

El teatre, metàfora de la vida a Lluccià

Montserrat Jufresa

Si ens entretenim a llegir de manera seguida tots els diàlegs i els opuscles de Lluccià —prescindint, òbviament, dels que no han estat escrits per ell encara que formin part del seu *corpus*— ens crida ben aviat l'atenció la gran quantitat de metàfores i comparacions referides al teatre, i en general al món de les arts i l'espectacle, que empra el nostre autor. Aquest fet podria ser considerat sense més com la utilització per part de Lluccià d'un altre recurs retòric en la composició de les seves peces, tal com opina J. Bompaire¹ en el seu conegut i exhaustiu estudi, on qualifica com un *topos* clàssic aquest conjunt d'al·lusions al teatre.

No obstant, en intentar endreçar les imatges teatrals presents en el discurs de Lluccià bo i connectant-les les unes amb les altres, ens ha semblat trobar-hi una funció més concreta en l'economia de la seva obra. El món de l'espectacle, els actors, la mimesi inherent a l'art serveixen per vehicular idees molt arrelades i estimades, diria, per Lluccià, pel que fa a la visió que ens vol transmetre de la vida, dels déus, dels homes, dels filòsofs, de la filosofia, i fins i tot de les concepcions literàries. És clar que en l'elaboració d'aquest punt de vista llucianesc hi retrobem de manera més o menys explícita tota la tradició filosòfica que abans d'ell ha fet servir les imatges teatrals, des dels sofistes fins als estoics i als cíncics, passant per Sòcrates i Plató².

En escriure, Lluccià adopta sovint —en les obres més satíriques, però també en altres més serioses— el punt de vista d'un narrador extern i distanciat, que considera tot allò que li és dat de contemplar com un espectacle pintoresc que de vegades el fa riure i d'altres l'impressiona i l'indueix a reflexionar. La vida i els homes li semblen ridículs i de poca vàlua, perquè

1. J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain*, Paris 1958.

2. A. BRANCACCI, «L'attore e il cambiamento di ruolo nel cinismo», *Philologus* 146, 2002, pp. 65-86.

sempre queden molt allunyats del que realment són o del que voldrien aparentar ésser. Aquest punt de vista el trobem expressat pel filòsof Nigrí, que mereix el màxim respecte per part de Lucità: «El poeta s'està assegut lluny de l'escenari i no l'afecta gens el que succeeix en el teatre, i no té cap culpa en aquesta mena d'errors»³. I el mateix filòsof confessa més endavant: «Des de casa ... i assegut com si em trobés al teatre enmig de milers d'espectadors, contemplo de dalt estant què és el que passa. Aquest espectacle de vegades m'ofereix la possibilitat de riure i distreure'm de valent i d'altres posa a prova la veritable fortalesa d'un home»⁴.

La metàfora del teatre i de les arts escèniques li permet expressar de manera entenedora el seu —pretès o real— allunyament respecte del món⁵, i el dels homes respecte d'ells mateixos. El joc entre realitat/irrealitat que comporta el muntatge teatral ajudat pels efectes visuals de vestuaris i decorats, un tema afí al de la il·lusió creada per la pintura que segons sembla ja va preocupar Demòcrit⁶, contribueix a reforçar la idea d'origen sofisticat⁷ i platònic⁸ que el que prenem per realitat de la vida no és res més que un engany fruit de la il·lusió. Aquesta idea la trobem reflectida en les paraules d'Hermes: «[Els homes] si des d'un principi se'ls fiqués al cap que són mortals i que després de fer un tomb per la vida hauran de marxar com qui desperta d'un somni, abandonant tot el que varen trobar aquí sobre la terra...»⁹.

Així mateix el fet de comparar la realitat amb una escenografia teatral¹⁰ implica una devaluació de l'acció humana, i aquest menysteniment aflora en els freqüents comentaris de Lucità sobre la poca vàlua dels homes, que es preocupen només per foteses i coses vanes. Els exemples són molt nombrosos: en primer lloc cal tenir en compte que els homes no són lliures. Lucità recupera la imatge platònica de les Moires que filen el fil de la vida¹¹, que connecta amb la de la teranyina que empresona i que implícitament relaciona amb la dels ninots que es mouen per voler d'altri. A *Caront o els contempladors* diu Hermes: «Si mires amb atenció veuràs clarament les Moires com filen per a cada u: d'això en resulta que tots estan pendants de fils primíssims. No veus una espècie d'aranyes que des dels fusos llisquen cap avall sobre cada home?»¹².

3. Lucianus, *Nigr.* 9. Les al·lusions al teatre i als actors tràgics són molt freqüents en aquest diàleg.

4. Lucianus, *Nigr.* 18.

5. El paper de l'autor, llegim a *Nigr.* 18, no és més important que el del missatger en una tragèdia.

6. Cfr. Vitruv. VII, praef. 11.

7. El tema de l'*apate* el trobem en els discursos de Gòrgias. Cfr. Plu. *Moralia* 348c.

8. Pl. *R.* 514ss. És el mite de la caverna.

9. Lucianus, *Cont.* 17.

10. El filòsof cínic Mònim també comparava la realitat a un decorat teatral i el pensament humà a una vana il·lusió. Cfr. Marc. Aurel. VII 88.

