



**HAL**  
open science

# Gli dèi, il riso e il comico : la rappresentazione del divino nelle fonti letterarie in lingua greca

Giuliana Ricozzi

## ► To cite this version:

Giuliana Ricozzi. Gli dèi, il riso e il comico : la rappresentazione del divino nelle fonti letterarie in lingua greca. Literature. Université Paris sciences et lettres; Università degli studi (Pise, Italie), 2019. Italian. NNT : 2019PSLEP070 . tel-02637225

**HAL Id: tel-02637225**

**<https://theses.hal.science/tel-02637225>**

Submitted on 27 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**THÈSE DE DOCTORAT**  
**DE L'UNIVERSITÉ PSL**

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études  
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Université de Pise

**Les dieux, le rire et la comicità**

**La représentation du divin dans les sources littéraires de la Grèce antique**

**Gli dèi, il riso e il comico**

**La rappresentazione del divino nelle fonti letterarie in lingua greca**

Soutenue par

**Giuliana RICOZZI**

Le 17 décembre 2019

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École  
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

**Sciences de l'Antiquité :  
histoire, archéologie, langues  
et littératures**

Composition du jury :

Gabriella, PIRONTI *Directeur de thèse*  
Directeur d'études  
École Pratique des Hautes Études – PSL

Simone, BETA *Codirecteur de thèse*  
Associate professor  
Université de Sienne

Alberto, CAMEROTTO *Rapporteur*  
Associate professor  
Université de Venise

Pierre, VESPERINI *Rapporteur*  
Chargé de recherche  
CNRS – UMR ANHIMA (8210)

Maurizio, BETTINI *Examineur*  
Professeur émérite  
Université de Sienne

François, de POLIGNAC *Examineur*  
Directeur d'études  
École Pratique des Hautes Études - PSL

## INDICE

INTRODUZIONE	p. 6
CAPITOLO PRIMO - Efesto e il riso	p. 17
1. Introduzione	
2. Un improbabile coppiere	
3. Il sorriso di Era e il riso degli dèi: qualche precisazione	
4. Il dio zoppo	
5. Efesto, un dio senza <i>charis</i> ?	
6. L'episodio di Tersite	
7. Efesto e Tersite a confronto	
8. Il ritorno di Efesto sull'Olimpo	
CAPITOLO SECONDO – Ridere e sorridere degli dèi	p. 53
1. Introduzione	
2. La <i>Teomachia</i> : una sintesi. Le posizioni della critica	
3. Il riso di Zeus	
4. Il riso di Atena	
5. Le armi della parola	
6. Ares, un dio <i>mal aimé</i> ?	
7. Uno sguardo al libro V: l'ironia di Atena verso Afrodite	
8. Tra il serio e il faceto	
8.1 Artemide picchiata da Era	
8.2 <i>Duro è combattere con le spose di Zeus</i>	
8.3 Il riso di Zeus allevia la tensione	
9. Lo scioglimento della battaglia	
10. Gli dèi alle prese con rane e topi. La <i>Batracomiomachia</i>	
11. Umanizzare il divino	
CAPITOLO TERZO – Il canto di Ares e Afrodite	p. 99
1. Introduzione	
2. La scoperta dell'adulterio e il riso degli dèi	
3. Il riso che divide: ambiguità e polarizzazione	
4. La caratterizzazione dei personaggi divini e il rapporto con l' <i>Iliade</i>	
5. La funzione del canto di Ares e Afrodite nel contesto del libro VIII e la reazione del pubblico	
6. Le critiche all'episodio	

6.1 Cosa fare con gli dèi di Omero?	
6.2 <i>Pares cum paribus</i>	
7. Sulle orme di Omero	
7.1 Il dialogo tra Hermes e Apollo: la riscrittura di Luciano	
7.2 L' <i>imitatio</i> di Venere nel racconto di Ovidio	
8. Omero e il comico: gli dèi e gli uomini nell' <i>Iliade</i> e nell' <i>Odissea</i>	
CAPITOLO QUARTO - Hermes e il riso nell' <i>Inno omerico IV</i>	p. 144
1. Introduzione	
2. La capacità di far ridere come prerogativa	
2.1 L' <i>ἀπάτη</i> di Hermes	
2.2 L'astuto figliolo e il riso del padre	
3. Al confine tra umano e divino	
CAPITOLO QUINTO – Gli dèi a teatro	p. 163
1. Introduzione	
2. Hermes in Commedia	
2.1 Il dio portinaio	
2.2 Il gioco dei mestieri	
2.3 Alla scuola di Aristofane	
2.4 Le erme sul palcoscenico	
3. Dioniso e il comico	
3.1 Aspetto e caratterizzazione del dio nei frammenti di Eschilo e di Eupoli	
3.2 Nei panni dell'Altro	
3.3 Esperimenti di politeismo antico: ancora qualche appunto sul Dioniso delle <i>Rane</i>	
4. Ridere degli dèi, ridere degli uomini. Strateghi, politici, intellettuali: meccanismi della comicità a confronto	
4.1 Lamaco e Alcibiade	
4.2 Socrate	
4.3 Processi caricaturali e alterazione dei rapporti di forza	
5. Una nota conclusiva	
CAPITOLO SESTO – Uomini e dèi	p. 209
1. Introduzione	
2. Dal sorriso al riso: scherzare con Demetra	
3. Uno sguardo a Roma: Numa a colloquio con Giove	
4. Deridere gli dèi. Dall'Egitto alla Grecia	
CONCLUSIONI	p. 229
BIBLIOGRAFIA	p. 237

## ABBREVIAZIONI

- Adler: Adler A., *Suidae lexicon*, 4 vol., Leipzig, Teubner, 1928-1971.
- Chantraine: Chantraine P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Éditions Klincksieck, 1984.
- Dindorf: Dindorf G., *Scholia Graeca in Homeri Odysseam ex codicibus aucta et emendata*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert – Publisher, 1962.
- Dübner: Dübner F., *Scholia Graeca in Aristophanem. Scholia in Plutum*, Paris, Didot, 1877, repr. 1969.
- Erbse: Erbse H., *Scolia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera)*, Berlin, De Gruyter, 1969.
- FGrHist*: F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden, Brill, 1962 – 1969.
- Holwerda: Holwerda D., *Scholia in Aristophanem*, Groningen, Bouma, 1982 – 2001.
- HRR*: *Historicorum Romanorum reliquiae*, edidit Hermannus Peter, Stuttgart, Teubner, 1967.
- K – A: Kassel R. – Austin C., *Poetae Comici Graeci*, Berlin, De Gruyter, 1983 – 2001.
- Kock: Kock T., *Comicorum Atticorum fragmenta*, vol. 3, Leipzig, Teubner, 1888.
- L – P: Lobel E. – Page D. L., *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Oxford University, 1963.
- Lieberman: Lieberman G., *Fragments. Alcée*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- LIMC*: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. III, 1, Artemis, Verlag Zürich und München, 1986.
- LSJ*: *A Greek-English lexicon*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- M. – W.: Merkelbach, R. - West, M.L., *Fragmenta Hesiodica*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Ribbeck: Ribbeck O., *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium Fragmenta*, vol. II, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1962.
- Schrader: Schrader H., *Porphyrii quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae*, fasc. 1 e 2, Leipzig, Teubner, 1880-1882.
- SEG*: *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Brill, Leiden, 1923 - .

Snell – Kannicht - Radt: Snell B. - Kannicht R. -Radt S., *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971

Voigt: Voigt E. M., *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam, Athenaeum Polak and Van Gennep, 1971.

Walz: Walz C., *Rhetores Graeci*, IX, Stuttgart – Tübingen, 1836.

Wehrli: Wehrli F., *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*. Vol. 9, Basel – Stuttgart, Schwabe 1969.

West: West M. L., *Iambi et elegi Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

Rabe: Rabe H., *Hermogenis Opera*, Stuttgart, Teubner, 1969.

## INTRODUZIONE

La rappresentazione del divino nelle fonti letterarie in lingua greca è intersecata dal riso e dalla comicità. Sin dall'età arcaica, nell'epica omerica, gli dèi ridono e sono oggetto del riso; le storie che li vedono coinvolti divertono il pubblico che le ascolta nel canto degli aedi o che ne assiste alla rappresentazione sul palcoscenico del teatro attico del V secolo. Il modo di elaborare la dimensione divina da parte degli autori greci non è isolata; anche altre culture mediterranee antecedenti o coeve a quella greca tratteggiano un mondo divino politonale, in cui la *gravitas* delle gesta narrate si mescola al riso degli stessi dèi, si stempera grazie a improvvisi, umoristici alleggerimenti. Possiamo fare qualche esempio.

Nel poema babilonese di Atrahasis, risalente al XVII secolo a.C., il racconto delle vicende degli dèi somma tratti seri e burleschi: nei giorni del diluvio universale, le divinità si rifugiano in una grotta e si accalcano attorno alla dea Nintu che ha sete di birra: esse sono descritte come rassomiglianti a montoni nei pressi di un abbeveratoio; simili a mosche sono definite in un altro passo le divinità mentre accorrono, affamate, al banchetto. Un altro passaggio del poema fa riferimento al dio Ea/Enki che, durante un'assemblea divina, si prende gioco e ride di Enlil, il re degli dèi<sup>1</sup>. Tracce di riso divino si trovano anche nel racconto della disputa tra Horus e Seth, tramandato dal papiro Chester Beatty I, risalente alla fine del II millennio a.C. Uno degli episodi racconta del riso che la dea Hathor provoca in suo padre, che giace a terra con aria triste, scoprendo i propri genitali<sup>2</sup>. Questi aspetti nella configurazione della dimensione divina, benché comuni a diverse culture del Mediterraneo antico, assumono chiaramente tratti e specificità inerenti alla cultura e alla religione in seno alle quali sono rielaborati.

In Grecia, il rapporto del divino con la sfera del riso e del comico oltre a presentare connotati culturalmente determinati, definisce e articola il perimetro stesso delle figure divine e delle loro prerogative. Nelle fonti, questo rapporto è inoltre declinato secondo modalità e coordinate che variano a seconda dei generi di afferenza, seguendo dunque i codici dell'epica, del teatro comico, della parodia, della riflessione in prosa della seconda sofistica. Anche solo da una veloce panoramica non può sfuggire all'occhio la ricorrenza con la quale un simile tema si pone all'attenzione dello studioso che intenda esplorarlo. Il

<sup>1</sup> Bottéro, Kramer (1989), pp. 526-601; Ballabriga (2000), pp. 123 – 131; Bettini (2016), pp. 4 – 6.

<sup>2</sup> Bettini (2016), p. 6.

legame degli dèi con il riso e il comico nelle fonti letterarie abbraccia infatti un arco cronologico molto ampio, diventando oggetto di elaborazione, rielaborazione e indagine da parte di poeti, intellettuali, filosofi, per molti secoli: il γέλως e la comicità sono componenti integranti e ricorrenti nella rappresentazione del divino, così come lo sono della rappresentazione dell'umano. Dèi e uomini partecipano in egual misura della dimensione ludica, scherzosa, e in egual misura possono diventare fonte di divertimento per il pubblico destinatario delle storie che li vedono protagonisti.

Il legame tra la rappresentazione del divino e il riso risulta tuttavia di non facile interpretazione per via della sua specificità e distanza culturale. Questa problematica si è imposta all'attenzione della critica contemporanea a partire dagli anni '30 del Novecento. In un importantissimo saggio del 1934 intitolato *Lachende Götter*, Paul Friedländer isola e discute i passi nei quali gli dèi ridono e nei quali, allo stesso tempo, si ride di loro<sup>3</sup>. Partendo da Omero, l'attenzione dello studioso si appunta sul canto di Ares e Afrodite nel libro VIII dell'*Odissea* per poi spostarsi all'*Iliade*, in particolare alla buffa prestazione di Efesto, che si cimenta nell'improbabile ruolo di coppiere degli dèi nel libro I, alla *Teomachia* dei libri XX e XXI, all'inganno ordito da Era ai danni di Zeus nel libro XIV. Scandagliata l'epica omerica, Friedländer volge infine la sua attenzione alla rappresentazione comica delle divinità sul palcoscenico delle commedie aristofanesche. Nella sua disamina del *corpus* epico, lo studioso sottolinea la compresenza di elementi solenni e scherzosi nella rappresentazione del mondo divino. I repentini passaggi dal serio al ridicolo sono per Friedländer la cifra caratteristica del racconto di Omero sugli dèi; il riso che costella la narrazione divina e che ha spesso come oggetto gli stessi immortali non sminuisce però la τιμή di questi ultimi, non ne comporta una umiliazione. Friedländer giunge dunque alla conclusione che la rappresentazione del divino presente nell'epica omerica e nel teatro di Aristofane non sia da interpretarsi come una forma di empietà verso gli dèi ma come uno scherzo, un modo di giocare con gli immortali e con le configurazioni antropomorfe grazie alle quali è possibile pensarli.

La riflessione di Friedländer trova fertile terreno di confronto soprattutto negli anni '60. Nella sua scia si pone l'articolo di Albin Lesky, *Griechen lachen über ihre Götter*, comparso nel 1961 sulla rivista *Wiener Humanistische Blätter*. Rispetto al suo predecessore la prospettiva di analisi di Lesky è differente. Come suggerisce lo stesso titolo del saggio il focus della disamina si sposta dal riso degli dèi al ridere degli dèi, alle modalità con cui e

<sup>3</sup> Il saggio compare per la prima volta nel 1934 sulla rivista *Antike* n. 10, pp. 209- 226. In esergo al secondo capitolo e in bibliografia esso compare citato nella più recente opera di Friedländer del 1969, *Studien zur Antiken Literatur und Kunst*, pp. 3-18.



agli scopi per cui gli autori greci ridono delle proprie divinità. Anche nel definire l'arco cronologico della sua analisi, Lesky modifica l'approccio partendo dalle fonti più tarde per risalire all'incontrario la linea del tempo. Il primo autore di cui si occupa è dunque Luciano, poi Aristofane, lasciando per ultimo il corpus dell'epica omerica costituito grosso modo dagli stessi passi già isolati da Friedländer. Nell'affrontare le opere luciane e il teatro aristofanese, Lesky rimarca una prima discrepanza nella rappresentazione del divino. Secondo lo studioso, la satira di Luciano si sarebbe rivolta a divinità ormai morte, senza più alcun valore religioso per un uomo del II secolo d.C. In poche parole, Luciano avrebbe riso degli dèi della tradizione a cui, al suo tempo, non credeva più nessuno. Al contrario, gli scherzi vivaci di Aristofane sarebbero da interpretarsi, per Lesky, come scervi da scetticismo, indirizzati a divinità onorate dal commediografo e dai suoi concittadini. Il giudizio di Lesky è netto soprattutto nei confronti della riflessione luciana sul divino che, come avremo modo di approfondire, è più complessa della semplificazione cui lo studioso la sottopone e ben lungi dall'essere liquidabile come una forma di scettica burla verso un mondo divino trapassato, insignificante. L'ampio spazio che la rappresentazione del mondo degli dèi occupa nella prosa di Luciano basta da solo a smentire la severa e forse troppo approssimativa posizione dello studioso. Quanto, infine, ai passi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, Lesky afferma che nell'epica omerica non si ride degli dèi come nel teatro di Aristofane, piuttosto si sorride di essi. Nella narrazione delle loro storie, caratterizzate dalla frivolezza, sarebbe evidente, secondo lo studioso, l'influenza dell'ambiente ionico.

Di divina frivolezza nel comportamento degli immortali nelle storie omeriche parla anche Walter Burkert nel celebre articolo del 1960, *Das Lied von Ares und Aphrodite. Zum Verhältnis von Odyssee und Ilias*<sup>4</sup>. Lo studioso tedesco, come suggerisce il titolo stesso del suo lavoro, circoscrive la sua analisi alla poesia omerica, prendendo come episodio su cui condurre l'indagine il celebre canto di Demodoco del libro VIII dell'*Odissea*. La storia narrata dall'aedo è additata come esempio paradigmatico di burlesco divino. Burkert non spiega preliminarmente cosa intenda per burlesco; tuttavia con questa espressione egli etichetta, oltre al passo dell'*Odissea*, anche tutti quei passi dell'*Iliade* – gli stessi individuati da Friedländer - nei quali gli dèi divertono, ridono e fanno ridere. All'*Iliade*, Burkert concede maggiore spazio in un altro saggio, comparso due decenni dopo, nel 1982, intitolato *Götterspiel und Götterburleske in altorientalischen und griechischen Mythen*. Nell'articolo egli affronta di nuovo il tema del burlesco divino e della dimensione ludica nella

<sup>4</sup> In *Rheinisches Museum für Philologie* Neue Folge, 103. Bd. 2 H, pp. 130-144.

<sup>5</sup> In *Eranos – Jahrbuch* 51, pp. 335 – 367.

rappresentazione del divino presente nella cultura greca arcaica. Quest'ultima, in particolar modo le elaborazioni iliadiche, viene stavolta messa in relazione con le opere delle culture vicino-orientali nella quali sia possibile riscontrare, per lo studioso, una rappresentazione similmente scherzosa degli dèi; Burkert accenna in particolar modo al già discusso poema di Atrahasis e al mito babilonese di Adapa. In entrambi i lavori, Burkert interpreta i tratti farseschi e frivoli nel racconto delle gesta divine dell'*Iliade* e dell'*Odissea* come il segno dell'eterna beatitudine degli dèi rispetto a un mondo umano tragico e luttuoso. Il riso degli immortali costituisce a suo parere la cifra di un'abissale differenza tra mortali e mortali.

Questa interpretazione della rappresentazione omerica delle divinità è messa in discussione e contrastata da Stephen Halliwell. Nel suo libro del 2008, *Greek Laughter. A Study in Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, e in un più recente articolo del 2017, *Divine Laughter in Homer and Lucian*<sup>6</sup>, lo studioso sostiene la tesi di un Olimpo tutt'altro che beato, e invece attraversato da tensioni, immerso in una continua e imprescindibile dialettica con il mondo umano. Il riso degli dèi ha un ruolo fondamentale nel delineare la dimensione olimpica ma conserva allo stesso tempo multiformi funzioni, dunque non può essere soggetto a univoche e generalizzate interpretazioni. Per Halliwell, esso è sia espressione della potenza delle divinità, come nelle ricorrenti occorrenze nel libro XXI dell'*Iliade*, che indizio di polarizzazione, di un Olimpo disarmonico, come nel libro VIII dell'*Odissea*.

Non vogliamo qui anticipare temi e problematiche di cui tratteremo più nello specifico nei capitoli che seguiranno. Ciò che tuttavia ci preme sottolineare è l'unanime accordo della critica nel ritenere il riso come parte integrante della rappresentazione degli dèi, nel riconoscere il ruolo fondamentale da esso giocato nella cultura greca anche nella definizione e nel racconto di ciò che pertiene alla sfera religiosa. Questa rilevanza è riconosciuta anche nello studio di Ingvild Sælid Gilhus, *Laughing Gods, weeping Virgins*, del 1997. Il lavoro della studiosa norvegese affronta il rapporto tra la religione e il riso nelle culture del Mediterraneo antico - tra cui spicca nella disamina quella greca -, nel primo cristianesimo, fino all'età moderna e contemporanea. Privilegiando un approccio comparativo, l'analisi riflette soprattutto il grande scarto culturale tra l'importantissima presenza e funzione del riso nella rappresentazione e definizione del mondo divino nella religione greca e l'assenza di esso nei monoteismi, in particolare nell'Ebraismo e nel primo Cristianesimo. Una differenza dettata da un diverso modo di pensare gli dèi e, allo stesso tempo, da una diversa

<sup>6</sup> Comparso in *Greek Laughter and Tears. Antiquity and After*, a cura di M. Alexiou e Douglas Cairns, 2017, pp. 36 – 53.

concezione del ruolo del riso nella vita degli uomini, aspetto che si riflette nella rappresentazione stessa della dimensione divina.

Abbiamo passato velocemente in rassegna gli studi a nostro parere più significativi concernenti il rapporto tra la rappresentazione del divino, il riso e la comicità. È evidente come gran parte della riflessione sul tema sia occupata dallo studio degli dèi omerici, che continua a dividere la critica. A parte le disamine di Friedländer e Lesky non esistono, ad oggi, studi che affrontino la problematica in maniera organica, che interrogino insieme e con funzione contrastiva le diverse fonti al fine di evidenziarne similitudini e differenze nella trattazione della materia in questione, e di indagare quegli scarti di cui ha senso postulare l'esistenza considerata l'eterogeneità di genere e di epoca delle stesse fonti. Al fine di far emergere aspetti ricorrenti e singolarità, nella presente tesi passeremo nuovamente in rassegna i testi già individuati dalla critica, ampliando il corpus con nuove fonti non solo in lingua greca ma anche in lingua latina. L'approccio comparativo con la cultura romana sarà rivolto a quei testi che presentino specifici riferimenti a opere elaborate dalla cultura greca o che si presentino come riscritture di passi greci; il fine è quello di sfruttare il metodo dell'accostamento culturale per mettere in luce, anche in questo caso, similitudini e differenze nel delineare il legame del mondo divino con il riso e il comico. In particolare cercheremo di comprendere in che modo il riso definisca le figure divine, cosa aggiunga alla rappresentazione degli dèi, se e come aiuti a declinare le caratteristiche specifiche dei singoli componenti dell'Olimpo. Infine, uno degli obiettivi di questo lavoro sarà individuare i meccanismi del riso e del comico in relazione alle figure divine e vedere se ci siano e quali siano le somiglianze e le dissomiglianze con il riso e il comico in relazione alle figure umane. In poche parole, cercheremo di rispondere a queste poche domande: gli dèi, nella rappresentazione che se ne dà nelle fonti in lingua greca classificabili come letterarie, ridono e fanno ridere per gli stessi motivi, secondo gli stessi meccanismi che regolano il riso e il comico dei personaggi umani? Si può sostenere che i Greci ridano delle proprie divinità? In che termini?

Per rispondere a questi quesiti, abbiamo deciso di appuntare un metodo di indagine che tenga conto anche delle specificità dei generi di riferimento delle fonti. Per quanto riguarda il corpus di passi afferenti all'epica, ci soffermeremo su tre episodi dei poemi omerici: il banchetto divino nel libro I dell'*Iliade*, la *Teomachia* dei libri XX e XXI (ivi compresa la sua riscrittura parodica nella *Batracomiomachia*), il canto di Ares e Afrodite del libro VIII dell'*Odissea* che comprenderà una breve trattazione della riscrittura di questo famoso passo

nei *Dialoghi degli dèi* di Luciano e nell'*Ars Amatoria* di Ovidio. Cogliremo dunque l'occasione per analizzare i meccanismi del riadattamento luciano e dell'operazione di traduzione culturale messa in atto dal poeta latino. Per concludere la disamina dell'epica, un'analisi a parte sarà dedicata alla figura di Hermes nell'*Inno omerico* IV, un testo il cui umorismo è stato già più volte evidenziato dalla critica. Nel trattare le fonti epiche, seguiremo il *fil rouge* del riso degli dèi, cogliendone le occorrenze più significative. Il metodo che seguiremo sarà quello di analizzare il rapporto delle divinità con il riso secondo due prospettive, una interna e una esterna alla narrazione. Ci soffermeremo dapprima sui meccanismi che spingono una divinità a ridere di un proprio simile e a ridere per quello che afferma un proprio simile. Accanto a queste forme di riso, che potremmo definire "interno", esamineremo i passi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* nei quali, oltre al riso delle divinità, sia testimoniata anche la reazione divertita del pubblico destinatario dell'opera; a tal proposito, cercheremo di capire le ragioni che motivano questo divertimento. Una volta individuati, confronteremo questi meccanismi con quelli che invece provocano il riso dei personaggi interni alla narrazione e del pubblico esterno, quando l'oggetto, di tale riso, sia un uomo. Nell'analisi del riso degli dèi, un obiettivo collaterale ma non meno importante sarà comprendere come suddetto riso sia uno strumento in grado di definire le figure divine, di metterne a fuoco le prerogative nella pragmatica delle azioni che le vedono coinvolte, di dettagliarne il ruolo e la posizione rispetto alle altre divinità all'interno del pantheon descritto nella narrazione.

Una volta sviscerato il corpus epico, rivolgeremo la nostra attenzione al teatro del V secolo, in particolare alle opere afferenti al genere della commedia e del dramma satiresco, opere ben codificate che hanno come fine quello di divertire, far ridere il pubblico che ad esse assiste. Il nostro scopo sarà comprendere i meccanismi della deformazione comica cui sono sottoposte le figure divine sul palcoscenico e mettere a confronto questi procedimenti con quelli che invece regolano le alterazioni comiche dei personaggi umani, in particolare di quei personaggi che godono di autorità e potere. Ci soffermeremo in particolare su due divinità: Hermes e Dioniso. Di entrambi approfondiremo il gioco comico eseguito a partire dai tratti costitutivi delle loro figure, che comprendono l'estetica delle loro rappresentazioni – letterarie e iconografiche –, gli epiteti che esemplificano il ruolo da essi svolto, le epiclesi attraverso le quali sono invocati e le τιμαί loro accordate in funzione del potere esercitato. Dopo aver concluso la disamina, cercheremo di capire le implicazioni della rappresentazione comica del divino nel teatro. Dando un occhio al contesto, ai codici del genere, non ultimo alle spiegazioni degli esegeti, proveremo a mettere a fuoco, dopo averne circoscritto i limiti,

il significato attribuibile alla ricorrente pratica dei commediografi e del pubblico antico di ridere delle proprie divinità e insieme ad esse.

Nella parte conclusiva di questa tesi, inoltre, approfondiremo la descrizione del rapporto tra uomini e divinità nei racconti mitici nei quali il riso sia un protagonista importante. Nell'ottica di passare al setaccio il modo in cui le fonti delineano le dinamiche tra mortali e immortali, analizzeremo, infine, la tematica del ridere degli dèi in quei miti e racconti storici che, con funzione pedagogica, condannano l'attitudine dei personaggi umani protagonisti a deridere le divinità, a sminuirne il potere attraverso il riso. Anche in quest'ultimo caso, non trascureremo di rilevare i meccanismi e i criteri demarcativi che consentono di discernere tra un approccio corretto al divino, attraverso il riso, e un approccio scorretto e per questo condannato, costituito dalla derisione e dal disprezzo verso gli dèi.

Nel delineare il prospetto e gli obiettivi teorici del nostro lavoro, abbiamo parlato di meccanismi del riso e della comicità. Chiaramente nella presente disamina essi verranno progressivamente dipanati, attraverso un'interpretazione delle fonti che si appoggerà anche al lavoro esegetico svolto in prima battuta dagli stessi antichi commentatori sui passi che analizzeremo. Alcuni meccanismi saranno dunque dedotti nel corso della discussione. Come già notato da Stephen Halliwell nel suo lavoro sul riso in Grecia, gli esercizi teorici con ambizione a definire e classificare il riso e il comico nell'antichità non sono molti, una notevole differenza rispetto ai moderni studi, tendenti a stabilire una o più coordinate universalmente valide per spiegare l'eziologia e le dinamiche dei due fenomeni<sup>7</sup>. Alla fine degli anni '90, Dominique Arnould ha dedicato un piccolo ma prezioso articolo alle dinamiche che regolano il rapporto tra il ridicolo e il riso in Grecia, e ha provato a mettere in ordine i diversi meccanismi che emergono a partire dall'età arcaica, senza trascurare di cogliere i mutamenti di gusto sopraggiunti nel corso della storia<sup>8</sup>. La prima differenza che lo studioso annota è quella tra un riso di inclusione e un riso volto all'esclusione del bersaglio individuato dal gruppo, una dinamica sociologica individuata e ampiamente discussa da Eugène Dupréel in un noto articolo del 1928, e che Arnould riscontra anche nelle fonti antiche<sup>9</sup>. Tra i meccanismi del ridicolo, poi, individuati e documentati, Arnould segnala: gli atti mancati, accompagnati da una eccessiva gesticolazione; la deformità e inadeguatezza fisica rispetto al compimento di determinate azioni; i travestimenti; infine le incongruenze e contraddizioni logiche.

<sup>7</sup> Halliwell (2008), pp. 10 – 11.

<sup>8</sup> Arnould (1998), pp. 13 – 20.

<sup>9</sup> Dupréel (1928), pp. 213 – 260.

Accanto a questo tentativo contemporaneo di sistematizzazione, a nostro parere vale comunque la pena dar voce agli autori antichi e dedicare un piccolo spazio alle più note teorizzazioni dei meccanismi del γελοῖον e del comico nel mondo greco che ci consentano di definire in anticipo altri meccanismi di cui troveremo particolare riscontro nella nostra disamina<sup>10</sup>. Guardando alle fonti in lingua greca, il tentativo di comprendere e spiegare come funzioni la sfera del riso e del ridicolo acquista rilievo soprattutto nella riflessione filosofica sulla commedia. Nel *Filebo*<sup>11</sup>, Platone riflette sui meccanismi che producono il ridicolo, τὸ γελοῖον, l'elemento che definisce il genere comico. Platone indaga la disposizione d'animo di chi ride e di chi è deriso, e le ragioni per cui si ride. Il ridicolo è, per Platone, un vizio, πονηρία, generato dall'ignoranza e per questo classificabile come un male: è γέλοιος chi non conosce se stesso e si illude di poter essere ciò che non è. Lo scarto tra illusione, aspettative e realtà è causa del riso. A tal proposito Platone elenca tre articolazioni di questo meccanismo psicologico. Si dimostra ridicolo chi pensa di essere più ricco, più grande e più bello, infine più virtuoso di quanto non sia. Tuttavia, precisa il nostro, queste mancanze devono abbinarsi a una forma di ἀσθενία, debolezza, all'incapacità di chi è deriso di difendersi e provocare dolore. Il γελοῖον deve dunque essere ἀβλαβές. Da parte di chi ride, le dinamiche sono invece le seguenti. Dal momento che il ridicolo è un vizio, chi ride finisce col rallegrarsi, in definitiva, del male altrui. Il riso è dunque un prodotto dello φθόνος, una forma di affermazione della propria superiorità sull'altro, affermazione che prevede alla base un distacco emotivo e che genera come conseguenza il piacere. Tuttavia, dice il nostro, quando si ride di un amico le cose assumono una sfumatura diversa: la sensazione di vedere un φίλος umiliato non contempla una gioia a senso unico ma si configura, piuttosto, come un misto ambivalente e ambiguo di piacere e dolore<sup>12</sup>.

Nel celebre passo della *Poetica* sulla commedia<sup>13</sup>, invece, Aristotele definisce il ridicolo un errore e una bruttezza indolore e incapace di creare danno, τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν. Il filosofo riconosce dunque nei difetti, nelle incongruenze distratte e disarmoniche la presenza del ridicolo; quest'ultimo si riscontra anche in ciò che è turpe e vergognoso, nel brutto<sup>14</sup>. Condizione imprescindibile del γελοῖον

<sup>10</sup> Una rassegna in Plebe (1952); Monaco (1968), pp. 22 – 25.

<sup>11</sup> 48a – 50b.

<sup>12</sup> Sul passo del *Filebo* si vedano Cadiou (1952), pp. 302 – 311; de Vries (1985), pp. 378 – 381; Arnould (1998), p. 19.

<sup>13</sup> 1449 a – b.

<sup>14</sup> Si confronti la definizione aristotelica con quella elaborata da Cicerone nel *De Oratore*, II, 238 – 239: *materies omnis ridiculorum est in iis vitiis, quae sunt in vita hominum neque carorum neque calamitosorum neque eorum qui ob facinus ad supplicium rapiendi videntur; eaque belle agitata ridentur. Est enim deformitatis et corporis vitiorum satis bella materies ad iocandum.* L'intera materia del ridicolo è in quei difetti

è tuttavia l'assenza di dolore e danno in chi si rende ridicolo; per Aristotele, dunque, la sofferenza non può produrre il riso. Questa interpretazione appare, tuttavia, figlia di una riflessione che rinvia a un genere – quello comico – e a una elaborazione etica storicamente determinati: questo parametro aristotelico non è di fatto applicabile alle fonti di età arcaica, in cui la sofferenza fisica del bersaglio è parte integrante del processo che conduce al riso, come avremo modo di osservare nei capitoli seguenti. Non bisogna infine dimenticare che la riflessione aristotelica si impernia sulla definizione delle differenze tra tragedia e commedia; se la prima si basa sull'imitazione di persone migliori che nella realtà, la commedia pone al centro la μίμεις φαυλοτέρων, il ritratto degradato degli uomini, la rappresentazione di persone peggiori di quelle che si incontrano tutti i giorni. L'importanza accordata ai caratteri umani si ritrova anche in un passaggio della *Retorica* nel quale il filosofo annovera rapidamente tra le cose ridicole gli uomini, le parole e le azioni, ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα ἡδέα εἶναι, καὶ ἀνθρώπους καὶ λόγους καὶ ἔργα<sup>15</sup>.

L'idea che il riso possa nascere non solo dai tipi umani ma anche da ciò che si dice e ciò che si fa è articolata con più chiarezza in una fonte di probabile ascendenza peripatetica: il *Tractatus Coislinianus*. Il trattato, trasmesso dal solo manoscritto 120 conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, e datato al X secolo, presenta una riflessione sulla commedia corredata da uno schema sui meccanismi del riso. Molto si è discusso sull'origine e la fonte del trattato: a tal proposito sono stati fatti i nomi di Andronico di Rodi, di Teofrasto e, non ultimo di Aristotele<sup>16</sup>. Richard Janko si è spinto a considerare il *Tractatus* una sintesi derivata direttamente dal presunto secondo libro della *Poetica* di Aristotele, riprendendo l'ipotesi formulata originariamente da Wilhelm von Christ nella sua edizione all'opera del filosofo del 1878, e lanciandosi a sua volta in un vero e proprio lavoro ricostruttivo dell'opera fantasma<sup>17</sup>. Attualmente la critica sembra tuttavia concorde nel riconoscere piuttosto la discendenza del trattato da una fonte seriore rispetto ad Aristotele e tuttavia ispirata alla riflessione dello Stagirita sul comico<sup>18</sup>. Nonostante i problemi filologici, il testo del trattato, nella sua schematicità, è molto interessante. In esso sono individuate due fonti del γέλως<sup>19</sup>: un riso ἀπὸ τῆς λέξεως, provocato dalle parole, e un riso ἀπὸ τῶν πραγμάτων,

presenti nella vita di uomini che non siano né benvenuti, né disgraziati, e che per un delitto non sembrino essersi sottratti al supplizio”.

<sup>15</sup> Aristotele, *Retorica*, I, 11, 29.

<sup>16</sup> Janko (1984), pp. 44 – 52. Diogene Laerzio, V, 46 – 48, riporta la notizia che Teofrasto scrisse un περὶ γελοίου e un περὶ κωμῳδίας, entrambi perduti. Anche il retore Demetrio scrisse un trattato perduto intitolato περὶ γελοίου, secondo Ateneo, VIII, p. 348.

<sup>17</sup> Janko (1984).

<sup>18</sup> Discute la problematica Lanza nell'appendice al testo della *Poetica* curata per Rizzoli (2007), pp. 231 – 236.

<sup>19</sup> Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, I, 1, pp. 50-53.

prodotto dalle azioni. In relazione al riso che nasce dall'uso del linguaggio, il testo elenca una serie di figure retoriche cui già gli antichi riconoscevano la capacità, se opportunamente sfruttate, di far ridere: ὁμωνυμία, omonimia; συνωνυμία, sinonimia; ἀδολεσχία, l'uso reiterato della stessa parola; παρωνυμία (παρὰ πρόσθεσιν καὶ ἀφαίρεσιν), la paronimia ottenuta scambiando due termini simili nella forma ma diversi nel significato, aggiungendo o sottraendo lettere, come per esempio *spicciare* e *spiacciare*; ὑποκόρισμα, i diminutivi; ἐξάλλαγή (φωνῆ, τοῖς ὁμογενέσι), deformazione della voce o simili; σχῆμα λέξεως, le figure del linguaggio. Quanto invece alle azioni, il riso può originare: ἐκ τῆς ὁμοιώσεως (χρήσει πρὸς τὸ χεῖρον, πρὸς τὸ βέλτιον), dall'assimilazione al peggio o al meglio, ossia quando il peggior tenta di assomigliare al migliore e viceversa; ἐκ τῆς ἀπάτης, dall'inganno; ἐκ τοῦ ἀδυνάτου, dall'impossibile; ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολούθου, da ciò che è possibile ma non conseguente; ἐκ τοῦ παρὰ προσδοκίαν, dall'inaspettato; ἐκ τοῦ χρῆσθαι φορτικῇ ὀρχήσει, da una danza volgare; ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἐχόντων παρὶς τὰ μέγιστα φαιδρία λαμβάνη, quando qualcuno pur potendo, tralascia le cose più importanti per volgersi a quelle di scarsa rilevanza; ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ᾗ καὶ μηδεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων, quando il discorso è sgangherato e senza senso<sup>20</sup>.

A proposito di meccanismi linguistici in grado di condurre al riso, citiamo infine la testimonianza presente nel trattato περὶ μεθόδου δεινότητος del retore Ermogene di Tarso, vissuto a cavallo tra II e III secolo d.C. Riguardo al τὸ κωμικῶς λέγειν ἅμα καὶ σκώπτειν, al parlare comicamente e alla pratica dello scherno in auge nel passato, Ermogene indica tre μέθοδοι: τὸ κατὰ παρωδίαν σχῆμα, l'uso della parodia; τὸ παρὰ προσδοκίαν, sentire qualcosa di inaspettato; τὸ ἐναντίας ποιῆσθαι τὰς εἰκόνας τῆ φύσει τῶν πραγμάτων, la creazione di immagini contrarie alla natura delle cose<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> La distinzione tra un ridicolo *in re* e un ridicolo *in verbo* si ritrova anche nel celebre *Excursus de ridiculis* presente nel libro II del *De Oratore* di Cicerone, 240 - 289. La bipartizione è diversamente dettagliata rispetto al *Tractatus* e rivolta specificamente alla dimensione orale e oratoriale. Quanto alle facezie *in verbo*, Cicerone elenca: il doppio senso, soprattutto se unito all'inaspettato, la paronomasia, l'etimologia, la citazione di versi e proverbi, l'interpretazione alla lettera, l'allegoria, la metafora, l'antifraasi e l'antitesi. Quanto alle facezie *in re*, la lista è più lunga: gli aneddoti, i confronti, la caricatura, l'iperbole, l'enfasi, l'ironia, i fraintendimenti, le battute stravaganti, la ritorzione dello scherzo, il sottinteso, la battuta dispettosa e flemmatica, la spiegazione e la congettura inventate, la contraddizione, il rimprovero e il consiglio, dire qualcosa di pertinente al carattere di ciascuno, l'inaspettato, il concedere all'avversario ciò che ci nega, lo scherzo in tono sentenzioso, esprimere un desiderio irrealizzabile, dare una risposta indesiderata senza batter ciglio. Un rapido accenno alla divisione tra un ridicolo dei fatti e un ridicolo delle parole si riscontra, su probabile influenza ciceroniana, anche in Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 3, 37. Sulla trattazione ciceroniana si veda Monaco (1968); per il rapporto tra il *Tractatus Coislinianum* e l'*Excursus* ciceroniano si veda Grant (1948), pp. 80 – 86.

<sup>21</sup> Ermogene, περὶ μεθόδου δεινότητος, 34 Rabe. Di ciascun meccanismo, Ermogene cita un esempio: quanto alla parodia, egli rinvia alla celebre parodia di Alcibiade al v. 45 delle *Vespe* di Aristofane; quanto invece all'evocazione di immagini sproporzionate, Ermogene cita l'antitetica contrapposizione del piccolo al grande,



Questa veloce rassegna mostra la presenza di una riflessione sui meccanismi del γελῶιον a partire dal IV secolo a.C., riflessione che tanto in Grecia quanto a Roma si intreccia con la definizione dei principi e delle dinamiche dell'elocuzione dell'oratore, che può annoverare tra le sue armi quella del riso e del ricorso a espressioni o immagini ridicole per catturare l'attenzione e la simpatia dell'uditorio. Ad ogni modo, benché queste elaborazioni teoriche prendano le mosse e si riferiscano soprattutto al genere comico o alla sfera retorica, esse ci permettono di gettare una prima luce sugli ingranaggi del riso secondo una prospettiva emica, e dunque di creare una griglia di riferimento per il nostro studio. Appoggiandoci dunque a questo *pattern* appena delineato – ma non solo – verificheremo in che modo e secondo quali meccanismi gli dèi ridano e facciano ridere, come funzionino il riso e la comicità quando i protagonisti siano gli eterni abitanti dell'Olimpo.

come ἐμαχέσαντο οἱ ὄρνυγες ὡς Αἴας καὶ Ἔκτωρ, e del grande al piccolo, Ἔκτωρ καὶ Ἀχιλλεὺς ἐμαχέσαντο ὡς ἀλεκτρούνες.

## CAPITOLO PRIMO

### Efesto e il riso

#### 1. Introduzione

Alla fine del primo libro dell'*Iliade*, quando l'azione si sposta dall'accampamento acheo all'Olimpo, Omero costruisce una scena, la prima del poema, suggellata dal riso degli dèi. Protagonista indiscusso è il dio Efesto, artefice e oggetto indiretto dell'ilarità divina.

La vicenda è nota: a seguito di un alterco tra Era e Zeus, il dio allevia con un discorso convincente la paura e il turbamento di Era, causati dalle minacce del padre degli dèi; infine Efesto smorza definitivamente il clima di tensione venutosi a creare sull'Olimpo provocando, nelle vesti di goffo coppiere, il riso delle altre divinità.

Per comprendere appieno tutti i meccanismi attivati dal poeta e tutte le dinamiche interne che conducono al riso, ripercorreremo in dettaglio l'episodio olimpico, le cause scatenanti e il suo svolgimento, soffermandoci sulle figure cardine che lo animano. L'esegesi sarà condotta tenendo conto del contesto generale nel quale l'episodio stesso è inserito; la definizione di tutti gli elementi che lo compongono non potrà prescindere, di fatto, da alcuni importanti riferimenti alle vicende umane narrate in precedenza da Omero, rispetto alle quali le vicende divine si rivelano un interessante e quasi speculare contraltare.

A partire dall'episodio narrato nel libro I, coglieremo quindi l'occasione per esplorare la figura di Efesto nelle sue relazioni con Era e Zeus, e le caratteristiche della sua insolita fisicità, fonte non solo di divertimento ma anche di stupore, nonché connessa in modo particolare alle straordinarie doti di artigiano del dio, esaltate nel libro XVIII.

Dall'Olimpo ci risposteremo poi sulla piana di Troia, focalizzando la nostra attenzione dal Tersite dell'Olimpo, come venne soprannominato Efesto, al vero Tersite. Entrambi brutti e zoppi, entrambi ridicoli agli occhi dei loro pari, l'acheo e il dio presentano alcune interessanti somiglianze e importanti differenze che varrà la pena esplorare, soprattutto alla luce dei processi che li vedono protagonisti.

Dedicheremo infine la parte conclusiva del capitolo all'approfondimento del rapporto di Efesto con il riso. Tralasciando per il momento il canto di Ares e Afrodite, narrato nel libro VIII dell'*Odissea* e oggetto di trattazione separata, proseguiremo la nostra indagine

soffermandoci sul mito del ritorno di Efesto sull'Olimpo, le cui rielaborazioni di età arcaica e classica, seppur frammentarie, sembrano confermare il forte legame, già intuibile in Omero, del dio con la sfera del riso e del comico.

## 2. Efesto improbabile coppiere

Nella narrazione omerica, il dio Efesto fa la sua prima comparsa in una scena in cui il suo ruolo diventa quello di alleviare la tensione e ristabilire la pace sull'Olimpo, a seguito di una tremenda lite scoppiata tra Zeus ed Era. Il ritiro di Achille e la richiesta di vendetta nei confronti degli Achei, avanzata da Teti al padre degli dèi, sono la miccia che ha innescato l'esplosione della contesa tra i consorti. Il clima conflittuale che domina i primi cinquecento versi del poema omerico contagia anche le sedi olimpie, come di riflesso; l'animata discussione tra Agamennone e Achille, e il successivo ritiro di quest'ultimo, oltre ad essere la causa delle tensioni divine, è un paradigma che viene reduplicato con modalità ed esiti differenti nella famiglia divina. La prima comparsa della coppia celeste si tinge, dunque, dell'immane litigiosità che la contraddistingue come un marchio<sup>22</sup>. Motivo principale del risentimento di Era, non è soltanto la gelosia verso Teti, ma anche la gestione individualistica del potere divino da parte di Zeus.

In quanto membro della coppia divina, oltre che sorella del padre degli dèi, Era rivendica l'importanza della sua posizione che dovrebbe darle il diritto di conoscere i progetti di Zeus e di esercitare una funzione consultiva privilegiata rispetto agli altri dei. A Zeus spetta, tuttavia, l'ultima parola; è lui che, in ultima istanza, decide<sup>23</sup>. Era, tuttavia, immagina già quali saranno le future mosse di Zeus, vale a dire accogliere le richieste di Teti e favorire i Troiani. Per la dea partigiana degli Achei, la risoluzione privata dell'Olimpio è inaccettabile; a nulla valgono però le sue continue rimostranze: Zeus conclude l'alterco con la sposa divina ricorrendo alle minacce<sup>24</sup>. Intimorita dalle parole di Zeus, Era si mette a sedere in silenzio e piega il desiderio di ribellione all'obbedienza.

La violenza della lite, avvenuta davanti a tutti, diffonde un clima di profondo turbamento anche tra le altre divinità presenti, ὄχθησαν δ' ἀνὰ δῶμα Διὸς θεοὶ Οὐρανίῳνες, al v. 570. È a questo punto della narrazione che il poeta colloca l'entrata in scena di Efesto, l'unico fra

<sup>22</sup> Litigiosità che puntualmente, però, conduce a una riappacificazione; l'alternanza tra conflitto e armonia è la caratteristica principale della coppia divina, come spiega Pironti (2016), pp. 85-110. Si veda anche Pirenne-Delforge, Pironti (2016), pp. 23-100.

<sup>23</sup> Cfr. Bonnet (2016), pp. 113- 145.

<sup>24</sup> Tutta questa sezione occupa i vv. 493-567.

gli dèi ad avere il coraggio di farsi avanti. Il dio indirizza, dunque, tutta la sua sapienza alla costruzione di un discorso persuasivo. Il suo obiettivo è infatti quello di tranquillizzare sua madre Era e convincerla a rispettare l'autorità e il volere di Zeus, onde evitare le drammatiche ripercussioni minacciate dal padre degli dèi in caso di disobbedienza<sup>25</sup>.

Ma perché proprio Efesto è chiamato in causa per riportare la pace? Lo *Schol. Hom. Il. I*, 571 sembra indicare, a modo suo, una soluzione<sup>26</sup>:

εἰ μὲν ἄνθρωποι ἦσαν διὰ πρεσβυτικοῦ προσώπου τὴν στάσιν ἔλυσεν. ἀλλ' ὄρα τὸ ἀξίωμα τοῦ Διός· [...] βιωτικῶς οὖν διὰ τοῦ παιδὸς λύει τὴν στάσιν καὶ τὸ κατηφές τοῦ συμποσίου, γελῶμενον παρεισάγων τὸν Ἥφαιστον.

Se si fosse trattato di uomini, la lite sarebbe stata risolta da un personaggio anziano. Ma si consideri la posizione di Zeus. [...] Naturalmente è attraverso il figlio che viene risolta la lite e salvato il banchetto, facendo ricorso ad Efesto di cui si ride.

Come fa notare lo scoliasta, se si fosse trattato di una lite tra uomini, come quella avvenuta tra Agamennone e Achille, aggiungiamo noi, si sarebbe ricorsi ad un personaggio autorevole per età, come Nestore. Trattandosi di divinità, il discorso è un po' diverso: Zeus, nei poemi omerici, è il padre degli dèi; impossibile individuare una figura superiore e più autorevole. Per il commentatore che applica uno schema chiaramente umano per descrivere le dinamiche olimpiche è dunque naturale, βιωτικῶς, che il dissidio venga ricomposto dal παῖς, termine attraverso il quale viene messa in luce non solo la giovinezza di Efesto ma anche, e soprattutto, l'imparzialità. La neutralità di Efesto non è tanto militare (il dio asseconderà la richiesta di realizzare uno scudo per Achille avanzata da Teti<sup>27</sup> e, durante la battaglia degli dèi, parteggerà per gli Achei, come Era<sup>28</sup>), quanto familiare. Efesto, nei poemi omerici, è

<sup>25</sup> Un compito che riecheggia quello di Nestore ai vv. 247 e ss. Il celebre oratore dei Pili è il consigliere dei capi achei; forte della sua pluriennale esperienza sul campo di battaglia e dotato della saggezza e della lungimiranza che l'età avanzata porta con sé (è il più anziano partecipante alla guerra da parte achea), Nestore interviene nel tentativo di ricomporre la frattura venutasi a creare tra Agamennone e Achille. Come Nestore, Efesto ricopre dunque la funzione di paciere. Con una importante differenza: mentre nel caso delle vicende terrene, l'intervento dell'oratore dei Pili nulla può per placare la lite tra i due capi achei, un esito diverso e positivo avrà invece l'altrettanto violenta discussione divina.

<sup>26</sup> Tutti gli scoli sono citati dall'edizione degli *Scholias Graeca in Homeri Iliadem* di Erbse (1969).

<sup>27</sup> *Iliade* XVIII, vv. 424 e ss.

<sup>28</sup> *Iliade* XX, v. 36.

figlio sia di Era che di Zeus, e questo dovrebbe garantire un'equidistanza affettiva tale da consentirgli di essere un valido arbitro nella contesa tra i suoi genitori<sup>29</sup>.

Efesto teme una ripercussione dell'ira di Zeus su tutta la famiglia olimpica e che l'atmosfera per banchettare tutti insieme in armonia sia definitivamente rovinata dal litigio della coppia. Per questo il dio consiglia a sua madre di accettare con arrendevolezza le decisioni di Zeus, troppo forte e impossibile da contrastare. Egli aggiunge poi al suo discorso una seconda parte, diretta esclusivamente alle conseguenze alle quali Era potrebbe andare incontro, se dovesse continuare a litigare con Zeus; nel dare i suoi consigli e nel tentativo di ristabilire la serenità momentaneamente perduta, Efesto provoca due inaspettate reazioni<sup>30</sup>:

[...] ἀναΐξας δέπας ἀμφικόπελλον  
μητρὶ φίλῃ ἐν χειρὶ τίθει καὶ μιν προσέειπε·  
“τέτλαθι μήτηρ ἐμή, καὶ ἀνάσχεο κηδομένη περ,  
μή σε φίλην περ εὐῶσαν ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδωμαι  
θεινομένην, τότε δ' οὐ τι δυνήσομαι ἀχνύμενός περ  
χραιομεῖν· ἀργαλέος γὰρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι·  
ἤδη γὰρ με καὶ ἄλλοτ' ἀλεξέμεναι μεμαῶτα  
ῤῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίοιο,  
πᾶν δ' ἦμαρ φερόμην, ἅμα δ' ἠελίῳ καταδύντι  
κάππεσον ἐν Λήμνῳ, ὀλίγος δ' ἔτι θυμὸς ἐνήεν·  
ἐνθά με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα”.  
ὣς φάτο, μείδησεν δὲ θεὰ λευκώλενος Ἥρη,  
μειδήσασα δὲ παιδὸς ἐδέξατο χειρὶ κύπελλον·  
αὐτὰρ ὁ τοῖς ἄλλοισι θεοῖς ἐνδέξια πᾶσιν

<sup>29</sup> Nell'*Iliade*, poco oltre gli ultimi versi appena citati, il dio è infatti presentato come figlio della coppia divina, come anche in *Odissea*, VIII, v. 312, in cui Efesto si rivolge ad Era e Zeus come ai suoi due genitori, τοκῆε δῶο. Stessa filiazione anche secondo *Inno omerico a Apollo*, v. 317, in cui Era si riferisce ad Efesto come al παῖς ἐμὸς [...] ὄν τέκον αὐτή. Nonostante alcuni pareri contrari, αὐτή non indicherebbe un'esclusività nella generazione da parte di Era ma andrebbe inteso come un rafforzativo: Efesto sarebbe il figlio generato insieme a Zeus proprio da lei e da nessun'altra dea o donna mortale. Le cose cambiano negli altri autori: nella *Teogonia* di Esiodo, vv. 927-929, è la sola Era a generare Efesto, οὐ φιλότητι μιγεῖσα, senza essersi unita in amore con Zeus; Era desidera infatti vendicarsi della nascita di Atena, avvenuta senza la sua partecipazione. La versione presente in Esiodo si ritrova anche in Apollodoro, I, 3.5. Una storia ancora diversa, che sembra ricordare le altre due versioni, è quella riportata in *Schol. Hom. Il.*, XIV, 296a in cui si racconta di come Efesto sia nato in realtà da un rapporto prenuziale tra Era e Zeus; la dea, avrebbe poi sostenuto di averlo generato da sola per non destare sospetti. Come ricordato sempre dallo scoliasta, quest'ultima vicenda si colloca alla base di due riti prenuziali dell'isola di Samo e Nasso, cfr. lo studio di Delcourt (1957), pp. 35-38 e Pirenne-Delforge, Pironti (2016), pp. 141-159.

<sup>30</sup> vv. 584-600. Tutte le traduzioni sono di Giovanni Cerri.

οἰνοχόει γλυκὺ νέκταρ ἀπὸ κρητῆρος ἀφύσσων·  
ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλωσ μακάρεσσι θεοῖσιν  
ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δῶματα ποιπνύοντα.

[...] balzato in piedi, metteva in mano alla madre  
una coppa a due manici, e le diceva:  
“Abbi pazienza madre mia, sopporta, anche se soffri,  
che io non debba vederti, cara come mi sei,  
malmenata, e allora, pure rodendomi, non sarò affatto capace  
di darti aiuto: duro è infatti l'Olimpio da contrastare!  
Già un'altra volta, mentre volevo difenderti,  
mi prese per un piede e mi gettò giù dalla soglia divina;  
un intero giorno volai ed al calar del sole  
caddi su Lemno, e mi restava un filo di vita;  
lì subito i Sinti mi raccolsero, caduto”.  
Così disse; sorrise la dea dalle bianche braccia, Era,  
e, sorridendo, prese dal figlio la coppa;  
a tutti gli altri dei, l'uno dopo l'altro a destra,  
versava il nettare dolce, mescendolo dal cratere:  
irrefrenabile scoppiò il riso fra gli dèi beati,  
quando videro Efesto dimenarsi affannato per la sala.

Come fa notare lo *Schol. Hom. Il. I, 584b*, l'utilizzo del verbo ἀναΐσσω, al participio aoristo, contribuisce a gettare un'ulteriore luce comica sull'episodio e sulla figura di Efesto:

γέλωτα κινεῖ τὸ ἀναΐξας ἐπὶ τοῦ χωλοῦ τιθέμενον· γελοῖος γὰρ ἔστι μιμούμενος τοὺς καλλίστους οἰνοχόους, Ἥβην καὶ Γανυμήδα, καὶ μεμνημένος, πῶς ὁ Ζεὺς τοῦ ποδὸς λαβόμενος ἔρριψεν αὐτὸν οὐρανόθεν.

Suscita il riso il balzare dello zoppo; Efesto fa ridere perché imita i bellissimi coppieri, Ebe e Ganimede, e perché ricorda quando Zeus, preso per un piede, lo scagliò giù dall'Olimpo.

Nell'esegesi al passo omerico, lo scoliasta identifica la fonte del riso nella relazione tra il movimento repentino del dio e il difetto fisico alle gambe per il quale è noto. Ciò che provoca il riso è lo scarto che si crea tra l'ideale perfezione del movimento, incarnata in questo contesto dalle figure di Ebe e Ganimede, i bellissimi coppieri degli dèi, e l'atto imitativo di Efesto, meno aggraziato nei movimenti rispetto ai due<sup>31</sup>. Efesto viene definito dallo scoliasta γελοῖος: egli è ridicolo perché assomiglia alla brutta copia di un coppiere divino e perché la sua evidente zoppia rinvia all'episodio della sua caduta dall'Olimpo, la cui rievocazione da parte del diretto interessato è ritenuta a sua volta motivo di riso dal commentatore. La lite tra i coniugi, che avrebbe causato la caduta di Efesto sulla Terra, viene raccontata più nel dettaglio nel libro XV, ai vv. 18 – 30: a generare il dissidio tra gli sposi era stato l'accanimento di Era nei confronti di Eracle, confinato dalla dea sull'isola di Cos dopo aver saccheggiato Troia<sup>32</sup>. Accortosi del pessimo trattamento riservato al figlio, Zeus aveva punito Era sospendendola per aria con ai piedi due incudini e le mani legate da una catena d'oro infrangibile. Nel tentativo di liberare sua madre, Efesto era stato afferrato dal padre degli dèi e gettato dall'Olimpo sulla terra: nessuno infatti avrebbe dovuto avvicinarsi alla dea per slegarla. Per aver violato le regole imposte da Zeus, Efesto era stato punito con l'estromissione dal consesso divino; un castigo altre volte paventato dal padre degli dèi, quando adirato<sup>33</sup>. La caduta di Efesto avviene sull'isola di Lemno, una terra che nell'Odissea il dio stesso definisce come la più cara, φιλτάτη <sup>34</sup>. Considerata la natura divina di Efesto, la

<sup>31</sup> Sulla bellezza di Ganimede cfr. *Iliade* XX, vv. 232-235; su Ebe, invece, che ricopre non solo la funzione di coppiera ma anche un ruolo più genericamente ancillare, nell'*Iliade* non vengono espressi giudizi estetici, anche se il nome, già di suo, rinvia ai concetti di giovinezza e bellezza. Nell'aggiunta rapsodica presente nell'*Odissea*, XI, vv. 602-60, la dea, presentata come figlia di Zeus ed Era nonché moglie di Eracle, viene definita καλλίσφρον, dalle belle caviglie.

<sup>32</sup> Episodio raccontato nel dettaglio in *Iliade* XIV, vv. 249-262.

<sup>33</sup> Efesto non è la sola divinità a sperimentare questo trattamento nell'*Iliade*; mentre Hypnos è solo minacciato di essere gettato giù dalle sedi divine, Ate viene invece afferrata per la sua chioma dal padre degli dèi ed estromessa per sempre dall'Olimpo. Per l'episodio di Hypnos si veda *Iliade*, vv. 24-262; per Ate cfr. *Iliade* XIX, vv. 126 e ss. Curioso notare come in entrambi i casi l'ira di Zeus nasca dalle macchinazioni di Era rivolte contro Eracle e portate a compimento, rispettivamente ogni volta, grazie all'aiuto di una delle due divinità. La vicenda di Hypnos fa parte dello stesso episodio che vede protagonista in seconda battuta il dio Efesto: Hypnos addormenta Zeus, permettendo così ad Era di disperdere Eracle al largo delle coste di Troia. Nel caso di Ate, la dea viene scagliata giù dall'Olimpo per aver tratto in errore Zeus e aver causato indirettamente la nascita prematura di Euristeo, il quale ottiene di regnare sugli Argivi al posto di Eracle.

<sup>34</sup>In *Odissea* VIII vv. 283-284. L'isola viene indicata dalle fonti come il principale luogo di culto del dio nonché un florido centro per le attività artigianali e metallurgiche; la stessa capitale dell'isola, Hephaistias, testimonia ulteriormente l'importanza della divinità a livello locale, cfr. Ecateo, *FGrHist.* F 138; Erodoto, VI, 140; per il legame tra Efesto e Lemno cfr. Delcourt (1957), pp. 170-190. Uno dei riti più importanti presenti sull'isola, quello del fuoco nuovo, prevedeva la purificazione dell'isola ogni nove anni e la redistribuzione del fuoco a tutta la popolazione, soprattutto a quegli artigiani che ne dipendevano per il loro lavoro, Burkert (1970) pp. 1-16. Lemno si diceva fosse anche la dimora dei Cabiri, oscuri fabbri di origine divina, descritti come figli o nipoti di Efesto, destinatari di un culto e di un santuario sull'isola; i Cabiri vennero identificati con i Grandi

sua è una caduta eccezionale, dura infatti un giorno intero, e il verbo utilizzato per descriverla, *πίπτω*, è fortemente evocativo: lo stesso verbo impiegato per rappresentare anche la caduta e la morte dell'eroe sul campo di battaglia. Con la sola differenza che per la divinità il rischio di morire non si presenta; il *θυμός* di Efesto si affievolisce ma non si estingue del tutto, segno della sostanziale differenza tra uomini e dèi<sup>35</sup>. A Lemno Efesto viene raccolto e accolto dai Sinti, popolazione non greca, considerata barbarica e selvaggia<sup>36</sup>. L'esclusione dall'Olimpo è, dunque, completata dalla caduta del dio su un'isola che occupa una posizione geografica liminare, abitata da una popolazione ancora estranea alla grecità e spesso associata, nell'*Iliade*, alla sconfitta e all'esclusione<sup>37</sup>. La rovinosa caduta di Efesto, lanciato per un piede dal padre, non può mancare di evocare la particolarità fisica che lo contraddistingue tra gli dèi, vale a dire la malformazione agli arti inferiori che inficia il suo modo di camminare. Essa costituisce una matrice comica imprescindibile per l'episodio e contribuisce a delineare un modello estetico della divinità lontanissimo da quello rappresentato da Ebe e Ganimede. Le parole del dio preparano dunque il terreno per il riso che accompagna i suoi gesti successivi e il sorriso di Era anticipa il riso degli altri dèi, un riso che allevia le tensioni e ripristina la serenità sull'Olimpo, come mostrano gli ultimi versi del libro<sup>38</sup>:

ὥς τότε μὲν πρόπαν ἤμαρ ἐς ἡέλιον καταδύντα  
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδέυετο δαιτὸς εἴσης,

Dei di Samotracia già da Erodoto, II, 51 e Stesimbrotto di Taso, *FGrHist* 107 F 20. Tracce di un Kabeiron e di un culto corrispondente si trovano anche a Tebe. Per il legame dei Cabiri con Efesto e l'isola di Lemno si veda Acusilao, *FGrHist* 2 F 20; Erodoto, III, 37, 3; Esichio, *Cabiri*; Ferecide, *FGrHist* 3F 48; Strabone, X 3, 21. Si veda inoltre Burkert con bibliografia (2011) e in particolare le pp. 233-235, 372-37; Guette Cole (1984), pp. 1-4; Scarpi (2002), vol. II, pp. 5-9. L'arrivo del dio sulla terra può essere interpretato come un superamento di quelle barriere spaziali e temporali che separano il mondo degli dèi da quello degli uomini: esso indica, dunque, l'ingresso di Efesto all'interno della dimensione umana, dotata di sue proprie coordinate, cfr. Purves (2006), pp. 179-209.

<sup>35</sup> Efesto non è l'unica divinità in Omero del quale si dice che rischi la vita; come lui anche Ares rischia di morire quando viene rinchiuso in una giara da Oto e Efiante, episodio accennato in *Iliade* V, vv. 385-391. A tal proposito si veda quanto scritto da Loraux (1986), pp. 335-354.

<sup>36</sup> I Sinti abitarono Lemno fino alla conquista ateniese del VI secolo, *Schol. Hom. Il.* I, 594; Erodoto, VI, 136. Nell'*Odissea* VIII, v. 394, essi vengono definiti *ἀγριόφωνοι*, parlanti una lingua selvaggia, diversa dal greco.

<sup>37</sup> Così Olson (1989), pp. 135-145, in particolare p. 138. I riferimenti indicati rimandano, oltre alla caduta di Efesto, all'abbandono di Filottete, *Iliade* II, v.722, e alla vendita a Lemno dei figli di Priamo ed Ecuba da parte di Achille, *Iliade* XXI, v. 40-79; *Iliade* XXIV, v.753. La caduta del dio su un'isola che occupa una simile posizione geografica e che è abitata da una popolazione pre-greca si è costituita come una prova a favore di una supposta marginalità, e inferiorità, del dio Efesto stesso. Questa tesi, portata avanti soprattutto da Bremmer (2010), pp. 193-208 è a nostro parere, riduttiva poiché ignora le funzioni e gli esiti di questa caduta per l'isola e i suoi abitanti, vale a dire la funzione civilizzatrice del dio.

<sup>38</sup> vv. 601-611.



οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,  
Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπί καλῆ.  
αὐτὰρ ἐπεὶ κατέδου λαμπρὸν φάος ἡέλιοιο,  
οἳ μὲν κακκείοντες ἔβαν οἶκον δὲ ἕκαστος,  
ἦχι ἐκάστῳ δῶμα περικλυτὸς ἀμφιγυήεις  
Ἥφαιστος ποίησεν ἰδυίησι πραπίδεςσι·  
Ζεὺς δὲ πρὸς ὃν λέχος ἦι Ὀλύμπιος ἀστεροπητής,  
ἔνθα πάρος κοιμᾶθ' ὅτε μιν γλυκὺς ὕπνος ἰκάνοι·  
ἔνθα καθεῦδ' ἀναβάς, παρὰ δὲ χρυσόθρονος Ἥρη.

Così tutto il giorno quelli, fino al calare del sole,  
banchettavano, né al desiderio era negata la giusta porzione di cibo,  
né la cetra splendida, che Apollo suonava,  
né le Muse, che a turno cantavano con la loro bella voce.  
Ma quando fu tramontata la luce abbagliante del sole,  
se ne andarono quelli a dormire, ognuno alla sua casa,  
dove a ciascuno lo sciancato abilissimo,  
Efesto, l'aveva costruita con la sua arte.  
Zeus pure se ne andava a letto, l'Olimpio fulminatore,  
dove sempre si coricava, quando dolce lo prendeva il sonno:  
lì salito, dormiva, ed al suo fianco Era, dal trono d'oro.

L'agognato banchetto sancisce il ritorno all'armonia; il libro è concluso dall'immagine degli dèi che tornano nelle loro case e dalla scena di Zeus ed Era che si coricano l'uno accanto all'altra, a simbolo della ritrovata unione coniugale. Ai vv. 607-608, Efesto è definito περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, l'illustre zoppo che ἰδυίησι πραπίδεςσι, con mente accorta e perfetta conoscenza delle τέχναι, ha realizzato le case degli immortali<sup>39</sup>. La conclusione del libro mostra come l'intervento di Efesto sia stato vincente e come, a differenza di quanto accadeva sulla terra, una risata sia in grado di dissolvere un clima di turbamento tra gli immortali.

<sup>39</sup> Il termine *πραπίδες* ricorre undici volte nei poemi e in ben cinque casi è utilizzato per descrivere i lavori di Efesto, sempre nella formula *ἰδυίησι πραπίδεςσι*. L'espressione si riferisce all'attività intellettuale intesa come insieme di conoscenze che si collocano alla base di qualsiasi processo ed esperimento tecnico-pratico. Per un'analisi del concetto di *πραπίδες*, anche in riferimento agli altri termini connessi con la sfera mentale e fisica in Omero, Sullivan (1987), pp. 182-193; Clarke (1999), pp. 61- 79.

Attraverso la comicità, Efesto riporta l'ordine sull'Olimpo, spazzando via il caos causato dalla lite tra Era e Zeus.

### 3. Il sorriso di Era e il riso degli dei, qualche precisazione

Nell'analisi del passo iliadico, abbiamo visto come la reazione di Era alle parole del figlio Efesto sia molto diversa da quella suscitata sempre da Efesto negli altri dèi: al sorriso della dea segue e, in qualche modo si contrappone, il riso inarrestabile degli immortali. Il lessico impiegato sottolinea questa diversità. Le due reazioni corrispondono infatti a due momenti diversi della stessa scena e, sebbene provocate dallo stesso personaggio, hanno cause differenti.

Il sorriso di Era viene definito, come abbiamo visto, dalla reiterazione del verbo *μειδάω*, all'indicativo aoristo al v. 595 e al participio aoristo al verso successivo. Nella prima occorrenza, il verbo indica il sorriso della dea alle parole di Efesto che rievocano la caduta di quest'ultimo sulla terra, mentre nella seconda il sorriso accompagna il gesto di prendere la coppa di nettare offerta dal dio. Lo *Schol. Hom. Il. I, 595a* spiega il verbo *μειδάω* come una forma di riso meno forte, *παρὰ τὸν μείονα γέλωτα*, rispetto alla tipologia di riso suggerito dal verbo *γέλω*<sup>40</sup>. Quello di Era si qualifica come un sorriso volto a indicare la fine del turbamento per la dea; esso è tuttavia frutto anche di un più celato diletto provato da Era all'allusione del figlio alla storia della caduta sulla terra, della quale la sposa di Zeus è indirettamente responsabile<sup>41</sup>. Nel ricordare la terribile caduta causata da Zeus, Efesto crea un parallelismo con l'altra sua caduta, provocata da Era stessa: la dea aveva gettato giù dall'Olimpo, lei per prima, il figlio zoppo<sup>42</sup>. Come sottolineato da Stephen Halliwell, è dunque possibile ravvisare nel racconto di Efesto una soggiacente ironia che ha come bersaglio proprio Era, ironia accolta dalla dea con un sorriso<sup>43</sup>. Con la sua reazione Era segnala dunque di aver colto il riferimento nelle parole del figlio, parole che contengono anche un'implicita lamentela di Efesto per la reiterata crudeltà dei genitori nei suoi confronti.

<sup>40</sup> Lo stesso verbo viene adoperato anche in relazione ad Aiace, designato per combattere contro Ettore, in *Iliade* VII, v. 212. Lo *Schol. Hom. Il. VII, 212b* indica il sorriso di Aiace come un segno della sua nobiltà e un segno di appropriatezza alle circostanze belliche che l'eroe si appresta ad affrontare. Lo scolio definisce dunque il sorriso come una reazione più austera del riso ma, allo stesso tempo, più luminosa della cupezza: τὸ δὲ μειδιᾶν γέλωτος μὲν αὐστηρότερον, σκυθρωπίας δὲ φαιδρότερον. Sulla differenza tra *γέλω* e *μειδάω* si veda Arnould (1990), pp. 138- 142.

<sup>41</sup> Così interpreta anche Eustazio, *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem*, I, v. 596, p. 130: *μειδιάμα δὲ Ἦρας μυθικῶς μὲν τὸ ἐπὶ τοῖς ἀστείοις λόγοις Ἡφαίστου τοῦ παιδὸς διαγεθῆναι αὐτὴν καὶ ὑπογέλασαι*.

<sup>42</sup> L'episodio viene rievocato con livore da Efesto in *Iliade* XVIII, vv. 394-399.

<sup>43</sup> Halliwell (2008), pp. 60 e ss.

Rispetto al sorriso sornione e un po' colpevole di Era, il γέλως degli dèi al v. 599 è invece un riso inarrestabile e incontrollabile; esso nasce non solo dalle parole ma anche dall'azione del dio che si affanna nella sala olimpica vestendo i panni di insolito coppiere degli immortali, incombenza, come abbiamo visto e come sottolineato dagli stessi scoli, fuori dalle sue competenze. Il verbo ποιπνύειν, derivato di πνεῖν<sup>44</sup>, “respirare”, ma legato già dagli antichi esegeti, come si legge in *Schol. Hom. Il. I, 600b*, anche al verbo πονεῖν, “faticare”, viene utilizzato nei poemi per indicare di solito la solerzia servile<sup>45</sup>. Rivolto ad Efesto, esso rende perfettamente l'idea di quanto sia faticoso e in qualche misura inappropriato per il dio il compito di versare da bere agli altri immortali. La scena così delineata da Omero acquista una grande plasticità e una grande forza comica, la cui entità si può misurare nell'ἄσβεστος γέλως che sorge tra le divinità. Il verbo utilizzato per descrivere il destarsi delle risate divine, ἐνόρνυμι, si ritrova nei poemi con la forma transitiva solo per indicare l'insorgere di sentimenti molto forti come il dolore o la paura<sup>46</sup>. Nel caso del riso degli dèi, esso ne sottolinea tutta l'improvvisa forza psicosomatica. Un concetto veicolato anche dalla scelta lessicale dell'aggettivo ἄσβεστος, utilizzato, di solito, per descrivere la potenza della fiamma, associata ad Efesto<sup>47</sup>. Lo stesso termine, dunque, connota quasi in forma di epiteto, due elementi connessi al dio e caratterizzati entrambi da forza e imprevedibilità. Come la fiamma, infatti, anche il riso si propaga, può essere incontrollabile e difficile da estinguere. Efesto si rivela dunque maestro nell'arte di utilizzarli e piegarli ai suoi scopi. Oltre all'episodio dell'*Iliade*, il termine ἄσβεστος qualifica il riso inestinguibile in altri due casi. L'ἄσβεστος γέλως è infatti la risposta degli dèi anche nel libro VIII dell'*Odissea*, al v. 326, di fronte all'immagine di Ares ed Afrodite, colti in flagranza di adulterio da Efesto. Per ben due volte l'aggettivo indica, dunque, un riso divino che ha come suo fautore e protagonista il dio artigiano. L'unica volta nei poemi in cui l'ἄσβεστος γέλως viene riferito, invece, agli umani è per connotare il riso dei Proci nel libro XX dell'*Odissea*, al v. 346; in questo caso il riso incontenibile si configura come il segno della follia e dell'annebbiamento momentaneo della ragione, voluto da Atena a danno dei pretendenti e presagio della loro futura morte<sup>48</sup>. L'aggettivo sembra dunque rimarcare l'eccezionalità e la misura squisitamente sovrumana di un riso che è caratteristico degli dèi, ma pericoloso segno di degenerazione negli uomini.

<sup>44</sup> Chantraine (1984), s.v. ποιπνύω.

<sup>45</sup> *Iliade* XVIII, v. 421; *Iliade* XXIV v. 475; *Odissea* III, v. 430; *Odissea* XX, v. 149.

<sup>46</sup> *Iliade* VI, v. 499; XV, v. 62 e v. 366.

<sup>47</sup> φλογί [...] Ἡφαίστοιο ἄσβέστω in *Iliade* XVII, vv. 88- 89; *Iliade* XVI, v. 123; per l'associazione della fiamma ad Efesto citiamo inoltre la ricorrente espressione φλοῦξ Ἡφαίστοιο anche in *Iliade* IX, v. 468; *Iliade* XXIII, v. 33; *Odissea* XXIV, v. 71.

<sup>48</sup> Arnould (1990) pp. 166-169; Collobert (2000) pp. 135-141.

Ma torniamo al passo dell'*Iliade* e alla natura delle risate provocate da Efesto. La differenza tra la reazione di Era e quella degli altri dèi è colta anche dall'arcivescovo di Tessalonica Eustazio, il cui commento in proposito è molto interessante per la nostra analisi. Questa la chiave di lettura che egli prova a dare delle scelte lessicali e della comicità omerica<sup>49</sup>:

καὶ οἱ θεοὶ ἄσβεστον γέλων παθεῖν λέγονται ἐπὶ τῷ Ἡφαίστῳ πονουμένῳ καὶ σπεύδοντι, ἐπειδὴ ἀνθρωπίνως γέλοιοι ἀμφιγυήεις ἀνὴρ συντόνως κινούμενος καὶ τῇ χολείᾳ κυμαινόμενος, οἷον καὶ ὧδε καὶ ἐκεῖ παραφερόμενος. οὕτω γοῦν καὶ Ἥρα οὐκ ἄσβεστον καὶ χανδὸν γελῶσα, μειδιῶσα δὲ σεμνότερον, ὡς τοιοῦτῳ προσώπῳ ἔπρεπε, τὸ τοῦ παιδὸς ἐδέξατο χεῖρὶ κύπελλον.

Si dice che gli dèi siano scoppiati in una risata inestinguibile alla vista di Efesto che si affaticava e si affannava. Infatti un uomo zoppo che si dà da fare animosamente, e ondeggia perché sciancato, barcollando qua e là, presso gli altri uomini diventa oggetto di riso. Così, dunque, Era non proruppe in un riso inestinguibile e sguaiato, ma sorridendo in maniera più solenne, come conviene ad un simile volto, prese in mano la coppa del figlio.

Eustazio è molto attento a rimarcare le opportune differenze tra il comportamento di Era e quello degli altri dèi, e non si trattiene dal sottolineare come la sobria reazione della moglie di Zeus sia più appropriata per un volto così regale. Sebbene l'arcivescovo appartenga ormai a un'altra cultura e a un'altra religione, il suo commento conferma però la linea interpretativa che ha già fatto capolino nella nostra disamina e aggiunge, in contemporanea, un altro tassello molto interessante per il nostro studio. Intanto il metodo scelto da Eustazio per commentare il passo è in sé indicativo. L'arcivescovo procede infatti a una comparazione tra il mondo umano e il mondo divino, resa possibile dal modo in cui quest'ultimo è rappresentato. Eustazio concorda dunque con il parere degli scoli, secondo i quali una parte della comicità dell'episodio troverebbe la sua origine nella fisicità di Efesto e nei movimenti in cui essa viene impegnata. Il paragone evocato tra l'andamento scoordinato e affannato del fabbro divino e quello composto che invece ci si aspetta da chi ricopre la funzione in questione, innesca il processo comico che sembra qui più che mai trovare una delle sue più profonde radici in quel processo di meccanizzazione della vita individuato da Bergson come

<sup>49</sup> Eustazio, *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem*, I, v. 596, p. 130.

causa principale della comicità<sup>50</sup>. Per spiegare inoltre le dinamiche della scena olimpica, l'arcivescovo ricorre a un paragone con il mondo umano; quest'ultimo funge dunque da *exemplum*, da punto di riferimento per comprendere ciò che avviene nella dimensione divina. Questa messa in relazione speculare tra uomini e dèi mostra che, per l'esegeta, i meccanismi impiegati dal poeta per costruire una scena di riso sull'Olimpo risultano sostanzialmente identici a quelli utilizzati quando a far ridere è un uomo. Il mondo umano può dunque spiegare il mondo divino e alcune dinamiche di funzionamento del riso appaiono comuni a entrambi. I difetti fisici e la bruttezza sono gli ingredienti primordiali del comico, come sostiene anche Aristotele nella *Poetica*, e questo sembra valere non solo per mortali ma anche per gli immortali. Questi ultimi non solo possono essere rappresentati come brutti ma, in virtù della loro stessa bruttezza e imperfezione, far ridere ed essere oggetto di riso. Efesto, da questo punto di vista, è un caso da manuale, e la sua fisicità straordinaria e unica nel mondo degli dèi greci merita un approfondimento. Vediamo dunque come viene descritto il dio anche negli altri passi dell'*Iliade*.

#### 4. Il dio zoppo

Gli aggettivi impiegati nei poemi omerici per descrivere la malformazione degli arti inferiori di Efesto sono molteplici: il dio viene definito di volta in volta *χολός*, zoppo, *κυλλοποδίων*, dai piedi curvi, *ἡπεδανός*, infermo; le sue gambe sono dette *ἄραιαί*, gracili<sup>51</sup>.

Quanto a *ἀμφιγυήεις*, il tentativo di fornire una spiegazione esaustiva dell'aggettivo, che renda conto delle sue molteplici implicazioni, è complicato dall'origine piuttosto nebulosa del termine. Nella spiegazione dello *Schol. Hom. Il. I, 607b*, *ἀμφιγυήεις* connota chi risulta offeso a tutti e due gli arti inferiori, *ὁ ἀμφοτέρωθεν βεβλαμμένος*; anche per Esichio, *ἀμφιγυήεις* è chi zoppica da entrambi i piedi, *ἀμφοτέρους τοὺς πόδας χολοὺς ἔχων*<sup>52</sup>. Queste spiegazioni, piuttosto generiche, si dimostrano tuttavia insufficienti e non rendono conto appieno dell'etimologia del termine, che probabilmente sfuggiva già ai suoi più antichi commentatori. Chantraine collega *ἀμφιγυήεις* a *\*γυη*, radice che rinvia al concetto di curvatura<sup>53</sup>. Lo studio di *ἀμφίγυος*, aggettivo parente di *ἀμφιγυήεις* utilizzato per connotare

<sup>50</sup> Bergson (1900); Koestler (1964) p. 92.

<sup>51</sup> L'aggettivo *χολός* compare in *Iliade XVIII*, v. 397 e *Odissea VIII*, v.308; *κυλλοποδίων* in *Iliade XVIII*, v. 371; *Iliade XX*, v. 270; *Iliade XXI*, v. 331; *ἡπεδανός* in *Odissea VIII*, v. 311; *κνήμαι ἄραιαί* in *Iliade XVIII*, v. 411.

<sup>52</sup> Esichio, *Lexicon*, s.v. *ἀμφιγυήεις*.

<sup>53</sup> Chantraine (1984), s.v. *ἀμφιγυήεις*.

le lance<sup>54</sup>, ha contribuito a chiarificare la natura del termine. Ἀμφίγυος indica, infatti, una lancia composta di due punte flessibili, come sostiene Chantraine, o, come sostiene L. Deroy, che connette il significato dell'aggettivo alla traiettoria, una lancia orientata contemporaneamente in due direzioni diverse, destra e sinistra o avanti e indietro<sup>55</sup>. L'utilizzo di ἀμφιγυήεις indica, dunque, che Efesto presenta degli arti inferiori storti, dotati di una direzione duplice e divergente. Simili arti non consentono al dio la classica e comune deambulazione unidirezionale, ma generano un'andatura incerta e oscillatoria in grado di assommare tutti i versi: quando cammina, Efesto si muove contemporaneamente avanti, indietro e di lato. Questo tipo di caratterizzazione viene suffragata anche dalle rappresentazioni ceramografiche di età arcaica in cui il dio viene dipinto seguendo tre schemi: con le estremità storte e curve, siano esse le gambe o più nello specifico i piedi, con i piedi rivolti in due direzioni differenti o dorso contro dorso, oppure ancora con la testa volta in avanti e i piedi all'indietro<sup>56</sup>. Mettendo insieme più direzioni contemporaneamente, il modo di camminare di Efesto risulta anomalo ed eccezionale allo stesso tempo, esso caratterizza il dio, rendendolo riconoscibile rispetto alle altre divinità. La malformazione agli arti di Efesto è un marchio, un elemento distintivo che va oltre l'epiteto. Essa è sempre legata, direttamente o indirettamente, alle cadute del dio sulla terra. Nell'*Inno omerico ad Apollo* (III), è Era che rievoca l'episodio<sup>57</sup>:

κέκλυτέ μεν, πάντες τε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι,  
ὥς ἔμ' ἀτιμάζειν ἄρχει νεφεληγερέτα Ζεὺς  
πρῶτος, ἐπεὶ μ' ἄλοχον ποιήσατο κέδν' εἰδυῖαν·  
καὶ νῦν νόσφιν ἐμεῖο τέκε γλαυκῶπιν Ἀθήνην,  
ἧ πᾶσιν μακάρεσσι μεταπρέπει ἀθανάτοισιν·

<sup>54</sup> *Iliade* XIII v. 147; *Iliade* XIV, v. 26; *Iliade* XV, v. 386 *Odissea* XXIV v. 527.

<sup>55</sup> Deroy (1956) pp. 129-135. Indichiamo per completezza anche le altre interpretazioni: lo *Schol. Hom. Il. XIV, 26* lega l'aggettivo a γυῖα, "membra", e lo riferisce alle due estremità della lancia, la punta e lo spuntone dell'estremità inferiore, entrambe in grado di colpire e ferire. In dubbio Liddell-Scott, s.v. ἀμφίγυος, per cui il termine potrebbe indicare sia la presenza di due estremità, sia la generica elasticità di un'arma in grado di piegarsi da entrambi i lati; secondo Humbach (1969) pp. 569-578, infine, l'aggettivo rimanderebbe alla lama della lancia affilata da entrambe le parti.

<sup>56</sup> Detienne, Vernant (1974), pp. 245-260. Nell'interpretazione strutturalista di Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, l'andatura multidirezionale di Efesto troverebbe un contraltare metaforico nella polimorfia della sua mente, nella capacità di dirigere un'intelligenza multiforme verso la creazione di opere tecniche di grande utilità e bellezza. Per le rappresentazioni dei piedi di Efesto si veda Delcourt (1957), pp. 110- 136 e l'ampia digressione ceramografica discussa da Natale (2008), pp. 57-106. Un'altra breve discussione iconografica riguardante nello specifico l'incontro tra Efesto e Teti si ha in Lissarrague (2005), pp. 68- 71.

<sup>57</sup> vv. 311-318. La traduzione è di Càssola.

αὐτὰρ ὃ γ' ἠπεδανὸς γέγονεν μετὰ πᾶσι θεοῖσι  
παῖς ἔμὸς Ἥφαιστος, ῥικνὸς πόδας, ὃν τέκον αὐτὴ  
ῥῖψ' ἀνὰ χερσὶν ἔλοῦσα καὶ ἔμβalon εὐρέι πόντῳ·

Ascoltate da me, o dèi tutti, con tutte le dee,  
come Zeus adunatore di nemi comincia ad offendermi  
per primo, dopo avermi fatto sua sposa solerte:  
ora, ecco, senza di me ha generato Atena dagli occhi scintillanti,  
che eccelle tra tutti i beati immortali:  
mentre invece, è nato invalido al cospetto degli dèi  
mio figlio, Efesto, dai piedi deformi, che io stessa ho generato:  
lo presi e lo gettai con le mie mani, e lo precipitai nel vasto mare.

La dea paragona la figlia generata da Zeus, Atena glaucopide che eccelle tra i mortali, al figlio che lei stessa ha generato, nato zoppo e per questo scagliato nel mare. Il testo sembra suggerire una correlazione, un rapporto di consequenzialità tra la malformazione congenita di Efesto e il gesto compiuto da Era. Nell'*Illiade* di cadute ne vengono invece riportate due: oltre alla prima, causata dall'ira di Zeus e di cui abbiamo già letto, il poeta riporta anche la seconda ad opera di Era. L'avvenimento è narrato nel libro XVIII dallo stesso Efesto: nel salutare l'ingresso nel suo palazzo della dea Teti, il dio rievoca la gratitudine che le deve per averlo salvato allorché sua madre lo rifiutò e lo allontanò dal consesso degli immortali<sup>58</sup>:

ἦ ῥά νύ μοι δεινὴ τε καὶ αἰδοίη θεὸς ἔνδον,  
ἦ μ' ἐσάωσ' ὅτε μ' ἄλγος ἀφίκετο τῆλε πεσόντα  
μητρὸς ἐμῆς ἰότητι κυνώπιδος, ἦ μ' ἐθέλησε  
κρύψαι χωλὸν ἐόντα· τότε ἂν πάθον ἄλγεα θυμῶ,  
εἰ μὴ μ' Εὐρυνόμη τε Θέτις θ' ὑπεδέξατο κόλπῳ  
Εὐρυνόμη θυγάτηρ Ἀγορροῦ Ὠκεανοῖο.

Nella mia casa è giunta una dea temuta e onorata,  
che mi salvò quando, caduto lontano, ero in preda al dolore  
per volontà di mia madre faccia di cagna, la quale voleva  
tenermi nascosto perché sono zoppo; ed avrei sofferto in cuor mio,

<sup>58</sup> vv. 394-399.

se non m'avessero accolto nel seno del mare Eurinome e Teti,  
Eurinome figlia d'Oceano che scorre circolarmente.

Dal passo in questione, il rapporto tra Era ed Efesto risulta piuttosto ambiguo, confermando l'ironia sottintesa dalle parole del dio nel primo libro. Nel parlare di sua madre Era, il dio fa ricorso all'espressione dispregiativa *κυνώπιδος*. Estromesso dal consesso degli dèi che hanno dimora sull'Olimpo, Efesto è accolto dalle due divinità marine nella loro dimora dove, per nove anni, perfeziona la sua arte metallurgica<sup>59</sup>. A ricondurlo sull'Olimpo ci pensa poi Dioniso, come raccontato nella tradizione letteraria e ceramografica già contemporanea ai poemi omerici, sulla quale ci soffermeremo più nel dettaglio in seguito. Anticipiamo solo che per vendicarsi della crudeltà di Era, Efesto fabbrica un trono incantato sul quale la madre rimane imprigionata; il dio si dimostra inoltre riluttante a liberarla e nessuna delle divinità, nemmeno Ares, è in grado di convincerlo a tornare sull'Olimpo per sciogliere Era. Solo Dioniso ci riesce grazie al potere del vino, facendo ubriacare Efesto.

La relazione tra le due cadute presenti nel testo omerico pare disorganica; tra loro, infatti, non sembra esserci alcun rapporto di ordine cronologico e narrativo. In che modo esse sono connesse alla zoppia del dio? Quale delle due cadute è avvenuta prima? Sono questi alcuni dei dubbi e degli interrogativi avanzati da studiosi e commentatori di fronte a questa apparente aporia. Tentare tuttavia una sistematizzazione logica e stabilire quale dei due episodi si collochi cronologicamente prima è uno sforzo improduttivo. Non esiste infatti alcuna indicazione testuale che crei un ponte diretto tra quanto raccontato nel libro I e quanto presente nel libro XVIII, ragion per cui i due episodi sembrano comportarsi come due varianti interconnesse ma pressoché indipendenti in relazione alle vicende riguardanti il dio<sup>60</sup>. Omero non chiarisce in nessun luogo l'eziologia del difetto di Efesto, né indica in modo diretto chi ne sia il responsabile, probabilmente perché si tratta di un problema del tutto secondario rispetto a ciò che la coesistenza di due cadute differenti potrebbe invece suggerire. La reiterazione della stessa azione da parte di Era e di Zeus ai danni del figlio, in un contesto in cui Efesto è presentato come figlio di entrambi, costituisce un interessante gioco di specchi all'interno della coppia divina, presente anche nel passo citato dell'*Inno ad Apollo*, e contribuisce a tracciare un profilo più completo del dio<sup>61</sup>. Efesto viene, infatti,

<sup>59</sup> *Iliade* XVIII vv. 400- 402.

<sup>60</sup> L'episodio del libro I dell'*Iliade* si può forse ritenere un'invenzione poetica partorita con precisi intenti narrativi finalizzati al contesto nel quale essa è inserita, cfr. Braswell (1971) pp. 16-26; S. Halliwell (2008) p. 60.

<sup>61</sup> Sulla complementarità della coppia divina si veda Pirenne-Delforge, Pironti (2016), pp. 46- 62 e sulla questione dell'inganno cfr. Pironti (2016) pp. 85-110.



respinto per due volte da tutti e due i suoi genitori: Zeus lo scaccia perché adirato con lui, Era perché imbarazzata dalla sua malformazione. Il pattern seguito è lo stesso in entrambi i casi: rinnegamento, esclusione dall'Olimpo, caduta su una terra marginale nel primo caso, nel mare nel secondo, presenza di una o più figure che si adoperano come salvatori, riferimento alla zoppia. Gli eventi narrati da Omero, ripresi e ulteriormente modificati dalla tradizione successiva, sembrano dunque creare l'immagine di un dio interessato più volte da una condizione di marginalità, come è stato spesso sostenuto negli studi più recenti<sup>62</sup>. Questo giudizio andrebbe, tuttavia, riformulato: Efesto infatti non è meno importante e potente di altre divinità; la deformità e la marginalità che caratterizzano la sua figura e la sua storia sono aspetti paradossalmente utili e identificativi, che permettono la circoscrizione e affermazione dell'unicità del dio, e che non pregiudicano ma anzi articolano l'esercizio dei suoi poteri. Benché oggetto di riso e più volte respinto, è a Efesto che Teti si rivolge per forgiare le armi che consentiranno ad Achille di rientrare in guerra e sbloccare lo stallo dell'esercito acheo. Ed è sempre solo lui a poter liberare Era dal trono sul quale la dea è rimasta imprigionata grazie ad un artificio dello stesso Efesto. Mortali e immortali non possono fare a meno del dio artigiano e delle sue arti, il suo ruolo sull'Olimpo è di fatto necessario e indiscutibile.

## 5. Efesto, un dio senza *charis*?

Questa breve digressione ci ha permesso di iniziare a comprendere meglio quale sia la posizione di Efesto all'interno del pantheon olimpico e quali le dinamiche che lo uniscono agli altri dèi. Gli episodi delle due cadute sono connessi a doppio filo alla fisicità straordinaria che caratterizza il dio nei poemi omerici. Una descrizione più dettagliata del dio viene fornita sempre nel libro XVIII, quando Teti si reca da lui per chiedergli di forgiare nuove armi per Achille. Immortalato dal poeta nella sua officina, Efesto suda e si affanna attorno ai mantici, ἰδρώντα, ἐλισσόμενον περὶ φύσας/ σπεύδοντα, ai vv. 372-373. Il dio lavora con fatica e perizia, πονεῖτο ἰδυίησι πραπίδεσσι, al v. 380, per realizzare opere meccaniche straordinarie, θαῦμα ἰδέσθαι al v. 377, una meraviglia a vedersi. Come incredibile a vedersi è lo stesso Efesto che assomma in sé potenza e fragilità<sup>63</sup>:

[...] ἀπ' ἀκμοθέτοιο πέλωρ αἴητον ἀνέστη

<sup>62</sup> Natale (2008), pp. 16-17. Bremmer (2010) pp. 193-208, lega la marginalità a una supposta inferiorità di Efesto rispetto alle altre divinità olimpiche. Più temperato Graf (2005), pp. 140-144.

<sup>63</sup> vv. 410- 422.

χωλεύων: ὑπὸ δὲ κνημαὶ ῥώνοντο ἀραιαί.  
φύσας μὲν ῥ' ἀπάνευθε τίθει πυρός, ὄπλά τε πάντα  
λάρνακ' ἐς ἀργυρέην συλλέξατο, τοῖς ἐπονείτο·  
σπόγγω δ' ἀμφὶ πρόσωπα καὶ ἄμφω χεῖρ' ἀπομόργνυ  
αὐχένα τε στιβαρὸν καὶ στήθεα λαχνήεντα,  
δῦ δὲ χιτῶν', ἔλε δὲ σκῆπτρον παχύ, βῆ δὲ θύραζε  
χωλεύων· ὑπὸ δ' ἀμφίπολοι ῥώνοντο ἄνακτι  
χρύσεια ζωῆσι νεήνισιν εἰοικυῖαι.  
τῆς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἐν δὲ καὶ αὐδὴ  
καὶ σθένος, ἀθανάτων δὲ θεῶν ἅπο ἔργα ἴσασιν.  
αἷ μὲν ὕπαιθα ἄνακτος ἐποίπνουον· αὐτὰρ ὁ ἔρρων  
πλησίον, ἔνθα Θέτις περ, ἐπὶ θρόνου ἴζε φαεινοῦ [...].

[...] Si scostò dall'incudine il mostro sbuffante,  
zoppicando: le sue esili gambe arrancavano.  
Tolse dal fuoco i mantici, dentro una cassa d'argento  
raccolse tutti gli arnesi con cui lavorava;  
si pulì poi con la spugna il viso, entrambe le mani,  
il collo possente e il petto villosso;  
si mise il chitone, prese lo scettro massiccio, e venne fuori  
zoppicando; due ancelle d'oro sostenevano  
il loro signore, simili a vere fanciulle.  
Hanno in petto discernimento, hanno voce e vigore,  
sono esperte in vari lavori, grazie agli dèi immortali.  
S'affannavano ai lati del loro padrone; questi avvicinatosi  
al luogo dov'era Teti, si mise a sedere sul trono splendente [...].

