

## L'AUREA CATENA DI LUCIANO: L'IPOTESTO ROVESCIATO.

L'immagine omerica della *seira* (Θ 18-27), che ha avuto una grande fortuna nella tradizione letteraria greca<sup>1</sup>, è utilizzata più volte nelle opere di Luciano di Samosata<sup>2</sup> in funzione satirica. Attraverso i procedimenti della parodia<sup>3</sup> Luciano riprende questo testo epico e lo introduce in contesti diversi, adattandolo o deformandolo in relazione alle applicazioni, ma con due valenze satiriche che rimangono costanti e che tendono a sovrapporsi: la *seira* diventa un simbolo di *hyperopsia* e di *apithanotes*.

Il primo dei *Dialoghi degli dèi*<sup>4</sup> si presenta come uno scherzo letterario irriverente<sup>5</sup> e - pur nella sua brevità - è una complessa operazione di parodia, ovvero di ipertestualità<sup>6</sup>. È un breve dialogo tra due divinità olimpiche, Ares e Hermes, che si costruisce su due passi dell'epica posti a confronto. Ares esprime i suoi dubbi sulle minacce che Zeus ha rivolto a tutti gli dèi in assemblea in Θ 5 ss. e di fronte alla paura di Hermes per le conseguenze dell'eccessiva *παρρησία* (nel testo *φλυαρία*), non sa tacere e scoppia a ridere. Gli è venuta alla mente una scena ben diversa della stessa *Iliade* (A 396 ss.), dove si ricorda uno Zeus in difficoltà con gli altri dèi. Solo l'intervento *in extremis* di Teti e Briareo lo salva da una 'fine' indecorosa. Lo stesso quadro delle due divinità che parlano tra di loro delle minacce di Zeus non è senza riferimenti nell'epica: richiama da vicino le scene di Θ 198-212, 350-80, 444-68 in cui altri dèi (Era, Poseidone, Atena) si lamentano della prepotenza di Zeus nell'assemblea di Θ 1 ss..

<sup>1</sup> Cf. P. Lévêque, *Aurea catena Homeri*, Paris 1959.

<sup>2</sup> Oltre che nei passi qui discussi (*D.deor.* 1(21)1; *I.conf.* 4, 8; *I.tr.* 14, 45, *Herm.* 3; *Hist.conscr.* 8), l'immagine compare in tre opere pseudo-luciane: *Astr.* 22; *Dem.Enc.* 13; *Charid.* 8. Per l'analisi della relazione tra i testi di Luciano e il passo epico, cf. O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles 1968, 136-42.

<sup>3</sup> Per la parodia nell'antichità, cf. F.W. Householder, *Paroidia*, CPh 39, 1944, 1-9; P. Maas, *RE*, XVIII A 1949, coll. 1684-86, s.v. *Paroidos*; F.J. Lelièvre, *The Basis of Ancient Parody*, G&R 1, 1954, 66-81; H. Koller, *Die Parodie*, Glotta 35, 1956, 17-32; P. Rau, *Paratragodia*, *Zetemata* 45, München 1967; E. Pöhlmann, *Paroidia*, Glotta 50, 1972, 144-56. Particolare attenzione alla parodia in Luciano dedicano E. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, *Philologus* 106, 1962, 86-100 e A. Beltrametti, *La parodia letteraria*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol.I *La produzione e la circolazione del testo*, to. III *I greci e Roma*, Roma 1994, 275-302.

<sup>4</sup> I testi di Luciano sono citati secondo M.D. MacLeod, *Luciani Opera*, I-IV, Oxonii 1972-1987. Mie sono le traduzioni.

<sup>5</sup> Cf. A. Lesky, *Griechen lachen über ihre Götter*, WHB 4, 1961, 30-32, 37. È un tipo di operazione sul mito non estraneo neppure alla letteratura attuale. Vedi F. Dürrenmatt, *Das Sterben der Pythia*, Zürich 1985 (tr.it. *La morte della Pizia*, Milano 1988).

<sup>6</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, 7-40.

Luciano gioca con sottile arguzia sul testo epico e si rivolge a un pubblico che è in grado di percepire questo gioco. Il testo dei poemi omerici resta l'oggetto privilegiato dell'operazione parodica<sup>7</sup> e il termine di riferimento ben presente per il lettore<sup>8</sup>.

La deformazione comica del testo è il procedimento che - congiunto al riso - guida l'autore nella sua costruzione. Ma il trattamento dell'ipotesto è un'operazione complessa che va considerata sotto diversi aspetti<sup>9</sup>.

Viene realizzata anzitutto una *contemporaneizzazione* del «passato epico assoluto»<sup>10</sup> attraverso la struttura particolare del testo. Ares e Hermes dialogano sul comportamento di Zeus - o sui passi di Omero - con le parole di un irriverente Luciano e di un suo contemporaneo interlocutore intimorito da tale *parrhesia*. Il 'passato assoluto' dell'epica perde la sua assolutezza, le immagini e le azioni non sono più concluse in se stesse, ma il riso e i dubbi del personaggio Ares/autore Luciano frantumano questo distacco e distruggono l'immutabilità semantica dell'ipotesto<sup>11</sup>.

Parallelamente si attua la *familiarizzazione* del testo epico con una modificazione in direzione del dialogo quotidiano attualizzato<sup>12</sup>. L'avvicinamento si verifica nelle parole di Ares e Hermes che si esprimono come chi appartiene alla stessa famiglia di Zeus, e lo vede quindi da vicino. L'avvici-

<sup>7</sup> Cf. F.W. Householder, *Quotation and allusion in Lucian*, Columbia-New York 1941; Bouquiaux-Simon 1968; G. Anderson, *Lucian's Classics: some short cuts to culture*, BICS 23, 1976, 59-68; *Patterns in Lucian's Quotations*, BICS 25, 1978, 97-100.

<sup>8</sup> Cf. Genette 1982, 26: «Cette codition de lecture fait partie de la définition du genre, et [...] de la perceptibilité, et donc de l'existence de l'oeuvre». Per il funzionamento della parodia l'ipotesto deve essere noto e presente nello spettatore/lettore e questa relazione condiziona l'uso che il parodo fa dei testi della tradizione. Cf. R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass.-London 1989, 144 s.; C. Franco, *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in *La Polis e il suo teatro/2*, a. c. di E. Corsini, Padova 1988, 216, 230.

<sup>9</sup> Per la complessità delle operazioni comiche e parodiche sull'ipotesto, cf. M. Bachtin, *Epos e Romanzo*, in *Estetica e Romanzo*, Torino 1979, 464.

<sup>10</sup> Bachtin 1979, 454-64.

<sup>11</sup> Cf. P. Veyne, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna 1984, 28: «Il tempo e lo spazio della mitologia erano profondamente eterogenei rispetto ai nostri; un greco riteneva che gli dei dimorassero 'in cielo' ma sarebbe rimasto stupefatto di vederli 'nel cielo'; sarebbe stato non meno sorpreso se lo si fosse preso in parola riguardo al tempo e se lo si fosse informato che Efeso si era appena risposato o che Atena era ultimamente molto invecchiata». Luciano nella sua operazione comica e parodica viola questo limite tra mito e realtà attuale in divenire, tra divino e quotidianità. Ci presenta gli dèi su una scena attualizzata e uno dei procedimenti più efficaci per realizzare una *hypobole* degli dèi sta proprio nel sottoporli all'influenza del tempo reale. Introduce nei suoi testi l'immagine di uno Zeus invecchiato (*Icar.* 24; *Tim.* 4, 6; *Sacr.* 7) e giunge fino a suggerire - come rovesciamento dell'immortalità - la morte del dio (cf. infra n.72; cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958, 199).

<sup>12</sup> Cf. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, 160-62; Branham 1989, 140 s.: «The shift in the means of expression in the dialogues is instrumental to his development of the gods' comic voices: instead of the stately medium of epic, lyric, or tragic verse, the gods express themselves in the vernacular tonalities of conversational prose, the traditional mode of mere mortals».

namento avviene tra Zeus e chi parla di Zeus - di solito chi parlava di Zeus era Omero, che ne era distante. È la premessa - o la finzione - che consente a Luciano di impiegare un linguaggio irriverente<sup>13</sup>.

L'impulso generativo del testo è costituito dall' *incongruenza*<sup>14</sup>. L'autore mette a contatto due passi epici in contraddizione tra di loro e il risultato è uno smascheramento della *καλλιπρημοσύνη* di Zeus - e di Omero - che si compie in un rovesciamento d'immagini, sulla base dello stesso ipotesto epico: alla scena di Zeus che minaccia di tener appesi tutti gli dèi, insieme addirittura a terra e mare, corrisponde l'immagine puntualmente rovesciata di uno Zeus incatenato con tanto di fulmine e tuono.

*D.Deor.* 1(21)1 APHS "Ηκουσας, ᾧ Ἑρμῆ, οἶα ἠπειλήσεν ἡμῖν ὁ Ζεὺς, ὡς ὑπεροπτικὰ καὶ ἀπίθανα; "Ἦν ἐβελήσω, φησίν, ἐγὼ μὲν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ σειρὰν καθήσω, ὑμεῖς δὲ ἀποκρεμασθέντες κατασπᾶν βιάσεσθέ με, ἄλλὰ μάτην ποιήσετε· οὐ γὰρ καθελκύσετε· ἐγὼ δὲ εἰ θελήσωμι ἀνελκύσαι, οὐ μόνον ὑμᾶς, ἀλλὰ καὶ τὴν γῆν ἅμα καὶ τὴν θάλασσαν συνανασπιάσας μετεωριῶ· καὶ τὰ ἄλλα ὅσα καὶ σὺ ἀκήκοας. ἐγὼ δὲ ὅτι μὲν καθ' ἕνα πάντων ἀμείνων καὶ ἰσχυρότερός ἐστιν οὐκ ἂν ἀρηθηθῆν, ὁμοῦ δὲ τῶν τοσοῦτων ὑπερφέρω, ὡς μὴ καταβαρῆσεν αὐτόν, ἦν καὶ τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν προσλάβωμεν, οὐκ ἂν πεισθῆν.

(A.: Hai sentito, Hermes, le minacce di Zeus contro di noi, come erano superbe e incredibili? "Se vorrò - dice -, io calerò dal cielo una catena e voi, appendendovi ad essa, vi sforzerete di tirarmi giù, ma sarà fatica vana la vostra. Non ci riuscirete. Io invece, se volessi tirare, non solo voi, ma insieme a voi anche la terra e il mare solleverei". E tutto il resto lo hai sentito anche tu. Ora, che lui sia superiore e più forte di ognuno di noi preso da solo, io non voglio negarlo, ma che riesca a vincerti su tanti, al punto che non lo si tiri giù neppure aggiungendo dalla nostra parte la terra e il mare, non posso crederlo).

