzionata in Hom. *Il.* VIII 366-369 e *Od.* XI 623-626 e oggetto di parodia nelle *Rane* aristofanee. Secondo molti studiosi pare che nel V sec. a.C. circolasse un poema dedicato alle gesta dell'eroe nell'Aldilà, nato nel *milieu* eleusino, in cui Eracle veniva iniziato ai misteri prima di intraprendere la catabasi: Aristofane nella sua commedia avrebbe canzonato proprio questa versione eleusina del mito, data l'importanza che hanno i richiami ai misteri nelle *Rane* (per una rassegna degli studi a proposito cf. BROWN 1991, 49 n. 34, SANTAMARÍA 2015, 120). Luciano in questo caso ammicca probabilmente all'opera del comico e in generale alla mitografia relativa alla discesa di Eracle agli Inferi, nonostante siano menzionati successivamente nel testo proprio i misteri di Eleusi.

ποῦ νῦν ὁ καλὸς Μέγιλλος;: Megillo è il nome di un *kalos* di Corinto in Luc. *D.Mort.* 1.3, citato da Diogene assieme al lottatore Damosseno per trattare il *topos* dell'uguaglianza estetica che caratterizza l'Ade: una volta morti non vi saranno chiome bionde, occhi neri o corpi robusti, ma solo teschi. In *D.Meretr.* 5 ricompare la stessa coppia al femminile, Megilla di Lesbo e Damossena di Corinto, all'interno di un racconto di omoerotismo femminile: Megilla, per ricevere le attenzioni della prostituta Leena, si toglie la parrucca da donna e mostra una testa rasata come il più virile degli atleti, dice di chiamarsi Megillo e che, nonostante abbia un corpo da donna, ha in realtà desideri da uomo. L'aspetto maschile e la bellezza (᾿Ω Λέαίνα, φησί, ἑώρακας ἤδη οὔτω καλὸν νεανίσκον;) di questa Megilla evoca il personaggio di Lampitò, donna spartana che prende parte nella *Lisistrata* aristofanea al colpo di stato e che viene lodata (cf. v. 79 Οἶον τὸ κάλλος) e palpata dalle altre donne per la sua prestanza fisica (vv. 77-84), ma un Megillo spartano è anche uno dei protagonisti delle *Leggi* di Platone (I 642c etc.), chiamato a intervenire, tra i vari argomenti, anche sul tema della pederastia (*Leg.* I 636 b-c). Nel *LGPN* (III A p. 291 s.v.) Μέγιλλος è, infatti, registrato come antropónimo tipico di Corinto e Sparta, città famose per le pratiche pederotiche. Il bel Megillo è nominato in questo passo non solo in quanto modello di bellezza destinata a sfiorire all'Ade, ma forse il nome allude anche alla pederastia, pratica aborrita dai cinici (cf. D.L. IV 49, VI 53, 56, 91, Dio Chrys. XXXIII e XXXIV, DESMOND 2008, 90s.).

εἰ καλλίων Φρύνης: il nome Frine evoca inevitabilmente una delle prostitute più famose del mondo antico, di cui le fonti celebrano in maniera concorde l'impareggiabile bellezza. Originaria di Tespie in Beozia, svolse la propria attività di etera ad Atene, divenendo modello di artisti – pare che proprio a lei si fosse ispirato Prassitele per scolpire l'Afrodite di Cnido (Plut. *Erot.* 753e-f) e che il pittore Apelle l'avesse ritratta come protagonista dell'Afrodite anadiomene (Ath. XIII 59) – e amante di politici, il più celebre dei quali fu l'oratore Iperide, che arrivò a difenderla in un processo per *asebeia* (l'empietà di cui l'etera si sarebbe macchiata riguardava l'introduzione ad Atene del culto di Isodaite, una divinità frigia; cf. Hyper. fr. 177 Jensen). Per comprendere la fama che doveva avere la sua bellezza nell'antichità, significativo è un aneddoto riportatoci da Ateneo a proposito di questo stesso processo: Iperide, nel corso della sua orazione, avrebbe

stracciato la tunica a Frine per denudarle il seno, convincendo così la giuria a non condannare a morte una sacerdotessa e ancella di Afrodite, di cui l'etera sarebbe stata l'ipostasi (XIII 59; cf. Quint. II 15.9 *Et Phrynen non Hyperidis actione quamquam admirabili, sed conspectu corporis, quod illa speciosissimum alioqui diducta nudauerat tunica* e Sext. *Emp. Adv. math.* II 4). A dispetto del proverbiale splendore, l'apodo Φρόνη non è particolarmente encomiastico, poiché φρόνη significa “ranocchietta”: l'etera portava questo nome per via del pallore della pelle, dato che la rana per gli antichi aveva la proprietà di far impallidire chi la toccava o la fissava (Plut. *De Pyth. orac.* 401a). Frine era probabilmente un nome gettonato tra le etere (cf. Timocl. fr. 27 K.-A.), dunque, la prostituta menzionata in questo passo non è da identificarsi con la celebre omonima storica, ma la scelta di Luciano evoca la figura di una donna bella per antonomasia e crea una forte antifrasi tra il nome e il contesto di inserimento: nel buio dell'Ade non è possibile stabilire se è più bella l'etera dal naso camuso (su Συμίχη cf. *infra*) o “ranocchia”. Le prostitute, infine, costituiscono più in generale uno dei bersagli dei cinici (cf. e.g. D.L. VI 60 su Frine ἀπὸ τῆς τῶν Ἑλλήνων ἀκρασίας e VI 66 sul consiglio dato a un uomo che desiderava un'etera), in quanto causa di lussuria che rende gli uomini schiavi dei piaceri del sesso (cf. DESMOND 2008, 89).

Συμίχη: Simiche è il nome di una prostituta anche in Luc. *D. Meretr.* 4, dove viene menzionata come rivale in amore di Melitte, e in Alciph. Rh. *Ep.* IV 13.11, in cui si riporta, tuttavia, la variante Συμίχη. Tra l'epistolografo Alcifrone e il Luciano dei *Dialoghi delle Cortigiane* ci sono numerose somiglianze: secondo LEGRAND (178-181) il primo sarebbe stato un imitatore del secondo, per cui è probabile che anche il personaggio della meretrice Simiche sia stato ripreso dal Samosatense. Prima di Luciano, Συμίχη compare solamente come figura di γραῦς, serva del misantropo Cnemone, nel *Dyskolos* di Menandro (vv. 574-931). Come ha notato BECHTEL (1902, 42s.), questo nome proprio è un derivato dall'aggettivo σιμός, «dal naso camuso, schiacciato», che non è certo un attributo tipico della bellezza femminile (cf. Ar. *Ecc.* 617 αἱ φαυλότεραι καὶ σιμότεραι: le donne più brutte sono anche quelle che hanno il naso schiacciato). Anche Συμίχη, come Φρόνη, appare irridentemente antifrastico in questo contesto.

τὸ τριβώνιον τέως ἄμορφον – ισότιμον – τῇ πορφυρίδι τοῦ βασιλέως: Il termine τριβώνιον, diminutivo di τρίβων, un tipo di mantello logoro indossato dagli Spartani (cf. e.g. Ar. *Lys.* 276-278 ὅμως Λακωνικὸν .../... σμικρὸν ἔχων πάνυ τριβώνιον; D. LIV 34 λακωνίζειν φασὶ καὶ τρίβωνας ἔχουσιν), è già nella commedia antica una veste tipica dei ceti poveri: nelle *Vespe* aristofanee costituisce l'uniforme dei miserabili giudici (vv. 33, 116, 1132), nel *Pluto* il τριβώνιον forato e consunto è *status symbol* della povertà (vv. 714, 842, 882, 935). In Platone il τρίβων è segno distintivo dell'abbigliamento di Socrate (*Phaed.* 60b, *Symp.* 219b), che si estenderà successivamente alla maggior parte dei filosofi post-socratici (cf. e.g. Phoenicid. fr. 4.16s. K. φιλοσόφῳ, πάγων' ἔχοντι καὶ τρίβωνα καὶ λόγον). In Luciano il mantello ricorre come simbolo della vita povera dei filosofi in generale in *Bis acc.* 6, *Merc. Cond.* 25, 40 e dei filosofi cinici in particolare in *Dem.* 48, *Conv.* 13, *Vit. Auct.* 8, *Pisc.* 11, *Peregr.* 36, *Fug.* 14, 21, *D. Mort.* 1.2, 20.2. Il “mantellino” di Micillo è rappresentativo della sua indigenza:

il Samosatense insiste su questo concetto con l'attributo ἄμορφον (“tanto brutto da essere irriconoscibile” cf. Eur. *Hel.* 554 καὶ μὴν στολήν γ’ ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ’ ἔχεις). L'aggettivo ἰσότιμος, che in questo caso significa «di pari valore» (cf. Luc. *Im.* 9 τις πάντων ἰσοτιμία καὶ ὁμόχροια καὶ μέγεθος ἔν καὶ προσεχεῖς ὁμοίως a proposito della perfetta ortodonzia di Pantea), ma richiama sul piano estetico e materiale lo stesso confronto che il ciabattino ha impostato precedentemente tra la condizione dei poveri e dei ricchi all'Ade (cf. *supra* § 15): un mantello scialbo ha lo stesso valore del più prezioso abito regale.

πάντα γὰρ ἴσα καὶ ὁμόχροια καὶ οὐδὲν οὔτε καλὸν οὔτε κάλλιον: Il buio oltremondano rende tutto esteticamente e macabramente uguale: la “livella” agisce anche sul piano lessicale, per cui non esistono più nemmeno le parole che servono a definire il concetto di bellezza, per cui niente può essere designato come “bello” o “più bello”. Si tratta dell'ennesima applicazione del razionalismo luciano all'uguaglianza che regna negli Inferi.

ἀλλ' ἄμα, εἰ δοκεῖ, βαδίζομεν: Cinisco esorta Micillo ad avanzare nel buio, fino a quando la scena non sarà illuminata dalla fiaccola di Tisifone. Βαδίζω è verbo generico che significa “muoversi”, “camminare”, “andarsene” (cf. LJS⁹ 300b s.v.). È attestato con una certa frequenza nella commedia antica e nuova, mentre è quasi assente in tragedia. Salvo i casi in cui viene impiegato per intimare a un altro personaggio di “andarsene” (cf. e.g. Ar. *Ecc.* 144, *Av.* 837, Lys. 243, *Plut.* 1094; Eur. *Dem.* 97.3 K.-A; Men. *Dyscol.* 589 e 596, *Peric.* 325 e 982, *Sam.* 258 e 661), βαδίζειν, con valore di esortazione (all'imperativo o al congiuntivo), anticipa un cambiamento di scena segnato da un nuovo incontro, come avviene in questo passo luciano. Non di rado i personaggi si muovono verso una porta che, come è noto, riveste nell'*archaia* un'importante funzione narrativa e drammaturgica (cf. da ultimo GIOVANNELLI 2011). Si vedano Ar. *Nub.* 860 ἀλλ' ἴθι, βάδιζ', ἴωμεν (così Strepsiade esorta Fidippide ad andare al Pensatoio per incontrare Socrate), *Cav.* 724 ἰδοῦ· βάδιζε, μηδὲν ἡμᾶς ἰσχέτω (il salsicciaio esorta Paflagone a camminare verso la casa del Popolo, che uscirà subito dopo dietro l'insistenza dei due), *Av.* 42 Διὰ ταῦτα τόνδε τὸν βᾶδον βαδίζομεν (Pisetero annuncia al pubblico che lui stesso ed Evelopide andranno a incontrare l'Urupa), *Thesm.* 25 EY. Βάδιζε δευρὶ καὶ πρόσχε τὸν νοῦν (Euripide invita il Parente ad avvicinarsi alla porta del tragediografo Agatone), Men. *Dysc.* 638 ἔξελθε δεῦρ' ἡγοῦ, βάδιζ' εἴσω ταχῶ (Simiche, Gorgia e Sostrato escono verso la casa di Cnemone).

ἐτελέσθης: il verbo τελέω («to perform» cf. LSJ⁹ 1772 s.v.) e il corrispondente denominativo τελετή («rite, esp. initiation in the mysteries» cf. *ibid.*) qualificano la dimensione della pratica rituale nel contesto dei misteri eleusini o di altri culti diffusi in epoca romana (BREMNER 2014, 81). Oltre a questi venivano impiegati, spesso come sinonimi, i termini ὄργια e μύσις o i loro derivati (cf. l'elenco fornito in Poll. I 35 μυστήρια, τελεταί, ὄργια, μύσται, μυσταγωγοί, τελεσταί, ὄργιασταί. καὶ μυεῖν, μυσταγωγεῖν, μυεῖσθαι, ὀργιάζειν, τελεῖσθαι, τελεῖν; per le difficoltà a discriminare questi lessemi nella loro applicazione alle diverse pratiche culturali cf. SCARPI 2002, XIV-XVIII). Il τετελεσμένος o τελεσθείς (Poll. I 36) è colui che ha raggiunto la perfezione partecipando ai sacri riti, o meglio al

rito di passaggio che permetteva di accedere a una cerchia, depositaria del sapere segreto dei misteri. In un frammento plutarco (fr. 178 Sand.) in maniera interessante il verbo *τελειῖσθαι* (“essere iniziato”) viene etimologicamente affiancato a *τελευτᾶν* (“morire”), poiché l'esperienza mistica che prova il *τελετή* doveva essere molto simile a quella della morte: «the result of a voluntary itinerary, movement through phases of darkness and suffering» (cit. Bernabé). L'affermazione assertiva (*δηλον ὅτι*) che Micillo rivolge al cinico a proposito della sua iniziazione ai misteri pare, dunque, ironica e antifrastica, data la critica dei cinici alle credenze relative ai misteri (cf. D.L. VI 4: Antistene suggerisce sardonicamente a un officiante dei misteri eleusini di morire per sperimentare le gioie della vita beata nell'Aldilà che questi propaganda; VI 39 e Jul. *Or.* VII 238a: Diogene non crede nella beatitudine dopo la morte riservata ai soli iniziati e preclusa, invece, ai virtuosi; Luc. *Dem.* 11: Demonatte non si fa iniziare perché non sa se riuscirebbe a mantenere i segreti che vengono rivelati agli iniziati).

τὰ Ἐλευσίνια: I misteri in onore di Demetra e Core che avevano sede nel santuario di Eleusi sono i più antichi attestati nel mondo greco. Grazie al prestigio di Atene, che sin da subito esercitò un controllo politico su di questi (Diod. Sic. V 4.4), numerosissimi furono gli adepti di questo culto non solo in Grecia, ma anche nell'ecumene ellenistica (anche i diadochi si fecero iniziare ai misteri cf. Plut. *Demetr.* 26) e nel mondo romano dall'età repubblicana (Cicerone, Attico, Appio Claudio, Silla si contano nelle file degli iniziati) fino alla tarda età imperiale (imperatori come Adriano, Marco Aurelio, Gallieno e Giuliano vi presero parte; il culto venne infine proibito nel IV d.C. sotto Teodosio). *L'Inno omerico a Demetra* costituisce la più antica testimonianza letteraria di queste cerimonie misteriche: la dea oltre ad aver insegnato agli abitanti d'Eleusi per ringraziarli della loro ospitalità i riti per favorire la fertilità dei campi, avrebbe garantito agli iniziati ai suoi misteri la beatitudine dopo la morte (*Hymn. Dem.* 480-482). Nonostante la parodo delle *Rane* aristofanee (312-459) sembri riproporre, pur con le evidenti deformazioni comiche, la reale processione rituale che si svolgeva ogni anno da Atene a Eleusi (BURKERT 2003, 514s.), gli studiosi hanno avuto particolare difficoltà nel tentare di ricostruire un culto che si sviluppò nel corso di mille anni e che dovette ovviamente subire modifiche nel corso del tempo. Il più recente e completo tentativo è quello di BRENNER (2014), che si è concentrato sulla composizione del gruppo degli iniziati e sulle caratteristiche della processione. Secondo lo studioso, i misteri di Eleusi costituivano l'unica festività greca che ammetteva tra i suoi iniziati membri di qualsiasi genere (donne e uomini), ceto sociale (liberi e schiavi), etnia (anche i non greci): come unico requisito si richiedeva di essere introdotti da un conoscente già iniziato al culto, il *μυσταγωγός*. La processione per l'iniziazione avveniva nel mese di Boedromione: tutti i futuri adepti si raccoglievano nell'*ἀγορά* di Atene per svolgere circa quindici miglia a piedi fino al santuario di Eleusi, ma la processione doveva essere continuamente interrotta da danze, canti, abluzioni rituali, sacrifici e libazioni. L'iniziazione vera e propria iniziava solo la notte del giorno successivo all'arrivo al *telesterion* eleusino: in uno spazio molto ristretto dovevano trovare posto circa tremila persone, in completo silenzio e avvolte dall'oscurità. Il “dramma mistico” prevedeva di suggestionare gli iniziati con visioni mostruose, che evocavano

l'oltretomba (da cui nasce il paragone di Micillo tra l'Ade e le celebrazioni dei misteri; cf. n. successiva), fino alla ἐποπτεία («contemplazione»), momento *clou* del rito che forse consisteva nella nascita di un bambino, rappresentazione di Pluto, dio della ricchezza. Seguivano due giorni di festa e sacrifici in cui i nuovi iniziati potevano portare i rami di mirto, come simbolo iniziatico; le vesti che indossavano venivano consacrate al santuario, motivo per cui si portavano anche abiti vecchi. È chiara l'insistenza, sia nella preparazione che nell'iniziazione vera e propria, sulla teatralità di tutto l'evento rituale, che Luciano non manca di parodiare in questo passo.

οὐχ ὅμοια τοῖς ἐκεῖ τὰ ἐνθάδε σοι δοκεῖ: Micillo confronta il buio dell'Aldilà con quello proprio della cerimonia dei misteri: la folla dei *mystai* era infatti avvolta dall'oscurità, mentre i sacerdoti officiavano alla luce delle fiaccole il rito di purificazione attraverso il fuoco (BURKERT 2003, 516, *Plut. Mor.* 85 (5) 81 E; in *Hymn. Dem.* 192-211 Eracle iniziato dalla stessa dea ha il volto coperto e gli si avvicina una figura con una fiaccola in mano). Lo stesso passaggio dal buio alla luce della rinascita che attendeva l'uomo dopo la morte doveva essere immaginato al momento del trapasso: dopo aver corso smarriti attraverso le tenebre e invasi dall'angoscia finalmente nell'Aldilà una luce meravigliosa, canti, danze e prati accoglievano chi era stato iniziato (MIRTO 2007, 53s.). Durante l'iniziazione, prima della ἐποπτεία («la visione») che costituiva il momento più importante del rituale, pare che gli iniziati fossero sottoposti a un'esperienza terrificante, forse il confronto con una figura femminile mostruosa, come dimostrerebbe la coincidenza del motivo dell'incontro con Empusa nelle *Rane* e con Tisifone in questo passo. In *Plut. fr.* 718 Sand., il frammento che nella comprensibile reticenza delle fonti è quello che meglio descrive la cerimonia mistica, si spiega che πρὸ τοῦ τέλους, prima del *climax*, l'iniziato sperimentava τὰ δεινὰ πάντα, φρίκη καὶ τρόμος καὶ ἰδρὼς καὶ θάμβος (cf. *Plocl. Theol. Plat.* III 18), ma già Platone nel *Fedro* allude alla visione di φάσματα durante la celebrazione dei misteri (250b-c, cf. *Arist. Or.* XXII 3, *Procl. Resp.* II 185.4): l'apparizione della mostruosa Empusa nelle *Rane*, che fa eco ai serpenti e ai mostri terribili precedentemente annunciati a Dioniso da Eracle (v. 144), è forse una parodia di questo momento culturale. Empusa, infine, è una figura estranea al mondo infernale, ma che fa parte del corteggio di Ecate, rappresentata con chioma di serpenti come le Erinni: un dettaglio che non può che favorire un'ulteriore sovrapposizione tra quest'ultima e la figura Tisifone nel *Cataplus* (sulla relazione tra Empusa e la cerimonia mistica cf. BROWN 1991).

ἰδοὺ γοῦν προσέρχεται: Già nel dramma attico l'ingresso di un personaggio è segnalato dagli altri attori presenti sul palco che lo vedono avvicinarsi e raggiungere il centro della scena (cf. *supra* § 3 s.v. οὐχ ὀρῶς...;). Tale prassi perdura anche nella commedia nuova greca e latina, cristallizzandosi in una serie didascalie che presentano una certa formularità sintattica e semantica. La costruzione più tipica per segnalare un'entrata è costituita dal verbo ὀράω seguito da un verbo di movimento, spesso στείχω nei tragici (*Soph. Tr.* 179 στείχονθ' ὀρῶ τιν' ἄνδρα πρὸς χαρὰν λόγων; *Eur. Heracl.* 49 ὀρῶ κήρυκα τόνδ' Εὐρυσθέως στείχοντ' ἐφ' ἡμᾶς, cf. *Or.* 871, *Poen.* 696, fr. 105.2s. Nauck; con ἐκβαίνω *If. Taur.*

1222, *Ion* 78), mentre quasi sempre πρόσειμι in Aristofane e in Menandro (cf. e.g. Ar. *Lys.* 831 ἄνδρ', <ἄνδρ'> ὁρῶ προσιόντα, *Ecc.* 27 ἀλλ' ὁρῶ τονδὶ λύχων προσιόντα e 41 καὶ μὴν ὁρῶ καὶ Κλειναρέτην καὶ Σωστράτην προσιοῦσαν, *Plut.* 332 ὁρῶ καὶ Βλεψίδημον τουτονὶ προσιόντα; Men. *Sam.* 280 τουτονὶ προσιόνθ' ὁρῶ τὸν Παρμένοντ' ἐκ τῆς ἀγορᾶς). Solo nel principale commediografo della *nea* e solo in una occorrenza si trova, come nel nostro caso, una particella conativa (ιδού) accompagnata da una frase contenente un verbo di movimento: Men. *Sam.* 389 ἀλλ' ἰδοῦ, εἰσέρχομ' ἤδη. Nella commedia plautina, invece, tale nesso – *eccum* seguito un verbo che descrive l'entrata di un personaggio – è decisamente più consueto, quasi formulare: e.g. Plaut. *Amph.* 1005 *sed eccum Amphitruonem, advenit*; *Curc.* 676 *eccum lenonem, incedit, thesaurum meum*; *Mil. Glor.* 1281 *Nescio quis eccum incedit* (cf. FELICI 2011). In Luciano l'arrivo di un nuovo personaggio è segnalato con la stessa costruzione anche in *Tim.* 49 Ἴδοῦ τρίτος οὗτος ὁ ῥήτωρ Δημέας προσέρχεται (per l'ingresso di Demea sulla “scena” del Timone) e in *J. Trag.* 6 Ἴδοῦ δὴ εἰς ἐκκλησίαν συνέλθετε οἱ θεοί (Hermes annuncia l'ingresso in assemblea degli dei *tragodoumenoi*): potrebbe trattarsi forse di un calco sintattico dalla lingua latina, vista la frequenza d'impiego di tale costruito per segnalare le entrate in Plauto (per la conoscenza del latino da parte di Luciano e per i calchi linguistici cf. GASSINO 2008 e 2009, MESTRE 2012, 74-87).

δαδουχοῦσά τις: nelle arti figurative attributo frequente delle Erinni è proprio la torcia: cf. *LIMC* III.2 s.v. *Erinys* nn. 4, 8, 9, 11, 15, 26, 33, 35, 45, 68, 72; Tisifone agita una fiaccola anche in Verg. *IV* 696s. (*exurgitque facem atollens*) e in Stat. *Theb.* VI 133 (*Furiarum lampade nigra*). Il verbo δαδουχέω (LSJ⁹ 365b «celebrate τὰ μυστήρια» cf. Them. *Or.* V 71a) e il sostantivo δαδοῦχος (*ibid.* s.v. «usu. of the holder of a hereditary office at the mysteries of the Eleusinian Demeter»); cf. Xen. *Hell.* IV 3.3, Arist. *Rh.* 1405a) fanno riferimento al lessico tecnico dei misteri Eleusini (BURKERT 2003, 513): chiaramente Luciano tenta di sovrapporre l'immagine dell'orripilante Tisifone con quella dei partecipanti ai misteri: si veda, per esempio, la preminenza che ha la presenza delle torce nella parodo delle *Rane* (340 φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ τινάσσω, 343 φλογὶ φέγγεται δὲ λειμών, 351 σὺ δὲ λαμπάδι φέγγων, 447 φέγγος ἱερὸν οἴσω).

