



VALERIA ANDÒ

Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane

Sulla scena tragica la violenza domina con evidenza l'azione, anzi è l'evento che scandisce il ritmo della tragedia. Come afferma Diego Lanza, la violenza è la minaccia che strutturalmente grava sull'andamento dell'intreccio drammatico in un *crescendo* di emotività fino al suo compimento, dopo il quale la tensione si smorza e la violenza viene allontanata dall'orizzonte della quotidianità.¹

Analogamente Oliver Taplin, a proposito dell'assenza di atti cruenti sulla scena tragica, sostiene che quello che conta non è tanto se la violenza, comunque incombente sui personaggi e sullo sviluppo del dramma, sia agita realmente o no sulla scena, ma invece l'emozione che genera, concludendo che primo e più importante segno dell'efficacia della violenza sulla scena tragica «non è il sangue, ma le lacrime».²

Se è così per la tragedia, genere teatrale totalmente dominato dalle passioni di *eleos* e *phobos*, secondo la teorizzazione aristotelica, come interpretare la violenza comica, quale nesso istituire con la sfera emotiva e in particolare con quali emozioni?

L'analisi della violenza nelle commedie aristofanee conferma subito che, anche a questo riguardo, il teatro di Aristofane rappresenta «un altro mondo», «un mondo alla rovescia», con regole sue proprie, con un proprio sistema di funzionamento, valoriale ed etico. E dunque le risposte fornite al problema della violenza sulla scena comica sono del tutto peculiari.

Comincio con un'affermazione, che di fatto contraddice o almeno mette in questione la definizione stessa di violenza comica; e cioè: nella commedia aristofanea non c'è violenza, almeno non la violenza che genera sangue, morte e dolore di cui trasuda l'epica iliadica e la tragedia. Il dolore, fisico e psicologico, è intrinseco alla violenza inflitta, e dunque non ne è separabile. Pertanto, in un genere teatrale che esclude le lacrime dal proprio orizzonte emotivo mentre la reazione attesa e sapientemente costruita dal poeta è il riso, allora la violenza, che arreca morte cruenta e dolore, deve essere assente. Lo chiarisce ancora una volta Aristotele, nella definizione che dà di commedia all'inizio del 5° cap. della *Poetica*, quando afferma che τὸ γελοῖον, il comico, è una parte del brutto, αἴσχος, un brutto di cui si specifica che è ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, «indolore e che non arreca

¹ D. Lanza, *Les Temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement*, «Métis» III (1988), 5-39, ripreso in D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, 157-186.

² O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978, 161.



danno», proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto ἄνευ ὀδύνης, «senza sofferenza» (1449 a 32 ss.). Netta l'opposizione che il filosofo stabilisce al riguardo con la tragedia, il cui πάθος è un'azione (πρᾶξις) «che provoca danno o sofferenza» (φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά), «come per esempio le manifestazioni di morti, dolori acuti, ferite e simili» (οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαὶ καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα: *Poetica* 1452 b 10-13).

L'assenza di dolore e di sofferenza, determinata dalla morte o da ferite inferte, sembra essere pertanto il tratto distintivo della commedia rispetto alla tragedia. Ed è ovvio che sia così: per un genere teatrale come la commedia, il comico e il riso si pongono come necessario mezzo per esorcizzare il male e il dolore, per consentire il superamento emotivo di passioni altrimenti insopportabili.

È anche vero però che il primo dato che emerge all'analisi è che proprio la morte, in misura anzi debordante e paradossale, è spessissimo minacciata, tanto da costituire il punto culminante del *crescendo* dell'aggressione verbale. Allo stesso modo le lacrime, manifestazione di quel dolore bandito dalla scena comica, sono molto spesso richiamate: οἴμωζε, «devi piangere», è frequentissimo imperativo rivolto all'avversario. Quando cioè la violenza si affida totalmente alle parole, l'eroe comico minaccia il suo antagonista delle più sadiche e perfide modalità di morte, le quali hanno sempre una componente farsesca, o addirittura grottesca: il tipo di morte evocata sulla scena comica rappresenta in sé motivo di riso.

Un esempio per tutti, tratto dai *Cavalieri*. La commedia, rappresentata nel 424, dunque all'indomani dell'assedio di Pilo e la presa di Sfacteria, mette in scena proprio Cleone, il ricco conciapelli che si stava imponendo sulla scena politica di Atene per una linea bellicista di attacco diretto e rapido al nemico, e che aveva condotto la spedizione contro Pilo. Su questo sfondo storico, gravato dalla reale violenza della guerra e dal suo inasprirsi proprio a causa di demagoghi senza scrupoli come Cleone, si sviluppa la trama della commedia che, come afferma con decisione l'*hypothesis*, fu composta con l'intento di abbattere il demagogo. Cleone vi viene rappresentato nel ruolo di Paflagone, schiavo al servizio di Demo, il popolo ateniese personificato, del quale si contende i favori contro il Salsicciaio Agoracrito, malvagio e impostore, che vuole prendere il suo posto presso Demo, con l'aiuto di due servi, identificabili in Demostene e Nicia, protagonisti con Cleone degli eventi bellici di quegli anni. La trama della commedia è pertanto dominata dallo scontro tra Paflagone e il Salsicciaio, per assicurarsi il ruolo di servitore privilegiato di Demo, in una sorta di contesa erotica.³ Nell'agone tra i due personaggi la reciproca minaccia di morte è condotta, come dicevo prima, facendo ricorso a modalità grottesche. Il Salsicciaio, forte della sua competenza professionale, minaccia Paflagone: «Ed io ti riempirò il culo come una salsiccia» (364), cui Paflagone risponde: «Ed io ti trascinerò fuori per le chiappe, la testa in giù» (365), e: «Ti metterò alla gogna!» (367); lo scambio continua in termini