Ares introduce il riferimento a Θ 5 ss. con l'elemento dialogico ἤκουσας accanto all'allocuzione semplificata e quotidianizzata ᾧ Ἑρμῆ<sup>15</sup>: da un lato ricrea Θ 4 θεοὶ δ' ὑπὸ πάντες ἄκουον; dall'altro è un segnale per l'interlocutore/ lettore, che deve richiamare alla memoria la scena omerica.

Le minacce di Zeus sono anticipate e riassunte nella domanda iniziale: οἶα ἠπειλήσεν ἡμῖν ὁ Ζεὺς<sup>16</sup>. L'espressione ha un corrispondente nell'ambito dello stesso episodio omerico: Θ 415 ᾧδε γὰρ ἠπειλήσε Κρόνου πάϊς, ἦ τε-

<sup>13</sup> È significativa in questo senso la presenza di elementi dialogici come ἤκουσας, εὐφήμει, etc.. All'interno del testo il dialogo stesso viene definito come *φλυαρία*. Per il dialogo familiarizzato in un testo parodico cf. l'assemblea degli dèi della *Batrachomyomachia* (vv. 168-98).

<sup>14</sup> Cf. ad es. *I.conf.* 1-2, *Gall.* 17. Il rilevamento delle incongruenze nella tradizione sta alla base della creazione delle opere di Luciano e in particolare dei dialoghi di carattere mitologico. Cf. Branham 1989, 81 s. e 134, che distingue due tipi di incongruenza, della parodia (incongruenza interna a una determinata tradizione) e del travestimento (generata da elementi esterni), che spesso si sovrappongono.

<sup>15</sup> In genere le allocuzioni tra divinità dell'epica non mancano di epiteti. Una celebre parodia dell'uso degli epiteti nelle invocazioni epiche in *Tim.* 1.

<sup>16</sup> Cf. *I.conf.* 4 ὅποτε ἠπειλεῖς αὐτοῖς; *I.tr.* 14 ὅποτε ἀπειλοῖς.

λέει περ. Zeus minaccia Atena e Era che hanno violato il divieto e si sottolinea che la minaccia è destinata a compiersi. Le due dee rientrano loro malgrado nei ranghi<sup>17</sup>.

Ares non si accontenta però di richiamare il passo epico. Aggiunge un commento che definisce fin dall'inizio il tono del testo. Le parole di Zeus sono ὑπεροπτικά: è una critica del τύφος, dell'arroganza. Il motivo è ricorrente in particolare nella satira dei filosofi<sup>18</sup> e dei tiranni<sup>19</sup>. È questo uno Zeus tiranno che però nel rovesciamento risulta impotente<sup>20</sup>. E infatti le sue parole sono anche ἀπίθανα<sup>21</sup>. È il motivo della ἀλαζονεία, che costituisce nella struttura del dialogo la premessa alla identificazione dell'incongruenza. Le parole di Zeus equivalgono a verità in Omero<sup>22</sup>. Sottoporle al dubbio rappresenta una provocazione rispetto alle intimazioni e alle dichiarazioni di superiorità su tutti gli dèi di Θ 7-9, 17-18, 27. L'attributo ἀπίθανα mette poi in rilievo - come nota metaletteraria - l'atteggiamento di tutte le opere di Luciano nei confronti del mito e di ogni realtà consacrata<sup>23</sup>.

Luciano ricrea il passo dell'*Iliade* operando delle modificazioni o delle deformazioni sulle strutture e sull'espressione, servendosi anche di elementi omerici tratti da altri contesti. L'*incipit* condizionale ἦν ἐθελήσω costituisce un vero e proprio *colon* esametrico<sup>24</sup>. Ma l'elemento semantico 'volontà' in Omero sta nella seconda fase dell'azione (Θ 23-24 reazione di Zeus), collegato a ἐρύσσαι, come in *I.conf.* 4 ὁπότεν ἐθελήσῃς, *I.tr.* 45 ὁπότεν, ᾧ Ζεῦ, θελήσῃς, e così qui nel seguito si ripresenta nella formulazione ἐγὼ δὲ εἰ θελήσαιμι ἀνελεύσαι. Ἦν ἐθελήσω corrisponde, nella sequenza epica, alla provocazione di Zeus (Θ 18 εἰ δ' ἄγε πειρήσασθε, θεοί, ἵνα εἴδετε πάντες). Ri-

<sup>17</sup> Altre minacce degli dèi o contro gli dèi in Omero: O 179, 212, Φ 453, *Herm.* 374.

<sup>18</sup> Cf. infra.

<sup>19</sup> Cf. *Cat.* 26 (il giudizio del tiranno) Καὶ ὑπεροψίας μέντοι καὶ τύφου καὶ τοῦ πρὸς ἐντυγχάνοντος φρυάγματος οὐδὲ κατ' ἀξίαν δύναιο ἂν παρ' αὐτοῦ λαβεῖν τὴν δίκην. ῥῆον γὰρ οὖν τὸν ἥλιον ἂν τις ἡ τοῦτου ἀσκαρδαμυκτὶ προσέβλεψεν.

<sup>20</sup> L'impotenza degli dèi e in particolare di Zeus è in Luciano un motivo ricorrente della satira contro le divinità del mito. Cf. in particolare *Tim.*, *I.tr.*, *I.conf.*

<sup>21</sup> In *Tim.* 2, di fronte all'impotenza e all'ignavia di Zeus, riesce invece *credibile* la parodia che Salmooneo fa del dio: ὁ Σαλμονεὺς ἀντιφροντῶν ἐτόλμα, οὐ πάντη ἀπίθανος ὢν.

<sup>22</sup> Nella stessa azione cf., oltre a Θ 415, Θ 401 ὧδε γὰρ ἐξέρῃω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται (454 coniug.), e, in relazione al secondo passo ripreso qui da Luciano, A 526-7 οὐ γὰρ ἐμὸν παλιώγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν ἢ οὐδ' ἀτελεύτητον, ὃ τί κεν κεφαλῆ καταεύσω. Cf. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma - Bari 1983, 37: «Gli dei posseggono il privilegio di 'decidere e di portare a compimento' (*noesai te krenai te*): Apollo 'realizza con la sua parola'; Zeus 'realizza' tutto. È il campo dell'irrevocabile; ma è anche il campo dell'immediato, poiché 'quando gli dei hanno un desiderio, il compimento ne è pronto e le vie sono corte' (Pi. P. 9.67 ss.). Una volta articolata, la parola diviene una potenza, una forza, un'azione».

<sup>23</sup> Il dubbio - associato immancabilmente al riso - è l'atteggiamento di Luciano e dei suoi personaggi satirici di fronte a ogni forma di dogmatismo. Cf. infra.

<sup>24</sup> Cf. γ 324, ο 80, π 82, ρ 277, *Batr.* 62; λ 105; ρ 226, σ 362; θ 223, φ 348, *Batr.* 187. Cf. anche ε 169, σ 318, Δ 353, I 359.

spetto al testo di Omero qui Zeus si riserva l'iniziativa dell'azione, cosicché è Zeus stesso - rovesciando l'azione dell'epica, dove sono gli altri dèi che devono dare l'avvio (Θ 19-20) - che cala dal cielo la *seira*<sup>25</sup>.

Ἐγὼ μὲν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ σειρὰν καθήσω è la prima azione prospettata nella minaccia, con ἐγὼ μὲν in posizione di rilievo, a rimarcare il carattere ὑπεροπτικός di Zeus<sup>26</sup>, in contrapposizione a tutti gli altri dèi (ὕμεις δέ). Luciano mantiene il nesso epico σειρὴν χρυσεῖην ἐξ οὐρανόθεν (Θ 19), semplificandolo in ἐκ τοῦ οὐρανοῦ σειρὰν<sup>27</sup>.

L'azione quindi passa agli altri dèi, seguendo gli sviluppi di quella che nell'epica è la prima sequenza (Θ 19-22 attacco degli altri dèi contro Zeus), con contatti e variazioni significativi. Ὑμεις δὲ ἀποκρεμασθέντες riprende l'azione κρεμάσαντες di Θ 19, non più applicata alla *seira*, ma modificata nella direzione semantica di Θ 20 πάντες τ' ἐξάπτεσθε θεοὶ πᾶσαι τε θείναι<sup>28</sup>. L'insuccesso dell'attacco (Θ 21-22) viene ricalcato in tutti i suoi elementi con variazioni e semplificazioni colloquiali. Κατασπᾶν βιάσεσθε e οὐ γὰρ δὴ καθελκύσετε corrispondono a Θ 21 e al verbo ἐρύσσει<sup>29</sup>. Il pronome dialogico με sostituisce Ζῆν ὑπατον μήστωρ' (Θ 22). Ἀλλὰ μάτην ποιήσετε varia οὐδ' εἰ μάλα πολλὰ κάμοιτε (Θ 22).

Ἐγὼ δὲ εἰ θελήσομαι ἀνελκύσαι ricalca l'azione di Θ 23 ἄλλ' ὅτε δὴ καὶ ἐγὼ πρόφρων ἐθέλωμι ἐρύσσει, con il pronome ἐγὼ ancora in posizione di rilievo e in forte contrapposizione con il 'voi' delle precedenti azioni degli dèi e con ὕμεις che segue<sup>30</sup>. L'opposizione è sottolineata dalla ripresa del verbo ἔλκω con la inversione di direzione κατὰ / ἀνά, non marcata in Omero, dove comunque viene iterato il verbo ἐρύσσει (21), ἐρύσσει (23), ἐρύσομαι (24).

La struttura οὐ μόνον ὕμεις, ἀλλὰ καὶ non è un elemento del testo epico e sottolinea la natura iperbolica dell'azione minacciata<sup>31</sup>. Θ 24 viene rielaborato con il mantenimento degli elementi<sup>32</sup>, la variazione del verbo συνανασπάσας

<sup>25</sup> καθήσω: cf. *I.tr.* 14, 45 καθείς; *I.conf.* 4 καθήσω; 8 καθείς; *Herm.* 3 καθείς.

<sup>26</sup> Cf. Θ 23 ἐγὼ... ἐθέλωμι. *I.conf.* 4 αὐτός... καθήσω.

<sup>27</sup> Cf. *I.conf.* 4 ἀπὸ σειρᾶς τιως χρυσεῖς ἀναρτησόμενος (corrisponde però alla terza sequenza dell'azione epica - il trionfo di Zeus sugli altri dei -, Θ 25-6); αὐτός μὲν τὴν σειρὰν καθήσω ἐξ οὐρανοῦ; *I.tr.* 14 τὴν σειρὰν ἐκείνην τὴν χρυσεῖν; 45 σειρὴν χρυσεῖν; *Herm.* 3 καθήσω ὃ τοῦ Ὀμήρου Ζεὺς χρυσεῖν τινα σειρὰν καθείς.

