

ALESSANDRO IANNUCCI

*Da Samosata a Oxford.  
Il Sogno di Luciano (e Thomas Hardy) tra biografia,  
finzione letteraria e parodia*

**1. Biografie e modelli autobiografici a confronto**

Un giovane di umile estrazione ‘sogna’ un improbabile avvenire di *scholar* alla prestigiosa università di Christminster, rappresentazione letteraria di Oxford, ma finirà per accettare il mestiere di scalpellino cui la propria condizione sociale l’aveva destinato: da queste premesse si dirama la trama cupa e torbida di *Jude the obscure* (1895), il romanzo di Thomas Hardy che scandalizzò l’Inghilterra vittoriana. Nella cornice tipica del *bildungsroman*<sup>1</sup> è così messa a nudo l’amara vicenda di un giovane e del suo ‘sogno’ – nell’accezione figurata di vagheggiamento più che di aspirazione – di intraprendere quella carriera intellettuale che effettivamente fu poi percorsa e con successo da Hardy, figlio di un muratore<sup>2</sup>.

Con analoghe suggestioni autobiografiche, Luciano di Samosata aveva già raccontato una vicenda simile, in cui il ‘sogno’ rappresentava, almeno in apparenza, il concreto resoconto dell’attività psichica svolta durante il sonno, o meglio, secondo la concezione greca, una visione notturna<sup>3</sup>.

La trama ne risulta però rovesciata. Un giovane, pure di condizioni modeste, inizia a lavorare come scalpellino per poi approdare a una splendida e fortunata carriera letteraria: così nel *Sogno, ovvero la vita di Luciano* è narrata in prima persona la genesi di una vocazione.

Un adolescente (πρόσηβος) è destinato dalla famiglia a una redditizia professione tecnica in alternativa all’incerto cammino degli studi umanistici, ed è per questo avviato alla bottega dello zio scultore (§§ 1s.). Ma fin dal primo giorno di lavoro, a causa della propria maldestria, l’apprendista scalpellino incorre nelle ire (e nelle busse) del mastro di bottega e torna a casa in lacrime (§§ 3s.); gli appaiono quindi in sogno due donne, la personificazione di ‘Scultura’ (Ἐρμογλυφική)<sup>4</sup> e quella

---

<sup>1</sup> Al proposito, cf. CASTLE (2006).

<sup>2</sup> Numerose sono le analogie tra gli esordi di Hardy e quelli del protagonista del suo romanzo (per la biografia di Hardy si può far riferimento a MILLGATE [2006]); originariamente pubblicato a puntate nel *Harper’s New Monthly Magazine*, tra il dicembre 1894 e il novembre 1895, *Jude the Obscure* suscitò un’enorme scandalo che può ben essere sintetizzato nell’epigramma dedicatogli da Rebekah Owen in cui è proposto di sostituire due sole lettere del titolo per rendere meglio il senso dell’opera: «for Obscure, read Obscene»; cf. SLACK (1957, 261). Al proposito si vedano DE LAURA (1967); INGHAM (1976); SCHWARTZ (1979); PYLE (1995); O’ MALLEY (2000).

<sup>3</sup> Al riguardo cf. GUIDORIZZI (1988) e BRILLANTE (1991).

<sup>4</sup> Ἐρμογλυφική, termine altrimenti attestato solo in età bizantina, parrebbe quasi neoformazione enfatica quanto comica di Luciano sulla scorta degli ἔρμογλυφεῖοις cui accenna Socrate in Plat. *Symp.* 215b, le botteghe in cui operano gli scalpellini di immagini di dèi – non esclusivamente di Hermes – appunto gli ἔρμογλύφους tra cui è avviato il

di Cultura (Παιδεία) che se ne contenderanno la vocazione, ciascuna elogiando le proprie doti e i vantaggi in grado di recare a quanti ne diventeranno discepoli (§§ 15s.). La morale della favola consisterebbe dunque nella scelta dell'io narrante a favore di *Paideia*, i cui buoni frutti sarebbero testimoniati dal successo ottenuto e dalla stessa pubblica conferenza recitata presso la propria città natale, appunto il *Sogno*, a esempio e incitamento di quanti altri giovani, anche se di umili condizioni, intendano seguire la medesima, per quanto ardua, strada (§§ 17s.).

I sogni, le aspirazioni diventano dunque realtà. Ovvero a posteriori la possono descrivere, come appunto risulterebbe da questo breve scritto luciano: racconto morale ed edificante, apologia del mestiere letterario e della funzione di legittimazione sociale della letteratura rispetto ad altre banausiche attività. Il contesto autobiografico consisterebbe quindi nella rivendicazione orgogliosa di un'ascesa sociale da consegnare come modello vincente al proprio pubblico e ai posteri.

Le interpretazioni correnti del *Sogno* sono sostanzialmente di questo tenore, anche quando non ne viene riconosciuta l'attendibilità di testimonianza autobiografica. L'identificazione tra l'io narrante e l'autore sarebbe infatti ovvia e immediata: Luciano torna nella propria città natale – come parrebbe esplicitamente dichiarato nelle ultime righe dell'opera (§ 18, πρὸς ὑμᾶς ἐπανελήλυθα) – per ostentare la propria brillante carriera, inizialmente sollecitata appunto dall'apparizione in sogno di *Paideia*<sup>5</sup>.

Morale positiva e ottimistica, del tutto distante dalla spietata lettura dell'alienazione cui costringe una società moderna, e già di 'massa', nel romanzo di Hardy<sup>6</sup>.

Eppure in Luciano difficilmente il messaggio è piano e diretto. Dietro l'apparente unilateralità della felice conclusione, e al di là della tentazione di riconoscervi una sorta di autobiografia o testamento morale, l'apologo del 'letterato' contenuto nel *Sogno* nasconde forse una diversa visione delle magnifiche sorti dei dotti allievi di Παιδεία, i πεπαιδευόμενοι che sono il destinatario

---

protagonista del *Sogno* (cf. § 2).

<sup>5</sup> L'attendibilità del *Sogno* per la ricostruzione della biografia di Luciano è sostenuta da BALDWIN (1973, 13s.) e, di recente, da BOMPAIRE (2003, XII-XV), mentre maggiore cautela esprime MACLEOD (1991, 249). Una valenza in ogni caso esemplare e, in senso più lato, una funzione protettiva sono riconosciute al *Sogno* da GÓMEZ CARDO (1994) e SCHOUER (1994). In particolare, RAINA (2001) unisce i due filoni interpretativi (il tenore autobiografico; il valore comunque protettivo anche al di là di una lettura in chiave biografica) e sostiene la verosimiglianza del racconto in quanto costruzione 'mitopoietica', per questo da prendere in considerazione tra i materiali biografici lucianei.

<sup>6</sup> Difficile verificare quale rapporto vi possa essere tra *Jude* e il *Sogno*. Di fatto i classici greci (insieme a quelli latini) sono oggetto di studio intenso e autodidatta sia di Hardy sia del protagonista del suo romanzo; una notevole coincidenza è comunque rappresentata dall'amara confessione di Sue, l'eccentrica cugina amata da Jude, la quale riconosce di «non aver tratto alcun profitto» dai suoi studi di greco e latino, e in un singolare elenco delle proprie letture di «classici greci e latini, attraverso le traduzioni, e altri libri» oltre a Marziale, Catullo e Giovenale, menziona tra i greci il solo Luciano; «libri bizzarri» chioserà poco più oltre Jude (parte III, cap. 4).

privilegiato dell'opera luciana<sup>7</sup>, ma che sembrano rappresentarne anche uno dei bersagli polemici.

