

Testo e oggetto, finzione e realtà nelle opere di Luciano di Samosata: una panoramica*

1. Una lastra di marmo rotta e l'inizio della carriera di Luciano (*Somn.*)

“C’era una volta un pezzo di... marmo rotto”, o detto altrimenti: in principio era... un pezzo di marmo rotto. Questo in ogni caso è quanto Luciano ci vuole lasciare credere circa l’inizio del suo percorso formativo per arrivare poi ad essere una *star* della Seconda Sofistica, e intraprendere lunghi viaggi che lo avrebbero condotto sino alla zona mediterranea occidentale, all’Italia e alla Gallia. Nel presunto racconto autobiografico *Il sogno (Somnium)* egli descrive come all’inizio della sua notevole carriera vi fosse un pezzo di marmo rovinato, che il giovane Luciano aveva rotto per sbaglio il primo giorno del suo apprendistato da scalpellino nel laboratorio dello zio materno. Questo incidente gli procurò un’abbondante quantità di bastonate da parte dello zio. Dopodiché egli corse a casa da sua madre in lacrime e la notte seguente – così perlomeno egli racconta – gli apparvero in sogno due grandi donne, che lo presero per mano: ciascuna cercava di attirarlo a sé, quasi facendolo a pezzi. Una di loro gli si presentò come “l’Arte della scultura” (Ἐρμογλυφικὴ τέχνη): «era un donnone, un’artigiana, coi capelli scomposti, le mani callose, la veste succinta, tutta impolverata». L’altra, invece, era «di assai bell’aspetto, e composta, e ornatamente vestita»¹. Disse di chiamarsi “Paideia”. Entrambe le donne cercarono di attrarre a sé il giovane Luciano parlando in proprio favore. Mentre però l’arte della scultura poteva offrirgli soltanto la prospettiva di una vita da artigiano rustica e faticosa nello stretto orizzonte della sua provinciale terra nativa, e ciò in un goffo e balbettante discorso, Paideia gli descriveva il mondo straordinario di una vasta cultura e di una brillante arte retorica in cui lei lo avrebbe introdotto, rendendolo così famoso in tutto il mondo. Sulla base di

* Testo – invariato – della conferenza tenuta a Bologna, nell’ambito del ciclo “Filologia e Letteratura Classica a Bologna 2018/2019”, il 5.4.2019. Ringrazio Giovanna Alvoni per la sua gentile disponibilità a tradurre la mia relazione ed i partecipanti alla conferenza per i loro preziosi contributi alla discussione.

¹ *Somn.* 6 ἦν δὲ ἡ μὲν ἐργατικὴ καὶ ἀνδρική καὶ αὐχμηρὰ τὴν κόμην, τὼ χεῖρε τύλων ἀνάπλεως, διεζωσμένη τὴν ἐσθῆτα, τιτάνου καταγέμουσα ... ἡ ἐτέρα δὲ μάλα εὐπρόσωπος καὶ τὸ σχῆμα εὐπρεπὴς καὶ κόσμιος τὴν ἀναβολήν. Tutte le traduzioni italiane dei testi lucianei sono tratte da *Opere di Luciano voltate in italiano da Luigi Settembrini*, I-III, Firenze 1861 (disponibile *online*: <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-1/lucianus-luciano-di-samosata/opere-di-luciano-voltate-in-italiano-da-luigi-settembrini-volume-primi/>>).

queste straordinarie prospettive – così racconta Luciano in età adulta questo presunto sogno della sua infanzia – non esitò a lungo, ma seguì a bandiere spiegate la Paideia, abbandonando in fretta la sporca arte della scultura.

In una prospettiva autobiografica – che è certamente più o meno fittizia² – questo sarebbe il primo incontro fra il ‘testo’ (rappresentato dalla persuasiva Paideia) e l’‘oggetto’ (rappresentato dall’arte della scultura focalizzata sulla produzione di oggetti in pietra) nella vita di Luciano. Questo incontro sarebbe chiaramente andato a vantaggio del ‘testo’. Vedremo, però, che anche gli ‘oggetti’ hanno un ruolo importante nelle opere di Luciano, sia nella sua retorica, sia nei suoi testi narrativi e dialogici.

2. Oggetti nelle *Prolaliai* di Luciano

Come oratore ‘performativo’ che si esibiva in pubblico – una figura tipica della Seconda Sofistica – Luciano cominciò i suoi discorsi pubblici con una *prolalia* (vale a dire con una conferenza introduttiva). Nel *corpus* delle sue opere sono state conservate otto *prolaliai* e non poche di esse riguardano (almeno in parte) determinati oggetti. In tre di esse, questi oggetti sono dipinti. La *prolalia* intitolata *Erodoto o Aezione* è una sorta di dittico. La prima parte delinea – come lascia già trasparire il titolo di questa *prolalia* – una presunta esibizione dell’importante storiografo Erodoto ad Olimpia, esibizione che secondo Luciano sarebbe stata un grande successo del tipo che Luciano vorrebbe anch’egli conseguire con il suo discorso. Al centro della seconda parte della *prolalia*, invece, sta un famoso dipinto, opera del pittore Aezione, attivo nella prima età ellenistica³. A questo dipinto Luciano dedica qui un’*ekphrasis* straordinariamente dettagliata ed avvincente. Così questo discorso introduttivo (che potrebbe essere stato scritto in una fase iniziale della carriera di oratore di Luciano⁴, anche se non è possibile provarlo con certezza) presenta un bell’accostamento di un maestro della scrittura, il grande narratore e storiografo Erodoto, e di un maestro della rappresentazione pittorica di oggetti, il pittore Aezione.

Un dittico simile ci viene presentato da Luciano nella sua *prolalia Zeusi o Antioco*, ma questa volta l’oggetto artistico viene per primo. L’oratore comincia parlando di se stesso e dicendo di essere stato molto deluso delle reazioni suscitate nel pubblico dalla sua ultima esibizione, in quanto le novità ed i contenuti avrebbero ottenuto maggior apprezzamento dell’arte retorica in essa racchiusa. Per spiegare meglio la propria delusione il parlante la paragona a quella provata dal famoso pittore Zeusi quando presentò al suo pubblico un tema figurativo assai insolito, la

² A questo proposito, si vedano Baumbach-von Möllendorff 2017, 18-25.

³ Abbiamo una ‘ri-creazione’ di quest’opera nel dipinto del 1519 *Nozze di Alessandro e Rossane*, opera del pittore vercellese rinascimentale Giovanni Antonio Bazzi, soprannominato ‘il Sodoma’.

⁴ A questo proposito, cf. Nesselrath 1990, 117.

rappresentazione di una famiglia di Centauri (padre, madre e figli)⁵. Come quello di Aezione nella *prolalia Erodotο ο Aezione*, anche questo dipinto viene descritto da Luciano nei singoli dettagli: «Sovra un bel prato verde sta la centaura con tutta la parte di cavalla giacente a terra, e i piè di dietro distesi: la parte di donna si solleva e si appoggia sul gomito: i piè d'avanti non sono anche distesi, come sarieno se ella giacesse sopra un fianco, ma l'uno è di scorcio, ed essendo piegato il ginocchio, mostra l'unghia di sotto; l'altro sta teso e punta su la terra, come fanno i cavalli quando si rialzano. Dei due piccini tiene uno fra le braccia, e lo latta a modo umano porgendogli la mammella di donna: tiene l'altro alla poppa di cavalla al modo dei puledri. Nella parte superiore del quadro, come da una vedetta, un centauro, che certamente è il marito di colei che latta quei due gemelli, s'affaccia sorridente: non comparisce tutto, ma sino alla metà del cavallo: e tenendo nella mano destra un lioncello lo leva in alto, come per ischerzo ad ispaurare i piccini»⁶.

