



Geografia satirica dell'altro mondo: *topoi*, paradossi e obiettivi per un viaggio all'Ade

Alberto Camerotto

Università Ca' Foscari Venezia, Italia.

alcam@unive.it

Riassunto: L'Aldilà è un luogo speciale, difficile da raggiungere da vivi. Ed è un luogo senza ritorno. È il viaggio della catabasi degli eroi: Eracle, Teseo, Odisseo. In Luciano di Samosata diventa, sulle tracce del mito e dell'epica omerica, un paradigma narrativo e una via della satira. Il nuovo eroe è in particolare Menippo nella *Negromanzia*. Il regno dei morti, con la sua speciale geografia, è il luogo dell'alterità, ossia il luogo ideale della satira per guardare alla realtà della vita umana in un modo differente.

Parole chiave: Aldilà, Satira, Luciano di Samosata, Menippo, *Negromanzia*

Abstract: Hades (or the afterlife) is a special place, far away, difficult to reach: it's a different world, an upside down world. And it is a place of no return. It is the journey of the catabasis of heroes: Heracles, Theseus, Odysseus. In Lucian of Samosata it becomes –in the footsteps of Homeric myth and epic– a narrative paradigm and a way of satire. The new hero is Menippus in the *Necromancy*. The realm of the dead, with its special geography, is the place of otherness, i.e. the ideal place for satire to look at the reality of human life in a different way.

Keywords: Afterlife, Satire, Lucian of Samosata, Menippus, *Necromancy*

1. Catabasi e narrazione

Si scende normalmente all'Ade.¹ Vale per tutti. C'è il momento che tocca a ciascuno e ci sono i riti giusti.² Intanto basta esser morti, non è poi così difficile. I riti sulla terra, dai pianti al funerale, alle parole e ai gesti, tra la pira e la tomba questo lo si sa. Poi rimane magari una stele, un'iscrizione, insomma un monumento. È l'epico *geras thanonton*, che non può mancare. Perfino gli dei immortali si adirano, se non si fanno le cose bene. Ma quello che segue per chi è morto rimane piuttosto oscuro, sarebbe meglio dire totalmente ignoto.³ Non è questo viaggio che ci interessa, perché da questo percorso regolamentare che porta all'altro mondo non si torna più. E se uno è morto e ovviamente se per lui non c'è ritorno, è scontato, non c'è nessun racconto. Mentre a noi solo il racconto importa. Quello che vogliamo provare a definire è proprio qualcuno dei motivi e dei tratti distintivi, ossia qualcuno dei *topoi* che servono a fare la narrazione del viaggio nell'Aldilà nel mondo antico.

¹ Riprendiamo qui, con alcuni approfondimenti e una diversa prospettiva, parte delle osservazioni che introducono la nuova edizione con commento del *Menippo* o la *negromanzia* di Luciano (Camerotto, 2019).

² Ai riti funebri, alle relative credenze e consuetudini, Luciano dedica *Il lutto*, un breve *pamphlet* in cui illustra prima di tutto com'è fatto l'Ade nell'immaginario collettivo del mondo antico sulle tracce della tradizione poetica e del mito. Qui ci può servire da buon punto di riferimento.

³ È ben chiaro secondo l'osservazione di Luciano che riguarda le manifestazioni di dolore per la morte di qualcuno, *Lucr.* 1 οὐδὲν πιστάμενοι σαφῶς οὐτε εἰ πονηρὰ ταῦτα καὶ λύπησ' ἄξια οὐτε εἰ τούναντίον ἡδέα καὶ βελτίω τοῖς παθοῦσι, νόμῳ δὲ καὶ συνηθείᾳ τὴν λύπην ἐπιτρέποντες. Vd. Andò (1984: 91s.).



L'impresa più difficile e impegnativa, ed è quella che ci serve, è allora scendere *da vivi*. Non sono molti quelli che se lo possono permettere, e i loro paradigmi ci sono indispensabili, proprio insieme ai loro racconti.⁴ È questo che serve per la narrazione dell'Aldilà, a noi moderni tornerà a ricordarlo uno esperto come Dante Alighieri, quando ci dice che all'Inferno e anche oltre c'è stato *sensibilmente*.⁵ Ma qui, intanto, ci occupiamo dei racconti che vengono prima. E se tutto, almeno per noi, inizia con Omero, è chiaro che Odisseo è il miglior paradigma. Tra gli *apologoi* che incantano i Feaci, i suoi racconti falsi in ogni occasione utile e le più incredibili invenzioni luciane della *Storia vera*, dove Odisseo ritorna come ἀρχηγός e διδάσκαλος di qualsiasi *novel*, ossia principe e maestro di tutti i racconti.⁶ È un narratore nato, è fatto proprio per questo.⁷

Ancora si può dire, come avremo modo di tornare a sottolineare, che il suo modello, Eracle, scende all'Ade per fare qualcosa, per riportare Cerbero, per liberare Alceste. Vale anche per Orfeo e per tutti gli altri prima di lui. Invece Odisseo, lo sappiamo, ci va solo per poi poter raccontare l'impresa. E per fare da modello a chi viene dopo. Tra questi epigoni ci interessa quel che fa il filosofo Menippo di Gadara nella *Negromanzia* di Luciano di Samosata.⁸ È un testo satirico, e, sulle tracce di Odisseo, si sovrappone al piacere del racconto il dovere di dire che è proprio della satira. Tutti gli schemi narrativi si costruiscono intorno a questa nuova funzione. Ma tutti i *topoi* si mantengono, a cominciare dalla dichiarazione programmatica che Menippo adotta dalla *nekyia* omerica per il racconto della sua avventura:

᾿Ω φίλότης, χρειώ με κατήγαγεν εἰς Ἄϊδαο
 ψυχῆ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίαο.
 O amico, la necessità mi condusse giù all'Ade
 a consultare l'anima del tebano Tiresia.⁹

Per Menippo il paradigma che conta di più è allora proprio quello del viaggio della conoscenza.¹⁰ Che si fa così narrazione satirica. Il nostro filosofo fa tutto solo per questo.