## 2. Biografia e finzione letteraria in Luciano

La biografia di Luciano, come noto, può essere ripercorsa quasi esclusivamente attraverso i dati desunti dalla sua stessa opera; le notizie tramandate da altri autori sono infatti di scarso rilievo, e quasi sempre incentrate su temi letterari o moralistici<sup>8</sup>. In alcuni casi si tratta di riferimenti oggettivi a eventi del proprio tempo; ma più frequentemente Luciano – o meglio l'io narrante cui presta la voce – sembra piuttosto sfruttare con malizia e abilità episodi del proprio vissuto come elementi di finzione narrativa e caratterizzanti gli specifici personaggi letterari cui sono riferiti<sup>9</sup>.

Esemplari, in questo senso sono appunto le narrazioni – sempre giocate sul filo di una ambigua prima persona – delle 'scelte di vita', tra cui il *Sogno* si inserisce quasi come fondamento di una biografia letteraria paradigmatica. Anche nelle pagine più squisitamente autobiografiche, infatti, Luciano racconta le proprie personali esperienze in una prospettiva letteraria in cui la personificazione di generi o di concetti astratti, di professioni o valori, è funzionale a rappresentare un profilo ben definito di uomini o gruppi che possono essere identificati nel campo semantico o nelle caratteristiche cui tali personificazioni danno voce<sup>10</sup>.

Così la famosa 'conversione' dalla retorica alla filosofia raccontata nel *Nigrino* – e poi ripresa nell'*Accusato due volte* (§ 33) – più che segnalare un episodio biografico (da cui al limite può aver tratto spunto) pare finalizzata a prendere le distanze, con forza, dall'indistinto ambiente dei retori, di cui Luciano non si sente parte ma in cui rischia comunque di essere confuso.

La presenza di temi filosofici è sicuramente un tratto distintivo e identitario della cifra letteraria di Luciano: come noto, nel *Prometheus es in verbis* (§§ 5s.) egli rivendica con dichiarato orgoglio di aver fondato un nuovo e inusitato genere letterario («la ruberia togliola; questo solo non potrai dire che si trovi nei miei scritti»), un abnorme mistione del serio e nobile dialogo filosofico (di origine platonica) con la commedia: una «comica risata sotto la serietà della filosofia» (§ 7)<sup>11</sup>. Ma questa originale operazione nasce nel segno della parodia, e in particolare della *mixis* di generi letterari, uno degli strumenti parodici di Luciano la cui origine risiede appunto nello *spoudaiogeloion*<sup>12</sup>. I 'filosofi' appartengono a buon diritto alla schiatta dei *pepaideumenoi*, i

---

<sup>7</sup> Cf. CAMEROTTO (1998, 270-4).

<sup>8</sup> Per la biografia di Luciano cf. SCHWARZ (1965).

<sup>9</sup> Cf. ANDRISANO (2009, 45 n. 37).

<sup>10</sup> Al riguardo cf. DOLCETTI (1997).

<sup>11</sup> Cf. anche *Due volte accusato*, 33.

<sup>12</sup> È merito di CAMEROTTO (1998) aver ricondotto il rapporto tra Luciano e la *paideia* di cui si nutre la sua opera al dominio di concreti e consapevoli procedimenti parodici; in particolare per quanto riguarda la *mixis* di generi, di serio e di comico che sta alla base del 'dialogo filosofico' di Luciano: cf. CAMEROTTO (1998, 106-20). Lo *spoudaiogeloion* era

destinatari privilegiati ancorché non esclusivi dell'opera luciana: insieme ai retori, anche i filosofi sono dunque oggetto di continua irrisione, satira e scherzo comico. Ma non si tratta dei filosofi della tradizione, quanto piuttosto dei loro ridicoli epigoni, i 'professori di filosofia' in voga nell'ecumene degli Antonini, còliti in tutta la loro ipocrisia, nei vezzi ferocemente messi a nudo in dialoghi come *Le vite all'incanto* e *Il pescatore* o ancora *I fuggitivi*, *Il simposio* e *L'eunuco*, felicemente definito «un'indecente contesa tra i filosofi – avvenuta ad Atene nel 176 d.C. – per assicurarsi una cattedra»<sup>13</sup>. In tale prospettiva, anche il *Nigrino* può essere inteso non tanto come autobiografico resoconto di una scelta di vita, quanto come snodo di una sofisticata scelta letteraria. Luciano certamente non era, né si riteneva un 'filosofo' o un amico dei filosofi, malgrado la presunta 'conversione' di cui si è detto; piuttosto uno scrittore capace di volgere in comico l'antica *paideia*, come avvertiva già Fozio, e il carattere «arrogante» dei filosofi, «pieno di nient'altro che d'ingigimenti e vuote opinioni»<sup>14</sup>.

La lettura in chiave biografica ha condizionato anche l'interpretazione del *Sogno*. La suggestione umanistica del primato della cultura letteraria di cui *Paideia* è incarnazione, insieme al riflesso prepotente della trionfale carriera effettivamente percorsa dal suo autore, hanno forse indotto ad accettare come autentico e compiaciuto *epainos* un testo che numerosi indizi rivelano piuttosto orientato al consueto *psogos* in cui l'umorismo di Luciano declina il proprio disincantato e feroce sguardo sul mondo dei suoi contemporanei.

Questa ipotesi interpretativa si profila da una più calibrata attenzione ad alcune dinamiche interne e stilistiche del testo e, più in generale, da una verifica dei nessi intertestuali condotta sia in senso diacronico, verso la tradizione letteraria, sia in senso sincronico, verso il *corpus* complessivo luciano e l'indice dei temi, specie polemici, che vi sono presenti.

Il *Sogno* è intessuto di citazioni, allusioni e in senso più lato reminiscenze di una tradizione letteraria che come in altri scritti è sottoposta a un complesso riesame<sup>15</sup>. Da un lato, infatti, essa è ritenuta fondante, un valore assoluto da utilizzare sia come positivo termine di paragone sia come modello da imitare; dall'altro, proprio gli abusi nell'imitare tale tradizione e il disarmante confronto tra modelli e imitatori sembrano uno degli argomenti cruciali nella polemica di Luciano verso i letterati del proprio tempo.

In tale direzione possono essere individuati alcuni punti significativi di analisi:

(a) la cornice e la struttura narrativa complessiva del testo;

---

segnalato come tratto dominante già da Eunapio che ricorda Luciano come «uomo serio nel far ridere» (*Vite dei sofisti e dei filosofi* II 1, 9). Al riguardo cf. ANGELI BERNARDINI (1994) nonché ANDRISANO (2007, 107s.)

<sup>13</sup> Cf. DEGANI (1991, 13s.).

<sup>14</sup> *Biblioteca*, cod. 128.

<sup>15</sup> Su questo cf. CAMEROTTO (1998, 141-70).

(b) la funzione dissacrante svolta dall'utilizzo di modelli tradizionali;

(c) la rappresentazione caricaturale dei personaggi – tra cui lo stesso io narrante – e il continuo ricorso a un registro ironico nei confronti dei *pepaideumenoï*.

### 3.1. La messinscena della *prolalia*

Come si accennava la presenza di elementi di tenore biografico negli scritti di Luciano sembra assolvere a una precisa strategia narrativa volta a sollecitare l'attenzione del destinatario, garantendo allo stesso tempo maggiore vivacità e verosimiglianza agli eventi narrati. In questa prospettiva va sottolineata la caratterizzazione dell'io narrante come vero e proprio *alter ego* dell'autore, già nel nome frequentemente utilizzato, Λυκίνος evidente ammicco a Λουκιανός<sup>16</sup> e soprattutto nei continui riferimenti a personaggi o eventi della propria epoca. Del tutto singolare risulta quindi la cornice del *Sogno* in cui vi è piuttosto una esplicita assenza di connotazioni precise, e anzi «tutti i riferimenti personali sono lasciati nel vago»<sup>17</sup>. Sembra questo un primo indizio dell'intenzione di rendere il più possibile astratta ed esemplare la narrazione; ma forse anche di prendere le distanze da essa.

