



# **GRAECA TERGESTINA**

**Praelectiones Philologiae Tergestinae  
coordinate da**

**Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier**

**3**

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma 'Tor Vergata'),  
Antionietta Gostoli (Università di Perugia), Enrico V. Maltese  
(Università di Torino), Glenn W. Most (Scuola Normale  
Superiore Pisa), Orlando Poltera (Université de Fribourg),  
Paolo Scarpì (Università di Padova), Renzo Tosi (Università  
di Bologna), Paola Volpe (Università di Salerno), Onofrio  
Vox (Università di Lecce), Bernhard Zimmermann (Albert-  
Ludwigs-Universität Freiburg)

© Copyright 2014 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste

via E. Weiss, 21, 34128 Trieste

email [eut@units.it](mailto:eut@units.it)

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

E-ISBN 978-88-8303-570-8

Aristofane tra  
antiche e moderne  
teorie del comico  
Olimpia Imperio



«... e il dio rise sette volte: “ha ha ha ha ha ha ha”.  
Quando il dio rise, sette divinità furono generate  
a governare l'universo. Ecco quelle che apparvero prima:  
alla prima grande risata del dio  
apparve la Luce, che illuminò ogni cosa [...];  
alla seconda apparve l'Acqua [...];  
alla terza il Pensiero [...], alla quarta la Generazione,  
alla quinta il Fato [...], alla sesta il Tempo [...],  
alla settima l'Anima [...]»

Da: Papiro di Leida J 395 (PGM XIII, rr. 162-193)

«... la Musa comica [...] presso un solo popolo, e, presso quest'unico popolo, soltanto per un breve periodo, fu libera: se qualcosa nelle opere umane può essere considerato in qualche modo divino, questo qualcosa risiede nella splendida gioia e nella sublime libertà delle commedie di Aristofane»

Da: Friederich Schlegel, *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*  
(1794)

«... potremmo immaginare che l'umorismo, apparentemente, si trovi sul medesimo confine con la follia, poiché la follia proviene dai sensi e dall'intelletto secondo natura, invece nel filosofo secondo un artificio, e tuttavia, come il filosofo, la follia conserva la ragione; l'umorismo è come gli antichi chiamavano Diogene: un Socrate forsennato. Consideriamo in dettaglio lo stile sensualista e metamorfico dell'umorismo, Innanzitutto l'umorismo individualizza sino al minimo e poi continua con le parti già individualizzate. Shakespeare non è mai più individuale, ovvero più individualista che nel comico. Per lo stesso motivo Aristofane possiede queste due qualità più di ogni altro antico»

Da: Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804, 1813<sup>2</sup>)



«Per amore di Aristofane si perdona all'intera Grecità di essere esistita»: con questo aforisma, nel 1886, Friederich Nietzsche, in *Al di là del bene e del male* (II 28)<sup>1</sup>, stigmatizzava provocatoriamente la propria insofferenza nei confronti di quel razionalismo individualista di matrice socratica che, a suo modo di vedere, aveva accentuato, in tutte le manifestazioni del pensiero e dell'arte della Grecia antica, quel tratto di classicismo 'apollineo' che aveva contaminato sinanco la tragedia greca decretandone, con Euripide, la morte; e ciò, a scapito di un sano dionisismo collettivo che egli percepiva come antidecadente.

Riscattando la figura del commediografo ateniese da secoli di reiterate condanne, incomprensioni e fraintendimenti, Nietzsche si inseriva nel solco di una riscoperta inaugurata circa un secolo prima dall'originale giudizio di Friederich Schlegel, il quale, nel trattato *Sul valore estetico della commedia greca*, scritto nel 1794, a soli ventidue anni, ricostruì l'immagine romantica di un poeta che, dando libero corso al gioco fantastico della propria immaginazione, aveva realizzato una commedia che era «un'ubriacatura di gioia e, contemporaneamente, un'effusione di entusiasmo divino».

Le idee di Friederich furono in gran parte riprese e divulgate, una quindicina di anni dopo, nelle *Lezioni*

sull'arte e sulla letteratura drammatica del più noto fratello August Wilhelm, il quale, nella sesta *Vorlesung*, affermava che «l'antica commedia era una mascherata del mondo intero, dove si tolleravano molte facezie che l'ordinaria decenza non avrebbe permesse, ma dove pure brillavano non poche idee gaie, spiritose e anche istruttive, che non si sarebbero mai manifestate senza questa momentanea rimozione di tutte le barriere di convenzione»: un'immagine almeno in parte riproposta poi, in Francia, nell'ambito delle celebri teorizzazioni dei canoni letterari del romanticismo elaborate da Madame de Staël in *De l'Allemagne* e da Stendhal in *Racine et Shakespeare*<sup>2</sup>. Anche costoro rivendicavano infatti l'efficacia comica della *gaieté*, dell'*esprit*, della *plaisanterie*: in definitiva, di quella gaiezza surreale nella quale appunto i due fratelli Schlegel ravvisavano le ragioni della superiorità di Aristofane rispetto al pur universalmente riconosciuto genio comico di Molière, nelle cui opere la satira dei costumi e della società finiva per assumere risvolti troppo severi per poter risultare divertente, quantomeno per un pubblico che non fosse quello della propria epoca – valutazione, quest'ultima, che peraltro, come si vedrà più avanti, ha di fatto condizionato, paradossalmente in negativo, proprio la fortuna di Aristofane, il commediografo che gli Schlegel inten-



devano invece, col loro giudizio, far oggetto di una rivalutazione entusiastica e incondizionata<sup>3</sup>.

Brillante erede dell'insegnamento ricevuto a Gottinga da Christian Heyne, ossia dal filologo che fu anche pioniere di quel fortunato filone di ricerca che oggi chiamiamo antropologia del mondo antico, Friederich Schlegel affermava che «la commedia nasce dalla celebrazione segreta degli dèi stranieri e nascosti, specialmente di Dioniso, cioè del dio della gioia immortale, della pienezza meravigliosa e dell'eterna liberazione». Ed è appunto la radice rituale di questa forma drammatica che, in quanto connessa al suo carattere pubblico e collettivo, la rende al contempo politica e ne fa la testimonianza letteraria più rappresentativa della *polis* ateniese come culla della libertà: una libertà intesa soprattutto come gioiosa e innocua *Verletzung der Schranken*, una «trasgressione dei limiti» che non contiene «alcunché di realmente brutto e cattivo (*nichts wirklich Schlechtes und Häßliches*)». Una considerazione, quest'ultima, con la quale Friederich rendeva giustizia dell'aspetto transeunte e didascalico della satira aristofanea, rivitalizzato proprio dal contatto con una dimensione di pura e sfrenata fantasia, nella quale soltanto – come si è visto (cfr. n. 3) – suo fratello August Wilhelm riconosceva l'*ubi consistam* del genere comico come forma poetica.

Friederich Schlegel si poneva anche il problema della struttura drammatica della commedia, allo scopo di rintuzzare una delle critiche che in maniera più ricorrente venivano rivolte all'opera di Aristofane («seine Stücke seien ohne dramatischen Zusammenhang und Einheit, seine Darstellungen in Karikatur und unwahr, er unterbreche oft die Täuschung»): se questa è *ein Rausch der Fröhlichkeit*, «un'ubriacatura di gioia», non bisogna cercarvi alcun tipo di completezza. Infatti, nel genere comico, «nel momento in cui la poesia dello scherzo (*Witz*) nella pienezza del suo entusiasmo spezza tutti i limiti, come nei giochi dionisiaci di Aristofane, la sconnessione (*Unzusammenhang*) dell'arditissima fantasia del poeta si impone al posto dell'unità della connessione abituale». Come scrive Sotera Fornaro nell'*Introduzione* a una recente traduzione italiana del celebre volume sull'origine della commedia attica del 'ritualista' Francis MacDonald Cornford, «il rito, inteso come celebrazione religiosa, pur connotato all'origine del 'comico', non determina strutture drammatiche, anzi, le scardina, perché è espressione del sentimento dionisiaco della vita che non si lascia costringere nel finito. In questa maniera, la riflessione di Friederich Schlegel, che si rivelerà estremamente feconda per la teoria dell'arte e della poesia romantica, finisce però per allontanarsi da una valutazione con-

creta della rappresentazione teatrale e dei suoi meccanismi. [...] Si scavava così un solco profondo tra testo teatrale da una parte e messa in scena dall'altra»<sup>4</sup>. Sarebbe stato poi il giovane Nietzsche, nella *Nascita della tragedia* (1872), sull'onda dell'entusiasmo per il wagneriano trattato *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849), a liberare il teatro greco dalla visione librocentrica nella quale da tempo era precipitato.

Una siffatta visione librocentrica aveva in verità pesantemente condizionato già presso gli antichi la valutazione di Aristofane e della commedia attica del quinto secolo a.C.: sin da Aristotele, il quale, muovendo dall'esigenza di riscattare la poesia *tout court* – e la poesia drammatica in particolare – dall'accusa, formulata da Platone nella *Repubblica*, di turbare, mettendo in scena forti emozioni, l'equilibrio psichico del buon cittadino destabilizzandone l'autocoscienza sociale, aveva condannato soprattutto l'arte comica, o meglio il «riso eccessivo», che produce una μεταβολή, uno sconvolgimento nell'animo dell'uomo<sup>5</sup>, inducendolo ad ammettere forme di buffoneria e persino a compiacersi di comportamenti che in condizioni normali si sarebbero ritenuti disdicevoli e di cui ci si sarebbe vergognati (esplicita, qui, l'associazione tra βωμολοχία e αἰσχύνη)<sup>6</sup>: una vergogna che finisce per colpire non soltanto il singolo individuo che ride, ma l'intera so-

cietà, giacché la commedia mette in scena anche uomini illustri e divinità in preda al riso<sup>7</sup>. Alla commedia Platone sembra in qualche modo attribuire ad esempio la responsabilità di aver avviato quel processo di decostruzione della statura etica della figura di Socrate che nel 399 a.C. avrebbe condotto lo Stato ateniese a decretarne la condanna a morte. È noto, infatti, che nelle *Nuvole*, portate in scena quasi venticinque anni prima, nell'agone dionisiaco del 423 a.C., Aristofane aveva messo in scena l'incendio del Pensatoio di Socrate: e nell'*Apologia di Socrate* (18a-c) è Socrate in persona a rifarsi al testo stesso delle *Nuvole* per riassumere i principali capi d'accusa contro di lui e a fare esplicitamente il nome del commediografo (19b-c) in un celebre passo che avrà verosimilmente ispirato la ricostruzione romanzata e anacronistica proposta poi, vari secoli dopo, da Eliano: nelle *Storie Varie* (II 13), Aristofane viene dipinto come un commediografo triviale e privo di scrupoli, oltre che smanioso di suscitare il riso, che avrebbe preso del danaro da parte degli accusatori di Socrate, il quale, spettatore a teatro e ben riconoscibile dalla maschera dell'attore che lo impersonava, si sarebbe messo in piedi e vi sarebbe rimasto per tutta la durata dello spettacolo, ben visibile agli altri spettatori, avendo 'in gran dispetto' la commedia e gli Ateniesi stessi.