<sup>28</sup> La stessa variazione in *I.conf.* 4 ἐκρεμασθένους. Ὑμεις δὲ riproduce l'espressione comprensiva di tutti gli dèi di Θ 20. Cf. *I.conf.* 4 τοὺς θεοὺς δὲ ἅμα πάντας; ἅπαντας; *I.tr.* 45 ἅπαντας αὐτούς ( riferito però agli uomini).

<sup>29</sup> *I.conf.* 4 κατασπᾶν βιάσεσθαι, οὐ μὴν κατασπάσσω γε. Per il verbo κατασπᾶν cf. *Ar. Eq.* 718, *Lys.* 725, *Ra.* 576. Καθέλκω: *Ar. Ra.* 1398, *Ach.* 544, *Eq.* 1315.

<sup>30</sup> *I.conf.* 4 οὐ δέ; *I.tr.* 45 Ἀλλὰ σὺ, ὦ Ζεῦ.

<sup>31</sup> Per la formula contrappositiva, tipicamente prosastica, cf. R. Kühner - B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, II 2, Hannover 1898-1904, 257; E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, II, München 1939-1953, 578.

<sup>32</sup> *I.conf.* 4 e *I.tr.* 45 citano il verso con leggera variazione (coniugazione). Cf. anche *I.conf.* 8 δύνασαι ἀνασπᾶν τὴν γῆν καὶ τὴν θάλατταν; *I.tr.* 14 ἀνασπάσειν ἐκ βάθρων τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν; *Hist.conscr.* 8 ἀνασπάσας αἰωρῆ ὁμοῦ γῆν καὶ θάλατταν.

che si propone come una inversione del precedente κατασπᾶν e l'aggiunta μετεωρῶ che corrisponde alla seconda fase dell'azione di Zeus<sup>33</sup>.

Καὶ τὰ ἄλλα ὅσα καὶ σὺ ἀκήκοας è un riferimento alla prima parte del discorso di Zeus in Omero (Θ 5-17), tralasciata nel testo di Luciano. L'autore parodico elimina gli elementi contestuali che richiamano troppo puntualmente la situazione narrativa dell'*Iliade*. Estrapola una determinata scena, la distacca intenzionalmente dal preciso contesto del «passato epico assoluto» e la pone sul piano di una contemporaneità astratta e generica su cui attua il processo di familiarizzazione e deformazione comica<sup>34</sup>.

Zeus nel suo discorso epico - all' inizio e alla fine del passo della *seira* - dichiara in forma esplicita la sua superiorità:

Θ 17 γνώσεται ἔπειθ' ὅσον εἰμὶ θεῶν κάρτιστος ἀπάντων.  
Θ 27 τόσσον ἐγὼ περὶ τ' εἰμὶ θεῶν περὶ τ' εἰμὶ ἀνθρώπων.

La reazione degli dèi di fronte alle minacce e alle affermazioni di superiorità è di costernazione:

Θ 28-29 ὡς ἔφατ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ  
μῦθον ἀγασσάμενοι· μάλα γὰρ κρατερῶς ἀγόρευσεν.

Athena, l'unica a prendere la parola in questa assemblea per rispondere a Zeus (cf. Θ 7-9), riconosce a nome di tutti gli dèi questa superiorità:

Θ 32 εὖ νυ καὶ ἡμεῖς ἴδμεν ὃ τοι σθένος οὐκ ἐπιεκτόν<sup>35</sup>.

In Luciano l'elemento che incrina con un sorriso scettico la *hyperopsia* di Zeus è l'ammissione della superiorità καθ' ἕνα, preambolo della non credibilità della minaccia rivolta a tutti gli dèi insieme, con il coinvolgimento iperbolico della terra e del mare<sup>36</sup>. L'atteggiamento di incredulità di Ares e - attraverso l'identificazione di una valenza metaletteraria<sup>37</sup> - di Luciano non nasce però al di fuori dell'epica e dello specifico episodio. Era adirata cerca di

<sup>33</sup> Θ 25-6 σερῖην μὲν κεν ἔπειτα περὶ ῥίον Οὐλύμπιο || δησαίμην, τὰ δέ κ' αὐτε μετῆρα πάντα γένοιτο. Per l'azione di Zeus che sospende in aria una divinità, cf. Sen. *Apoc.* 11, in relazione a un altro passo di Omero, O 18-24.

<sup>34</sup> Cf. Bachtin 1968, 141.

<sup>35</sup> Nel quadro della stessa azione ritorna una dichiarazione di superiorità rispetto a tutti gli altri dèi in Θ 450 s. (collegata ancora a minacce, cf. anche Θ 401 ss.) e un riconoscimento della supremazia di Zeus in Θ 463.

<sup>36</sup> Non è casuale la ripetizione καὶ τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν.

<sup>37</sup> L'espressione οὐκ ἂν πεισθεῖην è un segnale metatestuale dell'atteggiamento dell'autore di fronte al mito e alla tradizione letteraria - Omero in particolare. Come segnale coincide esattamente con l'ὥς ἀπίθανα iniziale, nella forma di un raccordo circolare.

coinvolgere altri dèi in un intervento a favore degli Achei, violando impunemente il divieto di Zeus proprio grazie a un'azione di gruppo. Prospetta prima un'azione a Poseidone:

Θ 205-07 εἶ περ γάρ κ' ἐθέλομεν, ὅσοι Δαναοῖσιν ἄρωγοί,  
 Τρῶας ἀπίσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆν,  
 αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο καθήμενος οἶος ἐν Ἴδη.

Poseidone rifiuta, definisce Era ἀπτοεπές (Θ 209) e riconosce nuovamente la assoluta supremazia di Zeus. Poi, a Θ 350 ss., invita Atena a intervenire per fermare Ettore. Atena risponde lamentandosi del comportamento di Zeus in una forma che ha dei punti di contatto con il modo di trattare gli dèi di Luciano:

Θ 360-61 ἀλλὰ πατὴρ οὐμός φρεσὶ μαίνεται οὐκ ἀγαθῆσι,  
 σχέτλιος, αἰὲν ἄλιτρος, ἐμῶν μενέων ἄπερωεύς·  
 370 νῦν δ' ἐμὲ μὲν στυγέει, Θέτιδος δ' ἐξήμυσε βουλὰς  
 373 ἔσται μὲν ὅτ' ἂν αὐτὲ φίλην γλαυκῶπιδα εἴπη.

C'è un tono di colloquialità familiare (πατὴρ οὐμός; φίλην γλαυκῶπιδα εἴπη) e le passioni sono quelle della quotidianità (Zeus folle per i suoi cattivi pensieri, padre troppo severo e ingiusto; la figlia Atena si sente odiata ed è gelosa di Teti). Il lamentarsi di Atena con un'altra dea, Era, con questo tono di colloquialità e familiarità, costituisce l'immagine di riferimento per il dialogo tra Ares e Hermes. La sostituzione dei personaggi o il mutamento dei ruoli è una delle tecniche di rielaborazione dell'invenzione luciana<sup>38</sup>. Così la paura di Poseidone di fronte alla proposta di Era (Θ 198-212) e gli elementi che costituiscono la sua risposta si ritrovano nelle repliche di Hermes ad Ares. Εὐφήμει, ᾧ Ἄρες ε Σιώπα, φημί corrispondono all'esclamazione tra l'indignazione e la paura di Poseidone:

Θ 209 Ἥρη ἀπτοεπές, ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες.

Il rimprovero ἀπτοεπές<sup>39</sup> potrebbe qualificare l'atteggiamento di Ares - e di Luciano -, così come ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες - riferito alle parole di Era che prospettano esplicitamente un'azione contro Zeus più che all'intenzione in sé di violare l'ordine - potrebbe fungere da replica alle parole di Ares. In Θ 210-1 Poseidone rivela la sua paura di fronte alla superiorità di Zeus pure su tutti gli altri dèi messi insieme: è il timore delle conseguenze. Lo stesso timore manifesta Hermes in relazione alla *parrhesia* di Ares: οὐ γὰρ ἀσφαλὲς λέγειν τὰ τοιαῦτα, μὴ καὶ τι κακὸν ἀπολαύσωμεν τῆς φλυαρίας e poi nella seconda replica οὐ γὰρ ἀσφαλὲς οὔτε σοὶ λέγειν οὐτ' ἐμοὶ ἀκούειν τὰ τοιαῦτα<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Cf. ad es. *D.Deor.* 17(15) e 21(17) in relazione a Θ 266-366.

<sup>39</sup> 'Colui che attacca con le parole' secondo l'interpretazione degli antichi, oppure 'colui che dice ciò che non si può dire' secondo l'interpretazione etimologica. Cf. Chantraine, *DELG*, s.v. ἄπιτος, ἄεπιτος.

Si possono individuare in queste repliche di Hermes alcuni segnali metaletterari sulle forme e i problemi della comunicazione letteraria di Luciano:

1. Il problema della creazione di opere satiriche: οὐ γὰρ ἀσφαλὲς λέγειν τὰ τοιαῦτα (*parthesia* e potere); κακὸν ἀπολαύσωμεν (coseguenze della *parthesia*).

2. Il problema della ricezione: ἀπολαύσωμεν<sup>41</sup>; οὐ γὰρ ἀσφαλὲς... ἔμοι ἀκούειν τὰ τοιαῦτα.

3. La definizione dell'operazione letteraria come φλυαρία in contrapposizione alla tradizione (le parole di Zeus in Omero) come καλλιφρημοσύνη, con un rovesciamento finale di segno, per cui la φλυαρία diventa παρρησία<sup>42</sup>, mentre la καλλιφρημοσύνη diventa ὑπεροψία.

Ares poi nella seconda parte sembra voler sciogliere questi timori e ci dà un'altra nota metaletteraria in una struttura che deve essere interpretata attraverso l'ironia: ἔχεμυθήσειω come attributo del κήρυξ e del λαός per eccellenza<sup>43</sup>. Quindi la contrapposizione πρὸς μόνον σέ - πρὸς πάντας va rovesciata. L'opera satirica di Luciano si propone di raggiungere il pubblico più ampio possibile<sup>44</sup>.