Il paradigma del viaggio come esperienza e come conoscenza, dopo l'epica, può essere anche quello celebre ed evidente della storia, ma può valere anche l'esempio del filosofo, dello scienziato, perfino del politico. È insomma il viaggio del saggio, del sapiente che vuole vedere, imparare, comprendere. Attraverso l'incontro con gli altri e da una prospettiva altra. Il viaggio è *theoria* e *sophia* insieme, ossia osservazione e acquisizione di conoscenza. Questo è l'insegnamento, ben noto, che troviamo in Erodoto.¹¹ Insieme all'*autopsia* e all'*akoe*, i celebri strumenti indispensabili alla ricerca, a qualsiasi nostra indagine. E poi presenti in ogni nostro racconto, come prova possibile, o anche impossibile, di veridificazione.

⁴ L'indicazione, ovviamente ironica, è sempre di Luciano: *Luct.* 5 ταῦτα γὰρ ἀμέλει διηγῆσαντο τοῖς πάλοι ἐκεῖθεν ἀφιγμένοι ἄλκηστὶς τε καὶ Πρωτεσίλαος οἱ Θεταλοὶ καὶ Θησεὺς ὁ τοῦ Αἰγέως καὶ ὁ τοῦ Ὀμήρου Ὀδυσσεύς, μάλα σεμνοὶ καὶ ἀξιόπιστοι μάρτυρες. Certo non hanno bevuto l'acqua del Lete, altrimenti avrebbero dimenticato tutto quello che hanno visto.

⁵ Dante Alighieri, *Inferno* 2.13–15 «Tu dici che di Silvio il parente, / corruttibile ancora, ad immortale / secolo andò, e fu sensibilmente». Vd. (Bellomo 2013: 23).

⁶ Luc. *VH* 1.3 ἀρχηγός δὲ αὐτοῖς καὶ διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βωμολοχίας ὁ τοῦ Ὀμήρου Ὀδυσσεύς. Vd. Gassino (2010: 87–98).

⁷ Sulla passione di Odisseo per i racconti fittizi, che però somigliano molto al vero e diventano utilmente credibilissimi, vd. Grossardt (1998).

⁸ Sulle funzioni specifiche e in particolare sulla *parrhesia* della satira, sul compito di dire liberamente tutto davanti a tutti vd. Camerotto (2014: 225–283).

⁹ Luc. *Nec.* 1. La ripresa luciana modifica solo nel destinatario dell'allocuzione iniziale i versi omerici, nei quali Odisseo spiega alla madre perché è giunto all'incontro con le anime dei morti: Hom. *Od.* 11.164s. μητὲρ ἐμή, χρειώ με κατήγαγεν εἰς Ἄϊδαο / ψυχῆ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίαο (cf. anche *Od.* 10.564s.). Sulle citazioni dalla *Nekyia* omerica nella *Negromanzia* vd. Bouquiaux-Simon (1960: 5–17). Sul reimpiego di versi e di motivi e schemi narrativi dell'*Odissea* per il viaggio in Luciano, in particolare nelle *Storie vere*, vd. Zeitlin (2001: 242–247).

¹⁰ Vd. Lisi (2017: 439) «L'*apodemia* in Luciano, sia essa reale, fantastica, impossibile o filosofica è sempre ricerca di un luogo altro, di una prospettiva diversa dalla normalità attraverso cui osservare il mondo reale, gli uomini e anche se stessi». In generale sulle tipologie di viaggio in Luciano vd. Gómez Espelós (2010: 169–182).

¹¹ *Hdt.* 1.29 (Solone) ἀπεδήμησε ἕτα δέκα, κατὰ θεωρίας πρόφασιν ἐκπλώσας, 30 τῆς θεωρίας ἐκδημήσας ὁ Σόλων εἴνεκεν ἐς Αἴγυπτον ἀπίκετο, 30 σοφίης [εἴνεκεν] τῆς σῆς καὶ πλάνης, ὡς φιλοσοφῶν γῆν πολλὴν θεωρίας εἴνεκεν ἐπελήλυθας, (Anacarsi) 4.76 γῆν πολλὴν θεωρήσας καὶ ἀποδεξάμενος κατ' αὐτὴν σοφίην πολλήν.

Ma, se parliamo di narrazione e di catabasi, in principio tutto viene chiaramente dall'epica. E se torniamo ai miti e agli eroi, per la funzione della catabasi è probabilmente proprio con Odisseo che le cose cambiano. Il suo viaggio, che comprende la *Nekyia*, è fatto di sperimentazione e conoscenza, con difficoltà, pericoli, lo sappiamo fin dall'inizio, fin dalla *protasis* dell'*Odissea*.¹²

πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστερα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν.
di molti uomini vide le città e conobbe i pensieri,
molti dolori patì sul mare nell'animo suo.

Le azioni che contano per la storia di questo eroe sono notevoli, il vedere (ἴδεν), il conoscere (ἔγνω), ovviamente non senza sofferenze che diventano esperienza (πάθεν).

Certo, Odisseo compie l'impresa della catabasi perché deve fare come Eracle, ma sappiamo bene che nella sostanza è un'impresa inutile. Ma se pensiamo alla prospettiva dell'esperienza e della conoscenza, questo più di ogni altro è il viaggio fatto per conoscere, proprio a partire dall'istinto di Odisseo. Basta prendersi le formule che l'eroe pronuncia ogni volta quando giunge in un luogo che non conosce e per prima cosa vuole sapere come sono gli abitanti.¹³

ὦ μοι ἐγώ, τέων αὐτε βροτῶν ἐς γαῖαν ἰκάνω;
ἦ ῥ' οἱ γ' ὑβρισταί τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι,
ἦε φιλόξενοι καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής;
Povero me! nella terra di quali mortali sono giunto?
Forse prepotenti e selvaggi e non giusti,
oppure ospitali e che temono nella mente gli dei?