Tralasciando di affrontare il complesso problema del rapporto tutt'altro che lineare di Platone con la commedia attica del quinto secolo, e in particolare con quella aristofanea<sup>8</sup>, mi atterrò qui alla *communis opinio* secondo cui, se per un verso Aristotele ha contribuito ad alimentare quel pregiudizio evoluzionista che avrebbe segnato per sempre la storia del genere comico nella cultura occidentale, sancendo cioè la tassonomia che fa della commedia una forma di espressione poetica subordinata e 'inferiore' rispetto alla tragedia, e le cui origini non ci sono chiare per il fatto di non aver ricevuto da principio un serio riconoscimento (διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν, 1449a37-b1), d'altra parte egli ha riscattato il genere comico dalle accuse platoniche elaborando una prima vera e propria teoria della comicità e, con essa, una definizione di commedia la cui più celebre formulazione si trova in un passo della *Poetica*: «la commedia [...] è la rappresentazione di soggetti inferiori (μίμησις φαυλοτέρων μὲν), non, però, rispetto a ogni [specie di] vizio (οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν), ma [soltanto] del brutto [di cui] è parte il ridicolo (ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον)» (1449a32-34). Vale a dire che il ridicolo non dev'essere imitazione comica di azioni turpi o ripugnanti, ma soltanto di azioni che siano squisitamente risibili;

giacché, si precisa, «il comico scaturisce da un errore o da una bruttezza che non causano né dolore né danno (τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν); ne è esempio evidente la maschera comica: è brutta e stravolta, ma senza sofferenza (οἶον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροῦν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης)» (1449a35-37)<sup>9</sup>. Sulla scia di una considerazione accennata dallo stesso Platone nel *Filebo*<sup>10</sup>, Aristotele sottolinea dunque l'innocuità del ridicolo, e condiziona la sua stessa esistenza al distacco emotivo, all'assenza di sentimenti troppo forti, che possano sconvolgere l'animo umano: il suo requisito è di essere indolore e innocuo, appunto (ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν)<sup>11</sup>. Donde anche la celebre definizione, formulata da Aristotele nell'*Etica Nicomachea*, della 'facezia' come 'giusto mezzo' – praticata da individui arguti quanto garbati, che sanno scherzare con proprietà ed eleganza (τοιούτος μὲν οὖν ὁ μέσος ἐστίν, εἴτ' ἐπιδέξιος εἴτ' εὐτράπελος λέγεται, 1128a32-33) – tra buffoneria grossolana di chi eccede nel ridicolo (οἱ μὲν οὖν τῷ γελοίῳ ὑπερβάλλοντες βωμολόχοι δοκοῦσι εἶναι καὶ φορτικοί, 1128a4-5) e seriosità eccessiva degli individui rozzi e scorbutici (οἱ δὲ μήτ' αὐτοὶ ἂν εἶποντες μηδὲν γελοῖον τοῖς τε λέγουσι δυσχεραίνοντες ἄγροικοὶ καὶ σκληροὶ δοκοῦσι εἶναι, 1128a8-9)<sup>12</sup>. Si tratta, come si vede, di

una elaborazione teorica che presuppone una valutazione etica su soggetto e oggetto del riso che ha influenzato molte delle successive teorie del comico: dall'età medievale a quella post-rinascimentale, sino a Descartes, il quale sembra già implicitamente riconoscere nella dinamica psichica del riso un sentimento di *Schadenfreude*, di sottile e intimo compiacimento, di inconfessato e inconfessabile piacere per la sfortuna altrui, e, soprattutto, a Hobbes, il quale, in una prospettiva più spiccatamente razionalistica, accentua, nell'individuazione della genesi del meccanismo comico, il senso di superiorità di chi ride nei confronti di chi è oggetto del riso – un riso necessariamente 'distaccato', scevro cioè da forme di coinvolgimento affettivo<sup>13</sup>, e addirittura sino a Freud, il quale, nell'analizzare le dinamiche del *Witz*, precisa che «un individuo ci appare comico se, nel confronto con noi, fa un investimento eccessivo sulle proprie funzioni corporali e troppo ridotto su quelle mentali; e non si può negare che in ambo i casi il nostro riso esprime la piacevole sensazione del senso di superiorità che noi percepiamo rispetto a lui»<sup>14</sup>.

Un siffatto impianto teorico fa peraltro da presupposto alla evidente, ancorché non esplicitata, propensione di Aristotele per le commedie 'recenti', nelle quali il riso è suscitato dalla battuta allusiva, rispetto

a quelle 'antiche', in cui invece trionfava la volgarità (EN 1128a22-25)<sup>15</sup>, nonché alla celebre ricostruzione delle matrici letterarie del genere comico, contenuta in Poet. 1448b24-1449a6, a partire dalla drammatizzazione, avviata già da Omero, non già del biasimo ma del ridicolo: «... come Omero fu il massimo poeta nel genere serio [...], così per primo fece intravedere anche la forma della commedia, drammatizzando non il biasimo ma il ridicolo (οὐ ψόγος ἀλλὰ τὸ γελοῖον). Come, infatti, *Iliade* e *Odissea* sono il corrispettivo della tragedia, così il *Margite* lo è della commedia». Come annota Diego Lanza<sup>16</sup>, «coerentemente con la propria definizione di comico, Aristotele tende dunque ad attenuare nella preistoria della commedia le tracce della violenza del giambo». E, ovviamente, «alla rimozione dello *psogos* [e dunque della tradizione letteraria giambografica] dagli archetipi – scrive ancora Lanza (*ibid.*) – corrisponde un'analogia tendenza a rimuoverlo dalla storia stessa della commedia». Dopo avere quindi proceduto alla tripartizione classificatoria della poesia in epica, tragedia e commedia, Aristotele conclude: «se per un verso Sofocle è imitatore uguale a Omero, perché entrambi rappresentano caratteri seri, per altro verso è uguale ad Aristofane, perché entrambi rappresentano personaggi che fanno e agiscono (πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας



ἄμφω); donde, inoltre, alcuni dicono che queste opere sono chiamate azioni drammatiche (δράματα), in quanto imitano persone che agiscono (ὅτι μιμοῦντας δρῶντας)» (1448a25-27). Da Aristotele, Sofocle e Aristofane vengono dunque qui evocati come i due massimi rappresentanti, rispettivamente, della tragedia e della commedia, come Omero dell'epica; ma mentre di Sofocle e di Omero si torna a parlare, il nome di Aristofane non riappare altrove nella *Poetica*. Compaiono piuttosto, in due passi peraltro assai controversi e variamente emendati, altri nomi di commediografi attici: quelli di Chionide e Magnete – considerati iniziatori della commedia attica ed erroneamente dislocati in una fase cronologica posteriore al siracusano Epicarmo (1448a30-34) – e soprattutto il nome di Cratete, implicitamente posto a confronto con la commedia siciliana (cui sarebbe da ascrivere la primazia nella composizione di racconti: «per primo, tra i commediografi ateniesi, abbandonando la forma del giambico, Cratete cominciò a comporre racconti e storie 'universali' [τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ιδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους], 1449b 7-9)». Viene generalmente rilevato che tra la citazione del *Margite* e quella di Cratete vi è un importante nesso di consequenzialità: «nell'un caso e nell'altro Aristotele pare preoccupato di ricono-

scere le tracce del cammino che ha condotto all'affermarsi della vera essenza del comico. È un cammino che [...] cela in sé un forte significato teorico: è vero, Aristotele ricorda, che la commedia trae origine dagli sberleffi improvvisati delle processioni falliche (1449a 11), tuttavia è soltanto con l'abbandono della specifica carica scommatica che la commedia si conquista una vera e propria forma poetica, lo statuto conoscitivo che è della poesia»<sup>17</sup>. Più avanti Aristotele passa infatti a definire la poesia comica secondo le note categorie dell'universale, del particolare e del verisimile: i poeti comici, «dopo aver composto il racconto sulla base di personaggi verisimili (συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων), impongono loro dei nomi qualsiasi (οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν) e non fanno come i compositori di giambi che compongono su un uomo in particolare (καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἱαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν)» (1451b12-15)<sup>18</sup>. Il racconto (μῦθος) permette dunque il passaggio dal particolare all'universale, dal reale al fittizio, dall'episodio giambico all'azione organizzata in una trama coerente e unitaria: che è la dimensione propria della poesia. Se ne ricava pertanto che soltanto con la composizione del racconto e con l'abbandono della pratica scommatica la commedia diventa forma poetica<sup>19</sup>. Ma questa, osserva ancora Lanza<sup>20</sup>, «è deduzione che Ari-

stotele si guarda bene dal trarre. La sua annotazione, come tutte le altre riguardanti la commedia, resta per così dire sospesa e isolata». E non tanto perché Aristotele si riservava di riparlare in un presunto secondo libro della *Poetica*<sup>21</sup>, quanto piuttosto per il sostanziale imbarazzo che avrebbe tradito se avesse dovuto esplicitamente valutare la comicità di Aristofane, di cui pure riconosceva di fatto l'assoluto primato nella storia della commedia greca: la sua peculiare percezione dei crismi del comico lo induceva infatti a obliterare gran parte della produzione comica attica del quinto secolo, giudicata appunto estranea allo statuto della poesia, quale proprio Aristotele aveva provveduto a riscattare dalle accuse di Platone.

Ma qual è l'origine del mutamento di prospettiva che è alla base dell'ambiguo atteggiamento aristotelico? È accaduto evidentemente che, a partire dalla fine del quinto secolo, è mutato il ruolo del poeta drammatico: la sua attività sociale viene trasformata in esercizio individuale; e, una volta venuta meno la forza di attrazione centripeta sino ad allora esercitata dalla città, con i suoi riti, le sue feste e le sue istituzioni, nel processo di formazione della coscienza civica e del senso di appartenenza del singolo alla comunità, il fulcro dell'attività intellettuale si sposta ora nella biblioteca. All'esecuzione pubblica, basata sulla visione e sull'a-

scolto da parte della collettività della *polis*, la quale recepisce in maniera eterogenea il messaggio veicolato per il tramite di una fluida e vitale interazione tra autore ed esecutore, tende a sostituirsi la lettura privata, individuale: dunque quella fruizione libresca del testo teatrale del quinto secolo di cui si diceva all'inizio.

A determinare la peculiare natura e l'evoluzione della commedia attica antica sono stati infatti, com'è noto, due importanti fattori storici: 1) per vari decenni la *polis* ateniese del quinto secolo rappresenta un'entità globale e totalizzante, nella quale l'identità individuale finisce di fatto per coincidere con quella civica; 2) nell'arco dell'ultimo decennio di quel secolo, sotto la pressione degli eventi dell'ultima fase della guerra del Peloponneso, catastrofici per Atene, lo statuto identitario della *polis* democratica si disintegra inesorabilmente.

Una siffatta confusione tra la realtà del tardo quinto secolo e quella del secolo successivo può essere stata alla base del pregiudizio che ha dominato la storia della ricezione del testo di Aristofane nell'antichità. Si tratta, come si sa, di un duplice pregiudizio: a) di carattere morale, per l'aggressività violenta, oscena e scatologica che connota la sua invettiva comica, e che – già, per così dire, 'sterilizzata' sul piano teorico da Aristotele – nella produzione comica delle epoche successive si cercherà via via di neutralizzare relegan-

dola nello spazio angusto della farsa; b) di carattere estetico, per la desultorietà delle sue trame e della sua drammaturgia, quale si può immaginare denunciata nelle riformulazioni teoriche elaborate, dopo Platone e Aristotele, da Teofrasto.

Nei suoi due perduti trattati *Sul ridicolo* (Περὶ γελοίου) e *Sulla commedia* (Περὶ κωμωδίας) Teofrasto sembra aver teorizzato la commedia 'di carattere'<sup>22</sup>, e fu egli stesso, com'è noto, autore di *Caratteri*<sup>23</sup>: in tal senso, la sua riflessione rappresenta il punto d'arrivo di quell'estetica normativa di matrice platonico-aristotelica che sfocerà poi, in età imperiale, nella condanna senz'appello di Plutarco (di cui si dirà tra poco) e dei suoi contemporanei<sup>24</sup>, nonché del conseguente paradosso per cui i drammi di Aristofane divennero, già a partire dall'età alessandrina, oggetto di una instancabile e prolifica attività esegetica (senza la quale i suoi testi, così legati all'*hic et nunc* della rappresentazione, non potevano più essere fruiti), che rese possibile la circolazione, almeno sino al primo secolo d.C., non solo delle undici commedie superstiti ma anche di varie altre commedie successivamente andate perdute<sup>25</sup>, laddove i testi del pur tanto apprezzato, ma poco studiato e commentato, Menandro – più avulsi dalla realtà contingente e per ciò stesso più facilmente fruibili e rappresentabili (grazie anche alla media-

zione della *palliata* di Plauto e di Terenzio), al punto da influenzare invece in maniera decisiva la tradizione della moderna commedia occidentale – restarono sconosciuti sino alle sensazionali scoperte papiracee del diciannovesimo e del ventesimo secolo. Il che spiega perché Aristofane, pure studiatissimo anche nelle scuole per la purezza della sua lingua attica<sup>26</sup>, e al contempo oggetto di infinita curiosità antiquaria sino alla tarda antichità (la quale ravvisò nelle sue commedie una miniera di notizie per l'epoca classica ateniese<sup>27</sup>), finì di fatto per avere scarsa influenza sulla storia e sull'evoluzione della commedia europea.