*D.Deor.* 1(21)2 APHΣ Οἶει γὰρ με πρὸς πάντας ἂν ταῦτα εἰπεῖν, οὐχὶ δὲ πρὸς μόνον σέ, ὃν ἐχεμυθήσειω ἠπιστάμην; ὁ γοῦν μάλιστα γελοῖον ἔδοξέ μοι ἀκούουσι

<sup>40</sup> Per la paura che Hermes ha della reazione di Zeus per quel che si dice o si fa, cf. *D.Deor.* 14(10)2 Σιώπα, ὦ Ἥλιε, μή τι κακὸν ἀπολαύσης τῶν λόγων (Helios prima di parlare si era assicurato che nessuno ascoltasse: αὐτοὶ γὰρ ἡμεῖς ἐσμην); *Cont.* 1-2. Il timore che la *parthesia* si risolva in una punizione e quindi l'auspicio che Zeus-tiranno non senta i discorsi si ritrova in *Prom.* 20 πλὴν ἀλλὰ ὤνησο, διότι μή καὶ ὁ Ζεὺς ταῦτα ἐπήκουσέ σου. Segue la previsione di una ipotetica punizione iperbolica: εὖ γὰρ οἶδα, ἔξ καὶ δέκα γῦπας ἂν ἐπέστησέ σοι τὰ ἔγκατα ἐξαίρησοντας e infine una sfumata allusione metaletteraria alla natura del testo nella definizione della difesa di Prometeo come accusa (rovesciamento): οὕτω δευῶς αὐτοῦ κατηγόρηκας ἀπολογεῖσθαι δοκῶν. Cf. *Ar. Av.* 1494-511; *Pax* 376-81; *Pl.* 119-23.

<sup>41</sup> La I p. pl. può indicare il rapporto del patto narrativo che unisce autore e destinatario dell'opera.

<sup>42</sup> Cf. *Herm.* 51, 63. *I.conf.* 6.

<sup>43</sup> Hermes è l'oratore per eccellenza in *Prom.* 5 ὁ δὲ ῥήτωρ τέ ἐστι καὶ τῶν τοιούτων οὐ παρέργως μεμέληκεν αὐτῷ e il più loquace di tutti gli dei in *Gall.* 2 Ἐρμῶ... λαλιωτάτου καὶ λογιωτάτου θεῶν ἀπάντων. Cf. anche *I.tr.* 1 οἰκέτου φλυαρίας; *Herc.* 4 (dio della parola); *Prom.* 4 στωμύλος; *D.Deor.* 11(7)3 λαλοῦντος ᾗδη στωμύλα καὶ ἐπίτροχα; *Fug.* 22; *Bis acc.* 8, *Cont.* 1, *Cat.* 1, *Nav.* 25, *Im.* 16. È il *keryx* in *I.tr.* 6, *Deor.conc.* 1-2, 15, *Cat.* 1, *Vit.Auct.* 1, *Fug.* 26, *Bis acc.* 4, 8-9, 12, *D.Deor.* 4(24)1. Non è però πολύγλωττος (*I.tr.* 13). Sulla figura e i ruoli di Hermes in Luciano cf. G. Husson, *Lucien, Le navire ou les souhaits. II (Commentaire)*, Paris 1970, 30.

<sup>44</sup> Per il rapporto tra l'opera letteraria di Luciano e il pubblico, cf. *Bis acc.* 33-34, *Herod.* 1-3.

μεταξὺ τῆς ἀπειλῆς, οὐκ ἂν δυναίμην σιωπήσῃαι πρὸς σέ· μέμνημαι γὰρ οὐ πρὸ πολλοῦ, ὅποτε ὁ Ποσειδῶν καὶ ἡ Ἥρα καὶ ἡ Ἀθηνᾶ ἐπαυαστάτες ἐπεβούλευσαν ξυυδῆσαι αὐτὸν λαβόντας, ὡς παντοῖος ἦν δεδιώς, καὶ ταῦτα τρεῖς ὄντας, καὶ εἰ μή γε ἡ Θέτις κατελεήσασα ἐκάλεσεν αὐτῷ σύμμαχον Βριάρεων ἑκατόγχερα ὄντα, κῶν ἐδέδετο αὐτῷ κεραυνῷ καὶ βρουτῆ. ταῦτα λογιζομένῳ ἐπῆει μοι γελῶν ἐπὶ τῇ καλλιφρημοσίῃ αὐτοῦ.

*(E tu credi che avrei detto queste cose a tutti e non solo a te, che sapevo capace di tenere la bocca chiusa? Quello che però più di tutto mi è sembrato ridicolo non posso proprio dirtelo. Ricordo che non molto tempo fa, quando Poseidone, Era e Atena si ribellarono e tramavano di sorprenderlo e di incatenarlo, Zeus era in preda al panico. Eppure erano solo tre! E se Teti non si fosse impietosita e non avesse chiamato in aiuto Briareo con le sue cento mani, sarebbe finito in catene con tanto di fulmine e di tuono. Pensando a questo, mi veniva da ridere del suo gran discorso).*

Il carattere ὑπεροπτικόν e ἀπίθανον delle minacce di Zeus si rivela attraverso il riso che le familiarizza e le demistifica, riso che agisce contemporaneamente sul contenuto e sull' espressione, così da toccare Zeus come personaggio che agisce e che parla e al tempo stesso l'autore, Omero, che lo mette in scena e gli concede la sua καλλιφρημοσύνη. Oggetto dell'attacco satirico è la μεγαληγορία tanto di Zeus quanto della parola epica<sup>45</sup>.

Il riferimento al riso, γελοῖον, introduce il confronto testuale con A 396-407<sup>46</sup> che lo suscita. A conclusione il riferimento al riso viene ripetuto e ampliato e diventa da un lato segnale metaletterario sull'atteggiamento di Luciano nella costruzione del testo, dall'altro segnale per il lettore che viene coinvolto nell'operazione di ipertestualità realizzata dall'autore attraverso il personaggio Ares e definita in forma esplicita: ταῦτα λογιζομένῳ ἐπῆει μοι γελῶν ἐπὶ τῇ καλλιφρημοσίῃ αὐτοῦ.

Il riso demistificante è poi l'impulso generativo della testualità parodica, tanto che addirittura impedisce di tacere, rientrando così nell'ambito della *parthesia* come suo fondamento: ὁ γοῦν μάλιστα γελοῖον... οὐκ ἂν δυναίμην σιωπήσῃαι πρὸς σέ<sup>47</sup>.

Il passaggio tra la scena contemporaneizzata del dialogo e la scena del mito avviene attraverso la memoria, μέμνημαι<sup>48</sup>. La memoria delle vicende passate degli dèi - o, in una lettura metaletteraria, dei versi di Omero - ha dei precisi riferimenti nello stesso testo epico che quindi costituisce il punto di partenza anche per la creazione delle strutture della ripresa ipertestuale. Ad A 396 Achille dice di aver sentito (ἄκουσα) - e quindi ricorda - dalla madre la storia dell'intervento a favore di Zeus e al v. 407 la invita a ricordare a Zeus

<sup>45</sup> Per la sovrapposizione Zeus-Omero e la critica della μεγαληγορία, ved. infra nn. 55, 66.

<sup>46</sup> Il passo ritorna in *I.tr.* 40 tra gli esempi dell'*apithanotes* di Omero.

<sup>47</sup> Il riso e la libera parola comica non si possono trattenere e sono tra di loro strettamente collegati. Cf. *Eun.* 1 μηδὲ κατέχευεν δυνατὸς εἶ τὸν γέλωτα (qui è il riso stesso che dà l'avvio al dialogo); *Cat.* 17, *Vit.Auct.* 13, *D.Mort.* 1(1)1; *Sacr.* 1, *D.mar.* 1(1)4. Cf. *Ar. Ra.* 42. Il riso a crepapelle: *Eun.* 12. Fino alle lacrime: *Hist.conscr.* 26.

<sup>48</sup> La memoria del personaggio Ares e la memoria di Luciano. Cf. *I.tr.* 6 (Zeus a Hermes a proposito dei versi di Omero) μεμνησθαι δέ σε εἰκόσ.

queste vicende (τῶν νῦν μιν μνήσασα) per ottenere come ricompensa un favore per il figlio<sup>49</sup>.

In Omero l'azione si svolge in tre sequenze:

I. Gli dèi insidiano Zeus e vogliono legarlo (A 399).

Ia. Tre divinità, Era, Poseidone, Atena (A 400).

II. Teti interviene e lo libera (A 401).

IIa. Teti chiama in aiuto Briareo che si schiera a fianco di Zeus (A 402-05).

III. Gli dèi si spaventano e desistono (A 406).

Luciano riprende integralmente la sequenza I - nell'azione con l'ampliamento ἐπαναστάντες ἐπεβούλευσαν (Hom. ἤθελον) e nell'elenco delle tre divinità con variazione d'ordine. Della sequenza II Luciano tralascia il primo elemento - intervento di Teti e liberazione - deformando così in maniera significativa la vicenda. In Omero Zeus viene prima legato e poi liberato. Luciano limita a livello di minaccia l'azione degli dèi e sottolinea invece la paura di Zeus, un elemento che non si trova in Omero, se non nella sequenza III e a ruoli invertiti - sono gli altri dèi che si spaventano -. È la *deilia* (ὡς παντοῖος ἦν δεδιώς), contrapposta, come motivo comico centrale che rovescia la *hyperopsia*, al vuoto τῦφος delle minacce di Zeus. La contrapposizione è poi rideterminata dal gioco di relazioni sui numeri: Zeus minaccia di legare tutti gli dèi con terra e mare compresi, Ares sembra credere al massimo a una superiorità limitata al confronto uno a uno e qui sottolinea, con aria beffarda, che tre soli dèi sono bastati a gettare nel panico Zeus<sup>50</sup>. La sequenza IIa viene sostanzialmente ripresa da Luciano con l'eliminazione degli *omantia* e dell'assidersi di Briareo a fianco di Zeus. Muta però la struttura dell'azione e in maniera significativa. Luciano ricrea il testo omerico sulla base di un modulo ancora omerico e particolarmente drammatico. La struttura καὶ νύ κε ...|| εἰ μὴ ... segna sempre in Omero una tensione dell'azione fino al limite, fino al punto che precede immediatamente il precipitare della situazione. E in Omero in genere si tratta della situazione critica di un eroe - o di uno schieramento -, in aiuto del quale interviene un dio (tra gli altri Zeus)<sup>51</sup>. E così anche il verbo ἐλέησε ha come soggetto Zeus che interviene in aiuto di un eroe in difficoltà<sup>52</sup>. L'uso della struttura quindi si presenta come un indizio di rovesciamento - in rela-

<sup>49</sup> Per la memoria, in una struttura narrativa analoga, cf. Θ 362.

<sup>50</sup> In questo gioco di numeri rientra - o ne costituisce lo spunto - anche la puntualizzazione su Briareo ἐκατόγχερα δντα.

<sup>51</sup> Θ 132, Hes. Th. 838, Batr. 269, 292 (Zeus); Γ 374, E 312 (Afrodite); Υ 291 (Poseidone). Cf. anche E 680, Θ 91.

<sup>52</sup> P 441, T 340, Batr. 292 ἐλέησε Κρονίων; O 12 ἐλέησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε; Π 431 ἐλέησε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.

zione ipertestuale con Omero - che si compie a livello intratestuale nell'immagine ipotetica di uno Zeus incatenato (κὰν ἐδέδετο). È il puntuale ribaltamento dell'immagine συναρτήσας μετεωρῶ della minaccia di Zeus, rimarcato dal parallelismo αὐτῷ κεραυνῶ καὶ βροντῆ<sup>53</sup> - nota assolutamente assente nel testo omerico - con la coppia τὴν γῆν ἅμα καὶ τὴν θάλατταν.