2. La *Nekyia* di Odisseo

L'Aldilà è il luogo altro per eccellenza. Tutto si fa per conoscere qualcosa di importante, per sapere, per il viaggio stesso e per la vita. L'obiettivo è interrogare Tiresia, per prendere informazioni utili intorno al ritorno. Odisseo cerca un *nostos* felice (Od. 11.100 νόστον δίζηαι μεληδέα). Ma non sarà così. C'è un problema, potremmo dire per principio. Il *nostos* difficile diventa esperienza e racconto, mentre in un *nostos* felice, che si compie al meglio, cioè presto e bene, non si impara nulla, soprattutto non c'è niente da raccontare.¹⁴ Per Odisseo c'è di mezzo almeno la persecuzione di Posidone, per l'accecamento di Polifemo, e il *nostos* diventa subito *argaleos*, doloroso (Od. 11.101 τὸν δέ τοι ἀργαλέον θήσει θεός).

Il destino è allora quello di arrivare tardi e male (Od. 11.114 ὄψε κακῶς νεῖαι), dopo aver perso tutti i compagni (ὀλέσας ἄπο πάντας ἑταίρους), su una nave straniera (Od. 11.115 νηὸς ἐπ' ἄλλοτρίας), e anche in patria sono guai (δήεις δ' ἐν πῆματα οἴκῳ). Insomma, tutto il peggio possibile, sono le notizie di un ritorno perduto, il rovesciamento punto per punto dell'idea stessa di *nostos*, anche se alla fine verrà la vendetta e tutto sembra ritornare al suo posto.

Fin qui il *nostos*. Ma nell'incontro dell'Aldilà con il *mantis* tebano c'è dell'altro. Perché Tiresia dà a Odisseo delle informazioni che non aveva chiesto. Sono informazioni per la vita. Finito il *nostos*, bisognerà ripartire subito. Il nuovo viaggio arriverà fino alla terra di coloro che non conoscono il mare. Con un notevole rovesciamento cognitivo. Il viaggio ultimo si compie con un *sema*, il remo che viene interpretato come un ventilabro (Od. 11.126–128). Quasi il segnale di un mondo alla rovescia, di nuovo è in gioco l'alterità come destinazione e confine ultimo del viaggio. Con un ritorno, perché alla fine, dopo adeguati sacrifici per gli dei, Odisseo potrà tornare tra i suoi, nella vecchiezza e nella prosperità la morte verrà – almeno sembra – fuori dal mare.

¹² Hom. Od. 1.3–4.

¹³ Hom. Od. 6.119–121, 9.173–176, 13.200–202. Cf. anche Od. 8.575s. Vd. Camerotto (2018: 254–257).

¹⁴ Vd. Camerotto (2009a: 170), sulla scorta della valutazione di Hartog (2002:22) «Il ritorno più riuscito è quello di Nestore che, lasciando le spiagge di Troia, torna a Pilo a tutta velocità e senza “vedere niente”. Non c'è pertanto nulla da dire».

Bisognerà riparlarne. Ma prima ancora nell'intero impianto della catabasi possiamo dire che tutto ruota intorno alle azioni di *vedere, conoscere, riconoscere*, intorno al desiderio di sapere e di capire. Più che in ogni altro viaggio.

Tutta l'azione della *nekylia* è fatta di una teoria d'incontri, in una sfilata giungono le anime, c'è il riconoscimento, da una parte e dall'altra, con domande, risposte, storie, spiegazioni. Tiresia arriva e riconosce Odisseo (Od. 11.91 ἔγνω). Il *mantis* si prepara a dirgli parole che non falliscono (Od. 11.96 νημερτέα εἶπω).¹⁵ Ma Odisseo stesso si pone il problema del riconoscimento (Od. 11.144 πῶς κέν με ἀναγνοίη τὸν ἔοντα). Aveva visto arrivare prima la madre, ma Tiresia gli risolve il dubbio. Le *psychai* che bevono il sangue delle vittime riprendono la coscienza altrimenti perduta. Così succede ad Anticlea (Od. 11.153 αὐτίκα δ' ἔγνω). E poi, sull'ordine oscuro dell'Aldilà, Odisseo fa le sue domande e la madre gli dà tutte le spiegazioni su quella che è la legge degli uomini una volta morti (Od. 11.218 ἀλλ' αὐτῆ δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν). È una indagine scientifica. L'eroe vuole sapere e ritorna con le informazioni che cercava. Il principio della conoscenza che ispira il viaggio e poi il racconto è proprio la madre a ricordarlo a Odisseo. Tutto quello che ha imparato nell'aldilà diverrà *narrazione* al ritorno sulla terra. Sembra un segnale metanarrativo fatto apposta per la nostra analisi (Od. 11.223–224):

ἀλλὰ φώσδε τάχιστα λιλαίεο· ταῦτα δὲ πάντα
ἴσθ', ἵνα καὶ μετόπισθε τεῆ εἴπησθα γυναικί.
Ma volgiti in fretta alla luce, tutto questo
tu sappilo, per dirlo anche dopo a tua moglie.

Arrivano a questo punto le eroine. Lo schema più definito è quello ovviamente delle prime *entries* della sequenza catalogica che fa da struttura della *Nekylia*.¹⁶ Le *psychai* si accalcano tutte insieme, indistinte, forse proprio per questo inquietanti. È lo stesso Odisseo che medita e trova la strategia (Od. 11.229 αὐτὰρ ἐγὼ βούλευον, ὅπως ἐρέοιμι ἐκάστην), che poi diventerà struttura narrativa. Per sempre, oltre i confini dell'*Odissea*. Si tratta di interrogare una per una le eroine che si fanno avanti in sequenza ben ordinata, e in questo modo Odisseo può fare le sue domande a ciascuna e ascoltarle tutte.¹⁷

Odisseo vede l'*eidolon* della *psyche* che si fa innanzi (Od. 11.235 ἴδον), prima tra tutte Tyro figlia di Salomoneo. L'eroina racconta la sua storia (236 ἢ φάτο). Poi lo schema si ripete con Antiope (260 ἴδον, 261 ἢ δὴ καὶ Διὸς εὔχετ') e quindi si semplifica per economia, ma rimane sempre questo nella sostanza per le successive dodici eroine, con il ripetersi costante del verbo della vista, fin nella preterizione riassuntiva che interrompe il catalogo (329 ὄσας ἡρώων ἀλόχους ἴδον ἠδὲ θύγατρας).¹⁸

A questo punto c'è anche un intermezzo utile per ciò che ci interessa qui. Alcinoo domanda a Odisseo se all'Ade ha visto i propri compagni caduti nella guerra di Troia. Una domanda che sollecita e guida il riavvio della narrazione. Lo spettatore con la passione dell'ascolto dà il suo contributo al racconto. È una relazione necessaria. Alcinoo non manca di sottolinearlo con una nota entusiastica sulla narrazione e sulla tensione delle attese: pur di sentire le storie della catabasi di Odisseo il re di Scheria è disposto a stare sveglio tutta la notte, e con lui tutti i suoi ospiti (Od. 11.373–376).

