

# LA SATIRA DEL SUCCESSO

La spettacolarizzazione della cultura  
nel mondo antico  
(tra retorica, filosofia, religione e potere)

a cura di  
Alberto Camerotto e Stefano Maso

 **MIMESIS**

Il volume è pubblicato col contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia.  
Tutti gli interventi scientifici sono stati sottoposti al procedimento di *peer review*.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Classici contro*, n. 8  
Isbn: 9788857537368

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

## INDICE

PREMESSA <i>Alberto Camerotto e Stefano Maso</i>	9
<i>ELENCHOS</i> E <i>BOMOLOCHOS</i> : LE PAROLE DELLA COMMEDIA IN VIAGGIO NEL TEMPO <i>Andrea Capra - Maddalena Giovannelli (Università di Milano)</i>	15
LO SPETTACOLO DEL POTERE NELLE <i>VESPE</i> DI ARISTOFANE <i>Elena Fabbro (Università di Udine)</i>	33
LA SATIRA DEI NUOVI SPETTACOLI TRAGICI. LA DANZA CORALE E LA DANZA DEI CARCINITI NEL FINALE DELLE <i>VESPE</i> ARISTOFANEE (vv. 1483-1537) <i>Angela Maria Andrisano (Università di Ferrara)</i>	51
THÉÂTRE, SPECTACLE ET MISE EN SCÈNE CHEZ LUCIEN: DE LA SATIRE À LA POÉTIQUE <i>Isabelle Gassino (Université de Rouen-ERAC)</i>	81
LA PARATRAGÉDIE COMME SPECTACLE CHEZ LUCIEN <i>Orestis Karavas (Université du Péloponnèse, Kalamata-Grèce)</i>	105
LA MESSINSCENA DELLA PAROLA FILOSOFICA IN LUCIANO DI SAMOSATA <i>Michele Solitario (Università di Trento - Aletheia Ca' Foscari Venezia)</i>	121
QUANDO LA FILOSOFIA DIVENTA SPETTACOLO: SATIRA E DENUNCIA NEL <i>NIGRINUS</i> <i>Morena Deriu (Cagliari - Università di Trento)</i>	155
L'INFELICITÀ DEL SUCCESSO. LA <i>DOXOKOPIA</i> SECONDO DIONE CRISOSTOMO <i>Luca Contri (Aletheia Ca' Foscari Venezia)</i>	175

SATIRA DELLA <i>IACTATIO ERUDITIONIS</i> NELLE LETTERE A LUCILIO DI SENECA <i>Amaranta Maruotti (Università di Trento - Aletheia Ca' Foscari Venezia)</i>	199
LA SATIRA DEL (PRESUNTO) INTELLETTUALE NELL'EPIGRAMMA GRECO E LATINO <i>Simone Beta (Università di Siena)</i>	217
<i>OBSCENITATEM SUAM SPECTACULUM FACERE.</i> ESIBIZIONE ED ELOGIO DELL'INCULTURA: TRA SENECA E PETRONIO <i>Stefano Maso (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	227
LA SATIRA NELLO SPECCHIO (VUOTO) DELL'INTERPRETAZIONE <i>Gian Mario Villalta (Pordenone)</i>	249
<i>PETROLIO</i> DI PASOLINI (APPUNTI 32, 97 E 129C). IL RISO CHE MORDE IL POTERE, TRA SALOTTI, FESTE E TV <i>Andrea Cerica (Università di Pisa - Aletheia Ca' Foscari Venezia)</i>	257
ERUDIZIONE E CULTURA SPETTACOLARE NELLE BIOGRAFIE DI SVETONIO (CON QUALCHE DEVIAZIONE SATIRICA) <i>Alice Bonandini (Università di Trento)</i>	281
LA SATIRA DEL POTERE: LUCIANO E GLI ANTONINI <i>Gianluigi Tomassi (Milano)</i>	317
ΟΙΚΤΙΣΤΟΝ ΘΕΑΜΑ. IL PARADIGMA SPETTACOLARE NEL <i>PROMETHEUS</i> DI LUCIANO DI SAMOSATA <i>Erika Marostica (Aletheia Ca' Foscari Venezia)</i>	351
LO SPETTACOLO DEL CORPO SECONDO IL <i>RHETORUM PRAECEPTOR</i> <i>Francesca Bragato (Aletheia Ca' Foscari Venezia)</i>	359
DOS FARSANTES EN ACCIÓN: ALEJANDRO Y PEREGRINO, O LA RETÓRICA DE LA RELIGIÓN EN LUCIANO <i>Pilar Gómez Cardó (Universitat de Barcelona)</i>	375
L'OSTENTAZIONE È L'ANIMA DELLA RICCHEZZA. LA LEZIONE DEI <i>SATURNALIA</i> LUCIANEI <i>Fabio Vettorello (Aletheia Ca' Foscari Venezia)</i>	413

IL VIAGGIO DEL SUCCESSO (SECONDO LUCIANO DI SAMOSATA) 439  
*Valentina Lisi (Aletheia Ca' Foscari Venezia)*

LUCIANO Y LA PATRIA: EN TORNO AL CONCEPTO DE *PATRIS*  
ENTRE ALGUNOS ESCRITORES GRIEGOS DEL SIGLO II 457  
*Francesca Mestre (Universitat de Barcelona)*

IL PROBLEMA DEL SUCCESSO E LA CIVILTÀ DELLO SPETTACOLO  
AL TEMPO DELLA SECONDA SOFISTICA 477  
*Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia)*

#### EPILOGO SPETTACOLARE

UN MONOLOGO PER LA SATIRA DEL SUCCESSO 505

GIROLAMO 507  
*Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia)*

ALBERTO CAMEROTTO - STEFANO MASO

## PREMESSA

Nel mondo antico possiamo dire che quasi tutto è spettacolo. Omero canta di fronte a un pubblico. La *performance* della poesia orale è la prima e originaria via della condivisione della *paideia*. La lirica corale è azione spettacolare nelle feste e nella vita della *polis* arcaica, una poesia biotica che vive negli orecchi e negli occhi di tutti. Il teatro è al centro della vita della *polis* democratica, con parola, musica, danza e azione che si intrecciano, dove l'*opsis* – come Aristotele assicura – ha una funzione fondamentale. Dioniso può fare il dio del teatro, l'attore, lo spettatore, il critico teatrale e anche altro, tutto insieme. Le stesse storie di Erodoto, lo sappiamo bene, passano attraverso la lettura pubblica davanti alla *panegyris* affollatissima di Olimpia. Perfino le parole del filosofo possono essere spettacolari, e può anzi capitare facilmente che finiscano sulla scena di una commedia. Un inequivocabile segno di successo, anche se non finisce troppo bene.

Fin dall'inizio il canto dà fama agli eroi delle storie che si raccontano, ma il canto porta la celebrità anche al cantore. Insomma, il 'successo' insieme allo 'spettacolo' appartiene alla natura stessa della cultura antica. La *performance* epica diviene memoria, come dice già Odisseo a Demodoco<sup>1</sup>, e tra i cantori vi sono agoni e contese sempre davanti a un grande pubblico. Lo spettacolo del teatro si fa confronto intellettuale, ma soprattutto agone cittadino di tragedie e di commedie, e sempre con una fortissima consapevolezza del significato e degli effetti nella ricezione collettiva. Il successo è desiderato, calcolato, discusso: addirittura contestato, se è quello degli altri.

Il nostro moderno punto di vista è diverso, forse più complesso e problematico, dal momento che per noi il primo punto di riferimento è la

---

1 Hom. *Od.* 8.496-498 αἴ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς, / αὐτίκα καὶ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν, / ὡς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδίην («Se questo mi narrai in modo giusto / dirò a tutti gli uomini, subito, / che un dio benevolo ti concesse il canto divino»).

scrittura, la letteratura, il libro. Con questa prospettiva sperimentiamo da sempre la quotidianità della scuola, dell'università e della ricerca scientifica. È un distacco, un'antica dilatazione riflessiva del tempo. Ma accanto a questa sensazione di autorevolezza della letteratura abbiamo tutti i giorni a che fare con un mondo che, con i suoi strumenti mass-mediatici, molto più potenti di quelli antichi, daccapo trasforma ogni cosa in spettacolo. Naturalmente si presentano molti nuovi problemi, a cominciare dal carattere effimero del successo e dalla sensazione di avere a che fare con un prodotto da consumare: per questo possiamo anche faticare a capire perché si possa assegnare un Nobel della letteratura a un attore comico o a un cantautore. Nel mondo antico non ci si sarebbe stupiti per nulla.

Certamente la dimensione 'spettacolare' della cultura e del pensiero suscita dubbi e perplessità. La possiamo anche praticare, ma con la consapevolezza delle sue potenzialità e dei suoi limiti. È meglio forse adottare uno sguardo critico senza troppi pregiudizi, uno sguardo che abbia la libertà di confrontarsi con le ambiguità di questo sistema, con una almeno minima lontananza che permetta di non credere troppo a quello che si vede.

Nello specifico ci occupiamo di satira antica e di Luciano di Samosata: forse questa può essere la prospettiva più interessante per osservare come funziona la civiltà dello spettacolo allora e oggi, dato che non ci vietiamo qualche proiezione in ambito moderno. Il teatro e la commedia antichi possono insomma essere d'aiuto, e così vale per le filosofie ellenistiche – in particolare per quella cinica –, per quello che dicono e per quello che praticano. Ma, proprio in riferimento a Luciano e alla cultura greco-romana di età imperiale, sarà cosa notevole verificare come funzionano, in positivo e in negativo, spettacolo e successo quali espressioni di un mondo che, per certi versi, potremmo ben definire 'globalizzato'.

Questo libro nasce prima di tutto come un esperimento didattico, a partire proprio dalla satira luciana. La satira è critica del reale, della società e dei valori condivisi da tutti, quali la ricchezza, il potere, la stirpe, la fama, il successo. È satira dei costumi, della vita della *polis* come della politica, delle credenze, tra religione e superstizione; ma poi è disposizione e parola critica che mette in dubbio persino le conquiste della filosofia, delle scienze e il prestigio della letteratura. Senza inibizioni può sottoporre a esame l'intero sistema della *paideia* e della nostra civiltà. È quello che ci serve. Se la satira adotta il principio della razionalità e della verità, il suo oggetto d'indagine diventa tutto ciò che siamo e che crediamo, a partire dalle cose più importanti fino alle banalità del quotidiano: il suo bersaglio è tutto ciò che sta contro la ragione. Per

fare satira v'è bisogno di autori, di voci e di eroi satirici, sempre molto particolari, sempre controcorrente, un po' come Socrate tra gli Ateniesi: prima di tutto è necessario avere uno sguardo acuto e straniante sulle cose, adottare una prospettiva d'osservazione che infrange le abitudini e le convenzioni. È necessario poi avere il coraggio della *parrhesia* e dell'*aletheia*, anche quando 'libertà di parola' e 'verità' appaiono scomode o pericolose. Senza dogmatismi e con un buon grado di umiltà e di autoironia: è sempre una ricerca continua, infinita, un'inquietudine più che la possibilità di una certezza. La parola critica diviene allora un contributo essenziale in una civiltà dello spettacolo dove sembra contare soprattutto ciò che appare.

Intorno a queste idee nella primavera del 2013 è nato il progetto di un laboratorio con i giovani allievi di Ca' Foscari e di altre università. Il pensiero più importante è stato quello di sperimentare nuove dinamiche di lavoro, mettendo al centro di tutto le idee di collaborazione, di trasversalità e di libertà: per imparare a metterci in discussione e a discutere su tutto, dai testi alle metodologie e agli obiettivi, infrangendo le abitudini e le etichette. Dai nostri stessi studi sulla satira abbiamo adottato la regola parresiasica di criticare ogni cosa, di mettere in comune i pensieri, praticando in maniera molto concreta e diretta il confronto aperto e la condivisione delle attività di ricerca. Ne sono emersi curiosità, ottimo spirito polemico, intrecci di prospettive a tutto campo, tra l'attenzione alle proposte altrui e la riflessione sui propri lavori.

Da queste prime prove è venuta l'idea di un esperimento particolare, che abbiamo intitolato *Aletheia. A scuola di satira (antica)*. Ne abbiamo fatto un seminario in un luogo *altro* rispetto alle aule universitarie. Per tre giorni abbiamo lavorato dal mattino a notte fonda sulla scena di un piccolo teatro di fine Settecento, a San Vito al Tagliamento, un luogo amato anche da Pier Paolo Pasolini. In maniera semplice abbiamo pensato di discutere intorno a un grande tavolo con lo sguardo verso le luci soffuse della platea e dei palchi vuoti. La *satira* contiene tutto, e noi non le abbiamo messo confini. C'è la libertà di parola, la democrazia, la filosofia di Socrate e dei Cinici, la menippea e i suoi sviluppi, ci sono eroi problematici, che diventano paradossali tra la commedia e la satira, ma ci sono anche la vista e l'udito con i suoni e le immagini, ci sono i problemi dello spettacolo, della partecipazione e della ricezione, intorno ai quali confrontarci in un teatro sembra forse la cosa ideale<sup>2</sup>.