³ Il gioco erotico perverso messo in scena nei *Cavalieri* per rappresentare la carriera politica di Cleone come *kinaideia* è analizzato da V. Wohl, *Love among the Ruins. The Erotics of Democracy in classical Athens*, Princeton 2002, 73-123.



analoghi (369-374: «Pa.: La tua pellaccia la stenderò sul cavalletto. Sal. Ti scuoiereò: voglio fare di te un sacco per rubare. Pa. Ti inchiederò per terra. Sal. Ti farò a spezzatino. Pa. Ti strapperò le ciglia. Sal. Ti taglierò il gargarozzo») finché il primo servo, che sostiene la causa del Salsicciaio contro Paflagone, conclude ai vv. 375-381: «E, quant'è vero Zeus, faremo come i macellai: gli infileremo un piolo in bocca, e poi gli tireremo fuori la lingua per vedere bene e gagliardamente se ha in vermi ... in culo». ⁴ Il supplizio immaginato qui per Paflagone consiste in una reale operazione fatta dai macellai, suggerita dal mestiere del Salsicciaio, che del resto ispira, come abbiamo visto, le minacce di morte: insaccare come una salsiccia, fare uno spezzatino sono modalità di messa a morte adatte ad un macellaio, che di fatto in tal modo tratta Paflagone-Cleone come un animale da macello buono da cucinare. ⁵

Non soltanto nella morte minacciata per l'avversario ma anche in quella desiderata per sé come prova d'amore per Demo le modalità alludono alle differenti competenze sia del Salsicciaio sia del cuoiaio Paflagone: di fronte a Demo cui giurano la loro fedeltà, entrambi si dichiarano pronti a morire ciascuno secondo il proprio mestiere. Paflagone dichiara infatti: «Ma che io perisca, fatto a pezzi, tagliato a strisce di cuoio, se è vero che ti odio e non combatto per te» (768), cui il Salsicciaio risponde: «Pure io, o Demo, se non ti amo e non ti voglio bene, possa essere cotto a spezzatino. E se non credi alle mie parole, su questo (*scil. tavolino*) possa essere grattugiato in un pesto con del formaggio; e, con un uncino da macellaio, possa essere trascinato per i... coglioni fino al Ceramico» (769-772). Il Salsicciaio prevede dunque per sé di finire in una gustosa ricetta di spezzatino al formaggio e infine essere trascinato al cimitero della città, mentre Paflagone-Cleone vuole essere ridotto a strisce di cuoio. ⁶ Di Cleone dunque, il demagogo che poco tempo prima aveva proposto di dare una punizione esemplare ai Mitilenesi, sterminandone gli uomini e riducendo in schiavitù donne e bambini, che aveva

⁴ Le traduzioni sono di G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, II voll., Torino 1983-2006.

⁵ Nella sua analisi sul grottesco a proposito dell'opera di Rabelais, M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 2001 (1965) nota che il grottesco trasforma lo scontro e le armi in banchetti e attrezzi da cucina, e le maledizioni sono tutte condotte secondo il principio dell'abbassamento, elemento costitutivo del comico, tanto da essere orientate, in senso proprio, verso il basso, in questo caso la terra e le parti inferiori del corpo, prima tra tutte il deretano. Per il rapporto tra le teorie bachtiniane e la commedia antica cf. W. Rösler, *Michail Bachtin e il Carnevalesco nell'antica Grecia*, in W. Rösler-B. Zimmermann (a cura di), *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991, 15-51. Sul comico, rinvio alla bibliografia offerta da S. Milanezi, in appendice a M.-L. Desclos (Éd.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, distinta tra testi riguardanti in generale il dibattito sul riso e sul comico nel mondo occidentale e testi specifici sul mondo greco-romano. Tra i molti studi sul comico nel mondo antico segnalò L. Gil Fernández, *La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo*, «CFC(G)» VII (1997), 29-54, con un'analisi del pensiero medico e filosofico, oltre che delle testimonianze retoriche; specificamente sul mondo greco rinvio a S. Halliwell, *The Use of Laughter in Greek Culture*, «CQ» XLI (1991), 279-296 e più recentemente S. Halliwell, *Greek laughter: a study in cultural psychology from Homer to early Christianity*, Cambridge-New York, 2008.

⁶ Che questo tipo di violenze solitamente inflitte agli animali sia connesso alla bestializzazione di entrambi i personaggi è affermazione di C. Corbel-Morana, *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris 2012, 80.



rifiutato le proposte di pace di Sparta e che si era fatto promotore di una politica aggressiva come quella realizzata nell'assedio di Pilo, si prefigura la morte, sulla scena aristofanea, insaccato in una salsiccia o ridotto a strisce di cuoio. Di fronte all'invenzione comica e al grottesco, l'odiato capo politico perde tutto il prestigio conquistato nella realtà storica, mentre il pubblico di cittadini ateniesi ride con gusto e piacere in una risata che, in una sorta di catarsi comica, spegne le tensioni politiche.⁷

Gli effetti del grottesco riguardano più in generale le morti comiche, del tutto prive di dolore o orrore ma soltanto materia di riso, leggero e gioioso. Nelle *Rane*, quando Eaco, a guardia del palazzo di Plutone, inveisce contro Dioniso nei panni di Eracle, colpevole di avere portato via il cane Cerbero, e dunque meritevole del peggiore castigo, gli predice che lo Stige, l'Acheronte, il Cocito non gli daranno tregua, assieme a «l'Echidna dalla cento teste che ti farà a pezzi le viscere mentre ai polmoni ti si attaccherà una murena di Tartesso, e i testicoli insanguinati, con tutte le interiora, ti strapperanno le Gorgoni di Titrante» (473-477). Mostri mitologici sono qui accostati a luoghi reali, come Tartesso, il cui nome richiama il Tartaro, o il demo attico di Titrante: il riuso degli animali o dei mostri della tradizione, adattati alla realtà contemporanea, ne abbassa la dimensione orrificica, nel senso che le Gorgoni non sono in grado di fare paura in quanto rese familiari dalla provenienza da un demo attico, mentre i νεφρώ insanguinati, propriamente «reni» strappati assieme alle viscere, creano subito un facile effetto di riso in quanto eufemismo per ὄρχεις.⁸