Giunge con la formula del catalogo la *psyche* di Agamennone, che riconosce Odisseo come lo vede (Od. 11.390 ἔγνω δ' αἶψ' ἐμὲ κεῖνος, ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι). Poi vengono le domande e le risposte dell'incontro, con il racconto tragico della fine di Agamennone. Seguono Achille, Patroclo, Aiace. Achille riconosce Odisseo. Ciascuna delle *psychai* parla, ad eccezione di Aiace¹⁹. Odisseo *desidera vedere* a questo punto anche gli altri morti (Od. 11. 566s. ἤθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι / ... ἰδέειν). Questa è ormai la sua natura.

¹⁵ Così alla fine del discorso di Tiresia ritorna l'affermazione, il sigillo della verità: Hom. Od. 11.137 τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω.

¹⁶ Per le strutture narrative del catalogo delle eroine vd. Jong (2001: 281s.).

¹⁷ Hom. Od. 11.233–234 αἱ δὲ προμνηστῖναι ἐπήϊσαν, ἠδὲ ἐκάστη / ὄν γόνον ἐξαγόρευεν· ἐγὼ δ' ἐρέεινον ἀπάσας.

¹⁸ Gli schemi della vista e del riconoscimento agiscono anche nelle strutture narrative della catabasi di Enea, Verg. Aen. 6.446 cernit, 452 adgnovit per umbras (con difficoltà per l'oscurità), 482 cernens, 495 vidit, 498 vix adeo adgnovit, 548 respicit, 549 videt, 703 videt. Anche per Enea entra in azione una *curiositas* eroica, vuole vedere e sapere tutto, cf. Aen. 6.710s. horrescit visu subito causasque requirit / inscius Aeneas.

¹⁹ Si tratta di una infrazione notevole, anche solo a partire dallo schema specifico della *Nekylia* che prevede regolarmente la sequenza incontro–dialogo. Dell'eccezionalità del silenzio di Aiace se ne ricorda Luciano, D. mort. 23 (29). Vd. Dolcetti (2016: 29–32).

Quelli che seguono dopo sono veri e propri eventi spettacolari dell'Aldilà, che si ripetono per sempre nel tempo senza tempo della morte. Per diventare spettacolo oltremondano, per diventare paradigma, monito perenne per i mortali. Ci sono Minosse (Od. 11.568 ἴδον), Orione (572 εἰσενόησα), i tre grandi dannati con le loro pene esemplari, Tizio (576 εἶδον), Tantalo (582 εἰσειδον), Sisifo (593 εἰσειδον). E infine viene Eracle (601 εἰσενόησα), che vede e riconosce Odisseo (615 ἔγνω δ' αἴψ' ἐμὲ κείνος, ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι). Di Eracle c'è solo l'*eidolon*, mentre lui sta in Olimpo con Ebe. Ma anche questa sola parvenza ha una forza spettacolare straordinaria. Tutto qui è fatto per essere osservato fin nel minimo dettaglio, con la più straordinaria attenzione. Il gesto dell'eroe più antico si ripete per sempre (608 αἰεὶ βαλέοντι ἐοικώς), e compare perfino una *ekphrasis* per le decorazioni e i θεσκελα ἔργα del suo balteo istoriato (609–614). Come se fossimo davanti allo scudo di Achille, per vedere e per poi raccontare.

Dopo l'incontro con Eracle, Odisseo vorrebbe continuare con lo spettacolo, è in attesa di altre *psychai*, che vorrebbe ancora stare a guardare (Od. 11.630 ἴδον), ma la paura dello spettacolo più spaventoso della Gorgone interrompe la teoria degli incontri e la storia della sua discesa agli Inferi. Anche per Odisseo ci sono cose che è meglio non vedere.

C'è un'ultima indicazione alla fine dell'*Odissea*. L'idea dell'incontro, della vista e del racconto, insieme all'interrogazione di Tiresia, la ritroveremo per definire a posteriori la catabasi anche nella narrazione compendiarica del *nostos* (Od. 23.323 εἴσιδε), quando Odisseo, al ritorno dall'Aldilà e dalle infinite peregrinazioni del suo viaggio, potrà raccontare tutto alla moglie.

3. La catabasi di Menippo

Ma è il tempo di guardare a quello che fa Menippo, che di Odisseo segue le impronte.²⁰ A sua volta è uno che non si perde nulla, l'abbiamo detto, *panopsis* e *oxyderkia* sono le sue prime virtù.²¹ Ma è l'istinto di sapere che lo spinge, sono i dubbi e le domande che stanno a fondamento della sua impresa. Tutto collegato ai principi e agli obiettivi della satira.

Lo vediamo immediatamente all'inizio della *Negromanzia*: è appena arrivato dall'Aldilà e subito vuol sapere come vanno le cose sulla terra, che cosa combinano gli uomini in città (Nec. 2 ἀτὰρ εἰπέ μοι, πῶς τὰ ὑπὲρ γῆς ἔχει καὶ τί ποιοῦσιν οἱ ἐν τῇ πόλει). Pronto a mettere in gioco l'arma satirica del decreto dell'assemblea dei morti contro i ricchi (κατὰ τῶν πλουσίων). È lo spettacolo finale e straordinario della sua missione, un risultato dell'impresa e della sua osservazione che supera anche tutti i suoi modelli (Nec. 19–20). Qualcosa del genere lo possiamo trovare forse tra le invenzioni fantastiche della commedia.