---

2 Dopo un prologo a Venezia il 16 ottobre con Pilar Gómez Cardó (Universitat de Barcelona), i seminari si sono svolti a San Vito al Tagliamento dal 23

Per le discussioni ci siamo presi come riferimento un *pamphlet* appena pubblicato di Mario Vargas Llosa, *La civiltà dello spettacolo* (Torino 2013)<sup>3</sup>. Gli spunti critici sono infiniti. Basta riflettere su come stanno i rapporti tra cultura e potere: «Abbiamo già visto come, in accordo con la cultura imperante, la politica abbia sostituito sempre di più le idee e gli ideali, il dibattito intellettuale e i programmi, con la mera pubblicità e le apparenze. Di conseguenza, la popolarità e il successo si conquistano non tanto con l'intelligenza e la rettitudine quanto attraverso la demagogia e il talento istrionico» (p. 103). O su come funziona la cultura contemporanea, tutta costruita tra pubblico e mercato: il problema sta proprio «nella banalizzazione ludica della cultura imperante, in cui il valore supremo è ora quello di divertirsi e divertire, al di sopra di qualunque altra forma di conoscenza e di ideale. La gente apre un giornale, va al cinema, accende la televisione o compra un libro per stare bene, nel senso più leggero della parola. Non per torturarsi il cervello con preoccupazioni, problemi, dubbi» (p. 108). Del resto succede anche nelle università che inseguono i numeri, le statistiche più o meno alla moda. Da queste discussioni nasce anche *SpotUniversities*, un esperimento di analisi, da “filologi classici”, sugli inganni pubblicitari delle università, che Elisa Bugin e Andrea Cerica porteranno poi in scena per i *Classici Contro*<sup>4</sup>.

Sono questi i lavori che preparano il Convegno Internazionale di Studi *La satira del successo: la spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, che si è svolto all'Università Ca' Foscari di Venezia il 3 e il 4 dicembre 2014, grazie a un'ampia rete di collaborazione di studiosi e di università italiane e

---

al 26 ottobre 2013. Per un resoconto vd. A. Camerotto, S. Tessarin, M. Tosello, *Aletheia. A scuola di satira (antica). Un esperimento sulla scena tra ricerca, didattica e comunicazione*, «ClassicoContemporaneo» 0, 2014, pp. 187-206.

- 3 *La civilización del espectáculo*, Madrid 2012. Ne è venuto qualche segnale utile, perché in questo libriccino si mette bene in luce come la cultura del nostro tempo «ha tagliato quasi del tutto i ponti con gli studi classici – ebraici, greci e latini – riparati ora presso pochi specialisti, quasi sempre rinchiusi nella torre d'avorio dei loro gerghi ermetici» (p. 13). E osservando come siano le regole del mercato a fare la nostra letteratura di consumo (p. 26 «I lettori di oggi vogliono libri facili, che li intrattengano»), c'è spazio in questo *pamphlet* per una qualche valutazione critica anche per le Facoltà umanistiche e i Dipartimenti di Filologia.
- 4 E. Bugin - A. Cerica, *SpotUniversities*, in A. Camerotto - F. Pontani, *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*, Milano-Udine 2016, pp. 13-58.

straniere intorno ai temi della satira, e in particolare intorno a Luciano di Samosata<sup>5</sup>.

Il volume che qui presentiamo raccoglie i frutti di queste esperienze. La prospettiva sarà principalmente luciana, come si è anticipato. La cultura al tempo della Seconda Sofistica è fatta di *performances* nelle città, di retori e di filosofi di successo. Ma lo spettacolo vale anche per la religione, per il potere, per gli assetti della società, con una ostentazione teatrale della ricchezza, dei ruoli e delle posizioni sociali. Persino la morte può facilmente diventare spettacolo. Per questo Luciano può divenire un campo d'indagine privilegiato per capire che cosa significhi «spettacolarizzazione» della cultura, e, al tempo stesso, *spettacolo* e *successo* rimangono una chiave importante per comprendere la sua stessa opera. Tuttavia, per avere a disposizione un quadro più ampio, abbiamo lasciato spazio a ogni suggerimento e ad altre prospettive. Siamo risaliti indietro alla commedia e alla sua specifica disposizione satirica, ma anche alla sua ovvia natura spettacolare. E poi altri segnali notevoli sono venuti dagli sviluppi delle filosofie ellenistiche fino alle provocazioni e alla critica sociale del romanzo di Petronio. C'è stato persino lo spazio anche per qualche proiezione moderna fino a Pasolini e a un *Satyricon 2.0*, pubblicato tra i lavori del nostro cantiere aperto sulla satira del successo.

Nel sottotitolo del volume sono comunque suggeriti gli ambiti di riferimento principali (retorica, filosofia, religione e potere) cui idealmente i ventidue contributi afferiscono. Tale indicazione dovrebbe aiutare il lettore a capire l'ordito sotterraneo su cui si regge l'intera operazione e a cogliere fino a che punto la «spettacolarizzazione» costituisca allora e oggi una delle modalità più potenti, oltre che problematiche, a disposizione della cultura dell'Occidente.

---

5 Oltre agli autori dei contributi qui presentati sono intervenuti Tristano Gargiulo (Università di Cagliari), Riccardo Drusi (Università Ca' Foscari Venezia), Valéry Laurand (Université Michel de Montaigne Bordeaux 3), Alessandro Iannucci (Università di Bologna-Ravenna), Gabriella Moretti (Università di Trento). Hanno inoltre aderito al progetto Gerard Boter (VU Amsterdam), Michele Napolitano (Università di Cassino), Sabina Crippa (Università Ca' Foscari Venezia), Tim Whitmarsh (Oxford University), Ivana Chialva (Universidad del Litoral Santa Fe Argentina).





ALBERTO CAMEROTTO  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## IL PROBLEMA DEL SUCCESSO E LA CIVILTÀ DELLO SPETTACOLO AL TEMPO DELLA SECONDA SOFISTICA

τὸ δὲ κατὰ τὴν παροιμίαν ἄνθρακες ἡμῶν ὁ θησαυρὸς ἦσαν, καὶ ὀλίγου δέω θαυματοποιοῦ τινος ἔπαινον ἐπαινέσθαι πρὸς αὐτῶν.

Come dice il proverbio, il mio tesoro era carbone e poco manca che le loro lodi siano quelle che si fanno a un prestigiatore.

Luc. *Zeux.* 2

Luciano è un esperto di successo. Sa cos'è e sa come si costruisce. Ne conosce le vie e le difficoltà. Ne sperimenta a fondo e in prima persona anche le ambiguità e i limiti. Potremmo dire meglio che ne conosce bene anche le falsità e le perversioni. Ovunque appare evidente la consapevolezza del sofista dalle mille esperienze, che sa quali sono i mezzi per strappare l'applauso a scena aperta, per ottenere le lodi della folla. Ma c'è anche qualcosa di più, che infrange il piacere e l'autocompiacimento, perché sa anche che questo successo è effimero, inconsistente. E che spesso può venire dagli 'effetti speciali' più che dalle vere qualità di un'opera. Anche contro le intenzioni dell'autore.

È quello che Luciano racconta nello *Zeusi o Antioco*. Alla fine di un 'evento', dopo una *performance* (1 δειξας τὸν λόγον) che sembra aver suscitato una bella emozione nel pubblico, con una specie di *standing ovation* antica (2 ἀναπηδῶντες ἐπαινοῖεν), tutti gli stanno intorno a elogiarlo pieni di ammirazione (1 ἐδεξιούντο καὶ θαυμάζουσιν ἐφώκεσαν). L'entusiasmo è perfino eccessivo, pure con un qualche imbarazzo (ἐβόων καὶ ἐπήγουν ἄχρι τοῦ καὶ ἐρυσθιᾶν με). Ma le lodi sono tutte per la novità delle invenzioni<sup>1</sup> e non per le qualità letterarie

---

1 Le esclamazioni di lode vanno tutte in questa direzione: *Zeux.* 1 ὦ τῆς καινότητος. Ἡράκλεις, τῆς παραδοξολογίας. εὐμήχανος ἄνθρωπος. οὐδὲν ἂν τις εἴποι τῆς ἐπινοίας νεαρώτερον. Nel *Sei un Prometeo della parola* Luciano mette provocatoriamente in discussione proprio l'ambiguità del-



alle quali l'autore ha dedicato le sue cure maggiori e alle quali ha affidato le sue ambizioni<sup>2</sup>. Non che la novità, l'originalità, sia una qualità da poco. Vale fin dal tempo di Omero, ed è sempre una questione di uditorio. Ma l'impressione è quella di un successo tutto giocato sullo spettacolo, che viene dai trucchi ad effetto e dalle suggestioni di un prestigiatore, di un *θαυματοποιός*<sup>3</sup>.

Insomma, è subito chiaro che queste sono cose che vanno troppo bene per la satira: e sicuramente la satira del successo è una buona chiave per capire qual è il bersaglio dell'azione critica di Luciano nella cultura e nella società del suo tempo. Perché se prendiamo il successo come termine di riferimento, questa prospettiva, in positivo e in negativo, è presente ovunque nel mondo della Seconda Sofistica e la ritroviamo in azione più o meno in tutte le opere del nostro autore<sup>4</sup>.

---

la lode (e del successo) che è anche nel paragone, proveniente sempre dal pubblico, tra l'autore e Prometeo. Ironia e autoironia servono a gestire un bel successo reale (*Prom. es* 1 ὄρα μή τις εἰρωνείαν φηί καὶ μυκτῆρα οἶον τὸν Ἀττικὸν προσεῖναι τῷ ἐπαίνῳ), ma anche a suscitare qualche dubbio sull'intero sistema culturale della Seconda Sofistica.

- 2 Delle qualità letterarie, alle quali l'autore tiene particolarmente, sembra non essersi accorto nessuno, oscurate dall'effetto della novità: *Zeux.* 2 ὀνομάτων δὲ ἄρα καλῶν ἐν αὐτοῖς καὶ πρὸς τὸν ἀρχαῖον κανόνα συγκειμένων ἢ νοῦ ὀξέος ἢ περινοίας τινὸς ἢ χάριτος Ἀττικῆς ἢ ἀρμονίας ἢ τέχνης τῆς ἐφ' ἅπασιν. Questa è l'angustia, vera o fittizia, dell'autore, che serve comunque a ridimensionare il *typhos* che può nascere dal successo e a evitare il rischio di credere troppo alle lodi di una cultura dello spettacolo: οὐ μετρίως ἐπήρομη καὶ ἐκινδύνευον πιστεύειν αὐτοῖς ἓνα καὶ μόνον ἐν τοῖς Ἑλλησιν εἶναι λέγουσι καὶ τὰ τοιαῦτα. Traspare anche qui in filigrana il principio fondamentale della satira luciana che con le parole di Epicarmo invita a non credere a nulla e a nessuno: *Hermot.* 47 νῆφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν («sii assennato e ricordati di non credere!», cf. Epich. fr. 218 K.-A., Polyb. 18.40, Cic. *Att.* 1.19.8).
- 3 *Zeux.* 2 ἀληθὲς γὰρ εἶναι τὸ τοῦ Ὀμήρου, καὶ τὴν νέαν ᾠδὴν κεχαρισμένην ὑπάρχειν τοῖς ἀκούουσιν. Luciano si richiama qui alla celebre indicazione sulla novità del canto di Hom. *Od.* 1.351s. A proposito della *καινότης* delle opere di Luciano e del significato dell'immagine del *θαυματοποιός* in relazione alle prospettive della composizione vd. Camerotto 1998, pp. 84-86.
- 4 Sulla figura di Luciano in relazione alle dinamiche culturali della Seconda Sofistica cf. Reardon 1971, pp. 155-180. Bella la definizione di Anderson 1982, p. 63: «We can say that he has turned the rhetorical curriculum upside-down: in an age obsessed with *doxa*, most of his output verges on 'adoxography' – the elevation of the undignified just for the fun of it. We are dealing with a fully-fledged sophist who likes to pose as a sophist's apprentice». Sulla cultura come *performance* al tempo della Seconda Sofistica vd. Whitmarsh 2005, pp. 23-40.

1. *Le vie del successo di Luciano*

Che cos'è il successo Luciano ce lo racconta in un testo dai tratti forse autobiografici, nel *Sogno o la vita di Luciano*, probabilmente una *prolalia* recitata in patria, a Samosata, tra i propri concittadini. Si guarda retrospettivamente alla carriera del sofista che con la *paideia* e le lettere ha ottenuto il successo. Non è però un'autobiografia, ma una calcolata rappresentazione autobiografica per la *performance* sofisticata<sup>5</sup>. È il racconto di un sogno e la riproposizione dell'allegoria del bivio di Prodicò e della scelta di Eracle applicata alle vie del successo del *bios* di Luciano<sup>6</sup>, non senza una buona dose di autoironia davanti al pubblico e alle sue domande<sup>7</sup>. In un mondo dove tutto è *epideixis*, la storia del proprio successo può ben diventare spettacolo, ma anche riflessione e significato condiviso<sup>8</sup>.