φοβερὸν τι καὶ ἀπειλητικὸν προσβλέπουσα: Come già notava HELM (1906, 71), la presenza di una figura femminile spaventosa al termine della traversata di Micillo e Cinisco, illuminata solo dalla luce di una fiaccola, ricorda Ar. *Ran.* 288-297 in cui Dioniso e Xantia, appena scesi dal traghetto di Caronte e immersi nella completa oscurità, vedono la mostruosa Empusa col volto in fiamme. Diversa, tuttavia, è la dinamica “scenica”. Nel passo delle *Rane* non è realmente presente un attore che impersona l'ancella di Ecate, solamente frutto della fantasia del servo: l'essere metamorfico «viene 'creato' attraverso le asserzioni dello scanzonato Santia e i terrori di Dioniso, il quale non osa neanche guardare il mostro 'visto' da Santia» (*Ran.* 288 ὁρῶ ... θηρίον μέγα; cit. Russo). La scena delle *Rane* serve a creare un gioco metateatrale con il pubblico: Dioniso, spaventato dal mostro, corre verso il sacerdote seduto nella προεδρία (297). In questo breve episodio luciano, invece, Tisifone entra nel dialogo come personaggio minore che ha il compito di accompagnare i morti al tribunale di

Radamanto. La *iunctura* φοβερὸν τι καὶ ἀπειλητικὸν sembra confermare la teatralità di questa apparizione, poiché evoca le «cose spaventevoli e minacciose» che venivano considerate ingredienti fondamentali del teatro tragico (cf. Plat. *Phaedr.* 268d τοῦναντίον αὐτῶν φοβερὰς καὶ ἀπειλητικὰς ὅσα τ' ἄλλα τοιαῦτα, καὶ διδάσκων αὐτὰ τραγωδίας ποιήσιν οἴεται παραδιδόναι). Soprattutto nella tragedia di età imperiale l'aspetto ripugnante di Tisifone e delle altre Erinni doveva costituire un espediente sicuro per impressionare il pubblico: emblematico a proposito è un epigramma scottico di Lucilio (*AP XI 189*) contro un τραγωδός, ridotto in povertà probabilmente a causa della qualità scadente delle proprie *performances* e costretto per questo a vendere per pochi oboli gli apparati scenici di alcune divinità, tra cui Τισιφόνης τὰ φόβητρα (189.3 «gli spauracchi di Tisifone»). Già a partire da Eschilo, infatti, la parvenza mostruosa delle Erinni fu una costante del teatro tragico: si vedano in particolare Aesch. *Choe.* 1049s. (le Erinni hanno le chiome intrecciate di serpenti), *Eum.* 46-56 (sono μέλαιναι e βδελύκτροποι, russano con aliti repellenti, stillano pus dagli occhi; cf. la famosa notizia riportata in Aesch. *Vit.* 8, secondo la quale l'apparizione delle Erinni nelle *Eumenidi* avrebbe fatto morire gli infanti e abortire le gestanti) e Eur. *Or.* 256-261 (Oreste chiama le Erinni αἱματοποὶ καὶ δρακοντώδεις κόραι e inoltre κυνώπιδες γοργῶπες). L'espressione τὰ φόβητρα impiegata da Lucilio nel suo epigramma alluderebbe allora a una maschera di Tisifone (cf. LSJ⁹ 1946b s.v. «prob. tragic mask of the Furies» e cf. FLORIDI 2014, 361s.): non mi sembra improbabile che in questo passo luciano l'endiadi φοβερὸν τι καὶ ἀπειλητικὸν potesse richiamare gli attributi scenici della Erinni, tra l'altro confermato dalla successiva precisazione di Micillo (§ 26.16 Ἔουκεν ἀπὸ γε τοῦ σχήματος; cf. LSJ⁹ 1745a s.v. σχῆμα).

Ἐρινός: La più antica attestazione di una divinità chiamata *Erinys* si trova già in due tavolette in Lineare B di Cnosso, ma le funzioni e l'aspetto di queste figure vengono delineate con precisione solo in età arcaica. In Omero sono demoni vendicatori dei genitori (*Il.* IX 454, 571, XV 204, XXI 412, *Od.* II 135, XI 280), puniscono chi rompe i giuramenti (*Il.* IX 259, cf. Hes. *Op.* 803s., Alcae. fr. 129.13-20 L.-P.) e inoltre causano l'ἄτη, l'accecamento mentale che porta l'uomo a compiere atti disastrosi (*Il.* XIX 87, *Od.* XV 233s.). Nella *Teogonia*, Esiodo spiega l'origine ctonia di queste divinità (vv. 180-197) e ne enfatizza il ruolo di impietose vendicatrici, pronte a perseguire uomini e dèi, senza fermarsi fino a quando non abbiano inflitto ai colpevoli il loro castigo tremendo (vv. 217-222). Con le stesse prerogative le Erinni fanno la loro comparsa in tragedia, in particolare nella saga di Oreste, assassino della madre e, dunque, perseguitato da questi implacabili demoni: come è noto, nelle *Eumenidi* di Eschilo compongono il coro (cf. *supra* per il loro mostruoso aspetto), mentre nell'*Oreste* euripideo (vv. 253-275) compaiono in sogno al matricida a causarne la pazzia (cf. WÜST in *RE* Suppl. VIII 82-166 s.v. Erinys, SARIAN in *LIMC* III/1 825s. s.v. Erinys, SOMMERSTEIN 1989 6-13). Nella tradizione classica in generale le Erinni non si trovano quasi mai nell'Aldilà, come punitrici degli empi (cf. [Plat.] *Axiach.* 371e che pare essere l'unica attestazione), ruolo che, invece, assumono costantemente nell'opera di Luciano (*Philops.* 5, 25, *Nec.* 9, 11, *Luct.* 6, 8, *D.Mort.* 6.1) e soprattutto nell'escatologia dei misteri orfici, a cui probabilmente allude il Samosatense. Punti di contatto con questo affresco infernale si possono trovare, infatti, in opere di

autori influenzati dalle credenze orfiche (cf. il già citato *Assioco* pseudo-platonico, *Verg.* VI 555-572, *Plut. De ser. num.* 564f), data la scarsità degli scritti sul tema attinenti a questa religione misterica: un unico frammento papiraceo, datato al II-III sec. d.C. ci offre qualche testimonianza sull'immaginario relativo all'Aldilà nell'Orfismo e rappresenta, tra le altre cose, le Erinni intente a fustigare i malvagi (Orph. fr. 717.24-28 Bernabé εσ]τυγε μᾶλ[λον] ἀκούων /] Ἐρινύες [ἄλλο]θεν ἄλλαι /]ς δ'έκέλευσ[εν] ἐκάστη<ι> / πληγᾶις φον]ίοισιν ἰμά[σσει]ν; cf. BERNABÉ 2005, 271 per una rassegna bibliografica dei contributi critici su questo frammento).

§ 23

Radamanto, giudice dell'Ade, dà ufficialmente inizio al tribunale dei morti. Le procedure secondo cui si svolge il processo seguono esattamente quelle in uso nei tribunali dell'Atene del V sec. riprese fedelmente da Luciano in tutti i *logoi dikanikoi* presenti nei dialoghi. La scelta risponde al gusto antiquario tipico della Seconda Sofistica, orientato alla riesumazione nostalgica del passato classico, ed è compatibile con la dimensione democratica riprodotta nell'Aldilà luciano. L'*ἀγών* era concepito come una lotta pubblica tra due parti in causa su terreno neutrale, cui presiedeva un giudice che svolgeva un ruolo simile a quello di un arbitro, cioè guidava il regolare svolgimento del processo, ascoltava entrambe le posizioni senza intervenire, infine emetteva una sentenza. Qualsiasi procedimento giudiziario poteva essere avviato tramite una *γραφή* da parte di un cittadino privato che aveva subito un danno o un oltraggio (*βλάβη*, *ὑβρις*) da parte di un altro: era questa infatti una delle prerogative dell'*isegoria* e dell'*isotimia* ateniese. Seguiva la *πρόσκλησις*, cioè la citazione in giudizio delle parti davanti al giudice (cf. *Cat.* 23 σὺ δὲ προσκάλει τοὺς κατηγοροῦς; *Cat.* 25 τὸν τύραννον ἤδη προσκάλει, *Cat.* 26 αὐτίκα εἴση προσκαλέσας τοὺς ὑπ' αὐτοῦ πεφονευμένους). Per avvalorare l'accusa o la difesa si potevano presentare delle prove, dette *elenchoi* (*Cat.* 25 Σὺ δέ, ὃ Κυνίσκε, κατηγορεῖ καὶ διέλεγχε ἤδη), tra le quali veniva privilegiata la testimonianza (*Cat.* 27 παρέξω σοι μάρτυρας); i testimoni, tuttavia, dovevano essere stati presenti ai fatti, perché le loro parole costituissero effettivamente una prova (cf. l'affermazione della Lampada in *Cat.* 27 Ἐγὼ τὰ μεθ' ἡμέραν μὲν οὐκ εἶδον· οὐ γὰρ παρῆν). Infine, il giudice emetteva la sentenza e stabiliva la pena per chi aveva perso la causa (*Cat.* 28 τίνα ἂν οὖν κολασθεῖν τρόπον;). Un'altra influenza nell'articolazione dell'*ἀγών* del *Cataplus* può derivare dal giudizio finale delle *Rane* basato sul dibattito tra due controparti (Eschilo ed Euripide che gareggiano per il primato poetico) al cospetto di un arbitro (Dioniso). Nonostante Aristofane, per ravvivare la comicità della scena, violi la continuità delle arringhe dei due poeti tragici interrompendole costantemente con interventi *kata stichon* dell'avversario o del giudice, al contrario di quanto doveva avvenire nei tribunali contemporanei, l'andamento processuale con la citazione in giudizio, l'esposizione dei fatti e la presentazione delle prove viene essenzialmente mantenuto. Eccezione nel sistema probatorio di entrambi gli *agones*, inoltre, è la presenza di evidenze paradossali e determinanti per l'esito del contraddittorio: la verifica delle macchie da parte di Radamanto in *Cat.* 24 e la pesa dei versi in *Ran.*

1364-1414. In generale, dal punto di vista lessicale Luciano si serve, come si vedrà, di una terminologia giuridica desunta soprattutto dalla commedia di Aristofane – di questo parere erano già LERDERGERBER (1905, 120s.), HELM (1906, 163 n.1), BOMPAIRE (1958, 637). Sulle procedure dei δικαστήρια e, soprattutto, sulla loro “spettacolarità” (allestimento, reazioni e movimenti degli astanti, etc.) uno dei principali modelli per Luciano dovevano essere le *Vespe*, come dimostrerebbero alcuni richiami presenti in altri dialoghi (cf. *Bis acc.* 12-14 e il commento *ad loc.* di BRAUN 1994, 123-129).

ὧ Τισιφόνη: Tisifone è una delle Erinni. Il suo nome è menzionato relativamente tardi, in particolare nella letteratura latina (e.g. Lucil. fr. 160-170 Marx *Tisiphone...Eumenidum sanctissima Erinys*, Verg. *Aen.* 6.555-577 *stat ferrea turris ad aureas,/ Tisiphoneque sedens palla succinta cruenta/ vestibulum exsomnis servat noctesque diesque*, cf. VI 571, X 761; Ov. *Met.* IV 474, 481) e nella letteratura orfica (Orph. *Arg.* 966-969, *Hymn.* 69.2). L'etimologia del nome rimanda al verbo τίνω e al sostantivo φόνος (cf. DELG 1121 s.v. τίνω), è infatti “colei che vendica i delitti di sangue. NORDEN (1903, 268), nel suo commento al libro VI dell'*Eneide*, notò che anche in Verg. *Aen.* VI 555-572 Tisifone assume il ruolo di guardiana del Tartaro al servizio di Radamanto che svolge nel *Cataplus*, ipotizzando che Luciano e Virgilio facessero riferimento a un episodio della catabasi orfica. La successiva pubblicazione del cosiddetto papiro di Bologna, in cui compaiono le Erinni come castigatrici degli empi (cf. *supra* § 22 s.v. Ἐρινύς), non fecero che confermare la comune ispirazione orfica dei due testi (BREMNER 2014, 191s.), per quanto non ritengo improbabile che Luciano conoscesse l'*Eneide* o che comunque la presenza di elementi orfici nei suoi testi sia mediata da altre fonti.

σὺ δέ, ὦ Ἑρμῆ, κήρυττε: In Luciano, Hermes viene rappresentato molto spesso nel ruolo tradizionale di κῆρυξ (cf. Hes. *Op.* 80, *Theog.* 939 e HERTER 1976, 209s.). Come magistrato addetto alla convocazione delle assemblee e a mantenere l'ordine compare in *Deor. Conc.* 1. 19, *J. Trag.* 6, 18, mentre come banditore d'asta in *Vit. Auct.* 1 (cf. LSJ⁹ 949a «auctioneer»). Nei tribunali dell'Atene di età classica, invece, il κῆρυξ aveva il compito di fare gli annunci ufficiali, in particolare di comunicare il verdetto finale (cf. *Vesp.* 753, 891-897, [Artist.] *Ath. Pol.* 66, [Demost.] LVIII 42, Aeschin. I 79). Hermes riveste il ruolo di κῆρυξ nei processi, oltre che in questo passaggio, anche nel *Bis accusatus*: Zeus esorta il dio ad aprire una sessione giudiziaria sulla terra, per risolvere una serie di casi che da lungo tempo restano in attesa di giudizio (*Bis acc.* 4 σὺ μὲν κήρυττε καταπτάμενος ὅτι ἀγορὰ δικῶν ἔσται κατὰ τάδε). Il messaggero degli dei istituirà il tribunale sull'Areopago di Atene e organizzerà la giuria con un κήρυγμα che richiama esplicitamente la prassi giudiziaria del V sec. a.C.: convoca il popolo (*Bis acc.* 12 Ἀκούετε λεῷ; cf. Ar. *Av.* 448, *Ach.* 1000, *Pax* 531, *Thesm.* 373), indica con precisione giorno e mese della seduta (τῆμερον Ἐλαφηβολιῶνος ἑβδόμη), una formalità tipica del linguaggio burocratico attico (cf. DELZ 1950, 145, BRAUN 1994, 123), e stabilisce il compenso di tre oboli per i giudici (ὁ μισθὸς τριῶβολον ἐκάστης δίκης; cf. DELZ 1950, 159s.). Infine, chiama di volta in volta gli imputati (*Bis acc.* 24 τὸν Πύρρωνα κήρυττε) al cospetto del giudice o

ne annuncia la presenza in tribunale (*ibid.* ἡ μὲν Γραφικὴ πάρεστιν).

προσκάλει: Il verbo, attestato soprattutto alla diatesi media (προσκαλέομαι), appartiene al lessico giuridico (cf. Poll. VIII 62, *Schol. in Ar. Vesp.*, in *Ar. Ran.* 578, WILLI 2003, 77) e designava nel diritto attico l'atto ufficiale da parte di un procuratore di chiamare l'imputato ad apparire davanti al giudice in un giorno prestabilito. Questi generalmente presentava l'accusa e portava con sé dei testimoni, detti κλητῆρες (cf. LIPSIUS 1905, 866s., HARRISON 1968, II 85). Sul procedimento della πρόκλησις si vedano in particolare *Ar. Vesp.* 1406 e 1417: rispettivamente un uomo e una donna ateniesi citano Filocleone per danneggiamento (v. 1407 βλάβης) e per oltraggio (v. 1418 ὕβρεως), la seconda dichiara di avere un testimone (v. 1408 κλητῆρ' ἔχουσα Χαιρεφῶντα τουτονί). Altri riferimenti a questa prassi nella commedia aristofanea si trovano in *Vesp.* 1041 (cf. OLSON *ad loc.*) e 1334, *Nub.* 1277, *Av.* 1436, *Ran.* 578 (sui testimoni che l'accusatore presenta per notificare la denuncia cf. *Vesp.* 189, 1408, 1416, 1445, *Av.* 147, 1422). In Luciano il verbo è attestato prevalentemente alla diatesi attiva (cf. *Pisc.* 39, 40, *Bis acc.* 9, 13, *Fug.* 26) e sembra assumere l'accezione più generico di “convocare al cospetto del giudice”: cf. § 24 e 27 in cui vengono chiamati a giudizio rispettivamente gli accusatori (προσκάλει τοὺς κατηγοροὺς) e i testimoni (Προσκάλει μοι, ὦ Ἑρμῆ, τὸν λύχνον αὐτοῦ καὶ τὴν κλίνην), non solo gli imputati (cf. § 24 ἄλλους προσκάλει, 25 τὸν τύραννον ἤδη προσκάλει). Non è improbabile che anche προσκαλέω venga impiegato per commentare il movimento dei personaggi verso il centro della scena, ora occupata dal tribunale dei morti: lo confermerebbe l'allitterazione del prefisso direzionale προσ- (“verso” “a”) nei verbi di movimento che precedono (§ 23 Πρόσαγε) e seguono (§ 24 προσίτω, προσέρχομαι).

Πάντως βούλομαι κατηγορῆσαι τυράννου – λέγων: Chi intentava una causa ad Atene poteva risultare sospetto di accusare qualcun altro per proprio tornaconto: le denunce contro i sicofanti ricorrono frequentemente nei discorsi degli oratori del V-IV sec., soprattutto per via della della profonda riprovazione collettiva verso questa pratica (cf. Isocr. *Ant.* 313 τοὺς δὲ συκοφάντας πλείστων κακῶν αἰτίους ἐνόμιζον εἶναι), e si trovano anche, spesso in forma parodica, nella commedia di Aristofane: si veda, tra i numerosi esempi, il *monstrum* ὀρθροφοιτοσυκοφαντοδικοταλαιπώρων di *Vesp.* 505 e la presentazione di Trigeo a Hermes in *Pax* 190-191: Τρυγαῖος Ἀθμονεύς, ἀμπελουργὸς δεξιός, οὐ συκοφάντης οὐδ' ἐραστὴς πραγμάτων; il συκοφάντης compare inoltre come personaggio negli *Uccelli* e nel *Pluto*. Dato l'andamento processuale di molti dialoghi di Luciano e la frequenza di questo motivo nei suoi principali modelli letterari non sorprende il fatto che l'accusa di συκοφαντία ricorra spesso nella sua opera (e.g. *Phal.* 2.3; *Nigr.* 17; *I. Trag.* 30; *Gall.* 22, 27; *Tim.* 36, 53; *Nec.* 11; *Deor. Conc.* 2; *Tyrant.* 11).

ἀξιόπιστος: La credibilità (ἀξιοπιστία) è concetto specifico della ῥητορικὴ τέχνη: l'aggettivo in questione prefigura la *facies* tecnica che avrà il discorso di Cinisco, più simile a un retore che a un filosofo. Già Aristotele nella *Retorica* (I 2, 1356a) la indicava come uno dei caratteri precipui dell'oratoria epidittica e giudiziaria,

strettamente legata all'*ethos* dell'oratore: perché un discorso possa essere considerato fededegno, è necessario che chi lo pronuncia sia un uomo moralmente e intellettualmente onesto. Nello stile la plausibilità di quanto si sta affermando si traduce nel ricorso a chiarezza espressive e capacità di sintesi ([Dem.] *Eloc.* 221 Τὸ πιθανὸν δὲ ἐν δυοῖν, ἔν τε τῷ σαφεῖ καὶ συνήθει). Nella pratica retorica, come viene spiegato in maniera dettagliata nell'*Ars Rhetorica* attribuita erroneamente a Elio Aristide (cf. § I 89-108 *περὶ ἀξιοπιστία*), la conferma della propria credibilità agli occhi del pubblico può avvenire attraverso l'invocazione di una divinità come garante (§ I 91), l'allusione a fatti concreti (§ I 92) oppure la richiesta di farsi in anticipo e proporre un castigo contro se stessi, nel caso (improbabile) di aver commesso il crimine per il quale si presenta l'accusa (§ I 95; si riporta come esempio D. XXII 2). Cinisco, in questo caso, con un'azione “da manuale”, per difendere la legittimità delle sue intenzioni chiede di essere giudicato per primo e fa esplicito riferimento alla propria condotta etica (μη οὐχὶ πρότερον αὐτὸς φανεῖς οἷός εἰμι καὶ οἷόν τινα ἐβίωσα τὸν τρόπον).

τὴν γνώμην φιλόσοφος: Il significato dell'accusativo di limitazione τὴν γνώμην costituisce un'ulteriore allusione alla ἀξιοπιστία: in [Ael. Ar.] *A.Rhet.* I 89 l'autore del trattato sostiene che la credibilità è un prodotto del pensiero e del portamento (κατὰ γνώμην καὶ κατὰ σχῆμα), caratteristiche riferibili all'*ethos* dell'oratore (cf. *supra* s.v. ἀξιοπιστία). Cinisco pone, dunque, la filosofia a garanzia della veridicità del proprio discorso.

Ἀεῦρ'ἔλθέ: nesso comune soprattutto nell'*archaia* – mentre meno frequente nella tragedia classica e nella *nea* – costituito dall'avverbio locativo δεῦρο e dall'imperativo di un verbo di moto e abitualmente impiegato per invitare un personaggio ad avvicinarsi al centro della scena (cf. Eur. *Alc.* 779, *Med.* 895, *Ion* 1521; Ar. *Eq.* 150, 725, 1335, *Nub.* 58, 932, *Pax* 709, *Lys.* 1271, *Thesm.* 634, *Ecc.* 734, 737, 739; Men. *Dysk.* 638, 889).

καὶ πρῶτος εἰς τὴν δίκην κατάστηθι: Il verbo καθίστημι è usato in questo passo intransitivamente, col senso di “trovarsi”, “venire innanzi” (LJS⁹ 855a s.v.), e introduce εἰς con valenza locativa (di stato, come risultato di un moto, cf. LJS⁹ 492a s.v.). L'espressione εἰς τὴν δίκην κατάστηθι è propria del lessico giudiziario, sebbene non particolarmente frequente. Una delle poche occorrenze di questa si trova, non a caso, nelle *Leggi* di Platone (868b τὸν ἀποκτείναντα εἰς δίκην καταστήσας), una delle fonti principali di terminologia dicastica per gli atticisti (cf. Poll. VIII 14 e sul passo di Polluce MAFFI 2007, 30).

§ 24

Il *topos* dell'analisi dei marchi dell'anima è tratto dal mito escatologico del *Gorgia* di Platone(524e): come avviene in questo dialogo luciano, Radamanto giudica le anime dei sovrani sulla base delle piaghe che vi sono rimaste impresse come segni visibili delle ingiustizie compiute. Secondo DODDS (1979, 379) l'immagine nasce dall'analogia con l'idea popolare, ripresa da Omero (*Od.* 11. 140-141), secondo cui gli *eidola* dei defunti conservano nell'Aldilà le stesse fattezze che avevano al

momento della morte, come viene del resto ricordato in *Gorg.* 524a. La metafora del marchio, tuttavia, si può collegare anche al tema del *miasma*, un concetto di importanza fondamentale nella religione greca: chi commette un delitto di sangue ne resta inevitabilmente contaminato, diventa ritualmente impuro e viene considerato pericoloso e contagioso, tanto da dover essere segregato dalla società civile (cf. PARKER 1983, 1-17). Gli unici, infatti, a non essere ammessi ai Misteri Eleusini erano gli assassini, le cui anime nell'Aldilà delle *Rane* si trovano infatti immerse nel fango (Ar. *Ran.* 145-151), simbolo della corruzione morale in cui sono incorsi. Platone nel *Fedone* (81b) estende le possibilità di contaminazione al corpo e ai piaceri a esso legati: l'anima quando prende congedo dal corpo è μεμιασμένη e ἀκάθαρτος, poiché si è lasciata sporcare dai suoi bisogni concreti diventando σωματοειδής. La dicotomia tra contaminazione e purezza in Platone è già stata trasferita sul piano filosofico e con la medesima accezione viene ripresa da Luciano nel *Cataplus*: chi non ha condotto una vita saggia e non si è esercitato nella pratica della *praemeditatio mortis* non potrà entrare puro nell'Ade (cf. *Phaed.* 83d). La metafora dell'anima piagata e livida a causa delle passioni presenta confronti anche in altri autori di età imperiale (cf. Epict. *Diss.* 2.18. 11; Plut. *De sera* 22.564d). Sulla rivisitazione in senso morale del concetto di *miasma* in Platone cf. PARKER (1983, 112s., 281-286).