Tutti i personaggi al centro del racconto sono anonimi: l'io narrante indefinito al punto che lo stesso pronome ἐγώ è usato con insolita parsimonia. Ancora, privi di nome e di qualsiasi cenno caratterizzante sono il padre e il gruppo di familiari con cui è affrontata la questione educativa del figlio (§ 1 ὁ δὲ πατήρ ἐσκοπεῖτο μετὰ τῶν φίλων ὅ τι καὶ διδάξαιτό με). Analogamente, risultano sfuggenti i contorni dello zio materno, ἑρμογλύφος da cui il giovane dovrà andare a bottega, quelli della madre e ancora dei due interlocutori che da un altrettanto imprecisato pubblico intervengono alla fine della descrizione del sogno (§ 17 μεταξὺ δὲ λέγοντος ... ἔφη τις ... εἶτ' ἄλλος ὑπέκρουσε).

Del resto non è definito nemmeno il luogo della performance rappresentata: l'espressione conclusiva πρὸς ὑμᾶς ἐπανελήλυθα (§ 18) non dà alcun riferimento a una specifica città, originaria o no dell'autore, ma si limita a far coincidere il luogo di origine del fittizio conferenziere con quello in cui si esplica la *prolalia* narrata<sup>18</sup>, e gli stessi personaggi al centro della narrazione sono personificazione di concetti astratti, *Paideia* e 'Scultura'. In definitiva, tra i numerosi scritti in cui Luciano sembra voler dare notizie di sé, il *Sogno* spicca per la non casuale astrattezza e

---

<sup>16</sup> Licino è il protagonista – io narrante – di numerosi testi lucianei (*Simposio, Immagini, Lessifane, Eunuco*, etc.): al proposito cf. SAÏD (1993, 254) e soprattutto DUBEL (1994).

<sup>17</sup> Cf. CONSONNI (1994, XIII).

<sup>18</sup> In genere il *Sogno* è inteso come una *prolalia*, una sorta di breve introduzione a una più ampia pubblica conferenza (RAINA [2001, 400 n. 8 con ulteriore bibliografia]); sulla *prolalia* cf. MRAS (1949, 73-4) nonché CIVILETTI (2002, 449). Sull'ironia delle *prolaliae* di Luciano cf. anche VILLANI (2000) e SANTINI (2001).

genericità dell'episodio narrato.

La struttura del *Sogno* si presenta come una narrazione intra- e omo-diegetica, in cui non solo il racconto è in prima persona ma il narratore è direttamente coinvolto negli eventi<sup>19</sup>:

- discussione iniziale, in termini di benefici e di possibilità economiche sui vantaggi di una educazione di tipo letterario (παιδεία) rispetto a quelli di una formazione a un mestiere artigianale (τέχνην τῶν βαναύσων), e opzione decisa verso quest'ultima (§ 1);
- individuazione di *Hermoglyphia* quale mestiere più idoneo cui avviare il giovane (§ 2);
- descrizione del primo, disastroso giorno di lavoro (§ 3);
- fuga del giovane dalla bottega e suo ritorno a casa (§ 4);
- primo intervento del narratore volto a identificare il destinatario interno alla struttura del racconto nel pubblico che assiste alla *prolalia* (§ 5);
- introduzione di un secondo livello narrativo e presentazione delle protagoniste del sogno (§ 6);
- discorso di *Hermoglyphia* (§§ 7s.);
- discorso di *Paideia* (§§ 9-13);
- giudizio a favore di *Paideia* (§ 14);
- apoteosi del giovane e di *Paideia* e conclusione del sogno (§§ 15s.);
- dibattito tra il pubblico e il narratore (§ 17);
- conclusioni e riflessioni sul valore paradigmatico del racconto (§ 18).

Questa strutturazione del racconto sembra mettere in luce il fatto che il *Sogno* non rappresenti tanto una *prolalia*, bensì la *messinscena* di una *prolalia*. Infatti la narrazione si interrompe, improvvisamente, per l'insolito intervento del pubblico nella simulata performance (§ 17), evento peraltro già anticipato dal singolare avvertimento del narratore (§ 5) a prestare una particolare attenzione al seguito del racconto:

Μέχρι μὲν δὴ τούτων γελᾶσιμα καὶ μεираκιώδη τὰ εἰρημένα· τὰ μετὰ ταῦτα δὲ οὐκέτι εὐκαταφρόνητα, ὧ ἄνδρες, ἀκούσεσθε, ἀλλὰ καὶ πάνυ φιληκόων ἀκροατῶν δεόμενα

La storia che ho fin qui raccontato è certo una cosa infantile e per ridere; ma dopo queste cose ne sentirete altre, miei cari, non più di scarso rilievo ma che hanno bisogno di ascoltatori ben avveduti.

Si tratta, innanzi tutto, di una prolessi rispetto alla successiva focalizzazione del destinatario (§ 17): il narratore invoca maggiore attenzione da parte del suo pubblico subito prima di inserire

---

<sup>19</sup> Si fa qui utilizzo delle categorie narratologiche di GENETTE (1976) anche alla luce del riesame critico di PUGLIATTI (1985).

l'episodio ritenuto centrale, l'agone tra Scultura e Cultura, definito non più disprezzabile (εὐκαταφρόνητα) rispetto al precedente andamento della narrazione, "infantile" (μειρακιώδη) e "ridicola" (γελάσιμα). L'aggettivo εὐκαταφρόνητος è significativamente utilizzato dall'Anonimo del *Sublime* (4, 2) nella trattazione dei difetti di stile, l'eccessivo turgore che fa incorrere nel ridicolo e appunto nel μειρακιώδης<sup>20</sup>. Ma il seguito rivela esattamente l'opposto, come segnalerà il puntuto intervento di uno spettatore, e l'effetto di tale prolessi è dunque fortemente straniante e parodistica. Luciano esplicita ed enfatizza il punto di vista del destinatario e, di fatto, ne assume e condivide il giudizio (§ 17):

Τί δ' οὖν ἐπῆλθεν αὐτῷ ληρῆσαι ταῦτα πρὸς ἡμᾶς καὶ μνησθῆναι παιδικῆς νυκτός καὶ ὀνείρων παλαιῶν καὶ γεγηρακότων;

Come gli è saltato in mente di cianciare a noi cose simili e di richiamare alla memoria una notte bambinesca, sogni antichi e appassiti?

In breve lo stesso io narrante aveva ammesso il proprio iniziale difetto di *meirakiodes*, pur promettendo di prescindere in seguito (§ 5): intenzione smentita dal prosieguo del racconto in cui appunto continua a μνησθῆναι παιδικῆς νυκτός (§ 17) come ora gli rimprovera l'anonimo spettatore. Il perculiare φιλήκοος (§ 5)<sup>21</sup> aveva peraltro introdotto una sottile distinzione tra il destinatario rappresentato (il pubblico che assiste alla fittizia *prolalia* del fittizio narratore) e il destinatario reale (i *pepaideumenoi* cui si rivolge l'autore). Il pubblico è infatti concretamente messo in scena: Luciano finge una declamazione al cui termine uno spettatore esclama (§ 17): «che sogno lungo e tribunalizio» (ὡς μακρὸν τὸ ἐνύπνιον καὶ δικανικόν). Anche in questo caso una reminiscenza letteraria fa scattare il distacco parodico rispetto all'enunciato<sup>22</sup>. Il precedente dell'aggettivo *dikanikos* è stato ravvisato in un passo dell'*Apologia di Socrate* (32a) nel comune riferimento alla lunghezza interminabile del discorso fatto, e quindi alla sua poca efficacia nei confronti del pubblico<sup>23</sup>. L'aggettivo è un termine tecnico dell'oratoria giudiziaria (*logos dikanikos*)<sup>24</sup> in opposizione all'oratoria pubblica (o *logos demegorikos*): e proprio Platone stigmatizza la tecnica del discorso giudiziario o *dikaniké* come il frutto della *akolasia* di una città, per questo equiparata all'insorgere di una malattia<sup>25</sup>. Il *logos dikanikos* è l'esercizio di quella cattiva

<sup>20</sup> Ἄλλὰ τὸ μὲ οἰδοῦν ὑπεραίρειν βούλεται τὰ ὕψη, τὸ δὲ μειρακιώδες ἄντικρυς ὑπεναντίον τοῖς μεγέθεσι ταπεινὸν γὰρ ἐξ ὄλου καὶ μικροψυχον καὶ τῷ ὄντι ἀγεννέστατον. τί ποτ' οὖν μειρακιώδες ἐστίν / ἢ δῆλον ὡς σχολαστικὴ νόησις, ὑπὸ περιεργασίας λήγουσα εἰς ψυχρότητα / ὀλισθαίνουσι δ' εἰς τοῦτο τὸ γένος ὀρεγόμενοι μὲν τοῦ περιττοῦ καὶ μάλιστα τοῦ ἡδέος, ἐξοκέλλοντες δὲ εἰς τὸ ῥωπικὸν καὶ κακόζηλον.

