

**La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae?
Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi,
fanno la commedia e non (solo) per far ridere.**

Anna Beltrametti

Finale a sorpresa (apparente)

Rispondendo al retore che lo ha definito il «Prometeo della parola», Luciano replica con un rapido e acutissimo scritto: qualcuno potrebbe trovare che nella lode c'è un'ironia, un umore —un moccio, in senso etimologico— di marca tipicamente attica (*eironeian kai myktera hoion to Attikon*); a lui, a Luciano, basterebbe che la straordinaria sapienza e la cura progettuale che gli vengono attribuite non alludessero all'argilla, al fango deperibile (*pelos*) modellato da figurinai e vasai, chiamati «Prometei» dagli Ateniesi; qualcuno, più benevolmente, potrebbe interpretare la similitudine come elogio della novità (*kainotes*), dell'operazione senza precedenti con cui Luciano, come il Prometeo primo plasmatore della figura umana, ha per primo mescolato il dialogo filosofico e la commedia attica antica; sarà anche bella oltre che nuova la tentata armonizzazione di queste due componenti bellissime, ciascuna di per sé, ma antagoniste nei modi e negli intenti? la novità e l'ibrido, senza armonia formale (*amorphos*), sono mostri e spaventano. Di certo, Luciano sa di avere costruito un inganno: come Prometeo con il suo sacrificio originario (Esiodo, *Teogonia* 507-616) ha ingannato gli dei, lui, Luciano, ha intrappolato gli ascoltatori, imbandendo loro ossa avviluppate nel grasso, il riso comico sotto la parvenza di serietà filosofica (*gelota komikon hypo semnoteti philosophoi* 2,7). Riletta dalla nostra prospettiva la conclusione di questo breve scritto apologetico sembra un paradosso, una battuta imprevista e a effetto, un *aprosdoketon*. Dopo la feconda domanda di Orazio —*ridentem dicere verum / quid verita?* (*Satire* I 1,24 s.)— e la sua anche più celebre riproposizione —*castigat ridendo mores*— coniata per la maschera di Arlecchino posta sul proscenio della Comédie Italienne di Parigi nel Seicento, il riso appare come il passe-partout della serietà, uno strumento efficace del pensiero, una struttura retori-

ca della verità e, in alcuni contesti, il gioco pedagogico per eccellenza. A questo fraintendimento contribuisce in misura rilevante l'innesto della cultura ebraica con i suoi commenti 'aggadici alle Scritture che producono, a partire da un versetto biblico o avendolo di mira, un'esegesi fatta di aneddoti e storielle, di racconti conditi di curiosità e motti di spirito, da sempre integrati nel Talmud, nella tradizione rabbinica di cui costituiscono la base omiletica. 'Aggadah e midrash 'aggadah, il patrimonio dei motivi e dei racconti tradizionali, da una parte, e, dall'altra, il loro recupero esegetico in funzione di una più efficace e memorizzabile interpretazione della Bibbia, in particolare del Pentateuco, hanno fatto del riso un veicolo eccellente della verità, a partire almeno dall'ellenismo e dal confronto sistematico degli Ebrei palestinesi della diaspora con la cultura greca dominante nell'Alessandria dal III secolo a.C. in poi.

In Grecia non era così e la consapevolezza di Luciano, in pieno II secolo d.C. lo rileva con chiarezza. Quella che a noi sembra una provocazione, un rovesciamento del senso comune —contrabbandare il riso come povere ossa appetibili solo per il grasso rivestimento della filosofia— coglie un tratto essenziale e intrinseco della cultura greca che, in tutti i campi, ha ricercato la *semnotes*, la serietà, se non la solennità. Aristotele (*Poetica* 1449a19 ss.) aveva accennato chiaramente a questo progressivo volgere della tragedia dalla ridanciana scompostezza satiresca, tradizionale, alla gravità canonica. Lo stesso Aristotele, con i suoi trattati che escludevano le dinamiche dialogiche, aveva magistralmente separato il pensiero dall'emozione, dal pianto e soprattutto dal riso, anche da quello strumentale del Socrate platonico più noto. Quando Luciano scrive, nel suo mondo medio-imperiale diviso tra sofferente testimonianze del cristianesimo, pratiche mistiche della salvezza e autocontrollo filosofico, il suo pubblico sembra esigere soprattutto saggezza. E' l'epoca che E. R. Dodds ha definito «di angoscia», in cui la rimozione del comico è stata perfezionata sia sul piano etico sia su quello estetico.

Che cosa può significare la contaminazione che Luciano, abilissimo compositore di dialoghi, fieramente rivendica? Presa alla lettera, così come è descritta, l'operazione di Luciano può essere interpretata come la volontà di risalire all'energia della commedia antica prendendo le mosse dal dialogo filosofico e fingendone le serie movenze intellettuali; può apparire come il tentativo di recuperare dalle rimozioni l'antica osmosi del riso e della verità, di far risorgere l'*archaia* che riecheggiava da vicino con estrema sapienza, parodizzandoli e insieme stimolandoli o divulgandoli, i grandi temi sofistici e socratici. Ma, letta in senso antifrastico, nella chiave ironica suggerita proprio da Luciano con la sua maliziosa interpretazione dell'elogio che gli era stata rivolto — «sei il Prometeo della parola» — la magra risata che si nasconde sotto il grasso della filosofia potrebbe significare l'irrimediabile ossificazione del dialogo filosofico, la vanità glossolalica delle sue presunzioni. Come immaginare nel disincanto imperiale un dialogo filosofico che non prenda necessariamente i toni di una commedia? Se c'è stata una commedia filosofica, se l'*archaia* ha drammatizzato i disagi, le incertezze e i sogni utopici dell'ultimo V secolo, se la *nea*, con Menandro, ha portato in scena gli psicodrammi ispirati dalla ri-

cerca sugli *etbe* di Teofrasto, dai cinici in poi il dialogo filosofico resta l'unica possibile commedia: la più vera, la più autentica delle commedie, l'*alethestaste komoidia*, verrebbe da dire parafrasando impropriamente l'*alethestaste tragoidia* del vecchio Platone delle *Leggi* (817b), l'ultimo spettacolo comico con le sue provocazioni e le sue illusioni perlopiù indolori.

Smagliature

Un ciclo si è compiuto quando il riso appare come l'ultimo approdo della serietà o l'irriducibile residuo dell'esercizio sempre più austero e sistematico del pensiero e della parola, del dilagante *spoudaion* che ha eroso lo spazio del *geloion*. Non era stato sempre così e l'esplorazione dei testi dialogici tra V e IV secolo lo scopre chiaramente.

Il problema del dialogo è un problema del Novecento, affrontato nella epocale trattazione di Michail Bachtin, tanto dirompente quanto tardivamente accolta per la pubblicazione. Il dialogo e il dialogismo sono le questioni poste con chiarezza teorica nell'Europa totalitaria e monologica, ma erano state le modalità essenziali e originarie, insieme con il racconto e il canto, della comunicazione antica. Il dialogismo, lo scambio, il contatto sono i tratti che marcano la cultura greca delle *poleis* gravitanti intorno all'*agorà*, distinguendola dai mondi più tradizionali del Vicino Oriente polarizzati sulla reggia, se possiamo ancora credere all'osservazione di Ciro, riportata da Erodoto (I 153). «Non temo uomini di questo genere —risponde Ciro all'araldo spartano che lo diffida dall'attaccare qualche città greca— che dispongono di un luogo apposito nel centro della città, in cui riunirsi e ingannarsi l'un l'altro facendo giuramenti». Erodoto non lascia dubbi e nel commento che fa immediatamente seguire al discorso diretto esplicita che il riferimento sprezzante di Ciro è alla piazza del mercato in cui i Greci si incontrano per comprare e vendere e di cui i Persiani non sono soliti servirsi, non avendo affatto piazze. La valenza deteriorata della piazza vista da Ciro è la valenza deteriorata del dialogismo che connota dalle origini, con le assemblee omeriche e esiodee dei re e degli anziani, la cultura greca con il segno ambivalente del confronto, ora occasione di mediazione e di crescita tra uguali, ora trappola retorica di sopraffazione e di coercizione ai danni dei più deboli, ora percorso di ricerca autentica della verità, ora invece strumento sofisticato per imporre una verità tendenziosa, ma bene argomentata.

In Grecia, non c'è dubbio, sono fondati sul dialogo tutti i saperi e le regole della vita collettiva: gli incipit delle grandi ricerche periegetiche, storiche e anche mediche e poetiche, attestano il dialogo a distanza, vigorosamente polemico con cui l'ultimo ricercatore e scopritore —Ecateo, Pindaro, Erodoto, Tucidide, l'autore dell'*Antica medicina*, Polibio— prende le distanze dai predecessori a cui tuttavia si raccorda, ritagliando lo spazio per la propria indagine, per il nuovo metodo, per la forma modificata della sua comunicazione che continua a presupporre le forme precedenti e a contendere con quel-

le coeve. Dal dialogo muovono e al dialogo sono dirette, nella loro essenza agonale, confutativa e propositiva, le orazioni politiche e quelle giudiziarie. Dialogo è, almeno in uno dei suoi aspetti portanti, la drammaturgia di V e IV secolo, alla fine di un processo che ha intercalato il confronto parlato tra i corali tradizionali. Nel dialogo Platone rappresenta la filosofia nascente, differenziando progressivamente il reciproco interrogarsi del vero filosofo e dei suoi interlocutori alla ricerca dell'assoluto dal teatrino pedagogico (o da quello che Platone rappresenta come tale) dell'insegnamento sofistico incentrato sulle questioni contingenti, del qui e ora.

Se il dialogo è la modalità saliente della cultura greca, il dialogo serio «*spoudaios*» che si smaglia superando le rimozioni più o meno sottaciute, più o meno repressive, del comico (qui, il termine comico dovrebbe suonare in senso tecnico, come **specifico della commedia** e ancora legato alla sua etimologia meglio accreditata, in connessione con il *komos* dei cortei in baldoria, itineranti nelle occasioni festive da un villaggio, *kome*, all'altro, con i comportamenti tipici dei comasti, investiti di funzioni magiche o religiose), il dialogo che annulla, anche episodicamente, la discontinuità degli ambiti e delle sfere di comunicazione è il miglior osservatorio puntato su quella cultura e sui suoi strumenti.

Tradizionalmente la parola comica cresce sulla parola seria a cui si riferisce e da cui si differenzia. Il dialogo comico si alimenta costitutivamente del dialogo serio. La parodia, il canto parallelo o il controcanto, nasce con il canto di cui rifà il verso abbassandone o stravolgendone i contenuti. La prima commedia attestata integralmente, gli *Acarnesi* di Aristofane del 425, non solo si appropria del dialogo euripideo, ma porta Euripide in scena con tutta la panoplia ridicolizzata del suo backstage. Le *Nuvole* seconde del 423 non solo ridicolizzano il dialogo socratico, le sue forme e gli oggetti della ricerca, ma mettono in scena Socrate, pensoso e scostante, chiuso nel *phrontisterion* che lo separa dal resto dei cittadini e lo pone al centro di una vera e propria congrega di larve umane. La *paratragoidia* è una risorsa intrinseca della commedia antica che accede al teatro di stato e ai concorsi pubblici adeguando le sue forme antiche e specifiche alla tragedia, costringendosi nella struttura dello spettacolo da decenni canonizzato: è il segno più evidente dell'adeguamento tardivo della *mimesis* comastica alla *mimesis* tragica, dell'osmosi e della conflittualità che lega i due generi drammatici, del continuo sporgersi del genere minore e più recente su quello più prestigioso e antico per attingervi senza snaturarsi. E' il segno di un metabolismo quasi del tutto unidirezionale e storicamente prevedibile, interessante fino a un certo punto e molto bene esplorato.