11. Pl. *R.* 617cd.

12. Lucianus, *Cont.* 16.

Aquest estar pendent d'un fil que es pot trencar en qualsevol moment per una voluntat que no és la nostra, converteix en patètics els afanys dels homes per creure que són o posseeixen alguna cosa, alhora que l'evident mal govern i les injustícies del món demostren imperícia de qui en mou els fils. La metàfora de la nau, que el poeta Alceu referia a l'estat, Lluçia l'aplica a la vida dels homes en general. Al diàleg *Zeus tràgic* diu Damis, un dels interlocutors :

«La nau pot ser luxosa; en canvi el pilot que consideres que està al davant d'aquesta gran nau ... no estableix cap pla racional ni d'acord amb els interessos (dels seus ocupants) ... Ja entre els mariners podràs veure que aquell que és mandra, inútil i covard per al treball percep una paga doble o triple, mentre que a l'expert a submergir-se i enfilar-se ... i versat en totes les feines útils només se li mana buidar l'aigua; el mateix passa amb els viatgers ... un patibulari qualsevol s'asseu a la presidència al costat del pilot, rebent un munt d'atencions i un altre —sodomita, parricida o lladre sacríleg— obté honors especials ... mentre molts homes de qualitat s'amunteguen a la bodega del vaixell i cauen trepitjats per uns altres que, en veritat, els són inferiors...»¹³.

Al filòsof cínic Menip, que se n'ha anat al capdamunt d'una muntanya per contemplar el món, les ciutats i els seus habitants li apareixen com una colònia de formigues, cosa que tampoc no és tan menyspreativa, diu irònicament, si pensem en els mirmidons¹⁴... Aquest personatge, que duu a terme una investigació sobre la vida, troba que les empreses humanes —les que fan referència a l'obtenció de riqueses, càrrecs o poder— són ridícules (*geloia*), mesquines i insegures, però encara li sembla molt més ridícul (*polu geloioteron*) tot aquest afanyar-se de cada particular quan s'ho mira des de dalt: li sembla un espectacle desordenat i multiforme, que compara també a un cor desafinat on tothom entona la seva pròpia melodia, i vol cridar més que el seu veí. La manca d'harmonia caracteritza la vida dels homes, que no només desafinen, sinó que dansen en sentits contraposats, sense cap acord, fins que el corega els expulsa de l'escenari.

Aquest mateix personatge, Menip, en el diàleg que duu el seu nom i on s'explica la seva recerca per saber «quina és la vida millor, la que un home assenyat escolliria», fa servir l'exemple de les disfresses d'una processó i dels canvis de paper propis dels actors per il·lustrar el tema de la inestabilitat humana, així com de la manca de domini de l'home sobre el seu propi destí. Menip ha baixat a l'Hades, l'indret on es fa evident l'última veritat de cadascú després que el teló hagi caigut, i comenta la semblança dels homes amb els actors tràgics:

13. Lucianus, *JTr.* 47.

14. Lucianus, *Icar.* 19.

«Jo crec que tu deus haver vist moltes vegades, a l'escena, alguns d'aquests actors tràgics que, segons les necessitats de l'acció, de vegades són Creont, de vegades Príam o Agamèmnon; i el mateix que, si s'escau, abans amb gran dignitat ha interpretat el paper de Cècrops o d'Erecteu, al cap d'un moment, segons el voler del poeta, es transforma en esclau. I quan l'obra arriba a la fi, cadascun d'ells, havent-se despullat del seu vestit amb oripells, després de la màscara i baixat dels coturns, pobre i humil, va d'un cantó a l'altre no amb el nom d'Agamèmnon, fill d'Atreu, o de Creont, fill de Meneceu, sinó amb el de Polos, fill de Càrcles, de Súnion, o el de Sàtir, fill de Teogíton, de Marató. Així són els afers dels homes, tal com aleshores em va semblar veure-ho a mi»¹⁵.

Però fins i tot a l'Hades, on han esdevingut tots iguals, els homes continuen mostrant llur petitesa, i l'espectacle que contempla el filòsof Diògenes en baixar-hi és completament ridícul¹⁶. Llucià ens n'ofereix la visió desencantada en els *Diàlegs dels morts*, en els quals els cíncics Diògenes i Menip serveixen de testimonis. Així de Sòcrates, que en ser a l'Hades ha plorat i s'ha lamentat pels seus fills, Menip considera que «al capdavant, també era un sofista»¹⁷. I reprèn Nireu, que es lamenta de no ser el més bell en el reialme dels morts: «Aquí a l'Hades s'honora tothom per igual i es fa servir amb tothom la mateixa mesura»¹⁸. Aquesta igualtat és causa de tristesa per als qui foren poderosos, tal com constata Aquil·les que sent nostàlgia de la vida: «Entre els morts, Antíloc, els honors són els mateixos per a tothom, i no es fa present ni la bellesa ni la força que teníem de vius, ben al contrari jaíem tots igualats en la mateixa foscor sense que hi hagi diferències entre uns i altres»¹⁹.

La impossibilitat de la majoria dels homes d'arribar a assolir una actitud correcta —que com veurem més endavant per a Llucià sembla ser la del filòsof cínic que s'adapta a qualsevol circumstància— tant en aquesta vida com en l'altra, és deguda a la seva buidor interior. De vegades això és conseqüència dels seus mals hàbits, tal com explica Diògenes:

«Els homes no tenien on rebre de les nostres mans aquesta mena de llegat, destrossats com estan pel luxe, com bosses ratades, de manera que si hi abocaves a dins saviesa, sinceritat o veritat, immediatament s'escapava i es vessava, car el seu fons era incapaç de guardar coses

15. Lucianus, *Nec.* 16.

16. Lucianus, *D Mort.* 22,1.

17. Lucianus, *D Mort.* 4,1.

18. Lucianus, *D Mort.* 30,2.

19. Lucianus, *D Mort.* 26,2.

com aquestes. Quelcom de semblant al que els succeïa a les filles de Dànu, que intentaven omplir d'aigua una bóta foradada»²⁰.