<sup>21</sup> L'aggettivo, ancora di ascendenza platonica, è infatti in un certo modo termine tecnico per indicare l'attenzione nell'ascolto: cf. Plat. *Resp.* 475d, 476c, 535d, 548e; *Euth.* 274c, 304e; *Lys.* 206c; cf. anche Isocr. 1, 18; Plut. *Mor.* 40a, etc.

<sup>22</sup> È questo uno dei procedimenti tipici della parodia luciana individuato da CAMEROTTO (1998, in part. 141-56).

<sup>23</sup> Cf. ACHELIS (1918).

<sup>24</sup> Cf. Antiph. 44a D.-K. *apud* Philostr. 1, 15, 4.

<sup>25</sup> *Resp.* 405a; cf. anche *Gorg.* 511d in una simile accezione negativa.

retorica, al centro della polemica platonica, di quanti sono in grado di persuadere non al vero, ma a ciò che si vuole o si ritiene vantaggioso (*Teeteto* 175c-d):

περὶ τούτων ἀπάντων ὅταν αἶ δέη λόγον διδόναι τὸν σμικρὸν ἐκεῖνον τὴν ψυχὴν καὶ δριμύνην καὶ δικανικόν.

quando debba rispondere a tutti questi problemi quel tale che abbiamo detto d'animo piccolo e aduso al cavillare tribunalizio<sup>26</sup>.

In altri termini la declamazione di Luciano mette in scena una sorta di processo, un vero e proprio dibattito in cui ciascuna delle due personificazioni – *Paideia* e *Scultura* – cercano di perorare la propria causa. Ma il senso di questa rappresentazione resta quello già criticato da Platone: entrambe le contendenti, infatti, cercano di persuadere a ciò che loro conviene, e non di insegnare; la persuasione intende far credere non ciò che è, ma ciò che si vuole<sup>27</sup>.

Luciano amante dell'antica sapienza, aveva sicuramente ben presente questo scarto, ed anzi nella sua opera ha spesso criticato, platonicamente, i rischi della potenza persuasiva della parola nel pubblico dei suoi contemporanei: e basti ricordare al proposito *La morte di Peregrino*<sup>28</sup>.

### 3.2. Modelli e parodie

I due modelli di riferimento per la trama del *Sogno* sono l'*exemplum* di Socrate 'scultore' e il dibattito pedagogico delle *Nuvole* di Aristofane, come ha opportunamente sottolineato G. Anderson<sup>29</sup>.

La tradizione aneddotica che riferisce del giovane Socrate come apprendista scultore, i cui frutti visibili sarebbero state le Cariti sull'acropoli di Atene<sup>30</sup>, è sfruttata esplicitamente da Luciano (§ 12) per evidenziare il successivo distacco da tale servile attività nel discorso di *Paideia*:

Σωκράτης καὶ αὐτὸς ὑπὸ τῆ Ἑρμογλυφικῆ ταύτῃ τραφεῖς, ἐπειδὴ τάχιστα συνῆκεν τοῦ κρείττονος καὶ δραπετεύσας παρ' αὐτῆς ἠτομόλησεν ὡς ἐμέ, ἀκούεις ὡς παρὰ πάντων ᾄδεται.

Socrate in persona, allevato con la qui presente 'Scultura', non appena si rese conto di quale fosse il partito più forte, scappò via da quella e se ne passò dalla mia parte: lo avrai sentito dire perché ne parlano tutti.

Altrettanto evidente è la ripresa luciana della struttura complessiva del dibattito al centro delle *Nuvole* sull'educazione 'migliore', anche o soprattutto in ragione dei benefici economici che

---

<sup>26</sup> Cf. anche *Theaet.* 201a.

<sup>27</sup> Questo tema è al centro della tragica dissertazione di laurea di Carlo Michelstaedter *La persuasione e la retorica* (Gorizia 1910) per cui cf. MICHELSTAEDTER (1982) e le osservazioni di PIERI (1989, 109-98).

<sup>28</sup> Al proposito cf. la densa introduzione al dialogo di MONTANARI (2003, 5-13).

<sup>29</sup> ANDERSON (1976, 80s.).

<sup>30</sup> Cf. D. L. II 19; Paus. I 22, 8; *Schol. Arist. Nub.* 773; Plinio (*Nat.* XXXVI 32) identifica lo scultore non nel filosofo

può arrecare. La commedia di Aristofane si apre infatti con la riflessione di un padre (Strepsiade) sul tipo di educazione cui avviare il figlio (Fidippide) per ottenerne, per sé, maggiori guadagni, in modo del tutto simile alla discussione dei genitori e parenti del giovane protagonista del *Sogno*. L'analogia si estende anche per il seguito delle due narrazioni: Fidippide e il *pais* di Luciano, dopo essere stati entrambi catapultati loro malgrado in una situazione straniante (l'uno nel pensatoio socratico-sofistico, l'altro nella bottega dello zio) si trovano a fare in prima persona la propria scelta di vita, dopo aver ascoltato l'acceso dibattito tra due possibilità alternative. Nelle *Nuvole* si tratta del noto agone tra il "Discorso maggiore" e il "Discorso minore"; nel *Sogno* è quello tra *Paideia* e *Scultura*.

L'adesione di Luciano a questo schema – e al modello dell'allegoria prodicea di 'Eracle al bivio'<sup>31</sup> – sembra avere in realtà una valenza corrosiva proprio nei confronti di *Paideia*. Sarebbe infatti quanto meno singolare enfatizzare con intenti apologetici la propria carriera di allievo di *Paideia* proprio attraverso lo specchio deformante rappresentato dal modello delle *Nuvole*, in cui vezzi e caratteristiche dei 'sapienti' sono oggetto di caustica irrisione. In altri termini proprio il rapporto di analogia strutturale con la commedia induce a ritenere che anche Luciano – come evidente in Aristofane – intendesse polemizzare con il tipo di cultura al centro della narrazione: qui l'educazione retorica, nella commedia appunto quell'educazione sofistica di cui i 'nuovi', o 'secondi sofisti' rappresentano agli occhi di Luciano, una degenerazione se non una caricatura<sup>32</sup>.

Il modello, insomma, è in Luciano quasi sempre uno strumento efficace per innescare lo scarto parodico. In questa stessa prospettiva va inteso anche lo sfruttamento di *exempla* o immagini narrative attinte al patrimonio mitografico tradizionale, ormai svuotato del suo originario impatto religioso e culturale<sup>33</sup>. L'utilizzo del mito con finalità comiche caratterizza l'opera di Luciano non solo quando questo è l'oggetto stesso della narrazione, come nei *Dialoghi* o in altri testi dedicati a singole divinità, quali lo *Zeus confutato* o *Zeus tragedo*, o ancora il *Prometeo* e *Il concilio degli dèi*. La citazione mitologica, spesso ellittica e allusiva, è infatti un artificio frequentemente utilizzato a

---

ma in un Socrate di Tebe attivo ad Atene intorno al 470.

