

Antonio Natale

IL RISO DI HEPHAISTOS

All'origine del comico nella poesia e nell'arte dei Greci

ΜΑΡΞΒΑΣ

ΚΩΜΩΔΙΑ



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Antonio Natale

Il riso di Hephaistos

All'origine del comico nella poesia e nell'arte dei Greci

disegni di
Sabrina Pellegrino

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

ANTONIO NATALE

Il riso di Hephaistos

All'origine del comico nella poesia e nell'arte dei Greci

© Copyright 2008 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro 19 - 00193 - Roma

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione di
testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'editore

ISBN 978-88-8265-475-7

INDICE GENERALE

INTRODUZIONE

Comico e commedia	9
-------------------------	---

CAPITOLO I

LE TESTIMONIANZE LETTERARIE

A. RIDERE DI HEPHAISTOS

Le forme del riso in Omero.....	15
Hephaistos, un dio ai margini	16
Hephaistos coppiere.....	17
<i>Una risata omerica</i>	17
<i>I due volti del dio nell'Iliade</i>	20
<i>Uno spirito irreligioso?</i>	21
<i>La condanna di Platone</i>	22
<i>Il dio dal viso coperto di fuliggine</i>	24
Hephaistos tradito da Aphrodite.....	25
<i>Il canto dell'aedo</i>	25
<i>La raffigurazione di Hephaistos</i>	26
<i>Le risa degli dèi</i>	27
<i>L'olimpico e l'efestico</i>	29
<i>Il ritorno al caos</i>	30
<i>Un dio buffo e indomabile</i>	30
<i>Una 'commedia' censurata</i>	31
<i>Hephaistos, un modello del comico</i>	33
Hephaistos ritorna all'Olimpo.....	36
<i>Storia di un rifiuto e di una vendetta</i>	36
<i>Gli antefatti in Omero</i>	36
<i>Il riso degli dèi in Alceo</i>	37
<i>Hephaistos personaggio della commedia e del dramma satiresco</i>	38
<i>Il ritorno del dio zoppo e la komodia</i>	39

B. HEPHAISTOS CHE RIDE

Il riso sardonico.....	42
<i>Morire dal ridere e riso sardonico in Omero</i>	42

<i>Le etimologie di sardanio</i>	44
<i>Gli aitia del riso sardonico</i>	45
<i>Una figura enigmatica all'origine del riso sardonico</i>	47
<i>Talos: un antieroe</i>	47
<i>L'episodio mitico di Talos</i>	50
<i>Hephaistos e il riso sardonico</i>	51
Il riso e il fuoco di Lemno.....	52
<i>Il riso nel rituale</i>	52
<i>Un mascheramento arcaico</i>	53
Il 'riso di Hephaistos'.....	55

CAPITOLO II

LE TESTIMONIANZE CERAMOGRAFICHE

La questione delle immagini.....	57
----------------------------------	----

A. FUORI DI ATENE

Un cavaliere del mulo del periodo arcaico	60
<i>Ceramica corinzia: Hephaistos, Dionysos e i danzatori zoppi</i>	60
<i>Ceramica laconica: Hephaistos grottesco</i>	64
<i>Ceramica calcidese: Hephaistos, caricatura del simposiasta</i>	65
<i>Ceramica beotica: Hephaistos, lo zoppo e il 'carnevale' dionisiaco</i>	66
<i>Ceramica ionica e ceretana: Hephaistos, Dionysos e i satiri</i>	70

B. IN ATTICA

Hephaistos cavaliere nella ceramica a figure nere	73
<i>L'ultimo degli dèi, il primo degli Ateniesi: Hephaistos sul dinos di Sophilos</i>	73
<i>Il ritorno all'Olimpo sul cratere 'François': un finale in stile 'satiresco'?</i>	75
<i>Il cavaliere efebico e la 'maschera' del satiro</i>	78
<i>Due muli per Hephaistos: il rovesciamento di un topos iconografico</i>	81
<i>Hephaistos, il satiro e il lottatore grottesco</i>	85
<i>Hephaistos fra gli uomini: un dio ai 'confini'</i>	86
<i>Hephaistos fra satiri e ninfe: una figura dionisiaca</i>	88
<i>Iperbole e comicità nel mulo di Hephaistos</i>	89
<i>Hephaistos sul toro: tra paradosso e grandezza</i>	94
Hephaistos nella ceramica a figure rosse	99
<i>Hephaistos sul mulo: i diversi volti del dio</i>	99
<i>Hephaistos a piedi: il problema del legame con la sfera teatrale</i>	102

CAPITOLO III

HEPHAISTOS NEL TEMPIO DI DIONYSOS

La raffigurazione nel tempio di Dionysos <i>Eleuthereus</i>	107
Hephaistos nel contesto culturale di Atene	109

CAPITOLO IV

HEPHAISTOS COMICO NELLA POESIA E NELL'ARTE

Hephaistos e il riso degli dèi.....	115
Il comico e il dionisiaco.....	117
La rivendicazione degli Ateniesi.....	120
Hephaistos pigmeo.....	122

CONCLUSIONE

Hephaistos artefice del comico	125
--------------------------------------	-----

APPENDICE I

Fonti letterarie	129
------------------------	-----

APPENDICE II

Fonti iconografiche	147
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	163
-------------------	-----

INDICE ANALITICO

Indice degli autori moderni.....	181
Indice dei nomi antichi.....	185
Indice passi citati.....	189
Indice dei vasi	195

INDICE DELLE IMMAGINI.....	199
----------------------------	-----

INTRODUZIONE

Comico e commedia

Parlare oggi del riso e del comico, mirando implicitamente a definire qualche aspetto dei generi drammatici del riso¹ sembra azzardato, e in parte lo è.