O potser encara és constitucionalment més profund, com sembla desprendre's de la reflexió de Caront, que de manera còmica reformula la melancònica constatació dels poetes arcaics sobre el temps efímer assignat als homes :

«Vull dir-te, Hermes, a què em fa l'efecte que s'assemblen els homes i la seva vida. Has vist mai les bombolles que es formen en l'aigua quan algú omple la caldera al doll de la font des d'una certa alçada? Aquests petits glòbuls que formen l'escuma ... Uns duren més i altres menys, però a la fi tots esclaten. Així és la vida dels homes ... no els queda altre remei que trencar-se»²¹.

Aquests motius els retrobem en dos epigrammes atribuïts a Llucità: l'un compara l'home estúpid a una bóta foradada, que desaprofita totes les gràcies que en va s'hi aboquen²²; l'altre diu així:

«La riquesa de l'ànima és l'única veritable,
les altres més penes que avantatges comporten
... però si algú s'afanya a amuntegar riqueses
s'afligirà com una abella en una bresca foradada
perquè d'altres en recolliran la mel»²³.

En aquest espectacle d'estupidesa i buidor a més dels homes —rics i pobres— també hi participen els déus, que no mereixen per part de Llucità gaire més estima que la raça dels mortals. Els déus, tal com es desprèn de la indagació del filòsof Cinisc, tampoc no tenen llibertat, car pengem dels fils que la Moira sosté amb el seu fus com els peixos que aguanta amb la canya el pescador²⁴. El fet de la immortalitat divina es converteix així mateix en un desavantatge, car als ulls de Cinisc la mort rescata els homes per a la llibertat, mentre que per als déus la situació es prolonga fins a l'infinit, i llur esclavitud és eterna, dirigida per un fil molt llarg.

Els déus, per tant, com se subratlla al *Zeus tràgic*, s'assemblen també als actors. En aquest diàleg Zeus apareix parlant en vers, i en preguntar-li Hera per quin motiu es comporta com els actors Polos o Aristodem, li respon que ho fa per tal de conferir més solemnitat a l'assemblea dels déus i

20. Lucianus, *D Mort.* 21,4.

21. Lucianus, *Cont.* 19.

22. Lucianus, *Epigrammata* 8. Els *Epigrammes* s'inclouen entre les obres espúries de Llucità. Cito aquests per la coincidència amb el tema de la impossibilitat humana per conservar els propis béns.

23. Lucianus, *Epigrammata* 19.

24. Lucianus, *J Conf.* 1.

obtenir més assistència²⁵. D'altra banda Hermes es mofa dels déus egipcis, que són els més rics, diu, perquè les seves estàtues per fora són de marfil i d'or, però per dins són de fusta i amaguen estols de ratolins que n'han fet la seva ciutat²⁶. Al final del diàleg la devaluació que per a la imatge dels déus suposa la seva aparició en l'escena tràgica, la trobem formulada per l'epicuri Damis que diu adreçant-se al seu interlocutor estoic:

«Oh Timocles, el més ben intencionat dels filòsofs! Si els tràgics t'han persuadit amb aquestes ficcions, cal acceptar una d'aquestes dues hipòtesis: que tu consideris que Polos, Aristodem i Sàtir són déus, o que ho són les màscares divines, els coturns, els mantells talars, les clàmides, els guants, les faixes i altres vestimentes que serveixen per donar solemnitat a la tragèdia, cosa que seria ridícula»²⁷.

En *El somni o el gall*, trobem la imatge dels rics com uns déus i dels déus com estàtues buides, que insisteix en la idea de la fatuïtat, de la inflor, i de l'engany en últim terme que contamina homes i déus. Micil, el protagonista de l'obra, visita en somnis un tirà que no para de lamentar-se en aquests termes:

«Al meu pas, la gent es prosternava i creia veure un déu ... Però jo sentia compassió de mi mateix, perquè m'assemblava a aquells grans colossos, obres de Fídias, Miró o Praxíteles, que en cada cas són, externament, un Posidó o un Zeus de gran bellesa, cisellats en or o marfil, amb el llamp, el llampec o el trident a la dreta, però, si t'inclines i n'observes l'interior, veuràs barres, travesses i claus que el traspassen de banda a banda, així com bigues, falques, aiguacuit, fang, i molts altres elements d'aquesta mena que s'hi amaguen...»²⁸.

De manera que finalment Micil es conforma a continuar essent pobre, però sense despertar envejes i per tant gaudint de tranquil·litat i seguretat, més que no pas ser ric i haver de patir per ensenyar la tramoia si un dia s'entrebanca i cau:

«Els rics i poderosos ... quan cauen s'assemblen extraordinàriament als actors tràgics, molts dels quals els podem veure, mentre són Cècrops, Sísif o Tèlef, lluint diademes, espases amb puny de marfil, una cabellera agitada i una clàmide brodada d'or; però si, com passa sovint, un d'ells fa un pas en fals i cau enmig de l'escena, provoca indefectiblement la riulla dels espectadors en trencar-se la màscara

25. Lucianus, *J Trag.* 1.

26. Lucianus, *J Trag.* 8.

27. Lucianus, *J Trag.* 41.

28. Lucianus, *Gall.* 24.

amb diadema inclosa, omplir-se de sang el cap de l'actor, i quedar les cames al descobert en la seva major part, de manera que l'interior del vestit es mostra com un conjunt lamentable de rampoines, i els coturns que calçava es veuen lletgíssims i inadequats a la mida del peu»²⁹.