Efesto viene definito πέλωρ al v. 410, un termine che, discostandoci da Cerri che traduce con “storpio”, abbiamo deciso di rendere con il sostantivo “mostro”, per dare la misura dell’eccezionalità ed estraneità della scelta lessicale adoperata dal poeta. Nei poemi il termine connota i Ciclopi e Scilla, esseri che dal punto di vista estetico escono fuori dalla norma<sup>64</sup>. Anche Gaia nella *Teogonia* di Esiodo è πελώρη, ad indicare il suo essere fuori

<sup>64</sup> *Odissea* IX, v. 428; *Odissea* XII, v. 87.

misura, prodigiosa<sup>65</sup>. Per meglio chiarire il significato di *πέλωρ* nel passo dell'*Iliade* in questione, ci corrono in soccorso gli scoli al verso, i quali forniscono due interpretazioni diverse, entrambe interessanti, per dare ragione di una simile scelta nei riguardi di un dio. Lo *Schol. Hom. Il. XVIII, 410b* spiega il ricorso al termine *πέλωρ* in funzione della claudicanza di Efesto:

*πέλωρα λέγουσι τὰ παρηλλαγμένα· ὁ δὲ Ἥφαιστος “ἀμφωήεις”.*

Vengono definite *πέλωρα* le cose straordinarie: Efesto è infatti “ἀμφωήεις”.

La malformazione agli arti inferiori rende il dio inaspettatamente diverso e catalogabile nell'insieme dei fenomeni straordinari e inusuali, τὰ παρηλλαγμένα, appunto. Lo *Schol. Hom. Il. XVIII, 410c* interpreta invece l'espressione facendo riferimento allo statuto divino di Efesto e di conseguenza alla sua dimensione fisica extra umana:

*καλῶς θεὸν διαγράφων θαυμά τι αὐτὸν εἶναι μέγα φησίν. ἔστιν οὖν τέρας μέγα· τὸ γὰρ πέλωρ ἐπὶ μεγέθους τάσσεται.*

Giustamente dovendo descrivere un dio si dice che questi è un fenomeno meraviglioso, grande: si tratta infatti di un enorme prodigio. Dunque, un essere viene definito *πέλωρ* per la sua grandezza.

Efesto è incredibile a vedersi, fuori taglia, imponente e prodigioso come i congegni che crea. La presentazione del dio come *πέλωρ αἴητον*, con il riferimento alla respirazione affannosa e pesante, condensa in sé tutte le apparenti contraddizioni della sua figura all'interno dei poemi: Efesto è un dio eccezionale e ambiguo, dotato di una parte superiore del corpo massiccia e poderosa, il collo possente, *στιβαρόν*, il petto villosa, *λαχνήεντα*, e di una parte inferiore debole; le gambe gracili, *ἀραιαί*, rendono infatti i suoi spostamenti faticosi, come testimonia l'utilizzo dei verbi *χωλεύω* e *ἔρρω*. Nonostante ciò, tutta una serie di elementi ribadisce la regalità e la potenza di Efesto; il dio è infatti sostenuto da due anelle fabbricate in oro che lo accompagnano fino a un trono risplendente. L'aspetto fuori dall'ordinario unito a capacità poietiche anch'esse straordinarie strutturano, dunque, un originale ritratto di Efesto; la natura divina giustifica questo aspetto eccezionale in cui la debolezza degli arti inferiori trova una compensazione nella forza degli arti superiori,

<sup>65</sup> *Teogonia*, v. 159; v. 173; v. 479; v. 505; v. 821.

indispensabile al dio per compiere il suo mestiere di artigiano. Rispetto ad altre divinità, Efesto manca però della bellezza, della *charis*. E' tuttavia interessante e, sicuramente non casuale, il fatto che nell'*Iliade* Efesto abbia in sposa proprio la dea Charis e, nell'*Odissea*, la dea Afrodite<sup>66</sup>. Nel libro XVIII dell'*Iliade*, Charis, in tutta la sua bellezza, καλή, ornata di uno splendido velo, λιπαροκρήδεμνος<sup>67</sup>, accoglie Teti nella dimora che condivide con il dio artigiano. Le opere ispirate all'uomo dal dio (e dall'altra divinità legata alla sfera dell'artigianato, Atena) sono definite χαρίεντα ἔργα<sup>68</sup>. L'associazione di Efesto con divinità come le Cariti e Afrodite, legate alla sfera del piacere estetico, e l'ambivalente rapporto che il dio ha con la *charis*, di cui manca fisicamente ma di cui è straordinario dispensatore attraverso la sua τέχνη, apre un'interessante prospettiva nella comprensione della divinità e della sua rappresentazione. Bruttezza e bellezza, debolezza e potenza: Efesto è un dio nel quale gli opposti sembrano confluire e coesistere, come dimostrano i versi con i quali Omero segnala la partecipazione del dio zoppo alla battaglia degli dèi <sup>69</sup>:

Ἥφαιστος δ' ἅμα τοῖσι κίε σθένει βλεμεαίνων,  
χωλεύων, ὑπὸ δὲ κνήμαι ῥώνοντο ἀραιαί.

Venne con loro anche Efesto, superbo della sua forza,  
zoppicando, le esili gambe arrancavano.

Sebbene zoppo e incerto sulle gambe, Efesto procede in battaglia σθένει βλεμεαίνων, con la forza eccezionale che in Omero è tipica di animali feroci e selvatici come il cinghiale o il leone<sup>70</sup>. Efesto assomma dunque in sé delle apparenti contraddizioni che si risolvono in una loro mutua integrazione: il dio compensa infatti la bruttezza estetica con la bellezza delle sue spose e delle sue opere; allo stesso modo la debolezza dei suoi arti inferiori trova un contrappeso nella forza che il dio possiede e che si esprime nella sua capacità di intervenire sulla realtà, modificandola attraverso la sua arte.

<sup>66</sup> Cfr. *Odissea* VIII, vv. 266-366, passo su cui ci soffermeremo in seguito, così come sulla natura del legame tra le due divinità. La coppia Efesto-Afrodite si ritrova anche in Apollonio Rodio, *Argonautiche* III, vv.36-38; Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, V, vv. 581-585. Nella *Teogonia* di Esiodo, vv. 945-946, Efesto è il marito di *Aglaiā*, la più giovane delle Cariti. Luciano, *Dialoghi degli dei*, 15, unisce le due tradizioni e fa sia di Charis che di Afrodite le spose di Efesto.

<sup>67</sup> *Iliade* XVIII, vv. 382-383.

<sup>68</sup> *Odissea* VI v. 234; *Odissea* XXIII, vv. 160-161. In *Opere e Giorni* ai vv. 73-75, la realizzazione di Pandora da parte di Efesto coinvolge, tra le altre divinità, anche le Cariti, dispensatrici di bellezza.

<sup>69</sup> *Iliade* XX, vv. 36-37. Traduzione leggermente modificata.

<sup>70</sup> *Iliade* XII, v. 42; lo stesso si dice anche di Ettore in *Iliade* VIII, v. 337.

## 6. L'episodio di Tersite

L'utilizzo della claudicazione e della bruttezza estetica di Efesto come elementi in grado di innescare un processo comico del quale lo stesso dio diventa protagonista non può non richiamare alla mente del lettore di Omero l'episodio dell'*Iliade* in cui un altro celebre personaggio provoca il riso. Stiamo parlando di Tersite: l'episodio di cui è protagonista insieme a Odisseo ci risulterà molto utile anche per gettare una luce chiarificatrice su alcune delle dinamiche che definiscono l'episodio che vede protagonista Efesto.

Partiamo da ciò che accomuna i due personaggi: sia Efesto che Tersite sono brutti e zoppi; entrambi, inoltre, sono oggetto di γέλως, sebbene per motivi diversi. Già gli antichi si erano accorti della somiglianza tra questi due personaggi. Gregorio di Nazianzo<sup>71</sup> definisce Efesto “il Tersite dell'Olimpo” e, prima di lui, già Plutarco non aveva perso occasione per mettere a confronto le due figure<sup>72</sup>. La stessa disposizione degli episodi nell'architettura del poema, collocati uno di seguito all'altro, rispettivamente nel primo e nel secondo libro, rende il confronto inevitabile agli occhi dello studioso, come forse immediata doveva risuonare l'eco di una rassomiglianza già alle orecchie dell'ascoltatore antico. L'andamento della narrazione crea dunque una speciale simmetria tra i due protagonisti, entrambi inseriti all'interno di una dinamica che ha il γέλως come sua conclusione narrativa. Oltre alle somiglianze, le due scene presentano però anche importanti divergenze: l'individuazione di entrambe consentirà di gettare una luce interessante sui meccanismi del riso in funzione dei personaggi, del loro status e del ruolo ricoperto nella narrazione.

Prima di condurre la nostra analisi, spendiamo due parole per inquadrare il contesto narrativo nel quale Tersite fa la sua comparsa. Achille ha appena lasciato l'accampamento acheo e Zeus, per venire incontro alla richiesta di Teti di sfavorire gli Achei, invia ad Agamennone un Sogno ingannatore con il quale gli suggerisce di preparare l'esercito e attaccare i Troiani. L'Atride, felice del pronostico di vittoria, racconta del sogno ai capi degli Achei e comunica loro di voler mettere alla prova la lealtà dei suoi soldati. Di fronte all'assemblea dell'esercito Agamennone racconta allora come Zeus lo abbia esortato in sogno a lasciare Troia e a ritornare definitivamente in patria: la città è inconquistabile e non c'è più nulla da fare. Gli Achei, provati da anni di guerra e felici per la possibilità di rivedere finalmente la loro terra, si dirigono allora in massa verso le navi; ma Odisseo, su esortazione

<sup>71</sup> Gregorio di Nazianzo, *Orazioni*, V, 32.

<sup>72</sup> Plutarco, *De audiendis poetis*, 35c.

di Atena, afferra lo scettro dell'Atride e si adopera subito a richiamare tutti all'ordine. Nell'assemblea dell'esercito che si tiene subito dopo, Tersite prende la parola per la prima e unica volta. Ed è con questi celebri versi che il poeta lo introduce nella narrazione<sup>73</sup>:

Ἄλλοι μὲν ῥ' ἔζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἔδρας·  
Θερσίτης δ' ἔτι μῶνος ἀμετροεπῆς ἐκολῶα,  
ὄς ἔπεα φρεσὶν ἦσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἦδη  
μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν,  
ἀλλ' ὅ τι οἱ εἴσαιτο γελοῖον Ἀργείοισιν  
ἔμμεναι· αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·  
φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα· τὼ δέ οἱ ὦμω  
κυρτῶ ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὑπερθε  
φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.  
Ἐχθιστος δ' Ἀχιλῆϊ μάλιστ' ἦν ἠδ' Ὀδυσῆϊ·  
τὼ γὰρ νεικεῖσκε· τότε αὖτ' Ἀγαμέμνονι δίῳ  
ὄξεα κεκλήγων λέγ' ὀνειδέα· τῷ δ' ἄρ' Ἀχαιοὶ  
ἐκπάγλως κοτέοντο νεμέσσηθέν τ' ἐνὶ θυμῷ.

Tutti gli altri sedettero, si mantennero ai loro posti,  
ma Tersite, solo, strepitava ancora, senza misura,  
lui che molti discorsi confusi nutriva nella sua mente,  
per disputare coi re a vuoto, fuor di proposito,  
pur che qualcosa stimasse argomento di riso  
per gli Argivi; il più spregevole, fra tutti i venuti all'assedio di Troia.  
Aveva le gambe storte, zoppo da un piede, le spalle  
ricurve, cadenti sul petto; sopra le spalle,  
aveva la testa a pera, e ci crescevano radi i capelli.  
Odiosissimo, più d'ogni altro, era ad Achille ed Odisseo:  
perché spesso li svillaneggiava; quel giorno al divino Agamennone,  
gracchiando acuto, diceva impropri: contro di lui gli Achei  
terribilmente sentivano rabbia e sdegno in cuor loro.

<sup>73</sup> *Iliade* II, vv. 211-223. La traduzione è stata leggermente modificata.

Tersite è descritto come φολκός, instabile sulle gambe e zoppo da un piede, χολός δ' ἕτερον πόδα; egli ha le spalle ricurve, incassate sul petto, τὸ δέ οἱ ὤμω κυρτὸ ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε, in netto contrasto con il collo possente e il petto villosso di cui è dotato Efesto; la testa è irregolare, appuntita, φοξός, la capigliatura si riduce a una rada lanugine, ψεδνή [...] λάχνη. Il suo aspetto esecrabile, fuori dai canoni della bellezza eroica, è sintetizzato dal superlativo αἴσχιστος, che lo connota come il più spregevole tra gli Achei giunti sotto le mura di Troia. La bruttezza di Tersite si accompagna ad una debolezza fisica che lo colloca in una posizione minoritaria, se non marginale rispetto ad altri eroi e guerrieri, ben più prestanti. I difetti fisici di Tersite si riflettono inoltre nella sua pochezza etica: egli risulta odioso in massima misura, ἔχθιστος, a Achille e Odisseo, a causa del suo continuo e sterile contendere con i re. Tra i suoi bersagli preferiti, oltre ai due eroi appena citati, c'è infatti anche Agamennone, destinatario della successiva invettiva. Tersite parla senza tener conto della giusta misura, senza ponderare le parole, è ἀμετροεπής come si dice al v. 212; anzi le sue parole e i suoi discorsi sono disordinati, ἄκοσμα, e vengono proferiti con il solo scopo di disputare con i re che combattono a Troia e di provocare all'occorrenza il riso degli Argivi, attitudine che mette in luce la presenza in lui di un' indole che potremmo definire buffonesca. La sfrontatezza di Tersite, contenuta già nel nome parlante formato dall'eolico θάρσος (ion. θέρσος) e indicante una forma di coraggio irresponsabile e inappropriata, si manifesta nei continui attacchi polemici rivolti ai sovrani achei, attacchi impropri e inopportuni, resi ancor meno graditi dal fatto di essere perpetrati da un subalterno<sup>74</sup>. Benché infatti Omero non dia alcuna informazione sullo status di Tersite, diversi elementi nel testo sembrano suffragare l'ipotesi che si tratti di un soldato dell'esercito o comunque non di un parigrado di Agamennone e Achille<sup>75</sup>. Tersite emerge dunque dalla massa indistinta delle schiere<sup>76</sup>. Egli

<sup>74</sup> Cfr. Nagy (1979), pp. 260-264.

<sup>75</sup> L'assenza di un patronimico che ne indichi la filiazione e la provenienza, la durezza della punizione finale di Odisseo e l'atteggiamento dell'esercito nei suoi confronti sembrano marcare la sua non appartenenza al gruppo dei βασιλῆις. Il suo nome, inoltre, non figura tra quelli dei capi achei passati in rassegna nel famoso catalogo delle navi. Platone, *Gorgia*, 525e, lo descrive come un uomo comune, ἰδιώτης, rispetto alla classe dei re e dei potenti; similmente Senofonte, *Memorabili*, I, II, 58-60.

<sup>76</sup> Il ritratto che se ne ricava confligge con quello che ne farà una parte della tradizione post-omerica che considera Tersite un esponente dell'élite, collocandolo all'interno della stessa famiglia di Diomede e Meleagro e indicandolo come uno dei partecipanti alla caccia al cinghiale calidonio. Cfr. lo *Schol. Hom. Il. II, 212b*. Secondo Quinto Smirneo, *Posthomerica*, I, 722-781, Tersite avrebbe trovato la morte per mano di Achille. Si segnala, inoltre, l'*Elogio di Tersite* di Libanio, esercitazione retorica sull'esempio dell'*Elogio di Elena* di Gorgia che tuttavia si configura come la prima "riabilitazione" del personaggio fatta nell'antichità. Per una rassegna delle posizioni della critica riguardanti la posizione di Tersite nell'*Iliade* e nella tradizione post-omerica si veda Marks (2005), pp. 1-31 in particolare si vedano note 1 e 3. Per un'analisi invece della figura di Tersite soldato nell'*Iliade* si vedano in particolare Postlethwaite (1988), pp. 123-136 e Thalmann (1988), pp. 1-28.

si trova tuttavia in una posizione tale da poter prendere parola all'interno dell'assemblea achea, libertà anomala per dei soldati semplici, di solito rappresentati come un blocco compatto e anonimo<sup>77</sup>. Tersite esce da questo blocco per ricoprire un ruolo che lo proietta oltre il gruppo dei βασιλεῖς e oltre il gruppo dell'esercito. Tersite è di fatto un personaggio ambiguo che si atteggia contemporaneamente a rivale dei re e a buffone per l'esercito. Per il suo corpo turpe che esula dai canoni eroici e, soprattutto, per la sua spregiudicatezza fuori luogo, Tersite anticipa i tratti caratteristici della futura figura del βομολόχος<sup>78</sup>. Il suo personaggio è infatti costruito in opposizione ad Achille, del quale si presenta come una sorta di distorta caricatura. Le somiglianze tra i due personaggi sono sottolineate da importanti riprese testuali, contenute già nella presentazione iniziale di Tersite. Quest'ultimo e Achille hanno infatti numerosi tratti in comune: entrambi contendono con i re<sup>79</sup>, entrambi rivolgono parole ingiuriose ad Agamennone<sup>80</sup>; anche dal punto di vista contenutistico, l'invettiva di Tersite contro il capo acheo richiama in alcuni punti le parole pronunciate da Achille<sup>81</sup>. Al di là delle ripetute somiglianze, tra i due ci sono, chiaramente, anche incolmabili differenze. Oltre alla diversità legata alla nascita (l'uno è figlio di una dea, dell'altro nulla si sa), la principale discrasia riguarda il valore militare e soprattutto l'aspetto fisico. Oltre ad essere il più forte, καρτερός come lo definisce Nestore nel libro I<sup>82</sup>, Achille è anche il più bello e il più grande degli eroi, ed è dotato di una bellezza tale da renderlo perfetto come nessun altro<sup>83</sup>. Nel momento in cui il brutto Tersite si cimenta in un discorso che ricorda quello dell'eroe, il contrasto si fa stridente, il soldato risulta inappropriato e ridicolo. La pronta reazione di Odisseo alla sua invettiva, che si riallaccia all'impietoso ritratto datone dal poeta, conferma questa interpretazione<sup>84</sup>. Pur riconoscendo l'abilità retorica di Tersite, difinito ironicamente λιγὸς ἀγορητής al v. 246<sup>85</sup>, Odisseo rimprovera la spregiudicatezza e l'inadeguatezza del suo discorso, soprattutto dopo che gran parte dell'esercito è stata ricondotta all'ordine dallo stesso eroe. Nelle parole dell'Itacese, Tersite

<sup>77</sup> Per Kirk (1993), pp. 138-139, il fatto che Tersite possa prendere la parola contro Agamennone è un chiaro segnale del suo alto lignaggio.

<sup>78</sup> Nagy (1979), pp. 259-264, definisce le invettive di Tersite un esempio di "blame poetry". Whitman (1964), pp. 46-48.

<sup>79</sup> *Iliade* I, v. 277 e II, v. 214.

<sup>80</sup> *Iliade* I, v. 291 e II, v. 222.

<sup>81</sup> *Iliade* I, vv. 166-168 e II, vv. 226-228; I, vv. 169-171, vv. 231-232 e II, vv. 235-242.

<sup>82</sup> *Iliade* I, v. 280.

<sup>83</sup> *Iliade* II, vv. 673-674. Sulla bellezza di Achille cfr. Callen King (1987) in particolare le pp. 3 e 4.

<sup>84</sup> *Iliade* II, vv. 246-253.

<sup>85</sup> L'aggettivo connota la voce di Nestore che è l'oratore per eccellenza tra i capi achei, riconosciuto per la sua saggezza, all'opposto di Tersite, cfr. I, v. 248; per questa ragione, Eustazio avanza l'ipotesi che l'aggettivo abbia valore ironico cfr. *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinens*, II, v. 246, p.173.



è l'uomo peggiore giunto sotto le mura di Troia, χειρότερος βροτός al v. 248, in netto contrasto con Achille che è invece il migliore degli Achei, ἄριστος Ἀχαιῶν<sup>86</sup>. Le parole e i gesti di Odisseo non esulano, però, anche da una certa platealità e convenienza: per accattivarsi l'uditorio l'eroe utilizza furbamente Tersite come capro espiatorio della situazione, percuotendolo e ridicolizzandolo fisicamente davanti a tutti<sup>87</sup>:

ἽΩς ἄρ' ἔφη, σκήπτρῳ δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμῳ  
 πληξεν· ὃ δ' ἰδνώθη, θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ·  
 σμῶδιξ δ' αἰματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη  
 σκήπτρου ὑπο χρυσέου· ὃ δ' ἄρ' ἔζετο τάρβησέν τε,  
 ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ.  
 Οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὺ γέλασσαν·  
 ὧδε δὲ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·  
 'ὦ πόποι ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε  
 βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων·  
 νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν,  
 ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.  
 Οὐ θῆν μιν πάλιν αὐτίς ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ  
 νεικείειν βασιλῆας ὄνειδείους ἐπέεσσιν'.

Disse così, e con lo scettro la schiena e le spalle  
 gli colpì: lui s'incurvò, ed una grossa lacrima gli cadde a terra;  
 un lividore denso di sangue gli affiorò sul dorso  
 sotto lo scettro d'oro; si sedette allora tutto impaurito,  
 e dolorante, con uno sguardo idiota s'asciugò il pianto.  
 E gli altri, pur dispiaciuti, ne risero di cuore;  
 e così ciascuno diceva rivolto al vicino:  
 "Ehilà, certo che Odisseo mille ne ha fatte di cose splendide,  
 a proporre scelte azzeccate e ad animare la guerra;  
 ma di quante ne ha fatte tra gli Argivi questa è di molto la meglio,  
 che il chiacchierone arrogante ha bloccato nelle sue prediche!  
 Certo che il nobile cuore mai più lo spingerà di nuovo

<sup>86</sup> *Iliade* I, v. 244, 412; XVI, vv. 271-272, v. 274. Cfr. Nagy (1979), pp. 26- 41.

<sup>87</sup> *Iliade* II, vv. 265- 277.

a provocare i re con parole oltraggiose”.

Tersite viene colpito con lo scettro, simbolo di potere, sulla schiena e sulle spalle, già ricurve e deformi per natura. Odisseo lo umilia fisicamente e moralmente riducendolo al silenzio e alle lacrime<sup>88</sup>. Di fronte alla dura punizione, i compagni di Tersite hanno una reazione ambivalente. Sebbene addolorati, ἀγνύμενοί περ, gli Achei ridono alla vista di Tersite brutalmente percosso da Odisseo, ἐπ’ αὐτῷ ἠδὺ γέλασσαν. Il dispiacere de soldati si mescola dunque al riso, l’atteggiamento degli Achei verso la scena cui hanno assistito mescola il dolore al piacere. In questo caso, tuttavia, il ridere degli uomini non è l’ᾄσβεστος γέλως che scoppia tra gli dèi alla vista di Efesto. Il riso degli Achei nei confronti di Tersite è un ἠδὺ γελᾶν. L’avverbio ἠδύ ne indica infatti la piacevolezza<sup>89</sup>: esso connota quindi un ridere dolce per chi lo prova, spesso a fronte delle umiliazioni e finanche delle sofferenze altrui, come mostra l’esempio di Paride che, dopo aver colpito Diomede con una freccia, ride di piacere, ἠδὺ γελάσσας, per il ferimento causato al suo avversario<sup>90</sup>. Anche i Proci ridono con piacere alla vista di Iros e Odisseo che si battono davanti all’uscio del palazzo di Itaca, e quando Odisseo ha infine la meglio sul mendicante<sup>91</sup>. Parimenti nel libro XXIII, durante i giochi in onore di Patroclo, gli Achei ridono divertiti quando Aiace Oileo scivola nel letame durante la corsa<sup>92</sup>. L’umiliazione dell’altro, sovente accompagnata alla sofferenza o a un disagio fisico, generano un riso di piacere e, potremmo dire, di contemporanea superiorità. In questa direzione sembra andare anche l’ἠδὺ γελᾶν degli Achei nei confronti di Tersite. I soldati avvertono dunque un sentimento di sollievo e appagamento nell’assistere come spettatori divertiti al castigo di Tersite. Così facendo, essi affermano su di lui, umiliato e declassato, la propria preminenza. Sebbene partecipi delle sofferenze fisiche e dell’umiliazione subita dal loro compagno, e sebbene ormai consci della necessità dolorosa di dover continuare la guerra, gli Achei si lasciano infine andare a un riso che consente di superare l’impasse narrativo e psicologico che si è venuto a creare. Il riso degli Achei sancisce di fatto l’emarginazione definitiva di Tersite, riaffermando, a discapito di quest’ultimo, la coesione all’interno del gruppo di soldati.

<sup>88</sup> Per la storia e il valore dello scettro di Agamennone del quale Odisseo si serve per ristabilire l'ordine, facendo così le veci dell'Atride si veda Bouvier (2002), pp. 273-275.

<sup>89</sup> Arnauld (1990), pp. 164- 165.

<sup>90</sup> *Iliade* XI, v. 378-379.

<sup>91</sup> *Odissea* XVIII, v.35 e v.111. Al v. 35 l’espressione utilizzata è, per la precisione, ἠδὺ ἐκγελάσας: il significato del verbo è dunque rafforzato dal prefisso.

<sup>92</sup> *Iliade* XXIII, vv. 773-784.

## 7. Efesto e Tersite a confronto

A fronte delle singole analisi fin qui condotte nei riguardi di Efesto e Tersite, è giunto il momento di procedere a un confronto più serrato tra i due personaggi e i due episodi comici. Le similitudini ma, soprattutto, le differenze sono notevoli. Le due scene, come abbiamo già avuto modo di rimarcare, si susseguono quasi una dopo l'altra, separate solo da circa 200 versi, cosicché dal punto di vista della sequenza narrativa il riso di cui è oggetto Tersite risulta prossimo e speculare al riso provocato da Efesto. Già lo *Schol. Hom. Il. II, 212b* fa notare questa convergenza e mostra come, negli intenti narratologici, le due figure abbiano esattamente la stessa funzione:

ὥς καὶ ἐπὶ τῶν θεῶν ἐν τῇ Α τὴν Ἥραν καταστέλλει Ζεὺς μὲν ἀπειλῶν, Ἥφαιστος δὲ γελοῖος φανείς. καὶ νῦν οὖν τὸν Θερσίτην ὁ ποιητὴς παρέλαβε πρὸς τὸ διαλύσαι τὸ στῦγνὸν τῆς ἐκκλησίας καὶ ὑβρίσαι τὸν Ἀγαμέμνονα.

Come tra gli dèi, nel libro A, quando Zeus minaccia di sospendere Era in aria compare Efesto che fa ridere, così ora il poeta introduce Tersite per sciogliere la tensione dell'assemblea e insultare Agamennone.

Sia Efesto che Tersite fanno la loro comparsa in un punto critico della storia, in un momento di impasse: da una parte il mondo divino paralizzato e terrorizzato dalla lite tra Zeus ed Era, dall'altra i soldati achei, illusisi di poter tornare a casa e invece richiamati all'ordine e in assemblea da Odisseo. Questo allentamento della tensione diviene un passaggio obbligato per sbloccare la situazione e ristabilire la coesione. Il riso diventa allora lo strumento prescelto dal poeta per risolvere questo blocco. Esso viene elicitato grazie a due figure che hanno in comune un aspetto fisico insolito e inadeguato. Abbiamo già rimarcato le similitudini e le differenze fisiche tra i due, entrambi brutti e deformati. Tuttavia, mentre nel caso di Efesto la sua inusuale morfologia è un elemento determinante nello scatenare il riso degli dèi, nel caso di Tersite la situazione è più complessa; benché la sua bruttezza sia un elemento fondamentale nella costruzione del personaggio, essa si rivela secondaria nello scatenare le risate degli Achei. Queste ultime scaturiscono più direttamente dal trattamento al quale Tersite va incontro, dalle percosse di cui è vittima.

Dall'analisi dei passi che abbiamo condotto e dal giudizio degli scoli, è dunque evidente come non sia solamente il brutto in sé, preso come valore assoluto, a far ridere; un

personaggio dall'aspetto deplorable risulta ridicolo solo rispetto a un determinato contesto, a una determinata funzione e di conseguenza rispetto a un altro personaggio assunto come modello di riferimento in quello stesso contesto e per quella stessa funzione<sup>93</sup>. Il contrasto con l'altro è dunque la chiave di lettura principale della comicità dei due passi dell'*Iliade*. Abbiamo avuto modo di vedere come nel servire da coppiere degli dèi, Efesto sia fuori dalla sua funzione abituale; per il nuovo compito che si è autoassunto, Efesto è considerato inappropriato rispetto ad Ebe e Ganimede. È con queste due figure divine che scatta una comparazione *in absentia*: è lo scarto suggerito tra il modello perfetto di coppiere ed Efesto ad essere considerato il principale meccanismo del riso nel passo in questione e il motivo del riso degli dèi. Questa lettura, oltre che essere presente negli scolii, si ritrova anche in Luciano. In un dialogo tra Era e Zeus<sup>94</sup>, Luciano immagina un'ennesima sfuriata di gelosia di Era nei confronti di Zeus: motivo della lite? La predilezione speciale del padre degli dèi per il bel Ganimede, un motivo assente in Omero ma elaborato dalla tradizione successiva. Di fronte alle accuse di Era, Zeus risponde di preferire come coppiere il giovane e pulito Ganimede al claudicante e sporco Efesto<sup>95</sup>:

οὐκ, ἀλλὰ τὸν Ἥφαιστον ἔδει τὸν σὸν υἱὸν οἰνοχοεῖν ἡμῖν χωλεύοντα, ἐκ τῆς καμίνου ἦκοντα, ἔτι τῶν σπινθήρων ἀνάπλεων, ἄρτι τὴν πυράγραν ἀποτεθειμένον, καὶ ἀπ' ἐκείνων αὐτοῦ τῶν δακτύλων λαμβάνειν ἡμᾶς τὴν κύλικα καὶ ἐπισπασαμένους γε φιλήσαι μεταξύ, ὃν οὐδ' ἂν ἡ μήτηρ σὺ ἠδέως φιλήσειας ὑπὸ τῆς ἀσβόλου κατηθαλωμένον τὸ πρόσωπον. Ἥδιώ ταῦτα· οὐγάρ; καὶ παρὰ πολὺ ὁ οἰνοχόος ἐκεῖνος ἐμπρέπει τῷ συμποσίῳ τῶν θεῶν, ὁ Γανυμήδης δὲ καταπεμπτέος αὔθις ἐς τὴν Ἴδην· καθάριος γὰρ καὶ ῥοδοδάκτυλος καὶ ἐπισταμένως ὀρέγει τὸ ἔκπωμα, καὶ ὃ σε λυπεῖ μάλιστα, καὶ φιλεῖ ἥδιον τοῦ νέκταρος.

Eh già! Bisognava che fosse Efesto, no?, tuo figlio, a versarci da bere zoppicando, quando arriva dalla fucina, ancora tutto pieno di faville, appena riposte le tenaglie. E da quelle sue dita dovevamo prendere la coppa, baciandolo tra una sorsata e l'altra. Ma se neppure tu che sei la madre lo baceresti volentieri, con quel viso bruciato dalla fuliggine! Preferivi così, no? Lui sarebbe coppiere davvero adatto per il convito degli dèi, mentre Ganimede deve essere rispedito giù sull'Ida, perché è pulito, ha le dita rosa, sa porgere la coppa con abilità e, ciò che più ti rode, dà baci più dolci del nettare.

<sup>93</sup> Arnould (1998), pp. 13- 20.

<sup>94</sup> Luciano, *Dialoghi degli dèi*, 8 (5).

<sup>95</sup> La traduzione è di Lami e Maltomini.

Coniugando l'immagine di Efesto coppiere del primo libro all'immagine di Efesto artigiano del diciottesimo, Luciano crea un inedito e spassoso ritratto del dio. Egli esplicita il paragone con Ganimede, solo inferito nella scena dell'*Iliade*, affidando a Zeus il compito di descrivere le principali e incolmabili differenze tra i due<sup>96</sup>. È a partire delle differenze fisiche che rendono l'uno adatto al compito di coppiere e l'altro buffo e inadatto che viene pensata, costruita e scatenata la comicità.

Uno stesso procedimento di comparazione viene eseguito per costruire il personaggio di Tersite: la sua perorazione della causa achea, come se fosse un novello Achille, genera anche qui un contrasto stridente con il modello, contrasto che conduce alla punizione e alle risate. Tersite non è Achille, né per levatura morale, né per eroismo né, soprattutto, per prestantza fisica; l'ira di Tersite che riecheggia quella del figlio di Teti appare, così, ridicola e inappropriata, come ridicolo e inadeguato è il suo propugnatore. Una differenza è infine generata dallo status del modello cui Efesto e Tersite cercano di assomigliare: mentre il dio cerca di assolvere a un compito servile, Tersite ambisce invece a ricoprire un ruolo più alto di quello che gli appartiene, aspira a mettersi alla testa dei suoi compagni, come un re acheo, ma questa ambizione viene frustrata dalla sua connaturata inadeguatezza. È con abilità allora che Odisseo lo ridicolizza e mette da parte, procurandosi così l'adesione dei soldati che finalizzano il processo di marginalizzazione. Da protagonista del riso, Tersite ne diventa così vittima. Il vero responsabile delle risa degli Achei è dunque Odisseo che con furbizia riesce a riportare l'ordine nell'esercito, tacitando Tersite e il suo tentativo di dissidenza. Nel ripristinare equilibrio e obbedienza nell'esercito acheo si direbbe che Odisseo agisce come Efesto, che riporta ordine tra gli dèi. Mentre però nel primo libro dell'*Iliade* Efesto somma in sé sia il ruolo di "attivatore" del riso che il ruolo di bersaglio, nell'episodio del secondo libro la reazione degli Achei ha un suo preciso responsabile in Odisseo e un suo preciso oggetto in Tersite.

Di che natura è questo riso di cui si è tanto parlato finora? Il modo in cui esso viene connotato da Omero può darci delle informazioni ulteriori sulle dinamiche dei due passi? Efesto e Tersite sono oggetto rispettivamente di due forme diverse di riso e, in questo, gli aggettivi che Omero utilizza per connotarle sono particolarmente indicativi. L'ἥδὺ γελᾶν che colpisce Tersite è un riso di divertimento e gioia maligna che sancisce un'emarginazione definitiva del personaggio da parte dei suoi compagni. E' un riso di esclusione, per utilizzare

<sup>96</sup> Natale (2008), pp. 24-25.

l'espressione di Dupréel<sup>97</sup>; un'esclusione che ribadisce la coesione del gruppo a discapito del singolo, trattato come un capro espiatorio. Nel campo acheo, dunque, l'armonia rifà il suo ingresso ma alle spese del singolo. Il brutto e inappropriato Tersite subisce un'umiliazione senza appello mentre il suo avversario Odisseo viene esaltato dalla folla per quanto compiuto.

Di tutt'altra natura è l'ἄσβεστος γέλως degli dèi verso Efesto. Il riso irrefrenabile delle divinità non è frutto di una gioia maligna per l'umiliazione di Efesto. È certamente un riso liberatorio, al pari di quello degli Achei, con la grande differenza che esso non comporta però nessun tipo di esclusione nei confronti di Efesto. Nell'episodio non c'è una polarizzazione finale tra il dio artigiano e le altre divinità, non si assiste al verificarsi di una vera frattura. Per Efesto, protagonista oltre che oggetto del γέλως, non si può parlare di umiliazione e nemmeno di riso di esclusione. È grazie a Efesto e non a discapito di Efesto se l'armonia torna a regnare sovrana sull'Olimpo. È poi nelle case costruite dall'illustre artigiano che gli dèi fanno ritorno dopo il banchetto: il libro si chiude infatti con un'esaltazione dell'intelligenza tecnico-poietica del dio, il cui ruolo nella famiglia olimpica resta indispensabile e insostituibile.

## 8. Il ritorno di Efesto sull'Olimpo

Il motivo del ritorno di Efesto sull'Olimpo conosce una grande risonanza in età arcaica e classica, nelle fonti letterarie e iconografiche. La storia è nota: il dio, per vendicarsi di essere stato scagliato giù dall'Olimpo, invia a Era un trono magico sul quale la dea rimane imprigionata. Il dio Ares tenta di ricondurre Efesto in cielo, ma viene scacciato malamente da quest'ultimo con delle torce. Solo Dioniso riesce nell'azione; il dio *lysios* per eccellenza fa ubriacare Efesto e lo conduce sull'Olimpo in groppa a un mulo. In cambio del servizio reso a Era, Dioniso viene ammesso infine tra gli immortali ed Efesto viene accolto di nuovo in seno alla famiglia olimpica che lo aveva ripudiato. L'episodio ci è noto nella sua interezza solamente nelle fonti tarde<sup>98</sup>, nonostante la grande diffusione che esso conobbe in età arcaica, anche nelle arti figurative. Una delle sue più antiche e celebri rappresentazioni si trova infatti già sul Vaso François, datato al 570 a.C., sul quale Efesto, riconoscibile per l'evidente difetto ai piedi, viene scortato da Dioniso sull'Olimpo in groppa a un mulo<sup>99</sup>. Le

<sup>97</sup> Dupréel (1928), pp.213-260.

<sup>98</sup> Per la ricostruzione dell'episodio cfr. Pausania, I, 20, 3; Igino, *Fabulae*, 166; Servio, *ad Eclogas*, IV, 62.

<sup>99</sup> Segue un corteo di satiri e ninfe. Ad accogliere l'arrivo delle divinità c'è Afrodite, la cui presenza in prima linea ha indotto gli studiosi a ipotizzare che le nozze con la dea potessero essere la ricompensa destinata a

uniche due fonti letterarie di età arcaica che ci trasmettono il mito sono i frammenti dell'*Inno omerico a Dioniso* e il frammento 349 Liberman di Alceo. I due testi, benché fortemente mutili, meritano tuttavia la nostra più totale attenzione. Dai pochi brandelli giunti fino a noi grazie ai ritrovamenti papiracei, è possibile scorgere nuovamente un legame tra Efesto e la sfera del riso.

Nell'*Inno Omerico a Dioniso*, il più antico della collezione, coevo dei poemi omerici (la composizione si data al VII secolo), la modalità attraverso cui il dio avrebbe acquisito la sua posizione nel pantheon olimpico deve aver occupato la porzione centrale del testo, incorniciata dalla rievocazione dei natali del dio, nel frammento A di apertura, e del riconoscimento ufficiale dei suoi onori da parte di Zeus, nel frammento D di chiusura. Il Pap.Oxy 670, il cui testo frammentario è stato assegnato all'*Inno Omerico a Dioniso* da Merkelbach, contiene una parte di quella che doveva essere la lunga sezione centrale concernente il ritorno di Efesto sull'Olimpo, in cui Dioniso avrebbe giocato un ruolo cruciale. Diamo uno sguardo al testo con le integrazioni proposte da Martin L. West<sup>100</sup>:

ἐθέ]λεις· τί δ' ἄν ἄλλο πᾶ[θαι  
ἀασάμη]ν δὲ καὶ αὐτός, ἀπ' [  
] . [ .. ] αὐτόματος λίπεν[  
]ως [εἰ]κάζουσιν ἀειγε[  
ἔμβα]λε Ταρταρήισιν ἄλυκτ[οπέδησι δολώσας. 5  
τίς σ]ε, φίλη, λύσειεν; ἐπιζώ[στρη δ' ἀλεγεινή  
πάν]τοθεν [ἀμ]φιβέβηκε τ[εὸν δέμας· αὐτὰρ ὃ γ' ἄλλως  
οὔτ' ἄ]ρ' ἐφη[μοσύ]νης μεμν[ημένος οὔτε λιτάων  
βουλή]ν ἀστρ[φέλι]κτον ἐῷ σ[υμφράσσατο θυμῷ.  
ὠμό]ν, ἀδελ[φειή,] τέκες υἱ[έα· 10  
τεχ]νήεις [καὶ] χωλὸς ἐὼν. [

Efesto per la liberazione di Era. Dietro la figura di Era, seduta sul trono, in attesa della liberazione si riconosce la figura di Atena, colta probabilmente nell'atto di rimproverare Ares per aver fallito nella sua missione. La testimonianza del vaso François e l'importanza accordata alla figura di Afrodite sulla scena, ha fatto supporre che l'episodio sia l'antefatto di quanto raccontato da Omero nel libro VIII dell'*Odisea*, in cui Efesto è presentato come il marito di Afrodite, e la dea come amante di Ares. Martin West, sulla scia di Wilamowitz, ha ipotizzato infatti la seguente ricostruzione del mito: Afrodite sarebbe stata promessa in sposa a chi avesse ricondotto Efesto sull'Olimpo; visto il fallimento di Ares, la mano della dea sarebbe stata concessa a Dioniso, che a sua volta l'avrebbe ceduta ad Efesto; cfr. West (2011), pp. 31-32. Per il Vaso François e l'esegesi iconografica dell'episodio, cfr. Torelli (2007), in particolare pp. 41-42.

<sup>100</sup> *To Dionysus*, in *Homeric Hymns*, ed. by Martin L. West (2003), il frammento papiraceo è la testimonianza C; per la ricostruzione più dettagliata dell'*Inno* e la collocazione del frammento del Pap.Oxy 670 cfr. West (2001), pp. 1-11.

]ς πρό[σθε π]οδῶν ἀγαθ[ ]μενω [ ... ]τεεις κοτε . [ ]υ μη [ ... ]φον σε τεός . [ ]ο καὶ [ ... ] έουσα φιλο[ ]σι χωομε[v.. ]. καὶ μ . [	15
θυμὸ]ν ἄρ' εἰσώμεσθα σιδήρ[εον εἶ τι μαλαξει. δοιοῖ] γὰρ παρέασι τεοῖς [καμάτοισιν ἄρωγοὶ υἰέες] ἡμέτεροι πιτυτόφ[ρονες· ἔστι μὲν Ἄρης, ὄς θοδὸ]ν ἔγχος ἀνέσχε τα[λαύρινος πολεμιστῆς ]ην ιδέε[ιν] καὶ παλ[ ἔστι δὲ] καὶ Διόνυσος, ε. [ αὐταρ] ἐμοὶ μὴ δῆριν ἐγει [ρέτω· ἦ τε κεραυνοῖς εἶσι]ν ὑφ' ἡμετέροις πε [πληγμένος οὐ κατὰ κόσμον. ]ασθε γλυκερῶν επ [ ]εως πάϊς οὔτος ἐμο [	20
	25

(*Zeus a Era*) "... vorresti. Cos'altro ti potrebbe succedere... Io stesso sono rimasto colpito da [...] lasciò di sua volontà [...] come sempre congetturano [...] ti ingannò e ti strinse in legami infernali. Chi ti scioglierà, cara? Una cintura dolorosa, invero, ti stringe il corpo da ogni parte, mentre quello senza ascoltare né ordini né suppliche ha preso nel cuore una decisione incrollabile. E' un figlio crudele, o sorella, quello che hai generato [...] a]bile anche se zoppo [...] davanti a [...] piedi [...] adirata [...] Vediamo se riuscirà ad addolcire il suo cuore di ferro. Ho infatti due saggi figli che possono venire in soccorso ai tuoi dolori; c'è Ares, che la lancia veloce brandisce, invincibile, bellicoso [...] e c'è Dioniso [...] ma che non si permetta (*Efesto*) a risvegliare la lotta con me; o verrà piegato senza pietà dalle mie folgore. [...] da dolci [...] questo ragazzo [...]

Dai frammenti del testo è possibile ricostruire un dialogo tra Era, legata sul trono, e Zeus. Il padre degli dèi si cruccia per il destino di Era; è consapevole dell'irremovibilità di Efesto, il figlio dal cuore di ferro nato da Era, abile nelle arti anche se zoppo. A fronte di una simile situazione, perfino Zeus si trova impotente; nemmeno il padre degli dèi può porre rimedio alle controindicazioni delle opere di Efesto; il dio che ha fabbricato il trono è l'unico che ne conosce i segreti, l'unico a poterne disporre a piacimento: in questa sua piena padronanza



delle τέχνηαι e degli artefatti costruiti attraverso il loro esercizio, risiede tutto il suo potere divino. L'unica soluzione che resta al dio sovrano è di ricondurre Efesto sull'Olimpo affinché sia lui stesso a liberare la madre. Zeus affida dunque questo compito a Dioniso e a Ares. È da notare l'accento che Zeus mette sul contrasto tra il figlio imperfetto ma abile di Era, vv. 10-11, e i suoi figli definiti saggi, πινυτόφρονες. Una simile definizione, rivolta ad Ares, chiamato in causa subito dopo, come suggerisce il verso successivo, potrebbe essere stata percepita come velata di ironia dal pubblico dell'*Inno*, soprattutto se comparata con le descrizioni della furia e dell'incostanza del dio e del suo difficile rapporto con Zeus nell'*Iliade*, un testo che non poteva non riecheggiare nella mente dell'ascoltatore antico<sup>101</sup>. È probabile che suonasse familiare e ironica anche la minaccia di Zeus, ricostruita ai vv. 22-24, che doveva avere come bersaglio lo stesso Efesto, vittima abituale già nell'*Iliade* tanto delle ire di sua madre Era quanto di quelle di suo padre Zeus. Come suggerito da Martin L. West, questa ipotesi di ricostruzione del testo sembra offrire uno spaccato dell'Olimpo molto simile a quello di tante scene dei poemi omerici, in cui i rapporti tra le divinità vengono descritti con un tono che mescola serio e faceto. È probabile dunque che anche il racconto del ritorno di Efesto sull'Olimpo nell'*Inno a Dioniso* abbia conosciuto una simile trattazione, presentando così elementi che possiamo azzardarci a definire umoristici e che avrebbero potuto indurre il pubblico al sorriso. Un'interpretazione, tuttavia, inverificabile, che resta nel campo delle ipotesi.

Diverso è invece il discorso per il frammento 349 Liberman di Alceo, collocato a cavallo tra VII e VI secolo e attribuito a un *Inno* che il poeta avrebbe composto, secondo alcuni in onore di Dioniso, secondo altri in onore proprio di Efesto<sup>102</sup>. Come è sicuro che Alceo abbia cantato della nascita di Efesto<sup>103</sup>, così si può supporre che lo stesso poeta abbia narrato, non si sa se in un componimento diverso, anche il ritorno del dio sull'Olimpo e l'ingresso di Dioniso tra gli immortali. O almeno ciò è quanto si può ricostruire dai cinque frammenti trasmessi in modo disparato della tradizione, riconosciuti come facenti parte di uno stesso componimento la cui paternità è attribuita al poeta di Lesbo:

Alc. fr. 349 Liberman

<sup>101</sup> Si veda soprattutto *Iliade* V, vv. 888 e ss.

<sup>102</sup> Voigt colloca i frammenti sotto il titolo ΕΙΣ ΔΙΟΝΥΣΟΝ; cfr. Privitera (1970), pp. 108-109 per le argomentazioni a favore di questa interpretazione; di parere contrastante Page (1955), pp. 258-261, secondo il quale i frammenti farebbero invece parte di un inno a Efesto. Seguendo questa interpretazione, Page non include nella sua ricostruzione il fr. a.

<sup>103</sup> Menandro il Retorico, Διατρ. ἐπιδεικτ. 340 p.20 Russell – Wilson = 449 A Liberman.

*a* (= 381 L - P)

Ἐρραφέωτ', οὐ γάρ, ἄναξ

*b* (= 349a L - P)

ὄσπε θεῶν μηδέν' Ὀλυμπίων  
λῦσ' ἄτερ φέθεν

*c* (= 349d Voigt, 349b L-P)

ὁ δ' Ἄρευσ φαῖσί κεν Ἄφαιστον ἄγην βίαι

*d* (= 349c Voigt, *inc.auct.* 8 L-P)

γέλαν δ' ἀθάνατοι θεοί

*e* (=349c L - P)

εἶς τῶν δουκαιδέκων

*a* (= 381 L.-P.)

[...] Irafote, poiché, o signore, non [...]

*b* (= 349a L.-P.)

si da non poter(la) sciogliere nessuno degli Olimpi eccetto lui

*c* (= 349d Voigt, 349b L.-P.)

Ares dice che avrebbe riportato Efesto a forza

*d* (= 349c Voigt, *inc.auct.* 8 L.-P.)

risero gli dei immortali

*e* (=349c L.-P.)

uno dei dodici

Il frammento *a* contiene un'invocazione a Dioniso attraverso lo stesso titolo, solo in forma eolica, al v. 3 del frammento A dell'*Inno a Dioniso*, vale a dire Irafote, il "dio che si rivela

in aspetto di toro”<sup>104</sup>. Il frammento *b* allude chiaramente alla vicenda di Era immobilizzata sul trono e ad Efesto come l’unico in grado di liberarla. Il frammento *c* e il frammento *e* riferiscono del tentativo fallito di Ares e dell’ammissione di Dioniso nel gruppo dei Dodici dèi<sup>105</sup>. Il più interessante per il nostro studio è, fuor di dubbio, il frammento *d*, in cui si parla del riso degli dèi. È probabile che la reazione divertita delle divinità sia da riferirsi all’immagine di Efesto ubriaco che giunge sull’Olimpo, trascinato da Dioniso; la clausola infatti richiama alla mente le risate inarrestabili degli dèi in *Iliade* I e *Odissea* VIII che hanno come protagonista proprio il dio. Non è improbabile dunque che, nell’*Inno* di Alceo, l’episodio del trono di Era e del ritorno di Efesto sull’Olimpo trovassero uno scioglimento proprio nel riso delle divinità, al pari dei due racconti omerici<sup>106</sup>. Il testo di Alceo così come l’*Inno omerico a Dioniso* sembrano quindi presentare nuovamente un’associazione di Efesto con il riso.

Se i due inni di età arcaica non possono essere adottati come prova schiacciante del legame tra il riso e il dio Efesto nel racconto del ritorno sull’Olimpo, a causa della loro frammentarietà e dell’incerta ricostruzione filologica che se ne dà, è tuttavia possibile corroborare la nostra ipotesi adducendo ulteriori elementi. Le testimonianze provenienti dalla commedia e dal dramma satiresco, sebbene scarse, attestano infatti un’ulteriore rielaborazione comica dell’episodio, collocandosi così in un rapporto di continuità con le trattazioni più antiche.

Alla prima metà V secolo a.C. si data la commedia *Comasti ovvero Efesto* di Epicarmo, l’acmé del quale è di solito collocata attorno al 480 a.C. I pochi frammenti sopravvissuti della commedia, che doveva raccontare la storia del trono di Era e del ritorno di Efesto sull’Olimpo, come suggerito da Fozio, sono purtroppo poco utili al nostro studio<sup>107</sup>. È tuttavia interessante il legame suggerito dal titolo tra Efesto e i Comasti, figure del corteo di Dioniso, legame che sembra preludere già nel titolo a un banchetto, κῶμος, e alla baldoria che ne deriva.

<sup>104</sup> Sull’epiteto attribuito a Dioniso si veda la discussione di Bernabé (2013), pp. 57-73, che ripercorre le occorrenze e le spiegazioni antiche, che associano l’espressione al legame del dio con Zeus, fino ai più moderni studi etimologici che connettono invece l’epiteto al termine “toro”.

<sup>105</sup> Si veda anche *Inno omerico* XXVI, v. 6, in cui il dio è definito μεταρίθμιος ἀθανάτοισιν; Pausania, I, 20, 3; cfr. Page (1955); sul ruolo di Era per la validazione dell’intergrazione olimpica dei figli di Zeus, tra cui Dioniso, si veda Pironti e Pirenne- Delforge (2016), pp. 277-295.

<sup>106</sup> Natale (2008), pp. 37-38.

<sup>107</sup> *Suidae lexicon*, η 481 Adler; fr. 73-74-75 K.-A.

E di un banchetto si parla anche nei pochi resti del dramma satiresco di Acheo di Eretria, *Efesto*, databile, senza grande precisione, alla seconda metà del V secolo a.C.<sup>108</sup>. Il frammento 17 Snell riporta uno stralcio di dialogo tra Efesto e Dioniso<sup>109</sup>:

ΔΙ. θοΐνη σε πρῶτον τέρψομεν· πάρεστι δέ.  
ΗΦ. τὸ δεύτερον <δέ> τῷ με κηλήσεις τρόπων;  
ΔΙ. μύρω σε χρίσω πάμπαν εὐόσμων δέμας.  
ΗΦ. ὕδωρ δὲ νίψαι χεῖρας οὐ πρόσθεν δίδως;  
ΔΙ. ἡνίκα τράπεζά γ' ἐκποδὸν ἀπαίρεται.

DI. Noi ti rallegheremo dapprima con un banchetto. Eccolo pronto.  
EF. E poi, come mi incanterai?  
DI. Ti cospargerò tutto il corpo di olio profumato.  
EF. Senza avermi dato prima dell'acqua per lavarmi le mani?  
DI. Quando la tavola sarà sparcchiata.

Il banchetto cui fa riferimento Dioniso nel frammento, e di cui Efesto mostra di ignorare le regole, potrebbe essere l'occasione durante la quale il dio fa abuso di vino. Certo, se non è possibile ricostruire nel dettaglio la trama del dramma di Acheo, è possibile immaginare che esso ruotasse piuttosto attorno all'incontro tra Dioniso ed Efesto e al ritorno di quest'ultimo sull'Olimpo che attorno all'antefatto e alla liberazione di Era, forse oggetto specifico di altri drammi perduti<sup>110</sup>.

A fronte di questa breve rassegna, nonostante la frammentarietà delle fonti, è possibile concludere che l'episodio del ritorno di Efesto sull'Olimpo sia andato incontro a diverse trattazioni, a partire dall'età arcaica fino alla seconda metà del V secolo almeno. Il legame tra Efesto e il riso sembra dunque essere ulteriormente confermato e appare come una costante nella rappresentazione della divinità, associata a Dioniso, dio non solo del vino,

<sup>108</sup> *Suidae lexicon*, α 4683 Adler, colloca la nascita di Acheo al tempo della 74<sup>a</sup> Olimpiade (484-481 a.C.), aggiungendo che era di poco più giovane di Sofocle. Le sue opere furono messe in scena a partire dall'83<sup>a</sup> Olimpiade (448-445 a.C.). La sua morte è collocata attorno al 405 a.C.

<sup>109</sup> Seidensticker-Krumeich-Pechstein, (1999) pp. 516-523.

<sup>110</sup> La rappresentazione iconografica a figure rosse del Pittore di Altamura, presente su un cratere a calice conservato a Vienna al Kunsthistorisches Museum (IV 985, ARV2 591, 20) e databile al 470-460 a.C. sembra infatti testimoniare come il tema del ritorno fosse stato argomento di drammi satireschi già prima di Acheo. Sul cratere è infatti presente la raffigurazione di una rappresentazione teatrale dell'episodio, con Efesto a piedi, preceduto da Dioniso e da un attore travestito da Satiro, come è evidente dal perizoma con il fallo eretto che questi indossa.

altra sfera con la quale Efesto presenta punti di tangenza, come testimonia ironicamente il suo ruolo di coppiere nell'*Iliade*, ma anche del teatro.

## CAPITOLO SECONDO

### Ridere e sorridere degli dèi

Und wenn in dieser mythischen Schöpfung viel Spiel ist, so haben die Griechen längst vor Platon, der es formulierte, gewußt, daß Spiel und Ernst Geschwister sind und daß von den höchsten Dingen der Mensch nicht anders reden könne als in einer Mischung von Ernst und Scherz.

P. Friedländer, *Lachende Götter*, in *Studien zur Antiken Literatur und Kunst*, 1969, p. 12.

#### 1. Introduzione

Dopo aver analizzato il primo caso offerto dall'*Iliade* in cui un dio diventa oggetto del riso degli dèi, proseguiamo la nostra analisi rivolgendoci al resto dell'opera; lo scopo della presente disamina sarà infatti quello di isolare altri passi utili al nostro studio e di mostrare i meccanismi che suscitano il riso e il sorriso degli dèi.

Onde evitare di scadere nell'arbitrario e nella sovrainterpretazione del testo omerico, l'attenzione sarà rivolta a quei passi nei quali un dio rida di un altro dio, e nei quali una divinità faccia ricorso all'ironia e al sarcasmo nei confronti di un altro immortale, causando la reazione divertita di una terza divinità coinvolta. Parimenti è possibile il verificarsi di occorrenze in cui la reazione sia in concomitanza di espressioni di soddisfazione e di gioia maligna nei confronti del nemico appena sconfitto. Per isolare gli episodi più significativi, oltre allo schema di relazioni appena delineato, ci serviremo delle spie linguistiche presenti nel testo, facendo attenzione all'utilizzo e alle occorrenze dei verbi γελᾶω e μειδᾶω, e dei loro composti. I due verbi non sono tra loro sinonimi; ciascuno di essi presenta infatti un significato specifico già in parte anticipato: ridere e sorridere. In relazione a questa differenza, proveremo a capire le ragioni e le specificità delle occorrenze dei due verbi.

Per affrontare questo studio, abbiamo deciso di prendere come episodio di riferimento e di partenza la battaglia degli dèi, anticipata nel libro XX e descritta più nel dettaglio nel libro XXI dell'*Iliade*. Lo scontro tra divinità raccontato da Omero è significativo e particolarmente emblematico per la tematica da noi trattata. La *Teomachia* si offre infatti come un ottimo banco di prova non solo perché (quasi) tutti gli dèi vi si trovano coinvolti

ma anche perché essa presenta, nella sua estensione, tutte le tipologie di passo accennate poco prima, e diverse occorrenze del riso e sorriso degli dèi, ciascuna in grado di gettare una luce e aggiungere un tassello importante alla problematica specifica del ridere degli dèi e della conseguente rappresentazione del divino nell'*Iliade*.

L'analisi dei passaggi più significati della *Teomachia*, ampliata rivolgendo uno sguardo anche al resto del corpus iliadiaco, mostrerà nuovamente e più nel dettaglio come ridere di un dio non comporti una sua degradazione ma come possa contribuire, al contrario, a mettere in evidenza le prerogative e la posizione di chi ride e di chi è oggetto del riso nell'assetto del pantheon olimpico, costruito dal poeta in funzione della narrazione. Il riso e il sorriso, così frequenti negli episodi olimpici dell'*Iliade*, si configurano dunque come tratto che il divino condivide con l'umano e allo stesso tempo come prerogativa specifica degli immortali, aspetto che risulterà evidente anche da un ampliamento del corpus soggetto ad analisi. Il ricorso al riso rimarcherà altresì, ancora una volta, la commistione tra serio e faceto, già evidente nell'episodio del banchetto divino del primo libro, alternanza che appare costitutiva del modo in cui, nell'*Iliade*, il poeta pensa e circoscrive il mondo divino rispetto a quello umano.

## **2. La *Teomachia*: una sintesi. Le posizioni della critica**

La battaglia degli dèi occupa i libri XX e XXI dell'*Iliade*. Il libro XX indica le cause dello scontro e descrive gli opposti schieramenti di divinità; il libro XXI, invece, mostra nel dettaglio le singole lotte. È Zeus a spingere gli immortali a scendere in campo, al fianco di Achei e Troiani, secondo le alleanze. Lo scopo di questa mobilitazione divina è ritardare la presa di Troia: con il ritorno di Achille in battaglia, a seguito della morte di Patroclo, è sempre più difficile per l'esercito di Priamo far fronte alla furia dell'eroe. Tuttavia, quello che nasce come un affiancamento degli eserciti umani si trasforma presto in una battaglia tra gli stessi dèi. Mentre Zeus decide di sedere in una valle dell'Olimpo per godersi lo spettacolo, senza partecipare al conflitto<sup>111</sup>, gli immortali si schierano l'un contro l'altro armati, secondo il seguente assetto: Apollo, con le sue frecce, contro Poseidone, Ares contro Atena, Artemide contrapposta ad Era, Letò ad Hermes, il fiume Xanto ad Efesto<sup>112</sup>.

È proprio quest'ultima coppia ad aprire la *Teomachia*, dietro incitamento di Era presente lungo tutto il corso della battaglia per sostenere e incitare i suoi alleati, fino a intervenire

<sup>111</sup> XX, vv. 22- 25

<sup>112</sup> *Ibidem*, vv. 67- 75

personalmente contro Artemide l'ultima divinità filotroiana rimasta a combattere. È dunque la sposa di Zeus che sprona Efesto perché per primo intervenga contro Xanto, pronto a travolgere Achille che ha imbrattato le sue acque con il sangue dei Troiani massacrati: attraverso il potere del fuoco, Efesto dissecca il fiume, mettendo in salvo il Pelide. Atena, a sua volta, abbatte Ares al suolo con un masso e subito dopo colpisce al petto Afrodite, giunta in soccorso del dio. La figlia di Zeus mette fuori gioco, definitivamente, le due divinità partigiane dei Troiani. Artemide subisce la sconfitta da parte di Era, che la picchia con il suo stesso arco, sulle orecchie. I restanti due scontri, invece, non hanno luogo: Apollo e Poseidone si ritirano mutualmente dal combattimento, persuasi che a nulla valga scontrarsi a causa dei mortali; così anche Hermes oppone un rifiuto alla guerra, concedendo la vittoria sulla carta a Letò, senza affrontarla. La vittoria finale è dunque delle divinità filoachee, vittoria che, sebbene prefiguri la futura capitolazione di Troia, non ha nessun impatto sull'andamento degli eventi. Achille è infatti più determinato che mai a muovere all'assalto delle mura di Troia. È solo grazie ad Apollo che la presa della città viene effettivamente posticipata: il dio assume le sembianze del troiano Agenore e istiga il Pelide a rincorrerlo. Mentre il figlio di Teti è occupato nell'inseguimento, i Troiani superstiti riescono allora a trovare riparo all'interno delle mura della città e a sfuggire alla morte per mano dell'eroe.

La battaglia degli dèi è andata incontro a giudizi molto netti da parte della critica antica. Essa fu stigmatizzata da Senofane, Pindaro e poi da Platone in quanto espressione di una rappresentazione impropria e diseducativa degli dèi che, nel farsi la guerra tra loro, assomiglierebbero perciò troppo agli uomini<sup>113</sup>; in alternativa, per giustificare il testo senza dover accusare Omero di empietà, la *Teomachia* fu interpretata allegoricamente come uno scontro tra le forze della natura "impersonate" dagli dèi<sup>114</sup>.

Per quanto riguarda invece la critica moderna, in particolare quella primonovecentesca, essa fu attenta a rimarcare l'aspetto ridicolo di una guerra fra dèi rispetto alla vera guerra, tra uomini, sulla piana di Troia. Walter Leaf, nella sua edizione dell'*Iliade* si spinse a definirla una "ridiculous harlequinade"<sup>115</sup>. I giudizi successivi, fortunatamente meno *tranchants*, si sono focalizzati sulla funzione narrativa della battaglia e sul ritratto, che da

<sup>113</sup> Senofane fr. B1 West, vv. 19- 24; Pindaro, *Ol.* 9, vv. 40-41; Platone, *Repubblica* II, 378c-e. Cfr. Bowra (1938), pp. 353-367; Buffière (1973); Babut (1974), pp. 83-117; Cerri (2007), in particolare le pp. 39-47.

<sup>114</sup> Anonimo del Sublime, IX, 6-7; Porfirio, *Quaestiones Homericae*, I, 241, 11 Schrader. Sul tema dell'allegoria dei miti cfr. Pépin (1976); Svenbro (1984), pp. 101-121. Sul rapporto di Porfirio e della scuola neoplatonica con Omero e l'interpretazione allegorica della sua poesia cfr. Lamberton (1986) in particolare pp. 108-134.

<sup>115</sup> Leaf, *The Iliad*, London, 1902, p. 382.



essa sembra emergere, delle divinità. Lo svolgimento e l'esito della *Teomachia* hanno indotto dunque a ritenere l'episodio, nel suo complesso, come un *comic relief*<sup>116</sup>, un interludio comico che alleggerisce la narrazione e mette in evidenza, al contempo, tutta l'inconsistenza della guerra divina rispetto alla drammaticità della guerra umana. Di conseguenza essa è stata considerata come un ulteriore esempio di quella sublime frivolezza caratterizzante gli dèi omerici, distanti e in ultima istanza indifferenti al destino degli uomini<sup>117</sup>.

Benché questo giudizio sia, parzialmente, condivisibile, occorre precisare che la *Teomachia* non si configura come un blocco unico, uniforme; il susseguirsi delle varie scene suggerisce al contrario una moltitudine di sfumature e un'immagine del mondo olimpico in cui la drammaticità e la tensione, pur presenti, tendono piuttosto a subire, come vedremo, un immediato ridimensionamento e alleggerimento. Di qui, la supposta e monolitica frivolezza delle divinità è stata reinterpretata come una riaffermazione della beatitudine divina rispetto al perimetro delineato dalla natura umana e dalle sue sofferenze, che il contesto della guerra pone in estremo risalto. Jan M. Bremer, ridimensionando l'accento sugli aspetti comico-parodici dell'episodio, ha infatti messo in evidenza, oltre all'inevitabile gioco di specchi che la battaglia divina instaura con la battaglia umana, proprio la capacità, di questo voluto parallelismo, di gettare una vivida luce sul problema della vita e della morte degli uomini<sup>118</sup>. Un giudizio condivisibile ma che pone un'enfasi eccessiva sulla dimensione umana, mostrata in controluce, dimenticando quella divina. Più di recente, Stephen Halliwell ha affrontato il problema posto del significato della *Teomachia* da un'altra prospettiva, a partire proprio dal ruolo delle divinità e dal piacere da esse manifestato, attraverso il riso e il sorriso,

<sup>116</sup> L'espressione è di Richardson (1993), p. 85 nel suo commento al libro XXI; lo studioso applica questa espressione anche al ferimento di Afrodite e Ares nel libro V dell'*Iliade* e all'inganno di Era nei confronti di Zeus nel libro XIV.

<sup>117</sup> Di sublime frivolezza degli dèi omerici parla, per la prima volta, Reinhardt (1938), coniando la celebre espressione *erhabener Unernst*, p. 25; cfr. successivamente Richardson (1993), p.85; Taplin (1992), pp. 229-230 mette in evidenza, oltre alla frivolezza degli dèi, l'illogicità e l'assurdità delle umiliazioni delle divinità femminili; Zervou (1990), pp. 66-68, distingue tra una *Teomachia* seria, una *Teomachia* comica e una *Teomachia* che tende a non realizzarsi. La studiosa legge queste tre caratteristiche, compresenti nell'episodio omerico, come un tentativo di armonizzare tre *Teomachie* differenti create in tre fasi differenti e precedenti al testo omerico; Burkert (2003), pp. 107-118. Più di recente Graziosi e Haubold (2005), pp. 65-75, pur respingendo il concetto di frivolezza applicato alle divinità omeriche, hanno letto la *Teomachia* in un contesto di evolucionismo epico: per i due studiosi essa immortalerrebbe un particolare momento della storia degli uomini, in cui le divinità tendono progressivamente ad allontanarsi dagli affari terreni.

<sup>118</sup> Bremer (1987), pp. 31-46, in particolare pp. 40-41: "Backcloth, foil, parody, contrast, mirror, or [...] 'tangential exaggeration': all these words from our crucial idiom are attempts to describe a particular relation, framed by the poet to impress on his audience a comparison, a meaningful contrast, and thus to bring more sharply into focus what he wants to show most of all: the nature and significance of what men do and suffer, of human life and death".

nel dispiegamento della loro forza. Nella sua interpretazione, la battaglia divina si rivela dunque un'esibizione del potere e della violenza divini, esibizione che ha lo scopo ultimo di ridefinire e ribadire le prerogative e lo statuto degli dèi<sup>119</sup>.

A partire da quest'ultima riflessione, proviamo allora a spingere oltre il ragionamento e a mostrare più nel dettaglio come funzionino il riso e il sorriso degli dèi, nei confronti degli altri dèi, e come entrambi, manifestazione della potenza degli immortali e riflesso della loro posizione, contribuiscano a rendere conto di un'immagine sfaccettata, ma sempre coerente, delle figure divine e delle dinamiche olimpiche.

Per fare ciò, partiamo del riso del sovrano dell'Olimpo.

### 3. Il riso di Zeus

Subito dopo la sconfitta di Xanto da parte di Efesto, e la messa in salvo di Achille dalle pericolose acque del fiume pronte a inghiottirlo, gli altri dèi si lanciano nel conflitto, secondo gli ordini di Zeus, per ritardare la presa di Troia. Il Cronide, alla vista degli immortali che si apprestano a lottare tra loro, scoppia a ridere<sup>120</sup>:

ἐν δ' ἄλλοισι θεοῖσιν ἔρις πέσε βεβριθυῖα  
ἀργαλέη, δίχα δέ σφιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἄητο·  
σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών,  
ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός. Ἄϊε δὲ Ζεὺς  
ἦμενος Οὐλύμπῳ· ἐγέλασσε δέ οἱ φίλον ἦτορ  
γηθοσύνη, ὄθ' ὄρατο θεοὺς ἔριδι ζυνιόντας.

Ma fra gli altri dèi s'accese una lotta dura, terribile,  
nei loro petti il cuore anelava a scopi diversi:  
s'azzuffarono in grande tumulto, risonò la terra sconfinata,  
il cielo immenso mandava squilli di tromba. Udi Zeus  
seduto in Olimpo: rise di gioia il suo cuore,

<sup>119</sup> Halliwell (2008), pp. 68-69: "Many critics have seen the battle of the Olympian gods as essentially frivolous, even comic, though thereby setting in grimmer relief the tragic character of the surrounding human warfare. But the significance of the theomachy is more problematic than this. The fighting of the gods is protected from the risk of death that mortal warriors perpetually face; to that extent it acts as a foil to the human events at Troy. [...] Yet for *both* those reasons it appears all the more 'pure' an exhibition of divine power and violence (defining attributes of the gods) in free flow".

<sup>120</sup> Iliade XXI, vv. 385-390. Le traduzioni sono di Cerri.

allorché vide gli dèi venirsi incontro alla lotta.

L'ingresso in guerra delle divinità è descritto facendo ricorso principalmente alle sensazioni uditive e a un lessico tipicamente epico. Quello che colpisce del passo, come è stato notato, è il contrasto tra la solennità con cui si racconta l'inizio della lotta, una lotta che risuona dalla terra al cielo, e la reazione di Zeus. La perifrasi con la quale essa è indicata è ἐγέλασσε φίλον ἦτορ γηθοσύνη al v. 389: il suo cuore ride dunque di gioia, un'espressione simile a quella utilizzata anche nel libro IX dell'*Odissea*, per descrivere la gioia di Odisseo dopo aver ingannato il Ciclope ed essere al contempo riuscito a mettersi in salvo insieme ai suoi compagni<sup>121</sup>:

Ὡς ἄρ' ἔφαν ἀπίοντες, ἐμὸν δ' ἐγέλασσε φίλον κῆρ,  
ὥς ὄνομι' ἐξαπάτησεν ἐμὸν καὶ μῆτις ἀμύμων.

Così dicevano andandosene; rise il mio cuore,  
perché il nome mio e l'astuzia perfetta l'aveva ingannato.

In entrambe le occorrenze il riso del cuore si verifica quando il diretto interessato assiste agli eventi da una posizione “laterale” rispetto agli eventi dolorosi, sano e salvo al suo posto, spettatore di ciò che accade agli altri. Per quanto riguarda l'utilizzo di γελάω, rifacendosi alle radici etimologiche del verbo, Dominique Arnould afferma che in espressioni come quella impiegata per segnalare il riso di Zeus e di Odisseo, il verbo traduce un certo “*rayonnement intérieur du contentement, la dilatation de l'être sous l'effet de la joie, même si cette joie est maligne*”<sup>122</sup>. Il passo del libro XXI aggiunge, però, un elemento connotante in più: la γηθοσύνη. Il termine, come il verbo di riferimento γηθέω, rinvia, nello specifico, a una gioia serena e duratura che implica un certo grado di felice e granitica soddisfazione<sup>123</sup>. Zeus ride dunque beato, seduto al suo posto.

Quanto alle motivazioni all'origine della risata di Zeus, sin dall'antichità ci si è interrogati su di esse: perché Zeus ride<sup>124</sup>? Lo *Schol. Hom. Il. XX, 389a* prova a dare una risposta:

<sup>121</sup> *Odissea IX*, vv. 413-414.

<sup>122</sup> Arnould (1990), p. 140.

<sup>123</sup> Bertau-Courbières (2017), p. 37.

<sup>124</sup> Aristotele, citato dallo *Schol. Hom. Il. XX, 390a*, discute l'apparente contraddizione tra la gioia di Zeus di fronte alla battaglia degli dèi e il rimprovero mosso ad Ares in V, v. 891: Ἀριστοτέλης ἐν Ἀπορήμασι ζητεῖ,

<ε>γέλασ<σ>ε δέ οἱ φίλον ἦτορ: διὰ τὸ ἥκιστα ἐπιχειρηθῆναι παρὰ τῶν διχονοούντων. καὶ Μένανδρος ‘καὶ τοῦτο θύων οὐδεπώποτ’ ἠὲξάμην/ ἐγὼ τὸ σῶζον τὴν ἐμὴν <συν>οικίαν, ἀλλὰ παρέλ<ε>πον οἰκετῶν εἶναι στάσιν/ ἔνδον παρ’ αὐτῶ, πρᾶγμα χρησιμώτατον’<sup>125</sup>. τοιοῦτο καὶ τὸ ‘χαῖρε νόω, ὅτ’ ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο’. ἢ ἐπεὶ ὄρα περὶ ἀρετῆς αὐτοὺς ἀγωνιζομένους, χαίρει ὁ Ζεὺς.

Rise il suo cuore: per il fatto che non interviene minimamente in battaglia tra i contendenti. Anche Menandro (fr.784 Koe) “e quando ho fatto un sacrificio giammai ho pregato per la salvezza della casa, ma l’ho tralasciato. Che all’interno di essa ci sia una guerra tra i suoi abitanti è un fatto utilissimo”. Similmente anche “si rallegrò nella mente, perché i migliori degli Achei lottavano tra loro”<sup>126</sup>. Oppure Zeus si rallegra perché li vede combattere per il valore.

Lo scolio dà due spiegazioni. Stando alla prima, Zeus trarrebbe la sua gioia dalla contesa interna alla sua famiglia e dalla battaglia che si prospetta, alla quale assisterà in quanto spettatore. Per giustificare questa interpretazione lo scoliasta cita a titolo di esempio un frammento di una commedia non ben identificata di Menandro, in cui uno dei protagonisti esalta l’utilità della στάσις all’interno della famiglia; segue la citazione di un verso del libro VIII dell’*Odissea* in cui Agamennone gioisce nella mente, χαῖρε νόω, alla vista di una contesa tra Achille e Odisseo, i migliori degli Achei. L’interpretazione del commentatore è molto interessante soprattutto per la logica esegetica che si cela dietro di essa. Per spiegare infatti le dinamiche del mondo divino lo scoliasta fa ricorso alle logiche comportamentali del mondo umano. L’insieme degli dèi olimpici assomiglia a una famiglia e funziona esattamente come una famiglia umana o come una famiglia composta da soldati, i suoi comportamenti possono dunque essere esplicitati facendo ricorso alla comparazione. Per la posizione ricoperta, Zeus è dunque assimilabile a un capo famiglia o, come suggerisce il

πῶς τῷ Ἄρει ἐπιπλήξας ὅτι αὐτῶ ‘ἔρις <τε> φίλον πόλεμοι τε’, αὐτὸς γέγηθεν ἐπὶ τούτοις. φησὶ δὲ ὅτι ὀρθῶς ἐπιτιμᾷ τῷ Ἄρει· οὐ γὰρ <ὅτι ἔριδι> ἔχαιρεν, ἀλλ’ ὅτι αἰεὶ, φιλόμαχος. οὐδὲ οἰνόφλυξ, ὅστις χαίρει ὄνω, ἀλλ’ ὅτι αἰεὶ καὶ σφόδρα. (Aristotele negli *Aporemata* si domanda perché <Zeus>, dopo aver rimproverato Ares perché a lui “sono care la contesa e le guerre”, si rallegrò di ciò. Si risponde che giustamente rimprovera Ares, non perché a questi piaccia la contesa, ma perché è sempre amante delle guerre. Parimenti, l’ubriacone non è tale perché gli piace il vino, ma perché gli piace tanto e sempre). Nello spiegare le dinamiche del mondo olimpico, riscontriamo da parte dello scoliasta l’utilizzo di un metodo interpretativo che procede per comparazione; la logica dell’Olimpo è giustificata e compresa dal confronto con quella umana.

<sup>125</sup> fr. 784 Koe= 560 Kock. Dopo il verbo, Allison (1964) aggiunge un punto in alto, spezzando il periodo. La traduzione tiene conto di questa aggiunta della punteggiatura.

<sup>126</sup> Od. VIII, v. 78.

parallelismo con Agamennone, a un capo militare che tiene insieme, nello stesso esercito, due fazioni litigiose.

La seconda interpretazione avanzata dallo scolio si connette alla prima, ma il focus viene spostato dal piacere più generale per lo scontro interno al quale assistere senza partecipare, al piacere per uno scontro *περὶ ἀρετῆς*, condotto valorosamente<sup>127</sup>. Sarebbe dunque la prospettiva di un dispiegamento della forza divina, di uno spettacolo in grado di coinvolgere umani da una parte e divinità dall'altra a causare la gioia del padre degli dèi. D'altro canto Zeus stesso, al momento di radunare tutti gli dèi ed esortarli ad aiutare Troiani e Achei, aveva parlato del piacere che lo scontro tra fazioni opposte, umane e divine insieme, gli avrebbe procurato<sup>128</sup>:

ἀλλ' ἦτοι μὲν ἐγὼ μενέω πτυχὶ Οὐλύμποιο  
ἦμενος, ἔνθ' ὀρόων φρένα τέρψομαι· οἱ δὲ δὴ ἄλλοι  
ἔρχεσθ' ὄφρ' ἂν ἴκησθε μετὰ Τρῶας καὶ Ἀχαιοῦς,  
ἀμφοτέροισι δ' ἀρήγεθ' ὅπη νόος ἐστὶν ἐκάστου.

Io però me ne resto seduto in una valle d'Olimpo,  
da qui, guardando, mi rallegrerò nel cuore; invece voi altri  
andate a raggiungere Troiani e Achei,  
gli uni e gli altri aiutate, secondo la preferenza di ciascuno.

Zeus anticipa che non parteciperà allo scontro ma vi assisterà traendo piacere dallo spettacolo che vedrà, *φρένα τέρψομαι*, al v. 23<sup>129</sup>. Parimenti gioiscono Apollo e Atena nel libro VII dell'Iliade, ai vv. 60-61: le due divinità, trasformatesi in avvoltoi<sup>130</sup>, dall'alto di una quercia si godono lo spettacolo degli uomini schierati fittamente, con le lance e gli scudi tremolanti in attesa di affrontarsi gli uni contro gli altri, *ἀνδράσι τερπόμενοι, τῶν δὲ στίχες εἶατο πυκναὶ / ἀσπίσι καὶ κορύθεσσι καὶ ἔγχεσι πεφρικυῖαι*. In entrambi i passi il verbo adoperato per indicare la sensazione di piacere provata dagli immortali è *τέρπομαι*. In tutti

<sup>127</sup> Halliwell (2008), pp. 68-69 sposa questa argomentazione. Per il riso di Zeus come un riso di superiorità cfr. Griffin (1980), pp. 183-184 e Griffin (1978), pp. 1-23, si veda in particolare p. 7; Levine (1982), p. 97.

<sup>128</sup> *Iliade* XX, vv. 22-25. La traduzione è leggermente modificata.

<sup>129</sup> In *Iliade* VIII, v. 51. di Zeus si dice che osserva Achei e Troiani, *κύδει γαίῳν*, esultante nella sua gloria, la stessa espressione utilizzata per Ares in V, v. 906.

<sup>130</sup> Gli avvoltoi rimandano all'immagine degli uccelli che incombono sui cadaveri dei soldati in apertura del poema, *Iliade* I, vv. 4-5. Per l'esegesi di questo passo e per il tema della gioia divina davanti alle guerre e alle sofferenze umane cfr. Bouvier (2002), pp. 33-37 e n. 66.

e due i casi la gioia ha come sua causa scatenante uno scenario bellico, divino in un caso, umano nell'altro. Per Zeus il piacere deriva dall'idea della battaglia imminente cui assisterà. Per Apollo e Atena, esso è dato dalla contemplazione dei due eserciti descritti nell'attesa di ricominciare a combattere.

Tornando al passo di *Iliade* XXI, un tassello ulteriore al tentativo di spiegazione del riso di Zeus viene offerto nello *Schol. Hom. Il. XX, 390b*:

Χαμαιλέον ἐν πρώτῃ Περὶ Ἰλιάδος μέμφεται τὸ ἐθελόκακον τοῦ Διὸς καὶ φησιν· ὡσπερὶ τι καλὸν ὄρων, οὐ τὴν μεγίστην ἀτοπίαν· ῥητέον ὅτι περὶ ἀρετῆς ἠμιλλῶντο· οὐ γὰρ ἦσαν θνητοί, ἵνα κινδυνεύσωσιν.

Cameleonte nel primo libro 'Sull'Iliade' condanna la cattiveria di Zeus e dice<sup>131</sup>: 'come se vedesse qualcosa di bello e non la più gradevole assurdità'. Si deve dire che gli dèi combattevano per il valore; non erano infatti mortali al punto da correre pericolo.

Per Cameleonte il riso di Zeus si configura come un atto deliberatamente cattivo, ἐθελόκακον, e quindi da criticare, μέμφεται. Che gli dèi combattano tra loro non è bello, καλόν, ma assurdo, τὴν μεγίστην ἀτοπίαν. Nell'edizione di Wehrli la citazione attribuita a Cameleonte comprende anche gli altri due periodi, arrivando fino al punto fisso. È tuttavia probabile che le altre due frasi rappresentino il tentativo dello scoliaste di spiegare ciò che per Cameleonte è un'ἀτοπίαν e controbattere al suo giudizio moralizzante sul riso di Zeus. Secondo l'esegeta, non ci sarebbe nessuna cattiveria nel riso di Zeus: lo scontro, infatti, non può condurre a nessuna conseguenza negativa per le divinità che, in quanto immortali, non corrono nessun rischio. L'assurdità messa in evidenza dalla citazione presente nello scolio ha condotto alcuni studiosi moderni a interpretare il riso di Zeus come la reazione di chi si appresta ad assistere non ad una vera guerra ma ad una sua *parodia*<sup>132</sup>. Questo giudizio, però, oltre ad essere improprio (l'etichetta di *parodia* applicata alla *Teomachia* non è molto calzante, come vedremo), risulterebbe giustificabile solo da un punto di vista retrospettivo: nel momento in cui Zeus manifesta il suo riso, la battaglia deve infatti ancora avere luogo. È più probabile allora che la reazione di Zeus anticipi non tanto la natura parodica di un'azzuffata divina che ancora non si è realizzata, quanto il paradosso che una situazione del genere contiene *in nuce*. Come stabilire, infatti, vincitori e vinti in un mondo in cui nessuno può effettivamente soccombere, in cui nessuno è destinato a morire?

<sup>131</sup> Fr. 18 Wehrli.

<sup>132</sup> Richardson (1993), p.87; Zervou (1990), p. 53.

Ricapitolando, dunque, il riso di Zeus alla vista degli dèi pronti a combattersi, è espressione del piacere originato dall'assistere come spettatore al puro e autoreferenziale dispiegamento della forza divina, in una battaglia che il Cronide stesso ha voluto. Quest'ultima non ribalta i suoi disegni ma li asseconda; lo scontro non mette dunque in discussione la posizione di Zeus, come in fondo non mette in discussione nemmeno l'assetto e la stabilità del pantheon olimpico. Questo spiega la γηθοσύνη che dilata il cuore di Zeus. Il riso del padre degli dèi è dunque un riso divino per eccellenza, un riso *souverain* che suggerisce un'inscalfibile beatitudine e che sembra già prefigurare l'esito della battaglia, quando l'ordine si ricompone spontaneamente e tutte le divinità tornano al loro posto, accanto al sovrano dell'Olimpo.

#### 4. Il riso di Atena

Lo scontro più violento della *Teomachia* è quello tra Ares e Atena, non a caso le due divinità connesse, sebbene in modo differente, alla sfera militare; l'uno partigiano dei Troiani, l'altra degli Achei, l'ostilità tra i due fratelli era già emersa nel libro V dell'*Iliade*: decisa ad arrestare la furia sterminatrice del dio, la figlia di Zeus, con l'avallo del padre, gli aveva infatti scatenato contro Diomede che, rivestito di una forza sovraumana e coadiuvato da Atena, aveva colpito Ares, causandogli una dolorosa ferita all'inguine<sup>133</sup>. Nel libro XXI, è Ares a procedere per primo contro Atena, desideroso di vendicarsi dell'attacco subito in passato. A nulla vale, però, il tentativo del dio: la lancia da lui scagliata, colpisce l'egida della Glaucope, così infrangibile da resistere anche alla folgore di Zeus. Al contrario, il contrattacco di Atena non è senza conseguenze per Ares che, colpito da un masso, finisce steso al suolo, dileggiato dalla sua rivale<sup>134</sup>:

τῷ βάλε θεῶν Ἄρηα κατ' αὐχένα, λῦσε δὲ γυῖα.  
ἐπὶ δ' ἐπέσχε πέλεθρα πεσῶν, ἐκόνισε δὲ χαίτας,  
τεύχεά τ' ἀμφοράβησε· γέλασσε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη,  
καὶ οἱ ἐπευχομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·  
'νηπύτι' οὐδέ νύ πώ περ ἐπεφράσω ὅσσον ἀρείων  
εὗχομ' ἐγὼν ἔμεναι, ὅτι μοι μένος ἰσοφαρίζεις.

<sup>133</sup> *Iliade* V, vv. 793 e ss.

<sup>134</sup> vv. 406-414.

Οὕτω κεν τῆς μητρὸς ἐρινύας ἐξαποτίνοις,  
ἦ τοι χωομένη κακὰ μήδεται οὔνεκ' Ἀχαιοὺς  
κάλλιπες, αὐτὰρ Τρωσὶν ὑπερφιάλοισιν ἀμύνεις.

Colpi con questa al collo Ares bellicoso, fiaccò le sue forze.

Caduto, coprì sette iugeri, s'intrise i capelli di polvere,  
sopra di lui risonò l'armatura; rise Pallade Atena  
e a lui, vantandosi, diceva parole che volano:

“Non hai pensato, bamboccio, quanto più forte di te  
mi vanto di essere, se vuoi pareggiare la mia furia.

Soddisferai così le maledizioni di tua madre,  
che t'augura male, adirata perché disertasti  
gli Achei, e proteggi i Troiani superbi”.

La scena dello scontro tra Ares e Atena ricalca lo schema di tanti scontri tra guerrieri achei e troiani. La stessa caduta a terra di Ares è descritta attraverso il lessico adoperato per indicare generalmente la morte dei guerrieri: le membra si sciolgono, λῦσε δὲ γυῖα al v. 406, i capelli si sporcano di terra, ἐκόνισε δὲ χαιτάς al v. 407, l'armatura risuona sul corpo, τεύχεά τ' ἀμφαράβησε al v. 408<sup>135</sup>. A differenza dei combattenti che si scontrano e muoiono sotto le mura di Troia, Ares è però immortale: il dio non può morire ma solo simulare una scena di morte. Riflettendo sul paradosso presentato da questa scena dell'*Iliade*, Nicole Loraux ha parlato di una *mise à mort parodique*, una messa a morte parodica, che riecheggia alla lettera il decesso dei guerrieri umani sui campi di battaglia, senza le conseguenze che ne derivano nel mondo dei mortali e che comprendono il decesso dell'eroe<sup>136</sup>. Il concetto di parodia cui la studiosa fa ricorso non ha però nulla a che vedere con il riso. Come suggerisce Loraux, le sconfitte e le ferite mostrano piuttosto come il dio esperisca le stesse vicissitudini dei guerrieri achei e troiani, attraverso un processo di estrema umanizzazione assurgendo, al contempo, a prototipo divino della figura stessa del guerriero. In questo senso, Ares riprende,

<sup>135</sup> Si veda a titolo di esempio la descrizione della morte di Euforbo in XVII, vv. 49-52: ἀντικρὺ δ' ἀπαλοῖο δι' αὐχένος ἤλυθ' ἀκωκίη, / δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ. / αἵματι οἱ δεύοντο κόμαι Χαρίτεσσιν ὁμοῖαι/ πλοχμοὶ θ', οἷ χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ ἐσφήκοντο. (La punta (della lancia) passò parte a parte, attraverso il tenero collo, /cadde in un tonfo, sopra di lui risonò l'armatura. /Si bagnarono di sangue le sue chiome, belle come quelle delle Cariti, / ed i riccioli, tenuti da fermagli d'oro e d'argento). È stato tuttavia notato come le espressioni utilizzate in riferimento a Ares (ἐκόνισε δὲ χαιτάς al v. 407 e τεύχεά τ' ἀμφαράβησε al v. 408) siano uniche. Cfr. Lowenstam (1981), p. 85-86.

<sup>136</sup> Loraux (2003), in particolare p. 341. Per le somiglianze con le scene di morte dei guerrieri cfr. Lowenstam (1981), p. 83- 87.



dunque *parodia*, il comportamento degli eroi in guerra e gli stilemi che caratterizzano le loro scene di morte.

Se da una parte Ares sembra impersonare ai massimi livelli l'immagine del combattente messo fuori gioco, dall'altra, la reazione di Atena appare quella tipica del vincitore che, sconfitto l'avversario, afferma la sua superiorità con parole di vanto<sup>137</sup>. La dea ride, γέλασσε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη al v. 408, per la soddisfazione di aver steso al suolo Ares, il suo nemico<sup>138</sup>. Anche Paride, nel libro XI ai vv. 378-379, dopo aver ferito leggermente Diomede, si vanta della sua seppur modesta azione, ἦδὺ γέλασσε, ridendo di piacere per aver centrato il suo bersaglio. Il riso compiaciuto di Paride, segnalato dall'avverbio ἦδύ, è accompagnato anche in questo caso da parole di vanto nei confronti dell'avversario<sup>139</sup>:

[...] ὁ δὲ μάλα ἦδὺ γέλασσε  
ἐκ λόχου ἀμπήδησε καὶ εὐχόμενος ἔπος ἠῦδα·  
‘βέβληται οὐδ’ ἄλιον βέλος ἔκφυγεν· ὡς ὄφελόν τοι  
νείατον ἐς κενεῶνα βαλὼν ἐκ θυμὸν ἐλέσθαι.  
οὔτω κεν καὶ Τρῶες ἀνέπνευσαν κακότητος,  
οἳ τέ σε πεφρίκασι λείονθ’ ὡς μηκάδες αἴγες’.

[...] Alessandro ridendo di piacere  
saltò fuori dal nascondiglio e disse parole di vanto:  
“Sei rimasto colpito, non è partita a vuoto la freccia: magari  
al basso ventre t’avessi colpito e t’avessi tolta la vita!  
Avrebbero allora anche i Troiani ripreso fiato dalla sventura,  
loro che temono te come capre belanti un leone”.

Allo stesso modo, nell’episodio di Tersite, umiliato a suon di colpi da Odisseo, i soldati si lasciano andare ad un riso dolce, ἐπ’ αὐτῷ ἦδὺ γέλασσαν (II, v. 270), piacevole per chi lo prova e al contempo espressione di distacco e superiorità verso il bersaglio umiliato dai colpi. Colpire e percuotere qualcuno, soprattutto se si tratta di un nemico o di un interlocutore

<sup>137</sup>Cfr. *Iliade* XI, vv. 378-383 e vv. 449-455; *Iliade* XIII, vv. 413-416; *Iliade* XIV vv. 453- 458 e vv. 478- 485; *Iliade* XVII, vv. 537- 539; *Iliade* XX, vv. 388-392; *Iliade* XXI, vv. 121- 135.

<sup>138</sup> Per altri esempi e approfondimenti si rinvia sempre a Arnould (1990), pp. 164-165.

<sup>139</sup> vv. 378-383. La traduzione è leggermente modificata. Nei versi successivi, Diomede non esita, a sua volta, a far notare al troiano la superficialità della ferita inflittagli e, dunque, tutta l’inconsistenza della sua smisurata e immotivata esultanza.

ostile, rappresenta in tutti i casi appena passati in rassegna una costante fonte di compiacimento che si può manifestare attraverso uno scoppio di risa e che caratterizza le reazioni tanto tra mortali che tra immortali. Nelle dinamiche esposte non c'è differenza tra le due dimensioni e il riso, in comune a uomini e dèi, è accompagnato da parole che rimarcano la superiorità del vincitore rispetto al vinto. Dopo essere scoppiata in una risata, Atena si vanta infatti, ἐπευχομένη al v. 409, perché la sua forza è maggiore di quella del fratellastro<sup>140</sup>. L'espressione ἐπευχομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα ricalca la più comune formula καὶ εὐχόμενος ἔπος ηὔδα che introduce i discorsi pronunciati dagli eroi dopo aver ucciso o ferito il proprio nemico, come mostra anche l'esempio, appena citato, tratto dal libro XI<sup>141</sup>. L'appellativo con cui Atena si rivolge ad Ares, νηπύτιος al v. 410, un diminutivo di νήπιος, bambino<sup>142</sup>, ricorre invece nove volte nell'*Iliade*, sempre in discorso diretto, tanto nelle schermaglie tra eroi quanto in quelle tra dèi<sup>143</sup>; in quattro casi su nove esso ha valore di appellativo dispregiativo e derisorio, e mira a sottolineare la preminenza di chi parla rispetto a chi ascolta<sup>144</sup>. Nell'indirizzarsi così ad Ares, Atena sminuisce il dio, rimarcando la sua superiorità bellica, suggellata da una vittoria avallata anche da Era, la cui vendetta nei confronti del figlio disertore, τῆς μητρὸς ἐρινύας al v. 412, è stata così portata a compimento.

Il riso di Atena si rivela dunque un riso trionfante che si unisce alla riaffermazione verbale da parte della dea della sua contingente superiorità e a una manifestazione, sempre verbale, di disprezzo per la scarsa resistenza del suo avversario: è il riso del vincitore sul nemico colpito, rovinosamente caduto a terra, e sconfitto. A esso si accompagna la gioia appagante di vedere il proprio avversario sminuito e fisicamente indebolito. Questa forma di derisione dell'avversario attraverso parole di vanto è una pratica ben codificata negli scontri bellici sulla piana di Troia come mostra l'esempio di Paride e Diomede. D'altronde, “ridere dei nemici non è il riso più dolce?”, οὔκουν γέλως ἥδιστος εἰς ἐχθροὺς γελᾶν; è quanto domanda retoricamente a Odisseo la stessa Atena anche al v. 79 dell'*Aiace* di Sofocle. Nemico da deridere è nell'opera tragica proprio Aiace, avversario di Odisseo nella contesa per le armi di Achille, reso ormai folle dalla dea. La derisione dell'avversario, l'ironia e il sarcasmo del vincitore sul nemico appena ucciso in battaglia, come vedremo meglio nel paragrafo

<sup>140</sup> Il verso 409 è identico a quello che introduce il discorso di Achille, dopo aver ucciso Licaone: cfr. *Iliade*, XXI, v.121.

<sup>141</sup> Muellner (1976), pp. 89-90; Lowenstam (1981), p. 85-86.

<sup>142</sup> Per l'etimologia del nome cfr. Hoekstra nel commento al libro XIV dell'*Odissea*, v. 264, in Heubeck, Hoekstra (1989).

<sup>143</sup> *Iliade* XIII, v. 292; *Iliade* XX, v. 200; v. 211; v. 244; *Iliade* XXI, v. 441; v. 474; v. 585.