Alla καλλιρρημοσύνη di Zeus (il testo omerico di Θ 5 ss.) corrisponde una παρα-καλλιρρημοσύνη che usa ancora un testo epico (A 399 ss.) e funziona sulla base dell'osservazione dell' incongruenza e del procedimento del rovesciamento. Di qui il riso di Ares, di Luciano che gioca con la letteratura (ταῦτα λογιζομένῳ) e infine del lettore che sa stare al gioco intellettuale delle relazioni ipertesto-ipotesto.

L'immagine dell'*aurea catena*, congiunta al motivo della *hyperopsia*, ritorna due volte nello *Zeus confutato*. Il testo inizia come una inchiesta di Cinisco - dietro al quale si nasconde l'autore Luciano - sulla verità della tesi epica dell'ineluttabilità del destino stabilito dalle Moire, in funzione di una critica dell'idea di provvidenza divina<sup>54</sup>. La necessità insuperabile del destino, concretizzata nell'immagine epica dello stame controllato dalle Moire, viene applicata anche all'esistenza e all'azione degli dèi. Al § 4 è Zeus in persona - come portavoce della poesia di Omero ed Esiodo<sup>55</sup> - che riafferma la verità della tesi epica. Cinisco non può non ridere (τί δ' οὖν ἐμειδιάσας;). La memoria poetica del personaggio - ovvero dell'autore satirico - estrae dal testo di Omero ('Ανεμνήσθην ἐκείνων τῶν Ὀμήρου ἐπῶν) il passo della *seira*, per rivelarne l'incongruenza con la tesi di riferimento.

*I.conf.* 4 ΚΥΝΙΣΚΟΣ Ἄνεμνήσθην ἐκείνων τῶν Ὀμήρου ἐπῶν, ἐν οἷς πεποιήσαι αὐτῷ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῶν θεῶν δημηγορῶν, ὅποτε ἠπειλείς αὐτοῖς ὡς ἀπὸ σειρᾶς

<sup>53</sup> Sono i segni specifici del potere di Zeus, che divengono - insieme al dio - oggetto privilegiato dell'attacco satirico. Cf. infra n. 65.

<sup>54</sup> «Non si può sfuggire al destino e alle Moire»: Z 487-89, Hes. *Th.* 218 s., 905 s.; Y 127 s., Ω 209 s.; η 197, ω 29; π 64, γ 208, etc.. Cf. M. Pinto, *Presenza di Esiodo nelle opere di Luciano*, RIL 108, 1974, 981 s. Per la critica dell'idea di provvidenza divina in Luciano, cf. M. Caster, *Lucien e la pensée religieuse de son temps*, Paris 1937, 142-78.

<sup>55</sup> Zeus è il segnale iterato della presenza dell'ipotesto. A lui si chiede - per poi confutarlo, svelando le incongruenze - se le parole dell'epica sono vere (domande in relazione diretta o indiretta ai testi epici: *I.conf.* 1 l'inevitabilità di ciò che è stabilito dalle Moire, 2 le Moire sono tre, 4 Zeus e la *seira*, 7 l'immortalità e la felicità degli dèi, 17-18 la giustizia dell'Ade). Solo da Zeus - come se Zeus fosse identificato col testo di Omero - si può apprendere la 'verità' (*I.conf.* 10 ἐγὼ δὲ - παρὰ τίνος γὰρ ἂν ἄλλου τάληθές ἢ παρὰ σοῦ μάθομαι;). La sovrapposizione parola di Zeus/parola epica è evidente se si considera la parallela formula interrogativa di Hes. 3, all' interno di una argomentazione in cui si contestano ad Esiodo - presentato come interlocutore - le affermazioni delle sue opere: ταῦτα οὖν παρὰ τίνος ἄλλου, Ἡσίοδε, ἢ παρ' αὐτοῦ σοῦ μάθοι τις ἄν; Per Omero come fonte di verità, cf. *I.tr.* 39, dove lo stoico Timocle afferma di essersi convinto dell' esistenza della provvidenza divina sulla base di quel che ne dice Omero (Οὐκοῦν ἐκείῳ ἐπέισθην τὴν πρόνοιαν τῶν θεῶν ἐμφαίζοντι), per essere poi sconfessato dall'epicureo Damide.

τινος χρυσης ἀναρτησόμενος τὰ πάντα· ἔφησθα γὰρ αὐτὸς μὲν τὴν σειρὰν καθήσειν ἐξ οὐρανοῦ, τοὺς θεοὺς δὲ ἅμα πάντας, εἰ βούλοιντο, ἐκκρεμαμένους κατασπᾶν βιάσεσθαι, οὐ μὴν κατασπᾶσειν γε, σὲ δέ, ὅπῃται ἐθελήσης, ῥαδίως ἅπαντας

αὐτὴ κεν γαίη ἐρύσαι αὐτὴ τε θαλάσση.

τότε μὲν οὖν θαυμάσιος ἐδόκει μοι τὴν βίαν καὶ ὑπέφριττον μεταξύ ἀκούων τῶν ἐπῶν·

(C.: *Mi sono venuti in mente quei versi che Omero ti ha fatto dire nell'assemblea degli dèi, quando minacciavi di appendere il mondo a una catena d'oro. Dicevi che tu avresti calato la catena dal cielo e che tutti gli dèi insieme, se l'avessero voluto, potevano tentare di tirarti giù appendendosi ad essa: ma non ci sarebbero riusciti. Tu invece, qualora lo volessi, li sollevaresti tutti, con la stessa terra e il mare. Allora mi sembravi straordinario per la tua forza e rabbrivido ad ascoltare i versi.*)

La memoria e il contatto inedito che essa crea tra i testi suscitano il riso demistificante - il riso della satira - che attacca il testo omerico e irrita il personaggio Zeus come voce epica. Il riso sconvolge la normale percezione del testo epico, ne è anzi un puntuale rovesciamento: il riso (ἐμειδίασας) si contrappone all'ammirazione (θαυμάσιος) e alla paura (ὑπέφριττον μεταξύ ἀκούων τῶν ἐπῶν). Il riso distrugge la *hyperopsia* di Zeus (ἠπειλεις, μεγαλαυχήσασθαι) e la corrispondente *megalegoria* di Omero. Come nel primo dei *Dialoghi degli dèi*, l'immagine della *seira* diventa il simbolo della *hyperopsia* di Zeus e conseguentemente della parola epica.

L'operazione di ripresa degli ipotesti trova il suo compimento nello sviluppo parodico che segue, in cui viene realizzata una vera e propria sovrapposizione delle due distinte immagini di base, con un mutamento significativo - un rovesciamento - della posizione di Zeus. All'azione di Zeus che manifesta la sua *hyperopsia*, minacciando di sospendere tutti gli altri dèi insieme alla terra e al mare, corrisponde l'immagine di uno Zeus appeso - con la sua *aurea catena* e tutte le sue minacce (μετὰ τῆς σειρᾶς καὶ τῶν ἀπειλῶν) - al sottile filo di Cloto. La similitudine dei pesci appesi alla lenza (καθόπερ οἱ ἄλιεις ἐκ τοῦ καλάμου τὰ λχθύδια), tratta dalla quotidianità<sup>56</sup>, sta a rimarcare il rovesciamento e la sua natura di *hypobole*, così come il trasferimento del vanto (μεγαλαυχήσασθαι) da Zeus a Cloto.

Il rovesciamento è sottolineato pure dalla contrapposizione esplicitamente indicata tra ipotesto e ipertesto:

- contrapposizione di tempi: τότε μὲν (passato epico assoluto) vs νῦν δέ ... ἦδη (dialogo contemporaneizzato e familiarizzato);
- contrapposizione delle forme della percezione: ἐδόκει ... ἀκούων τῶν ἐπῶν vs αὐτόν σε ἦδη ὀρῶ.

<sup>56</sup> Non però senza dei paralleli epici: κ 124, μ 251-4, χ 384-8, Π 407 s. Per le immagini della pesca in Luciano cf. O. Schmidt, *Metapher und Gleichnis in den Schriften Lucians*, Winterthur 1897, 86-88.

- contrapposizione sintattica tra Zeus soggetto nell'ipotesto e Zeus oggetto nell'ipertesto, con il mantenimento degli stessi verbi (κρεμάμενον, αὐτόν σε ἀνάσπαστον αἰωροῦσα).

Ai §§ 7-8 dello *Zeus confutato* è in discussione il valore positivo dell'immortalità degli dèi. L'immortalità è ciò che distingue gli dèi dagli uomini e che li rende superiori<sup>57</sup>. Cinisco, rovesciando la prospettiva epica, dimostra che l'immortalità ha un valore negativo: rende gli dèi schiavi del destino per l'eternità, mentre gli uomini se ne possono liberare con la morte. Gli dèi sono trasformati in βάνουσοι, costretti per sempre alla fatica e agli affanni del lavoro: non possono certo essere felici<sup>58</sup>. Solo Zeus sembra salvarsi dall'eterna infelicità, per il ruolo che ha nell'Olimpo:

*I.conf.* 8 σὺ μὲν γὰρ εὐδαίμων, βασιλεὺς γάρ, καὶ δύνασαι ἀνασπᾶν τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν ὡπερ ἱμονίων καθείς.

*(Tu infatti sei felice, perché sei il re e puoi tirar su la terra e il mare come se calassi una corda nel pozzo).*

L'immagine della *seira* è accostata qui con la definizione della posizione di potere di Zeus<sup>59</sup>, tanto che se ne può dedurre un'equivalenza tra regalità e azione della *seira*, che conferma la valenza simbolica dell'immagine per designare la *hyperopsia* del dio. La comparazione però sul piano della quotidianità, con la corda del pozzo<sup>60</sup>, conferisce all'affermazione dell'*eudaimonia* di Zeus un valore ironico, per cui neppure il βασιλεὺς degli dèi sfugge - nell'operazione di straniamento propria dell'osservatore satirico - alla dimensione di βάνουσος e ai problemi della quotidianità che ne derivano<sup>61</sup>.

Nello *Zeus tragedo* si è tornata a riunire l'assemblea degli dèi. Ad Atene si sta svolgendo un dibattito pubblico tra lo stoico Timocle e l'epicureo Damide

<sup>57</sup> Nell'epica θεοὶ e ἄνθρωποι sono contrapposti in strutture formulari sulla base dell'immortalità dei primi e della mortalità dei secondi: ω 64 ἀθάνατοί τε θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι. Cf. π 265, τ 593, E 442, Y 64, M 242, Ξ 199, *Dem.* 11, 55, *Herm.* 9, 161, *Hes. Th.* 272. L'idea dell'immortalità è ulteriormente marcata in formule come *Hes. Th.* 21, 105 ἀθάνατων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔόντων, β 432 ἀθάνατοισι θεοῖς αἰειγενέτησιν.