Di tutt'altro peso, oltre che decisamente rari, sono gli sconfinamenti del tragico nel comico¹. Le commistioni, nei testi tragici, non si possono quasi mai liquidare come semplici strategie retoriche, così come non si risolve in gioco l'atteggiamento da *eirōn* o da *alazōn* che Socrate assume, o induce altri ad assume-

1. Il libro importante di B. SEIDENSTICKER registra con estrema attenzione cambiamenti di toni e di modalità nella tragedia, ma tende a sopravvalutare come elementi comici tratti che spesso comportano solo un abbassamento di registro o che non sono specificamente pro-

re, in alcuni dialoghi platonici. Quasi sempre, quando le maglie del dialogo tragico e di quello socratico si inceppano per l'irruzione di riconoscibili meccanismi comici (della commedia), si deve percepire un segnale forte, qualcosa che richiama nel nostro immaginario moderno i cartelli o gli striscioni brechtiani, la necessità di una fruizione diversa, straniata e riflessiva. A differenza della commedia che si costruisce nella struttura e nel tessuto verbale metabolizzando la tragedia, la tragedia, nei rari casi in cui «fa la commedia», sembra rompere i patti con gli spettatori, reali e impliciti, e sicuramente getta il lettore-spettatore di oggi nello sconcerto. Educati a riconoscere le multiformi correnti del riso che attraversano «naturalmente» il tragico elisabettiano e le specialissime modalità che esse prendono nel teatro shakespeariano, anche nei drammi più neri, assuefatti al grottesco come estrema e abusata risorsa del teatro e del cinema contemporaneo, non possiamo, oggi, non avvertire l'artificio forzoso degli strappi comici in alcuni contesti euripidei: improvvisamente l'illusione tragica, con tutte le sue convenzioni, sembra smagliarsi e lasciare affiorare i dispositivi che la regolano, di colpo le forme si aprono e il teatro diventa metateatro, ostensione dei propri mezzi segreti, critica del loro impiego. Accade allora che la tragedia, che da sempre guarda dietro di sé, ai progetti e agli esiti drammaturgici precedenti, a come altri drammaturghi hanno trattato i soggetti leggendari e secondo quali nessi li hanno investiti dei temi e dei problemi della città, sembri imitare la commedia che da sempre guarda dentro di sé, indicando e commentando in scena il suo costruirsi, passo dopo passo.

Sono le occasioni in cui il dialogo, teatrale o filosofico, genera il suo doppio, innesca un dialogo parallelo tra il drammaturgo, Euripide, e il suo pubblico (tra il «vero» filosofo, Platone che ricostruisce a distanza il dialogo socratico, e i lettori) che non passa più attraverso il dialogare degli attori-personaggi (attraverso gli interlocutori che si incrociano nell'Atene di fine V secolo) e contiene le istruzioni per l'uso del dialogo scenico (della conversazione socratica ricostruita). Sono le occasioni in cui nel cuore di un episodio tragico o dell'incontro socratico compare il sorriso insinuante di colui che non è apparentemente in gioco, ma che in realtà governa il gioco sommo, e ultimo, della drammaturgia e della scrittura e vuole modificare il comportamento dello spettatore-lettore, orientandolo su un'altra scena, attirandolo sul proprio peculiare uso delle convenzioni.

Leggende politiche e illusioni tragiche. Sfatate le une, rompendo le altre

E' quasi sicuramente l'ultima stagione di Euripide. La datazione dello *Ione* è destinata a rimanere incerta: la tonalità per nulla scorata del dramma sembrerebbe rinviare al 419, la stagione ancora felice delle alleanze peloponnesia-

pri della commedia. Di fatto non è sempre possibile far coincidere, nella tragedia, gli accenni al riso con inserti comici né l'uso comprovato di strutture e motivi della commedia con effetti di ridicolo.

che di Atene, precedente la sconfitta di Mantinea e il precipitare degli eventi dalla punizione di Melo al disastro siciliano; ma l'accento alla città piena di paura (v. 601), dove Ione troverebbe pericoloso assumersi le cariche e l'impegno politico a cui il padre putativo, Xuto, vorrebbe avviarlo, sembra evocare i mesi tra la rivolta degli alleati Ioni e il colpo di stato oligarchico del 411, un periodo di torbidi, ma anche di grandi speranze di rifondazione e di nuovo inizio per gli avversari della democrazia post-periclea² e per Euripide. Dopo lo smagato prologo di Ermes che riepiloga gli antefatti della vicenda (lo stupro subito da Creusa, le connessioni di luoghi e azioni tra la vicenda di Creusa e quella delle sue antenate Cecropidi³ della leggenda principale, la nascita, l'esposizione, il trasporto e la crescita di Ione a Delfi dove ancora si trova a guardia del tempio), e anticipa, semplificandolo, l'intreccio (l'inganno di Apollo che attribuisce pubblicamente la paternità di Ione a Xuto, il riconoscimento di Creusa e di Ione, della madre e del figlio che dovranno tenere segreto il loro legame naturale per lasciare correre la menzogna opportuna della falsa paternità), dopo la struggente aria del trovatello di Delfi che si dice figlio di Apollo (v. 136), senza sapere di esserlo, dopo il canto spiegato del coro che illustra le bellezze del santuario delfico, Ione scorge una donna dal nobile aspetto, appena discosta dalle sue ancelle (le donne del coro) e in lacrime. La scena ricorda quella delle precedenti *Supplici*, ambientata presso un altro santuario celebre, quello di Demetra a Eleusi. Nello *Ione* come nelle *Supplici*, il dialogo diventa subito **interrogatorio**. Si fa concitato, in sticomitia, e mette in questione i contenuti problematici del racconto più accreditato. Nelle *Supplici* 115 ss., Teseo dapprima sollecitato da sua madre si rivolge quasi immediatamente al vecchio Adrasto sulla scena e lo incalza sulle ragioni della guerra rovinosa che ha mosso contro Tebe: «perché spingesti i Sette contro Tebe?...a chi desti in sposo le tue figlie?...Queste le belve a cui desti le figlie?...». Teseo è al corrente della difficoltà di Adrasto e la sequenza delle sue domande precisamente mirate pone l'accento sugli snodi più controversi della saga che le risposte di Adrasto ricostruiscono nei dettagli scabrosi. Ione perfeziona la tecnica dialogica di Teseo. Nello *Ione*, il giovane guardiano del tempio, quando apprende il nome, la stirpe e la città della principessa che gli sta di fronte, non si limita a conversare. Dopo le battute preliminari, Ione avvia la sticomitia (v. 265 ss.) con Creusa chiedendo se sia vero davanti agli dei quello che da tempo si è raccontato (*memytheutai*) agli uomini: vuole conferme sui dati salienti di una storia che già conosce, sulla leggenda madre di tutti i racconti dell'autoctonia ateniese di cui riprende (in pochissimi casi a rievocare è Creusa) solo alcuni passaggi, i più sconcertanti per i cultori della

2. In questo senso sembra andare il finale (vv. 1575-1588) in cui Atena predice la discendenza di Ione, l'origine, dai suoi figli, delle quattro tribù gentilizie e la rifondazione di un ordine che era stato superato dalla riforma clistenica fondata sul principio territoriale. In questo senso sembra condurre anche la complicazione che innesta sulla leggenda capitale dell'autoctonia degli Erettidi i motivi della ierogamia e delle nozze gentilizie con l'eroe straniero di Creusa.

3. Cfr. W. BURKERT 1966.

mitenza ateniese: «il padre di tuo padre è germogliato dalla terra?...Atena lo prese dalla terra?...poi, come si crede nei dipinti, lo affida...ho sentito che le bambine aprirono la cesta della dea...e tuo padre, Eretteo, davvero sacrificò le tue sorelle?...tuo padre, davvero lo ha inghiottito un baratro?...».

La tecnica comica dell'*eiron*, del simulatore-dissimulatore che non dialoga, ma chiede e chiede non per sapere, ma per predisporre la trappola retorica in cui far cadere l'interlocutore, si presenta improvvisa e «fuori luogo» quando, alla presenza dei soggetti tragici, il pubblico si aspetterebbe una *rhexis* impegnativa o un contrasto violento sui massimi principi. Le due sticomitie, quella più discreta che richiama l'attenzione sugli errori di Adrasto e quella più scoperta che esibisce la fragilità della leggenda ateniese, tanto cruenta quanto inverosimile, innestano la commedia nella tragedia. Impossibile non richiamare per associazione la tecnica dialogica di alcune delle scene più note della commedia⁴: il dialogo degli *Acarnesi* (vv. 719-817) in cui un Diceopoli finto ingenuo tempesta di domande il Megarese che si è presentato nel suo mercato per fargli descrivere l'estrema povertà della città di Megara colpita dall'embargo e costringerlo, in un crescendo osceno, a scoprire anche per il pubblico l'orrenda prostituzione delle figlie bambine; il dialogo delle *Nuvole* seconde (vv. 126-183), in cui Strepsiade al Pensatoio socratico induce, a forza di domande da sprovveduto, il discepolo che lo accoglie a rivelare le strane pratiche dei filosofi. Né gli *Acarnesi* né le *Nuvole* né alcun'altra commedia conservata possono essere considerati modelli diretti dell'operazione euripidea, ma restano termini di confronto imprescindibili, realizzando al massimo grado le risorse del dialogo ironico: la commedia, con il suo linguaggio concreto, fondato sulle cose e capace di riportare alle cose i traslati e le astrazioni, sfrutta fino in fondo la potenza della simulazione e l'ingenuo, il buffone pseudo-ignorante, ridicolizza tutte le coperture simboliche, tutte le maschere linguistiche, fino a scoprire quel che si nasconde dietro parole e costrutti: quasi sempre una squallida realtà.