All'inizio c'è il quadretto familiare intorno al futuro di un giovanissimo Luciano, che ancora non sa che via prendere, con le valutazioni problematiche sulle lettere che non tanto facilmente daranno un reddito: per la carriera della *paideia* c'è bisogno di fatica, tempo, denaro e anche fortuna. È un percorso difficile e non sicuro. Ma è interessante l'attenzione all'indole del bambino, la quale si rivela da piccole esperienze che vengono interpretate come buoni auspici per intraprendere la formazione della scultura. E anche se questa via presto finirà in un fallimento, la valutazione dello stesso bambino rivela l'ambizione e il senso del successo che sono presenti fin da piccoli. Con la dimensione sociale e 'spettacolare' in bella evidenza nel pensiero di «apparire» (*Somn.* 3 ἐπίδειξις,

5 È la giusta conclusione sulla presenza nei testi luciane dell'io dell'autore di Saïd 1993, p. 270: «le 'je' de Lucien, précisément parce qu'il est toujours le 'je' d'un rôle, est paradoxalement plus sincère que le 'je' de l'autobiographie, parce qu'il ne cherche jamais à faire prendre le 'je' de l'écrivain pour un 'je' réel». Vd. anche Dubel 1994, Whitmarsh 2001, p. 251s., 2005, p. 82s., Goldhill 2002, pp. 67-69.

6 Cf. Xen. *Mem.* 2.1.21.34.

7 Cf. Branham 1989, p. 29 «Lucian thus endows his choice retrospectively with a comically heroic dimension as personal experience is recast in cultural patterns that are at once rhetorically effective and wryly distanced».

8 Per lo spettacolo della *paideia*, vd. Favreau Linder 2009, p. 433 «Ces procédés, qui fonctionnent sur l'allusion érudite, sont les signes tangibles de la communication avec le public réel, celui de l'école ou celui, plus large, du théâtre. Quand le sophiste se produit dans un cadre public, et non plus devant le cercle restreint du cours de rhétorique, sa déclamation devient spectacle (*epideixis*) et la fonction didactique fait place à la recherche du succès et au désir de voir reconnaître son talent».

φαινοίμην). Perfino i piagnistei del bambino che riesce a persuadere la madre e a metterla contro lo zio sono un bel successo retorico! Palesemente anche contro il vero, o perlomeno con qualche intenzionale esagerazione. Si può fare anche questo<sup>9</sup>.

Nel sogno che poi illustra e decide la scelta di Luciano si contrappongono le personificazioni della Scultura e della Cultura. La Scultura ha un aspetto più dimesso, mentre quello seducente della Paideia è la premessa della vittoria nello scontro ed è anche la prefigurazione di quello che serve e di ciò che accade sulle antiche vie del successo<sup>10</sup>. Il percorso proposto dalla Scultura, che parla per prima, segue tracce familiari e definisce per opposizione i limiti e i problemi della fama. È una via, questa più umile dello scultore, che esclude le invidie, non ha bisogno di viaggi lontano dalla patria, non è un successo fatto solo con le parole e di parole<sup>11</sup>. Sono per l'appunto queste le ambiguità che appartengono al successo che passa attraverso la Paideia. Per il proprio percorso la Scultura elenca la serie dei modelli da seguire, Fidia, Policleto, Mirone, Prassitele, naturalmente insieme con le lodi e l'ammirazione delle loro opere (*Somn.* 8 ἐπὶ πᾶσι θεῶν, ἐθαυμάσθη). Ma quello che conta è che essa mette comunque in gioco le categorie del successo, e addirittura la possibilità di divenire pari agli dei, ossia immortali attraverso l'arte: προσκυνοῦνται γοῦν οὗτοι μετὰ τῶν θεῶν. Il divismo antico non è così lontano da quello moderno. La fama, allora, secondo la sua regola, si estende a tutti gli uomini (κλεινὸς αὐτὸς παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις), invidiabile è il padre (ζηλωτόν), ammirata la patria (περιβλεπτόν) che ha generato l'artista.

9 *Somn.* 4. Questo 'successo retorico' è sottolineato da Humble - Sidwell 2006, p. 215. Notevoli sono le valutazioni sullo *phthonos* dell'arte che già il bambino metterebbe in gioco per screditare lo zio e sostenere le proprie posizioni.

10 Bellezza, ricchezza ed eleganza si associano da subito nel ritratto della Paideia: *Somn.* 6 ἡ ἐτέρα δὲ μάλα εὐπρόσωπος καὶ τὸ σχῆμα εὐπρεπὴς καὶ κόσμος τὴν ἀναβολήν. Come vedremo per la figura di Alessandro di Abonutico, nel sistema dello spettacolo l'aspetto esteriore può avere un ruolo importante sulla via del successo. Per l'uso del corpo come strumento della comunicazione nella *performance* sofisticata, con i suoi eccessi e le sue perversioni, cf. le istruzioni di *Rh. Pr.* 15. In proposito vd. Gleason 1995, e in sintesi Whitmarsh 2005, pp. 29-32.

11 *Somn.* 7 φθόνου δὲ παντὸς ἀλλότριος ἔση· καὶ οὐποτε ἄπει ἐπὶ τὴν ἀλλοδαπήν, τὴν πατρίδα καὶ τοὺς οἰκείους καταλιπών, οὐδὲ ἐπὶ λόγοις ... ἐπαινέσσονται σε πάντες. Per l'ambiguità di un successo di parole cf. anche *Somn.* 7 εἰ δ' ἐθέλεις λήρων μὲν καὶ φληνάφων τῶν παρὰ ταύτης ἀπέχεσθαι.



È il turno di Paideia e ritorna utile il suo attacco che mette alla berlina l'idea e le proposte di successo della Scultura. Quest'arte materiale è tutta affidata al corpo e alla fatica, è l'arte di un *ergates*, un lavoratore, che in sostanza è destinato a rimanere oscuro (*Somn.* 9 ἀφανής), pure con scarsi guadagni, e che rimarrà misero nei suoi pensieri (ταπεινὸς τὴν γνώμην), banalmente indistinguibile nel gran mondo delle apparenze (εὐτελής δὲ τὴν πρόοδον)<sup>12</sup>. Non avrà né poteri né privilegi<sup>13</sup>. Con una sequenza implacabile di definizioni negative si traccia il destino di questo artista delle mani, per l'appunto un βάνανυσος καὶ χειρῶναξ καὶ ἀποχειροβίωτος.

*Somn.* 9 ἀλλ' αὐτὸ μόνον ἐργάτης καὶ τῶν ἐκ τοῦ πολλοῦ δήμου εἰς, αἰεὶ τὸν προὔχοντα ὑποπτήσων καὶ τὸν λέγειν δυνάμενον θεραπεύων, λαγῶ βίον ζῶν καὶ τοῦ κρείττονος ἔρμαιον ὢν.

Nient'altro che un operaio, uno della grande massa, sempre piegato di fronte a chi sta più in alto, che fa da servo a chi sa parlare, una vita da coniglio, preda del più forte.

Quello che promette, invece, Paideia è straordinario, il catalogo delle virtù è abbagliante, ma può bastare la conclusione: non diversamente dalle Muse esiodee chi sceglie la via indicata dalla Paideia avrà la conoscenza e il dominio del passato, del presente e del futuro, tanto delle cose umane quanto di quelle divine. Si può iniziare anche dalla condizione più bassa, da povero e da figlio di uno sconosciuto. Ci sono modelli illustri per questo, come Demostene, Eschine, e anche Socrate. Pure con le loro ambiguità... Ma con il successo della Paideia il risultato è notevole: ammirazione, invidia, onori, lodi, celebrità, in particolare tra chi conta di più<sup>14</sup>. La fama si estenderà ovunque anche in terra straniera (*Somn.* 11 ἅν που ἀποδημῆς, οὐδ' ἐπὶ τῆς ἀλλοδαπῆς

12 Vi sono anche altri segni negativi del successo dell'*ergates*: *Somn.* 13 κάτω νενευκῶς εἰς τὸ ἔργον, χαμαιπετής καὶ χαμαιζήλος καὶ πάντα τρόπον ταπεινός, ἀνακύπτων δὲ οὐδέποτε οὐδὲ ἀνδρώδες οὐδὲ ἐλεύθερον οὐδὲν ἐπινοῶν.

13 Altri attributi che vengono meno per l'*ergates* sono ἐπιδικάσιμος (per gli amici), φοβερός (per i nemici), ζηλωτός (per i concittadini) (*Somn.* 9).

14 *Somn.* 11 μετ' ὀλίγον ἅπασι ζηλωτός καὶ ἐπίφθονος ἔση, τιμώμενος καὶ ἐπαινούμενος καὶ ἐπὶ τοῖς ἀρίστοις εὐδοκίμων καὶ ὑπὸ τῶν γένει καὶ πλοῦτῳ προὔχόντων ἀποβλεπόμενος. Sui segni del successo Paideia ritorna ancora con un catalogo notevole in *Somn.* 13 καὶ σχῆμα εὐπροεπὲς καὶ τιμὴν καὶ δόξαν καὶ ἔπαινον καὶ προεδρίας καὶ δύναμιν καὶ ἀρχὰς καὶ τὸ ἐπὶ λόγοις εὐδοκίμεῖν καὶ τὸ ἐπὶ συνέσει εὐδαιμονίζεσθαι. Sulla fama che passa attraverso il giudizio dei potenti e delle élites vd. *infra*.



ἀγνῶς οὐδ' ἀφανῆς ἔση), e i segni della celebrità saranno così evidenti che ognuno indicherà a dito il sofista che ha raggiunto il successo<sup>15</sup>. E la gente lo starà ad ascoltare a bocca aperta piena di ammirazione<sup>16</sup>. Insomma, è seriamente in ballo pure l'immortalità: certo è razionalisticamente una immortalità dei libri, ma è pur sempre un bel risultato<sup>17</sup>.

A questo punto la scelta diviene ovvia, e nel sogno Paideia fa salire sul suo carro trainato da cavalli alati simili a Pegaso il giovane Luciano, che così può farsi un'idea di ciò che lo aspetta<sup>18</sup>. Il successo si trasforma in un'immagine fantastica del volo che percorre da oriente a occidente le città e i popoli<sup>19</sup>: nella memoria del sogno v'era anche l'impressione da parte di Luciano di seminare sulla terra qualche cosa alla maniera di Trittolemo – ma probabilmente erano le parole dei sofisti – e dal basso si levava il plauso delle genti<sup>20</sup>.

La problematicità del testo era stata ben avvertita da un cenno di R. Bracht Branham<sup>21</sup>, così come in effetti è sempre molteplice e variabile nelle opere di questo autore il rapporto tra l'io che compare nei testi e il Luciano reale. Qui si parla retrospettivamente della carriera di sofista, a partire dalla scelta e dalla formazione. Ma è chiaro che l'aneddoto e il sogno mettono in gioco qualcos'altro. C'è ovviamente la densi-

15 *Somn.* 11 τοιαυτά σοι περιθήσω τὰ γνωρίσματα ὥστε τῶν ὁρώντων ἕκαστος τὸν πλησίον κινήσας δείξει σε τῷ δακτύλῳ, 'Οὗτος ἐκεῖνος' λέγων. Il motivo è ricorrente e ritorna naturalmente nell'*Armonide* e nell'*Erodoto*, vd. *infra*.

16 *Somn.* 12 κεχηνότες οἱ πολλοὶ ἀκούσονται, θαυμάζοντες καὶ εὐδαιμονίζοντές σε τῆς δυνάμεως τῶν λόγων. In questa ammirazione, in particolare nell'immagine degli ascoltatori a bocca aperta, c'è ovviamente il sospetto della stupidità, come vedremo in *Alex.* 9. Cf. p. es. *Ar. Ra.* 990.

17 *Somn.* 12 ὃ δὲ λέγουσιν, ὡς ἄρα καὶ ἀθάνατοι γίνονται τινες ἐξ ἀνθρώπων, τοῦτό σοι περιποιήσω· καὶ γὰρ ἦν αὐτὸς ἐκ τοῦ βίου ἀπέλθῃς, οὐποτε παύση συνὼν τοῖς πεπαιδευμένοις καὶ προσομιλῶν τοῖς ἀρίστοις. Con analoga valenza critica, sempre in relazione al presunto successo e in particolare all'albagia della personificazione del Dialogo filosofico, l'immagine platonica ritorna in *Bis acc.* 33-34.