Significherebbe tenere conto della teoria del comico secondo gli antichi, delle origini dei generi drammatici da analizzare sulla base delle poche e frammentarie testimonianze pervenute, delle ipotesi offerte da più di cento anni di studi sul teatro classico².

Comporterebbe parlare della *Poetica* di Aristotele, in cui si fa menzione delle falloforie come cellula originaria della commedia³, del legame che unisce la commedia alla giambografia⁴ e al dramma satiresco, dei *phlyakes*⁵, della farsa dorica⁶, dei primi commediografi (come Epicarmo⁷) e soprattutto dei poeti appartenenti all'*archaia* (e quindi anche della loro tecnica drammaturgica⁸).

Non si dovrebbero tralasciare l'analisi linguistica del termine *komodia* e la prospettiva degli storici delle religioni che ormai da anni ricercano le motivazioni della

¹ D'ora in poi, mi riferisco con questa espressione in particolare a due forme drammatiche: la commedia e il dramma satiresco. Preferisco parlare di generi del riso anziché di generi comici in considerazione del carattere tragico del dramma satiresco (sul quale cfr. ROSSI 1972, in part. p. 255 ss.).

² Brevi resoconti delle pubblicazioni sul teatro in GREEN 1989, p. 12 ss., e ID. 1995, p. 16 ss.

³ Cfr. MASTROMARCO 1992, p. 335 e n. 1 (per i riferimenti bibliografici).

⁴ Cfr. MASTROMARCO 1992, pp. 335-336.

⁵ Tra i molti studi dedicati alla farsa fliacica, cfr. TAPLIN 1987, p. 93 ss.

⁶ Cfr. MASTROMARCO 1992, pp. 337-338.

⁷ L'importanza di questa figura per lo sviluppo della commedia attica è messa in evidenza da molti studiosi, tra cui CASSIO 1985 e MASTROMARCO 1992, p. 337 s.

⁸ La bibliografia degli ultimi venticinque anni sulla commedia antica è stata raccolta da GREEN 1989, p. 66 ss., e ID. 1995, p. 132 ss.; cfr. inoltre SUSANETTI 2003, pp. 67-76.

scelta di Dionysos come dio titolare della feste drammatiche⁹. Molte altre ancora possono essere le questioni concernenti aspetti puntuali o generali della commedia intesa come testo, istituzione politica, spettacolo e occasione festiva.

Più volte si è tentato di mettere in evidenza che le rappresentazioni drammatiche (tragedia, dramma satiresco, commedia) facevano parte dello stesso complesso culturale e avevano la medesima funzione di onorare il dio¹⁰. Se le rappresentazioni drammatiche avvenivano durante le feste di Dionysos, una connessione doveva esistere e, fatto importante e non trascurabile, questa era del tutto evidente per chi partecipava alla festa. Due circostanze, che si fondano sulle informazioni archeologiche, testimoniano che il teatro attico era innanzi tutto una cerimonia religiosa: l'assegnazione del posto d'onore (*proedria*) nella prima fila del teatro al sacerdote di Dionysos, che aveva sempre il posto centrale, il più importante (Ar. *Ran.* 297, e *sch. ad loc.* [p. 782 Koster])¹¹; l'inserzione del simulacro ligneo di Dionysos *Eleuthereus*, il dio delle Dionisie cittadine, in un incasso particolare all'interno dell'orchestra e in corrispondenza del seggio del sacerdote di Dionysos¹². Al di là di questi dati ormai comunemente noti alla maggior parte degli studiosi, la nostra indagine si arena di fronte al tentativo di delineare la figura del dio.

L'alto coefficiente di difficoltà relativo allo studio delle origini del teatro è così determinato da una parte dalla scarsità d'informazioni pervenuteci, dall'altra dal fatto che la divinità in questione è così complessa da richiedere uno sforzo costante di focalizzazione e di contestualizzazione.

Dionysos è una divinità sfuggente che non si presta a facili definizioni. La sua immagine è giunta a noi soprattutto come il 'dio del vino', ma chi si trovi a cimentarsi nello studio della religione greca troverà che questa affermazione appare del tutto riduttiva. Tale sarebbe apparsa soprattutto a un greco che chiamava Dionysos con diversi epiteti, alcuni dei quali si riferivano a lui in modo esclusivo, mentre altri lo rendevano partecipe di una realtà culturale comune alle altre divinità olimpiche. La stessa definizione di dio barbarico e della plebe¹³ non trova riscontro nei testi della letteratura arcaica¹⁴ né all'interno delle istituzioni politiche greche¹⁵. Dionysos svolge in alcune *poleis* greche un ruolo civico al pari di altre figure divine, come Zeus, Apollon, Poseidon, Athena. A Patrai era venerato

⁹ Fondamentale a tal proposito è l'articolo di BRELICH 1989, in part. pp. 105, 117 s.

¹⁰ Cfr. BRELICH 1989, p. 105; la problematica e lo *status quaestionis* in BIERL 1991, in part. pp. 4-25; cfr. anche FRONTISI-DUCROUX 1997, p. 299 s.

¹¹ Con il commento di DEL CORNO 1998, pp. 171-172; cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 369 ss. (con bibliografia sull'argomento).

¹² Cfr. POLACCO 1990, p. 113 s.; su Dionysos *Eleuthereus*, cfr. SPINETO 2005, p. 185 ss.

¹³ Cfr. PETTAZZONI 1953, p. 79.

¹⁴ Cfr. PRIVITERA 1970, p. 93 ss.