Nella seconda metà di questa *prolalia*, invece, il parlante si dedica ad una memorabile battaglia di età ellenistica, che egli parimenti descrive con ricchezza di dettagli: la vittoria del sovrano seleucide Antioco I su un esercito di Celti/Galati invasori del suo regno grazie ad uno schieramento di sedici elefanti da guerra. Verosimilmente Luciano ha attinto questa storia da uno storiografo di età ellenistica a noi ignoto. In ogni modo, anche in questa *prolalia* si equilibrano la descrizione di un oggetto artistico, il dipinto dei Centauri di Zeusi, e quella di un avvenimento storico desunto da un testo.

Le descrizioni finora menzionate sono – o perlomeno sembrano essere – relativamente chiare e semplici. Nella *prolalia* intitolata *Ercole*, invece, subito all'inizio ci viene veicolata un'immagine più complessa. Il testo comincia così: «i Celti danno ad Ercole il nome di Ogmio in lingua loro, e dipingono l'immagine di questo dio assai strana»⁷. Segue la descrizione dell'aspetto di questo Eracle: «per essi è un vecchione con la fronte calva, e tutto canuto negli altri capelli che

⁵ Anche in questo caso abbiamo varie 'ri-creazioni' rinascimentali di quest'opera, per esempio un dettaglio nel dipinto *La calunnia di Apelle* di Botticelli (del 1495) e un'incisione di Jan Collaert il Giovane del 1578.

⁶ *Zeux.* 4 ἐπὶ χλόης εὐθαλοῦς ἡ Κένταυρος αὕτη πεποίηται ὅλη μὲν τῆ ἵππῳ χαμαὶ κειμένη, καὶ ἀποτέτανται εἰς τοῦπίσω οἱ πόδες· τὸ δὲ γυναικεῖον ὅσον αὐτῆς ἤρεμα ἐπεγήγερται καὶ ἐπ' ἀγκῶνός ἐστιν, οἱ δὲ πόδες οἱ ἔμπροσθεν οὐκέτι καὶ οὔτοι ἀποτάδην, οἷον ἐπὶ πλευρὰν κειμένης, ἀλλ' ὁ μὲν ὀκλάζοντι ἔοικεν ὦν καμπύλος ὑπεσταλμένη τῆ ὀπλῆ, ὁ δὲ ἔμπροσθεν ἐπανίσταται καὶ τοῦ ἐδάφους ἀντιλαμβάνεται, οἷοί εἰσιν ἵπποι πειρώμενοι ἀναπηδᾶν. τοῖν νεογνοῖν δὲ τὸ μὲν ἄνω ἔχει αὐτῆ ἐν ταῖς ἀγκάλαις καὶ τρέφει ἀνθρωπικῶς ἐπέχουσα τὸν γυναικεῖον μαστόν, τὸ δ' ἕτερον ἐκ τῆς ἵππου θηλάζει ἐς τὸν παλικὸν τρόπον. ἄνω δὲ τῆς εἰκόνας οἷον ἀπὸ τινος σκοπῆς Ἴπποκένταυρός τις, ἀνὴρ ἐκείνης δηλαδὴ τῆς τὰ βρέφη ἀμφοτέρωθεν τιθηνουμένης, ἐπικύπτει γελῶν οὐχ ὅλος φαινόμενος, ἀλλ' ἐς μέσον τὸν ἵππον, λέοντος σκύμνον ἀνέχων τῆ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ ἑαυτὸν αἰωρῶν, ὡς δεδιξαιτο σὺν παιδιᾷ τὰ βρέφη.

⁷ *Herc.* 1 τὸν Ἡρακλέα οἱ Κελτοὶ Ὀγμῖον ὀνομάζουσι φωνῆ τῆ ἐπιχωρίῳ, τὸ δὲ εἶδος τοῦ θεοῦ πάνυ ἀλλόκοτον γράφουσι.

gli rimangono, la pelle rugosa, arsa e nera, come l'hanno i vecchi marinai [...]. E benché di questo aspetto, pure ha le insegne di Ercole; la pelle del leone indosso, nella mano destra la clava, la faretra pendente ad armacollo, l'arco allentato nella sinistra, e in tutto questo è lui, Ercole»⁸. Questo Eracle-Ogmio gallico ha tuttavia anche alcune altre caratteristiche insolite: «quel vecchio Ercole tira una gran moltitudine di uomini tutti legati per le orecchie. I legami sono catenelle sottili fatte di oro e di ambra, simili alle più belle collane. E benché per sì debil modo condotti, essi non pensano di fuggire [...] ma seguono lieti e gioiosi, e applaudiscono il conduttore»⁹. Ma c'è un dettaglio ancora più curioso in questa immagine: «la cosa che mi parve più strana di tutte, ve la voglio anche dire. Il pittore non avendo dove attaccare gli altri capi delle catenuzze, perché nella mano destra il dio tiene la clava, e nella sinistra l'arco, gli forò la lingua in punta, e così dipinse che egli li tira, e volge ad essi la faccia, e sorride»¹⁰.

Davvero un'immagine singolare! Dopo la riscoperta rinascimentale di Luciano, questa descrizione ha ispirato molti artisti ad imitarla. In Italia lo ha fatto Raffaello Sanzio con uno splendido disegno, in Germania Albrecht Dürer con una xilografia che davvero merita di essere vista: vi si vede una figura divina, che ha chiaramente gli attributi di Hermes – scarpe alate e caduceo – e che viene nominata “Hermes”. Tuttavia questo Hermes trascina dietro di sé con una fine catena che esce dalla sua lingua una fila di diverse persone proprio come fa il gallico Eracle-Ogmio descritto da Luciano.

Conclusa la descrizione dell'impressione visiva di questa singolare immagine, Luciano fa intervenire un Celta colto che spiega al parlante il significato allegorico dell'immagine¹¹: i Celti, spiega il saggio, collegano l'idea della retorica non con il dio Hermes (come fanno i Greci), ma appunto con Eracle, la cui forza violenta è ottimamente appropriata ad esprimere anche la potenza della retorica.

⁸ *Herc.* 1 γέρων ἐστὶν αὐτοῖς ἐς τὸ ἔσχατον, ἀναφαλαντίας, πολὺς ἀκριβῶς ὄσαι λοιπαὶ τῶν τριχῶν, ῥυσὸς τὸ δέρμα καὶ διακεκαυμένος ἐς τὸ μελάντατον, οἷοί εἰσιν οἱ θαλαττουργοὶ γέροντες ... ἀλλὰ καὶ τοιοῦτος ὧν ἔχει ὅμως τὴν σκευὴν τὴν Ἡρακλέους· καὶ γὰρ τὴν διφθέραν ἐνήπτει τὴν τοῦ λέοντος καὶ τὸ ῥόπαλον ἔχει ἐν τῇ δεξιᾷ καὶ τὸν γωρυτὸν παρήρηται, καὶ τὸ τόξον ἐντεταμένον ἢ ἀριστερὰ προδείκνυσιν, καὶ ὄλος Ἡρακλῆς ἐστὶ ταῦτά γε.

⁹ *Herc.* 3 ὁ γὰρ δὴ γέρων Ἡρακλῆς ἐκεῖνος ἀνθρώπων πάμπολύ τι πλῆθος ἔλκει ἐκ τῶν ὄτων ἅπαντας δεδεμένους, δεσμὰ δέ εἰσιν οἱ σειραὶ λεπταὶ χρυσοῦ καὶ ἠλέκτρου εἰργασμένοι ὄρμοις ἐοικυῖται τοῖς καλλίστοις· καὶ ὅμως ὑφ' οὗτως ἀσθενῶν ἀγόμενοι οὔτε δρασμὸν βουλεύουσι ... ἀλλὰ φαιδροὶ ἔπονται καὶ γεγηθότες καὶ τὸν ἄγοντα ἐπαινοῦντες.

¹⁰ *Herc.* 3 ὁ δὲ πάντων ἀτοπώτατον εἶναί μοι ἔδοξεν, οὐκ ὀκνήσω καὶ τοῦτο εἰπεῖν· οὐ γὰρ ἔχων ὁ ζωγράφος ὅθεν ἐξάψει ταῖς σειραῖς τὰς ἀρχάς, ἄτε τῆς δεξιᾶς μὲν ἤδη τὸ ῥόπαλον, τῆς λαιᾶς δὲ τὸ τόξον ἐχούσης, τρυπήσας τοῦ θεοῦ τὴν γλῶτταν ἄκραν ἐξ ἐκεῖνης ἐλκομένους αὐτοὺς ἐποίησεν, καὶ ἐπέστραπταί γε εἰς τοὺς ἀγομένους μειδιῶν.