<sup>144</sup> Così anche in *Iliade* XXI al v. 441, v. 474 e v. 585. Negli altri casi elencati nella nota precedente esso è utilizzato come termine di paragone negativo.

successivo, fanno parte integrante della dialettica bellica dello scontro nell'*Iliade*, oltre ad essere una tematica che occupa la riflessione in lingua greca anche nei secoli successivi, come indica il passo sofocleo<sup>145</sup>. Le parole pronunciate da Atena nella tragedia di Sofocle si rivelano particolarmente illuminanti poiché istituiscono un cogente parallelismo con i versi del libro XXI. Nell'esercizio delle sue prerogative militari, nel suo legame con la sfera bellica nell'*Iliade*, Atena ingloba anche l'aspetto concernente la relazione tra nemici, altamente codificata da Omero, e la conseguente logica che regola il comportamento del vincitore nei confronti dell'avversario. Di questa logica comportamentale fa parte il riso, di soddisfazione e derisione, di ψόγος, per usare un termine tipico di un genere che farà dell'attacco verbale all'avversario, congiunto alla derisione, una sua prerogativa<sup>146</sup>. Questa tipologia di riso integra e declina l'esercizio delle prerogative militari di Atena, dettaglia la sua agentività nel campo e accompagna l'esultanza della vittoria. Un'ulteriore prova del particolare legame di Atena con il riso si trova in un passo che abbiamo già analizzato per altri motivi, nel libro XX dell'*Odissea* ai vv. 346-349. Non è Atena che ride ma sono i Proci che prorompono in un riso inestinguibile suscitato dalla dea, ἄσβεστον γέλω ὄρσε, un riso paradossale e scomposto, che devia la mente e riempie gli occhi di lacrime, che preconizza la loro morte, γόον δ' ὄϊστο θυμός, e la vittoria di Odisseo. Nel passo dell'*Odissea* il paradigma è rovesciato: non è il vincitore ma il nemico che nell'imminente futuro verrà ucciso e sconfitto a ridere. Quello dispensato da Atena è tuttavia un riso folle, fuori dal controllo del νόημα distorto e turbato, un riso che rivela tutta la sua ambiguità simbolicamente rappresentata dalle lacrime anticipatrici di disgrazie future. L'incontrollabile reazione dei Proci, opposta al trionfalistico scoppio di risa della dea nel passo dell'*Iliade*, va tuttavia nella stessa direzione di quest'ultimo. Il riso è uno dei segnali attraverso i quali Atena certifica in un caso e preconizza nell'altro la vittoria, sua e dei suoi protetti, sui nemici.

## 5. Le armi della parola

Tra gli strumenti retorici che accompagnano e chiosano le scene di sconfitta dell'avversario, un ruolo fondamentale è rivestito dall'ironia e dal sarcasmo, dei quali ancora una volta Atena dà di fatto prova sempre nel libro XXI, nella fase immediatamente successiva allo scontro con Ares. Dopo che Atena ha prostrato al suolo il suo avversario, a intervenire sul campo di

<sup>145</sup> Si veda anche Sofocle, *Elettra*, v. 1153. Sul riso dei nemici, cfr. Whitlock Blundell (1989), pp. 26-59; Halliwell (2008), pp. 27 e ss.

<sup>146</sup> Milanezi (2001), pp. 311-329.

battaglia ci pensa Afrodite. La dea si lancia in soccorso del suo alleato e prova a portarlo via, per mano, dal centro degli scontri. Su istigazione di Era, Atena procede contro Afrodite; quest'ultima, colpita al petto dalla dea glaucopide, rovina a terra insieme ad Ares. Forte di una duplice e definitiva vittoria, Atena non esita a esprimere con parole ironiche la sua soddisfazione<sup>147</sup>:

τὼ μὲν ἄρ' ἄμφω κείντο ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ,  
ἦ δ' ἄρ' ἐπευχομένη ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευε·  
τοιοῦτοι νῦν πάντες ὅσοι Τρώεσσιν ἄρωγοὶ  
εἶεν, ὅτ' Ἀργείοισι μαχοίατο θωρηκτῆσιν,  
ᾧδὲ τε θαρσαλέοι καὶ τλήμονες, ὡς Ἀφροδίτη  
ἦλθεν Ἴρη ἐπικούρος ἐμῶ μένει ἀντιώσα·  
τὼ κεν δὴ πάλαι ἄμμες ἐπαυσάμεθα πτολέμοιο  
Ἰλίου ἐκπέρσαντες εὐκτίμενον πτολίεθρον'.  
ᾠς φάτο, μείδησεν δὲ θεὰ λευκώλενος Ἴρη.

Giacevano dunque ambedue sul suolo fecondo  
e quella, vantandosi, diceva parole che volano:  
“Così siano tutti coloro che vanno in aiuto ai Troiani,  
quando combattono contro gli Achei ben corazzati,  
così coraggiosi, così resistenti, come s'è presentata Afrodite  
in soccorso di Ares, offrendo il petto alla mia furia!  
In questo caso da un pezzo avremmo finito la guerra,  
dopo avere abbattuto la città ben costruita di Ilio”.  
Così disse, e sorrise la dea dalle bianche braccia, Era.

Il verso 427, ἦ δ' ἄρ' ἐπευχομένη ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευε è simile al v. 409 di cui abbiamo già discusso. La reiterazione dell'espressione, a pochi versi di distanza, segnala il doppio e consecutivo trionfo della dea e ne introduce la successiva battuta: se tutte le divinità filotroiane fossero coraggiose, θαρσαλέοι, e resistenti, τλήμονες, come Afrodite - afferma

<sup>147</sup> vv. 426-434.

ironicamente Atena - la guerra sarebbe stata già vinta da tempo<sup>148</sup>. Maria Grazia Ciani<sup>149</sup> traduce diversamente le parole di Atena: “così avvenga di tutti coloro che proteggono i Teuceri quando con gli Argivi dalle salde corazze si battono, audaci e arroganti come Afrodite, che è andata a soccorrere Ares sfidando il mio furore; altrimenti da tempo avremmo finito la guerra e distrutto Ilio, la città ben costruita”. La traduzione della studiosa, benché corretta grammaticalmente, priva però le parole di Atena del sarcasmo che causa il successivo sorriso di Era, altrimenti non pienamente giustificabile. Il sorriso della dea è infatti direttamente conseguente al discorso di Atena, come sembra suggerire la giustapposizione delle particelle e dei verbi al verso 434, ὡς φάτο, μείδησεν δὲ. Oltre ad essere l’effetto naturale di una battuta, il sorriso di Era presenta, però, alcune sfumature in più, per individuare le quali ci può essere utile un parallelismo con il primo libro. L’espressione che il poeta impiega per segnalare la reazione della sposa divina, mandataria dell’azione, è identica infatti a quella impiegata al v. 595 del primo canto. Nella famosa scena del banchetto olimpico, il sorriso di Era alle parole pronunciate da Efesto suggeriva una certa sorniona complicità. Anche nel passo del libro XXI, quello di Era sembra essere un sorriso di intesa, cui si aggiunge l’approvazione e la soddisfazione per il trionfo della sua alleata, che ha portato a compimento il piano condiviso da entrambe.

Per tornare alla battuta presente nel testo, parole di vanto come quelle pronunciate da Atena, ricche di ironia e rivolte a un nemico appena sconfitto, non sono un unicum. Nel libro XIII, Omero racconta l’uccisione, da parte di Idomeneo, del guerriero Otrioneo. Questi si era recato in guerra per guadagnare un bottino tale da consentirgli di prendere in sposa Cassandra; la sua morte prematura gli impedisce, però, di portare a compimento il progetto. Idomeneo, a conoscenza della storia e dei desideri dell’avversario appena deceduto, per riaffermare verbalmente la vittoria, si vanta con sarcasmo, come precisa lo scolio, in questi termini<sup>150</sup>:

Ἵθρυονεῦ περὶ δὴ σε βροτῶν αἰνίζομαι ἅπαντων  
 εἰ ἔτεδὸν δὴ πάντα τελευτήσεις ὅσ’ ὑπέστης  
 Δαρδανίδῃ Πριάμῳ· ὃ δ’ ὑπέσχετο θυγατέρα ἦν.  
 καὶ κέ τοι ἡμεῖς ταῦτά γ’ ὑποσχόμενοι τελέσαιμεν,

<sup>148</sup> La traduzione seguita è quella di G. Cerri.

<sup>149</sup> Omero, *Iliade*, Venezia, Marsilio, 1990.

<sup>150</sup> *Iliade* XIII, vv. 374-384. Lo *Schol.* Hom. *Il.* XII, 373 ribadisce le caratteristiche del discorso Idomeneo, volto allo scherno <ὁ> δὲ κερτομέων ἔπος ἠῶδα, e pieno di sarcasmo, σαρκασμοῦ ἀνάπλεον.

δοῖμεν δ' Ἀτρεΐδαο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην  
Ἄργεος ἐξαγαγόντες ὀπιόμεν, εἴ κε σὺν ἄμμιν  
Ἴλιου ἐκπέρσης εὖ ναιόμενον πτολίεθρον.  
ἀλλ' ἔπε', ὄφρ' ἐπὶ νηυσὶ συνώμεθα ποντοπόροισιν  
ἀμφὶ γάμφω, ἐπεὶ οὗτοι ἐεδνωταὶ κακοὶ εἰμεν'.  
ὣς εἰπὼν ποδὸς ἔλκε κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην  
ἦρωσ Ἴδομενεύς·

“Otrioneo, io t'ammiro al di sopra di tutti i mortali,  
se davvero farai quanto promesso  
a Priamo Dardanide, che t'ha promesso sua figlia.  
Potremmo anche noi prometterti e mantenere simili cose,  
di darti la prima per bellezza tra le figlie dell'Atride,  
da Argo portandola qui, perché tu la sposi, se insieme a noi  
getti giù la città ben popolata di Ilio.  
Ma vieni con me a discutere, sulle navi che solcano il mare,  
del matrimonio: non siamo mediatori di nozze da poco!”  
Detto così, lo trascinò per un piede attraverso l'aspra battaglia  
Idomeneo, l'eroe.

Idomeneo si prende gioco delle aspirazioni di Otrioneo e simula un discorso con il suo cadavere, facendogli una controproposta e invitandolo a discuterne sulle navi degli Achei, bravi nelle questioni matrimoniali al punto da esser partiti in guerra per risolverne una piuttosto spinosa! Idomeneo propone dunque a Otrioneo di seguirlo, salvo poi trascinarlo per un piede, ποδὸς ἔλκε al v. 383. Un altro esempio ci giunge dal libro XVI quando Patroclo, dopo aver colpito a morte con una pietra il cocchiere di Ettore, Cebrione, commenta con parole di scherno, ἐπικερτομέων, il decesso del suo avversario<sup>151</sup>:

τὸν δ' ἐπικερτομέων προσέφησ Πατρόκλεες ἱπευῖ·  
‘ὦ πόποι ἦ μάλ' ἐλαφρὸς ἀνὴρ, ὡς ρεῖα κυβιστᾷ.  
εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο,  
πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνὴρ ὅδε τήθεα διφῶν

<sup>151</sup> *Iliade*, XVI, vv. 744-749. La traduzione è stata leggermente modificata.

νηὸς ἀποθρόσκων, εἰ καὶ δυσπέμφελος εἶη,  
ὡς νῦν ἐν πεδίῳ ἐξ ἵππων ῥεῖα κυβιστᾷ.  
ἦ ῥα καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστητῆρες ἔασιν.’

Tu, Patroclo, cavaliere, gli dicesti in tono di scherno:  
"Ehilà, agilissimo davvero, salta così facilmente!  
Se si trovasse poi in mezzo a un mare pescoso,  
molti ne sfamerebbe, quest'uomo a pesca di ostriche,  
saltando giù dalla nave, magari pure col mare mosso,  
tanto salta bene adesso giù dai cavalli sulla pianura.  
Anche in mezzo ai Troiani non mancano i tuffatori".

L'insulto pronunciato contro Cebrione si sviluppa in maniera piuttosto articolata. La caduta dal carro e la morte del cocchiere sono sarcasticamente comparate alle piroette dei tuffatori, κυβιστητῆρες<sup>152</sup>. A tal proposito, nel corpo centrale del discorso, Patroclo sviluppa un ragionamento per assurdo: Cebrione dovrebbe mettere il suo talento nel salto a disposizione del prossimo; vista la sua bravura, se si tuffasse in cerca di pesce, sfamerebbe tante persone. Una battuta che ridicolizza e sminuisce le modalità di decesso dell'eroe, comparando la sua caduta mortale all'attività di chi si tuffa. E' inoltre possibile riscontrare del sarcasmo anche nelle parole rivolte dagli Achei al cadavere di Ettore, appena ucciso da Achille, come narrato nel libro XXII <sup>153</sup>:

[...] ἄλλοι δὲ περὶ δραμον υἷες Ἀχαιῶν,  
οἳ καὶ θηήσαντο φυὴν καὶ εἶδος ἀγητὸν  
Ἔκτορος· οὐδ' ἄρα οἳ τις ἀνουτητί γε παρέστη.  
ὦδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·  
‘ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ μαλακώτερος ἀμφαφάασθαι  
Ἔκτωρ ἢ ὅτε νῆας ἐνέπρησεν πυρὶ κηλέω’.

[...] accorrevano gli altri figli degli Achei,  
ammirando la bellezza ed il nobile aspetto

<sup>152</sup> Lo *Schol.* Hom. *Il.* XVI, 745 interpreta come sarcastiche, σαρκάζων, le parole di Patroclo.

<sup>153</sup> vv. 369-374. Anche in quest'altra occorrenza, lo *Schol.* Hom. *Il.* XXII, 373 rubrica come sarcastiche le parole degli Achei.

di Ettore; eppure nessuno s'accostò senza colpirlo.

E così ciascuno diceva rivolto al vicino:

"Ehilà, adesso a toccarlo è molto più morbido Ettore,  
di quando appiccava alle navi il fuoco vorace!".

I tre passi citati rappresentano tre esempi di sarcasmo e, per usare una definizione contemporanea, di *black humor*<sup>154</sup>: il destinatario è il nemico sconfitto e appena deceduto, la cui morte è banalizzata e diventa occasione di derisione. Il sarcasmo di Patroclo, di Idomeneo e degli Achei è comparabile a quello di Atena verso Ares e Afrodite: simili sono infatti le modalità di espressione e il contesto di riferimento. Campo di battaglia, disfatta del nemico, certificazione della vittoria da parte del vincitore con parole di vanto o di scherno contenenti sarcasmo e ironia<sup>155</sup>. Nessuna replica del vinto, che nelle occorrenze riguardanti il mondo degli uomini è già morto: è sul suo cadavere che si infierisce verbalmente. Lo stesso, però, non può dirsi di Ares e Afrodite che, pur giacendo abbattuti al suolo, pur essendo destinatari delle caustiche parole di vanto di Atena, non sono morti. E su quest'elemento si impernia il discrimine, lo scarto tra l'episodio divino e le scene ad esso simili che sopravvivono sulla piana di Troia. La battuta di Atena che provoca il sorriso della sua mandante nell'impresa, Era, assume una portata relativa e un valore paradossale: ad essere oggetto di simili parole sono infatti divinità immortali, immuni dalle conseguenze terribili che toccano invece agli eroi che affrontano la battaglia, pagandone lo scotto con la propria vita. Nello scontro divino, la tipologia di personaggi implicati e la loro natura ricorda al pubblico tutta la differenza che c'è tra un combattimento di soli uomini e un combattimento di soli dèi, e ribadisce al contempo la diversità tra il mondo dei mortali e quello degli immortali. Tuttavia, anche in questo secondo *round* dello scontro, la terribile figlia di Zeus che non sopporta di essere sconfitta, *νικωμένη γὰρ Παλλὰς οὐκ ἀνέξεται*, per riprendere le parole di Euripide negli *Eraclidi*<sup>156</sup>, esemplifica nuovamente, a livello divino, la funzione del vincitore nell'esternazione della sua soddisfazione vittoriosa. La manifestazione della gioia della vittoria è coadiuvata da un linguaggio che include sarcasmo

<sup>154</sup> La definizione, all'origine in francese, fu coniata da André Breton nella sua opera *Anthologie de l'humour noir*, pubblicata nel 1940, e rivolta all'analisi del fenomeno negli autori moderni e contemporanei. Il primo autore cui Breton rivolge la sua attenzione in quanto primo "umorista" nero è infatti Jonathan Swift. Tracce fuggitive di umorismo nero sono tuttavia ravvisate da Breton, sebbene in maniera cursoria, anche nei filosofi antichi. Nella teorizzazione di Breton, l'*humour noir* ridimensiona il sentimento di empatia nei confronti della vittima, la cui sofferenza è banalizzata, e conduce invece a simpatizzare con il carnefice, autore della derisione.

<sup>155</sup> Parks (1990), pp. 59-67.

<sup>156</sup> v. 352.



e ironia, volti alla derisione e al disprezzo dell'avversario, ormai incapace di difendersi, nonché alla riaffermazione della propria superiorità bellica su quello specifico campo di battaglia e in quella specifica occasione militare.

## 6. Ares, un dio *mal aimé*?

La duplice sconfitta subita da Ares sul campo di battaglia, dapprima nel libro V e successivamente in via definitiva nel libro XXI, hanno suscitato una serie di interrogativi e problemi interpretativi. Com'è possibile che il dio connesso indissolubilmente alla sfera militare subisca per ben due volte una sconfitta umiliante, la prima addirittura da parte di un mortale, la seconda da parte di una divinità? Oltre alle capitolazioni in battaglia e al sarcasmo di Atena, Ares è di fatto spesso destinatario di parole poco amichevoli da parte delle divinità filoachee, in parte giustificate dalla rivalità reciproca, in parte motivate dalle caratteristiche stesse di Ares e dalla conflittualità che ne consegue con altri membri della famiglia divina. Nel libro V, Era definisce suo figlio, che impazza facendo strage di Achei, un "folle che non conosce alcuna regola", ἄφρονα, ὅς οὐ τίνα οἶδε θέμιστα<sup>157</sup>; Atena, dal canto suo lo descrive a Diomede come un pazzo, male assoluto, un dio incostante che va da una parte all'altra, μαινόμενον, τυκτὸν κακόν, ἀλλοπρόσαλλον<sup>158</sup>. Per il suo temperamento il dio è altresì rimproverato direttamente anche dallo stesso Zeus. Alla fine del libro V, subito dopo essere stato ferito da Diomede, Ares si reca dolorante dal padre e prorompe in una lamentela accorata contro Atena, la figlia terribile che Zeus ha dato la luce, αὐτὸς ἐγείναιο παῖδ' αἰδέηλον, al v. 880, e a cui tutto è perdonato, anche il ferimento di un immortale; il padre degli dèi, alterato dal discorso e dal comportamento del figlio, non ha che parole di biasimo per l'intemperanza di Ares, dotato di un carattere difficile, come sua madre Era colei che ne ha però pianificato il ferimento, inviandogli contro la dea glaucopide<sup>159</sup>:

ἔχθιστος δέ μοι ἔσσι θεῶν οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν·  
αιεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.  
Μητρὸς τοι μένος ἔστιν ἀσχετον οὐκ ἐπιεικτὸν

<sup>157</sup> v. 761.

<sup>158</sup> v. 831. La dea non esita a biasimare l'istintività del fratello anche nel libro XV, allorché il dio, contro il volere di Zeus, si appresta a scendere sul campo di battaglia per vendicare la morte del figlio Ascalafò, vv. 128-129: μαινόμενε, φρένας ἠλέ, διέφθορας ἢ νύ τοι αὐτως/ οὐατ' ἀκουέμεν ἐστί, νόος δ' ἀπόλωλε καὶ αἰδώς. (Pazzo, mentecatto, sei fuori di te: inutilmente tu hai orecchie per sentire, perché non hai più intelligenza e ritegno).

<sup>159</sup> vv. 890- 894.

Ἥρης· τὴν μὲν ἐγὼ σπουδῆ δάμνημ' ἐπέεσσι·  
ἀλλ' οὐ μάν σ' ἔτι δηρὸν ἀνέξομαι ἄλγε' ἔχοντα·

Il più odioso mi sei, fra gli dèi che stanno in Olimpo:

sempre ti è cara la lite, le guerre e le battaglie.

Di tua madre hai lo stesso carattere, insopportabile e impossibile,

dico di Era: io a stento la piego con le parole;

perciò, grazie ai piani di lei, penso che soffri questi malanni.

Coerentemente con le parole di Zeus, l'indole sanguinaria e incontenibile di Ares è costantemente ribadita anche dal narratore attraverso l'uso di epiteti volti a caratterizzarne la rappresentazione. Ares è infatti un dio massacratore, βροτολοιγός<sup>160</sup>, e terribile, δεινός<sup>161</sup>, è un dio amante delle carneficine, μαιφόνος<sup>162</sup>, e sterminatore di uomini, ἀνδροφόνος<sup>163</sup>, per citarne solo alcuni<sup>164</sup>. Tutti aggettivi che mettono in evidenza il legame di Ares con gli aspetti più duri e cruenti della guerra, con la dimensione del *furor* e dell'assalto.

Il modo in cui Ares è descritto, tanto nelle parole del narratore che in quelle delle divinità, e il racconto delle umilianti ferite subite nel corso degli scontri con Atena, hanno spinto la critica a tracciare un ritratto in negativo della sua figura. Ares è stato definito un dio *mal aimé*<sup>165</sup>, poco amato, oggetto di una rappresentazione poco prestigiosa e spesso ridicola, vittima del disprezzo di suo padre e degli altri dèi, inferiore rispetto a sua sorella Atena. La rivalità tra Atena e Ares è stata addirittura interpretata come una metaforica opposizione tra guerra razionale e guerra irrazionale; di conseguenza le sconfitte del dio da parte della sorella sono state lette come l'affermazione di un modello bellico misurato e ragionato su un altro

<sup>160</sup> *Iliade* V, v. 518, v.846, v.909; nello stesso canto esso si ritrova anche nelle parole di Atena, v. 31, e di Apollo, v. 455. Cfr. anche *Iliade*, VIII, v. 349; *Iliade* XI, v. 295; *Iliade* XII, v. 130; *Iliade* XIII, v. 298, v. 802; *Iliade* XX, v. 46; *Iliade* XXI v. 421 (nelle parole di Era); *Odissea*, VIII, v. 115.

<sup>161</sup> *Iliade* XVII, v. 211.

<sup>162</sup> *Iliade* V, v. 31 (nelle parole di Atena) e v. 455 (nelle parole di Apollo); *Iliade* V, v.844; *Iliade* XXI, v. 402.

<sup>163</sup> *Iliade* IV, v. 441.

<sup>164</sup> Una rassegna degli aggettivi e, più nello specifico, degli epiteti attribuiti ad Ares si trova in Prieto (1996), pp. 51-181; sugli epiteti che Ares condivide con gli eroi, in particolare con Ettore, si veda Camerotto (2009), pp. 83- 140.

<sup>165</sup> La definizione è di Wathelet (1992), pp. 113-128.

più selvaggio e istintivo<sup>166</sup>. Queste interpretazioni, sebbene in parte giustificate dai passi che abbiamo avuto modo di analizzare, andrebbero tuttavia rimodulate. La rappresentazione di Ares è infatti per certi versi piuttosto ambigua.

Torniamo allora per un attimo alle parole di Zeus e alla conclusione dell'episodio concernente il ferimento del dio da parte di Diomede, nel libro V. Pur definendolo ἔχθιστος θεῶν, il più odioso tra gli dèi, per la sua indole sanguinaria e ostinata, Zeus ammette di non poter respingere Ares: ἐκ γὰρ ἐμεῦ γένος ἔσσι, sei nato da me, gli dice subito dopo al v. 896; per questo il Cronide non può tollerare oltre le sue sofferenze e lo affida a Peone affinché lo guarisca e ad Ebe perché gli offra delle premure ristoratrici<sup>167</sup>:

ὣς φάτο, καὶ Παιήον' ἀνώγειν ἰήσασθαι.  
τῷ δ' ἐπὶ Παιήων ὀδυνήφατα φάρμακα πάσσω  
ἠκέσατ': οὐ μὲν γάρ τι καταθνητός γ' ἐτέτυκτο.  
ὥς δ' ὄτ' ὀπὸς γάλα λευκὸν ἐπειγόμενος συνέπηξεν  
ὕγρὸν ἐόν, μάλα δ' ὄκα περιτρέφεται κυκώωντι,  
ὥς ἄρα καρπαλίμως ἰήσατο θοῦρον Ἄρηα.  
τὸν δ' Ἥβη λοῦσεν, χαρίεντα δὲ εἴματα ἔσσε:  
πὰρ δὲ Διὶ Κρονίῳ καθέζετο κύδει γαίων.

Così diceva, e comandava a Peone che lo curasse;  
spargendo sulla ferita farmaci lenitivi,  
Peone lo guarì: non era certo un mortale.  
Come quando il caglio, agitato, rapprende il bianco latte  
che prima era liquido, molto in fretta s'addensa a chi lo rimescola,  
altrettanto, alla svelta, guarì Ares bellicoso.  
Ebe gli fece il bagno, gli mise vestiti eleganti:  
accanto a Zeus Cronide sedette risplendente di gloria.

Ben deterso e abbigliato con vesti eleganti, Ares prende posto accanto a suo padre Zeus, κύδει γαίων, risplendente di gloria, la stessa che ai mortali giunge, dispensata dal dio, proprio

<sup>166</sup> Cfr. Wathelet (1992). Questa chiave di lettura è stata smentita da Deacy (2000), pp. 347-360, che sfuma le differenze tra le due divinità, mostrando come una certa furia distruttrice caratterizzi tanto Ares quanto Atena.

<sup>167</sup> *Iliade* V, vv.899-906. La traduzione è stata leggermente modificata.

nell'esercizio delle arti belliche, nella partecipazione valorosa alla guerra<sup>168</sup>. L'immagine offerta dal poeta a mo' di chiosa del libro è esemplificativa dello statuto divino che Ares conserva ed esemplifica, dell'importanza che riveste, pur andando incontro a rimproveri e ridicole disfatte. Benché odioso e incontrollabile, come lo è la guerra che il dio stesso rappresenta e con la quale è spesso identificato per metonimia<sup>169</sup>, la gloria militare e la posizione di Ares nella famiglia olimpica restano indiscutibili. La violenza nonché la furia sterminatrice e irrazionale che caratterizzano il suo modo di intervenire e ne definiscono la potenza sono infatti inquadrare e accettate nell'ordine di cui Zeus è garante ultimo. Alla luce di queste considerazioni, le umiliazioni, militari e verbali, che il dio subisce non si configurano come indice di un' inferiorità assoluta di Ares rispetto a Atena, e quindi dell'esistenza di divinità più importanti di altre, né come un segno di scarso prestigio. Esse sono funzionali alle esigenze narrative e funzionali alle dinamiche della famiglia olimpica così come essa è rappresentata nell'*Iliade*. Atena è il braccio armato di Era e, nel libro V così come nel libro XXI, il suo procedere contro Ares è avallato e permesso dallo stesso Zeus. Il ristabilimento degli equilibri militari in vista della futura vittoria degli Achei passa dunque anche dalla momentanea messa fuori gioco e, successivamente dalla sconfitta, della divinità che al pari della Glaucope esercita le proprie prerogative nella sfera bellica, dimostrate da un frequente interventismo sul campo, addirittura alla testa e alla guida degli eserciti troiani. Definire dunque degradato il ritratto del dio risulta troppo parziale. Le sconfitte, le ferite, i rimproveri paterni e le umiliazioni verbali che Ares subisce consentono invece di articolare ulteriormente l'immagine del dio e la modalità di esercizio delle sue prerogative, senza che queste ultime siano tuttavia messe in discussione, come testimonia la conclusione del libro V. Il ritratto di Ares è infatti ambiguo, come ambigua è la stessa guerra che il dio rappresenta. Omero traspone il contrastante approccio all'*ars* bellica nelle dinamiche relazionali di Ares con i membri della famiglia olimpica. Ares ha un suo importante posto sull'Olimpo, accanto a Zeus, è rispettato e temuto, come rispettata e temuta è la guerra che determina inequivocabilmente, senza appello, il destino degli uomini; a questi ultimi essa consente di ottenere la propria parte di onori, di guadagnare il κῶδος, la gloria militare perpetuabile nel racconto delle imprese belliche, di cui l'*Iliade* stessa è testimonianza. Ma nel racconto omerico è presente anche l'altra faccia della medaglia, esemplificata dagli aspetti più orribili e intollerabili dei conflitti, la morte, la distruzione. Questi aspetti si assommano egualmente nella figura di Ares, nella sua furia sanguinosa e

<sup>168</sup> Come tutti gli immortali, anche Ares ha un suo seggio sull'Olimpo come si deduce da *Iliade* XV, v. 142.

<sup>169</sup> *Iliade* II, v. 381; *Iliade* III, v. 132; il nome di Ares può indicare, per metonimia, anche gli effetti della guerra, dunque le ferite, *Iliade* XIII, v. 569.

distruttrice, difficile da contenere, nonché nel suo essere egli stesso vittima, sconfitto, oggetto della derisione dei nemici. L'avversione verso la guerra, necessaria ma allo stesso tempo intollerabile perché foriera di dolore, è espressa dalle parole di Zeus nei confronti del figlio. L'orrore per la guerra sembra assumere, dunque, in Omero le forme dell'insofferenza e della derisione di chi, a livello divino, ne rappresenta le conseguenze più tragiche.

### **7. Uno sguardo al V libro: l'ironia di Atena verso Afrodite**

Oggetto, insieme ad Ares, del sarcasmo beffardo di Atena durante la battaglia degli dèi, Afrodite non è nuova alle insolenze della sorella-avversaria. Già un'altra volta, l'ingresso sul campo di battaglia della dea e il suo interventismo erano stati puniti da Atena non solo militarmente ma anche verbalmente. Come abbiamo già constatato, Afrodite non esita, infatti, a gettarsi nella mischia per salvare i suoi protetti; nel libro III la dea interviene per sottrarre Paride al duello con Menelao ed evitargli la morte<sup>170</sup>. Parimenti nel libro XXIII, la dea esercita la sua funzione protettrice verso Ettore, tenendo lontani i cani e cospargendo di olio odoroso il suo cadavere per impedire che sia ulteriormente dilaniato da Achille<sup>171</sup>. L'ingerenza della dea nella sfera militare la espone dunque alla minaccia costituita dalla sua avversaria che alla suddetta sfera presiede e nella quale esercita tutta la sua potenza, con il benessere di Zeus.

Nel libro V, è Enea, figlio della stessa Afrodite e del troiano Anchise, ad essere in pericolo. Colpito da Diomede all'anca, Enea si accascia sulle ginocchia. L'accaduto scatena la reazione di sua madre: la dea interviene per salvare Enea dalla morte che altrimenti lo avrebbe colto. Afrodite accoglie il figlio tra le sue braccia e, riparandolo con il suo peplo, lo conduce via dallo scontro<sup>172</sup>. Diomede non esita però a rivolgere la sua furia guerriera anche nei confronti della dea, ispirato e indirizzato contro di lei dalla stessa Atena. Ferita al carpo della mano, la dea lascia andare Enea, condotto in salvo da Apollo, e si rifugia dolorante

<sup>170</sup> *Iliade* III, vv., 380-382.

<sup>171</sup> *Iliade* XXIII, vv. 184-187.

<sup>172</sup> *Iliade* V, vv.311-317. La scena rimarca l'aspetto materno della dea verso il figlio avuto da Anchise, episodio oggetto di trattazione nell'*Inno omerico V*. Per il rapporto di Afrodite con la sfera della procreazione e della maternità, conseguenza dell'azione della dea nella sfera della sessualità cfr. Pirenne-Delforge (1994), pp. 426-428.

presso sua madre Dione<sup>173</sup>. Ricordiamo, a proposito, che nell'*Iliade* Afrodite è annoverata tra i figli di Zeus<sup>174</sup>. Dione accoglie con dolcezza materna la figlia sofferente<sup>175</sup>:

ἦ δ' ἐν γούνασι πίπτει Διώνης δῖ' Ἀφροδίτη  
μητρὸς ἑῆς: ἦ δ' ἀγκὰς ἐλάζετο θυγατέρα ἦν,  
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζε:  
'τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐρανίωνων  
μαυριδίως, ὥς εἴ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπιῆ;'

Intanto la divina Afrodite s'abbandonava in grembo a Dione, sua madre; e lei strinse tra le braccia la figlia sua, l'accarezzò con la mano, articolò la voce e disse: "Chi t'ha fatto una cosa così, figlia mia, tra i Celesti, senza ragione, quasi avessi fatto del male sotto i suoi occhi?"

La scena di Afrodite che si abbandona nel grembo di sua madre è stata definita "gently humorous", a causa della discrepanza tra la sofferenza della dea, raccontata in toni patetici, e la reale entità della sua piccola ferita<sup>176</sup>. A nostro parere, più che suggerire tenue umorismo, l'immagine spinge a due riflessioni: la prima riguarda proprio la descrizione dell'episodio che riecheggia una tenerezza quasi umana nel modo in cui è tratteggiato il rapporto tra madre e figlia e il racconto delle sofferenze della delicata dea. La seconda riflessione si origina dalla prima e induce a considerare la stretta connessione della dea, delineata da Omero, alla sfera del sensibile e del corporeo anche nella diretta sperimentazione del dolore fisico<sup>177</sup>.

Subito dopo essere stata consolata dalla madre, Afrodite diventa l'oggetto di uno scambio di battute mordaci tra Atena e Zeus, padre di entrambe; di fronte a Zeus, la dea glaucopide,

<sup>173</sup> *Iliade* V, vv. 334 e ss.

<sup>174</sup> Nel libro, tutto giocato a livello divino sul rapporto genitori-figli, la dea è per due volte appellata come Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτης al v. 312 e al v. 820. Nel definire i natali di Afrodite, Omero differisce dunque da Esiodo che fa della dea una potenza primordiale, nata dai genitali di Urano e, dunque, anteriore allo stesso Zeus; *Teogonia*, vv. 188 e ss. Quanto a Dione, il suo nome compare due volte nella *Teogonia*, al v. 17 in una lista di divinità e al v. 353 in una lista di ninfe. Kirk (1993) p.99 sottolinea l'opportunità narrativa della sua figura, aggiunta temporaneamente al pantheon dell'*Iliade*, con funzione materna e consolatoria nei confronti della figlia ferita.

<sup>175</sup> *Iliade* V, vv. 370-374.

<sup>176</sup> Kirk (1993) p. 99.

<sup>177</sup> Proprio come Ares; l'esperienza del sensibile attraverso il corporeo sembra essere costitutivo dell'immagine delle due divinità, e centrale nella loro rappresentazione nell'*Iliade*, come abbiamo anche osservato nella disamina della loro sconfitta congiunta nel canto XXI, cfr. a riguardo Loraux (1986), pp. 465-492; Pirenne-Delforge (1994), pp. 463-464; Pironti (2007), p. 219.

che ha causato indirettamente il ferimento dell'avversaria, fa finta di niente e adduce un'ironica scusa<sup>178</sup>:

αἰ δ' αὖτ' εἰσορόωσαι Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη  
κερτομίους ἐπέεσσι Δία Κρονίδην ἐρέθιζον.  
Τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·  
'Ζεῦ πάτερ ἦ ρά τί μοι κεχολώσεται ὅττι κεν εἶπω;  
ἦ μάλα δὴ τινα Κύπρις Ἀχαιϊάδων ἀνιείσα  
Τρῶσιν ἅμα σπέσθαι, τοὺς νῦν ἔκπαγλα φίλησε,  
τῶν τινα καρρέζουσα Ἀχαιϊάδων ἐϋπέπλων  
πρὸς χρυσῆ περόνη καταμύξατο χεῖρα ἀραιήν'.  
Ὡς φάτο, μείδησεν δὲ πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε,  
καὶ ρά καλεσσάμενος προσέφη χρυσῆν Ἀφροδίτην·  
'οὐ τοι τέκνον ἐμὸν δέδοται πολεμήϊα ἔργα,  
ἀλλὰ σύ γ' ἱμερόεντα μετέρχεο ἔργα γάμοιο,  
ταῦτα δ' Ἄρηι θεῶ καὶ Ἀθήνῃ πάντα μελήσει.

Mentre stavano intanto a guardare, Era e Atena  
provocavano Zeus Cronide con parole mordaci.

Cominciò a parlare fra loro la dea dagli occhi azzurri, Atena:

“Zeus padre, ti adirerai contro di me per quello ch'io dico?  
Evidentemente Cipride, dopo aver spinto qualcuna delle Achee  
a correre dietro ai Troiani, che adesso ama fuor di misura,  
carezzando qualcuna di queste eleganti Achee,  
s'è graffiata la mano delicata contro una spilla d'oro”.

Così parlava; sorrise il padre degli uomini e degli dèi,  
e, chiamatala a sé, diceva ad Afrodite d'oro:

“A te, figlia mia, non sono concesse le imprese di guerra,  
tu devi invece pensare alle piacevoli imprese del matrimonio  
mentre quelle saranno tutte cura di Atena e del rapido Ares”.

L'ironia della battuta di Atena, segnalata anche dallo *Schol. Hom. Il. V, 420*, strizza l'occhio all'episodio del giudizio di Paride e alla competizione tra dee, il cui esito è all'origine

<sup>178</sup> *Iliade V*, vv. 418-430.

dell'ostilità di Atena ed Era verso la dea. Atena ironizza contro Afrodite, giustificandone il ferimento con una motivazione palesemente artefatta. Zeus sorride, μείδησεν al v. 426, con complicità e con compiacimento alle parole della figlia, mostrando così di aver colto l'ironia nelle sue parole e di avallarne indirettamente il comportamento. Il padre degli dèi sa che il ferimento della dea è stato causato da Atena. La battuta mordace con cui Afrodite è presa in giro, ha tuttavia anche Zeus come indiretto bersaglio. Le parole di Atena costituiscono infatti una risposta alla provocazione del padre degli dèi, presente all'inizio del libro IV<sup>179</sup>. Dopo il salvataggio di Paride da parte di Afrodite, il Cronide aveva appositamente lamentato, con parole di scherno, κερτομίους ἐπέεσσι, lo scarso aiuto fornito a Menelao da Era e Atena, comparando l'inattività delle dee filoachee all'interventismo della loro rivale<sup>180</sup>:

αὐτίκ' ἐπειρᾶτο Κρονίδης ἐρεθιζέμεν Ἥρην  
κερτομίους ἐπέεσσι παραβλήδην ἀγορεύων:  
'δοιαὶ μὲν Μενελάφ ἀρηγόνες εἰσὶ θεάων  
Ἥρη τ' Ἀργεῖη καὶ Ἀλαλκομενηΐς Ἀθήνη.  
ἀλλ' ἦτοι ταὶ νόσφι καθήμεναι εἰσορόωσαι  
τέρπεσθον· τῷ δ' αὖτε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη  
αἰεὶ παρμέμβλωκε καὶ αὐτοῦ κῆρας ἀμύνει·  
καὶ νῦν ἐξεσάωσεν οἴομενον θανέεσθαι'.

[...]

ὧς ἔφαθ', αἱ δ' ἐπέμυξαν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη:  
πλησίαι αἱ γ' ἦσθην, κακὰ δὲ Τρώεσσι μεδέσθην.  
ἦτοι Ἀθηναίη ἀκέων ἦν οὐδέ τι εἶπε  
σκυζομένη Διὶ πατρί, χόλος δέ μιν ἄγριος ἦρει·

Subito il figlio di Crono cercò di irritare Era  
con parole di scherno, dicendo in tono provocatorio:  
“Due aiutanti ha Menelao fra le dee,  
Era di Argo ed Atena di Alalcomene.  
Ma in realtà sedute in disparte, restando soltanto a guardare,  
se la spassano queste due, mentre Afrodite che ama il sorriso

<sup>179</sup> Così interpreta anche lo *Schol.* Hom. *Il.* V, 419.

<sup>180</sup> vv. 5-12 e 20-23. La traduzione è leggermente modificata.



all'altro (Paride) è sempre vicina e distoglie da lui la rovina:  
anche ora l'ha salvato, che pensava ormai di morire.

[...]

Così disse, e borbottarono quelle, Era ed Atena:  
sedevano l'una accanto all'altra, e tramavano mali ai Troiani.  
Atena restò in silenzio e non disse parola,  
adirata contro suo padre Zeus, una rabbia selvaggia la possedeva.

Con le sue parole il padre degli dèi provoca di proposito Era e Atena, al fine di scatenarne un intervento sul campo di battaglia che consenta di riequilibrare le sorti degli Achei nella guerra. Il ferimento di Afrodite nel libro V è dunque la risposta delle dee filoachee al "rimprovero" di Zeus, risposta chiosata dalla battuta di Atena che in precedenza aveva preferito tacere piuttosto che esprimere la sua rabbia; lo svolgimento dei fatti risulta dunque in linea con i piani di Zeus, che infatti sorride alle parole della Glaucopide, un sorriso di accordo e intesa. Questa sfumatura ravvisabile nella reazione del padre degli dèi chiama alla memoria il sorriso di Era nel libro I, un sorriso di intesa alle allusioni di Efesto, e anticipa il sorriso di complicità della dea alle parole di Atena, dopo la sconfitta di Afrodite, nel libro XXI. Parimenti sorride, nel libro XV al v. 47, il padre degli dèi al giuramento di Era: dopo aver ingannato Zeus con le arti della seduzione e averne causato il momentaneo assopimento per consentire agli Achei di tornare in vantaggio, la dea è scoperta nelle sue macchinazioni, e si difende dalle minacce del Cronide, infuriato per essere stato raggirato, con un abile giuramento. Era si giustifica cavillosamente professandosi con astuzia non colpevole, e promettendo allo stesso tempo di rifuggire dalla disubbidienza, di piegarsi in futuro al volere del suo consorte<sup>181</sup>. Il sorriso di Zeus è anche in questo caso una reazione che indica la comprensione sorniona delle macchinazioni retoriche della sposa e allo stesso tempo soddisfazione per averne ricondotto l'agire sotto il suo controllo. Il verbo adoperato in tutte le occorrenze esaminate, *μειδάω*, sancisce e esplica una forma di accordo tra chi parla e chi ascolta. Il sorriso del destinatario accorda valore alle azioni e intenzioni espresse dal parlante; esso ha dunque una valenza pragmatica all'interno delle relazioni tra le parti, in questo caso tra le due divinità.

Torniamo al passo analizzato. La reazione di Zeus non si esaurisce al sorriso ma è seguita da un rimprovero bonario e per tratti ironico attraverso il quale il padre degli dèi invita sua figlia Afrodite ad occuparsi di questioni matrimoniali, e a non immischiarsi più nelle

<sup>181</sup> *Iliade* XV, vv.12-47.

dinamiche militari della guerra di Troia, qui riservate ad Ares e ad Atena. Il ferimento e l'umiliazione di Afrodite sono stati interpretati come un tentativo di neutralizzare la dea più potente e pericolosa di tutti<sup>182</sup>; altrimenti, la reazione conclusiva del padre degli dèi è stata letta come una critica implicita al rapporto di intimità che Afrodite instaura con i suoi protetti, a vantaggio del modello incentrato su una più distaccata amicizia, rappresentato da Atena<sup>183</sup>. Le parole di Zeus, inoltre, sono state a lungo scambiate per un assunto teologico, volte a riconoscere e fissare definitivamente il ruolo di Afrodite come dea dell'amore, e a circoscriverne graniticamente la sfera di competenze all'ambito matrimoniale. Si tratta però di interpretazioni generali o eccessivamente rigide del testo omerico, che non tengono conto né del tono impiegato né del contesto del passo, e che rischiano di schiacciare la dea in uno stereotipo.

Responsabile dell'innamoramento di Paride e Elena, la dea φιλομειδής, com'è più volte definita<sup>184</sup>, ricopre un ruolo fondamentale nello scatenare la guerra di Troia e, in quanto divinità protettrice dei Troiani, continua a svolgere una funzione importante lungo tutta la narrazione dell'*Iliade*, segnalata dal suo incessante interventismo anche sul campo di battaglia, fino alla sconfitta finale, insieme ad Ares, nel libro XXI<sup>185</sup>. La risposta di Zeus non è dunque una sentenza definitiva nei confronti di Afrodite e delle sue prerogative. Essa è più che altro un invito, un richiamo bonario e funzionale alle trame di Zeus affinché la dea si tenga lontana da quello specifico campo di battaglia e da quella guerra specifica. Il padre degli dèi esorta infatti la dea ad occuparsi di affari più innocui, come il matrimonio, anche se paradossalmente è proprio da un matrimonio, sabotato dalla stessa dea che ad essi presiede, che è sorta la guerra di Troia. Il sorriso del Cronide si accompagna a un furbo riposizionamento di Afrodite all'interno della configurazione del pantheon iliadico. Zeus sfrutta, infatti, non senza ironia le prerogative assegnate alla Cipride per ratificare con

<sup>182</sup> Friedrich (1978), pp 61-62: "Here, in the Book Five of the *Iliad*, the gods mock Aphrodite, and in Book Eight of the *Odyssey* and the Fifth Homeric Hymn, they try to humiliate her in order to mock her. I think this should be taken, not at face value, but as further documentation of the deeper fact that Aphrodite is the most potent goddess". In relazione all'episodio del libro V, questo giudizio non appare però molto calzante né giustificato dai suoi coprotagonisti i quali, in nessun luogo, mostrano di temere la potenza della dea quanto si rivelano piuttosto interessati a limitarne l'ingerenza nelle trame della battaglia.

<sup>183</sup> Jackson (2010), pp. 151-163, condivide con Friedrich l'interpretazione secondo la quale l'umiliazione di Afrodite debba essere connessa con l'intenzione di azzerarne la potenza, p. 157. Sull'intimità che, invece, Atena, tanto quanto Afrodite, sembra intrattenere con i suoi protetti, cfr. Deacy (2000), p. 353 e n.21.

<sup>184</sup> *Iliade* III, v. 424; *Iliade* IV, v. 10; *Iliade* V, v. 375; *Iliade* XIV, v. 211; *Iliade* XX, v. 40; *Odissea*, VIII, 362.

<sup>185</sup> Il rapporto di Afrodite con la sfera militare è dunque più forte di quanto si pensi e non si limita alla sola *Iliade*: esso emerge spesso sia a livello mitico che a livello culturale ed è costantemente ribadito nell'associazione della dea al dio Ares. Per il legame tra la dea e il mondo della guerra, come per il superamento delle etichette tradizionali che riducono Afrodite alla divinità dell'amore e del matrimonio, cfr. Pironti (2007), pp. 209 e ss.

morbide parole paterne il suo allontanamento dalle contingenze della guerra, allontanamento in linea con la volontà di garantire, attraverso l'azione della Glaucope, rinnovati equilibri militari sulla piana di Troia<sup>186</sup>. Pur avendo assecondato l'ingerenza violenta di Atena, il padre delle due dee da una parte svolge un'azione mediatrice tra le due sorelle, dall'altra ristabilisce ordine e ruoli coerenti con i suoi piani, contingenti agli accadimenti bellici<sup>187</sup>. La reazione del padre degli dèi è esemplificativa dell'intesa che egli ha con Atena, la cui μήτις, avallata con compiacimento dal μείδῶν paterno, si dispiega sia nella strategia interventista e ben calibrata sul campo di battaglia che nell'ironia verso la sua avversaria. Con il sorriso e le sue parole, Zeus fa parimenti opera di mediazione tra le parti, ridimensiona la portata del ferimento dell'altra sua figlia, Afrodite, ricuce lo strappo e attenua la tensione provocata dall'intervento militare di Atena, dal tono canzonatorio della sua battuta.

## **8. Tra il serio e il faceto**

Nella presente sezione ci occuperemo di approfondire l'alternanza tra serio e faceto, particolarmente evidente nella parte conclusiva della *Teomachia*. Nell'episodio finale della battaglia divina, la dea Artemide subisce le percosse di Era e si rifugia in lacrime dal padre Zeus. In questa scena è possibile constatare come il montare della tensione, generato dalle percosse cui va incontro la dea, amplificato dalle scelte linguistiche e dai toni impiegati dal poeta, sia seguito immediatamente da un alleggerimento che causa una riduzione della portata drammatica dell'azione. Vedremo, dunque, come un simile obiettivo sia raggiunto dal poeta facendo ricorso proprio ad una battuta, umoristica e scherzosa, pronunciata da Hermes; l'episodio è infine concluso dal riso di Zeus, un riso divino e paterno in grado di mitigare ulteriormente la tensione e donare un tocco di leggerezza finale alla scena, precludendo così al successivo scioglimento della battaglia.

### **8.1 Artemide picchiata da Era**

La scena dello scontro tra Era e Artemide segue al comune ritiro dalla battaglia di Poseidone e Apollo. Quest'ultimo rifiuta di venire alle mani con il fratello del padre sia perché considera poco saggio un combattimento tra dèi a causa dei mortali, effimeri e miserabili, come egli stesso sostiene, sia per una questione di rispetto verso la potenza e la

<sup>186</sup> Pironti (2007), p.221.

<sup>187</sup> Kirk (1993), p.105.

precedenza genealogica di Poseidone, come il poeta ci tiene a precisare<sup>188</sup>. Di fronte a un simile ripiegamento, Artemide non esita a offendere il fratello, ὄνειδειον φάτο μῦθον al v. 471, tacciandolo di pavidità<sup>189</sup>:

‘νηπύτιε τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμόλιον αὐτῶς;  
μή σευ νῦν ἔτι πατρὸς ἐνὶ μεγάροισιν ἀκούσω  
εὐχομένου, ὡς τὸ πρὶν ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσιν,  
ἄντα Ποσειδάωνος ἐναντίβιον πολεμίζειν’.

“Bamboccio, perché tieni l’arco così inutilmente?  
Che mai più nella casa di nostro padre io debba sentire,  
vantarti, com’eri solito fra gli immortali,  
che ti saresti battuto faccia a faccia con Poseidone!”

Artemide rimprovera Apollo per il mancato utilizzo dell’arco, la cui padronanza risulta tra le prerogative del dio<sup>190</sup>. A tal proposito, le parole della dea non mancano di essere rivelatrici non solo del legame ma anche di una certa rivalità tra fratelli, entrambi arcieri<sup>191</sup>. La saettatrice, ἰοχέαιρα come è definita al v. 480, non fa però in tempo a concludere il suo risentito discorso: Era si appresta infatti a picchiarla proprio con il suo stesso arco<sup>192</sup>:

ἀλλὰ χολωσαμένη Διὸς αἰδοίη παράκοιτις  
νείκεσεν ἰοχέαιραν ὄνειδείοις ἐπέεσσι:

<sup>188</sup> Tutta la lunga sezione del confronto tra Apollo e Poseidone e del rifiuto finale allo scontro occupa i vv. 436-469. Per un commento della scena si veda Richardson (1993) pp. 91-94. Richardson ritiene che la precisazione del poeta sia ironica e che sconfessi implicitamente le parole di Apollo intenzionato, secondo lo studioso, solo a evitare un scontro impari: “The reason given by the poet for Apollo’s withdrawal ironically suggests that Apollo’s speech was a discreet way of avoiding an unequal contest” (p. 94). Da parte nostra, non ci sembra di scorgere ironia nelle parole del poeta; a nostro parere, la sua giustificazione si aggiunge a quella già fornita da Apollo, completando il quadro delle motivazioni e mostrando non la codardia ma, al contrario, il profondo e autentico rispetto del dio per il fratello di Zeus. Conferma questa interpretazione anche lo Schol. Hom. Il. XXI, 469c. Sulla σωφροσύνη di cui dà prova Apollo, cfr. Otto (1979), pp. 66-67.

<sup>189</sup> vv. 474- 477.

<sup>190</sup> Il legame del dio con l’arco, soprattutto nella precisione e accuratezza del tiro, è continuamente ribadito, in Omero, da diversi epiteti come ἐκηβόλος, ἐκατηβελέτης, ἐκατηβόλος, ἕκατος, ἀργυρότοχος, nonché ἐκάεργος, ripetuto subito prima e subito dopo i versi da noi citati, precisamente al v. 472 e al v. 478.

<sup>191</sup> Volendo precisare le differenze tra i due, l’uso dell’arco da parte di Artemide si connette in modo particolare alla sfera della caccia; diversamente Apollo, sebbene possa svolgere anche egli il ruolo di protettore dei cacciatori, resta maggiormente legato alla sfera militare e all’uso che dell’arco può fare il guerriero, cfr. Graf (2009), pp. 14-19.

<sup>192</sup> vv. 479- 492. La traduzione è stata leggermente modificata.

‘πῶς δὲ σὺ νῦν μέμονας κύον ἀδελῆς ἀντί’ ἐμεῖο  
στήσεσθαι; χαλεπή τοι ἐγὼ μένος ἀντιφέρεσθαι  
τοξοφόρῳ περ ἐούση ἐπεὶ σὲ λέοντα γυναιξὶ  
Ζεὺς θῆκεν, καὶ ἔδωκε κατακτάμεν ἦν κ’ ἐθέλησθα.  
ἦτοι βέλτερόν ἐστι κατ’ οὖρεα θῆρας ἐναίρειν  
ἀγροτέρας τ’ ἐλάφους ἢ κρείσσοσιν Ἴφι μάχεσθαι.  
εἰ δ’ ἐθέλεις πολέμοιο δαήμεναι, ὄφρ’ ἐὺ εἰδῆς  
ὅσσον φερτέρη εἶμ’, ὅτι μοι μένος ἀντιφερίζεις’.  
ἦ ῥα, καὶ ἀμφοτέρας ἐπὶ καρπῶ χειρᾶς ἔμαρπτε  
σκαίῃ, δεξιτερῇ δ’ ἄρ’ ἀπ’ ὤμων αἴνυτο τόξα,  
αὐτοῖσιν δ’ ἄρ’ ἔθεινε παρ’ οὐατα μειδιόωσα  
ἐντροπαλιζομένην· ταχέες δ’ ἔκπιπτον ὄϊστοί.

Ma la legittima sposa di Zeus, adirata,  
apostrofò la saettatrice a male parole:  
“Come ardisci, cagna facciata, metterti contro  
di me? Sono dura da battere a viva forza,  
anche se sei un arciere, perché Zeus ti fece leonessa  
contro le donne, t’ha concesso di uccidere quella che vuoi.  
È certo più facile batter le fiere sui monti  
ed i cervi selvatici, che combattere contro chi è più forte!  
Ma, se vuoi, fa’ prova di guerra che tu ben comprenda  
quanto sono più forte, se vuoi pareggiare la mia furia”.  
Disse, e con la sinistra le strinse entrambe le mani  
sul polso, con la destra le tolse l’arco via dalle spalle,  
e la colpiva con questo sopra le orecchie ridendo,  
mentre si dibatteva; caddero a terra le frecce veloci.

Con l'appellativo κύον ἀδελῆς, al v. 481, Era insulta Artemide per la sua impudenza nel volersi misurare con qualcuno di più forte, al contrario di suo fratello che ha invece saggiamente deciso di ritirarsi da uno scontro impari<sup>193</sup>. Era riconosce l’abilità della dea nel

<sup>193</sup> Lo stesso appellativo è rivolto da Iris ad Atena in *Iliade* VIII, v. 423; in forme simili l’appellativo di cagna è rivolto da Elena a se stessa in *Iliade* III, v. 180; *Iliade* VI, v. 344; *Odissea*, IV, v. 145. Efesto lo riferisce ad Afrodite in *Odissea* VIII, v. 319. Cfr. anche Esiodo a proposito dell’indole sfacciata di Pandora, *Opere e Giorni*, v. 67.

maneggiare l'arco, τοξοφόρῳ περ' εἰσῆσθαι al v. 483 e la violenza leonina che Zeus le ha concesso di rivolgere non solo contro le fiere ma, facendosi lei stessa fiera, anche contro le donne; diversi sono nella stessa *Iliade* i cursori riferimenti a improvvise morti femminili, attribuite ad Artemide<sup>194</sup>. Intenzionale e punitiva è l'uccisione, sempre narrata nell'*Iliade*, dei figli di Niobe, colei che aveva osato paragonarsi a Letò e deriderne l'esigua progenie<sup>195</sup>. Pur riconoscendo ad Artemide questa prerogativa, di poter disporre delle sue vittime siano esse umane o animali, uccidere le fiere sui monti è impresa da poco rispetto ad uno scontro con chi è superiore non solo in potenza ma anche per il ruolo ricoperto. La potenza e le prerogative della figlia di Letò, pur non essendo messe in discussione, sono tuttavia ridimensionate bruscamente da Era. La sposa di Zeus colpisce infatti Artemide sulle orecchie, sorridendo di soddisfazione e di piacere mentre la sua vittima si dibatte, ἔθεινε παρ' οὐατα μειδιῶσα ἐντροπαλιζομένην<sup>196</sup>. Nella spiegazione di Demetrio Issione, riportata dallo *Schol. Hom. Il. XXI, 491a*, Era punisce la sua avversaria come una madre usa con i bambini capricciosi, picchiandola sulle orecchie, e conformando così la sua reazione al comportamento infantile della dea che, dal punto di vista della sua avversaria, ha parlato a sproposito e che, a seguito delle percosse, fuggerà via in lacrime per trovare rifugio nelle braccia del padre. Nel confronto con Era, Omero mostra due aspetti che connoteranno la figura di Artemide anche nelle fonti successive: da una parte il rapporto della dea ἰοχέαιρα con il mondo selvaggio e con la violenza, esercitata verso gli animali ed estesa anche alle donne, tra cui le partorienti<sup>197</sup>; dall'altra la dimensione eternamente fanciullesca della παρθένος αἰδοίη. Colei che nei secoli successivi conterà tra le sue prerogative quella di sovrintendere alla transizione dall'età infantile alla maturità delle giovani, è già in Omero rappresentata come una fanciulla non ancora giunta alla matura età e pertanto caratterizzata da tratti ancora fanciulleschi, sui quali ci soffermeremo in modo ulteriore successivamente. Di Artemide si ride attraverso ciò che la caratterizza nello specifico; e lo stesso avviene per Efesto, di cui si ride per la sua zoppia, per Era imprigionata sul suo trono, per Afrodite derisa a letto, come vedremo nel prossimo capitolo.

<sup>194</sup> *Iliade* VI, v. 205 e v. 428; *Iliade* XIX, v. 59. Nella ceramica ateniese del VI secolo Artemide è rappresentata con indosso proprio la pelle di leone, cfr. Carpenter (1994), pp. 61-79.

<sup>195</sup> *Iliade* XXIV, v. 606.

<sup>196</sup> Lo *Schol. Hom. Il. XXI, 491b* riporta l'opinione di Duride di Samo secondo il quale Era si comporta verso Artemide come una matrigna e per questo ride di un riso definito dallo storico sardonico, nel senso di pungente e ghignante: Δούρις (*FGrHist* 76,91) ὅτι πικρῶς διάκειται ὡς μητροιά· διὸ ἐπιγελά τὸ Σαρδόνιον (Duride sott. dice che si comporta severamente come una matrigna; per questo ride di un riso sardonico). Nuovamente la chiave esegetica del passo omerico è costituita da una rilettura in chiave umana delle dinamiche relazionali del mondo divino.

<sup>197</sup> Pausania, IV, 30, 5.

A proposito della reazione di Era, occorre registrare che nei suoi riguardi Omero utilizza sistematicamente il verbo *μειδάω*, che indica il sorgere di un sorriso, e mai il verbo *γελᾶω* che invece, come abbiamo più volte sottolineato, segnala l'*éclat de rire*, lo scoppio, improvviso, del riso. E infatti il sorriso di fronte alla sconfitta di Artemide riecheggia la reazione della dea alla battuta di Atena dopo la sconfitta di Ares e Afrodite: anche in quell'occasione, come abbiamo visto, di Era si dice che *μείδησεν*, sorrise, al v. 434. C'è tuttavia una differenza: mentre nel caso della disfatta della coppia filotroiana, Era sorride soddisfatta, ma da mandante e spettatrice dell'azione, nel caso della vittoria su Artemide, il suo è un sorriso da protagonista a tutti gli effetti: è lei che stavolta ha battuto e rimesso al suo posto l'avversaria. La soddisfazione per il trionfo si accompagna dunque al piacere di vedere il proprio nemico cadere umiliato sotto i propri colpi. Un tratto che, nell'*Iliade*, come abbiamo visto, accomuna sia uomini che dèi. La punizione cui va incontro Artemide si configura inoltre come una sorta di umoristico e ironico contrappasso che mette in ridicolo la dea; lei che poco prima aveva rimproverato Apollo per la sua mancanza di coraggio e l'inettitudine con l'arco, non è ora in grado di difendersi e, disarmata, subisce una sconfitta con quegli stessi mezzi con cui è solita attaccare. Un contrappasso che ricorda quello cui va incontro Tersite: dopo aver ingiuriato Agamennone, il soldato finisce con l'essere picchiato da Odisseo proprio con lo scettro del capo acheo e rimesso in malo modo al suo posto, tra le risate dei compagni. Nonostante queste similitudini, chiaramente l'umiliazione che subisce Artemide, sebbene simile nelle modalità, non può essere del tutto comparata a quella dell'oratore scriteriato. Contrariamente al soldato, ridicolizzato ed emarginato dai suoi pari, Artemide troverà infatti conforto presso Zeus, pronto ad accoglierla e consolarla in quanto sua figlia, proprio perché sua figlia. Ci torneremo tra poco.

Picchiata e umiliata da Era, Artemide fugge via in lacrime<sup>198</sup>. Dopo essere stata accostata a una leonessa, Artemide è successivamente paragonata a una delicata colomba che fugge spaventata dal nibbio. La drammaticità del dolore di Artemide è ulteriormente amplificata dalla reiterazione dell'aggettivo *δακρυόεσσα* ai versi 493 e 496. Le parole del poeta tendono dunque a evidenziare la fragilità della figlia di Letò di fronte all'attacco della sposa divina, mostrandone così un'immagine diversa ma complementare a quella presente nei versi precedenti. La similitudine omerica, ancorata a un immaginario naturalistico del mondo animale, segnala dunque un innalzamento di stile e un conseguente intensificarsi del pathos che incontra però, come di frequente in Omero, quando ad essere protagonisti sono le divinità, un repentino e inatteso ridimensionamento.

<sup>198</sup> vv. 493- 496.

## 8.2 “Duro è combattere con le spose di Zeus”

La scena delle percosse e la conseguente afflizione della dea, segnalata dalla scelta di immagini e toni patetici, producono un accrescimento della tensione. La piega drammatica che la narrazione sembra prendere è però immediatamente attutita: Omero sposta l'attenzione dalle lacrime di Artemide al dio Hermes, in maniera del tutto improvvisa. Alla vista di Artemide picchiata da Era, il dio si rifiuta infatti di combattere con Letò, sottraendosi allo scontro con una battuta<sup>199</sup>:

Λητώ δὲ προσέειπε διάκτορος Ἀργεΐφοντης·  
‘Λητοῖ ἐγὼ δέ τοι οὐ τι μαχήσομαι· ἀργαλέον δὲ  
πληκτίζεσθ’ ἀλόχοισι Διὸς νεφεληγερέταο·  
ἀλλὰ μάλα πρόφρασσα μετ’ ἀθανάτοισι θεοῖσιν  
εὖχεσθαι ἐμὲ νικῆσαι κρατερῆφι βίηφιν’.

A Letò disse intanto il Messaggero, l'Uccisore di Argo:

“Letò, con te non voglio combattere: è troppo rischioso venire alle mani con le spose di Zeus adunatore di nubi; ma di buon grado fra gli dèi immortali vantati pure d'avermi sconfitto a viva forza”.

Il figlio di Maia, qualificato poco prima dall'altisonante epiteto Ἀργεΐφοντης che richiama alla memoria le imprese del dio, abbandona lo scontro perché è ἀργαλέον, difficile e rischioso, combattere con le spose di Zeus. Per motivare la sua rinuncia al combattimento, Hermes fa ricorso a una battuta. Il dio ironizza mostrando di temere lo stesso trattamento che Artemide ha appena subito da parte di Era. Anche Letò ha intrattenuto una relazione amorosa con Zeus e generato due figli divini, Artemide e Apollo; in virtù di questo legame e di questi trascorsi con il Cronide, Hermes assimila la sua avversaria a Era, inserendo entrambe nella generale categoria delle “spose di Zeus”. Categoria che, nelle ironiche parole del dio, oltre a condividere lo stesso partner, sembra condividere anche la stessa crudeltà. Di riflesso, così come Era si è dimostrata inclemente nei confronti di Artemide, parimenti, per

<sup>199</sup> vv. 497-501. Traduzione leggermente modificata.



Hermes, potrebbe comportarsi Letò. Non bisogna tuttavia dimenticare che proprio costei nella *Teogonia* è definita da Esiodo, sempre dolce, μείλιχον αἰεὶ al v.406 e benigna verso i mortali e gli immortali, ἤπιον ἀνθρώποισι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσι al v. 407; Letò si contrappone *de facto* alla figura di Era che sfodera, lei sì, tutta la sua crudeltà contro la stessa figlia di Ceo per impedirne il parto. Il rimando esiodeo, non così lontano nel tempo rispetto al testo omerico, consente di individuare alcuni tratti distintivi della figura di Letò e di scorgere retrospettivamente una forma di ironia nella battuta di Hermes. La giustificazione del dio assume dunque le forme di una scusa, confezionata *ad hoc* più per evitare furbescamente lo scontro che per la reale paura di affrontarlo. Hermes preferisce dunque concedere quasi “cavallerescamente” la vittoria a Letò, come suggerisce anche l’interpretazione dello Schol. Hom. Il. XXI, 498a, dando prova a modo suo di σωφροσύνη e di αἰδώς. La madre di Apollo e Artemide può allora tranquillamente vantarsi, εὐχεσθαι, di aver sconfitto duramente il figlio di Maia: a questi non sembra interessare, infatti, né la gloria della vittoria né la gloria derivante da una valorosa sconfitta; il dio non sembra curarsi nemmeno di risultare perdente agli occhi degli altri immortali. Di fronte alla prospettiva di dover scendere in campo, Hermes oppone più che un rifiuto, un netto disinteresse manifestando una pacifica noncuranza di fronte alla necessità di aderire a un paradigma guerresco.

Da una parte, dunque, Hermes rompe le convenzioni belliche ed elude le aspettative; dall’altra, nel comunicare la sua ritirata giustificandosi con una scusa che assume le forme di una battuta, il dio altera e disattende anche le convenzioni comunicative, plasmandone al contempo di nuove: mentre Apollo propone di ritirarsi dallo scontro, esplicitando chiaramente il suo αἰδώς nei confronti di Poseidone, Hermes esprime lo stesso rispetto verso Latona, nascondendolo attraverso lo strumento retorico dell’ironia. D’altronde, non c’è da stupirsi; il dio che espleta tra le diverse funzioni quella di intermediario e messaggero, preminente nell’*Iliade* – è definito non a caso διάκτορος anche al v. 497 -, possiede inevitabilmente tra le sue prerogative la padronanza del linguaggio e dei codici della comunicazione, ed è in grado di piegarli, modificarli, adattarli fantasiosamente alle sue esigenze e ai differenti contesti<sup>200</sup>. Ed è così che il ricorso a una battuta da parte di Hermes altera in modo improvviso anche il ritmo e i toni della narrazione, producendo come conseguenza un inaspettato alleggerimento ricco di umorismo. Anche nel libro VIII dell’*Odissea*, Hermes si distingue per il suo umorismo attraverso un scambio di battute con

<sup>200</sup> Sulla funzione di Hermes come mediatore e messaggero degli dèi nell’*Iliade* nonché sulle specificità del suo modo d’azione cfr. più recentemente Pisano (2016), pp. 147- 173. Sul rapporto di Hermes con la sfera della comunicazione cfr. Bettini (2000), in particolare pp. 5- 19; Pisano (2014).

Apollo. Di fronte alla scoperta dell'adulterio di Ares ed Afrodite, Hermes si dice infatti disposto ad essere stretto nel triplo delle catene che imprigionano Ares pur di poter giacere con Afrodite<sup>201</sup>. Come nell'episodio della *Teomachia*, la battuta di Hermes produce anche qui un alleggerimento della tensione, creatasi a seguito della scoperta dell'adulterio, e di conseguenza una transizione verso toni più leggeri e scherzosi. Parimenti nell'*Inno omerico* IV, a più riprese Hermes torna a caratterizzarsi per i suoi discorsi arguti e astuti, αἰμυλίοισι λόγοις<sup>202</sup>, frutto di μητις, capaci di far sorridere tutti coloro che entrano in contatto con lui, da sua madre Maia ad Apollo, fino a Zeus.

Ironico e autoironico, astuto e tuttavia a suo modo rispettoso delle dinamiche e gerarchie olimpiche: la *Teomachia* offre, in pochi versi, una caratterizzazione divertente e umoristica del dio, unica nella narrazione dell'*Iliade* ma tipica e ricorrente nelle fonti contemporanee e successive. Con il ricorso a una battuta, il dio dei passaggi e delle trasmutazioni opera anche in questa occasione una mutazione del tono e del ritmo narrativo, generando una vera e propria transizione che procede dal serio al faceto.

### 8.3 Il riso di Zeus allevia la tensione.

Dopo il veloce intervento di Hermes, Omero sposta nuovamente il focus della narrazione su Artemide. Le parole di Hermes hanno sì prodotto un momentaneo alleggerimento della tensione; tuttavia i toni patetici e drammatici fanno di nuovo capolino non appena Artemide torna protagonista della scena: per cercare una consolazione al suo dolore, la dea si rifugia allora sull'Olimpo, dal padre Zeus <sup>203</sup>.

ἦ δ' ἄρ' Ὀλυμπον ἴκανε Διὸς ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ,  
 δακρυόεσσα δὲ πατρὸς ἐφέζετο γούνασι κούρη,  
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιος ἐάνδρ' ἰστέμε· τὴν δὲ προτὶ οἴ  
 εἶλε πατὴρ Κρονίδης, καὶ ἀνείρετο ἠδὲ γελάσσας·  
 'τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐρανίωνων  
 μαυιδίως, ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆ';  
 τὸν δ' αὖτε προσέειπεν εὐστέφανος κελαδαινὴ·  
 'σὴ μ' ἄλοχος στυφέλιξε πάτερ λευκώλενος Ἥρη,  
 ἐξ ἧς ἀθανάτοισιν ἔρις καὶ νεῖκος ἐφήπται'.

<sup>201</sup> *Odissea*, VIII, vv. 335-343.

<sup>202</sup> *Inno omerico a Hermes*, v. 317.

<sup>203</sup> *Iliade* XX, vv. 505-513, la traduzione è leggermente modificata.

Artemide andò sull'Olimpo, alla casa di Zeus dal suolo di bronzo,  
la fanciulla sedeva piangente sulle ginocchia del padre,  
le palpitava sul petto la veste immortale; il Cronide, suo padre,  
la strinse a sé, e le chiese ridendo divertito:

“Chi t'ha fatto una cosa così, figlia mia, tra i Celesti,  
senza ragione, quasi avessi fatto del male sotto i suoi occhi?”

Gli rispose la dea dalla voce rumorosa, con la sua bella corona in testa:

“M'ha colpito tua moglie, padre, Era dalle bianche braccia,  
per la quale è sorta tra gl'immortali la contesa e la rissa”.

La descrizione dell'arrivo della dea sull'Olimpo torna ad essere ricca di particolari che muovono alla compassione. Omero insiste per la terza volta sulle sue lacrime: la dea piangente, *δακρυόεσσα*, si siede sulle ginocchia del padre, *πατρός ἐφέζετο γούνασι*, al pari di una bambina, come sottolinea anche lo scolio, che evidenzia il realismo quasi umano della scena istaurando nuovamente un paragone con la logica dei comportamenti umani<sup>204</sup>. I singhiozzi la scuotono al punto da farle increspare la veste sul petto. Zeus stringe allora a sé la figlia, *εἶλε πατὴρ Κρονίδης* al v. 508 e, ridendo dolcemente, le chiede chi sia stato a ridurla così, senza motivo, *μαυιδίως*. Artemide confessa che a colpirla è stata sua moglie *σὴ μ' ἄλοχος στυφέλιξε* al v. 510, colpevole di aver scatenato la battaglia tra gli dèi.

Tutta la scena è molto simile alla narrazione del ritorno di Afrodite ferita sull'Olimpo, presente nel V libro. L'immagine di Artemide sulle ginocchia del padre rievoca infatti quasi alla lettera il momento in cui anche Afrodite si abbandona *ἐν γούνασι μητρός*, in grembo a sua madre<sup>205</sup>. I versi, poi, con cui Zeus chiede ad Artemide chi degli immortali l'abbia picchiata (vv. 509-510) sono identici ai versi pronunciati da Dione per consolare Afrodite (vv. 373-374): anche la dea aveva domandato alla figlia chi tra i Celesti l'avesse ferita al carpo. Per lo *Schol. Hom. Il. XXI, 506a* c'è una motivazione che giustifica il perché l'una ricorra alla consolazione della madre, l'altra del padre, una motivazione che per l'interprete risiede in una differenza di status: il comportamento di Artemide si addice a una vergine o a una figlia, mentre quello di Afrodite a una donna sposata:

ἀφελῆς ἢ διάθεσις καὶ μὴ πρέπουσα γυναικί, καὶ μάλιστα παρθένῳ. ἢ τάχα ὡς θυγάτηρ

<sup>204</sup> È il già discusso *Schol. Hom. Il. XXI, 491a*.

<sup>205</sup> *Iliade V*, vv. 370-371.

τοῦτο ποιεῖ. ἡ δὲ Ἀφροδίτη οὐκ ἐν τοῖς γόνασι τοῦ Διός, ἀλλ' ἐν τοῖς Διώνης, καίτοι γεγαμημένη οὔσα.

È un comportamento ingenuo, che non si addice a una donna, piuttosto a una vergine. Oppure semplicemente si comporta come una figlia. Afrodite invece non si siede sulle ginocchia del padre ma di Dione, giustamente, essendo sposata.

La spiegazione dello scolio è molto interessante perché mostra ancora una volta il tentativo di interpretare con lenti squisitamente umane, fin troppo umane, una scena riguardante le divinità. Per razionalizzare il comportamento delle due dee, lo scoliasta fa ricorso infatti ai parametri culturali e morali che regolano il comportamento degli uomini, come abbiamo notato anche nell'interpretazione dello scolio al v. 491. I comportamenti degli dèi sono spiegabili attraverso le coordinate etiche e le norme del mondo umano.

Oltre all'interessante differenza addotta dallo scolio, c'è un'ulteriore, sostanziale discrepanza tra le due scene evidente dal testo: subito dopo aver mostrato tutta la sua premura paterna nel gesto di stringere a sé Artemide, diversamente da Dione, Zeus pone la sua domanda, ἡδὺ γέλασσα al v. 508, ridendo dolcemente<sup>206</sup>. Nelle altre occorrenze dell'espressione, tutte riguardanti il mondo umano, l'avverbio indica un riso che procura piacere e soddisfazione in chi lo prova; spesso e volentieri però si tratta di una gioia maligna che sorge dal piacere di assistere all'umiliazione del proprio avversario, senza che ci sia alcun tipo di coinvolgimento emotivo. I casi di Tersite, di Diomede ferito da Paride, di Aiace Oileo e di Iros, tutti bersaglio di un ἡδὺ γέλαων, conducono a questa conclusione. Nel caso del padre degli dèi le cose sembrano, in qualche modo, diverse. È improbabile che egli rida contento e soddisfatto di fronte alle lacrime e all'umiliazione di Artemide; il gesto stesso di stringere a sé la figlia indica una tenerezza che orienta in direzione opposta il senso della sua reazione. Quello di Zeus sembra piuttosto un riso esente da cattiveria, dolce e paterno, volto a consolare e sdrammatizzare la disperazione di Artemide, non privo forse di un certo divertimento per i piccoli drammi della giovane figlia: Artemide è pur sempre una dea, le

<sup>206</sup> L'immagine di Zeus e Artemide godrà di una certa fortuna letteraria e sarà ritematizzata secoli più tardi da Callimaco. Nell'*Inno* a lei rivolto, la dea, ancora bambina, siede sulle ginocchia del padre, πατρός ἐφ' ἑξομένη γονάτεσσιν/ παῖς ἔτι, ai vv. 4-5, al quale chiede tra i diversi doni, quello della πολυωνομία, ossia la possibilità di avere tanti nomi ed epiteti, ἵνα μὴ μοι Φοῖβος ἐρίζη, ché Apollo non pensi di gareggiare con lei al v. 7. Il tema della rivalità tra fratelli, che si intravede già in *Iliade* XXI, è anch'essa ripresa da Callimaco. Come anche la predilezione della dea per la caccia con l'arco (vv. 7-8). Al termine del suo elenco di richieste, la dea supplica il padre provando a toccargli la barba, ma non riesce nel suo intento perché troppo piccola; Zeus si lascia allora andare a una risata bonaria, acconsentendo al contempo ai voleri della figlia, πατήρ δ' ἐπένευσε γέλασσα (v.28), un chiaro richiamo al riso di Zeus in *Iliade* XXI.

percosse non lasceranno alcun segno, le sue lacrime si asciugheranno presto. La tenerezza implicita nei gesti e nel riso di Zeus ricorda quella mostrata da Ettore e Andromaca nei confronti del figlio Astianatte: spaventato dall'elmo crinito del padre, rivestito di bronzo, il piccolo si rifugia piangendo nel petto della nutrice, πρὸς κόλπον ἐϋζώνιοιο τιθήνης ἐκλίνθη ἰάχων. La paura infantile di Astianatte, sproporzionata rispetto alla realtà, suscita infatti il riso dei suoi genitori, ἐκ δὲ γέλασσε πατὴρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ<sup>207</sup>. Ettore e Andromaca sono, oltre che inteneriti, anche teneramente divertiti dalla reazione del figlio. Non è escluso ma anzi altamente probabile che anche il Cronide sia, in qualche misura, bonariamente divertito dallo scontro che ha visto fronteggiarsi sua moglie e Artemide e dalla reazione, molto patetica e per alcuni aspetti sproporzionata, di quest'ultima<sup>208</sup>. Questa interpretazione permetterebbe di comprendere meglio le ragioni della domanda che Zeus pone ad Artemide, domanda retorica e dal sapore ironico: il padre degli dèi sa infatti perfettamente che responsabile delle lacrime della figlia di Letò è sua moglie Era. In quanto espressione di un certo divertimento, la risata di Zeus si connette dunque, in una sorta di *Ringkomposition*, a quella da lui manifestata all'apertura della battaglia, ai vv. 389-390. Zeus è infatti ben consapevole della portata relativa degli scontri cui ha assistito e del fatto che nessuna divinità, proprio perché tale, proprio perché nata da lui o a lui strettamente connessa, sconterà in modo irreversibile le conseguenze di quanto subito. Con la sua reazione, Zeus ricontestualizza e ridimensiona gli avvenimenti, provocando il naturale esaurimento della tensione accumulatasi nei versi precedenti e ripristinando una leggerezza già anticipata dalle parole di Hermes.

## 9. Lo scioglimento della battaglia

Iniziata con grande fragore, la battaglia degli dèi si interrompe oseremmo dire quasi fisiologicamente, con un'immagine molto significativa<sup>209</sup>:

οἱ δ' ἄλλοι πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἑόντες  
οἱ μὲν χωόμενοι, οἱ δὲ μέγα κυδιόωντες·  
καὶ δ' ἴζον παρὰ πατρὶ κελαϊνεφεῖ·

<sup>207</sup> *Iliade* VI, vv. 466- 471.

<sup>208</sup> Arnould (1990), p. 165: “Quelle que soit sa tendresse paternelle, Zeus a plaisir à ces querelles entre les dieux et ne sera que trop content d'avoir un motif pour s'en prendre à Héra”.

<sup>209</sup> vv. 518-520. Traduzione leggermente modificata.

Tornarono sull'Olimpo gli altri dèi che vivono eterni,  
gli uni adirati, gli altri trionfanti:  
sedevano accanto al padre che addensa le nubi.

Le parole scelte dal poeta per costruire questo ritratto della famiglia olimpica valgono tanto oro quanto pesano. Ad eccezione di Apollo, che si precipita a Troia per arrestare il Pelide, tornato all'assalto, gli altri dèi procedono dal campo di battaglia all'Olimpo, loro sede naturale. È quello il loro posto, la loro casa. Tutte le divinità tornano, anche quelle ferite, picchiate, umiliate e ridicolizzate dai propri avversari. Omero definisce gli dèi αἰὲν ἔόντες, coloro che sempre sono; nessuna minaccia di morte incombe su di loro, nessuna battaglia può rivelarsi fatale. Alla luce degli scontri, siano essi avvenuti o meno, i due schieramenti restano divisi non tanto in vincitori e vinti: non è questo il lessico scelto dal poeta. Gli uni sono adirati per l'esito della battaglia, χωόμενοι, gli altri fanno ritorno κυδιόωντες, trionfanti. Pur persistendo una frattura, ogni singolo componente della famiglia divina ritrova il suo posto accanto a Zeus. È questa, d'altronde, l'alchimia che sostiene il gruppo degli dèi olimpici. L'ordine imposto da Zeus può andare incontro a temporanei scombussolamenti, ma finisce sempre con l'essere ricomposto. Anche in questo caso, la momentanea entropia causata dall'azzuffata divina, voluta da Zeus, si conclude senza alterazioni e minacce alla stabilità dell'Olimpo e dei suoi componenti. Un esito che ricorda quello del libro V: dopo essere stato ferito da Atena, Ares torna anch'egli a sedere accanto al padre, risplendente di gloria, e l'ordine divino è nuovamente ricomposto senza l'esclusione di alcun componente.

Alla luce di queste analisi e riflessioni, in che termini bisogna considerare la *Teomachia*? Essa può definirsi un *comic relief*? Come già evidenziato in partenza, la battaglia delle divinità non è un interludio interamente comico: solo alcune sezioni, da noi messe in rilievo, contengono ironia, sarcasmo e umorismo, sottolineati da importanti spie linguistiche, vale a dire il ricorso a verbi che segnalano il riso/sorriso degli dèi. Ciò che è possibile constatare non è una comicità costante, ma un'alternanza tra serio e faceto, tra tensione crescente e improvvisi alleggerimenti. Questa alternanza sembra essere un tratto caratterizzante della rappresentazione del divino nell'*Iliade*: le liti e le contese tra immortali, finanche le battaglie tra divinità, sono effimere, temporanee; implicano certamente sconfitte e umiliazioni di alcuni dèi da parte di altri, ma senza che nessuno di essi rischi la morte, impossibile per natura, e senza che l'ordine e la configurazione del pantheon olimpico siano messi in discussione. C'è una grande differenza, dunque, rispetto alla guerra tra uomini che si svolge sulla piana di Troia, in cui le umiliazioni sono definitive, le ferite spesso mortali e la morte

stessa irreversibile. Pur riprendendo alcuni stilemi dei combattimenti tra uomini, si pensi in particolare allo scontro tra Ares e Atena, la narrazione della guerra tra dèi non è composta per simulare con intento specificamente comico-parodico la guerra degli uomini; rispetto a quest'ultima, si afferma anzi per la sua profonda differenza negli esiti e per i suoi aspetti paradossali. Come paradossale è, in fin dei conti, che gli immortali combattano per dei mortali, secondo quanto afferma lo stesso Apollo. La drammaticità che caratterizza gli scontri umani si ritrova solo parzialmente negli scontri divini e anche quando presente essa va subito incontro a repentini ridimensionamenti e alleggerimenti. Il riso di Zeus, che incornicia la battaglia, sembra confermare proprio questa impressione e riaffermare implicitamente tutta la distanza che c'è tra gli uomini, fragili e perituri come le foglie, e gli dèi che, immortali, tornano a sedersi sui loro troni anche dopo essersi fatti la guerra tra loro.

#### 10. Gli dèi alle prese con rane e topi. La *Batracomiomachia*

Nella *Vita di Omero* del grammatico Proclo, la *Batracomiomachia* è citata insieme ad altre opere attribuite a Omero, tra cui il *Margite*, rubricate con l'etichetta di *παίγνια*, operette scherzose e divertenti<sup>210</sup>. Sebbene non all'unanimità, gli studiosi moderni inquadrano la *Batracomiomachia* nel genere parodico, così come esso venne codificato dagli antichi<sup>211</sup>. I circa trecento esametri databili, con molta probabilità, all'epoca ellenistica<sup>212</sup>, si ispirano all'epica iliadica per narrare non già le imprese di Achei e Troiani ma di rane e topi, che degli indefessi guerrieri umani prendono il posto in una guerra che, nei toni impiegati, ricalca quella avvenuta sulla piana di Troia. Tutto l'universo dell'epos, con i suoi codici culturali e linguistici, è qui piegato alla descrizione delle gesta sempre belliche ma di un universo, quello animale, protagonista, fino ad allora, del genere favolistico e da quest'ultimo preso in prestito. Ma se le figure umane degli eroi omerici sono sostituite da anfibi e roditori, sull'Olimpo invece gli dèi restano al loro posto: così la dialettica tra uomini e dèi che articola la narrazione dell'*Iliade* è dunque sostituita, nella *Batracomiomachia*, dalla dicotomica relazione tra animali e dèi. La rappresentazione di questi ultimi va incontro a una distorsione parodica che presenta diversi rinvii alla rappresentazione degli immortali come la si incontra

<sup>210</sup> Proclo, *Vita di Omero*, 9.

<sup>211</sup> Per una disamina sulla parodia nell'antichità, definizione e origine del genere si veda Degani (1983), pp. 5-36, sulla *Batracomiomachia* come opera parodica si vedano in particolare la p. 10 e le pp.24-25; Fusillo (1988) pp. 19- 52.

<sup>212</sup> Si veda la Prefazione di Montanari in Fusillo (1998), p. 15.

nel libro XX e nel libro XXI dell'*Iliade*. Il fulcro dell'opera è infatti costituito dalla battaglia tra topi e rane. Al pari della migliore tradizione omerica, anche in questo caso Zeus chiama a raccolta le divinità e chiede loro, ridendo di piacere, ἦδὺ γελῶν, chi sia disposto ad aiutare gli uni e chi gli altri, τίνες βατράχοισιν ἄρωγοὶ ἢ μυσὶν ἀθανάτων;, ai vv. 172-173, che richiamano alla mente l'assemblea divina e l'identica esortazione del padre degli dèi ai versi 23-25 del libro XX dell'*Iliade*. È interessante notare che, nel riconnettersi al modello omerico affinché l'eco della parodia sia efficace, il compositore della *Batracomiomachia* sceglie di introdurre nella narrazione l'immagine di Zeus che ride di gusto, segno che questa specifica rappresentazione del Cronide, secoli dopo la composizione dell'*Iliade*, è considerata riconoscibile e, soprattutto, caratterizzante. Il riso di piacere, dal quale non è esente un sentimento di superiorità, definisce il comportamento e le reazioni di Zeus in tanti passi iliadici, come abbiamo avuto modo di constatare, ed è ripreso come tratto qualificante del comportamento divino anche nella *Batracomiomachia*.

Tornando alla narrazione, a differenza di quanto avviene nel libro XX, l'appello di Zeus ad andare in soccorso di rane e topi non sortisce lo stesso effetto che nel racconto omerico, nel quale il supporto ad Achei e Troiani sfocia in una lotta accesa tra le stesse divinità; nella *Batracomiomachia* questo paradigma è ribaltato: Atena, la figlia terribile del Cronide, si rifiuta di parteggiare per l'uno o per l'altro schieramento. Le ragioni del "gran rifiuto" addotte dalla Glaucoptide sono in realtà minime offese e piccole noie, arrecate dai topi e dalle rane in linea con la rispettiva natura di entrambi, tuttavia ingigantite e considerate imperdonabili dalla dea. I topi – si lamenta Atena - hanno infatti distrutto le bende e le lucerne per l'olio, azione piuttosto tipica dei roditori, noti per essere assidui frequentatori dei templi in cui simili paramenti sono conservati; ma l'offesa più grande, motivo per lei di afflizione, λήν ἔδακε φρένα al v. 181, è il rosicchiamento del peplo finemente intessuto dalla dea stessa, il cui cruccio è ora non poter ripagare il creditore che le ha prestato il denaro per filare, τὸ δὲ ῥίγιον ἀθανάτοισιν al v. 185. La dea ἐργάνη, che presiede alle attività muliebri, tra cui la filatura, è rappresentata dal compositore come una povera tessitrice, indispettita dall'azione dei topi sulle sue vesti e, in più, oppressa dai debiti. In quanto protettrice dell'arte tessile, Atena è spesso presentata quale autrice essa stessa di manufatti<sup>213</sup> e realizza, a livello divino, azioni analoghe a quelle delle donne di cui supervisiona l'attività<sup>214</sup>. Tuttavia il passo della *Batracomiomachia* accorcia ulteriormente la distanza tra la divinità protettrice e le

<sup>213</sup> *Iliade* V, v. 735; *Iliade* XIV, v. 178-179; *Odissea* VII, v. 110-111; *Odissea* XX, v. 72; Esiodo, *Le Opere e i giorni*, vv. 63-64.

<sup>214</sup> Milanezi (2001), pp. 310-329 in particolare p. 323 e n. 63.



fedeli protette restituendo un ritratto tutto (troppo) umano della dea, la cui potenza di fronte a ratti e creditori sembra essersi azzerata<sup>215</sup>. Anche nei confronti delle rane, Atena, cova risentimento e nega loro qualunque supporto bellico. La figlia di Zeus racconta di come un mattino, tornata stanca dalla guerra, ἐπεὶ λίην ἐκοπώθην al v. 189, desiderosa di dormire, ὕπνου δευομένην al v. 190, non sia riuscita a chiudere occhio a causa del gracidiare delle rane e di come sia rimasta insonne con la testa dolorante, ἐγὼ δ' ἄϋπνος κατεκείμην· / τὴν κεφαλὴν ἀλγοῦσαν ai vv. 191-192. Questa immagine di Atena, in preda al mal di testa e all'insonnia restituisce nuovamente una rappresentazione della Glaucoptide impotente di fronte al frastuono delle rane, incapace di mettere a tacere i piccoli animali; il contrasto è qui parodico e comico. Rispetto all'Atena dell'*Iliade*, protettrice dei guerrieri e guerriera lei stessa, l'Atena della *Batracomimachia* si situa al polo opposto, depotenziata nell'esercizio delle sue prerogative e nell'esercizio della sua forza bellica, e quasi umana nei riferimenti al suo quotidiano battagliaire con animali infestanti e rumorosi. Il culmine di questa rappresentazione si raggiunge nell'invito che Atena rivolge a tutti gli dèi a non aiutare rane e topi per non essere feriti dai loro dardi, μή κέ τις ὑμείων τρωθῆ βέλει ὀξυόεντι, al v. 194 e a godere dello spettacolo dal cielo, πάντες δ' οὐρανόθεν τερπόμεθα δῆριν ὀρῶντες, al v. 196, parole che rievocano quelle pronunciate da Zeus ai vv. 22-23 del libro XX. L'esortazione a godere dello spettacolo offerto dal combattimento consegue, però, a un ritiro dettato dal timore<sup>216</sup>. La dea che nel V libro dell'*Iliade* permette che un mortale ferisca un immortale, tradisce qui la sua impotenza e mostra le sue remore e preoccupazioni che risultano tanto più sproporzionate se si pensa che a causarle sono non già valenti eroi ma rane e topi. Lo stesso vale, alcuni versi dopo, per il dio Ares. Esortato dal Cronide a intervenire insieme a Atena per fermare il terribile Rubabocconi che infuria tra le rane, ἐν βατράχοισιν ἀμείβεται al v. 274, il dio risponde che la forza di Ares e Atena congiunte non riuscirebbero a fermare l'eroico roditore, οὐτ' ἄρ' Ἀθηναίης Κρονίδη σθένος οὔτε Ἄρηος ἰσχύει βατράχοισιν ἀμυνέμεν αἰπὸν ὄλεθρον, ai vv. 278-279. Nello spaccato olimpico offerto dall'autore della *Batracomimachia*, le divinità connesse alla sfera della guerra sempre pronte, nell'*Iliade*, ad andare in soccorso di Achei e Troiani e a scontrarsi tra loro, come nel libro XXI, si mostrano qui entrambe intimorite dalla forza dispiegata dai due eserciti formati da bestiole, un ritratto a parti inverse, dunque, che se comparato con quello offerto da Omero produce un contrasto dal grande potenziale comico.

<sup>215</sup> Milanezi (2001), pp. 317-329.

<sup>216</sup> Anche i versi 197-198 della *Batracomimachia* che descrivono il radunarsi degli dèi, tutti nello stesso luogo, per godere dello spettacolo, richiama i versi 136-137 del libro XX dell'*Iliade* in cui è Poseidone a suggerire a Era di desistere momentaneamente dall'intervento in guerra.

Ad amplificare e meglio definire l'effetto parodico, si aggiunge la ripresa continua e puntuale dei versi omerici, sia di quelli pronunciati dalle divinità, sia di quelli reimpiegati nella descrizione degli scontri di rane e topi. Oltre ai passi già citati, anche lo scoppio della battaglia finale è narrato facendo appello nuovamente a immagini per noi non nuove: dopo che il segnale di guerra è stato lanciato da zanzare che fungono da trombe, dal cielo Zeus emette a sua volta un tuono terribile, che anticipa lo scontro funesto, οὐρανόθεν δὲ/ Ζεὺς Κρονίδης βρόντησε, τέρας πολέμοιο κακοῖο ai vv. 200-201. I versi non possono non richiamare alla mente i versi 56-57 del libro XX dell'*Iliade*, δεινὸν δὲ βρόντησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε/ ὑψόθεν, che descrivono il tuono terribile emesso dal padre degli dèi per segnalare la discesa in campo di tutti gli dèi a fianco di Achei e Troiani, prima che il supporto alle rispettive fazioni si trasformi in una battaglia divina. Nella ripresa non casuale del passo nella *Batracomiomachia*, oltre all'utilizzazione iperbolica e parodica dell'immagine omerica per una guerra tra rane e topi, un sostanziale capovolgimento del modello omerico è rappresentato stavolta dal mancato coinvolgimento degli dèi nella battaglia. Di fronte alla comica abdicazione delle divinità più bellicose, solo la folgore di Zeus riesce allora a fermare l'esercito dei topi; solo l'invio divino dei gamberi in soccorso alle rane mette in fuga i ratti, decretando così la fine della battaglia. Pur con le sue distorsioni, la conclusione della *Batracomiomachia* sembra, tuttavia, confermare una rappresentazione ambivalente del mondo divino. Nella piccola opera, le figure divine sono sottoposte a una rielaborazione parodica che le rende comiche, rielaborazione che avviene sia attraverso un depotenziamento delle loro funzioni sia attraverso una loro estrema, esagerata, umanizzazione. Tuttavia, nel finale, il potere dell'Olimpo sull'anarchia terrena risulta essere ristabilito; attraverso la figura di Zeus, il mondo divino ripristina comunque la influenza determinante sull'andamento degli eventi bellici, proprio come avviene nella stessa *Iliade*. Il divertente sperimentalismo della *Batracomiomachia* sembrerebbe condurre, dunque, alle stesse considerazioni formulate a fronte della disamina delle fonti omeriche: gli dèi dell'Olimpo possono far ridere, gli autori "giocano" con le loro prerogative e le loro posizioni, ne distorcono e alterano la rappresentazione; alla fine e al contempo, però, la potenza del mondo divino finisce in entrambi i casi per essere comunque riaffermata; essa riaffiora nella narrazione come un fiume carsico che sembrava essere illusoriamente scomparso, salvo poi tornare improvvisamente alla luce.