Il pregiudizio antiaristofaneo, si diceva all'inizio, attraversa tutta l'era moderna – almeno, si è visto, sino all'illuminismo: *tranchant* il giudizio formulato da Voltaire nel *Dizionario filosofico* (1769), sotto la voce *Ateismo*. Ricollegandosi esplicitamente alla severissima censura plutarcea, il razionalista Voltaire, scagliandosi contro i fanatismi e le paure oscurantiste degli antichi, accusa Aristofane di esser stato il primo che abituò gli Ateniesi a considerare Socrate un ateo: «Da noi questo poeta comico, che non è né comico né poeta, ma è piuttosto l'uomo che prepara da lontano il veleno di cui giudici infami fecero perire l'uomo più virtuoso della Grecia non sarebbe stato ammeso a rappresentar farse nemmeno alla fiera di Saint

Laurent; mi sembra molto più volgare e spregevole di quanto non lo dipinga Plutarco»; e, a rincarare la dose, prosegue: «un popolo intero, il cui cattivo governo autorizzava licenze tanto infami, si meritava proprio quel che gli è accaduto, di finire schiavo dei romani, e di esserlo oggi dei turchi».

Ma cosa diceva esattamente Plutarco?

Come viene in genere osservato<sup>28</sup>, in Plutarco il problema, impostato fondamentalmente in termini linguistici, finisce per investire la più ampia questione del realismo in commedia. La differenza tra commedia antica e nuova in termini di realismo e di straniamento è stata sommariamente ma definitivamente tracciata nella sua *Aristophanis et Menandri Comparatio* da Plutarco, dove si insiste sulla diversità di linguaggio: nel primo capitolo dell'opuscolo epitomato, un *excerptum* dall'originale ci informa che ad Aristofane – giammai, invece, a Menandro – l'erudito di Cheronea attribuiva un linguaggio volgare e di cattivo gusto, nonché, *latu sensu*, 'spettacolare' («τὸ φορτικὸν» φησὶν «ἐν λόγοις καὶ θυμελικὸν καὶ βάνανσον ὡς ἐστὶν Ἀριστοφάνει, Μενάνδρῳ δ' οὐδαμῶς», *Mor.* 853a), in quanto smisuratamente denso di artifici verbali ad effetto e di elaborate figure stilistiche quali antitesi, omeoptoti e paronomasie; e viene poi evidenziata l'insostenibile variabilità che connota il suo stile, in cui si mescolano

parole tragiche e comiche, auliche e prosaiche, oscure e correnti, una variabilità che non rende riconoscibile ciascun personaggio dal linguaggio che gli sarebbe invece appropriato. Aristofane, cioè, fa parlare allo stesso modo un re, un oratore, una donna, un mercante, un uomo comune, con effetti innegabilmente stranianti: cui si contrappongono nitidamente gli esiti ben più armoniosi, coerenti e composti dell'arte poetica di Menandro, il quale fa parlare invece i suoi personaggi come persone reali<sup>29</sup>. A siffatte valutazioni di natura squisitamente stilistica si affiancano implicazioni di natura etico-culturale che, come si accennava, vengono generalmente ascritte all'influenza esercitata dall'eredità platonico-aristotelica sulle filosofie ellenistiche di cui è permeata la *Weltanschauung* di Plutarco come di molti altri scrittori di età imperiale: un'eredità che allontana irreversibilmente il Cheronese dal gusto più genuino della commedia attica antica<sup>30</sup> e produce le aspre censure espresse in alcuni celebri passi delle *Questioni conviviali*<sup>31</sup>.

A un siffatto pregiudizio fa da contraltare la visione idealizzata dei commediografi dell'*archaia* come castigatori dei vizi: da questo punto di vista, il più famoso, ma, al contempo, fuorviante, giudizio sulla commedia attica antica resta quello formulato da Orazio nei cinque esametri che aprono la quarta satira del pri-



mo libro dei *Sermones*, laddove il poeta latino, facendo propria un'opinione originatasi in ambiente peripatetico, afferma che caratteristica precipua dei poeti della *comoedia prisca*, ossia dell'*archaia* (rappresentata da quella triade Eupoli, Cratino e Aristofane che divenne poi canonica in tutta l'antichità<sup>32</sup>), era l'*onomastì komodeîn*, l'attacco mosso contro «chi meritava di essere preso di mira perché disonesto, o ladro o adultero o assassino o malfamato per qualche altra ragione» (*si quis erat dignus describi quod malus ac fur, / quod moechus foret aut sicarius aut alioqui / famosus,*), che veniva colpito in piena libertà (*multa cum libertate notabant*)<sup>33</sup>. Ma questa è una visione moralistica e riduttiva: ladri, adulteri o assassini sono gruppi o tipi sociali che nelle commedie di Aristofane hanno un ruolo nullo o del tutto marginale. Com'è stato osservato, «the link he forges in the first instance joins Ar. and the others instead to Lucilius, via an idealized comparison of the political climates of fifth-century Athens and republican Rome and an over-simplified picture of the shared moral function of satire and comedy»<sup>34</sup>.

Vari secoli dopo, Platonio, nel suo trattato *Sui differenti tipi di commedia*, riconosceva il potenziale politico insito nella satira dell'*archaia*: «questi erano gli argomenti della commedia antica: censurare gli strateghi, i giudici disonesti e quanti accumulavano ric-

chezze ottenute illecitamente o conducevano una vita indegna (ὑποθέσεις μὲν γὰρ τῆς παλαιᾶς κωμωδίας ἦσαν αὐταί· τὸ στρατηγοῖς ἐπιτιμᾶν καὶ δικασταῖς οὐκ ὀρθῶς δικάζουσι καὶ χρήματα συλλέγουσιν ἐξ ἀδικίας τισὶ καὶ μοχθηρὸν ἐπανηρημένοις βίον)» (p. 36 rr. 54-58 Perusino). E in Platonio, come in tutta la tradizione grammaticale greca e latina<sup>35</sup>, la politicità della commedia è implicita nel riconoscimento dell'utilità 'sociale' del biasimo, che viene istituzionalizzato nel teatro della polis democratica, ma che si inasprisce poi eccessivamente, inducendo lo stato a regolamentarlo con decreti di censura: quei provvedimenti, in verità assai discussi dalla critica moderna<sup>36</sup>, che avrebbero, a suo modo di vedere, determinato la fine dell'*archaia*. Il luogo in cui questo processo viene canonizzato è un celebre passo dell'*Ars poetica* di Orazio che ci offre la seguente ricostruzione: *successit vetus his [scil. ai tragediografi] comoedia, non sine multa / laude; sed in vitium libertas excidit et vim / dignam lege regi, lex est accepta chorusque / turpiter obtulit sublato iure nocendi* (vv. 281-284). Di qui l'opposizione ἰσηγορία, libertà di parola, vs ὀλιγαρχία, regime oligarchico, istituita da Platonio in un celebre passo del suo trattato: «Sappiamo infatti che il popolo si contrappone per natura e da principio ai ricchi, e gode delle loro disgrazie. All'epoca di Aristofane, Cratino ed Eupoli, i poe-

ti erano dunque intransigenti nei confronti di coloro cui si poteva imputare qualche colpa. Ma in seguito, quando la democrazia dovette arretrare sotto i colpi di coloro che aspiravano a farsi tiranni ad Atene e fu instaurata l'oligarchia, il potere del popolo passò nelle mani di pochi. Con il prevalere dell'oligarchia, s'insinuò tra i poeti la paura. Non era infatti più possibile motteggiare qualcuno apertamente, poiché coloro che si sentivano vittime dell'oltraggio dei poeti li citavano in giudizio (ἴσμεν γὰρ ὡς ἀντίκειται φύσει τοῖς πλουσίοις ἐξ ἀρχῆς ὁ δῆμος καὶ ταῖς δυσπραγίας αὐτῶν ἦδεται. ἐπὶ τοίνυν τῆς Ἀριστοφάνους καὶ Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος κωμωδίας ἀφόρητοί τινες κατὰ τῶν ἀμαρτανόντων ἦσαν οἱ ποιηταί· λοιπὸν δὲ τῆς δημοκρατίας ὑποχωρούσης ὑπὸ τῶν κατὰ τὰς Ἀθήνας τυραννιώντων καὶ καθισταμένης ὀλιγαρχίας καὶ μεταπιπτούσης τῆς ἐξουσίας τοῦ δήμου εἰς ὀλίγους τινὰς καὶ κρατυνομένης τῆς ὀλιγαρχίας, ἐνέπιπτε τοῖς ποιηταῖς φόβος· οὐ γὰρ ἦν τινα προφανῶς σκώπτειν, δίκας ἀπαιτούντων τῶν ὑβριζομένων παρὰ τῶν ποιητῶν)» (p. 33 rr. 12-21 Perusino). Per questo aspetto, Platonio si ricollega a quanto polemicamente affermato dall'anonimo pamphlettista della pseudo-senofontea *Costituzione degli Ateniesi* (II 18), secondo cui il *demos*, pur di salvaguardare la stabilità del quadro politico della città, non

esita a esercitare forme di controllo sulla libertà di espressione dei commediografi: in particolare, la classe dirigente democratica «non consente che il popolo sia portato sulla scena comica e che se ne parli male», e dunque non tollera che vengano attaccate le istituzioni della democrazia ateniese, laddove acconsente e anzi addirittura fomenta l'attacco *ad personam* contro singoli privati cittadini.

Dopo i meritori e in certo senso pionieristici tentativi condotti negli anni Cinquanta del Novecento nelle due monografie di Armando Plebe<sup>37</sup>, l'idea di ricostruire, attraverso una trattazione sistematica e organica, una storia complessiva delle antiche teorie del comico e della commedia non sembra aver trovato ancora un suo coronamento. Numerosissimi sono stati, però, i contributi che, specie nel corso degli ultimi decenni, hanno lucidamente scandagliato singoli aspetti nevralgici dei meccanismi del riso e del comico nella cultura greca e latina<sup>38</sup>, e che, come viene spesso ricordato<sup>39</sup>, continuano ad alimentare uno straordinario moltiplicarsi di occasioni di dibattito critico e di incontri di studio.