ἐπισκοπήσω σε: Si tratta di un verbo impiegato già da Platone con *double entendre* nel senso di «visitare», in quanto attività propria dei medici (cf. D. LIX 56, Gal. *Meth.med.* XI 2, *Praen.* XIV 633), e con l'accezione filosofica di «esaminare una questione» (e.g. Plat. *Leg.* 924d) ο, alla diatesi media, di «guardare dentro se stessi» (e.g. Plat. *Phaed.* 91d; cf. *Phlb.* 61e εἰς τὸ ἀληθὲς ἐπισκοπούμενοι). Esempio è il caso del *Carmide* in cui il giovane protagonista che soffre un mal di testa si rivolge a Socrate come a un medico, dal momento che la cura del corpo non può essere distinta dalla terapia dell'anima: il filosofo afferma, infatti, che non gli sarà possibile servirsi della ἰατρική senza aver esaminato l'opinione, ovvero l'anima, del proprio interlocutore (158e σκοπεῖν μετὰ σοῦ). In questo passo, Luciano, sulla scorta dell'ipotesto platonico (*Gorg.* 524e ὁ Ῥαδάμανθος ... θεᾶται ἐκάστου τὴν ψυχὴν) concretizza la funzione dell'ἐπισκοπεῖν: Radamanto come un medico (cf. *infra* l'uso insistente di lessemi afferenti al vocabolario tecnico della medicina) osserva l'anima nuda dei defunti, che come un corpo riporta degli *stigmata*, ma, poiché l'oggetto dell'analisi è appunto la ψυχή, la sua valutazione non può che essere di ordine etico-filosofico. Come si è notato (cf. *supra* § 7 s.v. ἔφορόν σε), l'osservazione, spesso dall'alto come suggerisce il preverbio ἐπι-, è, inoltre, un motivo tipico della satira luciana mutuato dalla filosofia antica (cf. e.g. *Nigr.* 18 μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γινόμενα, *Icar.* 11 συνεπισκόπει τὴν ὄλην τῶν ἐπὶ γῆς διάθεσιν, *Cont.* 5, *Necr.* 4, *Hist. Conscr.* 7, *Herm.* 5).

ἀπὸ τῶν στιγμάτων: nell'ipotesto platonico del passo (*Gorg.* 524e) il termine στίγμα non compare. Il filosofo greco, per rappresentare l'anima dei sovrani sottoposti al giudizio di Radamanto, scrive, infatti, che questa è διαμεμαστιγωμένην («scourge severaly», cf. LJS⁹ 403 s.v. διαμαστιγώω), poiché le azioni malvagie compiute durante la vita lasciano un segno nell'anima; poco prima (524c), aveva impiegato

il corradicale *μαστιγίας* per definire il delinquente che porta sul corpo le impronte di piaghe, colpi, ferite e frustate (ὕπὸ μαστίγων), effetto di castighi subiti. L'analogia tra i due passi è chiara: come le punizioni danneggiano il corpo, così licenza e malvagità deformano l'anima, lasciandone un segno. Dal punto di vista concettuale, Luciano non si allontana molto dal testo platonico: la marchiatura nel mondo antico era un tipo di punizione, particolarmente infamante, riservata agli schiavi fuggitivi, ai delinquenti o ai prigionieri di guerra (cf. Daremberg-Saglio III/2 1320-1351 *s.v.* *stigma*; Hug in *RE* XIII/2, 2520s. *s.v.* *στιγματίας*, JONES 1987), che consisteva appunto nel lasciare un segno indelebile su una parte visibile del corpo, spesso la fronte. Non è chiaro, tuttavia, dalle occorrenze di *στίγματα* all'interno del *Cataplus*, se il Samosatense intenda con tale lessema dei “marchi a fuoco”, cui sembrerebbe alludere il sostantivo *ἐγκαυμάτα* adottato successivamente come sinonimo (*infra*), oppure dei “tatuaggi”, quest'ultima ipotesi avallata dall'impiego con valenza tecnica di *ἀνεπίγραφος* (§ 25) e *κατάγραφος* (§ 28), nonché dal colore blu (*κυάνεός*) che assume l'anima del tiranno coperta di *στίγματα* (cf. § 28). Le ricorrenze antiche del termine sembrano suggerire, come ha dimostrato JONES (1987, 147-152), che il marchio a fuoco si usasse soprattutto per identificare gli animali, mentre i tatuaggi facevano parte delle punizioni corporali riservate a schiavi e malfattori: tra i numerosi esempi riportati dallo studioso si segnalano soprattutto Eup. fr. 277 K.A., in cui un personaggio minaccia un altro di tatuarlo con tre aghi (*ἐγὼ δέ γε στίξω σε βελόναισιν τρισίν*), e un mimo di Eronda, in cui lo schiavo Gastrone prega a padrona Bitinna di tatuarlo se sarà nuovamente infedele, la quale non esita a mettere in atto la sua punizione ordinando al tatuatore Kosis di giungere con l'ago e l'inchiostro (5.65s. *Κόσιν τέ μοι κέλευσον ἔλθεῖν τὸν στίκτην / ἔχοντα ραφίδας καὶ μέλαν*). Luciano sembra, però, giocare in questa scena e altrove (cf. *Pisc.* 46 il termine è impiegato col significato di “marchiare a fuoco” i falsi-filosofi, che però sono assimilati metaforicamente a un gregge) con l'ambiguità del significato della parola, spaziando persino in campi semantici contigui: Cinisco nel spiegare come cancellò gli *στίγματα* utilizza espressioni quali “lavare, pulire” (*τὰς κηλίδας ἐκ τῆς ψυχῆς ἀπελουσάμην*), lasciando intendere che il termine condivide alcuni tratti semantici, letterali e metaforici, di *μιάσμα* («stain, pollution»; cf. LJS⁹ 1132 *s.v.*). Ne deriva una forte complessità semantica che si traduce nello sforzo definitorio dei personaggi del dialogo.

στιγματίας: come specifica lo scolio al passo così venivano chiamati i servi marchiati (Schol. in Luc. *Cat.* 24 τὸς οἰκέτας τὸς στιζομένους). Luciano probabilmente recupera il lemma dalla commedia *archaia*, in cui *στιγματίας* e il verbo corradicale *στίξω* sono quai sempre attribuiti agli schiavi, spesso fuggitivi: cf. Asius fr. 14.1 K.-A. (*χολός, στιγματίης, πολυγήραος, ἴσος ἀλήτη*), la prima allusione a un servo tatuato nella città di Samo, secondo un uso probabilmente originario della Persia (cf. JONES 1987, 47); Eup. fr. .14 (*οἶδα δ' Ἀκέστορ' αὐτὸ τὸν στιγματίαν παθόντα*), in cui a essere chiamato *στιγματίας* è il poeta tragico Acestore, sbeffeggiato dai poeti comici per la sua smania di ottenere la cittadinanza ateniese (cf. Ar. *Av.* 31s., 464-765, 1527, *Vesp.* 1221); Ar. *Av.* 760 *δραπέτης ἐστιγμένος* su uno schiavo fuggitivo tatuato; Ar. *Lys.* 331s. (*δούλαισιν... / στιγματίας*) su una schiava tatuata; Hermip. fr. 63.19 (*δούλους καὶ στιγματίας*)

per un'altra analogia tra schiavo e *στιγματίας*. In età imperiale a essere tatuati non erano solamente gli schiavi, ma anche i prigionieri. Si segnala in particolare un passo del *Satiricon* di Petronio in cui Eumolpo e Gitone, per ispirare la compassione di Lica e Trifonia, evitando così di incorrere nella loro vendetta, fingono di essere stati puniti con il marchio (103 *ut videamini stigmatē esse puniti*) e si scrivono sulla fronte *fugitivorum epigramma*, un espediente che inizialmente funziona: Trifonia scoppia in pianto nel vedere gli *stigmata captivorum frontibus impressa* e credendo che i due abbiano passato del tempo in *ergastolum* (105). Potrebbe esserci nell'uso di questo termine un'allusione ironica al passato di Cinisco, non propriamente integerrimo, cui fa riferimento in seguito lo stesso filosofo: § *πάλαι πονηρὸς δι'ἀπαιδευσίαν*. La parabola esistenziale del cinico ricorda, infatti, la trama dei *Fuggitivi* (*Δραπέται* sono appunto gli schiavi fuggiti), in cui gli dei e la stessa filosofia personificata sono impegnati nella ricerca di un gruppo di falsi filosofi, un tempo schiavi, mercenari o artigiani dediti a lavori umili (cf. § 12), i quali per fuggire da una vita all'insegna della fatica e della *πονηρία* scelsero di imitare l'aspetto e l'atteggiamento dei cinici (14-16). Anche il filosofo Peregrino, che ebbe un passato da parricida (*Per.* 10), fu liberato dalla prigione grazie alla filosofia (14). Forse Luciano, ritraendo satiricamente l'origine sociale dei falsi filosofi, denuncia una pratica, quella delle pseudo-conversioni filosofiche, comune nei primi due secoli dell'impero.

Ἰδοῦ σοι γυμνὸς παρέστηκα: Il verbo *παρίστημι* è impiegato nella sua accezione giuridica, nel senso di “presentarsi a processo” (cf. e.g. Ar. *Vesp.* 1388, Plat. *Resp.* 555b, Is. IV 13). Secondo Polluce si tratta di un verbo tecnico che si usa *ἐπὶ τοῦ κατηγοροῦντος* (VIII 68 *παρέστησε τοῖς δικάζουσιν*): Cinisco, a seguito della verifica dei marchi, svolgerà appunto il ruolo di accusatore del tiranno. Nell'*archaia* lo stesso verbo ricorre con la funzione di segnalare la disposizione dei personaggi sulla scena: cf. *supra* § 7 s.v. *πάλαι σοι παρέστηκα*).

Καθαρός: si tratta di un aggettivo di estrazione giudiziaria che designa l'integrità, la libertà da ogni accusa («clean from», cf. LSJ⁹ 850b s.v., Gorg. fr. 11a 29 D.-K. *καθαρὸς πάσης αἰτίας*, Antiph. II 4.11 Ἐγὼ δὲ καθαρὸς ὢν πάντων τῶν ἐγκλημάτων, Plat. *Resp.* 496d *καθαρὸς ἀδικίας τε καὶ ἀνοσίων ἔργων*). Già nell'oratoria è talvolta impiegato con *double entendre*: nel *De falsa legatione* Eschine cita la *iunctura* tragica di Aeschyl. *Eum.* 313, in cui l'aggettivo assume il significato morale di “puro, senza *miasma*” (*καθαρὰς χεῖρας* ~ Aeschyn. II 148 οὐ καθαρὸς ὢν τὰς χεῖρας εἰς τὴν ἀγορὰν ἐμβάλλεις), per screditare Demostene e indicarlo come fonte di contaminazione per l'assemblea (sui riferimenti tragici presenti nella retorica classica cf. SERAFIM 2017, 99-107). Con una doppia accezione, giuridica ed etica, similmente ricorre *καθαρός* in questo passo del *Cataplus*, probabilmente con una netta prevalenza della seconda. Nonostante il *Gorgia* platonico, in cui compare il motivo degli *στίγματα*, sembrerebbe ignorare tale termine, è difficile che il pubblico di Luciano, costituito da *pepaideumenoi*, non richiamasse alla memoria i passi del *Fedone* in cui Socrate tratta della purificazione dell'anima attraverso la filosofia, recuperando una concezione propria della *confessio* orfico-pitagorica (cf. 66d-e, 67a per *καθαρός*, 67a per *καθαρεύειν*, 67c per *κάθαρσις*): gli uomini solo dopo la morte sono

completamente καθαροί, poiché liberi della ἀφροσύνη che viene dal corpo, ma i filosofi possono esercitarsi a “purificare” la propria anima abituandola a distaccarsi da ogni elemento corporeo (cf. EBERT *ad Phaed.* 66b-67e).

ἴχνη μὲν καὶ σημεῖα πολλὰ τῶν ἐγκαυμάτων: il termine ἐγκαύμα designa solamente in Luciano (cf. *D.Deor.* 15.1, *D.Mar.* 10.2) la ferita per cauterizzazione (il vocabolario medico preferisce καύμα per indicare lo stesso concetto; cf. e.g. *HP. Art.* 11). Che in questo passo sia impiegato come sinonimo di στίγμα e designi probabilmente dei marchi a fuoco, impressi sul corpo dei delinquenti come castigo, è confermato anche da un confronto con *Pisc.* 46: Parresiade, *alias* luciano, propone che ai falsi filosofi venga impresso sulla fronte un marchio realizzato col ferro rovente, rappresentante una volpe o una scimmia (ἐπὶ τοῦ μετώπου στίγματα ἐπιβαλέτω ἢ ἐγκαυσάτω κατὰ τὸ μεσόφρυον· ὁ δὲ τύπος τοῦ καυτήρος ἔστω ἀλώπηξ ἢ πίθηκος). Probabilmente in età imperiale questo tipo di punizione era più frequente, nonché più dolorosa, rispetto alla semplice tatuatura di età classica (cf. e.g. *Petr.* 106 *tanquam vulnera ferro praeparata litteras biberint* sullo scetticismo di Lica riguardo alle finte *stigmata* di Eumolpo e Gitone e JONES 1987, 153s. sull'uso di *inuro* in riferimento ai marchi). Potrebbe esserci in questo passo, inoltre, un riferimento intertestuale alla metafora della pittura a encausto impiegata da Platone (*Tim.* 26 ἐγκαύματα ἀνεκπλύτου γραφῆς) e da Plutarco (*Cat. Min.* 8 ἔγκαυμα τῆς ψυχῆς τῶν μαθημάτων ἕκαστον) per rappresentare quei ricordi e insegnamenti che restano indelebili e fisse: allo stesso modo i segni delle ribalderie di Cinisco sono rimaste impresse a fuoco nella sua anima.

ὅπως ἐξαλείπται: i segni degli *stigmata* potevano essere effettivamente cancellati o almeno dissimulati. Il verbo ἐξαλείφω («plaster, anoint» cf. LJS⁹ 583a s.v.) potrebbe alludere a questa seconda possibilità: un epigramma di Marziale scherza su un liberto che avrebbe coperto la sua fronte di *splenia* per nascondere le cicatrici dei marchi (II 29.9s.), anche se il modo più comune ed economico di coprire i segni infamanti era quello di farsi crescere i capelli fino alle sopracciglia (cf. *Diph.* fr. 66.7s. K., *Liban.* XXV 21). La medicina antica allude, inoltre, a un rimedio particolarmente efficace per curare gli *stigmata*, e in generale la pelle scorticata o ulcerata, che consisteva nell'uso del ranuncolo (*Gal. De simpl.* XI 849 βατράχιον), spalmato sulla pelle (τῶν φύλλων ἔργα, χλωρῶν καταπλαττομένων; cf. *Dsc. Mat. Med.* II 175.2, *Plin. NH* 25. 173). Forse l'impiego di ἐξαλείφω da parte di Radamanto potrebbe allora far riferimento a un sistema per curare le scottature (ἐγκαύματα), che constava nell'applicazione di un unguento dalle proprietà caustiche.

μᾶλλον δὲ ἐκκέκοπται: Attraverso la *correctio* (μᾶλλον) viene intensificato il significato del verbo appena espresso con ἐκκόπτω, anche quest'ultimo con accezione medica («cut out» as a surgeon does; cf. LJS⁹ 510a). Già un paio di epigrammi di Marziale effettivamente sembrano sottintendere la possibilità di radere completamente i marchi grazie alla medicina (VI 64. 26 *stigmata nec uafra delebit Cinnamus arte*; X 56.6 *Tristia saxorum stigmata delet Eros*), pratica che venne perfezionata a lungo: nel VI sec. d.C. il medico Ezio dedicherà un

paragrafo dei suoi *libri medicinales* proprio all'eliminazione degli *stigmata* (VIII 12; cf. JONES 1987, 142s.).

ἀπάσας τὰς κηλίδας ἐκ τῆς ψυχῆς ἀπελουσάμην: Con un *aprosdoketon* Cinisco interrompe la metafora della filosofia come cura avviata dalle parole di Radamanto, rappresentando le *stigmata* come κηλίδες, ovvero «macchie, segni di contaminazione» (cf. LSJ s.v. «stain, spot, defilement», specialmente di sangue cf. Aesch. *Eu.* 787, Soph. *El.* 446, Eur. *IT.* 1200). Si tratta di un sostantivo prevalentemente poetico, impiegato con valenza metaforica già in Sofocle (cf. e.g. *OC.* 1134 κηλὶς κακῶν ξύνουκος). Dalle attestazioni tragiche il termine κηλὶς sembra condividere alcuni dei tratti semantici di μιάσμα, in quanto macchia derivante da un delitto che costringe l'autore dello stesso ad allontanarsi dalla comunità umana per non contaminarla con la propria impurità (cf. e.g. *OT.* 833 in cui Edipo, che intuisce di essere l'assassino del padre, afferma di voler allontanarsi dalla vista degli uomini prima di vedersi infettato dalla κηλὶς συμφορᾶς; cf. *ibid.* 1384, Eur. *Hypp.* 820). Da ciò si intende il conseguente impiego del verbo ἀπολύω, che accanto al significato generico di lavare (e.g. Hom. *Il.* XXIII 41 λούσασθαι ἄπο βρότον αἱματόεντα) conserva anche quello di “purificare”: significativo a questo proposito un passo del *Cratilo* platonico (405b-c) in cui si riflette proprio sull'uso del termine pertinente al lessico della medicina (τὰς ἀπολύσεις τε καὶ ἀπολούσεις, ὡς ἰατρὸς) e collegato paretimologicamente ad Apollo, il quale potrebbe essere chiamato più propriamente Ἀπολούων, poiché rende l'uomo puro, καθαρὸς, nel corpo e nell'anima. Nelle parole del filosofo cinico si riflettono evidentemente le immagini platoniche intorno alla purificazione dell'anima attraverso la filosofia (cf. *supra* § 7).

Ἄγαθῷ γε οὗτος καὶ ἀνυσιμωτάτῳ χρησάμενος τῷ φαρμάκῳ: Si rende qui esplicita la metafora della filosofia come φαρμάκον, che vanta una lunga tradizione filosofica. Si tratta di un motivo originariamente sofistico (sul paragone gorgiano λόγοι-φάρμακα cf. Gorg. *Enc. El.* 14, Plat. *Gorg.* 456a-b, mentre sul parallelismo anima/corpo, retorica/medicina attribuito a Protagora cf. Plat. *Prot.* 333e-334c, Soph. 227b-229a, *Thaet.* 167a), che verrà sviluppato soprattutto da Platone (e.g. *Phaedr.* 270b e *Charm.* 156e-157b; cf. SZLEZÁK 1992, 207-216 e 224-227), divenendo poi un *topos* ricorrente delle filosofie ellenistiche (cf. e.g. D.L. IV 64, VII 19, VIII 59, IX 67, Epict. III 21.20). In Luciano tale metafora ricorre più volte: cf. e.g. *Nigr.* 37 (la filosofia è un φάρμακον che penetra nell'anima), *Bis acc.* 21 (la Ἠδονή, cardine della filosofia epicurea è solita usare φάρμακα), *Herm.* 62 (la filosofia è paragonata a una pozione mortale), *Fug.* 5 (la filosofia è l'unica che può curare, ἰάσασθαι, i mali degli uomini).

ἄπιθι ἐς τὰς Μακάρων νήσους: Almeno nella loro prima concezione le Isole dei Beati sono il luogo in cui, una volta morti, gli eroi favoriti dagli dei conducono un'esistenza felice, priva di pene e fatiche (cf. ROHDE 1970, 107-114, 543). Tradizionalmente sono rappresentate come una terra ai confini del mondo, collocata nell'Oceano, chiamata altrove anche Campo Elisi (e.g. Hom. *Od.* VI 563, *Ibic.* fr. 291 Page-Davies). Le Isole dei Beati originariamente sono riservate

esclusivamente agli eroi del mito (cf. Hes. *Op.* 166-173; Peleo, Cadmo, Achille secondo quanto riporta Pindaro in *Ol.* II 70-82), ma già in età classica a queste dimore paradisiache iniziano a essere destinati dall'immaginario collettivo tutti coloro che si sono distinti per giustizia e integrità morale. Chiarissimo a questo proposito è Plat. *Gorg.* 526c, cui sicuramente allude Luciano in questo passo: Radamanto quando vede un'anima che ha vissuto nell'amore della giustizia e della verità, un ἰδιώτης, ma la maggior parte delle volte un φιλόσοφος, lo manda alle Isole dei Beati (per la beatificazione del filosofo in Platone cf. *Phaedr.* 114c, *Resp.* 619de, *Phaedr.* 249a; per le isole dei beati *Symp.* 179e, *Resp.* 519c). Nella prima età imperiale la credenza in una giustizia equiparatrice dopo la morte moltiplica nei testi letterari i riferimenti alla presenza di isole beate, collocate in terre ancora inesplorate, a cui sarebbero inviati dagli dei alcuni spiriti eletti dopo la morte (cf. ROHDE 1970, 703-705): non è sicuramente un caso che la fantasiosa navigazione di Luciano delle *Storie Vere* approdi a un certo punto della narrazione proprio nelle Isole dei Beati (II 6), espediente che permette all'autore non solo di comporre la satira di una vasta galleria di personaggi famosi dell'antichità (non solo gli eroi, ma anche personalità storiche come Filippo e Alessandro, nonché poeti e i principali rappresentanti delle sette filosofiche), ma anche di parodiare gli scritti su questi viaggi alla ricerca di paradisi terrestri che forse circolavano all'epoca (cf. GERNET 1933, ROHDE 1970, 704 n. 2). Altri riferimenti alle Isole dei Beati si trovano in *J. Conf.* 17, *D. Mort.* 24.1.