Sembla evident, per tant, que per a Llucià l'efecte degradant de la *mimesis*, que Plató ja havia descrit molts segles abans, afecta a més dels homes, els déus, els quals, podem deduir, potser no són altra cosa que la creació dels poetes i dels escultors. Perquè la vida dels homes, i en això es mostra d'acord amb el pensament cínic hel·lenístic, no està regida per cap divinitat ni per cap providència divina, sinó pel caprici de *Tyche*, la Fortuna³⁰, tal com observa Menip en baixar a l'Hades:

«Així doncs, en veure'ls, em semblava que la vida dels homes és similar a una llarga processó, i que dirigeix i assigna cada cosa Fortuna, atribuint als participants diversos vestits de colors diferents ... Cal, em fa l'efecte, que l'espectacle sigui variat ... Però quan ja ha passat l'ocasió adient per a la processó, cadascú retorna la roba, i despullant-se al mateix temps del vestit i del cos, es retroba tal com era abans de néixer, sense diferenciar-se en res del seu veí. Alguns, per ignorància, quan se'ls presenta Fortuna i els reclama el seu parament, s'afligeixen i s'irriten com si els privessin de quelcom que els pertany, i no retornessin allò que han utilitzat per un breu període de temps»³¹.

En aquest món tan desassenyat, efímer i deixat de la mà de déu, Llucià, no obstant, i malgrat l'escepticisme dels principals protagonistes, o més ben dit, dels conductors o interlocutors dels seus diàlegs, deixa entreveure un possible camí per arribar a viure de manera digna. Aquest camí, sempre de claríssima arrel cínica, té podríem dir-ne dos nivells, l'un, el primer, és la vida de l'home corrent, basada en l'exaltació del sentit comú — *euphronein*— tradicional, que també serveix per al filòsof, i la conveniència de l'humor — *gelasthai*—, com a instrument per no perdre el sentit comú. Així ho explica Tirèsias a Menip quan aquest baixa a l'Hades per saber quina és la vida millor, la que un home assenyat hauria d'escollir :

«La vida millor és la de l'home corrent. Deixa d'especular sobre els fenòmens celestials i d'examinar les causes finals i els primers princi-

29. Lucianus, *Gall.* 26.

30. Per a Bió de Borístenes la sort, com una poetessa, adjudica ara un paper principal, ara un de secundari, ara un rol de rei, ara un de captaire. Cal acceptar el que ens toca, però al final acabem sotmesos a un guió preconcebut. Cfr. A. BRANCACCI, «L'attore...» cit. (n. 2), p. 80. Llucià fa servir el mateix motiu.

31. Lucianus, *Nec.* 16.

pis; escup sobre aquests sil·logismes savis, i considerant vanes totes aquestes preocupacions ocupa't d'una sola cosa entre totes: de com endegar el present i passar-lo rient de gairebé tot i sense prendre res seriosament»³².

El segon camí, en realitat no massa diferent del primer, és la vida filosòfica, a condició, però, que es desemmascarin els falsos filòsofs, que Lluçia considera perniciosíssims i dignes del més gran menyspreu. Així a l'*Icaromenip* la lluna, que contempla la vida a la terra adoptant una posició filosòfica, demana a Zeus que aniquili els filòsofs naturals, posi mordassa als dialèctics, ensorri el Pòrtic, cremi l'Acadèmia i acabi amb la xerrameca dels peripatètics³³. Zeus reflexiona sobre la petició de la lluna, i s'indigna contra els filòsofs —els dolents, s'entén, però que són majoria— els quals considera que són «un pes inútil de la terra» i que s'assemblen als actors tràgics. Diu Zeus:

«Revestits amb l'august nom de la virtut, aixecant les celles, arrugant el front i amb la barba llarga, passegen amagant els seus costums repugnants sota vestimentes falses, molt similars a aquells actors tràgics dels quals, si algú els arrenca la màscara i les robes entreteixides d'or, només en queda un homenet ridícul, contractat per set dracmes per a la representació»³⁴.

A *El pescador o els ressuscitats* Lluçia posa en boca de Parresiades —filòsof cínic imaginari—, una comparació entre els mals filòsofs i els actors dolents, que es fan mereixedors de càstig car ridiculitzen l'heroi que representen. Parresiades s'avergonyeix, per tant, en constatar la semblança dels mals filòsofs amb els simis imitadors, car com aquests, els filòsofs dolents amb les seves imitacions deixen en ridícul els vertaders filòsofs³⁵. Així mateix compara els mals filòsofs amb la gent disfressada que usurpa el paper d'altri amb les seves disfresses³⁶, i també, per la seva mesquinesa i afany de diners, els falsos filòsofs li recorden els gossos que es barallen pel menjar, i, altra vegada, els simis:

«Són com aquelles mones disfressades de ballarines per un rei egipci, que per més que sabien ballar, tan bon punt algú deixà caure una nou a terra, quedaren descompostes i començaren a barallar-se, mentre tot el teatre es trencava de riure»³⁷.

32. Lucianus, *Nec.* 21.

33. Lucianus, *Icar.* 20.

34. Lucianus, *Icar.* 29.

35. Lucianus, *Pisc.* 30-31.

36. Lucianus, *Pisc.* 35.

37. Lucianus, *Pisc.* 36.

Les característiques de la mimesi impostora d'aquests falsos filòsofs queden ben establertes en un diàleg entre Hermes i Menip, que subratlla una vegada més la diferència entre aparença i realitat:

«*Hermes*: Però aquell home tan estirat i de tarannà altívol, de celles arrufades i submergit en cavil·lacions, el de la barba poblada, qui és?