La tragedia che ricorre all'ironia comica, con strappi del tutto artificiosi, porta il sintomo della saturazione per la materia che tuttavia, secondo convenzione, continua apparentemente a lavorare, per la leggenda eroica, ma anche per le proprie regole di forma canonica, chiusa, che non ammette repliche. Il dramma che, scena dopo scena, in tutte le forme possibili del parlato e del canto ripropone la violenza subita da Creusa, chiamando in causa Apollo, e

4. B. SEIDENSTICKER, p. 211 ss., interpreta lo *Ione* come la tragicommedia dell'ambivalente cecità umana, tragica e comica a un tempo, estendendo il qualificativo *komisch* anche al falso riconoscimento di Xuto che, secondo il responso della Pizia, crede di riconoscere in Ione il proprio figlio. Rispetto alla sua analisi che trova diffusa nel dramma, a tutti i livelli strutturali, la componente comica (Creusa è interpretata come una madre da commedia allo stesso titolo del suo vecchio pedagogo), tendo a ridimensionare la presenza del comico alla vera e propria tecnica ironica del dialogo del primo episodio tra il custode del tempio delfico e la principessa ateniese. Anche i terametri trocaici del riconoscimento di Ione e Xuto, che per Seidensticker rientrano tra i tratti comici dello *Ione*, possono più verosimilmente essere connessi con la maggiore concitazione di alcuni momenti tragici, secondo le indicazioni di A. PICKARD-CAMBRIDGE, pp 220-1.

si conclude con l'intervento di Atena che architetta e impone la nobile menzogna, non vuole ribadire i nuclei salienti della saga identitaria, ma rendere ridondanti e evidenti agli occhi di tutto il pubblico le crepe (assurdità e violenze) della memoria condivisa, su cui crescono sempre nuovi castelli ideologici. L'incredulità di Ione, il suo orrore-stupore per i nati dalla terra e per la ierogamia, il suo rispetto per il concreto valore guerriero di Xuto portano fuori dalla leggenda e dalla tragedia classica che ha continuato a riproporre in scena gli antenati riconfermando il nesso leggenda-politica. Le sue domande destrutturanti, marche inconfondibili di ironia, segnalano la fine del dialogo tragico convenzionale, con le sue proposizioni di verità indiscutibile, con i suoi scontri di verità tra loro reciprocamente incompatibili. Decostruiscono il dialogo assertivo e titanico, ma al contempo avviano un'altra forma di dialogismo, il dialogo come esercizio critico, come discussione del processo di costituzione della/delle verità funzionali. Ione, l'eroe ironista che dovrà essere l'inizio di una nuova stagione di alleanze e di strategie, può far ridere il pubblico di ciò che ha creduto, può farlo solo sorridere d'intesa con il drammaturgo, può inquietarlo, ma sicuramente lo conduce oltre la passività e oltre l'afasia, proprio come ha condotto Creusa, entrata in scena ripiegata su se stessa e sulla propria indicibile storia, alla consapevolezza del proprio segreto e del proprio ruolo. Il suo strappo ironico —nulla a che fare con quella forma tipica dell'*a parte* costituito dall'ironia tragica o *Trugrede*— supera la crisi della tragedia classica, proprio mentre ne segnala l'inattualità dei contenuti e i limiti delle soluzioni formali.

*Dialoghi di reietti e l'aria di un Frigio (il Teucro del 415?) ridicolo.
Come un improvviso comico annulli la tragedia, modificando il senso del
mito e della storia.*

«La crisi del dramma nella seconda metà del secolo decimonono va attribuita anche —e non da ultimo— alle forze che fanno uscire gli uomini dal rapporto intersoggettivo e li spingono all'isolamento»⁵. Così si esprime P. Szondi nel capitolo dedicato a esplorare i «tentativi di salvataggio» del dramma e del teatro dall'afasia in cui appare sprofondato dall'alienazione della modernità indotta dal neocapitalismo. Nel capitolo dedicato alla crisi, scoperta e analizzata attraverso le tracce disseminate nelle scritture drammatiche, Szondi, entrando nelle pieghe della drammaturgia di Gerhart Hauptmann, a proposito della società di contadini arricchiti messa in gioco in *Prima dell'alba* osserva: «Personaggi simili non possono dare luogo a un intreccio drammatico. I vizi di cui sono prigionieri li sottraggono al rapporto interpersonale, li isolano e li abbassano al livello di animali senza parola, capaci solo di urlare e vegetare nell'ozio»⁶.

5. P. SZONDI, p. 79.

6. *Ibidem*, p. 53.

L'*Oreste* di Euripide, rappresentato nel 408, appena prima che il drammaturgo prendesse la via della Macedonia, si avvia con una scena di alienazione estrema, intesa in senso proprio di cedimento psicotico. La introduce e la commenta, prendendo le mosse dal passato remoto per risalire all'immediato antefatto del matricidio, Elettra al capezzale di suo fratello Oreste che alterna momenti di furiosa eccitazione a momenti di remissione, parossismo e sonno che lo isolano dal mondo e dai discorsi. L'eroe della *polis*, l'Oreste che Eschilo nel 458 aveva rappresentato come il folle di Apollo, colui che aveva segnato e aveva pagato al prezzo più alto e scandaloso, con il sangue più consanguineo di sua madre, il passaggio dall'ordine del *genos* a quello della politica, non è più un eroe, ma un abietto. La sua azione ispirata da Apollo non gode buona fama presso tutti —osserva didascalicamente Elettra (v. 30)—, Oreste soffre di un morbo selvaggio, non mangia più, non si lava più e nessuno, in Argo, per decreto, può accogliere i matricidi né condividere con loro la casa né rivolgere loro la parola (v. 46 ss.). La dissoluzione dei personaggi è radicale: fratello e sorella vivono lo sfacelo morale a cui corrisponde sulla scena il degrado fisico e ambientale (i cenni alla sporcizia di Oreste si faranno via via numerosi e insistenti); coloro che li raggiungeranno, di volta in volta —Elena, Menelao e il vecchio Tindareo— noteranno, ciascuno a suo modo, la malattia e la complicità morbosa dei fratelli matricidi, accenneranno a possibilità di contagio. Ma, a loro volta, Elena e Menelao, l'una con la falsità delle parole smentite dai gesti, l'altro con la vigliaccheria di chi evita scelte e decisioni, innesteranno sull'atmosfera putrida (cfr. il lessico della morte e del cadavere nel dialogo lirico tra Elettra e il coro in funzione di *parodos* v. 200 ss.) della scena nuovi germi di depravazione. Dissoluzione, dissolutezza, corruzione delle istituzioni e della prassi politica in cui Tindareo ancora confida, amicizia totale professata da Pilade, ma subito declinata come associazione a delinquere nel complotto del terzetto contro Elena e nel sequestro della giovane Ermione: sulla scena di Euripide sono completamente scomparsi gli eroi delle grandi svolte tragiche o si sono ridotti, come Oreste che è il centro emblematico del dramma, alle loro ombre maligne⁷. Oreste e Pilade, Elettra e Elena non sono più in scena per agire, ma per richiamare l'attenzione su di sé, sulla propria degenerazione o sugli investimenti iperbolici che l'epica e la tragedia «classica» avevano fatto sui loro nomi e le loro vicende. Sono lì come temi, reinterpretati fino al rovesciamento e dunque ancora e ancora da reinterpretare.

E' una strategia che Euripide ha intrapreso da anni, lasciandosi dietro le grandi soggettività dirompenti di Medea e di Ippolito per questo gioco del rovescio e della polverizzazione. L'*Elena* del 412 costituisce un esempio interessante del rovesciamento e si pone in particolare continuità con questo *Oreste* che invece sminuzza e moltiplica i soggetti tragici. Anche i dialoghi di questa tragedia senza eroi, molto manierati quando affrontano i grandi temi della

7. B. SEIDENSTICKER pp-112-3 offre gli opportuni confronti intertestuali, ricostruendo anche lo sfondo delle interpretazioni da Reinhardt a Lesky, a Burkert.

legge e della vendetta, della colpa e della giustizia introdotti da Tindareo o quelli della consanguineità e della solidarietà a cui Menealo si sottrae senza argomenti, sono continui, evidenti esercizi retorici. Nulla passa da un interlocutore all'altro se non le reciproche descrizioni e il complotto dei tre compagni che precipita nell'assalto alla reggia e nella cattura di Elena (v. 1246 ss.). Nella concitazione del coro che duetta con Elettra, mentre dal retroscena arrivano fino al pubblico i lamenti di Elena minacciata dalla coppia di Oreste e Pilade e, sulla scena, Ermione è presa in ostaggio, al culmine di un'azione che vanifica la tragedia classica e dà il non-senso del nuovo dramma, parte una struggente melodia cantata da un personaggio che si cala acrobaticamente dalla *skené*. Il solista (v. 1369) interrompe di colpo il corale che le donne intonano invocando di vedere il cadavere di Elena riverso nel suo sangue, la cesura è pesantissima al culmine della *suspense*: con la scena del Frigio, il dramma giunge a quel punto di non ritorno che l'esodo, con il ritorno in scena di Menealo protrae in grande spettacolo fino all'improvviso intervento ex machina di Apollo con il solo finale possibile, un posticcio con apoteosi più o meno miracolosa⁸ di Elena.

Con la monodia del Frigio, questa tragedia che non è più una tragedia e che deve ricorrere a tutte le risorse della spettacolarità, sembra finire in commedia. Non più con la dissimulazione dell'*eirón*, ma con l'impudenza di un *alazón*, il Frigio descrive con le parole della sua aria la fuga rocambolesca per travi e triglifi del palazzo o, altrimenti detto, per i praticabili della *skené* dai quali sta ancora, forse, discendendo: impossibile non pensare per analogia al Filocleone delle *Vespe* che arriva in scena cantando (v. 316 ss.) e fugge attraverso i camini e i doccioni dalla casa (v. 136 ss.) in cui suo figlio Bdelicleone lo ha rinchiuso e fatto custodire dai due servi. L'ingresso del Frigio, personaggio del tutto impreveduto dalla vicenda mitica, sarebbe assolutamente comico se il suo canto intessuto di ripetizioni (*phrouda phrouda, ga ga*, v. 1373), allitterazioni, lamenti (*ialemon, ialemon, ailinon, ailininon*) e immagini alte non volesse continuamente e esplicitamente riportarsi ai modi musicali struggenti, barbari, asiatici, da cui discendono tutti i *threnoi* e i *kommoi* autentici della tragedia di V secolo⁹, come pure la ricerca cromatistica enarmonica, più volte rimproverata a Euripide dai personaggi di Aristofane. Come nei *kommoi* tradizionali, anche qui interviene il coro, ma non per compiangere Elena insieme con il Frigio. Il coro qui interviene con estrema parsimonia (vv. 1380, 1393-4, 1425, 1452, 1474), in funzione di *eirón* a guidare il resoconto del Frigio, a chiedere quello che il pubblico deve sapere, come sono andate le cose dentro la reggia, nel retroscena. Alle domande del coro e per il gusto del pubblico il Frigio canta di due leoni gemelli (Oreste e Pilade),

8. I versi 1631-2, espunti dai più, suggerirebbero un'immagine di Elena salvata, ex machina come Apollo, ma su un altro piano e ad altra altezza rispetto al dio, con moltiplicazione e complicazione dei fuochi d'attenzione.

9. Cfr. Eschilo, *Coefore* 306-478 e, in particolare, i vv. 423-428 che richiamano l'origine aria e cissia, dunque asiatica, del compianto. Sul modo frigio, la sua connessione con l'*aulós* e la sua forza eccitante, cfr. Aristotele, *Politica* 1342b1.

di cui uno somiglia allo scaltro Odisseo e l'altro a un serpente sanguinario e matricida, che si insinuano fino al trono di Elena; poi dischiude il quadro di un interno orientale al cui centro Elena fila e ricama ventilata con un flabello di piume proprio da lui, il Frigio che ora canta; quindi descrive la cattura di Elena, prima blandita e poi minacciata dai sequestratori, la corsa di lei sui sandali d'oro; lapsus continui gli impediscono di dar lustro alla reazione sua e degli altri Frigi che sguainano le spade, ma subito si sottraggono nascondendosi nel buio, prima della fuga e della resa finale. Con la *proskynesis* (v. 1507) a Oreste tornato in scena¹⁰, il Frigio, ormai rivelatosi servitore di due padroni, raggiunge il culmine della sua *alazoneia*, della millanteria che si sgonfia immediatamente, traducendosi in vigliaccheria e servilismo: Oreste è lì solo per farlo tacere e non per macchiarsi del sangue di questo eunuco, né uomo né donna (v. 1528), una figura comica nei suoi dettagli esotici, nella sua incongruenza totale e, soprattutto, nella sua apparente gratuità. Solo? Solo una nota di colore, un *aprosdoketon* comico leggermente piccante che trasforma in farsa questa tragedia malata¹¹?

