

Il *Maestro dei Retori* di Luciano: tecniche compositive e contaminazione dei modelli

Teacher of Orators by Lucian: compositional techniques and contamination of genres

MARCO CARROZZA

Universidad Complutense de Madrid (España)

Departamento de Filología Clásica

Facultad de Filología

Plaza Menéndez Pelayo s/n

28040 Madrid (España)

mcarrozz@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8413-1440>

Recibido: 01.09.2021 | Aceptado: 22.12.2021

Cómo citar: Carrozza, Marco, “Il *Maestro dei Retori* di Luciano: tecniche compositive e contaminazione dei modelli”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 35 (2022) 37-59.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.35.2022.37-59>

Resumen: Il presente articolo si prefigge di esaminare i meccanismi di contaminazione letteraria e le sofisticate tecniche di costruzione testuale messe in campo da Luciano nel *Maestro di Retorica*, opuscolo satirico che sferza gli eccessi di certi esponenti *à la page* della Deuteriosofistica. Il contributo, oltre a soppesare in modo il più possibile equanime i rilievi polemici luciane, analizza il rapporto di contiguità, tematica e strutturale insieme, che il *pamphlet* intrattiene con il genere teatrale e con la coeva produzione meletica, senza tralasciare l’influsso che sulla sua struttura esercitano i modi e le forme della satira menippea: essi, di fatto, si rivelano nella vocazione fortemente parodica del testo e nella sua meditata stratificazione interpretativa, incentrata sull’opposizione tra il livello letterale degli enunciati e quello implicito degli intenti.

Palabras clave: Seconda Sofistica; Luciano di Samosata; *Il Maestro dei Retori*; produzione meletica e influssi teatrali; contaminazione dei modelli.

Abstract: This paper aims to analyse both the refined devices of literary contamination and the textual techniques that permeate *Teacher of Orators* by Lucian of Samosata, a pamphlet which attacks the lack of moderation of certain fashionable members of the Second Sophistic. Besides evaluating Lucian’s criticism in an impartial way, this paper offers an analysis of the relationship among the dialogue itself and other literary genres, such as theatre and the contemporary Sophistic declamations. Furthermore, the present study explores the parodic nature of the work and focuses on investigating the overlapping in the different levels of meaning, as typical of parodic operation.

Keywords: Second Sophistic; Lucian of Samosata; *Teacher of Orators*; Sophistic declamations and theatrical influences; literary contamination.

Sumario: 1. Il *Maestro dei Retori*: un prontuario di “modernismo” retorico | 2. Assetto testuale e modelli letterari | 2.1. Il *Maestro di Retorica* tra prosa e teatro | 2.2. Parodia e σπουδογέλοιον | Bibliografia

Summary: *Teacher of Orators*: a handbook of rhetoric “modernism” | 2. Textual structure and literary models | 2.1. *Teacher of Orators*: between prose and theatre | 2.2. Parody and σπουδογέλοιον | Bibliography

1. IL *MAESTRO DEI RETORI*: UN PRONTUARIO DI ‘MODERNISMO’ RETORICO

Il *Maestro di Retorica*¹, composto intorno al 180 d.C.², è un *pamphlet* satirico che colpisce l’arrivismo e la scarsa preparazione di quella nutrita schiera di neosofisti che si esibivano riproducendo il popolare repertorio delle μελέται³, e che, all’epoca degli imperatori Antonini, si erano tramutati in indiscussi idoli delle folle⁴. Gli strali avvelenati della sua polemica si appuntano sulla presunta involuzione dell’arte retorica di cui questi astuti praticanti si sarebbero resi colpevolmente responsabili, guastando così ogni aspetto del λόγος persuasorio: dai contenuti, vacui e risibili, alle *performance*, così sfacciatamente scenografiche e sensazionalistiche, per passare poi alla dizione, iperatticizzante⁵ e talvolta innaturale fino all’inverosimiglianza.

Il testo dell’opuscolo luciano è interamente giocato sulle figure dell’ironia e dell’antifrasi, che lo stratificano in due distinti livelli: quello letterale degli “enunciati” contro quello implicito degli “intenti” realmente perseguiti dall’autore; Luciano fa insomma eco al modo di agire e pensare proprio della parte avversa, nella ferma convinzione che il suo pubblico ne riconosca storture e abnormità. Le parole assumono dunque in Luciano una dimensione fortemente dialettica, mettendo costantemente in relazione l’enunciato presente con uno costantemente evocato e sempre volto a contraddire i contenuti del primo⁶.

¹ L’edizione di riferimento per il presente articolo è quella approntata da HARMON (1925).

² Sulla datazione dell’opuscolo, *cf.* LONGO (1993) 190.

³ *Cfr.* §§ 17-19. Per un inquadramento complessivo del λόγος meletico, *vd.* CONNOLLY (2001) 82-87; CIVILETTI (2002) 61-83; DE MARTINO (2006) 99-102.

⁴ La dimensione pubblica delle performance meletiche è messa vividamente in rilievo da uno dei più famosi intellettuali dell’epoca, ELIO ARISTIDE, che in uno dei suoi *Discorsi Sacri* (L 29-34 Keil) racconta del successo ottenuto nella città di Smirne, soffermandosi prioritariamente sull’ingresso trionfale in città, sulla sala del Consiglio gremita e plaudente, sugli attestati di stima e sull’entusiasmo incontenibile della folla.

⁵ Sull’atticismo *cf.*, oltre alla monumentale opera di SCHMID (1887-1987), DEBRUNNER-SCHERER (1969) 94-97; HORROCKS (1997) 71-89; KACZKO (2008) 375-379; KIM (2010) 468-482. Sull’atticismo in Luciano, *cf.* DEFERRARI (1969²) e BOMPAIRE (1994) 65-75.

⁶ Sull’ironia come meccanismo di inversione semantica e distanziamento del locutore dall’enunciato, *cf.* LAUSBERG (1969) 128; MIZZAU (1984) 68.

Come avremo modo di verificare, la satira di Luciano sferza vari aspetti del λόγος meletico, e tuttavia bisognerà sempre considerare che molti dei rilievi polemici luciane si rivelano tutto sommato tendenziosi, dal momento che lo stesso Luciano era, dopo tutto, uno scaltrito sofista, abituato a mettere in opera le tecniche e gli espedienti di quella particolare *performance* qui soggetta, per le ragioni succitate, ad una impietosa *detorsio in comicum*.

Vediamo dunque ora di ripercorrere la trama dell'opuscolo ed esaminarne l'impianto argomentativo.

L'esordio, nella sua inconsueta immediatezza, mostra un Luciano particolarmente disponibile a soddisfare la smania che infiamma un apprendista retore, desideroso com'è di apprendere l'arte del dire⁷. Egli si fa carico di una delicata missione educativa, e si propone di rischiare il cammino di questo giovane lanciandosi alla conquista della retorica (§ 1). Luciano passa allora a considerare quanto difficoltosa sia la caccia di una tale preda, che molti, e da sempre, si sforzano di agguantare; tuttavia, non avendo egli alcuna intenzione di agitare davanti all'aspirante retore lo spauracchio della fatica (πόνος), si affretta a levigare, di quel desiderato acquisto, i tratti di più scoraggiante spigolosità: dapprima attraverso il linguaggio, facendo un uso sapientemente attenuativo della litote⁸, e poi mediante mirate strutture argomentative. Stando quindi ad un inoppugnabile argomento di "compensazione", l'enormità della preda è controbilanciata da quella altrettanto straordinaria, e per così dire riparativa, dei frutti che se ne possono gustare; viene così fatta abilmente balenare nel μεῖράκιον la prospettiva di una vertiginosa ascesa sociale: la parola assume un potere rigenerante, nobilita gli oscuri natali di chi giunge a praticarla con destrezza e diventa così un sicuro pegno di fama e successo (§ 2). Il giovane retore non deve peraltro perdersi d'animo, poiché è senz'altro possibile aggirare le insidie di un percorso così fittamente accidentato; esistono infatti due vie che conducono alla Retorica: una impervia e malcerta, l'altra facile e piacevolissima; ed è proprio quest'ultima ad essere additata da Luciano come quella su cui dovrà avviarsi l'apprendista retore (§§ 3-4).

Segue l'apologo del mercante di Sidone, un *exemplum* narrativo che serve allo stesso tempo da monito al giovane e da rinforzo induttivo alle sperticate promesse del maestro (§ 5). L'esempio di cui si serve Luciano possiede, tuttavia, uno scarsissimo valore probante: esso presuppone l'estensione di quanto desunto da un accadimento particolare (l'eccezionale trovata del mercante di Sidone, il rifiuto di concretarla da parte di Alessandro e il suo presunto pentimento) ad una circostanza altrettanto particolare (la promessa sbalordente di Luciano all'aspirante retore che, messo in guardia dalla diffidenza preconcepita di Alessandro, non può far altro che

⁷ Rispondere con sollecitudine alle richieste dell'interlocutore rientra fra le tecniche riconducibili al modulo tipicamente proemiale della *captatio benevolentiae*.

⁸ Sul tropo della litote cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 176-178.

accoglierla), con la conseguente generalizzazione di una convalida del tutto contingente, e quindi estendibile solo in virtù di una forzatura analogica. D'altronde voler ricondurre nell'alveo del ragionamento apodittico ciò che è dichiaratamente riconosciuto come eccentrico ed eccezionale (la promessa che Luciano proferisce è da lui stesso definita οὕτω μεγάλη, § 4) tradisce il temperamento doppio e menzognero di chi parla solo in nome del proprio personale profitto⁹.

Il discorso procede poi con la prosopografia¹⁰ della Retorica, che con il proprio corteggio (Ricchezza, Fama ed Elogi) evoca immagini di lieta abbondanza; si lascia qui rilevare l'uso intensivo che Luciano fa di un linguaggio potentemente figurato, ricco di impressioni visive, rappresentazioni e similitudini. Si pensi all'immagine esiodea delle due Vie¹¹, alle incursioni nella storia dei greci, al proposito, di lontana ascendenza simonidea¹², di voler plasmare immagini parlanti, all'evocazione di un dipinto nilotico rappresentante i cubiti messi a paragone con gli Elogi che attorniano la Retorica (§§ 5-7). Si considerino ancora i numerosi inserti ecfrastici che punteggiano il discorso e il ritratto, minuziosamente tratteggiato, dei custodi posti a guardia delle due Vie. È come se Luciano proiettasse nella mente dei propri ascoltatori un palcoscenico e riuscisse a farvi balenare i fantasmi materiati di una performance lamenteamente teatrale¹³.