Menip: Un filòsof, Hermes, o millor dit, un impostor ple fins dalt de pedanteria.

Hermes: Quina petulància tan gran! Quanta ignorància, quanta disputa, ambició, preguntes impossibles de respondre, discursos espinosos³⁸, raonaments enrevessats; i a més esforços balders, molta xerrameca, foteses i gasiveria. I, per Zeus, també hi ha or, plaers, desvergonyiment, passió, efeminament i mol·lície ... Desprèn-te també de la mentida, l'orgull, i el creure't superior als altres³⁹.

Menip, el personatge que Llucià ens presenta capficat en la recerca del sentit de la vida i que a l'*Icaromenip* s'enfila al capdamunt d'una muntanya per mirar d'entendre més bé les coses —en una clara paròdia del mite del *Fedre*⁴⁰ i de «la segona navegació de Sòcrates»⁴¹— explica el desconcert que els mal anomenats filòsofs li van provocar:

«Vaig creure que el millor era aprendre totes aquestes qüestions —les del cosmos—, d'aquests coneguts filòsofs, en la creença que podrien explicar-me tota la veritat ... però quedaren tan lluny de treure'm de la meva antiga ignorància, que provocaren que caigués en una perplexitat encara més gran ... car no n'hi havia cap que coincidís amb un altre...»⁴².

En definitiva, Menip constata decebut «que els mals filòsofs es movien tan a ran de terra com els homes, i no els superaven en res»⁴³. En els *Diàlegs dels Morts* són Diògenes i Menip, aquest últim aquí ja plenament identificat com a filòsof cínic, els qui representen els valors màxims de la vida del filòsof i de la vida humana, car ja hem dit que vénen a ser el mateix. Diversos personatges, Caront, Cèrber, Hermes, Crates coincideixen a elogiar Menip com un home absolutament lliure, que enraona francament —és a dir, practica la llibertat d'expressió—, es mostra indiferent a la tristesa, és sincer i sap riure's de tot. Hermes no dubta a qualificar Menip com el mi-

38. Els *logoi akanthodeis*. A *A.P.* XI 20 (Antípatre) i 347 (Filip) trobem el terme *akanthologos* com una crítica als poetes hel·lenístics erudits que s'ocupen d'estudiar l'univers.

39. Lucianus, *D Mor.* 20,8.

40. Pl. *Phdr.* 246e-247c.

41. Pl. *Phaed.* 99cd.

42. Lucianus, *Icar.* 5

43. Lucianus, *Icar.* 6.

llor dels homes, i li prega que conservi la seva actitud en baixar a l'Hades car «tot això pesa poc, es duu bé i resulta molt útil per a la travessia»⁴⁴. Menip mateix acaba de definir aquesta actitud correcta envers la vida: «El que ha de fer, segons crec, el qui és intel·ligent, és conformar-se amb tot i donar-se per satisfet amb allò que té, i pensar que no hi ha res que no pugui suportar-se»⁴⁵.

Per tant, les característiques que conformen la vida cínico-filosòfica són valorades com la màxima riquesa en una conversa entre Crates i Diògenes:

«*Crates*: Allò que de veritat ens era útil tenir ho vàrem rebre en herència, tu d'Antístenes i jo de tu, una herència més quantiosa i de més entitat i més categoria que l'imperi dels Perses.

Diògenes: A què et refereixes?

Crates: A la saviesa, la independència, la veritat, la sinceritat, la llibertat»⁴⁶.

En un altre diàleg, l' *Hermòtim*, Licini, el personatge que tradicionalment els crítics han considerat com un doble de Llucià, defineix quina és la veritable actitud filosòfica, afegint a la pura praxi pròpia dels filòsofs cínicos, la necessitat d'actuar des d'un punt de vista més reflexiu. Licini argumenta que no n'hi ha prou de mirar i investigar les coses per estar en condicions d'escollir el que és millor, sinó que és necessari tenir esperit crític, capacitat d'anàlisi, una ment enginyosa i una intel·ligència penetrant i imparcial⁴⁷. Si no és així, ens exposem que tota la nostra feina hagi estat en va, i que les nostres conclusions siguin equivocades. I encara, afegeix més endavant Licini aplicant un bany d'escepticisme a les seves pròpies afirmacions, existeix la possibilitat que ens enganyem nosaltres mateixos quan creiem haver descobert quelcom i potser no hem descobert res, «com quan els pescadors llancen la xarxa ... i en treuen una pedra o una àmfora bruta de sorra»⁴⁸.

Però a més d'aportar aquesta valoració ètica sobre la realitat del món, el referent teatral és també en Llucià una imatge del procediment literari que l'autor fa servir en la majoria dels seus escrits satírics, i que no és altre que la paròdia. Com ha estudiat molt bé A. Camerotto⁴⁹, l'estratègia textual de la paròdia de Llucià està basada en gran part en la utilització de versos èpics i tràgics molt allunyats en el temps, i també en les formes de composició i de gust literari. Es tracta bàsicament de versos d'Homer i d'Eurípides, que eren els autors més coneguts, reactualitzats en un nou context. Aquest context recrea un punt d'observació diferent de l'habitual, cosa que al seu torn propicia un distanciament lògic i un altre enfocament

44. Lucianus, *D Mor.* 20,3.

45. Lucianus, *D Mor.* 8,2.

46. Lucianus, *D Mor.* 21,3.

47. Lucianus, *Herm.* 64.

48. Lucianus, *Herm.* 73.

49. A. CAMEROTTO, *La metamorfosi della parola*, Pisa - Roma 1998.

dels fets, i permet així obtenir una perspectiva insòlita i crítica de la realitat, que sovint es carrega d'efectes còmics.