L'episodio del Frigio, nella sua ricercatezza linguistica e quasi certamente anche musicale¹², è traccia di un'operazione più complessa del semplice ricorso al dialogo ironico o pseudo-dialogo. Il paradigma comico è evidente: anche se non si può ipotizzare una discendenza diretta, è inevitabile accostare le battute di questo dialogo apparentemente gratuito con la scena, anche apparentemente gratuita, degli *Acarnesi* (65 ss.) in cui gli opulenti e ipernutriti ambasciatori tornati dalla Persia fanno risaltare per contrasto la povertà di Diceopoli (come di tutti gli inurbati coatti) e ne provocano i commenti rivelatori e graffianti. La dimensione parodica investe linguaggi e motivi stabili della tragedia classica (l'intervento del Frigio tiene il posto di un atteso *logos angelikós*; il suo lamento rifà il compianto tradizionale, ma stravolge in particolare il celebre *kommós* delle *Coefore* eschilee di cui impiega lo stesso sistema di immagini, ma ritorcendolo contro coloro, Oreste e Elettra, che lo avevano intonato), come pure scene epiche indimenticabili (Elena fila e/o tesse come nell'*Odissea*): sembra la conclusione necessaria di questa tragedia impossibile, ma anche il canto di morte della tragedia che sta ingoiando se stessa e tutta la poesia alta, edificante della pedagogia politica.

Non basta. Il nome proprio, Frigio, un convenzionale appellativo geografico, del tutto consueto per gli stranieri di condizione servile secondo un uso molto comune nella commedia, non può suonare a caso. Nel giro di pochi anni il nome, che può anche essere letto come variante di Teucro, si fa ricorrente in

10. Può essere interessante sottolineare come il coro introduca l'ingresso di Oreste, vero e proprio colpo di scena, con un termine tipico della trovata comica inattesa, *kainôn: kai men ameibei kainon ek kainon tode* (v. 1503).

11. B. SEIDENSTICKER riprende le argomentazioni di chi coglie nel Frigio lo specchio che abbassa la figura di Oreste non più eroe contro eroi, ma pseudo-eroe contro un eunuco.

12. Un frammento papiraceo di epoca tolemaica, databile verosimilmente al 200 a.C. (cfr. E.G. TURNER, *J.H.S.*, 76, 1956, p. 95), con la partitura musicale relativa ai vv. 338-344, sembra attestare la composizione secondo il modo frigio.

alcuni contesti e, in Euripide, è associato con quello di Elena. Nella parabasi degli *Uccelli* (v. 762 ss. dell'epirrema e v. 790 dell'antepirrema¹³), rappresentata alle Dionisie, tra marzo e aprile, del 414, un Frigio è tra coloro che sono invitati a rifugiarsi nella nuova città sulle nuvole che ha abolito le leggi repressive e rovesciato i valori fondamentali della città storica. Il suo nome potrebbe designare soltanto uno schiavo o un meteco generico, se non fosse in buona compagnia con Spintaro, Essecesteide, il meteco controverso, il figlio di Pisia e, infine, Patrocleide che, tutti, rinviano o alludono a personaggi precisi degli scandali e delle delazioni dell'estate del 415. Secondo l'orazione di autodifesa pronunciata da Andocide nel 399¹⁴, il procedimento che avrebbe portato alla condanna di Alcibiade nel 415 era stato aperto con la chiamata in causa da parte di Pitonico del giovane Andromaco, schiavo di Alcibiade. La deposizione di Andromaco contro Alcibiade, Nicida e Meleto, officianti in casa (*en oikiai*, l'espressione appare ribadita anche dalla terza accusa sostenuta da Agariste, sposa di Alcmeonide, che si riferisce alla casa di Carmide e denuncia di nuovo Alcibiade associandolo però a Assioco e Adimanto) dei misteri, aveva però trovato conferma definitiva nella testimonianza successiva di Teucro, il meteco che, ottenuta per sé l'impunità, aveva denunciato coloro che insieme con lui avevano preso parte alla profanazione dei misteri di cui era personalmente corresponsabile (*synergos*) e aveva detto ciò che sapeva della mutilazione delle Erme. Un Teucro errante, un personaggio che i commenti ritengono una zeppa drammaturgica, è il primo che, nella strana *Elena* (*kainé Helene* per Aristofane) di Euripide del 412, incontra la protagonista aggrappata alla tomba di Proteo in Egitto e, turbato dalla somiglianza con l'Elena origine di tutti i mali, scaglia terribili accuse contro la donna fatale senza sapere di trovarsi al suo cospetto (v. 68 ss.). Il Frigio di questo *Oreste*, quattro anni dopo, si cala improvvisamente in scena, presentandosi come il servo particolare di Elena, ma, sulla stessa scena, finisce ai piedi di Oreste, da cui invoca l'esecuzione di Elena e da cui implora, per sé, di aver salva la vita (v. 1507 ss.). L'uomo ridicolo, straniero, né uomo né donna, che tradisce Elena nel finale dell'*Oreste*, produce una specie di effetto domino: ha l'effetto di una caricatura del Teucro dell'*Elena*; trascina tutti i personaggi dell'*Oreste* e il dramma nella sua complessità in una sorta di parodia nera della tragedia che dissacra la vicenda mitica e la memoria del passato più remoto. Ma, soprattutto, travolge nel ridicolo la storia più recente e controversa: nel binomio Frigio (Teucro)-Elena è chiaramente adombrato il binomio del 415, la coppia dell'accusatore determinante, perché direttamente coinvolto, e dell'accusato più illustre. Teucro/Frigio è il nome (e il facile gioco sul nome) del personaggio-chiave di un'allegoria coltivata a lungo che, dapprima, cela Alcibiade in Elena, poi, simmetricamente, si rovescia, in altri contesti, nell'estensione ad Alcibiade di alcune delle più insolenti definizioni e metafore coniate per Elena.

13. Cfr. commento di O. IMPERIO, p. 407 ss. che non rileva l'allusività di Phryx, anche se nota la coincidenza di alcuni di questi nomi con quelli del Putsch del 415.

14. Andocide, *Sui Misteri* 11-12, 15-17, 34-38.

Con la prima versione euripidea del rebus, con l'*Elena*, la vicenda della bella accusata da Teucro, aiutata dalla sacerdotessa Eidò-Teonoe, figlia di Proteo, e rimproverata dal coro di aver offeso la dea-madre per aver permesso nelle sue stanze, *en thalamois* (v. 1333 ss.), riti né leciti né sacri, entra in puntuali risonanze la tarda ricostruzione plutarchea del caso Alcibiade. Nel *bios* di Plutarco, Teucro spicca tra gli accusatori di Alcibiade, rilevato anche dai versi riportati di Frinico comico (Aristofane non è invece citato da Plutarco) che poteva alludere ai negoziati del meteco con la certezza di essere compreso dal pubblico; la profanazione dei misteri delle due dee consiste nella loro celebrazione privata, *en oikiai*, secondo l'indicazione ricorrente nell'orazione di Andocide e per nulla in contraddizione con la dizione tragica *en thalamois* che carica la trasgressione; unica tra tutti, la sacerdotessa Teano, di cui Teonoe meglio di Eidò potrebbe risuonare come alias tragico¹⁵, si oppone al decreto di condanna spiccato contro Alcibiade in contumacia (*Vita di Alcibiade* 20, 6-7; 22,4-5). Le corrispondenze precise di situazioni e nomi propri tra la «nuova» Elena di Euripide e la biografia plutarchea non autorizzano, certo, a ipotizzare che la biografia dipenda esclusivamente dalla drammaturgia: in altre occasioni Plutarco prende prudenti distanze dal teatro come fonte, e non solo per i personaggi storici, ma anche per quelli mitici¹⁶. I richiami sono tuttavia tanto forti e numerosi da non potere essere trascurati. Suggestiscono che la palinodia di Elena, in contraddizione con le altre trattazioni del personaggio nello stesso teatro euripideo, elabori in chiave allegorica i dati storici salienti della vicenda recente e controversa di un personaggio reale ancora vicino al drammaturgo¹⁷, gli stessi dati salienti accreditati a distanza e rimontati da Plutarco. Il rapporto allegorico Elena-Alcibiade, coltivato da Euripide, non era per altro estraneo neppure ai contemporanei di Euripide, ammesso che non fosse un motivo diffuso e ricorrente anche nel comune modo di intendere e parlare, una sorta di richiamo obbligato tra la bella del mito e il bello della città. Aristofane nelle *Rane* del 406, faceva risalire il nesso, retrospettivamente, anche a Eschilo, che per ragioni anagrafiche non aveva potuto personalmente incontrare Alcibiade. Interrogato negli inferi, dopo Euripide, sul conto di Alcibiade, Eschilo si esprime rievocando una delle sue più celebri immagini di Elena: la sua risposta, figurata e enigmatica in perfetto stile eschileo - per prima cosa, non bisogna nutrire un leone in seno alla città; se uno lo alleva, deve poi farsi schiavo della sua indole (*Rane* 1431-2) - è una autocitazione, riprende espressamente la metafora del cucciolo di leone prima docile e poi feroce filata nella seconda coppia strofica del corale dell'*Agamennone* (vv. 717-35)¹⁸, il canto che incomincia nel nome di Elena, sterminatrice di navi, di popoli e di città. A controprova dell'allegoria

15. Il nome Teonoe, alla lettera mente divina, è esplicitamente sottolineato nel Prologo dell'*Elena* (vv. 11-15) come secondo nome assunto dalla figlia di Proteo, più nota come Eidò.

16. Cfr. Plutarco, *Vita di Teseo*, *passim*.

17. Euripide (cfr. Plutarco, *Vita di Alcibiade* 11 e *Vita di Demostene* 1) è ritenuto autore di un epinicio, nel 416, per la vittoria di Alcibiade a Olimpia nella gara delle quadrighe.

18. Nel testo è stata integrata una glossa di citazione evidente (v. 1431, interpolato, esplicita *skymnos*, cucciolo di leone)

euripidea, Aristofane si consentiva di esplicitare i giochi invertendo la direzione del traslato, trasferendo direttamente su Alcibiade, come pensata per lui, una delle più suggestive immagini in cui Eschilo aveva catturato Elena, seducente e rovinosa. E ancora Plutarco, con la stessa inversione di Aristofane tra personaggio del mito e personaggio della storia, a secoli di distanza, racconta di Alcibiade un po' secondo il senso figurato della palinodia dell'*Elena*, un po' bollando il suo trasformismo più che camaleontico di contumace impunito con il disprezzo che Elettra nell'*Oreste* (v. 129) ha per Elena: «era sempre la stessa donna di una volta» Alcibiade e come tale gli Spartani avrebbero dovuto riconoscerlo dalle sue autentiche passioni e dalle sue azioni, invece che assimilarlo ad Achille (*Vita di Alcibiade* 23,6).

A distanza Plutarco legge nella stessa chiave allegorica dell'*Elena* anche l'*Oreste* e, in linea con l'Elena screditata dell'*Oreste*, torce improvvisamente l'interpretazione del suo Alcibiade: l'Elena-Alcibiade del 412, scarsamente implicata nei fatti e ingiustamente incriminata, si ripresenta, al suo ritorno in patria, nel 408, come l'ipocrita preoccupata solo della sua bellezza e della sua reputazione, come se non l'avesse da tempo perduta. Ed è al centro di una farsa: contro di lei non si scaglia più un Teucro furente e tragico, ma un Frigio servile e ridicolo che non l'attacca frontalmente, ma la consegna nelle mani dei nuovi signori del palazzo in cambio della propria salvezza.