¹¹ *Herc.* 4.

Benissimo, ma viene da chiedersi se sia mai esistita una tale immagine. La discussione su questa domanda risale già a molto tempo fa¹². Quindici anni fa l'archeologa tedesca Barbara Borg ha espresso il suo scetticismo motivandolo con valide argomentazioni. Una di esse è che la struttura che Luciano dà alla presentazione di questa immagine di un Eracle gallico ha somiglianze degne di nota con la presentazione di un'altra immagine famosa nell'antichità in letteratura, ma che molto verosimilmente non è mai esistita – almeno nell'antichità – come immagine reale: la *Tabula Cebetis*. Sotto questo titolo è stato conservato un dialogo greco anonimo, probabilmente del I sec. a.C., che tratta di un'immagine allegorica molto elaborata, descritta assai dettagliatamente. Come l'Eracle gallico di Luciano, questa descrizione di un'immagine presumibilmente antica in età moderna venne spesso trasformata in un'immagine 'vera'¹³. Anche in questo dialogo, come nella *prolalia Eracle* di Luciano, l'immagine che sta al centro viene presentata e spiegata da un personaggio maschile anziano e molto dotto.

3. 'Immagini' luciane ad imitazione della *Tabula Cebetis*

Luciano stesso conosceva molto bene la *Tabula Cebetis*, dal momento che egli se ne servì esplicitamente ben due volte come modello di proprie descrizioni. Nella sua opera satirica *Il maestro di retorica (Rhetorum praeceptor)*, egli la impiega per tracciare un'immagine plastica dell'aspetto della strada 'giusta' e di quella 'sbagliata' per raggiungere il successo nella retorica: «voglio, come Cebete, dipingerti con le parole un quadro, e rappresentarti l'una via e l'altra; ché due vie ci sono che menano alla Retorica, della quale tu mi sembri grandemente innamorato. Sia adunque essa [la Retorica] sopra un'altura, assai bella e vistosa, avente nella mano destra il corno d'Amaltea, riboccante d'ogni specie di frutti: da un lato immagina di veder vicino a lei la Ricchezza, tutta d'oro ed amabile: le stiano anche dappresso la Gloria e la Potenza; ed intorno a lei le Lodi, come Amorini, vadano a gruppi per ogni parte svolazzando»¹⁴. Dopo questa straordinaria immagine del culmine della beatitudine oratoria, il parlante continua con la descrizione delle due strade che conducono ad essa.

¹² Si vedano, a questo proposito, i riferimenti in Nesselrath 1990, 133s.

¹³ Vedi l'appendice di Hirsch-Luipold *et al.* 2005, 225-228, dove sono rappresentati (*inter alia*) il frontespizio della celebre edizione del *Nuovo Testamento* di Erasmo da Rotterdam (Basel 1522) e un'incisione di Matthäus Merian (Basel 1638).

¹⁴ *Rh. Pr.* 6 ἐθέλω δέ σοι πρῶτον ὥσπερ ὁ Κέβης ἐκεῖνος εἰκόνα γραψάμενος τῷ λόγῳ ἐκατέραν ἐπιδειξάτω τὴν ὁδόν· δύο γάρ ἐστιν, αἱ πρὸς τὴν Ῥητορικὴν ἄγετον, ἧς ἐρᾶν οὐ μετρίως μοι δοκεῖς. καὶ δῆτα ἢ μὲν ἐφ' ὑψηλοῦ καθήσθω πάνυ καλὴ καὶ εὐπρόσωπος, τὸ τῆς Ἀμαλθείας κέρασ ἐχουσα ἐν τῇ δεξιᾷ παντοίοις καρποῖς ὑπερβύρον· ἐπὶ θατέρῳ δέ μοι τὸν πλοῦτον δόκει παρεστῶτα ὄρᾶν, χρυσοῦν ὅλον καὶ ἐπέραστον. καὶ ἡ δόξα δὲ καὶ ἡ ἰσχὺς παρεστῶσαν, καὶ οἱ ἔπαινοι περὶ πᾶσαν αὐτὴν Ἔρωσι μικροῖς εἰκότες πολλοὶ ἀπανταχόθεν περιπλεκέσθωσαν ἐκπετόμενοι.

Luciano ricorre al modello della *Tabula Cebetis* una seconda volta, alla fine del suo importante saggio satirico sulle difficoltà e pretese che devono sopportare gli intellettuali greci che accettano un impiego nella casa di un ricco romano (*Sui precettori salariati, De mercede conductis*). Dopo avere descritto con dettagli vivaci e talvolta addirittura dolorosi come venivano trattati male gli insegnanti greci costretti dalla povertà ad accettare incarichi d'insegnamento nella casa di un ricco *parvenu* romano, Luciano riassume ancora una volta le sue considerazioni col delineare un'immagine allegorica sul modello della *Tabula Cebetis*: «ora io voglio, come Cebete, dipingerti un quadro di questa vita, acciocché tu, guardando in esso, veda se ti conviene entrarvi [...]. Si dipinga un vestibolo d'un palagio alto e dorato, non già nel piano, ma alto da terra sopra un colle [...]; dentro vi segga esso Pluto che paia tutto d'oro, e leggiadrissimo, e amabilissimo. L'innamorato, salendo a fatica ed accostandosi alla porta, resti abbagliato mirando nell'oro. Lo pigli per mano la Speranza, bella anch'essa e in veste variopinta, e lo introduca mentre sta pieno di meraviglia in su l'entrata [...]. Una coppia dipoi lo riceva, l'Inganno [Apatē] e la Servitù [Douleia], e lo consegnino alla Fatica [Ponos]. Questa, dopo di averlo molto strapazzato, lo dia in mano alla Vecchiaia [Geras], già mezzo ammalato e mutato di colore: ultima lo afferri l'Ingiuria [Hybris], e lo trascini alla Disperazione [Apognosis] [...]. Egli, non più per la porta d'oro onde entrò, ma per un usciuolo di dietro, sia cacciato via nudo, panciuto, giallo, vecchio, con una mano coprendosi le vergogne, e con l'altra strozzandosi: in su l'uscita gli venga incontro il Pentimento [Metanoia], che piange senza pro e finisce di perdere quel perduto. E così si compie il quadro»¹⁵. In questo modo e attraverso la descrizione di questa immagine, la miseranda condizione dell'intellettuale sfruttato acquista grande concretezza e viene allo stesso tempo per così dire 'reificata'.

4. Luciano e il dipinto di Apelle (?) *Diabole/Calumnia*

Sia in *Sui precettori salariati*, sia in *Il maestro di retorica* Luciano inventa