## 11. "Umanizzare" il divino.

Che conclusioni ci permette di trarre questa disamina di passi scelti dell'*Iliade*? Quali riflessioni sulla rappresentazione del mondo divino? Cosa ci dicono questi passi degli dèi del poema? La prima considerazione che possiamo formulare è che il mondo olimpico descritto dal poeta è caratterizzato in maniera insistente dal riso e dal sorriso degli dèi; gli dèi ridono spesso dei propri simili, proprio come gli uomini. D'altro canto, i due mondi risultano, al contempo, paralleli e non comunicanti: nessun protagonista mortale ride degli dèi, a causa dell'impossibilità di incontrarli direttamente, se non sotto forme di volta in volta temporanee e diverse da quelle cui ha accesso privilegiato il pubblico esterno del poema; parimenti, nessun dio ride dei protagonisti mortali, impegnati in una guerra luttuosa che ne decreta la morte e che suscita nelle divinità un atteggiamento ambivalente e oscillante tra coinvolgimento (e in alcuni casi afflizione per l'umano destino) e disinteresse. Nonostante questa ferrea divisione, le motivazioni che giustificano il ridere e il sorridere degli dèi verso i propri simili sembrano le stesse che per gli uomini: divertimento e piacere, gioia maligna e senso di superiorità di fronte all'umiliazione dell'avversario sconfitto, soddisfazione per la riuscita dei propri piani. Allo stesso modo il mondo divino si caratterizza per il ricorso da parte dei propri componenti all'ironia, al sarcasmo e alle battute, sigillate nella maggior parte dei casi proprio dal riso e dal sorriso.

Le scene che abbiamo esaminato mostrano, dunque, un alto grado di "umanizzazione" del divino non solo nella rappresentazione ma anche nei meccanismi del riso e del sorriso degli dèi stessi. Tuttavia, se da una parte in alcune scene il divino sembra avvicinarsi molto all'umano, dall'altra il limite tra mortali e immortali non è mai completamente azzerato, la differenza tra i due mondi non è mai annullata. Omero è sempre attento a riaffermare la distanza e a riposizionare gli dèi nel loro ruolo, ben distinto da quello degli uomini, a rimarcare la loro potenza e la loro immortalità, a dispetto delle ridicolizzazioni subite. In questa prospettiva il sorriso e il riso degli dèi ricoprono una funzione che potremmo definire ambivalente: essi avvicinano e, allo stesso tempo, distinguono il mondo umano e il mondo divino. In tutti i casi analizzati il sorriso e il riso, così come le battute ironiche e umoristiche articolano infatti il ruolo delle divinità e si declinano di volta in volta coerentemente con l'esercizio delle prerogative detenute da ogni singolo dio. Benché comuni a uomini e dèi, questi elementi coadiuvano il poeta nella definizione del perimetro divino e delle specificità delle singole figure olimpiche, della loro potenza, dunque, e del loro inequivocabile, indiscutibile valore.

## TERZO CAPITOLO

### Il canto di Ares e Afrodite

#### 1. Introduzione

Dopo aver passato in rassegna la prima occorrenza del riso degli dèi dell'*Iliade*, rivolgiamo ora la nostra attenzione all'*Odissea*<sup>217</sup>. Nel libro VIII dell'*Odissea* è infatti possibile rintracciare una duplice occorrenza dell'ἄσβεστος γέλως degli dèi nel celebre racconto dell'adulterio di Ares e Afrodite, cantato dell'aedo Demodoco alla corte di Alcino. La storia è nota: Afrodite, moglie di Efesto, commette adulterio con Ares; il dio artigiano viene a conoscenza della relazione extraconiugale della sua sposa e decide di vendicarsi costruendo una trappola nella quale i due amanti rimangono imprigionati. La vista della coppia incatenata nel letto nuziale scatena il riso e le battute delle divinità, chiamate a raccolta dallo stesso Efesto per contemplare il misfatto.

Per le sue componenti comiche e la sua natura licenziosa, il canto di Ares e Afrodite è stato interpretato da alcuni critici moderni come un'interpolazione post-omerica influenzata dallo spirito ionico; in alcuni casi ne è stata addirittura proposta l'espunzione<sup>218</sup>. La critica più recente ha invece rivisitato questo giudizio, mettendo in evidenza le strette connessioni dell'episodio sia con il resto del libro VIII che con la narrazione più generale dell'*Odissea*<sup>219</sup>. Così come ne sono stati messi in rilievo i numerosi rapporti con l'*Iliade* e con una rappresentazione del mondo divino che si intreccia con il riso, rappresentazione già largamente attestata, come abbiamo avuto modo di constatare nei capitoli precedenti<sup>220</sup>.

Alla luce dei numerosi studi consacrati al nostro soggetto, la prima tappa del presente capitolo sarà occupata da un'analisi dettagliata dell'episodio e del contesto in cui esso è

<sup>217</sup> Sul tema della rappresentazione del divino nell'*Odissea* e del suo rapporto con l'*Iliade* si vedano principalmente Kearns (2004), pp. 59- 73; Allan (2006), pp. 1-35; Saïd (2011), pp. 344-354.

<sup>218</sup> Per la letteratura a riguardo si veda Burkert (1960), pp. 130-144, in particolare p. 132, e le note 2, 3, 4; Halliwell (2017), pp. 35- 53, in particolare p. 48 e n. 24.

<sup>219</sup> Braswell (1982), pp. 129-137.

<sup>220</sup> Burkert (1960); Halliwell (2017).

inserito. Principale scopo della disamina sarà individuare le componenti comiche e i tratti precipui concernenti la rappresentazione delle divinità protagoniste. Ci occuperemo altresì di individuare le relazioni con alcune scene dell'*Iliade*, prestando attenzione alle somiglianze e alle differenze nella rappresentazione del divino e nell'approccio alla comicità. Oggetto di interesse e confronto saranno dunque i rapporti con la figura di Efesto e il riso degli dèi del libro I, e con alcune scene della *Teomachia*.

Non potremo poi esimerci dall'affrontare le reazioni e l'impatto del canto sui posteri di Omero; ci soffermeremo dunque sulle critiche antiche cui il testo è andato incontro a causa della sua licenziosità, critiche di cui proveremo a isolare e comprendere meglio le motivazioni; prenderemo al contempo in considerazione anche i tentativi di difesa del testo omerico, tra cui il ricorso all'interpretazione allegorica dell'adulterio.

La sezione conclusiva sarà invece occupata dalla fortuna dell'episodio, in particolare dalla riscrittura di Luciano nei *Dialoghi degli dèi* e di Ovidio nell'*Ars amatoria*. Analizzeremo il modo in cui gli scrittori procedono nella rielaborazione del racconto e, soprattutto, dei tratti connessi al riso in esso contenuti. La ripresa di un famoso episodio omerico da parte di Ovidio e Luciano costituirà, infatti, un interessante banco di prova per capire se e come cambiano, a distanza di secoli e a seconda della cultura religiosa di riferimento, i meccanismi del riso e del comico in relazione alla rappresentazione degli dèi.

## **2. La scoperta dell'adulterio e il riso degli dèi**

Il libro VIII si apre alla corte di Alcino; il re dei Feaci ospita presso di sé Odisseo, trovato da sua figlia Nausicaa sulla spiaggia. Dopo aver accordato al suo ospite, di cui ancora non conosce l'identità, una scorta per far ritorno in patria, Alcinoo dà l'ordine di preparare un banchetto, durante il quale hanno luogo danze, gare atletiche e canti, affidati alla cetra dell'aedo Demodoco<sup>221</sup>. L'aedo intona tre canti; il primo e il terzo, riguardanti la guerra di Troia, muovono Odisseo alle lacrime<sup>222</sup>; il secondo canto, invece, non concerne eventi terreni ma divini e non riguarda la guerra degli uomini ma gli amori illeciti di Ares e Afrodite. La scoperta della relazione extraconiugale di Afrodite, per sposare la quale Efesto aveva offerto molti doni, avviene grazie alla delazione del dio Sole. Il racconto doloroso

<sup>221</sup> Sul significato della tappa di Odisseo presso i Feaci si veda Segal (1962), pp. 17-64; per l'accoglienza riservata a Odisseo da parte di Alcinoo, per alcuni versi ambigua e poco conforme alle regole, si veda Rose (1969), pp. 387-406.

<sup>222</sup> Per il primo e il terzo canto di Demodoco si vedano Finkelberg (1987), pp. 128-132; Broeniman (1996), pp. 3-13.

spinge Efesto a cercare vendetta. Il dio, meditando mali nel profondo dell'animo, *κακὰ φρεσὶ βυσσοδομεύων* al v. 273, ricorre allora alle sue arti e forgia catene indissolubili che siano in grado di catturare i due amanti. Dopo aver costruito la sua trappola, *δόλον* come viene definita al v. 276, Efesto cosparge il talamo nuziale con catene resistenti ma sottili come ragnatele, forgiate con astuzia e intento fraudolento. Il dio finge poi di partire per Lemno, l'isola a lui cara, dando così occasione a Ares e Afrodite di sfruttare la sua assenza e unirsi in amore; ma le catene dell'abile artigiano li avvinghiano. Incapaci di muovere anche un solo arto, i due amanti restano imprigionati nel letto, consci ormai troppo tardi dell'inganno tessuto da Efesto. Il dio, avvertito nuovamente dal Sole, si precipita allora in casa per cogliere la coppia in flagrante<sup>223</sup>:

βῆ δ' ἵμεναι πρὸς δῶμα φίλον τετιμημένος ἦτορ·  
 ἔστη δ' ἐν προθύροισι, χόλος δέ μιν ἄγριος ἦρει·  
 σμερδαλέον δ' ἐβόησε, γέγωνέ τε πᾶσι θεοῖσιν·  
 'Ζεῦ πάτερ ἦδ' ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἐόντες,  
 δεῦθ', ἵνα ἔργα γελαστά καὶ οὐκ ἐπιεικτὰ ἴδησθε,  
 ὡς ἐμὲ χωλὸν ἐόντα Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη  
 αἰὲν ἀτιμάζει, φιλέει δ' αἰδήλον Ἄρηα,  
 οὐνεχ' ὁ μὲν καλὸς τε καὶ ἀρτίπος, αὐτὰρ ἐγὼ γε  
 ἠπεδανὸς γενόμην. ἀτὰρ οὐ τί μοι αἴτιος ἄλλος,  
 ἀλλὰ τοκῆε δύω, τὼ μὴ γείνασθαι ὄφελον.  
 ἀλλ' ὄψεσθ', ἵνα τῷ γε καθεύδεται ἐν φιλότιτι  
 εἰς ἐμὰ δέμνια βάντες, ἐγὼ δ' ὀρόων ἀκάχημαι.  
 οὐ μὲν σφεας ἔτ' ἔολπα μίνυνθά γε κειέμεν οὕτως  
 καὶ μάλα περ φιλέοντε· τάχ' οὐκ ἐθελήσετον ἄμφω  
 εὔδειν: ἀλλὰ σφωε δόλος καὶ δεσμὸς ἐρύξει,  
 εἰς ὃ κέ μοι μάλα πάντα πατήρ ἀποδῶσιν ἔεδνα,  
 ὅσσα οἱ ἐγγυάλιζα κυνώπιδος εἵνεκα κούρης,  
 οὐνεκά οἱ καλὴ θυγάτηρ, ἀτὰρ οὐκ ἐχέθυμος'.

S'avviò verso casa col cuore turbato,  
 s'arrestò sotto il portico: lo prendeva un'ira selvaggia,  
 urlò da fare spavento e gridò a tutti gli dèi:

<sup>223</sup> vv.303-320. La traduzione, leggermente modificata, è di Privitera.

“Padre Zeus e voi altri beati dèi eterni,  
venite a vedere le azioni ridicole e intollerabili,  
come sempre mi oltraggia Afrodite, figlia di Zeus,  
me che son zoppo, e invece ama Ares invisibile e funesto,  
perché lui è bello e veloce, mentre io  
sono storpio. Ma colpevoli per me non sono altri  
che i miei genitori: non dovevano mettermi al mondo.  
Ma guardate dove sono coricati in amore quei due,  
saliti dentro il mio letto: io mi tormento a vederli.  
Non credo che giaceranno così ancora molto,  
anche se s’amano tanto: presto non vorranno più  
starsene a letto. Però la trappola e il vincolo li tratterrà,  
fino a quando suo padre mi ridarà tutti i doni nuziali  
che gli diedi per questa sposa faccia di cagna:  
perché è bella sua figlia, ma è incontinente”.

Afflitto nel cuore e adirato, Efesto chiama a raccolta, gridando, il padre Zeus e tutti gli immortali affinché siano testimoni dell’adulterio. Merita un’attenzione particolare il v. 307 e il modo in cui il dio connota la natura dell’azione commessa da Ares e Afrodite. Seguendo la nostra traduzione, Efesto si appella agli dèi affinché vedano con i propri occhi le azioni ridicole e non sopportabili, ἔργα γελαστά καὶ οὐκ ἐπιεικτὰ, commesse alle sue spalle. Il primo aggettivo pone, tuttavia, un problema di natura filologica. La tradizione manoscritta presenta infatti la lezione ἔργα γελαστά, tuttavia, già i commentatori più antichi del testo omerico avallano la diffusione di un’altra lezione che legge, al contrario, ἔργ’ἀγέλαστα, azioni non ridicole, serie, lezione che potrebbe essere letta come una correzione moralizzatrice<sup>224</sup>. Se si accogliesse la lezione manoscritta ἔργα γελαστά bisognerebbe interpretare le parole di Efesto come un invito a ridere dell’adulterio, a convogliare verso la coppia di amanti scoperta in flagrante un riso di disprezzo, di scherno<sup>225</sup>. Un’interpretazione non del tutto peregrina, ma che crea qualche difficoltà. La prima di natura linguistica:

<sup>224</sup> Gli *Schol.* Hom. *Od.* VIII, 307 Dindorf presentano entrambe le varianti: Aristarco e Erodiano leggono ἔργα γελαστά; di parere opposto Apollonio, *Lexicon Homericum* s.v. ἀγέλαστα, e Eustazio, *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, VIII, v. p. 300. Murray (1919); Bérard (1924) stampano la lezione dei manoscritti ἔργα γελαστά.

<sup>225</sup> Così Brown (1989), pp. 283-293.

L'aggettivo γελαστός sarebbe infatti un *hapax*<sup>226</sup>. La seconda è di tipo interpretativo e nasce in relazione al contesto del passo citato. L'esortazione di Efesto a schernire l'adulterio di Ares e Afrodite attraverso il riso entrerebbe infatti in contrasto con la sofferenza e l'afflizione che emergono dalle parole e dalla descrizione del dio. C'è collera e risentimento nelle parole che il dio indirizza ai suoi genitori, Era e Zeus, giudicati colpevoli per averlo messo al mondo. Ed è ancora il risentimento lo stato d'animo che si scorge nei versi conclusivi, culminanti negli insulti rivolti ad Afrodite, appellata dispregiativamente "faccia di cagna". Questa considerazione ha spinto dunque alcuni commentatori, cui ci accodiamo, a preferire la versione ἔργ' ἀγέλαστα e a ritenere la successiva reazione degli dèi inaspettata e diametralmente opposta a quella auspicata dal dio<sup>227</sup>. Di fronte alla coppia di amanti intrappolati ed esposti alla vista di tutti dal marito tradito e pieno di risentimento, gli dèi si lasciano andare infatti a incontrollabili risate<sup>228</sup>:

[...] οἱ δ' ἀγέροντο θεοὶ ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ  
 ἦλθε Ποσειδάων γαιήοχος, ἦλθ' ἐριούνης  
 Ἑρμείας, ἦλθεν δὲ ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων.  
 θηλύτεραι δὲ θεαὶ μένον αἰδοῖ οἴκοι ἐκάστη.  
 ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεοί, δωτῆρες ἐάων·  
 ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσι  
 τέχνας εἰσορόωσι πολύφρονος Ἥφαιστοιο.  
 ὧδε δὲ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·  
 'οὐκ ἀρετᾶ κακὰ ἔργα· κιχάνει τοι βραδὺς ὠκύν,  
 ὡς καὶ νῦν Ἥφαιστος ἐὼν βραδὺς εἶλεν Ἄρηα,  
 ὠκύτατόν περ ἐόντα θεῶν, οἷ Ὀλυμπον ἔχουσι,  
 χωλὸς ἐὼν, τέχνησι· τὸ καὶ μοιχάγρι' ὀφέλλει'.  
 ὧς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον·

[...] Gli dèi si affollarono nella casa della soglia di bronzo:  
 arrivò Poseidone che percorre la terra, arrivò il corridore

<sup>226</sup> Esso compare come congettura, peraltro non accolta dagli editori, solo in Babrio, 45.12. Per la discussione sulla formazione dell'aggettivo, anch'essa problematica e al centro di discussione si rinvia a Brown (1989), p. 285, n. 7. L'aggettivo ἀγέλαστος, invece, è variamente attestato, cfr. Plutarco, *Vita di Cicerone*, 38, 2; *Inno omerico a Demetra* II, v. 200; Eschilo, *Tetralogia* 44, A, fr. 747, v. 2 e v.3; Eschilo, fr. 290 Radt, v. 1; Nonno, *Dionisiache*, I, v. 485; XXIV, v. 256; XXX, v. 125 XLV, v. 245.

<sup>227</sup> Si condivide qui la posizione di Halliwell (2017), in particolare si vedano le pp. 44 e ss.

<sup>228</sup> vv.321-333. La traduzione è leggermente modificata. Sulla traduzione degli epiteti assegnati alle divinità in questione si veda il commento di Hainsworth (1999), in particolare la nota ai vv. 322-323, p. 282.



Hermes, arrivò Apollo, il signore che agisce a distanza.

Per pudore rimasero ciascuna a casa le dee.

Erano fermi nel portico gli dèi datori di beni:

e tra gli dèi beati s'alzò inestinguibile il riso

vedendo le arti dell'abile Efesto.

E qualcuno diceva così rivolto al vicino:

“Le male azioni non pagano. Il lento coglie il veloce:

così anche Efesto, che è lento, ha preso Ares,

che pure è il più celere tra gli dèi che hanno l'Olimpo.

E poiché è zoppo, l'ha preso con arte: e lo deve pagare”

Così dunque dicevano essi l'un l'altro.

Delle divinità che si affollano sulla soglia della casa di Efesto, il poeta fa il nome solo di Poseidone, Hermes e Apollo<sup>229</sup>. Sebbene invocato da Efesto, il grande assente dell'episodio narrato da Demodoco è proprio Zeus<sup>230</sup>: il padre del dio e degli dèi resta in disparte, fuori dall'azione, neutrale; di lui non si farà più parola per tutto il resto del racconto. Le dee invece restano a casa αἰδοῖ, al v. 324, per pudore e per l'imbarazzo che causerebbe loro l'assistere alla rivelazione di una simile scena<sup>231</sup>. Il riferimento all'αἰδώς è interessante perché mostra come il poeta costruisca la scena olimpica seguendo le coordinate del mondo umano: le divinità femminili seguono infatti le stesse convenzioni sociali e sono sottoposte allo stesso sistema etico che regola il comportamento delle donne nella società; da questo punto di vista il comportamento di Afrodite, moglie adultera, si colloca all'estremo opposto.

Di fronte allo svelamento degli adulteri, gli dèi, fermi sul portico della casa di Efesto, si lasciano andare a un riso inestinguibile: il verso 326, ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνώρτο γέλωσ μακάρεσσι θεοῖσι replica quasi alla perfezione il v. 599 del libro I dell'Iliade, che vede sempre Efesto come protagonista. Anche in questo caso il riso sorge spontaneamente, come suggerisce il verbo ἐνώρνωμι, e si rivela inarrestabile, ἄσβεστος. Di cosa ridono questa volta gli dèi? Il testo omerico sembra darci un chiaro indizio delle ragioni dirette che motivano il riso. L'ilarità scoppia alla vista della trappola realizzata da Efesto, τέχνας εἰσορώσσι πολύφρονος Ἥφαιστοιο al v. 327; il participio εἰσορώσσι sembra avere qui un chiaro valore causale: gli immortali ridono per quello che vedono e di quello che vedono, in primo luogo

<sup>229</sup> I versi 322-323 con i quali il poeta introduce i tre testimoni olimpi riecheggiano curiosamente i versi 34-35 del libro XX dell'*Iliade* in cui si racconta della discesa in battaglia degli dèi, pronti ad affrontarsi l'un l'altro.

<sup>230</sup> Assenza notata anche dallo *Schol. Hom. Od. VIII, 344*.

<sup>231</sup> Cairns (1993), pp. 120-125.

dunque delle catene che imprigionano gli amanti, del δόλος e dell'ἀπάτη architettati dal dio πολύφρων. La scena dell'intrappolamento delle due divinità, realizzato con perizia tecnica da Efesto, richiama alla mente l'immagine dell'imprigionamento di Era sul trono forgiato dal fabbro. In entrambe le storie, la vendetta del dio nei confronti di chi ha commesso verso di lui un torto trova compimento nella realizzazione di trappole costituite da legami inestricabili e impossibili da sciogliere per chiunque tranne che per il loro autore. In entrambe le storie la zoppia e bruttezza di Efesto, causa dei suoi mali e del risentimento verso le divinità oggetto della sua vendetta, trovano un contrappeso nella straordinaria abilità tecnica del dio: pur essendo offeso a un piede, Efesto si è difeso con arte, εἶλεν Ἄρηα [...] χωλὸς ἐὼν, τέχνησι al v. 332, espressione che riecheggia quasi alla lettera il verso 11 dell'*Inno a Dioniso*, τεχ]νήεις [καὶ] χωλὸς ἐὼν, che esprime esattamente lo stesso concetto, in relazione stavolta non alla cattura di Ares ma di Era. Entrambe le storie sono inoltre narrate con un tono che potremmo definire umoristico in cui il riso la fa, in qualche modo, da padrone (ricordiamo il γέλωσ degli dèi di cui parla Alceo nella sua trattazione della storia). Per tornare all'episodio dell'*Odissea*, la trappola di Efesto sembra essere, dunque, allo stesso tempo sia causa che oggetto del riso degli dèi. Efesto ha vinto su Ares, il dio brutto e zoppo ha avuto la meglio sul dio bello e veloce. In quanto colpevole per aver insidiato una donna sposata, Ares è costretto a ripagare Efesto per il danno subito. Di nuovo le coordinate di riferimento di questo episodio si mostrano squisitamente umane: la scoperta dell'adulterio prevede non solo la condanna ma anche la persecuzione giudiziaria del colpevole di sesso maschile<sup>232</sup>; la controparte femminile è invece vittima di insulti e scherno. Tuttavia, qui siamo nel mondo degli dèi e niente assume la gravità definitiva degli eventi terreni. Al moralismo della riflessione pronunciata dagli dèi, fa seguito infatti un repentino alleggerimento<sup>233</sup>:

Ἑρμῆν δὲ προσέειπεν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων·  
 ‘ Ἑρμεία, Διὸς υἱέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων,  
 ἧ ῥά κεν ἐν δεσμοῖς ἐθέλοις κρατεροῖσι πιεσθεῖς  
 εὔδειν ἐν λέκτροισι παρὰ χρυσέῃ Ἀφροδίτῃ;  
 τὸν δ’ ἡμείβετ’ ἔπειτα διάκτορος ἀργεῖφόντης·

<sup>232</sup> Il codice di Gortina stabiliva la detenzione dell'adultero come garanzia per il pagamento dei danni, fissato a cento stateri; in caso di mancato adempimento degli obblighi pecuniari, l'adultero restava in mano di chi lo aveva catturato, che poteva disporne a suo piacimento. Il diritto attico permetterà l'uccisione sul posto dell'adultero colto in flagrante. Per un'analisi dal punto di vista del diritto dell'adulterio di Ares e Afrodite, in relazione alla società omerica, cfr. Cantarella (2002), pp. 114- 121.

<sup>233</sup> vv. 335- 343.

‘αἶ γὰρ τοῦτο γένοιτο, ἄναξ ἑκατηβόλ’ Ἄπολλον.  
δεσμοὶ μὲν τρὶς τόσσοι ἀπείρονες ἀμφὶς ἔχοιεν,  
ὕμεῖς δ’ εἰσορόωτε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι,  
αὐτὰρ ἐγὼν εὖδοιμι παρὰ χρυσέῃ Ἀφροδίτῃ’.  
ὥς ἔφατ’, ἐν δὲ γέλωσ ὤρτ’ ἀθανάτοισι θεοῖσιν.

Apollo, il signore figlio di Zeus, disse ad Hermes:

“Hermes, figlio di Zeus, messaggero, datore di beni,  
schiacciato in salde catene vorresti  
dormire a letto con l’aurea Afrodite?”

Gli rispose allora il messaggero Arghifonte:

“Magari, o signore lungisaettante Apollo:  
mi tenessero catene tre volte tante, infinite,  
e voi dèi e tutte le dee steste a guardare,  
con l’aurea Afrodite io dormirei”.

Disse così e il riso si alzò tra gli dèi immortali.

Il botta e risposta di Apollo e Hermes contiene una colorita battuta a sfondo sessuale e provoca una reazione divertita: gli dèi ridono infatti alle parole di Hermes<sup>234</sup>. Questa seconda occorrenza del riso degli dèi non sembra suggerire un riso di scherno, come nel v. 326, quanto piuttosto un riso che esprime divertimento per la licenziosità dello scambio e, forse, anche un pizzico di ammiccante condivisione. Chi non vorrebbe giacere con la più bella tra le dee, fosse anche schiacciato da pesantissime catene? La risata inarrestabile delle divinità stempera i toni e ridimensiona la portata dell’adulterio commesso. Non tutte le divinità, però, si lasciano andare al riso. Tra gli spettatori del fattaccio, Poseidone interviene in tutta serietà per sanare la disputa tra Efesto ed Ares e condurre i due a un accordo, come un perfetto paciere. La serietà di Poseidone è ritenuta dagli interpreti antichi perfettamente in linea e perfettamente confacente alla figura del dio, definito, dallo scolio al v. 344, πρεσβύτερος καὶ αἰδοῦς ἄξιος, poiché appartenente a una generazione precedente di divinità e degno dunque di rispetto, lo stesso che, nella società umana, i giovani sono tenuti ad avere verso i più anziani. Ed è con deferenza e rispetto che Efesto si approccia a Poseidone, la stessa attitudine

<sup>234</sup> L’unione di Hermes con Afrodite, qui dal dio fantasticata, avrà una sua realizzazione e da essa nascerà Ermafrodito. La storia ha una sua trattazione letteraria piuttosto tarda, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 288 e ss.; Diodoro, *Biblioteca storica*, IV, 6, 5; cfr. anche l’allusione in Luciano, *Dialoghi degli dèi*, 17. Il culto di Ermafrodito non sarà attestato prima del IV secolo.

mostrata da Apollo nel corso della *Teomachia*<sup>235</sup>. Il dio si propone dunque all'artigiano divino come garante di Ares, offerta che Efesto non può rifiutare poiché non è conveniente né possibile respingere l'offerta di una divinità così autorevole come Poseidone. Una volta liberati dalle catene, Ares e Afrodite scappano via, trovando rifugio nelle terre a loro care: Ares in Tracia, Afrodite a Cipro. Costei è accolta dalle Cariti che la detergono, la cospargono di olio immortale e la avvolgono in vesti incantevoli rendendola meravigliosa allo sguardo, θαῦμα ἰδέσθαι al v. 366<sup>236</sup>. Ed è con l'immagine della toeletta della bella Afrodite che il canto di Demodoco si interrompe.

### 3. Il riso che divide: ambiguità e polarizzazione

Torniamo ad occuparci del riso degli dèi e proviamo ad approfondire ulteriormente non solo la natura delle due risate ma anche le conseguenze che esse producono all'interno dell'episodio. Partiamo dalla prima reazione delle divinità, ἄσβεστος γέλως del v.326. Abbiamo già precisato come il primo riso degli dèi sorga alla vista della trappola di Efesto e, di conseguenza, dei due amanti incatenati. Il γέλως degli dèi è, da una parte, un riso di scherno, moralizzatore<sup>237</sup>. Dall'altra esso non è però scevro dal divertimento che nasce in primo luogo dalla vista dell'artificioso congegno progettato dal marito tradito per catturare la moglie fedifraga e il suo amante. È un riso che, di fatto, non risparmia la coppia di amanti scoperta in flagrante, su cui si abbatte la successiva critica delle divinità che esaltano la vittoria di Efesto su Ares, del più debole sul più forte, del marito tradito sull'amante, attraverso le astuzie dell'intelligenza. Un riso soprattutto divertito è quello provocato dallo scambio di battute tra Hermes e Apollo che ridimensiona l'indignazione dei versi precedenti e sembra quasi svalutare la colpa commessa da Ares e Afrodite. Dall'essere aspramente criticato e deriso, Ares finisce quasi per essere addirittura giustificato. Efesto, ammirato per la trappola congegnata, resta pur sempre il marito tradito, pubblicamente ridicolizzato dalla bella Afrodite che a lui ha preferito un dio più prestante. Il riso degli dèi, dunque, non risparmia nemmeno l'abile artigiano e le sue arti.

<sup>235</sup> In particolare XXI, vv. 462-469. Già Burkert (1960), pp. 138-139 si era soffermato sulle somiglianze tra i due passi nella caratterizzazione di Poseidone e nel rispetto mostrato verso di lui dalle divinità più giovani.

<sup>236</sup> La sezione della fuga di Ares e Afrodite occupa i vv. 360-366. L'espressione θαῦμα ἰδέσθαι è la stessa utilizzata in Iliade XVIII, v. 377 per descrivere i tripodi meccanici realizzati da Efesto; le opere del dio artigiano sono, come Afrodite, una meraviglia a vedersi.

<sup>237</sup> Brown (1989), p. 284; lo studioso sposa però questa interpretazione a partire da un presupposto diverso rispetto al nostro, avallando cioè la lezione ἔργα γελαστά al v. 307 e considerando dunque il riso di scherno degli dèi come una risposta voluta e suggerita dallo stesso Efesto.

Se si prova a interpretare l'episodio da un punto di vista più generale, la reazione e la posizione degli dèi rispetto a quanto visto è ambivalente. Da una parte essi scherniscono e condannano ciò che vedono attraverso il riso, mostrando così solidarietà a Efesto: dall'altra, però, quando ridono divertiti alla battuta di Hermes, alleggeriscono la portata dell'adulterio. Moralismo e assoluzione scherzosa sono i due lati della stessa medaglia e le due sfaccettature presentate dal duplice γέλως degli dèi che si configura come un'arma a doppio taglio, in grado di colpire e sanzionare da una parte, di divertire e sdrammatizzare dall'altra. Il canto di Ares e Afrodite si configura, dunque, anche come una riflessione sulle diverse accezioni del riso, sui suoi usi e le sue implicazioni.

Che funzione ha questo riso all'interno dell'episodio, che impatto sui suoi personaggi? Per metterne meglio a fuoco la portata nell'economia del canto, potrebbe risultare utile un confronto con l'ἄσβεστος γέλως degli dèi, provocato sempre da Efesto nel libro I dell'*Iliade*. Alla fine del primo canto dell'*Iliade*, Efesto è fautore e oggetto di un riso inarrestabile che, a detta degli esegeti, nasce dall'inaspettata immagine del dio, brutto e goffo, nei panni di coppiere, ruolo normalmente rivestito da Ebe e Ganimede, molto più belli e aggraziati di lui. Dinanzi a questa incongruenza, le divinità scoppiano in una risata inestinguibile. Il γέλως che colpisce Efesto crea una polarizzazione tra il singolo, che è deriso, e tutti gli altri, che ne ridono; questa dinamica ha tuttavia come conseguenza quella di ricompattare la famiglia olimpica e di smorzare il clima di tensione che si era creato per la lite tra Era e Zeus. Il contrasto tra Efesto e tutti gli altri dèi trova, dunque, un suo ridimensionamento nell'armonico banchetto finale e nel ritorno delle divinità nelle case costruite dal dio artigiano, celebrato da Omero nei versi conclusivi.

Se ci spostiamo invece nel libro VIII dell'*Odissea*, vediamo come Efesto sia anche in questo caso l'attivatore inconsapevole di un processo che conduce al riso delle divinità. A differenza di quanto accade nell'*Iliade*, però, il duplice γέλως degli dèi non risolve in maniera definitiva i contrasti ma produce una momentanea frattura tra chi ride e chi è deriso, tra chi è esterno e assiste alla vicenda da spettatore e chi è invece direttamente coinvolto. Il dialogo tra Efesto e Poseidone ne è una riprova. Nessuno dei due si unisce al riso degli dèi: Efesto in particolare rivolge tutta la sua attenzione all'ottenimento di un risarcimento del torto subito, interessato in maniera ossessiva a sanare economicamente il suo orgoglio ferito. Nonostante questa polarizzazione, l'episodio si conclude comunque per il meglio e ognuno ottiene ciò che vuole: Efesto la promessa di essere ripagato, Ares e Afrodite la libertà dalle catene.

#### 4. La caratterizzazione dei personaggi divini e il rapporto con l'*Iliade*.

La nostra disamina del riso e dei meccanismi comici identificabili nel canto di Ares e Afrodite non può non passare anche da un'analisi dei personaggi divini che ne sono protagonisti. Il modo in cui essi sono caratterizzati in questo specifico contesto, come anche le relazioni e i rimandi espliciti intrattenuti con l'*Iliade*, sono una base di partenza imprescindibile per la comprensione dell'episodio.

Partiamo dalla figura di Efesto. Il dio infermo e fisicamente poco prestante è lo sposo della bella Afrodite: essi formano una coppia inedita e bizzarra, molto probabilmente già comica in sé. L'unione di Afrodite con Efesto è infatti pressoché un unicum<sup>238</sup>; la dea è solitamente associata a Ares, tanto nel mito quanto nel culto, come mostra già l'*Iliade* in cui, sebbene non siano presentate come marito e moglie<sup>239</sup>, le due divinità condividono spesso lo stesso destino: entrambe sono ferite da Diomede nel libro V, entrambe sono sconfitte, peraltro congiuntamente, nel libro XXI da Era e Atena. A tal proposito, nel canto di Demodoco sembra essere presente proprio un'ironica allusione al legame tra le due divinità nell'*Iliade*: l'immagine di Ares e Afrodite che giacciono nel talamo, come suggeriscono le parole di Efesto ai vv. 315-316, οὐ μὲν σφραεας ἔτ' ἔολπα μίνυνθά γε κειέμεν οὔτως/ καὶ μάλα περ φιλέοντε, richiama alla mente la sconfitta dei due alleati filotroiani, abbattuti al suolo da Atena nel libro XXI al v. 426, τὸ μὲν ἄρ' ἄμφω κείντο ἐπὶ χθονὶ πολυβουτεΐρη, allusione rafforzata dall'utilizzo dello stesso verbo, κείμαι.

Nel canto di Demodoco, la coppia Ares-Afrodite è come scorporata; in maniera del tutto inattesa probabilmente, alle orecchie del pubblico, la dea è diventata la sposa di Efesto, al contrario di quanto accade nell'*Iliade*, in cui il dio è invece marito di Charis, mentre nella *Teogonia* lo sarà di *Aglaia*, una della Charites<sup>240</sup>. Gli scoli giustificano le ragioni di questa strana combinazione interpretandola come una creazione mitica, μυθοποιία, di Demodoco,

<sup>238</sup> Le due divinità compaiono unite in Apollonio Rodio, *Argonautiche*, I, vv. 850-851; vv. 859-860.

<sup>239</sup> Sul matrimonio tra Ares e Afrodite si veda però già Esiodo, *Teogonia*, vv. 933 e ss, come anche successivamente Pindaro, *Pitiche*, IV, vv. 87-88; Eschilo, *Supplici*, vv. 664 e ss; *Sette contro Tebe*, v. 105 e 140. Le due divinità sono connesse nelle arti figurative, oltre che nel Vaso François, anche sulla cassa di Cipselo, cfr. Pausania, V, 18, 5. Ares e Afrodite condividono lo stesso tempio alle porte di Argo, Pausania, II, 25, 1. Sull'associazione culturale delle due divinità si veda Pironti (2007), pp. 242 e ss.; sui santuari condivisi di Argo e Creta si vedano in particolare le pp. 256-259.

<sup>240</sup> Cfr. cap. I, p. 30, n. 66. Lo *Schol. Hom. Od.* VIII 265 E ritiene che la scelta di Afrodite o di una della Chariti come moglie di Efesto sia dettata dalla stessa logica che presuppone uno stretto legame tra bellezza/piacere e le opere realizzate attraverso l'uso delle τέχναι: γυναικα τοῦ Ἡφαίστου τὴν Ἀφροδίτην φασὶ καθ'ὄν λόγον καὶ τῶν Χαρίτων μίαν. ὡς γὰρ χάριν φαμέν ἔχειν τὰ τεχνικὰ ἔργα, οὔτως καὶ ἀφροδίτην τινὰ αὐτοῖς ἐπιτρέχειν λέγομεν· ( Si dice che la scelta di Afrodite come moglie di Efesto risponda alla stessa logica per cui moglie del dio è anche una delle Cariti: come diciamo che le opere d'arte sono dotate di grazia, allo stesso modo diciamo che la bellezza si spande su di loro).

e scindendo dunque la figura e l'attività poetica dell'aedo da quella di Omero<sup>241</sup>. La dea emblema stesso della bellezza si trova dunque unita non già al dio più prestante ma al dio meno prestante dell'Olimpo e questa circostanza immaginata preventivamente dal poeta conduce la stessa Afrodite a tradire il marito e a diventare protagonista del primo e unico caso di adulterio tra divinità. Bruttezza contro bellezza, dunque, un contrasto che spiazzava verosimilmente l'uditorio e che forse getta una prima luce comica sull'episodio e sulla figura stessa di Afrodite, catapultata in una relazione coniugale inedita e inappropriata alla sua prestante. Come nel primo libro dell'*Iliade* attraverso il confronto implicito tra Efesto e l'aggraziata figura del coppiere, il poeta gioca nuovamente e in modo più esplicito con l'inadeguatezza fisica di Efesto non solo rispetto alla sua consorte ma anche rispetto ad Ares, suo rivale. È il dio stesso a insistere nel paragone con il suo avversario, lamentandosi dei suoi difetti fisici e additando come colpevoli delle sue sofferenze i suoi genitori, Era e Zeus. Si tratta di un'ulteriore punto di contatto con l'*Iliade*, in cui Efesto fa riferimento in ben due occasioni al suo rapporto conflittuale con le due divinità, sempre presentate come suoi genitori, entrambe responsabili di averlo scagliato giù dall'Olimpo<sup>242</sup>. Tra il canto di Demodoco e l'*Iliade* è presente, dunque, una fitta rete di richiami, di certo non ignota ai destinatari antichi. Nel caratterizzare Efesto, la rapsodia del libro VIII si pone in continuità con la rappresentazione del dio dell'*Iliade*, riprendendo il tema della zoppia e connettendolo, ancora una volta, al rancore verso Era e Zeus, declinato di volta in volta secondo una diversa sfumatura. Nell'*Iliade* le due divinità sono responsabili delle cadute di Efesto sulla terra, espressione di esclusione e rifiuto; nell'*Odissea* la loro colpa è direttamente quella di averlo fatto nascere con tutte le sue imperfezioni, destinandolo dunque a patire l'inferiorità della sua condizione, a subire i tradimenti della sua sposa e a diventare oggetto di riso. Proprio come nell'*Iliade*, tuttavia, l'altra faccia della medaglia è costituita dall'esaltazione contemporanea delle abilità tecniche del dio, attraverso le quali egli è in grado di compensare i difetti fisici e esercitare il proprio potere sul mondo olimpico, oltre che umano, e sulle altre divinità. Si può dire che il canto di Demodoco recuperi aspetti e dinamiche già note, già osservate a proposito del dio, inserendole però in un contesto nuovo e modificandone alcuni aspetti. Continuità e variazione sono dunque i due perni attorno cui si configura il personaggio di Efesto nella rapsodia dell'VIII canto, perni che contengono e consentono i successivi sviluppi dell'episodio narrato.

Quanto a Poseidone, il ruolo ricoperto dalla divinità è quello di mediatore e garante della

<sup>241</sup> *Schol. Hom. Od. VIII, 267 HQT.*

<sup>242</sup> In particolare si confrontino i vv. 308-312 del canto di Demodoco con i vv. 589-594 del libro I dell'*Iliade*.

giustizia divina, in assenza di Zeus<sup>243</sup>. Poseidone è rappresentato come un dio appartenente a una generazione più antica di divinità e, in quanto tale, egli non solo diventa destinatario del rispetto degli altri dèi, come dà prova di fare Efesto, ma ne è anche il custode<sup>244</sup>. Un ritratto che collima con quello presente nell'*Iliade*, in particolare nel libro XXI in cui il dio manifesta lo stesso scrupolo nei confronti delle procedure e delle dinamiche che regolano i rapporti tra le divinità e la stessa attenzione a modulare il proprio comportamento e quello degli altri dèi sulla base di ciò che è bene e conveniente in relazione ai suddetti principi.

Alla saggezza e diplomazia di Poseidone nel canto di Demodoco si affianca e si contrappone la prontezza di spirito di Apollo e Hermes<sup>245</sup>. Alla provocazione di Apollo, interrogativo che nella sua prosaica semplicità contiene, dopotutto, anche una forma di ironica saggezza, Hermes controbatte con una schietta battuta, proprio come accade nella *Teomachia*, in cui il dio si sottrae scherzosamente e intelligentemente al combattimento con Letò sempre facendo ricorso a una battuta, andando così del tutto controcorrente agli sforzi militari delle altre divinità e sottraendosi furbamente al “protocollo” bellico che lo stesso Poseidone chiede ad Apollo di rispettare<sup>246</sup>. Nel canto di Demodoco, Hermes rompe nuovamente le convenzioni, mettendo da parte, con altrettanto senso della provocazione e con scherzosa licenziosità, il buon costume e il senso del pudore.

## **5. La funzione del canto di Ares e Afrodite nel contesto del libro VIII e la reazione del pubblico.**

Giunti a questo punto è bene interrogarsi sul rapporto che il canto di Ares e Afrodite intrattiene con la narrazione principale del libro VIII dell'*Odissea*. Per capire al meglio la sua valenza è infatti necessario analizzarlo nel suo contesto. A tal proposito è bene dunque mettere in rilievo non solo il legame e il significato che la storia raccontata da Demodoco

<sup>243</sup> L'immagine conciliante del dio, impegnato a mediare tra le parti in causa, contrasta con l'antagonismo verso Odisseo riscontrabile nel resto dell'epopea. Cfr. Segal (1994), p. 205: “Earlier in the Phaeacian episode, Demodocus' song of Ares and Aphrodite presents Poseidon as a dignified, effective peacemaker who conciliates conflicting positions through negotiation and the quasi-legal procedures of pledges and guarantees (8. 343-58). But this image of a pacific Poseidon is bracketed by the frame of the song and thus separated from the Poseidon that Odysseus knows and will cause the Phaeacians to know (13.149-87). Demodocus' conciliatory Poseidon, spokesman of flexibility and forgiveness, is appropriate to his song's light, happy, sensual world of wit and laughter - the kind of world the Phaeacians think themselves as inhabiting (8.334-43; cfr. 8. 246-49)”.

<sup>244</sup> Burkert (1969), p. 139.

<sup>245</sup> Si confronti sempre Burkert, *ibidem*.

<sup>246</sup> *Iliade*, XXI, vv. 498-501. Burkert, *ibidem*.



possiede con la storia principale narrata da Omero, ma anche la funzione che il canto svolge negli equilibri narrativi.

Il racconto dell'adulterio di Ares e Afrodite sopraggiunge in un momento assai delicato della narrazione, subito dopo il litigio tra il più prestante dei Feaci, Eurialo, e l'ospite Odisseo. È proprio per questo motivo che Alcinoo invita Demodoco a intonare il suo canto per alleggerire il clima di tensione venutosi a creare, una situazione che ricorda da vicino quella che si verifica alla fine del primo libro dell'*Iliade*. Attraverso la scelta dei personaggi e dell'ambientazione, Demodoco trasporta il pubblico nel mondo degli dèi, un mondo diverso ma non così lontano da quello degli uomini. La vicenda narrata dall'aedo, pur riguardando gli immortali, è di fatto fortemente ancorata ai fatti terreni raccontati poco prima. Una serie di riferimenti e richiami, espliciti e simbolici, connettono la storia della scoperta dell'adulterio di Ares e Afrodite alla diatriba tra Odisseo e Eurialo. Il punto di contatto tra dimensione umana e dimensione divina è rappresentato dal parallelismo formato dalle coppie Odisseo-Efesto e Eurialo-Ares, e dalla loro conseguente contrapposizioni. Odisseo si presenta fisicamente indebolito, soprattutto nei suoi arti inferiori, debolezza che gli deriva dalle molte sventure patite nel corso del suo lungo viaggio e che non gli consente di cimentarsi nelle gare di corsa<sup>247</sup>. Efesto, dal canto suo, è zoppo e malfermo sulle gambe, *χωλός* al v. 308, *ἠπεδανός* al v. 311. Tanto il dio quanto l'eroe sono tuttavia accomunati da agilità e possanza negli arti superiori: al v. 136, Laodamante, figlio di Alcinoo, dice che Odisseo ha collo robusto e grande torace, *αὐχένα τε στιβαρὸν μέγα τε σθένος*, una descrizione molto simile a quella di Efesto nel libro XVIII dell'*Iliade*: al v. 415 il dio è infatti caratterizzato per il suo collo massiccio e il suo petto villosa, *αὐχένα τε στιβαρὸν καὶ στήθεα λαγνήεντα*. Nel libro VIII dell'*Odissea*, per mostrare il suo valore, Odisseo fa roteare e lancia dalla mano vigorosa, *στιβαρῆς ἀπὸ χειρός*, un disco grande e grosso ben più pesante di quello normalmente in uso presso i Feaci<sup>248</sup>; di Efesto, parimenti, si mette in evidenza la capacità di sollevare grandi pesi nel lavoro che svolge: l'incudine che il dio mette sul ceppo per forgiare le catene infrangibili che imprigioneranno gli amanti è grande, *μέγαν* al v. 274<sup>249</sup>. Un ulteriore elemento in comune a Odisseo e a Efesto è la *μητις*: entrambi sono connotati dall'epiteto *πολύμητις*<sup>250</sup>; entrambi sono caratterizzati da un'arguzia che si combina alla

<sup>247</sup> Sul corpo di Odisseo cfr. Galhac (2006), pp. 15-30.

<sup>248</sup> vv. 186-189.

<sup>249</sup> Anche nel libro XVIII dell'*Iliade*, durante la lavorazione dello scudo di Achille, Efesto pone sul ceppo una grande incudine e prende in mano un pesante martello, *θήκεν ἐν ἀκμοθέτῳ μέγαν ἄκμονα, γέντο δὲ χειρὶ ῥαισιτήρα κρατερήν* (vv. 476-477).

<sup>250</sup> Innumerevoli sono gli esempi in cui l'epiteto è rivolto a Odisseo; per una rassegna di tutte le occorrenze si veda la voce *πολύμητις* nel *Lexicon Homericum* (1963), Vol. II, p. 203. Per Efesto, cfr. *Iliade*, XXI, v. 355. Un

τέχνη, da un'intelligenza tecnico poetica, dunque, che consente loro di integrare le mancanze fisiche e di avere la meglio anche nelle situazioni più svantaggiose<sup>251</sup>. Dall'altro lato, Eurialo si contrappone a Odisseo in virtù della sua prestante fisica: il nobile dei Feaci eccelle su tutti per aspetto e bellezza, ἄριστος ἔην εἶδός τε δέμας τε/ πάντων Φαιήκων, ai vv. 116-117, rassomigliando in questo ad Ares, βροτολογῶ ἴσος Ἄρηϊ al v. 115. Oltraggiando Odisseo, il giovane dimostra però di essere sì prestante nel corpo ma vuoto di mente, εἶδος ἀριπρεπέες [...] νόον δ' ἀποφώλιός, come ribadisce lo stesso eroe ai vv. 176-177. Parimenti, rispetto ad Efesto, Ares è bello e veloce, καλός τε καὶ ἀρτίπος al v. 310, ma si dimostra allo stesso tempo vile, δειλός al v. 351, per l'atto commesso. A fronte di queste somiglianze, anche lo sviluppo dell'azione sulla terra e dell'azione sull'Olimpo seguono dinamiche simili. Sebbene più debole, soprattutto negli arti inferiori, Odisseo riesce ad avere la meglio su Eurialo, combinando intelligenza e abilità manuale; allo stesso modo Efesto, il più lento degli dèi, grazie alla sua arguzia tecnica imprigiona Ares, il più veloce. La vicenda umana, la contesa tra Odisseo e Eurialo, riecheggia nella vicenda divina; quest'ultima ribadisce e sancisce a titolo morale e definitivo la lezione secondo cui anche chi sembra apparentemente più debole può, attraverso l'unione di μητις e τέχνη, avere la meglio su chi è fisicamente più avvantaggiato. Il riso degli dèi ratifica proprio la superiorità congiunta di astuzia e perizia tecnica sulla semplice dimensione corporea. Come nell'*Iliade*, dunque, il mondo umano si rispecchia in quello divino che assume alla funzione di controparte. Controparte giudicata addirittura esemplare da Ateneo nei *Deipnosophisti*, il quale legge il canto di Demodoco nella prospettiva più ampia dell'epopea e della sua conclusione<sup>252</sup>:

μετὰ γὰρ τὸν ἀγῶνα τὸν γυμνικὸν ἄδει ὁ ᾠδὸς “Ἄρεος φιλότητα” μῦθον τινα χλεύη κεκραμένον, καίτοι εἰς τὴν μνηστηροφονίαν ὑποθηκῶν ὑποτιθεμένων τῷ Ὀδυσσεῖ ὡς καὶ τοῦ Κυλλοποδίωνος τὸν ἀνδρειότατον Ἄρη καταγωνισαμένου.

Dopo le gare, l'aedo canta “Gli amori di Ares”, una storia tutta da ridere, ma che nel contempo dona consigli a Odisseo per l'uccisione dei pretendenti, prendendo esempio dallo

altro epiteto comune a entrambi che mette ugualmente in evidenza la loro multiforme intelligenza è πολύφρων (se ne contano due occorrenze rivolte a Efesto in *Odissea* VIII, al v. 297 e al v. 327); per una rassegna dei casi si veda sempre il lemma dedicato in *Lexicon Homericum* (1963), Vol. II, p. 208. Su Odisseo e il rapporto con la μητις cfr. Detienne, Vernant (1974), pp. 218-219; Pucci (1987), pp. 58- 61.

<sup>251</sup> Per un parallelismo tra Efesto e Odisseo e un approfondimento sulle abilità tecniche di quest'ultimo cfr. Newton (1987), pp. 12-20. Occorre precisare che l'intelligenza tecnica di Odisseo si manifesta non solo nelle abilità manuali ma anche in quelle retoriche, nella capacità, cioè di costruire un buon discorso, cfr. in particolare *Iliade* III, vv. 216-224; Solmsen (1954), pp. 1-15; Martin (1989); Roisman (2007), pp. 429-446.

<sup>252</sup> Ateneo, *Deipnosophisti*, 5, 192 d/e.

Zoppo che ha la meglio sul più valente Ares.

Pur facendo le opportune differenze - Penelope non è di certo Afrodite, ma resta fedele a Odisseo; Ares viene rilasciato mentre i Proci uccisi - il racconto della sposa insidiata durante l'assenza del marito e della punizione inflitta al suo pretendente anticipa, facendo ricorso alla dimensione divina, i temi e le problematiche che si riproporranno successivamente nella narrazione del ritorno di Odisseo a Itaca<sup>253</sup>. Ateneo intravede dunque un legame tra la macrostoria dell'*Odissea* e la storia olimpica; tuttavia il rapporto tra i due rispettivi protagonisti, Odisseo ed Efesto, con quest'ultimo assunto a modello per il primo, procede su binari paralleli e speculari solo fino a un certo punto; a differenza di Efesto che, pur nella sua acclamata genialità, subisce comunque la sorte del marito tradito, bersagliato dalle risate dei suoi pari, Odisseo non è invece interessato da un simile destino e dal confronto con i Proci esce completamente vittorioso. Al di là delle specifiche intersezioni e differenze tra le due vicende narrate, l'aspetto più interessante del passo di Ateneo è la logica che sottende alle sue parole. Secondo l'antico interprete, il mondo degli dèi e il mondo degli uomini risultano interessati dalle stesse dinamiche e dalle stesse problematiche, al punto che il primo può addirittura rivelarsi un modello e una fonte di ispirazione per il secondo.

La riflessione di Ateneo suggerisce inoltre come l'episodio di Ares e Afrodite fosse al contempo anche una fonte di divertimento e intrattenimento per il pubblico antico. La metafora simposiale adoperata da Ateneo per connotare il canto, *μῦθον τινα χλεύη κεκραμένον*, letteralmente "una storia mescolata alla burla", allude chiaramente a quegli aspetti più scherzosi e comici che, come l'acqua con il vino, temperano e, per certi versi, alleggeriscono il racconto dell'adulterio, divertendo l'uditorio. Oltre che per i destinatari esterni, il mondo degli dèi raccontato da Demodoco si configura esplicitamente, per la prima volta nella narrazione epica, come una gradevole forma di intrattenimento (oltre che fonte di insegnamento, secondo Ateneo) anche per il pubblico della corte di Alcino. Tanto i Feaci quanto Odisseo sono infatti rallegrati dalla storia di Demodoco, dando prova di unanime apprezzamento<sup>254</sup>:

ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
τέρπει' ἐνὶ φρεσὶν ἦσιν ἀκούων ἠδὲ καὶ ἄλλοι  
Φαίηκες δολιχῆρετμοὶ, ναυσίκλυτοι ἄνδρες.

<sup>253</sup> Per approfondire cfr. Alden (1997), pp. 513-529.

<sup>254</sup> vv. 367-369.

Questi fatti il cantore famoso cantava: e Odisseo  
nell'animo suo gioiva ascoltando, e gioivano gli altri  
Feaci dai lunghi remi, navigatori famosi.

Il verbo *τέρπομαι*, qui utilizzato, indica il piacere generato dall'ascolto del racconto. Gli amori di Ares e di Afrodite provocano, dunque, diletto unanime, *τέρψις*, anche nel destinatario "interno" alla narrazione del canto<sup>255</sup>. Un diletto che genera di conseguenza anche la distensione e il dissipamento delle tensioni accumulate in precedenza nella narrazione. Il canto di Demodoco predispone al meglio l'animo di Odisseo e rimargina la frattura che si era creata tra l'eroe e il popolo ospitante, a causa dell'oltraggio di Eurialo. Pochi versi dopo, infatti, il giovane nobile dei Feaci e Odisseo si riconciliano, ponendo fine alle ostilità<sup>256</sup>: Eurialo si scusa con Odisseo, facendogli dono di una spada di bronzo con un'elsa d'argento. La rapsodia di Demodoco ripristina dunque la coesione venuta momentaneamente a mancare nel mondo umano.

Come nella scena che nel I dell'*Iliade* vede Efesto protagonista, il canto di Ares e Afrodite conserva la sua funzione di specchio, di contraltare del mondo terreno, sia per quanto riguarda le vicende contestualmente narrate nello stesso libro VIII che, secondo il giudizio di Ateneo, per la sezione conclusiva dell'opera. Com'è naturale, però, la vicenda degli immortali non è perfettamente speculare a quella umana: lo scambio di battute tra Apollo e Hermes e il conseguente riso degli dèi ricordano e confermano la collocazione tutta divina dell'azione narrata da Demodoco. Nel mondo degli immortali nessun avvenimento presenta infatti la stessa portata e lo stesso peso che avrebbe se si svolgesse sulla terra. Come già evidenziato nella disamina riguardante l'*Iliade*, il dramma non risulta mai irreversibile, mai definitivo, esso è anzi spesso stemperato e ridimensionato. Il duplice riso divino della rapsodia conferma questa ambiguità che risiede nell'apparente prossimità e allo stesso tempo profonda divergenza tra mondo divino e mondo umano. Mentre il primo *γέλως* sanziona la sconvenienza dell'adulterio e allo stesso tempo plaude alla geniale e legittima vendetta del marito tradito sulla coppia di amanti, la seconda occorrenza del riso inestinguibile è esente da qualsivoglia giudizio moralizzante e rivela invece il divertimento degli dèi stessi allo scambio licenzioso tra i due fratelli. Gli dèi si divertono per la battuta di Hermes come se fossero uomini, come si diverte il pubblico alla corte di Alcinoò, e il pubblico destinatario.

<sup>255</sup> Segal (1994), pp. 113- 141.

<sup>256</sup> vv. 396 e ss.

Il riso degli dèi crea un gioco di convergenze e sovrapposizioni tra protagonisti divini, protagonisti umani e ascoltatori antichi, tutti uniti dalla divertente vicenda. Eppure questa ilarità che sopravviene allo scambio licenzioso tra Apollo e Hermes, se da una parte avvicina uomini e dèi, dall'altra ricolloca la scena nella sua dimensione olimpica. La seconda occorrenza del γέλως degli dèi non risolve il dramma della scoperta dell'adulterio ma in parte lo lenisce conferendo un pizzico di leggerezza, preparando il pubblico, interno ed esterno, allo scioglimento della vicenda nei versi immediatamente successivi. Il riso degli dèi ridefinisce i connotati e i confini di un mondo divino simile nelle forme ma in definitiva profondamente diverso nelle sue implicazioni e conseguenze dal mondo degli uomini.

## 6. Le critiche all'episodio

### 6.1 Cosa fare con gli dèi di Omero?

Il canto di Ares ed Afrodite ebbe una grande risonanza nell'antichità. L'episodio andò incontro a forti critiche per la sua scarsa moralità e per il modo in cui vi erano rappresentati gli dèi, adulteri e dalla battuta scurrile, troppo simili insomma ai peggiori tra gli uomini; d'altra parte, diversi furono anche i tentativi di salvare e giustificare Omero dall'accusa di immoralità. Immaginare gli immortali simili agli uomini, e per di più colpevoli di azioni riprovevoli, come l'adulterio, è ritenuto inaccettabile già da Senofane, il primo a criticare aspramente l'antropomorfismo degli dèi<sup>257</sup>:

πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὀμηρός θ' Ἡσίοδος τε  
ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,  
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

Omero ed Esiodo attribuirono tutte le colpe agli dèi, quante presso gli uomini sono oggetto di ignominia e biasimo: rubare, commettere adulterio, ingannarsi reciprocamente.

La condanna di Senofane si scaglia contro la rappresentazione tradizionale degli dèi forgiata da Omero ed Esiodo: il filosofo è uno dei primi autori che ci dà conto dell'importanza e dell'autorità che i due poeti hanno acquisito all'interno della società, nella

<sup>257</sup> Senofane, fr. 11 D.-K. cui fa eco anche il fr. 12 D.-K. Su Senofane, la critica ai poeti e il rapporto con il divino cfr. Untersteiner (1955), in particolare pp. CXIX- CLXVII; Eisenstadt (1974), pp. 142-150; Babut (1974), pp. 83-117.

costruzione di un'immagine del divino divenuta culturalmente determinante. Qualche decennio dopo la morte del nostro, sarà Erodoto a riconoscere nuovamente il peso con ogni evidenza ancora determinante, di Omero ed Esiodo nella rappresentazione degli immortali, ai quali i poeti per primi attribuirono nomi, ἐπωνυμία, onori e prerogative, τιμαί τε καὶ τέχναί, aspetto, εἶδεα<sup>258</sup>.

Conformemente a una sua nuova riflessione e concezione del divino, Senofane non accetta la fuorviante descrizione degli dèi come ladri, adulteri e ingannatori. Nel riferirsi all'adulterio è molto probabile che il filosofo abbia in mente proprio il licenzioso episodio narrato da Omero. I comportamenti riprovevoli attribuiti agli dèi sono costituiti da azioni contrarie alle leggi che regolano la vita degli uomini, i νόμοι<sup>259</sup>. Il criterio di carattere sociale su cui si impernia la critica di Senofane è ravvisabile nell'espressione ὀνειδέα καὶ ψόγος che rinvia alla tipologia di sanzione pronunciata secondo i dettami della morale arcaica<sup>260</sup>. La critica senofanea, espressione di una nuova riflessione filosofica attorno al τὸ θεῖον, mira a ridefinire il modo di concepire la divinità e si volge contro chi, fino ad allora, si è rivelato determinante nella costruzione di un immaginario sul divino, vale a dire i poeti<sup>261</sup>. Secondo Senofane il dio è unico, immutabile, infinito e onnisciente<sup>262</sup>: la teorizzazione di un principio neutro ed astratto, in grado di permeare tutto il cosmo, conduce di conseguenza a ripensare i predicati degli dèi e a purificare questi ultimi del loro *côté* più prosaicamente "umano", utilizzando come strumento operatorio la morale degli uomini e le sue leggi. La rappresentazione del mondo degli dèi presente in Omero ed Esiodo diventa incongruente e incoerente con l'innovativa riflessione senofanea sulla religione, ed è dunque da rigettare.

Sulla scia di Senofane si pone anche Platone, assai critico nei confronti di alcune delle vicende divine raccontate da Omero nei suoi poemi, tra le quali figurano anche l'episodio di Efesto nell'*Iliade* e il canto di Ares ed Afrodite nell'*Odissea*. In questo caso ci troviamo più di un secolo dopo la critica senofanea, alla quale il filosofo resta comunque debitore, e nel contesto di un'opera, la *Repubblica*, con scopi e prospettive del tutto diverse. Nel tratteggiare la città ideale e nel delineare i principi guida dell'educazione dei giovani, Platone seleziona

<sup>258</sup> *Storie*, II, 53. Sul ruolo determinante attribuito ai due poeti nella definizione del divino cfr. Detienne (1967); Brillante (2009) pp. 17-74.

<sup>259</sup> Nel fr. 12 D.-K., Senofane parla proprio di ἀθεμίστια ἔργα, azioni contro le leggi.

<sup>260</sup> Babut (1974), p. 91.

<sup>261</sup> Ricordiamo a proposito la famosa testimonianza di Diogene Laerzio che racconta come Pitagora, sceso nell'Ade, vide le anime di Esiodo e Omero soggette a terribili torture per quello che avevano raccontato sugli dèi: l'anima di Esiodo incatenata ad una colonna di bronzo, quella di Omero appesa ad un albero attorniato da serpenti, *Vite dei filosofi*, VIII, 21.

<sup>262</sup> Cfr. fr. 23 D.-K.; fr. 24 D.-K.; fr. 26 D.-K. Cfr. anche Untersteiner (1957), pp. CLXVIII-CCXII; Eisenstadt (1974), p. 48.

accuratamente i racconti dei poeti che possono essere tratti per esempio di virtù e quelli che invece devono essere respinti perché dannosi per chi li ascolta. Secondo Platone che parla per bocca di Socrate, andrebbero eliminati tutti i passi in cui le divinità e gli eroi siano rappresentati in lacrime o in un momento di estrema debolezza; sarebbero parimenti da espungere i versi omerici che descrivono gli immortali in preda ad un riso sfrenato come nei versi 599-600 del primo libro dell'*Iliade*, nei quali si narra l'inarrestabile ilarità degli dèi provocata da Efesto<sup>263</sup>. Il ragionamento che conduce Platone a polemizzare con questo passo è grosso modo il seguente: i governanti della futura repubblica non devono lasciarsi andare a un riso irrefrenabile poiché questo può generare una perturbazione dell'animo assai pericolosa, soprattutto per chi ha nelle proprie mani il destino di uno Stato. Storie come quella del primo libro dell'*Iliade* costituiscono dunque un pessimo esempio da seguire, il tutto aggravato dal fatto che protagonisti di un comportamento da non imitare siano addirittura gli stessi dèi, che dovrebbero essere un modello di continenza. Come abbiamo già anticipato, la polemica tocca anche il racconto di Ares ed Afrodite, giudicato poco conveniente e poco adatto a rafforzare l'autocontrollo dei giovani<sup>264</sup>:

τί δέ; ποιεῖν ἄνδρα τὸν σοφώτατον λέγοντα ὡς δοκεῖ αὐτῷ κάλλιστον εἶναι πάντων, ὅταν

παρὰ πλεῖται ὣσι τράπεζαι

σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσω

οἰνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείη δεπάεσσι<sup>265</sup>,

δοκεῖ σοι ἐπιτήδειον εἶναι πρὸς ἐγκράτειαν ἑαυτοῦ ἀκούειν νέῳ; ἢ τὸ

λιμῷ δ' οἰκτιστον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν<sup>266</sup>;

ἢ Δία, καθευδόντων τῶν ἄλλων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων ὡς, μόνος ἐγρηγορῶς ἃ ἐβουλεύσατο, τούτων πάντων ῥαδίως ἐπιλανθανόμενον διὰ τὴν τῶν ἀφροδισίων ἐπιθυμίαν, καὶ οὕτως ἐκπλαγέντα ἰδόντα τὴν Ἥραν, ὥστε μηδ' εἰς τὸ δωμάτιον ἐθέλειν ἐλθεῖν, ἀλλ' αὐτοῦ βουλόμενον χαμαὶ συγγίγνεσθαι, λέγοντα ὡς οὕτως ὑπὸ ἐπιθυμίας ἔχεται, ὡς οὐδ' ὅτε τὸ πρῶτον ἐφοίτων πρὸς ἀλλήλους “φίλους λήθοντε τοκῆας· οὐδὲ Ἄρεώς τε καὶ

<sup>263</sup> Platone, *Repubblica*, III, 389.

<sup>264</sup> Platone, *Repubblica*, III, 390b-c. Traduzione di Vegetti leggermente modificata.

<sup>265</sup> Od. IX, vv. 8-10. Sono le parole di Ulisse, ritoccate leggermente da Platone, cfr. Shorey (ed.) *ad locum*. in *Plato. The Republic*. Vol. I.

<sup>266</sup> Od. XII, v. 342

Ἀφροδίτης ὑπὸ Ἥφαιστου δεσμὸν δι' ἕτερα τοιαῦτα.

οὐ μὰ τὸν Δία, ἦ δ' ὅς, οὔ μοι φαίνεται ἐπιτήδειον.

“E ancora, far dire all'uomo più saggio che per lui la cosa migliore di tutte è quando:

...vicino son tavole piene  
di pane e di carni, e vino al cratere attingendo  
il coppiere lo porta e lo versa nei calici,

ti sembra opportuno in vista del suo autocontrollo che un giovane lo ascolti? O questo:

la cosa più atroce è morir di fame e seguire il destino?

O raccontare che Zeus facilmente dimenticò tutto quanto aveva prestabilito - lui solo desto mentre gli altri dèi e gli uomini dormivano- per via del desiderio dei piaceri d'amore, e fu tanto sconvolto alla vista di Era che non attese neppure di andare in camera, ma volle unirsi con lei lì sul pavimento dicendole di esser così preso dal desiderio come neppure la prima volta, quando si erano uniti in amore “all'oscuro dei loro genitori”.

O anche dire che Ares e Afrodite furono legati da Efesto per altri simili fatti”.

“No, per Zeus, disse lui, a me non sembra opportuno”.

La parola d'ordine del passo platonico è proprio ἐγκράτεια, uno dei perni morali attorno a cui i futuri custodi devono, secondo Platone, modellare il proprio agire<sup>267</sup>. Per questa ragione il comportamento di Zeus, ingannato e irretito da Era nel libro XIV dell'*Iliade*, e l'incontinenza dei due amanti raccontata nel canto di Demodoco si dimostrano esempi diseducativi e dunque da censurare. La puntuale critica di Platone che seleziona i passi da trattenere e da rifiutare, ha dunque un fine in primo luogo pedagogico: essa si inquadra infatti all'interno di un discorso sulla παιδεία della futura società ideale e non risparmia quelle storie inventate da Omero ed Esiodo, ritenute piuttosto discutibili secondo i suoi parametri morali.

<sup>267</sup> Sull'ἐγκράτεια cfr. Foucault (1984), pp. 68-82.



Per il filosofo, i miti devono avere come scopo quello di educare chi li ascolta, chi ne fruisce; in particolare, una delle funzioni ad essi accordati è insegnare il controllo delle emozioni<sup>268</sup>. Per questa ragione, i protagonisti delle storie, gli dèi e gli eroi, coerentemente con il ruolo ad essi riconosciuto in virtù della loro natura divina ed eroica, devono essere per gli uomini, per i futuri guardiani della città ideale, un modello di virtù e di continenza<sup>269</sup>.

Alla luce di tutte queste considerazioni è importante notare come la censura di Platone non si indirizzi alla capacità degli dèi omerici di far ridere e intrattenere. La critica al riso inestinguibile degli dèi nel primo libro dell'*Iliade* non si estende infatti alla rappresentazione ridicola di Efesto, su cui il filosofo non spende una parola, ma si limita alla sola intensità del riso divino, ἄσβεστος, esagerato perché contrario all'ideale di misura teorizzato e solo per questo inammissibile<sup>270</sup>. Parimenti Platone non stigmatizza il passo di *Odissea* VIII perché gli dèi ridono, fanno ridere e si divertono con battute, divertendo a loro volta il pubblico interno ed esterno del canto, ma perché essi sono incapaci di controllarsi. Che il mondo degli dèi sia anche una fonte di intrattenimento per il pubblico non sembra essere un problema per Platone, piuttosto preoccupato dall'insegnamento che quel mondo deve fornire a chi ne sente raccontare gli avvicendamenti. Dunque, è quando la rappresentazione del divino non aderisce agli attributi che il filosofo definisce come specifici degli dèi, è quando i personaggi del mondo divino non seguono una certa etica comportamentale, non potendo così rappresentare un modello ma solo un anti-modello per gli uomini, che interviene la critica platonica nei riguardi delle storie dei poeti, tra cui quelle omeriche che abbiamo esaminato.

Una critica verso la rappresentazione del divino, imparentata a quella platonica, sebbene non indirizzata nello specifico verso le storie omeriche, si ritrova nell'*Etica Nicomachea*<sup>271</sup>. Al pari di Platone e Senofane, anche Aristotele parte da una riflessione preliminare di definizione del divino e dei suoi predicati. Gli dèi – dice Aristotele – sono immaginati come beati e felici, τοὺς θεοὺς γὰρ μάλιστα ὑπειλήφραμεν μακαρίους καὶ εὐδαίμονας εἶναι. Di conseguenza essi non possono comportarsi come gli uomini: apparirebbero ridicoli, γελοιοί, se si mettessero a stipulare contratti e restituire depositi; sarebbe assurdo, ἄτοπον, se maneggiassero moneta; se anche compissero azioni coraggiose, a chi le elargirebbero? Tutte le azioni – conclude il filosofo – sono piccole e indegne degli dèi, μικρά καὶ ἀνάξια θεῶν; l'unica attività degna di loro è la contemplazione, θεωρία. Gli dèi risultano dunque ridicoli quando ciò che compiono non è in linea con la loro natura, con i predicati stabiliti e

<sup>268</sup> Smith (1986), pp. 20 – 34.

<sup>269</sup> Per il problema educativo nella *Repubblica* si veda Gastaldi (1995), pp. 263-284.

<sup>270</sup> III, 389.

<sup>271</sup> X, 8.

riconosciuti. La critica di Aristotele va oltre quella platonica: inappropriata per le divinità non è solo un'azione che li avvicina ai più incontrollati e prosaici degli uomini, ma qualsivoglia azione, sia essa coraggiosa, eroica, sia essa misera e comune. Gli dèi possono solo volgersi alla contemplazione, altrimenti essi risultano γελοῖοι, a causa dell'incongruenza logica che si viene a creare. Quello di Aristotele è un impiego interessante dell'aggettivo γέλοιος, applicato a ciò che scaturisce da un errore logico e che non necessariamente comporta il riso come sua conseguenza e manifestazione<sup>272</sup>.

Per tornare alla critica dell'episodio omerico, un tentativo di salvare il canto di Demodoco dalla censura e di risolverne le problematiche morali, diversamente dalla condanna di Senofonte e Platone, passa attraverso l'interpretazione allegorica; essa comporta la ricerca nelle storie raccontate dai poeti di un significato secondario, recondito e simbolico, latore di una verità universale, e rappresenta una strategia di esegesi largamente utilizzata già a partire dal VI secolo<sup>273</sup>. Stando a un'interpretazione astrologica dell'episodio, l'adulterio delle due divinità rimanderebbe alla congiunzione dell'astro di Afrodite con quello di Ares, una congiunzione in grado di produrre nascite adulterine<sup>274</sup>. Diversamente, secondo un'allegoria fisica di ascendenza empedoclea, l'adulterio rappresenterebbe l'unione di amore e contesa, le due potenze che regolano il mondo e i suoi cicli, dando vita all'armonia; ancora, secondo un'allegoria attinente invece alla sfera metallurgica, l'imprigionamento di Ares rappresenterebbe simbolicamente il processo del ferro temprato dal fuoco (Efesto)<sup>275</sup>. Anche in questo caso, tuttavia, più che per rimuoverne o giustificarne gli aspetti comici, le interpretazioni degli allegoristi sono motivate dalla necessità di salvare dall'immoralità l'episodio omerico e la rappresentazione delle divinità in esso coinvolte, giudicata inaccettabile, troppo prosaica, infine problematica, se presa alla lettera e ammissibile solo se espressione di un significato altro, di un significato più alto.

## **6.2 *Pares cum paribus***

Un riverbero della secolare polemica contro l'immoralità degli dèi di Omero, in particolare verso l'episodio dell'adulterio di Ares e Afrodite, si può cogliere anche nello

<sup>272</sup> Arnould (1998), p. 17 – 18.

<sup>273</sup> Porfirio nelle *Quaestiones Homericae*, I, 241, 11 Schrader fa il nome di Teagene di Reggio, sulla cui figura si veda Svenbro (1984), pp. 101-121. Sull'allegoria si vedano più nello specifico Buffière (1973); Pépin (1976); Lambertson (1986).

<sup>274</sup> Plutarco, *De audiendis poetis*, 19F.

<sup>275</sup> Eraclito, *Allegorie di Omero*, 69, 8- 16.

*Schol. Hom. Od. VIII 333-342* che riporta la testimonianza per noi preziosa della censura, in alcune edizioni, del dialogo tra Apollo ed Hermes, considerato eccessivo e poco rispettoso verso la dea Afrodite: ἐν ἐνίοις ἀντιγράφοις οἱ δέκα στίχοι οὐ φέρονται διὰ τὸ ἀπρέπειαν ἐμφαίνειν, in alcune copie i dieci versi non sono riportati per la loro sconvenienza, annota lo scoliasta. Se da una parte gli scoli registrano questa tendenza, dall'altra essi tentano di esplicitare e giustificare tutto l'episodio omerico, oltre che lo scambio di battute, ribaltando il concetto stesso di ἀπρέπεια. Nello *Schol. Hom. Od. VIII 267 H.Q.T.* lo scoliasta si affretta a sottolineare come l'episodio debba essere considerato perfettamente in linea sia con l'uditorio sia con la morale, poiché la coppia, colpevole di μοιχεία, finisce comunque per essere scoperta e punita a dovere: il racconto dell'adulterio opportunamente condannato fornisce allo stesso tempo un'occasione di diletto e un saggio insegnamento ai Feaci, due aspetti non in contrasto ma complementari tra loro:

οὐκ ἀτόπως ἐπὶ ἡδυπαθῶν ἄδει ταῦτα ὁ κιθαρωδὸς, δι' ὧν ἡδονται σωφρονίζων αὐτούς. δέσμιον γὰρ εἰσάγει τὸν μοιχόν, καὶ τοὺς θεοὺς λέγοντας 'οὐκ ἀρετᾶ κακὰ ἔργα'.

Non è fuori luogo il canto che il citaredo rivolge a degli ascoltatori voluttuosi, attraverso il quale li rallegra e li rende contemporaneamente saggi. Rappresenta infatti il colpevole di adulterio in catene, con gli dèi che dicono: "le male azioni non pagano".

Proseguendo nel commento, lo scolio cerca ulteriormente di scagionare Omero da ogni accusa, addossando addirittura ogni responsabilità al solo aedo Demodoco, considerato autore indipendente della creazione poetica. Come già lo scolio precedente, anche lo *Schol. Hom. Od. VIII 272* giustifica la scelta della materia del canto, mettendo soprattutto in evidenza come la tematica trattata, ossia gli amori di Ares e Afrodite, siano perfettamente coerenti con l'ambiente e i costumi dei Feaci, amanti dei piaceri della tavola e del corpo:

ταῦτα πλάττει ὁ ποιητὴς διὰ τοὺς οὕτω φιληδοῦντας ἀκούειν Φαίακας. εὐρῶν γὰρ τρυφῶντα πρόσωπα ἐν τῇ τῶν Φαίακων γελᾷ καὶ αὐτὸς ἐνταῦθα εἰς ἀστεῖσμον ἐλθὼν.

Il poeta inventa queste cose per via dei Feaci che amano ascoltare simili racconti. Avendo escogitato personaggi licenziosi alla corte dei Feaci, egli stesso ride e arriva a fare battute di spirito.

Entrambi gli scoli insistono dunque sull'adeguamento della materia trattata nel canto al tipo di destinatario inventato dal poeta<sup>276</sup>. Per dei personaggi licenziosi ci vogliono delle storie licenziose che per questo muovono al riso e rallegrano, non solo il pubblico cui il canto è direttamente destinato ma anche lo stesso poeta. Come spiega Eustazio, che nel suo commento riprende nei contenuti e nell'argomentazione lo scolio al v. 272, il racconto ἐρωτικός degli amori di Ares e Afrodite induce a dolci pensieri, εἰς γλυκεῖαν ἔννοιαν, al riso, alle battute, ed è per questo conforme ai τρυφῶντα πρόσωπα della corte di Alcinoο <sup>277</sup>. Il mondo divino con i suoi racconti è dunque, secondo gli interpreti alessandrini, piegato e adattato da Demodoco al *carattere* di chi lo ascolta. Per l'arcivescovo di Tessalonica, sono le parole pronunciate da Hermes il fulcro della comicità del passo; riprendendo il *leitmotiv* secondo cui la scelta della materia cantata dall'aedo si basa sui gusti e la natura dell'uditorio, Eustazio insiste sulla consonanza tra il riso provocato dalla battuta del dio e la sua appropriatezza al pubblico dei Feaci. Per Eustazio si tratta di una vera e propria questione di identificazione. Data l'inclinazione ai piaceri, riconosciuta ai sudditi di Alcinoο, questi ultimi non possono non trarre diletto dalle parole di un dio che dice ciò che direbbe un uomo libidinoso, ὅποῖα ἐρεῖ ἄν ἀνήρ κήλων, dunque uno di loro<sup>278</sup>. Il pubblico di Demodoco può dunque riflettersi, identificarsi nel comportamento di Hermes ed è questo avvicinamento che rende il canto degli amori di Ares e Afrodite godibile e gradito al destinatario interno alla narrazione e che ad esso permette di ridere insieme alle divinità coinvolte.

## 7. Sulle orme di Omero

### 7.1 Il dialogo tra Hermes e Apollo: la riscrittura di Luciano

Il celebre dialogo tra Apollo e Hermes presente nel canto di Demodoco non andò incontro solo alla censura moralizzatrice. Esso fu notoriamente apprezzato per il suo umorismo e riscritto brillantemente, secoli dopo, da Luciano che ne trasse spunto per due dei suoi *Dialoghi degli dèi*, opera in cui confluisce, sottoposto a riadattamento, il patrimonio di miti

<sup>276</sup> L'idea, negli scoli, di un adeguamento del canto non solo alle richieste e ai gusti ma anche all'ἦθος del destinatario è di probabile discendenza aristotelica, cfr. *Rhetorica*, III, 1408a, 6-7, in cui si parla, nello specifico, degli adeguamenti stilistici alla natura del proprio uditorio diversificato sulla base di età, sesso, provenienza e, non ultimo, costumi morali; sul rapporto tra poeta e destinatario, cfr. Nannini (1986), pp. 29-31.

<sup>277</sup> Eustazio, *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, VIII, 267, p. 296.

<sup>278</sup> Eustazio, *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, VIII, 335, pp. 297-298. Nel suo commento al canto di Demodoco, Eustazio isola elementi amari (πικρά), come la scena di Efesto che sorprende la moglie adultera, elementi seri (σπουδαῖα), come l'intervento di Poseidone, ed elementi comici (γελοῖα) corrispondenti al riso degli dèi. Cfr. a proposito, Giannini (1995), pp. 1281-1292.

sugli dèi. I dialoghi luciani in cui si sdoppia il dialogo omerico possono essere considerate due variazioni sul tema. Luciano riutilizza una scena che già nell'*Odissea* si caratterizza per la sua struttura dialogica, mantenendo e amplificando la sua vena comica e la sua natura libertina.

Il *Dialogo* 21 si presenta come una riscrittura piuttosto fedele dell'originale, fatta eccezione per l'aspetto formale: Luciano mette in prosa ciò che in Omero è in esametri e attraverso alcune variazioni contenutistiche egli riesce a svincolare il dialogo dal modello di riferimento<sup>279</sup>:

ΑΠΟΛΛΩΝ: τί γε λάῃς, ὦ Ἑρμῆ;

ΕΡΜΗΣ: ὅτι γελοιότατα, ὦ Ἄπολλον, εἶδον.

ΑΠΟΛΛΩΝ: εἰπέ οὖν, ὡς καὶ αὐτὸς ἀκούσας ἔχω ζυγγελάῃν.

ΕΡΜΗΣ: ἡ Ἀφροδίτη ζυνοῦσα τῷ Ἄρει κατείληπται καὶ ὁ Ἥφαιστος ἔδησεν αὐτοὺς ζυλλαβῶν.

ΑΠΟΛΛΩΝ: πῶς; ἠδὺν γάρ τι ἐρεῖν ἔοικας.

ΕΡΜΗΣ: ἐκ πολλοῦ, οἶμαι, ταῦτα εἰδὼς ἐθήρευεν αὐτοῦς, καὶ περὶ τὴν εὐνήν ἀφανῆ δεσμὰ περιθεῖς εἰργάζετο ἀπελθὼν ἐπὶ τὴν κάμινον· εἶτα ὁ μὲν Ἄρης ἐσέρχεται λαθῶν, ὡς ὤφειτο, καθορᾶ δὲ αὐτὸν ὁ Ἥλιος καὶ λέγει πρὸς τὸν Ἥφαιστον. ἐπεὶ δὲ ἐπέβησαν τοῦ λέχους καὶ ἐν ἔργῳ ἦσαν καὶ ἐντὸς ἐγεγένητο τῶν ἀρκύων, περιπλέκεται μὲν αὐτοῖς τὰ δεσμά, ἐφίσταται δὲ ὁ Ἥφαιστος. ἐκείνη μὲν οὖν — καὶ γὰρ ἔτυχε γυμνῆ οὔσα — οὐκ εἶχεν ὅπως ἐγκαλύψαιτο αἰδουμένη, ὁ δὲ Ἄρης τὰ μὲν πρῶτα διαφυγεῖν ἐπειρᾶτο καὶ ἤλπιζε ῥήξειν τὰ δεσμά, ἔπειτα δὲ συνεῖς ἐν ἀφύκτῳ ἐχόμενον ἑαυτὸν ἰκέτευε.

ΑΠΟΛΛΩΝ: τί οὖν; ἀπέλυσεν αὐτοῦς ὁ Ἥφαιστος;

ΕΡΜΗΣ: οὐδέπω, ἀλλὰ ζυγκαλέσας τοὺς θεοὺς ἐπιδείκνυται τὴν μοιχείαν αὐτοῖς· οἱ δὲ γυμνοὶ ἀμφοτέρω κάτω νενευκότες ζυνδεδεμένοι ἐρυθριῶσι, καὶ τὸ θέαμα ἥδιστον ἐμοὶ ἔδοξε μονονουχὶ αὐτὸ γινόμενον τὸ ἔργον.

ΑΠΟΛΛΩΝ: Ὁ δὲ χαλκεὺς ἐκεῖνος οὐκ αἰδεῖται καὶ αὐτὸς ἐπιδεικνύμενος τὴν αἰσχύνην τοῦ γάμου;

ΕΡΜΗΣ: μὰ Δί', ὅς γε καὶ ἐπιγελά ἐφεστῶς αὐτοῖς. ἐγὼ μέντοι, εἰ χρὴ τάληθές εἰπεῖν, ἐφθόνουν τῷ Ἄρει μὴ μόνον μοιχεύσαντι τὴν καλλίστην θεόν, ἀλλὰ καὶ δεδεμένῳ μετ'

<sup>279</sup> La traduzione di questo e degli altri dialoghi presenti nel testo è di Lami e Maltomini.

αὐτῆς.

ΑΠΟΛΛΩΝ: οὐκοῦν καὶ δεδέσθαι ἂν ὑπέμεινας ἐπὶ τούτῳ;

ΕΡΜΗΣ: σὺ δ' οὐκ ἂν, ὦ Ἄπολλον; ἰδὲ μόνον ἐπελθὼν· ἐπαινέσομαι γάρ σε, ἢν μὴ τὰ ὅμοια καὶ αὐτὸς εὗξῃ ἰδών.

APOLLO: Perché ridi, Hermes?

HERMES: Perché, Apollo, ho visto qualcosa di molto ridicolo.

APOLLO: Raccontami dunque, così dopo aver ascoltato potrò ridere con te.

HERMES: Afrodite è stata colta mentre giaceva con Ares, e Efesto li ha presi insieme e incatenati.

APOLLO: Come? Sembra che tu stia per raccontare qualcosa di piacevole.

HERMES: Da molto tempo, credo, sapendo tutto faceva loro la posta e così, messe tutt'intorno al letto delle catene invisibili, se ne era andato a lavorare nella fucina. Più tardi entra Ares di nascosto, così pensava, ma Elios lo scorge e lo dice a Efesto. Dopo essersene andati a letto, mentre erano all'opera si ritrovarono in trappola: le catene gli si avviluppano intorno ed Efesto gli è sopra. Lei, che si trovava nuda, piena di vergogna, non sapeva come coprirsi. Ares invece, dapprima provò a fuggire sperando di rompere le catene, poi, dopo aver capito di non avere più scampo, si mise a supplicarlo.

APOLLO: E allora? Efesto lo ha liberato?

HERMES: Non ancora. Anzi, dopo aver chiamato a raccolta gli dèi, mostra loro la tresca. Quei due, nudi, a testa bassa e incatenati, sono rossi per la vergogna. A me è parso uno spettacolo molto delizioso, mancava solo di vederli all'opera!

APOLLO: Ma il fabbro non si vergogna a mostrare l'offesa compiuta al suo matrimonio?

HERMES: No, per Zeus! Sta su di loro e li deride. Io, però, se devo dirla tutta, provavo invidia per Ares, che non solo ha commesso adulterio con la dea più bella, ma se ne stava anche incatenato con lei.

APOLLO: Dunque tollereresti perfino di stare in catene per questo?

HERMES: E tu no, Apollo? Vai a dare solamente un'occhiata e se poi non ti augurerai anche tu la stessa cosa, un applauso!

Il primo, significativo scarto rispetto al testo omerico è che in Luciano il dialogo avviene quando i fatti si sono già verificati: esso si configura, dunque, come il racconto di un delizioso e ridicolo pettegolezzo da parte di Hermes ad Apollo che, diversamente dal passo originario, non ha assistito alla scena. Mentre nell'*Odissea* le due divinità sono entrambe testimoni oculari della scoperta dell'adulterio e si lasciano andare nell'immediato a commenti e battute, nel *Dialogo* luciano l'unico ad aver preso visione dell'accaduto è Hermes che, ridendo, riferisce ad Apollo quanto ha visto, invitandolo a sua volta a dare di persona uno sguardo ad Afrodite che giace ancora nuda e in catene nel talamo. Nei passaggi conclusivi si riscontra poi il secondo scarto rispetto all'*Odissea*: è Hermes che domanda ad Apollo se non sia disposto a stare in catene pur di giacere con Afrodite, mentre in Omero si verifica esattamente il contrario. Al di là delle differenze tra i due testi, non è difficile non riconoscere che il protagonista silenzioso della riscrittura di Luciano è il riso: Hermes ride perché ha visto qualcosa di davvero ridicolo, γελοιώτατα, uno spettacolo delizioso, come preciserà, τὸ θέαμα ἥδιστον ἔμοι ἔδοξε; Apollo vuole assolutamente essere messo al corrente dell'accaduto per poter ridere insieme a lui, ξυγγελᾶν; perfino Efesto, rappresentato nell'*Odissea* come un marito oltraggiato e pieno di sdegno per la condotta della moglie, non si vergogna qui di mostrare l'evidenza del tradimento e, soprattutto, di ridere sopra, ἐπιγελάων, alla coppia di amanti colta sul fatto. La sua reazione, diametralmente opposta a quella che si trova nell'*Odissea*, si dimostra lo scarto più evidente rispetto al racconto omerico. Tutto l'Olimpo ride della coppia di amanti, marito tradito compreso.

Mentre il dialogo 21 può essere considerato una trasposizione più o meno coerente dell'episodio omerico, il dialogo 17, sempre tra Hermes e Apollo, è invece liberamente ispirato ad esso: questa volta, oggetto di una feroce ironia è direttamente il dio Efesto:

ΕΡΜΗΣ: τὸ δὲ καὶ χωλὸν αὐτὸν ὄντα καὶ χαλκέα τὴν τέχνην, ὃ Ἄπολλον, τὰς καλλίστας γεγαμηκέναι, τὴν τε Ἀφροδίτην καὶ τὴν Χάριν.

ΑΠΟΛΛΩΝ: Εὐποτμία τις, ὃ Ἑρμῆ· πλὴν ἐκεῖνό γε θαυμάζω, τὸ ἀνέχεσθαι συνούσας αὐτῶ, καὶ μάλιστα ὅταν ὀρθῶσιν ἰδρῶτι ρέομενον, ἐς τὴν κάμινον ἐπικεκυφότα, πολὺν αἶθαλον ἐπὶ τοῦ προσώπου ἔχοντα· καὶ ὅμως τοιοῦτον ὄντα περιβάλλουσί τε αὐτὸν καὶ φιλοῦσι καὶ ξυγκαθεύδουσι.

ΕΡΜΗΣ: τοῦτο καὶ αὐτὸς ἀγανακτῶ καὶ τῶ Ἡφαιστῶ φθονῶ· σὺ δὲ κόμα, ὃ Ἄπολλον, καὶ καθάριζε καὶ μέγα ἐπὶ τῶ κάλλει φρόνει, κἀγὼ ἐπὶ τῇ εὐεξία καὶ τῇ λύρα· εἶτα, ἐπειδὴν κοιμᾶσθαι δέη, μόνοι καθευδήσομεν.

ΑΠΟΛΛΩΝ: ἐγὼ μὲν καὶ ἄλλως ἀναφροδίτος εἰμι ἐς τὰ ἐρωτικά δύο γούν, οὐς μάλιστα ἠγάπησα, τὴν Δάφνην καὶ τὸν Ὑάκινθον· ἡ μὲν ἀποδιδράσκει με καὶ μισεῖ, ὥστε εἴλετο ξύλον γενέσθαι μᾶλλον ἢ ἐμοὶ ξυνεῖναι, ὁ δὲ ἀπόλετο ὑπὸ τοῦ δίσκου, καὶ νῦν ἀντ' ἐκείνων στεφάνους ἔχω.

ΕΡΜΗΣ: ἐγὼ δὲ ἤδη ποτὲ τὴν Ἀφροδίτην — ἀλλὰ οὐ χρὴ ἀρχεῖν.

ΑΠΟΛΛΩΝ: οἶδα, καὶ τὸν Ἑρμαφρόδιτον ἐκ σοῦ λέγεται τετοκέναι. πλὴν ἐκεῖνό μοι εἶπέ, εἴ τι οἶσθα, πῶς οὐ ζηλοτυπεῖ ἡ Ἀφροδίτη τὴν Χάριν ἢ ἡ Χάρις αὐτήν.

ΕΡΜΗΣ: ὅτι, ὃ Ἄπολλον, ἐκείνη μὲν αὐτῷ ἐν τῇ Λήμῳ σύνεστιν, ἡ δὲ Ἀφροδίτη ἐν τῷ οὐρανῷ· ἄλλως τε περὶ τὸν Ἄρη ἔχει τὰ πολλὰ κάκεινου ἐρᾶ, ὥστε ὀλίγον αὐτῇ τοῦ χαλκέως τούτου μέλει.

ΑΠΟΛΛΩΝ: καὶ ταῦτα οἶει τὸν Ἥφαιστον εἰδέναι;

ΕΡΜΗΣ: οἶδεν· ἀλλὰ τί ἂν δρᾶσαι δύναίτο γενναῖον ὄρων νεανίαν καὶ στρατιώτην αὐτόν; ὥστε τὴν ἠσυχίαν ἄγει· πλὴν ἀπειλεῖ γε δεσμά τινα ἐπιμηχανήσεσθαι αὐτοῖς καὶ συλλήψεσθαι σαγηεύσας ἐπὶ τῆς εὐνῆς.

ΑΠΟΛΛΩΝ. οὐκ οἶδα· εὐξαίμην δ' ἂν αὐτὸς ὁ ξυλληφθησόμενος εἶναι.

HERMES: Però, Apollo, il fatto che questi che è zoppo e che fa l'operaio, si sia sposato le più belle, Charis e Afrodite!

APOLLO: Un colpo di fortuna, Hermes. Semmai mi meraviglio di questo, che cioè quelle riescano a starci insieme, specialmente quando lo vedono tutto sudato, curvo sulla fucina, tutto sporco di fuliggine in faccia. Eppure uno così se lo abbracciano, se lo baciano e ci dormono insieme.

HERMES: Questo mi provoca sdegno e mi rende invidioso di Efesto. Tu, Apollo, porti i capelli lunghi, suoni la cetra e sei orgoglioso della tua bellezza; io del mio vigore e della lira. Poi, quando bisogna andare a letto, dormiremo da soli.

APOLLO: Io, però, sono sfortunato in amore, soprattutto con quei due che ho amato di più, Dafne e Giacinto. Lei mi sfugge e mi odia a tal punto che ha preferito diventar un pezzo di legno piuttosto che stare con me, e lui è stato ucciso dal disco. Ed ora, invece di loro, ho delle corone.

HERMES: Una volta io con Afrodite...ma non bisogna vantarsi.

APOLLO: Lo so, e si dice che da te abbia generato Ermafrodito. Ma dimmi questo, se ne sai



qualcosa: perché Afrodite non è gelosa di Charis né Charis di lei?

HERMES: Perché, Apollo, quella sta con lui a Lemno e con Afrodite in cielo. E, soprattutto, questa è innamorata di Ares e non le importa niente di questo fabbro.

APOLLO: Credi che Efesto lo sappia?

HERMES: Lo sa. Ma che potrebbe fare vedendo che quello è forte, giovane e un guerriero? Così se ne sta tranquillo. Soltanto minaccia di fabbricare delle catene per loro e di prenderli in trappola mentre sono a letto.

APOLLO: Non lo sapevo, ma vorrei essere preso io con lei.