¹⁵ Cfr. FRONTISI-DUCROUX 1997, p. 276. Non andrebbe inoltre sottovalutata l'importanza che ebbe la cultura tedesca alla fine del '700 e durante l' '800, quando, fin da Winckelmann, si iniziò a proporre l'antitesi tra Dionysos (dio irrazionale ed estraneo al mondo della *polis*) e Apollon (divinità razionale e poliade); l'influenza della 'mitologia moderna' di Dionysos sulla storia degli studi era ed è inevitabile; cfr. a tal proposito ISLER-KERÉNYI 2001b, in part. p. 1398 ss.

con l'epiteto di *Aisymnetes* (Paus. VII 19-20) ed esistevano alcuni riti e un mito di fondazione che univano Dionysos e Artemis (con l'epiclesi di *Triklaria*) nel ruolo di fondatori del sinecismo dei tre distretti cittadini e nella qualità di divinità poliadi. Altrettanto significativa è la sua presenza nella triade di Lesbo, dove veniva onorato insieme con Hera e Zeus sia dai *gene* aristocratici (Alc. fr. 129 Liberman) sia dai cittadini tutti¹⁶. A Taso le porte erano sorvegliate da dèi e su una di queste un'iscrizione menzionava Dionysos assieme a Herakles come custode della città¹⁷.

Su un altro versante, la maggior parte degli studiosi ha preferito affrontare l'argomento delle origini del teatro tentando di offrire una spiegazione dei termini *tragodia*, *komodia*, *to satyrikon*. Il risultato è stato una pluralità di ipotesi e una bibliografia in merito sconfinata. Dal punto di vista del metodo, la base linguistica è senza dubbio un supporto necessario e un punto di partenza inevitabile, ma necessita in un secondo momento di un'ulteriore ricerca e di prove differenti.

In realtà, la storia degli studi non è stata infruttuosa e oggi, benché si rimanga nel campo delle ipotesi, molto è stato fatto. Anzi, sembrerebbe difficile poter arricchire questo gigantesco armamentario di qualche contributo alla storia del teatro. A scoraggiare basterebbe questo ginepraio di congetture, dovute in parte alla scarsità delle testimonianze, che ha sortito l'effetto paradossale di stimolare la ricerca invece di limitarla, e in parte alla pretesa di ricostruire i testi usurati dal tempo o persino del tutto naufragati.

Ma affrontare il problema del comico o della riflessione filosofica intorno a esso non implica un discorso sui generi drammatici del riso, o meglio può essere svolto in modo autonomo. Altrimenti non si spiegherebbe perché le teorie del comico offerte dagli antichi appaiano indipendenti e poco mirate a ricostruire la commedia e il dramma satiresco come realtà storiche¹⁸.

Infatti, ciò che è considerato comico in un particolare momento storico non si riferisce *a fortiori* o allude obbligatoriamente a una scena di teatro. E ciò che è comico può, ma non deve, diventare commedia o dramma satiresco. Verrebbe da dire che il comico è un fenomeno che può, ma non di necessità, materializzarsi facendosi teatro.

Se il riso e il comico sono antecedenti al teatro e possono comunque prescindere da esso, la commedia, senza il riso e senza la percezione condivisa dalla maggior parte degli spettatori che ciò che si rappresenta è comico, è privata della sua natura, è un'opera mal riuscita, rischia di confondersi con altri generi drammatici e non è più ciò che doveva e voleva essere in principio. In questo ragionamento è assunta *a priori*, e quindi *vitiatur et vitiatur*, l'idea secondo cui originariamente con la *komodia* fosse connesso il comico come *geloion* (il mero oggetto del riso), poiché molto più complessa potrebbe essere la sua realtà primordiale in cui la risata poteva avere una funzione marginale o complementare ad altre:

¹⁶ Cfr. PRIVITERA 1970, p. 35 n. 43.

¹⁷ Cfr. ISLER-KERÉNYI 2001a, p. 232, fig. 132.

¹⁸ Cfr. i lavori sulla teoria del comico secondo gli antichi di PLEBE 1952 (dedicato completamente a questo argomento) e ID. 1956, in part. p. 229 ss.

difatti non fu mai solo una *'gelodia'*, termine che non esiste in greco, e quello di *komodia* coniato a bella posta doveva esprimere qualcosa di più della semplice rappresentazione di un episodio divertente.

Oltre al ridicolo, altri elementi sembrano caratterizzare la commedia dell'*archaia*: il parodistico, l'attacco personale e politico (la *iambike idea* e l'*onomasti komodein*), il tema gastronomico, il motivo aiscrologico e sessuale (ossia l'osceno verbale e scenico), il *'carne-valesco'*, l'idea di un *'mondo alla rovescia'*, ecc. Non è poi corretto dedurre che l'*archaia*, che conosciamo per lo più grazie alle commedie superstiti di Aristofane e che rischia quindi erroneamente di essere identificata con la produzione di questo poeta¹⁹, conservi tutti gli elementi e i caratteri della commedia primitiva. Se molto può essere individuato come tradizionale, altrettanto è solo creazione di Aristofane.

Il comico e la commedia, nonostante il loro diverso modo di prefigurarsi, il primo sempre e dovunque (in un testo letterario, nel linguaggio comune, in una situazione particolare, in un carattere, ecc.), la seconda in un preciso momento e in un luogo reale o figurato (sulla scena, in un testo o anche nell'immaginario), hanno il medesimo fine: il riso. Eppure, come il concetto dei generi drammatici del riso non si esaurisce soltanto richiamando la risata, che è soltanto uno degli elementi, così anche l'idea del comico che stiamo cercando non può contenere in sé solo il ridicolo. Infatti anche il riso presenta le sue varianti: i Greci conoscevano ad esempio accanto al riso comico quello privo di comicità (com'è il riso sardonico)²⁰.