¹⁵ *Merc. Cond.* 42 βούλομαι δ' ὅμως ἔγωγε ὡσπερ ὁ Κέβης ἐκεῖνος εἰκόνα τινὰ τοῦ τοιούτου βίου σοι γράψαι, ὅπως εἰς ταύτην ἀποβλέπων εἰδῆς εἴ σοι παριτητέον ἐστὶν εἰς αὐτήν ... καὶ δὴ γεγράφθω προπύλαια μὲν ὑψηλὰ καὶ ἐπίχρυσα καὶ μὴ κάτω ἐπὶ τοῦ ἐδάφους, ἀλλ' ἄνω τῆς γῆς ἐπὶ λόφου κείμενα ... ἐνδον δὲ ὁ Πλούτος αὐτὸς καθήσθω χρυσοῦς ὅλος, ὡς δοκεῖ, πάνυ εὐμορφος καὶ ἐπέραστος. ὁ δὲ ἐραστὴς μόλις ἀνελθὼν καὶ πλησιάσας τῇ θύρᾳ τεθηπέτω ἀφορῶν εἰς τὸ χρυσίον· παραλαβοῦσα δ' αὐτὸν ἡ Ἐλπίς, εὐπρόσωπος καὶ αὐτὴ καὶ ποικίλα ἀμπεχομένη, εἰσαγέτω σφόδρα ἐκπεπληγμένον τῇ εἰσόδῳ ... διαδεξάμεναι δ' αὐτὸν ἄλλαι γυναῖκες, Ἀπάτη καὶ Δουλεία, παραδότωσαν τῷ Πόνῳ, ὁ δὲ πολλὰ τὸν ἄθλιον καταγυμνάσας τελευτῶν ἐγχειρισάτω αὐτὸν τῷ Γήρᾳ ἥδη ὑπονοσοῦντα καὶ τετραμμένον τὴν χροῶν· ὑστάτη δὲ ἡ Ὑβρις ἐπιλαβομένη συρέτω πρὸς τὴν Ἀπόγνωσιν ... καὶ μηκέτι καθ' οὗς εἰσηλθε τοὺς χρυσοῦς θυρῶνας, ἕκ τινος δὲ ἀποστρόφου καὶ λεληθίας ἐξόδου ἐξωθείσθω γυμνὸς προγιάστωρ ὡχρὸς γέρον, τῇ ἐτέρᾳ μὲν τὴν αἰδῶ σκέπων, τῇ δεξιᾷ δὲ αὐτὸς ἑαυτὸν ἄγχων· ἀπαντάτω δ' ἐξιώντι ἡ Μετάνοια δακρύουσα εἰς οὐδὲν ὄφελος καὶ τὸν ἄθλιον ἐπαπολλούσα. τοῦτο μὲν ἔστω τὸ τέλος τῆς γραφῆς.

un oggetto – un’immagine, cioè, che egli descrive in molti dettagli – sulla base del modello di un altro oggetto inventato, vale a dire la *Tabula Cebetis*, che nell’antichità non è mai esistita come dipinto reale. Come stanno le cose con l’immagine, che egli presenta nel suo scritto sulla calunnia (*Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῆς*, *Del non credere facilmente alla calunnia*)?

Egli comincia quest’opera con alcune considerazioni generali sulla comune ignoranza degli uomini e su come essa possa indurre quasi ognuno a credere alle calunnie di persone malevole. A questo punto Luciano esprime l’intenzione di porre letteralmente davanti agli occhi del suo pubblico il fenomeno della calunnia ancora una volta attraverso l’abbozzo di un’immagine: «affinché dunque quanto meno è possibile v’inciampiamo, io voglio in questo ragionamento, come in una pittura (καθάπερ ἐπί τινος γραφῆς), mostrare che cosa è la calunnia, donde si origina, e quali effetti produce»¹⁶. Ma gli viene poi in mente che ciò è già stato fatto da qualcun altro (*ibid*): «anzi Apelle di Efeso prima di me già fece un tal quadro»¹⁷. Ed ora racconta una storia, secondo la quale Apelle una volta aveva rischiato di morire, in quanto un pittore pieno di invidia nei suoi confronti lo calunniò presso il re Tolemeo e lo accusò di avere preso parte ad una congiura contro il re. Dopo averla scampata per un pelo, Apelle volle immortalare la vicenda, cosicché creò un dipinto allegorico, in cui rappresentò l’essenza e l’agire della calunnia, dipinto descritto da Luciano in tutti i dettagli¹⁸:

nella destra parte del quadro siede un uomo che ha le orecchie grandissime, simili a quelle di Mida, e stende la mano alla Dinunzia [Diabole], che ancora lontana si avvanza: vicino a quest’uomo stanno due donne, l’Ignoranza [Agnòia], credo, e la Sospicione [Hypolepsis]. Dall’altra parte viene innanzi la Dinunzia, donnetta oltremisura bella, ma infocata in volto ed agitata, che pare piena di rabbia e di furore, tenendo nella mano sinistra una face accesa, e con l’altra strascinando pei capelli un giovanetto, che tende le mani al cielo e chiama in testimoni gli Dei. Innanzi a

¹⁶ *Cal.* 2 ἴν’ οὖν ὡς ἤκιστα περιπίπτωμεν αὐταῖς, ὑποδεῖξαι βούλομαι τῷ λόγῳ καθάπερ ἐπί τινος γραφῆς ὁποῖόν τί ἐστὶν ἡ διαβολὴ καὶ πόθεν ἄρχεται καὶ ὅποια ἐργάζεται.

¹⁷ *Cal.* 2 μᾶλλον δὲ Ἀπελλῆς ὁ Ἐφέσιος πάλαι ταύτην προὔλαβε τὴν εἰκόνα.

¹⁸ Anche in questo caso esistono ‘ri-creazioni’ rinascimentali (e più tarde) di questo dipinto: la più famosa è certo quella fatta da Sandro Botticelli nel 1495, la quale riprende tutti i dettagli della descrizione di Luciano. Ma questo dipinto è soltanto uno dei primi di una lunga serie di siffatte ‘ri-creazioni’; cf. Agnoletto 2005. L’articolo di Wikipedia *Allegoria della Calunnia* (letto il 27.2.2019), basato su Agnoletto, menziona un disegno di Raffaello Sanzio (circa 1500, oggi al Louvre), un dipinto di Lorenzo Leonbruno (inizio del XVI sec., Pinacoteca di Brera, Milano), un disegno di Andrea Mantegna (1504-1506, oggi al British Museum), un’incisione su rame di Girolamo Mocetta (circa 1510, oggi al British Museum), un dipinto di Franciabigio (circa 1513, oggi Firenze, Galleria Palatina), un dipinto di Antonio Toto del Nunziata (1539), un dipinto di Federico Zuccari (1569, oggi Hampton Court), un dipinto di Gaspare Venturini (1572), un dipinto di Maarten de Vos (1594) e un dipinto di Rubens (1637). Secondo Massing (1990, 251) vi furono fra il 1472 ed il 1875 complessivamente 55 versioni della rappresentazione della Calunnia.

lei va un uomo pallido, deforme, d'acuta vista, e magro come per lunga malattia; che ognuno riconosce essere il Livore [Phthonos]. E due altre donne seguono, spingono, affiancano, adornano la Dinunzia; e, come mi spiegò chi mi mostrava il quadro (ὁ περιγηγῆτης τῆς εἰκόνοϛ), l'una era l'Insidia [Epiboule] e l'altra la Frode [Apate]. Dietro seguiva una donna dolente nell'aspetto, in veste nera e lacera, la quale chiamasi la Compunzione [Metanoia], e si volgeva indietro piangendo, e con molta vergogna riguardava la Verità [Aletheia], che veniva all'ultimo. Così Apelle figurò il proprio caso in pittura¹⁹.

Di questa immagine, descritta in maniera così elaborata, Luciano lascia intendere al suo pubblico che si tratta di un'immagine reale. Altrimenti, perché avrebbe raccontato l'intera storia della minaccia di morte per Apelle? Ed in effetti sino ad oggi è convinzione diffusa che la 'calunnia di Apelle' sia stata una reale creazione di questo pittore. Un rapido sguardo alla voce *Apelle* nella Wikipedia inglese²⁰, tedesca, italiana, francese e spagnola lo conferma. La Wikipedia francese e la spagnola chiamano *La Calunnia* addirittura la più famosa opera di Apelle. Nel frattempo, però, si è alzata almeno una voce importante a mettere in dubbio la reale esistenza di questo dipinto, e questo sulla base di buone argomentazioni: si tratta di Barbara Borg nel contributo già ricordato²¹. La Borg argomenta molto convincentemente che questo dipinto, se fosse veramente esistito, sarebbe stato