Due sono forse oggi le questioni che più di altre attraggono l'attenzione degli studiosi che si occupano di teorie del comico in generale e, più in particolare, del *Nachleben* delle commedie di Aristofane: se e in

qual misura la comicità di Aristofane sia realistica e se e in qual misura essa risulti, per noi moderni, ancora, per così dire, ‘comica’. Per entrambi gli aspetti sarà opportuno muovere dalla seguente constatazione, in verità autoevidente: da una parte la commedia aristofanea rimanda continuamente alla vita quotidiana e a personaggi reali dell’Atene contemporanea, interagendo spesso con gli spettatori – con i suoi spettatori (e va ricordato che se l’*onomastì komodeîn* è tanto più efficace quando rivolto a personaggi ‘eccellenti’, in una situazione qual era quella dello spettacolo teatrale ateniese, che vedeva riuniti tutti i cittadini della polis in realtà nessuno sfuggiva al rischio di vedersi sottratto al tranquillo anonimato di spettatore e vedersi trascinato alla ribalta); dall’altra, si dice, essa è ‘surreale’: basti pensare a qualche esempio di intreccio – una salita all’Olimpo o nella città degli uccelli, uno sciopero sessuale, una congiura o un colpo di stato delle donne, una pace stipulata da un privato cittadino ateniese con gli Spartani, una discesa agli Inferi – o alla composizione dei cori, spesso formati da personificazioni di oggetti, animali o concetti astratti. Per semplificare, si può affermare che il *plot* di una commedia attica antica parte da un problema concreto, in sé tutt’altro che comico – di natura familiare (il conflitto padri-figli, con la più ampia, connessa questione educativa, o

la lotta tra i sessi), sociale (la povertà e l'iniqua distribuzione della ricchezza) o politica (le storture del sistema politico e giudiziario dell'Atene tra fine quinto e inizi quarto secolo, la guerra del Peloponneso): problema che viene poi risolto per mezzo di stratagemmi fantastici o paradossali, che divengono gli effettivi motori della comicità, secondo quella dinamica, ben individuata da Klaus-Dietrich Koch (vd. Koch 1968), per cui, a partire da una *kritische Idee*, ossia dall'individuazione di una sua peculiare condizione di criticità, il protagonista sviluppa un *komisches Thema*. Come conciliare questa duplice dimensione è questione di enorme portata, che sta alla base di molte delle moderne discussioni sulla commedia antica: tutte, sin dall'inizio della storia della sua ricezione, inficiate dalla circostanza che, salvo rare eccezioni, le commedie di Aristofane (come quelle dei suoi rivali), dopo la loro prima rappresentazione non erano più replicate, almeno nel teatro ateniese di Dioniso Eleutereo, e che dunque, pur nate come testi per la scena, finiranno ben presto per diventare testi destinati alla lettura.

Si è detto che l'*archaia* rimanda alla realtà quotidiana di Atene, chiama in causa personaggi storici e interagisce spesso con gli spettatori; eppure essa è, al contempo, più e meno realistica rispetto alla commedia nuova, che è più autonoma e 'autosufficiente', in

quanto drammatizza fenomeni ed eventi 'reali' o attuali, ma non è verisimile<sup>40</sup>.

Di questo equivoco si rese forse conto Michail Bachtin, il quale, com'è noto, nel volume su Rabelais e il suo mondo, pubblicato a Mosca nel 1965<sup>41</sup>, traccia una storia del riso nella letteratura occidentale, e cataloga i celebri quattordici cronotopi rabelaisiani, sulla base dei quali conia la categoria del comico cosiddetto carnevalesco, di cui individua gli archetipi nei generi parodici della letteratura greca antica, in particolare nella satira menippea, genere tradizionalmente considerato nel complesso piuttosto marginale, cui invece Bachtin attribuisce un valore storico-letterario straordinario, e gli esiti estremi nel «romanzo polifonico» di Dostoevskij. Tali cronotopi sono stati poi rivendicati da molti studiosi<sup>42</sup> come propri della commedia attica antica (tra i più importanti, l'elemento fantastico, l'oscenità rituale, l'utopia sociale, la sperimentazione psicologico-morale, la mescolanza dei generi, in prosa e in versi, la pluralità di stili e di toni, il gusto per i bruschi contrasti e le eccentricità, la riflessione filosofica). In particolare, riconoscendo nell'*archaia* l'influsso della carnevalizzazione della letteratura come elusione temporanea delle norme che regolano la vita quotidiana, questi studiosi ritengono che, in quanto erede dei *φαλλικά*, ossia di quegli anti-

chi cortei fallici cui Aristotele, in una delle più conosciute pagine della *Poetica* (1449a9-16), riconduceva le origini del genere comico a partire da un non meglio precisato «principio d'improvvisazione (ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς)», principio dal quale si fa peraltro qui derivare, riconducendola al ditirambo, anche la nascita del genere tragico, questo tipo di commedia non si ispirerebbe a un serio impegno politico, ma, per mezzo dello scherno e dell'invettiva personale, intenderebbe affermare il motivo del 'mondo alla rovescia', il giocoso rovesciamento della realtà quotidiana, ribaltando, sia pure per lo spazio e il tempo circoscritti dell'occasione festiva, l'ordine e i rapporti gerarchici vigenti nella società contemporanea<sup>43</sup>, e concedendo in tal modo ai cittadini comuni di dar sfogo alla loro protesta nei confronti del potere e dell'autorità costituita. In questo nuovo *mood*, caratterizzato dalla temporanea inversione di regole, gerarchie e coercizioni, trionfano i bisogni 'egualitari' del corpo: il richiamo alle gioie del ventre, del vino e del sesso viene sonoramente esibito, in quanto, lungi dall'essere percepito come disvalore, viene valorizzato come un opportuno contraltare alla centralità della morte nella vita dell'uomo, la quale finisce per rappresentare semplicemente uno stadio del perenne ciclo cosmico di rigenerazione della natura. Queste immagini contribuiscono però a



produrre uno stile di commedia tutt'altro che omogeneo, e di certo non rispettoso di quei principi di realismo drammatico che si affermeranno nell'estetica del comico delle epoche successive, e che dunque si ha difficoltà a immaginare che potesse essere un genere teatrale 'popolare' nel senso moderno del termine. Come ha di recente precisato ancora Diego Lanza<sup>44</sup>, «l'opposizione tra ufficiale e popolare, che egli [scil. Bachtin], definisce e sulla quale enfaticamente insiste nella lunga introduzione del suo *Rabelais*, è molto più dell'asettico gioco dell'opposizione polare tra "alto" e "basso", cui lo riduce in Occidente la semplificatoria trascrizione strutturalistica. "Ufficiale" è categoria che soltanto in un regime totalitario può trovare un efficace referente polemico; "popolare" è a propria volta categoria altrettanto precisa, solo che la si riconduca alle matrici nazionali di quel populismo, latentemente mistico, cui è debitrice una lunga e illustre tradizione letteraria russa. Ufficiale e popolare si oppongono dunque nell'introduzione bachtiniana come alla tronfia ceremonialità dei potenti si può opporre la vivace irriverenza dei subalterni»: un modello che – si è detto – lo stesso Bachtin ha difficoltà ad applicare ad Aristofane.

La dimensione politica è centrale per la concezione bachtiniana del carnevale e del *grotesque* nel volume su *Rabelais*: per lui la categoria critico-letteraria

del 'grotesque popolare' è funzionale alla ridicolizzazione dell'autorità, la quale viene rappresentata tramite immagini che la degradano nelle sfere materiali e corporali più infime. Nella cultura ufficiale del Medioevo il riso era marginalizzato e relegato nella sfera del carnevalesco: per converso, Bachtin individua genericamente nell'antichità pre-cristiana una fase storico-culturale il cui il riso e il ridicolo godevano di uno statuto di legittimità nella vita pubblica ufficiale. E del resto la comicità di Aristofane è di fatto del tutto organica al potere: al punto che nel suo citato passo del *pamphlet* antidemocratico pseudosenofonteo si insinua polemicamente l'idea che sia lo stesso regime democratico a favorire, o comunque a permettere la critica dei singoli, attraverso la quale consolidava il potere del demo. È stato opportunamente osservato che «the comic poets use a medium sponsored by the demos to attack the leaders whom the demos has chosen for itself», e che la commedia politicizzata dell'*archaia* «presents the paradox of a popular art form turned against the popular regime it was meant to support and of aristocratic poets exploiting the images and values of a popular form to express antipopular views. [...] This contradiction between popular form and conservative content, between the oppositional laughter of the grotesque and the overtly political criticism of

Old Comedy, may have implications for the decline of that specific form of the genre»<sup>45</sup>.

Per concludere ancora con le parole di Diego Lanza<sup>46</sup>, «troppo spesso Bachtin è stato così saccheggiato piuttosto che meditato [...]. Eppure, almeno per gli antichisti, avrebbe potuto esserci un avvertimento esplicito: Bachtin a Pietroburgo fu allievo di Thaddeus Zielinski, un grande interprete dell'antichità classica e, soprattutto, un intelligentissimo studioso della comicità degli antichi. Come mai dunque, nella sua indagine sul carnevalesco che da Rabelais si allarga in ogni direzione, Bachtin preferì ignorare proprio Aristofane, che non soltanto conosceva bene, ma di cui gli dovevano essere note le complesse analisi di Zielinski?». Dall'opera dello studioso polacco appare infatti – come rimarca Lanza – la consapevolezza della distanza culturale della Grecia del quinto secolo a.C. rispetto al tardo medioevo di Rabelais, che Bachtin eredita e riconosce come distanza anche rispetto alla cultura 'ufficiale' del 'regime' sovietico. «Il silenzio di Bachtin su Aristofane non sembra dunque esserci malgrado l'insegnamento di Zielinski, ma proprio a motivo di tale insegnamento» (*ibid.*).

Com'è stato di recente osservato, «il teatro di Aristofane è organizzato attorno a un sogno di felicità in cui, attraverso la palingenesi della vita politica e socia-

le, si realizzano insieme le pulsioni del cibo e del sesso e l'affermazione della volontà di potere»<sup>47</sup>: si tratta, com'è noto, di quella che Charles Mauron ha definito una irrinunciabile e irriducibile quanto infantile 'fantasia di trionfo'<sup>48</sup>. Sarà forse per questo che, a dispetto del travagliato *Nachleben* delle sue commedie (da qualcuno annoverato addirittura come uno dei «post-Renaissance disasters»<sup>49</sup>, ovvero, in una prospettiva meno pessimistica, come «une face du miracle grec»<sup>50</sup>) – un fenomeno le cui molteplici cause si è cercato in queste pagine di connettere, per un verso, alla storia stessa della trasmissione di quei testi e della loro esegesi, per l'altro, alla peculiare storia delle categorie estetiche e critico-letterarie della cultura occidentale – e a dispetto della loro natura così intrinsecamente 'effimera' da produrre esiti incerti sinanco nelle più scaltrite e raffinate riproposizioni sulle scene moderne, il modello di comicità esperito da Aristofane, con la sua dinamica tensione tra realismo e astrazione, tra satira e farsa, tra motto freudianamente 'tendenzioso'<sup>51</sup> e rutilante *Witz* linguistico, tra virtuosistiche trovate drammaturgiche e folgoranti *exploits* attoriali – compendia in definitiva tutti gli ingredienti in cui i teorici del comico da sempre riconoscono i meccanismi scatenanti della comicità, e resta pertanto unico e a tutt'oggi insuperato.

## NOTE

1 L'esatta citazione nietzschiana è riportata, in lingua originale e nel suo contesto più ampio, in n. 8.

2 Ecco due dei passaggi chiave di un siffatto impianto teorico:

1) Madame de Stäel, *De l'Allemagne* (1810), II 26 (*De la comédie*): «La nuova scuola letteraria, in Germania, possiede un sistema sulla commedia, come su tutto il resto; la rappresentazione dei costumi non basta a soddisfarla: vuole l'immaginazione nella concezione delle *pièces* e nell'invenzione dei personaggi, il meraviglioso, l'allegoria, la storia; nulla le sembra troppo per diversificare le situazioni comiche. I letterati di questa scuola hanno conferito il nome di *comique arbitraire* a questo libero sfogo di tutti i pensieri, senza freno e privo di scopo determinato. Per questo aspetto, essi si rifanno all'esempio di Aristofane, non certo perché approvino la licenziosità delle sue commedie: ma essi sono colpiti dalla *verve* della gaiezza che vi si fa sentire, e vorrebbero introdurre tra i moderni questa commedia audace che si prende gioco dell'intero universo, invece che limitarsi ai soggetti ridicoli di questa o di quella classe della società. [...] Come autori comici, i Francesi sono in vantaggio rispetto a tutte le altre nazioni. La conoscenza degli uomini e l'arte di usare tale conoscenza assicurano loro, da questo punto di vista, una posizione di primo rango; ma qualche volta ci si auspicherebbe, persino nelle migliori *pièces* di Molière, che la satira ragionata occupi un posto minore e che l'immaginazione vi abbia maggior parte».

2) Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823), cap. 2 (*Le rire*): «Il comico è come la musica, ha una bellezza che non dura. Le comme-

die di Molière sono troppo imbevute di satira per poter farmi ridere spesso di un riso allegro, se così posso dire. Quando per rilassarmi vado a teatro, voglio trovarvi una fantasia sbrigliata che mi faccia ridere come un bambino [...]. Aristofane invece cercò di far ridere una società di persone gentili e spensierate che cercavano la felicità con ogni mezzo. Credo che Alcibiade si preoccupasse molto poco d'imitare chicchessia: era felice quando rideva, e non quando s'inorgoglia di sentirsi molto simile a Lauzun, a d'Antin, a Villeroy, o a qualche altro celebre cortigiano di Luigi XIV. [...] Quanto a Molière e alle sue commedie, che m'interessa l'imitazione più o meno felice del buon gusto della corte e dell'impertinenza dei marchesi? Oggi la corte non c'è più, o io mi ritengo almeno uguale a quelli che ci vanno, e quando ho finito di cenare, dopo essere stato in Borsa, se vado a teatro voglio che mi facciano ridere, e non penso a imitare nessuno».

3 Ecco quanto afferma August Wilhelm von Schlegel, nella dodicesima delle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809), a proposito del sapore 'passatista' che assumono ormai agli occhi dei 'romantici' le riproposizioni delle *pièces* di Molière: «In una parola, simili commedie [Il Misanthropo] sono troppo didascaliche e troppo vi si scorge l'intenzione di istruire, dove non si deve mai dare nessuna lezione allo spettatore, se non di sfuggita e come senza badarvi. [...] La classica reputazione di Molière conserva le sue opere in teatro benché esse siano visibilmente invecchiate riguardo alle maniere di società e alla rappresentazione dei costumi. È questo un pericolo che minaccia necessariamente quell'autore comico, le cui opere non posano in qualche modo su una base poetica, ma sono fondate unicamente sulla fredda imitazione della vita reale che non può mai far paghi i bisogni della fantasia. Gli originali di certi ritratti di Molière sono da lungo tempo spariti. L'ingegno che aspira all'immortalità deve esercitarsi su oggetti che il tempo non

possa mai rendere inintelligibili, e dipingere la natura umana e non i costumi di tale o tal altro secolo».

4 Cfr. Cornford [2007], pp. 15-17.

5 Cfr. in particolare R. 388e: «ma non si deve essere nemmeno facili al riso: quando infatti ci si abbandona a una forte risata, la cosa comporta di solito anche una forte mutazione interiore».

6 Cfr. R. 606c: «se in una rappresentazione comica o in privato provi un grande piacere ad ascoltare una buffonata che ti vergogneresti di fare tu stesso e non la disprezzi considerandola cosa disonesta, non assumi forse il medesimo atteggiamento che hai rispetto alle azioni compassionevoli? Infatti tu lasci libero corso e infondi vigore a quegli impulsi che con la ragione frenavi in te stesso pur volendo suscitare il riso, per timore di essere tacciato di buffoneria, e spesso nelle conversazioni private ti lasci trascinare senza rendertene conto a fare il commediante».

7 Cfr. R. 388e-389a: «Perciò non bisogna permettere che si rappresentino uomini di valore in preda al riso, tantomeno se si tratta di divinità».

8 Ché si dovrebbe in tal caso considerare quantomeno il ruolo svolto da Aristofane nel *Simposio*, dove è l'interlocutore principale di Socrate – col quale, ad esempio, nell'enigmatico e tanto dibattuto finale (vd. da ultimo le considerazioni di Canfora 2014, p. 15) concorda, assieme ad Agatone, sul fatto che «l'uomo sapiente deve saper comporre tanto tragedia quanto commedia» [223d], posto che, come afferma nelle *Leggi* [816d-e], «senza le cose ridicole non si possono neppure apprendere le cose serie, come i contrari non si possono apprendere senza i loro contrari» – o il dialogo intertestuale che, nel quinto libro della *Repubblica*, elaborando il suo ideale utopico di stato 'co-

munista', il filosofo instaura con il commediografo autore delle utopiche *Donne all'assemblea*, in cui, con un colpo di stato, le donne al potere aboliscono famiglia e proprietà privata e istituiscono un regime fondato sul comunismo dei beni e del sesso, o l'influenza esercitata dalla caratterizzazione aristofanea di Socrate nella fittizia 'autobiografia' tratteggiata, a una quindicina di anni dalla sua morte, nel *Fedone* (vd. di recente Rashed 2009, con la ulteriore bibliografia ivi discussa); e bisognerebbe anche precisare che lo stesso Platone, nella sua produzione più matura, attenua la drasticità della sua condanna della categoria stessa del comico: nel *Filebo* riconosce che il riso non nasce dall'aggressività, ma dal ridicolo suscitato da una condizione di minorità e di debolezza che sia ἀβλαβής, ossia che non arrechi danno: «diciamo [...] che una persona amica che si trovi in una siffatta condizione [scil. una condizione di debolezza], tale da non arrecare danno agli altri, risulta ridicola» (*Phlb.* 49e). L'aneddotica antica ci dipinge peraltro un Platone che a tal punto amava Aristofane (come pure Sofrone), da tenere accanto al letto i testi delle sue commedie (assieme a quelli del commediografo siracusano), dove sarebbero stati poi appunto trovati al momento della sua morte (*Olympiod. Vit. Plat.* p. 3.65 Westerink = Ar. test. 53a K.-A.), e che avrebbe commemorato il commediografo in un lusinghiero epigramma funebre («le Muse, in cerca di un tempio imperituro in cui insediarsi, trovarono l'anima di Aristofane» [*FGE* 626s. Page = Ar. test. 130 K.-A. con le ulteriori testimonianze ivi citate]). L'immagine del filosofo che a letto leggeva Aristofane ha colpito l'immaginazione di molti scrittori moderni: uno tra tanti, Nietzsche, il quale, nel contesto di quella riflessione su *Lo spirito libero*, contenuta in *Jenseits von Gut und Böse* (II 28), da cui ho liberamente tratto l'aforisma che apre questo mio saggio («Und was Aristophanes angeht, jenen verklärenden, complementären Geist, um dessentwillen man dem ganzen Griechen-



thum verzeiht»), così commenta tale circostanza: «so wüsste ich nichts, was mich über Plato's Verborgenheit und Sphinx-Natur mehr hat träumen lassen als jenes glücklich erhaltene petit fait: dass man unter dem Kopfkissen seines Sterbelagers keine „Bibel“ vorfand, nichts Ägyptisches, Pythagoreisches, Platonisches, – sondern den Aristophanes. Wie hätte auch ein Plato das Leben ausgehalten – ein griechisches Leben, zu dem er Nein sagte, – ohne einen Aristophanes!».

9 Viene generalmente riconosciuta la relazione tra la celeberrima definizione aristotelica del riso e quella, non meno celebre, formulata da Cicerone nel cosiddetto *excursus de ridiculis*, che – come notava Giusto Monaco (Monaco 1974, p. 9) – costituisce la più dettagliata trattazione antica del ridicolo, contenuto nel secondo libro del *de Oratore*, in particolare laddove si afferma che «locus autem et regio quasi ridiculi [...] turpitudine et deformitate quadam continetur» (§ 236): definizione che, resa ulteriormente famosa dalla esplicita citazione fattane da Quintiliano (VI 3.8) all'interno di un altro ampio e non meno celebre *excursus* sul riso nell'arte oratoria, non può non evocare altre importanti teorie del comico e della commedia formulate sin dall'antichità: *in primis*, andrebbe citato il *Tractatus Coislinianus* (su cui vd. *infra*, n. 21), laddove si legge che ὁ σκώπτων ἐλέγχειν θέλει ἀμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος (§ 6). In definitiva, per Cicerone, come già per Aristotele, fonte e punto di partenza del ridicolo è una bruttura fisica o un difetto morale, che debbono però essere colpiti in maniera 'garbata' («haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter»).

10 Cf. in particolare il nesso innocuità-ridicolo instaurato in *Phlb.* 48c: («tutti quelli [...] che aggiungono alla loro illusione [di sentirsi superiori] la debolezza e, quando li si prende in giro,

sono incapaci di vendicarsi, tu sarai nel vero qualificandoli ridicoli») e ribadito in *Phlb.* 49e (vd. *supra*, nota 8).

11 Un nesso, quello tra comicità e insensibilità, destinato a essere poi valorizzato, agli inizi del Novecento, nella celebre teoria bergsoniana del riso. Nel 1900, Henri Bergson (*Du rire. Essai sur la signification du comique*) associava infatti il sentimento del riso a una *anesthésie momentanée du cœur*. Ma già per Cicerone (*de Oratore* II 238) possono suscitare il ridicolo soltanto «quae neque odio magno neque misericordia maxima digna sunt». Come ha spiegato subito prima, l'oratore deve infatti avvalersi del ridicolo con estrema moderazione: «nam nec insignis improbitas et scelere iuncta nec rursus miseria insignis agitata ridetur: facinerosos maiore quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt: miseros illudi nolunt, nisi se forte iactant» (*de Oratore* II 237). Un principio che ben si attaglia proprio alla comicità aristofanea: com'è stato acutamente osservato al riguardo da Douglas MacDowell, «the victim does not suffer any lasting harm; a victim who did suffer lasting harm would evoke sympathy rather than laughter. These are features of clowning and slapstick in modern plays too; and the fact that we find them in already present in Aristophanes justifies us in calling him the father of farce» (MacDowell 1988, p. 12).

12 Per chiarezza, riporto in traduzione la parte iniziale della definizione aristotelica di 'facezia': «poiché nella vita vi sono dei momenti di riposo, e una delle forme in cui questo si esplica è la distrazione accompagnata da divertimento, si ritiene comunemente che vi sia anche in quest'ambito un modo appropriato di relazionarsi agli altri: quali facezie bisogna dire e come, e parimenti anche ascoltare? Sarà importante anche dirle tra persone che siano dotate della nostra stessa qualità di spirito o ascoltarle da persone dotate appunto di questa qualità. È eviden-

te che anche in questo ambito vi sono un eccesso e un difetto del giusto mezzo. Ora, coloro che eccedono nello scherzo sono considerati buffoni e grossolani: desiderando la spiritosaggine a ogni costo e mirando a provocare il riso piuttosto che a fare battute appropriate senza procurare dolore a chi è oggetto dei loro motteggi (μὴ λυπεῖν τὸν σκωπόμενον). Invece coloro che, non essendo essi stessi capaci di dire alcunché di spiritoso, si irritano con quelli che ne sono capaci, sono considerati rozzi e scorbutici. Coloro infine che scherzano in modo conveniente, sono considerati faceti, come a indicare che sono persone dotate di arguzia ed eleganza (οἱ δ' ἐμμελῶς παίζοντες εὐτράπελοι προσαγορεύονται ὡς εὔτροποι)» (EN 1128a1-10). Nella *Retorica* (1381a3-8), definendo l'amicizia in termini di piaceri e dolori condivisi, Aristotele afferma che vengono considerate persone amiche «coloro che sono capaci (οἱ ἐπιδέξιοι) sia di fare che di sopportare uno scherzo», e che sono disposti sia a canzonare sia a lasciarsi canzonare garbatamente (δυνάμενοι τε σκώπτεσθαι καὶ ἐμμελῶς σκώπτοντες (1381a33-36). Un concetto già espresso *in nuce* nella nozione di εὐτραπελία elaborata nell'*Etica Nicomachea* (1108a23-26), dove la «piacevolezza», intesa come buonumore, come urbana spiritosaggine, è specificamente connessa ai piaceri del 'gioco', inteso come scherzo 'rilassato' (περὶ δὲ τὸ ἡδὺ τὸ μὲν ἐν παιδιᾷ ὁ μὲν μέσος εὐτράπελος καὶ ἡ διάθεσις εὐτραπελία, ἡ δ' ὑπερβολὴ βωμολοχία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν βωμολόχος, ὁ δ' ἐλλείπων ἄγροικός τις καὶ ἡ ἕξις ἀγροικία: «per quanto riguarda quella forma di piacevolezza che si trova nel gioco, chi adotta una via di mezzo è faceto, e la relativa disposizione d'animo è appunto quella alla facezia; l'eccesso è buffoneria e buffone chi la possiede; chi ne difetta è un rozzo, e lo stato corrispettivo è quello della rozzezza»), e ripresa nella celebre quanto paradossale definizione di εὐτραπελία come «arroganza moderata dall'educazione (πεπαιδευμένη

ὑβρις)» contenuta nella *Retorica* (1389b11-12). Nozione peraltro assai vicina a quella dimensione della ἐπιδειξιότης che, evocata nel precedente passo della *Retorica* (1381a3-8), viene ribadita e sviluppata, ancora una volta in rapporto alla facezia, nel suo contesto dell'*Etica Nicomachea*: τῆ μέση δ' ἔξει οικεῖον καὶ ἡ ἐπιδειξιότης ἐστίν (1128a16-17), che riporto poi più estesamente in traduzione in n. 15. Su δεξιότης ed ἐπιδειξιότης come termini che, proprio a partire dall'impiego aristofaneico e aristotelico in rapporto alla qualità dell'arte comica, sono entrati a far parte del lessico della critica letteraria, vd., tra altri, Imperio 2004, pp. 121 s. e 301 s., con ulteriore bibliografia.