Altro crudele esempio di messa a morte nelle *Ecclesiazuse*, quando lo sventurato giovanotto che prevede la sua morte dovendo cedere alle voglie di tre vecchie, invoca almeno che l'ultima delle tre sia collocata in cima al suo sepolcro dopo avere subito il meritato supplizio: «Costei spalmatela ancora viva di pece, saldatele i piedi con piombo fuso intorno alle caviglie, e collocatela là, invece dell'urna, in cima al mio sepolcro» (1108-1111). Eroicamente il giovane vuole essere seppellito proprio là dove è caduto, e vaso funerario dovrà essere la vecchia spalmata viva di cera con i piedi saldati nel piombo.

E nel *Pluto*, il servo Carione rivolto a Cremilo, gli rivela la bruttissima fine che ha previsto per Pluto: «Lo metto in cima a un dirupo, lo lascio e me ne vado: e cadendo di lassù si romperà il collo» (69-70).

Morire di mala morte, andare ai corvi o più esplicitamente andare al *barathron*, reale luogo di Atene di messa a morte per precipitazione riservato ai delinquenti comuni, sono, come è noto, comunissime maledizioni comiche, oltre che strozzarsi mentre si mangia, morire soffocati, impiccati. La morte con ἀγχόνη,

⁷ S. Milanezi, *Le suffrage du rire, ou le spectacle politique en Grèce*, in Desclos (Éd.), *Le rire des Grecs*, cit., 369-396, parla di "catarsi comica", con bibliografia relativa, che nel riso purgherebbe passioni come l'indignazione e la volontà di vendetta del pubblico, mentre l'esperienza del ridicolo inciterebbe gli spettatori al cambiamento e all'azione. In termini analoghi si era espresso H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, a cura di A. Andrisano, Firenze 1990, 135-155.

⁸ È notazione di P. Totaro, nella nota 76 del suo commento alle *Rane* in G. Mastromarco (a cura di), *Commedie di Aristofane*, Torino 2006, II, 607. Sui mostri della tradizione comica cf. A.H. Sommerstein, *Talking about Laughter and other Studies in Greek Comedy*, Oxford-New York 2009, 155-175.



per impiccagione, come notato da Nicole Loraux, è morte tragica femminile, qui sulla scena comica esempio manifesto di morte antitragica.⁹

In sintesi, il personaggio che sulla scena riveste di volta in volta il ruolo di antagonista deve morire, e morire di una morte “ignobile”, ma secondo modalità in sé ridicole.

Questa prima affermazione può trovare conferma nei casi in cui la morte sta per realizzarsi concretamente sulla scena attraverso il ricorso palese alla finzione paratragica. Di quali strumenti allora si serve il poeta quando fa la parodia della tragedia, in particolare delle scene di reale minaccia di morte? Come trasforma la paura e il dolore della morte tragica in motivo di riso?

Un ottimo esempio lo fornisce la lunga parodia del *Telefo* euripideo,¹⁰ del 438, presente in due commedie, gli *Acarnesi* e le *Tesmoforaziazuse*.¹¹ I frammenti superstiti della tragedia consentono di ricostruire che vi era rappresentato un episodio della vicenda mitica del re di Misia Telefo, presente già nei *Canti Cipri* e soggetto tragico anche di Eschilo e Sofocle: figlio di Eracle e di Auge, aveva opposto una strenua resistenza quando la spedizione achea, per errore, era sbarcata nella sua terra; ferito ad una coscia da Achille, poiché la ferita non guariva, consulta l'oracolo che gli rivela che solo lo stesso feritore può risanarlo (ὁ τρώσας ἰάσεται: Eust. *In Il.* p. 46, 42 = *Cypria* fr. 22 Bernabé); dopo questo antefatto recitato nel prologo, la tragedia doveva aprirsi nel momento in cui, sotto mentite spoglie di un mendicante, si reca supplice ad Argo per ottenere la guarigione da Achille, ma, vistosi scoperto, rifugiandosi presso l'altare, minaccia di sgozzare il piccolo Oreste strappato alle braccia di Clitennestra. Nel modello tragico dunque la reale minaccia di morte su un bambino inerme doveva costituire il punto culminante della tensione drammatica.

La trasposizione su registro comico di questa situazione tragica viene messa in scena la prima volta negli *Acarnesi* (326-351), nel 425, dunque tredici anni dopo la rappresentazione della tragedia. Nella commedia l'ateniese Diceopoli, stanco della guerra, stipula in privato la tregua con gli Spartani; inseguito dai vecchi del coro, rudi Maratonomachi del demo di Acarne, che vogliono lapidarlo per la sua impresa pacifista, per stornare la lapidazione, minaccia di uccidere «i più cari dei vostri cari» (326); entra quindi in casa a prendere l'ostaggio che dichiara di avere in possesso. Di fronte a questa minaccia sorge il timore dei vecchi del coro, che si chiedono sgomenti se ha davvero in casa un loro *paidion*, il figlioletto di qualcuno

⁹ N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari 1988.