18 Per il carro alato (di Platone e di Zeus) come immagine simbolica del successo attraverso la retorica (detto con ironia da Luciano) cf. *Rh. Pr.* 26 ὡς τὸ τοῦ Πλάτωνος ἐκεῖνο πτηνὸν ἄρμα ἐλαύνοντα φέρεσθαι σοὶ μᾶλλον πρέπειν περὶ σεαυτοῦ εἰπεῖν ἢ ἐκείνῳ περὶ τοῦ Διός.

19 *Somn.* 15 ἀρθεῖς δὲ εἰς ὕψος ἐγὼ ἐπεσκόπουν ἀπὸ τῆς ἕω ἀρξάμενος ἄχρι πρὸς τὰ ἑσπέρια πόλεις καὶ ἔθνη καὶ δῆμους.

20 *Somn.* 15 κάτωθεν ἀφορώντες ἄνθρωποι ἐπήνουν καὶ μετ' εὐφημίας καθ' οὐς γενοίμην τῇ πτήσει παρέπεμπον.

21 Branham 1989, p. 28s.

tà delle allusioni, ma emerge in particolare l'ambiguità di queste allusioni. L'io di Luciano è un io speciale, che implica tutto quello che vediamo in azione con un Parresiade, un Licino, un Tichiade o un Luciano autore e protagonista della *Storia vera*. È semplicemente un io satirico, oltre che un io narrante. E se ne aggiungono anche altri. Un po' complicato<sup>22</sup>.

Riepiloghiamo allora, poiché ci ritorna utile, il quadro dei *Dreams of Glory* di Noeen Humble e Keith Sidwell su questa *prolalia*<sup>23</sup>. Anche in questo testo del *Sogno* ci stanno ovviamente il dialogo filosofico, sempre con Socrate di mezzo, e la Commedia, pure con tutti gli interventi metateatrali del poeta che parla al suo pubblico: ma per i generi del *geloion* e per le strategie dello *spoudogeloion* non va dimenticato nemmeno l'io del giambo arcaico, così come vi sono da riconoscere le pratiche dei cinici. Tutto questo lo dice Luciano stesso, e lo sappiamo bene (*Bis acc.* 33)<sup>24</sup>. Ma vediamolo più concretamente nei suoi effetti.

Per capire le immagini del successo, al di là della dimensione comica e quotidiana che avvertiamo subito nel quadro familiare che si conclude con le botte e i pianti, la sequenza dei segnali – soprattutto quelli più prestigiosi dell'intertestualità – è interessante, anzi notevole, proprio per i dubbi che suggerisce.

I. Il motto esiodico «l'inizio è la metà del tutto», proprio col suo esito qui disastroso, incarna in tutti i sensi un principio sovversivo, e suggerisce subito un rovesciamento ironico<sup>25</sup>.

II. Nell'immagine delle statuette il richiamo alle *Nuvole* aristofanee è di sicuro problematico<sup>26</sup>, perché, ovviamente, il piccolo Luciano recita la parte di Fidippide, che alla scuola di un Socrate sofista impara a picchiare il padre – quel padre al quale si dà invece così grande importanza quando si illustrano gli effetti del successo, come per l'appunto abbiamo visto (*Somn.* 8).

III. Il sogno allegorico con le sue promesse è introdotto da una citazione disforica tratta dall'*Iliade*, che richiama – come tutti sanno – altre promesse sempre disastrose<sup>27</sup>.

22 Su queste relazioni e sui problemi di definizione nelle opere di Luciano vd. Camerotto 2014, pp. 17-22.

23 Sidwell - Humble 2006.

24 Vd. Camerotto 1998, pp. 105-113.

25 *Somn.* 3, Hes. *Op.* 40: cf. *Hermot.* 3, Plat. *Leg.* 6.753e, Hor. *Epist.* 1.2.40.

26 *Somn.* 2: cf. Ar. *Nu.* 877.

27 *Somn.* 5: cf. Hom. *Il.* 2.56s.

IV. Nella ripresa dell'allegoria di Prodicò i tratti di Paideia così ben curata da essere vicina a una cortigiana<sup>28</sup>, richiamano piuttosto il *vizio*, mentre la Scultura – anche con i *ponoi* che chiede – fa la parte filosofica della *virtù*<sup>29</sup>.

V. L'esempio di Socrate, come si è ben osservato, è anch'esso piuttosto problematico se non più evidentemente negativo. Perché sulla via del successo di Socrate e della sua fama sicuramente non va messa in conto la ricchezza bensì la sua povertà, certo etica e filosofica. Il successo di Socrate poi passa attraverso la sua ingiusta condanna e la morte<sup>30</sup>. Ma quello che conta di più, qui in questo esempio che suona evidentemente anomalo, sta nel fatto che Socrate è probabilmente il primo paradigma della disposizione satirica di Luciano. Certo, il 'successo' di Socrate e così quello di Luciano sono pur sempre scomodi e paradossali.

VI. Infine il volo sul carro di Paideia, oltre al segno positivo, che sta nell'immagine di Trittolemo, e a quello probabilmente negativo dei Pegaso – almeno se si pensa al mito di Bellerofonte e alla *hybris* che è implicita nello sfidare le altezze dei cieli –, si intreccia alle strategie della satira con la visione dall'alto da *kataskopos* e da *panoptes*.

Insomma se Luciano si propone *sofisticamente* come modello, la lettura che ne affiora non è così univoca. Il *self-praise* implica qualcos'altro, è più scaltrito ed autoironico di quel che sembra, ossia entra nel gioco un io satirico che del successo ha una visione ben diversa da quella comune e da quella che emerge dalla superficie del testo.

## 2. La macchina del successo: la domanda di Armonide e la risposta di Erodoto

Luciano e la sua opera sono parte del sistema dello spettacolo, ci stanno dentro. Luciano lavora per la *performance*, e ciò che vogliono le sue opere è l'applauso del pubblico<sup>31</sup>. Anche quelle satiriche. Insomma, le

28 Per l'immagine della prostituta (applicata alla filosofia da spettacolo), cf. p. es. Sen. *Epist.* 52.15 *Damnum quidem fecisse philosophiam non erit dubium postquam prostituta est.*

29 *Somn.* 6: cf. Xen. *Mem.* 2.1.22s.

30 Si può confrontare l'uso del paradigma di Socrate per la costruzione del personaggio e del successo di Peregrino, con la sua morte spettacolare, pur con gli stravolgimenti satirici di Luciano, in *Peregr.* 5, 37, 43.

31 Sulle condizioni della *performance* e la relazione con il pubblico vd. Anderson 1989, pp. 89-99. Tra il sofista e il suo pubblico si crea una relazione dialogica

prospettive si intrecciano. La *mixis* della vita come quella dei generi agisce anche qui.

Da un lato l'autore mette in gioco la sua conoscenza delle regole, degli strumenti e delle situazioni. Vuole essere un sofista di fama, magari senza esagerazioni, o meglio con una certa autoironia, visto che al desiderio del successo in un sistema parossistico non ci sono limiti: ma c'è sempre anche l'attenzione ben chiara a come ci si procura il successo, Luciano sa di non poter uscire dal suo mondo.

Dall'altro lato agisce l'osservazione e la disposizione satirica, che è naturalmente *sovversiva* (nel senso etimologico del termine) e che produce una consapevolezza critica sul sistema dello spettacolo: la percepiamo latente in ogni opera, ma ogni tanto affiora più evidente e si permette di smascherare i vizi di questo sistema. Luciano, come vedremo, prova allora ad aprire vie nuove, tenta di andare più in là.

Il successo al tempo della Seconda Sofistica è un sistema molto ben coeso, e, oltre che sul mito e sul *revival* della cultura di un glorioso passato<sup>32</sup>, è fondato sulla relazione integrata tra arte, *performance*, pubblico e fama. Ovviamente il contesto non è più quello della *polis* antica, dell'Atene classica, ma quello 'internazionale' e affollato di ogni sorta di presenze delle città dell'impero. Il successo nel II sec. d.C. sta proprio in un sistema della comunicazione dai tratti mass-mediatici, un po' anche globalizzato, in cui contano le folle, i numeri e l'ampiezza della fama. E il sofista di successo può incarnare in qualche modo la figura del *kosmopolites* perennemente in viaggio. Senza più la valenza negativa, ma certo ambiguo e da guardare con sospetto, oltre che con ammirazione. È un nuovo mercato della cultura su cui possiamo riflettere.

Vediamo bene quali sono le prospettive e i problemi in un'altra *prolalia*, l'*Armonide*, che, per la sua funzione di preparazione/introduzione della *performance*, discute proprio su che cos'è e come si costruisce il successo del sofista<sup>33</sup>. Si parla di musica e di musicisti, ma sono in gioco le stesse dinamiche degli oratori e della retorica epidittica ovvero della parola da spetta-

---

che deve essere continuamente rinegoziata a ogni nuova *performance*, vd. Kojanek 2000, pp. 68-95.

32 Sulla relazione tra la Seconda Sofistica e il grande passato culturale vd. Bowie 1970.

33 Sulle strategie e le funzioni delle *prolaliai* di Luciano vd. Branham 1985, part. p. 240 «Thus the prologues are used to mediate between Lucian the performing artist and his audience by highlighting important features of his art and defending them against potential criticism and misunderstanding». Sulle strutture della *prolalia* vd. anche Anderson 1977.

colo. A rincalzo sono utili le osservazioni dell'*Erodoto o Aezione*, sempre una *prolalia* e sempre sullo stesso problema, ma con l'esempio del grande storico e della sua celebre lettura pubblica delle *Storie* insieme a quello del pittore Aezione che espone a Olimpia un suo quadro delle nozze di Alessandro e Rossane per cogliere immediatamente un risultato concreto.

Il successo, che lo si voglia o no, in questo sistema diventa la cosa più importante: la fama è essenziale e il successo è la ragione prima per intraprendere le vie dell'arte, per affrontare le fatiche, le difficoltà, i problemi. Perché può significare prestigio, potere, denaro, e perfino ne può venire un bel matrimonio. Ad ogni costo ciò che si persegue è l'eccellenza, essere l'*aristos* della propria arte, ma questo non sembra più indicare le qualità, bensì gli effetti che si producono sul piano della comunicazione: gli obiettivi sono la fama, il successo e tutto ciò che (forse) ne conseguirà. L'arte stessa, a quanto pare, perde ogni suo fascino e significato se non c'è il miraggio del successo. L'allievo proprio questo chiede al maestro, non altro:

*Harm.* Ἡ πῶς ἂν ἔνδοξος γενοίμην ἐπὶ τῇ τέχνῃ; καὶ τί ποιῶντα εἴσοῦνταί με οἱ Ἕλληνας ἅπαντες;

Come potrei diventare famoso per la mia arte? e che cosa dovrò fare, perché tutti i Greci mi conoscano?

Gli insegnamenti dell'arte sembrano comunque esserci, ma ancor più importante è proprio trovare la via per arrivare, ed è meglio se il successo giunge in fretta e il più presto possibile – con una frenesia che potrebbe in ogni momento divenire perfino pericolosa. I segni del successo sono chiari e divengono il principale obiettivo, il più concreto e tangibile, del musicista e della sua carriera. Non ha senso praticare un'arte se non per la fama, altrimenti è fatica vana. Il successo allora può sembrare più importante dell'arte stessa e delle specifiche virtù:

*Harm.* Ἡ ἐπεὶ τό γε ἀλγεῖν αὐτὸ ἄνευ τοῦ ἔνδοξον εἶναι δι' αὐτὸ οὐκ ἂν δεξαίμην ἀγνώστῳ μοι προσγενόμενον, οὐδ' εἰ Μαρσύας ἢ Ὀλυμποῦ γενήσεσθαι μέλλοιμι λανθάνων.

Se mi fosse data l'arte di suonare il flauto senza la fama, ed io restassi uno sconosciuto, non l'accetterei, nemmeno se dovessi diventare, ma all'insaputa di tutti, un Marsia o un Olimpo.

Per l'artista la fama è un valore insopprimibile, e il significato di questo è chiaro. A confronto non valgono molto neppure le soddisfazioni di

raggiungere i massimi vertici dell'arte. Se non c'è comunicazione attorno alla propria eccellenza e se con essa non c'è la fama dell'arte e dell'artista, la cosa perde ogni interesse: l'arte è comunicazione, ed è la stessa comunicazione che fa l'arte. Un artista senza la fama, per quanto grande, è come se non esistesse: *Harm.* 1 οὐδὲν γὰρ ὄφελος ἀπορρήτου, φασί, καὶ ἀφανοῦς τῆς μουσικῆς.

Nell'*Erodoto* le qualità rimangono imprescindibili, e nel caso dello storico di Alicarnasso fanno da paradigma inarrivabile<sup>34</sup>. Ma nel contesto sofisticato quello che può diventare prezioso è la strategia per la costruzione di una fama universale della propria opera nel modo più rapido e più facile possibile, un vero e proprio successo mediatico ben progettato. È quello che riesce a fare Erodoto con le sue *Storie* attraverso la celebre *performance* a Olimpia<sup>35</sup>:

*Herod.* 1 ἂ δὲ ἐποίησεν ἐπὶ τοῖς συγγράμμασιν καὶ ὡς πολλοῦ ἄξιος τοῖς Ἑλλησιν ἅπασιν ἐν βραχεί κατέστη, καὶ ἐγὼ καὶ σὺ καὶ ἄλλος ἂν μμησαίμεθα.