Il nostro bizzarro filosofo osserva, verifica secondo le categorie della ragione e quindi muove l'*elenchos* della sua satira ben oltre il catalogo dei comuni delitti, che ovviamente non mancano: è qui per smascherare tutti gli inganni, soprattutto quelli più importanti, che toccano ciascuno dei mortali. Lo fa prima di tutto con le storie degli dèi raccontate dai poeti, sono le conoscenze e le fiducie condivise da tutti, fin da bambini. Ma passa subito all'azione contro le teorie e più ancora contro i comportamenti dei filosofi.

È una indagine «criminale», fatta di osservazione e di scoperte (Nec. 4 εὕρισκον ἐπισκοπῶν), con i risultati che alla fine servono a sovvertire le apparenze (4 χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὗτοι τὸν τῶν ιδιωτῶν τοῦτον βίον). Sul piano etico l'osservazione si fa ancora più attenta (5 εὕρισκον ἐπιτηρῶν), le incongruenze e le contraddizioni sono smascherate (5 ἐναντιώτατα τοῖς αὐτῶν λόγοις). La falsità e la corruzione stanno proprio là dove pensavamo di trovare la verità e la virtù. Questo è il mondo e questa è la funzione della satira.

C'è nella sua azione la consapevolezza dei propri limiti (Nec. 6 ἀνόητός τέ εἰμι καὶ τὰληθές ἔτι ἀγνοῶν), ma anche dell'arroganza e della vanità dei filosofi più di successo. Di qui nasce l'impresa, lo scarto logico che genera l'unica risposta possibile all'*aporia* etica e intellettuale.²² Uno scarto che passa attraverso l'oriente dei Caldei, Babilonia, il Tigri, l'Eufrate e poi l'arrivo incredibile alle porte del regno dei morti.

Menippo registra tutto, l'incontro con Mitrobarzane, i riti preparatori, il viaggio, il fiume, la palude, i sacrifici epici. Ed ecco che succede quello che cercava. Con segnali terrifici, proprio come nello *pseudos*

²⁰ Notevole è il gioco di Luciano sulle impronte di Eracle e Dioniso che ritrova nella sua esplorazione fantastica all'inizio del viaggio della *Storia vera*: c'è una vera e propria scoperta «archeologica» di una stele con l'iscrizione in caratteri greci, piuttosto consumati dal tempo, che dice «Eracle e Dioniso sono giunti fino a qui». Accanto, a conferma, vi sono le due impronte di Eracle e di Dioniso (VH 1.7).

²¹ Sulle straordinarie virtù della vista dell'eroe satirico vd. Camerotto (2014: 191–223).

²² Cf. in parallelo e con un più ampio sviluppo narrativo e argomentativo *Icar*. 4–10.

più incredibile e ridicolo degli *Amanti della menzogna*,²³ Menippo si ritrova nell'Aldilà e ci sono tutti i necessari incontri preliminari, Radamanto, Cerbero, Caronte. Non manca nulla. Sono gli elementi del racconto della catabasi che ci fanno capire in che storia siamo.

4. Lo spettacolo dell'Aldilà

La narrazione si distende a questo punto col tribunale di Minosse,²⁴ dove comincia il quadro satirico. Inizia qui lo spettacolo della *nekylia* di Menippo. Ci sono subito file di malfattori incatenati, gabellieri, adulteri, ruffiani, adulatori, sicofanti. È il gran affanno, il grande affare della corruzione, sulla terra è così, non c'è rimedio. Poi Menippo entra nel dettaglio, con i ricchi e gli usurai. I processi diventano spettacolo (Nec. 11 ἐωρῶμέν τε τὰ γιγνόμενα καὶ ἡκούομεν). Non mancano i particolari curiosi, sempre più paradossali e logicamente conseguenti, come le ombre personali che fanno da accusatori. Comincia ad agire il principio del rovesciamento che ci accompagnerà fino alla fine nell'incontro e nelle risposte di Tiresia (Nec. 21). I morti sono giudicati secondo giustizia, le ricchezze e il potere diventano causa di abiezione, di condanna. Secondo le regole dell'Aldilà, dettate dal racconto di Socrate nel *Gorgia* di Platone, gli uomini vengono spogliati di tutti i più splendidi beni mortali (Nec. 12 τὰ λαμπρὰ ἐκεῖνα πάντα, πλοῦτους λέγω καὶ γένη καὶ δυναστείας).

Menippo guarda la teoria dei morti e, quando riconosce qualcuno, si fa prendere da una gioia straordinaria, è una soddisfazione che non si può trattenere: una *Schadenfreude* cinica e imbarazzante, a questo punto perfettamente legittima, inutile ogni remora moralistica, siamo nell'altro mondo. L'azione satirica diviene critica diretta, sarcastica, perfino violenta (Nec. 12 προσίων ἂν ἡσυχῆ πως ὑπεμίνησκον), e con la verifica immediata degli effetti (ἐκεῖνοι μὲν οὖν ἠνῶντο ἀκούοντες). Menippo ha l'occasione di assistere alla grazia per il tiranno Dionisio, un favore fuori luogo, ci sarebbe da vergognarsi (Nec. 13). Il pasticcio tra l'altro lo combina Aristippo di Cirene, uno che ci fa simpatia, il piacere è una compromissione pesante. E poi le motivazioni, saremmo perfino tentati di dividerle. Un po' di evergetismo, o forse meglio mecenatismo *ante litteram*, e gli intellettuali sono subito al servizio del potere. Un brutto episodio che incrina tutto il sistema dell'uguaglianza, che rende ridicolo perfino il giudizio finale su cui tutti invece vorremmo contare, almeno su questo. E invece, come sa Luciano, è buona regola non credere a nulla. Alla fin fine dobbiamo tenerci il dubbio, nemmeno nell'aldilà possiamo sperare che ci sia una giustizia vera, come ci vorrebbero far credere.