13 Ne *Les passions de l'âme* (1649), René Descartes scrive: «La derisione o canzonatura è una specie di gioia mista d'odio, proveniente dallo scorgere qualche piccola imperfezione in una persona che ne riteniamo degna; si odia questo male, si gode di vederlo in chi lo merita; quando ciò accade all'improvviso, la sorpresa e la meraviglia ci fanno scoppiare a ridere [...]. Ma questo male deve essere piccolo; se è grande, non si può credere che chi lo ha ne sia meritevole, a meno che non abbiamo un'indole molto cattiva, o non proviamo per lui un odio profondo (art. 178)». Ancora più esplicito Thomas Hobbes, nel *De Homine* (1658): «Gli spiriti animali sono trasportati a una gioia improvvisa da qualcosa di conveniente detto o fatto o pensato da altri; e questa è la passione di chi ride. Infatti, se uno ha detto o fatto qualcosa di rimarchevole, a suo giudizio è inclinato al riso. Parimenti se un altro ha detto o fatto qualcosa di sconveniente, per cui confrontandoci con lui ci sentiamo più bravi di prima, a stento potremo trattenerci dal ridere. E, in senso universale, la passione di chi ride consiste nell'improvviso riconoscimento della propria bravura, a causa di una sconvenienza altrui. Infatti non si ride in genere che per qualcosa di improvviso; e le medesime persone non ridono più volte della medesima cosa e dei medesi-

mi scherzi. Inoltre, non si ride delle sconvenienze degli amici o dei consanguinei, perché non ci sono estranee. Gli elementi che muovono al riso sono tre congiunti insieme: sconvenienza, estraneità e subitanità». Si tratta evidentemente di una concezione razionalistica per cui il comico scaturisce da una oggettiva degradazione dell'oggetto osservato, cui si contrapporranno poi le varie teorie del comico di epoca romantica e post-romantica (da Jean Paul [nel suo trattato propedeutico all'estetica da cui ho tratto la citazione proposta, nella prima pagina, in esergo] a Charles Baudelaire [in *Du rire* (1900)] a Friederich Nietzsche [in *Umano, troppo umano* (1878), I 213]), che – a partire dalla connessione tra comicità e assurdo già riconosciuta da Immanuel Kant, secondo cui «in tutto ciò che è capace di eccitare un vivace scoppio di riso dev'esserci qualcosa di assurdo» (dalla *Critica del giudizio* [1790]) – valorizzeranno le dinamiche dell'assurdo e della follia poste in atto dal 'contrasto soggettivo' tra chi osserva il ridicolo e chi (o ciò che) è osservato in quanto, appunto, ridicolo: e, in definitiva, dalla confusione dei due piani, serio e comico, di chi ride e di chi è oggetto del riso. Al riguardo, si vedano ora le considerazioni sviluppate da Francesco Fiorentino (vd. Fiorentino c.d.s.).

14 Da S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905).

15 Anche in questo caso riporto in traduzione, per chiarezza, l'intero contesto: «tratto tipico della dote del giusto mezzo è anche il garbo (ἡ ἐπιδειξιότης, su cui vd. *supra*, nota 12). Ora, è proprio dell'uomo dotato di garbo dire e ascoltare motti tali da convenirsi a un uomo virtuoso e a un uomo libero. Vi sono infatti alcuni motti che, in sede di scherzo (ἐν παιδιᾷς μέρει), all'uomo di questo genere si addice dire e ascoltare; e lo scherzo dell'uomo libero differisce da quello dello schiavo, come quello

di una persona educata differisce da quello di una persona priva di educazione. Lo si potrebbe vedere anche dalle commedie antiche e dalle nuove: ché per le prime il ridicolo si identificava col turpiloquio (ἡ αἰσχρολογία), per le seconde, invece, piuttosto col sottinteso (ἡ ὑπόνοια); il che differisce non poco dal punto di vista del decoro» (EN 1128a16-25). Per una discussione articolata di questo complesso quanto nevralgico passo rinvio a Halliwell 2008, pp. 307-331, con la bibliografia ivi citata.

16 Lanza 1987, pp. 72 s.

17 Lanza 1987, p. 74.

18 Si tratta di un pensiero che si colloca sostanzialmente nel solco tracciato da Platone nelle *Leggi* (935d-936a), laddove si afferma che nella città ideale commediografi e giambografi che partecipino a pubbliche competizioni potrebbero essere tollerati soltanto a condizione che il loro σκώπτειν sia esercitato «per scherzo (μετὰ παιδιᾶς)» e «senza collera (ἄνευ θυμοῦ)»: in caso contrario, si auspica che vengano pesantemente multati ed espulsi dalle gare, quando non esiliati.

19 Ed è in questo, appunto, che – come ha puntualizzato in particolare Malcom Heath (cfr. Heath 1989, pp. 348-352) – è consistita la grande innovazione di Cratete, che lo distacca non soltanto dai suoi predecessori, Chionide e Magnete, ma anche dalla stessa commedia siciliana.

20 Lanza 1987, p. 75.

21 Almeno a partire da Raffaele Cantarella (cfr. Cantarella 1975), le testimonianze relative alla presunta esistenza di un secondo libro della *Poetica* dedicato alla commedia (quello di cui l'anziano monaco Jorge da Burgos cerca di nascondere la scoperta nel celebre romanzo di Umberto Eco *Il nome della rosa*) sono state da più parti messe radicalmente in discussione. Tra

queste, anche il cosiddetto *Tractatus Coislinianus*, pure appassionatamente difeso come aristotelico da Janko (cfr. Janko 2002), ma che si tende generalmente a considerare una tarda compilazione di scuola peripatetica (vd., tra altri, Nesselrath 1990, pp. 102-162). Più in generale, sulla connotazione squisitamente aristotelica della teoria del riso e della catarsi comica enunciata nel *Tractatus Coislinianus* vd. Sutton 1994.

22 Su questa specifica connotazione dell'estetica teofrastea della commedia vd. Plebe 1952, pp. 39 s., e 1956, pp. 246-251.

23 I rapporti della celebre raccolta teofrastea con la commedia coeva ma anche con quella precedente sono stati da tempo, e ampiamente, appurati. Sulla questione mi limito perciò a rinviare in questa sede a Diggle 2004, p. 8, con la bibliografia citata in n. 26.

24 Pur con alcune illustri eccezioni: tra primo secolo a. C. e secondo secolo d.C. ci si imbatte infatti in sporadiche quanto contraddittorie rivalutazioni dell'invettiva comica di Aristofane e degli altri autori dell'*archaia*. Cicerone, ad esempio, nel *de Legibus* definisce Aristofane *facetissimus poeta veteris comoediae* (§ 37), facendone il fustigatore di divinità straniere e religioni non 'ufficiali', ma, al contempo, teme che l'attacco politico dei comici possa travalicare il limite, trascinandolo nel disdoro anche politici illustri, come il grande Pericle (*de Republica* IV 10). Un atteggiamento ambivalente che permea anche la valutazione della commedia attica antica da parte degli autori della Seconda Sofistica: qui si oscilla infatti tra il riconoscimento, operato da Dione di Prusa nella *Tarsica prima*, del ruolo 'sociale' svolto, nel teatro comico ateniese, dalla *λοιδορία* (cfr. in particolare § 9) – pure immediatamente seguito dalla precisazione che «i poeti comici arrecarono danni tanto quanto benefici alla polis, nella quale finirono per dilagare invettive e buffonerie

(τοιγαροῦν ἔβλαπτον οὐχ ἦπτον ἤπερ ὠφέλουν, ἀγερωχίας καὶ σκωμμάτων καὶ βωμολοχίας ἀναπιπλάντες τὴν πόλιν, § 10)», e la più attualizzata condanna espressa nell'orazione *Περὶ τοῦ μὴ δεῖν κωμωδεῖν* da Elio Aristide nei confronti dell'effetto diseducativo prodotto dagli attacchi e dalle insolenze dei commediografi attuali della città di Smirne, cui l'orazione è rivolta, i quali, falsamente ispirandosi all'approccio paideutico e correttivo delle 'cosiddette parabasi' contenute nelle antiche commedie ateniesi (καὶ ὅσον μὲν, ὦ γῆ καὶ θεοί, τὸ μέσον τῆς τε νῦν κιβδηλίας καὶ ὀπόση τις ἔν γε ταῖς καλουμέναις παραβάσεσι νουθεσία καὶ παιδευσίς ἐνῆν ἐὼ λέγειν, § 28), non assolvono certo più al compito di moralizzare i costumi dei propri concittadini, ma, all'opposto, producono effetti perniciosi sull'educazione dei giovani e sul decoro dell'intera comunità (cfr. soprattutto § 27-29). Più ambigua la posizione di Luciano, il quale afferma nel *Bis accusatus* che «Eupoli e Aristofane erano bravissimi nello schernire cose solenni e canzonare cose serie (δεινούς ἀνδρας ἐπικερτομήσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα, § 33)»: sull'omaggio che parrebbe qui implicitamente tributato da Luciano a due dei tre più celebri maestri dell'*archaia* vd. Braun 1994, pp. 326-331. E la funzione pedagogica svolta dalla libertà di parola nella commedia antica è esplicitamente valorizzata, di contro al carattere meramente mimetico assunto poi dalla commedia 'di mezzo' e dalla commedia 'nuova', nei *Pensieri* di Marco Aurelio (XI 6), il quale menziona appunto ἡ ἀρχαία κωμωδία ... παιδαγωγικὴν παρορησίαν ἔχουσα.

25 Sui riferimenti degli scoliasti all'attività esegetica condotta da alcuni tra i più celebri grammatici alessandrini attivi tra il primo secolo a.C. e il secondo d.C. – quali Didimo e Simmaco – su alcune delle commedie aristofanee non sopravvissute alla selezione delle undici commedie conservate vd. Gudeman 1921, col. 677 rr. 34-57. Quanto, poi, all'esegesi di perduti



drammi aristofanei documentataci dai papiri, i testimoni diretti sono databili sino al terzo secolo d.C. (vd. ora Montana 2012, p. 5 con n. 14). Sul ruolo svolto dal fenomeno editoriale del passaggio dal rotolo di papiro al codice pergamenaceo nel processo di selezione operatosi nella trasmissione della produzione aristofanea, mi limito qui a rinviare alla efficace sintesi fornita ora da Sommerstein 2010 (in particolare pp. 410-412).

26 La consacrazione di Aristofane come autore di scuola risale almeno al primo secolo d.C.: vd. Trojahn 2002, pp. 135-149.

27 Ma Aristofane rappresentava ormai tutto questo già all'epoca di Platone: emblematica la notizia aneddótica relativa a Dionigi II di Siracusa, cui Platone, interpellato dal tiranno sulle letture da fare per acquisire informazioni sulla vita politica ateniese, raccomandò, inviandoglieli in dono, i testi delle commedie di Aristofane (*Proleg. De com.* XXVIII, p. 135 rr. 46-48 Koster).