En l'obra de Lluccià veiem que el distanciament del punt d'observació del personatge satíric es fa sobretot per mitjà de la dimensió literària. El personatge satíric entra en contacte amb altres personatges i realitats que pertanyen a la ficció o que, encara que siguin històrics, han entrat a formar part del món de la ficció pel fet que la seva presència està filtrada per la tradició literària. El personatge satíric que fa de portanveu de l'autor, o el mateix Lluccià, queden convertits així també en personatges literaris. Tal com diu Camerotto⁵⁰, això comporta un distanciament lògic perquè el món de la literatura es regeix amb una lògica diferent de la del món real, i així ho entén el lector. És una lògica comparable a la de la bogeria, de l'embriaguesa, o del somni, i es mostra com una fantasia que encara que tingui una aparença versemblant resulta, no obstant, paradoxal. Immers en la ficció, el personatge satíric pot observar la realitat humana amb uns altres ulls, uns ulls externs, uns ulls d'espectador teatral. En sortir del món dels homes i entrar en el món de la literatura, el personatge adopta una lògica capgirada que fa de la veritat mentida i de la mentida veritat, tal com succeeix en el món del teatre.

L'impuls crític de la sàtira pot dirigir-se també contra la mateixa tradició literària, considerada com una institució, i Lluccià ho aprofita per ridiculitzar la tragèdia, que no li agrada⁵¹. Així, Menip, al començament de la *Nekyomanteia*, suscita l'estupor del seu interlocutor per l'extravagància dels vestits i per l'estrany viatge d'on acaba de tornar, però sobretot perquè s'expressa en versos tràgics, d'Eurípides, cosa que el fa semblar boig. Recordem que al *Zeus tràgic* també Hera renyava Zeus perquè parlava en vers, una pràctica que tant entre els homes com entre els déus (que Lluccià descriu molt propers als homes), acostuma a ser un signe d'anormalitat.

A l'interior dels diàlegs de Lluccià el desplaçament del punt d'observació està explicitat també per altres indicacions: per exemple, ja hem vist a l'*Icaromenip* l'enlairament del protagonista al capdamunt de l'Acròpolis, al *Pescador* les reflexions de Selene en contemplar la terra de dalt estant, o al *Gall* com Micil vola en companyia del gall Pitàgoras per espionar les misèries dels seus conciutadans. Menip, per la seva banda, en el seu intent de volar acaba caient precisament al teatre de Dionís, i aquest és un altre senyal de la relació que existeix entre l'observació de Menip, la de Lluccià i la d'un espectador del teatre. Però el viatge pels aires evoca també altres referents literaris, sobretot *Els Ocells*, *Els Núvols* i *La Pau* aristofanis, però qui sap si també l'elevació de l'ànima plena de plomes al *Fedre* platònic. Cal remar-

50. *Ibid.*, pp. 209-210.

51. Aquesta és també l'opinió de l'escita Anacarsis a *Anach.* 22.

car, tal com ha fet C. Garriga⁵², que l'estar separat de la terra, l'establir-se sobre un eix vertical, és la manera com la comèdia representa l'acte de pensar, en un camí que va de l'enlairament celestial a les profunditats de l'infern (igual que l'itinerari de Menip a la recerca de la vida millor).

Paral·lelament a aquest desplaçament en alçada —o en profunditat—, el personatge satíric experimenta una agudització de la percepció visual i acústica, qualitats que responen ben segur a models còmics o èpics, però que tanmateix són del tot necessàries per a l'espectador teatral del món antic. Així, la vista de Micil traspasa les parets domèstiques que amaguen les més variades misèries, i com si fes caure una màscara teatral descobreix la veritable naturalesa dels homes. El fet que el personatge satíric gaudeixi d'una acuitat excepcional de la vista i de l'oïda, els dos canals privilegiats per accedir al saber, situats, com explica el *Timeu* platònic⁵³, a l'extrem superior del cos humà (és a dir, el més a prop possible del cel), serviria per indicar la necessitat d'una reflexió crítica penetrant i documentada si es vol accedir a un saber que no sigui superficialment miop, i per tant, enganyós.

Intentem de veure ara com tot això enllaça amb la manera de Llucià d'entendre la literatura i els gèneres literaris. Diu A. Beltrametti⁵⁴ que Llucià, quan en el proemi de la *Història veritable* explica quin és el seu propòsit envers el lector, expressa una posició molt propera a les problemàtiques modernes de la paròdia literària, basada, com ja hem vist, en una intertextualitat molt marcada, intencionada i crítica, que sovint ridiculitza el seu model. En el fer literari de Llucià hi trobem una valoració i devaluació alternativa de les paraules i els escrits anteriors a ell, i la seva pròpia escriptura es va configurant a través dels recursos que extreu del passat i els esforços de *mimesi* en relació al seus autors predilectes, Aristòfanes, Plató i els cínics, especialment Menip de Gàdara⁵⁵. Llucià és capaç d'assolir —encara que no sigui sempre— resultats creatius i innovadors a partir de l'aplicació de normes, de temes, repetits i alhora modificats, practicant una imitació que acaba per destruir el model i arriba a ser una paròdia entesa, de manera molt moderna, com una mimesi crítica, creativa i alliberadora. D'aquesta manera transforma el diàleg, «un gènere respectable», arrencant-li «la màscara tràgica i greu, i imposant-li'n una de còmica, satírica i riallera»⁵⁶.

52. C. GARRIGA, «La sagesse de la comédie», a N. LORAUX i C. MIRALLES (eds.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, Paris 1998, pp. 107-120.