¹⁹ *Cal.* 5 ἐν δεξιᾷ τις ἀνὴρ κάθηται τὰ ὄψα παμμεγέθη ἔχων μικροῦ δεῖν τοῖς τοῦ Μίδου προσεικτότα, τὴν χεῖρα προτείνων πόρρωθεν ἔτι προσιοῦση τῇ Διαβολῇ. περὶ δὲ αὐτὸν ἐστᾶσι δύο γυναῖκες, Ἄγνοιά μοι δοκεῖ καὶ Ὑπόληψις· ἐτέρωθεν δὲ προσέρχεται ἡ Διαβολή, γύναιον ἐς ὑπερβολὴν πάγκαλον, ὑπόθερμον δὲ καὶ παρακεκινημένον, οἷον δὴ τὴν λύτταν καὶ τὴν ὀργὴν δεικνύουσα, τῇ μὲν ἀριστερᾷ δᾶδα καιομένην ἔχουσα, τῇ ἐτέρᾳ δὲ νεανίαν τινὰ τῶν τριχῶν σύρουσα τὰς χεῖρας ὀρέγοντα εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ μαρτυρόμενον τοὺς θεοὺς. ἡγεῖται δὲ ἀνὴρ ὠχρὸς καὶ ἄμορφος, ὅξυ δεδορκῶς καὶ εἰκῶς τοῖς ἐκ νόσου μακρᾶς κατεσκληρόσι· τοῦτον οὖν εἶναι τὸν Φθόνον ἂν τις εἰκάσειε. καὶ μὴν καὶ ἄλλαι τινὲς δύο παρομαρτοῦσι προτρέπουσαι καὶ περιστέλλουσαι καὶ κατακοσμοῦσαι τὴν Διαβολήν. ὡς δὲ μοι καὶ ταῦτα ἐμήνυσεν ὁ περιγηγῆτης τῆς εἰκόνοϛ, ἡ μὲν τις Ἐπιβουλή ἦν, ἡ δὲ Ἀπάτη. κατόπιν δὲ ἠκολούθει πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη, μελανείμων καὶ κατεσπαραγμένη – Μετάνοια, οἶμαι, αὐτὴ ἐλέγετο· ἐπεστρέφετο γοῦν εἰς τοῦπίσω δακρῦουσα καὶ μετ' αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν. οὕτως μὲν Ἀπελλῆς τὸν ἑαυτοῦ κίνδυνον ἐπὶ τῆς γραφῆς ἐμιμήσατο.

²⁰ La voce *Apelle* nella Wikipedia in lingua inglese contiene un grave errore cronologico. Vi si sostiene da una parte che Apelle abbia realizzato dei ritratti del re macedone Filippo II e di Alessandro Magno nel corso della loro vita (cioè nel IV sec. a.C.), dall'altra, però, che il re, contro il quale Apelle fu accusato di avere congiurato, sarebbe Tolemeo IV Filopatore (che regnò negli anni 221-204 a. C.); se così fosse, Apelle sarebbe vissuto 150 anni! Anche la voce *Apelle* nella Wikipedia in lingua spagnola riporta l'identificazione con Tolemeo IV, ma vi si afferma anche che Apelle morì più di cento anni prima di questo Tolemeo. L'identificazione con questo Tolemeo dipende dalla figura di Teodoto menzionata da Luciano come orditrice della descritta congiura nel 219 a.C. Circa questo anacronismo, notato già nel 1677 da J. Toll (cf. Borg 2004, 28 n. 6), si veda Altrocchi 1921, 455s.; Borg 2004, 28s.

²¹ Circa i dubbi sull'esistenza di questo dipinto, cf. Massing 1990, 17 nn. 11s.

assolutamente singolare: non conosciamo nessun altro dipinto dell'intera antichità greco-romana che avrebbe rappresentato un'allegoria elaborata in modo simile²².

L'argomentazione della Borg trova un sostegno, a mio avviso, in alcune ulteriori osservazioni concernenti il testo di Luciano. Il modo in cui Luciano introduce questa immagine nel suo scritto sulla calunnia mostra chiare analogie con il procedimento con cui introduce i dipinti da lui inventati negli altri scritti – cioè l'immagine allegorica della retorica trionfante nel *Maestro di retorica* e quella del fallimento del povero intellettuale greco in *Sui precettori salariati* – e con cui imita la presentazione con la quale l'immagine inventata viene introdotta nella *Tabula Cebetis*. L'unica differenza, non particolarmente importante, è che qui Luciano, nello scritto sulla calunnia, al posto del proprio anticipato abbozzo di un'immagine allegorica, improvvisamente tira fuori il pittore Apelle. C'è ancora un altro dettaglio che ricorda non soltanto la descrizione luciana del misterioso Eracle-Ogmio gallico, ma nuovamente la *Tabula Cebetis*: anche nella descrizione dell'immagine di Apelle è di colpo (e inaspettatamente) presente un dotto interprete (περὶ ἡγετῆς τῆς εἰκόνας), introdotto 'clandestinamente' un poco prima della fine della descrizione con l'inciso ὡς δέ μοι ... ἐμήνυσεν ὁ περὶ ἡγετῆς τῆς εἰκόνας, per identificare le figure allegoriche femminili dell'*Epiboule* e dell'*Apate*. Così anche questa immagine, come quella di Eracle-Ogmio e quella della *Tabula Cebetis*, richiede quindi evidentemente un personaggio che la spieghi, in modo che al pubblico risulti tutto effettivamente chiaro nei singoli dettagli.

Bisogna infine portare l'attenzione anche sulla *fattura* stessa di queste descrizioni. Le stesse traduzioni italiane dovrebbero (spero) trasmettere l'impressione di essere molto simili fra loro nel loro *ductus*, e non fa davvero differenza se il parlante sostiene di avere creato egli stesso queste immagini con la sua arte retorica oppure se egli dichiara di descrivere un'immagine 'reale', opera di importanti artisti come Apelle oppure Zeusi o Aezione. Sulla base di ciò ci si potrebbe forse addirittura chiedere se anche i dipinti descritti da Luciano degli ultimi due pittori menzionati non siano esistiti realmente, ma siano dovuti soltanto alla sua straordinaria immaginazione (più avanti ritornerò su questa questione).

Barbara Borg, tuttavia, non ha espresso alcun dubbio sull'esistenza di queste immagini. Lo ha però fatto in riferimento ad una galleria di dipinti, che Luciano presenta nel suo discorso *De domo* (49): «ci si può chiedere se Luciano abbia effettivamente tenuto il suo discorso nella sala descritta, come si è spesso immaginato, oppure se egli abbia indirettamente smentito la modestia del suo discorso con un voltafaccia ironico, presentando agli occhi degli ascoltatori, solo attraverso il suo discorso, una sala che non esisteva nella realtà»²³. Sull'onda di

²² Cf. Borg 2004, 30-43.

²³ «Man darf sich durchaus fragen, ob Lukian seine Rede tatsächlich in dem beschriebenen Saal gehalten hat, wie oft vermutet wurde, oder ob er nicht in einer ironischen Volte die Bescheidenheit seiner Rede indirekt dadurch widerlegte, dass er den Zuhörern allein kraft dieser

questo dubbio vale la pena dare un'occhiata più ravvicinata anche al *De domo*.

5. La galleria di dipinti nel *De domo* di Luciano

Il discorso *De domo* è diviso in due parti di quasi uguale lunghezza. Nella prima parte (capp. 1-13), Luciano sviluppa dapprima il pensiero che un uomo dotto e oratore, quando si trova in un edificio così bello, come il parlante in quel momento, viene spinto proprio dalla bellezza di un siffatto luogo a lodarlo anche con le parole nel modo migliore possibile, che una lode di questo straordinario edificio consiste anche in ciò, che qui ha luogo un'*epideixis* retorica, e che la bellezza dell'edificio dovrebbe stimolare in modo particolare il presentatore (capp. 1-4). Questi pensieri vengono approfonditi sulla scorta di una serie di paragoni vari spiegati con precisione, che vanno da Alessandro Magno²⁴ al giovane figlio di Odisseo Telemaco e alla sua prima visita nel Palazzo di Menelao a Sparta²⁵, dalle armi divine di Achille²⁶, sino a Socrate e all'idilliaca situazione iniziale del dialogo platonico *Fedro*²⁷. A questi pensieri introduttivi segue una dettagliata lode della bella architettura di questo edificio (capp. 6-9). Luciano torna poi al pensiero che un siffatto edificio deve indurre l'oratore che vi tiene un discorso a dare il massimo. Questo pensiero viene approfondito con vari esempi tratti non più dalla storia e dalla letteratura, ma dalla natura²⁸. «Così», conclude Luciano la serie di questi esempi, «questa sala con la sua bellezza invita a dire, e stimola il dicitore, e porge ogni mezzo per essere applaudito. A questa spinta io cedo, anzi già ho ceduto, e sono entrato in questa sala per recitare una diceria, tiratovi come da incanto di cutrettola o di sirena, ed ho molta speranza che se anche il mio dire per l'addietro era rozzo, ora parrà bello, come di bella veste adornato»²⁹.