Il discorso prosegue, come già accennato, con la raffigurazione dei guardiani che sorvegliano l'ingresso delle due Vie che conducono alla Retorica: l'aspetto mascolino e ruvido del custode che presiede alla via più ardua e tortuosa è, ci pare, il correlato fisionomico di un *ethos* fiero e virile, che si contrappone alla tempra languida e imbelli dell'altro femminile guardiano, vessillifero di una scorciatoia decisamente più piana e accessibile. Essi incarnano due contrapposti stili oratori: il primo si attesta, per così dire, su posizioni di retroguardia e vorrebbe specchiarsi nelle grandi opere di Platone, Demostene ed Eschine; il secondo invece, che assomiglia a figure di proverbiale effeminatezza¹⁴, si allinea al gusto eccessivamente manierato di certi

⁹ Sull'*exemplum* come πίστις ἔντεχρος e sui meccanismi della cosiddetta "argomentazione dal particolare al particolare" cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 73-77.

¹⁰ Si tratta di una delle varie specie e tecniche descrittive che fanno capo, nel quadro della classificazione lausberghiana, alla cosiddetta ipotiposi, annoverata tra le figure di pensiero per aggiunta. Nella classificazione proposta da Fontanier, essa appartiene alla sottoclasse delle "figure di pensiero per sviluppo". Per approfondimenti cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 237-238.

¹¹ Cfr. HES. *Op.* vv. 289-291; il passo, già utilizzato da SENOFONTE (*Mem.* 2, 1, 21) e da PLATONE (*Prot.* 340d; *Resp.* 364d; *Leg.* 718e), è ripreso più volte da LUCIANO (*Herm.* 2, 5, 25; *Paras.* 14; *VH* II 18), che peraltro ne evidenzia e critica l'uso inflazionato tra i contemporanei (*Nec.* 4; *Bis. acc.* 21). Per le diverse rielaborazioni del passo, cfr. BOMPAIRE (1958) 398.

¹² Si pensi alla concezione della poesia come "pittura parlante", di cui reca testimonianza PLUT. *De glor. Athen.* 3, 346f.

¹³ Sulla spiccata dimensione teatrale dell'opera luciana, cfr. *infra*, cap. 2, 1.

¹⁴ Luciano cita, nell'ordine, il re assiro Sardanapalo, prototipo del sovrano che vive nello sfarzo e nella mollezza anche in *Mort. Dial.*, 2, 1, Cinira, antico re di Cipro noto per la sua dedizione al lusso e

neosofisti alla moda (§§ 9-11). A questo punto Luciano si dichiara “interprete” inadeguato di tali argomenti e, ricorrendo al meccanismo pseudodialogico della *sermocinatio*¹⁵, introduce a parlare il secondo custode, il ῥητόρων διδάσκαλος del titolo, presentato come retore di solida e indiscussa fama e il cui discorso sarà fatto, tuttavia, costante bersaglio del διασυρμός luciano (§ 12).

Dopo un lungo preambolo autocelebrativo il maestro di retorica giunge a considerare quel particolare bagaglio di “doti” —ignoranza, alterigia e sfrontatezza— di cui ogni retore proteso al successo dovrebbe necessariamente munirsi (§ 13). Terminato quest’ironico catalogo il precettore insiste, attraverso una ricca esemplificazione, sull’opportunità di scegliere un abbigliamento il più possibile pomposo e appariscente, al fine di attrarre a sé l’attenzione anche visiva dell’uditorio (§ 15). La satira senza mezzi termini dell’abbigliamento variopinto dei sofisti alla moda appare qui eccessivamente drastica e ingenerosa da parte di Luciano, considerando che esso giocava nelle *performance* meletiche un ruolo di importanza tale che, con ogni probabilità, neppure Luciano poteva permettersi di ignorare¹⁶. Si noti poi ancora come attraverso un meccanismo di trasposizione metaforica la ricercatezza stucchevole delle vesti diventi il “correlativo oggettivo” di un *genus elocutionis* voluttuoso e deteriore, che ricorre alle lusinghe dell’*ornatus* per dissimulare l’inconsistenza dei contenuti e favorire il rapimento estetico del proprio uditorio (§§ 13; 15)¹⁷.

Il maestro di retorica raccomanda poi di perseguire con rovello quasi ossessivo la pratica allora invalsa degli arcaismi iperatticizzanti, offrendone, per giunta, una rassegna esemplificativa; invita altresì il proprio allievo, in quello che inizia a delinearsi come una sorta di catalogo dei *vitia* retorici, a non badare affatto all’esito dissonante che potrebbe produrre un amalgama lessicale così diacronicamente disallineato: l’accuratezza linguistica diventa, pertanto, un inutile impaccio di cui l’oratore può e deve sgravarsi (§ 16).

Il famoso precettore suggerisce ancora al suo pupillo l’uso di arcaismi tendenzialmente pandialettali, tecnicismi bizzarri (ἀποστλεγγίσασθαι, εἰληθερεῖσθαι, §17) e poetismi di scarsa incidenza già addirittura presso gli antichi (ἀκροκνεφές in luogo di ὀρθρον); gli suggerisce di forgiare, inoltre, i più arditi e spericolati neologismi (εὐλεξιν, σοφόνουν, χειρίσοφον¹⁸ § 17) raccomandandogli a questo scopo di

all’accumulo di ricchezze, e il poeta tragico Agatone, epigono di Euripide vissuto ad Atene nella II metà del V sec. a.C., e definito qui da Luciano “amabile” per la grazia un po’ stucchevole del suo stile.

¹⁵ Sulla *sermocinatio*, figura di pensiero che realizza il “distacco” (*aversio*) del discorso dal locutore, cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 265-266.

¹⁶ A questo proposito, cfr. WHITMARSH (2005) 26-29.

¹⁷ La tendenza alla sovrabbondanza e all’artificio gratuito, privo di misura, si configura, nel sistema lausbergiano, come *mala affectatio*, che è “l’errore per eccesso” associato al dominio dell’*ornatus*. Per una sommaria rassegna delle deviazioni dalle *virtutes elocutionis* (*puritas, perspicuitas e ornatus*) cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 114-118.

¹⁸ Cfr. *De Salt.*, 69 per lo stesso aggettivo attribuito dal retore Lesbonatte al pantomimo.

ricorrere al meccanismo della composizione lessicale, fucina inesauribile di aggettivi poetici (διπλᾶ ὀνόματα). Neppure i barbarismi saranno ritenuti sconvenienti, dacché costituiscono, insieme agli arcaismi, i due *vitia*, rispettivamente per difetto e per eccesso, che investono e corrompono il dominio della *puritas*¹⁹, annoverata da Teofrasto tra le fondamentali *virtutes elocutionis*. Perfino i solecismi, vere e proprie improprietà morfosintattiche, non saranno rimproverati all'oratore purché sia sfrontato a tal punto da falsificare il principio di autorità, attribuendoli a millantati poeti e scrittori: la contraffazione diventa dunque, in questa nuova "pionieristica antiretorica", un disvalore cruciale, nonché misura del successo oratorio. È opportuno ancora rilevare come la lotta senza quartiere a barbarismi e solecismi era imperativo categorico della corrente atticista: pertanto Luciano, mettendo in bocca al maestro dei retori tali raccomandazioni, vuole in buona sostanza sferzare, fuori dal gioco dell'ironia, quegli oratori che si professavano atticisti e infallibili padroni dei mezzi linguistici, rivelandosi però poi, alla prova dei fatti, incapaci di dominarli correttamente.

Il διδασκαλὸς raccomanda altresì di ricavare gli argomenti del discorso dal ricco repertorio delle μελέται, che comprendeva per lo più temi riguardanti il passato glorioso della Grecia e la sua mitologia (§ 17). Questa totale assenza di legami con l'attualità non è tuttavia completamente immotivata, e anzi viene spiegata da Nicosia come "tentativo di rinsaldare l'identità della nazione ellenica nel grande crogiolo dell'impero romano", come "resistenza culturale" da parte degli intellettuali²⁰. Essi, sebbene perfettamente integrati, avrebbero approfittato del loro successo per far sì che un patrimonio civile e culturale di così vasta portata, in assenza di altri valori di riferimento, continuasse a vivere nell'immaginario collettivo. È opportuno inoltre aggiungere come spesso le μελέται assumessero la forma di veri e propri discorsi figurati, un espediente retorico che si era ampiamente diffuso in età imperiale per eludere il potere censorio che Roma esercitava sulla libertà d'espressione, e che consisteva in una tecnica di orchestrazione del discorso a più livelli di lettura, in grado di veicolare dietro la lettera di testi apparentemente disimpegnati significati complessi, spesso politici e talvolta anche in contrasto con la condotta imperiale di Roma²¹. Alla luce di tali considerazioni lo sdegno contro l'inattualità delle μελέται, che Luciano lascia filtrare dietro il velo dell'ironia, risulta ancora una volta tendenzioso, asservito com'è a quell'istanza di divaricazione rigidamente contrappositiva tra sé e gli altri

¹⁹ Cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 118-120.

²⁰ Cfr. NICOSIA (1994) 96.

²¹ Il fatto che il discorso figurato (ὁ λόγος ἐσχηματισμένος) fosse assai praticato in età imperiale è dimostrato dalla ricca fioritura di trattati su questo argomento. Si ricordino, per esempio, SEN. contr. 2,1,33; PSEUDO-DION. *Ars Rhetorica* VIII-IX; DEMETR. *Eloc.* 294. Sulle tecniche del discorso figurato, cfr. SCHOULER (1986) 257-272; RUSSELL (2001) 156-168; CHIRON (2003) 165-174; PERNOT (2007) 209-234; PERNOT (2008) 427-450. Tale espediente doveva essere applicato regolarmente nelle μελέται, se Filostrato lo considera un criterio di giudizio per misurare le capacità dei sofisti: cfr. *VS* I 21, 519.

che è caratteristica ineludibile di ogni discorso satirico o accusatorio, e non può che risolversi in una forzatura volutamente ricercata dello stato fattuale delle cose²².