¹⁰ Cfr. Eur. Frr. 696-727 N.; Kannicht, *TrGF* 5, 680-718; C. Preiser (Hg.), *Euripides: Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, Hildesheim-Zürich-New York 2000. La più recente edizione è quella di F. Jouan-H. Van Looy (Édd.), *Euripide. Tragédies*, VIII, 3, Les Belles Lettres, Paris 2002, 91-132.

¹¹ Per la parodia del *Telefo* negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforaziazuse* riferimento classico è P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, rispettivamente 19-42 e 42-70. Specificamente sugli *Acarnesi* cf. F. Jouan, *La paratragédie dans les « Acharniens »*, «CGITA» V (1989), 17-28 e sulle *Tesmoforaziazuse* cf. H.W. Miller, *Euripides' «Telephus» and the «Tesmophoriazuse» of Aristophanes*, «CPh» XLIII (1948), 174-183. Più in generale le diverse tipologie di parodia sono analizzate da A.M. Komornicka, *Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane*, «QUCC» III (1967), 51-74.



del demo. Ma quando Diceopoli esce da casa, brandendo un coltello con cui minaccia di sgozzare l'ostaggio rapito, i vecchi del coro e gli spettatori si trovano davanti non un bambino ma un cesto pieno di carboni, come lo stesso Diceopoli rivela: «Colpiteme, se volete: lo sgozzerò. Presto saprò chi di voi vuol bene ai carboni» (331). La finzione comica è del tutto scoperta, nel senso che se Diceopoli palesemente minaccia di sgozzare un cesto di carboni, dal canto loro gli Acarnesi protestano dicendo che il cesto è un loro *demòtes*, un compagno d'infanzia amico dei carbonai.

In questo caso dunque il procedimento comico consiste nella trasformazione in oggetto, nella reificazione, di ciò che gli spettatori si aspettavano dovesse essere un corpo, per di più di un bambino innocente. Eppure grazie a un abile gioco verbale, l'oggetto viene antropomorfizzato, nel senso che i coreuti mostrano sgomento, come se la morte reale gravasse sul cesto, quasi che l'essere del proprio stesso demo, coetaneo e amico, umanizzasse l'oggetto, caricandolo di valore.¹² Ma in scena non c'è un bambino: se il sentimento dei coreuti è di reale pena per un cesto di carboni, tanto che depongono a terra le pietre della lapidazione pur di liberare l'ostaggio dalla minaccia, gli spettatori nella cavea, di fronte alla scoperta finzione, possono solo spassarsela per la trovata comica, e magari compiacersi che un loro concittadino pacifista non venga lapidato dai duri carbonai guerrafondai di Acarne. Anzi, proprio la parodia tragica sembra avere la funzione di evidenziare l'impegno sociale e politico della commedia nel momento in cui la città viveva una situazione di guerra.¹³

Nelle *Tesmoforiazuse*, del 411, rielaborando la propria stessa parodia,¹⁴ Aristofane riprende, con ancora maggiore aderenza al modello tragico, la situazione del *Telefo*, con la scena della cattura del piccolo Oreste. La commedia, come è noto, mette in scena Euripide che tenta di sfuggire alla punizione delle donne che lo accusano di avere parlato male di loro nei suoi drammi e stanno dunque per condannarlo. Pensa allora di fare intrufolare l'effeminato poeta

¹² Cf. S. Romani, *Il corpo inventato. I bimbi rapiti di Acarnesi e Tesmoforiazuse*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma 2006, 107-124: «un oggetto inanimato è divenuto, grazie a una strategia descrittiva tutta e solo verbale, una creatura vivente, in grado di polarizzare un tale flusso di sentimenti da risultare il perno grazie a cui Diceopoli riesce a scampare alla lapidazione immediata» (112).

¹³ Cf. H. Foley, *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «JHS» CVIII (1988), 33-47, che nota che in Diceopoli-Telefo si identifica lo stesso poeta («Through both Dikaiopolis/Telephus and the parabasis, Aristophanes asserts his value as a true citizen of Athens»: 37), il quale usa la tragedia per difendere la forte autorità morale e la capacità del suo teatro di intervenire criticamente nella politica. Diversa invece la sua interpretazione dell'uso del *pathos* tragico, che ritrova nella pietà che il cittadino Diceopoli nei panni di Telefo-mendicante doveva suscitare.

¹⁴ Gli elementi drammaturgici di continuità o di differenza rispetto al proprio stesso modello degli *Acarnesi*, oltre che rispetto al modello tragico, sono evidenziati da J. Jouanna, *Structure scénique et personnages: essai de comparaison entre les «Acharniens» et les «Thesmophories»*, in P. Thiery - M. Menu (Édd.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari 1997, 253-268. Un'approfondita analisi della parodia tragica che rivela la stretta connessione tra le due commedie è condotta da R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*, Roma 2005, 319 ss.



Agatone al Tesmoforio, dove le donne sono riunite per celebrare la festa, col compito di prendere le difese del poeta. Dopo il rifiuto di Agatone, è il Parente di Euripide a tentare l'impresa, dopo essersi depilato e travestito da donna. Una volta scoperto dalle donne che lo assalgono minacciosamente, inscena quindi la situazione paratragica del *Telefo*: come il re misio, strappa dalle braccia di una delle donne una bambina, novella Oreste che ha cambiato sesso, minacciando di sgozzarla con un coltello e di arrossare col suo sangue l'altare. Ma ecco che, con un ulteriore distanziamento e rovesciamento comico, la bambina presa in ostaggio si rivela essere nient'altro che un otre di vino, in più fornito di scarpette persiane: «E tu, togliti la vestina cretese, presto. Della tua morte, bambina, devi accusare una sola donna: tua madre. Ma che roba è questa? La ragazzina è diventata un otre di vino, con le scarpette persiane». (730-734). Nel modello tragico è Clitennestra la madre dal cui seno Telefo strappa Oreste, qui la madre della bambina-otre rivela, proprio in questa scena di presa in ostaggio, il solito tratto misogino che fa delle donne delle ubriacone, tanto che si portano appresso alle feste religiose un otre di vino avvolto in fasce; per di più, questa madre, esasperando la tensione comica, della bambina-otre, con cura e amore, vuole raccogliere il sangue-vino, perché non venga inutilmente versato e dunque perduto: «Ahimè, figlia! Dammi la bacinella sacrificale, Mania: così potrò almeno raccogliere il sangue della mia creatura» (754-755).