C'è poi il luogo delle pene. Qui lo spettacolo ovviamente non si ferma mai (Nec. 14 πολλὰ καὶ ἔλεεινὰ ἦν καὶ ἀκοῦσαι καὶ ἰδεῖν) e ce n'è per la vista e per l'udito con tutte le torture possibili e i gemiti più strazianti, più raccapriccianti, più vergognosi. Una meraviglia, nel rispetto dei clichés tradizionali.²⁵ Qui sì, dopo l'incidente con Dionisio, sembra funzionare il principio dell'uguaglianza con tutte le categorie sociali che si rimescolano, re, schiavi, satrapi, poveri, ricchi, mendicanti sono puniti tutti insieme. Menippo passa in rassegna le schiere di dannati e riesce a riconoscere qualcuno dei potenti del suo tempo (ἐγνωρίσαμέν γε ἰδόντες). È nello schema della *nekylia* e rimarrà per sempre.²⁶ Hanno tutti perso la loro boria, tentano con vergogna di se stessi di nascondersi, la superbia (ὑπερόπται) diventa umiliazione, meschinità. Mentre per i poveri si intravede qualche compensazione, un minimo privilegio, è loro concesso qualche intervallo nelle torture. La spettacolarità trova a questo punto il suo compimento con le immagini dei grandi dannati classici, ci sono tutti e notevoli, sono quelli che fanno ovunque l'immagine dell'Ade (κάκεῖνα εἶδον τὰ μυθώδη), non c'è Aldilà senza di loro.²⁷ Buoni paradigmi, anche se usurati, che servono per tutti. Per capire quali sono i limiti che non dobbiamo superare, neanche con i pensieri.

²³ Philops. 22, 25.

²⁴ Minosse apre in Omero la sequenza finale dell'Aldilà, con una funzione un po' diversa (Od. 11.568-570). È il giudice d'appello nel tribunale escatologico di Plat. *Gorg.* 524a, mentre in Verg. *Aen.* 6.431-433, come qui, esamina le vite e assegna le sedi. La stessa funzione la ritroviamo anche in Luct. 7s., dove agisce insieme a Eaco e a Radamanto.

²⁵ Cf. le immagini sonore nel Tartaro come luogo delle pene eterne e dei grandi dannati di Verg. *Aen.* 6.557s. *hinc exaudiri gemitus et saeva sonare / verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae.*

²⁶ Cf. VH 2.31 ἐωρῶμεν κόλαζομένους πολλούς μὲν βασιλέας, πολλούς δὲ καὶ ἰδιώτας, ὧν ἐνίους καὶ ἐγνωρίζομεν, Philops. 24 εἶτα ἐώρων τὰ ἐν Ἄιδου ἅπαντα, τὸν Πυριφλεγέθοντα, τὴν λίμνην, τὸν Κέρβερον, τοὺς νεκρούς, ὥστε γνωρίζειν ἐνίους αὐτῶν (il narratore Eucrate qui dice di aver visto anche il proprio padre, da poco sepolto).

²⁷ Philops. 25 εἰς τὸν Ἄιδην, ὡς αὐτίκα ἐγνώρισα Τάνταλον ἰδὼν καὶ Τιτυὸν καὶ Σίσυφον.

Nella piana dell'Acheronte c'è ampio spazio per l'osservazione, per nuove scoperte (Nec. 15 εὐρίσκομεν) e per le valutazioni. Ci sono schiere infinite di morti, di ogni tempo e di ogni provenienza, ben ordinate κατὰ ἔθνη καὶ κατὰ φύλα, con qualche traccia di formule epiche.²⁸ L'opera livellatrice della morte si fa sempre più evidente. E naturalmente c'è qualche problema anche per l'osservazione, non è facile distinguere un morto dall'altro se tutto diventa uguale: Nec. 15 διαγιγνώσκειν ἕκαστον οὐ πάνυ τι ἦν ῥᾶδιον. Ma gli effetti per la satira sono notevoli. Non ci sono più le *psychai*, e anche l'epiteto omerico ἀμενηνοὺς serve per altre valutazioni intorno a quel che resta qui dei mortali: in questo luogo ci sono solo crani e ossa. Una vista impressionante, assurda, intollerabile per chi sta ancora sulla terra. Tutti gli script cognitivi sono sconvolti. Impossibile riconoscere qualcuno, distinguere Tersite o Nireo, il mendicante Iro o il re dei Feaci. Diventa difficile per l'osservazione satirica, che sembra comunque funzionare, o almeno così è necessario che sia anche nelle condizioni più impensabili: Menippo mette in gioco tutte le sue virtù, entra in azione una *oxyderkia* da eroe satirico. E fa, dunque, quello che deve (Nec. 15 διὰ πολλοῦ ἀναθεωροῦντες αὐτοὺς ἐγιγνώσκομεν). Ma proprio questo è il principio dell'uguaglianza che agisce, diventa satira per rovesciare e annullare il valore delle categorie logiche e sociali della vita terrena. Qui non vale più nessun segno di distinzione (γνωρισμάτων), nessuna di quelle cose che in vita fanno il prestigio e la superbia dei mortali: nell'Aldilà di noi rimangono solo ossa tutte uguali, senza significato, senza iscrizioni, senza nessuna possibilità di distinguerle (ὁμοια τὰ ὅστ' ἦν, ἄδηλα καὶ ἀνεπίγραφα).

Succede, allora, quello che capita anche nell'*Icaromenippo*.²⁹ La vista delle schiere dei mortali, o meglio di quello che rimane delle superbie umane, si trasforma in visione allegorica. Per diventare spettacolo satirico di ciò che vediamo tutti i giorni sulla terra. Solo che lo vediamo in modo nuovo. La vista speciale di Menippo dal mondo dei morti genera un altro tipo di visione (Nec. 16 ἐκεῖνα ὁρῶντί μοι ἐδόκει ὁ τῶν ἀνθρώπων βίος).³⁰ Dalla differente prospettiva dell'Aldilà la vita umana diventa una processione, una *pompe*, come se ne vedono di notevoli nelle feste popolari degli antichi o anche dei moderni. Gli uomini sono ridotti a figuranti, una finzione, con vesti splendide e ruoli appariscenti, agli ordini di un regista, la Tyche, ossia la Fortuna, che può mutare le parti a suo piacimento quando e come vuole. Certo lo spettacolo è straordinario, per ricchezza e varietà, lo vuole l'occhio e il piacere dello spettatore: Nec. 16 παντοδαπὴν γάρ, οἶμαι, δεῖ γενέσθαι τὴν θέαν.³¹ Luciano si serve di categorie che appartengono a una grande epoca di spettacolarizzazione della cultura e della vita – pure con un grande *revival* dei classici.³² Lo spettacolo prima di tutto. Per chi guarda non è male, la vista deve essere varia, altrimenti ci annoiamo subito. Magari è proprio qualche colpo di scena che ci fa piacere, un re che perde il regno e finisce nella disgrazia, un servo che diventa un tiranno. Gli *schemata*, le apparenze esteriori dello spettacolo cambiano continuamente.