Rede einen Saal vor Augen stellte, der in Wahrheit nicht existierte» (p. 49).

²⁴ Il desiderio suscitato dalla bellezza della sala di dare dimostrazione della propria arte di fronte a siffatta scena viene paragonato a quello di Alessandro di fare il bagno nella bella e chiara acqua del fiume Cidno, nonostante egli si sia poi ammalato a causa di ciò.

²⁵ Persino Telemaco, retore inesperto, fu spinto all'elogio da questo palazzo. Un dotto di oggi, dice il parlante, dovrebbe certamente essere in grado di fare di più.

²⁶ L'effetto che il solo vederle e provarle suscita su Achille viene paragonato all'idea che la sola vista di questa bella casa dovrebbe rappresentare un forte stimolo per l'oratore.

²⁷ Se a Socrate – dice il parlante – bastavano un platano fiorito, un prato verde ed una chiara fonte un po' lontano dall'Ilisso per chiamare le Muse con Fedro ed affrontare discorsi elaborati su Eros e la mania divina, le Muse non dovrebbero giungere di spontanea volontà in un luogo così straordinario?

²⁸ Anche un cavallo – continua il parlante – si lascia stimolare ad un libero galoppo da un campo piano. Il pavone, quando all'inizio dell'estate calpesta un prato fiorito, fa mostra da sé della sua splendida ruota. Un mare tranquillo invita anche il montanaro inesperto di navigazione a mettersi in mare con una nave.

²⁹ *Dom.* 13 καὶ τοίνυν καὶ τοῦδε τοῦ οἴκου τὸ κάλλος ἱκανὸν καὶ παρορμηθεῖσαι ἐς λόγους καὶ λέγοντα ἐπεγεῖραι καὶ πάντα τρόπον εὐδοκιμῆσαι παρασκευάσαι. ἐγὼ μὲν

Qui il parlante avrebbe potuto concludere il suo discorso, ma Luciano introduce inaspettatamente un controdiscorso personificato come secondo parlante: «ma una certa altra Diceria, non ignobile anzi nobilissima come ella si vanta, mentre io parlava picchiavami dentro, e voleva rompermi le parole; e poi che ho finito, ella dice che io non ho detto il vero; e si meraviglia come io abbia potuto affermare che sia più acconcia ai saggi d'eloquenza una sala bella ed ornata di pitture e dorature; quando che appunto avviene il contrario»³⁰. E con la frase seguente Luciano sposta i suoi ascoltatori in una situazione fittiva completamente nuova: «Or, se vi pare, venga innanzi questa Diceria, ed a voi conti le sue ragioni, come a giudici; giacché ella stima che sia più utile al dicitore una povera sala e rozza»³¹.

E così ci troviamo ora improvvisamente nel mezzo di una scena da tribunale: ciò che abbiamo udito sino a questo momento era la prima arringa di questa scena e l'«altro discorso» appena introdotto comincia una «contro-arringa» – che dura sino alla fine dell'opera – coerentemente con la formula adatta per una scena da tribunale (cap. 15) ἄνδρες τοίνυν δικασταί («o giudici»). Si è già accennato alla tesi di questa contro-arringa: il bello e ricco arredamento di una casa, in cui deve essere tenuto un discorso, non solo non è utile all'oratore per la sua orazione, ma è addirittura dannoso. Questo concetto viene nuovamente spiegato con un paragone³². Un ambiente troppo bello, continua l'ἕτερος λόγος, non soltanto intimidisce l'oratore stesso, perché egli teme che le sue parole non siano all'altezza del luogo (cap. 17), ma distrae troppo l'ascoltatore dall'ascolto del discorso, in quanto un'impressione visiva è più attrattiva di una uditiva, come spiega l'ἕτερος λόγος sulla base di due esempi abilmente scelti ed ancora più abilmente interpretati: le Sirene che con il loro canto tentano di incantare i viandanti non sono state così efficaci come le Gorgoni, le quali hanno trasformato in pietra i loro osservatori affascinati attraverso la bellezza del loro sguardo. Si tratta qui di un'ingegnosa nuova presentazione ed interpretazione del mito delle Gorgoni.

δὴ τούτοις πείθομαι καὶ ἤδη πέπεισμαι καὶ ἐς τὸν οἶκον ἐπὶ λόγοις παρελήλυθα ὥσπερ ὑπὸ ἴγυγος ἢ Σειρήνων τῷ κάλλει ἐλκόμενος, ἐλπίδα οὐ μικρὰν ἔχων, εἰ καὶ τέως ἡμῖν ἄμορφοι ἦσαν οἱ λόγοι, καλοὺς αὐτοὺς φανεῖσθαι καθάπερ ἐσθῆτι καλῇ κεκοσμημένους.

³⁰ Dom. 14 ἕτερος δέ τις οὐκ ἀγεννῆς λόγος, ἀλλὰ καὶ πάνυ γενναῖος, ὡς φησι, καὶ μεταξὺ μου λέγοντος ὑπέκρουε καὶ διακόπτειν ἐπειρᾶτο τὴν ῥῆσιν καὶ ἐπειδὴ πέπαυμαι, οὐκ ἀληθῆ ταῦτα λέγειν φησί με, ἀλλὰ θαυμάζειν, εἰ φάσκοιμι ἐπιτηδεϊότερον εἶναι πρὸς λόγων ἐπίδειξιν οἴκου κάλλος γραφῆ καὶ χρυσοῦ κεκοσμημένον· αὐτὸ γὰρ που τούναντίον ἀποβαίνειν.

³¹ Dom. 14 μᾶλλον δέ, εἰ δοκεῖ, αὐτὸς παρελθὼν ὁ λόγος ὑπὲρ ἑαυτοῦ καθάπερ ἐν δικασταῖς ὑμῖν εἰπάτω, ὅπῃ λυσιτελέστερον ἡγεῖται τῷ λέγοντι εὐτέλειαν οἴκου καὶ ἀμορφίαν.

³² Anche la bellezza naturale di una donna, dice l'oratore, viene nascosta da un eccesso di gioielli preziosi e non valorizzata. Lo stesso succede a un oratore in un bell'edificio: più bella è la sala, minore è l'effetto delle sue parole. Addirittura una buona acustica – qui il discorso diventa quasi paradossale – sarebbe dannosa, perché la pienezza del suono oscurerebbe il contenuto delle parole (cap. 16).

L'immagine delle sirene era già stata usata dall'oratore precedente ("Luciano") nella sua arringa. L'Ἑτερος λόγος la utilizza ora contro l'oratore precedente, poi gli sottrae pure l'immagine del pavone: proprio il pavone è l'esempio migliore dell'effetto di una bella vista (cap. 19)! In conclusione, l'Ἑτερος λόγος come testimone della sua tesi tira in ballo nientemeno che Erodoto, il quale in uno ionico ineccepibile afferma che gli occhi sono più affidabili delle orecchie, una famosa affermazione tratta dalla parte iniziale dell'opera erodotea (I 8,2), che Luciano riecheggia anche altrove (*Hist. conscr.* 29), ma che qui introduce in maniera particolarmente efficace (cap. 20).