<sup>31</sup> Cf. Xen. *Mem.* II 1 21ss. che riporta l'episodio parte delle *Horai* di Prodicò (84 B 2 D.-K.) per noi perdute in cui due donne, impersonificazione di Vizio e Virtù si contendono la scelta di Eracle nel momento di passaggio tra giovinezza ed età adulta (al riguardo cf. NESTLE [1936]).

<sup>32</sup> Luciano, come noto, non compare nelle *Vite dei sofisti* del suo contemporaneo Filostrato proprio in ragione del carattere parziale di quest'opera in cui i temi e gli autori più strettamente 'sofistici' – peraltro bersaglio costante della satira e della polemica letteraria luciana – sono privilegiati rispetto a una più ampia concezione della comunicazione letteraria: cf. NICOSIA (1994, 87) nonché CIVILETTI (2002, 18s.); un'esclusione in certo modo perseguita dallo stesso Luciano in ragione della sua opzione per una via alternativa e controcorrente di "fare letteratura", come sottolinea opportunamente CAMEROTTO (1998, 44) sulla scorta di HALL (1981, 6).

<sup>33</sup> Il mito, in breve, si è svuotato del suo antico substrato religioso, ne resta solo una catena di nomi altisonanti come gli epiteti di Zeus elencati in *Timone* 1; cf. anche *ivi* 4 in cui i rituali risultano una semplice formalità: εἰς ἔθος τι ἀρχαίων συντελών cf. LAMI – MALTOMINI (1986, 1-35).

fini caricaturali<sup>34</sup>.

È il caso dei due riferimenti mitologici concentrati alla fine dell'agone di Scultura e *Paideia* (§§ 14s.). Scultura è infatti descritta nella sua trasformazione in pietra come Niobe (§ 14, ὥσπερ τὴν Νιόβην ... εἰς λίθον μετεβέβλητο), la figlia di Tantalos, pietrificata dagli dèi per punirne la *hybris*. La modesta incarnazione luciana delle botteghe artigiane degli ἐρμογλυφεῖς incappa dunque nella medesima sorte dopo il gesto comico di «arrotare i denti» (τοὺς ὀδόντας συνέπριε) per contenere la collera della sconfitta subita, il cui precedente è da ravvisare, ancora in Aristofane, nell'Eschilo fumante di rabbia in *Rane* 927 cui Dioniso rivolge appunto l'invito μὴ πρῖε τοὺς ὀδόντας. La metamorfosi, in questo caso, in luogo di evocare antichi e ancestrali conflitti tra sfera umana e sfera del divino sembra ridursi a un singolare, comico e allusivo contrappasso: l'operaia sporca di polvere di pietra e gesso (§ 6) diventa essa stessa pietra.

Quanto a *Paideia* (§ 15), come ricompensa della scelta fatta, invita il giovane a salire sul suo cocchio, guidato da cavalli ovviamente simili a Pegaso, e lo conduce lungo un tragitto (significativamente da oriente a occidente, e non viceversa, non solo rotta del sole ma metafora per evocare l'*itinerarium ad urbem* di quasi tutti i retori di età imperiale, tra cui lo stesso Luciano) in cui l'io narrante osserva dall'alto città, genti e nazioni (ἐγὼ ἐπεσκόπουν ... πόλεις καὶ ἔθνη καὶ δήμους). Il trionfale viaggio del novello allievo di *Paideia* è singolarmente paragonato al viaggio di Trittolemo, in cui il figlio di Celeo e Metanira spargeva sulla terra abitata il grano ricevuto in dono da Demetra. Ma con un improvviso scarto, l'io narrante non specifica cosa spargesse dall'alto Trittolemo, ed anzi dichiara esplicitamente di non ricordarlo (§ 15).

Luciano gioca quindi sulla competenza del destinatario, cui questo mito e le sue implicazioni culturali dovevano essere sicuramente note<sup>35</sup>, per provocarne un'immediata reazione straniante. In luogo di amplificare il parallelismo tra il cibo dei corpi sparso da Trittolemo e quello dello spirito di cui sarebbero dispensatori gli allievi di *Paideia*, il narratore introduce infatti una incolmabile distanza ironica tra enunciato e significato attraverso il falso vuoto di memoria.

Dopo i già ricordati interventi dei due critici spettatori della *prolalia* (§ 17), la ripresa dell'io narrante non attenua questo scarto, ma anzi lo enfatizza. Il declamatore, infatti, ribatte all'accusa di scarso interesse della sua orazione (ἔωλος γὰρ ἡ ψυχρολογία) ricorrendo alla citazione di un esempio di utilità di sogno tratto da Senofonte (*Anabasi* III 1, 11s.), salvo interromperla con un ammiccante «e il resto lo conoscete» (καὶ τὰ ἄλλα ἴστε γάρ) che ha disorientato i commentatori<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Al riguardo cf. l'analisi di ANDRISANO (2007; 2009) sul riuso del mito di Orfeo in Luciano.

<sup>35</sup> Il mito – riportato in Ps. Apoll. I 5, 2 – era ampiamente diffuso specie in ambito ateniese: cf. Pherec. 218 Dolcetti e quanto riportato in DOLCETTI (2004, 329).

<sup>36</sup> Cf. CONSONNI (1994, 138) secondo il quale «non si capisce bene [...] dove starebbe l'«utilità» del sogno cui si allude» e «forse Luciano si è confuso, ed ha combinato questo sogno con uno di cui Senofonte parla più avanti (IV 3, 8), raccontato con l'intenzione che potesse risultare utile ai suoi uomini».

Ma il destinatario originario, presumibilmente, avrà saputo riconoscere la valenza di questa citazione e la funzione del sogno cui Luciano si riferisce (e da cui trae origine la *leadership* di Senofonte durante l'anabasi dell'esercito superstite di Ciro verso la Grecia). Luciano dice chiaramente che Senofonte aveva fatto uso di tale sogno «non per cianciare a vuoto» (οὐδ' ὡς φλυαρεῖν ἐγνωνκώς), ma «perché la narrazione aveva qualcosa di utile» (ἀλλά τι καὶ χρήσιμον εἶχεν ἢ διήγησις). La stessa utilità è ironicamente attribuita dall'io narrante al proprio sogno in cui contendono Scultura e *Paideia*. Questa funzione della reminiscenza letteraria è comprensibile se definiamo meglio il destinatario diretto del *Sogno*, presente e parte attiva alla stessa narrazione: non l'eterogeneo pubblico di una città di provincia accorso ad applaudire il ritorno dell'illustre conferenziere e concittadino, ma piuttosto quegli stessi letterati, parimenti allievi di *Paideia*, che condividono con Luciano un più elaborato codice comunicativo.

Un pubblico dotto di lettori cui dovevano essere certo presenti le discussioni e le polemiche letterarie – di cui il *Come si deve scrivere la storia* di Luciano è testimonianza – intorno al problema della storiografia e a quello della narrazione romanzesca, in un periodo in cui è forte la contaminazione tra i due generi, uno dei quali tradizionale, l'altro ai suoi albori<sup>37</sup>. A essi è rivolta questa arguta provocazione: il parallelismo tra il sogno narrato da Luciano e quello di Senofonte non può che marcare l'irrimediabile distanza tra i frutti di un'antica cultura letteraria e quelli dei contemporanei allievi di una ormai frigida *paideia*, incapace di raccontare con utilità e incidere sul proprio tempo.

Si conferma ancora una volta la corrosiva critica del *Sogno* di Luciano nei confronti di quella comunità letteraria di cui pure fa parte ma da cui in ogni circostanza cerca di distanziarsi, attraverso il gioco comico dell'ironia, della parodia e della caricatura.