Gli uomini a quanto pare sono degli illusi, si dimenticano che la vita e tutto quello che hanno è cosa effimera, non vorrebbero più lasciare il costume e la parte che hanno ricevuto in prestito. L'immagine allegorica si raddoppia, per spiegare qual è il problema. A capire meglio di cosa è fatta la nostra natura e quali sono i suoi limiti serve allora l'idea della vita come teatro, che per noi avrà una fortuna straordinaria. È in gioco sempre la vista, sempre lo spettacolo, secondo le regole della satira. Per i mortali e per la loro arroganza c'è un confine, che dà la misura di quello che siamo realmente. Gli uomini sono gli attori di una tragedia sulla scena teatrale, indossano i panni e recitano la parte di Creonte, di Priamo, di Agamennone. Ma una volta finita la recita, concluso il loro dramma, il loro spettacolo, devono togliersi le maschere e i costumi sontuosi dei re, scendono dai coturni per ritornare a essere degli uomini qualsiasi, con le loro miserie, senza più nessuna grandezza, nessuna apparenza.

La satira passa attraverso la vista, l'osservazione che rivela la verità da una nuova prospettiva (Nec. 17 εἰ γοῦν ἐθεάσω τὸν Μάυσωλον αὐτόν). L'Aldilà serve da specchio rivelatore, dallo scarto tra i valori terreni e la realtà della morte si genera il riso, che non finisce più (Nec. 17 οὐκ ἂν ἐπαύσω γελῶν).³³ Attraverso la

²⁸ La distribuzione dei morti è κατὰ φύλα καὶ φρήτρας in Philops. 24, cf. Hom. Il. 2.362

²⁹ Icar. 17. Vd. Camerotto (2009b: 126s.).

³⁰ La genesi del processo è nuovamente indicata alla fine: Nec. 16 τοιαῦτα καὶ τὰ τῶν ἀνθρώπων πράγματ' ἐστίν, ὡς τότε μοι ὁρῶντι ἔδοξεν.

³¹ Per la varietà cf. Nec. 16 διάφορα καὶ ποικίλα τοῖς πομπεύουσι τὰ σχήματα προσάπτουσα.

³² Béguin (2017), Camerotto (2017).

³³ Il medesimo schema agisce nel dialogo tra Diogene e Mausolo in D. Mort. 29 (24): all'Ade non c'è più differenza tra il re di Caria e il filosofo cinico. Il suo mausoleo può fare da vanto turistico per la città, ma per Mausolo è solo un peso inutile: 2 ἀχθοφορεῖς ὑπὸ

verifica della sproporzione si smascherano le nostre presunzioni. Il celebre monumento di Mausolo è uno spettacolo sulla riva del mare ad Alicarnasso, testimonianza e memoria della grandezza, perfino orgoglio e punto di riferimento per i cittadini. Ci sono gli schemi che troviamo già nei *semata* omerici, le proporzioni sono però diverse, gigantesche, ci lasciano ammirati e sbigottiti. Ma ciò che Menippo vede nell'Aldilà è ben diverso. Dall'altra parte, dall'altro mondo, il monumento, che è diventato addirittura antonomasia, si trasforma in un inutile peso che ci opprime, mentre per le dimensioni tra i morti agisce un calcolo completamente diverso. Se si esclude lo spazio omerico per l'enormità mostruosa del corpo di Tizio,³⁴ che suscita la meraviglia (o l'ilarità) di Menippo, per tutti gli altri morti la sorte è la stessa: è una legge a cui nessuno può sfuggire, perché a ciascuno la giustizia di Eaco riserva uno spazio che non supera la misura di un piede. Quello è, nulla di più: anche gli spazi fanno l'uguaglianza.

Bisogna saper vedere, questo ci insegna Menippo. La visione dall'Aldilà, con il contatto rivelatore tra il prima e il dopo, tra la vita e la morte, rovescia uno per uno i poteri della terra. E più uno sta in alto e più grande è lo scarto, più grande è la caduta. Lo scoppio del riso è la risposta della satira e il sigillo della verità.³⁵ Menippo all'Ade vede la fine che fanno i re e i potenti, così superbi e inarrivabili sulla terra: sono ridotti a fare i mendicanti, a vendere il pesce in salamoia, o a insegnare l'abbicci, insomma a fare le cose più umili che diventano la loro pena esemplare e il monito (o il conforto) per i vivi.