Drammaturgicamente il Frigio spezza anche il filone di superfetazione tragica che questo dramma dell'abbrutimento umano, e non solo della degradazione eroica, sembra aver imboccato, alla fine, con l'assalto alla reggia di Oreste e Pilade. Con il suo ingresso in scena la tentazione di «fare la commedia», in più occasioni trattenuta, finalmente esplose. Come se Euripide non disponesse di altri codici né di altri linguaggi, se non quello dell'*alazoneia* comica, per mettere in scena una materia che da tempo ha collegato alla sua contemporaneità, ora che la sua contemporaneità incomincia a sembrargli indicibile: non solo troppo violenta e malata, a tutti i livelli della vita e dei rapporti interpersonali, ma priva di un senso compiuto rappresentabile nella forma chiusa di una tragedia. Per George Steiner¹⁹, la tragedia muore quando la durezza della storia e la stanchezza de Dio annullano la forza d'impatto della rappresentazione. Per Euripide la tragedia si esauriva con il banalizzarsi, almeno nella sua percezione, del male nella storia svuotata delle grandi verità e dei grandi conflitti, manovrata da una grottesca marionetta con la voce in falsetto e in costumi esotici, l'icona del non-senso, il magro osso che spunta sotto la sempre più sontuosa, ma ormai vuota imbandigione tragica.

Eutidemo. *Uno spettacolo da mattatori*

Spesso e nelle occasioni più diverse Socrate ricorre al Witz. La battuta, che fa ridere o sorridere, può essere considerata una cifra quasi costante del suo

19. E' la tesi principale di *La morte della tragedia*, p. 302 ss.

modo di conversare nei dialoghi platonici²⁰. Non sappiamo se sia stata la cifra autentica della conversazione storica di Socrate, ma non ci sono dubbi che Platone abbia riconosciuto in questa modalità frequente la capacità di attirare i lettori dei dialoghi (valeva anche per gli uditori di Socrate?) in *fabula*, cogliendoli di sorpresa con efficaci *aprosdoketa*, lasciandoli sospesi, come presi in trappola, portati fuori dagli automatismi inferenziali, posti di fronte a conclusioni inaudite, resi del tutto incerti non solo sui contenuti dei diversi saperi, ma anche sui meccanismi del conoscere. Le battute disseminate nei dialoghi sono marche maieutiche sul piano del pensiero e marche di enunciazione sul piano dell'espressione, richiamano l'attenzione del lettore sul soggetto che parla in quel momento nel dialogo travolgendo gli stereotipi condivisi, quelle pseudocertezze che nulla hanno a che fare con la verità e neppure sono sostenuti dall'esperienza. Il riso/sorriso diventa così il segno riconoscibile dell'ingresso del lettore nel dialogo, del suo distacco dalla *doxa*, del suo avventurarsi verso un nuovo status intellettuale.

Altro però sono i dialoghi strutturati, complessivamente o a tratti, secondo la commedia. L'impianto comico dell'*Eutidemo* è riconosciuto da tutti gli interpreti e M.L. Desclos ne mette in giusta evidenza il particolare rapporto con le *Nuvole* aristofanee di cui, in molti passi, sembra la parodia orchestrata da un Socrate che si cala nella mentalità e nei tratti di Stepsiade²¹, generando scene che screditano il sapere che si chiede di apprendere. Per un altro ordine di analogie, più legato ai personaggi che alla situazione, si potrebbero chiamare in causa le *Vespe*, con l'ipercinetico protagonista Filocleone, il più intenso personaggio della *metis* comica, trasformista instancabile perennemente in fuga dalle reti in cui il figlio cerca di intrappolarlo, vespa, topo, passero, fumo, Odisseo redivivo e, infine, nell'esodo (v. 1474 ss.), danzatore tra la stirpe dei granchi, *karkinoi* figli di *Karkinos*. Non c'è dubbio infatti che i due fratelli eristi, Eutidemo e Dionisodoro, vecchi, sdentati²² e affaccendati come il più gran numero degli eroi comici, condividano con Filocleone più che con altri il sistema delle immagini: avviano il loro insegnamento su Clinia come una danza coribantica in cerchio (277d) e infatti saprebbero danzare sulle spade e girare sulle ruote (294e), fanno incantesimi come Proteo (288b), antica divinità marina metamorfica della danza e antenato del granchio, a cui Socrate assimila uno di loro dopo aver paragonato l'altro con l'I-dra dalle molte teste e dai molti ragionamenti, l'emblema del sofista (297c-d). Situazione e personaggi sono tuttavia soltanto le spie più vistose di un dialogo strutturato a tutti i livelli come una commedia solo un po' più affollata di quelle destinate alla scena. Al pubblico molto numeroso accenna immediatamente Critone nel breve dialogo preliminare intrattenuto con Socrate per in-

20. Cfr. M-L. DESCLOS 2003 e M. NARCY.

21. DESCLOS 2003, pp. 60-1.

22. Si può inferire che i due siano entrambi sdentati dalla domanda improvvisa e imprevista di Ctesippo, l'*alazón* che chiede garanzie rispetto al sapere totale che i due millantano rispondendo a Socrate di sapere quante sono le stelle e i granelli di sabbia: sa anche Dionisodoro quanti denti ha Eutidemo e questi quanti ne ha l'altro? (294b-c)

durlo a raccontargli e descrivergli quello che era accaduto il giorno prima al Liceo, alla presenza di una folla che gli aveva impedito di assistere alla discussione-spettacolo e capire. I personaggi sono invece introdotti da Socrate: due stranieri, fratelli, Eutidemo e Dionisodoro, eristi entrambi che raddoppiano il ruolo del sapiente tipico della commedia *archaia*, sicuri e compiaciuti della loro onniscienza, esperti in ogni forma di lotta, verbale, intellettuale e fisica (le pagine 271c-272b pullulano del qualificativo *pas* composto sia con i termini che indicano la sapienza sia con tutti i nomi dell'agonismo: più che Leitmotiv, tormentoni comici), maniaci del sapere, della scienza da insegnare e da far apprendere (le pagine 293b-294c rigurgitano dei termini *episteme*, *epistemi* e dei correlati *epideiknymi*, *mantbanein*, *didaskhein*); un giovane, Clinia figlio di Assioco, di bell'aspetto e di grandi promesse, apparentemente con scarsissimo ruolo, di fatto al centro di tutte le dinamiche dialogiche, oggetto del desiderio e della *paideia* di tutti gli altri, sostituto di Alcibiade di cui suo padre è cugino (275ab); Ctesippo, il suo *erastés*, in funzione drammatica di buffone, *bomolochos*, lì per trivializzare, ma di fatto per smascherare la trivialità dell'eristica dei due maestri; Socrate, narratore omodiegetico dell'incontro in cui ha preso la parte di un *iron* molto attento²³; una schiera, infine, di ammiratori di Clinia, un vero e proprio coro. In disparte — è ancora Critone a menzionarlo, chiudendo la cornice che aveva aperto —, non avvertito da Socrate, confuso tra il pubblico, un logografo autorevole aveva abbandonato presto lo spettacolo avvicinando Critone per metterlo in guardia dalla filosofia (304d-305c): l'ombra di Isocrate²⁴ che mai, come davanti allo spettacolo degli eristi, aveva buon gioco contro le pretese dei filosofi?

E' imbarazzante per chiunque cercare di indicare il tema del dialogo riportato da Socrate a Critone che cerca una buona scuola per i propri figli (306d-e). Come osserva Isocrate, l'impressione complessiva è quella di aver ascoltato chiacchieroni che dedicano poco impegno a cose che non hanno valore, uomini a cui non interessa nulla di ciò che dicono, ma che si attaccano l'un l'altro ad ogni frase pronunciata (304e-305a). L'impressione, anche la nostra di lettori lontani, è quella di aver raccolto un pugno di mosche, di un dialogo che non fa filosofia, ma dà spettacolo della pseudo-filosofia, di una disputa che non produce conoscenza e si esaurisce nella pura esibizione, nella disputa per la disputa, nella performance esasperata dei disputanti.

Le risorse della commedia, con la sua teatralità pirotecnica, molto mossa e sfuggente, lungo molte direttrici, alla disciplina tragica, sono estremamente funzionali a costruire questo dialogo-spettacolo della sofistica di più basso profilo: i tic linguistici, di ripetizioni e lapsus; la molteplicità delle forme dia-

23. Sui diversi aspetti dell'ironia socratica nella commedia e nei dialoghi platonici, cfr. G. VLASTOS e L. EDMUNDS.

24. Soltanto a lui fa pensare (e alcuni commentatori hanno pensato) la fredda e sistematica polemica di Socrate che, dopo aver raccontato la ridicolaggine degli eristi e delle situazioni da loro create, argomenta contro coloro che stanno a metà strada tra il filosofo e il politico, credendosi i più sapienti di tutti, strumentalizzando quelli come Eutidemo e la sua cerchia per far bella figura 305c-306d.

logiche, insinuanti, antifrastiche, trivializzanti, provocatorie, aggressive fino all'ingiuria; la potenza verbale, gestuale e fisica dei *protagonistai*, veri e propri lottatori oltre che attori capaci del più impegnativo trasformismo in scena, capaci di offrirsi agli spettatori ora come sogni ora come incubi, ora come chimere al centro di scene oniriche. Euripide era ricorso alla commedia, alle sue tecniche e alle sue strutture, in funzione metatragica, per guardare la tragedia dal rovescio, a partire dagli improvvisi comici, per scoprire il tragico impossibile dei finti conflitti e delle finte verità, il crollo dei presupposti della tragedia. Il Platone dell'*Eutidemo* fa la commedia in funzione metafilosofica, ponendo il lettore di fronte alla recita vuota di chi, in assenza di contenuti, si spinge a esagerare i meccanismi del confronto trasformando il dialogo in una sequenza di agoni comici, nella pura finzione del pensiero²⁵.

Simposio e Repubblica. *Il riso del limite e della scala della conoscenza.*

Aristofane in persona interviene come personaggio di uno dei dialoghi più noti e stupefacenti di tutte le culture e di tutte le letterature, non solo filosofiche. Nel *Simposio*, composto con buona probabilità nella piena maturità, nel decennio dal 380 al 370, Platone chiama in causa Aristofane con particolarissimo rilievo, non solo come interlocutore di spicco nel dialogo su Eros introdotto da Erissimaco per suggerimento di Fedro, ma come *habitué* della cerchia altolocata invitata quella sera del suo trionfo da Agatone (176b) e come familiare a Socrate. Socrate, a sottolineare la consuetudine di Aristofane nel *milieu*, osserva nei preliminari la sua dedizione a Afrodite e Dioniso (177e) e, alla fine, perora accanto a lui e a Agatone, i soli a non dormire tra i rimasti, la causa del compositore unico di tragedia e commedia (223 c-d). Di più. In questo dialogo che molto affida al gioco d'incastro delle cornici, rinviando da un racconto a un altro precedente (Apollodoro riferisce a un gruppo di amici — *betairoi*, compagno, è definito il solo tra loro che parla— uomini d'affari e non filosofi, quello che due giorni prima aveva raccontato anche a Glaucone; un certo Glaucone, un suo coetaneo non meglio identificato, ma verosimilmente il fratello di Platone²⁶, uno degli interlocutori più caratterizzati nella *Repubblica*, lo aveva infatti raggiunto sulla via che dal Falero conduce alla città per chiedergli di un incontro —il termine *synousia*, più marcato di altri, è ripetuto ben tre volte nel prologo— sul tema di eros che gli risultava tenuto recentemente in casa di Agatone; Apollodoro, riportando l'incontro indietro nel tempo al 416, anno della vittoria del poeta alle Grandi Dionisie, racconta agli amici quello che aveva raccontato a Glaucone, quello che lui aveva saputo da Aristodemo —anche Socrate gli aveva poi confermato il racconto—, colui che

25. Non così aveva interpretato il dialogo Leo STRAUSS, cfr. appendice *Sull'Eutidemo*, pp. 457-483.

26. Per ragioni di età non è possibile pensare al vecchio Glaucone, padre del socratico Carmide e della madre di Platone.

in quell'occasione aveva accompagnato un Socrate più curato del solito, lavato, calzato, ma, come sempre, trasognato al punto di fermarsi nel vestibolo dei vicini del suo ospite e ritardare il suo ingresso al simposio), ai dati d'ambiente, alle atmosfere e alla sequenza delle macrologie, l'intervento di Aristofane è ritardato da un fastidioso singhiozzo. Come dire che la sua entrata in scena è rinviata, secondo una tecnica drammaturgica consueta del suo teatro, per suscitare intorno ad essa maggiori aspettative e interesse.