Ma quel che fece per i suoi scritti e come salì in breve tempo nella considerazione di tutti i Greci, potremmo imitarlo io, tu e chiunque altro.

I grandi modelli, insomma, servono più prosaicamente anche a questo. Le immagini che nell'*Armonide* spiegano che cos'è il successo si affollano e si sovrappongono tra loro, per ritornare anche nell'*Erodoto*: la notorietà tra le folle (*Harm.* 1 ἡ δόξα ἢ παρὰ τῶν πολλῶν καὶ τὸ ἐπίσημον εἶναι ἐν πλήθει), l'essere indicato a dito (*Harm.* 1 καὶ δείκνυσθαι τῷ δακτύλῳ), ovunque si vada tutti si voltano a guardare l'artista di successo (*Harm.* 1 καὶ ἦν πον φανῶ, εὐθὺς ἐπιστρέφεσθαι πάντας εἰς ἐμὲ). Non c'è nessuno che non conosca il suo nome (*Harm.* 1 οὐδεὶς ἦν ὃς ἠγνόει τοῦνομα): insieme all'eccellenza riconosciuta, il nome è allora sulla bocca di tutti (*Harm.* 1 καὶ λέγειν τοῦνομα, οὗτος Ἀρμονίδης ἐκεῖνός ἐστιν ὁ ἄριστος αὐλητής). È una fama che si estende nello spazio: si potrebbe dire, guardando all'impero romano, che si tratta di una fama internazionale se non addirittura universale. L'attenzione che ovunque si genera intorno all'uomo di successo

34 Bella è la consapevolezza del limite di chi volesse imitare le virtù di Erodoto: *Herod.* 1 ὅσα μυρία καλὰ ἐκεῖνος ἅμα πάντα συλλαβῶν ἔχει πέρα τῆς εἰς μίμησιν ἐλπίδος.

35 Per la definizione della via facile e rapida per il successo cf. anche *Herod.* 1 ὅπως ἂν τάχιστα καὶ ἀπραγμονέστατα ἐπίσημος καὶ περιβόητος γένοιτο καὶ αὐτὸς καὶ τὰ συγγραμμάτια.

ricorda per molti versi i fan dei divi moderni e i loro comportamenti tra l'entusiasmo e il delirio. Tutti vogliono vederlo, tutti vogliono ascoltarlo, con l'immagine di Luciano che può dire anche qualcos'altro che lascia più perplessi: *Harm.* 1 ἄλλ' ἔνθα ἄν καὶ νῦν φανῆς, συνθέουσιν ἐπὶ σὲ πάντες ὥσπερ ἐπὶ τὴν γλαῦκα τὰ ὄρνεα. «Come gli uccelli incontro alla civetta»: intravediamo l'idea di una trappola, di un pericolo mortale. Ci servirà più avanti.

La macchina è complessa. Non sono cose facili da ottenere la lode, la fama, il diventare illustri, il farsi conoscere dai grandi numeri. Ci vogliono molto tempo e grandi fatiche, e magari si fallisce comunque<sup>36</sup>. In sé la via delle *performances* non basta, i teatri e gli stadi non possono essere sufficienti, perché, per quanto grandi, troppo pochi sono gli spettatori che possono contenere: *Harm.* 1 πού γὰρ ἄν εὐρεθείη ἢ θέατρον ἢ στάδιον οὕτω μέγα, ἐν ᾧ πάσιν αὐλήσεις τοῖς Ἑλλησιν; Per la fama ci sono, è onvio, dei limiti 'tecnici' quasi insuperabili nella comunicazione antica. Questo lo stesso Luciano sembra saperlo bene, senza inutili illusioni. Anche se non gli manca la proiezione di una tele-visione o di un tele-ascolto<sup>37</sup>.

Il problema si ripropone nell'*Erodoto* in forme che sono quelle della Seconda Sofistica. La normale azione del sofista sta nell'errare di città in città per l'*epideixis* delle sue opere: così per Erodoto che vuole il successo delle sue *Storie* la via più consueta richiederebbe una serie di letture ad Atene, Corinto, Argo, Sparta<sup>38</sup>. Chiaramente l'impegno è lungo e difficile (*Herod.* 1 ἐργῶδες καὶ μακρὸν ... καὶ τριβὴν οὐ μικράν). Raccogliere la fama pezzo dopo pezzo è fatica improba, bisognerebbe poter riunire *tutti insieme gli Elleni*. Lo storico sa trovare la soluzione giusta per avere tutto e subito. Studia attentamente il *kairos*, e lo coglie nella *panegyris* di Olimpia, perché come si sa bene è qui che si riuniscono gli Elleni da

36 L'impegno necessario è grande, ma il risultato non è certo e rimane sempre lontano dalle attese: *Harm.* 2 οὐ μικροῦ πράγματος, ἐπαίνου καὶ δόξης καὶ ἐπίσημος εἶναι καὶ γινώσκεισθαι πρὸς τῶν πολλῶν, τοῦτο δὲ εἰ μὲν οὕτως ἴσως ἐς τὰ πλήθη παριῶν ἐπιδεικνύμενος ἐθέλοις πορίζεσθαι, μακρὸν ἄν γένοιτο, καὶ οὐδὲ οὕτως ἅπαντες εἴσονται σε.

37 Cf. p. es. il κάτοπτρον di *VH* 1.26 e le θυρίδες di *Icar.* 25. L'idea di una comunicazione acustica che raggiunge simultaneamente tutti gli uomini senza problemi di spazi e di distanze è in *Cont.* 20 ἐξ ἐπάρχου ἐμβοήσαιμι. È una comunicazione che però fallisce per l'incapacità degli uomini di capire e di accogliere il significato critico del messaggio (satirico).

38 La definizione è notevole con l'azione del viaggio del sofista in *tournee*, le tappe in sequenza nelle diverse città, le letture pubbliche, *Herod.* 1 τὸ μὲν οὖν περινοστοῦντα νῦν μὲν Ἀθηναίοις, νῦν δὲ Κορινθίοις ἀναγινώσκειν ἢ Ἀργεῖοις ἢ Λακεδαιμονίοις ἐν τῷ μέρει.

ogni dove<sup>39</sup>. E per di più sono tutti i migliori. Erodoto giunge a Olimpia non per fare lo spettatore dei giochi, ma per intervenire da protagonista recitando le sue *Storie* e incantando così tutti i presenti (ἄδων τὰς ἱστορίας καὶ κηλῶν τοὺς παρόντας). Il risultato è notevole, il successo immediato e vastissimo. Il pubblico di Olimpia chiama i libri di Erodoto col nome delle Muse e con bel paradosso tutti celebrano più lo storico che i vincitori delle gare. Naturalmente non v'è più nessuno a Olimpia che non sappia chi è Erodoto (*Herod. 2* καὶ οὐκ ἔστιν ὅστις ἀνήκοος ἦν τοῦ Ἡροδότου ὀνόματος). Ma non basta, quelli che erano a Olimpia ritornando nelle loro città diffondono la sua fama<sup>40</sup>. Da quel momento la voce arriva ovunque, e in qualsiasi luogo lo storico si trovi a giungere, tutti lo indicano a dito e ne ricordano l'opera:

*Herod. 2* καὶ εἰ πού γε φανείη μόνον, ἐδείκνυτο ἂν τῷ δακτύλῳ, Οὗτος ἐκεῖνος Ἡρόδοτός ἐστιν ὁ τὰς μάχας τὰς Περσικὰς Ἰαστί συγγεγραφώς, ὁ τὰς νίκας ἡμῶν ὑμνήσας.

E se compariva in qualche posto, era indicato a dito: «Quello – dicevano – è il famoso Erodoto, che ha raccontato in ionico le guerre persiane e ha esaltato le nostre vittorie»<sup>41</sup>.

Ma ci sono anche altri rimedi, c'è qualche altra strategia su cui si può contare per trovare una via breve per il successo<sup>42</sup>. Bisogna trovare qual-

39 Il *kairos* è avvertito prima, mentre si preparano i giochi, è un'intuizione sulla quale si progetta l'azione: *Herod. 1* ἐνίσταται οὖν Ὀλύμπια τὰ μεγάλα, καὶ ὁ Ἡρόδοτος τοῦτ' ἐκεῖνο ἤκειν οἱ νομίσας τὸν καιρὸν, οὗ μάλιστα ἐγλίχετο.

40 La macchina complessa e potente della comunicazione che agisce attraverso le strutture reali già esistenti è descritta in tutte le sue articolazioni ed effetti: *Herod. 2* ἐν μᾶ συνόδῳ πάνδημόν τινα καὶ κοινήν ψήφον τῆς Ἑλλάδος λαβὼν καὶ ἀνακηρυχθεὶς οὐχ ὑφ' ἐνὸς μὰ Δία κήρυκος, ἀλλ' ἐν ἀπάσῃ πόλει, ὅθεν ἕκαστος ἦν τῶν πανηγυριστῶν. Sulla funzione di Olimpia per la creazione di un successo ad amplissimo raggio cf. *Peregr. 32*, vd. Anderson 1989, p. 90s.

41 La soluzione di Erodoto per la fama Luciano poi la trasferisce ai sofisti che seguono l'esempio dello storico: *Herod. 3* Ὅπερ ὕστερον κατανοήσαντες, ἐπιτόμόν τινα ταῦτην ὁδὸν ἐς γνώσιν, Ἰππίας τε ὁ ἐπιχώριος αὐτῶν σοφιστῆς καὶ Πρόδικος ὁ Κεῖος καὶ Ἀναξιμένης ὁ Χίος καὶ Πῶλος ὁ Ἀκραγαντίνος καὶ ἄλλοι συχνοὶ λόγους ἔλεγον αἰεὶ καὶ αὐτοὶ πρὸς τὴν πανήγυριν, ἀφ' ὧν γνώριμοι ἐν βραχεὶ ἐγίνοντο.

42 La 'scorciatoia' per il successo passa con facilità attraverso il giudizio e il supporto dei più esperti e potenti, cf. *Harm. 2* ἡ δὲ ἐπιτομος καὶ ῥάστα ἐπὶ τὴν δόξαν ἄγουσα ἦδε ἐστίν. εἰ γὰρ ἐπλεξάμενος τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι τοὺς

che buon patrono, e nell'*Armonide* questo è ciò di cui ha bisogno l'autore che si prepara alla *performance*. La gente segue i giudizi dei pochi esperti<sup>43</sup>, e se si ha il favore di questi pochi e potenti, il gioco è fatto. È come avere un buon sponsor, meglio ancora è come se uno scrittore per lanciare il suo libro trova l'appoggio del critico di una rete televisiva o di una penna che interviene sui giornali più importanti. Anche due soli minuti in TV possono far vendere qualche migliaio di copie, uno dei segni del successo dei nostri giorni. Poi le parole di elogio finiscono sulle fascette insieme ai numeri delle edizioni e delle copie. Il giudizio, le poche parole del critico o meglio ancora del personaggio famoso, determinano la risposta del pubblico e dei lettori.

Attraverso il sostegno di chi ha in mano i fili della comunicazione e del consenso il risultato è facile, anzi è scontato: *Harm. 2* ἅπασιν Ἑλλησι νόμιζε ἤδη γεγενῆσθαι γνώριμος ἐν οὕτω βραχεῖ. Gli esiti poi di *Armonide* fanno quasi sorridere. Ricorda qualcuno dei *Dialoghi dei morti*. Alla sua prima *performance*, forse per la troppa tensione, il giovane musicista muore sulla scena – sembra l'immagine di un infarto – senza aver vinto alcuna corona (*Harm. 2* ἀστεφάνωτος ἐν τῇ σκηνῇ ἀπέθανε τὸ αὐτὸ καὶ πρῶτον καὶ ὑστατον αὐλήσας ἐν τοῖς Διονυσίοις). Questo è quello che può produrre la macchina del successo, può premiare al di là delle attese, ma più facilmente può deludere ogni fatica e progetto. Il discorso, un monito che rimane tacitamente implicito, vale per tutti coloro che vivono del sistema dello spettacolo.

Qualcos'altro si può imparare dalle indicazioni di questa *prolalia*. Chi appartiene a questa dimensione della *performance* e della fama<sup>44</sup> è condizionato necessariamente dal pubblico e dalle sue risposte, non può insomma vivere senza il suo favore (*Harm. 3* τοῦ παρὰ τῶν πολλῶν ἐπαίνου δεόμενοι). In questa ricerca Luciano, da sofista, chiede il sostegno di un patrono della cultura che da solo può determinare il successo, perché il suo giudizio vale per l'intero teatro<sup>45</sup>. Può inquietare o dispiacere, ma è un segnale della macchina del successo. Luciano mette anche in gioco le sue idealizzazioni e non si nasconde le ambiguità, ma

ἀρίστους καὶ ὀλίγους αὐτῶν ὅσοι κορυφαῖοι καὶ ἀναμφιλόγως θαυμαστοὶ καὶ ἐπ' ἀμφότερα πιστοί.