A differenza del dialogo 21, che presenta l'episodio della scoperta dell'adulterio come un evento già passato, nel dialogo 17 le macchinazioni di Efesto devono ancora essere messe in atto. Esso amplia inoltre l'orizzonte narrativo dell'episodio attraverso dettagli provenienti da altri racconti mitici riguardanti ciascuna delle divinità in questione. Oggetto e bersaglio del dialogo tra Apollo ed Hermes è il dio Efesto: le due divinità prendono di mira l'aspetto fisico del dio e non nascondono la loro invidia per il fatto che, nonostante i difetti del corpo e l'apparenza dimessa, Efesto sia riuscito comunque a conquistare due dee bellissime, Charis e Afrodite, al contrario di Apollo e Hermes, più sfortunati in amore seppur più piacenti. Luciano gioca con la discrepanza, presente in Omero, per cui nell'*Iliade* sposa del dio è Charis, nell'*Odissea* Afrodite. Lo scrittore risolve umoristicamente la contraddizione e le due dee diventano entrambe, contemporaneamente, spose del dio, sebbene a loro insaputa! Allo stesso modo l'autore recupera e insiste, rende oggetto di riso, il connubio incongruente tra il brutto Efesto e le sue belle spose, su cui si impernia anche l'episodio omerico. Luciano condensa dunque in un unico dialogo elementi e scene differenti, episodi diversi del mito, riguardanti la caratterizzazione e la rappresentazione del divino, riadattandoli tra loro come se si trattasse di un collage, con umorismo e leggerezza: l'aspetto di Efesto, la cui descrizione si riallaccia direttamente a quella del libro XVIII dell'*Iliade*; le due mogli del dio; l'accenno all'amore di Apollo per Dafne e Giacinto, due storie non certo a lieto fine, trasformate in sospirati ricordi; l'unione tra Hermes e Afrodite che porta alla nascita di Ermafrodito; l'episodio dell'adulterio. Nello spassoso dialogo di Luciano, il materiale omerico, che funge da *ipotesto*, viene rielaborato così da diventare il punto di partenza per una creazione nuova che conserva ed espande il taglio umoristico e l'impostazione dialogica già contenuti nel

modello originale<sup>280</sup>. Da questo punto di vista l'autore è facilitato nel suo lavoro, rispetto agli altri dialoghi, dal momento che gli elementi costitutivi delle sue scelte stilistiche si ritrovano già in Omero. Ciò non toglie originalità alla riscrittura di Luciano, che è anzi abilissimo nel trovare nuovi motivi di riso in un episodio già alla base comico. La genialità dello scrittore di Samosata risiede nella capacità di riplasmare e rifunzionalizzare il patrimonio di storie riguardanti gli dèi, trasmesse da una secolare tradizione letteraria e di cui egli possiede, come tanti eruditi suoi contemporanei, una conoscenza vasta e particolareggiata. Luciano conferisce nuova linfa vitale a un'eredità con cui si cerca un modo diverso, innovativo, per dialogare<sup>281</sup>.

I *Dialoghi degli dèi* nella loro interezza formano una galleria di scenette divine in cui il materiale mitico, risistemato e opportunamente orientato, diventa strumento di comicità. Intanto, la scelta stilistica della forma dialogica consente non solo di attualizzare gli episodi divini, spazzando via la polvere accumulata nei secoli; essa crea un abbassamento verso toni più colloquiali, quasi familiari, dando al lettore l'impressione di assistere a scambi informali, privati, effettuando una vera e propria incursione nella vita intima della famiglia olimpica, come se si trattasse di una famiglia umana<sup>282</sup>. Gli dèi si esprimono, parlano tra loro, si raccontano storielle e pettegolezzi, si fanno confidenze e si interrogano sulle bizzarrie della vita come se fossero uomini, assumendo i toni vernacolari della prosa da conversazione. Enfatizzando incongruenze e stranezze dei racconti, come le due mogli di Efesto nei poemi epici, Luciano trasla e rilegge la materia mitica su un piano tutto umano<sup>283</sup>. Per esempio nel *Dialogo 2*, Hermes si stupisce di aver dato i natali a Pan, un dio dall'aspetto caprino, talmente brutto da farlo sfigurare. Com'è possibile che il bel dio Hermes, come lui stesso modestamente si definisce, abbia generato una simile figliolanza<sup>284</sup>? Come racconterà lo stesso Pan, le ragioni del suo aspetto derivano dal fatto che per unirsi a sua madre Penelope, figlia di Icaro, Hermes aveva assunto l'aspetto di un capro: cheché ne dica l'Argifonte, Pan è davvero la copia di suo padre! Hermes dunque non può che accettarlo come suo figlio,

<sup>280</sup> Per il rapporto di Luciano con Omero e più in generale con i testi letterari ripresi con intenti parodici nelle sue opere si vedano Bouquiaux-Simon (1968); Camerotto (1998), pp. 15 e ss. Per le caratteristiche dei dialoghi luciani si veda Bompaire (1958), pp. 549 e ss.

<sup>281</sup> Troppo radicale e parziale è il giudizio di Lesky (1961), 30-40, che considera Luciano uno schernitore (Spötter) che ride degli dèi, ormai morti, della tradizione: "Die Götter der Tradition sind ab und tot. Jeder Spaß mit ihnen ist erlaubt" p. 33; con questa affermazione Lesky sembra non tenere conto delle altre, più antiche, rappresentazioni umoristiche e scherzose del divino che pure cita nel suo articolo.

<sup>282</sup> Camerotto (1996), pp. 137-157.

<sup>283</sup> Bracht Branham (1989), in particolare le pp. 127-163.

<sup>284</sup> Il tema della nascita di Pan è affrontata nello specifico nell'omonimo *Inno omerico XIX*, in cui madre del dio è la figlia dell'arcade Driope, v. 34, e non Penelope, che pure compare nelle versioni dell'episodio riportate da Erodoto, II, 145 e Plutarco, *De defectu oraculorum* 419d.

salvo chiedergli il piacere di non chiamarlo papà in pubblico:

EP: καὶ πρόσιθί μοι καὶ φιλοφρονοῦ· πατέρα δὲ ὄρα μὴ καλέσης με ἄλλου ἀκούοντος.

HERMES: Vieni pure a trovarmi e sii pure affettuoso. Padre, però, vedi di non chiamarmi se qualcun altro può sentire.

E sempre a proposito di prole divina, incredibili sono le nascite di Dioniso e di Atena, dati alla luce dal padre degli dèi. Per aver preso il posto di Semele nel portare a compimento la gestazione di Dioniso, Poseidone si domanda quale sia il ruolo di Zeus<sup>285</sup>:

ΠΟ: οὐκοῦν ἀμφοτέρα τοῦ Διονύσου τούτου καὶ μήτηρ καὶ πατήρ ὁ ἀδελφός ἐστιν;

EP: ἔοικεν. ἄπειμι δ' οὖν ὕδωρ αὐτῷ πρὸς τὸ τραῦμα οἴσων καὶ τὰ ἄλλα ποιήσων ἃ νομίζεται ὅσπερ λεχοῖ.

POSEIDONE: E così mio fratello a questo Dioniso gli è genitore due volte, madre e padre?

HERMES: Così pare. Beh, io me ne vado: voglio portargli dell'acqua per la ferita e sbrigare le altre cose che si usano per una puerpera.

Oltre ad essere nato due volte, Dioniso ha di conseguenza anche due madri<sup>286</sup>: Selene e Zeus. La nascita straordinaria del dio, garanzia della sua natura divina, è altresì incredibile perché i ruoli tradizionali dei genitori appaiono stravolti. Zeus dunque oltre ad essere padre di Dioniso ne è anche madre; la particolarità della gestazione del dio, letta da una prospettiva umana, diventa una stranezza al limite dell'impossibile sulla quale ironizzare. Il culmine della comicità è rappresentato dalla battuta conclusiva, pronunciata non a caso da Hermes il quale, alla stregua di una levatrice, si accinge a portare aiuto a Zeus che, per aver partorito suo figlio dalla coscia, è assimilato ironicamente a una puerpera. Oltre a giocare con l'ἀτοπία della nascita di Dioniso, Luciano non risparmia nemmeno il “parto” anticonvenzionale di

<sup>285</sup> *Dialoghi degli dèi*, 12.

<sup>286</sup> Euripide, *Baccanti*, vv. 88- 103; Diodoro Siculo, *Biblioteca*, III, 62,5, in relazione a Dioniso e alla sua nascita riporta l'appellativo διμήτωρ, colui che ha due madri; similmente in *Orphica Hymni*, 52, v. 9; da Ovidio, *Metamorfosi*, III, v. 317, Bacchus è definito *bis genitus*.

Athena. Ad aiutare Zeus nelle vesti di armata levatrice compare in questo caso Efesto. Alla richiesta del padre degli dèi di colpire con la scure la sua testa, l'artigiano divino reagisce dapprima con stupore: *πειρᾶ μου, εἰ μέμηνα;* - mi metti alla prova per vedere se sono pazzo? - salvo poi obbedire, memore delle ripercussioni subite in passato per aver disobbedito a Zeus<sup>287</sup>:

HF: τί τοῦτο; κόρη ἔνοπλος; μέγα, ὦ Ζεῦ, κακὸν εἶχες ἐν τῇ κεφαλῇ· εἰκότως γοῦν ὀξύθυμος ἦσθα τηλικαύτην ὑπὸ τῇ μήνιγγι παρθένον ζῳογονῶν καὶ ταῦτα ἔνοπλον· ἦ που στρατόπεδον, οὐ κεφαλὴν ἐλελήθεις ἔχων.

EFESTO: E questo cos'è? Una fanciulla in armi? Avevi un grosso malanno dentro il capo, Zeus. Naturale che tu fossi irritabile: covavi sotto le meningi una fanciulla di questa taglia, e armata per di più. Un accampamento ci avevi, non una testa, e non te n'eri accorto.

Luciano parodia la tradizione mitica e sottrae agli dèi la loro grandezza epica, la loro componente divina, isolandone solo i tratti antropomorfici e chiudendoli in ruoli stereotipati da commedia come il marito, l'amante, lo schiavo: la figura di Zeus, per esempio, è spesso schiacciata nel ruolo del marito che subisce la gelosia di sua moglie Era a causa dei/delle molteplici amanti che, escluso Ganimede, sembrano apprezzare Zeus solo quando non assomiglia a se stesso ma prende le forme di pioggia d'oro, cigno, toro (un vero colpo all'autostima del padre degli dèi!)<sup>288</sup>; Hermes è rappresentato come un domestico alle prese con gli ordini impossibili del suo padrone, Zeus, presso il quale svolge il suo servizio<sup>289</sup>. Scevro da intenti moralistici, lo scrittore di Samosata rivitalizza e modernizza scherzosamente il ruolo delle divinità in un'opera dai caratteri squisitamente artistici. Le storie sugli dèi, trasmesse dai miti e andate incontro alla critica di Senofane e al vaglio di Platone, sono "sfruttate" proprio nelle loro contraddizioni diventando così un'inesauribile fonte di divertimento e, indirettamente, un mezzo di indagine. Attraverso gli strumenti della parodia, Luciano riflette infatti sulla rappresentazione del divino codificata dal mito in quanto prodotto articolato dell'immaginazione umana non esente da contraddizioni,

<sup>287</sup> *Dialoghi degli dèi*, 13.

<sup>288</sup> *Dialoghi degli dèi*, 6; 8.

<sup>289</sup> *Dialoghi degli dèi*, 4. Si tratta di un motivo comico ampiamente trattato in Commedia da Aristofane, soprattutto nella *Pace* e nel *Pluto*, e che nel mondo latino sarà ripreso da Plauto nell'*Amphitruo*. Ci torneremo nelle pagine successive per un maggiore approfondimento.

soprattutto alla luce della riflessione filosofica sugli dèi. Il processo tocca il culmine nello *Zeus Tragedo*. Convocati in assemblea da Zeus, terrorizzato dalle idee dell'epicureo Damide, gli dèi sono rappresentati da Luciano addirittura come statue. Di qui l'ordine che Zeus dà a Hermes di disporli non a seconda dell'importanza o della potenza ma a seconda del materiale in cui sono stati scolpiti:

κάθιζε αὐτοὺς κατὰ τὴν ἀξίαν ἕκαστον, ὡς ἂν ὕλης ἢ τέχνης ἔχη, ἐν προεδρία μὲν τοὺς χρυσοῦς, εἶτα ἐπὶ τούτοις τοὺς ἀργυροῦς, εἶτα ἐξῆς ὅποσοι ἐλεφάντινοι, εἶτα τοὺς χαλκοῦς ἢ λιθίνους, καὶ ἐν αὐτοῖς τούτοις οἱ Φειδίου μὲν ἢ Ἀλκαμένους ἢ Μύρωνος ἢ Εὐφράνορος ἢ τῶν ὁμοίων τεχνιτῶν ποτετιμήσθων, οἱ συρφετώδεις δὲ οὗτοι καὶ ἄτεχνοι πόρρω που συνωσθέντες σιωπῇ ἀναπληρούντων μόνον τὴν ἐκκλησίαν.

Fa' che siedano secondo la dignità di ciascuno, secondo la materia o l'arte con cui è stato realizzato; nei primi posti dunque quelli d'oro, poi quelli d'argento, e a mano a mano quelli d'avorio, di bronzo e di marmo; e tra questi da' la precedenza a quelli fatti da Fidìa, da Alcamene, da Mirone, da Eufrano o da simili artefici; quelli volgari e malfatti siano stipati da qualche parte, tanto devono stare zitti e fare solo numero nell'assemblea.

Nello *Zeus Tragedo* gli dèi sono ridotti alle loro concezioni estetiche più estreme e la loro importanza è data esclusivamente dal materiale in cui sono stati realizzati<sup>290</sup>. Per questo, le prime file dell'assemblea finiscono con l'essere occupate paradossalmente da Attis, Anubi, Mitra, realizzati in oro massiccio; le divinità greche come la celebre Afrodite, realizzata in marmo da Prassitele, sono costrette invece alle ultime file. Le nuove divinità scalzano le vecchie, non solo nella realtà, ma anche nella metonimica rappresentazione luciana.

Non è nostro interesse discutere troppo nello specifico l'approccio di Luciano alla religione *tradizionale*, affrontato sotto diversi aspetti e da diverse angolazioni in numerose sue opere. Lo *Zeus Tragedo*, appena nominato, e lo *Zeus Confutato*, mettono in scena un Olimpo minacciato rispettivamente dalle idee della filosofia epicurea e cinica; l'*Assemblea degli dèi* dipinge invece, con il solito umorismo, un mondo olimpico alle prese con la decisione di accettare o meno al suo interno le divinità straniere. Più ampia e trasversale è invece la satira di Luciano nell'opera *Dei Sacrifici* rivolta alla concezione tradizionale delle

<sup>290</sup> Bracht Branham (1989), pp. 163-177.

divinità, all'antropomorfismo dei poeti e degli scultori, all'idolatria tipica dei suoi tempi e alla credenza che attraverso i sacrifici si possa ottenere il favore della divinità. Coscienza critica di un tempo in cui gli dèi sono ancora centrali e investiti di una certa importanza religiosa, culturale e civile, Luciano passa al setaccio di un'ironica razionalità secoli e secoli di credenze, di modi di rapportarsi con il divino, di rappresentarlo e di criticarlo, da Omero passando per Prassitele, senza trascurare, naturalmente, le scuole filosofiche: platonici, stoici, epicurei non sono di certo risparmiati<sup>291</sup>. L'approccio divertito dello scrittore di Samosata si rivolge a tutte le incongruenze della rappresentazione rapsodica e filosofica del divino. La riflessione luciana non assume però i tratti di una satira moralistica e demolitrice, né può considerarsi espressione di un ateismo latente, come sostenuto nel *Lessico Suda* dall'anonimo compilatore, di probabile fede cristiana che definisce Luciano “blasfemo o maldicente, o ateo per meglio dire, perché nei suoi dialoghi espone al ridicolo anche quanto è stato detto intorno alle cose divine”<sup>292</sup>. Nella rappresentazione tutta da ridere degli dèi nei *Dialoghi*, punto di partenza e di arrivo della nostra analisi, Luciano ironizza e modernizza una tradizione in cui pure non mancano esempi simili di trattazione umoristica del mondo divino. Paradossalmente, dunque, lo scrittore di Samosata si inserisce con coscienza in un solco ben tracciato che sin da Omero racconta anche con scherzosa levità la vita e le gesta degli immortali. Luciano espande questo modo di raccontare e descrivere gli dèi, facendone il perno poetico e stilistico di un'intera opera. Quelle stesse storie condannate e censurate dalla critica filosofica perché inverosimili o amorali, sono dunque recuperate da Luciano e riacomodate con l'intento specifico di far ridere e di divertire l'uditorio, sfruttando gli stessi paradossi, le stesse incongruenze, recuperando a volte gli stessi meccanismi del riso già presenti nei racconti originari<sup>293</sup>. La ripresa luciana del dialogo tra Apollo e Hermes ne è, da questo punto di vista, un perfetto esempio.

## 7.2 L'imitatio di Venere nel racconto di Ovidio

<sup>291</sup> A tal proposito si veda, Caster (1937); Bracht Branham (1989), pp. 135-163; Van Nuffelen (2011), pp. 179-199, rivede le posizioni della critica che considera Luciano un epicureo per il suo approccio alla religione tradizionale; Van Nuffelen mostra come la stessa filosofia epicurea sia oggetto di una rappresentazione comica e stereotipata e come dunque non sia esente dalla satira dello scrittore di Samosata; Withmarsh (2015), in particolare pp. 409-421.

<sup>292</sup> *Suidae Lexicon*, λ, 683 Adler: <Λουκιανός,> Σαμοσατεύς, ὁ ἐπικληθεὶς βλάσφημος ἢ δὺσφημος, ἢ ἄθεος εἶπεῖν μᾶλλον, ὅτι ἐν τοῖς διαλόγοις αὐτοῦ γελοῖα εἶναι καὶ τὰ περὶ τῶν θεῶν εἰρημένα παρατίθεται. Il compilatore è di fede cristiana e alcune righe più in basso torna nuovamente a criticare il nostro per la sua satira rivolta anche contro la figura di Cristo.

<sup>293</sup> Halliwell (2017), in particolare le pp. 45 e ss.

La storia divina narrata da Demodoco nell'*Odissea* conosce una certa fortuna anche tra gli scrittori in lingua latina, appartenenti a una cultura e professanti una religione diversa da quella che aveva dato alla luce il racconto degli amori di Ares e Afrodite. Una delle riscritture più interessanti per la nostra disamina è quella di Ovidio nel libro II dell'*Ars Amatoria*<sup>294</sup>. Il poeta ha un vero e proprio debole per questa storia; essa fa la sua comparsa, in alcune occorrenze sotto forma di fugace accenno, in quasi tutte le opere del nostro, negli *Amores*<sup>295</sup>, nelle *Metamorfosi*<sup>296</sup> e infine nei *Tristia*<sup>297</sup>. Già prima di lui, un riferimento agli amori di Venere e Marte, e allo stretto legame tra le due divinità si può ritrovare nell'apertura del *De rerum natura* di Lucrezio e nel libro IV delle *Georgiche* di Virgilio<sup>298</sup>. L'associazione nel culto tra Venere e Marte, parallela a quella tra Afrodite e Ares presente in Grecia sin dall'età arcaica, acquisisce consistenza anche nel panorama latino solamente in età augustea. Pur essendoci la testimonianza del *lectisternium* del 217 a.C., è solo con Augusto e i poeti del suo tempo che la coppia di Marte e Venere riceve una sua definitiva ufficializzazione, ideologica, architettonica e poetica. *Venere Genetrix*, madre di Enea, e progenitrice dei suoi discendenti, trova così il suo posto accanto al padre di Romolo e Remo, nonché di tutti i romani, Marte. In un'importante operazione di immagine e legittimazione, Ottaviano ricollega la sua stessa figura alle due divinità, per il tramite della discendenza della *gens Julia* da Venere e del legame particolare degli *Octavii* con il dio Marte. Proprio a questa coppia sarà dedicato il *Pantheon* nel 25 a.C., e una rappresentazione statuaria li celebra nel frontone del tempio di Marte Ultore, nel 2 a.C.<sup>299</sup>. L'importanza della coppia formata da Marte e Venere nel programma politico, religioso e culturale di Augusto si riverbera anche nell'opera di Ovidio. Sotto l'influenza della cultura greca e del suo repertorio di racconti, il poeta di Sulmona, come già Lucrezio e Virgilio, riconnette le due divinità romane alla storia più famosa e più discussa narrata a proposito delle corrispondenti figure divine della religione greca, la storia dell'adulterio. Nella produzione ovidiana c'è tuttavia un profondo scarto tra la riscrittura dell'*Ars* e quella delle *Metamorfosi*. In queste ultime, il racconto del mito olimpico fatto dalla giovane e pudica Leuconoe si fa più composto e più sostenuto, non

<sup>294</sup> La riscrittura occupa i vv. 561- 590.

<sup>295</sup> *Amores*, I, 9, vv. 39-40.

<sup>296</sup> *Metamorfosi*, IV, vv. 167- 192.

<sup>297</sup> *Tristia*, II, vv. 377-378.

<sup>298</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, I, vv. 31-40; Virgilio, *Georgiche*, IV, vv. 345-346.

<sup>299</sup> Un'ottima disamina del ruolo giocato dalla coppia Venere-Marte nell'ideologia augustea e nei poeti del suo tempo è in Schilling (1954), pp. 324- 374; sull'importanza della figura di Venere per Augusto e i poeti augustei cfr. Johnson (1996), pp. 125-149.

solo in conseguenza dell'identità della narratrice e di una certa necessità di coerenza con lo stile, i toni e il linguaggio dell'opera epica, ma anche in virtù di una maggiore attenzione dell'autore delle *Metamorfosi* a rifuggire la licenziosità dell'*Ars* e sottrarsi alla scure augustea. Scure che comunque si sarebbe abbattuta sull'autore, di lì a poco, con la punizione all'esilio. Nell'opera, la rievocazione dell'adulterio divino non è esente da una certa insistenza sulla connotazione immorale della vicenda, definita da un ravvicinato e insistito utilizzo di termini eticamente orientati, rispettivamente l'avverbio *turpiter* al v. 187, e l'aggettivo *turpis*, al v. 188; lo scambio di battute tra Apollo e Hermes è fortemente castigato, ridotto a poco più di due emistichi nei quali Ovidio elimina la componente comica e scherzosa della versione omerica, accennando solo in modo cursorio a un non meglio identificato dio, *aliquis de dis non tristibus*, desideroso di sperimentare la stessa turpe fine di Marte pur di giacere con Venere; parimenti appena accennato è il riso delle altre divinità<sup>300</sup>. Perfettamente uguale e contraria, animata da toni più licenziosi, è invece la trattazione del mito nell'*Ars*, come sappiamo precedente a quella delle *Metamorfosi*, trattazione che, al pari dell'intera opera, risulta animata da uno spirito libertino e deliberatamente provocatorio. Ovidio narra, con una certa *levitas* elegiaca, tutti i particolari che saranno invece sottaciuti con pudicizia nella versione delle *Metamorfosi*. Da terribile guerriero Marte si è trasformato in un soldato innamorato, irretito dall'amore per la dea, *de duce terribili factus amator erat* al v. 564; Venere da parte sua, non mostra alcuna resistenza, *nec Venus...rustica Gradivo difficilisque fuit* ai vv. 365-366, ma cede docilmente alle avances del dio. Tra le due divinità, inizia una frequentazione scandita da incontri segreti, la colpa dell'adulterio è, nelle parole del poeta, ammantata da una coltre di riserbo e pudore, *plena verecundi culpa pudoris erat* al v. 572. Il resto del racconto ovidiano riprende le stesse tappe della versione omerica: lo svelamento della relazione a Vulcano da parte del Sole; la realizzazione di sottili e invisibili catene; l'intrappolamento dei due amanti esposti nudi allo sguardo degli altri dèi; l'intervento di Nettuno; la fuga di Marte e Venere rispettivamente in Tracia e a Pafo. Nel narrare una storia, *fabula*, come viene definita all'inizio della sezione dedicata, antica di già almeno otto secoli, Ovidio introduce tuttavia delle importanti variazioni e indirette allusioni alla sua cultura, non ultimo alle innovazioni, ai mutamenti legislativi voluti da Augusto. La più grande e macroscopica novità, funzionale e coerente con le finalità dell'*Ars*, consiste in una vera e propria operazione di ribaltamento etico: il poeta, pur riconoscendo l'illegittimità dell'adulterio bollato con il termine *culpa* al v. 572, si mostra assai più indulgente con la coppia di amanti e in definitiva assai critico verso il

<sup>300</sup> Baldo (1986) pp. 124-128.



comportamento del Sole, delatore dei ripetuti incontri segreti e per questo ironicamente accusato di essere di cattivo esempio, *quam mala, Sol, exempla moves* al v. 575, e critico di Vulcano. Delle arti di quest'ultimo e della trappola costruita il narratore non tesse alcuna lode, a differenza del racconto omerico, nel quale l'abilità di Efesto è riconosciuta e apprezzata, considerata esemplare e vincente sulla forza di Ares. È infine con toni elegiaci, finalizzati ad addolcire anche il pubblico più severo, quelli con cui il poeta descrive la scena dell'imprigionamento dei due amanti, Venere con il volto rigato dalle lacrime, *vix lacrimas Venerem continuisse putant*, la nudità dei loro corpi e l'impossibilità di nascondere il volto e le parti intime allo sguardo delle altre divinità, *non vultus texisse suos, non denique possunt/partibus obscenis obposuisse manus*, ai vv. 582- 584. Tuttavia la patetica descrizione delle divinità colte in flagrante, impotenti e incapaci di difendersi, è alleviata, come nell'*Odissea*, dalla battuta (non più uno scambio, dunque) pronunciata ridendo, *ridens*, da uno degli immortali, pungente esclusivamente nei confronti del colpevole, appellato ironicamente *fortissime Mavors*, ai vv. 585-586. Anche in questa riscrittura del mito, Ovidio non fa nomi, e trasforma il riso corale degli dèi nel riso di una sola delle divinità. Nel racconto dell'*Ars*, inoltre, verso il marito tradito e desideroso di vendetta, definito *demens*, al v. 591, non c'è nessuna forma di compassione: criticabile è la sua azione perché scioccamente collerica e inefficace: l'inganno ordito da Vulcano per catturare platealmente gli amanti ha ulteriormente rafforzato il legame tra i due che dopo essere stati liberati, continuano a vedersi e a fare ciò che prima tenevano nascosto, *quod ante tegebant, liberius faciunt, et pudor omnis abest* ai vv. 589-590. L'onta per il marito è divenuta, così, doppia e reiterata. Questa inversione generale di prospettiva risulta dunque provocatoriamente meno severa— lo ripetiamo— verso l'adulterio narrato, e secondo alcuni studiosi potrebbe contenere addirittura una qualche allusione critica nei confronti del provvedimento augusteo della *Lex Iulia de adulteriis*, che prevedeva aspre ritorsioni non solo verso gli adulteri ma anche verso chi si rifiutava di denunciarne la relazione<sup>301</sup>.

Considerata l'importanza ad essa accordata dalla cultura romana e augustea, la figura più interessante nella riscrittura ovidiana è decisamente quella di Venere, sotto la cui egida si pone il poeta dell'*Ars*, *me Venus artificem tenero praecepit Amori*, come enunciato al v. 7 del libro I. Nel racconto dell'adulterio divino, la dea che sovrintende alla sfera amorosa e alla sessualità — quest'ultima anche nelle sue manifestazioni extra-coniugali e legalmente perseguibili— è rappresentata in tutta la sua lasciva sensualità. Nel libro III, nello strizzare

<sup>301</sup> Su questo specifico passo cfr. Pianezzola (1972), p. 53 n. 39; sulla tematica più generale dell'adulterio nell'*Ars* si veda invece Davis (2006), pp. 85-95.

nuovamente l'occhio a una certa disinibizione sessuale femminile, il poeta si serve ancora una volta della figura di Venere, dei suoi diversi amori, in particolare di quello per Anchise che portò alla nascita di Enea, e di quello verso Marte da cui generò Armonia, per esortare spudoratamente le donne – non solo le prostitute, le liberte e le schiave, ma probabilmente tutte le donne, come suggerisce il generico quanto ambiguo appellativo *genus o mortale* - a concedersi agli uomini, *gaudia nec cupidis vestra negate viris* al v. 88. Dalle parole ovidiane non è certo esente un certo gusto per la provocazione nei confronti delle incongruenze del moralismo augusteo. La Venere *genetrix* e *victrix*, colei che assiste e protegge il popolo romano e di cui Augusto si proclama fiero discendente, è anche la divinità che sovrintende alla sfera amorosa in tutte le sue forme, lecite e illecite, e la stessa dalla cui relazione con Anchise, di fatto extra-coniugale e dunque non certo lecita se ricondotta alla morale dei Romani, è nato Enea<sup>302</sup>. Nel passo dell'*Ars* la dea assurge addirittura a esempio positivo di promiscuità per le donne; il mondo divino diventa dunque metro di paragone e punto di riferimento per la moralità e l'immoralità umana. Lo stesso dicasi per il racconto dell'adulterio di Venere e Marte. I protagonisti della storia divina sono, a seconda dei contestuali scopi del poeta, esemplari o criticabili; il mondo degli dèi assume la funzione di un paradigma nel quale il pubblico di Ovidio può rispecchiarsi. È il modo stesso in cui sono raccontate le divinità e le loro storie, modellate su quelle umane, ad autorizzare il confronto. Tuttavia, voler fare del mondo divino un paradigma, un metro di confronto per il mondo umano, può rivelarsi alla fine inadeguato. Ed è con questa inadeguatezza che il poeta gioca.

Per le finalità dell'opera di Ovidio e per il pubblico cui essa è destinata, dunque, un ruolo di rilievo è certamente ricoperto dalla dea Venere. Nel raccontare la storia dell'adulterio, Ovidio insiste nel descrivere la dea come un'adultera, frivola e noncurante del marito di cui non esita a ridere in presenza dello stesso amante. Ed è qui uno dei punti più innovativi della riscrittura ovidiana. Ai versi 567-570, il poeta rimprovera bonariamente la dea di aver riso del marito e di essersi addirittura cimentata in una sua imitazione davanti a Marte<sup>303</sup>:

*A, quotiens lasciva pedes risisse mariti*

*Dicitur et duras igne vel arte manus!*

*Marte palam simul est Vulcanum imitata (decebat)*

*Multaque cum forma gratia mixta fuit.*

<sup>302</sup> Cfr. *Tristia*, II, vv. 261-262. Johnson (1996).

<sup>303</sup> La traduzione è di Pianezzola.

Oh quante volte rise allegramente - si dice – dei piedi del marito  
E delle mani indurite dal fuoco e dal lavoro!  
Era carina quando, davanti a Marte, fece l'imitazione di Vulcano,  
e alla bellezza s'aggiungeva un'infinita grazia.

Venere deride il consorte, i cui arti sono oggetto di deformità, non solo i piedi ma anche le mani, la cui forma è stata alterata e indurita dal duro lavoro di fabbro. La bruttezza di Vulcano è infatti oggetto di parodia da parte della dea che ne abbozza un'imitazione; come ci tiene a rimarcare il poeta, Venere non risulta però ridicola o imbruttita; pur parodiando lo storpio marito, la dea comunica comunque una sensazione di grazia e bellezza. Il passo ovidiano richiama alla mente l'immagine del claudicante Efesto nel libro I dell'*Iliade* in cui il dio, cimentandosi nel ruolo del coppiere, imita i due coppieri divini Ebe e Ganimede, risultando così ridicolo a causa del contrasto con la loro bellezza. Nei versi di Ovidio, l'intento parodico della dea è invece chiaro: Venere si diverte e vuole divertire il suo amante alle spalle e alle spese del marito, zimbello dell'intera vicenda. La scena ovidiana è eccezionale: una divinità imita un'altra divinità deliberatamente. Ma c'è dell'altro. Ovidio attribuisce a una divinità un atto che è anche umano, quello dell'*imitatio* e che, nella sua dimensione performativa, contraddistingue nello specifico la figura degli *histriones*, siano essi attori di commedie o tragedie, attori di mimo o danzatori di pantomimo<sup>304</sup>. Il passo ovidiano getta dunque un ponte tra il mondo delle arti sceniche e dei suoi performers e la figura di Venere. L'universo semantico e culturale costruito attorno alla figura dell'attore si intreccia infatti con la figura della dea e si interseca con la dimensione erotica e il lessico amoroso. Nella pratica dell'*imitatio* che gli è propria, l'*histrion* si distingue infatti per la sua *venustas*, per una bellezza che è grazia di movimenti, piacere estetico ed erotico, ma anche per la sua duttilità fisica e sensualità, *mollitia*, come la definiscono i Romani. Applicata alle arti sceniche, la *mollitia* è la sinuosa polimorfia del corpo che consiste anche nella capacità dell'attore di adattarsi di volta in volta al ruolo ricoperto, sia esso maschile o femminile; per

<sup>304</sup> Come può desumersi da Cicerone, *De oratore*, III, 214. Secondo l'Arpinate, la differenza tra *oratores* e *histriones* è che i primi sono *veritatis ipsius actores* mentre i secondi *imitatores veritatis*; la stessa differenziazione è espressa anche in II, 34: *qui actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior?*; allo stesso modo si esprime Quintiliano nel differenziare il discorso oratorio dalla recitazione attoriale, *Institutio oratoria*, XI, 3, 182: *aliud oratio sapit nec vult nimium esse condita; actione enim constat, non imitatione*. Tanto Cicerone quanto Quintiliano ridefiniscono il perimetro della figura dell'attore facendo ricorso proprio al concetto di *imitatio*, sua prerogativa specifica, cfr. Dupont (2000), pp. 34-37; Manzoni (2017), 99-112. È fonte di riso una *depravata imitatio*, l'imitazione che si ottiene dalla distorsione caricaturale, parodica, della voce e del corpo, quale per esempio quella del vecchio eseguita dall'attore comico Roscio, come racconta Cicerone; da distinguersi da un'*imitatio* eccessiva e volgare, propria del mimo; *De oratore*, II, 242.

questo essa è associata all'effeminatezza e a una forma di disinibizione sessuale, *impudicitia*: alla mollezza del corpo si associa presto una mollezza morale che fa dell'*histrion* una figura sociale ambigua, ammirevole per la sua arte ma allo stesso tempo deplorabile, un *infamis*<sup>305</sup>. Al pari dell'attore, la *mollitia* caratterizza anche e soprattutto la dea Venere, *neque enim dea mollior ulla est*, come scrive lo stesso Ovidio al v. 565, poco prima del passo che abbiamo riportato di sopra<sup>306</sup>. E di fatto, nel racconto ovidiano, la dolce sensualità della dea si coniuga a una disinibizione sessuale che si traduce nell'offerta dei suoi piaceri *oranti Gradivo* e nel realizzare *cum forma gratia mixta* un'imitazione del consorte. L'importanza della figura religiosa di Venere per il mondo delle arti sceniche è confermata anche da Tertulliano mediante il ricorso agli stessi termini e concetti presenti nel racconto ovidiano, da noi appena analizzati. Nel *De Spectaculis*, l'apologeta ricorda come il *patrocinium* delle arti sceniche sia accordato dai romani a Libero e Venere: *quae privata et propria sunt scaenae, de gestu et corporis flexu mollitiae Veneris et Liberi immolant, illi per sexum, illi per luxum dissolutis*<sup>307</sup>. La connessione tra la figura dell'*histrion* e Venere, sebbene non direttamente palesata dal poeta dell'*Ars*, è resa evidente dalla risonanza e dal significato che le parole e le immagini composte da Ovidio evocano e rivestono nella cultura romana. Questa rete semantica sottende al passaggio logico che consente di associare la dea tanto al *lusus* amoroso quanto al *ludus* scenico, associazione che il poeta esemplifica innestando nel contesto erotico dell'episodio una scena che suggerisce quasi una performance attoriale della protagonista femminile. Nei suoi gesti parodici, accompagnati dal riso e pieni allo stesso tempo di *venustas*, Venere assomiglia essa stessa a un'attrice, forse una disinibita attrice di mimo oppure, come hanno suggerito alcuni critici, di pantomimo. È noto d'altronde che gli amori di Venere e Marte fossero uno dei temi mitologici oggetto di rappresentazioni pantomimiche<sup>308</sup>; lo stesso Ovidio ricorda nei *Tristia*, come molte delle storie da lui narrate fossero divenute materia di spettacoli, *mea sunt populo saltata poemata saepe*<sup>309</sup>. Non è dunque da escludersi un gioco metaletterario del poeta nella descrizione di una Venere in procinto di suggerire, mimando, i gesti che un'attrice umana in carne e ossa avrebbe poi eseguito al suo posto, davanti al pubblico spettatore<sup>310</sup>. Queste ultime sono tuttavia, pure

<sup>305</sup> Per una discussione su *mollitia*, *venustas* e *impudicitia* nella figura dell'attore si rinvia a Dupont (2000), pp. 74-77.

<sup>306</sup> Sulla *mollitia* e sul rapporto tra questo concetto e la dea Venere nella cultura romana cfr. Sissa (2010), pp. 283 e ss, in particolare le pp. 326-336.

<sup>307</sup> *De Spectaculis*, 10.

<sup>308</sup> Luciano, *De Saltatione*, 63

<sup>309</sup> II, v. 519.

<sup>310</sup> Ingleheart (2008), p. 207; Secondo Jollivet (2005) il racconto ovidiano permette di ipotizzare la proiezione della pantomima a soggetto mitico nello stesso mondo divino: gli dèi sarebbero così da considerarsi gli

suggerimenti, indimostrabili. Quel che è certo è che Ovidio recupera una storia nata in seno alla cultura e alla religione greca e la riscrive ancorandola al suo tempo, alle sue coordinate culturali e religiose. Nella sua personale “traduzione” degli amori di Ares e Afrodite, Ovidio assomma nella figura di Venere non solo quegli aspetti che la riconducono alla dimensione amorosa ed erotica, asse portante dell’intera *Arts* e su cui la dea esercita la sua influenza, ma anche quelle caratteristiche che definiscono l’associazione della dea al riso e alle arti sceniche.

### 8. Omero e il comico: gli dèi e gli uomini nell’*Iliade* e nell’*Odissea*

Omero padre del comico? Se Aristotele rintraccia nel *Margite* i prodromi della comicità, prima che questa si concretizzi in un vero e proprio genere<sup>311</sup>, l’*Iliade* e l’*Odissea* sono considerate anch’esse anticipatrici del genere, sebbene non dallo Stagirita, che le aveva classificate invece come anticipatrici della tragedia. È lo pseudo-Plutarco nella *Vita di Omero* a indicarci gli elementi e gli episodi dei due poemi in grado di muovere al riso e da cui avrebbe avuto origine, dunque, la commedia<sup>312</sup>:

Οὐδὲν δὲ ἔλασσον καὶ ἡ κωμῳδία ἐνθένδε ποθὲν ἔλαβε τὴν ἀφορμὴν· εὗρε γὰρ ὅτι καὶ παρ’ <αὐ>τῷ τὰ σεμνότατα καὶ ὑψηλότατα διηγουμένῳ ἐπεισόδια τινα ἔστι γέλωτα κινουῦντα, ὥσπερ ἐν τῇ Ἰλιάδι ὁ μὲν Ἥφαιστος χωλεύων εἰσάγεται, οἰνοχοῶν τοῖς θεοῖς, ‘ἄσβεστος δ’ ἄρ’ ἐνῶρτο γέλωτος μακάρεσσι θεοῖσιν’, ὁ δὲ Θερσίτης, τῷ τε σώματι ‘αἰσχιστος’ καὶ τὴν ψυχὴν κάκιστος, ἐκ τοῦ θορυβεῖν καὶ κακολογεῖν καὶ αὐχεῖν, ἐφ’ οἷς οὐδεὶς τῶν ἐν δυνάμει καθεστηκότων, καὶ ἐπὶ τούτοις κολάζεσθαι, γελᾶν ἐπ’ αὐτῷ παρασκευάζων ‘οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ’ αὐτῷ ἠδὺ γέλασαν’. ἐν δὲ τῇ Ὀδυσσεΐα ὁ παρὰ τοῖς ἠδυπαθοῦσι Φαίαξι μελωδὸς ἄδει τὴν Ἄρεος καὶ Ἀφροδίτης μοιχείαν, καὶ ὅπως ἐμπεσόντες εἰς τὰ τοῦ Ἥφαιστου δεσμὰ κατάφωροί τε ἐγένοντο καὶ γέλωτα παρέσχον τοῖς ἄλλοις θεοῖς, οἱ καὶ ἔσκωψαν χαριέντως πρὸς ἀλλήλους. καὶ παρὰ τοῖς ἀσώτοις μνηστήρσιν εἰσάγεται ὁ πτωχὸς Ἴρος, τῷ γενναιοτάτῳ Ὀδυσσεῖ ἐρίζων εἰς πάλιν καὶ ἐν τῷ ἔργῳ φαινόμενος καταγέλαστος.

iniziatori del genere. Lo studioso suppone infine, a nostro parere un po’ fantasiosamente, il tentativo da parte di omeristi di età augustea di ricondurre a Omero, e dunque al più antico canto di Demodoco, le radici della pantomima stessa.

<sup>311</sup> *Poetica*, 1448 b34-38.

<sup>312</sup> II, 214.

Nondimeno anche la commedia prende origine da qui (*scil.* da Omero). Si trova che anche in Omero, che pure presenta storie nobili e solenni, siano presenti episodi che muovono al riso, per esempio nell'*Iliade* è introdotto Efesto zoppo, che fa da coppiere degli dèi, e “inestinguibile scoppiò il riso tra gli dèi immortali”, e Tersite, turpe nel corpo e malvagio nell'anima, che fa ridere per il disordine che crea, perché diffama e si vanta di cose di cui nessuno dei potenti si era mai vantato, e per questo viene punito, attirando il riso contro se stesso: “e loro, pur afflitti, ne ridevano con piacere”. Nell'*Odissea*, il canto eseguito presso i Feaci amanti del piacere racconta dell'adulterio di Ares e Afrodite, e di come, caduti nella trappola di Efesto, furono scoperti e suscitarono il riso degli altri dèi, che li presero in giro in modo scherzoso tra di loro. Inoltre, tra i pretendenti dissoluti, è presente il mendicante Iros, che sfida in lotta il prestante Odisseo, e per questo si mostra ridicolo.

Il passo dello pseudo-Plutarco offre uno spunto per alcune riflessioni che si riagganciano, sebbene in maniera contrastiva, ai contenuti della *Poetica*. Distanziandosi da Aristotele, l'autore della *Vita di Omero* trova che, oltre a episodi σεμνότατα e ύψηλότατα, nei poemi omerici sia possibile rintracciare anche una vena comica. Lo pseudo-Plutarco sceglie quattro esempi, due per l'*Iliade* e due per l'*Odissea*, tutti connotati, nel testo omerico, dall'occorrenza del γέλως. Ridono di un riso inestinguibile, ἄσβεστος γέλως, gli dèi alla vista di Efesto coppiere e alla vista degli amanti imprigionati. Nel caso dell'intrappolamento di Ares e Afrodite, è interessante registrare l'utilizzo da parte dello pseudo-Plutarco dell'avverbio χαριέντως per connotare le modalità dello σκώπτειν degli dèi. Nell'esegesi offerta dall'autore circa il passo in questione, il motteggiare degli immortali di fronte all'adulterio è un motteggiare pieno di χάρις, piacevole, scherzoso, privo cioè di una mordacità offensiva e derisoria. Si tratta di una scelta linguistica interessante poiché ne emerge un giudizio sull'episodio che ci dà la misura di come il comportamento degli dèi sia recepito e giudicato dall'autore. Nell'interpretazione dello Pseudo-Plutarco, la presa in giro da parte degli stessi immortali verso i propri simili risulta depurata da qualsivoglia, irrimediabile carica negativa nei confronti del bersaglio individuato. Essa è piuttosto una “aggraziata” scherzosità, veicolo di piacevolezza per chi ne è autore-responsabile e per chi (il pubblico) ne è destinatario.

Quanto agli uomini dell'epopea, essi ridono di piacere, ἠδὸν γελᾶν, per le percosse che riceve Tersite<sup>313</sup>. Quanto all'episodio di Iros nel libro XVIII dell'*Odissea*, Antinoo ride di un riso accorato e di piacere – come suggerisce il prefisso - ἠδὸν δ' ἄρ' ἐκγελάσας al v. 35, alla

<sup>313</sup> *Iliade*, II, v. 270.

prospettiva di un scontro tra i due mendicanti, e similmente è caratterizzata la reazione dei Proci, ἠδὺν γελῶντες al v. 111, dopo la sconfitta di Iros, per felicitare la vittoria di Odisseo. Merita un veloce accenno la diversa espressione adoperata da Omero per segnalare il comportamento dei Proci, dinanzi alle percosse subite da Iros. Quando il mendicante cade a terra, strammazzando nella polvere sotto il colpo fatale di Odisseo, la bocca piena di sangue, i denti stretti per il dolore, i pretendenti muoiono dal ridere, γέλω ἔκθανον, al v. 100. Eustazio nel suo commento, annota che l'espressione, dal chiaro valore metaforico e iperbolico, era ancora utilizzata ai suoi tempi proverbialmente ἐπὶ μεγάλου καὶ ἀθροῦ γέλωτος, per un riso fragoroso e corale<sup>314</sup>.

Torniamo al passo dello pseudo-Plutarco. L'autore ritiene che le cause del comico siano la deformità di Efesto, inadeguato rispetto al ruolo ricoperto e a chi solitamente lo ricopre; la turpitudine morale e fisica di Tersite il quale semina scompiglio, si cimenta in ruoli e comportamenti non consoni al suo status, dimostrandosi così inadeguato e rendendosi per questo ridicolo, al punto da attirarsi le risate dei compagni. In entrambi gli episodi il contrasto tra l'apparenza e il ruolo ricoperto scatena il riso. Un'ulteriore incongruenza comica si registra anche nell'episodio del mendico Iros, ridicolo, καταγέλαστος, per essersi misurato con un eroe, con un antagonista fuori dalla sua reale portata. In relazione all'episodio di Ares e Afrodite, seguendo le indicazioni del testo, motivo del comico è la scoperta degli adulteri intrappolati: sono i due amanti inaspettatamente imprigionati da Efesto a suscitare il riso e gli σκώμματα delle altre divinità. Il riso, tuttavia, non è solo quello dei personaggi delle singole vicende ma anche quello del pubblico dell'opera. L'autore ci conferma implicitamente che, in relazione agli episodi citati, la reazione degli dèi, dell'esercito dei soldati e dei pretendenti coincide con quella del destinatario ipotetico dei poemi. Il riso inestinguibile delle divinità corrisponde al riso di chi ascolta dall'aedo il racconto dello zoppo coppiere Efesto o degli amanti imprigionati e scherniti. In relazione alla rappresentazione del divino, la riflessione dello pseudo-Plutarco autorizza dunque a concludere, ancora una volta, che il pubblico antico non ride solo dei propri dèi ma ride assieme ad essi. Un ulteriore elemento che emerge dal passo riguarda, infine, il criterio di selezione degli episodi in questione, segnalati dal nostro come fonti di comicità. Lo pseudo-Plutarco indica rispettivamente, tanto per l'*Iliade* quanto per l'*Odissea*, due scene che hanno per protagoniste le divinità e due che hanno per protagonisti gli uomini. L'autore registra, senza batter ciglio, come a far ridere siano tanto gli dèi quanto i mortali. La perfetta simmetria degli esempi citati è spiazzante. Il comico, la possibilità di suscitare il riso e il riso

<sup>314</sup> Eustazio, *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, XVIII, 99, p. 170. Natale (2008), pp. 42-43.

stesso connettono uomini e dèi. Che il γέλως sia un comun denominatore per mortali e immortali è ribadito anche dal retore Coricio di Gaza, allievo di Procopio, vissuto nel VI secolo d. C. Nell'*Apologia mimorum*, Coricio scrive che nonostante una differente natura, uomini e dèi hanno due cose in comune, la parola e il riso, δύο γὰρ ἄνθρωπος ἔχει κοινὰ μὲν πρὸς τὸ θεῖον, ἐξάίρετα δὲ πρὸς τὴν ἄλογον φύσιν, λόγον καὶ γέλωτα. E tra gli esempi il retore cita proprio il riso inestinguibile degli abitanti dell'Olimpo nelle due occorrenze omeriche<sup>315</sup>.

Per tornare al passo dello pseudo-Plutarco, il mondo degli immortali e quello dei mortali risultano dunque entrambi coinvolti e perfettamente speculari anche nell'apporto che essi danno alla definizione del comico e della futura commedia, nella quale saranno entrambi presenti. Non è da escludersi, anzi, che l'individuazione nella rappresentazione omerica del mondo divino, oltre che umano, di dinamiche comiche in grado di giustificare secoli dopo l'insorgenza del genere, risponda anche al bisogno di motivare l'affiancamento sul palcoscenico della commedia di uomini e dèi.

<sup>315</sup> Coricio, *Apologia mimorum*, 93.



## CAPITOLO QUARTO

### Hermes e il riso nell'*Inno omerico IV*

#### 1. Introduzione

Nei precedenti capitoli, abbiamo analizzato la figura del dio Hermes nei poemi omerici. Nella *Teomachia* e nel canto di Demodoco, il figlio di Maia si distingue per le sue argute battute, espressione di un'intelligenza astuta e multiforme. Il legame del dio con la sfera del linguaggio e del riso, presente già nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, è centrale e fondante nell'*Inno omerico IV*. Scaltro e imbroglione sin dall'infanzia, Hermes conquista il suo posto sull'Olimpo in maniera del tutto anticonvenzionale, grazie alla sua furbizia e alla sua impudenza, dispiegate nei confronti di Apollo e Zeus. L'umorismo che contraddistingue il componimento deriva dal modo in cui Hermes è rappresentato, come anche dagli artifici retorici da lui architettati per relazionarsi con il fratello Apollo, vittima dei suoi raggiri, e con il padre Zeus. Nella nostra analisi ripercorreremo dunque queste dinamiche, focalizzando la nostra attenzione soprattutto sul modo in cui, nell'*Inno*, ironia e umorismo diventano fondamentali e fondanti nella costruzione della figura del dio e delle sue τιμαί, e soprattutto connotanti della sua eloquenza e delle sue abilità performative. È anche grazie a queste ultime, grazie alla capacità di divertire e di portare dalla propria parte l'interlocutore con le sue trovate retoriche che Hermes riesce a modificare l'ordine olimpico, guadagnandosi un posto nella cerchia degli immortali. Infine, approfondiremo il rapporto del dio con l'umorismo e la comicità attraverso il particolare legame di Hermes alla sfera corporale. Caratterizzato da un corpo capace delle funzioni più basse e volgari, e per questo così vicino a quello umano, la figura di Hermes dell'*Inno* anticipa temi e meccanismi centrali per la macchina del riso della commedia.

#### 2. La capacità di far ridere come prerogativa

Chi legge l'*Inno omerico a Hermes* non può fare a meno di notare la sua particolarità rispetto agli altri *Inni* del corpus omerico. Il componimento dedicato a Hermes si contraddistingue per il suo umorismo, per l'utilizzo della comicità nella caratterizzazione

del dio e nella descrizione delle dinamiche che lo vedono partecipe, dei suoi inganni e delle sue scorribande, nonché nelle interazioni con gli altri protagonisti, primo fra tutti Apollo<sup>316</sup>. L'*Inno*, databile al VI secolo e dunque successivo ai poemi omerici<sup>317</sup>, racconta i primi tre giorni di vita del dio e le imprese da lui compiute per guadagnare gli stessi onori del fratello più grande, con il quale si mette sin da subito in competizione. Il racconto dell'*Inno* si costruisce infatti attorno al rapporto tra i due figli di Zeus, una relazione che, segnata in un primo momento da rivalità e diffidenza, si trasforma poi, alla fine del componimento, in un'imperitura amicizia. Intraprendente e spregiudicato, il più giovane dei figli di Zeus, poco dopo essere nato, dimostra da subito tutta la sua capacità inventiva, ricavando dal guscio della tartaruga uno strumento non ancora conosciuto: la lira. Subito dopo, Hermes dà prova della sua precoce marioleria con il furto delle vacche di Apollo, che viene seguito dall'uccisione di due esemplari scelti della mandria: Hermes ne arrostisce le carni e ne ricava dodici porzioni, tante quante sono le divinità che abitano sul monte Olimpo tra le quali il figlio di Maia, sebbene non ancora riconosciuto da Zeus, già si autoinclude. È a partire da queste due imprese, narrate nei primi 141 versi dell'*Inno*, che si sviluppa il resto del racconto, occupato dalla ricerca da parte di Apollo della sua mandria e dal confronto di quest'ultimo con il fratello che, appena nato, è già capace di combinarne delle belle. Il confronto si conclude al cospetto di Zeus con un patto di φιλότης suggellato dal dono della lira al figlio di Letò. Il furto delle vacche di Apollo si configura come l'evento centrale del componimento: Hermes mette in campo tutta la sua astuzia per architettare un raggiro nei confronti del fratello che gli consentirà infine di veder riconosciute le sue τιμαί e di essere ammesso nell'Olimpo. Dal furto della mandria ha dunque origine tutta una serie di eventi e confronti ricchi di umorismo, nei quali il dio dispiega tutte le sue capacità retoriche, incongruenti con la sua tenera età e per questo, come vedremo, capaci di scatenare il riso.

## 2.1 L'ἀπάτη di Hermes

Il confronto tra Apollo e Hermes avviene nella grotta sul Cillene, dimora del piccolo dio e di sua madre Maia. Dopo aver rubato e nascosto la mandria apollinea, Hermes ne ha mischiato e alterato le tracce per impedirne il ritrovamento a suo fratello. Apollo è confuso,

<sup>316</sup> La comicità dell'*Inno* è un tema già rilevato e ampiamente discusso, cfr. in particolare Szepes (1980), pp. 5-56; Halliwell (2008), pp. 100-103; Bungard (2011), pp. 143-165; Vergados (2011); Vergados (2013), cap. 3.

<sup>317</sup> Per una discussione recente sulla datazione dell'*Inno* cfr. Vergados (2013), in particolare cap. 7, pp. 130-153.

disorientato: non sa dove siano nascoste le sue vacche e riesce a capire che il ladro è un figlio di Zeus solo grazie a un prodigio divino. Apollo giunge dunque sul monte a seguito di una lunga ricerca che non si è ancora conclusa. Per evitare di essere trovato, Hermes si raggomitola nelle fasce fingendosi un bambino assonnato, *σπάργαν' ἔσω κατέδυνε* al v. 237, pur essendo in realtà ben sveglio. Apollo, però, non si lascia ingannare per la seconda volta; dopo aver rovistato e scrutato senza premura la grotta alla ricerca delle sue vacche, questi riconosce l'astuto figlio della ninfa intento a nascondersi nel *λίκνον* – una cesta per vagliare il grano - e a dissimulare la sua colpevolezza sotto le ingannevoli sembianze di un neonato<sup>318</sup>:

᾿ὦ παῖ ὄς ἐν λίκνῳ κατάκειαι, μήνυέ μοι βοῦς  
 θᾶσσον· ἐπεὶ τάχα νῶϊ διοισόμεθ' οὐ κατὰ κόσμον.  
 ρίψω γάρ σε λαβῶν ἐς Τάρταρον ἠερόεντα,  
 εἰς ζόφον αἰνόμορον καὶ ἀμήχανον· οὐδέ σε μήτηρ  
 ἐς φάος οὐδέ πατήρ ἀναλύσεται, ἀλλ' ὑπὸ γαίῃ  
 ἐρρήσεις ὀλίγοισι μετ' ἀνδράσιν ἡγεμονεύων'.

“Bambino che giaci nella cesta, dimmi dove sono le vacche,  
 e subito: poiché altrimenti noi due, fra poco, verremo alle brutte.  
 Io ti acciufferò, e ti getterò nel Tartaro oscuro,  
 nella tenebra funesta e senza scampo; né tua madre  
 né tuo padre potranno liberarti, anzi sottoterra  
 andrai vagando, e regnerai tra vane parvenze di uomini”.

È con fare intimidatorio che l'adirato Apollo si rivolge a Hermes: il figlio di Letò fa la voce grossa con il neonato che con aria innocente giace nel *λίκνον*, sperando così di ottenere quanto la sua capacità di preveggenza non è in grado di suggerirgli: il nascondiglio della sua mandria<sup>319</sup>. Apollo minaccia di gettare il piccolo nel Tartaro, la tipica punizione adottata da Zeus contro gli dèi ribelli<sup>320</sup> e che, in passato, il padre degli dèi aveva minacciato anche allo stesso Apollo. Colpevole dell'uccisione dei Ciclopi, rei di aver realizzato la folgore che

<sup>318</sup> vv.254-259. Questa e le altre traduzioni dell'*Inno* sono di Càssola. La traduzione dei versi proposti è leggermente modificata.

<sup>319</sup> VOX (1981), pp. 108-114.

<sup>320</sup> Cfr. *Il. I*, v. 591, VIII, vv. 10-16; XIV, v. 257, XV, v. 23; Esiodo, *Teogonia*, v. 868; eccezionale è il caso del mortale Salmoneo punito per aver preteso di eguagliarsi a Zeus, cfr. Esiodo, fr. 30, 22, M-W. Per un approfondimento del motivo della punizione del Tartaro, cfr. Harell (1991), pp. 307-329.

aveva causato poi la morte di Asclepio, Apollo avrebbe lui per primo conosciuto l'abisso del Tartaro, se non fosse intervenuta Teti ad intercedere in suo favore. La terribile pena prevista inizialmente dal Cronide era stata allora commutata in un periodo di servizio presso il re Admeto<sup>321</sup>. Non è peregrino supporre che questa vicenda riecheggiasse alle orecchie del pubblico antico e che conferisse dunque alla minaccia del figlio di Letò un'ironica sfumatura: Apollo stesso, che per poco è scampato a una sorte così terribile, addita il Tartaro a Hermes come possibile punizione – una punizione dalla quale nessun familiare potrebbe salvarlo, nemmeno Zeus! È probabile che le parole di Apollo suonassero a dir poco paradossali alle orecchie dell'ascoltatore antico, così come ironica la minaccia finale rivolta ad Hermes di vagare sottoterra come guida delle anime degli uomini, ὀλίγοισι μετ' ἀνδράσιν ἡγεμονεύων al v. 259. Nell'indicare il castigo di Hermes, Apollo confonde il Tartaro, luogo di punizione destinato agli esseri di origine divina, con l'Ade, dove vagano le anime umane che dovrebbero essere scortate dal dio. Tuttavia, nel definire i dettagli della punizione destinata ad Hermes, il figlio di Letò esercita del tutto inconsapevolmente, le sue doti profetiche, prevedendo ironicamente il futuro compito del figlio di Maia in quanto ψυχοπομπός. Apollo sembra quasi volersi sostituire a Zeus, imitandone i toni e il tenore delle minacce; le intimidazioni da lui espresse, però, più che essere presagi di una triste sorte precludono ironicamente al ruolo che Hermes effettivamente svolgerà, configurando il compito del dio di sovrintendere al trapasso dei mortali, di scortarli dopo la morte dal mondo terreno a quello infero. A fronte dei rimandi mitici (sottintesi dal poeta, di certo conosciuti dal pubblico antico), Apollo non risulta molto credibile nel pronunciare le sue intimidazioni; al contrario la prefigurazione di quello che diventerà a tutti gli effetti il futuro compito di Hermes nell'oltretomba e che, lungi dall'essere un castigo, diventerà invece una prerogativa del dio e un'espressione della sua potenza, tinge indirettamente di ironia le parole del figlio di Letò. Più che risultare temibile, l'atteggiamento tronfio di Apollo si stempera dunque nell'umorismo. E poco credibile il dio appare anche ad Hermes il quale, per nulla intimorito, risponde con grande arguzia all'ostentata violenza verbale del figlio di Letò<sup>322</sup>:

‘Λητοῖδῃ, τίνα τοῦτον ἀπηνέα μῦθον ἔειπας;  
καὶ βοῦς ἀγραύλους διζήμενος ἐνθαδ' ἰκάνεις;  
οὐκ ἴδον, οὐ πυθόμην, οὐκ ἄλλου μῦθον ἄκουσα·  
οὐκ ἂν μηνύσαιμ', οὐκ ἂν μήνυτρον ἀροίμην·

<sup>321</sup> Ps. Apollodoro, *Biblioteca*, III, 10, 3 e I, 9, 15; Vox (1981), p. 112.

<sup>322</sup> vv. 261-277. Traduzione leggermente modificata.

οὔτε βοῶν ἐλατῆρι κραταιῷ φωτὶ ἔοικα.  
οὐκ ἐμὸν ἔργον τοῦτο, πάρος δέ μοι ἄλλα μέμηλεν·  
ὑψος ἐμοί γε μέμηλε καὶ ἡμετέρης γάλα μητρός,  
σπάργανά τ' ἀμγ' ὄμοισιν ἔχειν καὶ θερμὰ λοετρά.  
μὴ τις τοῦτο πύθοιτο πόθεν τόδε νεῖκος ἐτύχθε·  
καὶ κεν δὴ μέγα θαῦμα μετ' ἀθανάτοισι γένοιτο  
παῖδα νέον γεγαῶτα διὰ προθύροιο περῆσαι  
βουσί μετ' ἀγραύλοισι· τὸ δ' ἀπρεπέως ἀγορεύεις.  
χθὲς γενόμεν, ἀπαλοὶ δὲ πόδες, τρηχεῖα δ' ὑπὸ χθών.  
εἰ δ' ἐθέλεις πατρὸς κεφαλὴν μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι·  
μὴ μὲν ἐγὼ μήτ' αὐτὸς ὑπίσχομαι αἴτιος εἶναι,  
μήτε τιν' ἄλλον ὅπωπα βοῶν κλοπὸν ὑμετεράων,  
αἱ τινες αἰ βόες εἰσί· τὸ δὲ κλέος οἶον ἀκούω'.

“Figlio di Leto, cos'è questo severo discorso che hai pronunciato?  
Davvero sei venuto qui a cercare le vacche abitatrici dei campi?  
Non ho visto, non so, non ho sentito altri parlarne;  
non posso informarti, non posso chiederti un premio per averti informato;  
e non somiglio a un ladro di buoi, uomo vigoroso.  
Io non mi occupo di queste cose; altre m'interessano di più:  
m'interessa il sonno, e il latte di mia madre;  
avere fasce intorno alle spalle, e un bagno caldo.  
Che nessuno sappia da dove è nata questa contesa;  
in verità, grande prodigio sarebbe, al cospetto degli dèi immortali,  
che un bambino appena nato varcasse la soglia  
con vacche abitatrici dei campi, tu dici una cosa assurda.  
Io sono nato ieri: i miei piedi sono delicati, e dura sotto di essi è la terra.  
Se vuoi, pronuncerò un giuramento solenne, sulla testa di mio padre:  
né affermo di non essere io stesso il colpevole,  
né ho visto nessun altro che sia il ladro delle vostre vacche  
-qualunque cosa siano queste vacche: io le conosco solo per sentito dire”.

Alla βίη di Apollo, Hermes contrappone la sua μητις: al dio πολυμήχανος, quale è Apollo,

fa fronte il dio πολύμητις, pronto a ingannare il suo rivale τέχνησι τε καὶ αἰμυλίοισι λόγοισιν<sup>323</sup>. Stratagemmi e scaltri discorsi sono infatti gli strumenti di cui si serve l'Argifonte. Il figlio di Maia gioca con il suo aspetto di bambino in fasce, producendo un elenco di ciò che, in quanto infante, è normale avere a cuore: ὕπνος, γάλα μητρός, σπάργανά τ' ἄμγ' ὅμοισιν, θερμὰ λοετρά, il sonno, il latte materno, fasce intorno alle spalle e caldi bagni. Di conseguenza, egli non può essere il forte ladro, ἐλατῆρι κραταιῷ al v. 265, che ha rubato la mandria di Apollo. Hermes costruisce la sua argomentazione facendo leva sull'incongruenza tra le azioni compiute e il suo aspetto da bambino, sull'ambiguità di fondo della sua figura. Egli non assomiglia a un ladro<sup>324</sup>. Come è possibile che un neonato sia stato capace di sottrarre un'intera mandria di vacche? Una simile eventualità è possibile soltanto in un caso: se il neonato in questione è un dio. Solo in tal caso le dinamiche naturali che valgono per i mortali possono subire inversioni e addirittura saltare; solo in tal caso ciò che secondo una logica umana è impossibile può diventare possibile. Hermes volge allora retoricamente in suo favore l'incongruenza che il suo aspetto produce rispetto all'azione di cui è accusato e se ne serve come prova a sostegno della sua innocenza.

Le parole del figlio di Maia risultano, dunque, ingannatrici per il fatto che nascondono una parte di verità, e di conseguenza ironiche, non solo perché in contrasto con le peripezie pregresse del dio, narrate dal poeta e note al pubblico, ma anche perché incongruenti con l'aspetto stesso del dio. L'ironia è infatti ulteriormente amplificata dalle straordinarie capacità retoriche che il figlio di Maia, sebbene ancora in fasce, sfodera nel confezionamento del suo discorso e che provano, indirettamente, il suo essere tutt'altro che ingenuo e sprovvisto e quindi la sua colpevolezza. Nato da appena un giorno, Hermes è già in grado non solo di parlare ma addirittura di argomentare furbamente in risposta ad Apollo e di far leva sulle sue sembianze ingannevoli per corroborare le sue affermazioni. Il dio fa inoltre uso di una sintassi volutamente e artificialmente infantile, costituita da frasi brevi in prevalenza paratattiche o prive di connettivi, ricca di ripetizioni (in particolare ai vv. 263-268, la ripetizione della negazione, οὐκ/οὔτε e del possessivo ἐμόν/ἐμοῖ)<sup>325</sup>. Il dio mostra di padroneggiare gli strumenti retorici camuffandoli al contempo grazie all'adozione di un modo di parlare tipicamente bambinesco. La perizia tecnica di Hermes si riscontra infine anche nel giuramento, pronunciato sulla testa di suo padre, ossia Zeus. Facendo grande

<sup>323</sup> vv. 317-18. Cfr. Clay (1989), pp. 132-133. "The confrontation between Apollo and Hermes centers on the contrast between the bullying, self-confident, older brother and the supposedly innocent, helpless, babe. For all its broader humor, the episode nevertheless offers a paradigm of the opposition of *biē* and *mētis*". A riguardo si veda anche Kahn (1978), pp. 75- 117.

<sup>324</sup> Kennedy (1994), p.14.

<sup>325</sup> Vergados (2013), pp. 422-423.

attenzione a non spergiurare, Hermes finisce col dire, paradossalmente, la verità. Al verso 275 la doppia negazione può infatti essere letta in connessione al solo infinito εἶναι (“affermo di non essere io il colpevole) oppure in connessione al solo ὑπίσχομαι (“non affermo di essere colpevole”). Al verso successivo, Hermes giura di non aver visto τιν’ ἄλλον ὄπωπα βοῶν κλοπὸν ὑμετέρων, “un *altro* ladro delle *vostre* vacche”, facendo leva di nuovo sull’ambiguità della formulazione. Chiaramente non ha visto un *altro* ladro intento a rubare le vacche degli dèi, essendo lui l’*unico* furfante in azione. Altro elemento di ambiguità è il generico plurale ὑμετέρων che, pur riferendosi al furto della mandria di Apollo, sembra alludere al bestiame di *tutte* le divinità.

Come si evince dalla nostra analisi, il discorso di Hermes risulta dunque ricco di humour e di ironia, entrambi originati dalle incongruenze insite nell’ἀπάτη architettata per confondere Apollo e nota al pubblico che ne ha seguito lo svolgersi, passo dopo passo, nel corso della narrazione. All’inganno tramato alle spalle del fratello si aggiungono le macchinazioni retoriche, presenti nel discorso del dio, a sua volta ricco di insidie e trabocchetti. Questa volta, però, l’inganno non funziona. Una serie di gesti contribuisce a rivelare la natura fraudolenta della presunta ostentazione di innocenza di Hermes e a chiarire ad Apollo l’eccezionalità del bambino che ha di fronte: il dio lancia occhiate rapide che assomigliano a dardi fiammeggianti; la μητις traspare dal suo sguardo, rendendolo scintillante<sup>326</sup>; muove su e giù le sopracciglia, azione tipica di chi dissimula e si fa le beffe di qualcuno<sup>327</sup>; evita di guardare il suo interlocutore, per non tradire con lo sguardo la sua colpevolezza e fischietta ostentando indifferenza<sup>328</sup>. Quando il figlio di Letò individua i sotterfugi dialettici del fratello, per tutta risposta scoppia a ridere, γέλασας al v. 281. Il riso di Apollo assume grande importanza nelle dinamiche narrative dell’*Inno*: esso è sia espressione di divertimento che una forma indiretta di riconoscimento dello statuto divino e dell’indole furba del dio. Questi è definito subito dopo, al v.282, ciarlatano, ἠπεροπευτής, e imbroglione, δολοφραδές, fino all’ufficiale designazione di capo dei furfanti, ἀρχὸς φιλητέων. Apollo riconosce dunque la potenza della μητις di Hermes manifestatasi tanto nell’azione del furto della mandria che nel dispiegamento di un’*ars retorica* scaltra e sapientissima, attraverso la quale il dio produce scientemente e intenzionalmente un discorso che, disvelato e disattivato nelle sue potenzialità fraudolente, si rivela ricco di ironia. Apollo, con il suo riso, svolge dunque un ruolo fondamentale nella definizione e affermazione delle prime prerogative di Hermes, che si esercitano tanto nella sfera degli ἔργα e dei sotterfugi

<sup>326</sup> Detienne, Vernant (1978), pp. 214 e ss.

<sup>327</sup> Cfr. Aristotele, *Historia Animalium*, 491b, 14-18.

<sup>328</sup> Vergados (2013), pp. 432-434.

connessi, quanto nella sfera dei λόγοι, del linguaggio e delle sue astuzie dai risvolti comici.

## 2.2 L'astuto figliolo e il riso del padre

Non è solo nei confronti di Apollo che Hermes dispiega le sue abilità divine: il figlio di Maia non esita a dare prova della sua eccezionalità anche e soprattutto davanti a Zeus, al quale spetta il riconoscimento ufficiale di Hermes e la sua ammissione nella cerchia degli immortali. Nella seconda parte dell'*Inno* la disputa tra fratelli si sposta allora sull'Olimpo, al cospetto del padre, unico arbitro della contesa. Dopo aver messo in discussione il ruolo di Apollo, Hermes ha gettato nello scompiglio anche le sedi olimpiche in cui si fa un gran parlare dell'arrivo dei due litiganti. Zeus stesso domanda a Febo chi sia il bambino che porta con sé, un neonato con l'aspetto di un araldo, παῖδα νέον γεγαῶτα φύην κήρυκος ἔχοντα al v. 331. L'immagine prodigiosa del figlio di Maia conduce il Cronide a giudicare dunque con estremo scrupolo lo σπουδαῖον χρῆμα, al v. 332, la seria faccenda che si pone all'attenzione degli immortali scambussolando l'armonia della famiglia divina e mettendone in discussione l'assetto.

Il primo a prendere la parola in questo mini-processo di fronte a Zeus è Apollo, pronto a dimostrare a suo padre, che sempre lo rimprovera di essere avido di prede, φιλολήϊος, al v. 335, di godere finalmente di ottima compagnia. Di contro, per difendersi, il nipote di Atlante non esita a sfoderare di nuovo la sua abilità retorica<sup>329</sup>:

‘Ζεῦ πάτερ, ἦ τοι ἐγὼ σοὶ ἀληθείην καταλέξω·  
νημερτής τε γάρ εἰμι καὶ οὐκ οἶδα ψεύδεσθαι.  
ἦλθεν ἐς ἡμετέρου διζήμενος εἰλίποδας βοῦς  
σήμερον ἡελίοιο νέον ἐπιτελλομένοιο·  
οὐδὲ θεῶν μακάρων ἄγε μάρτυρας οὐδὲ κατόπτας,  
μηνύειν δ’ ἐκέλευεν ἀναγκαίης ὑπὸ πολλῆς,  
πολλὰ δέ μ’ ἠπεύλησε βαλεῖν ἐς Τάρταρον εὐρύν,  
οὔνεχ’ ὁ μὲν τέρεν ἄνθος ἔχει φιλοκυδέος ἦβης,  
αὐτὰρ ἐγὼ χθιζὸς γενόμην, τὰ δέ τ’ οἶδε καὶ αὐτός,  
οὔτι βοῶν ἐλατῆρι, κραταιῷ φωτί, εἰκώς.  
πέιθεο· καὶ γὰρ ἐμεῖο πατὴρ φίλος εὔχεται εἶναι,  
ὡς οὐκ οἶκαδ’ ἔλασσα βόας, ὡς ὄλβιος εἶην,

<sup>329</sup> vv. 368-386.



οὐδ' ὑπὲρ οὐδὸν ἔβην· τὸ δέ τ' ἀτρεκέως ἀγορεύω.  
Ἥελιον δὲ μάλ' αἰδέομαι καὶ δαίμονας ἄλλους,  
καὶ σε φιλῶ καὶ τοῦτον ὀπίζομαι· οἶσθα καὶ αὐτός,  
ὡς οὐκ αἰτιός εἰμι· μέγαν δ' ἐπιδώσομαι ὄρκον:  
οὐ μὰ τὰδ' ἀθανάτων εὐκόσμητα προθύραια.  
καὶ που ἐγὼ τούτῳ τίσω ποτὲ νηλέα φώρην,  
καὶ κρατερῶ περ ἔόντι· σὺ δ' ὀπλοτέροισιν ἄρηγε'.

O padre Zeus, certo io ti dirò la verità:  
sincero, infatti, io sono, e non so mentire.  
È venuto alla mia casa cercando le vacche dal passo ritorto,  
oggi, poco dopo il sorgere del sole;  
ma non portava con sé alcuno degli dèi beati come testimone o spettatore.  
Mi ordinava d'informarlo, con molta prepotenza,  
e più volte minacciava di gettarmi nel Tartaro:  
perché lui ha raggiunto il tenero fiore della fulgida giovinezza,  
io, invece, sono nato ieri- e questo lo sa anche lui-,  
e non somiglio a un ladro di buoi, uomo vigoroso.  
Devi credere, poiché tu ti vanti di essere mio padre,  
che non ho portato a casa le mie vacche – possa essere fortunato-,  
e non ho nemmeno varcato la soglia: questo lo dico in verità.  
Rispetto profondamente Elio e gli altri dèi,  
nutro affetto per te, e temo costui; lo sai tu stesso  
che non sono colpevole. Ricorrerò anche a un solenne giuramento:  
no! Per il portico riccamente adorno degl'immortali!  
E un giorno io farò pagare a costui il suo spietato rapimento,  
per quanto sia forte; tu poi, proteggi i più giovani!

Pur nascondendo le sue responsabilità e la sua colpa nel furto della mandria, Hermes riesce comunque ad architettare un discorso formalmente ineccepibile. Esso si apre con un appello a Zeus, che il dio giovanissimo chiama già con l'appellativo di “padre”, pur non essendo stato da questi ancora riconosciuto, ed è subito seguito da una professione di sincerità che suona ironica: Hermes è infatti un maestro dell'inganno, come ha finora

dimostrato. Tuttavia, nessuna delle informazioni che il dio fornisce a Zeus è falsa: il piccolo figlio di Maia è abile nello scegliere le parole giuste, mentendo sulle sue responsabilità ma dicendo al contempo e paradossalmente la verità. Il suo discorso è un capolavoro di astuzia: è vero che Hermes non ha condotto le vacche a casa sua perché le bestie sono nascoste presso l'Alfeo; è vero, inoltre, che non ha attraversato la soglia di casa poiché è passato *μεγάροιο διὰ κλήθρον* al v. 146, attraverso il buco della serratura. Il dio corrobora inoltre la sua difesa facendo nuovamente leva sul suo aspetto infantile che contribuisce a rendere inverosimile l'accusa di un furto da parte sua. Hermes non esita dunque a rispedire con sagacia le insinuazioni al mittente, simulando la parte del piccolo bambino appena nato vittima del bullismo del ben più forte Apollo, che viene accusato, oltre che di poca educazione, anche di aver condotto in modo poco ortodosso la sua indagine: poiché Febo non ha portato testimoni con sé, la sua parola pesa quanto quella del figlio di Maia.

L'arringa si conclude con la promessa di un giuramento di non colpevolezza che il dio sia appresta a pronunciare non sullo Stige, come è di prassi e come ci si aspetterebbe, ma sul portico delle dimore olimpiche, alle quali Hermes vorrebbe essere ammesso; infine, scardinando ulteriormente le convenzioni, il dio non termina con un'imprecazione contro se stesso, ma con una promessa di vendetta contro Apollo<sup>330</sup>. L'appello finale al padre Zeus affinché protegga i più giovani e i più indifesi, categoria nella quale il figlio di Mai si include in parte a ragione e in parte a sproposito (il dio è tutto tranne che indifeso), mira a elicitare la pietà paterna, a persuadere Zeus secondo una procedura tipica dell'arte oratoria: Hermes, però, pur essendo più giovane di Apollo, non è certo uno sprovvaduto, come dimostra il suo stesso discorso, pronunciato con una perizia sofisticata *ante litteram* da quello che è appena un bambino. L'incongruenza tra l'aspetto di Hermes e la sua dialettica costituisce di nuovo un fattore di comicità che fa scoppiare a ridere Zeus, *ἐξεγέλασεν* al v. 389.<sup>331</sup> Il Cronide è profondamente divertito dall'abilità retorica del figlio, *κακομηδῆς παῖς*<sup>332</sup>, che è in grado di

<sup>330</sup> Sul giuramento di Hermes e la capacità del dio di non spergiurare pur dicendo falsità cfr. Fletcher (2008), pp. 19-56. Secondo Callaway (1993), pp. 15-25, tanto in questa occasione quanto nella precedente, ai vv. 274-277, Hermes promette di offrire un giuramento senza giurare davvero, come mostrerebbe l'utilizzo dell'espressione volitiva *εἰ δ' ἐθέλεις... ὄρκον ὁμοῦμαι* al v. 274 e del futuro *ἐπιδώσομαι* al v. 383 (emendazione di Barnes; Vergados, 2013, p. 481-482, segue l'emendazione di van Herwerden *ἐπιμαίσιμαι*) e l'assenza, in entrambi i casi, di una formula di esecuzione/conclusione.

<sup>331</sup> Il verbo indica un accorato scoppio di risa, emesso con grande intensità. Cfr. *Odissea* XVI, 354; *Odissea* XVIII, v. 35; Teocrito, *Idillio* IV, 37; Euripide, *Troiane*, v. 1176 in cui il verbo è impiegato in senso metaforico per indicare il frotto di sangue che fuoriesce all'improvviso dalle membra di Ettore ucciso. In Platone, *Repubblica*, 473c, il verbo, sempre in senso metaforico, indica lo spumeggiare fragoroso dell'onda, *κῦμα ἐκυελῶν*.

<sup>332</sup> L'epiteto compare solo qui, coniato e rivolto specificamente a Hermes. Tuttavia, l'espressione simile, *κακά μηδετο*, si ritrova nei poemi omerici e si riferisce sia alle insidie che le divinità preparano contro i propri simili, avversari sulla piana di Troia, come è il caso di Era nei riguardi di Ares, in *Iliade* XXI, v. 413, sia alle

districarsi come un acrobata, ἀρνεύμενον al v. 390, dall'accusa di furto. Similmente il padre degli dèi reagisce anche di fronte all'abile giuramento di Era nel libro XV dell'*Iliade*<sup>333</sup>. La sposa divina, accusata e minacciata da Zeus per averlo sedotto con inganno in modo da consentire a Poseidone di agire in favore degli Achei, risponde con un giuramento di innocenza confezionato, al pari di Hermes, con grande perizia dialettica. Molto attenta a negare il suo coinvolgimento, Era omette la verità, ma guardandosi bene dallo spergiurare. Di fronte alla scaltrezza retorica della consorte, che pure si dichiara disposta a collaborare d'ora innanzi con i piani olimpici, Zeus sorride, μείδησεν al v. 47, sia perché riconosce le astuzie del discorso sia perché soddisfatto di aver ricondotto all'obbedienza la sua ingegnosa sposa. Come per il passo iliadico, nell'*Inno* il riso del Cronide è generato, oltre che dallo scarto tra le sembianze di Hermes e le sue capacità, anche dalla scoperta dell'ἀπάτη retorica imbastita dal dio: grazie alla sua onniscienza che, nel gioco narrativo, si sovrappone a quella del pubblico dell'*Inno*, Zeus riesce a identificare le dinamiche che sostengono il discorso ingannevole pronunciato da Hermes rileggendone le parole da una prospettiva che ne mette in luce soprattutto la dimensione ironica.

Come il riso precedente di Apollo, lo scoppio di risa del Cronide sancisce altresì il riconoscimento ufficiale di Hermes come suo figlio e come dio dell'Olimpo. Attraverso la sua reazione, Zeus mostra dunque di apprezzare con orgoglio il potere della μηῆτις multiforme del suo arguto figliolo e plaude alla sua padronanza del linguaggio, alla sua abilità di sfruttarne e piegarne le regole e le tecniche per raggiungere i suoi scopi e realizzare i suoi inganni. Il riso divino ratifica le prerogative di Hermes nella sfera dialettica e conferma, di conseguenza, l'indiretta capacità del dio di saper divertire il suo interlocutore attraverso le mille sfaccettature e significazioni, le ambiguità e i sottintesi della lingua. Un aspetto non nuovo della figura di Hermes, come abbiamo già constatato dall'analisi delle battute che egli pronuncia nel libro XXI dell'*Iliade* e nel libro VIII dell'*Odissea*. Le risate di Apollo e Zeus smascherano dunque da una parte le astuzie dialettiche di Hermes, ma dall'altra ne celebrano l'uso arguto e spregiudicato. La μηῆτις di Hermes, dispiegata e contemporaneamente palesata nella costruzione dei suoi discorsi, diventa fonte di intrattenimento e giustifica dunque le reazioni divertite dei suoi interlocutori<sup>334</sup>. Di conseguenza, il diletto che essi provano dalla

macchinazioni meditate contro gli uomini da Zeus in *Iliade*, VII, v. 478 e *Odissea* XIV, v.243 e da una non meglio definita divinità, δαίμων, in *Odissea*, III, v. 166; XII, v. 295.

<sup>333</sup> vv. 36-46.

<sup>334</sup> È questo un tratto che accomuna Hermes a Odisseo; nell'*Odissea*, libro XIII, vv. 291-299, Atena è divertita dall'intelligenza di Odisseo e dalla sua capacità di ingannare che lo rende il primo in astuzia tra i mortali ma che non gli consente certo di competere con gli dèi. Sia Hermes che Odisseo divertono con le loro

comprensione dei meccanismi dell'ἀπάτη retorica comporta un implicito riconoscimento non solo dell'intelligenza polimorfica e delle abilità dialettiche di Hermes, ma anche dell'intrinseca potenzialità, che il discorso ambiguo e ingannevole possiede, di far ridere chi sia in grado di discernerne i meccanismi di fondo e di intercettarne così la componente ironica. Esercitando le sue prerogative nella sfera della comunicazione, il figlio di Zeus e Maia sovrintende inevitabilmente anche ai risvolti comici e umoristici della costruzione linguistica.

L'intelligenza tecnica e arguta dell'Argifonte è in grado di suscitare il riso di Apollo anche in un'altra occasione. Nella seconda parte dell'*Inno*, dinanzi al suono della lira suonata da Hermes, il figlio di Letò ride di felicità, γέλασσε [...] γηθήσας, ai vv. 420-421. La melodia emessa dalla lira è inaspettata: lo strumento, realizzato grazie all'intuitiva inventività del dio, è in fondo anch'esso un oggetto ingannevole, frutto di un'ἀπάτη, perché il fatto che una tartaruga possa emettere sonorità è una bizzarria che nessuno si aspetterebbe. Nell'atto tecnico-poietico che accompagna la creazione della lira, Hermes intravede nel guscio dell'animale potenzialità ancora inesplorate e ne rifunzionalizza l'uso trasformandolo nella cassa di risonanza di un inedito strumento. Quest'ultimo accompagna il canto del dio, suscitando un desiderio irresistibile, ἔρος ἀμήχανος al v. 434, in Apollo che, irretito e incantato dalla meravigliosa combinazione di suono e voce, propone ad Hermes di barattare il possesso della lira con la sua mandria: “ tu hai inventato qualcosa che vale cinquanta vacche”, dice Febo all'Argifonte, “ credo che d'ora in poi ci metteremo d'accordo”<sup>335</sup>.

Il patto di φιλότης che i due fratelli, splendidi figli di Zeus come sono definiti al v. 504, stringono sul finire dell'*Inno* è suggellato dunque da una vera contrattazione che configura e anticipa il ruolo di Hermes in quanto dio dei passaggi e degli scambi: cedendo la lira, il figlio di Maia ottiene in cambio il riconoscimento definitivo del suo κύδος e della sua porzione di onori divini, conquistati grazie al dispiegamento di un'astuzia fatta di trabocchetti, inversioni, trucchi e stratagemmi, caratterizzanti la sua figura, il suo *modus operandi* e il suo *modus loquendi*. L'oggetto prodotto dal dio πολύτροπος e αἰμυλομήτης, grazie al quale avverrà lo scambio finale e la definitiva acquisizione della τιμή, è infatti ingannatore e ambiguo proprio come il suo realizzatore: entrambi si rivelano diversi da ciò

macchinazioni, ed è questo un interessante risvolto dell'arte dell'inganno: riuscire a intrattenere. A riguardo si veda Pratt (1993), cap. II e in particolare le pp. 72-73.

<sup>335</sup> vv. 437-438. Nell'*Inno* Apollo ancora non conosce, paradossalmente, lo strumento che lo caratterizzerà; da questo punto di vista, inventando la lira, Hermes inventa una nuova prerogativa per Apollo, rivestendo a sua volta un ruolo determinate nella configurazione della figura del fratello, cfr. Jaillard (2007), pp. 167-196.

che appaiono, conservando al contempo una doppiezza di fondo. Nel momento in cui Hermes ne accarezza le corde, l'involucro della tartaruga non è più tale ma è stato riconvertito in qualcosa di nuovo e ancora sconosciuto: la lira, per l'appunto. Tuttavia, il guscio dell'animale è ancora lì, riconoscibile<sup>336</sup>. Parimenti Hermes è un bambino che si comporta come un adulto, con le fasce ancora avvolte attorno alle spalle eppure già in grado di balzare in piedi e camminare, di rubare e uccidere due vacche, di argomentare con persuasività. Allo stesso modo, ingannevoli e ambigue sono anche le parole che il dio rivolge ad Apollo e la difesa che egli pronuncia al cospetto di Zeus. In entrambi i casi, Hermes costruisce infatti un discorso ambiguo, vero e falso allo stesso tempo. Ciò che è stato volutamente tralasciato, omesso o rielaborato dialetticamente si rivela a chi lo sa discernere o lo conosce già, provocando una reazione di stupore e di divertimento. L'ambiguità, meccanismo di base che sostiene e consente l'ἄπᾶτη, è dunque il principio su cui si fondano l'aspetto, le azioni e i discorsi di Hermes, dalla costruzione della lira alle sue difese di fronte a Apollo e Zeus<sup>337</sup>. La scoperta delle incongruenze che emergono dagli inganni imbastiti dalla multiforme arguzia di Hermes sfocia così nel riso dei suoi interlocutori. Il γέλως che Hermes suscita è una conseguenza dell'esercizio di quelle che saranno riconosciute come le sue prerogative e diventa esso stesso costitutivo e costituente della sua figura e della sua agentività.

### 3. Al confine tra umano e divino

Abbiamo già constatato come una delle chiavi dell'umorismo dell'*Inno* sia da individuare nel modo in cui Hermes è rappresentato, in primis nel suo aspetto. Lo scarto tra le sembianze infantili e le bricconate compiute, incredibili per un bambino, disorientano dapprima e divertono poi i personaggi con cui egli entra in contatto, ed è verosimile che esse divertissero anche il pubblico destinatario del componimento. A tal proposito, è bene sottolineare come nel tratteggiare l'immagine del dio, il compositore insista molto sul rapporto di Hermes con la sfera del sensibile e della corporalità. Poco dopo esser nato, infatti, il dio si mette alla ricerca della mandria di Apollo, desideroso di cibarsi di carne, ἄρα κρειῶν ἐρατίζων al v. 64, un bisogno tutto umano, insolito per una divinità che si nutre del solo fumo che proviene

<sup>336</sup> Bungard (2011). Per la sua natura ambigua, la lira è la protagonista e la soluzione di un indovinello presente nell'*Antologia Palatina*, XIV, 30: Κριὸν ἔχω γενετῆρα, τέκεν δὲ με τῶδε χελῶνη· / τικτομένη δ' ἄμφω πέφνον ἐμοὺς γονέας. (Ho l'ariete per padre, mi fu testuggine la madre, /spacciai nascendo entrambi i genitori). La lira nasce dal guscio della tartaruga, le sue corde, invece, sono ricavate dalle budella dell'ariete.

<sup>337</sup> Kahn, 1978, pp. 119- 164.

dai sacrifici, come anche per un bambino che brama il latte materno. Dopo aver arrostito le carni delle due vacche uccise, pur tormentato dall'odore, Hermes non riesce però ad ingerirle, ἀλλ'οὐδ' ὥς οἱ ἐπέιθετο θυμὸς ἀγῆνωρ/ καὶ τε μάλ' ἰμέροντι περᾶν ἱερῆς κατὰ δειρῆς, ai vv. 132-133. Ed è lì che il figlio di Maia comprende e riconosce la sua natura divina<sup>338</sup>. Dall'analisi di questa scena, Hermes si conferma un dio dei confini, dei passaggi, un dio della soglia che è anche quella tra mortali e immortali, diviso com'è tra la tensione verso una dimensione divina e la presenza, al contempo, di bisogni e tratti che lo spingono verso una dimensione più umana e corporale<sup>339</sup>. Non è questo l'unico esempio: la componente corporea emerge anche in un altro passo dell'*Inno* ed è appositamente sfruttata e calcata fino a produrre un inevitabile e dirompente effetto comico. Dopo aver fatto incursione nella grotta sul Cillene, Apollo prende Hermes di forza, sottraendolo dalla sua culla, deciso a farsi indicare il nascondiglio delle sue vacche. Il figlio di Maia riesce tuttavia a liberarsi con scaltrezza e con grande originalità dalla presa del fratello<sup>340</sup>:

ὥς ἄρ' ἔφη καὶ παῖδα λαβὼν φέρε Φοῖβος Ἀπόλλων.  
 σὺν δ' ἄρα φρασσάμενος τότε δὴ κρατὺς Ἀργειφόντης  
 οἰωνὸν προέηκεν ἀειρόμενος μετὰ χερσίν,  
 τλήμονα γαστρὸς ἔριθον, ἀτάσθαλον ἀγγελιώτην.  
 ἔσσυμένως δὲ μετ' αὐτὸν ἐπέπτаре, τοῖο δ' Ἀπόλλων  
 ἔκλυεν, ἐκ χειρῶν δὲ χαμαὶ βάλε κύδιμον Ἑρμῆν.

Così disse Febo Apollo; e, preso il bambino, lo portava via.  
 Ma proprio allora, di proposito, il forte uccisore di Argo,  
 mentre era tenuto in braccio, emise un presagio,  
 sfacciato complice del ventre, impudente messaggero.  
 Subito dopo, con premura, starnuti: lo udiva Apollo,  
 e dalle sue braccia lasciò cadere a terra il glorioso Hermes.

Il compositore dell'*Inno* costruisce una scena dal potenziale comico straordinario.

<sup>338</sup> Non ci soffermeremo qui sull'esegesi della scena del sacrificio compiuto da Hermes che ha sollevato dubbi e perplessità tra gli studiosi a proposito non solo della sua natura ma anche della sua "ortodossia"; a tal riguardo, si confrontino soprattutto la posizione di Kahn (1978), pp. 41-73, la quale ritiene che nella procedura seguita, Hermes sovverta le regole del sacrificio tradizionale e l'opposta opinione di Burkert (1984), pp. 835-845.

<sup>339</sup> Cfr. Kahn (1978), pp. 41-73; Jaillard (2007), pp. 101-108; Versnel (2011), pp. 309-377.

<sup>340</sup> vv. 293-298.

Hermes emette deliberatamente, φρασσάμενος al v.294, una flatulenza<sup>341</sup>, compiendo dunque con premeditazione ciò che i bambini come lui sono soliti compiere spontaneamente<sup>342</sup>. Successivamente il dio starnutisce, altro gesto dalla portata ominosa. I due presagi confermano il vaticinio emesso da Apollo poco prima, riguardante il futuro ruolo di Hermes in quanto ἀρχὸς φιλητέων, capo dei ladri al v. 292; d'altro canto, a livello più strettamente pratico, grazie all'inattesa funzione corporale, Hermes riesce finalmente a liberarsi dalla presa del fratello<sup>343</sup>. La flatulenza emessa da Hermes, seguita da uno starnuto, si configura dunque come la parodia comica di un vero *omen*<sup>344</sup>. A tal proposito non è peregrino supporre addirittura l'associazione parodica dell'atto compiuto dal dio, sollevato in aria da Apollo, ἀειρόμενος al v. 295, alla funzione dello Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, che tuona dall'alto manifestando così il suo consenso<sup>345</sup>.

La scenetta dell'*Inno* non è l'unico caso in cui una flatulenza assuma comicamente il significato di un presagio favorevole. Certamente il testo dell'*Inno* è il primo pervenutoci a segnalarci questa comica associazione, che sarà però ripresa e sfruttata anche da Aristofane. Nei *Cavalieri*, il Salsicciaio ricorda di aver avuto il coraggio di prendere la parola in assemblea dopo aver sentito qualcuno emettere una flatulenza da destra, chiara parodia dello starnuto proveniente dalla stessa direzione, considerato di buon auspicio<sup>346</sup>:

[...] ταῦτα φροντίζοντί μοι  
ἐκ δεξιᾶς ἀπέπαρδε καταπύγων ἀνήρ.  
κἀγὼ προσέκυσα·

[...] mentre pensavo a queste cose  
da sinistra un bastardo ha emesso un peto,

<sup>341</sup> Anche se la descrizione autorizza a pensare anche a un rigurgito, le implicazioni del passo fanno propendere gli interpreti, all'unanimità, per una flatulenza.

<sup>342</sup> Katz (1999), pp. 315-319; Vergados (2013), p. 439.

<sup>343</sup> Il ricorso a un simile escamotage si trova anche nella storia cui accenna Aristofane in *Vespe*, v. 1177 a proposito di Lamia – figura della credenza popolare - che riuscì a liberarsi da una non ben nota situazione di *impasse* grazie a una flatulenza: πρῶτον μὲν ὡς ἡ Λάμι' ἄλοῦσ' ἐπέρδετο; cfr. sulla figura dell'incontinente Lamia anche Cratete, fr. 18 Kock e il commento in proposito di Bonanno (1972), pp. 102- 108.

<sup>344</sup> Alle parole di Penelope, che auspica l'imminente ritorno di Odisseo, Telemaco prorompe in uno starnuto che si rivela un omen confermativo e profetico, cfr. *Odissea* XVII, vv. 539- 547; per le occorrenze e le valenze di un simile presagio comune sia alla cultura greca che a quella romana cfr. Pease (1911), pp. 429-443. È probabile che anche le funzioni corporali avessero di per sé una portata ominosa come sembra deducibile dai frammenti del P. Oxy 3.413 Col. 1, in cui le flatulenze sono definite ἀποτροπαί.

<sup>345</sup> Cfr. Vergados (2013) p.440; Katz (1999), n.3, che ricorda l'associazione tra βροντή e πορδή, presente in Aristofane, *Nuvole*, v. 394 (“βροντή” καὶ “πορδή”, ὁμοίω); cfr. anche il fr. com. adesp. 83 K.-A.