Di fatto, e com'era lecito aspettarsi dalle premesse, Aristofane segna la grande svolta del dialogo che dai discorsi più convenzionali²⁷ imbrocca la via dell'apologo sapienziale con il suo racconto drammatizzato dell'Androgino originario, doppio e sferico, potente e felice, che spiana la strada per il mito di Socrate-Diotima sulla nascita di Eros dalla ierogamia che è anche unione dei contrari, Penia, la Povertà, e Poros²⁸, il Rimedio figlio di Metis, l'Astuzia. Aristofane avvia il primo racconto greco organico della totalità primordiale, della *coincidentia oppositorum*, della divisione che separa il tutto in due parti, della tensione reciproca di una metà (*symbolon*) verso la metà perduta e della ricostituzione dell'unità originaria²⁹. Il tema che gli altri semplificano nella forma codificata dell'encomico, lodando al grado superlativo una qualità del dio e il suo contrario —Eros è il dio più vecchio, *presbytatos* (Fedro) o il più giovane, *neotatos*³⁰ (Agatone)—, annullando infine la funzione dell'elogio, il tema che Pausania sdoppia distinguendo i due Amori e Erissimaco teorizza come forza cosmica, oltre che fisiologica, e principio matematico-musicale, da Aristofane è sceneggiato in tutta la sua complessità, nella sua duplicità, con figure e movimenti da commedia. Con le figure che diventeranno simboli eccellenti della «scienza sacra».

27. Più convenzionali, nel senso di impostati secondo le regole della retorica coeva, appaiono invece gli altri interventi: l'encomico di Fedro, il giovane che nel dialogo a lui intitolato apparirà conteso tra Lisia e Socrate, come dire tra retorica e filosofia; la rigorosa distinzione diairetica (diairetica appunto e non ancora filosofica) del retore Pausania tra l'Eros celeste e quello volgare, corrispondenti rispettivamente all'Afrodite Urania e a quella Pandemia, con tutte le differenze di comportamenti che derivano dall'opposizione primaria; il discorso del medico Erissimaco, colui che accetta di prendere la parola prima di Aristofane e gli suggerisce rimedi contro il singhiozzo, che presenta eros come la forza naturale da cui sono tenuti insieme i contrari nei corpi, nella natura e nel cosmo, come il principio musicale dell'armonia; l'aretologia del dio Eros in stile gorgiano tenuta da Agatone da cui Socrate, schermandosi come al solito dietro una sorta di stoltezza (*abelteria* 198d), prende le distanze come da una lode iperbolica, estranea alla verità.
28. Il passo è costruito su un gioco di parole e di rinvii semantici solo in parte traducibile: «Penia volendo, a causa della mancanza di vie d'uscita (*aporia*) che le è propria, fare un figlio con Poros, giace con lui e concepisce Eros» (203b). Penia in quanto *aporia* è il negativo di Poros, solo per approssimazione reso con Rimedio, nel senso di Mezzo, sia di sussistenza sia di salvezza, ma, alla lettera, Passaggio, dunque via d'entrata e d'uscita, che comporta anche il superamento del limite, idea iscritta nella radice a cui si riconducono anche il nome *peira*, prova, esperienza e i verbi *peiro*, trapasso, traverso, *peirao/peiraomai*, *peirazo*, provo/ tento.
29. Le pagine 190c-191a registrano un'alta frequenza dell'espressione variata *dicha temnein*, in cui si riassume la volontà di Zeus e degli altri dei di indebolire l'androgino dimezzandolo, mentre le pagine 191d-193b girano intorno al motivo *ek dyoin heis genesthai*, in cui si esprime la tensione all'unità perduta delle creature scisse.
30. Cfr 178b ss., 195a ss.

Due reazioni fisiche, il singhiozzo che ne ritarda l'intervento e lo starnuto che segnala la fine del singhiozzo, permettendogli di prendere la parola (185c-e, 189a-c), connotano questo Aristofane del dialogo filosofico come un personaggio delle sue commedie, sempre in preda a qualche bisogno o fastidio corporale. Non solo. In questo breve scambio di battute che precedono il mito dell'Androgino, in funzione metadialogica, si concentrano espressioni che rinviano al far ridere, *gelotopoiein*, al ridere *gelan*, al ridicolo, *geloion*, al risibile, *katagelaston*: Aristofane, parlando con Erissimaco, teme di star per dire non cose che suscitano il riso (*geloia*), ma cose risibili (*katagelasta*). Aristofane tematizza, in un certo senso, gli effetti possibili del *logos* che ha in mente di avviare e, contestualmente, rivendica la differenza di modo e tenore del proprio discorso (189c) rispetto a Erissimaco e Pausania, come farà, con puntuale simmetria e grande efficacia retorica, prima di congedarsi (193d).

Finalmente, dopo tante premesse e chiavi interpretative, Aristofane incomincia a narrare, un vero e proprio inserto narrativo nel dialogo: «Si deve prima di tutto imparare a conoscere la natura umana e le sue vicende; la nostra natura, una volta (*palai*), non era come ora, ma diversa, c'erano tre generi di uomini e non due come adesso...». Attacco, tempi e modi verbali, avverbi danno al racconto il sapore di una fiaba. La descrizione della creatura originaria, maschile, femminile o androgina che fosse, doppia —quattro mani e quattro gambe, due facce del tutto uguali su un collo cilindrico, una sola testa su entrambe le facce girate in verso opposto, quattro orecchie, due organi genitali— rispetto all'umanità storica, unisce al tratto della totalità (*holon*) quello della rotondità (*strongylon*, *kykloterés*, il frequentissimo dativo *kykloi*, in cerchio, a forma di cerchio, *peripherés*) che evoca sia il contesto teatrale, richiamato esplicitamente da Aristofane, sia le più celebri antropocosmogonie note a Platone. La circolarità dei corpi che si ripercuote anche sui movimenti —le antiche creature potevano deambulare erette, ma si spostavano più velocemente ruotando in cerchio sugli otto arti, come gli acrobati— è immediatamente spettacolare, uno squarcio buffonesco coerente con le premesse di Aristofane al proprio racconto, ma anche il tratto che via via catalizza i simboli cosmogonici più ricorrenti. I corpi sferici, tutti intieri, forti e superbi da cui Zeus e gli dei temono un assalto e che Zeus escogita di tagliare in due (*dia-temnein dica bekaston* è l'espressione ricorrente in numerose varianti) per renderli più deboli e più numerosi, ora evocano il macrantropo³¹, ora lo sfero in continua trasformazione di Empedocle³² e, in via indiretta, la più astratta sfera dell'essere parmenideo. Più perspicuamente, gli uomini palla tenuti insieme da eros, appaiono personificazioni dell'uovo³³

31. Cfr. in particolare A. OLERUD, p. 114 ss. e R.B. ONIANS p. 147.

32. Cfr. fr. 7-30 del primo libro del *Poema fisico*, dove le creature si formano e si scompongono in una continua *mixis*, solo a tratti governata dalla *philotes*, l'equivalente dell'eros platonico.

33. Il testo fa espresso riferimento non all'uovo cosmico, ma nella via parodica e letterale tipica di Aristofane alle uova che vengono tagliate in due con fili di crine, come Zeus vorrebbe tagliare le creature primordiali doppie (190d)

della Notte, chiaro, primigenio e non fecondato, della prima cosmogonia orfica della parabasi degli *Uccelli* 693 ss., da cui spuntava un amabile Eros alato, la creatura capostipite dell'antica stirpe degli alati³⁴.

Con strategia magistrale, Platone affida al drammaturgo comico un tema che gli era appartenuto, che nel suo teatro aveva avuto attenzione, spazio e figure, sebbene stravolte, nella commedia come nel dialogo, in chiave comica. Lo individua come figura portante delle tradizioni non ufficiali, il poeta che conosceva profondamente e drammatizzava nelle sue commedie la sapienza antica, lo recupera come anello di congiunzione tra sapienza e filosofia, tra i racconti anonimi, i riti meno pubblici³⁵, e le astrazioni in cui si traducono filosoficamente. Nell'apologo aristofaneo e nelle sue immagini animate sono infatti già completamente previsti e in parte descritti non solo il grande tema della totalità nella *coincidentia oppositorum* che Socrate-Diotima ascriverà a Eros, ma tutto il processo di separazione che distingue l'uno in due e il due nei molti, e la conseguente risalita dai molti all'unità, lungo la scala conoscitiva che tende al Bello assoluto (210a-211d). Come dire i pilastri fondamentali dell'ontologia e della ricerca filosofica platonica. Toccherà a Socrate-Diotima sviluppare tutte le implicazioni condensate nel breve racconto aristofaneo dell'Androgino, spostare la complessità dalle creature primordiali a Eros, il demone di frontiera, né dio né uomo, e da Eros al *philosophos*. Toccherà ancora al binomio indissolubile della sacerdotessa arcadica e del protofilosofo, tradurre il motivo della metà, *hemisy*, nella categoria della contraddizione, *metaxy*³⁶, e poi illustrare i gradini della conoscenza progressiva, dai bei corpi alle belle anime, dall'iniziazione alla compiuta visione del Bello³⁷. Ma, per Platone, è il riso di Aristofane e quello che Aristofane suscita la via della prima approssimazione alla verità, il segnale del limite che il dialogo sta per superare, dal già noto a quello che è ancora segreto, dalle argomentazioni che tutti si aspettano ai quadri inauditi, all'inatteso, l'*aprosdoketon* della drammaturgia comica, ma non soltanto.

Il ruolo di Aristofane nel *Simposio* illumina le strategie socratiche della *Repubblica*. Quando il dialogo deve affrontare gli argomenti tabù, peraltro già affrontati dalla commedia con l'utopia delle *Ecclesiazuse*³⁸, il Socrate platonico

34. Il simbolo dell'uovo ricorre anche in altre cosmogonie attribuite agli orfici e compilate in epoche diverse, cfr. anche i fr. 55-6 (da Rufino IV d.C.), 57-8 (da Atenagora, in difesa dei cristiani) e 60 KERN (rapsodie di Damascio). Ricorrono nelle antropogonie cosiddette orfiche anche i nomi delle protocreature spesso androgine, *Phanes*, *Protogonos*, *Erikepaios*, oltre naturalmente a *Eros*. Vedi sul tema G. REALE, in particolare il capitolo *Eros e protologia*.