53. Pl. *Ti.* 44b.

54. A. BELTRAMETTI, «La Parodia Letteraria», a G. CAMBIANO - L. CANFORA - D. LANZA (eds.), *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, vol. I 3, Roma 1994, p. 285.

55. Menip de Gàdara, autor cínic del s. III a.C., va escriure peces de caràcter satíric que barrejaven prosa i vers. Alguns crítics, especialment R. HELM, *Lukian und Menipp*, Leipzig 1906 (reimp. Hildesheim 1966), consideraren molt important la seva influència en bona part de l'obra de Llucià. Posteriorment J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain* cit. (n. 1) i altres crítics han negat que Menip sigui l'única font de Llucià.

56. Lucianus, *Prom Es.* 6; *Bis. Acc.* 34.

De seguida es fa evident la poca estima que el nostre autor experimenta per la tragèdia, que en la seva època certament estava ben passada de moda⁵⁷, i que per la seva religiositat, llunyania dels personatges, ampul·lositat i patetisme de l'acció li sembla quelcom ridícul i gairebé menyspreable. Així ho deixen entendre totes aquelles comparacions pejoratives en què intervenen actors tràgics, els noms dels quals, per cert, sempre pertanyen al s. V. a.C.⁵⁸. En el tractat *Sobre la dansa* trobem clarament expressada aquesta valoració de la tragèdia:

«Quant a la tragèdia, ... és un espectacle repulsiu i terrible a l'ensens, el d'un home disfressat, d'una alçada desproporcionada, aixecat sobre uns altíssims esclops, amb un rostre allargassat per sobre del seu cap i una enorme boca oberta com si es disposés a empassar-se els espectadors»⁵⁹.

Pel que fa a la comèdia, i tal com era d'esperar, el seu judici és més benèvol, i així a *Sobre la dansa* diu que la ridícula dels personatges forma part de l'encant de la comèdia, però tampoc no li agraden les màscares de boca oberta que duen els actors⁶⁰. En l'opuscle *Al que va dir: ets un Prometeu en els teus discursos*, Llucià ens permet conèixer la valoració que li mereix la seva pròpia obra, que considera una combinació dels dos gèneres més bells, el diàleg i la comèdia, però que no vol que sigui admirada només per la seva vistositat, sinó perquè aquesta mescla —*mixis*— posseeixi l'harmonia i la proporció susceptibles de convertir-la en una forma literària bella⁶¹.

Aquesta reivindicació literària de l'harmonia i la proporció podria semblar-nos que conté un cert desacord o que entra en contradicció amb l'estripament i la rialla pròpies de l'actitud cínica tan omnipresent en l'obra de Llucià. D'alguna manera això queda reflectit en el tractat *Sobre la dansa*, on en un diàleg establert entre el cínic Crató i Licini —que recordem que els crítics consideren portantveu de Llucià—, assistim a la defensa per part d'aquest últim de l'art de la pantomima, mentre Crató expressa el seu rebuig per aquests tipus d'espectacle.

Cal dir que la pantomima va assolir molt desenvolupament i èxit a l'època romana; agradava a autors com Sèneca⁶² i segles més tard encara Nonnos⁶³

57. B. GENTILI, *Theatrical performances in the ancient world. Hellenistic and early Roman theatre*, Amsterdam 1979.

58. U. ALBINI, *Pagine critiche di letteratura greca*, Firenze 1968.

59. Lucianus, *Salt.* 27.

60. Lucianus, *Salt.* 29.

61. Lucianus, *Prom. Es.* 5.

62. Sen., *Epist.* 121,6.

63. Nonnus, *D.* XIX 261, qualifica de sàvia la mà del ballarí.

i Cassiodor⁶⁴ elogiaven la capacitat d'aquesta art de transmetre idees i sentiments sense necessitat de paraules. Per als antics representava la fusió de drama i dansa, car una història coneguda, sovint extreta de les tragèdies clàssiques, hi era representada amb gestos per un intèrpret principal. Aquest duia una màscara especial, amb la boca tancada, diferent per a cada personatge, i vestia robes luxoses, de les quals el mantell era l'element més vistós.

Licini alaba la utilitat i bondat d'aquest espectacle, que contribueix, diu, a augmentar la cultura dels espectadors i els exercita en la contemplació d'una bellesa comuna a l'ànima i al cos, que comença per l'aspecte ordenat i digne del ballarí, i de l'adequació de la màscara al personatge representat bo i mantenint, però, la boca tancada. En opinió de Licini la dansa és un compendi que inclou la filosofia i les altres arts, la música, l'oratoría, la pintura, l'escultura, etc. El mèrit de la dansa rau en el fet de ser una art imitativa que fa entreveure un pensament i converteix en intel·ligible allò que era obscur, a través de la claredat de la interpretació. Una de les seves màximes afinitats és, paradoxalment, amb l'oratoría, diu Licini:

«Com que és un imitador, al ballarí li cal el mateix que als oradors, practicar la claredat, a fi que tot el que representa resulti evident sense necessitat d'intèrprets, car l'espectador de la dansa ha d'entendre un mut i escoltar un ballarí que no parla».⁶⁵

És també important per a Licini que en la dansa es combinin activitats corresponents a l'ànima i al cos, car, diu, la representació és alhora una exhibició de l'intel·lecte i una expressió d'activitat corporal, i el que és més rellevant encara, la dansa demana saviesa en el desenvolupament de l'acció i total bandejament d'elements irracionals. És a dir, en la dansa tot ha d'estar pensat, planificat, estudiat i previst, i el resultat final és conseqüència de l'aplicació d'una *techne* perfecta, cosa que ja sabem que casa amb les concepcions literàries de l'època.