<sup>346</sup> Aristofane, *Cavalieri*, vv. 638-640.

e io ho ubbidito.

La trovata di Hermes di svincolarsi da Apollo attraverso una funzione corporale è dunque parodica e inaspettata, come inedita e specifica di Hermes è la sua associazione alla sfera, tutta umana, del basso ventre. L'umanizzazione di Hermes, di cui ricordiamo l'appetito di fronte alle carni delle vacche di Apollo, raggiunge qui il suo picco e conduce al massimo dell'umorismo.

Quest'ultimo è ulteriormente amplificato dal lessico utilizzato per descrivere la scena. Il compositore dell'*Inno* fa infatti inevitabilmente ricorso allo stile elevato, al linguaggio e alle immagini tipiche del genere in cui il componimento stesso si iscrive, vale a dire il genere epico. Hermes è infatti qui definito κρατὺς Ἀργειφόντης, il forte uccisore di Argo, una formula tradizionale che evoca la sua possanza e la sua potenza<sup>347</sup>. Nel passo in questione, però, l'aggettivo κρατὺς e l'epiteto Ἀργειφόντης, che pure richiamano alla mente del pubblico valorosi scenari e che sembrano anticiparne altrettanti, finiscono col contrastare inaspettatamente con l'"audace" funzione corporale che il dio si appresta a compiere. Per descrivere quest'ultima il compositore fa ricorso all'espressione οἰωνὸν προήκειν, un'immagine che trova un epico parallelismo nell'azione di Zeus intento a liberare due aquile che assolvano alla funzione di presagio per Telemaco, nel libro II dell'*Odissea*, αἰετὸ εὐρύοπα Ζεὺς [...] προέηκε αἰ νν. 146-147. È forse dunque con intento deliberatamente parodico che l'autore dell'*Inno* si rifà alla stessa terminologia e alle stesse immagini già presenti nell'epica omerica, salvo mutare l'autore e, soprattutto, la natura dell'aereo protagonista.

Nel segnalare infine la funzione corporale di Hermes, il compositore costruisce un verso che è quasi una sorta di indovinello<sup>348</sup>. L'aggettivo τλήμων, tipico dell'alto registro della lingua epica, è spesso connesso in Omero a termini come θυμός e ψυχή<sup>349</sup>; è probabile dunque che il pubblico, abituato ad associare l'aggettivo alla descrizione di uno spirito elevato e audace, traesse divertimento dall'inaspettato utilizzo del termine per connotare uno "spirito" altrettanto spregiudicato ma decisamente meno nobile. Un simile ricorso alle espressioni del linguaggio omerico adoperato, sempre in forma di indovinello, in riferimento alla sfera del basso ventre si ritrova con intenti parodici anche in Eubulo, ma siamo già

<sup>347</sup> Si vedano *Iliade* XVI, v. 181; *Iliade* XXIV v. 345; *Odissea* V, 148; *Inno a Demetra* II, v. 346 e 377; *Inno a Hermes* IV, v. 414; *Inno a Afrodite* V, v. 129. Al termine dell'episodio, al v. 298, il dio è designato addirittura con l'altisonante aggettivo κῆρυξ, glorioso.

<sup>348</sup> Bain (2007), pp. 40-57.

<sup>349</sup> Katz (1999), pp. 315-319.



nell'universo della commedia. Nell'opera comica *Sfingocarione*, databile alla prima metà del IV secolo (intorno al 375-366 a. C., ma non è esclusa una data anteriore), il protagonista designa l'ano come οἰκείων ἀνέμων ταμίας<sup>350</sup>, dispensatore dei propri venti, un chiaro riferimento linguistico al ταμίας ἀνέμων dell'*Odissea*, ossia il dio dei venti Eolo<sup>351</sup>. L'utilizzo della lingua epica per descrivere la flatulenza di Hermes crea un contrasto ricco di humor e un effetto, per certi versi, inaspettatamente parodico nei confronti di quello stesso linguaggio che pure è costitutivo del genere nel quale il componimento si iscrive<sup>352</sup>. Oltre all'aspetto più strettamente formale, il passo comporta una duplice innovazione soprattutto per quanto riguarda il contenuto: in esso è presente non solo l'allusione per la prima volta nell'epica alle funzioni corporali, riferimento sempre accuratamente evitato in Omero, ma anche, cosa più importante, l'attribuzione di queste funzioni a una divinità, primo caso tra i testi a noi pervenuti e unico nel genere epico<sup>353</sup>. Per trovare un'altra attestazione letteraria simile, tra quelle naturalmente conservateci dalla tradizione, bisogna infatti attendere la fine del V secolo con le *Rane* di Aristofane, in cui Dioniso si mostra talmente impaurito dai rumori dell'Ade da non riuscire a trattenersi, finendo così per farsela addosso, ἐγκέχοδα al v. 479 (un testo sul quale torneremo)<sup>354</sup>. Il siparietto tra Hermes e Apollo con l'insistenza sulla volgare corporalità del dio, scena eccentrica nell'epica, avvicina l'*Inno* all'universo della commedia antica, corroborando ulteriormente l'ipotesi di una datazione tardo-arcaica del componimento<sup>355</sup>.

Umano, troppo umano: Hermes è un dio, come gli epiteti del passo ricordano (κρατὺς Ἀργειφόντης al v.294 e κύδιμον Ἑρμῆν al v. 298), vicinissimo al mondo degli uomini, un

<sup>350</sup> Eubulo, fr. 107 Kock, v. 2.

<sup>351</sup> *Odissea*, X, v. 21.

<sup>352</sup> Richardson (2010), pp.19-20.

<sup>353</sup> Vergados (2013), p. 441; Bain (2007), pp. 50-51.

<sup>354</sup> Lo stretto legame che l'*Inno* sembra intrattenere con la Commedia antica rafforza l'idea di una datazione tardo arcaica del componimento, alla seconda metà del VI secolo dunque; cfr. Vergados (2013), pp. 130-147. Sulle particolarità della lingua dell'*Inno*, a volte lontana e innovatrice rispetto al vocabolario epico tradizionale cfr. Janko (1982), pp. 133-150: "I have suggested [...] the closing decades of the sixth century as the era of the poem's creation. Its light-hearted tone, unepic vocabulary and penchant for unusual compounds are reminiscent of the comic and satyric genres that were beginning their literary development during this period", p. 149. Richardson (2010), numeri alla mano, ridimensiona tuttavia l'impatto di simili innovazioni linguistiche, contando una parola nuova ogni ventiquattro rispetto al lessico epico: "Consequently, the overall linguistic effect is not so different from that of the other hymns, or indeed of early hexameter poetry in general. Even when what is being portrayed is ludicrous the style is still elevated, and it is the combination of the comic and the dignified which gives this hymn its particular piquancy and charm", p. 24.

<sup>355</sup> Sulla dimensione del basso corporeo, di sicuro imprescindibili sono le pagine che Bachtin dedica alla definizione del "corpo grottesco" le quali, benché orientate alla critica dell'opera di Rabelais, gettano una luce anche sul passo dell'*Inno omerico* IV e sulla funzione/rappresentazione del corpo in commedia. Bachtin (2001), pp. 347 e ss.

dio che si colloca alla giuntura tra l'Olimpo e la terra, così come tra la terra e il regno dei morti. Hermes si accompagna a tutti, a mortali e immortali, come si legge nel finale dell'*Inno*, πᾶσι δ' ὄ γε θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι ὁμιλεῖ, al v. 576. Egli è un compagno della mensa, δαιτὸς ἑταῖρος come lo definisce Apollo al v. 436, funzione che il dio assolve non solo nei banchetti divini ma anche in quelli terreni. Esemplificativo il caso dell'*Odissea*, in cui il porcaro Eumeo, dopo aver compiuto un sacrificio agli dèi, divide le carni arrostiti tra i presenti alla mensa, lasciandone da parte una porzione appositamente per il dio Hermes, come se si trattasse di un commensale suo simile<sup>356</sup>.

È un rapporto dunque di straordinaria intimità quello che lega gli uomini a Hermes, come traspare dalle fonti letterarie. A lui è possibile rivolgersi come a un amico: Ἑρμῆ, φίλ' Ἑρμῆ, è così che Ipponatte si indirizza al dio protettore di ladri e accattoni per chiedergli, non senza un pizzico di adulazione, vestiti e calzari contro il freddo, e di ottenere con un colpo di fortuna, o di furto, sessanta stateri d'oro<sup>357</sup>. Nella *Pace* di Aristofane, Hermes è definito esplicitamente φιλάνθρωπότατος καὶ μεγαλοδωρότατος δαιμόνων, il dio che più ama gli uomini e che concede i doni più grandi<sup>358</sup>. Nelle *Nuvole*, invece, è direttamente alla statua di Hermes che Strepsiade si rivolge, ὦ φίλ' Ἑρμῆ, con tono amicale per chiedere consiglio, μοι γενοῦ ξύμβουλος<sup>359</sup>. Un costume che non si discosta dalla tradizione oracolare attestata a Pharai, in Acaia, da Pausania. Lo storico racconta infatti come nella piazza del mercato della città fosse presente una statua di Hermes con poteri oracolari: chiunque avesse bisogno di consigli e suggerimenti sulle azioni da compiere in futuro, poteva sussurrare la sua domanda direttamente all'orecchio del dio. Il richiedente si allontanava poi con le orecchie tappate; le prime parole udite una volta liberato il suo canale uditivo sarebbero state il responso di Hermes<sup>360</sup>. Le statue del dio, oltre che aiutare gli uomini a districarsi letteralmente e metaforicamente nelle strade della vita, diventano inevitabilmente anche esse oggetto di umoristiche prese in giro, come per esempio accade in una favola di Esopo<sup>361</sup>. Desideroso di conoscere in che stima sia tenuto dagli uomini, Hermes si reca nella bottega di uno scultore. Al venditore chiede dapprima il prezzo di una statua di Zeus, successivamente di quella di Era; incuriosito il dio domanda allora quanto costi la sua statua, ma la risposta del

<sup>356</sup> XIV, vv. 435-438.

<sup>357</sup> Fr. 32 West.

<sup>358</sup> vv. 392-393.

<sup>359</sup> vv. 1478-1485. Non è questo l'unico esempio di un'erma presente sulla scena comica con cui il protagonista interagisce e colloquia, cfr. Aristofane, fr. 566 K.-A.; Frinico, fr.61 K.-A.; Platone comico, fr. 204 K.-A. La grande familiarità con le erme è evidente anche da una ben attestata tradizione di pitture vascolari, per una discussione della quale si veda Versnel (2011), pp. 337-377; Jaillard (2001), pp. 341-363.

<sup>360</sup> Pausania, *Periegesi*, VII, 22, 2 e ss. Bettini (2000), pp. 6 e ss.

<sup>361</sup> Esopo, *Favole*, 108.

negoziante non è proprio di gran conforto per l'autostima del dio. Lo scultore risponde che, avesse acquistato le altre due statue, la terza, quella rappresentante Hermes, sarebbe stata in omaggio.

Figlio di Zeus, dio e amico degli uomini: Hermes ricopre il ruolo di intermediario, di *trait d'union* tra il mondo degli dèi e quello degli uomini, è lui che mette in comunicazione la terra con l'ordine divino di Zeus, che tiene insieme l'incongruente, che unisce il dissimile<sup>362</sup>. Di conseguenza, anche l'immagine del dio, la descrizione della sua figura, risulta articolata in relazione a questa sua posizione nel pantheon olimpico. Hermes assomma in sé i tratti del divino e dell'umano, e ciò è particolarmente evidente nell'insistenza delle fonti sulla dimensione corporale del dio, tanto che gli attribuiscono persino le funzioni più volgari e ridicole connesse alla sfera del basso ventre. L'incredibile prossimità di Hermes al mondo umano e la rappresentazione della sua figura in rapporto al suo ruolo, consentono di giustificare, a nostro parere, il forte legame del dio con la sfera del riso. Con Hermes e di Hermes è infatti possibile ridere e scherzare, proprio come accade con un amico, con un φίλος. Il figlio di Zeus e Maia è infatti, oltre che oggetto, anche un creatore della comicità, in grado di divertire i suoi consimili e, molto probabilmente, anche il pubblico destinatario delle sue storie. Il riso e l'umorismo che accompagnano il dio sono gli strumenti attraverso i quali egli avvicina e connette, ancora una volta, la sfera umana a quella divina.

<sup>362</sup> A partire da questi aspetti, Hermes è stato considerato un esempio di *trickster*, figura della mitologia, della religione e del folklore comune a diverse culture, cfr. Hynes, Doty (1993), pp. 46-65; più in generale sulle caratteristiche del *trickster* si veda il famoso studio di Radin, Jung, Kéreny (1956).

## CAPITOLO QUINTO

### Gli dèi a teatro

A noi pare difficile comprendere come gli dèi in cui si crede possano divenire oggetto degli scherzi aristofaneschi. Ma il riso fa pur parte di quello che c'è di profondo, fecondo e positivo nella vita, ed è perciò per i Greci più divino della tetra solennità che a noi sembra più confacente alla devozione

B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, p. 68.

#### 1. Introduzione

Giunti a questo punto del nostro studio, abbandoniamo l'epica per intraprendere una riflessione sul teatro comico del V secolo che porta in scena, oltre agli uomini, anche le divinità. I poeti comici inglobano gli dèi tradizionali nelle loro opere, rendendoli personaggi secondari o addirittura protagonisti assoluti delle commedie, oggetto e fautori del riso. Molti esempi provengono dal teatro di Aristofane, che tuttavia non fu l'unico a portare le divinità sul palcoscenico comico, come ci dimostrano i frammenti di Eupoli, Cratino, Platone comico, Eschilo, che pur nella loro esiguità ci aiutano a ricostruire un quadro d'insieme piuttosto coerente circa la trattazione teatrale del divino. Nel teatro comico, il processo di antropomorfizzazione degli immortali sembra essere spinto alle sue estreme, in alcuni casi paradossali, conseguenze: gli dèi, rappresentati nei loro difetti, assumono le forme di stereotipate caricature. Le divinità subiscono, come vedremo, un processo di estrema umanizzazione e di rifunzionalizzazione dei ruoli e delle prerogative, di tutti quegli elementi, insomma, che servono a rendere unico e riconoscibile un dio. Al pari dei personaggi umani con i quali interagiscono, le divinità diventano parte integrante di quella incredibile macchina del riso che intrattiene gli Ateniesi durante le feste religiose.

La presenza del divino sul palcoscenico comico ha suscitato numerosi interrogativi nella critica, che per ragioni di evidenze testuali si è focalizzata soprattutto sul rapporto tra Aristofane e la religione. Come interpretare una simile rappresentazione degli dèi? Il commediografo è stato considerato un sovversivo e un rivoluzionario, critico nei confronti

delle istituzioni religiose e insieme politiche<sup>363</sup>; al contempo e al contrario, un altro filone della critica ha individuato in Aristofane un approccio fondamentalmente tradizionalista nella trattazione del divino, una trattazione che, pur ricorrendo alla comicità, non implica un rigetto o una messa in discussione della religione e degli dèi ma, anzi, ne riafferma la validità sociale<sup>364</sup>. A questi sforzi esegetici di carattere diametralmente opposto, imperniati su una dialettica che contrappone il rifiuto della tradizione alla difesa della stessa da parte di Aristofane, si affiancano interpretazioni che privilegiano l'aspetto più squisitamente poetico dell'esperienza aristofane<sup>365</sup>, e che mettono piuttosto in evidenza la dimensione ludica e irrealistica delle commedie, rivolte allo scopo di divertire e intrattenere il pubblico portando sul palcoscenico tutte le sfere costitutive della vita umana, non ultimo quella religiosa. Di conseguenza, la problematica della rappresentazione comica degli dèi è andata incontro a un ridimensionamento della sua portata, ed è stata meglio inquadrata tenendo conto del contesto religioso d'occasione, quello delle feste in onore di Dioniso, e del genere cui pertiene, quello comico, fortemente codificato e soggetto alla momentanea messa in discussione e rielaborazione di qualsiasi regola, valore e principio di realtà<sup>366</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, lo scopo del nostro intervento sarà isolare e comprendere i meccanismi della rappresentazione comica degli dèi nel teatro attico del V secolo attraverso le opere di Aristofane e i lasciti, seppur frammentari, della tradizione comica antecedente e contemporanea al commediografo ateniese. Oggetto della nostra attenzione sarà comprendere le direttive di questo processo e avanzare qualche ipotesi interpretativa sulle ragioni e sulle conseguenze della trattazione comica delle divinità sulla scena teatrale. Lo studio si focalizzerà soprattutto su Hermes e Dioniso, le due divinità maggiormente presenti sulla scena teatrale della commedia e del dramma satiresco. Nel tentativo di tracciare un quadro d'insieme il più possibile esaustivo, mostreremo come l'esperienza del teatro comico sia altamente codificata e uniforme nella trattazione dei soggetti divini e come dunque essa non comporti una degradazione degli dèi quanto piuttosto

<sup>363</sup> Corsini (1986), pp. 149-183. Corsini ritiene l'attacco di Aristofane alla religione come un aspetto della contemporanea critica del commediografo alla politica, per la quale la religione è strumento di conservazione del potere. Lo studioso legge nella causticità di Aristofane verso gli dèi un desiderio e una proposta sottaciuta di sostituzione della religione tradizionale con una religiosità più genuina e spontanea.

<sup>364</sup> Hewitt (1917), pp. 176-185; Nestle (1973), pp. 252-260. Pur riconoscendo Aristofane come un difensore della religione tradizionale, Nestle ritiene che ridicolizzando gli dèi sul palcoscenico, il commediografo abbia contribuito alla loro "morte", a favore di una religiosità nascente più intima e personale, propugnata da Socrate.

<sup>365</sup> Silk (2000), pp. 301 e ss.

<sup>366</sup> Brelich (1994), pp. 105-118; Sul contesto delle feste dionisiache, avvicinate all'esperienza del carnevale, cfr. Rösler-Zimmermann (1991); sulla libertà di espressione di Aristofane e il rapporto con la satira cfr. Halliwell (1984), pp. 6-20.

una riarticolazione delle loro diffuse e condivise rappresentazioni, secondo i codici del genere comico.

## 2. Hermes in Commedia

### 2.1 Il dio portinaio

Nel descrivere l'Acropoli di Atene, Pausania racconta come, all'ingresso del complesso monumentale, sia presente una statua di Hermes *προπόλαιος*<sup>367</sup>. L'epiteto riportato dallo storico deriva dal luogo in cui è posizionata l'immagine del dio, vale a dire nel portico dei Propilei, la zona che consente e segna l'accesso all'Acropoli come una sorta di speciale e monumentale porta. Non è però un caso che la statua del dio sia posta proprio lì, in uno spazio che demarca la transizione tra la città bassa e la città alta: tra le diverse funzioni che i Greci riconoscono a Hermes vi è infatti quella di sovrintendere ai passaggi e di mettere in comunicazione luoghi e spazi, il dentro e il fuori, lo spazio interno e lo spazio esterno. Hermes è di conseguenza considerato anche il protettore della porta di casa, colui che custodisce l'attraversamento della soglia e sorveglia i beni che si trovano all'interno da ladri e predoni. Statue del dio erano infatti poste non solo ai crocicchi delle strade, nelle piazze, nei templi e nei ginnasi, ma anche nei pressi degli ingressi delle abitazioni private, con l'uso di deporre, accanto ad esse, piccole offerte culinarie costituite da dolci, fichi, miele, i cosiddetti *ἔρμια*<sup>368</sup>. In relazione alla funzione di custode dell'uscio, di sorvegliante della dialettica spaziale tra il mondo dell'*οἶκος* e la *πόλις*, Hermes è spesso caratterizzato da epiteti quali *πυλαῖος*, *θυραῖος* e *στροφαῖος*<sup>369</sup>.

Nella *Pace* di Aristofane, questa specifica funzione del dio è riadattata al contesto della commedia: Hermes è infatti portato in scena nel ruolo di portinaio dell'Olimpo: sulla terra, il compito corrispondente è assegnato normalmente ai servi. La commedia vede la luce nel 421 a.C. quando Atene è impegnata da ormai un decennio nella Guerra del Peloponneso. Vessato dalle tribolazioni della guerra, il viticoltore Trigeo decide di incontrare gli dèi per

<sup>367</sup> Pausania, *Periegesi*, I, 22, 8. Sulla statua di Hermes *προπόλαιος* si veda Harrison (1965), pp. 122-124. La studiosa ritiene che la statua sia un'erma, *contra* Chamoux (1996), pp. 37-55.

<sup>368</sup> Così ricordano Tucidide, VI, 27, 1; Pausania, 4, 33, 3. Cfr. Versnel, 2011, pp. 335-336 e n. 71-73, pp. 364-365 e n. 162, 163.

<sup>369</sup> Quanto all'epiteto *πυλαῖος*, cfr. *Schol. Hom. Il. II*, v. 842. Diogene Laerzio, *Vite dei Filosofi*, 8,31, 6, connette questo epiteto di Hermes alla sua funzione di psicopompo: la porta cui il dio è preposto non è dunque tanto quella di casa, ma quella che consente l'accesso al mondo dei morti. Per *θυραῖος*, cfr. Fränkel, *Inschr. v. Pergam.* 325: Ἐρμῆν θυραῖον Ἐρμῆος ἱερέως τοῦ Διὸς | εἰδρυσε φύλακα τοῦ νεῶ και ῥύτορα. Sull'Hermes *στροφαῖος*, si veda oltre, **p.10**.

chiedere la liberazione della dea Pace, imprigionata nelle viscere della terra dal gigante Polemos, e porre così fine alle ostilità. Deciso a risolvere la terribile situazione in cui versa l'Ellade, Trigeo parte in groppa a uno scarabeo stercorario per salire in cielo. Giunto alla porta dell'Olimpo, però, una brutta sorpresa lo coglie. Disgustati dalla crudele belligeranza dei Greci, gli dèi hanno abbandonato le loro sedi e lasciato gli uomini a fare i conti con il proprio funesto destino. L'unico dio rimasto, preposto alla guardia della "casa" olimpica è Hermes; suo è il compito di badare a tutte le cianfrusaglie, σκευάρια, che gli dèi hanno lasciato affinché nessuno le rubi, paradossalmente non grandi tesori ma banalissimi χυτρίδια καὶ σανίδια κάμφορείδια, pentolini, tavolette, vasetti<sup>370</sup>. Il primo incontro tra il portiere Hermes e il visitatore Trigeo non inizia proprio nel migliore dei modi, il dio aggredisce il viticoltore con una sfilza di impropri e domande<sup>371</sup>:

EP. πόθεν βροτοῦ με προσέβαλ'; ὄναξ Ἡράκλεις  
τουτί τί ἐστι τὸ κακόν;

TP. ἵπποκάνθαρος.

EP. ὃ μίαρὲ καὶ τολμηρὲ κἀναίσχυντε σὺ  
καὶ μίαρὲ καὶ παμμίαρὲ καὶ μιάρωτατε,  
πῶς δεῦρ' ἀνήλθες ὃ μιάρων μιάρωτατε;  
τί σοί ποτ' ἔστ' ὄνομ'; οὐκ ἐρεῖς;

TP. μιάρωτατος.

EP. πατήρ δέ σοι τίς ἐστ';

TP. ἐμοί; μιάρωτατος.

EP. ποδαπὸς τὸ γένος δ' εἶ; φράζε μοι.

TP. μιάρωτατος.

EP. οὔτοι μὰ τὴν Γῆν ἔσθ' ὅπως οὐκ ἀποθανεῖ,  
εἰ μὴ κατερεῖς μοι τοῦνομ' ὅ τι ποτ' ἔστι σοι.

TP. Τρυγαῖος Ἀθμονεύς, ἀμπελουργὸς δεξιός,  
οὐ συκοφάντης οὐδ' ἐραστής πραγμάτων.

EP. ἦκεις δὲ κατὰ τί;

TP. τὰ κρέα ταυτί σοι φέρων.

EP. ὃ δειλακρίων πῶς ἦλθες;

<sup>370</sup> vv. 201-202.

<sup>371</sup> vv. 180-194. La traduzione è di Paduano, leggermente modificata.

TP. ὦ γλίσχρων ὀρᾶς  
ὡς οὐκέτ' εἶναι σοι δοκῶ μιαρῶτατος;

HER. Ho sentito odore di mortali. Per Eracle, che bestia è questa?

TR. Un ipposcarabeo.

HER. Canaglia, temerario, sfacciato, sciagurato, sciaguratissimo, come sei arrivato qui, sciaguratissimo fra tutti gli sciagurati? Qual è il tuo nome? Dimmelo subito.

TR. Sciaguratissimo

HER. Chi è tuo padre?

TR. Dici a me? Sciaguratissimo.

HER. Dimmi un po', da dove vieni?

TR. Sciaguratissimo.

HER. Per la Terra, dovrai morire se non mi dici il tuo nome.

TR. Trigeo di Atmone, buon coltivatore, non sicofante e non amante degli impicci.

HER. Che cosa vieni a fare?

TR. A portarti questa carne.

HER. Poverino! Come sei venuto?

TR. Ghiottone, vedi come non ti sembro più sciaguratissimo?

Come ogni buon portinaio che si rispetti, Hermes pone a Trigeo le domande necessarie per inquadrare subito il suo visitatore: quale sia il suo nome, chi sia suo padre, e da dove venga<sup>372</sup>. Di certo, il portinaio divino non si sforza di essere accogliente nei confronti del suo ospite, definito con una serie peggiorativa di insulti, costruita a partire dall'ossessiva e allo stesso tempo fantasiosa ripetizione dell'aggettivo μιαρῶς, declinato nella forma del composto παμμίαρος e del superlativo μιαρῶτατος che Trigeo riutilizza a mo' di risposta alle domande del dio, rendendolo di fatto una sorta di umoristico *refrain*. D'altronde che le ripetizioni siano uno strumento linguistico in grado di far ridere il pubblico della commedia è confermato anche dal *Tractatus Coislinianus*. Ad ogni modo, un portinaio scontroso come Hermes si trova anche nelle *Rane*; posto a guardia della porta dell'Ade, Eaco si rivolge a Dioniso, che ha scambiato per Eracle, proprio con gli stessi toni aggressivi e lo stesso turpiloquio di Hermes, ὦ βδελυρὲ κἀναίσχοντε καὶ τολμηρὲ σύ/ καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρῶτατε, ai vv. 465-466, provocando lo spavento del dio. Ma di servi scontrosi preposti

<sup>372</sup> Si comportano così anche i portinai di *Acarnesi*, v. 395; *Nuvole*, v. 133; *Uccelli*, v. 60; *Rane*, v. 464.



alla custodia della porta non ne è piena solo la commedia attica: l'eunuco che Callia tiene come θυρωρός ne ha le tasche piene dei sofisti che affollano la casa del suo padrone; quando Socrate e i suoi si presentano, il portinaio li scambia per gli ennesimi scocciatori e non esita a sbatter loro la porta in faccia<sup>373</sup>.

Nella commedia aristofanea, Hermes confeziona le sue minacce introducendole con un invocazione agli dèi suoi simili, μὰ τὴν Γῆν al v. 188 e poco prima ὦναξ Ἡράκλεις al v. 180, come se non fosse un dio ma un uomo<sup>374</sup>. Le sue incolte maniere sono inoltre amplificate ulteriormente dal linguaggio utilizzato, basso e colloquiale, fortemente influenzato dal parlato, come è evidente anche dalla prolessi di τοῦνομα al v. 189. Hermes si comporta e si esprime come un servo umano, non c'è tanta differenza tra lui che pure appartiene di fatto alla schiera degli immortali e l'aggressivo Eaco delle *Rane* o l'insofferente inserviente di Callia<sup>375</sup>. Hermes si dimostra però anche un portinaio facilmente umorale e corrompibile: basta infatti un pezzo di carne per farlo vacillare nelle sue convinzioni e indurlo a cambiare atteggiamento verso Trigeo. D'altronde, che Hermes sia particolarmente sensibile alle pietanze umane, soprattutto alla carne, lo mostra bene già l'*Inno omerico*, cui Aristofane probabilmente si ispira nel delineare il suo ritratto di un Hermes comico nuovamente vittima dei suoi insoliti appetiti, più simili a quelli degli uomini che degli dèi. Vista la scarsa fermezza del dio, Trigeo mette a punto una strategia della corruzione che si rivela decisiva: il viticoltore riesce infatti a convincere Hermes ad aiutarlo nella liberazione della dea Pace senza spifferare il piano a Zeus, dietro promessa di una coppa d'oro, alla quale l'avidio dio non sa dire di no<sup>376</sup>:

TP. [...]πρὸς ταῦτ', ὦ φίλ' Ἑρμῆ ξύλλαβε  
 ἡμῖν προθύμως τήνδε καὶ ξυνέλκυσον.  
 καὶ σοὶ τὰ μεγάλ' ἡμεῖς Παναθήναι' ἄξομεν  
 πάσας τε τὰς ἄλλας τελετὰς τὰς τῶν θεῶν,  
 μυστήρι' Ἑρμῆ, Διπόλει', Ἀδώνια:  
 ἄλλαι τέ σοι πόλεις πεπαυμέναι κακῶν  
 ἀλεξικάκῃ θύσουσιν Ἑρμῆ πανταχοῦ.  
 χᾶτερ' ἔτι πόλλ' ἔξεις ἀγαθά. πρῶτον δέ σοι

<sup>373</sup> Platone, *Protagora*, 314 c-e.

<sup>374</sup> Cfr. nella stessa *Pace*, v. 1117; *Acarnesi*, v. 94; *Vespe*, v. 420; *Ecclesiazuse*, v. 1068.

<sup>375</sup> Secondo Olson (1998), p. 102, come tutti i portinai aristofanei, Hermes rispecchia il carattere del padrone di casa, vale a dire Zeus. Sulle prime tuonante e inflessibile contro il povero Trigeo, il dio si mostra in fin dei conti più minaccioso a parole che a fatti.

<sup>376</sup> vv. 416-425.

δῶρον δίδωμι τήνδ', ἵνα σπένδειν ἔχῃς.

EP. οἴμ' ὡς ἐλεήμων εἶμ' ἀεὶ τῶν χρυσίδων.

TR. [...] Ma tu soccorrici di buon cuore, caro Hermes, e aiutaci a tirarla fuori; e noi ti dedicheremo le grandi Panatenee e tutte le altre feste religiose, i Misteri, le Dipolie, le Adonie: e anche altre città, liberate dalle disgrazie, sacrificheranno dappertutto a Hermes Protettore. E inoltre avrai tanti altri benefici. Per intanto ti regalo una coppa con cui potrai libare.

HER. Ahimè, come sono sensibile... agli oggetti d'oro<sup>377</sup>!

Aristofane rifunzionalizza una delle prerogative di Hermes e delle statue che lo rappresentano, umanizzandola e convertendola in un ruolo teatrale. Questa trasformazione di Hermes da custode della soglia a rude servo portinaio avviene attraverso un processo che comprende una riconversione e trasposizione nella logica umana di uno dei suoi ruoli divini. Inoltre, nel rappresentare Hermes come un avido e un ghiottone, Aristofane riprende ed estremizza alcune delle caratteristiche e peculiarità della tradizionale e specifica rappresentazione del dio, semplificandole in umanissimi quanto comici difetti. Il particolare rapporto del dio con la sfera sacrificale e le carni del sacrificio, del cui significato abbiamo già discusso nella nostra precedente analisi dell'*Inno a Hermes*, è trasformato da Aristofane in un cronico vizio di ingordigia. Allo stesso modo, il protettore dei ladri, ladro lui stesso, sulla scena comica non si dimostra immune dal manifestare l'amore che la categoria da lui rappresentata nutre per gli oggetti preziosi, fino ad assumere i connotati di una debolezza che l'astuto protagonista umano non esita a sfruttare e volgere in suo favore.

Nella seconda parte della commedia, tuttavia, la dinamica relazionale tra Hermes e Trigeo si trasforma. Il viticoltore si mostra più rispettoso ed Hermes abbandona il suo atteggiamento scontroso e prevenuto per prestare aiuto a Trigeo nella liberazione della dea *Pace*. Hermes passa dunque dalla parte dei protagonisti umani e dirige i lavori per riportare alla luce la dea, contravvenendo agli ordini di Zeus. Il dio, definito non senza un pizzico di adulazione dal coro il più filantropo e munifico tra gli dèi, φιλανθρωπότατος καὶ μεγαλοδωρότατος

<sup>377</sup> Lo *Schol.* Aristoph. *Pac.*, 425c Holwerda al verso segnala il divertente e inaspettato utilizzo del sostantivo ἐλεήμων da parte di Hermes: piuttosto che aver pietà della città, della Grecia o degli uomini, come ci si aspetterebbe, il dio mostra di curarsi solo di ciò che ha un mero valore materiale: ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν· τῆς πόλεως εἶμι ἀεὶ ἐλεήμων ἢ τῆς Ἑλλάδος ἢ τῶν ἀνθρώπων, εἶπε· τῶν χρυσίδων, διὰ τὴν χρυσοῦν φιάλην.

δαίμων, ai vv. 392-394, si rivela infine davvero tale; Hermes torna ad essere anche in commedia l'intermediario per eccellenza tra il mondo dei mortali e quello degli immortali, l'amico e l'aiutante degli uomini, diventando altresì il fautore della salvezza della *Pace* nonché del ritorno, fuor di metafora, alla pace e all'abbondanza per Trigeo e per tutti i Greci<sup>378</sup>.

## 2.2. Il gioco dei mestieri

Un meccanismo comico simile a quello che Aristofane sfrutta nella *Pace*, ossia di riconversione dei compiti del dio Hermes, si trova anche nel *Pluto*, commedia nella quale Aristofane gioca, letteralmente, con gli epiteti del dio e le prerogative ad essi associate. Da quando Pluto ha riacquisito la vista grazie all'intervento di Cremilo, povero cittadino ateniese, tutti sono divenuti improvvisamente ricchi e nessuno ha più bisogno di fare sacrifici agli dèi per ottenere qualcosa. Le divinità, alle quali non viene tributato più niente, si ritrovano prosaicamente a morire di fame, e per questo alla porta di Cremilo si presenta Hermes, nel suo usuale ruolo di messaggero degli dèi, latore dell'ira divina. Ad aprirgli giunge il servo Carione che non esita a trattare Hermes nel peggiore dei modi<sup>379</sup>. A essere ricoperto di insulti da parte di un portinaio supponente e adirato è stavolta proprio il dio. Carione se ne infischia della natura del suo interlocutore; lo stravolgimento in positivo che Pluto ha provocato riacquistando la vista ha a sua volta invertito anche le consuete gerarchie e declassato il ruolo ricoperto fino ad allora dalle divinità. Questo cambiamento autorizza dunque il servo a rivolgersi ad Hermes nel peggiore dei modi e a veicolare nei suoi confronti tutto il rancore accumulato per l'insufficiente assistenza fornita dagli immortali. Nonostante le minacce del dio, Carione si mostra inflessibile: la lingua di un simile messaggero, sostiene impertinente il servo, andrebbe tagliata, ἢ γλῶττα τῷ κήρυκι τούτων τέμνεται al v. 1110<sup>380</sup>: gli immortali non si sono presi cura abbastanza degli uomini, hanno trascurato di interessarsi al loro benessere, e per questo non meritano più sacrifici<sup>381</sup>. L'assenza di questi ultimi

<sup>378</sup> Cassio (1985), pp. 66-67.

<sup>379</sup> Sulla figura del servo Carione, sulle sue caratteristiche in relazione agli altri servi aristofanei e sul suo rapporto con Hermes si veda Olson (1989), pp. 193-199.

<sup>380</sup> Durante il sacrificio, la lingua degli animali era tagliata e bruciata successivamente sull'altare oppure riservata al sacerdote o all'araldo; in alcuni casi essa era offerta, insieme a una libagione, al dio Hermes. La frase ἢ γλῶττα τῷ κήρυκι è un'espressione proverbiale pronunciata in ambito culturale per riferirsi a questa pratica; ripresa e traslata da Carione dalla sfera del sacrificio, spogliata del suo primario significato culturale che pur resta latente, essa subisce una risemantizzazione e assume il significato di una più letterale e truculenta minaccia. Cfr. Sommerstein (2001), p. 209.

<sup>381</sup> Il primo colloquio tra Hermes e Carione avviene ai vv. 1097-1119.

provoca non poche preoccupazioni ad Hermes che dichiara di morire ormai letteralmente di fame, ἐγὼ δ' ἀπόλωλα κάπιτέτριμμα al v. 1119; segue un dettagliato e nostalgico elenco, enfatizzato dai ripetuti οἴμοι delle prelibatezze che un tempo il dio letteralmente divorava, κατήσθιον ai vv. 1128 e 1130, e che ora non può che rimpiangere<sup>382</sup>: torte, miele, fichi, la focaccia del quarto giorno del mese, i cosciotti di maiale, le interiora calde, il vino mescolato con l'acqua e, non ultimo, la schiacciata ben cotta che lo stesso Carione donava al dio per ricompensarlo dell'assistenza fornitagli nel corso dei suoi piccoli furti domestici<sup>383</sup>. Il comico elenco di pietanze mette in evidenza ed estremizza per fini comici il vorace appetito del dio<sup>384</sup>. Nell'insistere su questo punto, Aristofane traccia un ritratto del dio molto vicino alla dimensione umana, in grado di esprimere preferenze e mostrare appetiti, proprio come un mortale<sup>385</sup>. Tutto proteso a salvaguardare il suo interesse personale, Hermes decide infine che è bene prendere le distanze dagli altri dèi e chiede a Carione di essere accolto nel mondo degli uomini dove si sta decisamente meglio e sempre con la pancia piena, ἀλλὰ ξύνοικον, πρὸς θεῶν, δέξασθέ με, al v. 1147. Di fronte allo scetticismo del servo, Hermes insiste sostenendo di poter essere utile agli uomini in mille modi diversi<sup>386</sup>:

KA. τί δῆτ' ἂν εἴης ὄφελος ἡμῖν ἐνθάδ' ὦν;

EP. παρὰ τὴν θύραν στροφαῖον ἰδρύσασθέ με.

KA. στροφαῖον; ἀλλ' οὐκ ἔργον ἔστ' οὐδὲν στροφῶν.

EP. ἀλλ' ἐμπολαῖον.

KA. ἀλλὰ πλουτοῦμεν: τί οὖν

Ἑρμῆν παλιγκάπηλον ἡμᾶς δεῖ τρέφειν;

EP. ἀλλὰ δόλιον τοίνυν.

KA. δόλιον; ἤκιστά γε·

οὐ γὰρ δόλου νῦν ἔργον, ἀλλ' ἀπλῶν τρόπων.

<sup>382</sup> La scelta del verbo da parte di Aristofane per indicare la grande voracità e fame di Hermes è molto interessante; il verbo κατεσθίω, infatti, è spesso usato per indicare la voracità delle belve e degli animali da preda, oltre che degli uomini, cfr. *Iliade* XVII, v. 542; *Odissea* II, v. 314; *Odissea* XII, v. 256.

<sup>383</sup> vv.1120-1143.

<sup>384</sup> Cfr. poco prima ai vv. 1113-1116 e *Uccelli*, v.1517. Nel capitolo precedente abbiamo già accennato all'insolito appetito di Hermes per la carne del sacrificio nell'*Inno omerico* e alle valenze che ha questa scena. Per una discussione del passo del *Pluto* e delle preferenze alimentari del dio rimandiamo nuovamente a Versnel, 2011, pp. 353-364.

<sup>385</sup> Oltre ai passi aristofanei, della *Pace* e del *Pluto*, un ulteriore riferimento alla vorace ghiottoneria del dio in commedia si ha nel fr. 35 K.-A. degli *Στερροί* di Telecleide in cui uno dei protagonisti rivolge queste parole ad Hermes, non si sa se presente sulla scena o semplicemente invocato: ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, κάπτε τῶν θυλημάτων (Oh divino Hermes, butta già le offerte). Come spiega lo *Schol.* Aristoph. *Pac.* 1040, i θυλήματα sono una sorta di pasticcini, simili al porridge, che venivano cosparsi di olio e vino e offerti agli dèi.

<sup>386</sup> vv.1152-1170. La traduzione è di Paduano.

EP. ἀλλ' ἡγεμόνιον.

KA. ἀλλ' ὁ θεὸς ἤδη βλέπει,  
ὥσθ' ἡγεμόνος οὐδὲν δεησόμεσθ' ἔτι.

EP. ἐναγώνιος τοίνυν ἔσομαι. τί δῆτ' ἐρεῖς;  
Πλούτῳ γάρ ἐστι τοῦτο συμφορώτατον  
ποιεῖν ἀγῶνας μουσικῶς καὶ γυμνικῶς.

KA. ὡς ἀγαθόν ἐστ' ἐπωνυμίας πολλὰς ἔχειν:  
οὗτος γὰρ ἐξηύρηκεν αὐτῷ βιότιον.  
οὐκ ἐτὸς ἅπαντες οἱ δικάζοντες θαμὰ  
σπεύδουσιν ἐν πολλοῖς γεγράφθαι γράμμασιν.

EP. οὐκοῦν ἐπὶ τούτοις εἰσῶ;

KA. καὶ πλῦνέ γε  
αὐτὸς προσελθὼν πρὸς τὸ φρέαρ τὰς κοιλίας,  
ἴν' εὐθέως διακονικὸς εἶναι δοκῆς.

CA. E qui come ti renderesti utile?

ER. Fatemi stare a guardia della porta come portinaio.

CA. Portinaio? Ma non abbiamo bisogno di portinai.

ER. Potrei combinarvi qualche commercio

Ca. Siamo ricchi. perché dovremmo tenerci Ermes come rigattiere?

ER. Allora per imbrogliare.

CA. Men che meno: non vogliamo imbrogli, ma modi schietti.

ER. Potrei farvi da guida.

CA. Ora che il dio ci vede non abbiamo bisogno di guide.

ER. E allora farò il giudice di gara. Hai da ridire anche su questo? È proprio quello che Pluto deve fare, istituire agoni ginnici e musicali.

CA. Ecco cosa serve avere tanti nomi. In qualche modo è riuscito a guadagnarsi la vita. Ecco perché i giudici si fanno iscrivere in più parti.

ER. Allora posso entrare?

CA. Sì, ma va' prima al pozzo a lavare le interiora: vediamo se sai fare il servitore.

Hermes prova a sfruttare la sua precedente “esperienza lavorativa” di dio e fa mostra a Carione, che nel frattempo è divenuto comicamente il suo futuro datore di lavoro, di tutte le possibili mansioni che egli potrebbe svolgere tra gli uomini. Le funzioni che Hermes ricopre

normalmente in quanto divinità si trasformano così in possibili lavori; la comicità della scena è dunque data dal consapevole sfasamento tra ciò che Hermes rappresenta e “fa” in quanto dio e il modo in cui propone di riciclarsi per poter vivere tra gli uomini. Il meccanismo che Aristofane utilizza per creare questo scarto comico prevede uno sfruttamento della polisemia degli epiteti divini e una conseguente ricodificazione in chiave umana delle τιμαί del dio. Questi sono dunque convertiti in veri e propri mestieri<sup>387</sup>. Il termine στροφαῖος connota il dio nella sua funzione di custode della porta di casa, di protettore dell’uscio dai ladri<sup>388</sup>. Lo *Schol. Aristoph. Pl.* al v. 1153 Dübner connette il termine al verbo στρέφειν, che vuol dire rivolgere, raggirare, un’etimologia che rinvia all’astuta intelligenza di Hermes, dio dei trucchi e delle svolte, in grado dunque di ingannare anche potenziali predoni. Ma, come spiega il commentatore, il verbo rinvia oltre che alla scaltrezza anche più concretamente all’abitudine del portinaio di girarsi da una parte e dall’altra sull’uscio di casa per controllare chi arriva, o addirittura ai cardini che consentono alla porta, con un movimento semi-rotatorio, di aprirsi e chiudersi. Il potere che il dio esercita nel mettere in connessione la sfera domestica con il mondo esterno diventa una competenza lavorativa: dunque il termine στροφαῖος, dal connotare una specifica prerogativa di Hermes si “concretizza” nel mestiere del portinaio. Lo stesso processo avviene, nel passo in esame, anche con gli altri epiteti cultuali del dio. Vista la sua funzione di ἐμπολαῖος, epiclesi con cui il dio è invocato per richiederne l’assistenza e la protezione nel campo del commercio e delle transazioni economiche, Hermes può dunque esercitare come rigattiere<sup>389</sup>; o come imbrogliatore, δόλιος, altro epiteto di Hermes<sup>390</sup>. In quanto ἡγεμόνιος, dio che presiede agli spostamenti degli uomini sulla terra e dalla terra all’Ade, Hermes potrebbe riciclarsi come guida<sup>391</sup>; in qualità di ἐναγώνιος, epiteto che rinvia al ruolo di protettore degli agoni e di dispensatore di vittoria e fortuna, Hermes si propone infine come giudice di gara<sup>392</sup>. Nonostante il valido curriculum

<sup>387</sup> Bettini (2016), in particolare le pp. 23-25; Pironti (2019), cap. I.

<sup>388</sup> Le erme poste nei pressi delle abitazioni rappresentavano forse proprio Hermes στροφαῖος, Tucide, VI, 27, 1; Aristofane, *Nuvole*, v. 1478 e ss.

<sup>389</sup> Il Megarese negli *Acarnesi*, v. 816, si appella proprio a Hermes ἐμπολαῖος per avere la sua assistenza durante una contrattazione; cfr. anche *SEG XXX*, 908.

<sup>390</sup> Così è invocato il dio in *Tesmofoziause*, v. 1202; Sofocle, *Filottete*, v. 133; Enea Tattico, *Polioretica*, 24.15; Pausania, *Periegesi*, 7, 27,1; *SEG*, XXXVII 1673.

<sup>391</sup> Hermes svolge il ruolo di guida di Priamo in *Iliade*, XXIV, v. 333-694; nell’*Odissea*, XXIV, vv. 1-10, scorta le anime dei pretendenti di Penelope nell’Ade; cfr. *SEG XXIII* 547. 53.

<sup>392</sup> Cfr. Pindaro, *Olimpiche*, 6.79; *Pitiche*, 2, 10; *Istmiche*, 1.60; Pausania, *Periegesi*, 5.14.9. I giudici erano ripartiti a sorte in uno dei dieci tribunali ateniesi, per svolgere il proprio compito dietro compenso; alcuni, adescati dai tre oboli promessi, tentavano di farsi inserire in più liste contemporaneamente sotto diversi nomi, cfr. Sommerstein (2001), p. 213. Con il suo commento, Carione considera la polionimia di Hermes un vantaggio che il dio non avrebbe esitato a sfruttare in suo favore, per ottenere guadagno anche in modo poco limpido, come quei giudici degli agoni sospettati di frode.

che Hermes dà prova di possedere, Carione propone al dio di ripartire dal gradino più basso della scala sociale e lavorativa umana, e di offrire i propri servizi ai mortali come servitore. Carione agisce dunque come un novello Zeus, alle prese con la divisione delle τιμαί e l'assegnazione di una posizione in seno alla famiglia umana da attribuire a Hermes, l'eterno *parvenu*. Il termine διακονικός, che suggella comicamente come un nuovo epiteto la sfilza di epiteti-mestieri sciorinata dal dio, riassume il nuovo ruolo che Hermes potrà ricoprire. La mansione che Carione decide di destinare al dio non è casuale ed emerge, anche in questo caso, da una rifunzionalizzazione e da una semplificazione comica della posizione che Hermes occupa nella rappresentazione comune del mondo divino; nelle dinamiche olimpiche, Hermes affianca Zeus con il compito di portavoce e attento guardiano dell'esecuzione della volontà e dei piani regali. Nel *Prometeo*, Eschilo rende conto di questa dinamica che interessa il Cronide e suo figlio: non senza una punta di disprezzo, dettata dalle dinamiche narrative della tragedia, il Titano definisce Hermes come il διάκονος di Zeus, l'attendente, il servo tirapiiedi del padre degli immortali<sup>393</sup>. Da "servitore" degli dèi, come è possibile sintetizzare questa specifica posizione di Hermes sull'Olimpo, a servitore degli uomini, il passo logico da fare è breve e Aristofane non esita a compierlo, rappresentando dapprima Hermes in qualità di scontroso portinaio degli immortali nella *Pace* e ipotizzando poi una sua estrema riconversione in servo dei mortali nel *Pluto*.

Nei passi in questione, Aristofane gioca dunque con le tradizionali caratteristiche di Hermes e con le dinamiche relazionali che impegnano il dio con i suoi simili. In entrambe le opere, il commediografo riformula il ruolo del dio secondo i meccanismi del comico, rileggendolo attraverso il prisma di coordinate e schemi interpretativi tutti umani. In questo processo di riconversione del mondo divino in umano, uno degli strumenti d'elezione di cui si serve Aristofane per tratteggiare in chiave comica il personaggio divino, è il ricorso al lessico che definisce il perimetro della figura del dio e delle sue funzioni, tanto in ambito letterario che culturale, attraverso il ricorso agli epiteti. Questi ultimi non ricoprono la funzione di semplici aggettivi decorativi ma determinano ed articolano ogni figura divina, ne isolano le specificità, ne definiscono il mondo e il modo di agire, ne mettono in relazione la posizione con quella ricoperta dalle altre divinità. Gli epiteti sono di fatto specifici dispositivi linguistici attraverso i quali il politeismo elabora i rapporti degli dèi tra di loro, con il mondo degli uomini, con la realtà fisica, lo spazio geografico (si pensi ai tanti epiteti topografici e toponimici); essi caratterizzano ogni singola divinità, rendendola riconoscibile,

<sup>393</sup> v. 942. Per gli epiteti di Hermes in tragedia si veda lo studio di Siebert (2005), pp. 263-269.

definita, individualizzabile<sup>394</sup>. Poiché la logica divina articola, attraverso gli epiteti, le diverse sfere dell'esperienza umana, è dunque possibile stabilire delle corrispondenze con la logica che determina la stessa dimensione umana. Nel caso del dio Hermes gli epiteti che definiscono la sua agentività trovano riscontro in altrettante, concrete, azioni umane; l'azione dell'intermediario, del messaggero, del custode, del giudice etc... Aristofane coglie questa corrispondenza e ne sfrutta le potenzialità comiche: il passaggio dalla logica degli dèi a quella degli uomini, la possibile riconversione della prima nella seconda, cui segue una paradossale riconversione del divino nell'umano è determinante nella creazione del gioco comico.

### 2.3 Alla scuola di Aristofane

L'esempio di Aristofane farà scuola e, tra le fonti in lingua greca, sarà ripreso secoli più tardi anche da Luciano. Nei *Dialoghi degli dèi*, lo scrittore immagina un accorato sfogo di Hermes con sua madre Maia durante il quale il dio si lamenta per i numerosi compiti servili che è costretto a svolgere per conto di tutti gli dèi e soprattutto di suo padre Zeus: spazzare la sala dei banchetti, rassettare, fare da messaggero, scortare i morti, un lavoro che non gli dà tregua e che lo impegna notte e giorno: καὶ ὄλως ἀπηγόρευκα ἤδη. εἰ γούν δυνατόν ἦν, ἡδέως ἂν ἠξίωσα πεπραῖσθαι, ὥσπερ οἱ ἐν γῆ κακῶς δουλεύοντες, “insomma, non ne posso più! Se solo fosse possibile, avrei chiesto di essere messo in vendita, come sulla terra gli schiavi che se la passano male”<sup>395</sup>.

La rappresentazione comica del messaggero divino nel ruolo, o meglio, nella “parte” del servo si ritrova anche sulla scena della commedia latina, recitata dalla controparte romana di Hermes, il dio Mercurio. Nell'*Amphitruo* di Plauto il rapporto tra Giove e Mercurio è infatti riconfigurato dal commediografo, per le esigenze narrative di cui parleremo tra poco, nel rapporto tra padrone e servo<sup>396</sup>. La trama della commedia plautina è nota: approfittando dell'assenza del generale tebano da casa, Giove, aiutato da Mercurio, architetta un abile piano per unirsi indisturbato alla moglie di lui, Alcmena. Il re degli immortali prende così le sembianze di Anfitrione mentre Mercurio i panni del suo servo, Sosia. Il ritorno di Anfitrione vittorioso a Tebe mette in moto l'azione drammatica, dando luogo a tutta una serie di

<sup>394</sup> Belayche, Prost (2005), pp. 211-212.

<sup>395</sup> *Dialoghi degli dèi*, 4. La traduzione è di Lami-Maltomini.

<sup>396</sup> Per quanto riguarda le fonti dell'*Amphitruo*, Caldera (1947), pp. 145- 154, aveva avanzato l'ipotesi di una derivazione della commedia dall'*Alcmena* di Euripide; per tutta una serie di ragioni sembra invece più probabile un'influenza dal fliace di Rintone, al quale Ateneo, *Deipnosofisti*, III, 111, attribuisce un'opera intitolata proprio *Amphitryon*; cfr. Chiarini (1980), pp. 87-124; Dupont (1998), pp. 10-11.



equivoci e fraintendimenti generati dalla presenza sulla scena di due coppie di personaggi identici. L'intervento finale di Giove, che nel frattempo ha ripreso il suo aspetto, chiarisce tutto e suggella il lieto finale della commedia con la notizia della nascita di Ercole. Nel portare in scena una simile vicenda, Plauto introduce un'importantissima innovazione nel teatro comico latino: egli rende protagoniste della sua commedia due divinità, prassi insolita per i Romani, abituati a vedere re e dèi rappresentati nelle tragedie e non nei drammi comici. Prima di Plauto non sembrano esserci stati precedenti<sup>397</sup>. Per quanto riguarda il resto della produzione plautina, è vero che nei prologhi dell'*Aulularia*, della *Cistellaria*, del *Rudens* e del *Trinummus* compaiono delle divinità, ma le loro rappresentazioni, parole e azioni sono serie e impeccabili, come quelle delle divinità presenti nei prologhi delle commedie menandree<sup>398</sup>. Plauto, dunque, può essere a buon diritto considerato un innovatore, tanto più che la compresenza sullo stesso palco di dèi e servi, di personaggi "nobili" e "umili", dà vita ad una forma teatrale ibrida, definita da Mercurio nel prologo con il termine *tragicomoedia*<sup>399</sup>. Il dio fa la sua comparsa sulla scena già vestito da schiavo e, dopo essersi presentato come figlio di Giove, si accinge a rivolgere una preghiera agli spettatori da parte di suo padre. La richiesta che verrà resa nota alcune battute più avanti<sup>400</sup> consiste nel lasciar circolare degli ispettori tra il pubblico per controllare la regolarità della rappresentazione. La rottura dell'illusione scenica, tipica dei prologhi della commedia, viene accompagnata dall'importante considerazione di Mercurio che fa luce sulla vera identità di suo padre e di conseguenza sulla propria. Quel Giove che lo ha inviato, *ille Iuppiter* al v.26, è nato da madre e padre mortale, *humana matre natus, humano patre*: v. 28. Questi, dunque, non è altri che l'attore che ne recita la parte, verosimilmente il *dominus gregis*, il capocomico<sup>401</sup>. Giocando

<sup>397</sup> Cfr. Moore (1998), pp. 108-109.

<sup>398</sup> Dando uno sguardo ai secoli successivi, purtroppo le testimonianze che riguardano il teatro in lingua latina sono scarse e molto frammentarie. Rimanendo sempre nell'ambito della palliata, un riferimento a Mercurio si ha in un frammento della commedia di Cecilio Stazio intitolata *Aetherio*, fr. 4 Ribbeck, scritta dopo la morte di Plauto, ma l'esiguità del testo non permette di giungere ad alcun tipo di conclusione: probabile che l'accenno a Mercurio sia per metonimia e che non indichi la reale presenza del dio sulla scena. Spostandoci nel campo dell'Atellana letteraria, una parte della produzione di Pomponio e di Novio è dedicata ai drammi mitologici, come suggeriscono alcuni titoli quali *Agamemno Suppositus*, *Lar Familiaris*, *Marsya* per il primo, *Phoenissae* per il secondo; è probabile che in queste opere facessero la loro comparsa anche gli dèi, ma non avendo prove certe a riguardo, vista la scarsità e brevità dei frammenti, la nostra non può che essere una supposizione. Il dio Ercole è sicuramente il protagonista dell'opera di Novio intitolata *Hercules coactor*, Ercole esattore, del quale purtroppo ci è giunto un unico breve frammento in cui si dice solo che l'eroe *tristimoniam/ ex animo deturbavit et vecordiam*.

<sup>399</sup> vv. 59-63. Per alcune osservazioni linguistiche e filologiche si rimanda a Oniga (1991) nota al v. 59; cfr. ancora una volta Chiarini (1980).

<sup>400</sup> vv. 64- 85.

<sup>401</sup> Al v. 45, Giove viene definito *architectus*, espressione che, se tenuto conto della sovrapposizione tra la figura dell'attore e quella del personaggio, acquista un duplice significato: il termine permette di connotare il

con lo scarto tra realtà e rappresentazione, Mercurio invita gli spettatori a non meravigliarsi delle sue parole: non è infatti la prima volta che Giove *facit histrioniam* al v. 90, il padre degli dèi ha recitato in questo ruolo in un'opera rappresentata l'anno precedente e fa spesso la sua comparsa nelle tragedie<sup>402</sup>. La relazione tra attore e personaggio si fa dunque biunivoca e anticipa i successivi sviluppi della commedia, in cui i due personaggi divini, mutato il proprio aspetto, si fanno a loro volta attori, recitando la parte di Anfitrione e Sosia<sup>403</sup>. L'importante meccanismo alla base della mimesi teatrale, noto agli spettatori e da loro tacitamente accettato, è esplicitato da Plauto sin dal prologo della sua opera. La scomposizione della più importante legge del teatro e la continua allusione ad essa, consente al Sarsinate di intrattenere e dilettere il suo pubblico, di creare divertenti giochi di parole e allusioni: essa diventa un'inaspettata fonte di comicità e al contempo un mezzo per cautelarsi da eventuali accuse di empietà. Sul palcoscenico non ci sono gli dèi ma una loro rappresentazione: sotto i panni di Giove-Anfitrione e di Mercurio-Sosia c'è un attore, *histrion*, un uomo che recita la parte di un dio, e contemporaneamente del personaggio umano di cui il divino si fa doppio. Questo meccanismo trova però una sua replicazione e al contempo un suo ribaltamento nell'opera, in cui è di fatto un dio a recitare il ruolo di un uomo.

Le due divinità si appropriano dunque dell'identità del generale e del suo schiavo che stanno tornando dalla guerra. Quanto a Giove, egli è rappresentato come un amante incallito, interessato a soddisfare a tutti i costi i piaceri del corpo, una caratterizzazione che stereotipizza nella figura dell'amante incallito il padre degli dèi, già presente in diverse parodie dei miti in lingua greca. Nella commedia plautina, Mercurio rende conto della libidine del padre, definendolo con il termine *amator* al v. 106, parola che indica non tanto chi ama schiettamente, quanto la figura del donnaiolo<sup>404</sup>. La scappatella di Giove con Alcmena è inoltre, successivamente, dipinta in tutta la sua carnalità, come indicano le diverse espressioni adoperate per descrivere l'unione tra i due, *usuram eius corporis cepit*: v. 108, *gravidam fecit...compressu suo*: v. 109.

padre degli dèi come architetto insuperato del cosmo, ma rinvia metaforicamente anche alla figura del capocomico, responsabile della messa in scena. Lo stesso termine viene adoperato per descrivere lo schiavo Palestrione e la sua capacità di inventare stratagemmi e ingegnose messe in scena per aiutare il padrone Pleusicle, cfr. *Miles Gloriosus*, vv. 901-902, v. 915, v. 919, v. 1139. Per la duplice accezione del termine nell'*Amphitruo* cfr. Moore (1998), p. 112.

<sup>402</sup> Non si sa con precisione a quale opera Plauto faccia qui riferimento, si è pensato all'*Alcmena* di Euripide nella traduzione di Ennio, ma questa proposta cozza con quanto affermato dal commediografo al v. 93; si è inoltre pensato all'*Ambracia* di Ennio che, essendo una *praetexta*, permetterebbe di conservare il v. 93 senza generare problemi interpretativi. Per maggiori dettagli si veda 91 Oniga (1991), nota al v. 91.

<sup>403</sup> Questo gioco di raddoppiamenti è spiegato da Dupont (1998), pp. 2-12.

<sup>404</sup> Nel commento al v. 76 dell'*Andria* di Terenzio, Elio Donato spiega così la differenza tra *amator* e *amans*: *amator fingi potest, amans vere amat*.

Quanto a Mercurio, il dio non si limita ad assomigliare al servo Sosia solo fisicamente ma ne assume anche i modi e gli atteggiamenti<sup>405</sup>:

ME. Quando imago est huius in me, certum est hominem eludere.

Et enim vero quoniam formam cepi huius in me et statum,  
debet et facta moresque huius habere me similis item.

Itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum  
atque hunc, telo suo sibi, malitia a foribus pellere.

ME. Dal momento che sono la sua copia spiccicata, ho deciso di prendermi gioco di lui. E visto che ho il suo aspetto e la sua condizione, è bene che abbia simili a lui anche i modi e le maniere. Devo essere proprio cattivo, scaltro, astuto e lo devo allontanare dalla porta con la sua stessa arma, la furbizia.

Come un attore che cerca di entrare al meglio nella sua parte, per rendere più verosimile la sua trasformazione in Sosia, Mercurio simula il carattere e il modo di comportarsi tipico del servo da commedia, la cui precipua caratteristica è l'astuzia. Il dio adatta alla necessità della mimesi anche il linguaggio che per questo diventa basso e colloquiale, ricco di termini ed espressioni colorite<sup>406</sup>. A ciò si aggiunge la ripresa di uno dei tratti più caratteristici del servo da commedia romano, ovvero la corsa e la fretta tipiche del *servus currens*, protagonista di scenette fortemente codificate<sup>407</sup>. Non è certo un caso se a trasformarsi nel *servus callidus*, autore di trovate e stratagemmi, vero motore dell'azione comica, sia il dio che anche nel panorama religioso romano ha tra le sue prerogative l'esercizio della furbizia e il dispiego di una sagace intelligenza. La scelta plautina di sottoporre Mercurio alla trasformazione in servo è inoltre frutto di un processo intellettuale di ricodificazione comica in chiave umana del ruolo del dio tra gli immortali, proprio come avviene nelle due opere aristofanee. Le molteplici e polivalenti funzioni svolte da Mercurio che, semplificando può essere considerato il *factotum* di Giove, trovano un parallelismo sulla terra nelle mansioni del servo in relazione al suo padrone. Non deve stupire e non è arbitrario che l'attendente di

<sup>405</sup> vv. 265- 269.

<sup>406</sup> Forehand (1971), pp. 633-651.

<sup>407</sup> vv. 984- 990. La figura del *servus currens*, già presente in Menandro *Misanthropo*, vv. 81 e ss. si ritrova molto spesso in Plauto, cfr. *Captivi*, vv. 790 e ss., *Curculio*, vv. 280 e ss., *Mercator*, vv. 111 e ss., *Mostellaria*, vv. 348 e ss., *Rudens*, vv. 615 e ss., *Stichus*, vv. 274 e ss. Contro questo stereotipo della commedia si lamenta Terenzio, *Heautontimorumenos*, vv. 31 e ss., *Eunuchus*, vv. 35 e ss.

Giove vesta i panni del servo di Anfitrione<sup>408</sup>. Sosia si rivela infatti un doppio in “versione umana” del dio.

La somiglianza tra Aristofane e Plauto nelle modalità di trattazione comica della stessa figura religiosa si rivela, al di là della filiazione greca della pièce latina, molto interessante poiché indicativa dell’esistenza di un comun denominatore tra Grecia e Roma quanto alla configurazione del mondo divino e alla dialettica di quest’ultimo rispetto al mondo degli uomini. L’esempio di Hermes-Mercurio mostra come l’articolazione della società degli dèi, nelle dinamiche e nei ruoli dei suoi componenti, sia soggetta a una configurazione in parte analoga a quella che è propria della società umana. La società degli dèi risulta concepita secondo una logica comune a quella in base alla quale è organizzata la società degli uomini. Il processo di riconversione del divino nell’umano risulta così non solo possibile ma autorizzato dal modo stesso in cui la divinità è pensata e rappresentata, a dalla dialettica che si instaura tra dèi e uomini. Esemplificativo di questa logica di rappresentazione del mondo divino è anche, nelle fonti in lingua latina, il celebre passo del libro I delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui la *regia* di Giove è definita al v. 176 *magni Palatia caeli*, il Palatino del grande cielo; lo stesso padre degli dèi è assimilato nella sua funzione ad Augusto: egli indice un *concilium* nel suo palazzo, come il sovrano di Roma. Le divinità vi si recano percorrendo la *via lactea*, anch’essa una sorta di doppione celeste del *Sacer Clivus* che conduceva al Palatino, e, una volta arrivate, trovano posto su scranni di marmo, *marmoreo recessu* al v. 177, simili a quelli su cui sedevano i senatori romani all’epoca di Augusto. Come si evince, la città divina e la configurazione del potere al suo interno, sono immaginate e rappresentate sulla base del modello dell’*Urbs* e della gestione della *res publica* ai tempi di Ovidio, secondo coordinate culturali ben specifiche, dunque, e storicamente determinate<sup>409</sup>. Se da una parte il passo delle *Metamorfosi* mette in luce una “romanizzazione” marcatissima del divino, il procedimento logico che rende possibile questa operazione è lo stesso che per il mondo greco: gli dèi sono pensati, organizzati e rappresentati secondo una logica che rispecchia quella umana<sup>410</sup>. Questa possibile corrispondenza è colta e condotta alle sue estreme, comiche, conseguenze da Aristofane che trasforma Hermes nello schiavo degli dèi e degli uomini, e sfruttata da Plauto come meccanismo su cui impennare la sua commedia e il gioco delle parti, di cui è protagonista Mercurio.

<sup>408</sup> A tal proposito si veda in particolare Bettini (1991); Dupont (1998), pp. 2-12.

<sup>409</sup> Per una discussione del passo ovidiano si veda il lavoro congiunto di Perfigli e Pironti (2014), in particolare l’analisi di Micol Perfigli alle pp. 62-64.

<sup>410</sup> Perfigli, Pironti (2014), pp. 82-86.

## 2.4 Le erme sul palcoscenico

La presenza di Hermes in commedia non si esaurisce alle due opere aristofanee prese in esame. Il dio compare sulla scena anche nelle forme di un'erma: sul palcoscenico, dunque, invece di Hermes nella sua rappresentazione antropomorfa, dobbiamo immaginare una riproduzione della ben nota statua del dio, dotata comunque anch'essa di pochi e abbozzati tratti antropomorfici. Situate abitualmente ai crocicchi delle strade per proteggere e indicare la via ai viandanti, nelle piazze e nei mercati, accanto all'uscio delle abitazioni private per custodire la soglia dai ladri, e persino sulle credenze accanto a ciotole e bicchieri, le erme fanno parte integrante della vita quotidiana dell'abitante della πόλις, e rivestono una funzione che è allo stesso tempo pratica, politica e culturale<sup>411</sup>. Lo speciale rapporto di interazione e comunanza dei cittadini ateniesi con Hermes, nelle forme di questa sua specifica e concreta rappresentazione iconografica, si ritrova così anche sul palcoscenico delle commedie attiche. Celebre è l'esempio delle *Nuvole*, in cui Strepsiade chiede consiglio a un'erma sul comportamento da adottare nei confronti dei suoi avversari<sup>412</sup>. Nel passo aristofaneo alla statua di Hermes non sono attribuite battute ma è Strepsiade che ne riferisce ad alta voce il messaggio. Tuttavia, casi di erme che parlano e si relazionano con i protagonisti comici non mancano<sup>413</sup>. Nel fr. 204 K.-A. (A) appartenente a una commedia perduta del commediografo Platone, leggiamo uno scambio di battute tra un personaggio non ben identificato e un'erma, la quale offre una concisa presentazione di se stessa e delle sue capacità: Ἐρμῆς ἔγωγε Δαιδάλου φωνὴν ἔχων/ ξύλινος βάδιζων αὐτόματος ἐλήλυθα, "io sono un Hermes di legno, fatto da Dedalo, so parlare e sono giunto qui camminando da solo"<sup>414</sup>. In quanto parte integrante e attiva delle opere comiche e dei meccanismi del riso, anche le erme diventano protagoniste e bersaglio di comicità, soprattutto di scherzi e battute a sfondo sessuale, come è prevedibile vista la caratterizzazione itifallica delle statue in questione<sup>415</sup>. Il primo esempio che citiamo rimanda a una commedia di Aristofane in cui l'erma oggetto della presa in giro non è concretamente presente sul palcoscenico ma solo

<sup>411</sup> Versnel, 2011, pp. 337-343, con apparato iconografico. Sull'importanza politica e civica delle erme cfr. Osborne (1985), pp. 47-73.

<sup>412</sup> vv.1478-1485. Cfr. cap. IV, p. 162.

<sup>413</sup> Beta (2019), pp. 95-107.

<sup>414</sup> Ricorrente nel dramma è il riferimento agli artefatti dedalici in grado di muoversi autonomamente e così realistici da sembrare vivi, cfr. Eschilo, fr. 78a Radt, vv. 5-7; Cratino, fr. 75 K.-A.; Euripide, fr. 372 Kannicht; Euripide, *Ecuba*, vv. 836-838.

<sup>415</sup> Sulle Erme, la loro configurazione estetica e le probabili motivazioni che si celano dietro questa precisa scelta iconografica si veda l'interessante interpretazione di Frontisi-Ducroux (1991), pp. 214-218.

nominata. Nel Τριφάλης, il commediografo fa riferimento a Ἑρμῆς τρικέφαλος, una scherzosa distorsione di Ἑρμῆς τετρακέφαλος, l'erma situata nel trivio del Ceramico<sup>416</sup>. Il gioco di parole dell'aggettivo si basa su un'allusione al termine φάλλος e al numero tre, spesso utilizzato in commedia in connessione a immagini o in quanto prefisso di nomi e aggettivi che rinviano alla sfera sessuale<sup>417</sup>. È probabile scorgere un'allusione sessuale anche nel fr. 61 K.-A. di Frinico<sup>418</sup>, nel quale uno dei personaggi rivolge ad Hermes una particolare raccomandazione:

ὦ φίλταθ' Ἑρμῆ, καί φυλάσσου, μὴ πεσῶν  
αὐτὸν περικρούση καὶ παράσχη διαβολὴν  
ἐτέρωι Διοκλείδῃ βουλομένωι κακόν τι δρᾶν.  
(EP) φυλάζομαι Τεύκρωι γάρ οὐχὶ βούλομαι  
μήνυτρα δοῦναι τῶι παλαμναίωι ξένωι.

Hermes caro, bada a non rompertelo, cadendo, e offrire motivo di calunnia a un altro Dioclide che vuol farti del male.

HER. Starò attento: non voglio offrire un premio di delazione a Teucro, quell'assassino straniero.

Il primo personaggio formula il suo avvertimento a un'erma presente sul palcoscenico<sup>419</sup>, come è possibile dedurre dal riferimento a Dioclide e al meteco Teucro, coinvolti come falsi delatori nell'episodio della mutilazione delle erme. Essi avevano pronunciato un'accusa contro gli Ermocopidi, poi rivelatasi infondata<sup>420</sup>. Nel passo della commedia di Frinico, attraverso un riferimento a fatti e personaggi del recente quanto traumatico passato, ben noti al pubblico, Hermes è dunque invitato a salvaguardare la sua integrità di statua; visto il

<sup>416</sup> fr. 566 K.-A. = Esichio, *Lexicon*, ε, 5953 Ἑρμῆς τρικέφαλος· Ἀριστοφάνης ἐν Τριφάλητι. τοῦτο ἔφη παίζων κωμικῶς, παρόσον τετρακέφαλος Ἑρμῆς ἐν τῷ τριόδῳ τῆ <έν> Κεραμεικῷ ἴδρυτο. (Hermes tricefalo. Aristofane nel Τριφάλης. Lo dice scherzando, comicamente, in quanto un Hermes tetracefalo si trovava nel trivio del Ceramico). Usener (1993), p. 103, ritiene scorretta l'interpretazione di Esichio nell'individuazione di un gioco comico fatto a partire dall'Erma del Ceramico; lo studioso ritiene che l'allusione sia direttamente all' Ἑρμῆς τρικέφαλος posto dai Pisistratidi.

<sup>417</sup> Henderson (1991), p. 121.

<sup>418</sup> Secondo Meineke, la commedia in questione potrebbe essere il Μονότροπος oppure i Κομμασταί, *Fragmenta Comicoorum Graecorum*, vol. II, 1839, pp. 602-603.

<sup>419</sup> Per un commento al frammento e la rassegna delle posizioni della critica antica e recente, anche in merito alla realizzazione scenica della scena, si veda Stama (2014), pp. 295- 302, e n. 327.

<sup>420</sup> Plutarco nella *Vita di Alcibiade*, 20, 6-7 cita questi versi di Frinico in cui compaiono i nomi degli accusatori, passati invece sotto silenzio da Tucidide nelle *Storie*, VI, 53, 2; Andocide, *Sui Misteri*, 66.

contesto evocato (le erme subirono verosimilmente una mutilazione ai genitali<sup>421</sup>), è possibile intravedere una specifica raccomandazione, espressa tra le righe, affinché il dio stia particolarmente attento alle sue parti intime ed eviti, cadendo, una mutilazione del suo membro<sup>422</sup>.

Nelle testimonianze che ci sono pervenute, le Erme presenti sul palco non fanno parte della scenografia, non hanno un mero scopo decorativo, ma interagiscono a tutti gli effetti con i protagonisti umani, alla stregua degli altri personaggi e alla stregua della rappresentazione “animata” del dio Hermes, interpretata da un attore comico. Come spiegare questa scelta? Per comprenderne le dinamiche soggiacenti, è necessario allargare la prospettiva e considerare in primo luogo la natura di questo specifico tipo di rappresentazione del divino da un punto di vista religioso e antropologico. Intanto, è bene precisare preliminarmente che le erme, oltre a rappresentare iconograficamente Hermes, presentificano il dio. Il frammento di Platone mostra chiaramente questa coesistenza. L’erma si presenta direttamente come Hermes e aggiunge solo successivamente di essere una creazione di Dedalo; la clausola Ἑρμῆς ἕγωγε Δαιδάλου suggerisce infatti un’identificazione completa, ontologica, dell’erma con il dio e al contempo la sua natura di artefatto dedalico. Nel caso del frammento, è in virtù delle capacità demiurgiche attribuite al suo presunto creatore, se la statua può sostenere di riuscire a articolare parole e addirittura a muoversi. Tuttavia, a prescindere dalla paternità artistica affermata dall’erma in questione, che una statua sia in grado di parlare, non è una bizzarria ma un avvenimento che rientra nella sfera del possibile. Numerosi sono i casi di statue che prendono improvvisamente vita, non ultimo statue di divinità<sup>423</sup>. Come sostenuto da Giulio Guidorizzi, ripreso in questa riflessione da Simone Beta<sup>424</sup>, la presenza di un’erma parlante sul palcoscenico è concepibile e ascrivibile nell’ordine degli eventi extra-ordinari ma fenomenologicamente possibili. Ci sentiamo di aggiungere che forse non è nemmeno del tutto casuale che a parlare sul palcoscenico del teatro antico siano solo le statue di Hermes, il dio connesso alla sfera della comunicazione, anche nella sua rappresentazione statuaria, come ci dimostrano i passi provenienti dalle commedie<sup>425</sup>. Fatte queste debite premesse, ci sembra tuttavia rilevante sottolineare anche

<sup>421</sup> Aristofane, *Lisistrata*, vv. 1086-1094; secondo Tucidide, VI, 27, 1, le erme subirono una mutilazione al solo volto, una spiegazione giudicata eufemistica da Keuls (1985), p. 387.

<sup>422</sup> Così Keuls (1985), p. 387; Beta (2019), pp. 100-101, n. 61.

<sup>423</sup> Sull’agentività delle statue divine si veda Bremmer (2013), pp. 7-21.

<sup>424</sup> Guidorizzi (1996), p. 349; Beta (2019), p. 101.

<sup>425</sup> Nel caso della statua della dea Pace con cui Hermes interagisce nel finale dell’omonima commedia aristofanea (vv. 661 e ss.), ricordiamo che nessuna battuta è attribuita alla rappresentazione iconografica della dea, è infatti lo stesso Hermes nel ruolo di portavoce a riportare le sue parole, una dinamica che ricorda il colloquio tra Strepsiade e l’erma nelle *Nuvole*.

la dimensione potenzialmente comica che le scene elencate potrebbero contenere. Questa dimensione emerge se si considera anche l'altra faccia della medaglia, vale a dire la natura specificamente materiale delle statue: oltre a rappresentare (e identificarsi con) il dio Hermes, un'erma è anche un pezzo di legno o di marmo, materia inerte dunque<sup>426</sup>. L'animazione di questa statua sul palcoscenico è del tutto artificiale e possibile solo grazie all'azione dell'attore comico, un meccanismo ben noto al pubblico. Non è peregrino pensare che, nelle scene discusse, questo livello di significazione sia presente e che i commediografi giochino con questa ambiguità di fondo, di cui anche la statua di Hermes è portatrice, per creare comicità. Benché concepibile, un'erma che inizi improvvisamente a parlare e scherzare al pari di un uomo, come nel frammento di Frinico, o a sostenere di essersi mossa autonomamente (con quali piedi?) come nel frammento di Platone, contravviene all'evidenza della sua stessa inerzia materiale, esperibile e riscontrabile nella quotidianità, e affiorante nell'inscenamento teatrale. Questo processo produce un'inevitabile incongruenza sfruttabile nelle dinamiche della commedia, e che a nostro parere potrebbe ascrivere a tutti gli effetti tra i meccanismi in grado di procurare il riso degli spettatori nei passi in questione.

### 3. Dioniso e il comico

#### 3.1 Aspetto e caratterizzazione del dio nei frammenti di Eschilo e di Eupoli

Nell'iconografia del V secolo, Dioniso è spesso rappresentato come un giovane imberbe o barbuto, dalla chioma fluente, abbigliato con il chitone tracio lungo fino ai piedi, βασσάρα, l'himation e al di sopra la pelle di cerbiatto oppure di leopardo. I piedi sono scalzi o calzati da coturni, calzatura che il dio ha in comune con il mondo femminile e gli attori tragici, insieme alla veste gialla, κροκωτός<sup>427</sup>. L'ambiguità estetica che caratterizza il figlio di Semele deriva da un'articolazione ricorrente della sua immagine in cui il maschile e il femminile, opposti e compresenti, si contrappongono e si armonizzano. Nelle fonti teatrali,

<sup>426</sup> Gordon (1979), pp. 5-34.

<sup>427</sup> I pittori del VI secolo accentuano i tratti più maschili del dio, tra cui la barba, in contrasto con l'iconografia della fine del V secolo che, invece, presenta un dio imberbe. Le uniche eccezioni, databili al 470 a.C. sono probabilmente influenzate dal teatro eschileo, cfr. Carpenter (1993), pp. 185-206. L'iconografia di gran parte del V secolo rappresenta Dioniso barbuto ma vestito come le sue Baccanti, con il chitone tracio. A proposito dell'iconografia di Dioniso e delle occorrenze materiali della sua rappresentazione come virile e barbuto, di età arcaica, si veda *LIMC*, s.v. *Dionysos*, pp. 286-297, 300-307, 326-328, 804-819; per le occorrenze del Dioniso imberbe, si vedano le pp. 414- 514. In merito a questa differenziazione estetica si veda l'interessante spiegazione data da Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, 4, 5, 2. Per la compresenza di maschile e femminile nell'immagine del dio cfr. Lada-Richards (1999), pp. 23-26.



l'aspetto del dio, rappresentato come un giovane dai tratti femminili, è costantemente al centro delle dinamiche narrative e sceniche. La commistione di tratti maschili e femminili caratterizza la rappresentazione tragica del dio ed è oggetto di sprezzo e derisione, fonte di perplessità e sospetto da parte dei protagonisti. Negli *Edoni* di Eschilo, in cui si racconta dell'arrivo di Dioniso e del suo corteo nella terra su cui regna Licurgo, l'aspetto del dio è causa di sconcerto e motivo di presa in giro da parte dello stesso re: ὅστις χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας ἔχει ποδήδεις; “chi indossa la bassara lidia lunga fino ai piedi? (fr. 59 Radt), ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἢ στολή; “Da dove proviene l'effeminato? Qual è la sua patria? Perché porta la veste?” (fr. 61 Radt)<sup>428</sup>. Nelle *Baccanti* di Euripide, lo Straniero-Dioniso giunge con il suo corteo di Baccanti a Tebe, assumendo per l'occasione l'aspetto di un giovinetto dai tratti femminili, θηλύμορφος ξένος al v. 153, come lo definisce spregiativamente Penteo. Le sue guance sono rosee, la pelle candida, la chioma ravvivata da lunghi boccoli<sup>429</sup>. Pur riconoscendone l'avvenente piacevolezza estetica, l'ambigua delicatezza femminile dello Straniero genera la perplessità e l'avversione di Penteo che anche in virtù del suo aspetto lo giudica una minaccia per la stabilità della città e l'integrità delle sue donne.

In commedia e nel dramma satiresco, l'effeminatezza e l'ambiguità sessuale cui allude l'estetica del dio costituiscono i meccanismi ricorrenti di cui gli autori si servono per caratterizzare il personaggio divino e sfruttarne l'incongruenza visiva per produrre comicità<sup>430</sup>. Nell'*Adonis* di Platone comico, Dioniso rivaleggia con Afrodite per conquistarsi l'amore del bell'Adone, manifestando preferenze sessuali omoerotiche<sup>431</sup>. Similmente nelle *Rane*, il dio esprime la sua preferenza per il tragico Euripide adoperando un linguaggio che rinvia alla sfera del desiderio sessuale; al contempo, qualche verso dopo, Dioniso si dice pronto a fiondarsi sul mostro infernale, che si scoprirà essere l'Empusa, che ha assunto momentaneamente l'aspetto di una donna bellissima<sup>432</sup>. Nei *Theōroi* di Eschilo, un personaggio identificato con Dioniso, si difende dall'accusa, probabilmente messa in circolo dai satiri, di essere un vile e di non saper maneggiare la spada, e ribadisce con fermezza di

<sup>428</sup> Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*, vv. 136 e ss., riprende con intento parodico il verso eschileo e lo mette in bocca al parente di Euripide per deridere l'aspetto effeminato di Agatone. La storia di Licurgo, dell'arrivo di Dioniso in Tracia e della follia del re che muore dilaniato dai cavalli, è raccontata da Apollodoro, III.5.1; sulla trilogia tragica su Licurgo, scritta da Eschilo e formata da *Edoni*, *Bassarai* (o *Bassarides*) e *Neaniskoi*, si veda West (1990), pp. 26-50.

<sup>429</sup> vv. 233-238; vv. 451-460.

<sup>430</sup> Per una rassegna delle apparizioni di Dioniso in commedia, cfr. Pascal (1911), p. 49 e ss.

<sup>431</sup> Ateneo, *Deipnosophisti*, 10, 456A.

<sup>432</sup> vv. 66-67; vv. 289-291.

non essere un effeminato, γύννης δ' ἄναλκισ, οὐδ' ἔνειμι[ ἐν ἄρσειν<sup>433</sup>. Una trattazione simile del personaggio si può intravedere anche nella commedia *Tassiarchi* di Eupoli, datata tradizionalmente al 428 a.C., per quanto la scarsità e la consistenza dei frammenti giunti, circa 17, inducano alla più grande prudenza tanto nella ricostruzione delle scene cui essi facevano parte, quanto nell'identificazione dei personaggi coinvolti. La presenza di Dioniso è tuttavia assicurata. Lo scolio al v. 348 della *Pace* di Aristofane ci permette infatti di gettare una seppur piccola luce su quella che doveva essere la trama o forse solo una delle sezioni più memorabili dell'opera. Il commentatore ricorda infatti che nella commedia di Eupoli, Dioniso si reca dal celebre e rigoroso generale Formione per apprendere τοὺς τῶν στρατηγῶν καὶ πολέμων νόμους, le regole degli strateghi e delle guerre<sup>434</sup>. Questa scarna informazione di carattere generale trasmessaci dallo scolio consente, pur con cautela, di scorgere e comprendere le potenzialità comiche della materia oggetto di trattazione nel dramma. La commedia, come è probabile, mette in scena la difficile impresa di educare un effeminato e poco virile Dioniso alla vita militare<sup>435</sup>. Nel fr. 272 K.-A., qualcuno si stupisce dell'arrivo nell'accampamento militare di un personaggio, identificato con il dio, equipaggiato impropriamente con una tinozza e un lebete di bronzo, al pari di una puerpera proveniente dalla Ionia che voglia unirsi all'esercito, ὥσπερ λεχὼ στρατιῶτις ἐξ Ἰωνίας. E sempre con Dioniso è stato identificato il personaggio che nel fr. 271 chiede mandorle e vino di Nasso, cibo non propriamente tipico degli ambienti militari, e che nel successivo fr. 280 si lamenta di essere sporco, di non potersi lavare e di avere il mantello logoro al posto della veste variopinta, ἀντὶ ποικίλου/πιναρὸν ἔχοντ' ἄλουτία/ κάρα τε καὶ τρίβωνα. L'inadeguatezza del dio alla vita del soldato sembra essere rimarcata anche dal fr. 276 nel quale un personaggio, forse il generale Formione, rimprovera il nuovo arrivato per il modo inappropriato di tenere lo scudo, ὧδ' ἔχων τὴν ἀσπίδα. Infine dai pochi brandelli del fr. 268, sembra possibile ricostruire una scena in cui il dio si mostra incapace di remare e finisce per essere sgridato a causa degli schizzi d'acqua sollevati<sup>436</sup>.

<sup>433</sup> Fr. 78a vv.64-68 Radt: σάκει καλύψας [...] ἐν /σπείρεισ δὲ μῦθον τ[ό]νδε. [/ καὶ ῥηματίζεις, εἰς ἔμ' ἐκτρέπ[ων] κότον,/ ὡς οὐδὲν εἰμι τὴν σιδηρῆτι[ν] τέχνην, / γύννης δ' ἄναλκισ, οὐδ' ἔνειμι[ ἐν ἄρσειν. (...covering with a shield...and you spread this story...and let loose a spate of words, venting your fury against me, saying that I'm no good at work in iron, but am a cowardly, womanish creature, not to be counted as a male) (ed. con integrazioni e traduzione a cura di Lloyd-Jones) . Per la ricostruzione della trama del dramma e l'interpretazione del frammento cfr. Setti (1952), pp. 205-244.

<sup>434</sup> Tucidide, II; Androzione, *FGrHist* 324 F8; Pausania, I, 23, 10. In commedia si hanno riferimenti a Formione, oltre che nella *Pace*, v. 348, anche in *Cavalieri*, vv. 562-563; *Lisistrata*, vv. 801-804.

<sup>435</sup> Cfr. Storey (2003), pp. 246-260; in merito alle proposte interpretative dei frammenti avanzate da Storey, si segnala un invito alla cautela esegetica da parte di Olson (2015), pp. 201-13.

<sup>436</sup> Così ricostruita, la scena costituirebbe un precedente del simile snodo narrativo presente in *Rane*, vv.197-203, in cui Dioniso è ripetutamente sgridato e insultato da Caronte per la sua buffonesca goffaggine. Per

Il gioco comune ai testi presi in considerazione insiste sulla commistione di elementi maschili e femminili presente nell'aspetto con cui il dio è di sovente rappresentato nelle fonti letterarie e iconografiche, un aspetto che sfugge al canone virile abituale. Questo gioco si sviluppa a livello comico facendo emergere le incongruenze derivanti dalla disarticolazione e giustapposizione dei tratti estetici che costituiscono la sua figura, rileggendone la complessità semantica secondo una prospettiva umana. Il dio diventa così un effeminato di cui ridere. Un gioco simile, di disarticolazione dei tratti costitutivi di una divinità attraverso la logica tutta umana e culturalmente connotata delle differenze di genere si ritrova anche negli *Uccelli* a proposito di Atena. "Chi sarà la divinità protettrice di Nubiculia?", chiede il corifeo. Pisetero risponde che è meglio evitare di assegnare ad Atena la tutela della città: come può rigare dritta quest'ultima, εὐτακτος πόλις, se una dea femmina, θεὸς γυνὴ γεγονυῖα, se ne sta tutta armata, πανοπλίαν/ ἔστηκ' ἔχουσα, mentre Clistene – famoso per la sua effeminatezza - se ne sta con la spola in mano<sup>437</sup>? Nella battuta messa in bocca a Pisetero, Aristofane gioca con la figura di Atena che, al pari di Dioniso, mette insieme maschile e femminile. Nel celebre e antichissimo racconto esiodeo, la dea è nata armata dalla testa di suo padre, è la protettrice degli eroi e dei guerrieri, ed esercita la sua influenza su una sfera prettamente maschile, quale quella militare. Oltre a questa inedita commistione, Atena è tuttavia anche Πάλλας, la fanciulla di Zeus, protettrice della τέχνη tutta femminile della tessitura e tessitrice lei stessa. Aristofane recupera il primo aspetto della dialettica attorno a cui si impenna la costruzione della figura di Atena, quella che ne definisce le prerogative nel campo militare, e la rilegge secondo le coordinate culturali dell'Atene del suo tempo: una donna armata fino ai denti pronta a combattere, al pari di un uomo con il fuso in mano, è un segno di stravolgimento e inversione dei ruoli socialmente determinati secondo il sesso degli individui. Parimenti, un uomo che si comporti e si vesta come una donna rappresenta un'incongruenza di cui ridere. E' il caso del celebre poeta tragico Agatone il cui aspetto effeminato è preso in giro da Euripide e dal parente nelle *Tesmofoiazuse*<sup>438</sup>; allo stesso modo Penteo, nelle *Baccanti*, ride di Tiresia e del nonno Cadmo che hanno indossato proprio i femminili abiti dionisiaci<sup>439</sup>. Per tornare a Dioniso, nella commedia di Eupoli, la caratterizzazione effeminata del dio si arricchisce di nuovi elementi. Oltre ai tratti femminili, centrali nel personaggio di Dioniso e coerenti con la sua estetica sono la scarsa virilità e la

l'interpretazione e le integrazioni del frammento di Eupoli e i possibili punti di contatto con le *Rane*, cfr. Wilson (1974), pp. 250-252.

<sup>437</sup> vv. 829-831.

<sup>438</sup> In particolare ai vv. 29 e ss., ai vv. 130 – 145 e ai vv. 191 – 192.

<sup>439</sup> vv. 248 – 251.

scarsa attitudine militare. Questi tratti che arricchiscono il personaggio divino non sono un'invenzione arbitraria del commediografo ma frutto di una scelta che ricodifica in chiave comica il modo di pensare e articolare la figura di Dioniso e le sue prerogative. Dioniso è un dio capace di rivelarsi negli aspetti più violenti e terribili, come mostrano le vicende di Licurgo e Penteo; le Baccanti che formano il suo corteo sono pari a un esercito, come le definisce Diodoro, pronte a procedere contro i nemici del dio e del suo culto<sup>440</sup>. Per converso, come è proprio della dialettica attorno a cui si impernia la sua figura, Dioniso è anche connesso alla gioiosità e mollezza dei simposi, alla prosperità e alla liberazione dagli affanni della guerra. Il coro delle *Baccanti* celebra Dioniso, figlio di Zeus, che gioisce della ricchezza dei banchetti e ama la Pace, dea che porta ricchezza e assicura la crescita della gioventù, χαίρει μὲν θαλίαισιν/ φιλεῖ δ' ὀλβოდότειραν Εἰρήναν, κουροτρόφον θεάν: vv.418-420. Come ricorda nello stesso passo sempre il nostro Diodoro, Dioniso è la divinità che scioglie le contese e le guerre, che ristabilisce l'ὁμόνοια tra i popoli e tra le città<sup>441</sup>. Eupoli rielabora comicamente queste specificità del dio e della sua agentività, e ne riformula il carattere teatrale a partire dalle coordinate, per i Greci correlate tra loro, dall'effeminatezza e dall'anti-eroismo. Quest'ultimo aspetto non è limitato alla sola commedia di Eupoli, ma è presente con ricorrenza anche nelle prossime caratterizzazioni comiche del dio che ci apprestiamo a trattare, il *Dionisalessandro* di Cratino e le *Rane* di Aristofane.

### 3.2 Nei panni dell'Altro

Travestimenti e trasformazioni costituiscono importanti meccanismi cui i commediografi possono fare ricorso per imbastire e movimentare la trama comica, e non ultimo per procurare il riso degli spettatori. Nelle sole commedie di Aristofane si possono contare numerosi esempi di personaggi che assumono un'identità diversa per raggiungere i loro scopi<sup>442</sup>. Il travestimento può rivelarsi infatti una trovata utile, funzionale ai piani del protagonista, nonché fonte di equivoci e fraintendimenti dal grande potenziale comico. Si tratta di un processo dall'impatto prettamente visivo, e si rivela quindi particolarmente produttivo per la scena teatrale: chi si traveste assume su di sé gli elementi e gli indumenti che connotano l'aspetto e l'identità dell'altro. Negli *Acarnesi*, Diceopoli si mette addosso gli stracci prestati da Euripide per assumere l'aspetto di Telefo e perorare con retorica

<sup>440</sup> *Biblioteca storica*, III, 64, 6.

<sup>441</sup> *Ibidem*, III, 64, 7.

<sup>442</sup> Sommerstein (2013), pp. 1-11.

euripidea la sua causa presso gli abitanti del demo di Acarne<sup>443</sup>. Nelle *Tesmoforiazuse*, è il parente di Euripide a travestirsi da donna per difendere il tragediografo dall'accusa di misoginia<sup>444</sup>. Viceversa, nelle *Ecclesiazuse*, sono le donne a vestire i panni dei loro mariti (e viceversa i mariti costretti ad abbigliarsi con vesti femminili) per insinuarsi nell'assemblea cittadina e varare un provvedimento in loro favore<sup>445</sup>. Un esempio a parte è rappresentato invece da Pisetero ed Evelpide negli *Uccelli*: dopo aver ingerito una radice magica, ai due protagonisti umani spuntano le ali: nel loro caso, dunque, non si tratta propriamente di un travestimento (sebbene tecnicamente tale) ma di una trasformazione<sup>446</sup>.

Nelle commedie superstiti a noi giunte, il meccanismo del travestimento interessa non solo i personaggi umani ma anche i personaggi divini. Se si guarda al panorama dei testi in lingua greca, il singolare sarebbe tuttavia più appropriato. Protagonista di scene di travestimento è infatti il solo Dioniso. Non è una casualità che il dio metamorfico e teriomorfico per eccellenza, il dio del teatro tra le cui prerogative figura la capacità di alterazione della propria e dell'altrui identità, sia coinvolto in dinamiche trasformatrici anche sul palcoscenico della commedia, attuate facendo ricorso al meccanismo teatrale del travestimento. E proprio dall'applicazione di questo meccanismo alla figura del dio nascono una serie di fraintendimenti e incongruenze che fanno di Dioniso un personaggio comico, capace di far ridere e di cui, al contempo, è possibile ridere.