L'ultimo argomento per questa tesi sono gli ascoltatori stessi nella funzione di giudici, che osservano affascinati – mentre l'oratore sta ancora parlando! – il soffitto e le pareti della sala con il loro ricco tesoro di immagini. Per tenere testa ad una concorrenza visiva così forte, l'oratore ha un solo mezzo: deve con le sue parole descrivere e riprodurre ciò che gli ascoltatori ammirano già con i loro occhi (cap. 21). In questo modo si passa all'ultima parte, assai lunga, dell'arringa dell'Ἑτερος λόγος – e della conferenza di Luciano – cioè ad una serie di nove brevi descrizioni di immagini, che trasmettono ciò che mancava sinora nell'encomiastica rappresentazione della casa (nella prima parte dell'opera, vd. *supra*): la rappresentazione delle opere d'arte che si trovano in essa. Soltanto nel dialogo *Le immagini* Luciano presenta tante descrizioni di opere figurative come qui. Questi i temi delle opere descritte:

1. la lotta di Perseo contro il mostro marino per la bella Andromeda (cap. 22);
2. l'uccisione di Egisto per mano di Pilade e Oreste, mentre Clitemnestra è lì sdraiata, già morta (si tratta della costellazione di personaggi della fine dell'*Elettra* di Sofocle; cap. 23);
3. il gioco del bel giovane Branco con una lepre ed un cane, mentre il suo innamorato, il dio Apollo, sta a guardarlo sorridendo (cap. 24);
4. di nuovo Perseo, che uccide la Gorgone Medusa con l'assistenza di Atena (cap. 25);
5. poi, sopra la porta dirimpetto nella parete di mezzo, un tempietto di Atena con un'immagine della dea in marmo bianco (cap. 26); dopo di ciò, un dipinto di Atena, che viene inseguita da Efesto che la desidera (cap. 27);
6. poi un dipinto in cui il cieco Orione trasporta Cedalion che lo conduce da Helios, il quale lo guarirà (capp. 28s.);
7. ancora, un'elaborata rappresentazione di come Odisseo, quando i messi greci volevano portarlo alla guerra di Troia, si finge pazzo, ma Palamede lo smaschera;
8. nell'ultimo dipinto, Medea accesa di gelosia, con la spada in mano, prima di compiere l'infanticidio, mentre i bambini non hanno sentore di nulla.

«Tutte queste dipinture, o giudici», chiede l'Ἑτερος λόγος alla fine delle sue argomentazioni, «non vedete voi come distornano l'uditore, e lo traggono a guardarle, e lasciano solo chi parla?»³³. Una domanda paradossale, perché presuppone

³³ *Dom.* 32 ταῦτα πάντα, ὃ ἄνδρες δικασταί, οὐχ ὁρᾶτε ὅπως ἀπάγει μὲν τὸν ἀκροατὴν

che si ascolti ancora il parlante. Ed alla fine ancora una svolta inaspettata: dopo avere dimostrato la propria tesi, l'Ἔτερος λόγος si dichiara non più nemico, bensì alleato ed aiutante del precedente oratore. Sottolineando così fortemente la difficoltà dell'impresa, riuscire cioè ad avvincere un pubblico con un discorso in una sala così bella, egli voleva assicurare all'oratore la comprensione e la benevolenza di questo pubblico.

Questa conferenza di Luciano offre quindi una discussione molto arguta dell'effetto e dell'interazione di impressioni visive e discorsi. Il primo e vero tema di tutte le argomentazioni, la casa come luogo dell'orazione e la descrizione della sua bellezza, è abilmente suddiviso fra entrambi i discorsi contrapposti, e dopo la convenzionale prima parte l'inaspettata trasformazione della seconda parte in un discorso giudiziario comporta una notevole accentuazione dell'argomento. Oggetto e testo sono qui legati molto armonicamente.

Rimane una domanda, che Barbara Borg ha sollevato a proposito del *De domo* e che ha interessato anche noi a proposito delle precedenti descrizioni di immagini: le immagini descritte qui sono reali oppure le si deve pensare come effettivamente scaturite dalla forza della parola di Luciano? Prima di cercare di rispondere a questa domanda, vorrei presentare ancora un altro testo di Luciano, che aggiunge a questo tema un'ulteriore, interessante sfaccettatura.

6. La statua di Pelico opera di Demetrio (?) nei *Philopseudeis* di Luciano

Oggetti artistici la cui reale esistenza, se li si guarda più da vicino, diventa perlomeno dubbia, compaiono non soltanto nelle *prolaliai* retoriche e nei discorsi, ma anche nei dialoghi e nei racconti lucianei. Vorrei ora presentare un po' più dettagliatamente un solo esempio istruttivo.

Nel dialogo intitolato *Gli amanti della menzogna*, Tichiade, il parlante principale, racconta ad un amico di nome Filocle di essere appena fuggito da un gruppo di seri filosofi, che si divertivano a raccontarsi storie incredibili circa guarigioni miracolose, apparizioni divine, fantasmi che si aggirano nelle case e ancora molto di più. Questo gruppo si incontrava nella casa del ricco ateniese Eucrate, e anche costui dava il proprio contributo a questa serie di menzogne, raccontando numerose storie di propria invenzione. Una di queste riguardava addirittura la sua casa e in particolare una statua che di notte usava diventare viva (cap. 18):

'non hai veduto', disse [Eucrate], 'entrando nel cortile quella bellissima statua ritta in piè, opera dello scultore Demetrio?'. 'Forse dici quell'atleta', soggiunsi, 'chinato in atto di lanciare il disco, che si guarda la mano in cui lo tiene, e piega un po' il ginocchio di dietro per dare più forza alla gittata?'. 'Non è desso', rispose, 'è opera di Mirone quel giocatore di disco, che tu dici: e neppure quell'altra statua

vicina, col capo cinto d'una benda, quel bel giovane che è scoltura di Policleteo [*i.e.* il famoso Diadumeno]. Ma lascia tutte quelle che sono a destra entrando, tra le quali i Tirannicidi di Crizio e di Nesiote: hai tu veduto presso al rivoletto dell'acqua quel panciuto, calvo, mezzo nudo, e mezzo coperto dal mantello, con pochi peli alla barba, con le vene rilevate, che pare proprio un uomo vivo? quello dico; e credo sia Pelico, capitano de' Corintii³⁴.

È interessante che sia proprio questa statua – rappresentata in maniera molto naturalistica, a quanto pare – che (così sostiene Eucrate in ogni caso) di notte diventa viva e va in giro per la casa. È anche in grado, continua Eucrate, di guarire malattie e non ama essere disturbata quando fa i suoi giri.

Ma noi, che cosa dobbiamo pensare di questa statua? È stata spesso citata³⁵ come un esempio già preellenistico di una statua-ritratto molto naturalistica, ma è stato anche sostenuto – da Andrew Stewart (1990, 275), per esempio – che si tratta di un'altra invenzione di Luciano e non di un'opera dello scultore ateniese Demetrio di Alopece, attivo alla fine del V e all'inizio del IV sec. a.C. Se le cose stanno così – come potrebbe effettivamente essere – allora Luciano qui pone sculture reali e fittizie le une direttamente accanto alle altre. Se noi non sapessimo che statue come il Discobolo di Mirone (o il Diadumeno di Policleteo o i Tirannicidi degli scultori Crizio e Nesiote) sono realmente esistite – di tutte queste statue abbiamo copie che risalgono all'antichità – potremmo davvero essere tentati di credere che siano – come negli altri esempi, in cui Luciano ha ovviamente inventato oggetti artistici – un prodotto della fertile immaginazione del nostro autore, e ciò soprattutto perché le descrizioni del Discobolo reale e del Pelico verosimilmente inventato sono molto simili fra di loro.