28 Vd. ad esempio Riu 2006, pp. 80 s.

29 «Nell'elaborazione dei discorsi, sono compresi in lui [Aristofane] il tragico, il comico, il pomposo, il pedestre, linguaggio allusivo, linguaggio comune, dignità ed elevatezza di stile, loquacità e ciancia nauseante. E lo stile, nonostante abbia tante differenze e diversità, non attribuisce a ciascuno il carattere conveniente e appropriato: intendo dire, per esempio, la gravità al re, l'eloquenza al retore, la semplicità alla donna, la prosaicità all'ignorante, la volgarità al mercante; ma, come a sorte, assegna ai personaggi le parole che capitano: sicché non riesce possibile comprendere se a parlare sia un figlio o un padre, un contadino o un dio, una vecchia o un eroe (*comp. Arist. Men.* § 1 [Mor. 853c-d])».

30 Cui pure, com'è noto, attinge ampiamente, in maniera più o meno esplicita, come repertorio preziosissimo di testimo-

nianze relative alla biografia dei personaggi della storia greca del quinto secolo alle quali dà spazio nelle *Vite parallele*: sulla questione mi permetto di rinviare ora a Imperio 2013, con la bibliografia ivi citata.

31 Nell'ambito dell'ampia e articolata discussione sul tipo di intrattenimento letterario da offrire agli ospiti di un simposio, che costituisce l'ottavo Πρόβλημα del settimo libro delle *Questioni conviviali* (§ 1-3, *Mor.* 711a-712d), Plutarco lamenta la scarsa fruibilità della commedia attica antica nelle occasioni simposiali: «quanto alle commedie, quella antica non è consona a uomini dediti alla bevuta simposiale, per via della sua desultorietà; in effetti, nelle cosiddette parabasi, l'impegno e la libertà di parola presentano un eccesso di violenza e di severità. D'altra parte, la propensione alle buffonerie e alle ingiurie risulta sgradevolmente accentuata, tale da determinare un impiego massiccio e incontrollato di un lessico scurrile e di uno stile grossolano» (8.7.3, *Mor.* 711f-712a); e inoltre, ogni commensale dovrebbe poter contare sulla presenza di un γραμματικός che, messo a disposizione di ogni commensale accanto all'οἶνοχος, gli illustri i singoli riferimenti – i quali altrimenti risulterebbero sciocchi e oscuri – ai personaggi storici di volta in volta presi in giro (ad esempio Lespodia in Eupoli, Cinesia in Platone comico, Lampone in Cratino): ma, in tal caso, il simposio finirebbe per diventare un γραματοδιδασκαλείον, un'aula di scuola (*ibid.*)! Significative in tal senso le valutazioni che sull'*archaia* Plutarco esprime anche nel trattato *Sulla differenza tra adulatore e amico*, dove denuncia la circostanza che: «anche i commediografi hanno espresso in teatro molti giudizi severi e di natura politica, ma la mescolanza con l'elemento ridicolo e buffonesco, come una cattiva salsa sui cibi, finiva col rendere vana e inutile la libertà di parola. Per solo risultato si sono attirati una fama di uomini che parlano con malignità ed insolenza, mentre nulla di

utile riveniva agli ascoltatori dalle loro dichiarazioni (ἐπεὶ καὶ τοῖς κωμικοῖς πολλὰ πρὸς τὸ θέατρον αὐστηρὰ καὶ πολιτικὰ πεποιήται [un riconoscimento formulato, ad altro riguardo, anche in *Satyr. Vit. Eur.* (POxy. 1176), F 6 fr. 39 IV, rr. 15-21: πολλὰ καὶ παρὰ τῶν κωμικῶν ποιητῶν, ὡς ἔοικεν, ἅμα αὐστηρῶς λέγεται καὶ πολιτικῶς (su cui vd. Arrighetti 1964, p. 117 e Schorn 2004, p. 245, ad l.)], συμμεμγμένον δὲ τὸ γελοῖον αὐτοῖς καὶ βωμολόχον, ὥσπερ σιτίοις ὑπότριμμα μοχθηρόν, ἐξίτηλον ἐποίει τὴν παρορησίαν καὶ ἄχρηστον, ὥστε περιῆν κακοηθείας δόξα καὶ βδελυρίας τοῖς λέγουσι, χρήσιμον δὲ τοῖς ἀκούουσιν οὐδὲν ἀπὸ τῶν λεγομένων) *Mor.* 68b [*adulat.* 27])». E nella *Aristophanis et Menandri Comparatio*, Plutarco afferma che, all'opposto delle commedie di Menandro, che partecipano di 'sali' innocui e piacevoli, i 'sali' di Aristofane sono amari e aspri, hanno un'acerbità che esulcera e morde (οἱ δ' Ἀριστοφάνους ἄλλες πικροὶ καὶ τραχεῖς ὄντες ἐλκωτικὴν δριμύτητα καὶ δητικὴν ἔχουσι) in lui «l'astuzia non è urbana ma maligna, la rustichezza non è semplice ma sciocca, e il ridicolo non è scherzoso ma risibile, e l'amore non è lieto ma lascivo. E infatti il nostro uomo non sembra aver scritto la sua poesia per un soggetto morigerato, ma turpitudini e lascivie per gli intemperanti, e calunnie e ingiurie per gli invidiosi e i maligni (τὸ γὰρ πανούργον οὐ πολιτικὸν ἀλλὰ κακότηδες, καὶ τὸ ἄγροικον οὐκ ἀφελὲς ἀλλ' ἡλίθιον, καὶ τὸ γελοῖον οὐ παιγνιώδες ἀλλὰ καταγέλαστον, καὶ τὸ ἐρωτικὸν οὐχ ἰλαρὸν ἀλλ' ἀκόλαστον. Οὐδενὶ γὰρ ὁ ἄνθρωπος ἔοικε μετρίῳ τὴν ποίησιν γεγραφέναι, ἀλλὰ τὰ μὲν αἰσχρὰ καὶ ἀσελγῆ τοῖς ἀκολάστοις, τὰ βλάσφημα δὲ καὶ πικρὰ τοῖς βασκάνοις καὶ κακοήθεσιν)» (*Mor.* 854c-d). Per una valutazione generale delle categorie culturali ed estetiche di ascendenza platonico-aristotelica che presiedono ai giudizi sull'*archaia* e sulla *nea* espressi da Plutarco nella *Comparatio* vd. Hunter 2000, pp. 267-276, e ora anche Di Florio 2008, *passim*.

32 Cfr., e.g., Vell. Pat. I 16.3; Quint. X 1.66; [Dion. Hal.] Rh. 8.11.

33 Un giudizio sostanzialmente ripreso poi da Persio, che in un passo non meno celebre della sua prima *Satira* riconosce programmaticamente appunto in Cratino ed Eupoli i padri del genere poetico adottato: ... *audaci quicumque adflate Cratino / iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles, / aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis* (vv. 123-125).

34 Gowers 2012, p. 152. Così anche Holtermann 2004: «die Verengung der Alten Komödie auf moralische Personalsatire findet in Horaz ser. I 4 einen Kulminationspunkt, durch den diese Auffassung des wohl zwei Jahrtausende kanonisiert wird. Es ist für das Verständnis des wohl größten Teils des Aristophanes-Rezeption entscheidend, sich die Implikationen dieser Reduktion bewußt zu machen» (pp. 43 s.).

35 Cfr. soprattutto Sch. Dio. Thr. Prol. De Com. XVIIIa, p. 71 rr. 26-29 Kost.: ἀρχὴν οὖν δεχαμένου τοῦ πράγματος πολλοὶ γεγόνασι κωμῶδοι διακωμῶδούντες, καὶ ἐλέγχοντες τοὺς κακῶς βιοῦντας καὶ τοὺς ταῖς ἀδικίαις χαίροντας, ἀναστέλλοντες τὰς ἀκαίρους καὶ ἀδίκους αὐτῶν πράξεις, καὶ ὠφέλουν κοινῇ τὴν πολιτείαν τῶν Ἀθηναίων; Anon. Cram. I, Prol. De Com. XIb, p. 40 rr. 24-26 Kost.: ἀρχὴν οὖν λαβόντος τοῦ πράγματος πολλοὶ γεγόνασι κωμικοὶ ἐλέγχοντες τοὺς κακῶς βιοῦντας καὶ ἀδικίας χαίροντας, καὶ ἐντεῦθεν ὠφέλουν κοινῇ τὴν πολιτείαν τῶν Ἀθηναίων; Diomed. Ars gramm. 3, Prol. De Com. XXIV2, p. 121 rr. 52 s. Kost.: *secunda aetate fuerunt Aristophanes, Eupolis et Cratinus, qui et principum vitia sectati acerbissimas comoedias composuerunt*; e anche Ael. Donat. Prol. De Com. XXVI, p. 127 rr.28-31 Kost.: *huius autem originis ratio ab exteris civitatibus moribusque provenit. Athenienses namque atticam custodientes elegantiam cum vellent male viventes notare, in vicis et compita ex*

*omnibus locis laeti alacresque veniebant ibique cum nominibus singulorum vitia publicabant; unde nomen compositum, ut comoedia vocaretur; nonché Lex lat. 3, Prol. De Com. XXVII<sup>3</sup>, pp. 129 s. rr. 8-12: ... prior ac vetus comoedia ridicularis extitit; postea civiles vel privatas adgressa materias in dictis atque gestu universorum delicta corripiens in scaenam proferebat, nec vetabatur poëtae pessimum quemque describere vel cui<us>libet peccata moresque reprehendere.*

36 Tra i vari decreti di censura di cui parlano le fonti antiche, i meglio documentati sono senza dubbio il decreto di Morichide, varato all'indomani della defezione di Samo dalla lega delioattica e in vigore negli anni 440/39 e 437/36 a.C., e il decreto di Siracoso, la cui emanazione, legata alla mutilazione delle erme, dunque alla vigilia della spedizione in Sicilia, consente di collocare l'efficacia nel 415/14 a.C. Ma sulla controversa storicità di questo e di altri decreti di censura dei commediografi si veda la equilibrata messa a punto di Alan Sommerstein (Sommerstein 2002 e 2004).

37 Vd. *supra*, n. 22.

38 Tra i quali mi limito a ricordare, per il suo approccio non meno pionieristico, il tentativo esperito in Sifakis 1988 di avviare un'analisi strutturalista di stampo proppiano dello schema narrativo della commedia attica antica.

39 Ad esempio, da Mureddu in Mureddu-Nieddu 2006, p. 1.

40 Su questo aspetto ha richiamato di recente l'attenzione Riu 2006. E sulla polarità «political realism» vs «comic fantasy» vd. ora anche Pauw 2012, in particolare pp. 16-18.

41 Si tratta del celebre volume pubblicato da Einaudi in traduzione italiana (a cura di M. Romano) col titolo: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (Torino 1979).

42 Particolarmente importanti il contributo di Rösler 1991; e le riletture delle commedie aristofanee in chiave ‘carnevesca’ proposte da von Möllendorff 1995, e, più di recente, da Platter 2007.