<sup>58</sup> Gli dèi nell'epica sono per definizione θεοὶ ρεῖα ζῶντες (δ 805, ε 122, Z 138). Per la serenità della vita degli dèi sull'Olimpo cf. ζ 42-46. Così sono per definizione μάκαρες, idea congiunta a quella dell'immortalità nella formula μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἔόντες (ε 7, θ 306, μ 371, 377, Ω 99, *Dem.* 325).

<sup>59</sup> Per il potere di Zeus sull'Olimpo, cf. υ 112, B 669, Δ 61, M 212, Σ 366, etc..

<sup>60</sup> Cf. *Icar.* 7 τοῦ ἡλίου καθάπερ ἱμονίᾳ τινὶ τὴν ἰκμάδα ἐκ τῆς θαλάττης ἀνασπῶντος.

<sup>61</sup> Nei testi di Luciano ricompare più volte l'immagine di Zeus in affanno per il superlavoro. Cf. *Icar.* 24-26, *Tim.* 9, *Bis acc.* 1-3.

sul tema della provvidenza divina. L'epicureo - che nega ogni influenza divina sulla vita umana, se non l'esistenza stessa degli dèi - sembra avere la meglio e gli dèi rischiano di rimanere senza i sacrifici che gli uomini ad essi normalmente tributano. Di fronte alla gravità della situazione Zeus ha fatto convocare l'assemblea di tutti gli dèi (§ 6). Hermes - seppure con qualche difficoltà - ha fatto la sua parte ed ora tocca a Zeus pronunciare un discorso adeguato alla situazione. Ha anche lui però qualche problema, non ostante la sua esperienza di assemblee epiche.

*I.tr.* 14 ΖΕΥΣ 'Αλλ' ὄ γε πέπουθα, ὦ Ἑρμῆ, οὐκ ἂν ὀκνήσαιμι πρὸς σέ εἰπεῖν υἱὸν δυντα. οἶσθα ὅπως θαρραλέος αἰεὶ καὶ μεγαλήγορος ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἦν. ΕΡΜΗΣ Οἶδα καὶ ἐδεδίειν γε ἀκούων σου δημηγοροῦντος, καὶ μάλιστα ὅποτε ἀπειλοῖς ἀνασπάσειν ἐκ βάθρων τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν αὐτοῖς θεοῖς, τὴν σειρῶν ἐκείνην τὴν χρυσοῖν καθεῖς.

(Z.: *Ma ciò che mi capita, Hermes, è una cosa che a te non esiterò a dire, perché sei mio figlio. Tu sai bene come ero sempre coraggioso e magniloquente nelle assemblee. H.: Lo so e in effetti ero pieno di paura quando ti sentivo fare dei discorsi, soprattutto quando minacciavi di tirar su dalle fondamenta la terra e il mare con gli stessi dèi, calando quella famosa catena d'oro).*

Nell'epica Zeus era θαρραλέος e μεγαλήγορος. Al concetto di μεγαληγορία - che così acquisisce al di là del significato di 'magniloquenza' un valore negativo - si sovrappone quello di *hyperopsia*, come indica il richiamo di Hermes all'episodio della *seira*<sup>62</sup>. La parola epica di Zeus suscitava - come già si è visto - soggezione e paura<sup>63</sup>. È quello che avviene ancora - comicamente - nell'*Icaromenippo* (§ 23), quando il personaggio cinico arriva con le sue ali di fronte a Zeus: il dio lo guarda φοβερῶς δριμύ τε καὶ τιτανῶδες e gli chiede chi sia con la formula epica τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόθι τοι πόλις ἦδὲ τοκῆς; La reazione di Menippo è significativa. È proprio di fronte alla parola epica - che dal punto di vista dei significati non ha nulla di minaccioso - che egli è preso dal terrore<sup>64</sup>. Zeus e Omero sono associati nella *hyperopsia*. Compare il termine μεγαλοφωνία, collegato all'attributo di Zeus, la βροντή, che insieme al fulmine è lo strumento e il simbolo del suo potere<sup>65</sup>. L'effetto del tuono è qui trasferito - in forma di μεγαλοφωνία - alla parola epica<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> Nel *pastiche* di *I.tr.* 6 Hermes aveva riutilizzato un verso dell'episodio della *seira* (Θ 7), così come qui Zeus tenterà di iniziare il suo discorso riprendendo Θ 5.

<sup>63</sup> ἐδεδίειν γε ἀκούων σου δημηγοροῦντος. Cf. *I.conf.* 4 ὑπέφριττον μεταξύ ἀκούων τῶν ἐπῶν. In Hom. cf. A 568, Θ 28 s.

<sup>64</sup> *Icar.* 23 Ἐγὼ δὲ ὡς τοῦτ' ἤκουσα, μικροῦ μὲν ἐξέθαιον ὑπὸ τοῦ δέους, εἰσπήκειν δὲ ὄμως ἀχανῆς καὶ ὑπὸ τῆς μεγαλοφωνίας ἐμβροητούμενος. Sul passo, cf. R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig-Berlin 1906, 107 s.

<sup>65</sup> Hom. e 4 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, οὗ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον. La potenza di Zeus si esprime attraverso le sue armi particolari: Hes. *Th.* 687-93, 707 s., 853 s. Il tuono e il fulmine suscitano δέος e φόβος: Θ 75-77, 133-38, P 595 s., Hes. fr. 54.7-9. Nel rovesciamento della parodia queste armi perdono la loro efficacia: cf. Ar. *Nu.* 401; *Batr.* 285-91; Luc. *Tim.* 1 s.

<sup>66</sup> La μεγαλοφωνία/μεγαληγορία è il carattere specifico dell'espressione in versi e in particolare di Omero: *I.tr.* 6 μεγαλοφωνία ποιητικῆ; *Hist.conscr.* 8 τῆς μεγαλοφωνίας μὲν

Nella scena familiarizzata<sup>67</sup> e contemporaneizzata<sup>68</sup> dello *Zeus tragedo* la *hyperopsia* è smascherata e rovesciata. Zeus si trova imbarazzato per la gravità dei problemi che si devono trattare, ma soprattutto - come se fosse un retore alle prime armi - per il gran numero di dèi che affollano l'assemblea<sup>69</sup>. L'imbarazzo è comicamente descritto in un'analisi psicologica attraverso un mutamento di registro parodico. A compiere il rovesciamento della *hyperopsia* di Zeus si accosta all'ipotesto omerico una parodia di Saffo<sup>70</sup>. La mente è nel panico (διατετάρωγμαί τὴν γυνῆμην) e un tremito gli percorre le membra (ὑπότρομος) a sottolineare la *deilia* di Zeus, mentre la lingua, così sciolta e altisonante nelle minacce della *seira*, è legata, inceppata (πεπεδημένη). L'emozione infine gli ha fatto scordare il proemio che aveva composto con tanta cura per far bella figura.

Al § 45 dello *Zeus tragedo* l'epicureo Damide sembra ormai aver la meglio, con conseguenze irrimediabili per gli dèi che assistono impotenti all'evolversi della contesa. Damide muove i suoi attacchi contro lo stesso Zeus. Il tuono è sempre stato considerato una manifestazione del potere di Zeus - come lo stoico Timocle può aver appreso dall'epica<sup>71</sup>-, ma in contraddizione con questa convinzione sta la tradizione cretese che parla della morte di Zeus e ne mostra anche la tomba<sup>72</sup>. Zeus impallidisce e trema di paura,

ἐκείνης; *Rh.Pr.* 4 ποιητικῆς μεγαληγορίας; *Musc. enc.* 5 μεγαλοφωνότατος τῶν ποιητῶν Ὅμηρος; *Cont.* 23 ἀποπνίξεις γὰρ εὖ σὶδ' ὅτι τὸν Ὅμηρον κατελθὼν ἐπὶ τῇ μεγαληγορίᾳ τῶν ἐπῶν. Per il contatto tra la broncatura di Zeus e la *μεγαλοφωνία* della parola è significativo che in *Icar.* 10 i filosofi - che si esprimono alla maniera della tragedia (30 τραγωδοῦσι) e che pretendono così di apparire *σεμνοί* (21) - vengano definiti con l'epiteto epico di Zeus ὑψιβρεμέτα. Il filosofo pretende di essere superiore agli altri perché è *μεγαλοφωνότατος* (*Icar.* 30)/ *μεγαλοφωνότερος* (*Bis acc.* 11). Vedi anche *Dem. Enc.* 20. Cf. *Ar. Ach.* 530 s.; *V.* 620-8, 671.

<sup>67</sup> La dimensione familiare e colloquiale è intenzionalmente sottolineata nel testo dalla spiegazione di Zeus che confessa la sua debolezza (ὦ Ἐρμῆ, οὐκ ἂν ὀκνήσαιμι πρὸς σέ εἰπεῖν υἱὸν ὄντα) e nella successiva allocuzione ὦ τέκνον. Cf. J. Coenen, *Lukian. Zeus tragedos*, Meisenheim am Glan 1977, 65.

<sup>68</sup> Al passato epico (ἐν ταῖς ἐκκλησιαῖς ἦν: ἐδεδῖεν γε ἀκούων σου δημηγοροῦντος) si contrappone il presente della situazione del dialogo (ἀλλὰ νῦν).

<sup>69</sup> πολυθεωτάτη ... ἡ ἐκκλησία è - come suggerisce Coenen 1977, 65 - una comica variazione analogica di *πολυαθροπότητος* (*Vit. Auct.* 10, *Peregr.* 1).

<sup>70</sup> fr. 31 Voigt. Per l'analisi della parodia, cf. V. Citti, *Il turbamento di Zeus* (*Luc. I.tr.* 14), *Eikasmos* 3, 1992, 221 s.

<sup>71</sup> Cf. *I.tr.* 39. Per il tuono nell'epica cf. supra.