§ 25

Il ciabattino Micillo entra di nuovo brevemente in scena per essere sottoposto all'analisi degli *stigmata* alla pari del filosofo. Al contrario di Cinisco è γυμνός già da tempo, un ironico riferimento alla condizione di nudità che caratterizza la povertà, già ricordata in precedenza dallo stesso calzolaio (cf. *supra* § 20 s.v. ἡμίγυμνος περινοστήσω), ed è ἀνεπίγραφος, ovvero privo dei marchi che segnalano i delitti commessi. L'indigenza favorisce, infatti, uno stile di vita onesto e corretto, senza il bisogno che questi pratici la filosofia: Radamanto, dopo un breve esame, può destinarlo così all'Isola dei Beati. Da questo momento in poi il personaggio del ciabattino esaurisce la sua funzione narrativa e resta come personaggio muto sulla scena: questo dettaglio aveva fatto ipotizzare a HELM (1906, 65-70) che la connivenza di queste due figure con funzioni simili che raramente si sovrappongono all'interno del dialogo²³⁶ fosse la spia dell'imitazione da parte di Luciano della *Nekyia* menippea. Menippo, infatti, si sdoppierebbe nel *Cataplus* nei due personaggi di Micillo e Cinisco, il primo, meglio caratterizzato, sarebbe il vero antagonista naturale del tiranno, mentre il secondo un pallido doppione. Si è già sottolineato nell'introduzione la difficoltà di una tale interpretazione: è molto più probabile che la genesi dei due personaggi fosse una genuina invenzione luciana che realizza una caricatura di figure che facevano parte della galleria dei tipi cinici. L'improvvisa scomparsa di Micillo dal dialogo potrebbe, invece, rispondere alle esigenze performative – si è già notato che il Samosatense tenti di ridurre il più possibile il numero di interventi nel

²³⁶ Sembrano intervenire “a staffetta” nella loro opposizione al tiranno (*Cat.* 7, 13: Cinisco; *Cat.* 14-16 Micillo; *Cat.* 26-28: Cinisco) per incontrarsi solo in *Cat.* 21-22.

dialogo a due o tre interlocutori – oppure essere un tributo all'ipotesto comico delle *Rane*. La coppia eroica Dioniso-Xantia si scioglie, infatti, proprio in corrispondenza del tribunale dei morti che chiude la commedia: Xantia, dopo il dialogo con il servo alla porta della reggia di Plutone (vv. 738-813), uscirà di scena per non rientrarvi successivamente, mentre Dioniso, in quanto dio del teatro, sarà il giudice dell'agone poetico tra Eschilo ed Euripide. Nell'economia del dialogo Luciano potrebbe, dunque, continuare a seguire lo stesso *pattern* narrativo della commedia aristofanea e assegnare solo a una delle due voci ciniche un ruolo antagonistico all'interno del tribunale.

πάλαι γοῦν σοι καὶ γυμνός εἰμι, ὥστε ἐπισκόπει: il ciabattino Micillo è nudo, non perché si è spogliato di vesti e averi al momento della morte, ma perché già in vita non possedeva nulla (cf. § 14). Il motivo della nudità si trova già nel mito escatologico del *Gorgia*: nell'età di Zeus i morti vengono giudicati spogli di ogni velame (523e γυμνοὺς κριτέον ἀπάντων τούτων) e anche il giudice deve essere nudo e morto (τὸν κριτὴν δεῖ γυμνὸν εἶναι, τεθνεῶτα). Infatti, il corpo e le vesti che lo adornano rappresentano nella concezione platonica un ostacolo al raggiungimento della verità (cf. e.g. *Phaed.* 65a-67b), di conseguenza solo la nudità costituisce una condizione di conoscenza (*Alc.* I 130d, 132a; *Symp.* 211e, 216de).

ἀνεπίγραφος: l'anima del ciabattino non riporta alcun segno degli *stigmata*. La presenza di un aggettivo che si compie della radice *γραφ avalla l'ipotesi che questi segni potrebbero essere tatuaggi e non marchi a fuoco: in alcune testimonianze antiche viene confermato l'impiego di inchiostro nella "scrittura" di questi segni (cf. i già citati Herond. 5.65s, 79 in cui si menziona uno στίκτης che porta ραφίς e μέλας per tatuare un ἐπίγραμμα sulla fronte dell'infedele Glaucone e i *fugitorum epigrammata* che Eumolpo e Gitone dipingono *per totam faciem* in Petr. 103. 1-5), che in alcuni casi potevano non limitarsi a una lettera o a una parola, tanto da essere fisicamente insopportabili se realizzati per cauterizzazione (cf. JONES 1987,148 a proposito di Bion fr.1a Kindstr. in cui il filosofo descrive suo padre come un liberto che non aveva un volto, ma una συγγραφή, ovvero un'intera narrazione, sul proprio volto, simbolo della durezza del proprio padrone).

καὶ σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί: La preposizione locativa παρά seguita dal deittico con suffisso enfatico -ί, costituisce una nuova indicazione per rimarcare la presenza dei principali personaggi sulla scena («tu vicino a questo Cinisco qui»). Come ipotizzato nei casi già analizzati in precedenza (cf. *ad Cat.* 3 s.v. τουτονί), è probabile che il retore accompagnasse l'indicazione con un gesto.

Μεγαπένθης Λακύδου – ἐπὶ τράχηλον ὠθοῦσα: piccolo "mimo" in cui al lessico formale proprio della citazione in giudizio si alternano espressioni e modi comici. Alla prima categoria, appartiene la menzione completa del nome dell'imputato (cf. e.g. Ar. *Vesp.* 895) e l'uso di tecnicismi propri del vocabolario giuridico (πρόσιθι: «come forward» per parlare in assemblea, davanti alla cittadinanza o alle più alte cariche cf. LSJ⁹ 1508a s.v., Thuc. I 90, D. IX 17, Aeschin. I 165; su προσκαλῶ cf.

supra § s.v. προκάλει). Alla seconda, l'interrogazione tipicamente comica ποῖ στρέφη;, impiegata per commentare il tentativo di un personaggio di allontanarsi dal proprio persecutore (cf. Ar. *Thesm.* 230, 610 con AUSTIN-OLSON *ad loc.* e Men. *Peric.* 484), e la rappresentazione farsesca di Tisifone, che, alla pari di un carceriere, getta violentemente il tiranno al centro della scena spingendolo per il collo.

§ 26

La perorazione pronunciata da Cinisco contro il tiranno Megapente ricalca in parte la struttura dei προγυμνάσματα relativi al κοινός τόπος. Negli esercizi preparatori delle scuole di retorica – sulla base di quanto è possibile desumere dai pochi testi di questo tipo diffusi in età imperiale che ci restano (si vedano Elio Teone ed Ermogene per il I-II sec. d.C., Aftonio per il IV d.C., Nicola di Mira per il V d.C.)²³⁷ – il «luogo comune» si definisce, infatti, come una esercitazione che insegna agli allievi ad attaccare nel corso di un'azione processuale un criminale comunemente riconosciuto in quanto tale, come un adultero, un assassino o un tiranno, oppure a parlare a favore di un pubblico benefattore, come un tirannicida o un legislatore. Si tratta di un esercizio specificatamente pensato per il genere giudiziario (cf. *Rh. Gr.* 121 Walz τὰ [προγυμνάσματα] δὲ ὑπὸ τὸ δικανικὸν ... ὃ τε κοινός τόπος) che generalmente è destinato all'epilogo della declamazione (Theon 106.28-30, Apht. 17 Δευτερολογία δὲ ἔοικε καὶ ἐπιλόγῳ διὸ προοίμιον μὲν ὁ κοινός τόπος οὐκ ἔχει). Dei diversi προγυμνάσματα riportati nei manuali o nelle opere di retorica sono attestati solamente due esempi, interamente elaborati, di κοινός τόπος contro un tiranno: uno si trova in Aftonio, a continuazione della sua esposizione sopra questo genere di esercizio (17.17-21), e l'altro in Libanio (*Progymn.* 7.4). Entrambi vivono quasi due secoli dopo rispetto a Luciano, tuttavia sono certamente gli eredi più rappresentativi di una tradizione scolastica in cui si era formato lo stesso retore di Samosata: un confronto tra l'opera di Aftonio e quelle di Elio Teone ed Ermogene (cf. RECHE MARTÍNEZ 1991, 18-27), nonché tra gli esercizi di Libanio e gli argomenti teorici trattati nei manuali di retorica conservati, confermano che tutti questi autori fanno riferimento agli stessi precetti teorici insegnati nelle scuole di retorica antiche.

Lo svolgimento del κοινός τόπος contro l'autore di un delitto si articola secondo i seguenti passaggi: una breve introduzione che talvolta poteva essere omessa, un'argomentazione contraria rispetto all'azione condotta dall'imputato (Herm. πρῶτα κατὰ τὴν ἐξέτασιν τοῦ ἐναντίου; cf. Apht.), la descrizione del crimine commesso (αὐτὸ τὸ πρᾶγμα) e delle sue conseguenze sulla comunità, un paragone (ἢ σύγκρισις) tra il colpevole e autori di reati simili ma spesso di gravità inferiore, l'esposizione delle sue intenzioni (ἢ γνώμη), la condanna della sua vita

237 L'esistenza di esercizi preparatori è attestata già nel I sec. a.C. come dimostrano le trattazioni relative alla *fabula*, alla *narratio*, alla *chria*, all'encomio e al *locus communis* presenti nella *Rhetorica ad Herennium*, nel *De oratore* e *De inventione* di Cicerone o nell'*Istitutio oratoria* di Quintiliano. Conosciamo, d'altra parte, i nomi di moltissimi autori greci di προγυμνάσματα (Aprocazione, Epifanio, Minuciano etc.. cf. *Rhetores Graeci* X, ed. Rabe, 52 ss.), ma sono sopravvissuti solo i quattro manuali di Elio Teone, Ermogene, Aftonio e Nicola di Mira. Sicuramente però doveva esistere una tradizione comune alle scuole di retorica romane e greche (cf. LANA 1951, 113-151).

passata alla luce dei delitti presenti (εἶτα στοχαστικῶς τὸν παρελθόντα βίον ἀπὸ τοῦ παρόντος διαβαλεῖς), il rifiuto di mostrarsi compassionevoli verso il criminale (ἐκβαλεῖς τὸν ἔλεον) e infine una conclusione che preveda una nuova vivida rappresentazione dell'accaduto (ὑποτυπώσει τοῦ πράγματος) e una esortazione ai giudici (καὶ τελεύτα εἰς παράκλησιν). Nel discorso del filosofo cinico sono presenti in buona parte gli elementi costitutivi dell'esercizio, come si potrà vedere dalle note di commento che seguono. È evidente che nell'economia del dialogo l'arringa doveva essere breve, per cui Luciano ha condensato in poche righe un *progymnasma* o una *melete* che in altri contesti costituiva un testo o una *performance* autonoma di un sofista. Il retore di Samosata offre così occasione al pubblico di *pepaideumenoι* di sorridere nel riconoscere nella breve perorazione l'impronta dei tecnicismi scolastici, attaccando contestualmente il tiranno, maschera di Erode Attico, che perde totalmente la sua identità per diventare una figura-tipo della retorica che lui stesso praticava.

Σὺ δέ, ὦ Κυνίσκε, κατηγοροί: la stessa esortazione si trova già in Ar. *Vesp.* 905 (σὺ δ' ἀναβὰς κατηγοροί): Bdecleone ordina al cane Citadaneo, sotto le cui spoglie si nasconde Cleone, di accusare il cane Labete, ovvero il generale Lachete al di fuori dalla finzione comica, nel processo fittizio che sta per svolgersi nella sua dimora. La figura del cane è spesso associata a quella del demagogo nella commedia aristofanea: e.g. in *Eq.* 412-416 l'agone tra il Salsicciaio e il Paflagone è paragonata alla lotta tra un κύων e un κυνοκεφάλος, in *Eq.* 1017, 1023 e *Pax* 313s. Paflagone-Cleone viene assimilato a Cerbero, in *Ran.* 860s. Euripide, la cui caratterizzazione come demagogo e sofista è ampiamente nota, si dice pronto a «mordere» e a «essere morso» (Ἔτοιμός εἰμ' ἔγωγε ... δάκνειν, δάκνεσθαι πρότερος), imitando per l'appunto l'aggressività dei cani. Si intende, dunque, perché Luciano scelga di affidare la requisitoria al “cane” Cinisco, che si distingue per la τραχύτης e la rabbia tipiche dell'animale di cui condivide il nome (cf. Hom. *Il.* VIII 299, Ar. *Lys.* 298 e FRANCO 1003, 99 n. 53; similmente in *Pisc.* 23 l'accusa nel processo contro Parresiade viene pronunciata dal cinico Diogene riconosciuto come τινα τῶν σφοδρότερων dagli altri filosofi).

διέλεγγε ἦδη: il verbo ἐλέγγειν e il corradiale ἐξελέγγειν sono propri del lessico giudiziario e definiscono la pratica di confutare le affermazioni dell'avversario o dei testimoni nel corso di un processo (e.g. Ar. *Ran.* 894 ἔλεγγ', ἐλέγγου, 922 Ὅτι αὐτὸν ἐξελέγγω; cf. e.g. *Lys.* VIII 9, 13, XII 32, XXXI 16; Aeschyn. I 85, II 62, III 31, 224). Il διελέγγειν, impiegato in questo passo da Luciano, non è attestato nell'ambito della retorica giudiziaria, ma è termine tecnico della filosofia (e.g. Plat. *Gorg.* 457e, Aristot. fr. I 4.45 Rose, Theophr. *Physic.* 12) e allude al metodo dialettico socratico, che consiste nella confutazione (ἔλεγχος) delle premesse contraddittorie dell'interlocutore. Nel *Gorgia* di Platone, il dialogo che più di ogni altro ci fornisce le basi interpretative della dialettica elenchica di Socrate, l'ἐλέγγειν appare come un prestito della retorica tribunizia – la capacità di smentire risponde a una mera abilità tecnica dell'oratore (*Gorg.* 471e-472b) – che, tuttavia, il filosofo, che si definisce una persona sempre pronta a ricevere e a fare volentieri obiezioni (458a τῶν ἠδέως μὲν ἂν ἐλεγχθέντων ... ἠδέως δ' ἂν ἐλεγγάντων), considera uno strumento necessario per avvicinarsi alla verità

(proprio per la sua intenzione morale l'elenchica socratica si poteva distinguere dall'antilogica e dall'eristica dei sofisti, cf. DALFEN *ad Gorg.* 471e e 473b). All'interno del *Gorgia* i termini ἐλέγχειν, ἐξελέγχειν, διελέγχειν compaiono come sinonimi per indicare l'ἐλεγχος socratico (e.g. *Gorg.* 457e, 462a, 473d). È evidente, però, che il Samosatense impieghi in questo contesto un verbo con accezione filosofica perché l'accusatore è un cinico che avrà non tanto l'obiettivo di dimostrare la colpevolezza del tiranno con prove e argomenti convincenti, quanto di “smascherarlo”, di confutare le premesse inconsistenti dell'eccessiva boria e arroganza di Megapente. Al tempo stesso l'intento dell'autore è quello di caratterizzare (ironicamente?) il linguaggio tecnico del filosofo, similmente a quanto avviene nell'*archaia* (cf. WILLI 2003, 68-95). Il termine ἐλεγχος e i suoi derivati verbali dovevano far parte, infatti, del linguaggio settoriale della filosofia cinico-scettica, come dimostrano le numerose attestazioni luciane: si vedano in particolare il titolo di uno dei dialoghi luciani, Ζεύς ἐλεγχόμενος, che vede come protagonista un filosofo cinico impegnato a confutare le teorie stoiche sull'onnipotenza del fato di cui è eccezionalmente portavoce il padre degli dei, e l'Ἐλεγχος personificato del *Piscator*, chiamato in causa per sostenere la difesa di Parresiade, voce cinico-satirica del dialogo, e aiutarlo a smascherare i falsi filosofi (*Pisc.* 17, 46-52). Per l'impiego in ambito filosofico di ἐλέγχειν o διελέγχειν si vedano, inoltre, *Nec.* 18 Σωκράτης κάκει περίεισιν διελέγχων ἅπαντας, *Alex.* 44 Ἐνα γοῦν τινα τῶν Ἐπικουρείων, τολμήσαντα καὶ διελέγχειν αὐτὸν, *Fug.* 11 ἐλεγχόμενοι πρὸς τῶν ἐταίρων τῶν ἐμῶν [τῆς φιλοσοφίας], *Deor. Conc.* 2 διελέγγω γὰρ ἅπαντα.

οὔτοσί: il dimostrativo, intensificato dal suffisso deittico -ί, richiama l'attenzione del pubblico sulla presenza del tiranno davanti alla corte. Si tratta di un espediente particolarmente frequente nella prosa demostenica, in cui l'uso del deittico, probabilmente enfatizzato da un gesto, costituiva una modalità di aggressione: l'oratore, indicando l'avversario, faceva volgere lo sguardo dei membri della giuria su quest'ultimo, mettendogli pressione e isolandolo virtualmente (e.g. D. XIX 19 Αἰσχίνης οὔτοσί, XXI 14 Μειδίας δ' οὔτοσί, XXIII 62 Ἀριστοκράτης οὔτοσί, XXIV 9 Τιμοκράτης οὔτοσί). Certamente Demostene riprende una prassi comune dell'oratoria giudiziaria del V sec. a.C. se già in Ar. *Vesp.* 899 (ὁ φεύγων οὔτοσί Λάβης) si deride tale uso. Spesso il deittico è accompagnato da un insulto come avviene in questo passo (e.g. D. XIX 175 ὁ βδελυρὸς καὶ ἀναιδὴς οὔτοσί, XXI 164 κατάρατος οὔτοσί, XXI 137 τὸν κατάπτυστον τουτονί; cf. Luc. *Pisc.* 17 τὸν δειλαινὸν τουτονὶ ἀνθρωπίσκον, 25 ὁ τρισκατάρατος οὔτοσί). **ὁ τρισκατάρατος:** l'aggettivo κατάρατος («accursed, abominable», cf. LSJ⁹ 908a) fa parte dell'attico colloquiale: è attestato, infatti, soprattutto nella commedia antica (e.g. Ar. *Vesp.* 1157, *Pax* 1272, *Ran.* 178) e nell'oratoria (e.g. D. XVIII 209, XXIV 107; cf. la nota precedente). Non pare che assumesse un'accezione dispregiativa altrettanto forte di quella del più comune insulto μιὰρέ/μιὰρώτατε (cf. DICKEY 1996, 167-173): il maggior vigore dell'offesa contro il tiranno è determinato dall'aggiunta del prefisso intensivo τρις- (e.g. Men. *Epitr.* 540 τρισκατάρατος; Ar. *Ach.* 1024, *Ran.* 19 τρισκακοδαίμων; Poll. VI 165 τρισκατάπτυστος; Phryn. *PS* p.112 B. τρισέχθιστος; cf. Plaut. *Bacch.* 813 *tervenefice*, *Rud.* 734 *trifurcifer*, *Aul.* 633 *trifur* e a proposito DICKEY 2002, 182). L'impiego di un linguaggio offensivo ai

danni dell'avversario nel corso delle requisitoria è fatto comune nell'oratoria classica: lo scopo è quello di sollecitare la disposizione negativa del pubblico verso l'obiettivo dell'insulto o di enfatizzare le emozioni negative dell'accusatore, invitando quindi gli ascoltatori a condividere le medesime emozioni (sulla teorizzazione antica della σφοδρότης e della τραχύτης cf. in particolare Herm. *De id.* 8 con l'esempio di due insulti tratti da Demostene, *ιαμβειοφάγος* e *γραμματοκύφων*; per altri esempi cf. SERAFIM 2017, 64-66). Tale uso è canzonato già in Aristofane: si veda, per esempio, la lunga serie di epiteti negativi che si scambiano Euripide ed Eschilo prima del processo delle *Rane* (vv. 836-842 con DEL CORNO *ad loc.*); il commediografo, inoltre, non manca di sottolineare la capacità che hanno queste offese di influire nell'animo dei giudici (vv. 914, 921; cf. *Vesp.* 912s.).

ὅποσα μὲν ιδιώτης ὄν ἔπραξε παραλείψει μοι δοκῶ: Cinisco inizia la propria requisitoria contro il tiranno con una preterizione, segnalata dal verbo tecnico *παραλείπω*, la dichiarazione esplicita di voler sottrarre informazioni al discorso, che per contrasto pone particolare rilievo proprio all'elemento che si finge di tralasciare (cf. LAUSBERG 1998, 393s.): i misfatti compiuti da Megapente da privato cittadino sono probabilmente gravissimi, ma necessiterebbero una trattazione troppo lunga e non utile ai fini dell'accusa. Nella teoria retorica antica (cf. Herm. *Meth.* VII 150), la *παράλειψις*, infatti, viene consigliata nei discorsi impiegata per omettere τὰ γνώριμα (le questioni ovvie, risapute), mentre deve essere assolutamente evitata per quanto riguarda τὰ χρήσιμα (i fatti utili a comprobare la propria tesi). Fa parte dei tropi del biasimo (cf. [Ael.Ar.] *A.Rht.* 166).

ἐπεὶ δὲ τοὺς θρασυτάτους προσεταιρισάμενος: Gli ἐταῖροι del tiranno sono inevitabilmente i cittadini peggiori, possiedono la stessa indole del tiranno, lodano e biasimano le stesse cose, sono schiavi del suo potere (cf. e.g. Hdt. III 80, Plat. *Gorg.* 510d, Xen. *Hier.* 5). Tale assunto proprio della teoria politica di età classica confluisce tra i temi dei προγυμνάσματα e delle declamazioni come si può notare, per esempio, da un confronto con Lib. *Progym.* 5.4 μόνους δὲ φίλους ἠγεῖτο τοὺς ἐπαινοῦντας τὴν ἀδικίαν; *Decl.* XLIII 10 τοὺς πονηροτάτους τῶν πολιτῶν ὑποδέεται. L'aggettivo *θρασύς* impiegato da Luciano per definire l'indole dei compagni del tiranno assumerà allora l'accezione prevalentemente negativa con cui è attestato in epoca classica: in Aesch. *Prom.* 180, per esempio, così viene definito il tracotante Prometeo dal coro (σὺ μὲν θρασύς), cui probabilmente allude Ar. *Nub.* 915 θρασύς εἶ πολλοῦ (con lo stesso significato anche in *Nub.* 445, *Eq.* 181, etc.); nella prosa compare tra i sinonimi di aggettivi di segno negativo (cf. e.g. Plat. *Leg.* 630b θρασεῖς καὶ ἄδικοι καὶ ὑβρισταί).

καὶ δορυφόρους συναγαγῶν: Come si è visto (cf. *supra* § 13 s.v. δορυφόρους εἶχον μυρίους), la presenza di guardie del corpo al servizio del tiranno è un elemento tipico delle declamazioni di scuola latina e greca, poiché le milizie armate intervengono nella conquista e nel mantenimento del potere del despota.

ἐπαναστὰς τῇ πόλει τύραννος κατέστη: la presa dell'acropoli, il centro della

polis in cui si stabilirà il nuovo regime, è uno degli emblemi del potere tirannico nelle declamazioni latine (e.g. Sen. *Con.* II 5, III 6, IV 7, Calp. *Decl.* 13, [Quint] *Decl.* 345; cf. TOBACCO 1985, 36-38) e greche (e.g. Luc. *Tyrann.* 9, 16 e Lib. *Progym.* 7.4.11, 7.4.19, 7.5.4, 7.5.7, 7.5.13, *Decl.* XLIII 10; cf. TOMASSI 2015, 252): si tratta, come sostiene TOBACCO (1985, 43s.) a proposito della figura del tiranno nella declamazione latina, della «rappresentazione visiva, scenografica appunto, della collocazione del tiranno fuori del contesto sociale». Il dissociarsi del despota dalla legge e dai comportamenti che regolano la vita civile della *polis* democratica si traduce nell'isolamento all'interno della rocca.

Ἐπαναστάς: Il verbo di movimento ἐπανιστημι sottolinea l'audacia dell'impresa tirannica: altrove Luciano si serve di predicati simili per enfatizzare, invece, il coraggio del tirannicida che da solo ascende alla parte alta della città, sfidando la milizia posta di guardia per uccidere il despota (cf. *Tyrann.* 7 ἐπιστάς τῷ τῆς ἀκροπόλεως φρουρίῳ, 19 τίς αὐτὸ ἐς τὴν ἀκρόπολιν ἀνεκόμισε;).