7. Considerazioni conclusive

Nell'ultimo esempio presentato, evidentemente, Luciano pone le une accanto alle altre opere d'arte realmente esistenti ed una probabilmente inventata. Il cri-

³⁴ *Philops.* 18 “οὐκ ἐώρακας”, ἔφη, “εἰσιὼν ἐν τῇ αὐτῇ ἀνεστηκότα πάγκαλον ἀνδριάντα, Δημητρίου ἔργον τοῦ ἀνθρωποποιοῦ;” “μῶν τὸν δισκεύοντα”, ἦν δ' ἐγώ, “φῆς, τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἡρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ, εἰκότα συναναστησομένῳ μετὰ τῆς βολῆς;” “οὐκ ἐκεῖνον”, ἦ δ' ὅς, “ἐπεὶ τῶν Μύρωνος ἔργων ἐν καὶ τοῦτο ἐστίν, ὁ δισκοβόλος ὃν λέγεις· οὐδὲ τὸν παρ' αὐτὸν φημι, τὸν διαδούμενον τὴν κεφαλὴν τῇ ταινίᾳ, τὸν καλόν· Πολυκλείτου γὰρ τοῦτο ἔργον. ἀλλὰ τοὺς μὲν ἐπὶ τὰ δεξιὰ εἰσιόντων ἄφες, ἐν οἷς καὶ τὰ Κριτίου καὶ Νησιώτου πλάσματα ἐστήκειν, οἱ τυραννοκτόνοι· σὺ δὲ εἶ τινα παρὰ τὸ ὕδωρ τὸ ἐπιρρέον εἶδες προγάστορα, φαλαντίαν, ἡμίγυμνον τὴν ἀναβολὴν, ἠνεμομένον τοῦ πάγωνος τὰς τρίχας ἐνίας, ἐπίσημον τὰς φλέβας, αὐτοανθρώπῳ ὅμοιον, ἐκεῖνον λέγω· Πέλλιχος ὁ Κορίνθιος στρατηγὸς εἶναι δοκεῖ”.

³⁵ Cf. Krumeich 1997, 180 n. 9.

terio decisivo per considerare le prime reali e l'ultima inventata è costituito dalla testimonianza di queste opere d'arte al di fuori di Luciano.

Ma come stanno le cose da questo punto di vista per le opere qui prima trattate? Aezione, Matrimonio di Alessandro e Rossane: Plinio il Vecchio (*Nat.* XXXV 78) non menziona espressamente quest'immagine nel catalogo delle immagini di questo pittore³⁶. Potrebbero far riferimento ad essa le parole pliniane *nova nupta verecundia notabilis*, ma non è certo³⁷. Anche della 'Famiglia di Centauri' di Zeusi sembra non esserci esplicita testimonianza nell'antichità eccetto che in Luciano³⁸. In questo caso Luciano stesso sostiene di non avere visto l'originale – sarebbe, infatti, andato perduto quando il generale romano Silla lo voleva trasportare a Roma per nave, in quanto la nave affondò a Capo Malea in séguito ad una tempesta – ma soltanto una copia. Anche per questi dettagli, però, Luciano è il nostro unico testimone. Quanto all'immagine dell'Eracle-Ogmio gallico, che nell'antichità è nota soltanto a Luciano, si è già detto che la reale esistenza nell'antichità di questo dipinto è stata messa fortemente in discussione da molto tempo e sino ad oggi. Il dipinto allegorico di Apelle *La calunnia* non è parimenti attestato nell'antichità eccetto che in Luciano.

Nella galleria di dipinti del *De domo*, infine, Luciano non trasmette il nome di alcuno degli autori delle opere descritte, cosicché non è possibile stabilire se le sue descrizioni si basino su opere d'arte reali. Anche per il Pelico di Demetrio di Alopece negli *Amanti della menzogna* non abbiamo altra testimonianza circa il nome dell'autore oltre a quella di Luciano.

Quali conclusioni possiamo trarre da questa panoramica sul trattamento che Luciano riserva agli oggetti, in particolare alle opere d'arte? Possiamo constatare che tali oggetti hanno spesso un ruolo molto importante nei suoi scritti (mi sarebbe stato semplice aggiungere altri esempi³⁹), per spiegare o sintetizzare un'argomentazione oppure come punto di cristallizzazione di una storia. Possiamo però essere sicuri che le descrizioni di Luciano si basano su oggetti realmente esistenti soltanto quando ne abbiamo testimonianza anche in altri autori. Che essi sarebbero potuti essere reali mostrano i numerosi e spesso anche imponenti tentativi proprio all'inizio dell'età moderna di trasformare le descrizioni di Luciano in opere d'arte reali.

³⁶ Plin. *Nat.* XXXV 78 *Aëtionis sunt nobiles picturae Liber pater, item Tragoedia et Comoedia, Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis.*

³⁷ Scheibler (1994, 50s.) non lo afferma con certezza, ma segnala che «dieses Bild [...] gern als Reflex eines anderen Werkes des Aëtion betrachtet [wird], nämlich der von Plinius (35,78) erwähnten ‚Jung Vermählten‘».

³⁸ Cautio Scheibler (1994, 48): «Daß ein ähnliches Gemälde von Zeuxis existierte, liegt [...] im Bereich des Möglichen».

³⁹ E.g. l'uso encomiastico di sculture e dipinti nelle *Imagines* (si vedano, a questo proposito, Borg 2004, 49, e più recentemente Bäbler 2019); il famoso, famigerato toro di bronzo del tiranno Falaride nel *Phalaris A e B*; il ruolo della spada nella declamazione *Tyrannicida*; libri elaborati e cimeli memorabili di autori famosi nell'invettiva *Adversus indoctum*.

In questo senso Luciano, con i suoi testi, ha forse fatto di più per l'arte figurativa di quanto avrebbe fatto se in giovinezza avesse effettivamente cominciato il suo apprendistato da scultore e lo avesse anche concluso.

Seminar für Klassische Philologie
Humboldtallee 19, D – 37073 Göttingen

HEINZ-GÜNTHER NESSELRATH
hnessel@gwdg.de

Abbreviazioni bibliografiche

- Agnoletto 2005 = S. A., *La Calunnia di Apelle: recupero e riconversione efrastica del trattatello di Luciano in Occidente*, «La Rivista di Engramma» XLII (luglio-agosto 2005) <http://originale.engramma.it/engramma_v4/rivista/saggio/42/42_saggiogalleria.html>.
- Altrocchi 1921 = R. A., *The Calumny of Apelles in the literature of the Quattrocento*, «Publications of the Modern Language Association of America» XXXVI (1921) 454-491.
- Bäbler 2019 = B. B., *How to flatter an imperial mistress: the image of Panthea in Lucian's Imagines*, in P. Bosman (ed.), *Intellectual and Empire in Greco-Roman Antiquity*, Abingdon 2019, 189-201.
- Baumbach-von Möllendorff = M. B.-P. v.M., *Ein literarischer Prometheus: Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik*, Heidelberg 2017.
- Borg 2004 = B. B., *Bilder zum Hören – Bilder zum Sehen: Lukians Ekphraseis und die Rekonstruktion antiker Kunstwerke*, in W. Brandes-A. Demandt-H. Krasser-P. von Möllendorff-D. Pausch-R. Pfeilschifter-K. Pollmann (edd.), *Millennium. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.*, I, Berlin 2004, 25-57.
- Hirsch-Luipold et al. 2005 = R. H.-L. (et al.), *Die Bildtafel des Kebes: Allegorie des Lebens*, Darmstadt 2005.
- Krumeich 1997 = R. K., *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, München 1997.
- Massing 1990 = J.M. M., *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990.
- Nesselrath 1990 = H.-G. N., *Lucian's introductions*, in D.A. Russell (ed.), *Antonine Literature*, Oxford 1990, 111-140.
- Scheibler 1994 = I. S., *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.
- Stewart 1990 = A. S., *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven-London 1990.
- Viviani 2011 = L. V., *La calunnia di Apelle: un reperto di antica arte contemporanea*, Firenze 2011.

Abstract

In Lucian's oeuvre, 'text' encounters 'object' in many ways: embedded in *prolaliai*, dialogues and narrative texts there are ekphraseis of real objects, of fictional objects, and sometimes of real and fictional objects right next to each other. These (real or fictional) objects play a role in Lucian's 'autobiography', in his rhetoric, and also in at least some of his entertaining narratives. The paper tries to give an idea of this 'Protean' handling of objects within texts by the author.