Il maestro di retorica si lancia, a questo punto, in un vorticoso elenco di memorabili imprese storiche che dovranno infarcire il discorso, facendone un impasto grossolano di episodi tra loro slegati: è questo un duro colpo inferto alla seconda delle tradizionali operazioni retoriche, e cioè la *dispositio*²³, un'ulteriore infrazione che rientra nel "programma alla rovescia" proposto dal precettore, la cui gravità è facilmente misurabile a partire dalla definizione che ne dà Quintiliano come "l'utile distribuzione di argomenti e parti nei luoghi opportuni" (inst. 7,1,1).

Il sofista di grido dovrà spingersi addirittura oltre, e anzi sarà tanto più ammirato quanto più gli riuscirà di alterare la scansione logico-cronologica degli argomenti, dando vita ad un discorso che si avviluppi nell'intrico delle acronie, tali e tante da compromettere il dominio della chiarezza espositiva, o *perspicuitas*: si tratta, invero, dell'esito parossistico, e dunque deteriore, di una pratica retorica ampiamente diffusa e nota come *ordo artificialis*²⁴; mette conto tuttavia rilevare come, nella teorizzazione retorica degli antichi, il sovvertimento dell'ordine logico-cronologico degli argomenti messi a discorso era ammesso solo nel caso in cui fosse attentamente regolato e purché non aggrovigliasse, con eccessivo artificio, l'ordito testuale (§ 18).

Ad agio e soccorso del giovane retore è invocato ancora il canto, un mezzo di espressione artistica che doveva essere particolarmente gradito al pubblico dell'epoca, come dimostra la straordinaria fortuna che incontrarono nella prima età imperiale gli spettacoli dei pantomimi²⁵ e, benché in ambienti più distinti, le declamazioni dei cosiddetti *tragici cantores*²⁶. E anzi nelle parole del διδάσκαλος la *performance* meletica si fa colpevolmente contigua, nell'ottica ancora una volta ipercritica del satirico, a quella pantomimica, di cui certo Luciano non ignorava le risorse. L'oratore alla moda dovrà all'occorrenza farsi αοιδός e avvalersi, con scaltrito opportunismo, delle colorature virtuosistiche che screziavano i canti di quelle acclamate

²² Luciano stesso sviluppò nelle sue μελέται temi fittizi e svincolati dalla realtà: cfr. *Il Falaride* (I e II), *Il Tirannicida* e *Il Diseredato*, inclusi tra gli esemplari più significativi della produzione meletica di Luciano, a cui, peraltro, è legata la sua stessa fama.

²³ Cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 103-110.

²⁴ Cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 104.

²⁵ Sul pantomimo, cfr. ROTOLO (1957).

²⁶ Si trattava di una forma di esecuzione parateatrale consistente nella declamazione di scene smembrate dalle antiche e più note tragedie, qualcosa di simile ai moderni *recital*, in cui un attore (*histrion*) o un cantante (*cantor*) eseguiva i pezzi più popolari del proprio repertorio. Particolarmente istruttivo ci pare, a riguardo, il paragone illustrativo di FOGLI (2011, 260) che parla, in merito a questa ed altre esibizioni spettacolari diffuse nella prima età imperiale (pantomimo, *carmina tragica*, mimo, atellana, *exodia*, citarodie, tetimimo, etc.), di sortite cabarettistiche, sorta di varietà "ante litteram".

esibizioni²⁷. Un altro elemento di prossimità con questo genere di spettacoli è segnalato dalle indicazioni di regia che invitano il giovane retore a cimentarsi in σχήματα²⁸ riconducibili, nella loro sostanza, alla danza tragica (o ἐμμέλεια²⁹) che, con ogni probabilità, dovette costituire il nucleo originario di un'altra popolare performance pantomimica, la cosiddetta *saltatio tragica*, che, introdotta a Roma da un talentuoso attore greco, tal Pilade di Mastarne, ottenne ben presto il favore del pubblico. È dunque la pantomima tragica, con tutta la sua ricca dimensione orchestica e cinesica (si pensi alla prassi della gesticolazione imitativa, o χειρονομία³⁰) che dovrà in particolar modo ispirare il conferenziere che voglia fare efficacemente leva sui nuovi gusti di un pubblico sempre più sensibile a modelli di comunicazione multimodale, in risposta, peraltro, al progressivo esaurimento degli antichi generi teatrali (tragedia e commedia). Tuttavia, se alla pantomima tragica rinviano i contenuti corvivi e abusati delle *suasoriae*, alla pantomima farsesca di Batillo rimanda, invece, l'*actio* febbrile e scomposta che il διδάσκαλος raccomanda al proprio discepolo e che avvicina l'esibizione del retore alla sfrenatezza talvolta anche lasciva della σίκυννις satiresca (o del κόρδαξ comico³¹) più che al misurato decoro dell' ἐμμέλεια (§ 19).

A questo punto il maestro di retorica indugia con alcuni paradossali rilievi sull'estensione ideale dei discorsi pubblici. L'oratore alla moda dovrà sovraccaricarli di inutili digressioni esponendoli così al rischio di una vera e propria deriva macrologica³², dovrà inoltre risalire fino all'alba dei tempi per poi ripercorrere il corso della storia umana fino a lambire l'età presente; bisognerà ancora che questo "guazzabuglio" di tutto e di niente si accompagni ad un'esposizione dal ritmo teso e concitato, al fine di mantenere sempre viva l'attenzione del pubblico (§ 20).

L'oratore *à la page* farà poi bella mostra di sé e delle proprie abilità, rivelando la dimensione sfacciatamente autoencomiastica di quella che appare come una vera e propria campagna promozionale, e allo stesso tempo deridendo, in modo del tutto gratuito e immotivato, gli avversari che potrebbero sottrargli il primato dell'eloquenza.

Quello prescritto dal maestro di retorica è, tuttavia, un elogio a tal punto iperbolico da rovesciarsi nel suo esatto contrario. È infatti nella sua stessa dismisura amplificante che l'ἔπαινος si sgonfia e si fa, nell'ottica costantemente ritorsiva di Luciano,

²⁷ Sul ruolo preponderante di musica e canto nella *performance* pantomimica si veda la testimonianza di SEN. *epist.* 11,84,10 [...] *in commissionibus nostris plus cantorum est quam in theatri olim spectatorum fuit.*

²⁸ Per una rassegna delle *figure* tragiche, vd. POLL. IV,103 ss; ATH. XIV,629 f.

²⁹ Cfr. DI MARCO (2009²) 105-107.

³⁰ Cfr. LUC. *De Salt.*; NONN. *D.* 19; ATH. 14, 629-631.

³¹ Cfr. ZIMMERMANN (2010) 44-53.

³² Sulla μακρολογία, annoverata tra i solecismi per aggiunzione, cfr. GARAVELLI (2008¹¹) 119-121.

παράνογος³³. Tutto si risolve, dunque, nella dimensione unilaterale del biasimo, esplicito ed eterodiretto in un caso, scaltramente velato e nascosto tra le pieghe dell'encomio nell'altro (§§ 21-22). È come se Luciano mettesse a disposizione del lettore delle "leve" di smascheramento parodico che, se opportunamente innescate, squarciano il velo della parodia e rivelano il pensiero autentico dell'autore.

Il maestro di retorica si sofferma poi a considerare quanto possa giovare alla reputazione dell'oratore, in una dimensione di ormai conclamato rovesciamento "carnevalesco", i sospetti e le illazioni che deriverebbero da una sua ipotetica, o meglio auspicabile, sessualità deviante, e nella fattispecie omoerotica (§ 23).

Il precettore si congeda infine dall'aspirante retore ripercorrendo le tappe della propria avventurosa biografia: dai sordidi amorazzi giovanili alla sfolgorante ascesa sociale (§§ 24-25).

L'opuscolo si conclude con una *recusatio* dal sapore amaramente sarcastico: Luciano, con finta affettazione di modestia, si dichiara incapace di gareggiare ad armi pari con questa nuova, portentosa generazione di sofisti e per questo si chiama fuori dalla "competizione", lasciando libera la via che conduce alla Retorica (§ 26).

2. ASSETTO TESTUALE E MODELLI LETTERARI

Il *Maestro di Retorica* è un'opera caratterizzata da una certa complessità letteraria. Sono infatti numerose le sovrapposizioni con altri generi che ne innervano, di fatto, l'ordito testuale. Ne risulta un tutt'uno difficilmente circoscrivibile nell'alveo di un'unica forma letteraria, e sarebbe pertanto metodologicamente ozioso, oltre che improprio, percorrere, nel caso di un testo per sua natura così inafferrabile, la via di una classificazione eccessivamente rigida³⁴.

Esaminiamo dunque brevemente le componenti di questo poliedrico organismo testuale.

Luciano, come già detto, esordisce rivolgendosi ad un giovane desideroso di apprendere l'arte del dire, e un ricco assortimento di dispositivi morfosintattici e lessicali lascerebbe propendere per l'identificazione di questo *μεράκιον* con l'interlocutore di Luciano prima, e del maestro di retorica poi: si pensi all'uso dell'apostrofe, a quello del pronome allocutivo *σύ* variamente flesso e del caso vocativo, al ricorso

³³ Sulla dottrina della *paralode* e del *parabiasimo*, attribuita a Eveno di Paro, cfr. PLAT. *Phaedr.* 267a; GENTILI (2006⁴) 179-180.

³⁴ Sui temi della *μίξις* dei generi e della *ποικιλία* compositiva cfr. ROSSI (1971). Quanto alla contaminazione dei modelli in Luciano cfr. più specificamente CAMEROTTO (1998) 75-114.

ad un *verbum quaerendi* (ἐρωτᾷς) e all'impiego di modi verbali³⁵ che, nella loro funzione conativa³⁶, sono tipicamente centrati sul destinatario.