Per donar suport al seu elogi des d'una vessant més filosòfica Licini afegeix que: «La bellesa i la simetria de les figures de la dansa l'acosta al postulat d'Aristòtil que la bellesa és una tercera part del bé [EN I 8] i el silenci de l'actor ha estat interpretat com una característica pitagòrica»⁶⁶. Un altre tret fonamental de la vàlua filosòfica i moral atribuïda a la dansa —des d'una perspectiva pitagòrico-platònica aquesta vegada— resideix en la seva capacitat per crear i transmetre harmonia:

«No pot existir res més harmònic que la dansa, que refina l'ànima, exercita el cos, delecta els espectadors i instrueix sobre molts aspec-

64. Cassiod., *Var.* I 20.

65. Lucianus, *Salt.* 62.

66. Lucianus, *Salt.* 70.

tes de l'Antiguitat amb el seu acompanyament de flautes, címbals, cadència de les cançons i màgia que entra per la vista i l'oïda ... i alligona els costums dels espectadors»⁶⁷.

Aquesta conjunció de qualitats físiques i espirituals pròpia de la dansa es fa extensiva, òbviament, a la figura del seu intèrpret, el ballarí, el qual, diu Licini:

«Ha de tenir bona memòria, estar ben dotat per la naturalesa, ser intel·ligent, posseir un enginy inventiu ràpid, ser capaç d'actuar de manera oportuna, tenir aptitud crítica per tal de distingir els millors poemes, cants i melodies, i rebutjar els que estan mal compostos. Quant al seu aspecte físic, crec que ha de conformar-se al cànon de Policlet»⁶⁸.

No és estrany, per tant, que Licini acabi proposant el ballarí com a exemple de perfecció en el qual els espectadors han de poder emmirallar-se:

«En resum, el ballarí ha de ser perfecte en tot, tenir un sentit complet del ritme, bona presència, bones proporcions, coherència, ser irrefractable, incorruptible, íntegre, posseir les més elevades qualitats, idees agudes, una profunda formació, i, sobre tot, sentiments humans. L'elogi dels espectadors per aquest ballarí serà complet quan cadascú dels assistents reconegui la seva pròpia situació, o més ben dit, quan es vegi ell mateix en el ballarí com en un mirall, tant pel que acostuma a sentir com pel que acostuma a fer. És aleshores quan les persones no poden contenir l'emoció ... perquè cadascun veu les imatges de la seva ànima, i es reconeix ell mateix ... Realment la famosa dita de Delfos "Coneix-te tu mateix" es fa real en els espectadors gràcies a l'espectacle, car hi aprenen el que cal escollir i el que cal evitar, i s'assabenten del que abans desconeixien»⁶⁹.

La lectura d'aquesta obra ha causat des de sempre una certa sorpresa, per la contradicció que pot semblar que existeix entre aquestes afirmacions i altres posicions tingudes per més genuïnament llucianesques. Alguns crítics han volgut explicar-ho només pel fet que l'obra era dedicada a l'emperador Lucius Verus, gran entusiasta de la pantomima⁷⁰. D'altres, com Bompaire, es decanten per creure que no és de Llucità. Però encara que quant a l'estil no sigui tan brillant com en els diàlegs menipeus, en el tractat *Sobre la Dansa* hi transllueixen propòsits similars. És una obra adreçada

67. Lucianus, *Salt.* 72.

68. Lucianus, *Salt.* 74.

69. Lucianus, *Salt.* 81.

70. Cfr. S. SWAIN, *Hellenism and empire*, Oxford 1994, p. 311.

als *pepaideumenoï*: qui seria capaç d'entendre els arguments dels mims si no fos algú que ja els coneix per anticipat i qui, si no la gent cultivada, podria apreciar totes les referències literàries inscrites en l'entramat de la sàtira?⁷¹ Hi ha a més un objectiu moral, que aquesta vegada no s'assoleix per la via cínica —o socràtica— del *geloion*, sinó a través de la contemplació exemplar del bon capteniment, de la bona educació, de l'elevació de l'esperit, un espectacle al capdavant molt en la línia del que Plató recomanava. Tot el que ens diu sobre la formació de l'actor, i la repercussió que això ha de tenir sobre l'espectador que assisteix a la representació, s'inscriu en la dèria de Llucià per demostrar com la Paideia que educa en la saviesa dels antics serveix per ensenyar les virtuts fonamentals i oferir estabilitat a l'esperit també en el món de la seva època. El tractat *Sobre la dansa*, pel fet de referir-se a la pròpia contemporaneïtat, il·lustra sobre l'afany de Llucià per demostrar els beneficis de la coexistència i col·laboració entre la civilitat romana i la *paideia* grega, fins al punt de confegir una extremada lloança d'un útil basat, això sí, en l'instrument que en la tradició grega és bàsic per al coneixement, és a dir la visió i la contemplació, però que, paradoxalment, prescindeix d'allò que ell mateix s'ha esforçat tant a cultivar: la llengua (grega).

71. *Ibid.*, p. 304, considera que per a Llucià és molt important tenir una identitat cultural-cognitiva grega, perquè, al mateix temps que educa, la Paideia també és capaç d'aportar fama i riquesa. No obstant, A. CAMEROTTO, *La metamorfosi...* cit. (n. 49), p. 275, creu que a més del públic cultivat, restringit i elitista, Llucià, per fidelitat a la dimensió educativa pròpia dels cínics, desitja comunicar-se amb un públic el més extens possible.