Negli *Acarnesi* dunque il sentimento dei coreuti verso la cesta sgozzata era una sorta di solidarietà al demo per via del processo di umanizzazione dell'oggetto, amico e compagno dei carbonai, qui nelle *Tesmoforiazuse*, con la perdita della forte componente politica della più antica commedia, l'amore di madre verso l'otre altro non è se non amore per il vino, anch'esso umanizzato tanto da suscitare sgomento se versato invano.¹⁵

Identico lo schema paratragico in entrambe le commedie, *Acarnesi* e *Tesmoforiazuse*, che, in relazione al nostro tema, mi pare esplicitino, nella forma più manifesta, l'assenza di violenza e di morte cruenta dalla scena comica: là dove nel modello tragico la morte è minaccia reale che grava pesantemente e dolorosamente, deliberatamente il poeta comico trasforma in oggetti materiali, un cesto di carboni o un otre di vino, quello che era un corpo sottoposto alla minaccia della morte e al dolore che ne deriva. Se il corpo si reifica, la morte scompare, e la minaccia di morte sulla scena è solo trovata comica. Il distanziamento comico che trasforma un corpo di bambino in oggetti, per altro di scarso valore, trasforma al contempo l'emozione tragica di pietà e paura in ilarità gioiosa, arricchita, nella commedia politica degli *Acarnesi*, dalla soddisfazione e dal sostegno all'impresa del

¹⁵ Ancora Romani, *Il corpo inventato*, cit., sottolinea quanto in questa commedia siano evidenziati i temi dell'accudimento e della nutrizione, che determinano un'identità di tipo biologico delle donne al Tesmoforio rispetto all'identità sociale dei coreuti degli *Acarnesi* in relazione all'otre del proprio demo.



protagonista: in tal modo la parodia tragica inventa in modo originale una realtà nuova, distante dal modello e creatrice di nuovo senso.¹⁶

Ancora in riferimento alla parodia tragica può intendersi il passo delle *Vespe* (vv. 523-524), quando Filocleone, maniaco dei tribunali, invoca per sé la morte gloriosa di Aiace buttandosi sulla spada, se dovesse essere sconfitto nell'agone giudiziario: la modalità eroica di suicidio, ben diversa dalle morti "ignobili" della scena comica, si adatta bene alla caratura eroica del personaggio, che infatti spesso nel corso della commedia fa ricorso allo stile paratragico. Ma anche in questo caso la morte è solo burlesca, anzi, nel finale, Filocleone guida trionfalmente tra passi di danza l'uscita di scena, ben lontano dunque dall'agognato suicidio di spada.¹⁷

Se la morte è assente dalla scena comica, analogamente anche il sangue versato deve trovare sostituti e cambiare statuto: oltre che nella scena delle *Tesmoforiazuse*, in cui si versa il vino dall'otre-bambina, altra celebre scena di parodia del rituale sacrificale è quella della *Lisistrata*, quando le donne pronunciano il loro solenne giuramento di non concedersi ai loro mariti su un otre di vino (209 ss.): in entrambi i casi, il vino, unico "sangue" ammesso sulla scena comica, proprio perché riconducibile al vizio del bere delle donne, non va versato ma bevuto, per di più in questo caso non mescolato. Quel che è certo è che questa trasformazione consente il passaggio emotivo ad un'atmosfera di gioiosa convivialità e di pace, obiettivo dell'azione sovversiva di Lisistrata e delle sue compagne.¹⁸

Se il sangue non ha spazio, al suo colore rosso si allude spesso, nelle molte situazioni di minaccia di morte o di battiture a sangue. Per esempio, negli *Acarnesi* (320), il corifeo invita i compagni a lanciare sassi e «cardare» (καταξάινειν) Diceopoli, confezionandogli la *phoinikès*, che è sì la divisa rossa degli spartani ma che qui evoca il sangue. E sempre negli *Acarnesi* Diceopoli minaccia Pseudartabano di fargli un bagno «nella porpora di Sardi» (112).¹⁹

¹⁶ Cf. G. Jay-Robert, *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon 2009 che, a proposito del ruolo della paratragedia afferma: «Avec Aristophane, la parodie devient une création originale, parce que c'est à partir de la subversion de l'écriture d'autrui qu'il construit son propre *logos* et qu'il fait réfléchir sur les principes de la poétique. L'intertextualité doit donc être nécessairement affichée et signalée, dans la mesure où c'est l'écart qui porte le sens, c'est dans ce décalage entre le langage des autres et le sien qu'Aristophane définit sa propre comédie» (133).

¹⁷ Per una recente lettura della commedia cf. S. Jedrkiewicz, *Bestie, gesti e «logos»: una lettura delle «Vespe» di Aristofane*, «QUCC» n.s. LXXXII (2006), 61-91, che evidenzia le connotazioni eroiche di Filocleone, il suo linguaggio paratragico, le "morti" che inscena (il tentato suicidio di spada ai vv. 752-757, seguendo in questo l'interpretazione di messinscena di A.H. Sommerstein (Ed.), *Aristophanes, Wasps*, Warminster 1983, *ad loc.*, e lo svenimento al v. 997), e soprattutto nel finale il trionfo della commedia e del gesto sulla tragedia e sul *logos*, manifestandosi in ciò il messaggio politico del poeta, che, contaminando umano e non umano, destruttura il *logos* dei capi politici come Cleone.