35. M. DELCOURT ricostruisce un quadro molto variegato, condiviso tra Grecia e Vicino Oriente, di credenze e rituali, di travestimenti e mascherate, di allegorie filosofiche, che attestano la diffusione del motivo sempre collegato all'esigenza di trovare un nuovo inizio che superi le divisioni e le angustie del presente, che consenta di ripristinare la pienezza originaria.

36. Per un più completo e articolato inquadramento della categoria del *metaxy*, vedi P. PINOTTI.

37. Cfr. C. CALAME, p. 240 ss.

38. In altra occasione (cfr. A. BELTRAMETTI 2000) ho affrontato il problema del rapporto tra il dialogo e la commedia del 392, ritenendo troppo dispendiosa, oltre che giustificabile solo con la petizione di principio del comico basso, l'ipotesi di una *Proto-Repubblica* argomentata da H. THESLEFF, anche se non suffragata da notizie antiche.

co si ritrae sentendosi travolto da ondate di riso progressivamente più pericolose. Nessuno ride di fatto nel dialogo, ma Socrate, incalzato dai suoi giovani interlocutori, nella casa di Cefalo al Pireo, a non schivare gli argomenti più delicati del progetto della *kallipolis*, per tre volte si immagina al centro di una risata collettiva e violenta. La risata potrebbe annientare Socrate — questo è il pericolo che Socrate dice di temere —, ma, di volta in volta, cattura l'attenzione sugli snodi essenziali dell'utopia e, teatralmente, crea attesa per la sua esposizione rallentata. La prima volta, Socrate teme l'onda del ridicolo sul punto di sviluppare l'argomento-precetto del *koinà ta philon*, della proprietà comune, a partire dall'educazione delle donne secondo il modello dell'educazione maschile al fine di renderle capaci di fare tutto in comune con i Custodi (449a-457c). Il secondo e più fragoroso flutto è avvertito all'affacciarsi del grande argomento delle «donne in comune tra i Custodi, con l'obbligo che nessuna viva privatamente con un solo uomo e che i figli siano in comune in modo che nessun genitore conosca il proprio figlio e nessun figlio il proprio genitore (457d)». Il terzo cavallone infine, il più minaccioso di tutti, più volte intravisto e temuto nelle premesse della trattazione (472a-473c) introduce il terzo argomento fondamentale dell'utopia, il più paradossale di tutti, la figura del filosofo-re, quello che travolgerà definitivamente le strutture portanti non solo della città reale, fondata sulla proprietà e sulla famiglia, ma anche i principi costituzionali. Il riso marca le tappe capitali di costruzione di una nuova élite, il tentativo postumo, successivo al tracollo di quella che si era proposta come élite nel 404 ed era naufragata con il sogno, l'incubo, coltivato da Crizia dell'evacuazione del *demos* e del ripopolamento dell'Attica (Filostrato, *Vite dei Sofisti* I 96). E' riso di derisione o di sgomento quello che Socrate è consapevole di suscitare? Sicuramente è il manifestarsi, nel dialogo, di un pubblico immaginario, di cui Socrate crede di saper cogliere il punto di vista: è l'epifania e la reazione dell'Ateniese medio davanti ai tabù violati dal pensiero filosofico, davanti alla commedia che Socrate individua come linguaggio franco per spettacolarizzare, e provare in anteprima, l'utopia.

Non disponiamo dei dati necessari per documentare quali siano stati i rapporti reali tra dialogo platonico e commedia, tra Aristofane, Socrate e Platone; non possiamo avanzare ipotesi plausibili sulla memoria generica o puntuale del teatro nei dialoghi, ma la continuità e la contiguità di temi e di motivi, oltre che di strategia di scrittura, tra i due ambiti sono lampanti. La commedia, che muove dalle crisi sociali e politiche storiche per superarle, sanarle, con i progetti utopici-distopici dei suoi eroi buffoni, dissoda il terreno del pensiero critico e visionario, quindi offre i linguaggi della negazione, del superamento della realtà, della trasgressione dei limiti conoscitivi e culturali condivisi. Conduce, ridendo, a regredire nella tradizione superata dai saperi laici, nella sapienza arcaica e in quella protetta dal segreto, a rigenerarsi nell'esercizio del fantastico.

Dialoghi del riso e della violenza. Le Baccanti, per continuare a riflettere.

Credo che sia il tempo di pensare le *Baccanti* come il testo esemplare della tragedia che, quando evoca il riso, non fa la commedia e, quando fa la commedia (adotta moduli comici), non fa ridere e neppure sorridere. Tra i testi dell'ultimo Euripide che ricorre sistematicamente alle strutture dialogiche tipiche della commedia, le *Baccanti* costituiscono un monito interpretativo importante: più e meglio di altri drammi, dello *Ione*, dell'*Oreste*, impediscono di fraintendere la contaminazione delle forme, di confonderla come sforzo retorico di drogare la tragedia in declino grazie all'effetto-sorpresa di una risata. Scambiare il riso delle *Baccanti* con quello liberatorio della commedia e, per contro, ridere o far ridere, rappresentando oggi il dialogo incalzante, risolto perlopiù in sticomitia³⁹, con cui Dioniso induce Penteo a travestirsi da menade per accedere ai sacri riti del Citerone (la scena con cui si conclude il terzo episodio, vv. 778-861, introdotta dalle minacce di guerra lanciate da Penteo e conclusa dalla vendetta promessa da Dioniso che esporrà il principe alla derisione dei Tebani), e la sua ripresa dopo il corale, il dialogo con cui Dioniso accompagna al sacrificio dello *sparagmòs* Penteo travestito e allucinato, rassicurandolo sulla tenuta del travestimento, sul suo portamento che dovrebbe evocare quello di Ino e di sua madre Agave (la scena del quarto episodio, vv. 913-976), è *lectio facilior*⁴⁰.

Il motivo del riso si intreccia, in questa tragedia, sempre con il motivo della violenza, le diverse modalità del riso promettono e introducono diverse forme della violenza, a seconda del personaggio a cui si riferiscono, a Dioniso o a Penteo, al dio o alla sua vittima che si scambiano i ruoli, usandosi reciprocamente violenza, ciascuno a suo modo, e invertono continuamente il rapporto di forza, fino alla vittoria finale del dio sul principe, esaltata nel ritornello del terzo corale. Sono i dialoghi ad articolare questo nesso di riso e *hybris* e a non consentire fraintendimenti. Il riso di Penteo appena entrato in scena, il *polyn gelon* (v. 250) che gli suscitano Tiresia e Cadmo in paramenti rituali gli viene puntualmente rimproverato da Tiresia come derisione che lo perderà (vv. 272, 286, 322, ma cfr. anche il secondo *logos angelikos* che narra la cattura di Penteo e la voce dal cielo che l'accompagna v. 1081). Tiresia non consente di equivocare sul riso di Penteo: è ancora il riso arcaico, omerico, del guerriero, quando provoca e insieme cerca di neutralizzare l'avversario prima del corpo a corpo con l'ostentazione deterrente della propria sicurezza; è il riso più temuto dagli eroi e dalle eroine tragiche, quello che induce l'Aiace di Sofocle al suicidio, la Medea di Euripide all'infanticidio e, ancora nel teatro euripideo, Fedra al suicidio e alla vendetta contro Ippolito; è la derisione che Dioniso ritorcerà contro Penteo, esigendo da lui come

39. Questa sticomitia (vv. 802-46) replica quella che concludeva il II episodio (vv. 461-510), ma in un rapporto di forza completamente rovesciato dagli eventi intercorsi, il crollo del palazzo e l'autoliberazione dello straniero: è ancora Penteo a fare domande e Dioniso a rispondere, ma non da indagato, da consigliere.

40. Cfr. al proposito la lettura di B. SEIDENSTCKER, p. 123 ss.

prezzo o contrappasso di esporsi al ludibrio dei Tebani, *gelota Thebaiois ophein* (v. 850 in risposta al v. 842); è già anche il riso insipiente del profano, della servetta di Tracia che deride Taletè⁴¹, che esorcizza, banalizza, il mistero che non conosce, i personaggi e gli eventi che non rientrano nel suo povero ordine, il segno del malessere di chi sente minacciato il suo ordine e la sua identità.

Il riso di Dioniso, esaltato dal suo coro nel primo stasimo (v. 380) come espressione estatica che si accompagna alle danze e alla musica dei flauti che sedano gli affanni, è quello che ha lo straniero in catene, catturato e portato in scena dalla guardia ancora stupefatta dalla «belva mite che non ha cercato di fuggire, che ha teso spontaneamente le braccia ai ceppi, senza impallidire, senza perdere il colorito roseo delle guance e, restando sorridente, si è lasciata legare e portar via (vv. 436-440)». E' ancora quello del dio che il coro invoca a suo vendicatore nell'epodo del quarto corale («vieni, o Bacco, sul feroce cacciatore di baccanti, con il tuo volto ridente, getta il laccio che uccide e lui cada sotto il gregge delle menadi», vv. 1020-1023), l'espressione enigmatica che richiama quella dei *kouroi* arcaici più che la delicata giovinezza del giovane Dioniso dei ceramografi di fine V secolo, indecifrabile per noi. Il testo, attraverso i dialoghi, la decifra come gioia rituale, come serenità e sospensione che tuttavia si traducono in violenza assoluta. Non la violenza dei gesti bellicosi e cruenti minacciati sempre da Penteo e dal suo riso, ma quella magica del carisma che soggioga («l'ho domato, *kathybris'auton* —dice Dioniso che si è magicamente liberato dalla prigionia di Penteo e ha sconquassato la reggia— quando credeva di legarmi, non mi ha toccato e neppure sfiorato, lo sperava invano», v. 616 ss.), e quella dolce della seduzione che non dà scampo e conduce Penteo a farsi sbranare tra le mani di sua madre, nelle scene del travestimento suggerito e compiuto.

Non c'è dubbio che le due scene del travestimento di Penteo richiamino molto da vicino la scena delle *Tesmoforiazuse* (v. 130 ss.) in cui Mnesiloco osserva l'incongruo aspetto di Agatone, apostrofandolo come *gynnis*, con un termine raro di esplicito richiamo a un più antico contesto dionisiaco tragico, alla *Licourgia* di Eschilo, e quella successiva (v. 210 ss.) in cui Mnesiloco viene preparato e travestito da Euripide con gli strumenti e gli indumenti di Agatone⁴². Ma, da una scena all'altra, nelle *Baccanti*, scorrono senza interrompersi con il corale gli antidoti tragici che oscurano completamente il motivo del corpo, esibito nella commedia, e producono un dialogo di destabilizzante ambiguità: i suggerimenti che Penteo accoglie come aiuti nella lotta contro le baccanti significano, per Dioniso che li pronuncia e per il pubblico che li ascolta, spinte verso la trappola finale. Il pubblico non sa come Euripide risolverà drammaturgicamente l'ultima tappa in questo intreccio inedito, ma conosce perfettamente il destino di Penteo, lo sbranamento che ricorre anche sui vasi dipinti

41. L'episodio tratto dal *Teeteto* platonico è rievocato e preso a spunto di riflessione da H. BLUMENBERG.

42. Cfr. B. SEIDENSTICKER, DI BENEDETTO 2004, pp. 40-41, BELTRAMETTI 1995.

delle case ateniesi. A differenza della scena del Frigio che si riverbera sull'intero dramma dell'*Oreste* e ne interpreta retrospettivamente le azioni, quando ormai sono tutte compiute, annullando la tragedia, la scena di Penteo travestito anticipa e ritarda la scena madre della cattura e dello *sparagmòs* del principe che verrà narrata con sapiente teatralità dal secondo *angelos* (vv. 1043-1152). E' la scena dell'annichilimento che non solo precede, ma prefigura (la femminilizzazione dell'eroe è stata riconosciuta da Angelo Brelich come la figura simbolica della sua morte) l'uccisione di Penteo ritardandola con il dialogo a doppio canale che sospende l'azione e offre tempo alla riflessione. Nello spazio-tempo del dialogo il pubblico può sorridere del mascheramento del re, dell'incongruenza del personaggio. Ma se è riso, quello che può muovere da questa scena è un riso senza gioia e senza liberazione, necessariamente intriso dell'inquietudine per il sacrificio del sovrano che sta per compiersi, imposto dal dio e compiuto dalla madre. Sebbene la sequenza drammatica, i paramenti rituali di Penteo, il suo smarrimento e la sua sfilata guidata dal dio davanti al coro e al pubblico evocano anche nei dettagli una cerimonia iniziatica, il riso che si vuole scatenare su Penteo non è quello tipico della rinascita, del massimo pericolo corso e scampato. Come il riso che Apuleio farà esplodere fragoroso intorno a Lucio dopo alcuni passaggi capitali del suo percorso isiaco, ma prima dell'imbestiamento in asino⁴³, questo riso, voluto da Dioniso, accompagna lo scioglimento apparente prima della caduta ultima. Richiama quello che S. Reinach aveva documentato presso i Traci, dunque in una cultura che per i Greci era particolarmente segnata da Dioniso e dai suoi riti cruenti⁴⁴, che ridevano quando qualcuno era in procinto di morire⁴⁵.