La questione continua a essere quella di trovare il modo di parlare dei generi drammatici del riso e in particolare del loro legame con Dionysos, eludendo per il momento il problema delle loro origini e delle prime testimonianze.

Nel frattempo si sarà compreso che ciò che qui interessa non è tanto la nascita del comico o la storia della teoria del comico in Grecia, quanto piuttosto quell'idea del comico che si evolverà in commedia o in dramma satiresco. Il fine non è constatare che si può definire il comico senza evocare i generi drammatici del riso e trattarne in modo distinto, bensì il contrario: trovare quando essi si conciliano.

Vedremo allora come, analizzando alcune testimonianze di epoca arcaica il cui tratto più rilevante è il riso, l'aspetto comico venga a caratterizzare una certa divinità. Ritroveremo poi questa divinità con Dionysos in quelle occasioni in cui sono espliciti i richiami al teatro, nella farsa dorica di Epicarmo, nelle prime commedie e in qualche dramma satiresco. Qualche sua traccia la scorderemo persino nei rituali delle falloforie e rivedremo comparire la sua immagine nel tessuto culturale delle feste drammatiche e in alcuni testi letterari e iconografici, da collegare secondo i più, a torto o a ragione, con le origini del teatro comico.

¹⁹ Sull'inopportunità ed erroneità di una ricostruzione storico-letteraria fondata essenzialmente sulle opere di Aristofane, cfr. MASTROMARCO 1992, p. 346 ss., in part. p. 356.

²⁰ Come osserva PLEBE 1956, p. 19 ss., analizzando alcuni passi di Omero.

Ciò che proponiamo è un viaggio progressivo che, anziché cominciare dalle svariate testimonianze sui generi drammatici per definire le loro origini, procede dalle prime attestazioni del comico a quelle della commedia e del dramma satiresco, verificando via via come quell'idea si preservi talvolta in quelle testimonianze e si faccia gradualmente storia. Alla fine, ci sembrerà forse di aver scoperto una via nuova per comprendere, più che l'origine storica, l'essenza e il senso dei generi drammatici del riso.

Questo lavoro è redazione modificata e accresciuta della mia tesi di dottorato (Scuola Internazionale di Alti Studi, Modena, dicembre 2003). Le persone che a vario titolo mi hanno aiutato sono più di quante possa qui elencare. A Luigi Enrico Rossi devo una carriera di studente vissuta con la gioia della scoperta e delle prime conquiste intellettuali. Vorrei inoltre esprimere la mia gratitudine a Paolo Scarpi, per la sua disponibilità durante l'elaborazione della tesi; a Natale Spineto, che con i suoi suggerimenti mi ha permesso di migliorare il lavoro; a Claudia Mirabilia e a Francesca Di Lallo, per l'attenta revisione del testo (si intende, naturalmente, che la responsabilità degli inevitabili errori è esclusivamente mia); a Paolo Nencini, con il quale ho spesso discusso i risultati della mia indagine; alla direzione e al personale dell'Accademia Americana di Roma (in particolare Christina Huemer, Paolo Brozzi, Paolo Imperatori, Antonio Palladino), per avermi gentilmente aiutato nel reperimento del materiale iconografico; ai redattori della casa editrice, Elena Montani e Dario Scianetti, per la collaborazione e la cortesia con cui hanno seguito le varie fasi della pubblicazione del libro; ai direttori, Giulia Piccaluga ed Enrico Montanari, per aver accolto questo lavoro nella prestigiosa collana che dirigono; di nuovo a Giulia Piccaluga per i suoi preziosi consigli. A Cornelia Isler-Kerényi devo più di quanto possa essere espresso in una qualsiasi forma di ringraziamento: da lei ho imparato, tra le tante cose, a leggere un'ampia serie di immagini e a chiedermi di quali realtà fossero espressioni. Ringrazio Angela, a cui dedico le pagine più belle di questo lavoro.

CAPITOLO I

LE TESTIMONIANZE LETTERARIE

A. RIDERE DI HEPHAISTOS

Le forme del riso in Omero

Nei poemi omerici si possono individuare tre tipi di riso: quello suscitato dalla gioia, quello dalla derisione, quello dalla beffa¹. Al primo tipo si addice un riso non propriamente comico che si richiama piuttosto al primitivo significato di *gelos*, «splendore», insito nella sua radice etimologica². Ride la terra allo splendore del bronzo (*Il.* XXIV 192), ride la dimora di Zeus³, «ride anche l'uomo, dello stesso riso ingenuo della terra e del cielo. Egli non ride ancora cioè di qualcosa di comico, ma è solo il cuore che gli ride, e il suo riso è soltanto gioia»⁴; ed è ancora propriamente il riso della vittoria del guerriero in battaglia (*Il.* XI 378-380)⁵.

La derisione dello sconfitto suscita invece un riso comico. È il caso di Thersites, l'oratore storpio, percosso e vilipeso dopo il suo discorso insolente contro Agamemnon (*Il.* II 212 ss.); di Paris che avanza fiero della sua armatura e poi fugge alla vista di Menelaos (*Il.* III 36-37); di Iros che sfida con spavalderia Odysseus ma si sente tremare di fronte al suo avversario ed è dall'eroe sconfitto (*Od.* XVIII 1 ss.)⁶. Poiché in questi casi il riso è suscitato dalla millanteria e dalla codardia del personaggio, si è giustamente parlato di «crollo della vanagloria» e di un tipo di debolezza che, cedendo alla paura, diventa oggetto del riso⁷.