¹⁸ Su questa scena di giuramento e sullo scambio tra sangue e vino cf. M.J. García Soler, *Sangre y vino en el juramento de «Lisistrata»* (vv. 181-239), «QUCC» n.s. LXXII (2002), 91-110.

¹⁹ Quest'ultimo passo è richiamato da P. Mureddu, *Metafore tragiche, metafore comiche: il gioco delle immagini*, in E. Medda - M.S. Mirto - M.P. Pattoni (a cura di), ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a. C.*, Pisa 2006, 193-224, tra le metafore con le quali si allude al sangue per altro "rigorosamente vietato".



Più in generale la violenza fisica assume le stesse caratteristiche della morte, in quanto viene minacciata facendo ricorso a modalità farsesche, ai limiti del reale. Per esempio nelle *Ecclesiazuse* la vecchia, nel contrastare la ragazza con cui contende il giovanotto, le augura «Ti si marcisca il buco, ti si schianti il giaciglio quando vorrai fottere! E sul letto un serpente tu possa trovare, e stringertelo quando avrai voglia di baciare» (906-910).²⁰ Nella *Pace*, Trigeo immagina castighi per i fabbricanti di armi o per chi vuole fare lo stratego, augurando ai primi di essere catturati dai pirati e mangiare soltanto orzo (449) e al secondo di essere steso sulla ruota e sferzato come uno schiavo che intende fuggire (452). Il supplizio della ruota è del resto richiamato frequentemente nelle commedie, in quanto riservato ai peggiori delinquenti o, come qui, agli schiavi.

Ora, se, come mi pare, la violenza è assente dalla scena comica, si potrebbe in tal modo spiegare il fatto che i pochi studi sulla violenza comica si sono concentrati su aspetti performativi, nel senso che riguardano la collocazione nel dramma dei molti scontri fisici, cioè se fuori scena o in scena, i personaggi coinvolti negli scontri e in quali parti dell'azione drammatica.

È questo il caso dell'articolo di Maarit Kaimio, *Comic violence in Aristophanes*, del 1990,²¹ che rappresenta a tutt'oggi una puntuale e utile rassegna. L'autore, definendo "violenza" le molte scene di battiture, aggressioni fisiche, scontri, ne rileva la forte carica farsesca e ridicola, del tutto consona al genere. Lo stesso Aristofane del resto dichiara che le percosse e le battiture costituiscono modalità banale di suscitare il riso, tanto che le ha bandite dalla sua poetica. Nelle parabasi delle *Nuvole* e della *Pace* orgogliosamente il coro rivendica rispettivamente: «E non c'è il vecchio che, mentre recita la sua parte, picchia col bastone l'interlocutore, per nascondere il basso livello delle battute» (541-2) e: «Fu lui a togliere di scena il personaggio dello schiavo che scappa, che imbrogliava e che prende bastonate. [...] Eliminato questo genere di volgari trivialità e di buffonerie plebee ha costruito per noi una grande arte» (743-749).

Ma, per quanto definite «buffonerie plebee», le battiture, riconducibili forse alle origini rituali del genere, sono frequentissime nelle sue commedie, sotto forma di sberle o di bastonate,²² come segnala il verbo τύπτομαι, una sorta di indicazione di regia che indica che la battitura sta avvenendo sulla scena.

Più interessanti gli altri casi analizzati da Kaimio, in cui si assiste a scontri fisici o battaglie tra il coro e un personaggio, di solito l'eroe protagonista che viene contrastato nel suo progetto, o tra due semicori: il primo caso è rappresentato dalla

²⁰ Per questa commedia la traduzione è di R. Cantarella, *Aristofane. Le commedie*, Milano 1964.

²¹ M. Kaimio, *Comic Violence in Aristophanes*, «Arctos» XXIV (1990), 47-72. Sugli elementi farseschi in Aristofane cf. C.T. Murphy, *Popular Comedy in Aristophanes*, «AJPh» XCIII (1972), 169-89, e nota successiva.

²² G. Dobrov, *The Dawn of Farce: Aristophanes*, in J. Redmond (Ed.), *Themes in Drama X* (1988), 15-31, 21 dopo avere elencato gli elementi criticati agli avversari nelle parabasi, mostra poi quanto «every practice criticized by the poet is attested, often widely, in his own plays». D.M. MacDowell, *Clowning and Slapstick in Aristophanes*, in Redmond (Ed.), *Themes in Drama*, cit., 1-13, ritiene che le violenze fisiche sulla scena liberano l'aggressività dello spettatore, intendendo in tal modo la «catarsi comica», su cui vd. *supra* la mia nota 7.



lapidazione di Diceopoli da parte del coro negli *Acarnesi*, resa esplicita da quel βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε, παῖε παῖε (281-282), riprodotto dall'analogo παῖε παῖε del coro dei *Cavalieri* contro Paflagone (247 ss.); inoltre dalla battaglia tra il coro delle vespe, nell'omonima commedia, e Bdelicleone (422 ss.; 430 ss.) che, per difendersi, intima al servo Xantia il solito παῖε παῖε (456); simile scontro anche negli *Uccelli*, tra il coro e i due eroi protagonisti, Pisetero e Evelopide (343 ss.), nel quale l'attacco è condotto «becco in resta» (κάθεσ τὸ ῥύγχος: 364), adattando il linguaggio bellico alle peculiarità fisiche dei pennuti guerrieri: Ἔλκε, τίλλε, παῖε, δεῖρε (365) «tira, spenna, batti, scuoi!».