Il primo esempio che la tradizione ci ha consegnato è nella commedia *Dionisalessandro* di Cratino, messa in scena nel 430 a.C. I brandelli superstiti della preziosa *hypothesis*, trasmessaci da P. Oxy IV 663, ci permettono di ricostruire una trama molto interessante circa la caratterizzazione e il travestimento scenico del dio. Dioniso, travestito da Paride, partecipa al giudizio tra le tre dee, Atena, Afrodite ed Era; successivamente, sempre nelle vesti dell'eroe troiano, il dio sottrae Elena agli Achei e la conduce sul monte Ida. Quando scoppia la guerra e gli achei iniziano a saccheggiare e perlustrare la piana di Troia alla ricerca di Paride e della donna, Dioniso nasconde Elena e a sua volta nasconde le sue sembianze assumendo l'aspetto di un belante montone, *ἑαυτὸν δ' εἰς κριὸν/ μετασκευάσας*: vv.31-32,

<sup>443</sup> La scena del travestimento di Diceopoli è ai vv. 414 e ss.

<sup>444</sup> vv. 211 e ss.; sulla problematica del travestimento nelle *Tesmoforiazuse*, cfr. Zeitlin (1981), pp. 301-327; Compton-Engle (2003), pp. 507-535, si vedano in particolare le pp. 515-524.

<sup>445</sup> vv. 46 e ss.: le donne indossano barbe finte, mantelli, scarpe pesanti; gli uomini viceversa sono costretti a vestire con vesti gialle e calzare coturni, vv. 327-347.

<sup>446</sup> vv. 801-808; sulla trasformazione di Pisetero ed Evelpide in uccelli, e di Tereo prima di loro, cfr. Compton-Engle (2015), pp. 129-143.

uno degli animali tradizionalmente sacrificati al dio<sup>447</sup>. Una volta scoperto il travestimento e le macchinazioni di Dioniso, Paride decide di tenere Elena con sé e di rispedire ai Greci il dio. La piccola sintesi che ci è pervenuta ci informa dunque di un duplice travestimento del dio. Purtroppo la natura sintetica della *hypothesis* non ci fornisce particolari precisi sull'aspetto assunto da Dioniso; nulla sappiamo infatti degli elementi scenici caratterizzanti i suoi camuffamenti. Sappiamo però che quando Dioniso compare all'inizio della commedia nelle vesti di Paride, il coro, molto probabilmente composto da satiri, non esita a prenderlo in giro con insulti e scherni: παραφανέντα τὸν/ Διόνυσον ἐπισκώ(πτουσι) (καί)/ χλευάζου(σιν)<sup>448</sup>. È probabile che a causare una simile reazione sia l'aspetto assunto dal dio. Dal fr. 40 K.-A. sappiamo infatti che Dioniso indossa una veste color del croco; è probabile allora che pur nelle vesti di Paride, la vera identità di Dioniso non sfugga al coro. La bizzarra coesistenza della veste gialla, connotante il dio, con gli attributi connotanti il troiano Paride (forse una pelle di capra gettata sulle spalle?) si rivela probabilmente ridicola e incongruente agli occhi dei satiri che riconoscono il travestimento del dio e per questo prorompono in motteggi e insulti contro di lui<sup>449</sup>. Quanto al secondo travestimento, trasposizione scenica e comica del teriomorfismo del dio, il fr. 45 K.-A. ci restituisce un'immagine piuttosto ridicola di Dioniso che, come riferisce in modo poco lusinghiero uno dei personaggi che nuovamente ne riconosce l'identità sotto le nuove sembianze, se ne va in giro da sciocco, belando alla stregua di una pecora: ὁ δ' ἡλίθιος ὥσπερ πρόβατον βῆ βῆ λέγων βαδίζει.

A cambi e scambi d'identità, travestimenti ed equivoci assiste ancora una volta il pubblico ateniese nel 405 a.C. durante la rappresentazione delle *Rane* di Aristofane. Protagonista sul palcoscenico comico è nuovamente, ma per l'ultima volta, stando alle testimonianze giunteci, il dio Dioniso<sup>450</sup>. La commedia ottiene il primo posto davanti alla *Muse* di Frinico e al *Cleofonte* di Platone, segno dunque di grande apprezzamento da parte del pubblico. La

<sup>447</sup> Bierl (2013), p. 374. Un curioso parallelismo con il travestimento scenico di Dioniso in montone si trova nel racconto di Apollodoro, *Biblioteca*, III, 4, 29 che narra di come Zeus avesse trasformato Dioniso in capretto, ἔριφον, per nascondere e proteggerlo dalla collera di Era.

<sup>448</sup> Cratino, *Dionisalessandro*, 6- 12, in *Poetae Comici Graeci*, vol. 4, a cura di R. Kassel e C. Austin, De Gruyter, 1983. La critica è divisa tra quanti ritengono che il coro sia composto dai satiri e quanti invece rigettano questa interpretazione, avallando l'ipotesi di due cori, uno di satiri e uno di pastori. Per una recente discussione della problematica e delle posizioni a riguardo, come anche della presenza di elementi caratterizzanti il dramma satiresco in una commedia, si veda Bakola (2005), pp. 46-58.

<sup>449</sup> Se al coro appare evidente la finta identità assunta da Dioniso, nel prosieguo dell'azione, stando a quanto si legge nella *hypothesis*, il travestimento da Paride sembra invece funzionare tanto da consentire al dio di prendere il posto dell'eroe nel giudizio delle dee e di rapire Elena

<sup>450</sup> Sul rapporto tra il *Dionisalessandro* di Cratino e le *Rane* di Aristofane, e la probabile influenza della prima opera sulla seconda si veda Farioli (1994), pp. 119-136.

trama è nota: all'indomani della morte di Euripide e delle paradossali quanto drammatiche conseguenze della vittoria delle Arginuse cui sarebbe seguita la sconfitta definitiva di Egospotami a distanza di poco, quando ormai dunque la fine della potenza ateniese sembra ormai prossima, Aristofane mette in scena la discesa di Dioniso nell'Ade per riportare in vita Euripide, affinché la città possa salvarsi e mantenere il suo teatro, ἵνα ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη al v.1419. Per affrontare al meglio l'impresa, Dioniso si ispira al viaggio affrontato da suo fratello Eracle per rapire il cane Cerbero, dodicesima e ultima fatica dell'eroe<sup>451</sup>. Questo si traduce in un vero e proprio sforzo emulativo: nel tentativo di acquisire tutto l'eroismo e il coraggio necessari ad affrontare la discesa tra i mostri dell'Oltretomba, Dioniso si traveste da Eracle, si mette addosso la pelle di leone e impugna la clava. Alla vista di quello che gli appare un pasticciato travestimento, Eracle scoppia a ridere<sup>452</sup>:

Ἦρ. οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύνamai μὴ γελᾶν.

καίτοι δάκνω γ' ἑμαυτόν: ἀλλ' ὅμως γελᾶ.

Δι. ὦ δαιμόνιε πρόσελθε: δέομαι γάρ τί σου.

Ἦρ. ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἶμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων

ὄρων λεοντῆν ἐπὶ κροκοτῷ κειμένην.

τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ρόπαλον ζυνηλθέτην;

ποῖ γῆς ἀπεδήμεις;

ER. Per Demetra, non riesco a non ridere. Mi mordo le labbra ma rido lo stesso.

DI. Accostati, per favore; devo chiederti una cosa.

ER. No, non posso fare a meno di ridere: una pelle di leone sopra una tunica gialla! Che significa? E il coturno e la clava insieme? Si può sapere dove stavi andando?

La reazione di Eracle non è così distante dalla reazione dei satiri nel *Dionisalessandro*, o, per restare nell'ambito del teatro aristofaneo, dallo sconcertato divertimento di Pisetero per la trasformazione propria e di Evelopide in uccelli, μὰ Δι' ἐγὼ μὲν πρᾶγμα πω/ γελοιώτερον οὐκ εἶδον οὐδεπώποτε: vv. 801-802, "per Zeus, non ho mai visto niente di più ridicolo". In quest'ultimo caso, il riso nasce dalla magica apparizione del piumaggio caratteristico dei

<sup>451</sup> La discesa di Dioniso nell'Ade non è un'invenzione aristofanesca; Pausania, II, 37,5 racconta la storia del viaggio intrapreso dal dio nell'Oltretomba per riportare in vita Semele; è tuttavia probabile che Pindaro già conoscesse il racconto che pare essere anteriore alla creazione di Aristofane: Whitman (1964), p. 233 e n. 9.

<sup>452</sup> vv. 42-48. La traduzione è di Paduano.

volatili su un corpo di uomo a partire dal quale è avvenuta la trasformazione. L'incongruenza tra il prima e il dopo è dunque all'origine dell'ilarità dei protagonisti. È tuttavia probabile che l'incongruenza visiva, concretamente palese nel travestimento scenico esito della commistione di elementi umani e animali, fosse fonte di comicità anche per gli spettatori. Anche nel caso della scena delle *Rane*, l'effetto di comica stonatura è dovuto alla compresenza di elementi che normalmente non stanno insieme e che, anzi, caratterizzano e identificano due figure religiose ben distinte<sup>453</sup>. La clava e la pelle di leone sono tipiche della σκευή di Eracle, e rinviano a una forza e a una potenza fisiche, impiegate dell'eroe nelle sue imprese<sup>454</sup>. I coturni e la veste gialla, rispettivamente calzati e indossata dalle donne, sono invece costitutivi dell'aspetto di Dioniso al quale conferiscono, come abbiamo già constatato, una femminile delicatezza, oltre a procurarne l'identificazione con i suoi seguaci<sup>455</sup>. Il travestimento messo a punto da Dioniso per assomigliare fedelmente al suo modello di eroismo si rivela, agli occhi di Eracle, un'improbabile, ridicola, accozzaglia in cui tratti maschili, femminili e animaleschi si fondono malamente insieme. Nel vestire i panni dell'altro, il tentativo di imitazione di Dioniso è evidente agli occhi di Eracle così come gli è evidente l'identità del dio; il processo di μίμησις si rivela, Eracle riconosce Dioniso non come uguale a sé ma come *altro* da sé e il disvelamento di questa incongruenza ha come esito il riso. Nonostante la derisione dell'eroe, Dioniso si avventura comunque nell'Ade in compagnia del suo servo Xanthia, senza che nessuno ne riconosca il travestimento. Tuttavia, pur avendo addosso i panni di Eracle, il dio è ben lungi dall'essere rivestito di eroismo, il suo λήμα, comportamento, non si adatta al suo σχῆμα, aspetto, ed è questa nuova incongruenza a dare corpo alla comicità delle scene che seguono. Fin dai primi passi mossi nell'Oltretomba, Dioniso è infatti impaurito dai rumori infernali. Terrorizzato

<sup>453</sup> Segnaliamo l'interpretazione di Lada-Richards (1999), pp. 17-44 che, a partire dal passo aristofanESCO, mette l'accento sui tratti "eraclei" già di per sé insiti nella figura di Dioniso, come la ferinità e il rapporto con la sfera del selvaggio testimoniati anche dall'iconografia (il dio è sovente rappresentato con la pelle di cerbiatto gettata sulle spalle o nell'atto di brandire le carni animali dilaniate), e la conseguente presenza di elementi "dionisiaci" nella figura di Eracle, in particolare nel racconto del suo travestimento da donna alla corte di Onfale.

<sup>454</sup> Per il combattimento di Eracle con il leone nemeo, dal quale prenderà la pelle dopo averlo ucciso a mani nude si veda Esido, *Teogonia*, v.332; Sofocle, *Trachinie*, vv. 1089-1094; Euripide, *Eracle*, v. 153-154. Nell'esercizio della sua forza bruta, Eracle annulla il confine tra umanità e ferinità, e anche per questo acquisisce un posto tra gli dèi dell'Olimpo.

<sup>455</sup> Questa bizzarra unione, realizzata da Dioniso, è interpretata dallo *Schol.* Aristoph. *Ran.* 47c come una discordante fusione di virilità maschile, rappresentata dagli elementi eraclei, e femminilità, la veste e i calzari di Dioniso: ἐκπλήττεται δὲ ὁ Ἡρακλῆς ὁρῶν τὴν ἄτοπον ταύτην σκευὴν, καὶ ὅτι τὰ ἄμικτα ἔμιξεν. ὁ μὲν γὰρ κροκοῦτὸς καὶ ὁ κόθορνός γυναικεῖά ἐστιν, ἡ δὲ λεοντῆ καὶ τὸ ῥόπαλον ἀνδρῶα (Eracle rimane colpito dal vedere questo bizzarro aspetto di Dioniso che ha mischiato cose inconciliabili. La veste gialla e i coturni sono femminili, la pelle di leone e la clava maschili).



all'idea di trovarsi di fronte all'Empusa, di cui Xanthia dice, forse per scherzo, di aver scorto la presenza, Dioniso invoca in aiuto il suo stesso sacerdote, con la promessa di ricompensarlo con una bevuta, ἱερεῦ, διαφύλαξόν μ', ἴν' ὧ σοι συμπότης al v. 297. Il pavido Dioniso aristofanESCO inverte i ruoli cultuali, inaugurando una procedura alla rovescia in cui non è il sacerdote che si appella al dio ma il dio che domanda l'assistenza del suo officiante, tra l'altro seduto in prima fila durante la rappresentazione teatrale. La comicità derivante dal sovvertimento delle gerarchie, si coniuga a un'improvvisa, e altrettanto comica, rottura dell'illusione scenica. E la paura torna a impossessarsi del dio anche nell'incontro con Eaco, il portinaio dell'Ade. Convinto di trovarsi di fronte all'eroe responsabile del furto di Cerbero, Eaco prorompe in insulti e minacce che atterriscono Dioniso. Questi è preso da una tale, incontrollabile paura da non riuscire a trattenersi, ἐγκέχοδα· κάλει θεόν al v. 479, me la sono fatta sotto, invoca il dio<sup>456</sup>. Nel tentativo allora di riaversi dallo spavento, il dio domanda a Xanthia una spugna da mettere sul petto, spugna che però egli piazza da tutt'altra parte, verosimilmente sul sedere, tanto da meritarsi gli insulti del suo servo che lo definisce dapprima un buffone, καταγέλαστε al v. 480, e pochi versi dopo il più vile tra tutti gli dèi e gli uomini, ὧ δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων al v. 486.

La scena dell'incontro con l'Empusa e con il portinaio infernale, nonché la conseguente reazione corporale attribuita al nostro divino protagonista apre ad alcune considerazioni<sup>457</sup>. Premettiamo che oltre alla pièce aristofanea, c'è una sola altra occorrenza letteraria in cui il dio fa mostra della sua pavidità: nell'*Iliade*, Diomede racconta la vicenda di Dioniso e delle sue nutrici, perseguitati da Licurgo<sup>458</sup>; impaurito, φοβηθεῖς al v.135, dalla grida minacciose del sovrano, scosso da tremori, κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος al v. 137, il dio si getta nel mare e si rifugia presso Teti<sup>459</sup>. L'*Inno omerico* VII, datato alla metà del VI secolo, presenta un'immagine di Dioniso opposta, e in un certo senso speculare, a quella dell'*Iliade*; è il dio trasformatosi in leone a far paura ai pirati che lo hanno rapito, οἱ δ' εἰς πρύμνην ἐφόβηθεν al v.48, e che presi dal terrore si gettano nel mare, πάντες ὁμῶς πήδησαν [...] εἰς ἄλλα δῖαν al v. 52. Nelle *Rane*, l'anti-eroismo e la pavidità di Dioniso sono nuovamente centrali nella

<sup>456</sup> La battuta di Dioniso è una distorsione parodica della formula cultuale pronunciata al momento del versamento della libagione, ἐγκέχυμαι κάλει θεόν, "ho versato, invoca il dio". Il gioco di parole proposto da Aristofane è una paronimia tra i verbi ἐγγέω e ἐγγέζω. La paura è associata alla defecazione involontaria anche in *Cavalieri*, v. 1057: ἀλλ' οὐκ ἂν μαχέσαιτο [sott. γυνή]· χέσαιτο γάρ, εἰ μαχέσαιτο. (Una donna non potrebbe combattere; se la farebbe sotto se combattesse).

<sup>457</sup> Mostri terribili comparivano durante il percorso di iniziazione eleusino, tra questi è possibile ci fosse anche l'Empusa, o almeno così suggerisce lo scolio al verso, cfr. Perrone (2005), p. 145.

<sup>458</sup> *Iliade*, VI, vv. 130 e ss.

<sup>459</sup> Lo Schol. Hom. Il. VI, 135c testimonia l'interessante presenza della variante χολωθεῖς al posto di φοβηθεῖς, proposta da Zenodoto.

costruzione del suo personaggio ma sono estremizzati tanto da diventare funzionali alla creazione di comicità. La manifestazione di paura del dio è esasperata dal riferimento alla sfera scatologica, a cui il teatro comico fa spesso ricorso. Nel nostro caso, ad amplificare ulteriormente la portata già di per sé comica della scena, è l'attribuzione di una funzione corporale a una divinità. Non è la prima volta che ci troviamo di fronte a un caso del genere: un'altra precedente e celebre associazione di una divinità alla dimensione del basso corporeo si riscontra nell'*Inno omerico a Hermes*. Come già rimarcato, la funzione emessa dall'Argifonte mostra uno stretto rapporto del dio con la corporalità, anche nelle sue manifestazioni ritenute più basse e sconvenienti: naturalmente questo rapporto è concepito in una prospettiva del tutto hermaica: l'"alato messaggero" lasciato libero da Hermes è lo strumento grazie al quale il dio riesce a liberarsi dalla presa di Apollo. Nelle *Rane*, la funzione corporale di Dioniso non ha alcun valore utilitaristico, tuttavia essa pone in evidenza anche in questo caso la dimensione corporea del protagonista divino, colta nelle sue manifestazioni più volgari e ridicole<sup>460</sup>. Il personaggio divino non differisce, dunque, dagli altri personaggi umani presenti sulla scena delle commedie aristofanee che fanno spesso riferimento e a cui sono spesso attribuite funzioni scatologiche<sup>461</sup>.

L'esperimento di Aristofane non si esaurisce qui. La convergenza tra divino e umano acquisisce ulteriore consistenza scenica e arriva al suo estremo più paradossale nel momento dello scambio di abiti tra Dioniso e il suo servo Xanthia. Deciso a sfuggire alle ritorsioni vendicative dei personaggi infernali, per tre volte Dioniso scambia la clava e la pelle di leone della σκευή di Eracle con la σκεύη, il bagaglio, di Xanthia, espressione della sua condizione servile. Il dio si ritrova così nei panni dello schiavo e lo schiavo nei panni di Eracle. Nemmeno stavolta, però, Dioniso riesce a volgere in suo favore il travestimento. Eaco torna infatti sulla scena e riprende a minacciare Eracle-Xanthia per il furto di Cerbero: a differenza del pavido Dioniso, Xanthia si difende furbamente dall'accusa, negando ogni coinvolgimento nel furto, e suggerisce al portinaio di torturare il suo schiavo per accertare la verità. Dioniso, dal canto suo, rivendica con fermezza la sua natura divina e propone a Eaco di sottoporre a tortura anche Xanthia, per appurare chi sia il dio e chi l'impostore.

<sup>460</sup> Un ulteriore rimando alla corporeità grottesca del dio, realizzata concretamente con le imbottiture tipiche degli attori comici, si ha al v. 200 in cui Caronte definisce Dioniso, γάστρων, "pancione". L'allusione è probabilmente alla pancia rigonfia per il vino del "figlio della Damigiana", υἱὸς Σταμνίου, come il dio si autodefinisce al v. 22.

<sup>461</sup> Cfr. *Cavalieri*, vv. 896-901; *Nuvole*, vv. 386-394; *Uccelli*, vv. 790-792; *Ecclesiastuse*; v. 311 e ss.; *Pace*, vv. 1 e ss. (ad essere associato al basso corporeo è lo scarabeo stercorario). Un'altra associazione del divino alla sfera scatologica in commedia è nel fr. com. adesp. 83 K.-A. nel quale protagonista di un gioco di parole è addirittura lo stesso Zeus: ἕκτον κατὰ ἐξάλλαγήν, ὡς τὸ "ὄ βδεῦ" δέσποτα ἀντὶ "τοῦ ὄ Ζεῦ".

L'esilarante scena delle frustate, durante la quale i due protagonisti mascherano le esternazioni di dolore declamando versi lirici, si conclude con l'incapacità di Eaco di stabilire chi sia il vero dio, οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαι πω μαθεῖν/ ὁμότερος ὑμῶν ἐστὶ θεός ai vv. 668-669. Tra Xanthia e Dioniso non c'è più alcuna differenza: il servo è indistinguibile sia da Eracle, per aspetto e spavalderia dimostrate, che da Dioniso, risultato al suo pari scarsamente resistente alle frustate. Quanto a Dioniso, anche nel suo caso il travestimento da Xanthia funziona alla perfezione: il dio è indistinguibile dalla sua controparte. Dioniso si identifica perfettamente con l'*altro*, un uomo, per giunta di condizione servile.

Charles Segal e, successivamente, Cedric Whitman interpretano il viaggio di Dioniso come una progressiva perdita dell'identità divina del dio, simbolo della città di Atene, identità riacquisita nella seconda parte della commedia quando il nostro assume il compito di giudice tra Eschilo e Euripide<sup>462</sup>. Questo giudizio andrebbe, a nostro parere, riformulato. Sottoponendo Dioniso alla trafila di travestimenti, Aristofane non spoglia il dio della sua dimensione divina, piuttosto gioca d'azzardo con quest'ultima; il commediografo cancella infatti progressivamente ogni distanza tra il dio del teatro comico e i suoi personaggi che, come recita la famosa definizione aristotelica, sono i più vili, φαυλότεροι, tra gli uomini<sup>463</sup>. Oltre ad essere protagonista, il dio della tragedia e della commedia è egli stesso, in prima "persona", chiamato a sottostare alle leggi dell'illusione scenica e al processo di trasformazione della propria identità - gli ingranaggi sui quali si basa la rappresentazione teatrale-, processo che culmina nella mimesi perfetta, sia nell'aspetto che nel comportamento, con il suo accompagnatore e co-protagonista. Ma c'è dell'altro. Attraverso il ricorso alla comicità e al meccanismo del travestimento scenico, il commediografo tende infatti fino al limite del paradosso i meccanismi dell'antropomorfismo attorno ai quali è costruita la rappresentazione del divino; la convergenza quasi totale del divino verso l'umano, contro-intuitiva per il pubblico greco, è infatti il perno dell'opera. La tendenza del personaggio divino aristofanescò non solo a rassomigliare agli uomini ma, soprattutto, ad assumere su di sé le manifestazioni più turpi e più vili dell'umano genera un profondo corto circuito che ha il riso come sua inevitabile conseguenza e manifestazione.

### **3.3 Esperimenti di politeismo antico: ancora qualche appunto sul Dioniso delle *Rane***

<sup>462</sup> Segal (1961), pp. 207-242; Whitman (1964), pp. 228-258.

<sup>463</sup> Il suo ruolo di dio del teatro è spesso riaffermato anche dagli scoli, come *Schol. Aristoph. Ran.* 71; 403b; 547-548.

Abbiamo già rimarcato come Dioniso sia la divinità polimorfica per eccellenza; sebbene anche altre divinità sottostiano continuamente a processi metamorfici, la capacità trasformativa, unita al concetto di alterazione e di sperimentazione del paradigma dell'alterità è prerogativa dionisiaca. La caratterizzazione del dio in commedia è conseguenza e contemporaneamente riprova di questa specifica articolazione intellettuale della sua figura religiosa. La commedia insiste a suo modo sulla problematica dell'identità in relazione al personaggio di Dioniso, a partire dal suo aspetto ambiguo, contraddittorio, che veicola l'idea di una identità duplice, in quanto summa di maschile e femminile, eppure unitaria, fino alle scene di travestimento che aggiungono un ulteriore livello di complessità e comicità. Oltre ad avere tante forme, ad essere πολυειδής e πολύμορφος nella felice definizione di Plutarco<sup>464</sup>, Dioniso è anche il dio dai tanti nomi, πολώνυμος, come lo definisce Sofocle al v. 1115 dell'*Antigone*. Nomi, epiteti e epiclesi declinano e dispiegano, come con un ventaglio, la rappresentazione del divino, frammentandolo in tanti segmenti di significazione che fanno capo sempre allo stesso dio. Al pari del metamorfismo, anche la polionimia non è un'esclusiva di Dioniso, eppure essa appare estremamente significativa tenuto conto della complessità identitaria di cui si fa portatore il dio. Abbiamo già visto come Aristofane, nel *Pluto*, giochi con i tanti nomi di Hermes, ricodificando le funzioni divine espresse dagli epiteti cultuali in mestieri umani. Anche nelle *Rane* il commediografo si diverte con le diverse "forme" onomastiche e cultuali di Dioniso.

In apertura della commedia, al v. 22, il dio si presenta al suo pubblico come Dioniso, figlio della Damigiana. Il legame con il vino, umoristicamente presente nel creativo patronimico forgiato da Aristofane, consente subito di identificare il dio e di connetterlo a una delle sfere su cui egli esercita le sue prerogative. Successivamente, la dichiarazione di intenti del personaggio divino, deciso a intraprendere un viaggio nell'Ade per salvare la comunità ateniese, definisce ulteriormente la sua figura divina anche nel rapporto con la morte, con la polis e, soprattutto, con il teatro. Tutti questi elementi circoscrivono l'immagine di Dioniso, attivando una rete di riferimenti e significati di certo non sconosciuti al pubblico. Allo stesso tempo, Dioniso è anche il protagonista dell'azione comica, è il personaggio che fa ridere e di cui si ride; è, in poche parole, il dio del teatro nel senso più onnicomprensivo della definizione, come abbiamo avuto già modo di constatare. Tuttavia, l'esperimento di Aristofane sulla figura religiosa di questa specifica divinità non si esaurisce qui: alla rappresentazione comica del dio si accompagna infatti una sua contemporanea, seria e "dissociata" - chiariremo subito l'uso di questo termine- esaltazione negli inni, pronunciati

<sup>464</sup> *De E apud Delphos*, 389b.

dai cori. Il primo coro, formato dalle rane della palude infernale, che Dioniso attraversa remando goffamente sulla barca di Caronte, intona un inno in onore di Dioniso Niseo delle Paludi, figlio di Zeus, lo stesso inno innalzato durante la festa delle Pentole (οἱ Χύτροι)<sup>465</sup>. Il riferimento è al santuario di Dioniso delle Paludi, situato a sud dell'Acropoli in una zona acquitrinosa successivamente bonificata<sup>466</sup>. Presso di esso, si celebra l'ultimo giorno, denominato le Pentole, delle Antesterie, la festa durante la quale si procede all'apertura dei tini con il vino nuovo<sup>467</sup>. Il coro di rane non si accorge di essere in presenza del dio, complice il suo camuffamento da Eracle. Al contempo, però, nemmeno Dioniso, figlio della Damigiana, si riconosce nel Dioniso Niseo figlio di Zeus, cantato dalle rane, la cui celebrazione rinvia per giunta a un'occasione festiva sempre connessa al vino. Lo stesso avviene con il secondo coro, formato da iniziati<sup>468</sup>. Numerosi elementi nel testo sembrano rinviare al contesto dei Misteri Eleusini, il riferimento alle fiaccole, al ringiovanimento e non ultimi, naturalmente, gli inni intonati in onore di Demetra e di Iacco<sup>469</sup>. Quest'ultimo compare come divinità celebrata durante i Misteri; la sua statua è portata in processione nel tragitto da Atene a Eleusi, insieme a quella di Demetra e di Persefone. Nel V secolo Dioniso e Iacco, divinità originariamente distinte tra loro, tendono a identificarsi. Quando Aristofane compone la sua commedia, la sovrapposizione è già attestata, anche nelle fonti letterarie<sup>470</sup>. Il coro di iniziati innalza dunque il suo canto nei confronti di una divinità che coincide con il protagonista della commedia, una sovrapposizione sicuramente evidente anche al pubblico

<sup>465</sup> Il coro si estende ai vv. 208-267. È probabile che il canto delle rane riprenda i canti popolari marinareschi e abbia la funzione di dare il tempo al remare di Dioniso, Dover (1994), pp. 219-223. Le rane nella zoologia antica sono connesse alla capacità di rinascita, questo potrebbe spiegare la loro associazione a Dioniso e dunque la loro presenza nella commedia; secondo altri studiosi il loro canto conterrebbe una polemica contro gli avversari di Aristofane, in primo luogo Frinico, cfr. una rassegna delle posizioni in Rocconi (2007), pp. 137-142, n. 3 e 5.

<sup>466</sup> Tucidide, II, 15, 4.

<sup>467</sup> La festa si teneva a fine febbraio; il primo giorno era dedicato all'apertura delle botti contenenti il vino prodotto in autunno, nel secondo giorno, denominato dei Boccali, si tenevano gare di bevuta mentre nell'ultimo giorno si offrivano libagioni ad Hermes Chtonios e probabilmente anche a Dioniso, se si considera la testimonianza di Didimo riportata dallo *Schol.* Aristoph. *Acarn.* 1076a. Cfr. Dover (1994), p. 223-224; Spineto (2005), pp. 99-104.

<sup>468</sup> vv. 316- 459.

<sup>469</sup> Il rinvio ai Misteri eleusini è condiviso da gran parte della critica e suffragato anche dagli scoli, sebbene alcuni studiosi tendano a respingere questa connessione, ravvisando piuttosto collegamenti con le festività lenaiche, i Piccoli Misteri e i culti orfici. Per una rassegna delle posizioni di tutti gli schieramenti, con un occhio agli antichi esegeti, si veda Perrone (2005), pp. 142 e ss.

<sup>470</sup> Sofocle, *Antigone*, vv. 1146-1154; Euripide, *Baccanti*, v. 725; Erodoto, VIII, 65 connette il nome Iacco al verbo *ιακιάζειν* che significa "elevare un canto a Dioniso". Difficile ricostruire le dinamiche di un simile processo sincretico, molto probabilmente favorito dall'assonanza tra Iacco e Bacco. A prescindere dall'identificazione tra le due figure, Dioniso è comunque strettamente connesso alla figura di Demetra, soprattutto in relazione alla sua dimensione ctonia. Per il rapporto di Dioniso con l'Oltretomba e con i Misteri, Seaford (2006), pp. 49- 86.

dello spettacolo<sup>471</sup>. Il tono diventa più solenne, l'immaginario evocato è quello connesso alla beatitudine festosa dei culti iniziatici<sup>472</sup>:

Ἴακχ' ὦ πολυτίμητ' ἐν ἔδραις ἐνθάδε ναίων,  
Ἴακχ' ὦ Ἴακχε,  
ἐλθὲ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων  
όσίους ἐς θιασώτας,  
πολύκαρπον μὲν τινάσσω  
περὶ κρατὶ σῶ βρύοντα  
στέφανον μύρτων, θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων  
ποδὶ τὰν ἀκόλαστον  
φιλοπαίγμονα τιμάν,  
χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, ἀγνάν, ἱερὰν  
όσίοις μύσταις χορεῖαν.

Iacco venerato che abiti questi luoghi, Iacco, oh Iacco, vieni a danzare sul prato in compagnia dei santi tiasi, scuotendo sulla testa la ricca corona fiorita di mirto e battendo con il piede ardito il festoso ritmo sfrenato, piena dei più grandi doni delle Grazie, la danza pura e sacra per gli iniziati.

Dopo qualche verso, Iacco è nuovamente invocato e in questo caso il riferimento alla sua figura non è solo in connessione alla dimensione coreutica, alle danze gioiose degli iniziati, ma anche agli scherzi e al riso, presenti e consentiti nel quadro dei rituali eleusini come è deducibile dalla pratica attestata del γεφυρισμός<sup>473</sup>. In questi accenni agli aspetti ludici, Iacco ha una funzione attiva: è lui che per ridere, ἐπὶ γέλωτι al v. 404, prescrive ai suoi fedeli di indossare abiti consunti che saranno poi consacrati alle divinità<sup>474</sup>; è lui che ha trovato e di conseguenza indicato ai suoi fedeli il modo giusto di scherzare e danzare, κάξηῦρες ὥστ' ἀζημίους παίζειν τε καὶ χορεύειν al v. 407. Gli indizi testuali rimandano dunque all'atmosfera festosa e divertita delle feste in onore di Demetra, Iacco e Persefone in cui, come in commedia, l'αἰσχρολογία è permessa ma fortemente codificata e circoscritta al suo contesto. Dioniso ascolta rapito il canto degli iniziati. Anche in questo caso, però, né i fedeli

<sup>471</sup> A favore di questa identificazione sono Segal (1961), p. 213, p. 231; Whitman (1964), p. 234.

<sup>472</sup> vv. 323-336.

<sup>473</sup> vv. 404- 408.

<sup>474</sup> Dover (1994), pp. 62-63.

identificano nel bizzarro personaggio rivestito di una pelle di leone il dio che si apprestano a cantare, né il dio si riconosce in Iacco. Dioniso si dice anzi pronto a unirsi alle danze e agli scherzi, al pari degli altri iniziati, ἐγὼ δ' αἰὶ πῶς φιλακόλυθός εἰμι al v. 414.

Al di là del significato attribuibile a questa scena nell'economia della commedia, è interessante sottolineare come Aristofane sperimenti con i meccanismi del politeismo creando un effetto di apparente sfasamento tra il Dioniso personaggio comico, e il Dioniso cantato con solennità nei cori, tanto nella veste di Dioniso Niseo, celebrato durante le Antesterie, che nell'omologia con Iacco e la dimensione misterica<sup>475</sup>. Questo pluralismo, possibile perché specifico del linguaggio politeistico, riconduce comunque verso un suo centro, verso una teorica unità che fa capo a un dio noto come Dioniso. Il dio che fa ridere con le sue gag buffonesche e che subisce le prese in giro e gli insulti degli altri personaggi, il dio inserito pienamente nelle dinamiche del comico, è di fatto lo stesso che è esaltato con grande serietà e solennità nei cori. Attraverso il ricorso alla polionimia, Aristofane scinde e giustappone tante facce della stessa medaglia, tutte dotate dello stesso valore e dello stesso peso specifico. La rappresentazione comica di Dioniso non può liquidarsi come una forma di degradazione del divino, da giudicarsi in opposizione alla seria esaltazione di Dioniso Niseo e di Iacco<sup>476</sup>, ma essa è una ri-articolazione di aspetti già convenzionali della figura del dio riletti attraverso il prisma della comicità e del suo specifico, ben codificato, linguaggio.

#### **4. Ridere degli dèi, ridere degli uomini.**

##### **Strateghi, politici, intellettuali: meccanismi della comicità a confronto.**

Nella *Costituzione degli Ateniesi*, Senofonte scrive che ad essere presi in giro sul palco della commedia e a essere fautori ma al contempo anche oggetto della derisione non sono gli esponenti del popolo o della massa, quanto piuttosto chi è ricco, nobile o potente, οὐχὶ τοῦ δήμου ἐστὶν οὐδὲ τοῦ πλήθους ὁ κωμωδοῦμενος ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, ἀλλ' ἢ πλούσιος, ἢ γενναῖος ἢ δυνάμενος<sup>477</sup>. Chiunque eserciti una forma di autorità sugli altri, sui cittadini della πόλις, sia essa una forma di autorità politica, economica, militare o culturale, non è dunque esente dagli sberleffi e dalla satira comica. Anzi. Dopo esserci addentrati nella disamina di come questo accada nei riguardi degli dèi - a volerli incasellare in una delle categorie senofontee,

<sup>475</sup> Si veda in proposito la riflessione di Bettini (2016), pp. 22-23.

<sup>476</sup> Così Pascal (1911), p. 200.

<sup>477</sup> Senofonte, *Costituzione degli Ateniesi*, II, 18.

anche essi in qualche modo detentori di una certa autorità e potenza sugli uomini - , proviamo a definire quali siano i meccanismi del comico nei riguardi di personaggi noti e determinanti nel panorama storico dell'Atene del V secolo. In questa analisi prenderemo in considerazione tre personaggi, ascrivibili rispettivamente alla sfera militare, politica e filosofica: Lamaco, Alcibiade e Socrate. Molto ci si è interrogati sul valore di queste rappresentazioni, sugli intenti satirici di Aristofane. Premettiamo che non ci interessa approfondire le conseguenze della satira aristofanesca, soprattutto in relazione alla dibattuta rappresentazione di Socrate, conseguenze che restano difficili da dipanare e che bisognerebbe comunque ridimensionare nella loro portata, tenendo conto del contesto comico e della libertà espressiva accordata al genere.

Perché mettere a confronto uomini noti e divinità? La prima ragione riguarda, come abbiamo appena accennato, l'autorità e l'influenza che tanto le divinità quanto determinati personaggi pubblici sono in grado di esercitare nel contesto cittadino, rapporti di forza che i commediografi sottopongono a rielaborazione. Il secondo motivo riguarda più nello specifico le tecniche utilizzate da Aristofane: nei confronti di personaggi come Lamaco, Alcibiade e Socrate esse presentano infatti, come vedremo, alcuni interessanti punti di contatto con quelle impiegate nella rappresentazione comica delle divinità.

#### **4.1 Lamaco e Alcibiade**

Sostenitore di Cleone e delle sue scelte belliche contro Sparta, Lamaco ricopre per tre volte la carica di stratego, nel 436/5, nel 425/4, e in ultimo nel 415/4, in occasione della spedizione in Sicilia<sup>478</sup>. Negli *Acarnesi*, andati in scena nel 425, Aristofane presenta Lamaco sul palcoscenico della commedia e ne tratteggia un'interessante caricatura. Nella commedia aristofanea Lamaco si oppone infatti al pacifista Diceopoli ed è presentato come il tipico soldato vanaglorioso e sbruffone, sempre in cerca di battaglie in cui distinguersi e dalle quali ottenere guadagno<sup>479</sup>. Diceopoli mostra nei suoi riguardi tutto il proprio disprezzo; il cittadino ateniese simula di vomitare sulle sue armi, vv. 585-586, non esita a prenderlo in giro per la sua sbruffoneria, definendolo κομπολακώθης al v. 589, e per la sua avidità, σὸ δ' ἔξ ὄτου περ ὁ πόλεμος, μισθαρχίδης al v. 597. Animato da un ardore bellico esagerato e non del tutto disinteressato, nel finale Lamaco riappare sul palcoscenico ferito, in preda a

<sup>478</sup> Sulla figura storica di Lamaco, Sommerstein (1980), p. 184; Bertelli (1999), pp. 39-62, in particolare le pp. 55-56.

<sup>479</sup> La connessione di Lamaco con la guerra è sentita anche nel suo stesso nome, legato da un punto di vista paretimologico al verbo μάχεσθαι e al relativo sostantivo, come mostrano i vv. 269-270 di *Acarnesi*.



esagitate ed esagerate grida di dolore. La trattazione aristofanea della figura di Lamaco ha suscitato interrogativi circa le sue modalità e le sue finalità. I dati provenienti dalle altre fonti ma anche dalle successive commedie di Aristofane, ci aiutano però a capire e contestualizzare. Un primo dato significativo è che, poche settimane dopo la messa in scena degli *Acarnesi*, Lamaco ottiene la rielezione come stratego, segno del relativo impatto della satira aristofanea sulle intenzioni di voto dei cittadini e sulla sua natura essenzialmente circostanziale. Qualche anno dopo, nelle *Tesmofoiazuse*, è lo stesso Aristofane a mettere in bocca al corifeo un'esaltazione della figura di Lamaco, definito ἄνδρα χρηστὸν τῇ πόλει al v. 832; nelle *Rane*, infine, Eschilo ne parla come di un eroe, ἦν καὶ Λάμαχος ἥρωος al v. 1039. Plutarco a sua volta ne celebra il valore bellico e ne ricorda la morte gloriosa durante la spedizione in Sicilia, avvenuta solo dopo aver ferito a morte a sua volta l'avversario Callicrate<sup>480</sup>. Questo scarto tra la ridicolizzazione caricaturale di Lamaco negli *Acarnesi* e le restanti testimonianze - soprattutto i versi delle altre due commedie aristofanee che invece esaltano la sua figura - non indicano tanto o solo un cambio di giudizio nei confronti dello stratega, quanto sono rivelatrici dell'uso di specifici meccanismi comici. Se ci atteniamo alle testimonianze di Aristofane, che da una parte esaltano e dall'altra ridicolizzano la figura di Lamaco, sembra di assistere allo stesso sdoppiamento cui è sottoposta la figura di Dioniso nelle *Rane*, onorato ed esaltato nei cori, preso in giro e rappresentato alla stregua di un buffone nel resto della commedia. Conoscendo molto poco della figura di Lamaco è tuttavia piuttosto difficile ricostruire tutto il processo che conduce dal personaggio storico alla caricatura teatrale, ed è difficile dunque comprendere quali elementi del personaggio comico siano effettivamente frutto di esagerazione e distorsione di tratti e comportamenti ascrivibili all'uomo in carne e ossa e quali invece i tratti della classe cui Lamaco appartiene, estrapolati ed estremizzati. Dai dati storici che possediamo è probabile pensare che nella rielaborazione comica, Aristofane esaspera proprio la fedeltà di Lamaco alla causa bellica portata avanti sostenendo inflessibilmente la politica antispartana di Cleone. Tuttavia, in quanto esponente di spicco del mondo militare, Lamaco sembra essere scelto non tanto o non solo come bersaglio di una satira specifica *ad personam*, calibrata specificamente per esacerbarne e colpirne i difetti, quanto per rappresentare, per antonomasia, un tipo comico, vale a dire il personaggio del soldato bellicoso e millantatore. Lamaco diventa dunque la maschera che incarna le caratteristiche tipiche e comicamente tipizzate di una determinata categoria di individui, appartenenti alla sfera militare<sup>481</sup>.

<sup>480</sup> *Nicia*, 18; Platone, *Leggi*, 197 c.

<sup>481</sup> Mastromarco (2002). Sulla tecnica di tipizzazione dei personaggi in relazione a una categoria specifica di individui si veda Halliwell (1984).

Il secondo esempio che qui presentiamo riguarda Alcibiade; rispetto al caso di Lamaco, per il quale si assiste alla creazione di un vero e proprio personaggio comico, Alcibiade non compare sul palco come protagonista, nemmeno come comparsa. Aristofane fa riferimento al politico ateniese solo con una battuta che tuttavia mira a prenderne in giro e a sfruttarne per fini comici un noto difetto di pronuncia. Nelle *Vespe*, ai vv. 31 e ss., il servo Sosia racconta al suo “collega” di lavoro, il servo Xanthia, il sogno che ha appena fatto. Sosia ha sognato una balena intenta a pesare grasso di bue sulla Pnice, chiara allusione allegorica al politico Cleone. Accanto alla balena siede Teoro, stretto collaboratore di Cleone, con la testa di un corvo κόραξ. Il sogno prende una svolta comica con l’apparizione di Alcibiade al quale è attribuita una battuta che il politico, affetto da blesità, pronuncia sostituendo la lettera λ alla lettera ρ: ὀλᾶς; Θεώλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει al v. 45. Aristofane sfrutta il difetto di pronuncia di Alcibiade e crea un gioco tra le parole κόραξ e κόλαξ, tacciando così Teoro di essere in verità un adulatore<sup>482</sup>. Se dunque il primo bersaglio della satira aristofanesca è il tirapiedi di Cleone (e Cleone stesso), ad essere coinvolto nella macchina del riso e oggetto di quest’ultimo è anche il τραυλίζειν di Alcibiade. Aristofane cattura infatti una delle caratteristiche più evidenti del politico ateniese, soprattutto considerato il ruolo da lui ricoperto che inevitabilmente lo confrontava alla necessità di parlare in pubblico, e la riutilizza in sede comica in quanto elemento precipuo attorno a cui costruire il rimando, l’allusione, al suo personaggio storico. Se Plutarco, qualche secolo dopo, racconta come la blesità conferisse ulteriore grazia all’eloquio di Alcibiade<sup>483</sup>, sul palcoscenico delle commedia, avulsa dal suo contesto, essa è essenzialmente un difetto di cui ridere e da sfruttare per creare giochi di parole sui personaggi coinvolti, capaci di amplificare la comicità del passo in questione,.

## 4.2 Socrate

Oltre agli uomini di guerra, nella galleria dei personaggi storici presenti sul palcoscenico comico non mancano i filosofi, tra i quali spicca, notoriamente, Socrate, soprattutto nella celebre rappresentazione che ne fa Aristofane nelle *Nuvole*. Nella commedia, andata in scena nel 423 a.C., Socrate è a capo dell’esclusivo φροντιστήριον, l’ammissione al quale

<sup>482</sup> La stessa accusa torna ai vv. 418-419 e ai vv. 1236-1242. Teoro è spesso bersaglio di attacchi, e criticato per essere uno spergiuro (*Nuvole*, v. 400), un ghiottone (*Cavalieri*, v. 608), un ubriacone (*Acarnesi*, v. 141), un adultero (scolio al v. 42 delle *Vespe*).

<sup>483</sup> *Vita di Alcibiade*, 1, 6-8.

assomiglia in tutto e per tutto a un rituale di iniziazione. Nel caratterizzare gli interessi speculativi di Socrate, Aristofane riunisce nella figura del filosofo l'attenzione sia all'indagine naturalistica sia alla dialettica. Queste branche epistemologiche occuparono davvero, in ordine cronologico prima l'una poi l'altra, gli interessi del Socrate storico, precedentemente alla sua svolta etica. Nelle *Nuvole*, Socrate e i suoi discepoli indagano sull'ampiezza del salto della pulce in relazione alle sue zampe e sulle funzioni del deretano delle zanzare, ricerche che riecheggiano parodicamente gli interessi zoologici e fisici davvero toccati dai filosofi naturalisti; esse, tuttavia, nell'universo della commedia sono fortemente ridimensionate nella loro importanza scientifica e sono ridotte a mere quisquillie intellettuali, fini a se stesse, lontane dai problemi della realtà<sup>484</sup>. Socrate stesso è così preso dalle sue indagini sulla luna e i suoi giri - racconta un discepolo del Pensatoio- che una sera mentre passeggiava con il naso all'insù e la bocca aperta, ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλέωτης κατέχεσεν al v. 173. L'idea del sapiente perso nelle sue ricerche, dimentico di tutto e tutti, non è (solo) un'invenzione aristofanesca ma è probabile che facesse parte dell'aneddotica riguardante la categoria, se anche Platone riporta la diffusa storiella di Talete, così preso dalle osservazioni del cielo che un bel giorno mentre camminava guardando il cielo, inciampò e cadde in una buca, attirando gli scherni di una ragazza presente<sup>485</sup>. Il distacco intellettuale di Socrate dai comuni mortali e dai bisogni concreti della vita è metaforicamente espresso dalla celebre immagine del filosofo sospeso in aria, con la testa letteralmente tra le nuvole, intento a indagare il sole, ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον al v. 225. Il coro di *Nuvole* che, coerentemente con gli interessi meccanico-naturalistici del filosofo, hanno preso il posto delle divinità tradizionali, descrive Socrate come un sacerdote di sciocchezze senza peso, λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ al v. 359, che cammina in strada pavoneggiandosi e guardando in tralice, βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῶφθαλμῶ παραβάλλεις al v. 362, abituato a camminare scalzo, ἀνυπόδητος, pieno di arie, σεμνοπροσωπεῖς al v. 363. La rappresentazione di Socrate tratteggiata da Aristofane è basata sulla ripresa ed estremizzazione, in chiave comica, di alcuni tratti che evidentemente caratterizzavano il filosofo e lo rendevano unico e riconoscibile anche agli occhi dei suoi concittadini. Tratti che proprio perché caratteristici e non pura invenzione aristofanesca, Platone e Senofonte riprenderanno ma in chiave elogiativa. Alcibiade nel *Simposio*, utilizza le stesse parole di Aristofane per mettere in luce la fierezza di Socrate durante la battaglia di Potidea, come guardasse i suoi nemici in tralice, a testa alta, intimorendoli, e la sua resistenza al freddo,

<sup>484</sup> Alcmeone di Crotona (ca. 510- ?), aveva avanzato la teoria che le capre respirassero dalle orecchie, A7 D.-K.; Anassagora e Diogene studiarono il sistema respiratorio dei pesci, A115 D.-K., A31 D.-K.

<sup>485</sup> Platone, *Teeteto*, 174a.

tanto da camminare scalzo anche sul ghiaccio<sup>486</sup>. Platone tesse così le lodi di Socrate, della sua virtù manifesta anche, anzi proprio, nei suoi gesti, comportamenti, sguardi. Allo stesso modo, anche Senofonte elogia lungamente la resistenza di Socrate non solo ai piaceri ma anche ai più semplici essenziali bisogni del corpo. La ripresa puntuale, decenni dopo, degli stessi aspetti mostra come Aristofane avesse isolato quelle caratteristiche ritenute identificative di Socrate, condivise e evidenti agli occhi dei più, non solo dal punto di vista dell'apparenza fisica ma anche del comportamento e dello stile di vita. Il commediografo prende questi elementi e li trasla sul palcoscenico comico per costruire il suo personaggio. Aristofane rielabora comicamente anche le metodologie didattiche e gli interessi scientifici del filosofo, rendendoli oggetto di parodia comica o sottoponendoli a un processo di semplificazione. Quando Strepsiade bussa alla porta del Pensatoio, Socrate lo accusa di aver colpito così forte la porta e di averlo spaventato al punto da aver causato l'aborto di un pensiero appena procreato, φροντίδ' ἐξημβλωκας ἐξηυρημένην al v. 137, una chiara parodia della maieutica e del lessico metaforico socratici<sup>487</sup>.

Oltre alla riconversione comica di alcune caratteristiche evidentemente specifiche di Socrate, Aristofane attribuisce al filosofo e ai suoi seguaci anche tratti tipici e stereotipati della categoria, riflesso del modo in cui non solo la scuola socratica ma in generale i filosofi erano considerati nell'immaginario collettivo. Socrate e i suoi discepoli, tra cui spicca Cherefonte, sono descritti come una massa di speculatori di pensieri, μεριμνοφροντισταί al v. 102, imbroglianti dalla faccia pallida che camminano scalzi, come li definisce Fidippide, τοὺς ἀλαζόνας, τοὺς ὠχρίωντας, τοὺς ἀνυποδήτους ai vv. 103-104, poveri, trascurati e sporchi<sup>488</sup>. Tra di loro nessuno si è mai tagliato i capelli, cosperso il corpo di olio, fatto un bagno, ὄν ὑπὸ τῆς φειδωλίας ἀπεκείρατ' οὐδ' εἰς πάποτ' οὐδ' ἠλείψατο οὐδ' εἰς βαλανεῖον ἦλθε λουσόμενος ai vv. 835-837. Le scelte compiute da Aristofane non sono isolate né proprie o esclusive di questo gruppo di intellettuali. I filosofi sono e, nelle commedie posteriori alle *Nuvole*, saranno spesso rappresentati in quanto poveri e costantemente affamati. Eupoli negli *Adulatori*, fr. 157 K.-A., accenna alla voracità di Protagora, interessato sempre ai soli fenomeni celesti ma subito pronto a rivolgere l'attenzione alla terra quando si tratta di mangiarne i prodotti, ὃς ἀλαζονεύεται μὲν ἀλιτήριος περὶ τῶν μετεώρων, τὰ δὲ χαμᾶθεν ἐσθίει<sup>489</sup>. E nel fr. 174 K.-A. di Eupoli, compare nuovamente Socrate intento

<sup>486</sup> 220b, 221b; cfr. anche Senofonte, *Memorabili*, I, 2, 1; I, 3, 5; I, 6, 2.

<sup>487</sup> Platone, *Teeteto*, 149a – 151b.

<sup>488</sup> Amico e discepolo di Socrate, Cherefonte è spesso bersaglio di satira comica per la sua magrezza e il volto giallo, emaciato, espressione di scarsa nutrizione e di uno stile di vita sacrificato, cfr. *Vespe*, v. 1413; Eupoli, fr. 239 K.-A.; Cratino, fr. 202 K.-A.

<sup>489</sup> Storey (2003), pp. 184-185.

a rubare un'anfora di vino durante un banchetto<sup>490</sup>. Vita frugale, scarsa igiene, scarsa alimentazione e abiti sdruciti diventano caratteristiche ricorrenti della rappresentazione comica del filosofo pitagorico sia in Aristofonte che in Alessi<sup>491</sup>. L'ascetismo e la frugalità, tutti i comportamenti che mostrano una scarsa attenzione ai bisogni materiali, altrimenti elogiati in quanto esercizio quotidiano al conseguimento della virtù, in commedia sono dismessi e empiificati, presi in giro anche perché antitetici ai valori che la commedia stessa celebra: i piaceri del corpo, i piaceri della tavola<sup>492</sup>. La caricatura di Socrate nelle *Nuvole* assomma e tipizza, dunque, sia caratteristiche del filosofo sia tratti della classe cui il filosofo appartiene e del quale diventa il rappresentante per antonomasia, la maschera comica emblema della categoria<sup>493</sup>. Il procedimento seguito da Aristofane conduce dunque allo stesso esito osservabile in relazione alla figura di Lamaco. La caricatura del singolo si combina alla caricatura della corrispondente categoria di appartenenza. Rispetto allo stratega ateniese, però, nel caso di Socrate il confronto con le fonti successive ci permette di capire quali siano gli elementi del filosofo su cui si appunta la rielaborazione comica. Rielaborazione ottenuta attraverso un processo, lo ribadiamo, di decontestualizzazione, semplificazione ed estremizzazione delle caratteristiche distintive di Socrate, il valore delle quali subisce, nel mondo della commedia, un ridimensionamento e una deformazione.

### 4.3 Processi caricaturali e alterazione dei rapporti di forza

La rapida incursione nella rappresentazione comica di personaggi noti e influenti ci consente di giungere a due interessanti conclusioni. La prima riguarda i punti di contatto nei procedimenti seguiti per creare la caricatura comica degli dèi da una parte e di uomini influenti dall'altra. Per poter ridere di un personaggio noto sul palco della commedia, sia esso uomo o dio, è infatti necessario preventivamente individuarne ed estrapolarne le principali caratteristiche, quelle che lo rendono unico e universalmente riconoscibile agli

<sup>490</sup> Nel fr. 386 K.-A., uno dei personaggi di Eupoli definisce Socrate un pezzente chiacchierone, che si interessa di tutto ma che non si cura di trovare un modo per guadagnarsi da mangiare, *μισῶ δὲ καὶ Σωκράτην./ τὸν πτωχὸν ἀδόλεσχην./ ὃς τᾶλλα μὲν πεφρόντικεν./ ὀπόθεν δὲ καταφαγεῖν ἔχοι/ τούτου κατημέληκεν.*

<sup>491</sup> Aristofonte, *Pitagorizzante*, fr. 9, vv. 8-10, fr. 10, v. 4, fr. 12, v. 9; Alessi, fr. 201, vv. 5-6. Parimenti il pitagorico descritto da Teocrito, *Idillio XIV*, vv. 5-7, si riconosce per il colorito giallastro e i piedi scalzi, e per le abitudini alimentari piuttosto particolari ma anche piuttosto economiche.

<sup>492</sup> Dover (1968), pp. xxxii-lvii.

<sup>493</sup> Halliwell (1984), pp. 6-20; Dover (1968) ritiene che ad essere presenti nel ritratto di Socrate siano solo elementi riconducibili a una tipizzazione della categoria dei filosofi; contra Cerri (2012), pp. 151-187, che mette invece in evidenza tutti gli elementi ripresi e parodiati da Aristofane e riscontrabili nella figura di Socrate e nei suoi metodi/interessi filosofici.

occhi della collettività. I tratti identificativi sono successivamente sottoposti a un processo di decontestualizzazione, esasperazione e tipizzazione, comune sia alle divinità che alle figure di autorevoli personalità del tempo prese in esame. Nel caso specifico di Lamaco e Socrate, poi, il percorso si arricchisce ulteriormente poiché la caricatura dei singoli personaggi assomma i tratti, e diventa emblematica, anche di una specifica categoria di individui.

Ciò che avviene sul palcoscenico comico è un processo che suggella il riconoscimento dell'esistenza di forme rappresentative collettive: per spiegarci meglio, il procedimento caricaturale può aver luogo perché determinate rappresentazioni di determinati soggetti a partire da determinati tratti e caratteristiche sono preventivamente condivise, quanto meno dal pubblico che assiste. Questa tacita premessa consente di usufruire e godere dell'esperienza della mimesi. Il riso nasce infatti dallo scarto che la conseguente, deformante, svilente rappresentazione comica produce.

La seconda considerazione riguarda le conseguenze dell'inserimento nelle dinamiche della commedia di individui a loro modo influenti per la cittadinanza ateniese. Il teatro comico cattura divinità, politici e intellettuali nel suo mondo alla rovescia, sottoponendo all'alterazione anche il principio di autorità da essi esercitato. I personaggi autorevoli sono condotti sullo stesso piano dell'eroe comico protagonista e degli altri personaggi umani, siano essi agricoltori, privati cittadini, schiavi; per costoro diventa possibile trattare dèi e volti noti come dei pari, fino addirittura ad affermare la loro forza, volontà di azione, autorità su di essi. Diceopoli arriva a vomitare sulle armi di Lamaco; dopo aver ottenuto da Socrate ciò che desiderava, che tuttavia gli si ritorce contro, Strepsiade dà fuoco al Pensatoio del filosofo. Anche per quanto riguarda le divinità, si assiste a un ribaltamento delle gerarchie, basti ripensare alle dinamiche tra Xanthia e Dioniso, al dialogo tra Carione ed Hermes, umiliante per quest'ultimo, o alla capacità di Trigeo di plagiare l'inflessibilità del dio con i mezzi della corruzione.

La commedia non mira dunque a mettere in discussione, a disconoscere l'importanza accordata a determinate figure; essa tuttavia accorcia le distanze da tutte e due le parti, altera, ridimensiona, in alcuni casi inverte, i rapporti di forza tra l'uomo comune e gli dèi, tra il privato cittadino e chi ne sa più di lui, chi lo governa, chi lo guida in battaglia.

## **5. Una nota conclusiva**

Alla luce di questa disamina sulla rappresentazione comica degli dèi a teatro, resta un ultimo interrogativo, tra i tanti che la materia propone, al quale provare a rispondere. In che modo, se ne esiste uno, gli antichi contemporanei e successori delle commedie e dei drammi presi in considerazione riflettono sulla presenza degli dèi sul palcoscenico comico e sulla loro caratterizzazione? Per alimentare la nostra discussione su questa problematica possiamo addurre due tipi di elementi che pur nella loro diversità sembrano condurre verso una conclusione simile. Il primo dato riguarda l'assenza di processi per ἀσέβεια nei confronti dei commediografi attici; nessuno di loro risulta processato per la libertà con cui parla degli dèi e per le scelte compiute nella rappresentazione scenica degli abitanti dell'Olimpo<sup>494</sup>. Questa informazione va naturalmente contestualizzata nel quadro culturale e sociale in cui si svolgono le messe in scena comiche, un quadro ben codificato di allentamento delle pressioni sociali che accorda grande autonomia al poeta nella trattazione di soggetti politici, sociali e religiosi. Il mondo che il commediografo porta sul palco è un mondo svincolato dalle (o “diversamente vicolato” alle) convenzioni valoriali e dalle logiche che regolano il mondo reale, o che comunque ne offre una comica e apposita distorsione<sup>495</sup>. Parimenti, anche la rappresentazione dei personaggi è soggetta a una ricodificazione specificamente comica: essa è dunque originale e diversa rispetto alle altre forme di rappresentazione ma connessa a queste da un rapporto di interdipendenza e costante, dialettica, relazione. Questo processo interessa anche le figure divine: la loro rielaborazione comica è innovativa ma allo stesso tempo articolata in funzione della concezione e delle conseguenti rappresentazioni accordate ai singoli dèi nel corso dei secoli; lo scarto tra i due fenomeni, tra la condivisa concezione degli dèi, delle loro singole identità e la rappresentazione che di esse viene data sul palcoscenico di commedie e drammi satireschi, è il meccanismo principale che mette in moto la comicità. La ricorrenza di tratti specifici nel delineare i personaggi di Hermes e Dioniso, evidenti dal confronto fra opere diverse, di autori diversi, è conseguenza di un processo che sfocia in una caratterizzazione stereotipata e altamente convenzionale. Questo aspetto, riconosciuto e accettato dal pubblico, spiega la mancanza di azioni legali per empietà contro i poeti comici. Come tutti i generi, anche il comico riposa infatti sulle sue regole e su una sua codificazione ben precisa in termini di rappresentazione, come d'altronde conferma la definizione aristotelica<sup>496</sup>. Anche la rappresentazione del divino presenta dunque i suoi codici, come sembrano confermare le riflessioni dei commentatori antichi. Lo *Schol. Aristoph. Pac.* 741e spiega così le caratterizzazioni di Eracle, Dioniso e Zeus in commedia:

<sup>494</sup> Halliwell (1991), pp. 48-70; Perrone (2005), p.113 e in particolare la bibliografia indicata alle note 12 e 13.

<sup>495</sup> Brelich (1994), pp. 105-118.

<sup>496</sup> *Poetica*, 1449b.

ἐπεπόλαζε γὰρ ὡς ἔοικε τότε ταῦτα, Ἡρακλῆς πεινῶν καὶ Διόνυσος δειλὸς καὶ μοιχὸς Ζεὺς, “tutto ciò era abituale, secondo l’uso, che Eracle avesse fame, che Dioniso fosse un vile, e Zeus un adultero”. I verbi scelti dal commentatore sono un richiamo alla canonicità delle tipizzazioni dei singoli personaggi divini presenti sul palcoscenico comico, e fanno appello alla ricorrenza dei tratti riscontrabili nei loro personaggi. Si può leggere una simile esegesi anche nello *Schol. Aristoph. Ran.* 40 in cui il commentatore, a proposito del dio protagonista, annota che καθόλου γὰρ τοιοῦτον εἰσάγουσι τὸν Διόνυσον, ὡς ὄντα δειλόν, μόνον δὲ καυχηματίαν, “in generale rappresentano Dioniso così, come un vigliacco, praticamente un fanfarone”. L’avverbio, καθόλου, e il verbo, εἰσάγειν, sottolineano con chiarezza l’aspetto ricorsivo e generalmente accolto della caratterizzazione del dio. Lo stesso verbo si ritrova anche nel commento al v. 200, a proposito del ventre gonfio del figlio della Damigiana: εἰσάγουσι γὰρ τὸν Διόνυσον προγάστορα καὶ οἰδαλέον ἀπὸ τῆς ἀργίας καὶ οἰνογλυγίας, “rappresentano Dioniso come panciuto, gonfio per l’inoperosità e l’ubriachezza”. Infine, nel commentare la paradossale invocazione di Dioniso, κάλει θεόν, lo *Schol. Aristoph. Ran.* 479e precisa che οὐ γὰρ Διόνυσος θεὸς ἦν, ὅτι εἶπεν αὐτῷ ‘κάλει θεόν’, τοῦτο δὲ ὡς ἐν κωμωδία πέπλασται, “non si trattava del dio Dioniso, perché disse all’altro ‘invoca il dio’: questo è inventato come accade in commedia”. Più che essere una spiegazione di tipo teologico, il giudizio del commentatore allude piuttosto ai meccanismi e alla prassi comici che assicurano al commediografo la libertà di esercitare la sua inventività e di rappresentare il dio Dioniso addirittura come se non fosse il dio, di lavorare e insistere sugli scarti tra le diverse rappresentazioni<sup>497</sup>.

Nel corso della nostra analisi abbiamo potuto constatare quali siano i meccanismi impiegati nella riformulazione in chiave comica dei personaggi divini. La caratterizzazione degli dèi sul palcoscenico della commedia, ricorrente nelle sue forme e divenuta per questo convenzionale, è frutto di un processo che comprende un’individuazione a monte degli aspetti condivisi costitutivi della rappresentazione delle singole figure divine e delle loro prerogative, e che prevede successivamente una decontestualizzazione e un abbassamento, una riconversione in chiave umana di questi aspetti, seguita da una loro esasperazione a fini comici<sup>498</sup>. L’esito di questo processo è una tipizzazione, la riduzione della figura divina a una maschera dotata di tratti stereotipati e ricorsivi, ma proprio per questo riconoscibile. Non bisogna infine dimenticare che questo processo si inserisce all’interno dei meccanismi teatrali di mimesi che prevedono che un uomo, l’attore, vesta i panni di un dio, a sua volta

<sup>497</sup> Perrone (2005), p. 204.

<sup>498</sup> Halliwell (1984).



rappresentato nelle sue sembianze antropomorfe. Questo meccanismo genera una mutua convergenza dell'umano verso il divino ma anche, e soprattutto, del divino verso l'umano. La possibilità per un uomo di rappresentare gli dèi è diretta conseguenza del modo in cui le divinità stesse sono collettivamente e convenzionalmente pensate. È la dimensione umana che detta le regole e articola la dimensione divina, anche nelle sue forme rappresentative o almeno in una delle forme rappresentative maggiormente privilegiata, quella antropomorfa. Il teatro enfatizza proprio questa specifica costruzione culturale e il genere comico sperimenta su di essa portando il processo di riconversione del divino nell'umano alle sue estreme, più paradossali, conseguenze. Per riprendere la celebre massima protagorea, l'uomo si rivela misura di tutte le cose anche nel dialettico rapporto con i suoi dèi. La rappresentazione comica delle divinità ne è l'ennesima, più audace, riprova.

## CAPITOLO SESTO

### Uomini e dèi

#### 1. Introduzione

Nella disamina sul teatro abbiamo in parte affrontato il tema del rapporto tra uomini e divinità che emerge soprattutto dalle opere comiche aristofanesche; abbiamo evidenziato come le interazioni tra umano e divino sul palcoscenico della Commedia presentino un'alterazione dei rapporti di forza, un livellamento che consente all'eroe comico di trattare gli dèi da pari e addirittura di prenderli in giro, un procedimento che si riscontra anche nei confronti degli uomini politici e degli intellettuali. La consapevolezza che questo meccanismo di livellamento faccia parte delle regole del gioco comico è fondamentale per comprendere la reale portata di ciò che avviene sul palcoscenico e di restituirvi il giusto peso. Ciò detto, riteniamo importante approfondire il rapporto tra uomini e divinità al di fuori del contesto degli agoni e del quadro codificato delle feste in onore di Dioniso. Per fare ciò abbiamo deciso di indirizzare la nostra analisi in due direzioni. Nella prima parte di questo capitolo ci focalizzeremo su quei testi che mettono in luce una dialettica positiva tra umano e divino, la possibilità e capacità degli uomini di scherzare con gli dèi, divertirli e farli ridere.

Nell'*Inno omerico* a Demetra, la mortale Iambe scherza e motteggia con la dea, consolandola per la perdita della figlia Persefone. Il passo dell'*Inno* è una testimonianza preziosa poiché esso delinea un rapporto amichevole e, oseremmo dire, intimo con il divino, scandito dal progressivo dispiegarsi del sorriso e del riso sul volto di Demetra alle parole della donna mortale. L'analisi dell'episodio mostrerà, dunque, come la dialettica scherzosa di Iambe, pur non annullando completamente la distanza tra dèi e uomini, naturale e incancellabile, consenta di delineare un approccio e un avvicinamento dell'umano alla sfera del divino finora inedito. Dedicheremo successivamente una piccola sezione del presente studio a un interessante parallelismo con il mondo romano che si raccorda alla storia narrata nell'*Inno*. L'episodio in questione è il racconto del celebre scambio tra Numa e Giove, trasmesso da diverse fonti sia in lingua greca che latina, tra le quali molto significativa per il nostro studio è la versione di Ovidio nei *Fasti*. Il re dei Romani riesce di fatto a eludere con scaltrezza la richiesta di Giove di sacrificare vittime umane per espiare la folgore,

richiesta che il sovrano umano aggira con un brillante gioco di parole al quale il sovrano divino ride divertito e compiaciuto. Dal racconto del botta e risposta tra Numa e Giove sembra possibile individuare, anche nella cultura romana, una manifestazione della capacità umana di ridisegnare i contorni del rapporto con il divino attraverso la potenza della parola arguta, fonte di riso e diletto non solo negli scambi con i propri simili sulla terra, ma anche con gli dèi.

La seconda parte del capitolo sarà invece occupata dall'analisi di quei racconti che descrivono l'atteggiamento opposto rispetto a quello delineato dalla storia di Demetra e Iambe, e di Giove e Numa, un atteggiamento derisorio e dispregiativo nei confronti degli dèi da parte di uomini e donne mortali. La storia di Cambise narrata da Erodoto, il mito di Penteo e delle Pretidi mettono in luce un comportamento scorretto verso il divino, in cui la derisione e l'insulto degli dèi, segnali di ὕβρις, sono sanzionati e puniti per volere delle stesse divinità offese.

## 2. Dal sorriso al riso: scherzare con Demetra

“Non v’ha dolu senza risu”. Così recita un proverbio sardo che chiosa una piccola storiella in cui lacrime e riso, lutto e riaffermazione della vita, sono indissolubilmente legati tra loro. Il racconto, cui la frase fa da morale, recita più o meno così. Subito dopo la morte di Gesù, tutti gli esseri della Terra, compresi gli animali, si recano dalla Vergine Maria per esprimere solidarietà e vicinanza al suo dolore. Nessuno riesce tuttavia nell’impresa di consolare la madre di Gesù, finché una rana, a cui la sofferenza della Vergine sembra alquanto esagerata, non prorompe nella seguente esternazione: “Cosa dovrei dire io che ho perso non uno ma ben sette figli, uccisi dalla ruota di un carro?”. Alle parole della rana, Maria scoppia improvvisamente a ridere<sup>499</sup>. Il tentativo della rana di consolare Maria mostrando la superiorità del suo dolore per una banale questione di quantità nonché l’incongruente e un po’ ingenua comparazione della morte di Cristo con la scomparsa di sette ranocchi crea un cortocircuito comico che non offende ma anzi conduce bonariamente la Vergine al riso. Una piccola rana riesce dunque inaspettatamente ad alleviare le sofferenze di Maria e a consolarla della perdita del figlio.

Se ci spostiamo nel tempo e nello spazio, è possibile trovare una storia molto simile a quella tramandata dalla tradizione sarda nell’*Inno omerico a Demetra*. Nel componimento,

<sup>499</sup> La storia è raccolta da Usener (1912), p. 470, e serve a spiegare la presenza di buffoni professionisti durante i funerali sardi, usanza diffusa nel XIX secolo con lo scopo apposito di alleviare le sofferenze dei partecipanti al lutto. Usener compara questo costume a quello delle *scurrae* dei funerali romani.

che è la fonte più antica al riguardo, si racconta infatti la disperazione di un'altra madre, Demetra per l'appunto, per la perdita di sua figlia Persefone, disperazione lenita dall'intervento della serva Iambe che riesce a far ridere e consolare la dea con le sue battute.

Affranta dalla scomparsa di Persefone, rapita da Ade per farne la sua sposa, Demetra si allontana sdegnata dalle sedi olimpiche: il ratto è avvenuto infatti a sua insaputa ma per volere di Zeus, che ha pianificato di concedere la giovane dea, sua figlia, in matrimonio al fratello. Tradita nella fiducia dagli immortali, suoi simili, Demetra lascia il consesso divino e, nelle sembianze di una vecchia donna, comincia a vagare tra i mortali. Le sue peregrinazioni si arrestano ad Eleusi dove viene accolta dalle figlie e dalla moglie del re Celeo. Introdotta nel palazzo reale, la dea rivela parzialmente la sua identità: con il capo tocca il soffitto e una luce divina si diffonde nel vestibolo. Le presenti sono colte da rispetto e timore, non sanno bene ancora con chi hanno a che fare – Demetra si rivelerà ufficialmente al v. 268 - ma percepiscono l'eccezionalità dell'anziana donna che è appena entrata nella loro dimora. Ripiegata nel suo dolore, Demetra si rifiuta di sedere sul trono della regina e si accomoda su uno sgabello preparato per lei dalla serva Iambe<sup>500</sup>:

ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτριν·  
δηρὸν δ' ἄφθογγος τετιμημένη ἦσ' ἐπὶ δίφρου,  
οὐδέ τιν' οὔτ' ἔπει προσπύσσετο οὔτε τι ἔργω,  
ἀλλ' ἀγέλαστος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτήτος  
ἦστο πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρός,  
πρίν γ' ὅτε δὴ χλεύης μιν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα  
πολλὰ παρασκώπτουσ' ἐτρέψατο πότιαν ἀγνήν,  
μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν·  
ἦ δὴ οἱ καὶ ἔπειτα μεθύστερον εὔαδεν ὀργαῖς.

Là ella sedeva, e con le mani si tendeva il velo sul volto;  
e per lungo tempo, tacita e piena di tristezza, stava immobile sul seggio,  
né ad alcuno rivolgeva parola o gesto,  
ma senza sorridere, e senza gustare cibi o bevande,  
sedeva, struggendosi per il rimpianto della figlia dalla vita sottile:

<sup>500</sup> vv. 197- 205. Traduzione di Càssola, leggermente modificata. Al v. 203, il testo greco conserva la lezione *παρασκώπτουσα*, presente nella tradizione manoscritta e accolta anche dagli editori più recenti West (Loeb, 2003) e Humbert (Les Belles Lettres, 2004); diversamente Càssola accoglie l'emendazione di Heyne, *παρὰ σκώπτουσα*.

finché con i suoi scherzi e i continui motteggi,  
l'operosa Iambe indusse la dea veneranda  
a sorridere, a ridere, e a rasserenare il suo cuore:  
Iambe, che anche in seguito fu cara all'animo della dea.

Come nella storia sarda, anche nel racconto dell'*Inno* Iambe è l'unica a riuscire nell'impresa di risollevare Demetra dalla sua disperazione. Naturalmente ciò che cattura l'attenzione è il modo anticonvenzionale con cui la donna raggiunge il suo scopo, vale a dire con scherzi e motteggi. Sia il nome della serva che il linguaggio che connota la natura delle sue espressioni verbali sono altamente evocativi; il termine *γλεῦη* e il verbo *σκώπτειν* rimandano infatti al mondo del giambo e aprono un ventaglio di possibilità interpretative che comprende lo scherzo, i motteggi, fino all'invettiva. Tanto forte è sentita la connessione che alla figura di Iambe verrà attribuita addirittura la specifica invenzione del verso giambico<sup>501</sup>. Che cosa dice la serva a Demetra? È probabile che la dea non sia solo spettatrice ma anche bersaglio delle parole di Iambe<sup>502</sup>; tra le ipotesi avanzate circa il contenuto delle *γλεῦαι* e dello *σκώπτειν*, si è fatta largo dunque l'idea che si possa trattare di scherzi di natura sessuale<sup>503</sup>, o forse di una presa in giro per come Demetra è seduta sulla sedia, posizione tipica delle partorienti, incongruente dunque con l'aspetto di donna anziana assunto dalla dea<sup>504</sup>. Quale che sia l'esatto contenuto delle parole della serva, è chiaramente molto interessante la reazione di Demetra.

La dea non è offesa dal motteggiare scurrile di Iambe, ma, al contrario, ride divertita e complice ai suoi scherzi. Nella versione della storia raccontata nell'*Etymologicum Magnum*, l'atteggiamento di Iambe è connotato dal verbo *παίζειν*, una scelta che sottolinea e ribadisce, a scanso di equivoci, l'aspetto ludico e giocoso, per nulla irrispettoso dunque, dello scambio tra la dea e la serva<sup>505</sup>. Nell'*Inno*, l'altrettanto divertente intervento della donna causa il rigenerarsi della felicità sul volto di Demetra ed è scandito dalla bellissima progressione che

<sup>501</sup> Esichio, *Lexicon*, s.v. *Ἰάμβη*, *ιαμβίζειν*; *Etymologicum Magnum* 463, 24; Filocoro, *FGrHist* III b, 328, F 23; Apollodoro, *Biblioteca*, I, 5, 1; *Scolia in Nicandri Alexipharmaca*, 130a, 13.

<sup>502</sup> Tale è in Apollodoro, I, 5, 1 sebbene una certa ambiguità di fondo resti, *τις Ἰάμβη σκώψασα τὴν θεὸν ἐποίησε μειδιᾶσαι*.

<sup>503</sup> Halliwell (2008), pp. 161-166 e n. 20 per una rassegna delle posizioni e ulteriore bibliografia sull'argomento.

<sup>504</sup> Clay (1989), pp. 232-235. Questa chiave di lettura non è molto convincente. L'unico elemento che la giustifica è la presenza della sedia su cui la dea riposa; non ci sono altri indizi testuali che vadano verso questa direzione interpretativa. È forse, dunque, troppo poco per autorizzare un parallelismo con le partorienti.

<sup>505</sup> Nell'*Etymologicum Magnum* 463, 24 Iambe diverte Demetra non solo con le parole ma anche con gesti inopportuni del corpo, forse una danza oscena: *τὴν Δήμητραν δὲ λυπούμενην παίζουσα καὶ ἀχρηστολογούσα, καὶ σχήματα ἄχρηστα ποιούσα, ἐποίησε γελάσαι* (Con i suoi scherzi e le sue parole poco opportune, Iambe risollevò Demetra dalla tristezza, facendola ridere con le sue posizioni corporali inappropriate).

va dal sorridere, μειδῆσαι, al ridere, γελάσαι, fino alla gioia del cuore contento, ἴλαον σχεῖν θυμόν. L'umana Iambe riesce dunque a lenire le pene di Demetra e per questo le sarà sempre cara. Le modalità con cui ciò accade sono altrettanto straordinarie; è grazie al potere della parola che la serva ribalta lo stato d'animo della dea. E che parole! Non di certo il dolce canto delle Muse, bensì un linguaggio non solo scherzoso ma anche aggressivo, verace, osceno, come si deduce dal verbo σκώπτειν. Tuttavia, nello scambio altamente codificato tra le due parti, esso è privato della sua portata offensiva, conservando la sola componente di divertimento che conduce la dea al riso.

L'episodio di Iambe è trattato da Apollodoro come il racconto eziologico in grado di spiegare gli σκώμματα che le donne si lanciavano tra loro durante le Tesmoforie<sup>506</sup>. Esempi di αἰσχρολογία sono attestati tuttavia anche in occasione di altre feste in onore di Demetra, non ultimo durante la celebrazione dei Misteri Eleusini, festività cui il testo dell'*Inno omerico* fa espressamente riferimento, narrandone di fatto l'istituzione<sup>507</sup>. Il riso, connesso inevitabilmente alla pratica *aischrologica*, si ritrova dunque non solo sul piano del racconto mitico ma anche, vista la natura eziologica del racconto, nella sfera culturale, sebbene venga codificato in modo differente. L'αἰσχρολογία rituale non è indirizzata infatti direttamente a Demetra ma resta circoscritta alle dinamiche comunicative dei partecipanti al culto che si insultano a vicenda, solo tra loro. Da un punto di vista complessivo è dunque importante sottolineare come l'oscenità e il riso caratterizzino non solo la tradizione mitica ma anche le modalità specifiche attraverso le quali onorare e celebrare Demetra e Persefone, nel quadro delle festività a loro dedicate.

L'incontro tra Iambe e Demetra raccontato nell'*Inno* non è l'unica versione della storia: in un'altra trasposizione del racconto il posto di Iambe è preso da un'altra donna del luogo

<sup>506</sup> Apollodoro, *Biblioteca*, I, 5, 1.

<sup>507</sup> Data la particolare tipologia di rito, riservata agli iniziati, le notizie circa lo svolgimento esatto delle celebrazioni dei Misteri Eleusini non consentono di tracciare un quadro particolareggiato. A proposito dell'αἰσχρολογία presente durante i lunghi festeggiamenti, è tuttavia possibile ricordare la pratica attestata nelle fonti da Strabone (9.1.24) e da Esichio, *Lexicon*, s.v. γέφυρις, γεφύρισται: quando il corteo che da Atene si dirige verso Eleusi attraversava il fiume Cefiso, un uomo (o, secondo Esichio, una donna), seduto col capo velato sul ponte indirizzava insulti contro coloro che passavano. Aristofane, nelle *Rane*, mette in scena proprio una processione di iniziati ai Misteri che, in ritmo giambico, si lancia in insulti contro personaggi politici (vv. 396 e ss.). Il lessico *Suda*, sotto la voce τὰ ἐκ τῶν ἀμαζῶν σκώμματα, ricorda inoltre gli insulti che le donne si lanciavano dai carri durante il corteo verso Eleusi, *Suidae Lexicon*, τ 19 Adler. Non è da escludere che anche dopo la processione avvenissero altri episodi simili, cfr. Richardson (1974), pp. 213-214; Foley (1994), pp. 45-46 e più nel dettaglio alle pp. 65-75; Gilhus (1997), pp. 33-37; Halliwell (2008), pp. 161-172. Forme di αἰσχρολογία sono registrate anche per le Stenia, le Haloa, le feste di Demetra Mysia, le Tesmoforie siciliane e il culto di Damis e Auxesia, affine per molti aspetti a quello di Demetra; Halliwell (2008), pp. 172-177, pp. 183-184 e le pp. 191-206 per le possibili piste interpretative.

di nome Baubò. Costei compare sempre nel ruolo di inserviente alla corte di Eleusi; tuttavia il modo in cui ella è in grado di risollevare il morale della dea è diverso da quello di Iambe. Piuttosto che alle parole, Baubò si affida infatti alla gestualità: nella versione più nota trasmessaci da Clemente Alessandrino, la donna, offesa per il rifiuto di Demetra di bere il ciceone, solleva la veste e mostra le parti intime, rallegrando la dea, *τέρπεται τῆ ὄψει ἢ Δηώ*<sup>508</sup>. Il gesto potenzialmente ingiurioso e irrispettoso nei confronti del destinatario provoca nuovamente una reazione opposta rispetto alle attese. Pur essendo una dea, anche in questo caso Demetra sta al gioco, si inserisce nelle dinamiche dello scambio licenzioso con Baubò, diventando al contempo bersaglio e pubblico, target e audience, della performance dell'inserviente<sup>509</sup>.

Far ridere mostrando i genitali è il tema di due storie, simili alla nostra, provenienti l'una dall'Egitto, l'una dal Giappone. Nel racconto egiziano della disputa tra Horus e Seth si narra di come la dea Hathor riesca a far ridere suo padre, il dio Ra-Horakhti, ritiratosi in solitudine a seguito di alcune offese ricevute, mostrandogli le sue parti intime. In un racconto giapponese è invece la dea del Sole, Amaterasu, ad allontanarsi dagli altri dèi perché incollerita; la dea Uzumé, per risolvere la situazione e riportare la concordia, si lancia allora in una danza scomposta, durante la quale si denuda i seni e i genitali. Alla vista di un simile spettacolo, tutti gli altri dèi scoppiano a ridere; incuriosita dalle risate, Amaterasu esce finalmente dal suo nascondiglio e si unisce al divertimento delle altre divinità<sup>510</sup>.

Il parallelismo è interessante perché mostra come sia comune a più culture la rappresentazione di divinità che si abbandonano al riso, a un riso rigenerativo capace di spazzare via il dolore. Interessante è anche la somiglianza nelle modalità con cui ciò avviene:

<sup>508</sup> Dopo aver mostrato i genitali, le fonti narrano dell'apparizione, sotto le vesti della donna, di un bambino, Iacchos (cfr. *Orfica*, fr. 52K); la versione più nota della storia, contenente il frammento orfico, è quella tramandata da Clemente Alessandrino, *Protreptico*, 2.20; Eusebio di Cesarea, *Preparazioni evangeliche*, II, 3, 31-35, il quale dal suo punto di vista di fedele cristiano commenta come vergognoso l'episodio (*αἰσχρόνης ἔμπλεως ἢ περὶ τὴν Δηώ μυθολογία*); Arnobio, *Adversus Nationes*, V, 25-26. Sulla figura di Baubò, si veda lo studio di Olender (1985), pp. 3-55.

<sup>509</sup> Rosen (2007), pp. 43-57. Al pari dei motteggi di Iambe, l'ἀνάστυμα di Baubò è forse il racconto eziologico che spiega la presenza, durante le Haloa e le Tesmoforie, di modellini di organi genitali femminili che giocavano sicuramente un ruolo nel rituale purtroppo non ben definito dalle fonti. Per una discussione più approfondita cfr. Halliwell (2008), pp. 165 e ss.

<sup>510</sup> Lévy (1936), pp. 817-834. Lévy suggerisce la derivazione della storia di Baubò dal racconto egiziano di Hathor. La gestualità della dea è inoltre la stessa cui fanno ricorso le donne nel culto della dea Bastet a Bubasti (Erodoto, *Storie*, II, 60); una pratica simile si ritrova anche nel culto al dio Apis (Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, I, 85). Il mito giapponese è un racconto eziologico che spiega le danze rituali eseguite annualmente al solstizio d'inverno e in occasione del seppellimento dei re, considerati discendenti di Uzumé; lo scopo è quello di rallegrare le anime dei morti.

far ridere gli dèi è possibile anche mediante il ricorso all'oscenità, è anzi proprio l'inaspettata trasgressione dei codici espressivi e l'alterazione dell'approccio comunicativo, non interdetto ma consentito con gli dèi, che conduce l'interlocutore al riso. La storia che vede protagonista Demetra presenta tuttavia una grande differenza.

Sia nel racconto egiziano che nel mito giapponese, l'orizzonte d'azione è circoscritto al mondo divino: a suscitare il riso di Ra-Horakhti e di Amaterasu sono infatti due divinità. In entrambe le versioni del mito greco, invece, i fatti si svolgono sulla terra; la barriera tra spazio olimpico e spazio umano salta perché è la stessa Demetra che attraversa il confine tra i due mondi, recandosi tra gli uomini. La dea si trasforma inoltre in umana, e sperimenta in queste vesti il dolore della perdita di Persefone, come una madre cui sia morto un figlio. L'arrivo della dea sulla terra comporta di conseguenza un'interazione con i mortali, perché è alle loro cure e premure che Demetra si affida. Ed è una donna umana, non una divinità, che riesce a far ridere la dea e a ristabilire il suo buonumore. Iambe/Baubò prende in giro Demetra, scherza con lei, riesce a frantumare la barriera costituita dall'ineffabile dolore della dea, ad aprire un canale comunicativo che del sovvertimento delle consuete e attese norme interlocutorie fa il suo punto di forza, risultando così un metodo inaspettatamente vincente. Come dimostra la sua reazione, Demetra comprende le dinamiche in atto e si inserisce nelle regole altamente codificate dello scambio osceno e licenzioso, diventandone interlocutrice, probabile bersaglio e pubblico<sup>511</sup>. La dea si mette dunque sullo stesso piano della sua controparte; il processo di integrazione e accettazione di Demetra nel consesso dei mortali ha infine nel riso divino la sua piena realizzazione.

In modo unanime le fonti trasmettono dunque un racconto che ha uno dei suoi snodi più importanti nella realizzazione e descrizione di un rapporto di intimità e complicità con gli immortali: è il racconto dell'avvicinamento del divino alla dimensione mortale e della capacità dell'umano di entrare in sintonia con gli dèi, di scherzare con loro e di riuscirne a provocare, a parti inverse, addirittura il riso e la felicità.

### **3. Uno sguardo a Roma: Numa a colloquio con Giove**

<sup>511</sup> È importante insistere sul fatto che il ricorso all'oscenità nel teatro comico, nell'ambito simposiale e nel culto, in particolare quello di Demetra e di Dioniso, avviene in contesti estremamente codificati e controllati, pertinenti ad un gruppo specifico di persone che ne condividono le regole. Questo rende la presenza di linguaggio e gesti licenziosi accettabili, praticabili e godibili. Sulla problematica dell'oscenità e delle dinamiche che la legano al riso si vedano in particolare Henderson (1975), pp. 1-29; Robson (2006), pp. 70-95.



Narra Esopo di un pover'uomo che, gravemente ammalato, promise agli dèi un'ecatombe in cambio della guarigione. Decisi a metterlo alla prova, gli immortali lo salvarono dalla malattia e attesero la loro ricompensa; ma l'uomo, piuttosto che sacrificare i suoi buoi, ne modellò cento di pasta e li bruciò sull'altare. L'abile sostituzione non passò inosservata agli dèi che, incolleriti per essere stati raggirati, punirono l'uomo con un sogno ingannatore che lo invitava a recarsi sul litorale, ove avrebbe trovato un tesoro. Ad attenderlo, però, non c'era alcun forziere bensì i pirati che lo catturarono<sup>512</sup>. La storia mostra come non sia possibile mentire agli dèi, né tanto meno ingannarli: l'onniscienza divina impedisce qualsivoglia tentativo di raggiro da parte degli uomini, come mostra anche l'assai più celebre storia di Prometeo. Ciò che colpisce nella favola di Esopo, oltre alle dinamiche tra umano e divino, è l'escamotage pensato dall'uomo: egli *sostituisce* degli animali veri con animali finti, un'azione che fa infuriare le divinità le quali richiedono un sacrificio autentico e non di essere raggirate con una falsa ecatombe.

A proposito di sacrifici e sostituzioni, il racconto appena ricordato richiama alla mente un famoso episodio della storia di Roma con protagonista Numa, il re cui è attribuita l'introduzione delle leggi e dei culti religiosi nella città<sup>513</sup>. Durante un colloquio con Giove il sovrano riesce di fatto ad eludere con scaltrezza una richiesta di sacrificio avanzata dal padre degli dèi. Per placare la sua ira ed espiare la folgore, Giove infatti pretende che Numa sacrifichi in suo onore non vittime animali ma vittime umane; il re, custode dei suoi sudditi, aggira però la pretenziosa richiesta con un gioco di parole che non indispette ma anzi diverte il sovrano divino<sup>514</sup>.

La storia è narrata da diverse fonti tra cui Ovidio che, nei *Fasti*, connette la vicenda alla caduta dell'ancile, lo scudo donato dagli dèi al popolo romano, segno e baluardo simbolico dell'invincibilità bellica di Roma<sup>515</sup>. È dentro questa cornice che Ovidio inserisce il racconto

<sup>512</sup> Esopo, *Favole*, 55.

<sup>513</sup> Ovidio, *Fasti*, vv. 279-280; Livio, *Ab Urbe condita*, I, 19-21; Dionigi di Alicarnasso, *Antiquitates Romanae*, II, 62, 4; Plutarco, *Numa*, 8-20.

<sup>514</sup> Il bizzarro episodio di Numa non è un unicum nella letteratura latina. A tal proposito cfr. Macrobio, *Saturnalia*, I, 7, 31-32 e 34-35. Per l'efficacia dei giochi di parole e il loro rapporto con i rituali magici si veda Bettini (2006), pp. 149-172. Rispetto alla consistenza storica del racconto, parte della critica ritiene che esso rammenti il reale passaggio dal sacrificio umano al sacrificio non umano, cfr. Capdeville (1971), pp. 283-323; diversamente un'altra parte della critica considera il resoconto ovidiano una pura rielaborazione intellettuale. Per una rassegna delle posizioni a riguardo, cfr. Porte (1985), p. 133. Per la problematica storica dei sacrifici umani a Roma e il rapporto con le fonti si veda più recentemente Prescendi (2007), pp. 169-202.

<sup>515</sup> *Fasti*, III, vv. 339-348. La storia del colloquio tra Numa e Giove è narrata anche da Valerio Anziate, *HRR*, I, fr. 6, p. 239 ss. e nella *Vita di Numa*, 15. 1-6. Plutarco si premura di segnalare il suo scetticismo in relazione alla vicenda che si accinge a raccontare; sebbene formulata a partire da un punto di vista diverso, una perplessità simile a quella espressa da Plutarco circa la veridicità dell'accaduto si ritrova anche in Arnobio, *Adversus Nationes*, V, 1-4. Per il retore cristiano è di fatto impossibile che il potente padre degli dèi possa degnarsi di

del colloquio tra il sovrano romano e il sovrano divino. Quest'ultimo, adirato, ha scagliato sulla terra numerosi fulmini, suscitando terrore nel popolo romano. Deciso a porre rimedio alla situazione di calamità, Numa chiede allora consiglio alla sua sposa, la ninfa Egeria; costei gli suggerisce di recarsi nel bosco sull'Aventino e di rivolgersi a Pico e Fauno, due divinità silvestri in grado di rivelargli come placare l'ira di Giove ed espiare la folgore. Pico e Fauno sono però assai sfuggenti: non è facile interagire con loro, a meno di non fare ricorso alla forza e all'astuzia. Adescandoli con delle coppe di vino, il sovrano riesce a imprigionarli in salde catene e, dopo aver chiesto loro scusa per i modi bruschi ma non dolosi della cattura, li obbliga ad aiutarlo<sup>516</sup>. Pico e Fauno *eliciunt* al v. 327, traggono giù dal cielo, il re degli immortali, che da allora per questo prende il nome di *Iuppiter Elicius*<sup>517</sup>. Giunti l'uno al cospetto dell'altro, i due re si apprestano finalmente a interloquire<sup>518</sup>:

Corda micant regis, totoque e corpore sanguis  
 fugit, et hirsutae deriguere comae.  
 Vt rediit animus, 'da certa piamina' dixit  
 'fulminis, aliorum rexque paterque deum,  
 si tua contigimus manibus donaria puris,  
 hoc quoque, quod petitur, si pia lingua rogat.'  
 Adnuit oranti, sed verum ambage remota  
 abdidit et dubio terruit ore virum.  
 'Caede caput' dixit; cui rex 'parebimus,' inquit  
 'caedenda est hortis eruta caepa meis'.  
 Addidit, hic 'hominis:' 'sumes' ait ille 'capillos'.  
 Postulat hic animam, cui Numa 'piscis' ait.  
 Risit et 'his' inquit 'facito mea tela procures,

giungere a colloquio con un essere umano. È per lui inoltre parimenti assurdo che Giove comunichi a Numa le modalità per espiare le folgore: quale dio infatti rivelerebbe agli uomini i rimedi contro le sue stesse azioni? Per la fusione in un'unica storia della vicenda dell'*ancile* e dell'espiazione della folgore si veda Ursini (2008), pp. 447-448.

<sup>516</sup> La cattura di Pico e Fauno riecheggia l'episodio della cattura di Proteo da parte di Menelao, narrata in *Odissea* IV, vv. 383 e ss.; per un profilo delle due divinità e dei modelli letterari che si celano dietro l'episodio ovidiano cfr. Ursini (2008), pp. 35-46 e 269-270.

<sup>517</sup> La derivazione dell'epiteto di *Elicius* dal verbo *elicere* è suggerita, oltre che da Ovidio, anche da Varrone nel *De lingua latina*, VI, 9, 95. Plutarco, *Numa*, 15.6 sostiene invece che sia il luogo dell'incontro ad aver preso l'appellativo di Ἰλίκιον, Ilicio, in quanto Giove, dopo il colloquio con Numa, sarebbe andato via ἄλωος, propizio. Per quanto riguarda il culto di *Iuppiter Elicius* che possedeva un altare sull'Aventino, si veda Porte (1988), pp.352-363.

<sup>518</sup> vv. 331-348. La traduzione è di Canali (Rizzoli, 1998).

o vir conloquio non abigende deum.  
Sed tibi, protulerit cum totum crastinus orbem  
Cynthius, imperii pignora certa dabo'.  
Dixit et ingenti tonitru super aethera motum  
fertur, adorantem destituitque Numam.

Il cuore del re ha un soprassalto, gli fugge il sangue  
da tutto il corpo, e i capelli gli si drizzano sul capo.  
Come riprese spirito: "Re e padre degli dèi del cielo",  
disse, "se ho sempre toccato i tuoi altari con mani pure,  
se anche la mia richiesta è avanzata con lingua pia,  
dammi sicuri insegnamenti per scongiurare i fulmini".  
Giove assentì alla preghiera, ma celò il vero con oscura  
perifrasi, e atterrì Numa con ambigue parole:  
"Taglia una tesa", disse. "Obbedirò", fu la risposta.  
"Dovrò tagliare una cipolla cavata dal mio orto".  
Giove precisò: "Di uomo". "La cima dei capelli", rispose il re.  
Ma Giove chiede una vita; e Numa dice: "Di pesce".  
Giove sorrise, e soggiunse: "Con questi mezzi cerca  
di scongiurare i miei dardi, o uomo non indegno del colloquio con gli dèi.  
Ma quando il dio del Cinto domani avrà mostrato l'intero  
suo disco, io ti darò sicura garanzia della tua sovranità".  
Disse, e nell'aria sconvolta voltò con fortissimo fragore  
di tuono, lasciando Numa atteggiato a preghiera.