43 *Harm. 2* οἱ γε πάντως ἀκολουθήσουσι τοῖς ἄμεινον κρῖναι δυναμένοις.

44 *Harm. 3* ὅσοι δόξης ὀρέγονται δημόσιόν τι ἐπιδεικνύμενοι.

45 Il giudizio di uno equivale al giudizio dei molti: *Harm. 3* τὸ δ' ἀληθὲς ὥσπερ ἂν εἰ τοὺς ἀπανταχόθεν ἀνθρώπους συγκαλέσας ἐς κοινὸν θέατρον ἐπιδεικνυοίμην τοὺς λόγους.

come si vede nell'*Apologia*, osserva i fatti reali e sa con che cosa ha a che fare. Una volta intrapresa la via del successo, questa diviene una perenne *tournee* senza respiro, un continuo confronto che non ha certezze e chiede, oltre alle virtù dell'arte, coraggio per non perdersi mai d'animo, o meglio ancora richiede audacia o sfrontatezza: è un sistema che può chiaramente mettere in difficoltà, può perfino spaventare (*Harm.* 3 διὰ γε τὸ μέγεθος τοῦ τολμήματος καὶ πάνυ δικαίως ἂν φοβηθέντα).

Ma soprattutto esige attenzione alle dinamiche della comunicazione culturale che è costruita sulle élites, come è evidente anche dalla *applicatio* dell'*Erodoto*. Tra il pubblico non conta la massa, il συρφετώδης ὄχλος (*Herod.* 8), che si appassiona ai giochi e trascura le *Storie* di Erodoto<sup>46</sup>, ma è il giudizio dei *pepaideumenoî* che, con la competenza adeguata (ῥητόρων τε καὶ συγγραφέων καὶ σοφιστῶν οἱ δοκιμώτατοι), decreta il successo della *performance*, dell'opera e dell'autore.

E infine non si può troppo confidare neppure nelle proprie conquiste e nella fama dei trionfi passati, il successo – lo sappiamo bene – vive sempre del presente e ogni gloria del giorno prima non conta più nulla:

*Harm.* 4 Καὶ γὰρ οὐδὲ ἐκεῖνό μοι ἰκανόν, εἰ πολλοὶ ἐθαύμασαν πρότερον, εἰ ἔνδοξος ἦδη ἐγώ, εἰ ἐπαινούνται πρὸς τῶν ἀκουσάντων οἱ λόγοι. πάντα ἐκεῖνα ὑπηνέμα ὄνειρατα, φασί, καὶ ἐπαίνων σκιαί. τὸ δ' ἀληθὲς ἐν τῷ παρόντι δειχθήσεται.

E infatti non mi basta neppure che molti mi abbiano ammirato prima, che io sia già noto, che i miei discorsi siano elogiati da chi li ha sentiti. Tutti questi sono sogni fatti di vento, come si dice, e ombre di elogi.

È sul momento presente che si decide ogni volta il successo, un *discrimen* sottile (ἀκριβὴς ὄρος) che non ammette incertezza (οὐδὲν ἀμφίδοξον ἔτι οὐδ' ὡς ἂν τις ἐνδοιάσειεν). Anche se si sono predisposti tutti i dettagli giusti, è necessario a ogni *performance* dare dimostrazione *ex novo* della propria abilità, si è costretti sempre a essere il migliore (ἄριστον κατὰ παιδείαν δεήσει νομίζεσθαι). Non è neppure pensabile un'alternativa, il fallimento fa paura – tanto che è meglio non farne neppure parola – e potrebbe non aver rimedio (ἢ πάντων - εὐφημεῖν δὲ χρὴ πρὸς οὕτω μέγαν ἀγῶνα χωροῦντα).

46 *Herod.* 8 ἀθλητῶν μᾶλλον φιλοθεάμονες, ἐν παρέργῳ οἱ πολλοὶ τὸν Ἡρόδοτον τιθέμενοι.

### 3. Le perversioni del successo: lo spettacolo religioso di Alessandro

In un mondo dove tutto è spettacolo, c'è il successo del retore, il successo del filosofo, e il più delle volte sono questi i bersagli della satira di Luciano. Sono le figure che più gli sono familiari, che più gli sono vicine. Ma anche la religione diviene spettacolo. E ancor meglio può mettere in evidenza i problemi della spettacolarizzazione della cultura per i modi e per i numeri. La satira diviene allora indispensabile a smascherare gli inganni e la stupidità delle folle e dei comportamenti collettivi.

Impressionante è il ritratto luciano di Alessandro di Abonutico, un santone del suo tempo, e la storia del santuario di successo da lui fondato in Paflagonia. Ci ricorda fenomeni moderni come i santuari delle apparizioni o degli uomini miracolosi. Sicuramente il bersaglio reale della satira di Luciano è il fanatismo e la superstizione delle masse, con il pensiero pur non troppo convinto che il messaggio critico trovi qualche ascolto. Ma l'azione satirica passa attraverso lo smascheramento di questo personaggio e delle sue azioni. Intorno al santone e alle sue imprese Luciano mette insieme un libro: è l'antibiografia di un uomo di successo, la *kakia* e non l'*arete* guida l'azione che però riesce nel suo intento<sup>47</sup>. Il santone è un ciarlatano astuto, un imbroglione che a quanto pare sa raggiungere i suoi obiettivi<sup>48</sup>.

Luciano, che è stato testimone e ha visto crescere la fama di questo fenomeno religioso, ha l'occasione di smascherarne gli inganni, ma parlarne è come svuotare le stalle di Augia. È perlomeno imbarazzante, ma anche pericoloso. Il nostro autore è ben consapevole delle dinamiche

47 *Alex.* 1 οὐ μείον ἐστὶν ἢ τὰς Ἀλεξάνδρου τοῦ Φιλίππου πράξεις ἀναγράφαι· τοσοῦτος εἰς κακίαν οὗτος, ὅσος εἰς ἀρετὴν ἐκεῖνος. È al tempo stesso il bersaglio ideale per la satira e il soggetto adatto per la narrazione luciana, come sottolinea bene Anderson 1982, p. 69: «The *Alexander* is an extended study of deception in action. However many imprecations Lucian hurls at his enemy, it is clear that he admires the sheer virtuosity of his deceptions, and recounts them with corresponding zest; and of course Alexander's tricks give him the opportunity to present a whole gallery of the gullible».

48 *Alex.* 1 Ἀλεξάνδρου σοὶ τοῦ Ἀβωνοτειχίτου γόητος βίον καὶ ἐπινοίας αὐτοῦ καὶ τολμήματα καὶ μαγγανείας εἰς βιβλίον ἐγγράψαντα. Vd. Whitmarsh 2005, 77s. «Lucian's biography will be a malevolent doublet of the familiar lives of Alexander composed by Plutarch, Arrian, and others. Like *In Honour of Apollonius of Tyana*, the *Alexander* contains all the elements a speech of praise should have (ancestry, birth, nature, physical being, education, deeds, 'virtues', death) – in this case, however, serving the defamation rather than the exaltation of the poor would-be holy man».

che entrano in gioco, scrivere anche negativamente significa contribuire al successo del personaggio e del suo culto, fissandone nella memoria collettiva la fama (*Alex. 2* μνήμη καὶ γραφή παραδοθῆναι ἄνδρα τρισκατάρατον).

Scrivere la storia di un tale uomo è poi perfino vergognoso, può macchiare per sempre lo stesso autore. Così vale anche per i lettori (ὄν οὐκ ἀναγιγνώσκεισθαι πρὸς τῶν πεπαιδευμένων ἦν ἄξιον). Il giusto contrappasso sarebbe quello che viene proprio dalle dinamiche dello spettacolo, il santone meriterebbe di essere dilaniato da scimmie e volpi nel teatro più grande: *Alex. 2* ἐν πανδήμῳ τινὶ μεγίστῳ θεάτρῳ ὀρᾶσθαι ὑπὸ πιθήκων ἢ ἀλωπέκων σπαραττόμενον.

Anche se vuole essere una controbiografia, è comunque la storia di un successo che passa attraverso la spettacolarizzazione della religione. Si comincia dalle qualità fisiche che possono essere d'aiuto, la statura, la bellezza, gli occhi, la voce (*Alex. 3*). Il successo è qualcosa che si costruisce anche con questo. Ma sono le qualità intellettuali che risultano indispensabili.

*Alex. 4* συνέσει μὲν γὰρ καὶ ἀγχινοῖα καὶ δριμύτητι πάμπολυ τῶν ἄλλων διέφερον, καὶ τό τε περιεργον καὶ εὐμαθὲς καὶ μνημονικὸν καὶ πρὸς τὰ μαθήματα εὐφυές, πάντα ταῦτα εἰς ὑπερβολὴν ἕκασταχοῦ ὑπῆρχεν αὐτῷ.

Per intelligenza, infatti, perspicacia, acume, superava tutti di gran lunga, e l'attività incessante, la facilità nell'apprendere, la memoria, la buona disposizione per le scienze, erano tutte qualità presenti in lui e ciascuna al sommo grado.

L'impressione è già notevole, potrebbe quasi essere positiva, ma quelle che sono comunque virtù sulla via del successo possono fare spavento, perché se rivolte verso il male producono effetti terribili. È l'eccellenza del male, che supera qualsiasi modello, perfino quelli mitici<sup>49</sup>.

*Alex. 4* ἐχρητο δὲ αὐτοῖς εἰς τὸ χεῖριστον, καὶ ὄργανα ταῦτα γενναῖα ὑποβεβλημένα ἔχων αὐτίκα μάλα τῶν ἐπὶ κακία διαβοήτων ἀκρότατος ἀπετελέσθη, ὑπὲρ τοῦς Κέρκωπας, ὑπὲρ τὸν Εὐρύβατον ἢ Φρυνώνδαν ἢ Ἀριστόδημον ἢ Σώστρατον.

49 Per il superamento dei modelli mitici cf. il paragone con Linceo in *Cont. 7* o con Dedalo in *Icar. 3*. Per un santone qui un buon paradigma per l'ambiguità è Pitagora. Ebbene, se qualche dubbio c'è su questa figura, degli aspetti negativi Alessandro ne rappresenta l'ennesima potenza: *Alex. 4* πολλοστὸν ἂν μέρος ἅπαντα ἐκείνα γένοιτο τῆς Ἀλεξάνδρου δεινότητος.

Ma di queste qualità si valeva per gli scopi peggiori e sulla base di questi strumenti divenne ben presto l'inarrivabile tra i campioni della ribalderia, al di sopra dei Cercopi, al di sopra di Euribato o Frinonda o Aristodemo o Sostrato.

Entrano in gioco allora le vere virtù del successo di questo santone, la potenza e la varietà della menzogna (ποικιλωτάτην τινὰ ψυχῆς κρᾶσιν ἐκ ψεύδους καὶ δόλων καὶ ἐπιπορευῶν καὶ κακοτεχνιῶν συγκειμένην), la prontezza e l'agilità d'azione (ῥαδίαν), l'audacia (τολμηράν), la spericolatezza (παράβολον), la facoltà di sopportare ogni fatica e difficoltà fino al raggiungimento dell'obiettivo (φιλόπονον ἐξεργάσασθαι τὰ νοηθέντα), e poi la capacità di suscitare fiducia (πιθανὴν καὶ ἀξιόπιστον) e di sostenere una parte positiva (ὑποκριτικὴν τοῦ βελτίονος), anche opposta alla sua vera volontà (τῷ ἐναντιωτάτῳ τῆς βουλήσεως εἰοικυῖαν).

Entra in gioco l'effetto 'a prima vista' di queste virtù, che è così importante nelle mistificazioni sulla via del successo religioso:

*Alex.* 4 οὐδεὶς γοῦν τὸ πρῶτον ἐντυχῶν οὐκ ἀπῆλθε δόξαν λαβὼν ὑπὲρ αὐτοῦ ὡς εἶη πάντων ἀνθρώπων χρηστότατος καὶ ἐπεικέστατος καὶ προσέτι ἀπλοϊκώτατός τε καὶ ἀφελέστατος.

In realtà nessuno, dopo averlo incontrato per la prima volta, lo lasciò senza essersi fatto su di lui l'opinione che fosse l'uomo più buono e più amabile e, inoltre, più semplice e più schietto del mondo.

Insomma, Alessandro ha le risorse perfette per ottenere tutto ciò che vuole. E, glielo si può riconoscere, ha uno spettacolare senso della *grandeur*, quando fa qualche progetto pensa sempre in grande, non si accontenta di pensare a piccole cose<sup>50</sup>, ma sempre intraprende i progetti più impegnativi<sup>51</sup>.