A ben vedere, tuttavia, il giovane inizialmente evocato si rivelerà il riempitivo fittizio di una funzione-discepolo appositamente forgiata al fine di imbastire la trama di un “non-dialogo” che ne riproduca, però, le sembianze.

Viceversa è l'attitudine sfrontatamente prescrittiva del διδάσκαλος ad essere sin dall'inizio del tutto preminente e a fare del maestro di retorica, ma ancor prima dello stesso Luciano che ne fa ironicamente le veci, un io parlante ipertrofico. L'interlocutore è come schiacciato dall'*ego* espanso del maestro di retorica, costantemente imboccato e, per così dire, agito dal precettore (*cfr.* §§ 1; 6; 8 etc.), senza che gli sia consentito acquistare una pur minima capacità di distinzione fisiognomica o intervento decisionale, cosicché la stessa denominazione di interlocutore risulta in questo caso inadeguata e impropria.

All'inizio del libello Luciano si presenta come un reduce pentito di aver scelto, tra le due vie che conducono alla Retorica, quella più impervia e difficoltosa (*cfr.* §§ 6; 8), e non esita dunque a promuovere, di fronte al giovane che lo ha interpellato, l'altra via, quella più facile e carreggiabile, che gli consentirà di raggiungere in breve tempo la tanto ambita mèta. Egli finisce così per indossare la maschera di un sofista pronto a tutto, e vi aderisce al punto tale da diventarne affidabile ripetitore di vezzi e tendenze: non bisogna infatti dimenticare che Luciano era egli stesso un famoso e acclamato sofista: conosceva pertanto di quel mestiere ogni segreto, e poteva in tutto agio servirsene per aggredire con maggiore efficacia quei sofisti suoi contemporanei che erano giunti al successo senza cimentarsi nel lungo e aspro tirocinio retorico che egli riteneva, al contrario, di aver faticosamente compiuto. Ed è proprio a questo stuolo di arrivisti poco e mal preparati che appartiene il maestro dei retori che Luciano introduce a parlare nell'opuscolo, e in cui si è voluto generalmente vedere un *competitor* dell'autore, la cui identità non è tuttavia definibile con precisione; ad ogni modo rimarrebbe impossibile valutare il peso effettivo degli addebiti luciani³⁷, mancandoci di questo ipotetico rivale —sia esso Giulio Polluce o un altro anonimo sofista³⁸— la traccia di una qualche replica o un pur minimo frammento della sua

³⁵ Imperativi, congiuntivi esortativi e proibitivi, futuri iussivi e predittivi sono infatti disseminati lungo l'intero arco testuale.

³⁶ È una delle sei fondamentali funzioni dell'attività linguistica isolate negli anni Sessanta del secolo scorso da Jakobson, membro tra i più influenti della *Scuola di Praga*. Per approfondimenti *vd.* JAKOBSON (1960).

³⁷ Per una rassegna puntuale *vd.* cap. 1.

³⁸ *Cfr.* § 24. Sulla *vexata quaestio* relativa all'identità del maestro di retorica *cfr.* HARMON (1936) 291; GÓMEZ (2003) 284; QUIROGA (2008) 156-158 con relativa bibliografia.

produzione meletica³⁹, dal momento che è proprio quest'ultima che Luciano prende di mira (cfr. § 17), attribuendo al maestro dei retori ogni sorta di inappropriatezza e ritraendolo come un astuto praticante che fa della retorica un vergognoso mercimonio. A questo proposito vale ancora una volta la pena sottolineare che la tendenziosità dell'invettiva risulta a tal punto evidente da indurci a tenere nel giusto conto le accuse di Luciano, non essendo egli certo insensibile alle lusinghe della notorietà e ai lautì compensi che la retorica poteva a quell'epoca offrire.

Fin dall'inizio dell'opuscolo si è dunque attivato un meccanismo di riassetto identitario sul quale la portata di ogni affermazione luciana si divarica ricalibrandosi in una dimensione potentemente antifrastica, segnale quest'ultimo inequivocabile dell'adesione di Luciano ai modi e alle forme della satira menippea⁴⁰.

Inizia pertanto a prendere corpo un vero e proprio impasto letterario (μίξις), di cui sarà però opportuno menzionare un altro irrinunciabile ingrediente, e cioè quello della commedia aristofanea. Essa è infatti inclusa in quella triade di generi letterari che costituisce per Luciano un prezioso serbatoio di procedure compositive e retoriche.

Valore spiccatamente programmatico hanno, in particolare, le parole del *Bis accusatus* (§ 33), opera in cui l'autore dichiara di aver fatto del dialogo platonico un mostruoso Ippocentauro, amalgamando insieme il motteggio (σκῶμμα), il giambo (ῥαμβον), il cinismo (κυνισμὸν), la satira menippea (Μένιππον), e, come se non bastasse, gli stessi Eupoli e Aristofane⁴¹.

È chiaro dunque come il procedimento della μίξις di ipotesti, attinti a tale varietà di generi letterari, abbia un ruolo fondamentale nella creazione delle opere di Luciano, che possono così essere definite come una sorta di ipertesto complesso e, perciò, densamente allusivo.

Nel seguente paragrafo prenderemo in esame alcuni elementi, insieme strutturali e contenutistici, che ci sono sembrati efficacemente rappresentativi del sincretismo di modelli letterari cui abbiamo accennato, e che è spesso presupposto dalla prosa dell'opuscolo: ciò ci consentirà inoltre di fare luce sulle sofisticate tecniche di costruzione testuale messe a punto dall'autore.

³⁹ Della folta produzione meletica di età imperiale ci rimane piuttosto poco: dodici μελέται di Elio Aristide, una di Erode Attico, due di Polemone, quattro di Luciano e tre di Lesbonatte: cfr. NICOSIA (1994) 109-110.

⁴⁰ Cfr. BOMPAIRE (1958) 550-562 per una rassegna dei punti di contatto tra Luciano e la satira menippea.

⁴¹ Analoghi inserti programmatici e metaletterari sono variamente sparsi nell'opera luciana. A titolo meramente esemplificativo si vedano *Pisc.* 26 e *Prom.* 5.

2.1. Il *Maestro di Retorica* tra prosa e teatro

Il *Maestro di Retorica*, come già accennato, è un *pamphlet* dalla grande forza visiva, puntellato com'è di immagini e raffigurazioni nitidamente delineate. E tuttavia questo imponente lavoro di cesello descrittivo non obbedisce a un'esigenza di mero abbellimento esornante, ma al contrario ricopre una funzione che è decisamente strutturale e performativa.

Impressionare visivamente l'uditorio, sollecitarne la fantasia e popolarne variamente l'immaginario erano tra le prerogative irrinunciabili del teatro greco e costituivano, come è stato approfonditamente indagato, un requisito imprescindibile anche per l'opera di Luciano, oltre che per gran parte della coeva produzione meletica⁴². A questa tendenza generale non si sottrae neppure il *Maestro di Retorica*, che anzi sembrerebbe recarne tracce consistenti⁴³.

La vivida coloritura scenica che contrassegnava l'orizzonte delle μελέται sofistiche si manifestava anzitutto nella sapiente modulazione dell'intensità e del tono vocale, nonché in quella, altrettanto accurata, di un ricco e meditato repertorio gestuale. Il maestro di retorica sembrerebbe proprio insistere, nei suoi suggerimenti, sul necessario potenziamento di questo aspetto pragmatico-performativo del λόγος sofisticato chiamato, in concorrenza con altre e più popolari varietà di spettacolo (farsa, mimo e pantomima⁴⁴), ad intrattenere l'uditorio e ad affiancarsi così agli antichi generi teatrali, che in età imperiale continuavano a sopravvivere, anche se in forme del tutto nuove⁴⁵. Il sofista del libello luciano raccomanda al proprio discepolo di calarsi nei panni di un πρόσωπον tragico e di riprodurne, per immedesimazione (μίμησις),

⁴² Sull'aspetto teatrale e pubblico della Seconda Sofistica, cfr. CIVILETTI (2002) 42-51 e PERNOT (2006) 150-155. Si consideri inoltre il giudizio illuminante di Nicagora d'Atene, secondo cui "la tragedia è madre dei sofisti".

⁴³ Sul rapporto fra *actio* ed *elocutio* nel *Maestro di Retorica*, cfr. QUIROGA (2008) 161-162.

⁴⁴ Sui caratteri della farsa mitologica e del mimo, cfr. SCHOUER (1987) 282-283. Sulla pantomima, cfr. il dialogo *Sulla danza* di Luciano, fonte irrinunciabile per gli studi sul teatro in età imperiale. Sull'origine del genere, le sue caratteristiche e la sua fortuna in età imperiale cfr. SCHOUER (1987) 283.; BETA (1992) 9-38; GARELLI (2007) 25-208.

⁴⁵ Nelle tragedie, rimosse le parti corali, sopravvivevano solo i trimetri giambici che erano cantati con accompagnamento musicale dagli attori: cfr. HALL (1981) 14-15; SCHOUER (1986) 270-282; GARELLI (2007) 52-72. Quanto alla commedia antica, essa pare resistesse nella forma delle διασκευαί: il termine compare un'unica volta col significato di "rappresentazione" in DIO CHRYS. 32,94, dove si fa riferimento alla pratica contemporanea di portare sulla scena 'Carione o Davo ubriachi', le maschere dei servi della commedia nuova, o persino Eracle vestito da donna. Secondo Paul Veyne le διασκευαί sarebbero dei *remakes* o riadattamenti delle commedie classiche, che è probabile sopravvivessero in età imperiale accanto alla commedia nuova. *Vd.* VEYNE (1989) 339-345. Sulla perpetuazione dei generi classici in epoca imperiale cfr. JONES (1993). Sulla commedia nuova, che rimase tutto sommato ancora fertile e vitale, cfr. LUC. *Salt.* 29 ἡ κομωδία δὲ καὶ τῶν προσώπων αὐτῶν τὸ καταγέλαστον μέρος τοῦ τετραποῦ αὐτῇ νενομικεν, οἷα Δάων καὶ Τιβείων καὶ μαγεῖρων πρόσωπα. Per altri riferimenti alla Νέα *vd.* JONES (1993) 42-48.

l'*ethos* concitato e grottescamente patetico: emerge così con chiarezza il legame esistente tra oratoria e *ὑπόκρισις*⁴⁶, un connubio potenzialmente fruttuoso e tuttavia, sembra dire Luciano, costantemente esposto al rischio di derive macchiettistiche.