C'è poi la possibilità che la risata comica nasca dalla beffa, soprattutto quando si combinano l'astuzia, l'inganno e l'amore furtivo⁸. Famoso è l'episodio narrato nel XIV libro dell'*Iliade* con protagonista Hera e parimenti noto è il racconto di Hephaistos tradito dalla moglie nell'*Odissea* e altre volte divenuto oggetto delle risa degli dèi. La fortuna di

¹ La distinzione è di PLEBE 1956, p. 18 s. Sul lessico del riso in Omero e nella letteratura successiva, cfr. ARNOULD 1990, in part. pp. 138 ss., 166 ss.

² Cfr. BOISACQ 1938 e CHANTRAINE 1968, s.vv. γελᾶω.

³ Cfr. Hes. *Th.* 40.

⁴ PLEBE 1956, p. 22.

⁵ Il soldato altre volte sorride e in tal modo esprime il senso di armonia che è fuori e dentro di lui; cfr. PLEBE 1956, in part. p. 24.

⁶ Cfr. ancora il riso di Odysseus di fronte alla paura di Dolon in *Il.* X 400.

⁷ Cfr. PLEBE 1956, p. 31.

⁸ Cfr. PLEBE 1956, p. 35, che parla di un'influenza della cultura ionica su questa forma di comico.

quest'ultimo personaggio in Omero e nella letteratura successiva ci stimola a riflettere sulla sua personalità e su una particolare forma del comico.

Hephaistos, un dio ai margini

Per delineare un profilo di Hephaistos occorre innanzi tutto leggere Omero. Nell'*Iliade* (I 590-594) si dice che furono i Sinties, abitanti di Lemno, a prendersi cura di lui quando fu scaraventato giù dall'Olimpo⁹; il dio è infatti legato in modo ricorrente ai barbari e in particolare all'isola di Lemno¹⁰. Egli è inoltre connesso con il fuoco (*Il.* XXI 342 ss.; XXIII 33) ed è zoppo (*Il.* I 607; XVIII 371, 393, 397, 462, 587, 590, 613)¹¹. Per la sua malformazione fisica non può condividere la perfezione con gli dèi olimpici; questa caratteristica, così come l'aspetto grottesco¹², lo accomunano invece ad alcuni eroi¹³; è d'altra parte il più grande e geniale artigiano (*Il.* I 571; II 100 ss.; XIV 166-168, 337-339; XV 306-311; XX 10-12; *Od.* IV 611 ss.; VII 91 ss.; XXIV 71 ss.)¹⁴, dotato di arti magiche con le quali può animare le cose, creare automi (*Il.* XVIII 369 ss., 417 ss.)¹⁵ e persino un cosmo vivente in miniatura (*Il.* XVIII 483 ss.)¹⁶.

Nato per partenogenesi o da un rapporto prematrimoniale e poi ripudiato dalla madre, Hephaistos non è né *eugenes* né *gnesios*. La *notheia* è nella sua figura inscindibile dalla deformità fisica e s'inquadra bene peraltro nella concezione di epoca arcaica in cui lo

⁹ Cfr. anche *Od.* VIII 294; DELCOURT 1957, p. 46.

¹⁰ In questa isola vissero fino al VI secolo a.C., prima dell'invasione degli Ateniesi (Hdt. VI 136), popolazioni non greche, chiamate dai Greci *Tyrrenoi* o *Pelasgoi*. In più si diceva che lì vivessero i figli o nipoti di Hephaistos, i Kabeiroi. Le fonti sui Kabeiroi in LEWIS 1958; SCARPI 2002 (in part. vol. II, p. 21 ss.); BURKERT 2003, p. 504 ss.; BLAKELY 2006, pp. 32-54. In questa isola si svolgeva inoltre, forse nel mese di Sciroforione, una festa del fuoco in onore del dio (cfr. BURKERT 2000, p. 231 ss.).

¹¹ Sulla motivazione della zoppaggine di Hephaistos e contro le spiegazioni positivistiche di chi associa il difetto fisico del dio alla sua attività di metallurgo, cfr. BRELICH 1958, p. 355; e in part. CAMASSA 1980-1981, p. 156 ss. (con bibliografia).

¹² In Erodoto (III 37) si dice che Cambise scoppiò a ridere quando si trovò di fronte alla statua di Hephaistos nel santuario di Menfi: essa ricordava i Pataikoi della Fenicia, simili ai pigmei; cfr. il commento al passo di Erodoto di ASHERI, in ASHERI – MEDAGLIA 1990, pp. 253-254; cfr. ARNOULD 1998, p. 15.

¹³ Il carattere grottesco, rilevabile tra tutte le divinità in Hephaistos e in Hermes, qualifica alcuni eroi, come Herakles, Iason, Thersites; cfr. BRELICH 1958, pp. 355, 358; su Thersites in Omero, cfr. HALLIWELL 1991, p. 281 s.

¹⁴ Cfr. anche Hes. *Th.* 578 ss., 927-929; *Sc.* 122-127.

¹⁵ Si ricordi inoltre che il dio costruisce con acqua e terra Pandora, la prima donna (Hes. *Op.* 60 ss., 70-71; *Th.* 571-572). Sulle altre opere del dio, cfr. DELCOURT 1957, p. 48 ss.; FARAONE 1987, in part. pp. 257-263.

¹⁶ Si tratta della fabbricazione dello scudo di Achilleus; l'episodio è analizzato da DE MARTINO 1958, pp. 231-235; cfr. anche PIGEAUD 1988, in part. p. 55 ss.; AUBRIOT 2004, p. 14 s.

zoppo (*cholos*) appare spesso come un bastardo (*nothos*)¹⁷. La complementarità di questi aspetti (*notheia*, *choleia*, esistenza fuori della norma, anomalia nella linea di discendenza) appaiono assemblati in modo sorprendente nella personalità di Hephaistos, come si desume dagli episodi mitici relativi alla sua nascita, alla sua malformazione fisica, alla sua vita fuori della vita civile e infine, non è da trascurare, dal suo ruolo complesso e ambivalente di progenitore del *genos* degli Ateniesi.