ἀκρίτους ἀπέκτεινε πλείονας ἢ μυρίους: L'espressione ἄκτιον τινα κτείνειν ο ἀποκτείνειν («mandare a morte qualcuno senza processo» cf. LSJ⁹ 57a s.v.) è tipica del lessico giuridico (cf. Lys. VI 54, XII 82s., D. XXV 87). Compare come azione tipica di un regime tirannico già nel famoso discorso sulle costituzioni presente nel terzo libro delle *Storie* erodotee (80 κτείνει τε ἀκρίτους), la riflessione politica più antica sul potere assoluto. Il tiranno, infatti, secondo Otane, sostenitore della democrazia, è ἀνεύθυνος, ovvero senza controllo, al di fuori delle leggi della *polis* (il termine tecnico designa i tiranni esenti dall'ἔυθυνα, la resa dei conti al termine della carica; cf. ASCHERI *ad loc.*): l'arbitrio e la certezza dell'impunità consentono al despota di agire senza freni e di usare ogni tipo di violenza nei confronti dei propri sudditi. La prerogativa dei tiranni di mandare a morte senza giudizio è, inoltre, triste realtà storica durante il regime dei trenta ad Atene, come testimoniano Lisia (XII 36 [οἱ τυράννοι] ὁμολογοῦσιν ἐκόντες πολλοὺς τῶν πολιτῶν ἀκρίτους ἀποκτινύουσαι; cf. 82s.) e gli oratori del IV sec. a.C. (cf. e.g. Aeschyn. III 235, Isocr. *Panath.* 66). Nelle declamazioni di età imperiale è già un motivo stilizzato: tra i primi atti che compie il tiranno, figura-tipo dei προγυμνάσματα e delle declamazioni, si annovera la sospensione delle leggi vigenti (cf. e.g. Apht. 7.18s., Lib. *Or.* XXV 68, *Decl.* XIV 1) e la chiusura dei tribunali (Lib. *Progym.* 7.4.11) cui consegue l'assenza di regolari processi per i cittadini, destinati inevitabilmente a condanne arbitrarie (cf. Lib. XIX 7 sull'antitesi tra la democratica Atene che non lasciò Socrate ἄκριτον e l'ἀνομία tipica dei regimi tirannici).

τὰς δὲ οὐσίας ἐκάστων ἀφαιρούμενος: Sulla relazione tra tirannide e ricchezza nella riflessione politica del V-IV sec. a.C. cf. *supra* § 8 s.v. Σὺ γὰρ οὐχὶ Κυδιμάχου. Che anche questo sia uno dei principali motivi del κοινὸς τόπος κατὰ τυράννου è confermato da Lib. *Progym.* 7. 4.12, 4.14, 5.4 e dalle declamazioni sul tema (cf. e.g. Dio Chrys. XXV 2, Luc. *Tyrann.* , Lib. *Or.* XXV 69, *Decl.* XXXVIII, XLIII 10).

οὐδεμίαν μὲν ἀκολασίας ιδέαν παραλέλοιπεν: Luciano mutua il sostantivo

ἀκολασία dal lessico platonico. Già in *Gorg.* 492a-c la l'intemperanza viene considerata un carattere tipico della tirannide: τρυφή, ἀκολασία ed ἐλευθερία, quest'ultima intesa come libertà di agire secondo i propri desideri, sono secondo Calicle, sostenitore della legittimità del potere tirannico, le “virtù” che portano l'uomo alla felicità. Secondo Socrate, portavoce del pensiero di Platone, l'ἀκολασία è chiaramente, invece, un vizio dell'animo umano (*Gorg.* 505b) antitetico alla σωφροσύνη, la moderazione. Anche Aristotele, erede della riflessione platonica, nell'*Etica Nicomachea* dedica alcuni capitoli alla trattazione dell'argomento (1117b-119b) e alla definizione di questa passione, più vicina agli istinti propri degli animali, che degli uomini: l'ἀκολασία è un eccesso (1118b ὑπερβολή) nel godimento dei piaceri e per tale ragione è degna di biasimo (ψεκτόν). Non c'è traccia del termine nelle μελέται contemporanee o successive che trattino specificatamente della tirannide: è evidente che il Samosatense voglia tradire il *pedigree* filosofico del declamatore e al tempo stesso enfatizzare le ragioni di riprovazione morale verso il tiranno. È proprio, infatti, l'assenza di limiti che porta chi detiene un potere assoluto a commettere qualsiasi tipo di delitto: il despota è come un uomo ebbro che si abbandona alla lussuria e si macchia del sangue di chiunque (Plat. *Resp.* 571 cd).

ἀπάση δὲ ὀμότητι: crudeltà e violenza sono due dei vizi più evocativi della figura del tiranno nelle declamazioni come nella tradizione. La ὀμότης appare marginale nella rappresentazione psicologica del tiranno originaria della tragedia antica: questi è affetto da altre passioni, quali ira, lussuria, empietà e, inoltre, ὕβρις, che faranno parte successivamente del repertorio delle perversioni tiranniche. Già a partire da Platone, tuttavia, si inizia a considerare la crudeltà come un carattere specifico di un'indole dispotica e ferina (ὄμ-ηστής, corradicale dell'astratto ὀμότης, è 'colui che divora tutto crudo' cf. CHANTRAINE 1984, s.v. ὀμός): il tiranno, vittima del sospetto e prontissimo ad accogliere la calunnia, non si astiene dall'uccidere i propri cittadini, come un lupo ne divora le carni e si lorda le fauci del sangue degli uomini (*Resp.* 565e-566a). Da questa connotazione “bestiale” di chi detiene il potere assoluto, mutuata in buona parte da Cicerone nell'ambito della letteratura latina (cf. e.g. il confronto tra il tiranno e la bestia feroce in *De re p.* II 26, 48 e *De off.* III 6, 32) probabilmente nasce l'immagine del tiranno *crudelis* e *saevus* che ricorre con grande frequenza nelle *suasoriae* e nelle *controversiae*, in cui la crudeltà è interpretata come strumento e necessità del potere, poiché dipende dalla paura del tiranno di perdere il dominio assoluto e dal bisogno di mantenere quanto conquistato (cf. e.g. *Sen. Con.* II 5 e TOBACCO 1985, 89-116 per i numerosi esempi e l'ampia trattazione del tema). La figura più emblematica della galleria dei disumani tiranni declamatorii è il *crudelissimus Phalaris*, sovrano di Agrigento, la cui ferocia non appare sostenuta da alcuna motivazione, ma si compie nel solo compiacimento per la sofferenza altrui. Il gioco satirico messo in atto da Luciano nel *Falaride*, una delle opere più retoriche del nostro, consiste proprio, infatti, nel rovesciare beffardamente il *topos* dell'ὀμότης del tiranno (cf. *Phal.* I 6 e 10), a dimostrazione di quanto tale motivo e il suo rappresentante per antonomasia comparissero con estrema frequenza nelle μελέται a tema tirannico. Nel *corpus* luciano il termine compare, significativamente, spesso tra gli attributi di un *tyrannos* (*Tyrann.* 16, *D.Mort.*

20.4, 25.6) e così nelle declamazioni della Seconda e Terza Sofistica (cf. e.g. Dio Chrys. I 82, Lib. XXXVI 13, 46, XXXVII 23, XLIII 21, 73, XLV 4).

καὶ ὕβρει: Il concetto è connaturato all'immagine della tirannide già nel dramma attico: la violenza genera il tiranno (Soph. *OT* 871 ὕβρις φυτεύει τύραννον) ed è denominatore comune delle principali connotazioni negative del despota, ovvero ira, empietà, sete di guadagno (cf. LANZA 1977, 45-69). Platone rielaborerà il tema tragico nella sua caratterizzazione dell'anima tirannica: piena di "cicatrici", la ψυχή del despota è frutto di licenza, lussuria, violenza e incontinenza (*Gorg.* 525a ὑπὸ ἐξουσίας καὶ τρυφῆς καὶ ὕβρεως καὶ ἀκρατίας τῶν πράξεων; cf. *Resp.* 560e, 572c). L'accezione del termine nel contesto del passo luciano è da intendersi, però, più propriamente nel senso di «lust» (cf. LSJ⁹ 1841a s.v.), dato il valore epesegetico della proposizione participiale che segue (παρθένους διαφθείρων καὶ ἐφήβους κατασχύνων). È una violenza, dunque, che nasce dalla lussuria, tipica di chi può agire liberamente, senza controllo (cf. Hdt. III 80, Eur. *Suppl.* 540, *Electr.* 944s.): Platone scriverà che *Eros* è il tiranno del tiranno (*Resp.* 574d-575a), evidenziando quanto la passionalità sfrenata domini la psicologia del despota. La *libido*, infatti, accompagna indissolubilmente *crudelitas* e *avaritia* anche nella trattazione della figura morale del tiranno nelle declamazioni latine, in cui compare, però, con un altro grado di stilizzazione: la rappresentazione della violazione di vergini, matrone o fanciulli avvenenti da parte del tiranno si limita alla mera ripetizione di schemi formali (cf. TABACCO 1985, 118-125). In Luciano il termine ὕβρις viene impiegato con il medesimo significato anche in *Phal.* I 3, *Tyrann.* 16 e *D.Mort.* 20.4 (si tratta di una accezione abbastanza comune nelle μελέται greche: cf. e.g. Dio Chrys. I 82, III 48, Lib. *Progym.* 7.4.6, *Decl.* XXXIX 34, XLIII 17).

παρθένους διαφθείρων καὶ ἐφήβους κατασχύνων: la violenza su vergini e giovinetti è l'ennesima prova del carattere ὕβριστής del tiranno. La sessualità irregolare del tiranno è un aspetto che si ripete con coerenza nelle storie di tiranni (CATENACCI 1996, 142-170) e nelle teorizzazioni sull'*ethos* tirannico dalle prime riflessioni – già in Hdt. III 80 Otane sostiene che il tiranno, poiché privo di controlli, βιάται γυναῖκας – fino alle sistematizzazioni post-classiche – Aristotele in *Pol.* V 1314b argomenta che il tiranno dovrà astenersi dall'oltraggiare fanciulli, fanciulle e donne). Tali motivi confluiscono nel repertorio delle scuole di retorica e si ripetono con una certa regolarità: per la *vitatio* di fanciulle, matrone o giovani da parte del despota nelle declamazioni latine cf. e.g. Sen. *Con.* II 5, VII 6, IX 4 [Quint.] *Decl.* 329, 345 382, Calp. *Decl.* 45; per la trattazione dei medesimi crimini nelle μελέται cf. e.g. Luc. *Phal.* I 3, *Tyrann.* 5, 10, Dio Chrys. XLVII 23, Lib. *Progym.* 7.5.4., *Decl.* XLIII 12. **ἐμπαροινῶν:** senza il prefisso ἐν-, il verbo παροινέω e l'aggettivo corradicale πάροινος sono d'uso colloquiale: cf. *Ach.* 980, *Vesp.* 1300, D. XIX 198, LIV 5, Aeschin. I 70, Alexis Com. fr. 160.6 K.-A., Men. *Asp.* 386, *Pericir.* 1022. In Luciano il verbo è attestato con e senza preverbio.

καὶ ὑπεροψίας μὲν γε καὶ τύφου καὶ τοῦ πρὸς τοὺς ἐντυγχάνοντας φρυάγματος: *tricolon* di sostantivi volti a enfatizzare la superbia e l'arroganza del tiranno. **ὑπεροψίας:** da ὑπεροράω («guardo dall'alto, disprezzo»), il termine

compare raramente nella letteratura di età classica, ma è usato correntemente nel II sec. d.C. per designare superbia e disprezzo (cf. *e.g.* Plut. *Mor.* 59f, 69e, 799e, 816c, 833a). In Luciano l'esagerata stima di sé stessi costituisce un atteggiamento tipico dei tiranni (*D.Mort.* 20.4) e dei ricchi (*Nec.* 19), che soprattutto merita di ricevere una punizione da parte dei giudici dell'Ade (*Nec.* 12; cf. Pollux VIII 79 che inserisce l'ὑπεροψία tra i crimini punibili penalmente). **τύφου** si tratta di un termine che amplia le sue accezioni semantiche nella κοινή, soprattutto in ambiente scettico-cinico, dove definisce uno *status* psichico negativo declinabile in comportamenti diversi dovuti a un “annebbiamento” mentale («superbia, arroganza, millanteria, follia»). L'etimologia della parola rimanda, infatti, all'idea di “fumo” (cf. CHANTRAINE 2009, 1108 s.v. τύφομαι «toute cette famille est issue d'une base *dhubh-> τυφ- qui exprime l'idée de fumée»), ma viene impiegato con valore traslato già nelle sue più antiche attestazioni comiche: si vedano gli aggettivi aristofanei τυφογέρων (*Nub.* 908, *Lys.* 335) e τυφεδανός (*Vesp.* 1364) detti dei vecchi deliranti, inebetiti (cf. TAILLARDAT 1965, 262s.), o millantatori e senza misura come suggeriscono gli scolii (cf. *ad Ar. Nub.* 908 ἀλαζῶν ὑπάρχεις καὶ ἀνάρμοστος, ἄρρυθμος, οὐκ εὐπερίστροφος). I cinici sono coloro che impiegano maggiormente il termine nelle loro opere, valorizzandone in particolare il significato etico: il τύφος è la boria, ovvero una nebbia mistificatoria che avvolge ogni cosa umana, un velo che nasconde la verità (D.L. VI 85 = Crat. fr. 6 Diehl Πήρη τις πόλις ἐστὶ μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι τύφῳ; VI 86 = Crat. fr. 10 Diehl τὰ δὲ πολλὰ καὶ ὄλβια τῦφος ἔμαρψεν; Sext. Emp. *Adv. Dogm.* VIII 5 Μόνιμος ὁ κύων, τῦφον εἰπὼν τὰ πάντα). La diffusione della filosofia cinica in età imperiale fa sì che la condanna morale del τύφος (*vanitas* in latino) sia motivo ricorrente nelle opere del periodo (cf. *e.g.* Sen. *Ep.* 90.28; Plut. *Mor.* 41d, 81c, 471b, Epict. I 8.6, M. Aur. I 17.3, II 17, VI 13). È evidente allora perché Cinisco nel suo discorso di accusa consideri il τύφος e l'orgoglio del tiranno le ragioni fondamentali per cui quest'ultimo si meriti di essere punito, una *variatio* rispetto ai crimini tirannici propri del κοινὸς τόπος, ma certo consona alla caratterizzazione del declamatore. In Luciano tale concetto viene trattato in modo ampio, rappresenta un insieme di qualità negative, quali superbia, stoltezza, arroganza, proprie soprattutto di ricchi, presunti filosofi e tiranni. Spesso la parola τύφος compare, come in questo, caso accompagnata da altri vizi che chiosano o enfatizzano il termine (*Tim.* 28 ὁ τῦφος καὶ ἡ ἄνοια καὶ ἡ μεγαλαυχία καὶ μαλακία καὶ ὕβρις, *Merc. Cond.* 25 τῦφος καὶ μαλακία καὶ ἡδυπάθεια καὶ ἀσέλγεια καὶ ὕβρις καὶ ἀπαιδευσία, *Lex.* 24 ὁ τῦφος δὲ καὶ ἡ μεγαλαυχία καὶ ἡ κακοθήθεια, *D.Mort.* 6.4 τῦφος καὶ πολλὴ κόρυζα). Sul τύφος come atteggiamento tipico di detiene il potere assoluto cf. *D.Mort.* 12.6 (Alessandro Magno non perde al sua superbia nemmeno all'Ade), 20.4 (il tiranno Lampico viene invitato a disfarsi della sua pesante boria prima di imbarcarsi sul traghetto di Caronte). Sull'origine e lo sviluppo delle diverse accezioni del termine si veda CACCIA 2007. **φρυάγμα** letteralmente il sostantivo indica il nitrito del cavallo, ma viene impiegato metaforicamente già da Aristofane con il significato di «arroganza» (*Vesp.* 135 ἔχων τρόπους φρυαγμοσεμνάκους τινάς: «a des façons comme qui dirait hautaines et piffantes»; cf. cit. TAILLARDAT 1965, 175). L'uso metaforico del termine si imporrà solo a partire dal IV sec. a.C. (cf. *e.g.* Men. fr. 296.13 K.-A.) ed è attestato soprattutto nei testi di impostazione cinico-stoica (Plut. *Mor.* 150B, 754c, Epict. IV 1.150, M. Aur. IV 48). Questa è

l'unica occorrenza in Luciano.

ῥᾶν γοῦν τὸν ἥλιον ἄν τις ἢ τοῦτον ἀσκαρδαμυκτὶ προσέβλεψεν: la σύγκρισις è un elemento tipico del κοινὸς τόπος: in questo caso Luciano inserisce una *variatio* rispetto alla norma stabilendo un confronto non con criminali di minor pericolosità rispetto al tiranno (un *moichos*, un ladro), ma con lo splendore del sole. Il paragone risulta assolutamente ironico ed iperbolico, enfatizzato sintatticamente, tra l'altro, dalla particella modale ἄν spesso impiegata dal retore di Samosata per definire gli ἀδύνατα: la ὑπεροψία e il τύφος del tiranno sono talmente “abbaglianti” che sarebbe più facile guardare senza batter ciglio il sole. Un confronto simile, tra un oggetto e il sole, si trova già nell'*ekphrasis* del mantello di Giasone nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (I 725s. τῆς μὲν ῥηϊτερόν κεν ἐς ἠέλιον ἀνιόντα / ὅσσε βάλεις ἢ κείνο μεταβλέψεαις ἔρευθος): si sottolinea in questo caso la bellezza e lo splendore del manto purpureo, lavorato ad arte (cf. vv. 727s.). Si tratta, dunque, di una immagine simbolo della magnificenza, della ricchezza e della nobiltà: cf. in Luc. *Nav.* 22 il paragone tra l'apparizione solenne di Adimanto e il levarsi del sole e *Peregr.* 4 in cui il filosofo cinico è definito dal suo seguace Teagene τοῦ Ἑλίου ἐπισημότερον. **ἀσκαρδαμυκτὶ** si tratta di un lessema attico come non manca di segnalare Polluce (II 67), riportando gli esempi di Xen. *Cyr.* IV 28 e Ar. *Eq.* 292. Nel passo senofonteo il medesimo avverbio («without winking»; cf. LSJ⁹ 257a) viene impiegato in un aneddoto sulla bellezza di Ciro (anche il tempo di un battito di ciglia è un intervallo troppo lungo se passato senza ammirare lo splendore del principe); nel verso dei *Cavalieri* il Paflagone, che si considera più nobile rispetto al salsicciaio, sfida quest'ultimo a guardarlo ἀσκαρδάμυκτος. Chi vanta un qualche tipo di superiorità nei confronti altrui non si può ammirare senza batter ciglio: già nella risposta alla battuta aristofanea si avverte una critica all'atteggiamento presuntuoso del millantatore politico (cf. *Eq.* 293 con SOMMERSTEIN *ad loc*), che Luciano recupera attraverso l'allusione linguistica. È impossibile osservare direttamente il tiranno, poiché ὑπεροψία, τύφος e φρυγάμμα impongono agli altri di distogliere il proprio sguardo e a non vedere con chiarezza la miseria che si nasconde sotto il velo dell'arroganza. Sull'impiego dello stesso avverbio nel *corpus* luciano cf. *Icar.* 14 (la vista dell'aquila permette all'eroe satirico Menippo di osservare ἀσκαρδαμυκτὶ la realtà umana) e *Tim.* 14.

ὅς γε μηδὲ τῶν οἰκειοτάτων ἀπέσχετο; formulare domande retoriche era considerato nei trattati antichi una strategia che si poteva utilizzare proficuamente nei processi per persuadere l'uditorio: le interrogazioni conferiscono efficacia e veemenza ai discorsi ([Long.] *Subl.* 18 παρὰ πολὺ ἐμπρακτότερα καὶ σοβαρότερα συντείνει τὰ λεγόμενα), poiché conducono l'ascoltatore a una sorta di vicolo cieco, in cui quest'ultimo non ha più nulla da ribattere o rispondere ([Dem.] *Eloc.* 279). Una parodia di tale uso si trova già in Ar. *Vesp.* 915s., *Ran.* 983-985 (cf. COOPER 2007, 214), 1056s., 1077-1082; la prassi in questione è, del resto, confermata dai numerosi esempi di concentrazione di domande retoriche attestati successivamente nelle orazioni di Eschine e Demostene (e.g. Aeschin. II 136-139, Dem. XIX 304s.; cf. SERAFIM 2017, 70-73). La domanda retorica ha funzione conativa: Cinisco invita il pubblico della sua arringa, ovvero il pubblico della

melete luciana, a provare un sentimento di indignazione e ribrezzo per gli atroci crimini commessi dal tiranno. Se si allude anche in questa occasione alle vicende di Erode Attico, probabilmente v'è un riferimento all'accusa di aver assassinato la moglie Regilla (*VS.* 555; cf. CIVILETTI *ad loc.*).

μᾶλλον δὲ ἄκλητοι: l'aggettivo ἄκλητος, letteralmente «non chiamato», designa generalmente l'ospite non invitato a un simposio, talvolta coincidente con la figura di un buffone/parassita che scambia i propri lazzi o le proprie esibizioni per una buona cena (cf. FERH 1990, 185s.). Il motivo dell'*akletos* ricorre soprattutto nei poeti comici: è un tratto tipico del comportamento ridicolo di sbruffoni (Ar. *Av.* 983 ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζῶν) e parassiti (Ar. *Pax* 952; cf. Antiph. Com. fr. 193.7 K.-A. δειπνεῖν ἄκλητος μυῖα, Alex. Com. fr. 213.1s. K.-A. ἐπὶ δεῖπνον εἰς Κόρινθον ἐλθὼν Χαιρεφῶν / ἄκλητος), ma anche divinità pantagrueliche come Eracle (Ar. fr. 284 K.-A.) e Dioniso (Cr. fr. 47 K.-A.) non disdegnano di partecipare ai banchetti senza essere invitati. Il carattere γελοῖος dell'*akletos* ricorre anche nella prosa: in Plat. *Symp.* 174b-c Aristodemo va senza essere stato invitato alla cena a casa di Aristodemo, anche se a comportarsi paradossalmente da *akletos* sarà Socrate (cf. *Symp.* 175b e FERRARI 2016), mentre in Xen. *Symp.* I 13 a fare il suo ingresso come *akletos* è il γελωτοποιός Filippo. Luciano stesso riprende esplicitamente questi due passi descrivendo l'entrata inopportuna del cinico Alcidas in *Symp.* 12 (nel salutare i convitati e giustificare il suo ruolo di *akletos* cita, tra l'altro, Hom. *Il.* II 408 come Socrate in Plat. *Symp.* 174b-c), ma a comportarsi spesso da *akletos* è anche la figura seriocomica del filosofo Demonatte (*Dem.* 63). Tali esempi dimostrano che l'aggettivo presenta un'accezione comico-farsesca e inevitabilmente evoca l'ambito tematico del simposio, segnalando, però, un'aberrazione rispetto alla norma (i partecipanti al banchetto sono generalmente invitati dal padrone di casa): significativamente, allora, i morti in questo passaggio entrano *akletoi* nello spazio del processo, assumono la gestualità comica (cf. *infra ad ἄγχουσιν*), rovesciando la situazione fino allora vigente (da vittime diventano oppressori).

ὡς ὄρᾳς, πάρεισι καὶ περιστάντες: come già segnalato in precedenza (cf. *supra* § 3 s.v. οὐχ ὄρᾳς), il verbo ὄράω alla seconda persona singolare ha la funzione di sollecitare l'attenzione del pubblico verso un oggetto o un movimento scenico. Corroborano l'*imput* visivo i due verbi πάρειμι e περίστημι impiegati forse per commentare la nuova posizione scenica assunta dal gruppo dei morti. Del valore metateatrale di πάρεισι si è già detto (§ 6), l'uso di περίστημι («encircle, surround» cf. LSJ⁹ 1375a s.v.; spesso il soggetto dell'azione è una folla cf. e.g. Hom. *Il.* XVIII 603 χορὸν περιστάθ' ὄμιλος) come didascalia scenica troverebbe conferma, invece, nei seguenti passi in cui tale verbo descrive sempre la disposizione del coro: Aesch. fr. 379.3.5 ὑμεῖς δὲ βωμὸν τόνδε καὶ πυρὸς σέλας / κύκλω περίστητ' ἐν λόγῳ τ' ἀπείρονι / εὔξασθε (l'invito a porsi in cerchio è rivolto al coro femminile), Eur. *Bacc.* 1106s. Φέρε, περιστᾶσαι κύκλωι / πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες (Agave invita le altre menadi a disporsi intorno al θήρ, ovvero Penteo, per farlo a brani), Ar. *Ach.* 915 ἐγὼ φράσω σοι τῶν περιεστώτων χάριν.