Ciononostante la *mimesi* del teatro non si limita nel *Maestro di Retorica* ad un utilizzo, peraltro esteriore, di tecniche recitative, ma incide ben più profondamente sull'apparato retorico e sull'orchestrazione strutturale dell'opuscolo. Strumento privilegiato di questa *mimesi* è la figura dell'ipotiposi (gr. *ἐνάργεια*, lat. *evidentia*⁴⁷). Già presente nella teorizzazione retorica di età classica, l'*ἐνάργεια* si sviluppò soprattutto in ambito giuridico per indicare l'evidenza delle prove (*πίστεις*) e riprodurre, attraverso la parola, la realtà fisica dei fatti come se essi d'improvviso si palesassero al cospetto dei giudici⁴⁸. Con le stesse finalità il termine compare nei *λόγοι δικανικοί* di età imperiale⁴⁹ e nei *προγυμνάσματα*⁵⁰, nei quali è strettamente correlato all'*ἔκφρασις*⁵¹. Essa permetteva di animare le parole, di tramutarle in immagini, conferendo vividezza e corposità all'esposizione; è così che nel *Maestro di Retorica* Luciano riesce ad evocare una vera e propria scenografia, che è sì del tutto astratta e immateriale, ma è allo stesso tempo capace di fare leva sulle capacità immaginative degli ascoltatori. L'adesione a questo modulo di nitidezza visiva si rivela anzitutto nella *ἔκφρασις* estremamente dettagliata delle due vie che conducono alla Retorica (§ 3; 7-8), nonché nella *ἡθοποιία*⁵² dei custodi che le sorvegliano (§ 9-11). Più precisamente Luciano, al fine di ottenere l'*ἐνάργεια*, ricorre alla tecnica dell'

⁴⁶ La stessa relazione si ritrova anche in un aneddoto riportato da Plutarco su Demostene, il quale pose la recitazione tra i primi tre posti nella lista delle doti richieste a un buon oratore (cfr. *Vit. dec. orat.* 845b). Per altri esempi relativi a questo tema, vd. BETA (1992) 133, nota 123.

⁴⁷ L'etimologia della parola *ἐνάργεια* è particolarmente indicativa: essa si lega al concetto di brillantezza e velocità (*ἀργός* significa letteralmente "chiaro, brillante" ma risulta attestato anche negli epiteti omerici con il significato di "veloce"), definendo "una qualità di animazione ed evidenza visiva, quasi di immagine in movimento": cfr. MANIERI (1988) 98-99. Sul legame tra *ἐνάργεια* e *φαντασία* cfr. *ibid.*, 105-108.

⁴⁸ Per la funzione dell'*ἐνάργεια* nel *λόγος* dicastico, cfr. WEBB (2009) 89. Non è un caso, peraltro, che il termine compaia già nell'oratoria di IV secolo spesso in associazione con sostantivi quali *παράδειγμα*, *μαρτύριον*, *τεκμήριον*: cfr. MANIERI (1988) 109-119.

⁴⁹ Per alcuni esempi vd. MANIERI (1988) 110, nota 344.

⁵⁰ Si trattava degli "esercizi preparatori" (in latino *praeexercitamenta*) che costituivano il nerbo dell'insegnamento retorico in epoca imperiale. Per una disamina approfondita delle loro tipologie, cfr. PERNOT (2006) 144-150.

⁵¹ L'uso dell'*ἐνάργεια* e l'utilità che la contraddistingue soprattutto in ambito diegetico o ecfrastico diventano specifico oggetto della trattazione quintiliana (cfr. 4,2,123; 9,2,40 *dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri*) e con le stesse prerogative viene discussa dai retori successivi autori di trattazioni sui *προγυμνάσματα* (cfr. PS.-HERMOG. *Prog.* 10 *Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιγηματικός, ὃς φασιν, ἐναργὴς καὶ ὑπ' ὅπιν ἄγων τὸ δηλούμενον*). Vd., a tal proposito, LAUSBERG (1988) 359 e ss.; WEBB (2009) 87-106.

⁵² Per l'etopea, anch'essa inclusa tra gli esercizi propedeutici dei *προγυμνάσματα*, cfr. PERNOT (2006) 147.

ἀκριβολογία⁵³, consistente in una descrizione estremamente particolareggiata, e tale da non tralasciare alcun dettaglio.

Strettamente correlate a questa topica di evidenza figurativa sono le risorse della *commoratio*⁵⁴, che consentono di sfaccettare un'immagine, arricchendola di particolari e rendendola sempre più chiara e distinta. Non sarà dunque un caso che negli inserti descrittivi di cui abbiamo parlato Luciano faccia un uso massiccio e sistematico dei procedimenti della *variatio* sinonimica e dell'enumerazione, che è alternativamente polisindetica (*cf.* §§ 3; 7) e asindetica (*cf.* §§ 9; 11).

Luciano, dunque, guidando passo dopo passo l'uditorio, ne forgia l'immaginario e ricrea, vivida e tangibile, l'illusione della scena. Di qui le esortazioni a vedere (§ 6-8), l'uso del verbo λέγω nel significato di ἐπιγράφω (§ 11), le indicazioni sceniche e di regia (§ 6; 12) volte a sostenere la capacità di visualizzazione del pubblico che, da entità meramente ricettiva diventa, grazie ad un meccanismo di cooperazione compositiva, parte integrante del processo creativo.

Si pensi inoltre alle modalità con cui si materializza su una scena così virtualmente allestita il maestro di retorica, il cui ingresso è annunciato da una vera e propria formula di transizione (§ 12 διδάξεται γὰρ σε παραλαβὼν τὰ πρῶτα μὲν ἐκεῖνα μᾶλλον δὲ αὐτὸς εἰπάτω πρὸς σέ) che, tuttavia, assumendo la veste di una *correctio* ironica, tradisce il rapporto metaoratorio che Luciano istituisce qui con l'oggetto della sua prosopopea⁵⁵: egli, temendo di poter guastare l'interpretazione di un ruolo tanto "eroico" (*cf.* § 12), decide di far apparire sulla scena il maestro dei retori in persona, affinché sia la viva voce di quell'acclamato sofista ad istruire l'apprendista retore che gli si è affidato. Con ogni probabilità l'oratore avrà dovuto cambiare tono di voce e atteggiamento per entrare nella parte di questo nuovo personaggio; e anzi la mimica deve aver giocato un ruolo decisivo nella *performance*, contribuendo non poco al divertimento degli spettatori. Doveva d'altra parte rompere l'illusione evocatoria della prosopopea il tono disincantato e tutto sommato scherzoso di cui Luciano la riveste: egli ostenta, infatti, piena consapevolezza del carattere fittizio di questo procedimento, sia all'inizio, quando ammette con voluta ingenuità di inscenare un ruolo d'attore (§ 12 γελοῖον γὰρ ὑπὲρ τοιούτου ῥήτορος ἐμὲ ποιεῖσθαι τοὺς λόγους [...] μὴ καὶ συντρίψω που πεσὼν τὸν ἥρωα ὃν ὑποκρίνομαι), sia quando, alla fine, si affretta a togliere di scena il maestro di retorica precedentemente evocato (§ 26 ὁ μὲν

⁵³ Dell' ἀκριβολογία si occupa Demetrio nel suo trattato *Sullo stile* (209 ss. γίνεται δ' ἡ ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν) ed esemplifica il procedimento citando HOM. II. XXI vv. 157-265, dove viene descritto, con cura quasi miniaturistica, il lavoro di un contadino impegnato in opere di irrigazione. Per la descrizione *ex pluribus* come mezzo per ottenere l' ἐνάργεια, *cf.* WEBB (2009) 90-93.

⁵⁴ Per la figura della *commoratio* o *xopolitio*, *cf.* GARAVELLI (2008¹¹) 236.

⁵⁵ Sulla prosopopea, teorizzata come pratica ed esercizio retorico dagli autori di προγυμνάσματα (e.g. Elio Teone), *vd.* PERNOT (2006) 147.

γεννάδας εἰπὼν ταῦτα πεπαύσεται). Il motivo topico della *fictio personae* viene così apertamente dichiarato come una finzione della scaltrita arte dell'oratore, che lo può introdurre o abolire a proprio piacimento. Al meccanismo retorico della *sermocinatio* corrisponde dunque, proseguendo nella nostra ricerca di elementi riconducibili alla dimensione del teatro, l'avvicendamento sulla scena di un deuteragonista, il cui ruolo sarà stato affidato allo stesso sofista-attore e non, come si potrebbe pensare, ad un secondo interprete⁵⁶.

Il rapporto tra l'orazione di Luciano e il teatro si rivela altresì in specifiche riprese lessicali e contenutistiche⁵⁷: l'uso del verbo ὑποκρίνομαι e del *nomen agentis* ὑποκριτής (cfr. § 12), la menzione di celebri cortigiane della Commedia Nuova (Taide, Maltace, Glicera)⁵⁸, che evocano la grazia un po' stucchevole con cui il maestro di retorica si rivolge al proprio discepolo, la citazione ridotta e integrata di un verso di Epicarmo (ἐκ τῶν πόνων φύεσθαι τὰ ἀγαθὰ)⁵⁹, dal cui contenuto Luciano finge di prendere le distanze, adottando ancora una volta, per sferzare il proprio avversario, un atteggiamento invero ironico, e quindi fintamente conciliante. Si consideri ancora l'ipostasi frequente di entità astratte e forme concettuali, oltre alla ripresa di una dimensione caratteristica della letteratura comico-carnascialesca, vale a dire quella dell'utopia⁶⁰. È possibile infatti riscontrare nel libello luciano diversi elementi compositivi riconducibili a quella particolare categoria di contenuti che si definisce utopia, e già in qualche misura ricorrenti agli albori della letteratura greca (Omero, Esiodo)⁶¹, ma poi soprattutto nei poeti della commedia antica. È perciò piuttosto indicativo che compaia fin dall'inizio l'elemento della cosiddetta 'eudemonia'⁶²: il regno della Retorica rappresenta una forma di regressione spazio-temporale, un mondo separato che offre il privilegio di condurre una vita pienamente felice, senza preoccupazioni o affanni, tutta dedicata a banchetti e gozzoviglie. Luciano fa poi esplicito riferimento al motivo dell' "αὐτομάτως", per cui la terra produce

⁵⁶ L'oratore, attraverso le parole e la rimodulazione di mimica e voce, doveva essere in grado di calarsi nei panni di diversi personaggi interpretandone il carattere (ἦθος ἡθοποιεῖν): una testimonianza di questa pratica la riscontriamo proprio nel nostro libello, § 18-20.