Se c'è bisogno di una scuola per questo, sa pure trovarsi i maestri giusti<sup>52</sup>, che gli possono insegnare ogni ciarlataneria e depravazione, magari sulle tracce di qualche altro santone famoso come Apollonio di Tiana (*Alex.* 5). Basta a questo punto una *societas* adeguata con qualcu-

50 Cf. *Alex.* 6 (sulla strada del successo bisogna pensare in grande) οὐκέτι μικρὸν οὐδὲν ἐπενόει.

51 *Alex.* 4 ἐπὶ πάσι δὲ τοῦτοις τὸ μεγαλοῦργον προσῆν καὶ τὸ μηδὲν μικρὸν ἐπινοεῖν, ἀλλ' αἰεὶ τοῖς μεγίστοις ἐπέχειν τὸν νοῦν.

52 Alessandro diviene amante e allievo perfetto di un mago-ciarlatano, esperto di ogni sorta di trucchi e imbrogli: *Alex.* 5 ἐξεπαίδευσέ τε αὐτὸν καὶ διετέλει ὑπουργῶ καὶ ὑπηρέτῃ καὶ διακόνῳ χρώμενος.



no che sappia sperimentare la dimensione spettacolare e che conosca le logiche della massa e si può cominciare (*Alex.* 6). È l'*arche* di una guerra. Visto che il destinatario dell'operazione di Alessandro è rappresentato dalle folle, a queste bisogna saper guardare. È indispensabile la valutazione delle dinamiche più concrete della vita della gente, per la quale ogni cosa si gioca tra la speranza e la paura:

*Alex.* 8 Ὅς γὰρ ἂν δύο κάκιστοι καὶ μεγαλότολμοι καὶ πρὸς τὸ κακοῦργεῖν προχειρότατοι εἰς τὸ αὐτὸ συνελθόντες, ῥαδίως κατενόησαν τὸν τῶν ἀνθρώπων βίον ὑπὸ δυοῖν τούτοις μεγίστοις τυραννούμενον, ἐλπίδος καὶ φόβου, καὶ ὅτι ὁ τούτων ἐκατέρῳ εἰς δέον χρήσασθαι δυνάμενος τάχιστα πλουτήσειεν ἄν.

Da quei due manigoldi che erano, capaci di imprese temerarie, inclinatisimi al raggio, e in combutta tra di loro, capirono facilmente che la vita umana è dominata da due grandi forze tiranniche, la speranza e il timore, e che chi è in grado di sfruttare opportunamente l'una e l'altra può arricchire al più presto.

Il progetto per il successo deve essere lucido e si fonda su questa valutazione essenziale. Se ciò che conta è ottenere il favore delle folle, i piani d'azione vanno costruiti da un lato mirando a una comunicazione più ampia possibile, dall'altro proprio assecondando i desideri e gli istinti della massa. È semplice, se la gente vive di speranza e di paura (τῷ τε δεδιότι καὶ τῷ ἐλπίζοντι), quello che vuole allora è la conoscenza del futuro (τὴν πρόγνωσιν ἀναγκαιοτάτην τε καὶ ποθεινοτάτην, προμαθεῖν τὰ μέλλοντα), per essa è pronta a fare qualsiasi cosa, e chi gliela offre nella maniera più credibile e autorevole ha la possibilità di dar vita a un vero e proprio fenomeno religioso. Da sempre gli oracoli hanno fatto grandi fortune per questo. Con gli elementi che Alessandro e il suo socio Coccona hanno in mano, capiscono che la fondazione di un nuovo oracolo ben congegnata sul piano comunicativo può dare loro ogni successo. E il progetto può riuscire in tal caso perfino in maniera superiore a ogni attesa (ὅπερ ἐπὶ μείζον ἢ κατὰ τὴν πρώτην προσδοκίαν ἀπήντησεν αὐτοῖς καὶ κρείττον διεφάνη τῆς ἐλπίδος).

La dimensione spettacolare è importante, anzi fondamentale, e richiede una attenta progettazione. Ogni aspetto deve essere calcolato. Il luogo dove fondare il santuario e le vie di comunicazione, il modo di avviare l'impresa, la valutazione dei destinatari, che soprattutto all'inizio dovranno essere facili da ingannare (*Alex.* 9 ἀνθρώπων δεῖν παχέων



καὶ ἡλιθίων τῶν ὑποδεξομένων) – e per questo i Paflagoni sembrano andar bene, per la loro superstiziosità (δεισιδαίμονας τοὺς πολλοὺς) e per la facilità con cui si lasciano incantare da chiunque (πάντας κεχηγόντας). Il successo mediatico dell'operazione viene preparato ad arte: si diffondono opportunamente le voci, la prima presentazione di Alessandro è curata in ogni dettaglio (*Alex.* 10), si rivelano oracoli per creare aspettative e sollecitare la credulità (*Alex.* 11).

A questo punto lo spettacolo è pronto e il successo non può mancare: la fama è già predisposta (περίβλεπτός τε καὶ λαμπρὸς ἦν) e l'oracolo si insedia con una vera e propria azione teatrale (*Alex.* 12 μετὰ τοιαύτης τραγωδίας)<sup>53</sup>. Ogni trucco, ogni *mechane* (μηχανάται) è pronta a entrare in azione. La gente, con la sua credulità, rimane stupefatta e adorante davanti allo spettacolo<sup>54</sup>. L'effetto di questa *epideixis* è travolgente e conta prima di tutto sulle suggestioni irrazionali<sup>55</sup>. Il successo viene proprio dai comportamenti della folla in delirio (ὁ δὲ λεῶς ἅπας ἠκολούθει, πάντες ἔνθεοι καὶ μεμνηότες ὑπὸ τῶν ἐλπίδων). Secondo i calcoli di Alessandro, basta ora aspettare l'azione della fama e tutti accorrono: *Alex.* 15 ὑπὸ τῆς φήμης αὐτίκα μάλα παμπόλλους τῶν Παφλαγόνων συνδραμεῖσθαι. Una volta create le premesse che suscitano il fanatismo e producono una cieca follia della massa, ormai composta non più da uomini ma da pecore<sup>56</sup>, lo spettacolo (*Alex.* 16 ἐπίδειξιν) ha raggiunto i suoi obiettivi, tutti a questo punto credono all'oracolo e ai suoi ministri.

53 Anche il serpente addomesticato che Alessandro si è procurato per farne una incarnazione di Asclepio è pronto a recitare la sua parte teatrale: *Alex.* 12 καὶ ὁ Πελλαιὸς δὲ δράκων προὔπηρχεν καὶ οἴκοι ἐτρέφετο, κατὰ καιρὸν ἐπιφανησόμενος αὐτοῖς καὶ συντραγωδήσων, μάλλον δὲ πρωταγωνιστῆς ἐσόμενος.

54 *Alex.* 13 οἱ παρόντες δέ - συνδεδραμήκει γὰρ σχεδὸν ἅπασα ἡ πόλις ἅμα γυναῖξι καὶ γέρονσι καὶ παιδίοις - ἐτεθήπεσαν καὶ εὐχοντο καὶ προσεκύνουν.

55 *Alex.* 13 ὁ δὲ φωνάς τινας ἀσήμους φθεγγόμενος, οἶα γένοιτο ἂν Ἑβραίων ἢ Φοινίκων, ἐξέπληττε τοὺς ἀνθρώπους οὐκ εἰδότας ὅ τι καὶ λέγοι, πλὴν τοῦτο μόνον, ὅτι πάντων ἐγκατεμίγνυ τὸν Ἀπόλλω καὶ τὸν Ἀσκληπιόν.

56 Notevole è l'immagine delle pecore a definire la credulità delle gente: *Alex.* 15 ἀπάντων τοὺς ἐγκεφάλους καὶ τὰς καρδίας προεξηρημένων οὐδὲν εὐκότων σιτοφάγοις ἀνδράσιν, ἀλλὰ μόνη τῇ μορφῇ μὴ σὺν πρόβατα εἶναι διαφερόντων. Per lo sconvolgimento delle menti della folla cf. anche *Alex.* 16 πλῆθος ἀνθρώπων συγκλύδων, τεταραγμένων καὶ προεκπεληγμένων καὶ ταῖς ἐλπίσιν ἐπαιωρούμενων.

Ora, una volta che l'oracolo ha ottenuto il successo cercato, è veramente difficile smascherare l'inganno, la macchina sembra aver funzionato. Se si vuole ritrovare la verità oltre il velo delle mistificazioni diviene necessaria una mente critica eccezionale:

*Alex. 17* ὥστε πάνυ τὸ μηχανήμα ἐδεῖτο Δημοκρίτου τινὸς ἢ καὶ αὐτοῦ Ἐπικούρου ἢ Μητροδώρου ἢ τινος ἄλλου ἀδαμαντίνην πρὸς τὰ τοιαῦτα τὴν γνώμην ἔχοντος, ὡς ἀπιστῆσαι καὶ ὅπερ ἦν εἰκάσαι.

Cosicché è fuor di dubbio che il congegno, perché se ne diffidasse e si immaginasse quello che era aveva bisogno di un Democrito o dello stesso Epicuro o di un Metrodoro o di qualche altro che avesse la mente di diamante di fronte a tali cose.

O meglio ancora deve entrare in azione la dissacrante prospettiva satirica dello stesso Luciano. Ma possiamo concludere che, dal punto di vista della ricerca del successo, Alessandro ha fatto davvero bene il suo mestiere. Nel seguito le cose divengono addirittura ancora più complesse e spettacolari, con un ulteriore salto di qualità e di dimensioni nell'impresa. Per l'intervento satirico il compito diventa allora davvero arduo, Luciano potrebbe bene adottare le parole di sconforto che fa pronunciare a Hermes in *Cont. 21*: μηδ' ἂν τρυπάνῳ ἔτι διανοιχθῆναι αὐτοῖς τὰ ὤτα. Non c'è speranza che gli uomini ascoltino e comprendano.

#### 4. *Vie altre per il successo*

All'inizio del *Come si deve scrivere la storia*, Luciano racconta l'aneddoto del νόσημα degli Abderiti, una strana follia collettiva che colpisce tutti (*Hist. conscr. 1 πανδημὴ ἅπαντας*). La malattia colpisce le menti e trasforma la città in una grande e paradossale scena teatrale, dove tutti si credono attori tragici e si mettono a recitare l'*Andromeda* di Euripide (*ἅπαντες γὰρ ἐς τραγωδίαν παρεκίνουν καὶ ἰαμβεῖα ἐφθέγγοντο καὶ μέγα ἐβόων*). Poi all'improvviso la malattia, che era scoppiata con la *performance* sotto il sole di un attore celebre, con i primi freddi se ne va come è venuta.

L'aneddoto con la sua dimensione spettacolare, che giunge fino al paradossale e all'aberrazione delle menti, serve a spiegare ciò che Luciano vede concretamente accadere intorno a sé. C'è la guerra sui confini orientali dell'impero, con la spedizione di Lucio Vero (162-165 d.C.): immediatamente la follia collettiva prende tutti gli intellettuali che si

mettono a fare gli storici con la stessa folle frenesia con cui gli Abderiti si erano messi a fare gli attori tragici (*Hist. conscr.* 2 τὸ Ἀβδηριτικὸν ἐκείνο πάθος καὶ νῦν τοὺς πολλοὺς τῶν πεπαιδευμένων περιελήλυθεν). Tutti si credono dei Tucididi, degli Erodoti, dei Senofonti (μᾶλλον δὲ Θουκυδίδαι καὶ Ἡρόδοτοι καὶ Ξενοφῶντες ἡμῖν ἅπαντες). È il tema di successo, la moda del momento e nessuno sembra poterne rimanere estraneo. È un po' quello che succede anche nel nostro sistema mediatico di oggi. Se c'è una crisi, un attentato, una guerra, tutti parlano di quello, tra i *talk shows* e gli *instant books*, una insistenza che diviene subito insostenibile, ma che è quello che vuole la comunicazione di massa, nella ricerca dell'*audience* e del successo *necessario*, con pubblicazioni che raggiungono subito numeri elevatissimi per poi scomparire rapidamente o imbarazzare gli scaffali finché i libri ormai inutili non vengono mandati al macero. Non serve nemmeno una guerra vera, basta anche più semplicemente un anniversario più o meno infausto, per moltiplicare all'infinito gli storici del momento. Tutti devono pubblicare il loro libriccino, tutti i quotidiani devono regalare i loro omaggi che non verranno mai letti.

Che fare, allora? L'*exemplum* che Luciano ci propone per trovare un'altra via è quello di Diogene. Nella frenesia che coglie tutti a Corinto per preparare la difesa della città al tempo in cui, dopo Cheronea, incombeva la minaccia di Filippo di Macedonia, anche Diogene non vuole rimanere inoperoso. Certo, è evidente, non v'è nulla di utile nella sua azione:

*Hist. conscr.* 3 ὁ δὴ Διογένης ὁρῶν ταῦτα, ἐπεὶ μηδὲν εἶχεν ὅ τι καὶ πράττει - οὐδεὶς γὰρ αὐτῷ ἐς οὐδὲν ἐχρήτη - διαζωσάμενος τὸ τριβῶνιον σπουδῆ μάλα καὶ αὐτὸς ἐκύλιε τὸν πίθον, ἐν ᾧ ἐτύγγανε οἰκῶν, ἄνω καὶ κάτω τοῦ Κρανείου.