ἄγχουσιν αὐτόν: il verbo ἄγχω, già omerico (cf. *Il.* III 371), e i suoi composti si

usano spesso metaforicamente (*Ach.* 125, *Eq.* 775, *Vesp.* 686, *Nub.* 988, 1036; cf. TAILLARDAT 1965, 212) e non (*Av.* 1348, 1352, 1575, 1578, *Lys.* 81, *Ran.* 468, *Ecc.* 640) in Aristofane come manifestazione fisica della collera di un personaggio sulla scena. Si tratta di un termine prettamente colloquiale come dimostra l'assenza di attestazioni nei tragici e nei prosatori di V-IV sec. a.C., con la significativa eccezione di Demostene (XIX 208, XLVII 59, LIV 20). Luciano, in questo passaggio e altrove, si inserisce nel solco della comicità aristofanea più concreta e violenta: si vedano a titolo d'esempio anche *Pisc.* 14 in il retore ritrae i filosofi, paradossalmente ὀργίλοι e ἀγανακτικοί, nell'atto di strozzare Parresiade, invece di confutarlo a parole; *Alex.* 55 in cui i seguaci di Alessandro, ἀγακτήσαντες, tentano di strangolare e picchiare Luciano, giunto al cospetto del falso profeta; *D.Mort.* 2.1 in cui Caronte, che nell'opera luciana si caratterizza per la sua irascibilità, promette di strozzare Menippo, se quest'ultimo non gli pagherà l'obolo.

οὔτοι πάντες, ὦ ‘Ραδάμανθ, πρὸς τοῦ ἀλιτηρίου τεθνᾶσιν - τοῖς δρωμένοις:
L'esortazione a Radamanto alla fine dell'arringa di Cinisco rappresenta un invito a prendere subito provvedimenti contro il tiranno. Gli appelli ai giudici sono numerosi già nell'oratoria antica: nonostante il voto fosse segreto, i retori, talvolta facendo leva sul sentimento religioso della giuria attraverso preghiere o invocazioni, tentavano di condizionare le decisioni dei *dikastai*, richiamando spesso l'importanza del loro ruolo e sottolineando, inoltre, che un errore giudiziale avrebbe comportato un danno per l'intera comunità (cf. i numerosi esempi dai discorsi di Lisia, Eshine e Demostene riportati in SERAFIM 2017, 47-66). Luciano in quest'ultimo passaggio dell'arringa condensa tre fasi del *koinos topos* (cf. *supra ad Cat.* 26): il rifiuto di ogni forma di compassione per Megapente in quanto ἀλιτήριος, un riepilogo dei crimini compiuti dal tiranno che renderebbero ingiustificabile un eventuale perdono e l'appello accorato al giudice. Per gli stessi motivi nei *koinoi topoi kata tou tyrannou* si veda Apht. *Progymn.* 7.20s., Liban. *Progymn.* 7.4.19s.

§ 27

Già ROGERS (1875, 140), nella sua traduzione e commento alle *Vespe* aristofanee, aveva confrontato i vv. 936-939, in cui Bdelicleone chiama a testimoniare alcuni oggetti domestici per comprovare l'innocenza del cane Labete (*alias* Lachete), con le testimonianze della Lampada e del Letto, chiamati a sostenere l'accusa di Cinisco nei confronti del tiranno. Comune ai due passi è sicuramente la personificazione di oggetti appartenenti alla vita quotidiana, secondo una modalità in parte sfruttata già nella commedia *archaia* e che rimarrà una costante del filone comico successivo (cf. FRAENKEL 1960, 95). Esempi di oggetti personificati si possono ritrovare, per esempio, già in una coppia di frammenti delle *Bestie* di Cratete (fr. 16-17 K.-A.), in cui in un utopico Paese di Cuccagna una serie di utensili semimoventi compiono da soli il lavoro degli schiavi²³⁸, e in alcuni passi

238 Si tratta del motivo dell'αὐτόματος βίος, frequente nella letteratura utopica e nel folktales, ma anche nella poesia epica (in Hom. *Il.* V 749 e VIII 393 le porte del cielo si aprono da sole, in *Il.* XVIII 468-473 i mantici di Efesto soffiavano autonomamente sulle fornaci, in *Od.* VIII 555-

aristofanei: si pensi alla processione delle suppellettili in *Ecc.* 730-745, parodia delle Panatenee, e al sopra citato passo delle *Vespe*; un simile espediente comico si trova, inoltre, forse anche in un frammento delle *Danaidi* (Ar. fr. 256 K.-A. μαρτύρομαι δὲ Ζηνὸς ἑρκείου χύτρας) in cui il personaggio parlante invoca le pentole di Zeus Erceo come testimoni contro il rischio di subire una violenza (cf. BOCCACCINI 2011, 23, PELLEGRINO 2015, 168). Nei casi appena menzionati è difficile stabilire con certezza quale fosse la resa scenica delle personificazioni (gli oggetti erano portati in scena da degli attori o erano interpretati da comparse mute?; su tale questione cf. GRIFFITH 1998 e da ultimo DURANTI 2015, 143-147), ma sicuramente queste non erano “parlanti” come avviene, invece, nella rielaborazione luciana: in Ar. *Vesp.* 963-966, che rappresenta lo spunto più vicino al passo del *Cataplus*, la grattugia, esplicitamente chiamata a offrire la propria testimonianza (ἀπόκριναι σαφῶς), di fatto non si esprime sulla scena, poiché la sua opinione è riportata da Bdelicleone (cf. OLSON *ad loc.*). Nella scena aristofanea questa scelta produce un sicuro effetto comico, poiché si crea uno scarto tra l'aspettativa dei personaggi (la grattugia è invitata a parlare) e la presenza reale di un ente inerte. Luciano, invece, esegue una personificazione completa (la Lampada e il Letto effettivamente testimonieranno), del resto diverse sono le esigenze della sua “scena”: questi *martyroi* sono personaggi, non oggetti, interpretati da uno o più lettori-*performers*. Il risultato è, comunque, particolarmente divertente: lo scarto in questo caso avviene tra ciò che per pudore non si dovrebbe dire (le azioni vergognose e volgari del tiranno) e ciò che, invece, infine si rivela per contribuire al completo annientamento del despota.

Τί πρὸς ταῦτα φῆς, ὦ μισρὲ σύ;: La reazione violenta di Radamanto, che è ormai convinto della colpevolezza dell'imputato, rappresenta un attacco alla facile influenzabilità dei giudici, già soggetti alla beffa nella commedia antica: cf. *Vesp.* 900 ὦ μισρὸς οὗτος, 914 ὁ βδελυρὸς οὗτος, 953 κλέπτῃς μὲν οὖν οὗτός γε καὶ ξυνομότης.

Τοὺς μὲν φόνους εἴργασμαι - Κονίσκος μου κατεψεύσατο: La brevissima difesa del tiranno consiste nell'accusa rivolta al cinico di averlo calunniato – questo è il significato tecnico di καταψεύδομαι, termine corrente della retorica giudiziaria – facendo alcune illazioni sulla sua depravazione sessuale.

Προσκάλει μοι: Si tratta, come si è visto (cf. *supra* § 23 s.v. προσκάλει), del verbo tecnico che designa il procedimento della πρόκλησις, ma in questo caso vengono convocati a giudizio i testimoni. Sulla base di questa occorrenza STARKIE (1968) in Ar. *Vesp.* 939, avallando la correttezza dell'emendamento di Dobree, corregge προσκεκλημένα per il tradito προσκεκαυμένα: è evidente, tuttavia, come ben nota MACDOWELL (1971) *ad loc. cit.*, che la correzione spegnerebbe un efficace *aprosdoketon*, prodotto dalla sostituzione del prevedibile προσκαλέω, termine tecnico del lessico giudiziario, con un verbo caratteristico dell'universo domestico qual è προσκαίω.

564 le navi dei Feaci non hanno né nocchieri, né timoni). Per un commento ai frammenti di Cratete cf. FARIOLI (2001, 57-74).

τὸν λύχνον αὐτοῦ: la scelta del λύχνος come testimone delle nefandezze notturne del tiranno è dovuta al famosissimo *topos* letterario della lucerna-μάρτυς dei νυχία ἐρώτα, ampiamente attestato soprattutto nella poesia erotica greca e latina, in questo passo evidentemente ripreso e parodiato dal Samosatense. L'origine del motivo è forse più antica: già in un frammento delle *Fenicie* di Aristofane (fr. 573 K.-A.) un personaggio invoca una στίλβη, simile al λύχνος come commenta Polluce, principale testimone del frammento aristofaneo (cf. X 119 οὐκ ἀφανὲς ὄτι καὶ ἡ στίλβη λύχνου τι εἶδος; per le sottili differenze tra i due termini cf. da ultima BOCCACCINI 2011, 125), affinché durante la notte mantenga viva la fiamma, un augurio che effettivamente ricorda le preghiere alle lucerne degli epigrammisti ellenistici (per questa eventuale interpretazione del frammento cf. PELLEGRINO 2015, 325); in una serie di frammenti contigui dalla *Pandora* di Nicofonte, il personaggio parlante invita a «spegnere la lampada» (fr. 15 K.-A. κοιμίσαι τὸν λύχνον) e a «dare un bacio» (fr. 17 K.-A. φίλημα δοῦναι) proponendo l'immagine della lampada complice di rapporti amorosi illeciti e furtivi che si consoliderà successivamente (cf. PELLEGRINO 2013, 58s.). Nonostante un λύχνος personificato si trovi già in Ar. fr. 290 (οἴμοι κακοδαίμων· ὁ λύχνος ἡμῖν οἴχεται; la lampada «se ne va», ovvero «si spegne»), è, tuttavia, nella lirica erotica che la lucerna diventa protagonista “animato” di molti componimenti e che il *topos* si arricchisce di moltissime accezioni: il λύχνος, a cui si rivolge in vocativo Asclepiade di Samo (prima metà IV sec. a.C.), è una divinità vendicatrice che punirà Eraclea come spergiura in amore e si spegnerà nel momento in cui questa giacerà con un altro (V 7; cf. V 150), per Meleagro è un complice vigile delle baldorie (V 197.4s. Φιλάγρυπνον / λύχνον ἐμῶν κόμων πόλλ' ἐπιδόντα τέλη) o un φύλαξ, che ha il potere di impedire il tradimento (V 166, 167), ma che talvolta da alleato del poeta innamorato può diventare un traditore (V 8). La cifra più caratteristica della lucerna è, in ogni caso, il fatto di essere un testimone veritiero delle relazioni sessuali degli amanti (V 4.1s. Ἀργύρεον νυχίων ... συνίστορα πιστὸν ἐρώτων / ... λύχνον), ruolo che viene definito non solo con una esplicita analogia (cf. V 8.1-4 Νῦξ ἱερὴ καὶ λύχνη...κοινὴν δ'εἶχετε μαρτυρίην; V 128.4 μάρτυς ἐφ' οἷς λύχνος ἐπεγράφετο), ma anche attraverso l'impiego da parte degli epigrammisti di un iperbolico linguaggio legale nel contesto non ufficiale o persino illecito dell'incontro notturno (V 5.3s. εἰς ἐπιόρκου /... κούρης, 7.1 ὄμοσεν, 8.2. ὄρκους, 150.2s. ὄμοσε...ἐπιορκεῖν). È evidente che Luciano nel presentare il λύχνος come uno dei testimoni alluda a tale tradizione, concretizzando paradossalmente nello spazio del dialogo le metafore giuridiche impiegate dagli epigrammisti: la lampada, finora rimasta silenziosa, ha finalmente la possibilità di compiere la sua testimonianza. Sulla fortuna del motivo letterario della lucerna testimone di veglie notturne si rinvia in particolare a KANELLOU (2013) e alla bibliografia citata in PELLEGRINO (2013, 59; 2015, 325s.).

καὶ τὴν κλίνην: il letto è chiaramente un ovvio testimone degli incontri sessuali. Già in commedia è un oggetto simbolo dell'*eros*: cf. e.g. in Ar. *Lys.* 910 l'uso metaforico di κατακλίνειν da parte di Cinesia, seguito poi dall'invito di Mirrina a portare un κλινίδιον (v. 916), in *Thesm.* 796 l'espressione περὶ τὰς κλίνας περινοστῶν («tra i letti» un uomo cerca un'opportunità sessuale), in *Ecc.* 907s. l'immagine dell'ἐπίκλιντρον che va in mille pezzi per l'eccessivo σποδεῖσθαι.

Diventa esplicitamente un μάρτυς solamente in un mimo di Ascelpiade (*AP*. V 181.11 κλίνη μάρτυς ἐπεγράφετο), anche se in altri epigrammi dell'*Antologia Palatina* ricorre il *topos* del letto personificato e considerato dai poeti come osservatore privilegiato e complice dei νυχια ἔρωτα al pari della Lampada: in un componimento di Filodemo, per esempio, il λύχνος e il carissimo letto, apostrofato dal poeta (*AP*. V 4.5s. σὺ δ', ὦ φιλεράστρια κοίτη), sono chiamati a custodire i suoi segreti piaceri notturni (per la *iunctura* letto-lucerna cf. anche *AP* 191.3s.). Luciano di nuovo si richiama a questa tradizione e, al tempo stesso, la parodia.

ἐγὼ μέντοι ταῦτα εἰπεῖν, ὃ δέσποτα 'Ραδάμανθον, αἰσχύνομαι: mediante l'espedito retorico della preterizione si vuole enfatizzare ancora una volta il comportamento indecente e disonorevole del tiranno. Il *topos* del pudore delle donne di fronte ad atti o a passioni erotiche si trova già in Omero: in *Od.* 8.324 per pudore le dee non vengono a vedere Ares ed Afrodite intrappolati da Efesto ed è comunque Helios che rivela l'adulterio (*Od.* 8.270-271). Nella tragedia classica si declina nel motivo della reticenza dei personaggi femminili: Elettra, nell'omonima tragedia euripidea, si vergogna nel riportare le nefandezze compiute da Egisto (v. 900 αἰσχύνομαι μὲν, βούλομαι δ' εἰπεῖν ὅμως), in particolare preferisce mantenere il silenzio su quanto quest'ultimo faceva con le donne (944s); Fedra nell'*Ippolito* tace inizialmente la propria morbosa passione per il figliastro, nonostante le preoccupazioni della nutrice e del coro per tale reticenza (v. 271, 273, 288-299). Luciano, in questo passaggio, gioca con il genere grammaticale di κλίνη nel personificare il letto e donargli una caratterizzazione tragica, o meglio, comicamente paratragica. Lo stesso *topos* viene riproposto dal Samosatense anche in *Icar.* 21: la luna decide di tacere le imprese vergognose che i filosofi compiono a letto sfruttando la complicità del buio.

καίτοι πολλάκις ἐκὼν τοῦλαιον οὐκ ἔτινον ἀποσβῆναι θέλων: la lampada greco-latina, fatta astrazione della varietà di motivi e dettagli della sua decorazione, si compone di un recipiente, atto a contenere olio o grasso animale, e di uno o più becchi in cui veniva inserito uno stoppino che, imbevuto d'olio e acceso, permetteva di mantenere a lungo la fiamma (per un'ampia trattazione delle caratteristiche del λύχνος cf. Daremberg-Saglio III/2 1320-1351 s.v. *lucerna*, *lychnus*, in particolare si veda a p. 1323, fig. 4573 la ricostruzione di una lampada del II sec. d.C.; Hug in *RE* XIII/2, 1566-1613, s.v. *lucerna*). La Lucerna personificata di Luciano desidererebbe, dunque, non bere l'olio per spegnersi e non vedere i πάγια notturni del tiranno. Il motivo dello spegnimento del λύχνος è caro ai poeti dell'*Antologia Palatina*, nei cui componimenti rappresenta metaforicamente un impedimento al compiersi dell'atto erotico: si veda in *AP*. V 165 l'immagine della lucerna "addormentata" (v. 5 καμάτωμέν λύχνος; per un simile uso di καμάω in luogo di ἀποβῆναι cf. Nicophr. fr. 15 K.-A., Call. fr. 195.23-26 Pf.) che causa il sonno eterno dell'amante rivale, il quale prende le veci di un secondo Endimione, e in *AP*. 7.4 l'ordine di Asclepiade alla lampada di smorzarsi, perché Eraclea non se la godi con un φίλος (ἀποβῆθις μὲν φῶς ἔρχε; cf. *AP* V 150). Il diniego della Lampada al bere, inoltre, potrebbe ammicciare a un epigramma di Filodemo, di cui costituirebbe il rovesciamento: in *AP* V 4.1s. il poeta invita l'etera Filenide a ubriacare (ἐμεθύσαι) la lucerna silenziosa, conscia di cose che non si possono dire (Τὸν ἀγῶνα... ἀνίσταται ὀλιγῶν), dal momento che Eros, infatti, non ama testimoni viventi (μορφήν γὰρ Ἴρις μόνος οὐκ ἐφίληεν / ἔμπου). Nel testo luciano non solo la Lampada parla, ma è pronta a denunciare nell'ambito di un processo gli atti indicibili (ἄρτια) compiuti da Megapente.

τὸ φῶς μου πάντα τρόπον κατεμίαιεν: la testimonianza della Lampada si chiude con un tono iperbolicamente tragico, attraverso l'impiego di καταμιαίω, prosastico per μιαίω che nel dramma attico designa la contaminazione conseguente ai delitti di sangue (cf. e.g. Aeschyl. *Ag.* 209s. μαιῶν παρθενοσφάγοισιν / ρείθροις πατρώους χέρας a proposito del sacrificio di Ifigenia) o un'empria profanazione (cf. Aeschyl. *Sept.* 344 μαιῶν εὐσέβειαν Ἄρης, Soph. *Ant.* 1044 θεοὺς μαιίνειν οὐτις ἀνθρώπων σθένει, Eur. *Suppl.* 378 νόμους βροτῶν μὴ μαιίνειν, *Herc.* 1232 οὐ μαιίνεις θνητὸς ὦν τὰ τῶν θεῶν;).

§ 28

παπαί: interiezione tipica dei dialoghi della commedia antica (Ar. *Ach.* 1214; *Lys.* 215; *Plut.* 220; *Thesm.* 1191), dove presenta anche le forme equivalenti ἀπαπαῖ (Ar. *Vesp.* 235, 309; *Ran.* 57) e παπαιᾶξ (Ar. *Lys.* 924): è attestata rispettivamente solo una volta in Platone (*Leg.* 704c) e in Senofonte (*Symp.* V 10). In Aristofane viene impiegata per esprimere sia sofferenza, sia ammirazione, a seconda dei casi («Ahy!» cf. LÓPEZ EIRE 1996, 89). In questo passo corrisponde verosimilmente a una esclamazione di dolore: Radamanto vede gli στίγματα sull'anima del tiranno e quasi empaticamente sente male.

ὄλος οὗτος πελιδνός: l'anima del tiranno è talmente marchiata da apparire completamente livida all'esame di Radamanto. L'aggettivo πελιδνός designa il colore che assume la carne a seguito di un colpo (cf. e.g. Hypp. *De morb.* I 20 ὀκόταν ἢ σὰρξ πονέση τι ... ἢ πληγεῖσα ... γίνεται, ὥσπερ προεῖπον, πελιδνή, Poll. IV 141 ἢ Τυρῶ πελιδνή τὰς παρεῖας παρὰ Σοφοκλεῖ-τοῦτο δ' ὑπὸ τῆς μητριᾶς Σιδηροῦς πληγαῖς), non, dunque, per effetto di un tatuaggio o di un marchio a fuoco, quale dovrebbe essere la connotazione di στίγμα secondo quanto si è osservato sopra. Tuttavia, nei lessici στίγμα viene glossato con πληγή (cf. Hesych. σ 1851, Phot. *Lex.* σ 538, Suid. σ 1104), a attestazione di una accezione più tarda del termine che forse già era corrente nel II d.C. (cf. *Plut. De cohib. ir.* 455d τῆ θαλάττῃ στίγματα καὶ πληγὰς ἐνέβαλλε).

μᾶλλον δὲ κυάνεός ἐστιν ἀπὸ τῶν στιγμάτων: la *correptio* sostituisce πελιδνός con un aggettivo che definisce una sfumatura di colore più intensa, κυάνεος («dark-blue» cf. LSJ⁹ 1004a s.v.), per sottolineare metaforicamente una progressione per gravità delle azioni malvagie del tiranno. Dalle testimonianze antiche pare che in effetti κυάνεος fosse il colore assunto dalla pelle tatuata (cf. e.g. Phan. fr. 1. 25s. Powell ἀλόχους ἔστιζον, ἴν' ἐν χροῖ σήματ' ἔχουσαι / κυάνεα sull'uso dei Traci di tatuare le proprie mogli e il commento al passo di JONES 1987, 145), dato che avallerebbe la possibile traduzione di στίγμα con «tatuaggio».

ἵνα ἂν οὖν κολασθεῖν τρόπον;: la punizione dei rei è motivo tradizionale: già nella *nekylia* omerica Odisseo può assistere alle pene destinate ai tre grandi penitenti mitici, Tantalos (cf. § 29) Sisifo e Tizio (*Od.* XI 576-600). Le pene

riservate agli empi vengono menzionate, inoltre, nella descrizione dell'Ade che Eracle fa a Dioniso in Ar. *Ran.* 145-151, a dimostrazione che era ormai consolidata già nel V sec. a.C. la credenza popolare per cui, dopo la morte, spettassero orribili castighi a chi si era macchiato di qualche crimine. Platone nei miti escatologici sviluppa con dovizia di dettagli tale *topos*: in *Gorg.* 525a-e l'anima del Gran Re e di coloro che hanno commesso le colpe più gravi, soprattutto re, tiranni e uomini politici, sono costretti a soffrire le pene più dolorose; di criminali sottoposti a supplizio si tratta anche in *Phaed.* 113e, mentre in *Resp.* 616a vengono descritte le terribili punizioni corporali di Ardieo e di altri tiranni. In età imperiale le cupe fantasie sui tormenti oltremondani si moltiplicano (*Rhode* 1970, 702): si vedano in particolare le argomentazioni con cui Lucrezio vuole liberare l'umanità dalla paura superstiziosa per la morte e l'Oltretomba (Lucr. III 1016s. *carcer et horribilis de saxo iactu' deorsum, / verbera carnifices robor pix lammina taede*), l'ampia rappresentazione, resa più fosca dalle "aspre" allitterazioni degli esametri latini, di Verg. *Aen.* VI 557-627, nonché le descrizioni delle tribolazioni dell'Ade presenti in Plutarco (*Virt. mor.* 450d, *De ser. num.* 554a, 565b, 566e-567f, *De gen. Socr.* 590f-591a). Luciano in *Nec.* 14 ritrarrà iperbolicamente le punizioni a cui sono sottoposti coloro che vengono condannati nel *κολαστήριον* dell'Aldilà (cf. *Luct.* 8 con ANDÒ 1984 *ad loc.*), non solo ricchi e potenti, ma anche poveri e schiavi; in *D. Mort.* 24.1 rappresenta il giudice Minosse come una sorta di funzionario che assegna a ciascun malfattore una pena ('Ο μὲν ληστής οὐτοσί Σώστρατος εἰς τὸν Πυριφλεγέθοντα ἐμβεβλήσθω, ὁ δὲ ἱερόσυλος ὑπὸ τῆς Χιμαίρας διασπασθήτω, ὁ δὲ τύραννος ... παρὰ τὸν Τιτυδὸν ἀποταθεῖς).