A teatro, sulla scena tragica, quello che può accompagnare Penteo è un riso-laboratorio, destinato a stravolgersi in una smorfia, con cui lo spettatore incomincia a confrontarsi con l'inaudito e l'irrapresentabile, per gli occhi e per la coscienza, dello smembramento del re, delle leggi e dell'ordine che il re rappresenta e in cui la città e lui, spettatore, avevano creduto. La tragedia estrema, ai limiti del tragico e dei limiti dello spettacolo tragico, dell'ordine della rappresentazione classica, se ricorre al modulo tipico della commedia, non lo fa per segnalare la propria crisi, ma metabolizzando senza residui anche la commedia, suscitando angoscia anche intorno a ciò che aveva fatto sempre e inercialmente ridere, come il travestimento e lo scambio intersessuale.

Ma che fare ora, nella nostra contemporaneità, di una drammaturgia così esagerata, spinta oltre il lecito su tutti i livelli, quasi un nuovo inizio della tragedia, senza seguito né emuli, negli anni desolati in cui venne rappresentata postuma? In quale chiave offrire al pubblico contemporaneo un testo così radicale, che superava le aspettative dei contemporanei e, ora, sfugge a tutte le norme della nostra verosimiglianza, che non risponde ai clichés del nostro

43. Apuleio, *Asino d'oro* 2, 30-32 e 3, 1.12.

44. In Tracia era stata ambientata la *Licourgia* di Eschilo e Erodoto (V 7) annovera Dioniso, Ares e Artemide come divinità venerate dai Traci, mentre i loro re adorano Hermes.

45. Traggo la citazione da V. Ja. PROPP 1975, p. 60 che rinvia a S. REINACH, *Le rire rituel*, in *Cultes, Mythes, Religions* IV, Paris 1912, p.111.

fantastico, calibrati sugli effetti speciali? Il registro comico della messa in scena e della recitazione nelle ultime *Baccanti* di Luca Ronconi per la stagione INDA 2003 è il chiaro segno della rinuncia del regista ad affrontare un testo già interpretato in altre stagioni, in altre chiavi e con altri mezzi. E' la spia — così almeno credo per darmi ragione di una messa in scena che non me ne offre altre — della resa del regista al motivo-trappola del riso, disseminato nel testo dal drammaturgo, la sua risposta spettacolare a una costruzione che gli appare svuotata di senso e intrattabile, il riso che dovrebbe, nietzschianamente, esorcizzare il pericolo del non-senso e che tradisce smarrimento, prima di ingenerarlo, a sua volta. Null'altro che questo mi sembra sotteso all'eccesso scenografico ronconiano di quest'ultima edizione delle *Baccanti*, alle sue sonorità assordanti, al suo coro colorato e orgiastico di donne gravide, ai vecchi freaks in cui cala Tiresia e Cadmo. Non dà senso la recitazione strappata di un Popolizio-Dioniso, quell'atonalità che annulla le pause e sfibra a oltranza il senso delle battute proprie e altrui, dei dialoghi e del testo, quell'espressionismo da marionetta che sembra venire dalle profondità dell'inconscio, meccanico, non troppo umano, dissacrante, che sposta l'attenzione dai contenuti della drammaturgia alle sue motivazioni, dal teatro al metateatro. Ma questo non voleva per il suo pubblico l'ultimissimo Euripide, con la sua postuma tragedia delle tragedie: questo, esasperato da Ronconi, era un gioco teatofilo con la commedia che forse Euripide aveva concluso con l'*Oreste*, prima di lasciare definitivamente Atene e prima del disastro finale.

BIBLIOGRAFIA

- Michail BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (ed. or. 1965), trad. it., Einaudi, Torino 1979.
- Anna BELTRAMETTI, «Aristofane, Platone e la recita del filosofo», *Quaderni di Storia XXXIV*, 1991, pp. 131-150.
- EAD., «Le sacerdotesse e le mistiche di Aristofane. Una chiave poetica», in R. RAFFAELLI (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Atti del Convegno (Pesaro 28-30 aprile 1994), Ancona 1995, pp. 111-129.
- EAD., «L'utopia dalla commedia al dialogo platonico», in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La Repubblica*, libro V, vol. IV, Bibliopolis, Napoli 2000, pp. 233-256.
- Hans BLUMENBERG, *Il riso della donna di Tracia* (ed. or. Frankfurt am Main 1987), trad. it. Il Mulino, Bologna 1988.
- Angelo BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1958.
- Walter BURKERT, «La saga delle Cecropidi e le Arreforie: dal rito di iniziazione alla festa delle Panatenee» (ed. or. *Hermes* XCIV, 1966, pp. 1-25), trad. it., in M. DETIENNE (a cura di), *Il Mito. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1994², pp. 23-49.

- ID., «Orpheus und die Vosokratiker», *Antike und Abeland* XIV, 1968, pp. 93-114.
- ID., «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie. Euripides Orestes», *Antike und Abeland* XX, 1974, p. 97 ss.
- ID., *Da Omero ai Magi*, Marsilio Editori, Venezia 1999.
- Claude CALAME, «Eros initiatique et la cosmogonie orphique», in Ph. BORGEAUD (a cura di), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Librairie Droz, Genève 1991, pp. 227-247.
- Maria Teresa CLAVO, «Comunicare a Delfi: lo Ione euripideo e le Etiopiche di Eliodoro», in M. GUGLIELMO; E. BONA (a cura di), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Atti del Convegno del PARSA (Torino 18-19 ottobre 2001), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 299-319.
- Marie-Laurence DECLOS (dir.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, J. Millon, Grenoble 2000.
- EAD., «La Muse plaisante dans les Dialogues de Platon», in Carlos DE MIGUEL MORA (coord.), *Satira, parodia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, *Agora 3* Suplemento, Aveiro 2003, pp. 57-89.
- Marie DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, P.U.F., Paris 1958.
- Vincenzo DI BENEDETTO, *Euripidis Orestes*, Introduzione, testo critico, commento e appendice metrica, La Nuova Italia, Firenze 1965.
- ID. (a cura di), *Euripide, Le Baccanti*, Rizzoli-BUR, Milano 2004.
- E.R DODDS., *Pagani e Cristiani in un'epoca di angoscia. Aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino* (ed. or. Cambridge 1965), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1970.
- Carlo GALLAVOTTI (a cura di), *Empedocle. Poema fisico e lustrale*, Mondadori - Fondazione Valla, Milano 1975.
- Lowell EDMUNDS, «Il Socrate aristofaneo e l'ironia pratica», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* LV, 1987, pp. 7-21.
- Thomas GÄRTNER, «Der mythische Held in saekularisierter Umgebung: zum Orestes des Euripides», *Prometheus* XXXI, 2005, pp. 1-28.
- Silvia GASTALDI, «Lo 'spoudaios' aristotelico tra etica e poetica», *Elenchos* VIII, 1987, pp. 63-104.
- Olimpia IMPERIO, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Adriatica Editrice, Bari 2004.
- Albin LESKY, *La poesia tragica dei Greci* (ed. or. Göttingen 1972), trad. it. Il Mulino, Bologna 1996.
- Giuseppe MASTROMARCO, «Pubblico e memoria teatrale nell'Atene di Aristofane», in P. THIERCY; M. MENU (éd.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque (Toulouse 17-19 marzo 1994), Adriatica Editrice, Bari 1997.
- Dina MICALELLA, *I giovani amano il riso. Aspetti della riflessione aristotelica sul comico*, Argo, Lecce 2004.
- Michel NARCY, *Le philosophe et son double, Un commentaire de l'Euthydème de Platon*, Vrin, Paris 1984.

- Anders ØLERUD, *L'idée de macrocosmos et de microcosmos dans le Timée de Platon*, Thèse pour le doctorat, Almqvist & Wiksells, Uppsala 1951.
- R.B. ONIANS, *Le Origini del pensiero europeo* (ed. or. Cambridge 1951), trad. it., Adelphi, Milano 1998.
- Arthur PICKARD-CAMBRIDGE, *Le feste drammatiche di Atene* (ed. or. Oxford 1968), trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1996.
- Patrizia PINOTTI, «Metaxy», in S. SETTIS (a cura di), *I Greci 2 II*, Einaudi, Torino 1997, pp. 1117-1130.
- Rosella PREZZO (a cura di), *Ridere la verità. Scena comica e filosofica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.
- Vladimir Ja PROPP, *Edipo alla luce del folclore* (saggi pubblicati in ed. or. tra il 1928 e il 1946), trad. it., Einaudi, Torino 1975.
- ID., *Comicità e riso* (ed. or. Moskva 1976), trad. it. Einaudi, Torino 1988.
- Giovanni PUGLIESE CARRATELLI, *Tra Cadmo e Orfeo*, Il Mulino, Bologna 1990.
- Peter RAU, *Paratragoidia, Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Beck, München 1967.
- Giovanni REALE, *Per una Nuova interpretazione di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 1991¹⁰.
- Karl REINHARDT, *Eschyle Euripide*, Minuit, Paris 1972.
- Gabriella RICCIARDELLI (a cura di), *Inni Orfici*, Mondadori - Fondazione Valla, Milano 2000.
- Paolo SCARPI (a cura di), *Le religioni dei misteri* vol. I, Mondadori - Fondazione Valla, Milano 2002.
- Bernd SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982.
- George STEINER, *La morte della tragedia* (ed. or. 1961), trad. it. Garzanti, Milano 1965.
- Leo STRAUSS, *Gerusalemme e Atene* (ed. or. Chicago-London 1983), trad. it. Einaudi, Torino 1998.
- Peter SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* (ed. or. Frankfurt am Main 1956), trad. it. Einaudi, Torino 1962.
- H. THESLEFF, «The early Version of Plato's Republic», *Arctos* XXXI, 1997, pp. 149-174.
- Gregory VLASTOS, «Socratic Irony», *Classical Quarterly* XXXVII/1, 1987, pp. 79-96.