⁵⁷ Per una rassegna vd. MATTEUZZI (1988) 219 note 1-4.

⁵⁸ Cfr. § 12. Maltace e Glicera sono nomi parlanti e significano letteralmente "la tenera" e "la dolce". La coniazione di "nomi motivati" è anch'esso un espediente particolarmente caro alla tecnica comica.

⁵⁹ Cfr. § 8. Il verso, riportato integro nei *Memorabili* (II,1,20) di Senofonte e attribuito espressamente a Epicarmo, recita: τῶν πόνων πολοῦσιν ἡμῖν πάντα τὰγάθ' οἱ θεοί.

⁶⁰ Sull'utopia nella commedia antica, e in particolar modo in quella aristofanea, cfr. ZIMMERMANN (1991).

⁶¹ Si pensi alla descrizione della terra dei Feaci in HOM. *Od.* VI-VII e al mito dell'età dell'oro in HES. *Op.* 106-126.

⁶² Per una trattazione degli elementi che compongono l'utopia letteraria, cfr. ZIMMERMANN (1991) 57-58.

spontaneamente tutto ciò di cui l'uomo ha bisogno⁶³, anch'esso ampiamente diffuso nella composizione dei 'non luoghi' letterari e di norma associato, a partire da Esiodo⁶⁴, all'elemento della separatezza temporale⁶⁵, che tende a proiettare gli allettamenti di questi mondi alla rovescia nella mitica età dell'oro, l'età in cui il regno del cielo e della terra appartenevano ancora a Crono.

E ancora Luciano, nel prospettare all'aspirante oratore una fruttuosa unione con la Retorica, sembrerebbe riadattare al nuovo contesto un modulo di ascendenza tipicamente aristofanea⁶⁶, ossia quel γάμος che nell'epilogo di molte sue commedie segna da una parte lo scioglimento della vicenda drammatica, dall'altra il trionfo dell'eroe comico e delle sue illimitate pretese⁶⁷.

Quello auspicato da Luciano è infatti un matrimonio di comodo: a fare gola al giovane tirocinante sono i membri del nutrito corteggio che accompagna la Retorica; è ad essi che egli aspira, dacché può ricavarvi profitti e successo (cfr. § 6). Il matrimonio con la Retorica non metaforizza dunque un rapporto di dedizione disinteressata, bensì il vantaggioso ottenimento di un *medium* funzionale, volto all'acquisizione di tutt'altri e ben più prosaici beni. Luciano sembrerebbe allora sovrapporre alla figura del discepolo quella dell'eroe ipertrofico della commedia antica che puntualmente, dopo aver dato corso ad un progetto utopico di rinnovamento statuale, si gode in modo del tutto egoistico, secondo un principio di assolutizzazione del benessere personale, tutti i vantaggi che ne siano discesi⁶⁸.

2.2. Parodia e σπουδογέλοιον

Il Maestro di Retorica è nel suo complesso un attacco che Luciano sferre, attraverso le armi della parodia, contro un neosofista di dubbia identità⁶⁹.

Abbiamo già detto di come Luciano tenda nei suoi scritti (*Maestro di Retorica* incluso) a riprendere e contaminare i generi, le forme, i motivi, il lessico dello sterminato patrimonio greco, per ricavarne ibridi retorici destinato ad essere fruiti primariamente nei modi tipici delle *performances* sofistiche del II secolo d.C., in seconda

⁶³ Si tratta di un motivo che compare di frequente nei poeti comici greci e per il quale si veda, a titolo esemplificativo, CRATES COM., *Θηρία* fr. 16-19 PCG; TELECL., *Ἀμφικτύονες* fr. 1, 4,8 PCG; PHERECR., *Μεταλλῆς* fr. 113, 3 PCG e *Πέρσαι* fr. 137,4 PCG.

⁶⁴ Cfr. HES. *Op.* vv. 106-126.

⁶⁵ La dimensione temporale si trova, ad esempio, in CRATIN., *Πλοῦτοι*, fr. 171-179 PCG; CRATES COM., *Θηρία*, fr. 16-19 PCG; TELECL., *Ἀμφικτύονες*; PHERECR., *Μεταλλῆς*.

⁶⁶ Sulla fortuna di Aristofane nel II sec. d.C., cfr. BOWIE (2007) 33.

⁶⁷ Si considerino la processione nuziale di Trigeo e Opora nella *Pace* e quella di Pisetero con Basilia negli *Uccelli*.

⁶⁸ Su caratteri, funzioni e ruolo dell'eroe comico, cfr. WHITMAN (1964).

⁶⁹ Cfr. *supra*, nota 38.

istanza anche attraverso il libro e la lettura⁷⁰. In quest'operazione di μίξις letteraria entrano poi spesso in gioco le strategie della satira; il paradosso formale della μίξις tende infatti a suscitare una sorta di θαῦμα: lo scarto⁷¹ che, rispetto alle forme canoniche dell'ipotesto e alle attese del pubblico, determina una sorta di *shock* estetico. È così che la μίξις diventa strumento della satira: l'accostamento e la sovrapposizione dei generi, insieme ai diversi inserti poetici e alle numerosissime allusioni⁷², creano all'interno della singola opera una condizione di *plurivocità*⁷³, un rapporto di interazione dinamica tra le diverse forme compositive di cui il testo è costituito, che scompagina, come prevedibile, ogni astratto paradigma regolativo. Il primo degli effetti che scaturiscono da questa contaminazione, e quello più importante ai fini della nostra analisi, è senza dubbio la dimensione dello σπουδογέλοιον, che era propria a tratti anche della commedia e che consentiva di dire proprio attraverso il riso (γελοῖον) le cose più serie, nonché la verità spesso amara della satira (σπουδαῖα)⁷⁴.

Tutto il *pamphlet* è pertanto disseminato di richiami ipotestuali a modelli letterari antichi che, tuttavia, vanno incontro, nel contesto straniante dell'ipertesto, ad una drastica ristrutturazione semantica che ha così l'effetto di mutarne l'assetto originario producendo uno scarto (θαῦμα) che è al tempo stesso, per effetto della καινότης⁷⁵ che ne deriva, disorientante e divertente.

Spesso l'ipotesto si manifesta sotto la forma di una citazione sintatticamente integrata, come avviene nel riecheggiamento di autori quali Omero, Demostene e Platone⁷⁶. “Ἡ μὲν δὴ ὑπόσχεσις οὕτω μεγάλη” afferma Luciano, o meglio il suo ‘doppio letterario’, riferendosi all'enormità quasi incredibile delle promesse appena pronunciate, e cioè fare in modo che il giovane che gli si è affidato diventi retore in un batter di ciglia, quasi dormendo e senza sforzi (§ 4). Le parole usate per ribadire tale

⁷⁰ Per le *performance* sofisticate cfr. ANDERSON (1989) 89-104; BOWIE (1990) 460. Quanto al rapporto tra l'oralità della *performance* e le forme della produzione letteraria luciana, cfr. TARRANT (1999) 190-197.

⁷¹ Sul concetto di scarto nei procedimenti parodici luciani, cfr. CAMEROTTO (1998) 60-73.

⁷² Per la tecnica, anche menippea, delle citazioni e delle allusioni, cfr. FUSILLO (1992) 21-42.

⁷³ Sulla μίξις come *pluridiscorsività/plurivocità*, vd. lo studio ormai classico di BACHTIN (1968) 142, 158.

⁷⁴ Per il legame tra l'opera luciana e lo σπουδογέλοιον, cfr. il giudizio di EUNAPIO sull'autore (*VS* 2, 1 Λουκιανὸς δὲ ὁ ἐκ Σαμοσάτων, ἀνὴρ σπουδαῖος ἐς τὸ γελασθῆναι) e vd. BRANHAM (1989) 26-63, in particolare 57-63 a proposito della *Vita di Demonatte*. Sull'applicazione del seriocomico nelle tecniche compositive di Luciano, cfr. CAMEROTTO (1998) 120-140. Sullo σπουδογέλοιον nella tradizione letteraria greca, vd. GIANGRANDE (1972).

⁷⁵ La novità della composizione (cfr. *Prom.* 3) è una variabile rilevante della comunicazione letteraria luciana; essa può creare tuttavia molti problemi e non è di per se stessa positiva. La questione del delicato rapporto fra μίξις e καινότης è trattata dallo stesso Luciano nell'opuscolo *Sei il Prometeo della parola*, su cui cfr. anche BILLAULT (2017) 37-50. Sul tema della commistione dei generi nella letteratura greca della prima età imperiale cfr. MESTRE-GÓMEZ (2001) 111-122.