### 3.3. Personaggi e caricature

Si è detto che nel *Sogno* non vi sono segnali autobiografici evidenti; la genericità della rappresentazione d'altra parte sembra funzionale non alla creazione di un positivo modello universale di 'intellettuale' in cui lo stesso Luciano possa identificarsi, quanto quella di ripercorrere la carriera-tipo dei retori o sofisti dell'epoca, e la loro presunzione. Questo obiettivo è raggiunto anche attraverso la contrapposizione tra la concretezza e la solidità degli argomenti di Scultura rispetto alla rappresentazione caricaturale di *Paideia* e dei benefici che essa arrecherebbe ai propri allievi. Il confronto agonale tra le due contendenti, fin dalle prime battute è condotto sul registro dell'amplificazione e della distorsione comica: le due donne litigano tra loro per aggiudicarsi

---

<sup>37</sup> Al riguardo cf. CANFORA (1989).

l'educazione del giovane, lo tirano a gran forza quasi strappandolo in due (§ 6).

Anche il loro aspetto fisico presenta tratti caricaturali tipici gli uni in contrapposizione agli altri. Scultura ha un aspetto da lavoratore (ἐργατική), mascolino (ἀνδρική)<sup>38</sup> la chioma polverosa (ἀύχμηρὰ τὴν κόμην)<sup>39</sup>, le mani callose (τὼ χεῖρε τύλων ἀνάπλευως), la veste da lavoro stretta intorno alla vita (διεζωσμένη τὴν ἐσθῆτα), ed è completamente ricoperta di polvere di marmo (τιτάνου καταγέμουσα). *Paideia*, al contrario, è di aspetto bello e appariscente (μάλα εὐπρόσωπος), elegante nel vestire e nel portamento (τὸ σχῆμα εὐπρεπῆς δὲ καὶ κόσμιος τὴν ἀναβολήν)<sup>40</sup>. Ma in particolare va sottolineato che entrambe le contendenti utilizzano in modo opposto una medesima, iperbolica argomentazione: l'umile e servile patrona degli scalpellini promette al giovane un futuro glorioso come quello dei più illustri scultori Fidia, Policeto, Mirone e Prassitele (§ 8), mentre l'altera *Paideia* sminuisce tale prospettiva disprezzando l'arte di Fidia e Policeto che porterebbe comunque il giovane ad avere reputazione di βανυσός, χειρώναξ e ἀποχειροβίωτος. Tale accusa di *banausiké* appare infatti eccessiva, analogamente alla promessa di *Hermoglyphiké*: se è vero che nella tradizione ellenica il lavoro manuale e artigianale (cui appartengono anche gli scultori più illustri) era talora tenuto in discredito, ben diverso è lo statuto delle arti plastiche e figurative nel periodo imperiale, come lo stesso Luciano «critico d'arte» più volte testimonia nella sua opera<sup>41</sup>.

Infine il riferimento ai continui inciampi linguistici e ai barbarismi (§ 8 πλείονα διαπταίουσα καὶ βαρβαρίζουσα πάμπολλα εἶπεν)<sup>42</sup> non può certo essere considerato un elemento a disdoro di *Hermoglyphiké* da parte del più irridente critico dei retori del suo tempo, della loro maniacale ricerca di uno stile puro e iperatticista<sup>43</sup>.

Le intenzioni caricaturali di Luciano nei confronti del modello di retore di cui l'io narrante rappresenta una distorta figurazione emergono da numerosi altri segnali. Vediamone rapidamente i più significativi.

Il discorso di Scultura si interrompe bruscamente e l'io narrante si schermisce con un

---

<sup>38</sup> Per l'utilizzo di questo aggettivo di origine comica (cf. Ar. *Ach.* 693; Eubul. fr. 56 K.-A.) in Luciano cf. *DDeor.* 1, 8; *DMeretr.* 1, 23; *Fug.* 27, 7, etc.

<sup>39</sup> La stessa immagine è utilizzata in *Tox.* 30 e *Cyn.* 17; cf. anche Philostr. I 24, sull'insolita trascuratezza dell'aspetto esteriore in Marco di Bisanzio, in contrasto con lo stile e l'eleganza consueta dei retori (γενειάδος δὲ καὶ κόμης ἀύχμηρῶς εἶχεν, ὅθεν ἀγροικότερος ἀνδρὸς πεπνυμένου ἐδόκει τοῖς πολλοῖς): al riguardo cf. CIVILETTI (2002, 475 n. 12).

<sup>40</sup> Numerosi i parallelismi di tale espressione (cf. p. es. *de Salt.* 29, 4; Paus. 10, 29, 3; Dio Cass. *Hist. Rom.* 13, 5, 4, etc.) il cui significativo precedente è nel celebre episodio narrato da Erodoto (I 60) in cui l'ateniese Phyle è travestita da Atena per ricondurre ad Atene Pisistrato dopo il primo, breve esilio: cf. I 60, 4: ταύτην τὴν γυναῖκα σκευάσαντες πανοπλίη, ἐς ἄρμα ἐσβιβάσαντες καὶ προδέξαντες σχῆμα οἶόν τι ἔμελλε εὐπρεπέστατον φανέεσθαι ἔχουσα.

<sup>41</sup> Cf. ANDÒ (1975)

<sup>42</sup> Il primo verbo è un unicismo in Luciano, mentre frequente è βαρβαρίζω (*Pseudol.* 11 e 17; *Rh.Pr.* 17 e 23; *Ind.* 7; *Philops* 16; *Merc.Cond.* 24; *DMort.* 19, 4).

<sup>43</sup> Cf. al riguardo *Il giudizio delle vocali, Il maestro di retorica, Lessifane* con le osservazioni di ANDRISANO (2007, 107s.).

disarmante: «non mi ricordo più» (§ 8), puntualmente ripreso dallo scoliaste che fa notare la visibile incongruenza con quanto affermato appena sopra (§ 5) quando il narratore sosteneva di avere ancora saldi i contorni dell'apparizione, malgrado il tempo passato, e di conservare vivido il suono delle parole udite<sup>44</sup>.

Il brillante retore all'apice della carriera impersonificato da questo io narrante – sempre più distante dalla cifra del suo autore – promette e non mantiene. Il buon retore non dimentica; e se qualcosa dimentica nel corso di una declamazione si guarda bene dal dichiararlo. Tale ostentata imprecisione e quasi imperizia, è rinforzata dal successivo e già esaminato passo in cui il declamatore rivela un'ulteriore e ancor più sorprendente *defaillance*, quando dimentica che cosa spargesse sulla terra Trittolemo (§ 15).

Infine è da segnalare l'enfasi rivolta alle ambizioni dei *πεπαιδευμένοι*, ancora una volta, una feroce critica nei confronti della carriera sofistica. In sintesi, *Paideia* promette, in contrapposizione a Scultura, la ricchezza (§ 9, ὀλίγα καὶ ἀγεννῆ λαμβάνων), una sorta di onniscienza (§ 10), la fama universale (§ 11s.) declinata in (§ 13) onore (τιμῆν), gloria (δόξαν) e lode (ἔπαινον), incarichi politici (§ 11). L'insistenza sull'esteriorità della valentia (e della stessa fama) degli oratori è emblematicamente ricondotta alla maniacale cura dell'aspetto esteriore e all'abbigliamento, cui si è già accennato; al punto che anche il giovane dopo il viaggio sul carro glorioso subisce una sorta di metamorfosi, e torna non indossando più la stessa veste (§ 16) ma vestito di regale porpora, simbolo dell'ipertrofica identificazione tra il retore e il potere.

La promessa di trasmettere (ἀγγελῶ) i λόγους dei παλαιῶν ἀνδρῶν (§ 10), si rivela dunque fallace e superficiale, così come è superficiale la *paideia* dei dotti cui è rivolto questo libello, da ascrivere quindi alla migliore tradizione pamphlettistica di Luciano.