Per la deformità del piede, per la bruttezza, per l'arte fraudolenta con cui vince gli avversari¹⁸, Hephaistos si pone in antitesi all'ideale aristocratico della *kalokagathia*. Coabita con genti barbare dall'accento selvatico presso le quali trova la sua dimora e il suo culto. Si può dire che Hephaistos incarna il modello di chi, più di ogni altra divinità a eccezione di Dionysos, viene spinto lontano dall'ordine olimpico, politico e civile¹⁹.

Hephaistos coppiere

Una risata omerica

Fin dall'inizio, e cioè addirittura da Omero, il riso connota alcuni episodi riguardanti Hephaistos. Il primo esempio è dato dall'*Iliade*, in conclusione del I libro.

È scoppiato un acceso litigio tra Hera e Zeus al punto che questi minaccia di percuoterla²⁰. Tutti gli dèi sono adirati, la tensione è giunta al limite, quando Hephaistos con tenere parole cerca di placare l'animo della madre, di sciogliere la lite e di riportare la pace fra i numi. Seguono due discorsi del dio, il primo d'invito a rabbonirsi (vv. 573-583)²¹, il secondo in cui racconta un fatto autobiografico (Hephaistos rammenta a Hera quella volta in cui per aver preso le sue difese fu scaraventato da Zeus giù dall'Olimpo, evento che sarebbe stato la causa della sua deformità fisica; vv. 586-594)²².

¹⁷ Così accade nel racconto mitico dei Labdakidai e in quello dei Kypselidai (vale a dire nei racconti della discendenza di Oidipous e di quella di Periandro, tiranno di Corinto). Il confronto mitico di questi due *gene* ha rivelato che la claudicazione, la tirannide, l'interruzione-succezione nella linea della discendenza, la devianza sessuale, la rottura della comunicazione, sono tutti tratti complementari tesi a delineare la figura del tiranno come un mitico zoppo dai caratteri ambivalenti, al di fuori della norma e dei canali consueti di comunicazione (cfr. VERNANT 1991, p. 33 ss.).

¹⁸ Ad esempio quando attraverso l'inganno incatena Ares e Aphrodite (*Od.* VIII 272 ss.) o la stessa madre Hera (Paus. I 20, 3).

¹⁹ Quello fin qui tracciato è un profilo di Hephaistos del tutto provvisorio che intendo completare, e solo in parte, con i dati raccolti durante questo studio. È giusto inoltre avvisare che non si terrà conto della presenza del dio in tutte le testimonianze letterarie antiche.

²⁰ La lite è stata causata dalla visita di Thetis a Zeus (v. 495 ss.); cfr. CODINO 1960, p. 552 s.

²¹ Cfr. app. I a1.

²² Hephaistos allude probabilmente a quanto è descritto in *Il.* XV 18-24. Un'altra volta, in *Il.* XVIII 394-399, si dice che Hera ha gettato il figlio dall'Olimpo perché zoppo. Secondo KIRK 1985, p. 113, le varianti di questo racconto, pur tra loro in contraddizione, sarebbero utilizzate dal compositore del poema per

A suscitare il riso è proprio questo secondo discorso cui si aggiunge la sua apparizione come coppiere²³. Il racconto si conclude con gli dèi che dopo il banchetto vanno a dormire e con Zeus ed Hera finalmente riuniti.

Hephaistos riveste qui, per la prima e ultima volta, un ruolo effettivamente non suo, in sostituzione temporanea di Hebe e Ganymedes²⁴, i veri coppieri degli dèi. Secondo gli scoli (*in Il.* I 584 [I, p. 156 Erbse]; I 588 [I, p. 157 Erbse])²⁵ il comico sorgerebbe sia dall'aspetto e dal comportamento del dio, che dà vita a questa stravagante parodia, sia dalla narrazione della caduta dall'Olimpo che suscita il riso della madre²⁶. Non si dovrebbe però credere che la comicità della situazione risieda solo nell'espletare un servizio di cui Hephaistos non è incaricato e che non si addice al suo rango divino, altrimenti non si spiegherebbe perché Hebe, anche lei una divinità, possa apparire come la coppiera dell'Olimpo in alternativa a Ganymedes. Peraltro, il dio anche in quanto fabbro e artigiano svolge sicuramente una funzione di servizio nei confronti degli dèi e degli eroi²⁷: costruisce i gioielli, le case, l'arredo, le armi, per le divinità (*Il.* I 606-608; XIV 166-167, 238-241, 338-339; XV 307-310; XVIII 401; XX 11-12), lo scettro per Agamemnon (*Il.* II 100-101), la corazza per Diomedes (*Il.* VIII 194-195), le armi per Achilleus (*Il.* XVIII 478 ss.).

Il comico non nasce da ciò che lui fa ma dal modo in cui lo fa: Omero dice che il dio ansima e zoppica (*Il.* I 584 e 600)²⁸. Il ridicolo è già in parte nel suo aspetto fisico, nella sua deformità congenita e «senza dolore»²⁹. E comico quindi è il suo imitare, con un comportamento goffo e con evidenti sembianze grottesche, chi è d'impareggiabile bellezza. Hephaistos è la caricatura, si direbbe, del coppiere, la maschera deformata di un personaggio eccelso.

giustificare una volta il ruolo di mediatore tra Zeus ed Hera, un'altra la gratitudine del dio verso Thetis. Per l'interpretazione allegorica della caduta dall'Olimpo, causata da Zeus, e dello zoppicamento di Hephaistos, cfr. *sch. in Od.* VIII 300 (I, p. 383 Dindorf); Corn. *de nat. deor.* 19; Heraclit. *Allegor.* 26-27 (pp. 32-34 Buffière), il quale aggiunge anche la spiegazione di Cratete di Mallo; cfr. BUFFIÈRE 1956, p. 166 ss.; AUBRIOT 2004, p. 17 ss.