Diogene allora, vedendo questo, poiché non aveva niente da fare – nessuno infatti si serviva di lui per nulla – legatosi alla cintola il mantelletto, con molto impegno anche lui, rotolava la botte, nella quale abitava, su e giù per il Craneo.

È un'azione *altra*, come tutte quelle del filosofo cinico, che però proprio per questo ha un significato che vale per tutti. Come dice la spiegazione dello stesso Diogene, in un sistema collettivo non si può sfuggire alle logiche della società a cui si appartiene, l'unico rimedio è fare qual-

cosa di diverso, di paradossale, di apparentemente inutile, e perciò stesso straniante<sup>57</sup>:

*Hist. conscr.* 3 Κυλίω, ἔφη, κάγω τὸν πίθον, ὡς μὴ μόνος ἀργεῖν δοκοῖην ἐν τοσοῦτοις ἐργαζομένοις.

Rotolo – disse – anch'io la mia botte, perché non sembri che io solo resti in ozio tra tanti che lavorano.

È un'azione che appartiene profondamente a Diogene, è fatta secondo la sua logica speciale e con l'oggetto, la botte fittile, che male o bene è il simbolo del filosofo cinico. Ma è anche un'azione che si intreccia a quelle di tutti gli altri e nella apparente assimilazione ne costituisce un controcanto. Serve a far riflettere ed eventualmente a mettere in crisi chi è travolto dalla corrente delle cose del momento, con un pensiero che si distacca dalle convinzioni condivise e dall'abitudine delle convenzioni. Luciano prende Diogene per modello: chiaramente non si può rimanere fuori dal proprio mondo, qualcosa bisogna fare. Lo spettacolo va avanti a qualsiasi costo e condizione. In questa macchina sociale e culturale, dove tutto diviene *performance* e *audience*, non si può rimanere in silenzio, non si può non recitare la propria parte<sup>58</sup>. Soprattutto se si è un sofista, ossia uno degli attori di questo spettacolo. Ma al tempo stesso, per sua istituzione, anche la satira non può tacere.

Perciò Luciano, che non ha la sfrontatezza<sup>59</sup> e non vuole farsi prendere dalla stoltezza generale di entrare nell'agone degli storici improvvisati, inventati sul momento dallo scoppio della guerra<sup>60</sup>, rotolerà anch'egli la sua botte (κυλίσαι τὸν πίθον) per una azione non meno *altra* e provocatoria di quella di Diogene. Farà sì la sua parte, ma standosene in qualche modo ben saldo all'esterno (ἀσφαλῶς μεθέξω τοῦ πολέμου), fuori dai dardi (ἔξω βέλους), lontano dal pericolo epico del fumo e dell'onda di una Cariddi spettacolare che tutto ingoia (τούτου μὲν καπνοῦ καὶ κύματος). Luciano c'è, osserva e ascolta tutto, ma non si lascia travolgere dalle logiche che assillano gli storici del momento. Il

57 Sull'azione dello straniamento in Luciano, che trova la sua migliore definizione nel *Dioniso*, vd. Branham 1989, p. 45s.

58 *Hist. conscr.* 4 ὡς μὴ μόνος ἄφωνος εἶην ἐν οὗτω πολυφώνῳ τῷ καιρῷ μηδ' ὡσπερ κωμικὸν δορυφόρημα κεχηνῶς σιωπῇ παραφεροίμην.

59 *Hist. conscr.* 4 οὐχ οὕτως μεγαλότολμος ἐγώ.

60 Notevole è la ripresa della massima eraclitea: *Hist. conscr.* 2 ἀληθὲς ἄρ' ἦν ἐκείνο τό "Πόλεμος ἀπάντων πατήρ", εἴ γε καὶ συγγραφέας τοσοῦτους ἀνέφυσεν ὑπὸ μᾶ τῇ ὀρμῇ.

suo intervento non sarà da storico, perché il suo *πιθάκνιον* è diverso, è troppo fragile per fare come gli altri<sup>61</sup>. Sarà, invece, secondo la sua indole, una riflessione critica sulla storiografia di fronte alle proliferazioni facili della *vague* culturale, e proverà a limitare la propria voce a qualche consiglio e suggerimento. Ma un segno lo dovrà lasciare<sup>62</sup>.

È un messaggio, con un buon *understatement*, per l'isteria collettiva. Il sistema della spettacolarizzazione della cultura chiede vie brevi e facili per ogni cosa: a tutti, in particolare ai *pepaideumenoï* che colpevolmente non mancano di entrare in gioco con le loro pretese, sembra che fare lo storico sia cosa naturale senza bisogno di formazione specifica, come camminare, vedere, mangiare<sup>63</sup>. Ma la storiografia è proprio il contrario. Non è cosa per il successo del momento, ma come dice Tucidide, la scrittura dello storico è fatta per rimanere un possesso per sempre<sup>64</sup>. Certo, come abbiamo visto per Erodoto, anche la storia è comunicazione. La sua natura e le sue logiche non possono, però, ridursi a quelle dello spettacolo.

L'azione critica ovviamente infastidisce, perché segue i paradigmi della *parrhesia* e della satira, ed è chiaro che può turbare soprattutto le logiche del successo: la critica va a toccare addirittura ciò che apparentemente è già stato consacrato dalla lode del pubblico, ciò che insomma ha già raggiunto i vertici della fama. Va a scardinare le fiducie più sicure. E l'autore è ben consapevole dell'ostilità che può suscitare<sup>65</sup>. Il compito della parola critica non è facile, perché attaccare e smascherare chi è riuscito in questo sistema a conquistarsi il plauso delle folle può sem-

61 È la contrapposizione, tra ironia e autoironia, che troviamo anche in *Prom. es* I tra i vasi d'oro degli altri sofisti e il vaso di coccio della composizione luciana.

62 La partecipazione è ben sottolineata, anche se sarà a margine: *Hist. conscr.* 4 ὡς κοινωήσαιμι αὐτοῖς τῆς οἰκοδομίας, εἰ καὶ μὴ τῆς ἐπαγραφῆς, ἀκρω γὰρ τῷ δακτύλῳ τοῦ πηλοῦ προσαψάμενος

63 *Hist. conscr.* 5 οὐ μᾶλλον ἢ τέχνης τινὸς ἐπὶ τὸ βαδίζειν ἢ βλέπειν ἢ ἐσθίειν, ἀλλὰ πάνυ ῥᾶστον καὶ πρόχειρον καὶ ἄπαντος εἶναι ἱστορίαν συγγράφαι, ἢν τις ἐρμηνεύσαι τὸ ἐπελθὸν δύνηται.

64 La storiografia è una delle scritture che richiedono più impegno e competenza, se si vuole che ne sia rispettata la natura di 'possesso per sempre': *Hist. conscr.* 5 ὡς οὐ τῶν εὐμεταχειρίστων οὐδὲ ῥαθύμως συντεθῆναι δυναμένων τοῦτ' ἐστίν, ἀλλ', εἴ τι ἐν λόγοις καὶ ἄλλο, πολλῆς τῆς φροντίδος δεόμενον, ἢν τις, ὡς ὁ Θουκυδίδης φησίν, ἐς αἰὲ κτῆμα συντιθεῖται.

65 La critica suscita ovviamente ostilità: *Hist. conscr.* 5 οἶδα μὲν οὖν οὐ πάνυ πολλοὺς αὐτῶν ἐπιστρέψων, ἐνίοις δὲ καὶ πάνυ ἐπαχθῆς δόξων, καὶ μάλιστα ὁπόσοις ἀποτετέλεσται ἤδη καὶ ἐν τῷ κοινῷ δέδεικται ἡ ἱστορία.

brare anzi una vera e propria pazzia<sup>66</sup>. Anche pericolosa per lo stesso autore, come sappiamo. Ma l'obiettivo è notevole, vale la pena di tentare di dare un contributo contro la degenerazione della cultura, con una speranza, ben consapevole dei limiti, che qualcosa possa cambiare (*Hist. conscr.* 5 μεταποιήσουσιν ἢ μετεγγράψουσι), che per il futuro si possa correggere ciò che non funziona o che anzi rappresenta una corruzione dei fondamenti della cultura. La critica può diventare un buon parametro, un canone sul quale prendere le misure di ciò che si scrive con uno sguardo più ampio e con una prospettiva critica che può divenire allora un aiuto fondamentale. Ma naturalmente sembra un po' un'utopia. Qualora non si raggiungesse l'obiettivo, cioè se tutti continueranno come sempre, il medico non se ne lamenterà più di tanto. Lascerà che gli Abderiti nella loro follia continuino a recitare la solita tragedia<sup>67</sup>. Il suo dovere l'ha fatto, quel che doveva dire l'ha detto.

### Bibliografia

- G. Anderson, *Patterns in Lucian's Prolaliae*, «Philologus» 121, 1977, pp. 313-315.
- G. Anderson, *Lucian: a sophist's sophist*, «YCS» 27, 1982, pp. 61-92.
- G. Anderson, *The pepaideumenos in Action: Sophists and their Outlook in the Early Empire*, ANRW 2.33.1, 1989, pp. 79-208.
- E.L. Bowie, *The Greeks and their Past in the Second Sophistic*, «Past & Present» 46, 1970, pp. 3-41.
- E. Bowie, *Portrait of the Sophist as a Young Man*, in B. McGing, J. Mosman (edd.), *The Limits of Ancient Biography*, Swansea 2006, pp. 141-153.
- R.B. Branham, *Introducing a Sophist: Lucian's Prologues*, «TAPhA» 115, 1985, pp. 237-43.
- R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass.-London 1989.

66 La follia, ricordiamolo, è uno dei tratti che possono contraddistinguere l'eroe satirico a segnarne l'alterità: *Hist. conscr.* 5 εἰ δὲ καὶ ἐπήνηται ὑπὸ τῶν τότε ἀκροασαμένων, μανία ἂν εἴη ἢ ἐλπίς (vd. Camerotto 2014, pp. 38, 41). Davvero difficile è agire sul sistema e modificare ciò che ha ricevuto l'approvazione della macchina mediatica: τι τῶν ἅπαξ κεκυρωμένων καὶ ὥσπερ ἐς τὰς βασιλείους αὐλὰς ἀποκειμένων.

67 *Hist. conscr.* 5 εἰ δὲ μὴ, αὐτοὶ μὲν καὶ τότε τῷ αὐτῷ πῆχει ὥσπερ καὶ νῦν μετρούντων τὸ πρόγμῃ. ὁ ἰατρός δὲ οὐ πάνυ ἀνιάσεται, ἦν πάντες Ἄβδηρίται ἐκόντες Ἄνδρομέδαν τραγωδῶσι.

- A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998.
- A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.
- S. Dubel, *Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien*, in A. Billault (ed.), *Lucien de Samosate*. Actes du Colloque de Lyon (septembre 1993), Lyon 1994, pp. 19-26.
- A.-M. Favreau Linder, *Le sophiste et son public dans les déclamations de Lucien*, in G. Abbamonte, L. Miletti, L. Spina, *Discorsi alla prova*, Napoli 2009, pp. 421-447.
- D.L. Gera, *Lucian's choice: Somnium 6-16*, in D. Innes, H. Hine, C. Pelling (edd.), *Ethics and Rhetoric: Classical essays for D. Russel on his 75th birthday*, Oxford 1995, pp. 237-250.
- M.W. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton 1995.
- S. Goldhill, *Who needs Greek? Contests in the cultural history of Hellenism*, Cambridge 2002, pp. 60-107.
- J. König, *The Cynic and Christian Lives of Lucian's Peregrinus*, in B. McGing - J. Mossman (edd.), *The Limits of Ancient Biography*, Swansea 2006, pp. 227-254.
- M. Korenjak, *Publikum und Redner: ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*, München 2000.
- B.P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIème et IIIème siècles apres J.-C.*, Paris 1971.
- S. Saïd, *Le 'je' de Lucien*, in M.F. Baslez, Ph. Hoffmann et L. Pernot (edd.), *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris 1993, pp. 253-270.
- Th. Schmitz, *Bildung und Macht: zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, München 1997.
- K. Sidwell - N. Humble, *Dreams of Glory: Lucian as Autobiographer*, in B. McGing - J. Mossman (edd.), *The Limits of Ancient Biography*, Swansea 2006, pp. 213-225.
- T. Whitmarsh, *Greek literature and the Roman empire: the politics of imitation*, Oxford 2001.
- T. Whitmarsh, *The Second Sophistic*, Oxford 2005.

# EPILOGO SPETTACOLARE