ἄρ' ἐς τὸν Πυριφλεγέθοντά ἐστιν ἐμβλητέος: il Piriflegetonte, compare come uno dei fiumi infernali già nella *nekylia* omerica (*Od.* X 513). Questo, assieme al Cocito e allo Stige, confluisce nell'Acheronte, considerato l'estrema barriera tra il mondo dei vivi e quello dei morti (*Od.* X 508-515; cf. SOURVINOU-INWOOD 1996, 61). Secondo i commentatori antichi deriverebbe il proprio nome dalla cremazione dei cadaveri: cf. *Schol. Hom. Od.* X 514 Πυριφλεγέθων, ἦτοι τὸ πῦρ τὸ ἀφανίζον τὸ σάρκινον τῶν βροτῶν, Apollod. Π. *ap. Stob.* I 49, 50 ὁ Πυριφλεγέθων· εἴρηται γὰρ ἀπὸ τοῦ πυρὶ φλέγεσθαι τοὺς τελευτῶντας (cf. ROHDE 1970, 56). Questa corrente, ribollente di acqua e di fango, figura come luogo di pena per gli empi già in Plat. *Phaed.* 114a, anche se tale castigo nel mito escatologico platonico parrebbe svolgere una funzione catartica: secondo il filosofo, i malvagi, gettati nelle acque del Piriflegetonte dopo essere stati giudicati per le violenze commesse, riemergerebbero periodicamente da quelle acque per ottenere il perdono e l'assoluzione della pena alle proprie vittime (115a-b). Luciano fa di questo fiume un elemento fondamentale delle proprie descrizioni dell'Ade (cf. *D. Mort.* 6 [20] 1, *Philops.* 24, *Cont.* 6, *VH* II 3), probabilmente perché evocativo del clima spaventoso e terribile proprio dell'immaginario popolare dell'Aldilà (*Luct.* 3 ποταμοῖς μεγάλοις τε καὶ φοβεροῖς καὶ ἐκ μόνων τῶν ὀνομάτων· Κωκυτοὶ γὰρ καὶ Πυριφλεγέθοντες; cf. ROHDE 1970, 702 n.1). Spesso, come avviene in questo passo, è richiamato come luogo di punizione per mezzo del fuoco (un *topos* ricorrente, cf. *Luct.* 8, *Necr.* 14, *VH* II 27) e senza alcuna possibilità di redenzione. Sul Piriflegetonte si veda, inoltre, EITREM in *RE*, XX 1, 1941, 258-260 s.v.

Phlegethon.

ἡ παραδοτέος τῷ Κερβέρῳ; Cerbero è il cane che tradizionalmente fa da guardia alle porte dell'Ade. Con tale appellativo compare per la prima volta in Hes. *Theog.* 311s., ma lasciato innominato si trova già nella *nekylia* omerica, collegato alla catabasi di Eracle nell'Ade (*Od.* XI 623), la cui dodicesima fatica consisteva proprio nel catturare Cerbero e portarlo alla reggia di Euristeo (*Apollod.* 2.122-126). Sempre in relazione allo stesso mito, viene nominato, inoltre, dai poeti drammatici del V sec. a.C. (*Eur. Herc.* 24, 611; *Ar. Ran.* 465-469). Secondo la descrizione che ne fa Esiodo in *Theog.* 769-773, esso scodinzola amichevolmente davanti a coloro che entrano negli Inferi, mentre sbrana coloro che tentano di fuggire (cf. anche *Luct.* 4), anche se secondo gli autori più tardi il nome del cane dell'Aldilà deriverebbe dal fatto che τὰς κῆρας ἔχειν βορὰν, ὃ δηλοῖ τὰς ψυχὰς (*Porphyr.* *περὶ ἀγάλματων* 7; cf. RHODE 1970, 307s. n.2), spaventando anche coloro che entrano definitivamente negli Inferi. In Luciano Cerbero appare spesso ringhioso e ostile, un mostro spaventoso agli occhi di chiunque, tranne per i filosofi cinici con cui condivide la specie (in *D. Mort.* 4 [21]1 Menippo chiama Cerbero συγγενής) e la mordacità (in *Bis Acc.* 33 Menippo viene definito κάρχαρος epiteto di Cerbero in *Luct.* 4). In *Nec.* 14 diventa infatti esecutore fisico di quella tendenza a mordere metaforicamente attribuita alla *vis* satirica dei cinici: Cerbero nel Tartaro azzanna re, satrapi, schiavi, poveri, ricchi, mendichi e li induce a pentirsi di essere stati ὑπερόπται durante la vita. Sull'etimologia e le rappresentazioni figurative di Cerbero, nonché la sua relazione con il serpente, simbolo delle divinità ctonie, cf. inoltre EITREM, *RE*, 1941, 271-284 s.v. *Kerberos*; ANDÒ 1984, 102s.

καινήν τινα – τιμωρίαν ὑποθήσομαι: La proposta di una punizione nuova per il tiranno trova una corrispondenza significativa nei passi finali dell'*Apokolokyntosis* di Seneca. L'imperatore-tiranno Claudio come Megapente viene citato in giudizio nell'Ade e accusato di essere un assassino tanto crudele da non aver risparmiato nemmeno amici e consanguinei (*Apokol.* 13). La pena stabilita per il despota dovrà corrispondere a quanto questi ha commesso, secondo il principio di reciprocità (τὸ ἀντιπεπονθός), considerato da Aristotele τὸ ῥαδαμάνθουος δίκαιον: viene citato in *Apokol.* 14 un passo dell'*Etica Nicomachea* (1132b), a sua volta ripreso da Hes. *Op.* fr. 286.2. M-W., in cui si riflette sulla correttezza della "legge del taglione" (αἷκε πάθοις τὰ ἔρεξας, δίκη εὐθεῖα γένοιτο). Come Cinisco nel *Cataplus*, anche nell'*Apokolokyntosis* le vittime di Claudio, che hanno partecipato all'accusa, tentano di trovare la punizione più adatta per il loro carnefice e decidono che l'imperatore debba subire una *nova poena* basata sull'esecuzione di una fatica inutile: così Claudio sarà costretto per l'eternità a giocare a dadi con un bossolo bucato e a diventare *servus* del liberto Menandro (*Apokol.* 15). I *loci similes* evidenziati nelle due opere e in particolare l'accento posto sulla novità della punizione del tiranno hanno indotto HELM (1906, 72s.) a supporre che Luciano e Seneca potessero sottintendere un modello comune, forse la *Nekylia* di Menippo di Gadara. Al di là dei possibili richiami ipertestuali, difficilmente confermabili data la totale scomparsa dell'opera di Menippo e considerata la tendenza di Luciano a intrecciare modelli differenti senza cadere in

imitazioni pedisseque, la scelta di una καινή τιμωρία corrisponde “per contrappasso” ai castighi inflitti ai cittadini da parte di Megapente, che si era rivelato un καινουργός in fatto di punizioni (cf. § 26). Una καινή τιμωρία per un *tyrannos* è menzionata, inoltre, in Lib. *Decl.* XXXVI 13: potrebbe, dunque, trattarsi di un *topos* frequente nelle declamazioni contro i tiranni.

Ἔθος ἐστίν - πίνειν τὸ Λήθης ὕδωρ: Plutarco citando Pindaro (fr. 130) in *De occ. viv.* 1130d ci riporta la più antica testimonianza in merito al fatto che i morti dovessero bere dal fiume dell'oblio, chiamato dagli antichi Lete (sull'etimologia del nome scherza anche Luciano in *Lucl.* 5), come forma di punizione (δεχόμενοι ... λήθη τοὺς κολαζομένους; cf. ROHDE 1970, 540 n. 2), mentre la memoria e la piena coscienza della vita precedente sarebbe stata riservata solo a pochi eletti. Un accenno fugace al τὸ Λήθης πεδίον si trova in Ar. *Ran.* 186, tanto incidentale da essere evidentemente un'allusione a qualcosa di ben noto al pubblico del comico greco. Infatti, già nella *Repubblica* di Platone il fatto di bere dal Lete è elemento imprescindibile della teoria della metempsicosi: solo dimenticando la vita precedente le anime si possono reincarnare in una nuova vita (cf. ..). L'assunto che i defunti bevano dal Lete risponde a una credenza tanto consolidata nella religiosità greco-romana che negli epigrammi funerari dell'*Antologia Palatina* il nome di tale corrente identifica per sineddoche l'Aldilà (cf. VII 25.6 Λήθης ... δόμων, 220.5s. Λήθην / ναίεις, 498.8 τὸν Λήθης αὐτὸς ἔδω λυμένα, 716.2 εἰς Λήθης πικρὸν ἔδωσ πέλαγος) ed è simbolo dell'oblio per i vivi che accompagnerà i trapassati (VII 346.3s. ἐν φθιμένοισι / τοῦ Λήθης ἐπ' ἐμοὶ μὴ τι πίης ὕδατος). Il Lete, inoltre, figura, accanto alla fonte di Mnemosyne, nel paesaggio oltremondano dei misteri orfici-pitagorici (a questo probabilmente si ispira anche Platone nel già citato mito escatologico di Er; cf. Kroll, in *RE* 2141s. s.v. Lethe): nelle laminette orfiche si menziona una fonte vicino a un cipresso da cui i *mystai* non devono bere per poter accingere, invece, al lago della Memoria (PUGLIESE CARRATELLI 1993, I A 1, I A 2, I C 1). In maniera simile, secondo il resoconto di Pausania, nel rituale “orfico” previsto per la consultazione dell'oracolo di Trofonio (IX 39.8) il consultante veniva assimilato a un morto nell'Aldilà, pertanto obbligato a bere da un'acqua chiamata Lete.

οὐτος ἐξ ἀπάντων ἄποτος: negli epigrammi funerari compare spesso l'invito a non bere l'acqua del Lete (205.1 Οὐκ ἔπιον Λήθης Αἰδωνίδος ἔσχατον ὕδωρ; *ibid.* 282 ἴδρυσε καὶ Λήθης οὐκ ἔπιον λιβάδα) affinché il defunto non dimentichi i propri cari una volta giunto nell'Aldilà: forse, per influenza della religione orfica (cf. nota precedente), la possibilità di ricordare la vita precedente era considerato un privilegio riservato a pochi. Luciano rovescia ironicamente in questo passo e altrove tale credenza popolare: non bere l'acqua che permette di dimenticare la vita precedente è fonte di tormento per tutti coloro che follemente restano attaccati ai possessi materiali, ai privilegi e agli amori anche dopo la morte (*D.Mort.* 13.6 e 23.2). Ma ἄποτος per eccellenza nell'Aldilà è Tantalo (cf. Luc. *Tim.* 18 οἱ μὲν ὥσπερ ὁ Τάνταλος ἄποτοι ... ἐπικεχηνότες μόνον τῷ χρυσίῳ), non a caso menzionato in seguito (cf. *infra* § 29), cui viene implicitamente paragonato Megapente già a questa altezza del testo.

Χαλεπήν οὕτως ὑφέξει τὴν δίκην - ἠδύνατο ἐν τοῖς ἄνω: Megapente non può bere quell'acqua che gli permetterebbe di estinguere la propria brama di ricchezze e potere, cancellandone il ricordo. È una punizione, in realtà, auto-inflitta: nessuno costringe il tiranno a ricordare la propria vita passata, ma è la logica deviata di ὑπερωψία e τύφος a garantire l'efficacia della pena. Si tratta di un motivo che Luciano sviluppa a più riprese nei dialoghi ambientati nell'Ade, anche senza il divieto di bere dal Lete: i morti appartenenti alla galleria oltremondana del Samosatense paradossalmente ricordano benissimo chi erano e quanto hanno compiuto in vita, altrimenti non sarebbe possibile il gioco satirico che nasce proprio dal confronto, e dal conseguente scarto, tra l'Aldilà e "l'Aldiquà". Per altri defunti sofferenti per lo stesso motivo cf. *D.Mort.* 2, 12, 13, 14.4, 23.1s., 24, *Necr.* 18.

§ 29

ἀναπεμπαζόμενος τὴν τρυφήν: Come altri verbi che significano «fare di conto, annoverare» (cf. Hesych. A 4492 ἀναπεμπάσαι· ἀνασκέψασθαι· ἀναριθμῆσαι), l'impiego di ἀναπεμπάζομαι in questo contesto serve a richiamare la figura dell'avarò (cf. *supra ad Cat.* 17), cui è associato Megapente: non è casuale, infatti, che venga fatto sedere proprio vicino a Tantalò (cf. *infra* § 29 s.v. παρὰ τὸν Τάνταλον).

παρὰ τὸν Τάνταλον: Tantalò, il ricco e potente signore di Sipilo in Lidia, assieme a Tizio e Sisifo, è uno dei tre grandi penitenti che si trovano nella *Nekyia* omerica: Odisseo lo vede immerso in una fonte piena d'acqua sulla quale pendono rami pieni di frutti profumati, ma per quanto egli, costretto da un'eterna fame e sete, si tenda per attingere dalla fonte e per cogliere i frutti, questi si ritirano e non vengono mai raggiunti (*Od.* XI 581-592). Omero non fa menzione del crimine commesso da Tantalò, ma nell'antichità fiorirono diverse versioni a riguardo, per lo più legate al tradimento del rapporto privilegiato con gli dei che gli era stata concesso: secondo Pindaro fu punito poiché rubò il nettare e l'ambrosia dalla tavola degli dei (*Ol.* 1.60-4) oppure perché imbandì per loro le carni del proprio figlio Pelope (*Ol.* 1.23-53), secondo Euripide perché rivelò agli uomini i segreti degli immortali dopo essere stato loro commensale (*Or.* 8-10). Sulle varianti mitiche intorno a Tantalò e le diverse cause della sua punizione cf. *LGRM* s.v. *Tantalos*, Schwenn, in *RE* 224-2230 s.v. *Tantalos*; sul significato simbolico della stessa cf. SURVINOU-INWOOD 1986, 40-47. Secondo un'altra versione del mito la punizione di Tantalò, consisterebbe, invece, nell'aver un masso sempre sul punto di cadere sul proprio capo (cf. e.g. Arch. fr. 91 West; Pind. *Ol.* 1.54 con gli scoli al v. 60, Isthm. VIII 10.21; Eur. *Or.* 4-10; Plat. *Crat.* 395d-e, Apoll. *Epit.* II 1, Plut. *De superst.* 2, Paus. X 31.12, Ateneo VII 281 b-c), tuttavia Luciano resta fedele all'immagine omerica e non cita mai quest'altro tipo di supplizio. Nella diatriba cinico-stoica il re di Argo rappresenta l'allegoria dell'avarò, che non giunge mai al godimento di ciò che ha (Teles IV 34-35 Hens., Max. Tyr. IV 4, cf. e.g. Cic. *De fin.* I 18.60, *Tusc.* IV 16.35, Hor. *Epod.* 17.65, *Sat.* I 1 68ss., Petr. 82, Ov. *Met.* IV 458): forse tale tradizione nasce dalla paronomasia con τάλαντα, cui sembra alludere un frammento di Menandro (fr. 205.6 Koerte), oppure dalla tipologia

stessa della pena (Tantalo per sempre tende le mani verso ciò che desidera, ma resta ἄγευστος). Le frequenti menzioni di Luciano (cf. *Luct.* 8, *Dips.* 6, *Cont.* 15, *Sacr.* 9, *Tim.* 18, *Bis acc.* 21, *Hist. Conscr.* 57) confermano la fortuna letteraria che aveva raggiunto questo personaggio mitico in età imperiale. In questo caso, è evidente l'analogia che il retore greco vuole stabilire tra il tiranno che per sempre ricorderà la propria τρυφή e l'avaro mitico per antonomasia. **ἄπαχθεις**: si tratta di un termine specifico del vocabolario giuridico: «carry off to prison» (LSJ⁹ 174b s.v. ἀπάγω; cf. e.g. Ar. *Ach.* 57, Plat. *Gorg.* 486a, D. XXIII 80, XXXV 47, Lys. XXV 12). **οὔτοσι δεδέσθω**: la prima e la ultima immagine del tiranno corrispondono, quasi in una voluta *Ringkomposition*: Megapente era entrato nell'Ade legato (cf. *ad Cat.* 3 s.v. δεδεμένον τινά) e rimarrà per l'eternità stretto dai lacci, a ribadire l'impossibilità di fuggire dal carcere infernale.

Riferimenti bibliografici

I. EDIZIONI E TRADUZIONI DEL *CATAPLUS*

AMMENDOLA 1924

G.Ammendola (a cura di), *Luciano. Il tragitto o il tiranno*, Livorno.

BILLAUT-MARQUIS 2015

A.Billaud-É. Marquis (éd.), *Lucien de Samosate. Œuvres Complètes*. Paris.

BOMPAIRE 1998

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

HARMON 1915

A.M. Harmon (ed. by), *Lucian, with an English Translation*, vol. II, Cambridge Mass.-London.

JUFRESA-MESTRE-GÓMEZ 2002

M. Jufresa – F. Mestre – P.Gómez (éd.), *Luciano. Obras*, Vol. IV, Madrid.

LONGO 1976

V. Longo (a cura di), *Luciano. Dialoghi*, vol. I, Torino.

MACLEOD 1972

M.D. MacLeod (ed.), *Luciani Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, Tom. I, Oxonii.

II. STUDI

ALEXIOU 1974

M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge.

ALFÖLDI 1955

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

ALONI 2000

A. Aloni, *Anacreonte ad Atene. Datazione e significato di alcune iscrizioni tiranniche*, «ZPE» CIII 81-94.

AMATO 2004

E. Amato, *Luciano e l'anonimo filosofo celta di Hercules 4: proposta di identificazione*, «SO» LXXIX 128-149.

AMELING 1983

W. Ameling, *Herodes Atticus I. Biographie II. Inschriftenkatalog*. Hildesheim.

ANDERSON 1970

W.S. Anderson, *A New Menandrian Prototype for the "Servus Currens" of Roman Comedy*, «Poenix» XXIV/3 229-236.

ANDERSON 1976

G. Anderson, *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic*, Leiden.

ANDRISANO 1997-2000

A.M. Andrisano, *SAPPH. fr. 57 V. (Una rivale priva di stile)*, «Museum Criticum» XXXII-XXXV 7-23.

ANDRISANO 2007

A.M. Andrisano, *Alceo, poeta giambico, nella biblioteca di Luciano (Adv. Ind. 11-12)*, in *Ead. (a cura di), Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'impero*, Roma, 101-126.

ANDRISANO 2007b

A.M. Andrisano, *Empusa, nome parlante di un mostro infernale (Aristoph. Ran. 288ss.)*, «AOFL» 21-44.

ANDÒ 1984

V. Andò (a cura di), *Luciano. Il lutto*, Palermo.

ANNAS 1982

J. Annas, *Plato's Miths of Judgment*, «Phronesis» XXVII 119-143

ASTARITA 1983

M.L. Astarita, *Avidio Cassio*, Roma.

ASTIUS 1969

F. Astius, *Lexicon Platonicum sive Vocum Platoniarum index*, New York.

AVEZZÙ 1986

E. Avezù (a cura di), *Demostene. Processo a una cortigiana: contro Neera*, Venezia.

BALDWIN 1961

B. Baldwin, *Lucian as Social Satirist*, «CQ» XI 199-208.

BASLEZ 2003

M.-F. Baslez, *Voyager au-delà: la symbolique du voyage dans la pensée grecque*, in H. Duchêne (ed.), *Voyageurs et Antiquité classique*, Dijon, 87-100.

BATTAGLIA 2002

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XXI, Torino.

BAUMBACH-VON MÖLLENDORFF 2017

M.Baumbach-P.Von Möllendorff, *Ein literarischer Prometheus. Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik*, Heidelberg.

BEAUPERE 1967

T. Beaupere (a cura di), *Philosophes a l'encan. Introduction, texte et traduction*, Paris.

BECHTEL 1902

F. Bechtel, *Die attischen Frauennamen*, Toronto.

BELLINGER 1928

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

BERARDI 2004

E. Berardi, *Triste fine di un tiranno: la morte di Policrate di Samo nella Seconda Sofistica*, in E. Cavallini (a cura di), *Samo: storia, letteratura, scienza. Atti delle giornate di studio (Ravenna 14-16 novembre 2002)*, Pisa, 319-335.

BERDOZZO 2011

F. Berdozzo, *Götter, Mythen, Philosophen. Lukian und die paganen Göttervorstellungen seiner Zeit*, Berlin.

BERNAYS 1879

J. Bernays, *Lukian und die Kyniker*, Berlin.

BERNABÉ 2009

A. Bernabè, *imgago inferorum orphica*, in G. Casadio- P. Johnson (eds), *Mystic Cults in Magna Graecia*, Austin.

BERNABÉ 2013

A. Bernabé, *Orphics and Pythagoreans: the Greek Perspective*, in G. Cornelli et al. (eds), *On Pythagoreanism*, Berlin-Boston, 117-152.

BERTINELLI 1976

M.G.A. Bertinelli, *I Romani oltre l'Eufrate nel II secolo d. C. (le province di Assiria, di Mesopotamia e di Osroene)*, in «ANWR» II.9.1, 3-45.

BERTELLI 1983

L. Bertelli, *L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città*, «CCC» IV, 215-261.

BERVE 1967

H. Berve, *Die Tyrannis bei den Griechen*, München 1967.

BETA 200,

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola*

negativa nella commedia antica, Roma 2004.

BETA 2007

S. Beta, *Giocare con le parole*, in *Diafonie: esercizi sul comico*, a. c. di A. Camerotto, Padova 2007.

BETTALLI 2007

M. Bettalli, *I militaria in Polluce*, in C. Bearzot – F. Landucci – G. Zecchini (a cura di), *L'Onomasticon di Giulio Polluce. Tra lessicografia e antiquaria*, Milano, 145-154.

BETTARINI 2017

L. Bettarini, *Lingua e testo di Ipponatte*, Pisa-Roma.

BILLERBECK 1999

M. Billerbeck (hrsg. von), *Seneca. Hercules Furens*, Leiden-Boston-Köln.

BLÜMNER 1912

H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Leipzig-Berlin.

BOCCACCINI 2000

C. Boccaccini, *Osservazioni drammaturgiche alle Ecclesiazuse di Aristofane (vv. 285-288)*, in «Annali dell'Università di Ferrara» I 27-41.

BOMPAIRE 1958

J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris.

BONANDINI 2013

A. Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, Diss. Trento.

BONAZZI 2010

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

BOSMAN 2017

P. Bosman, *Tailored for School. Lucian's Jupiter Tragoedus and Jupiter Confutatus*, in É. Marquis – A. Billault (éd.), *Mixis. Les mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris, 223-235.

BOUQUIAUX-SIMON 1968

O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles.

BOWERSOCK 1969

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

BRACERO 1995.

J. Ureña Bracero, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*, Amsterdam.

BRAGATO 2017

F. Bragato, La spettacolarizzazione del corpo secondo il *Rhetorum Praeceptor*, in A. Camerotto – S. Maso (a cura di), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico*, Udine.

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, 433-455.

BRANHAM 1989

R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge, Mass.-London 1989.

BRAUN 1994

E. Braun, *Lukian, Unter doppelter Anklage: ein Kommentar*, Frankfurt.

BRAVO 1997

G. Bravo, *El ritual de la «proskynesis» y su significado político y religioso en la Roma imperial (Con especial referencia a la Tetrarquía)*, «Gerión» XV, 177-191.

BREMMER 2014

J.N. Bremmer, *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, Berlin-Boston.

BROWN 1969

N.O. Brown, *Hermes the thief. The evolution of a myth*, New York.

BROWN 1991

C.G. Brown, *Empuostas, Dionisus and the Misteries: Aristophanes, Frogs 285ff.*, «CQ» XLI 41-50.

BURKERT 2003

W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano.

CAMEROTTO 1998

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

CAMEROTTO 2007

A. Camerotto, «*Ai cani e agli uccelli!*»: *l'aikia nel duello eroico*, «Aevum Antiquum» III 467-480.

CAMEROTTO 2010

A. Camerotto, *Le virtù e le imprese di Menippo e dei suoi colleghi nella satira di Luciano*, in *V colóquio internacional do grupo interdisciplinar de pescquisas sobre as sociedades antigas*, Ouro Preto.