⁷⁶ Si tratta delle massime *auctoritates* di età imperiale, non è dunque un caso che compaiano tutte nel *Maestro di Retorica*. Sulla fortuna di Demostene cfr. in particolare PERNOT (2006) 64-68 e 130-133.

eccezionalità sono tratte di peso da un passo della *Prima Filippica*⁷⁷ di Demostene e determinano quella sfasatura tra il piano dell'ipertesto e il piano dell'ipotesto che è costitutiva di ogni procedimento parodico. Nella propria orazione Demostene si apprestava ad enunciare un ardito progetto di investimenti militari volti a contrastare la crescente potenza di Filippo, che stava ormai diventando una pericolosa minaccia per l'intera Grecia: si trattava di una lungimirante proposta di reindirizzamento delle risorse poleiche, che l'oratore riteneva tuttavia necessaria in un momento in cui era a rischio la sopravvivenza stessa del mondo greco. Nessuna traccia di un analogo ardimento riscontriamo invece nel *pamphlet* luciano, in cui la promessa di rendere il μείρᾱκιον, attraverso una comoda scorciatoia, retore acclamato in un sol giorno, non può che stridere con la ben più delicata e impegnativa promessa demostenica.

La stessa immagine esiodea della mitica età dell'oro⁷⁸ è rifunzionalizzata nella sua nuova dimora ipertestuale: la spontaneità con cui i frutti germogliavano abbondanti dalla terra all'epoca di Crono passano a significare, nel nuovo contesto, l'acquisizione frettolosa e maldestra da parte di alcuni sofisti di quel fondamentale patrimonio tecnico e linguistico di cui ogni oratore dovrebbe accuratamente dotarsi (§ 8).

È utile a questo punto soffermarci ad esaminare il caso di una ripresa ipotestuale altamente paradigmatica, poiché illustrativa dello stretto rapporto che corre nell'orazione tra parodia e satira⁷⁹. Alludiamo al passaggio in cui il maestro dei retori è presentato da Luciano alla stessa stregua di un dio: § 11 οὐχὶ τῶν καθ' ἡμᾶς ἐστίν, οἱ ἀρούρης καρπὸν ἔδομεν⁸⁰, ἀλλὰ τι ξένον φάσμα δρόσῳ ἢ ἀμβροσίᾳ τρεφόμενον «egli non è come noi, che della terra mangiamo il frutto, ma un'apparizione d'altro mondo nutrita di rugiada e ambrosia». Ad essere qui violato è quel netto confine alimentare sulla base del quale sono rigidamente contrapposti, nel codice epico, dei e uomini. In Omero il cibo è indice inequivocabile della diversa natura di coloro che vi si nutrono: gli uomini si contrappongono agli dei come ἐπὶ χθονὶ σῖτον ἔδοντες (*Od.* VIII, v. 122; *Od.* IX, v.89; etc.), mentre il cibo normale per gli dei è costituito da νέκταρ e ἀμβροσίη⁸¹. La dicotomia epica uomini/dei sulla base del cibo è spesso riutilizzata da Luciano nelle sue opere ed è messa in parallelo con un'altra opposizione del tutto equivalente sul piano semiotico, e cioè quella alto/basso⁸²: in Omero gli dei stanno in alto, sull'Olimpo o in cielo, e si nutrono di nettare e ambrosia; gli

⁷⁷ Cfr. *Filippica*, I, 15.

⁷⁸ Cfr. HES. *Op.* vv. 109-119 per i caratteri dell'età dell'oro che Esiodo tratteggia nel proprio poema e che Luciano tiene qui in considerazione per il riferimento all'età di Crono: σοὶ δὲ ἄσπορα καὶ ἀνήροτα πάντα φυέσθω καθάπερ ἐπὶ τοῦ Κρόνου (§ 8).

⁷⁹ Sull'argomento cfr. CAMEROTTO (1998) 199-260.

⁸⁰ Adattamento del secondo emistichio di *Il.* VI, v.142.

⁸¹ Cfr. HES. *Th.* v. 640; HOM. *Od.* V. vv. 196-197; vd. anche LUC. *Sacr.* 9.

⁸² Per il meccanismo parodico dello spostamento nello spazio e la sua relazione con la satira menippea, cfr. CAMEROTTO (1998) 199-203.

uomini viceversa stanno sulla terra, e si cibano dei prodotti che da essa si generano. Ne risulta un sistema integrato di rispondenze e contrapposizioni che tuttavia Luciano si riserva qui di impiegare, attraverso il meccanismo della *detorsio in comicum*, per fini dichiaratamente scoptici. Nel *Maestro di Retorica* assistiamo infatti ad uno scarbinamento inatteso di questa trama di relazioni, per cui il precettore, pur essendo un uomo, si ciba di nettare e ambrosia e osserva dall'alto gli uomini che arrancano faticosamente sulla terra.

Compagano inoltre qui altri due importanti meccanismi che contribuiscono ad accrescere la vocazione parodica del *pamphlet* luciano. Ci riferiamo alla dismisura amplificante dell'iperbole che consente a Luciano di realizzare una divertita trasfigurazione olimpica del proprio personaggio, nonché alla tecnica dello straniamento per cui posizioni consolidate e valori condivisi dal pubblico dei destinatari (qui il confine invalicabile tra dei e uomini) vengono deformate attraverso l'adozione di un punto di vista estraneo o aberrante: in altre parole Luciano si cala nei panni del maestro dei retori e si allinea così alla visione abnorme e distorta che, nella sua incontenibile alterigia, proietta su tutto ciò che lo circonda. A questo proposito, è particolarmente emblematico il modo con cui egli dà inizio al proprio discorso presentandosi, attraverso uno specifico ipotesto platonico⁸³, come colui che Apollo avrebbe chiamato il migliore dei retori, allo stesso modo di come indicò in Socrate, quando fu interrogato da Cherefonte, il più sapiente degli uomini (§ 13). Il caso è altresì interessante poiché ci consente di comprendere le modalità con cui di norma si realizza in Luciano l'innesto di un modulo letterario allogeno nel tessuto della composizione ipertestuale. A determinare il contatto tra i due elementi testuali è quel particolare impulso o tensione generativa che Camerotto definisce, sulla base delle indicazioni dello stesso Luciano, come il *καρπός* della ripresa parodica⁸⁴: esso è costituito da uno o più elementi di coincidenza, tematica o strutturale, tra ipertesto e ipotesto, tali da configurare nel loro complesso una situazione suscettibile di essere interpretata o vissuta attraverso il filtro dei grandi modelli letterari che l'ipotesto rievoca. Il personaggio che di volta in volta è oggetto della parodia si rivela tuttavia del tutto inadeguato rispetto a quei nobili modelli e anzi ne risulta marcata, rispetto all'ipertesto, una distanza che è, per così dire, assiologica, e tale da creare tra i due testi messi a reagire uno scarto semantico evidente e incolmabile, fattore essenziale di ogni parodia⁸⁵. Anche il maestro dei retori fa le spese di questo elaborato congegno parodico e cade nella "trappola" che Luciano gli tende: l'esca parodica è qui costituita dall'analogo ruolo di educatore dei giovani che caratterizza il precettore nell'ipertesto e Socrate nell'ipotesto. L'ipotesto platonico va però incontro, calato com'è in un contesto così difforme, ad un

⁸³ Cfr. PLAT. *Apol.* 21 A.

⁸⁴ Cfr. CAMEROTTO (1998) 45.

⁸⁵ Sui meccanismi del contatto intertestuale in Luciano, cfr. CAMEROTTO (1998) 45-60.

ribilanciamento eversivo del sistema di valori che gli era originariamente associato, di cui sono riprodotti, per incapacità e affettazione, solo gli elementi più superficiali: qui ad esempio il preteso ruolo di guida rispetto ai giovani, che è tuttavia nei contenuti inconciliabile con quello socratico⁸⁶. Ed è proprio alla percezione di questo “contrario intertestuale” che si accompagnano spesso, e il nostro testo ne è indiscutibile riprova, intenti di tipo scoptico, dissacratorio, volti a fustigare, attraverso l’arma della parodia che suscita il riso, i vari bersagli della satira lucianea.

Il gioco della parodia, come abbiamo già accennato, non si limita a riprese tematiche, ma può anche coinvolgere la forma dell’ipotesto e i suoi moduli strutturali⁸⁷. Si tratta di una tecnica che è caratteristica in modo particolare del *pastiche*⁸⁸, e che tuttavia interessa, sia pure in differente misura, anche altre forme di parodia; essa consiste nella ripresa degli elementi stilistici più rilevanti di un certo ipotesto: procedimenti logici e retorici, frasi o immagini particolarmente note che consentano al lettore di richiamare alla memoria il modello per poi poterne cogliere il riflesso, più o meno distorto, nell’ipertesto.

Nel *Maestro di Retorica* il procedimento qui descritto sembrerebbe trovare applicazione nella ripresa, tratta dal *Fedro* platonico⁸⁹, dell’immagine di Zeus sul cocchio alato, un’immagine che Luciano, con la solita enfasi iperbolica, dice potersi adeguare al maestro dei retori più che a Zeus stesso: ὥς τὸ τοῦ Πλάτωνος ἐκεῖνο πτηνὸν ἄρμα ἐλαύνοντα φέρεσθαι σοὶ μᾶλλον πρέπειν περὶ σεαυτοῦ εἰπεῖν ἢ ἐκεῖνον περὶ τοῦ Διός (§ 26). Ed è proprio questa conclamata inconciliabilità di immagine, contesto e “aspirante auriga” che dà vita a un meccanismo di abbassamento parodico che è, a ben vedere, ingrediente inalienabile della satira lucianea.

Concludiamo considerando che l’efficacia di queste ricche e complesse costruzioni testuali non può che poggiare, alla luce di quanto detto fin’ora, sulle competenze letterarie del pubblico cui Luciano si rivolge; va dunque da sé che destinatario privilegiato delle sue *performance* sia la platea, peraltro poco numerosa, dei πεπαδευμένοι, la cui caratteristica essenziale consisteva nel condividere con l’autore la sua stessa παιδεία, ovvero la conoscenza approfondita della tradizione letteraria e delle sue regole⁹⁰. Tuttavia, è bene precisarlo, le *performance* e gli scritti lucianei rimanevano egualmente fruibili anche per la parte restante del pubblico che, con ogni probabilità, pur non riuscendo a coglierne a pieno la dimensione allusiva, era però in

⁸⁶ Per una ricca esemplificazione di questo procedimento, cfr. CAMEROTTO (1998) 51-60.

⁸⁷ Cfr. CAMEROTTO (1998) 45.