<sup>72</sup> Il motivo della morte di Zeus - come quello degli dei soggetti all'azione del tempo (cf. n. 11) - ritorna più volte in Luciano: *Sacr.* 6, 10, *Tim.* 6, *Philops.* 3, *Deor. conc.* 6 (vedi anche *D.Mort.* 11(16)1, *Sacr.* 15). Cf. Coenen 1977, 131. Per l'uso iterato degli stessi motivi nell'opera di Luciano è notevole la nota metaletteraria τοῦτ' ἐγὼ πρὸ πολλοῦ ἠπιστάμην ἐροῦντα τὸν ἄνθρωπον (*I.tr.* 45): l'ascoltatore/lettore si aspetta, in base allo sviluppo dell'argomentazione, il ritorno di determinati motivi o immagini, così come di determinati riferimenti ipotestuali.

perché le argomentazioni avvincono gli spettatori e Damide li trascina dalla sua parte legati per gli orecchi. In relazione a questa immagine Momo - che rappresenta la voce satirica nell'assemblea degli dèi<sup>73</sup>-, dopo aver suggerito a Zeus di non tenere in alcun conto le opinioni degli uomini, introduce beffardamente il riferimento alla *seira*:

ZEYΣ Τί λέγεις, ὦ Μῶμε; καταφρονεῖν; οὐχ ὄρας ὅσοι ἀκούουσι καί ὡς συμπεπεισμένοι εἰσὶν ἤδη καθ' ἡμῶν καὶ ἀπάγει αὐτοὺς ἀναδησάμενος τῶν ὠτων ὁ Δῆμις;

ΜΩΜΟΣ Ἄλλὰ σύ, ὀπότεω, ὦ Ζεῦ, θελήσης, σειρὴν χρυσεῖην καθεὶς ἅπαντας αὐτοὺς

αὐτῆ κεν γαίῃ ἐρύσαις αὐτῆ τε θαλάσση.

(Z.: *Che dici, Momo? Fare il superiore? Non vedi quanti sono quelli che ascoltano e come ormai sono persuasi contro di noi e Damide li trascina legati per le orecchie? M.: Ma tu, Zeus, basta che lo voglia, calando la catena d'oro, li puoi tirar su tutti quanti, insieme alla stessa terra e al mare).*

Alla *seira* corrispondeva in *D.deor.* 1(21) lo Zeus legato dagli altri dèi, in *I.conf.* 4 appeso al filo delle Moire, in *I.tr.* 14 con la lingua πεπεδημένη. L'immagine epica, simbolo della *hyperopsia* di Zeus, trova qui il suo rovesciamento, in una prospettiva particolare, in relazione alla metafora ἀναδησάμενος τῶν ὠτων<sup>74</sup> che ne ha provocato l'inserimento. Il potere di persuasione di Damide si contrappone al potere di Zeus e ne smaschera - nell'accostamento delle immagini - la vanità. Quanto le parole di Damide sono persuasive (συμπεπεισμένοι), tanto l'eventuale azione di Zeus<sup>75</sup> e la parola epica che la descrive sono - come in *D.Deor.* 1(21)1 - ἀπίθανα<sup>76</sup>. Il rovesciamento della *hyperopsia* è completato dall'immagine della *deilia*. Zeus presenta i tratti caratteristici del *deilos* (ὠχρίακας ... καὶ συγκροτεῖς τοὺς ὀδόντας ὑπὸ τοῦ τρόμου) e la sua è paura delle parole degli uomini, mentre nell'epica sono gli altri che temono la parola di Zeus<sup>77</sup>. Nell'episodio epico della *seira* Zeus guarda dall'alto e con disprezzo l'iniziativa degli altri dèi: qui dovrebbe fare lo stesso - come gli suggerisce Momo (Θαρρεῖν χρῆ καὶ τοιούτων ἀνθρωπίσκων καταφρονεῖν) -, però nei confronti degli *homunculi*. Vi è una sproporzione tra il tipo d'intervento che Momo propone e la definizione riduttiva degli antagonisti (ἀνθρωπίσκοι). L'immagine della *seira* acquisisce una coloritura iperbolica che si risolve in un procedimento di *hypobole*<sup>78</sup>, che smaschera uno

<sup>73</sup> Per il ruolo di Momo, cf. Coenen 1977, 76.

<sup>74</sup> Cf. *Herc.* 5, *Icar.* 3-4, *Scyth.* 11. Cf. infra n. 91.

<sup>75</sup> L'eventualità dell'intervento indicata da ὀπότεω ἐθέλησης richiama *D.Deor.* 1(21)1 ἦν ἐθέλω, Θ 23 e le formule epiche identificate (n. 24). Ma sulla possibilità che Zeus sia in grado di compiere un'azione del genere pongono seri dubbi le affermazioni di impotenza dello stesso Zeus in *I.tr.* 25, 32, 40. Nell'epica invece ciò che Zeus dice si compie irrevocabilmente.

<sup>76</sup> Per l'*apithanotes* di Omero cf. *I.tr.* 39-40. Cf. infra n. 80.

<sup>77</sup> Cf. supra n. 63.

<sup>78</sup> La sproporzione sottolinea l'impotenza - oltre che la *deilia* - di Zeus e suscita il ridicolo. Cf.

Zeus ὑπεροπτικός, ma privo di mezzi per sostenere il suo τύφος.

Luciano riprende l'immagine della *seira* in un testo di natura diversa dai dialoghi, nel *Come si deve scrivere la storia*. In questo trattatello in forma di lettera, nell'argomentazione che mira a distinguere i caratteri della storiografia da quelli della poesia, la *seira* di Zeus compare insieme ad altre immagini celebri della tradizione come esempio della libertà del poeta<sup>79</sup>.

*Hist.conscr.* 8 οὐδὲ ὀπτόων ὁ Ζεὺς αὐτῶν ἀπὸ μιᾶς σειρᾶς ἀνασπάσας αἰωρῆ ὁμοῦ γῆν καὶ θάλατταν, δεδίασι μὴ ἀπορραγείσης ἐκείνης συντριβῆ τὰ πάντα κατενεχθέντα.

(*Neppure quando il loro Zeus, tirandoli su con una sola catena, sollevi terra e mare insieme, temono che, spezzatasi quella, il tutto rovini giù e vada in pezzi*).

La poesia ha una libertà assoluta e può creare qualsiasi immagine fantastica o paradossale: ἐκεῖ μὲν γὰρ ἀκρατῆς ἢ ἐλευθερία καὶ νόμος εἶς - τὸ δόξαν τῷ ποιητῇ. Però la sua libertà è anche *apithanotes*: ai poeti non si deve credere<sup>80</sup>. L'*apithanotes* è smascherata attraverso una applicazione sul piano del quotidiano: la catena si potrebbe spezzare e tutto quello che vi è appeso andrebbe in frantumi<sup>81</sup>. Le altre immagini dell'epica<sup>82</sup> concorrono con i loro tratti iperbolici e paradossali a delineare questa incredibilità della poesia. Si sovrappone poi all'*apithanotes* l'idea di *hyperopsia*, che nell'ipotesto della *seira* è propria di Zeus, ma che in questo passo viene trasferita al poeta attraverso l'immagine - di derivazione platonica- del cocchio alato (κἄν ἵππων ὑποπτέρων ἄρμα ζεύξασθαι ἐθέλη)<sup>83</sup>, direttamente collegata alla nota sull'ispirazione (ἔνθεος γὰρ καὶ κάτοχος ἐκ Μουσῶν)<sup>84</sup>. Nell'ipotesto platonico è Zeus

*Tim.* 4 ἀλλ' ὁ γενναῖος καὶ Γίγαντολέτωρ καὶ Τιτανοκράτωρ ἐκάθησο τοὺς πλοκάμους περικειρόμενος ὑπ' αὐτῶν, δεκάπηχυν κεραυνὸν ἔχων ἐν τῇ δεξιᾷ. In *Batr.* 280-91 Zeus usa il suo ὄπλον per fermare i minuscoli topi, così come ha fatto contro i Giganti, ma il suo intervento sortisce l'effetto contrario.

<sup>79</sup> Cf. *Itr.* 39, *Philops.* 4, *Hes.* 5, *Pro im.* 19. Ved. H. Homeyer, *Lukian. Wie man Geschichte schreiben soll*, München 1965, 186 s.

<sup>80</sup> *Electr.* 3, *D.Mort.* 9(28), *Sacr.* 5, *Bis acc.* 1, *VH I* 3, *Philops.* 3-4. Per la letteratura come *pseudos* e l'atteggiamento di Luciano, cf. Bompaigne 1958, 127 s. (con un ampio elenco dei loci). Per la relazione tra verità e falsità nei poeti, cf. Veyne 1984, 34. Per il rapporto tra poesia e storia e tra falso e vero, cf. B. Gentili - G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983, 5-31.

<sup>81</sup> La non credibilità dell'immagine è sottolineata dalla contrapposizione μιᾶς σειρᾶς - τὰ πάντα.

<sup>82</sup> Y 226-229 (le puledre figlie di Borea): cf. *Pro im.* 20. B 477-79 (ritratto di Agamennone): cf. *Pro im.* 25.

<sup>83</sup> Pl. *Phrd.* 246 e ὁ μὲν δὴ μέγας ἡγεμὼν ἐν οὐρανῷ Ζεὺς, ἐλαύων πτηνὸν ἄρμα.

<sup>84</sup> Cf. Pl. *Phrd.* 245 a ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχῆ.

che avanza nel cielo alla testa di dèi e demoni. L'immagine - che nel *Pescatore o i redivivi* (§ 22) è definita come la citazione parodica per eccellenza da inserire in un *pastiche* platonico - è utilizzata da Luciano nella *Duplici accusa* (§ 33) per attaccare la *hyperopsia* del dialogo filosofico che vola sdegnoso al di sopra degli uomini e per definire e difendere, in contrapposizione ad esso, i caratteri della propria operazione letteraria. Nel *Maestro dei retori* (§ 26) la stessa immagine qualifica come *ὑπεροπτικός* il retore che insegue il successo per la via più facile : *ὡς τὸ τοῦ Πλάτωνος ἐκείνο πτηνὸν ἄρμα ἐλαύνοντα φέρεσθαι σοὶ μᾶλλον πρέπειν περὶ σεαυτοῦ εἰπεῖν ἢ ἐκείνῳ περὶ τοῦ Διός*. Così qui il poeta *ὑπεροπτικός* prende il posto di Zeus ed è al tempo stesso il creatore degli *ἔπεα ὑπεροπτικά* del dio.

Ancora *hyperopsia* e *apithanotes* sono collegate all'immagine della *seira* applicata a un filosofo nel dialogo *Ermotimo o le scuole filosofiche*. Ermotimo è sulla dura via della virtù, sotto la guida di un filosofo stoico che sembra già esser giunto alla vetta. Egli spiega al suo interlocutore, Licino, come dopo venti anni di fatiche sia ancora al principio dell'erta. Questi, che rappresenta la voce satirica nel dialogo, è stupito dalle affermazioni di Ermotimo e propone una soluzione paradossale, che nasconde in sé e quindi anticipa il giudizio del personaggio e dell'autore sul maestro stoico e sulle altre scuole filosofiche.

*Herm. 3* ΛΥΚΙΝΟΣ Οὐκοῦν ὁ διδάσκαλός σοι τοῦτο ἱκανὸς ποιῆσαι ἄνωθεν ἐκ τοῦ ἄκρου καθάπερ ὁ τοῦ Ὀμήρου Ζεὺς χρυσοῦν τινα σειρᾶν καθιεῖς τοὺς αὐτοὺς λόγους, ὑφ' ὧν σε ἀναστῆρα δηλαδὴ καὶ ἀνακουφίζει πρὸς αὐτόν τε καὶ τὴν ἀρετὴν αὐτὸς πρὸ πολλοῦ ἀναβεβηκώς.