CAMEROTTO 2012

A. Camerotto, *Parrhesia. Una parola per i 'Classici contro'*, «Atene e Roma» VI 51-63.

CAMEROTTO 2014

A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira: studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine.

CAMEROTTO 2015

A. Camerotto, *Antipenthos. Antiretorica della morte nella satira di Luciano di Samosata*, in C. Pepe – Moretti (a cura di), *Le parole dopo la morte*, Trento, 309-330.

CAMPAGNER 2001

R. Campagner, *Lessico agonistico di Aristofane*, Roma – Pisa.

CAPRA 2003

A. Capra, *Dialoghi drammatici e dialoghi narrati in Platone*, in M. Bonazzi – F. Trabattoni, *Platone e la tradizione platonica*, Milano, 3-30.

CATENACCI 1996

C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe: per una archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano.

CASTER 1937

M. Caster, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris.

CECCAROLI 2011

S. Ceccaroli, *Studi sull'epigramma scoptico greco*, Bologna, diss.

CEREZO MAGÁN 2013

M. Cerezo Magán, *Galeno: patologías y su tratamiento terapéutico y farmacológico según sus dos obras. Sobre el método terapéutico (dedicado) a Glaucón (libros I y II) y Sobre el método terapéutico (libros I-XIV)*, Lleida.

CERMATORI 2014

L. Cermatori, *La cohortatio filosofica: Seneca e la retorica militare*, «SIFC» XII/2 158-189.

CERRI 1975

G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo: saggio di semantica*, Roma.

CHARBERT 1897

S. Chabert, *L'atticisme de Lucien*, Paris.

CHIRICO 2015

M.L. Chirico, *La ῥῆσις trenetica di Ecuba nelle Troiane di Euripide (vv. 1167-1206)*, in C. Pepe – Moretti (a cura di), *Le parole dopo la morte*, Trento, 15-36.

CIRIO 2015

A.M. Cirio, *L'ἀποτυμπανισμός e una singolare pluralità di interpretazioni*, in «SemRom» IV, 187-212.

CIVILETTI 2002

M. Civiletti, *Filostrato. Vite dei Sofisti*, Milano.

CLINTON 1989

K. Clinton, *The Eleusinian Mysteries: Roman Initiates and Benefactors, Second Century B.C. to A.D. 267*, «ANRW» XVIII/2 1499-1539.

COENEN 1977

J. Coenen (a cura di), *Lukian. Zeus Tragodos*, Maisenhaim am Glan.

COOPER 1998

G.L. Cooper, *Attic Greek prose syntax*, University of Michigan.

COSTA 2003

V. Costa, *Osservazioni sul concetto di isonomia*, in A. D'Atena – E. Lanzillotta (a cura di), *Da Omero alla costituzione europea*, Roma, 34-56.

DA COSTA E SILVA 2016

B. Da Costa e Silva, *Declamação e Comédia Nova: estereótipos cômicos de velho avarento em exercícios retóricos gregos*, «Nuntius Antiquus» XII/2 7-25.

DE MARTINO 2008

E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino 2008⁴.

DEGANI 1984

E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari.

DELZ 1950

J. Delz, *Lukians Kenntnis der athenischen Antiquitäten*, Diss. Basel.

DENNISTON 1954

J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford.

DERIU 2017

M. Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, Trento.

DESMOND 2008

W. Desmond, *Cynics*, Stocksfield.

DESSAU 1898²

H. Dessau, *Prosopographia Imperii Romani saec. I. II. III (Pars III)*, Berlin.

DEUBNER 1962

L. Deubner, *Attische Feste*, Hildesheim.

DIETRICH 1967

B.C. Dietrich, *Death, Fate and Goods*, London.

DOVER 1994

K.J. Dover (ed. by), *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

DI BENEDETTO 1978

V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*, Torino.

DICKEY 1996

E. Dickey, *Greek forms of address: from Herodotus to Lucian*, Oxford.

DI GREGORIO 2004

L. Di Gregorio (a cura di), *Herondas. Mimiambi (5-13)*, Milano.

DODDS 1979

E.R. Dodds (ed. by), *Plato. Gorgias*, Oxford.

DOLCETTI 1996

P. Dolcetti, *Filosofia e filosofi in Luciano: stoici, epicurei, scettici*, «Acc. Sc. Torino – Memorie Sc. Mor.» XX, 57-157.

DU MESNIL 1867

A. Du Mesnil, *Gramatica, quam Lucianusin scriptis suis secutus est, ratio cum antiquorum Atticorum ratione comparatur*.

DUDLEY 1937

R.R. Dudley, *A History of Cynicism: from Diogenes to the 6th century A.D.*, London.

DUNBAR

N. Dunbar (ed. by), *Aristophanes. Birds*, Oxford.

EVANS 2009

S. Evans, *Ritual lament in Lucian*, in A. Bartley (ed. by), *A Lucian for our times*, Cambridge, 65-78.

FABIANO 2008

D. Fabiano, *La fatica di Sisifo e le astuzie di Hades*, «I quaderni del ramo d'oro online» I 238-257.

FARIOLI 2001

M. Farioli, *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.

FAVEZ 1960

Ch. Favez, *Le roi et le tyran chez Sénèque*, in AA. VV., *Hommages à Léon Herrmann*, Bruxelles, 346-34 .

FELICI 2011

C. Felici, *Preparare un'entrata. Studio di una convenzione nel teatro plautino*, «Dionysus ex machina» II 166-188.

FLORIDI 2014

L. Floridi (a cura di), *Lucillio. Epigrammi: introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlino.

FOCAULT 1996

M. Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, A. Galeotti (a cura di), Roma.

FROST 1988

K.B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford.

FUENTES GONZÁLEZ 1998

P.P. Fuentes Gonzáles, *Les diatribes de Télès*, University of Michigan.

FUENTES GONZÁLEZ 2005

P.P. Fuentes Gonzáles, *Lucien de Samosate*, «Dictionnaire des Philosophes Antiques» IV 131-160.

FUSSI 2006

A. Fussi, *Retorica e potere: una rilettura del Gorgia di Platone*, Pisa.

FUKS 1984

A. Fuks, *Social conflict in ancient Greece*, Leiden.

GANGLOFF 2006

A. Gangloff, *Dion Chrysostome et les mythes: hellénisme, communication et*

philosophie politique, Grenoble.

GARCÍA ROMERO 1996

F. García Romero, *Metáforas deportivas en las comedias de Aristófanes (II)*, «CFC» VI, 77-106.

GARGIULO 2012-2013

T. Gargiulo, *Rileggendo il Prometeo di Luciano*, «Aevum Antiquum» XII-XIII, 113-140.

GARELLI 2007

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

GASSINO 2008

I. Gassino, *Lucien entre grec et latin: les ambiguïtés d'un choix culturel et esthétique*, in L. Villard, *Langues dominantes, langues dominées*. Mont-Saint-Aignan, 145-163.

GASSINO 2009

I. Gassino, *Lucien et la langue latine*, in A. Bartley (ed. by), *A Lucian for our times*, Cambridge, 145-155.

GERHARD 1909

G.A. Gerhard (hrsg von), *Phoinix von Kolophon*, Leipzig.

GERNET 1983

L. Gernet, *Antropologia della Grecia Antica*, Milano.

GERNET 2000

L. Gernet, *Diritto e civiltà in Grecia antica*, Firenze.

GIANNANTONI 1985

G. Giannantoni, *Socraticorum reliquiae*, 3, Roma.

GIARDINA 2001

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

GILLIAM 1961

J.F. Gilliam, *The Plague under Marcus Aurelius*, «AJP» LXXXII 225-251.

GIOVANNELLI 2011

M. Giovannelli, *Lo spazio oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, «Dionysus ex machina II» 88-108.

GOULET-CAZÉ 1986

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

GOULET-CAZÉ 1993

M.O. Goulet-Cazé, *Le cynisme a l'époque impérial*, «ANRW II» XXXVI/4 2720-2833.

GOULET-CAZÉ 2017

M.O. Goulet-Cazé, *Le cynisme, une philosophie antique*, Paris.

GRAINDOR 1930

P. Graindor, *Un Milliardaire antique: Hérode Atticus et sa famille*, Cairo.

GRILLI 2001

A. Grilli (a cura di), *Aristofane. Nuvole*, Milano.

HADOT 2002

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

HALL 1981

J. Hall, *Lucian's satire*, New York.

HARD 2004

R. Hard, *The Routledge handbook of greek mythology: based on H.J. Rose's Handbook of Greek mythology*, London-New York.

HARRISON 1968

A.R.W. Harrison, *The Law of Athens (I-II)*, Oxford.

HELM 1906

R. Helm, *Lukian und Menipp*, Leipzig-Berlin (Hildesheim 1967²).

HENDERSON 1975

J. Henderson, *The maculate Muse. Obscene language in Attic Comedy*, New Haven.

HERTER 1976

H. Herter, *Hermes. Ursprung und Wesen eines griechischen Golttes*, «RhM» CXIX 193-241.

HOCK 1976

R.F. Hock, *Simon the shoemaker as an ideal Cynic*, «GRBS» XVII, 41-53.

HÖISTAD 1948

R. Höistad, *Cynic hero and cynic king*, Uppsala.

HOWKINS 2014

T. Howkins, *Iambic Poetics in the Roman Empire*, Cambridge.

HUSSON 1970

G. Husson (ed.), *Lucien. Le navire ou les souhaits*, Paris.

IANNUCCI 2001

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

JANNI 1996

P. Janni, *Il mare degli antichi*, Bari.

JONES 1986

C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Harvard.

JONES 1987

C.P. Jones, *Stigma: Tattooing and Branding in Greco-Roman Antiquity*, «JRS» LXXVII 139-155.

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

KANELLOU 2013

M. Kanellou, *Lamp and Erotic Epigram: how an object Sheds light on the lover's Emotions*, in E.Sanders – C.Thumiger – C.Carey – N.Lowe (eds.), *Eros in Ancient Greece*, Oxford.

KARAVAS 2005

O. Karavas, *Lucien et la tragédie*, Berlin.

KENNEL 1997

N.M. Kennell, *Herodes Atticus and the Rhetoric of Tyranny*, «CQ» XCII/4 346-362.

KRUEGER 1996

D. Krueger, *The Bawdy and Society. The Shamelessness of Diogenes in the Roman Imperial Culture*, in R. Bracht Branham – M.O. Goulet-Cazé (Edd), *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, Berkeley-Los Angeles-London.

LABIANO ILUNDAI 2000

J.M. Labiano Ilundai, *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam.

LADA-RICHARDS 2007

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

LAMBRECHTS 1934

P. Lambrechts, *L'empereur Lucius Verus. Essai de réhabilitation*, «L'antiquité classique» III/1, 173-201.

LANA 1951

I. Lana, *Quintiliano, il Sublime e gli Esercizi preparatori di Elio Teone: ricerca sulle fonti greche di Quintiliano e sull'autore Del sublime*, Torino.

LANZA 1977

D. Lanza, *Il tiranno ed il suo pubblico*, Torino.

LANZA 2004

D. Lanza, *Luciano: gli dei al caleidoscopio*, in C. Darbo Pescansky (éd.), *La citation dans l'antiquité*, Grenoble, 189-198.

LAUSBERG 1998

H. Lausberg, *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*, Leiden.

LEDERGERBER 1905

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

LEGRAND 1907

Ph.-E. Legrand, *Les Dialogues des Courtisanes comparés avec la comédie*, «REG» XX 176-231.

LENFANT 1993

D. Lenfant, *Le vocabulaire du pouvoir personnel chez Euripide*, «Ktèma» XVIII 29-30.

LÉVY 1927

I. Lévy, *La légende de Pytagore de Grèce en Palestine*, Paris.

LÉVY 2005

C. Levy, *Le philosophe et le légionnaire: l'armée comme thème et métaphore dans la pensée romaine, de Lucrèce à Marc Aurèle*, in F. Bessone – E. Malaspina (a cura di), *Politica e cultura in Roma antica*, Bologna, 59-79.

LIBERMAN 1999

G. Liberman (a cura di), *Alcaeus. Fragments*, Paris.

LIPSIUS 1905

J.H.Lipsius, *Das attische Recht und Rechtsverfahren*, Leipzig.

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, 307-326.

LÓPEZ EIRE 1996

A.López Eire, *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia.

LORENZONI 2009

A.Lorenzoni, *Adespoti comici in Elio Aristide 'platonico' (fr. 93 e 94 K.-A.)*, «Eikasmos» XX 253-267.

MACDOWELL 1990

D.M.MacDowell, *The meaning of ἀλαζών*, in E. Craik (ed.), *Owls to Athens*, Oxford, 287-294.

MAFFI 2007

A.Maffi, *L'Onomasticon di Polluce come fonte di diritto attico*, in C. Bearzot – F. Landucci – G. Zecchini (a cura di), *L'Onomasticon di Giulio Polluce. Tra lessicografia e antiquaria*, Milano, 29-42.

MALOSSE 2006

P.-L. Malosse, *Sophistiques et tyrannies*, in E. Amato – A.Roduit - M. Steinrück, *Approches de la Troisième Sophistique: Hommages à Jacques Schamp*, Bruxelles, 157,178.

MANIERI 1988

A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa.

MARZULLO 1993

B.Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Scandicci.

MASTROMARCO 1979

G.Mastromarco, *Il pubblico di Eronda*, Padova.

MASTROMARCO 1994

G.Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Roma-Bari.

MAUDUIT – MORETTI 2010

C. Maudit – J.C. Moretti, *Pollux, un lexicographe au théâtre*, «REG» CXXIII/2, 521-541.

MCCARTHY 1934

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

MESTRE-GÓMEZ 2009

F.Mestre-P.Gómez, *Power and Abuse of Power in the Works of Lucian*, in A. Bartley (ed. by), *A Lucian for our Times*, Cambridge.

MESTRE 2012

F.Mestre, *Luciano y las lenguas*, «Nuntius Antiquus» VIII/2 59-90.

MESTRE 2014

F.Mestre, *Aspectos de la dramaturgia del diálogo en Luciano*, «Lexis» XXXII, 331-355.

MEYER 1915

W.Meyer, *Laudes inopiae*, Gottingae.

MEYER 1970

R.Meyer, *History of purple as a status symbol in antiquity*, Bruxelles.

MIRTO 2007

M.S.Mirto, *La morte nel mondo greco: da Omero all'età classica*, Roma.

MUCCIOLO 2018

F.Mucciolo, *Le orecchie lunghe di Alessandro Magno. Satira del potere nel mondo greco (IV-I secolo a.C.)*, Roma.

NAPOLITANO 2007

M. Napolitano, *L'Aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni*, in A.Camerotto (a cura di), *Diafonie. Esercizi sul comico*, Atti del Seminario di Studi (Venezia, 25 Maggio 2006), Padova, 45-62.

NESSELRATH 1985

H-G.Nesselrath (hrbg von), *Lukians Parasitendialog*, Berlin.

NESSELRATH 1998

H-G.Nesselrath, *Lucien et le Cynisme*, «AC» LXVII 121-135.

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.

OERI 1948

H.G. Oeri, *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie seine Nachwirkungen und seine Herkunft*, Basel.

OLSON 1992

S.D. Olson, *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, «CQ» XXXXII/2 304-319.

OLTRAMARE 1926

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

PAPALAS 1978

A. J. Papalas, *Lucius Verus and the Hospitality of Herodes Atticus*, «Athenaeum» LVI 182-185.

PARKER 1983

R. Parker, *Miasma. Pollution and purification in early greek religion*, Oxford.

PELLEGRINO 2000

M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna.

PELLEGRINO 2004

M. Pellegrino (a cura di), *Euripide. Ione*, Bari.

PELLEGRINO 2015

M. Pellegrino (a cura di), *Aristofane. Frammenti*, Lecce.

PELLOSO 2008

C. Pelloso, *Influenze greche nel regime romano della "hypoteca"?*, «Teoria e storia del diritto privato» I.

PERETTI 1946

A. Peretti, *Luciano: un intellettuale greco contro Roma*, Firenze.

PERNA 1955

R. Perna, *L'originalità di Plauto*, Bari.

PERNOT 2006

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

PERPILLOU 1990

J.L. Perpillou, *Sur deus verbes signifiant "cracher"*, «Rph» LXIV 9-31.

PIETRUCZUK 2011

K. Pietruczuk, *The Sisyphos plays of Aeschylus*, «Museum Helveticum» LXVIII/2 129-140.

POMELLI 2011

R. Pomelli, *Le aporie della fiducia. Una lettura dell'Ermotimo di Luciano di Samosata*, «AOFL» I-II, 102-132.

PORTER 1997

J.Porter, *Adultery by the Book: Lysias 1 (On the Murder of Eratosthenes) and Comic Diegesis*, «EMC» XVI 421-453.

POULTNEY 1963

J.W.Poultney, *Studies in the Syntax of Attic Comedy*, «AJPh» LXXXIV/4 359-376.

PUGLIESE CARRATELLI 1993

G.Pugliese Carratelli, *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano (ristampa 2001).

PRETAGOSTINI 1976

R.Pretagostini, *L'episodio di Caronte (Aristoph. Ran. 180-270)*, «A&R» XXI, 60-66.

RABBOW 1951

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

RABE 1971

H.Rabe, *Scholia in Lucianum*, Stoccarda.

RECHE MARTÍNEZ 1991

D. Reche Martínez (a cura di), *Ejercicios de retórica. Teón, Hermógenes, Aftonio ; introducción, traducción y notas*, Madrid.

REIN 1894

T.W. Rein, *Sprichwörter und sprichwortliche Redensarten bei Lukian*, Diss. Tübingen.

RELIHAN 1987

J.C. Relihan, *Vainglorious Menippus in Lucian's "Dialogues of the Dead"*, «ICS» XII/1 185-206.

RICOTTILLI 1984

L. Ricottilli, *La Scelta del silenzio. Menandro e l'aposiopesi*, Bologna.

RIU 2012

X. Riu, *Eikos nella Poetica di Aristotele*, «Quaderni del Ramo d'odo online» V 96-111.

ROCA FERRER 1974

J. Roca Ferrer, *Kynikòs trópos. Cinismo y Subversión Literaria en la Antigüedad*, «Bol. Inst. Estud. Helen» VIII.

ROHDE 1970²

E. Rohde, *Psyche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, I-II, Bari.

ROSCHER 1883

W.H. Roscher, *Nektar und Ambrosia*, Lipsia.

RÖSLER 1991

W. Rösler, *Michail Bachtin e il 'Carnevalesco' nell'antica Grecia*, in *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, 15-51.

RUIZ-MONTERO 1993

C. Ruiz-Montero, *The Rise of the Greek Novel*, in G. Schmeling (a cura di), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, 59-64.

RUSSO 2012

G. Russo, *Contestazione e conservazione: Luciano nell'esegesi di Areta*, Berlin/Boston.

SAÏD 1985

S. Saïd, *Sophiste et tyran, ou, Le problème du Prométhée enchaîné*, Paris.

SAMPINO 2007-2008

F. Sampino, *Creatività linguistica e linguaggio comico: i neologismi della commedia attica*, Palermo, diss.

SANTAMARÍA 2015

M.A. Santamaría, *The parody of the katabasis-motiv in Aristophanes' Frogs*, «Les Études classiques» LXXXIII 117-136.

SCARBOROUGH 1968

J. Scarborough, *Roman Medicine*, Ithaca.

SCHMID 1964

W. Schmid, *Der Atticismus in seine Hauptvertretern: von Dionysius von Halikarnass bis auf den zweiten Philostratus*, Vol. 5, Hildesheim.

SCHMIDT 1987

O. Schmidt, *Metapher und Gleichnis in den Schriften Lukians*, Diss., Zürich.

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.

SISTI – ZAMBRINI 2004

F. Sisti – A. Zambrini (a cura di), *Arriano. Anabasi di Alessandro*, Milano.

SOLITARIO 2017

M. Solitario, *La parodia di un modello cinico-socratico nel Gallus di Luciano: Simone* Ο ΣΚΥΤΟΤΟΜΟΣ, «Appunti romani di filologia» XIX 61-77.

SPAWFORTH 2006

T. Spawforth, *The Complete Greek Temples*, London.

SPYROPOULOS 1974

E.S. Spyropoulos, *L'Accumulation verbale chez Aristophanes*, Tessaloniki.

STEVENS 1976

P.T. Stevens, *Colloquial expression in Euripides*, Wiesbaden.

SZLEZÁK 1992

T. Szlezák, *Platone e la scrittura della filosofia*, Milano.

TABACCO 1985

R. Tabacco, *Il tiranno nelle declamazioni di scuola in lingua latina*, Torino.

TAILLARDAT 1962

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*, Paris.

TARAN 1979

S.N. Taran, *The art of variation in the Hellenistic epigram*, Leiden.

TEDESCHI

G. Tedeschi (a cura di), *Senofonte. Ierone*, Palermo.

TELÒ 2007

M. Telò (a cura di), *Eupolidis Demi*, Firenze.

TOBIN 1997

J. Tobin, *Herodes Atticos and the city of Athens. Patronage and Conflict under the Antonines*, Amsterdam.

TONER 2009

J. Toner, *Popular Culture in Ancient Rome*, Cambridge-Malden.

TOYNBEE 1971

J.M.C. Toynbee, *Death and burial in the Roman world*, London.

TOMASSI 2007

G. Tomassi, *Luciano ed Erode Attico*, «SemRom» X/1 163-187.

TOMASSI 2011

G. Tomassi (a cura di), *Luciano di Samosata. Timone o il misantropo*, Berlin/New York.

TOMASSI 2011b

G. Tomassi, *Proverbi in Luciano di Samosata*, «Philologia Antiqua» IV 99-12.

TOMASSI 2015

G. Tomassi, *Tyrants and Tyrannicides: between Literary Creation and Contemporary Reality in Greek Declamation*, in E. Amato – F. Citti -B. Huelsenbeck (ed.), *Law and Ethic in Greek and Roman Declamation*, Berlin-Munich-Boston, 249-267.

TOSI 2017

R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano.

TOSELLO 2013

M. Tosello, *Il teatro in prosa del Cataplus*, «AOFL» VIII/1, 246-269.

TOSELLO 2016

M. Tosello, *Aristofane, poeta comico per antonomasia nei testi di Luciano?*, «AOFL» XI/2 55-105.

TOTARO 1998

P. Totaro, *Amipsia*, in A.M. Belardinelli – O. Imperio – G. Mastromarco – M. Pellegrino – P. Totaro (a cura di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, 133-194.

TRÉDÉ 2002

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

VENINI 1965

P. Venini, *Echi Senecani e Lucanei nella Tebaide*, in «Rend. Ist. Lomb» IC, 157-167.

VERNANT 1982

J.P. Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in G.Gnoli-J.P. Vernant (a cura di), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, 45-76.

VEYNE 1989

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

VIRGILIO 1999

B. Virgilio, *Lancia, diadema e porpora: il re e la regalità ellenistica*, Pisa.

VÉRILHAC 1978

A.M. Vérilhac, *Paides aoroi: poesie funeraire*, Athenai.

VOLT 2007

I. Volt, *Character description and invective: peripatetics between ethics, comedy and rhetoric*, Tartu.

VOX 2003

O. Vox, *L'epigramma di Erode Attico per Regilla a Maratona*, «*Rudiae*» XV 209-218.

WEBB 2009

R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham-Ashgate.

WILLI 2003

A. Willi, *The Language of Aristophanes*, Oxford.

WITHMAN 1964

C.H. Withman, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge.

YULE 1916

H. Yule, *Cathay and the way Thither*, London.

ZANKER 2008

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

ZIMMERMANN 1991

B. Zimmermann, *Nephelokokkia: riflessioni sull'utopia comica*, in W. Rösler – B. Zimmermann (a cura di), *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari.

ZWEIMÜLLER 2008

S. Zweimüller, *Lukian. Rhetorum praeceptor. Einleitung, Text und Kommentar*,