43 «E che la carica egualitaria dell'*onomastì komodèin* si esaurisse nell'occasione carnevesca della festa dionisiaca, nel rovesciamento effimero del codice socio-culturale vigente, sarebbe provato anche dalla circostanza che gli spettatori (o comunque la maggior parte di essi), pur mostrando di gradire gli attacchi più o meno violenti mossi dai commediografi contro i loro uomini politici, una volta terminato lo spettacolo, non mutavano il loro abituale atteggiamento nei riguardi dell'autorità costituita»: così Mastromarco 1994, p. 28, con il richiamo a Rösler 1991, p. 44, il quale osserva che quegli « stessi spettatori [...] che nell'occasione carnevesca della festa avevano applaudito ridendo, subito dopo, tornati nell'assemblea popolare e alla normalità della vita quotidiana votavano per quelle stesse persone delle quali avevano riso». Come accadde – ricorda ancora Mastromarco 1994, p. 29 – ad esempio in occasione della rappresentazione dei *Cavalieri*: l'attacco violentissimo contro Cleone Paflagone, presentato nei panni di uno schiavo che cerca di plagiare il suo padrone, il vecchio Demo, ossia, fuor di metafora, come un ignobile mestatore politico che trama alle spalle del Popolo sovrano, ottenne il plauso del pubblico lenaico, interamente ateniese; e tuttavia, solo alcune settimane dopo Cleone fu eletto stratego per il 424/23 a.C. da quegli stessi spettatori che avevano attribuito ad Aristofane il primo premio: elezione per la quale Aristofane rimprovererà l'anno successivo, alle Dionisie del 423 i suoi concittadini nei vv. 584b-587a delle *Nuvole*. Analogamente, lo stratego Lamaco, sconfitto come guerrafondaio negli *Acarnesi*, che ottennero il primo premio nell'inverno del 425, solo alcune settimane dopo fu eletto stratego per il 425/24

a.C. Su alcuni importanti correttivi in margine a un'interpretazione squisitamente 'carnevalesca' del potenziale eversivo della commedia antica fa però ora il punto Mastromarco 2008, pp. 177-180.

44 Lanza 2012, pp. 35 s.

45 Edwards 2002, pp. 39-41. Utili, per questo aspetto, risultano anche le importanti precisazioni di Goldhill 1991, pp. 176-188.

46 Lanza 2012, p. 36.

47 Nell'Editoriale scritto da Guido Paduano per «Dioniso» n.s. 1, (Paduano 2011, p. 13).

48 Una fantasia materna: la 'restaurazione della madre perduta' con cui l'uomo esorcizza le sue paure (Mauron richiama il gioco infantile del cucù, in quanto gioco della madre perduta e ritrovata, appunto, in cui il riso sgorga una volta superata l'angoscia della perdita): in particolare la paura dell'abbandono, della povertà, della malattia, della vecchiaia e della morte (cfr. Mauron 1964, pp. 131-149).

49 Nel titolo (*Aristophanes' Nachleben and other post-Renaissance Disasters*) di un contributo dedicato all'argomento da Francois Pauw (Pauw 1996).

50 Parafraza, in questo caso, il titolo (*La survie de la comédie d'Aristophane: une face du miracle grec*) di un capitolo del recente volume su *Le rire d'Aristophane* curato da Simon Byl (Byl 2010).

51 Sulla vitalità di questa come anche di altre categorie della moderna estetica comica (ad esempio quella della brechtiana *Verfremdung*) nella comicità aristofanea preziose le considerazioni di Zimmermann 2006.





## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

ARRIGHETTI 1964

Satiro. *Vita di Euripide*, a cura di G. Arrighetti, Libreria Goliardica Editrice, Pisa 1964.

BRAUN 1994

E. Braun, *Lukian. Unter doppelter Anklage. Ein Kommentar*, Lang, Frankfurt a. M. 1994.

BYL 2010

S. Byl, *Le rire d'Aristophane*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2010.

CANFORA 2014

L. Canfora, *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*, Laterza, Roma-Bari 2014.

CANTARELLA 1975

R. Cantarella, *I «libri» della Poetica di Aristotele*, «Rendiconti Classe Scienze Morali Storiche Filologiche Accademia dei Lincei», 30, 1975, pp. 289-297.

CORNFORD [2007]

F. MacDonald Cornford, *Le origini della commedia attica*, a cura di P. Ingrosso. Introduzione di S. Fornaro, Argo, Lecce 2007 (Tit. orig.: *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, London 1914 [rist. Cambridge University Press, Cambridge 1934]); Edited with Foreword and Additional Notes by Th.H. Gaster, Doubleday Anchor Books, Garden City, New York 1961).

DI FLORIO 2008  
*Plutarco. Il confronto tra Aristofane e Menandro (compendio)*, a cura di M. Di Florio, M. D'Auria Editore, Napoli 2008.

DIGGLE 2004  
*Theophrastus. Characters*, Edited with Introduction, Translation and Commentary by J. Diggle, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

EDWARDS 2002  
A. T. Edwards, *Historicizing the Popular Grotesque: Bachtin's Rabelais and His World and Attic Old Comedy*, in *Bachtin and the Classics*, edited by R. B. Branham, Northwestern University Press, Evanston 2002, pp. 27-55.

FIorentino C. D. S.  
F. Fiorentino, *Modelli storici di comicità letteraria*, in *Teorie del comico. Seminario Napoli 21-22 marzo 2013* (Ricerche Malatestiane, a cura di P. Amalfitano e S. Carandini), in corso di stampa.

GOLDHILL 1991  
S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

GOWERS 2012  
*Horace. Satires. Book I*, edited by E. Gowers, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

GUDEMAN 1921  
A. Gudeman, *Scholien*, in *RE II A 1* [1921] coll. 625-705.

HALLIWELL 2008  
S. Halliwell, *Greek Laughter. A Study of cultural*

*Psychology from Homer to early Christianity*,  
Cambridge University Press, Cambridge-New  
York 2008.

HEATH 1989

M. Heath, *Aristotelian Comedy*, «Classical  
Quarterly» 39, 1989, pp. 344-354.

HOLTERMANN 2004

M. Holtermann, *Der deutsche Aristophanes:  
die Rezeption eines politischen Dichters im  
19. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht,  
Göttingen 2004.

HUNTER 2000

R. Hunter, *The Politics of Plutarch's Comparison  
of Aristophanes and Menander*, in Skenika.  
*Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption.  
Festschrift zum 65. Geburtstag von H.-D. Blume*,  
herausgegeben von S. Göttsche und Th. Heinze,  
Wissenschaftliche Buchgesellschaft,  
Darmstadt 2000, pp. 267-276.

IMPERIO 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi  
Cavalieri Vespe Uccelli, Adriatica Editrice, Bari  
2004.

IMPERIO 2013

O. Imperio, *Il ritratto di Pericle nella  
commedia attica antica. Presenze e assenze  
dei comici nella biografia periclea di Plutarco*,  
«Classica & Christiana» 8, 2013, pp. 145-174.

JANKO 2002

R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a  
reconstruction of Poetic II*, Duckworth, London  
2002<sup>2</sup> (1984).

KOCH 1968

K.-D. Koch, *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, Verlag Friederich Röver, Bremen 1968<sup>2</sup> (1965).

LANZA 1987

D. Lanza, *La simmetria impossibile. Commedia e comico nella Poetica di Aristotele*, in *Filologia e forme letterarie: studi offerti a Francesco della Corte*, a cura di C. Questa, Università degli Studi di Urbino, Urbino 1987, vol. V, pp. 65-80.

LANZA 2012

*Aristofane. Acarnesi*. Introduzione, traduzione e commento, a cura di D. Lanza, Carocci, Roma 2012.

MACDOWELL 1988

D.M. MacDowell, *Clowning and Slapstick in Aristophanes*, in *Themes in Drama. An annual publication edited by J. Redmond*; vol. 10: *Farce*, Cambridge University Press, Cambridge et al. 1988, pp. 1-31.

MASTROMARCO 1994

G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Laterza, Roma-Bari 1994.

MASTROMARCO 2008

G. Mastromarco, *La commedia*, in G. Mastromarco-P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Le Monnier, Firenze 2008.

MAURON 1964

Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Librairie José Corti, Paris 1964.

VON MÖLLENDORFF 1995  
P. von Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Günter Narr Verlag, Tübingen 1995.

MONACO 1974  
G. Monaco, *L'exkursus de ridiculis (de or. II 216-290)*, Palumbo, Palermo 1974.

MONTANA 2012  
F. Montana, in *Commentaria et Lexica Graeca in Papyri reperta (CLGP)*, edd. G. Bastianini, M. Haslam, H. Maehler, F. Montanari, C. Römer, adiuv. M. Stroppa; I 4 (*Aristophanes – Bacchylides*), de Gruyter, Berlin-Boston 2012<sup>2</sup> (2006).

MUREDDU-NIEDDU 2006  
*Comicità e riso tra Aristofane e Menandro. Atti del convegno di studi. Cagliari 29 settembre-01 ottobre 2005*, a cura di P. Mureddu e G.F. Nieddu, Hakkert, Amsterdam 2006.

NESSELRATH 1990  
H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, de Gruyter, Berlin-New York 1990.

PADUANO 2011  
G. Paduano, *Editoriale*, «Dioniso» n.s. 1, 2011, pp. 5-25.

PAUW 1996  
F. Pauw, *Aristophanes' Nachleben and other post-Renaissance Disasters*, «Akroterion» 41, 1996, pp. 161-186.

PAUW 2012

F. Pauw, *Magic Realism in Aristophanes?*,  
«Akroterion» 57, 2012, pp. 1-34.

PLATTER 2007

Ch. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2007.

PLEBE 1952

A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino 1952.

PLEBE 1956

A. Plebe, *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci*, Editori Laterza, Bari 1956.

RASHED 2009

M. Rashed, *Aristophanes and the Socrates of the Phaedo*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» 36, 2009, pp. 107-136.

RÖSLER 1991

W. Rösler, *Michail Bachtin e il «Carnevalesco» nell'antica Grecia* (trad. it. di C. Caponetto), in *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Levante, Bari 1991, pp. 17-51.

SCHORN 2004

*Satyros aus Kallatis, Sammlung der Fragmente mit Kommentar* von S. Schorn, Schwabe, Basel 2004.

SIFAKIS 1988

G.M. Sifakis, *Towards a Modern Poetics of Old Comedy*, «Metis» 3, 1988, pp. 53-67.

SOMMERSTEIN 2002

A.H. Sommerstein, *Die Komödie und das "Unsagbare"*, in *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, herausgegeben von A. Ercolani, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 125-144.

SOMMERSTEIN 2004

A. H. Sommerstein, *Harassing the Satirist: the alleged Attempts to prosecute Aristophanes*, in *Free Speech in classical Antiquity*, Edited by I. Sluiter – R. M. Rosen, Brill, Leiden 2004, pp. 145-174.

SOMMERSTEIN 2010

A.H. Sommerstein, *The History of the Text of Aristophanes*, in *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, edited by G.W. Dobrov, Brill, Leiden 2010, pp. 399-422.

SUTTON 1994

D.F. Sutton, *The Catharsis of Comedy*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham 1994.

TROJAHN 2002

S. Trojahn, *Die auf Papyri erhaltenen Kommentare zur Alten Komödie*, K G Saur, München-Leipzig 2002.

ZIMMERMANN 2006

B. Zimmermann, *Poetics and politics in the comedies of Aristophanes*, in *Playing around Aristophanes. Essays in celebration of the completion of the edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Edited by L. Kozak, J. Rich, Aris & Phillips, Oxford 2006, pp. 1-16.





## INDICE

- 7 Aristofane tra antiche e  
moderne teorie del comico
- 37 Note
- 57 Bibliografia essenziale

# Graeca Tergestina

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da

Olimpia Imperio e Andrea Tessier

- 1 Dionigi di Alicarnasso, *Sulla composizione dei nomi* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), a cura di F. Donadi e Antonia Marchiori, Trieste, EUT 2013, 425 pp. [ISBN 978-88-8303-473-2]
- 2 C. O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nella Grecia antica* (in preparazione)
- 3 A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste, EUT 2012<sup>2</sup>, 157 pp. [ISBN 978-88-8303-386-5]

# Graeca Tergestina

Praelectiones Philologiae Tergestinae

coordinate da

Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier

- 1 Liana Lomiento, *Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste, EUT 2013, 66 pp. [ISBN 978-88-8303-523-4]
- 2 Maria Grazia Bonanno, *La lettura del filologo* (in preparazione)
- 3 Olimpia Imperio, *Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico*, Trieste, EUT 2014, 68 pp. [ISBN 978-88-8303-550-0]
- 4 A. Tessier, *Peani in dattili tra Ellade classica ed età imperiale*, Trieste, EUT 2014, 74 pp. [ISBN 978-88-8303-545-6]