La battaglia tra due semicori trova nella *Lisistrata* la sua rappresentazione più interessante, in quanto drammatizza il conflitto tra i sessi che fa da sfondo all'intera commedia. Uomini e donne si servono di differenti strumenti di lotta: il coro maschile vuole appiccare il fuoco alle donne asserragliate nell'Acropoli, che si difendono gettando acqua: fuoco ed acqua costituiscono l'opposizione archetipica che, nel pensiero biologico e filosofico, è contrassegnata da una forte connotazione di genere.²³ Qui nella commedia il fuoco maschile viene inteso dalle donne come eccesso di secchezza dovuto all'età avanzata del semicoro di vecchi, tanto da essere degradato a fuoco della pira funebre (374), mentre le secchiate d'acqua delle donne hanno il potere, come una sorta di bagno nuziale (378), di farli rifiorire. Il fuoco maschile che intendeva espellere dalla città l'elemento di disturbo viene invece vinto dall'acqua femminile. Questo scontro da "torte in faccia" soltanto a livello verbale è scandito da un linguaggio aggressivo e minaccioso: per esempio il coro maschile minaccia «Se non taci, a furia di botte ti sgranerò quella vecchia pelle» (364), cui le donne rispondono «ti roderò i polmoni e ti strapperò le viscere» (367), in un *crescendo* che continua anche dopo l'ingresso in scena del Commissario della città, con minacce di calci e esposizione alla gogna.

Kaimio, il cui principale obiettivo è cogliere la rappresentazione della violenza sulla scena o fuori scena, oltre che individuare i personaggi coinvolti nello scontro, conclude che la violenza, o meglio ciò che l'autore definisce in tal modo, costituisce parte essenziale dello spirito carnevalesco delle commedia.

Questa affermazione può anche essere condivisibile, a patto però di segnalare la differenza sostanziale nella stessa nozione di violenza, quale si incontra nella poesia epica e tragica. Non basta cioè, come fa l'autore, evidenziare la differente funzione drammatica che la violenza riveste nei due generi.²⁴ Proprio perché collegata al carnevale e alla farsa, la violenza comica non è violenza: costituendo parte essenziale dello spirito carnevalesco delle commedia, la violenza, per dirla con Aristotele, è "indolore", e dunque ne viene destrutturata la nozione.

Un'altra recente analisi di tipo performativo sulla violenza drammatica, totalmente dedicato alle convenzioni che determinano il taboo della morte e del sangue sulla scena tragica, dedica anche alcune pagine a tale convenzione sulla

²³ Così M. Dorati, *Acqua e fuoco nella «Lisistrata»*, «QUCC», n.s. LXIII (1999), 79-86.

²⁴ Lo stesso autore dedica uno studio alla violenza tragica: M. Kaimio, *Violence in Greek Tragedy*, in T. Viljamaa - A. Timonen - C. Krötzl (Eds.) *Crudelitas. The Politics of Cruelty in the Ancient and Medieval World*, Krems 1992, 28-40.



scena comica. L'autore, A.H. Sommerstein, afferma che la proibizione dell'uccisione riguarda anche gli animali e individua in due commedie, *Pace* e *Uccelli*, indizi di tale taboo.²⁵ Il riferimento è alla scena del sacrificio della pecora nella *Pace*, preparato con cura nei dettagli del rituale, finché al momento dello sgozzamento il servo afferma: «Ma non è lecito [...] A Pace non piacciono le uccisioni: non bisogna lordare di sangue l'altare» e Trigeo conclude pertanto di condurla dentro casa per il sacrificio (1018-1021). Analogamente negli *Uccelli* Pisetero invita il coro a rientrare in casa per sacrificare il capro agli dei (1056-57). Sommerstein, riguardo a questi due casi, ritiene che, se certamente dovevano esserci motivi religiosi che impedivano che sulla scena venisse rappresentato interamente il rituale sacrificale, è anche vero che il sacrificio costituisce momento importante e serio della vita familiare e comunitaria, e che è pertanto impensabile la sua rappresentazione al di fuori dei reali momenti di celebrazione.

A queste considerazioni, certamente condivisibili, vorrei aggiungere che la non rappresentazione sulla scena comica del sacrificio animale si colloca sullo stesso piano di quanto prima affermato circa l'assenza di qualunque tipo di morte, e di morte cruenta in particolare, dal genere comico: la morte umana genera sofferenza, il sacrificio di un animale è momento centrale della ritualità religiosa. Né la morte umana né il sacrificio animale fanno ridere: mentre il secondo è sempre esplicitamente bandito, la prima può far ridere, come abbiamo visto, se prefigurata secondo modalità farsesche.

Un problema interpretativo può costituire il finale delle *Nuvole*, cioè la famosa scena dell'incendio del Pensatoio: ancora una volta la violenza non provoca morti ma solo la cacciata dei nuovi maestri, Socrate compreso, che uscirà dall'esperienza solo "affumicato", come lascia intendere quell'*ἀποπνιγήσομαι* della sua battuta finale («Soffocherò»: 1504), e le parole conclusive di Strepsiade *δίωκε, παῖε, βάλλε* («Inseguì, batti, colpisci»: 1508).²⁶ La scena dell'incendio viene provocata da un'altra scena, che Kaimio definisce correttamente «very funny and very serious», cioè la battitura di Strepsiade ad opera del figlio, che arriva fino alla minaccia di battere anche la madre, segnale considerato dal padre di insopportabile immoralità, tanto che determina la decisione di sopprimere la nuova educazione che ha condotto alla legittimazione di tali crimini. È possibile ritenere che la violenza dell'incendio finale perda il suo tono farsesco? Oppure il condizionamento che determina nella critica moderna la vicenda storica di Socrate e lo scandalo del suo processo deforma la lettura fino ad attenuare la comicità? Certamente serio, mi pare, è il messaggio di politica culturale che la violenza rappresentata trasmette.²⁷

²⁵ A.H. Sommerstein, *Violence in Greek Drama*, «Ordia prima» III (2004), 41-56.