⁸⁸ Sul *pastiche*, cfr. CAMEROTTO (1998) 88-96.

⁸⁹ Cfr. PLAT. *Phaedr.* 246 E.

⁹⁰ Sulla ricezione dei testi parodici lucianei, cfr. CAMEROTTO (1998) 261-302.

grado di recepire una quantità di riferimenti intertestuali senza dubbio sufficienti a renderglieste nel loro complesso godibili⁹¹.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Graham (1989), "The Pēpaideumēnos in Action: Sophists and their Outlook in the early Empire", *Aufstieg und Niedergang* 2, 33, 1, Berlin-New York, 79-208.
- BACHTIN, Michail M. (1963), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij Pisatel (trad. it. *Dostoevsky. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968).
- BETA, Simone (ed.) (1992), *Luciano. La danza* (trad. it. di Marina NORDERA, Venezia, Marsilio).
- BILLAULT, Alain (2017), "Le mélange des genres dans À celui qui a dit: «Tu es un Prométhée dans tes discours»", in Alain BILLAULT e Émeline MARQUISE (eds.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris, Demopolis, 37-50.
- BOMPAIRE, Jacques (1958), *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, Les Belles Lettres.
- BOMPAIRE, Jacques (1994), "L'atticisme de Lucien", en Alain BILLAULT (ed.), *Lucien de Samosate: actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'Études Romaines et Gallo-Romaines, les 30 septembre-1er octobre 1993*, Lyon, 65-75.
- BOWIE, Ewen L. (1985), "Lucian", in *The Cambridge History of Classical Literature*, I, Cambridge, Cambridge University Press (trad. it. "Luciano", in *La letteratura greca della Cambridge University*, II, Milano, Mondadori, 1990, 454-465).
- BOWIE, Ewen L. (2007), *The Ups and Downs of Aristophanic Travel*, in Edith HALL e Amanda WRIGLEY (eds.), *Aristophanes in Performance 412 BC-AD 2007. Peace, Birds and Frogs*, Oxford, Legenda, 33-51.
- BRANHAM, R. Bracht (1989), *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass.-London, Harvard University Press.
- CAMEROTTO, Alberto (1998), *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici.
- CHIRON, Pierre (2003), "Les rapports entre persuasion et manipulation dans la théorie rhétorique du discours figuré", in Simone BONNAFOUS, Pierre CHIRON, Dominique DUCAND e Carlos LEVY (eds.), *Argumentation et discours politique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 165-174.
- CIVILETTI, Maurizio (2002), "Meléte: analisi semantica e definizione di un genere", *Papers on rhetoric* 4, 61-87.
- CONNOLLY, Joy (2001), "Reclaiming the theatrical in the Second Sophistic", *Helios* 28, 1, 75-96.
- DEBRUNNER, Albert e Andreas SCHERER (1958), *Geschichte der griechischen Sprache*, II, Berlin, De Gruyter (trad. it. *Storia della lingua greca. Il greco postclassico*, Napoli, Macchiaroli, 1969).
- DEFERRARI, Roy J. (1969²), *Lucians Atticism*, Amsterdam, A. M. Hakkert.
- DE MARTINO, Francesco (2006), "I sofisti e l'arte di comunicare", in Eugenio AMATO, Alexandre RODUIT e Martin STEINRÜCK (eds.), *Approches de la Troisième Sophistique. Hommage à Jacques Schamp*, Bruxelles, Latomus, 96-128.
- DI MARCO, Massimo (2009²), *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci.

⁹¹ Ad assicurare le necessarie condizioni di fruibilità dei testi parodici luciane un ruolo di fondamentale importanza ebbero la diffusione e il successo delle μελέται che, rimettendo in opera la cultura classica (linguistica, letteraria e storica), contribuirono in modo decisivo alla trasmissione del patrimonio culturale ellenico, sottraendolo al rischio di andare disperso nel grande crogiolo dell'impero romano: cfr. NICOSIA (1994) 96; PERNOT (2006) 154.

- FOGLI, Anna (2011), *Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone*, in Angela Maria ANDRISANO (ed.), *Ritmo, parola e immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Ferrara, UnifePress.
- FUSILLO, Massimo (1992), "La citazione menippea (sondaggi su Luciano)", in Arturo DE VIVO e Luigi SPINA, *Come dice il poeta...*. *Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli, Loffredo.
- GARAVELLI, Bice Mortara (2008¹¹), *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- GARELLI, Marie-Hélène (2007), "Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique", in *Bibliothèque d'études classiques*, 51, Belgique, Peeters.
- GENTILI, Bruno (2006⁴), *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli.
- GIANGRANDE, Lawrence (1972), *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, Netherlands, The Hague-Paris.
- GÓMEZ, Pilar (2003), "Sofistas, según Luciano", en J. M. NIETO IBAÑEZ (ed.), *Lógos Hellenicós: Homenaje al Profesor Gaspar Morocho Gayo*, León, Universidad de León, 277-284.
- HALL, Jennifer (1981), *Lucian's Satire*, New York, Arno Press.
- HARMON, Austin Morris (1925) = *Lucian*, vol. IV, Cambridge, Loeb Classical Library, 134-170 (rist. 1961).
- HARMON, Austin Morris (1936) = *Lucian*, vol. V, Cambridge, Loeb Classical Library (rist. 1972).
- HORROCKS, Geoffrey (1997), *Greek: A History of the Language and Its Speakers*, London-New York, Longman.
- JAKOBSON, Roman (1960), "Closing Statements: Linguistics and Poetics", in Thomas A. SEBEOK (ed.), *Style in Language*, New York-London, The MIT Press, 350-377.
- JONES, Christopher P. (1993), "Greek Drama in the Roman Empire", in Ruth SCODEL (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Michigan, The University of Michigan Press, 39-52.
- KACZKO, Sara (2008), "La *koinè*", in Albio Cesare CASSIO (ed.), *Storia delle lingue letterarie greche*, Firenze, Le Monnier Università.
- KIM, Lawrence (2010), "The Literary Heritage as Language: Atticism and the Second Sophistic", in Egbert J. BAKKER (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Malden, Wiley-Blackwell.
- LAUSBERG, Heinrich (1969), *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino (= *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, 1949).
- LAUSBERG, Heinrich (1988), *Handbook of Literary Rhetoric: a Foundation for Literary Study*, Leiden-Boston-Köln, Brill.
- LONGO, Vincenzo (ed.) (1976-1993), *Dialoghi di Luciano*, III, Torino, Utet.
- MANIERI, Alessandra (1988), *L'immagine poetica nella fantasia degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Filologia e Critica, 82, Istituti Editoriali e Poligrafici.
- MATTEUZZI, Maurizia (1988), "Luciano e la "commedia umana", in Renato GENDRE (ed.), *Lathe Biosas: ricordando Ennio S. Burioni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 219-26.
- MESTRE, Francesca e Pilar GÓMEZ (2001), "Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.", *Myrtia* 16, 111-122.
- MIZZAU, Marina (1984), *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.
- NICOSIA, Salvatore (1994), "La Seconda Sofistica", in Giuseppe CAMBIANO, Luciano CANFORA e Diego LANZA (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, 3, Roma-Salerno, Salerno Editrice, 85-116.
- PERNOT, Laurent (2006), *La retorica dei greci e dei romani*, Palermo, Palumbo Editore (= *La rhétorique dans l'Antiquité*, Paris 2000).
- PERNOT, Laurent (2007), "Il non-detto della declamazione greco-romana: discorso figurato, sottintesi e allusioni politiche", *Papers on Rhetoric* 8, Roma, 209-234.

- PERNOT, Laurent (2008), "Les faux-semblants de la rhétorique grecque", in Christian MOUCHEL e Colette NATIVEL (eds.), *République des lettres, république des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli de l'Académie Française*, Genève, Droz, 427-450.
- QUIROGA, Alberto (2008), "¿Quién es Demóstenes comparado conmigo?: retórica, actio y elocutio en el Maestro de Oradores de Luciano", *Fortunatae* 19, 153-166.
- ROSSI, Luigi Enrico (1971), "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *Bull. Inst. Class. St.* 18, 69-94.
- ROTOLO, Vincenzo (1957), *Il pantomimo: studi e testi*, Palermo.
- RUSSELL, Donald A. (2001), "Figured Speeches: Dionysius, Art of Rhetoric VIII-IX", in Cecil W. WOOTEN (ed.), *The Orator in Action and Theory in Greece and Rome*, Leiden, Brill, 156-168.
- SCHMID, Wilhelm (1887-1897), *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, I-V, Stuttgart, Kohlhammer.
- SCHOULER, Bernard (1986), "Le déguisement de l'intention dans la rhétorique grecque", *Ktéma* 11, 257-272.
- SCHOULER, Bernard (1987), "Les sophistes et le theatre au temps des empereurs", in Paulette GHIRON BISTAGNE e Bernard SCOULER (eds.), *Anthropologie et théâtre antique, Actes du colloque international* (6-8 Mars 1986), Montpellier, Université Paul-Valéry, 273-294.
- TARRANT, Harold (1999), "Dialogue and Orality in a post-platonic Age", in Anne E. MACKAY (ed.), *Signs of Orality. The Oral and its Influence in the Greek and Roman World*, Leiden-Boston- Köln, Brill, 181-197.
- VEYNE, P. (1989), "DIASKEYAI: le théâtre grec sous l'empire (Dion de Pruse, XXX, 94)", *Revue des Etudes grecques* 102, 339-345.
- WEBB, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.
- WHITMAN, Cedric H. (1964), *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Harvard University Press.
- WITHMARSH, Timothy (2005), *The Second Sophistic*, Oxford, Oxford University Press.
- ZIMMERMANN, Bernhard (1991), "Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica", in Wolfgang RÖSLER e Bernhard ZIMMERMANN (eds.), *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, Levante, 53-101 (= "Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes", *Würzb. Jahrb. Altertumswiss.*, 1983, 9, 57-77).
- ZIMMERMANN, Bernhard (2010), *La commedia greca*, Roma, Carocci (= *Die griechische Komödie*, Düsseldorf, 1988).