La feroce descrizione dei *pepaideumenoi* al centro degli scritti luciane, siano essi retori o filosofi, o ancora sapienti di altro genere, si rivolge dunque nel *Sogno* alla matrice e fonte di tale disprezzata schiatta: *Paideia* stessa, personificata attraverso tutti gli elementi caricaturali già sperimentati (o che saranno sperimentati in altri testi) per significare una medesima, ambigua morale.

La carriera del sofista è luminosa, ricca di onori, glorie e danari, vesti splendide: ogni giovane può percorrerla se ha ben chiaro questi obiettivi e i modi con cui raggiungerli. Ma le parole conclusive dell'io narrante, sempre più lontano dall'archetipo autobiografico da cui parrebbe muovere, rivelano pienamente il falso moralismo di *Paideia* che in realtà offre solo potere, denaro e immeritata fama, e sigillano così in modo evidente, ai lettori *philekoi*, il punto di vista dell'autore.

---

<sup>44</sup> Cf. *schol. ad l.* ὁ τὰ σχήματα τῶν φανέντων τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐντετυπωμένα φέρων καὶ τὴν φωνὴν ἔναυλον ἄρα τὴν ἔννοιαν τῶν εἰρημένων οὕτω ταχέως ἐξήμβλωκας; καινὸν τοῦτο.

La narrazione del sogno aveva appunto lo scopo (τοῦτον τὸν ὄνειρον ὑμῖν διηγησάμην ἐκείνου ἔνεκα) – scrive Luciano alla conclusione di questo scritto (§ 18) – di sollecitare i giovani a volgersi al meglio, appunto a seguire *paideia* (ὅπως οἱ νέοι πρὸς τὰ βελτίω τρέπονται καὶ παιδείας ἔχωνται), soprattutto per quanti di essi si trovino in cattive condizioni economiche e rischino perciò di scivolare verso la “via peggiore” e così rovinare la propria nobile natura (καὶ μάλιστα εἴ τις αὐτῶν ὑπὸ πενίας ἐθελοκακεῖ καὶ πρὸς τὴν ἥττω ἀποκλίνει, φύσιν οὐκ ἀγεννῆ διαφθείρων). Ma l’esito proposto (e enfatizzato come un modello da seguire: ἱκανὸν ἑαυτῷ παράδειγμα ἐμὲ προστησάμενος) è appunto il contrasto tra lo slancio iniziale verso mete alte e nobili (ἐπιρρωσθήσεται εἰ οἶδ’ ὅτι κάκεινος ἀκούσας τοῦ μύθου ... οἷος μὲν ὢν πρὸς τὰ κάλλιστα ὄρμησα καὶ παιδείας ἐπεθύμησα) e gli esiti di questo ritorno di cui la fittizia *prolalia* mette in atto una caricaturale rappresentazione. Alla fine dei conti l’unico risultato raggiunto e posto all’attenzione del pubblico è il superamento della miseria (*penia*) a fianco di una fama precaria, nemmeno enunciata ma solo paragonata, attraverso una litote, a quella degli oscuri scalpellini (§ 18):

μηδὲν ἀποδειλιάσας πρὸς τὴν πενίαν τὴν τότε, οἷος δὲ πρὸς ὑμᾶς ἐπανελήλυθα, εἰ καὶ μηδὲν ἄλλο, οὐδενὸς γούν τῶν λιθογλύφων ἀδοξότερος.

ma non mi sono perso d’animo per quella miseria di allora; e adesso sono tornato qui da voi e quanto meno non sono certo meno oscuro degli scalpellini.

Con lo stesso amaro e ironico disincanto Hardy riferisce dell’impietosa risposta data alle missive speranzose di Jude, l’oscuro scalpellino – e fervente e autodidatta cultore di *paideia* – da uno dei professori “illustrissimi” del college di Christminster:

ho letto la vostra lettera con interesse e, deducendo dalla vostra descrizione che siete un operaio, mi permetto di pensare che vi sarebbe assai più facile raggiungere il successo rimanendo nella vostra sfera sociale, applicandovi seriamente al vostro lavoro, anziché voler seguire un’altra carriera<sup>45</sup>.

L’obiettivo del giovane Jude non è dichiarato al lettore, o quanto meno non esplicitamente. Numerosi segnali inducono comunque a ritenere che l’iniziale ambizione letteraria – al pari delle ambizioni successive – sia motivata da una forte desiderio di ascesa sociale. In altri termini per Jude la letteratura è uno strumento di legittimazione sociale e non un’aspirazione etica: per questo Jude è destinato a restare *Oscuro*, come sanziona inequivocabilmente il titolo del romanzo. Ed è anche qui che si gioca il distacco con la biografia dell’autore le cui vicende iniziali sembrano quasi sovrapporsi a quelle di Jude. Anche Hardy, infatti, è il figlio di un muratore che aspira alla gloria

---

<sup>45</sup> La cit. è tratta dalla p. 131 della trad. it. di ALDI POMPILIJ (2000).

letteraria; ma giunto al fatidico bivio egli ha scelto la letteratura come forma di espressione artistica, non l'ascesa sociale attraverso lo *status* di letterato certificato da altri.

Dopo quest'opera così ferocemente – e 'definitivamente' – satirica, Thomas Hardy non scriverà più nuovi romanzi<sup>46</sup>.

In altri tempi e in altri contesti, Luciano sembra mettere al centro della propria dissacrante *prolalia* la stessa miseria e inconsistenza non solo dei *pepaideumenoi*, ma soprattutto di quanti, giovani ambiziosi (archetipo dell'inquietante figura di Jude) intendano percorrerne la strada per ottenere gloria e pubblici riconoscimenti e siano per questo disposti a praticare quella scorciatoia per il successo, aperta a ogni ceto sociale, che è cinicamente vantata dall'ipostasi di Diogene nelle *Vite all'incanto* (§ 11):

οὐ γάρ σοι δεήσει παιδείας καὶ λόγων καὶ λήρων, ἀλλ' ἐπίτομος αὕτη σοι πρὸς δόξαν ἢ ὀδός· κὰν ιδιώτης ᾗς, ἥτοι σκυτοδέψης ἢ ταριχοπώλης ἢ τέκτων ἢ τραπεζίτης, οὐδέν σε κωλύσει θαυμαστὸν εἶναι, ἦν μόνον ἡ ἀναίδεια καὶ τὸ θράσος παρῆ καὶ λοιδορεῖσθαι καλῶς ἐκμάθης.

Non avrai bisogno di istruzione, discorsi e chiacchiere, ma hai questa scorciatoia per il successo anche se sei un uomo ordinario, o un cambiavalute, o un pescivendolo o un muratore o un cameriere: niente ti impedisce di diventare magnifico se solo avrai impudenza e sfrontatezza e se avrai ben appreso l'arte degli insulti.

Immagine affatto moderna questa della «scorciatoia» (ἐπίτομος ... ἢ ὀδός) che conduce al «successo» (δόξα), utilizzata da Luciano anche nell'*Armonide* (§ 2 ἐπίτομος ... ἐπὶ τὴν δόξαν ἄγουσα): degenerazione o soltanto sviluppo dell'antico ideale omerico del κλέος, l'imperitura buona fama conseguita attraverso nobili imprese e trasformato, nella società 'di massa' dell'età imperiale, in tensione a una gloria più modesta, fatta del riconoscimento pubblico. L'ambizione del suonatore di *aulos* che dà nome all'opera, è infatti quella di un «successo pubblico» (ἢ δόξα ἢ παρὰ τῶν πολλῶν), la celebrità anche momentanea cui aspira è quella di diventare visibile tra la folla (τὸ ἐπίσημον εἶναι ἐν πλήθει), di sollecitare l'attenzione appena si mostri in pubblico – e tutti quanti allora lo riconoscono, lo indicano col dito e mormorano il suo nome, come accade a una *star* dei nostri giorni (καὶ δείκνυσθαι τῷ δακτύλῳ, καὶ ἦν που φανῶ, εὐθὺς ἐπιστρέφεσθαι πάντας εἰς ἐμὲ καὶ λέγειν τοῦνομα).