*(Questo te lo può fare il tuo maestro, calando dalla vetta, come fa lo Zeus di Omero, una catena d'oro, ovvero i suoi discorsi, con i quali è chiaro che ti può tirar su e innalzare fino a sé e alla virtù, visto che lui ci è salito da un pezzo).*

Ermotimo non percepisce l'ironia dell'immagine e attribuisce a se stesso la responsabilità del ritardo nel raggiungimento della meta. Licino invece ha già iniziato l'azione di smascheramento delle pretese dei maestri di filosofia, che fanno grandi promesse semplicemente per ingannare meglio i discepoli e trarne maggiori vantaggi materiali.

Nell'osservazione di Licino - che potrebbe sembrare un elogio - il maestro stoico prende il posto dello Zeus della *seira* epica. La sovrapposizione filosofo-Zeus è il segnale che rivela la *hyperopsia*. Il maestro stoico - e l'osservazione può valere per i maestri delle altre scuole filosofiche<sup>85</sup> - è trasformato in un dio:

<sup>85</sup> Cf. *Herm.* 85.

1. ha abbandonato, almeno in apparenza, la sua natura umana<sup>86</sup>;
2. se ne sta in alto, al di sopra della condizione umana<sup>87</sup>;
3. è un essere superiore rispetto agli altri uomini<sup>88</sup>;
4. ha ogni potere e ogni conoscenza<sup>89</sup>;
5. promette cose meravigliose e divine e gli uomini a lui rivolgono le loro invocazioni<sup>90</sup>.

I discorsi del filosofo - ovvero la sua arte di persuadere - si trasformano in un'*aurea catena* che dovrebbe sollevare il discepolo verso la virtù. Nello *Zeus tragedo* (§ 45) la *seira* di Zeus era contrapposta come termine negativo al potere di persuasione dell'epicureo Damide. Ora la *seira* diviene la metafora della persuasione<sup>91</sup>, mantenendo però la sua valenza di *apithanotes* che viene trasmessa ai λόγοι del filosofo.

Nel testo l'immagine della *seira* viene rovesciata. Il filosofo, che sembra stare in alto in una dimensione divina, è - come rivela la *parthesia* di Licino - attaccato ai beni materiali più di ogni altro: si dà ai piaceri<sup>92</sup> e alle risse (§§ 11-12) e invece di innalzare i discepoli verso la virtù, li trascina - quando tardano a pagare - in tribunale legati per il collo (§§ 9-10). Ed Ermotimo, che grazie al maestro dovrebbe salire in alto, rischia invece, proprio mentre sta per giunge-

<sup>86</sup> *Herm.* 7 ταῦτα πάντα κάτω ἀφήκεν καὶ ἀποδυσάμενος ἀνέρχεται, ὡς περ φασὶ τὸν Ἡρακλέα ἐν τῇ Οἴτῃ κατακαυθέντα θεὸν γενέσθαι· καὶ γὰρ ἐκεῖνος ἀποβαλὼν ὀπίσσω ἀνθρώπειον εἶχε ... ἀνέπτατο ἐς τοὺς θεοὺς. Cf. *Herm.* 8 (il filosofo non scende più a riprendere contatto con ciò che ha lasciato).

<sup>87</sup> La dislocazione simbolica in alto del filosofo, che coincide con quella degli dèi, è un elemento che ritorna continuamente nel testo. Particolarmente significativa è la contrapposizione, di ascendenza epica, tra gli uomini che stanno sulla terra (χαμαὶ παντάπασιν πατεῖν ἐν χρῆ τῆς γῆς: χαμαὶ ἐρχόμενοι) e i filosofi che se ne stanno in cielo (ὑπερνεφέλοι, ὄρμαι μετὰ τῶν θεῶν) e i cui pensieri sono rivolti verso l'alto (ὑψηλά γὰρ ἤδη φρονεῖς καὶ ἀνωθεν) (*Herm.* 5).

<sup>88</sup> Gli uomini comuni sono συρφετός, 'strame, feccia' (*Herm.* 1, 5, 21, 61) - ovvero ciò che sta in basso - e καθάρματα (81), a cui si contrappone l'*élite* felice dei filosofi. Sono paragonati, nel confronto con i filosofi-dèi, a formiche, pigmei (5), bambini (13), schiavi (81).

<sup>89</sup> *Herm.* 16 πάντα γινώσκουσιν καὶ ὅτι ὁ ταύτην ἰὼν τὴν ὁδὸν μόνος βασιλεὺς, μόνος πλούσιος, μόνος σοφὸς καὶ συνόλως ἅπαντα. Cf. anche *Herm.* 81, *Vit. Auct.* 20. Particolarmente significativa è la definizione del filosofo come βασιλεὺς, che coincide con la posizione di potere di Zeus. Cf. J. Hall, *Lucian's satire*, New York 1981, 112 s. e supra n. 59.

<sup>90</sup> *Herm.* 2 ἄλλα θαυμασία; 5 θαυμάσιον βίον; 71 θαυμαστά; 76 ὑποσχέσεις θαυμαστάς; 60 νεκτόρεον πόμα; 5 μετὰ τῶν θεῶν καὶ ὑμᾶς προσευξόμεθα.

<sup>91</sup> In *Herc.* 3-6 Luciano descrive una rappresentazione pittorica di Eracle Ogmio che trascina gli uomini per gli orecchi con delle catene d'oro e di ambra che sono attaccate alla sua lingua. Cf. Lénéque 1959, 40 s.; G. Anderson, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976, 32 s.

<sup>92</sup> Cf. *Herm.* 76 ὑφ' ἡδονῆς κατασπᾶσθαι.

re sulla vetta, di esser trascinato giù per un piede dal destino, ovvero dal limite della natura umana, la morte<sup>93</sup>. Alla metafora della persuasione si sostituiscono le metafore dell'inganno: chi crede ai filosofi si lascia prendere per il naso (§ 68 τῆς ῥινός ἔλκεσθαι; 73 εἴλκεν ὑμᾶς τῆς ῥινός), è come l'acqua su un piano che va nella direzione in cui la trascina la punta di un dito, come una pecora, una canna al vento (§ 68). Le promesse dorate del filosofo altro non si rivelano che carbone, ombra di un asino, *adynata*, sogni, speranze irrealizzabili perché al di sopra della natura umana (§ 71). L'*apithanotes* del filosofo è paragonata a quella del poeta. Quelle che egli presenta come verità sono solamente fantasie, *monstra* che non sono mai esistiti e che non possono esistere, ma che seducono<sup>94</sup>.

Ma agli inganni dell'*aurea catena* dei filosofi si può sfuggire con l'aiuto di un filo di Arianna<sup>95</sup>, ovvero il verso di un poeta comico, che in forma epigrammatica definisce l'atteggiamento dell'autore satirico: *Herm.* 47 νῆφε καὶ μέμησο ἀπιστεῖν<sup>96</sup>. Nel finale all'immagine del filosofo-Zeus corrisponde - come in una *Ringkomposition* - quella, non priva di autoironia, di Licino che, a sua volta come un dio - un *deus ex machina* - solleva e salva Ermotimo<sup>97</sup> dal torrente torbido e violento che lo stava travolgendo, ovvero dall'*aurea catena* della *hyperopsia* e dell'*apithanotes*.

Luciano riprende più volte nella sua opera l'ipotesto epico della *seira*, collegandolo costantemente ai valori della *hyperopsia* e dell'*apithanotes*, lo sottopone al procedimento del rovesciamento. Questo fatto mette in luce alcuni aspetti della prassi compositiva di Luciano in relazione alla tradizione letteraria di cui si serve come ipotesto. Una scena, un singolo verso o anche un solo termine dell'ipotesto può essere riutilizzato più volte con la stessa funzione, fino a diventare il segnale di un definito motivo satirico. Ma alla costanza dei significati e del procedimento si accompagna la *poikilia* delle soluzioni e delle applicazioni. Lo stesso ipotesto viene sottoposto allo smascheramento dell'incongruenza attraverso combinazioni diverse con altri ipotesti, tratti dallo stesso o da altri autori. L'immagine iperbolica della *seira* subisce un processo di *hypobole* attraverso la contemporaneizzazione, la familiarizzazione

<sup>93</sup> *Herm.* 6 κατασπάσει λαβόμενον τοῦ ποδός.

<sup>94</sup> *Herm.* 72 ἐπεὶ ὃ γε νῦν ἔπραττες καὶ ἐπενόεις, οὐδὲν τῶν Ἴπποκενταύρων καὶ Χμαιρῶν καὶ Γοργόνων διαφέρει, καὶ ὅσα ἄλλα θνητοὶ καὶ ποιηταὶ καὶ γραφεῖς ἐλεύθεροι ὄντες ἀσπλάττουσιν οὔτε γενόμενα πάποτε οὔτε γενέσθαι δυνάμενα. καὶ ὅμως ὁ πολὺς λεῖως πιστεύουσιν αὐτοῖς καὶ κηλοῦνται ὀρώντες ἢ ἀκούοντες τὰ τοιαῦτα διὰ τὸ ξένα καὶ ἀλλόκοτα εἶναι. *Al* § 74 Licino descrive i procedimenti logici dell'inganno.

<sup>95</sup> *Herm.* 47 τὸ τοῦ Θησεῦς ἐκεῖνο μμησόμεθα καὶ τι λίνου παρὰ τῆς τραγικῆς Ἰαριάδης λαβόντες εἰσιμεν ἐς τὸν λαβύριον ἕκαστον, ὡς ἔχειν ἀπραγμόνως μηρυόμενοι αὐτὸ ἐξίεναι. Cf. *Icar.* 29 διαφόρους λόγων λαβυρίθους.

<sup>96</sup> *Epich.* fr. 250 Kaibel.

<sup>97</sup> *Herm.* 86 ἀνέσπασας ἐπιστάς, τὸ τῶν τραγῶδων τοῦτο, θεὸς ἐκ μηχανῆς ἐπιφαιείς.

e viene rovesciata in un'*antiseira* che assume ogni volta diverse figurazioni, attraverso la sovrapposizione o la contaminazione di immagini - sulla base di altri ipotesti - e attraverso il contatto con altri motivi comici e satirici, come la *deilia* o i problemi del quotidiano. Così dall'applicazione propria nell'ambito della satira degli dèi l'immagine e i motivi satirici della *hyperopsia* e dell'*apithanotes* sono estesi alla critica letteraria e alla satira dei filosofi, mantenendo riconoscibili - al di là delle modificazioni - le valenze originarie, in un reimpiego e per una lettura di terzo grado.

Urbino

Alberto Camerotto