Le domande dell'amico a questo punto rinnovano il racconto, con una precisa richiesta, proprio come avviene nell'*Odissea* con Alcino che domanda a Odisseo se all'Ade ha visto i suoi compagni della guerra di Troia. Per Menippo cambia la domanda e cambiano le relazioni. Ma rimane qualcosa di molto importante anche nelle variazioni. L'amico vuol sapere se il nostro eroe ha visto quelli che sono –così possiamo chiamarli– i suoi compagni ideali dell'impresa satirica e al tempo stesso i suoi precursori nella missione di cercare e rivelare la verità. E vuol sapere anche che cosa fanno nell'Aldilà, perché questo è quello che serve, ciò che produce il contatto e il senso dell'incontro. Socrate continua con la sua pratica quotidiana dell'*elenchos* (Nec. 18 διελέγχων πάντας), mentre Diogene lo vediamo all'opera in una formidabile azione satirica, ride e proprio si diverte a fare il verso ai lamenti di Sardanapalo e degli altri re: insopportabile al punto che vorrebbero andarsene altrove, traslocare in un altro mondo ancora, dove il riso di Diogene non possa arrivare, un qualcosa che all'Ade diventa un *adynaton* o un paradosso.³⁶ A questo può arrivare la satira. Nell'incontro con Socrate e con Diogene si fondono allora le funzioni che valgono nell'*Odissea* per Agamennone e Achille, ma si aggiungono anche quelle che abbiamo ritrovato per Eracle. Socrate e Diogene nell'Aldilà continuano la loro missione satirica, ossia stanno facendo la stessa cosa del nostro protagonista col suo viaggio e col suo racconto. È dunque l'investitura, il riconoscimento di Menippo come nuovo eroe satirico, a questo punto terzo tra cotanto *senno* –o al massimo quarto, se al catalogo aggiungiamo anche Cratete di Tebe. I due grandi modelli non vedono l'ora che Menippo ritorni quaggiù e si fermi a ridere con loro per sempre e senza più freni. Questa volta ovviamente da morto. È quello che ci aspettiamo e che in effetti accadrà.

τηλικούτοις λίθοις πιεζόμενος. Mausolo, ricordando la sua grandezza terrena, piangerà disperato (3 οἰμώζεται μεμνημένος), mentre Diogene riderà di lui (καταγελάσεται αὐτοῦ). Il rovesciamento si compie con la definizione conclusiva che Mausolo si merita con una inversione delle categorie: il re col suo eccezionale monumento funebre diventa nell'Aldilà con uno straordinario superlativo il più schiavo di tutti gli schiavi (ὁ Καρῶν ἀνδραποδωδέστατε).

³⁴ La figura di Tizio e le sue dimensioni hanno una spettacolare funzione paradossale, che contraddice fino all'assurdo le evidenti regole egualitarie dell'Aldilà. Luciano se ne ricorda ancora in *Luct. 8, D. mort. 20* (10) 13, 24 (30) 1, I. conf. 16s. Per la statura gigantesca di Tizio il riferimento è naturalmente Hom. Od. 11.577 κείμενον ἐν δαπέδῳ. ὁ δ' ἐπ' ἐννέα κείτο πέλεθρα (cf. Lucr. 3.987–991, Verg. *Aen.* 6.596s. *per tota novem cui iugera corpus / porrigitur*). Per la sua punizione, immobilizzato a terra con i due avvoltoi, vd. Sourvinou–Inwood (1986: 39).

³⁵ Nec. 17 πολλῶ δ' ἂν οἶμαι μᾶλλον ἐγέλασας, εἰ ἐθεάσω τοὺς παρ' ἡμῖν βασιλέας καὶ σατράπας πτωχεύοντας παρ' αὐτοῖς.

³⁶ Per il riso dei filosofi cinici, vd. Halliwell (2008: 372–387). In particolare per ciò che avviene attraverso la parodia epica, vd. Bonandini (2014: 135–149) (e 160–168 sugli sviluppi lucianei).

Riferimenti bibliografici

- Andò, Valeria (Ed.) (1984). *Luciano. Il lutto*. Palumbo.
- Béguin, Daniel (2017). Les dialogues de Lucien et la société du spectacle. In Marquis, Émeline e Billault, Alain (Edd.). *Mixis: le mélange des genres chez Lucien de Samosate* (pp. 257–272). Demópolis.
- Bellomo, Saverio (Ed.) (2013). *Dante Alighieri. Inferno*. Einaudi.
- Bonandini, Alice (2014). Tessere omeriche nella tradizione diatribica e menippea in Grecia e a Roma. In Galli, María Teresa e Moretti, Gabriella (Edd.). *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale* (pp. 133–180). Università degli Studi di Trento
- O. Bouquiaux–Simon, Odette (1960). *Les lectures homériques de Lucien*, Académie Royale de Belgique, 1968.
- Camerotto, Alberto (2009a). *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*. Il poligrafo.
- (2009b). *Luciano di Samosata. Icaromenippo*. Edizioni dell'Orso.
- (2014). *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*. Mimesis.
- (2017). Il problema del successo e la civiltà dello spettacolo al tempo della Seconda Sofistica. In Camerotto, Alberto e Maso, Stefano (Edd.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)* (pp. 477–502). Mimesis.
- (2018). Xenia epica, ovvero le regole della civiltà. In Camerotto, Alberto e Pontani, Filippomaria (Edd.). *Xenia. Migranti, stranieri, cittadini tra i classici e il presente* (pp. 249–273). Mimesis.
- (Ed.) (2019). *Luciano di Samosata. Menippo o la negromanzia*. Mimesis.
- De Jong, Irene (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge University Press.
- Dolcetti, Paola (2016). Luciano e gli eroi nell'aldilà: ispirazione omerica e divergenze strutturali (Dialoghi dei morti XXIII e XXVI), *AFOL*, 11, 27–40
- Gassino, Isabelle (2010). Par-delà toutes les frontières: le pseudos dans les Histoires vraies de Lucien. In Mestre, Francesca e Gómez, Pilar (Edd.). *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen* (pp. 87–98). Université de Barcelone.
- Gómez Espelosín, Javier (2010). Luciano y el viaje: una estrategia discursiva. In Mestre, Francesca e Gómez, Pilar (Edd.). *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen* (pp. 169–182). Université de Barcelone.
- Grossardt, Peter (1998). *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der Antiken Literatur*. P. Lang.
- Halliwel, Stephen (2008). *Greek laughter: a study in cultural psychology from Homer to early Christianity*. Cambridge University Press.
- Hartog, François (2002). *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*. Einaudi (1996).
- Lisi, Valentina (2017). Il viaggio del successo (secondo Luciano di Samosata). Camerotto, Alberto e Maso, Stefano (Edd.). *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)* (pp. 439–456). Mimesis.
- Sourvinou–Inwood, Christiane (1986). Crime and Punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in Odyssey 11. *BICS*, 33, 37–58.
- Zeitlin, Froma (2001). Visions and Revisions of Homer. In Goldhill, Simon (Ed.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire* (pp. 195–266). Cambridge University Press.