²³ Non ci dovrebbero essere dubbi sul fatto che il dio stia versando il vino agli dèi: l'*amphikypellon* del v. 584, probabilmente la 'coppa a due anse' (cfr. CHANTRAINE 1968, s.v. κύπελλον, con bibliografia) e la forma semplice *kypellon* del v. 596 possono essere confrontati con *Il.* IV 345-346; il 'nettare' di v. 598 è verosimilmente una metafora del vino (come l'ambrosia è il cibo degli dèi), poiché in *Il.* XIX 38-39 è detto di colore rosso; cfr. inoltre *Il.* IV 3. Comunque, Hephaistos attinge il nettare dal cratere (*Il.* I 598); l'uso di questo recipiente per la miscita sembra confermato da *Il.* III 247, 269, 295; *Od.* VII 179; XIII 50; ancora più esplicitamente Omero fa riferimento al mescolamento del vino e dell'acqua in *Od.* I 110. Sull'idea rinvenibile già in Omero del bere con misura, cfr. PRIVITERA 1970, p. 94 ss.

²⁴ Il figlio di Troos, fratello di Ilos e di Assarakos, e il più bello tra gli uomini (cfr. *Il.* XX 231 ss.). Sul legame tra Hebe e Ganymedes, cfr. SCARPI 1996a, p. 428.

²⁵ Cfr. app. I a4-a5.

²⁶ Cfr. KIRK 1985, p. 113 ss., che giudica sensate le osservazioni degli scolasti.

²⁷ Cfr. SCARPI 2002, p. 425.

²⁸ Cfr. app. I a1.

²⁹ Come dirà Aristotele parlando del ridicolo in *Poet.* 1449^a 32-37.

Ci si rende anche conto che la situazione comica a sorpresa sembra essere adeguata all'epilogo della vicenda che, a causa della tensione sorta fra gli dèi, non si potrebbe risolvere con un ordinario banchetto³⁰. Appunto per questa ragione l'entrata in scena di Hebe o di Ganymedes sarebbe stata inefficace; grazie invece all'imprevista apparizione di Hephaistos e allo scambio di ruolo, la vicenda si scioglie con l'*asbestos gelos* degli dèi: un riso 'inestinguibile', comico, catartico, di derisione e di riconciliazione. Distesi gli animi, ritornata la gioia, il simposio può cominciare e l'episodio narrato può chiudersi lietamente.

Se fossero stati uomini, osserva uno scoliaste (*in Il. I 571* [I, p. 153 Erbse])³¹, sarebbe stato possibile introdurre un personaggio autorevole e anziano con lo scopo di ricomporre la lite. Ma, possiamo aggiungere, siccome si tratta di divinità e Zeus è parte in causa, il meccanismo del comico può rappresentare una felice alternativa³². In questo si vede come la scelta di Hephaistos non sia fortuita, se è lui l'unica divinità a poter svolgere questo ruolo singolare di personaggio comico e di mediatore³³.

Nel racconto emerge un altro aspetto della mentalità arcaica. Se è vero che Hephaistos è colui che suscita il riso, l'occasione è quella di un simposio in cui gli dèi come gli uomini bevono il vino misto all'acqua. Ma il simposio da solo non è sufficiente a infondere la gioia se l'animo dei convitati è ostile, come dice il dio alla madre (*Il. I 575-576*). Si comprende allora che la funzione principale del riso sia quella d'inaugurare la bevuta comune. Alla derisione di Hephaistos, cui segue il segno della ilarità generale, si può aggiungere la felicità del vino nel quale esiste e s'intravede già in Omero un'inarrestabile propensione a ridere (*Od. XIV 463-466*). Il vino e il riso sono così legati tra loro in questo racconto da far pensare che è nel simposio che il comico trova il suo contesto ideale.

A quanto pare, è stato messo poco in evidenza che Hephaistos, oltre a essere il dio legato al fuoco e un artigiano insuperabile, è colui che possiede l'atipica qualità di far ridere e di essere, come vedremo, costantemente associato alla sfera del riso. E, diversamente da quanto uno studioso ha sostenuto³⁴, questa qualità non rappresenta un aspetto secondario della sua personalità, che affiora talvolta nei poemi omerici soltanto per ribadire la sua vera prerogativa, cioè l'essere il dio fabbro per eccellenza; per quanto questa riflessione sul dio sia per molti versi valida, non sembra tenere conto della ricorrenza di questi caratteri

³⁰ Di cui peraltro si è smarrita la naturale gaiezza (*Il. I 573-576*); cfr. HALLIWELL 1991, p. 281.

³¹ Cfr. app. I a3.

³² Cfr. anche CODINO 1960, pp. 554, 556 ss.

³³ Cfr. BURKERT 2001, p. 110.

³⁴ KERÉNYI 2001, p. 142 s., afferma: «Perciò anche gli dèi omerici diventano ridicoli quando raggiungono i limiti della sfera entro cui esercitano il loro dominio e potere. Nel contatto tra finito e infinito [...] risuona il riso. Tale spiegazione sembra cogliere nel segno, per esempio quando Efesto si sostituisce a Ganimede nel I libro dell'*Iliade*. Il dio stesso sembra qui valersi consapevolmente di quella regola estetica secondo la quale infrangere i limiti della propria forma suscita il riso. [...] Anche in tal modo Omero ha comunque mostrato la *figura* del dio; la forma propria del dio fabbro risalta ancor più, per contrasto, dal confronto con il bel Ganimede».

grotteschi in altri luoghi omerici né della connessione persistente tra il dio e il riso in tutto il materiale documentario.