²⁶ Che Socrate non muoia è affermato da ultimo da A. Casanova, *Incendio finale nel teatro classico: Nuvole e Troiane*, in ΠΟΙΚΙΛΙΑ. *Studi in onore di M.R. Cataudella*, La Spezia 2001, 279-289, 283 non solo per via del dato che «nessuno viene mai ucciso nella commedia antica», ma anche attraverso l'analisi dell'intero passo; l'A. discute anche delle modalità di inscenare l'incendio, forse soltanto con l'uso di qualche fiaccola.

²⁷ Sulla complessa questione del Socrate aristofaneo in rapporto al momento storico-culturale mi limito a citare F. Turato, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Aristofane, Le Nuvole*, Venezia



Mi avvio alla conclusione.

Se la commedia costituisce un genere teatrale opposto e complementare alla tragedia, ciò potrebbe rappresentare la ragione profonda del trattamento comico della violenza. Entrambi i generi teatrali si corrispondono per differenza: la tragedia con i suoi modelli “alti”, buoni da parodiare, la commedia col suo “basso materiale e corporeo”, per dirla con Bachtin, e la sua parodia dissacrante. La tragedia mette in scena la sofferenza dell’essere umano, il suo destino doloroso proprio in quanto preda della violenza, umana e divina, e della follia distruttiva.

La commedia è il genere necessario all’accettazione stessa della poesia tragica, proprio perché ne fornisce una salutare e rigenerante parodia e ne costituisce il polo oppositivo.²⁸

E se è così, allora l’esclusione della violenza dalla scena comica è determinata non solo in generale dai condizionamenti del genere, ma dalla precisa volontà del poeta che esclude dal suo orizzonte artistico proprio l’elemento che della tragedia è costitutivo.

Mostrando della violenza il suo rovesciamento comico, finisce per abbassarla fino ad annullarla del tutto; riempiendo i suoi versi di percosse, battiture, minacce di morte per scorticamento o insaccamento in una salsiccia, pone deliberatamente la violenza ai margini; facendone oggetto tanto paradossalmente debordante, la esclude ricacciandola in forma parodica nell’universo tragico. Se l’ostaggio minacciato è un cesto di carboni o un otre di vino, la violenza si trasforma in comicità.

Ma non soltanto: la violenza, in particolare la violenza bellica e politica, era l’esperienza che il pubblico di cittadini ateniesi viveva in quegli anni. Sicché, trasponendo su un registro comico dati e personaggi reali, ne riduce la portata e dunque esorcizza la violenza reale della contemporaneità.²⁹ Cleone insaccato in una salsiccia e ridotto in strisce di cuoio perde il suo bellicismo arrogante e la sua aggressività.

L’assenza di violenza, la sua consapevole esclusione dalla scena comica vorrei includerle nella coscienza che ha il poeta, esplicitamente espressa, di χρηστὰ λέγειν, di dare buoni insegnamenti alla città (*Rane* 1056).³⁰ Tra questi insegnamenti,

1995, 9-61, per il quale il filosofo doveva rappresentare «un concorrente della funzione paideutica della Commedia, un nemico del popolo e per ciò stesso della città», e le sue compromissioni con ambienti anassagorei e sofistici costituivano un’insidia alla tradizione e al *nomos* (45).

²⁸ Su rapporto tra tragico e comico cf. M.G. Bonanno, *L’allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990, 241-276, che prende le mosse dalle scene paratragiche delle *Tesmofoiazuse*. Più recentemente i volumi curati da Medda - Mirto - Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ*, cit., e da P. Mureddu - G.F. Nieddu - S. Novelli (a cura di), *Tragico e comico nel dramma attico e oltre: intersezioni e sviluppi parateatrali*, Amsterdam 2009.

²⁹ Diversa l’opinione di D. Loscalzo, *Aristofane e la coscienza felice*, Alessandria 2010, 85 che ritiene che «Aristofane non omette di rappresentare la violenza, in nome della giustizia», nel senso che è consapevole di dire *deinà* in vista del *dikaion*, cioè «un mondo pacifico, non intossicato dalle violenze e dalle liti, che però riproduce tutti gli aspetti di quello reale».

³⁰ Sono parole di Eschilo, subito dopo la famosa affermazione che per gli adulti sono maestri i poeti. Ai vv. 685-86 il corifeo diceva della opportunità di χρηστὰ τῆ πόλει / ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν, su cui S. Goldhill, *The poet’s voice: essays in poetics and Greek literature*, Cambridge 1991,



mi piace pensarlo, si potrebbe considerare anche la perdita di senso della violenza, collocabile da un lato sul terreno della poetica, cioè la destrutturazione del suo modello tragico, dall'altro lato sul piano della politica, cioè l'esorcizzazione del male reale connesso alla violenza nella storia, la sua trasformazione in materia comica, e dunque il suo finire in una risata.

Valeria Andò
Università degli Studi di Palermo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento FIERI-AGLAIA
Viale delle Scienze-Ed.12
90128, Palermo
valeria.ando@unipa.it
on line dal 12 novembre 2012

203-204, mette in guardia dal facile riferimento di queste parole ad Aristofane. Più in generale contro la funzione pedagogica di tipo morale della commedia, le *Rane* in particolare, si è espresso D. Bouvier, «Rendre l'homme meilleur!» ou *Quand la comédie interroge la tragédie sur sa finalité: à propos des « Grenouilles » d'Aristophane*, «Etudes de Lettres» 269 (2004/4), 9-26.