L'aneddoto del suonatore di *aulos* è utilizzato come esempio «per quanti aspirano alla fama in una esibizione pubblica» (§ 3) tra cui lo stesso Luciano che deve appunto esibirsi a Olimpia. Al solito, un forte stacco ironico attenua l'apparente identificazione tra lo scrittore e questo tipo di celebrità, frutto del caso o delle giuste conoscenze piuttosto che del reale valore: l'*Armonide* è infatti rivolto a un personaggio influente che potrebbe aiutare Luciano a vincere in un agone

---

<sup>46</sup> Cf. MATZ (2006).

letterario di Olimpia.

Ma si è qui cercato di indicarlo: l'autobiografia è per lo scrittore di Samosata strumento utile ed efficace per raccontare non le proprie, bensì le altrui vicende.

Alessandro Iannucci

Università di Bologna (sede di Ravenna)

Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali

Via degli Ariani, 1

I – 48121 Ravenna

[alessandro.iannucci@unibo.it](mailto:alessandro.iannucci@unibo.it)

## Riferimenti bibliografici

Achelis, Th.O. (1918) Zu Lukians Traum. In *Mitteilungen Berliner Philologische Wochenschrift*. 38. 717.

Aldi Pompilij, G. (trad.) (2000) *Thomas Hardy. Giuda l'oscuro*. Pref. di C. Gorlier, apparati critici a cura di A. Brilli. Milano. Rizzoli.

Anderson, G. (1976) *Lucian: theme and variation in the second sophistic*. Leiden. Brill.

Andò, V. (1975) *Luciano critico d'arte*. Palermo. Istituto di Filologia Greca.

Andrisano, A. M. (2007) Alceo, poeta giambico, nella biblioteca di Luciano. In Ead. (a cura di), *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'impero*. Roma. Carocci. 101-26.

Andrisano, A.M. (2009) Il mito di Orfeo tra poesia e prosa. Citazioni e riscritture in Luciano di Samosata (*Imagines, Adversus Indoctum*). In Andrisano, A.M., Fabbri, P. (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*. Ferrara. Unifeppress. 35-57.

Angeli Bernardini, P. (1994) Umore e serio-comico nell'opera di Luciano. In Jakel, S., Timonen, A. (eds.), *Laughter down the centuries*. Papers presented at a symposium held at the island of Seili, Finland, July 25th-August 1st, 1993. Turku. Turun Yliopisto. 113-20.

Baldwin, B. (1973) *Studies in Lucian*. Kent. Toronto.

Bompaire, L. (2003) *Lucien. Oeuvres. Opusc. 1-10*. Vol. I. Paris. Les Belles Lettres.

Brillante, C. (1991) *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*. Palermo. Sellerio.

Camerotto, A. (1998) *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa-Roma. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

- Canfora, L. (1989) Aspetti e problemi della narrazione storica. In *Una società premoderna. Lavoro, morale, scrittura in Grecia*. Roma-Bari. Dedalo. 237-76.
- Castle, G. (2006) *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville. University Press of Florida.
- Civilietti, M. (a cura di) (2002) *Filostrato. Vite dei sofisti*. Milano. Bompiani.
- Consonni, C. (a cura di) (1994) *Luciano. Il sogno. Il Gallo. L'Asino*. Milano. Mondadori.
- Degani, E. (1991) Introduzione. In Cavallini, E. (a cura di), *Luciano. Questioni d'amore*. Venezia. Marsilio. 9-29.
- Dolcetti, P. (1997) Personificazioni, scelte di vita e scelte letterarie nell'opera di Luciano. In *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica A. Rostagni*. 9. 245-61.
- Dolcetti, P. (a cura di) (2004) *Ferecide di Atene. Testimonianze e frammenti*. Alessandria. Edizioni dell'Orso.
- Dubel, S. (1994) Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien. In Billault, A. (éd.), *Lucien de Samosathe*. Actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'études Romaines et Gallo-Romaines, Les 30 Septembre-1<sup>er</sup> Octobre. Lyon-Paris. Université Jean Moulin. 19-26.
- Genette, G. (1976) *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. it. Torino. Einaudi (ed. or. [1972] Paris. Éditions du Seuil).
- Gómez Cardo, P. (1994) De Musa a Paideia: a propósito de la Vida de Luciano. In *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos*. Vol. II. Madrid. Ediciones clásicas. 205-11.
- Guidorizzi, G. (a cura di) (1988) *Il sogno in Grecia. Guida storica e critica*. Roma-Bari. Laterza.
- Hall, J.A. (1981) *Lucian's Satire*. New York. Ayer.
- Ingham, P. (1976) The Evolution of Jude the Obscure. In *The Review of English Studies*. 27/106. 159-69.

Lami, A., Maltomini, F. (1986) Un antico postmoderno. In Idd. (a cura di), *Luciano. Dialoghi di dèi e di cortigiane*. Milano. Rizzoli. 1-35.

de Laura, D.J. (1967) "The Ache of Modernism" in Hardy's Later Novels. In *English Literary History*. 34/3. 380-99.

Macleod, M.D. (1991) *Lucian: a Selection*. Warminster. Aris & Philips.

Matz, A. (2006) Terminal satire and Jude the obscure. In *English Literature History*. 73/2. 519-47.

Michelstaedter, C. (1982) *La persuasione e la retorica*. A cura di S. Campailla. Milano. Adelphi.

Millgate, M. (2006) *Thomas Hardy: a Biography Revisited*. Oxford. Oxford University Press (I ed. 1982).

Montanari, F. (2003) *Introduzione*. In Barabino, A. (a cura di), *Luciano. La morte di Peregrino*. Milano. Mondadori. V-XIII.

Mras, K. (1949) Die *Prolalia* bei den griechischen Schriftstellern. In *WS*. 44. 71-81.

Nestle, W. (1936) Die Horen des Prodikos. In *Hermes*. 71. 151-70.

Nicosia, S. (1994) La seconda sofistica. In *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Vol. I/3. Roma. Salerno. 85-116.

O' Malley, P. (2000) Oxford's Ghosts: Jude the Obscure and the End of Gothic. In *Modern Fiction Studies*. 46/3. 646-71.

Pieri, P. (1989) *La scienza del tragico. Saggio su Carlo Michelstaedter*. Bologna. Cappelli.

Pugliatti, P. (1985) *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*. Bologna. Zanichelli.

Pyle, F. (1995) Demands of History: Narrative Crisis in Jude the Obscure. In *New Literary History*. 26/2. 359-78.

Raina, G. (2001) «Il sogno» di Luciano tra autobiografia e mitopoiesi. In *Maia*. 53. 399-409.

Saïd, S. (1993) Le «je» de Lucien. In Baslez, M.F. et al. (éds.), *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*. Actes du deuxième colloque de l'Equipe de recherche sur l'Hellénisme post-classique. Ecole normale supérieure 14-16 juin 1990. Paris. Presses de l'École normale supérieure. 253-68.

Santini, L. (2001) Autoritratto dell'artista: Luciano nella προλαλία Dioniso. In *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere*. 2. 73-97.

Schouler, B. (1994) Lucien entre *techné* et *paideia*. In Billault, A. (éd.) *Lucien de Samosate*. Actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'études Romaines et Gallo-Romaines. Les 30 Septembre-1èr Octobre. Lyon-Paris. Université Jean Moulin. 95-108.

Schwartz, B.N. (1979) Jude the Obscure in the Age of Anxiety. In *Studies in English Literature, 1500-1900*. 10/4. 793-804.

Schwartz, J. (1965) *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles-Berchem. Latomus.

Slack, R.C. (1957) The Text of Hardy's *Jude the Obscure*. In *Nineteenth-Century Fiction*. 11/4. 261-75.

Villani, B. (2000) L'ironia nelle «Prolaliae» di Luciano. In *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica A. Rostagni*. 14. 217-33.