Di fronte a Giove, Numa all'inizio è preso dallo sgomento: il cuore gli batte forte, il sangue si ghiaccia nelle vene, i capelli si drizzano sulla testa. Ma il sovrano riprende subito coraggio e si accinge ad avanzare la sua richiesta in maniera rispettosa: è la *pietas* infatti a contraddistinguere il suo atteggiamento nei confronti del sovrano divino, *manibus...puris/pia lingua*, ai vv. 335-336. Il padre degli dèi fa un cenno d'assenso alla preghiera del re ma si prepara a metterlo alla prova nascondendogli la verità in un oscuro enigma e facendo ricorso a parole ambigue che possono essere interpretate dunque in due modi differenti. *Caede caput*, "taglia una testa", è il comando di Giove, cui Numa risponde promettendo al dio di tagliare, sradicare, una *cepa*, una "cipolla", dal suo orto. Il sovrano sfrutta l'ambiguità

linguistica presentata dalla richiesta di Giove facendo ricorso alla figura retorica meglio conosciuta come paronomasia<sup>519</sup>. Preso in contropiede dalla risposta di Numa, Giove insiste avanzando la richiesta di una testa d'uomo ma il re gli assicura di tributargli, per sineddoche, solo i capelli, la parte per il tutto. Il sovrano degli dèi infine cerca di essere ancora più preciso, di formulare una richiesta impossibile da eludere e per questo afferma di pretendere una vita, *animam*; ancora una volta, però, Numa riesce a svincolarsi da questo obbligo e, quasi a voler continuare la frase di Giove, propone il sacrificio di un'anima *piscis*, al v. 342. Nella versione di Valerio Anziate, riportata da Arnobio, il gioco di parole è ancora più evidente: al sovrano che chiede il sacrificio *animali*, alludendo a quello di uomo, il re controbatte e propone, sfuttando l'omofonia, l'espiazione con una *maena*, una menola, un piccolo pesce<sup>520</sup>.

Tornando al racconto ovidiano, con la promessa di un'*anima piscis*, Numa mette fine al breve colloquio provocando la reazione del padre degli dèi: questi si mette a ridere, *risit* al v. 343, divertito e deliziato dall'arguzia di Numa tanto da concedergli l'opportunità di spiare la folgore mediante gli elementi frutto della precedente contrattazione. Il colloquio tra i due sovrani è un incontro dal forte sapore dialettico, impostato su un serrato scambio di battute che conduce a un compromesso raggiunto non attraverso l'inganno ma attraverso gli arguti artifici della lingua latina, identificati e apprezzati dal padre degli dèi<sup>521</sup>. Forte della sua posizione, Numa non si abbandona al terrore superstizioso ma con coraggio rilancia ogni volta proponendo una via alternativa e accettabile alle esose e provocatorie proposte di Giove. Il re cerca infatti di mediare con il padre degli dèi, di interpretarne i segni e il volere; il suo approccio è corretto e anticipa il *modus operandi* del magistrato di fronte a un prodigio o a un *signum* inviato dagli dèi<sup>522</sup>. Numa non inganna dunque il sovrano degli dèi ma contratta con lui, approcciandosi al divino con atteggiamento fermo e al contempo profondamente rispettoso, un modo di gestire il rapporto tra uomini e dèi apprezzato e approvato da Giove.

La figura del sovrano romano e la dinamica che conduce all'istituzione del sacrificio per spiare la folgore rammenta inevitabilmente un'altra figura che, sebbene appartenente ad un

<sup>519</sup> Isidoro di Siviglia, *Origines*, 17, 10, 12, afferma che la cipolla è chiamata così poiché non è altro che una testa (*caepa vocatur, quia aliud non est, nisi tantum caput*).

<sup>520</sup> Beta (2016), pp. 279-283.

<sup>521</sup> "Le Romain ne trompe pas les dieux. Il le traite comme des juristes, autant que lui persuadés de l'excellence des formes, il leur prête le goût des connaisseurs pour l'usage habile d'une technique : qu'on songe au brevet d'astuce licite que Jupiter décerne à Numa, *o vir conloquio non abigende meo*. Ce genre de familiarité, de complicité avec des collègues supérieurs n'exclut pas la foi : la suppose", Dumézil (1974), p. 136.

<sup>522</sup> Scheid (1985), pp. 41-53.

diverso orizzonte culturale e religioso, è protagonista di un episodio che presenta con il nostro diversi punti di contatto. Stiamo parlando di Prometeo e dell'importante episodio della spartizione di Mecone, cui segue il celebre furto del fuoco.

Al pari di Numa, anche Prometeo è interlocutore di un articolato incontro con Zeus, durante il quale il Titano si pone nel ruolo di mediatore tra dèi e uomini, al fine di strappare per questi ultimi le migliori concessioni possibili: la porzione più ricca e corposa del bue ucciso a Mecone, il fuoco per arrostarne le carni<sup>523</sup>. Tuttavia, diversamente da Numa, che si accosta alla sfera divina osservante dei codici religiosi e dialettici, Prometeo dai torti e dolosi pensieri, ἀγκυλομήτης, δολοφρονέων, come è definito da Esiodo<sup>524</sup>, sceglie invece di ricorrere all'inganno e al furto, al δόλος, dunque. Una strategia che sconfinerà nella ὕβρις, che gli varrà dunque il castigo divino e che condurrà a una netta e insanabile separazione tra dimensione umana e dimensione divina<sup>525</sup>. L'episodio narrato da Ovidio è orientato in senso opposto alla vicenda prometeica perché esso presuppone già in partenza una disgiunzione tra uomini e dèi: rientrare in contatto, ripristinare una comunicazione con questi ultimi è dunque il fine dell'azione di Numa. Il re dei romani, in virtù del ruolo ricoperto, è l'unico dunque che, in nome del popolo che rappresenta e del potere militare, politico e religioso di cui è investito, può ricomporre questa frattura. Al contrario di Prometeo, Numa è capace di trovare un punto di incontro con Giove, che si mostra infine ben disposto nei confronti del re e pronto a riconoscerne i meriti. Egli arriva infatti ad elogiare Numa definendolo un uomo degno di giungere a colloquio con gli dèi, *vir conloquio non abigende deum* al v. 344, e ricompensandolo per questo in duplice modo: oltre a concedergli la possibilità di spiare la folgore nelle modalità proposte da Numa stesso, Giove promette anche di consegnargli la garanzia della stabilità di Roma, *imperii pignora*. Il giorno successivo, infatti, l'ancile cade nel centro dell'Urbe ed è affidato da Numa a Mamurio Veturio affinché ne realizzi altri dodici, in modo da proteggere l'unico scudo divino, baluardo della stabilità di Roma, da eventuali furti nemici<sup>526</sup>. Numa, dunque, sottomette il divino alla propria volontà regale e lo "de-duce" sulla terra, inglobandolo nelle dinamiche della città. Ciò è possibile grazie all'individuazione di una chiave e di una strategia comunicativa vincente che sarà fondante del rapporto tra i Romani e i propri dèi, considerati anch'essi a tutti gli effetti interlocutori e cittadini dell'Urbe<sup>527</sup>.

<sup>523</sup> Per l'episodio di Mecone cfr. Esiodo, *Teogonia*, vv. 535 e ss.; per il furto del fuoco cfr. *Opere e Giorni*, vv. 42-52, cui consegue l'invio di Pandora, narrato ai vv. 60-68.

<sup>524</sup> *Teogonia*, v. 546, v. 550; *Opere e Giorni*, v. 48.

<sup>525</sup> Detienne, Vernant, (1982), pp. 30 e ss.

<sup>526</sup> Ovidio, *Fasti*, vv. 349 e ss.; Livio, *Ab Urbe condita*, I, 20.

<sup>527</sup> Scheid (1985), p. 50.

Al pari dell'incontro tra Iambe e Demetra, dunque, anche l'episodio narrato da Ovidio, sebbene in modo diverso, configura un rapporto tra l'umano e il divino che, dalla distanza e ostilità iniziale, si assesta infine su dinamiche di reciprocità e complicità. Come Iambe, anche Numa riesce a propiziare il dio mutando di fatto il suo atteggiamento da ostile a conciliante e favorevole. Ancora una volta è attraverso il potere della parola, della parola arguta, che questa trasformazione diventa possibile. Quello di Numa è a tutti gli effetti un lavoro di *interpretatio*, di riadattamento e traduzione della volontà divina in termini accettabili per gli uomini<sup>528</sup>. Un processo che avviene su un piano squisitamente linguistico, giocando con le parole pronunciate dal dio, sfruttandone e reinterpretandone la polimorfia e la polisemia. Il riso di Giove suggella l'intesa raggiunta con il re dei romani, riconoscendo implicitamente il valore di Numa in quanto interlocutore e mediatore tra uomini e dèi, nonché le abilità dialettiche sfoderate in modo sapiente e appropriato in difesa del suo popolo. È un riso di intesa che ricongiunge e riconcilia l'umano con il divino.

#### **4. Deridere gli dèi. Dall'Egitto alla Grecia.**

Fino a questo punto abbiamo analizzato gli episodi in cui, attraverso le abilità dialettiche e il riso, gli uomini riescono a stabilire una comunicazione, una complicità con il divino. Esistono, tuttavia, alcuni casi in cui questa dialettica non si realizza e si crea piuttosto un'insanabile frattura: ciò accade quando gli uomini deridono e offendono gli dèi, i loro culti, templi e raffigurazioni, attirandosi così le ire e la punizione degli immortali. Nel tentativo di disvelare anche l'altro lato della medaglia, nelle pagine che seguono guideremo il nostro lettore in un piccolo viaggio che partirà dall'Egitto e si concluderà in Grecia.

Scrive Erodoto che quando Cambise fa ritorno a Menfi, dopo una serie di spedizioni per ampliare il suo regno, rivela fallimentari, per una coincidenza il dio Api si manifesta improvvisamente agli Egizi<sup>529</sup>. Questi ultimi si lasciano andare a manifestazioni di giubilo per celebrare l'apparizione della divinità. Il sovrano persiano è, però, colto dal sospetto che i sudditi gioiscano piuttosto dei suoi fallimenti militari, che ridano di lui, ὑμεῖς... γέλωτα ἐμὲ θήσεσθε; allorché i sacerdoti gli assicurano che le ragioni della felicità popolare sono da ricondurre alla comparsa del dio, Cambise pretende che questi venga condotto al suo cospetto. Nella religione egiziana, Api, il vitello sacro di Menfi, rappresenta l'incarnazione teriomorfa del dio Ptah ed è identificato dai Greci con Epafo, il figlio di Zeus e Io. Quando

<sup>528</sup> Bettini (2012); sulla funzione dell'*interpretatio* e il ruolo dell'*interpres* si vedano in particolare le pp. 114-116.

<sup>529</sup> Erodoto, *Storie*, III, 27.

dunque i sacerdoti portano a palazzo un dio dall'aspetto di vitello, Cambise va su tutte le furie e, ormai certo di essere stato preso in giro, estrae il pugnale e lo ferisce a morte<sup>530</sup>. L'empio sovrano, convinto di essere stato deriso, non esita a rivolgere contro il dio lo stesso comportamento di cui si reputava vittima; ridendo a sua volta, γελάσας, egli schernisce il teriomorfismo della divinità, coinvolgendo nel disprezzo tutti gli dèi egizi, ἔναιμοί τε καὶ σαρκώδεες καὶ ἐπαῖοντες σιδηρίων, fatti di sangue e di carne, e sensibili alla lama, divinità da nulla, dunque. L'uccisione e la derisione di Api costa cara al sovrano che viene subito colto dalla pazzia, διὰ τοῦτο τὸ ἀδίκημα ἐμάνη, per volere dello stesso dio. O, almeno, questa è la prima spiegazione addotta dallo storico; qualche rigo dopo Erodoto rettifica parzialmente la sua posizione, accostando alla giustificazione di tipo teologico, una giustificazione di carattere medico in cui il nesso cause-conseguenze si inverte. La follia non sarebbe la conseguenza dell'ἀδίκημα commesso da Cambise ma la causa. Erodoto infatti avanza la possibilità che la ragione dei comportamenti folli di Cambise, tra cui la derisione di Api, sia da attribuirsi al morbo sacro di cui il re pare sofferisse sin dalla nascita<sup>531</sup>. Ad ogni modo, il sovrano affetto da pazzia, sia essa indotta o congenita, commette un'ulteriore empietà, questa volta contro la statua di Efesto<sup>532</sup>.

Che ci fa Efesto in Egitto? Efesto è il dio con cui i Greci, e lo stesso Erodoto, identificano il dio egizio Ptah, non solo in virtù dell'omofonia dei nomi, ma anche dell'analogia di funzioni: entrambi sono infatti dèi artefici, connessi all'attività metallurgica<sup>533</sup>. Un altro aspetto che Ptah e Efesto hanno in comune è la deformità; stando a quanto racconta Erodoto, la statua di Efesto-Ptah nel santuario di Menfi assomiglia alle immagini dei Pateci, statuette di nani deformi, simili ai pigmei, che i Fenici erano soliti collocare sulle prore delle loro triremi<sup>534</sup>. A causa di simili fattezze, Cambise non esita a deridere, καταγέλασε, la statua del dio. In seguito, il sovrano entra nel santuario dei Cabiri, divinità considerate figlie di Efesto e affette

<sup>530</sup> Sulla storicità del racconto erodoteo e sull'attendibilità dell'empietà di Cambise sono state avanzate molte riserve, soprattutto a seguito del rinvenimento di reperti archeologici che attestano, al contrario, la devozione del sovrano nei confronti del dio Api. È dunque probabile che le pagine dello storico raccolgano piuttosto l'eco di una propaganda ostile nei confronti del sovrano, ancora diffusa in Egitto all'epoca del suo viaggio. Asheri (2000), pp. 252-253.

<sup>531</sup> III, 33.

<sup>532</sup> III, 37.

<sup>533</sup> Per la bibliografia in merito alla figura di Ptah si veda Asheri (2000), pp. 253-254.

<sup>534</sup> Nelle rappresentazioni iconografiche, Ptah ha una veste aderente al corpo e la testa calva. In età tarda, il dio è rappresentato come un nano. Forse influenzata dal passo erodoteo è la scena rappresentata su un'anfora apula conservata al Museo Civico di Foggia (132723). Sul lato A della ceramica è presente la scena della liberazione di Era incatenata sul trono ed Efesto vi compare nelle fattezze di un nano deforme. Cfr. Natale (2008), pp. 122-123.

dalla stessa deformità<sup>535</sup>; dopo aver nuovamente indirizzato insulti alle statue degli dèi, il re appicca loro il fuoco, ταῦτα δὲ ἀγάλματα καὶ ἐνέπρησε πολλὰ κατασκώψσας. I verbi e le espressioni che Erodoto impiega per descrivere l’atteggiamento di Cambise nei confronti delle divinità sono chiari: nel primo caso, nei riguardi di Api, il verbo γελάω è immediatamente seguito da una dichiarazione sprezzante del sovrano volta a sminuire e mettere in dubbio la potenza e la credibilità del dio e, più in generale, di tutti gli dèi egizi. Il modo in cui sono rappresentati e con cui si manifestano ai fedeli li renderebbe, agli occhi di Cambise, inattendibili, impossibili da prendere sul serio. Le parole del re sottintendono la riaffermazione della superiorità della propria religione e del proprio modo di rappresentare le divinità. Nei due episodi successivi, verificatisi all’interno di due edifici sacri, il tempio di Efesto e quello dei Cabiri, il ricorso ai verbi καταγελάω e κατασκώπτω indica la derisione e l’offesa verbale arrecata al divino. Il verbo γελάω, preceduto dal prefisso κατά, descrive di fatto un’azione orientata dall’alto verso il basso, totalizzante, come anche un’azione indirizzata contro qualcuno<sup>536</sup>. Il composto sembra dunque esprimere un riso di superiorità, venato di ostilità, e suggellare un vero e proprio atto di *derisione*. La stessa reazione è riservata dagli Sciti a coloro che praticano il culto di Dioniso: ἡμῖν γὰρ καταγελάτε, ὃ Σκύθαι, ὅτι βακχεύομεν καὶ ἡμέας ὁ θεὸς λαμβάνει, “ci deridete, Sciti, perché praticiamo le orge bacchiche e il dio si impossessa di noi” – afferma uno degli abitanti della città di Boristene (nome greco di Olbia Pontica). Nonostante il disprezzo degli Sciti, il loro stesso re, Scile, compirà per primo l’iniziazione ai misteri dionisiaci, proprio nella città di Boristene, divenendo per questo invisibile ai suoi sudditi<sup>537</sup>. Tanto da parte di Cambise quanto degli Sciti, il verbo indica un riso che mette in dubbio, che getta discredito sul divino e sui suoi culti. Lo stesso può dirsi del verbo κατασκώπτω, che connota ulteriormente in negativo l’azione di Cambise; il prefisso amplifica e definisce non solo le modalità ma anche l’intensità degli insulti rivolti alle statue dei Cabiri; non si tratta di un motteggiare leggero ma di uno σκώπτειν che implica un atteggiamento di superiorità da parte di chi lo pratica, denigratorio e venato di ostilità<sup>538</sup>.

La differenza con l’episodio di Demetra e Iambe è chiara. La donna vede la dea piangere e

<sup>535</sup> Quanto ai Cabiri e al legame con Efesto si veda cap. I, n. 33; il gruppo di divinità formato da Ptah, Sakhmet e il figlio Neferten è considerato una variante menfita dei Cabiri, motivo per cui Erodoto procede con l’identificazione tra i due gruppi.

<sup>536</sup> *LSJ* s.v. κατά.

<sup>537</sup> Erodoto, *Storie*, IV, 79-80.

<sup>538</sup> Il verbo connota anche la condotta di Amasi in II, 173. Il sovrano, dopo aver disbrigato i suoi affari, è solito bere e motteggiare pesantemente i suoi convitati, κατέσκωπτε τοὺς συμπότας, atteggiamento che i suoi amici ammoniscono in quanto non degno di un re.



ne muta la disposizione con scherzi, γλέυης, e continui motteggi, πολλά παρασκώπτουσα ai vv.202-203. In questo caso il prefisso παρά potrebbe indicare, coerentemente con uno dei suoi significati etimologici, un approccio “laterale” allo σκώπτειν, un confronto da pari a pari. Iambe scherza al fianco di Demetra e con Demetra; nella formazione verbale non si ravviserebbe, dunque, la violenta ostilità del composto utilizzato da Erodoto. La donna non disprezza la dea, con il suo comportamento non intende proclamarsi superiore ad essa. E la reazione di Demetra sembra confermare questa lettura, contrariamente al comportamento di Cambise, sanzionato anche dallo storico. Il sovrano deride e insulta gli dèi, li sottopone al proprio riso giudicante di disprezzo. Nell’episodio, le divinità diventano il ricettacolo passivo degli insulti oltraggiosi del re persiano; non si ride insieme a loro, ma di loro. Accanto alle differenze linguistiche in grado di chiarirci la differente natura dello σκώπτειν messo in atto da Iambe e Cambise, non bisogna assolutamente sottovalutare il discrimine principale tra i due episodi, qui accostati per meglio comprendere la pragmatica delle singole azioni messe in atto dai protagonisti: Iambe, da donna greca, non disprezza i propri dèi; Cambise, da persiano, volge la sua derisione alle divinità egizie, agli dèi degli altri. Ad ogni modo, il suo comportamento resta criticabile. Erodoto condanna aspramente l’atteggiamento di Cambise e la sua pretesa superiorità culturale e religiosa. Abbiamo già accennato in nota come la storicità degli eventi esposti da Erodoto sia da mettere in dubbio; tuttavia, a prescindere dall’attendibilità o meno del racconto, ciò che a noi interessa è il criterio di scelta dell’episodio, evidentemente ritenuto paradigmatico dallo storico per mostrare come *non* ci si debba relazionare con le divinità, siano pure esse divinità altrui. Un altro risvolto interessante della vicenda è il legame che lo storico evidenzia tra gli ἀδικήματα del sovrano e la μανία. Erodoto sostiene infatti che solo un folle potrebbe offendere con il riso le leggi e la religione, οὐκ ὦν οἰκός ἐστι ἄλλο γε ἢ μαινόμενον ἄνδρα γέλωτα τὰ τοιαῦτα τίθεσται<sup>539</sup>. Il riso del sovrano dopo il ferimento di Api è espressione della sua ὕβρις e anticipa, come un funesto segno premonitore, la follia punitiva che lo coglierà, follia che condurrà in seguito Cambise a perpetrare altri crimini e azioni empie, tra cui l’ulteriore derisione delle statue di Efesto e dei Cabiri<sup>540</sup>. Da parte di Erodoto, la derisione del divino, l’empietà e la follia sono dunque strettamente collegate. Eppure, questa *liaison* non è del tutto nuova.

Spostiamoci in Grecia, nella città di Tebe. L’arrivo di Dioniso con il suo seguito getta la città

<sup>539</sup> III, 38.

<sup>540</sup> Lateiner (1977), pp. 173-182. Riso e follia sono interconnessi tra loro già da Omero nel libro XX dell’*Odisea*, dove il riso incontrollato dei Proci è un segno della loro pazzia e un presagio della loro tragica e imminente sorte; si veda in proposito quanto scritto a p. 26 e p. 66.

in subbuglio; le donne tebane abbandonano le loro case per celebrare i riti bacchici sul Citerone. Nella celebre versione del mito narrata nelle *Baccanti* di Euripide, il re Penteo mostra di non credere nella potenza di Dioniso, disprezza il dio e il suo aspetto, e si oppone alla diffusione dei suoi culti, giudicati pericolosi per le donne e per la stabilità della città. Tiresia avverte il sovrano affinché desista dal suo comportamento: il dio di cui Penteo ride è grande e avrà un enorme impatto su tutta la Grecia, οὔτος δ' ὁ δαίμων ὁ νέος, ὄν σὺ διαγελαῖς, / οὐκ ἄν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος/ καθ' Ἑλλάδ' ἔσται, ai vv. 272-274. Poco dopo, ai vv. 286-287, l'indovino rimprovera nuovamente il re di Tebe perché con il suo riso mette in discussione la veridicità della storia riguardante la nascita di Dioniso, καὶ διαγελαῖς νιν ὡς ἐνερράφη Διὸς/ μηρῶι; “e così lo deridi perché è stato cucito nella coscia di Zeus?”. Oltre al dio e alla sua nascita straordinaria, Penteo non risparmia nemmeno i suoi seguaci, tra cui il vecchio re Cadmo che egli deride, ὄν σὺ διαγελαῖς – lo accusa nuovamente Tiresia al v. 322 – perché ha coronato il suo capo di edera e non ha vergogna a danzare in onore di Dioniso, nonostante la sua vecchiaia<sup>541</sup>. Il verbo che descrive l'azione di Penteo è διαγελαῖν, che ha il significato di deridere, schernire, qualcuno o qualcosa<sup>542</sup>. Il verbo γελάω è preceduto dal prefisso διά che sembra suggerire l'intensità dell'azione nei confronti dell'oggetto su cui questa si esercita: il sovrano deride fino in fondo, completamente, il dio e i suoi seguaci. A differenza di Cadmo che, consapevole della sua misura umana, non disprezza gli immortali οὐ καταφρονῶ ἡγὼ τῶν θεῶν θνητὸς γεγώς al v. 199, Penteo è così tracotante da combatterli, θεομαχεῖν al v. 45 e 325. Il sovrano di Tebe ha perso il senno, οὐκ ἔνεισί σοι φρένες, lo avverte sempre l'indovino al v. 269, è diventato pazzo, μέμνηνας ἤδη, καὶ πρὶν ἐξεστὸς φρενῶν al v. 359. Egli agisce con violenza contro lo straniero in cui non riconosce Dioniso, lo fa catturare dalle sue guardie e per questo ne subisce l'aspra vendetta. Quest'ultima viene portata a compimento dalle seguaci del dio: ὦ νεάνιδες, / ἄγω τὸν ὑμᾶς καμὲ τὰμὰ τ' ὄργια/ γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν, “giovani, vi porto colui che ha deriso me e i miei riti: vendicatevene” ai vv. 1080-1081. È lo stesso Dioniso a indicare chiaramente le ragioni della punizione che Penteo dovrà scontare: aver fatto oggetto di riso il divino e le sue celebrazioni. Per questo il re sconterà sulla sua pelle, sulle sue carni, le conseguenze della μανία dionisiaca. Il pattern che si era delineato per l'episodio di Cambise sembra riproporsi anche nella storia narrata da Euripide. La derisione del dio da parte del re di Tebe è considerata un indizio di follia, ed è a sua volta punita dalla follia delle Baccanti, tra cui figura la stessa madre del sovrano.

<sup>541</sup> vv. 204- 205.

<sup>542</sup> *LSJ* s.v. διαγελάω.

Spostiamoci in Argolide. Le figlie di Preto, re di Argo o di Tirinto<sup>543</sup> offendono la dea Era e sono anch'esse punite con una forma di delirio<sup>544</sup>; le giovani vagano per tutta l'Argolide, per tutta l'Arcadia e i luoghi disabitati, in preda alla *μανία*, finché non ottengono la guarigione grazie all'intervento dell'indovino Melampo<sup>545</sup>. Nelle diverse fonti che raccontano la vicenda, le modalità e il bersaglio dell'offesa sono mutevoli<sup>546</sup>. Secondo Acusilao, la cui versione è riportata da Apollodoro, la colpa delle Pretidi è quella di aver gettato discreditato, *ἐξητυέλισαν*, sulla statua di Era<sup>547</sup>; per Servio, le fanciulle pretendono di essere più belle di Giunone e per questo si attirano le ire della dea<sup>548</sup>. Nella versione di Ferecide, invece, conservataci dallo *Schol. Hom. Od. XV, 225*, il misfatto delle figlie di Preto consiste nell'aver preso in giro il tempio della dea e di essersi vantate della maggiore ricchezza della loro casa: *παραγενόμεναι γὰρ εἰς τὸν τῆς θεοῦ νεῶν ἔσκωπτον αὐτὸν λέγουσαι πλουσιώτερον μᾶλλον εἶναι τὸν τοῦ πατρὸς οἶκον*<sup>549</sup>. Il racconto di Ferecide mette in evidenza un tipo di oltraggio che abbiamo già riscontrato e che prende le forme di una vera e propria presa in giro verbale nei confronti del divino, riassunta dal ricorso a un verbo non nuovo, in questa disamina, il verbo *σκάπτειν*. Oggetto degli insulti è il *ναός* di Era, termine che indica, nello specifico, i recessi del tempio in cui è conservata la statua della dea. Le fanciulle affermano la superiorità della loro dimora, *πλουσιώτερον* rispetto al santuario di Era, distinguendosi dunque per un comportamento connotato negativamente poiché pieno di *ὑβρις*, un comportamento che ricalca quello di Niobe nei confronti di Latona e di Aracne nei

<sup>543</sup> Preto è citato come re di Tirinto da Bacchilide, *Epinici*, 11, vv. 57-81; come re di Argo da Acusilao *FGrHist* 2 fr. 28, riportato da Apollodoro II, 2, 2.

<sup>544</sup> Apollodoro, *ibidem*, riporta la notizia per cui in Esiodo la divinità offesa sarebbe Dioniso. Tuttavia dai frammenti esiodici del *Catalogo*, che accennano alla vicenda, (fr. 37 M.-W.; fr. 129 M.-W.; fr. 132 M.-W.) non sembra esserci traccia di questa informazione; per una discussione su tale problematica e la possibile aporia tra il testo esiodico e la testimonianza di Apollodoro si veda Costanza (2009), pp. 10-11 e n. 124.

<sup>545</sup> Apollodoro, *Biblioteca*, II, 2, 2. Durante il rito di guarigione, Ifinoe, una delle tre figlie di Preto, muore. Nella versione della storia tramandata da Bacchilide, *Epinici*, 11, vv. 92-109, autrice della guarigione è Artemide; così anche in Callimaco, *Inno a Artemide* (III), vv. 233-236. Per lo storico Polianto (o Poliarco) di Cirene a intervenire in favore delle Pretidi sarebbe Asclepio, *FGrHist* 37 fr. 1a.

<sup>546</sup> Diversi studiosi ritengono la follia delle Pretidi espressione della vendetta di Era per la loro misogamia: le fanciulle, rifiutando il matrimonio con i numerosi pretendenti giunti per chiederle in sposa, avrebbero per questo offeso la dea che le avrebbe a sua volta punite con la pazzia. Per una rassegna Marzari (2010), p. 49 n. 20. Questa concatenazione di fatti non sembra tuttavia essere avallata, per lo meno espressamente, dalle fonti. Queste ultime, infatti, pur facendo riferimento allo stato di *παρθένοι* delle fanciulle e allo stuolo di pretendenti rifiutati (Bacchilide, *Ep.* 11, v. 47; Esiodo, fr. 130 M.-W. = Strabone, *Geografia*, 8.6.6), adducono, quando le adducono, altre o più generiche motivazioni, come vedremo.

<sup>547</sup> Acusilao, *FGrH* 2 F 28 = Apollodoro, *Biblioteca*, II, 2, 2.

<sup>548</sup> Servio *ad Verg. Ecl.* VI, 48.

<sup>549</sup> *FGrHist* 3 fr. 114. La stessa motivazione è addotta da Bacchilide, *Epinici*, 11, vv. 47-52.

riguardi di Atena<sup>550</sup>. Mettersi a paragone con gli dèi, disprezzarli, deriderli, proclamarsi superiori ad essi costa caro. E di fatto, le figlie di Preto sono inevitabilmente colpite dalla vendetta di Era: alienate dalla loro casa, dalle loro radici, da loro stesse, esse sono costrette a vagare senza meta in preda alla follia.

Cosa accomuna le storie finora passate in rassegna? A nostro avviso ci sembra possibile individuare un *pattern* che lega il racconto erodoteo su Cambise al mito di Penteo nella celebre riscrittura euripidea, e alla storia delle Pretidi, soprattutto nell'interessante versione trasmessaci da Ferecide. Cambise, Penteo e le figlie di Preto si contrappongono agli dèi, pretendono di esercitare su di essi la forza del potere, di dimostrarsi superiori; tutti e tre disprezzano le divinità, i loro riti, i loro santuari e le loro raffigurazioni iconografiche. Un ulteriore, importantissimo aspetto di comunanza tra le tre storie è il modo in cui un simile oltraggio è espresso, ossia attraverso il riso e gli insulti. Il lessico dei singoli episodi, seppur con qualche minima variazione, si rassomiglia. Cambise deride Api e la raffigurazione di Efesto-Ptah (γελαῖν, κατεγελαῖν), insulta le statue dei Cabiri (κατασκώπτειν); Penteo fa oggetto di riso Dioniso e i suoi adepti, e non risparmia nemmeno suo nonno Cadmo (διαγελαῖν, γέλων τιθέναι); le figlie di Preto prendono a loro volta in giro il tempio di Era (σκώπτειν). Tutti questi comportamenti risultano infine sanzionati attraverso una qualche forma di μανία che si abbatte, secondo modalità differenti, sul responsabile. Cambise e le Pretidi diventano folli; il castigo di Penteo è invece portato a compimento dalle Baccanti, invase dalla μανία dionisiaca. Per converso, inoltre, tanto nel mito di Penteo quanto nel racconto incentrato su Cambise la mancanza di senno è considerata a sua volta anche la ragione per cui i due sovrani osano ridere delle divinità. Erodoto ed Euripide si mostrano concordi su questo: solo dei folli potrebbero spingersi a tanto.

Da tutta questa analisi condotta a partire da opere eterogenee, elaborate in seno alla cultura greca e non solo (come dimostra la veloce incursione nel mondo romano), appare dunque evidente la consapevolezza e la sua conseguente elaborazione narrativa di un approccio corretto agli dèi, che comprende gli scherzi da parte degli uomini e il riso come risposta degli

<sup>550</sup> Sul mito di Niobe e dei Niobidi si veda Apollodoro, *Biblioteca*, III, 5, 45; Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 146-312. La figlia di Tantalos si vanta di essere più fortunata di Latona per aver dato alla luce un numero maggiore di figli; nella versione di Ovidio, la superbia conduce la donna a reclamare gli stessi onori dovuti alla dea. Inevitabile è la punizione che si traduce nell'uccisione di tutti i suoi figli, i maschi da parte di Apollo, le femmine da parte di Artemide, e la trasformazione della stessa Niobe in un sasso. Quanto al mito di Aracne, si veda sempre Ovidio, che lo lega alla storia di Niobe, sempre in *Metamorfosi*, VI, vv. 1-145. Nelle parole del poeta romano la colpa delle due donne è quella di non aver saputo *cedere caelitibus verbisque minoribus uti*, al v. 151.

immortali, strumenti in grado di predisporre favorevolmente il divino, di creare una dialettica proficua e positiva tra mortali e immortali. I motteggi scherzosi, se condotti nel modo giusto con l'atteggiamento giusto, consentono dunque l'apertura di un canale di comunicazione e di intesa tra uomini e dèi, ratificato dal riso delle divinità. D'altra parte, però, se usati come strumenti per affermare la propria, umana superiorità sul divino, se dunque il motteggiare e il riso si trasformano in insulto e *derisione*, essi generano un'insanabile frattura, e comportano la conseguente, inevitabile punizione degli dèi su chi ha tanto osato.

## CONCLUSIONI

La disamina intrapresa sul rapporto degli dèi con il riso e il comico ha portato alla luce i seguenti risultati che esporremo non per ordine di trattazione ma seguendo un ordine principalmente tematico. I nuclei tematici emersi sono di fatto tre: il primo riguarda la capacità delle divinità di far ricorso all'ironia, al sarcasmo e all'umorismo, divertendo l'interlocutore interno alla narrazione; il secondo filone argomentativo amplia di fatto il primo e isola quei passi e quelle opere, del genere epico, del genere comico, e dall'intento esplicitamente parodico, nelle quali la rappresentazione del mondo divino e dei suoi abitanti sia riconosciuta e inquadrabile, per esplicita definizione degli esegeti o per afferenza di genere, quale fonte di intrattenimento e divertimento per il pubblico greco, destinatario delle opere. L'ultimo nodo tematico che è emerso dall'analisi delle fonti ci riconduce all'interno dei racconti mitici, e alla funzione nonché alla logica che queste storie ebbero per gli uomini che le produssero e che continuarono a trasmetterle di generazione in generazione riconoscendovi significato e validità. Analizzando il rapporto tra uomini e dèi, il patrimonio mitico greco – con interessanti riscontri in quello romano – distingue tra un approccio scherzoso ma corretto con il divino e un approccio derisorio e in definitiva oltraggioso nei riguardi degli immortali.

La prima considerazione che possiamo formulare è la constatazione del fatto che, al pari degli uomini, nelle fonti gli dèi ridono, sorridono e, dato assai importante, fanno uso di ironia, sarcasmo, ricorrono a battute umoristiche e arguzie linguistiche che divertono il destinatario interno alla narrazione e, in alcuni casi, quello esterno. La rappresentazione del mondo olimpico nell'*Iliade* e, in misura quantitativamente inferiore eppure significativa, nell'*Odissea*, è scandita dal riso e dal sorriso degli dèi. Abbiamo riscontrato come diverse siano le tipologie di riso e di sorriso: dal riso inestinguibile e divertito nel libro I dell'*Iliade* e nel libro VIII dell'*Odissea*, al riso di piacere e beatitudine di Zeus alla vista della battaglia tra gli dèi, dal riso vittorioso di Atena dopo aver sconfitto Ares, al riso dolce e paterno del Cronide per le lacrime di Artemide. Quanto al riso e al sorriso intesi come reazioni all'utilizzo di ironia, sarcasmo e umorismo, la padronanza di questi strumenti linguistici pertiene a due divinità, nello specifico: Atena e Hermes.

Ironia e sarcasmo sono le armi che accompagnano le vittorie sul campo di battaglia di Atena rispettivamente nel libro V e nel libro XXI dell'*Iliade*. La battuta ironica con la quale

Athena chiosa e giustifica il ferimento di Afrodite provoca il sorriso di Zeus; la battuta sarcastica con la quale la stessa si vanta della sua vittoria su Ares e Afrodite durante la battaglia divina produce un sorriso di piacere nella dea Era. Ironia e sarcasmo dettano dunque l'agentività della Glaukopide nella sfera bellica e trovano una significativa analogia nel comportamento dell'eroe vittorioso sul campo di battaglia. Vantarsi del proprio nemico sconfitto attraverso il ricorso al sarcasmo è infatti un tratto ricorrente e ben codificato dei guerrieri vincenti sulla piana di Troia.

Battute umoristiche e arguzia linguistica caratterizzano invece l'espressività di Hermes. Nel libro XXI dell'*Iliade* il dio si distingue per la battuta con cui si sottrae al combattimento con Letò; nel libro VIII dell'*Odissea* l'audace e frizzante risposta alla domanda di Apollo causa il prorompere dell'ἄσβεστος γέλως delle divinità. In entrambi gli episodi, la *levitas* di Hermes produce un momentaneo alleggerimento nella trama, attenua i toni e ricorda la collocazione olimpica degli episodi narrati. Per quanto riguarda lo scambio di battute tra Apollo e il dio, sappiamo dalle fonti esegetiche posteriori che esso era considerato fonte di divertimento anche per il pubblico esterno, destinatario dell'epopea.

Nell'*Inno omerico* IV, la scaltrezza linguistica di Hermes, la sua capacità di difendersi dall'accusa di aver rubato la mandria di Apollo con discorsi ingannevoli eppure formalmente impeccabili, sfruttando le ambiguità del linguaggio, è all'origine del riso divertito del fratello e di Zeus. La reazione di questi ultimi ha la funzione di sancire e riconoscere le abilità dialettiche del figlio di Maia, ivi compresa la capacità di divertire il proprio interlocutore.

Restando sempre nell'universo dell'epica, abbiamo constatato come le divinità siano, oltre che fautrici, anche oggetto del riso dei propri simili e allo stesso tempo fonte di divertimento per il pubblico che ne ascoltava le storie. È il caso dell'episodio di Efesto nel libro I dell'*Iliade* e del racconto dell'adulterio di Ares e Afrodite nel libro VIII dell'*Odissea*. L'inadeguatezza di Efesto rispetto al ruolo ricoperto, quello di coppiere, e rispetto a chi di prassi lo svolge, Ebe e Ganimede, provoca il riso inestinguibile delle divinità. Essere inadeguati rispetto al ruolo che ci si prefigge, ed esserlo anche dal punto di vista estetico, è un meccanismo del riso che funziona sia per gli dèi che per gli uomini, come dimostra il caso di Tersite. Tuttavia, in merito alla figura di Efesto, sebbene il dio diventi oggetto delle risate degli altri dèi, la sua importanza e il suo potere sull'Olimpo e nelle dinamiche narrative dell'*Iliade* non sono per questo messi in discussione. Subito dopo aver scatenato il γέλως dei suoi simili, Efesto è celebrato per le sue straordinarie doti di artigiano, celebrazione che trova una maggiore estensione nel racconto della realizzazione delle armi di Achille nel libro

XVIII. Anche nel canto di Demodoco le arti di Efesto, abile nell'ingannare e intrappolare i due amanti, vanno incontro al plauso e al riconoscimento delle altre divinità, che con il riso condannano il misfatto compiuto da Ares e Afrodite e riconoscono validità alla fantasiosa punizione messa in campo dal marito tradito. Gli dèi ridono della coppia di amanti ma ridono inevitabilmente anche del coniuge beffato dalla bella sposa, così bella che chiunque sarebbe disposto a farsi incatenare pur di giacere con lei, come dice Hermes. Il fatto che i due episodi siano considerati divertenti e fonte di intrattenimento dal pubblico antico è attestato da diverse fonti, tra cui lo pseudo-Plutarco. Nella *Vita di Omero*, l'autore rintraccia l'origine della commedia nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, indicando per ciascuna delle opere, due episodi paradigmatici come fonti della comicità. Seguendo una certa simmetria esegetica, lo pseudo-Plutarco segnala per l'*Iliade* l'episodio di Efesto e di Tersite, per l'*Odissea* il racconto dell'adulterio di Ares e Afrodite e la vicenda di Iros. Uomini e dèi sono considerati, in egual misura, determinanti nella definizione del comico: il mondo divino, al pari dell'umano, partecipa della comicità e ricopre un ruolo decisivo nel delineare, attraverso i suoi abitanti, le coordinate di un genere che ha il riso come sua necessaria componente, e gli uomini e le divinità come suoi protagonisti. Nel passo dello pseudo-Plutarco, la simmetrica scelta degli episodi non è seguita da alcuna giustificazione o ulteriore precisazione, la segnalazione di storie olimpiche e storie umane non conduce alla conseguente suddivisione tra un comico divino e un comico umano ma all'anticipazione e definizione dei meccanismi di tutto un genere. L'assenza di demarcazione sembra indicare come le dinamiche che vedono al centro gli dèi e quelle che coinvolgono gli uomini siano da considerarsi universalmente valide a prescindere dalla natura dei personaggi coinvolti o forse elaborate, senza distinzione, proprio in virtù dei personaggi implicati nei drammi, tanto mortali quanto immortali.

Sul palcoscenico, infatti, uomini e dèi si affiancano. L'analisi della figura di Hermes e di Dioniso in commedia e nelle opere del dramma satiresco ci ha permesso di discernere i meccanismi della rappresentazione comica del divino e di metterli a confronto con quelli che invece regolano la comicità umana. Dalla disamina di diverse fonti è emerso che il meccanismo principale concernente gli dèi consiste in una rilettura, semplificazione, riconversione degli elementi che caratterizzano una divinità secondo coordinate umane. Gli epiteti di Hermes diventano mestieri; il suo ruolo sull'Olimpo semplificato in quello del portinaio; la complessa estetica di Dioniso, comprensiva di elementi maschili e femminili, ridotta all'immagine stereotipata dell'effeminato. La polimorfia delle figure divine risulta così destrutturata, gli dèi si trasformano in caricature, attraverso l'esagerazione e trasformazione in umani difetti dei tratti che li distinguono e li rendono riconoscibili: si pensi



al legame di Hermes con le carni del sacrificio e le offerte culinarie destinate alle erme, trasformato in un vizio di ghiottoneria; oppure al rapporto del dio con la sfera del guadagno, del commercio, del latrocinio, semplificato in un eccesso di avidità verso gli oggetti d'oro.

La commedia e il dramma satiresco esasperano l'antropomorfismo degli dèi, ne sfruttano la paradossalità assottigliando il più possibile la differenza tra uomini e divinità. Il contrasto tra la complessità delle figure divine e la tipizzazione in chiave umana cui esse vanno incontro produce uno scarto decisivo che mette in moto la macchina comica.

Nella nostra analisi abbiamo inoltre deciso di sottoporre a comparazione la rappresentazione comica del divino con quella di uomini autorevoli – politici, intellettuali, comandanti militari – per metterne a confronto i meccanismi e studiarne le implicazioni nel rapporto con gli eroi comici. Comparando le figure divine con quelle di Lamaco, Alcibiade e Socrate è emerso che le tecniche impiegate per trasformare personaggi pubblici e autorevoli in macchiette comiche prevedono in primo luogo l'individuazione degli elementi distintivi e identificativi dei suddetti personaggi agli occhi del pubblico antico; questi elementi sono poi sottoposti a decontestualizzazione, esagerazione, e tipizzazione. Un altro aspetto che accomuna le figure divine e i cittadini illustri, conseguenza di questo processo caricaturale, è l'alterazione del peso della loro autorità; nei drammi comici si assiste a un forte livellamento se non addirittura a un vero e proprio ribaltamento dei rapporti di forza tra queste figure e l'eroe comico.

Abbiamo infine constatato come la rappresentazione del divino sul palcoscenico non proceda a senso unico: nelle *Rane* di Aristofane, Dioniso fa ridere, si ride di lui e con lui; allo stesso tempo, nei cori, attraverso un processo di sdoppiamento che il commediografo realizza facendo ricorso alla polionimia tipica delle figure divine, Dioniso, con il nome di Iacco, è celebrato ed esaltato. Questo procedimento ricorda il trattamento della figura di Efesto nel libro I dell'*Iliade* dove, nel giro di pochi versi, il dio è oggetto del riso dei suoi simili e poco dopo esaltato per le sue eccezionali doti di artigiano. Se il riso e il comico avvicinano gli dèi agli uomini, dall'altra le fonti fanno emergere al contempo anche l'altro lato della medaglia: attraverso la celebrazione della loro potenza, le divinità sono ricollocate al loro posto, e la distanza tra il mondo degli uomini e quello degli dèi è ristabilita. Volendo utilizzare una metafora semplice, la rappresentazione del divino nelle opere passate in rassegna sembra assomigliare a un elastico: alla tensione verso un'umanizzazione degli dèi, risponde un movimento uguale e contrario che riconduce le divinità nella loro dimensione, che tende a ristabilire prerogative e differenze, a ricordare lo scarto che, nonostante i tentativi di aggirarlo, resta incolmabile tra mortali e immortali.

L'ultima osservazione che ci resta da fare riguardo alla rappresentazione degli dèi a teatro concerne la sua ricezione. Il fatto che nessun processo sia intentato contro i commediografi per empietà conferma la natura scherzosa degli esperimenti scenici: la rappresentazione comica del divino, con tutti i meccanismi e le implicazioni che abbiamo ricapitolato, va contestualizzata nella sua cornice, quella delle feste in onore di Dioniso, e letta alla luce delle coordinate che sorreggono l'universo del teatro comico e del mondo alla rovescia in esso rappresentato.

Accanto ai due episodi omerici, riconosciuti dai posteri come fonte di divertimento e del comico, e accanto alle rappresentazioni delle divinità in commedia e nei drammi satireschi, non bisogna tralasciare le opere che riprendono con intenti dichiaratamente parodici o umoristici la rappresentazione del mondo olimpico. Tra questi c'è la rappresentazione degli dèi nella *Batracomiomachia*. Con un lessico che ricalca quello epico, l'autore descrive un mondo olimpico goffamente alle prese con uno scontro tra rane e topi. Nell'operetta è Atena la divinità maggiormente interessata dal processo di alterazione e inversione parodica. Rispetto al ritratto vittorioso nella *Teomachia*, la dea subisce un depotenziamento delle sue funzioni, trasformandosi in una pavida tessitrice, disturbata nel suo quotidiano da rane e topi, oberata di debiti. La parodia consiste dunque in una vera e propria operazione di ribaltamento rispetto al modello preso a riferimento, perseguita attraverso un'estrema umanizzazione della figura della dea e l'utilizzo di scelte linguistiche che, pur se rivolte a contesti diversi e azioni più modeste, aderiscono al paradigma lessicale dell'epica, creando così un duplice corto circuito di carattere comico.

Nella ripresa dei passi omerici e delle storie divine, un posto d'onore è occupato indubbiamente dal lavoro intellettuale di Luciano sulla rappresentazione degli dèi nella tradizione mitica e letteraria. Abbiamo in particolare privilegiato, nel nostro studio, la rielaborazione luciana del mondo olimpico nei *Dialoghi degli dèi*. Le storie divine in essi contenute sono rilette alla lente dei rapporti interpersonali tra gli dèi, messi in forma attraverso il ricorso alla struttura dialogica. La scelta stessa di far ricorso al dialogo consente all'autore una virata verso la dimensione quotidiana e colloquiale; i discorsi tra divinità, che inevitabilmente hanno come materia le loro arcinote vicissitudini mitiche, assomigliano a chiacchiere tra amici, tra familiari, tra uomini. Quello messo in campo da Luciano è di fatto un metodo di indagine mascherato sulle forme di rappresentazione del divino elaborate da secoli, connotanti la cultura greca. Lo scrittore ne analizza e mette in luce le incongruenze e i paradossi, saggia i limiti di quell'antropomorfismo che attribuisce una conformazione quasi

umana alle figure divine. Rispetto alla critica filosofica, implacabile nel far calare la sua scure, Luciano da parte sua riflette ugualmente con acume critico sugli stessi scarti logici concernenti la tradizionale rappresentazione dell'Olimpo e dei suoi abitanti, ma servendosi per farlo di un intelligente umorismo.

L'ultimo nucleo tematico che abbiamo affrontato è il rapporto tra uomini e dèi al di fuori del palcoscenico. Seguendo il filo rosso del riso, abbiamo riscontrato l'attestazione, nel patrimonio mitico greco, di storie che mettono in luce la possibilità di una dialettica scherzosa e positiva con il divino, nelle quali i mortali riescono ad aprire un corretto canale comunicativo con gli dèi. L'incontro tra la mortale Iambe e Demetra, narrato da diverse fonti tra cui, la più antica, è rappresentata dall'*Inno omerico* in onore della dea, oltre a fornire un'eziologia per la presenza di pratiche aiscrologiche durante le Tesmoforie, evidenzia la capacità dell'umano di divertire le divinità, di saperle far ridere. Per riconciliare la dea e spazzare via la sua tristezza per la perdita della figlia, la donna – che ricopre il modesto ruolo di serva alla corte di Eleusi – fa ricorso a scherzi e motteggi. Nella versione dell'*Inno*, la dea risponde al comportamento della mortale con un sorriso che si trasforma in riso, e in una recuperata serenità d'animo. L'approccio non convenzionale di Iambe sortisce i suoi effetti; il codice espressivo adottato dalla donna è riconosciuto e accolto dalla dea che partecipa agli scherzi e ne gode. Una dinamica per certi versi simile è riscontrabile anche in un episodio della storia di Roma, quello che racconta dell'incontro tra Numa e Giove. Il sovrano, deciso a tutelare l'interesse dei suoi sudditi, contratta con il padre degli dèi un modo umanamente sostenibile per espiare la folgore, aggirando con un abile gioco di parole le iniziali, durissime prescrizioni del sovrano olimpico. Ad ogni imperativo, Numa rilancia con arguzia, trovando infine un accordo, suggellato dal riso di Giove, divertito e impressionato dalla capacità del re di sostenere con intelligenza, senza scadere nell'empietà, un colloquio con lui. Le due storie, sebbene elaborate da due culture diverse, sembrano andare nella stessa direzione e dar conto di un rapporto colloquiale, intimo con il divino, di cui il riso è una delle componenti essenziali.

D'altro canto, il riso e i motteggi possono essere anche mezzi di disprezzo del divino, mezzi attraverso i quali *deridere* gli dèi. Una dialettica inversa rispetto a quella degli episodi appena ricapitolati si riscontra infatti nel racconto che fa Erodoto del disprezzo di Cambise verso le divinità egizie, nella derisione di Penteo nei confronti di Dioniso, fulcro tematico delle *Baccanti*, negli insulti oltraggiosi che le Pretidi indirizzano a Era, come rimarcato dalla versione del mito narrata da Ferecide. Queste storie, nelle versioni da noi selezionate,

tendono a evidenziare con fini didascalici un comportamento umano errato nei confronti degli dèi. Cambise ride e insulta il dio Api, il dio Ptah e le divinità a esso associate: il suo è un riso di superiorità, volto a denigrare la potenza e l'attendibilità degli dèi venerati da una religione diversa dalla propria. Erodoto bolla simili atti come frutto di follia. Anche Penteo e le figlie di Preto rispettivamente ridono e insultano gli dèi, e per questo l'uno sconta la follia delle Baccanti, le altre invece diventano folli. Nonostante l'eterogeneità delle nostre fonti, i racconti di Erodoto, di Euripide e di Ferecide, sembrano delineare uno stesso pattern, far emergere uno schema di pensiero comune, avallato da scelte lessicali anch'esse comuni e ricorrenti. Nelle storie prese in esame ridere degli dèi, insultarli per il loro aspetto, equivale a non riconoscerne la potenza, è segno di delegittimazione del loro potere, e un modo per imporre la propria umana superiorità su di essi. Chi si rende responsabile di un comportamento simile va sistematicamente incontro a una punizione diventando folle o vittima della follia altrui. La disamina dell'ultimo capitolo mette chiaramente in evidenza la differenza tra un approccio che contempla il riso e lo scherzo nei rapporti del divino, e che resta nel perimetro della correttezza, e un approccio derisorio e oltraggioso verso le divinità, espressione di tracotanza e dunque inevitabilmente sanzionato e condannato.

Quanto ai meccanismi del riso e del comico impiegati nella rappresentazione del divino e in comune con quella degli uomini, abbiamo constatato come un ruolo molto importante sia giocato dal brutto e dalla deformità, contrapposto al bello e armonico. Restando nella sfera corporale, nelle fonti di età arcaica scatena il riso anche l'umiliazione fisica che si riceve attraverso le percosse. Una posizione di primo piano è ricoperta poi dalla sfera del basso corporeo, le cui funzioni sono considerate turpi e vergognose, dunque ridicole sia per gli uomini che per le divinità. Le inaspettate emissioni corporali di Hermes nell'*Inno IV* e di Dioniso nelle *Rane* si configurano come meccanismi di una comicità che risulta ancor più amplificata dalla natura dei protagonisti dell'azione. Anche l'*ἀπάτη*, le macchinazioni ingannevoli – esplicate tanto nell'azione quanto nel linguaggio – scatenano il riso: è il caso della trappola di Efesto nel canto di Demodoco e delle astuzie dialettiche di Hermes nell'*Inno omerico*. Quanto alla sfera dialettica, non bisogna inoltre trascurare la capacità di divinità come Hermes e Atena di saper sfruttare le mille pieghe della lingua per produrre battute ironiche, sarcastiche, licenziose, umoristiche. Un altro meccanismo del riso comune a uomini e dèi è infine costituito dall'attribuzione di vizi e dall'exasperazione caricaturale in difetti di tratti già presenti nelle loro figure. Da questo veloce riepilogo appare evidente che le divinità condividono con gli uomini gli stessi meccanismi nel far ridere e nel diventare

oggetto del riso. Questa convergenza si realizza perché gli dèi, pur essendo immortali, nel modo in cui sono rappresentati e concepiti, assomigliano ai mortali: le forme di rappresentazione delle divinità risultano dunque paradossali ed è dallo sfruttamento, dall'exasperazione di questo paradosso che può nascere il riso. Esso si configura come il meccanismo preliminare senza il quale tutti gli altri non potrebbero esistere: il riso sorge quando l'antropomorfismo è condotto agli estremi, quando una divinità ricalca troppo da vicino l'aspetto o il comportamento di un uomo comune, di un uomo brutto, turpe, impudente, vergognoso. Tuttavia un dio resta tale anche quando si approssima nelle forme più estreme all'umano, ed è la consapevolezza di questa ambiguità, di questa incongruenza logica, ai cui effetti si assiste, a permettere l'insorgere del riso, a mettere in moto la comicità.

Nonostante le spinte centrifughe che le fonti analizzate conferiscono al nostro lavoro, il riso, l'umorismo e la comicità si mantengono elementi costanti nella rappresentazione del mondo divino sin dall'età arcaica, e in generi che spaziano dall'epica alla commedia alle riscritture parodiche fino agli esperimenti lucianei. Gli dèi ridono; gli dèi fanno ridere; con gli dèi si ride. È questa, in sintesi, la conclusione cui la nostra disamina ci conduce. Tuttavia, alla scherzosa rappresentazione del divino nelle fonti e alla scherzosa dialettica che le fonti stesse suggeriscono e instaurano tra gli dèi in essi rappresentati e il pubblico destinatario e fruitore, fa da contraltare l'esemplificazione e la stigmatizzazione di ciò che per un Greco vuol dire deridere e disprezzare gli dèi. Le forme di umoristica, comica rappresentazione e dell'altrettanto umoristica, parodica destrutturazione del mondo olimpico sono dunque chiaramente indicative di una scelta di configurazione e di racconto della sfera divina che non respinge ma contempla il riso e la comicità quali strumenti privilegiati per indagare il modo in cui gli uomini pensano se stessi e i propri dèi.

## BIBLIOGRAFIA

### AUTORI ANTICHI: TRADUZIONI E COMMENTI

#### Aristofane

*La Pace*, a cura di Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 2002.

*Le Nuvole*, a cura di Giulio Guidorizzi, Roma – Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

*Le Rane*, introduzione e traduzione di Guido Paduano, note di Alessandro Grilli, Milano, Rizzoli, 1998.

*Pluto*, a cura di Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 2002.

*Peace*, edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson, Oxford, Clarendon Press, 1998

*The Comedies of Aristophanes. I. Acharnians*, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warmister, Aris & Phillips, 1980.

*The Comedies of Aristophanes. II. Wealth*, edited with translation and notes by A. H. Sommerstein Warmister, Aris & Phillips, 2001.

#### Aristotele

*Poetica*, introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, 2007, prima edizione, 1987, Milano, Rizzoli.

#### Erodoto

*Le Storie. Libro III. La Persia*, a cura di Asheri D., Medaglia S. M., traduzione di Frascetti A., Milano – Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2000.

#### Eustazio

*Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinens*, Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1970.

*Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1970.

Luciano

*Dialoghi di dèi e cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, Milano, Rizzoli, 2000.

Menandro

*The principal fragments*, a cura di Allison F. G., Harvard University Press, 1964.

Omero

*The Iliad*, Leaf W., London, Macmillan, 1902.

*Odyssey. Books 1-12*. With an English Translation by A.T. Murray. Revised by G. E. Dimock, 1995 (first published 1919).

*Iliade*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 1990.

*Iliade*, a cura di Giovanni Cerri, Milano, Rizzoli, 1999.

Kirk G. S., *The Iliad. A Commentary*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, prima pubblicazione 1985.

Kirk G. S., *The Iliad. A Commentary*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, prima pubblicazione 1990.

Richardson N. J., *The Iliad: a Commentary*, vol. VI, Cambridge, Cambridge University Press, 1993

*Inni omerici*, a cura di Filippo Càssola, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1999.

*La Battaglia delle Rane e dei Topi. Batrachomyomachia*, a cura di Massimo Fusillo, prefazione di Franco Montanari, appendice di Caterina Carpinato, Milano, Guerini e Associati, 1988.

*Odissea*, vol. II, libri V-VIII, a cura di J. B. Hainsworth, traduzione di G. A. Privitera, Milano – Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1999.

*L'Odyssee. Chants VIII-XV*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (première édition 1924).

Heubeck A., Hoekstra A., *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume II Books IX-XVI*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

Ovidio

*L'Arte di amare*, a cura di Emilio Pianezzola, commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante, Emilio Pianezzola, Roma - Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2000.

Frinico

*Fragmenta comica*, introduzione, traduzione e commento di Stama F., Heidelberg, Verlag Antike, 2014.

Platone

*La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, Milano, Rizzoli, 2007.

Plauto

*Anfitrione*, a cura di Riccardo Oniga, introduzione di Maurizio Bettini, Venezia, Marsilio, 1991.

Publio Ovidio Nasone

*I Fasti*, introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi, Milano, Rizzoli, 1998.

SAGGI

Alden 1997

Alden M. J., *The Resonance of the Song of Ares and Aphrodite*, in *Mnemosyne*, vol. 50, 1997, pp. 513-529.

Allan 2006



Allan W., *Divine Justice and Cosmic Order in Early Greek Epic*, in *The Journal of Hellenic Studies*, 2006, vol. 126, pp. 1-35.

Arnauld 1988

Arnauld D., *Le ridicule dans la littérature archaïque et classique*, in Auvray-Assayas C., Tredé M., *Le rire des Anciens*, Paris, Edition Rue d'Ulm, 1998, pp. 13 – 20.

Arnauld 1990

Arnauld D., *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

Babut 1974

Babut D., *Xenophanes critique des poètes*, in *L'Antiquité Classique*, vol. 43, 1974, pp. 83-117.

Bachtin 2001

Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 2001, prima ed. italiana 1979, Torino, Einaudi.

Bain 2007

Bain D., *Low Words in High Places: Sex, Bodily Functions, and Bodily Parts in Homeric Epics and Other High Genres*, in Finglass P.J., Collard C., Richardson N. J. (a cura di), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 40-57.

Bakola 2005

Bakola E., *Old Comedy disguised as satyr play: a new reading of Cratinu's Dionysalexandros (P. Oxy 663)* in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 154, 2005, pp. 46-58.

Baldo 1986

Baldo G., *Il Codice epico nelle metamorfosi di Ovidio* in *Materiali e Discussioni per*

*l'analisi dei testi classici*, n. 16, 1986, pp. 109-131.

Ballabriga 2000,

Ballabriga A., *Approche du burlesque divin dans l'Antiquité*, in Desclos M.- L., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, pp. 123- 131.

Belayche, Prost 2005

Belayche N., Prost F., *Introduction*, in Belayche N. et alii, (textes réunis et édités par) *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épicleses dans l'Antiquité*, Brepols, Turnhout (Belgium), 2005, pp. 211-212.

Bergson 1900

Bergson H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1900.

Bernabé 2013

Bernabé A., *L'Epiteto Εἰραφιότης e la legittimità di Dioniso*, in Cosentino A., Monaca M., *Studium Sapientiae*. Atti della giornata di studio in onore di Giulia Sfameni Gasparro, 28 gennaio 2011, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 57-73.

Bertau-Courbières 2017

Bertau-Courbières C., *Au miroir des bienheureux. Les émotions positives et leurs représentations en Grèce archaïque*, Ausonius, Pessac, 2017.

Bertelli 1999

Bertelli L., *Gli Acarnesi di Aristofane: Commedia della Memoria?* in *SemRom* vol. 2, 1999, pp. 39-62.

Beta 2016

Beta S., *Il labirinto della parola*, Torino, Einaudi, 2016.

Beta 2019

Beta S., *The God and his Double. Hermes as Character and Speaking Statue in Greek Comedy* in Miller J.F., Strauss Clay J., *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, Oxford,

Oxford University Press, 2019, pp. 95-107.

Bettini 1991

Bettini M., *Sosia e il suo sosia: pensare il «doppio» a Roma*, introduzione all'edizione dell'*Amphitruo* a cura di R. Oniga, Marsilio, 1991.

Bettini 2000

Bettini M., *Le orecchie di Hermes*, Torino, Einaudi, 2000.

Bettini 2006

Bettini M., *Homéophonies magiques. Le rituel en l'honneur de Tacita dans Ovide, Fastes, 2 569 sq.* in *Revue de l'histoire des religions*, vol. 2, 2006, pp. 149-172.

Bettini 2012

Bettini M., *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012.

Bettini 2016

Bettini M., "Ridere degli dèi", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente –F. Cattani –F. de Cristofaro –G. Maffei –U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), pp. 1-36 <http://www.betweenjournal.it/>.

Bierl 2013

Bierl A., *Dionysos in Old Comedy. Staging of Experiments on Myth and Cult*, in Bernabé et alii, *Redefining Dionysus*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2013, pp. 366-385.

Bompaire 1958

Bompaire J., *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, Éditions de Boccard, 1958

Bonanno 1972

Bonanno M.G., *Studi su Cratete Comico*, Padova, Editrice Antenore, 1972.

Bonnet 2016

Bonnet C., *Gli dèi in assemblea* in Pironti G., Bonnet C., *Gli dèi di Omero*.

*Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Carocci, Roma, 2016, pp. 113- 145.

Bottéro – Kramer, 1989

Bottéro J., Kramer S.N., *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, 1989.

Bouquiaux-Simon 1968

Bouquiaux-Simon O., *Les Lectures homériques de Lucien*, Bruxelles, Palais des Académies, 1968.

Bouvier 2002

Bouvier D., *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Édition Jérôme Millon 2002.

Bracht Branham 1989

Bracht Branham B., *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Harvard University Press, 1989.

Braswell 1971

Braswell B. K., *Mythological Innovation in the Iliad* in *The Classical Quarterly*, vol. 21, n°1, 1971, pp. 16-26.

Braswell 1982

Braswell B.K., *The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to Odyssey 8*, in *Hermes*, Bd.110, H.2, 1982, pp. 129-137.

Brelich 1994

Brelich, *Aristofane: commedia e religione*, in Detienne (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 105-118.

Bremer 1987

Bremer J. M., *The so-called Götterapparat in Iliad XX-XXII* in Bremer J. M., De Jong I.J.F., Kalff J., *Homer beyond oral Poetry*, Amsterdam, Grüner, 1987, pp. 31-46.

Bremmer 1990

Bremmer J. N., *Adolescent, symposion and pederasty*, in Murray O., *Symptica. A symposium on the Symposion*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 135-145.

Bremmer 2010

Bremmer J.N., *Hephaistos sweats, or how to construct an ambivalent God* in Bremmer J.N., Erskine A., *The Gods of Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, pp. 193- 208.

Bremmer 2013

Bremmer J. N., *The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine* in *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*, vol. 6, 2013, pp. 7-21.

Brillante 2009

Brillante C., *Il cantore e la musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa, ETS, 2009.

Brown 1989

Brown C., *Ares, Aphrodite and the Laughter of the Gods*, in *Phoenix*, Vol. 43, 1989, pp. 283-293.

Budin 2016

Budin S.L., *Artemis*, London and New York, Routledge, 2016.

Buffière 1973

Buffière F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

Bungard 2011

Bungard C. W., *Lies, Lyres and Laughter: Surplus Potential in the Homeric Hymn to Hermes in Arethusa*, vol. 44, 2011, pp. 143-165

Burkert 1960

Burkert W., *Das Lied von Ares und Aphrodite*, in *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 103. Bd. 2 H, 1960, pp. 130-144.

Burkert 1970

Burkert W., *Jason, Hypsipyle and New Fire at Lemnos*, in *The Classical Quarterly*, vol. 10, 1970, pp. 1-16.

Burkert 1982

Burkert W., *Götterspiel und Götterburleske in altorientalischen und griechischen Mythen* in *Eranos – Jahrbuch* 51, pp. 335 – 367.

Burkert 1984

Burkert W., *Sacrificio-sacrilegio: il “Trickster” fondatore*, in *Studi Storici* n.4, 1984, pp. 835-845.

Burkert 2011

Burkert W., *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, Paris, Picard, 2011.

Broeniman 1996

Broeniman C., *Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in “Odyssey” 8*, in *The Classical World*, vol.90, n°1, 1996, pp. 3-13.

Cadiou 1952

Cadiou R., *Le Philebe et le théâtre*, in *Revue d'Études Grecques*, tome 65, fascicule 306 – 308, juillet – décembre, 1952, pp. 302 – 311.

Caldera 1947

Caldera E., *Sulle fonti dell'Amphitruo*, in *Rivista di Filologia Classica*, NS. 25, 1947, pp. 145- 154

Callaway 1993

Callaway C., *Perjury and Unsworn Oath*, in *Transactions of the American*

*Philological association (1974-2014)*, vol. 123, 1993, pp. 15-25.

Callen 1987

Callen King K., *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Age*, Berkeley, University of California Press, 1987.

Camerotto 1996

Camerotto A., *L'aurea catena di Luciano: l'ipotesto rovesciato*, in *Lexis* vol. 14, 1996, pp. 137-157.

Camerotto 1998

Camerotto A., *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.

Camerotto 2009

Camerotto A., *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica classica*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

Cantarella 2002

Cantarella E., *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano, Feltrinelli 2002.

Capdeville 1971

Capdeville G., *Substitution de victimes dans les sacrifices d'animaux à Rome*, in *M.E.F.R.A.*, 83, 1971, pp. 283-323.

Carpenter 1993

Carpenter T.H., *The Beardless Dionysus*, in Carpenter T.H., Faraone C.A., *Masks of Dionysus*, Ithaca London, Cornell University Press, 1993, pp. 185-206.

Carpenter 1994

Carpenter T.H., *The terrible twins in sixth-century attic art*, in Solomon J., *Apollo. Origins and Influences*, Tucson, University of Arizona, 1994, pp. 61-77.

Cassio 1985

Cassio A.C., *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli, Liguori, 1985.

Caster 1937

Caster M., *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris, Les Belles Lettres, 1937.

Cerri 2012

Cerri G., *Le Nuvole di Aristofane e la realtà storica di Socrate*, in Perusino F., Colantonio M., *La Commedia greca e la Storia. Atti del Seminario di Studio. Urbino 18-20 maggio 2010*, Pisa, ETS, 2012, pp. 151-187.

Chamoux 1996

Chamoux F., *Hermès Propylaios*, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n. 1, 1996. pp. 37-55.

Chiarini 1980

Chiarini G., *Compresenza e conflittualità di generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'Amphitruo)*, in *Materiali e discussioni*, n. 5, 1980, pp. 87-124.

Clarke 1999

Clarke M., *Flesh and Spirit in the Songs of Homer. A Study of Words and Myths*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Clay 1989

Clay J., *Hymn to Hermes in The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Collobert 2000

Collobert C., *Hephaistos, l'artisan du rire inextinguible des dieux* in Desclos M. - L., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, pp. 133-141.



Compton Engle 2003

Compton-Engle G., *Control of Costume in three Plays of Aristophanes*, in *The American Journal of Philology*, vol. 124, n.4, 2003, pp. 507-535.

Compton-Engle 2015

Compton-Engle G., *Costume in the comedies of Aristophanes*, New York, Cambridge University Press, 2015.

Corsini 1986

Corsini E., *La Polemica contro la Religione di Stato in Aristofane*, in Corsini E., *La Polis e il suo Teatro*, Padova, Editoriale Programma, 1986.

Costanza 2009

Costanza S., *Melampo, le Pretidi e il χόλος di Era nel Catalogo esiodeo*, in *ZPE*, Bd. 169 (2009), pp. 1-14.

Cairns 1993

Cairns D. L., *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Davis 2006

Davis P.J., *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid's erotic poems*, London, Duckworth, 2006.

Deacy 2000

Deacy S., *War and Violence in Ancient Greece*, London, Duckworth, 2000.

Degani 1983

Degani E., *La poesia parodica – Appunti* in Degani E., *Poesia parodica greca*, Bologna, CLUEB, 1983, pp. 5- 36.

Delcourt 1957

Delcourt M., *Héphaistos ou la Légende du Magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

Deroy 1956

Deroy L., *L'Épithète homérique d'Héphaïstos*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, n°150, 1956, pp. 129-135.

Detienne 1967

Detienne M., *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero 1967.

Detienne – Vernant 1974

Detienne M. e Vernant J.-P., *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Éditeur Flammarion, 1974.

Detienne – Vernant 1982

Detienne M., Vernant J.-P., *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, Boringhieri, 1982, ed. francese 1979.

de Vries 1985

de Vries G. J., *Laughter in Plato's Writings*, in *Mnemosyne*, vol. 38, fasc. 3/4, 1985, pp. 378 – 381.

Dumézil 1974

Dumézil G., *La Religion romaine archaïque. Avec un appendice sur la Religion des étrusques*, Paris, Payot, 1974, prima edizione, 1964.

Dupont 1998

Dupont, *Signification théâtrale du double dans l'Amphitryon de Plaute*, in *Vita Latina*, n. 150, 1998, pp. 10-11.

Dupont 2000

Dupont F., *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Dupréel 1928

Dupréel E., *Le problème sociologique du rire*, in *Revue Philosophique de la France*

*et de l'Étranger*, T. 106, 1928, pp. 213-260.

Eisenstadt 1974

Eisenstadt M., *Xenophanes' Proposed Reform of Greek Religion*, in *Hermes*, 102, 1974, pp. 142-150.

Farioli 1994

Farioli M., *Cratino Modello di Aristofane: il Caso del Dionisalessandro e delle Rane*, in *Aevum Antiquum*, 7, 1994, pp. 119-136.

Finkelberg 1987

Finkelberg M., *The First Song of Demodocus*, in *Mnemosyne*, Vol.40, 1987, pp. 128-132.

Fletcher 2008

Fletcher J., *A Trickster's Oaths in the "Homeric Hymn to Hermes"*, in *The American Journal of Philology*, vol. 129, n.1, 2008, pp. 19-56.

Forehand 1971

Forehand W. E., *Irony in Plautus' Amphitruo*, in *The American Journal of Philology*, vol. 92, n. 4, Oct. 1971, pp. 633-651.

Foucault 1984

Foucault M., *L'uso dei piaceri. Storia della Sessualità*, Vol. II, Milano, Feltrinelli, 1984.

Friedländer 1969,

Friedländer P., *Lachende Götter in Studien zur Antiken Literatur und Kunst*, Berlin, De Gruyter, 1969, pp. 3-18 = *Antike*, n. 10, 1934, pp. 209 – 226.

Friedrich 1978

Friedrich P., *The Meaning of Aphrodite*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

Frontisi-Ducroux 1991.

Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-Masque. Une Figure de Dionyson d'Athènes*, Roma, École française de Rome, 1991.

Galhac 2006

Galhac S., *Ulysse aux mille métamorphoses* in Prost F. e Wilgaux J., *Penser et représenter le Corps dans l'antiquité. Actes du Colloque international de Rennes, 1-4 septembre 2004*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2006, pp. 15-30.

Gastaldi 1995

Gastaldi S., *Paideia/Mythologia*, in *La Repubblica, Platone libri II-III*, traduzione e commento a cura di Mario Vegetti, Dip. Di Filosofia dell'Università di Pavia, 1995, pp. 263-284

Genette 1982.

Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil 1982.

Giannini 1995

Giannini P., *Eustazio e il serio-comico nell'episodio degli amori di Ares e Afrodite*, in Belloni L., Milanese G., Porro A., *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, II, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 1281-1292.

Gilhus 1997

Gilhus I. S., *Laughing Gods, weeping virgins. Laughter in the History of Religion*, London and New York, Routledge, 1997.

Gordon 1979

Gordon R. L., *The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World*, in *Art History* 2, 1979, pp. 5-34.

Graf 2005

Graf F., *Hephaestus*, in Schneider H., Cancik H., *Brill's New Pauly, Antiquity*, vol. 6, Leiden, Brill, 2005 pp. 140-144.

Graf 2009

Graf F., *Apollo*, London – New York, Routledge, 2009.

Grant 1948

Grant W. L., *Cicero and the Tractatus Coislinianum*, in *The American Journal of Philology*, vol. 69, n. 1, 1948, pp. 80-86.

Graziosi – Haubold 2005

Graziosi B., Haubold J., *Homer: the Resonance of Epic*, London, Duckworth, 2005.

Griffin 1980

Griffin J., *Homer on Life and Death*, Oxford, Clarendon Press, 1980.

Griffin 1978

Griffin J., *The divine audience and the religion of the Iliad*, in *The Classical Quarterly*, vol. 28, n.1, 1978, pp. 1-22.

Guettel Cole 1984

Guettel Cole S., *Theoi Megaloi. The cult of the great gods at Samothrace*, Leiden, Brill, 1984.

Halliwell 1984

Halliwell S., *Aristophanic Satire*, in *The Yearbook of English Studies*, vol. 14, 1984, pp. 6-20.

Halliwell 1991

Halliwell S., *Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens*, in *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 11, 1991, pp. 48-70.

Halliwell 2008

Halliwell S., *Greek Laughter. A Study of cultural Psychology from Homer to early Christianity*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2008.

Halliwell 2017

Halliwell S., *Imagining Divine Laughter in Homer and Lucian*, in Alexiou M., Cairns

D., *Greek Laughters and Tears. Antiquity and After*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 36-53.

Harell 1991

Harell S. E., *Apollo's Fraternal Threats: Language of Succession and Domination in the Homeric Hymn to Hermes*, in *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Vol. 32, Fasc. 4, 1991, pp. 307-329.

Harrison 1965

Harrison E. B., *The Athenian Agora. Archaic and Archaistic Sculptur.*, vol. XI, Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 1965, pp. 122-124.

Henderson 1975

Henderson J., *The Maculate Muse. Obscene language in attic comedy*, New Haven – London, Yale University Press, 1975.

Hewitt 1917

Hewitt J. W., *Religious Burlesque in Aristophanes and Elsewhere*, in *The American Journal of Philology*, vol. 38 n. 2, 1917, pp. 176-185.

Humbach 1969

Humbach H., ἀμφίγυος und ἀμφιγυήεις in *Studi Linguistici in onore di Vittore Pisani*, vol. II, Brescia, Paideia, 1969, pp. 569-578.

Hynes – Doty 1993

Hynes W.J., Doty W.G., *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1993.

Ingleheart 2008

Ingleheart J., *Et mea sunt populo saltata poemata saepe (Tristia 2. 519): Ovid and the pantomime*, in Hall E., Wyles R., *New Directions in ancient Pantomime*, 2008, Oxford University Press, pp. 198-217.

Jackson 2010

Jackson C., *Father-Daughter dynamics in the Iliad*, in *Brill's Companion to Aphrodite*, Leiden, Brill, 2010, pp. 151-163.

Jaillard 2001

Jaillard D., *Le Pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, vol. 113, n. 1, 2001, pp. 341-363.

Jaillard 2007

Jaillard D., *Configurations d'Hermès. Une théogonie hermaïque*, Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2007.

Janko 1982

Janko R., *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic development of epic diction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Janko 1984

Janko R., *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984.

Johnson 1996

Johnson P., *Construction of Venus in Ovid's "Metamorphoses" V*, in *Arethusa*, vol. 29, n. 1, 1996, pp. 125-149.

Jollivet 2005

Jollivet J.-C., *Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'Ars Amatoria*, in *Dictynna. Revue de poétique latine*, 2, 2005.

Kahn 1978

Kahn L., *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris, Maspero, 1978.

Katz 1999

Katz J. T., *Homeric Hymn to Hermes 296, τλήμονα γαστρὸς ἔριθον*, in *The Classical*

*Quarterly*, vol. 49, n°1, 1999, pp. 315-319.

Kearns 2004

Kearns E., *The Gods in Homeric Epics*, in Fowler R. L., *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 59- 73.

Kennedy 1994

Kennedy G. A., *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Keuls 1985

Keuls E. C., *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in ancient Athens*, New York, Harper & Row, 1985.

Koestler 1964

Koestler A., *The act of creation*, London, Hutchinson, 1964.

Krumeich – Pechstein 1999

Krumeich R.-Pechstein N.- Seidensticker B., *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

Lada – Richards 1999

Lada-Richards I., *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Lamberton 1986

Lamberton R., *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1986.

Lateiner 1977

Lateiner D., *No Laughing Matter: a Literary Tactic in Herodotus*, in *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, vol. 107, 1977, pp. 173-182.



Lesky 1961

Lesky, *Griechen lachen über ihre Götter*, in *Wiener humanistische Blätter*, 4 , 1961, pp. 30- 40.

Levine 1982

Levine D. B., *Homeric laughter and the unsmiling suitors*, in *Classical Journal*, 78, 1982, pp.97-104.

Lévy 1936

Lévy I., *Autour d'un roman mythologique égyptien*, in *Annuaire de l'Institut de Filologie et d'Histoire orientales et slaves. Mélanges Franz Cumont*, vol. IV, 1936, pp. 817-834.

Lissarrague 2005

Lissarrague F., *Efesto meccanico, la fucina e il banchetto*, in Lo Sardo E., *Eureka! Il genio degli antichi*, Napoli, 2005, pp. 68-71.

Loraux 1986

Loraux N., *Le corps vulnérable d'Arès*, in *Le Temps de la Réflexion*, n. 7, 1986, pp. 335-354.

Lowenstam 1981

Lowenstam S., *The Death of Patroklos. A Study in Typology*, Königstein, Verlag, 1981.

Manzoni 2017

Manzoni G., *Il linguaggio del corpo tra oratore e attore*, in *ACME-Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 70, n. 2, 2017, pp. 99-112.

Marks 2005.

Marks J., *The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus and Achilles*, in *The American Journal of Philology*, vol. 128, n.1, pp. 1-31, 2005.

Martin 1989

Martin R. P., *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

Marzari 2010

Marzari F., *Paradigmi di Follia e Lussuria virginale in Grecia antica: le Pretidi fra tradizione mitica e medica* in *I Quaderni del ramo d'oro* n. 3, 2010, pp. 47-74.

Mastromarco 2002

Mastromarco G., *Onomastì komodeîn e spoudaiogeloion*, in Ercolani A., *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart Weimar, J.B. Metzler, 2002, pp. 205-223.

Milanezi 2001

Milanezi S., *Headaches and Gnawed peplos: Laughing with Athena*, in Deacy S., Willig A., *Athena in the Classical World*, Leiden, Brill, 2001, pp. 311-329.

Miralles 1993

Miralles C., *Ridere in Omero*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1993.

Monaco 1968

Monaco G., *L'exkursus de ridiculis (de or. II, 216 – 290)*, Palermo, Palumbo, 1968.

Moore 1998

Moore T. J., *The Theatre of Plautus. Playing the audience*, Austin, University of Texas Press, 1998.

Muellner 1976

Muellner L.C., *The Meaning of Homeric EYXOMAI through its formulas*, Innsbruck, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 1976.

Nagy 1979

Nagy G., *The best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore –London, The John Hopkins University Press, 1979.

Nannini 1986

Nannini S., *Omero e il suo pubblico. Nel pensiero dei commentatori antichi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986.

Natale 2008

Natale A., *Il riso di Hephaistos. All'origine del comico nella poesia e nell'arte dei Greci*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008.

Nestle 1973

Nestle W., *Storia della religiosità greca*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

Newton 1987

Newton R.M., *Odysseus and Hephaestus in the "Odyssey"*, in *The Classical Journal*, vol. 83, 1987, pp. 12-20.

Olender 1985

Olender M., *Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, 202-1, 1985, pp. 3-55.

Olson 1989

Olson S. D., *Odyssey 8: Guile, Force and the Subversive Poetics of Desire* in *Arethusa* 22, 1989, pp. 135-145.

Olson 1989

Olson S.D., *Cario and the New World of Aristophanes' Plutus*, in *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, vol. 119, 1989, pp. 193-199.

Olson 2015

Olson S. D., *On the Fragments of Eupolis' Taxiarchoi* in Tauffer M., *Studi sulla commedia attica*, (Paradeigmata 31), Freiburg, Rombach Verlag, 2015, pp. 201–13.

Osborne 1985

Osborne, *The Erection and Mutilation of the Hermai*, in *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n. 31, 1985, pp. 47-73.

Otto 1979

Otto W. E., *The Homeric Gods*, 1979.

Pucci 1987

Pucci P., *Odysseus Plutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and in the Iliad*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1987

Page 1955

Page D., *Sappho and Alcaeus. An introduction to the study of ancient lesbian poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

Parks 1990

Parks W., *Verbal Dueling in Heroic Narrative. The Homeric and Old English Traditions*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

Pascal 1911

Pascal C., *Dioniso. Saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane*, Catania, F. Battiato, 1911.

Pease 1911

Pease A. S., *The Omen of Sneezing*, in *Classical Philology*, vol. 6 n°4, 1911, pp. 429-443.

Pépin 1976

Pépin J., *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études augustiniennes, 1976.

Perfigli – Pironti 2014

Perfigli M., Pironti G., *Politeismo*, in Bettini M., Short W. M., *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 45-86.

Perrone 2005

Perrone S., *Aristofane e la Religione negli Scholia Vetera alla Rane*, in Montana, *Interpretazioni Antiche di Aristofane*, Sarzana, Agorà, 2005, pp. 111- 225.

Pianezzola 1972

Pianezzola E., *Conformismo e anticonformismo politico nell'Ars di Ovidio*, in *Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina dell'Università di Padova*, II, 1972, pp. 37-58.

Pirenne – Delforge 1994

Pirenne-Delforge V., *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athènes – Liège, Centre International d'étude de la religion grecque antique, 1994.

Pirenne – Delforge, Pironti 2016

Pirenne-Delforge V., Pironti G., *L'Hera de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

Pironti 2007

Pironti G., *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce Ancienne*, Liège, Centre International d'étude de la religion grecque antique, 2007.

Pironti 2016

Pironti G., *Dall'eros al racconto: Zeus e la sua sposa*, in Pironti G., Bonnet C., *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2016, pp. 85-110.

Pironti 2019

Pironti G., *Questions homériques: des dieux personnels et de l'anthropomorphisme (im)moral*, in Gagné R., Herrero de Jáuregui M., *Les dieux d'Homère II-Anthropomorphismes*, Kernos Suppl. 33, Université de Liège, 2019, pp. 43-63.

Pisano 2014

Pisano C., *Hermes, lo scettro, l'ariete. Configurazioni mitiche della regalità nella Grecia antica*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2014.

Pisano 2016

Pisano C., *Iris e Hermes, mediatori in azione*, in Pironti G., Bonnet C., *Gli dèi di Omero*, Roma, Carocci, 2016, pp. 147-173.

Plebe 1952

Plebe A., *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, vol. IV, fasc. I, 1952.

Porte 1988

Porte D., *Juppiter Elicius ou la confusion des magies* in Porte D., Néraudau J.-P. *Hommage à Henri Le Bonniec. Res Sacrae*, Bruxelles, Latomous, 1988, pp.352-363.

Porte 1985

Porte D., *L'Étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

Postlethwaite 1988

Postlethwaite N., *Thersites in the Iliad*, in *Greece & Rome*, vol. 35, n. 2, 1988, pp. 123-136.

Pratt 1993

Pratt L.H., *Lying and Poetry from Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.

Prescendi 2007

Prescendi F., *Décrire et comprendre le sacrifice. Les réflexions des Romains sur leur propre religion à partir de la littérature antique*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007.

Prieto 1996

Prieto M.L., *Ares en Homero. Función del dios de la guerra en la Iliada y la Odisea*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1996.

Privitera 1970

Privitera G.A., *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.

Purves 2006

Purves A., *Falling into Time in Homer's Iliad* in *Classical Antiquity*, vol. 25, n°1, 2006, pp. 179-209.

Radin – Jung – Kérenyj 1956

Radin P., C.G., Kérenyj K., *The Trickster: A Study in Native American Mythology*, London, Routledge and Paul, 1956.

Reinhardt 1938

Reinhardt K., *Das Parisurteil*, Frankfurt, Klostermann, 1938.

Richardson 2010

Richardson N. J., *Three Homeric Hymns. To Apollo, Hermes, and Aphrodite*, Cambridge – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 2010.

Robson 2006

Robson J., *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen, Verlag 2006.

Rocconi 2007

Rocconi E., *Il Canto delle Rane in Aristofane. Rane 209-267*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 85, n.1, 2007, pp. 137-142.

Roisman 2007

Roisman H.M., *Right Rhetoric in Homer* in Worthington I., *A Companion to Greek Rhetoric*, Malden – Oxford – Carlton, Blackwell, 2007, pp. 429-446.

Rose 1969

Rose G. P., *The Unfriendly Pheacians*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 100, 1969, pp. 387-406.

Rosen 2007

Rosen R.M., *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Rösler - Zimmermann 1991

Rösler W., Zimmermann B., *Carnevale e Utopia nella Grecia antica*, Bari, Levante, 1991.

Saïd 2011

Saïd S., *The World of the Gods*, in *Homer and the Odyssey*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2011, pp. 344-354.

Scarpi 2002

Scarpi P., *Le religioni dei misteri. Samotracia, Andania, Iside, Cibele e Attis, Mitraismo*, vol. II, Roma - Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2002.

Scheid 1985

Scheid J., *Numa et Jupiter ou les dieux citoyens de Rome*, in *Archives des sciences sociales des religions*, n.59/1, 1985, pp. 41-53.

Schilling 1954

Schilling R., *La religion de Vénus. Depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris, De Boccard, 1954.

Seaford 2006

Seaford R., *Dionysos*, London – New York, Routledge, 2006.

Segal 1961

Segal C., *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs*, in *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 65, 1961, pp. 207-242.



Segal 1962

Segal C., *The Pheacians and the Symbolism of Odysseus' Return*, in *Arion*, vol. 1, n. 4, 1962, pp. 17-64.

Segal 1994

Segal C., *Singers, Heroes, and the Gods in the Odyssey*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1994.

Setti 1952

Setti A., *Eschilo satirico: II. I frammenti dei Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί (Pap. Ox. XVIII 21629)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, vol. 21, n. 3 /4, 1952, pp. 205-244.

Siebert 2005

Siebert G., *Nommer Hermès dans la tragédie grecque*, in Belayche N. et alii, *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épicleses dans l'Antiquité*, Tutnhout, Belgium, 2005, pp. 263-269.

Silk 2000

Silk M. S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000.

Sissa 2010

Sissa G., *Eros tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico*, Bari, Laterza, 2010.

Smith 1986

Smith J. E., *Plato's Use of Myth in the Education of Philosophic Man* in *Phoenix*, vol. 40, n. 1, 1986, pp. 20-34.

Snell

Snell B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 2001 (prima edizione in lingua tedesca 1946). Il testo citato in esergo è a p. 68.

Solmsen 1954

Solmsen F., *The "Gift" of Speech in Homer and Hesiod*, in *TAPA*, vol. 85, 1954, pp. 1-15.

Sommerstein 2013

Sommerstein A., *Disguise and Change of Clothes in Aristophanic Comedy*, pubblicato esclusivamente online su <https://blogs.nottingham.ac.uk/ancientdrama/2013/09/13/disguise-and-change-of-clothing/>, 2013.

Spineto 2005

Spineto N., *Dionysos a Teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, L' "Erma" di Bretschneider, 2005, Roma.

Stama 2014

Stama F., *Frinico. Introduzione, traduzione e commento*, Heidelberg, Antike e.K., 2014

Storey 2003

Storey I. C., *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford – New York – Auckland, Oxford University Press, 2003.

Sullivan 1987

Sullivan S.D., *πραπίδες in Homer* in *Glotta*, Bd. 65, 3./4. H., 1987, pp. 182-193.

Svenbro 1984

Svenbro J., *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino, Boringhieri, 1984.

Szepes 1980

Szepes E., *Humour in the Homeric Hermes Hymn*, in *Homonoia* 2, 1980, pp. 5-56.

Thalman 1988

Thalman W. G., *Thersites: Comedy, Scapegoats and Heroic Ideology in the Iliad*,

in *Transactions of the American Philological Association*, vol. 118, 1988, pp. 1-28.

Torelli 2007

Torelli M., *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano, Electa, 2007.

Untersteiner 1955

Untersteiner M., *Senofane. Testimonianze e frammenti*, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

Usener 1912

Usener H., *Kleine Schriften*, vol. 1, Leipzig – Berlin, Teubner, 1912.

Usener 1993

Usener H., *Triade. Saggio di Numerologia mitologica*, Napoli, Guida, ed. italiana 1993, prima edizione tedesca 1903.

Van Nuffelen 2011

Van Nuffelen P., *Rethinking the Gods. Philosophical Readings of Religion in Post-Hellenistic Period*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2011.

Vergados 2013

Vergados A., *Humour in the Homeric Hymn to Hermes*, in *The Homeric Hymn to Hermes. Introduction, Text and Commentary*, Berlin, De Gruyter, 2013.

Vergados 2011

Vergados A., *The Homeric Hymn to Hermes. Humour and Epiphany*, in Faulkner A., *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford – New York – Auckland, Oxford University Press, 2011, pp. 82-104.

Versnel 2011

Versnel H.S., *Coping with the Gods. Wayward Readings in Greek Theology*, Leiden – Boston, Brill, 2011.

Vox 1981

Vox O., *Apollo irato nell'Inno a Hermes*, in *Prometheus*, 7, 1981, pp. 108-114.

Wathelet 1992

Wathelet P., *Arès chez Homère ou le dieu mal aimé*, in *LEC* 60, 1992, pp. 113-128.

West 1990

West M.L., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner, 1990.

West 2001

West M. L., *The fragmentary Hymn to Dionysus*, in *ZPE*, Bd, 134 (2001), pp. 1-11.

West 2011

West M. L., *The First Homeric Hymn to Dionysus*, in Faulkner A., *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford – New York – Auckland, Oxford University Press, 2011, pp. 29-43.

Whitman 1964

Whitman C. H., *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.

Wilson 1974

Wilson A.M., *A Eupolidean Precedent for the Rowing Scene in Aristophanes' Frogs?*, in *The Classical Quarterly* 68, 1974, pp. 250-252.

Withmarsh 2015

Withmarsh T., *Battling the Gods. Atheism in ancient World*, New York, Knopf, 2015.

Zeitlin 1981

Zeitlin F.I., *Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' "Thesmophoriazusaë"*, in *Critical Inquiry*, vol. 8, n. 2, 1981, pp. 301-327.

Zervou 1990

Zervou A.K., *Ironie et Parodie. Le comique chez Homère*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο

της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου, 1990.

## *Ringraziamenti*

Dopo quattro anni di ricerca, questo lavoro è infine terminato. È stato un percorso lungo e spesso accidentato che non avrei potuto portare a compimento senza il prezioso supporto delle persone a me care e dei professionisti che ho avuto la fortuna di incontrare.

Partendo da questi ultimi, desidero dunque ringraziare il professor Maurizio Bettini, per avermi aperto le porte dell'Antropologia del Mondo antico e aver seguito i miei studi in tutti questi anni, con pazienza e stimolante curiosità.

Ringrazio il professor Simone Beta per avermi condotta al termine di questo percorso, per i consigli e l'immane supporto.

Ringrazio la professoressa Gabriella Pironti per essersi assunta la responsabilità di migliorarmi, per aver messo in discussione tutte le mie certezze, dandomi saggiamente gli strumenti per poterle ricostruire con maggiore consapevolezza e maturità.

Non può infine mancare un affettuoso pensiero per l'équipe del Centro AMA di Siena e l'équipe del Centre ANHIMA di Parigi che mi hanno accolta con grande premura e che hanno favorito la mia crescita intellettuale e professionale.

Ringrazio gli amici che da anni sono al mio fianco, nonostante le distanze sempre crescenti alle quali ci costringono i cambiamenti, e gli amici conosciuti a Parigi che hanno reso il mio soggiorno in Francia inaspettatamente bello e ricco di felicità.

Desidero infine ringraziare mia sorella per essere stata al mio fianco nei mesi conclusivi di questo lavoro, e i miei genitori per avermi sempre lasciata "sbagliare con la mia testa".

## RÉSUMÉ

---

Dans les sources littéraires de la Grèce antique, le rire, γέλως, est une composante fondamentale tant dans la représentation des dieux que dans celle des hommes : il définit le périmètre des figures divines, tout en fonctionnant comme une sorte de connecteur entre la sphère des immortels et le monde des êtres humains. La représentation humoristique et comique du divin dans les sources antiques est le symptôme d'une attitude amusée et amusante de l'homme face au divin qui habite le monde. Cette attitude diffère clairement de l'acte réel de dérision du divin, illustré par certains mythes et dûment sanctionné. Les formes comiques, humoristiques et parodiques de la représentation du monde olympien semblent donc indiquer clairement un choix d'articulation et de narration de la sphère divine qui au lieu de rejeter le rire, le considère un outil fondamental pour réfléchir sur les dieux et leurs rapports avec les hommes.

## MOTS CLÉS

---

Dieux, rire, littérature grecque

## ABSTRACT

---

In ancient Greek literature, laughter and humour characterise the representation of gods and men. Laughter, γέλως, connects mortals and immortals, and at the same time it defines the perimeter of divine figures. The humorous and comic representation of the divine is the symptom of a playful dialectic between gods and men, of a joyful and amusing attitude of men towards the religious. This attitude clearly differs from the real act of derision of the divine, illustrated by certain myths and duly sanctioned. The comic, humorous and parodic forms of representation of the Olympic world therefore seem to indicate clearly a choice of articulation of the divine sphere which does not reject but considers laughter as a fundamental tool to reflect on the gods and, consequently, on men.

## KEYWORDS

---

Gods, laughter, ancient Greek literature