Fermo restando ciò, bisognerà distinguere i casi in cui il racconto riguardante il dio è finalizzato all'intrattenimento (come accade nell'*Odissea*, quando Hephaistos, tradito da Aphrodite, diviene protagonista di una vicenda divertente, che appare in sé conclusa e potrebbe quindi essere narrata in modo autonomo) da quelli in cui, come in questo episodio, la sua apparizione mette in luce il suo ruolo di mediatore e di riconciliatore dei sovrani dell'Olimpo e dell'intero *pantheon*.

È pur vero che Hephaistos non è l'unica divinità ad assumere il ruolo di paciere (un caso noto è quello di *Od.* VIII 344-359, quando Poseidon persuade Hephaistos a liberare Ares e Aphrodite) né il solo a suscitare il riso. Sennonché, le occasioni in cui gli dèi omerici ridono dei loro pari sono episodi sporadici (Zeus ride di Artemis in *Il.* XXI 507-508 e degli altri dèi che vanno in battaglia in *Il.* XXI 389-390)³⁵ e la motivazione del riso si ritrova nella circostanza più che nel personaggio.

Diversamente, si ride di Hephaistos per ciò che egli fa in modo imprevedibile, ma anche e soprattutto per ciò che egli è. In nessuna altra divinità omerica si ravvisa questa potenzialità di intervenire a snodare l'intreccio narrativo mostrando soltanto se stesso: un essere grottesco per natura.

I due volti del dio nell'Iliade

Se nel I libro dell'*Iliade* Hephaistos può apparire come il buffo coppiere che parla e agisce portando allegria, egli preserva comunque la qualità di artefice eccellente, uno storpio di potente e straordinaria inventiva. Lo si desume dai versi conclusivi, quando gli dèi vanno a dormire nelle case costruite per loro da Hephaistos (vv. 607-608).

L'occorrenza in Omero di questo episodio, in cui il dio non è rappresentato nella sua veste consueta e il fuoco e l'abilità artigianale sembrano secondari (anche se presenti), consente di supporre che dovevano esistere fin dall'origine nella personalità di Hephaistos entrambi gli aspetti, il grandioso e il ridicolo. In Omero questi caratteri sono già combinati tra loro, talvolta dissociati e sdoppiati nel mostrare gli aspetti opposti del dio (come accade qui, dove al buffo coppiere si contrappone lo straordinario artefice), talora invece concorrono a ricomporre e a restituire un'immagine unitaria della divinità.

A volte Hephaistos può essere ritratto con fattezze orripilanti e grottesche anche nella sua funzione di fabbro e di dio del fuoco. Di ciò si hanno nell'*Iliade* due esempi, in occasione della visita di Thetis (XVIII 410-417)³⁶, quando Omero descrive il dio come un peloso e ripugnante «mostro» (*pelor*), un essere dalle fattezze sproporzionate e abnormi

³⁵ Cfr. CODINO 1960, p. 562; KERÉNYI 2001, p. 145.

³⁶ Sulla scena dell'incontro fra Hephaistos e Thetis, cfr. LISSARRAGUE 2005, p. 68.

come Polyphemos (anche lui un *pelor*, *Od.* IX 187)³⁷; e laddove Hephaistos si presenta in battaglia come un guerriero atipico, bizzarro nell'incedere e modello antitetico a quello oplitico e aristocratico (*Il.* XX 36-37), anche se nel combattimento il dio dimostra di essere superiore a tutti, come afferma lo stesso fiume Skamandros, ormai sconfitto dall'ardore del fuoco (*Il.* XXI 357-358).

Uno spirito irreligioso?

Molte e nuove questioni possono allora sorgere in merito al significato del riso degli dèi di fronte alla singolare apparizione di Hephaistos. Ci si dovrebbe chiedere come sia possibile che un dio possa essere deriso dai suoi stessi pari e allo stesso tempo continuare a mantenere la sua dignità divina. Ma, anziché giungere a conclusioni estreme, negando ogni valore religioso alle scene in cui gli dèi ridono, e sostenere che Omero trasmetta così uno spirito areligioso³⁸, si potrebbe osservare, con le parole di Kerényi, che questo «fenomeno che per la sua stranezza colpisce così fortemente, deve essere compreso prima di tutto come fenomeno *caratteristico*, indipendentemente da come oggi appaia a noi, religioso o irreligioso»³⁹.

Dobbiamo perciò prendere il racconto omerico così come si presenta, limitandoci a fare alcune constatazioni: nell'*Iliade* le caratteristiche di Hephaistos sono plurime, ambivalenti, e tra loro connesse; il dio dimostra di possedere uno *status* di non totale appartenenza al mondo olimpico e di eccezionalità⁴⁰; il dio interviene in una situazione 'critica' che si risolve mediante il meccanismo del comico; forse già in Omero, cui i Greci attribuivano la genesi e la diffusione della loro religione⁴¹, sono designati a ispiratori del riso e fissati in 'tipi' i soggetti brutti e deformati per natura (come Thersites, Hephaistos⁴²), derisi ed emarginati dalla società arcaica i cui ideali erano invece la per-

³⁷ Sul legame che unisce Hephaistos e le altre figure mitiche, come i Kyklopes, anch'essi qualificati come *technitai*, cfr. BRELICH 1958, p. 355; SCARPI 2002, p. 425. Cfr. anche DELCOURT 1957, p. 68: il termine *pelor* richiama tra l'altro le feste dette *Peloria* di ambiente tessalico, in cui gli schiavi erano per quel tempo liberati.

³⁸ Cfr. DRERUP 1921, p. 414 ss., contro cui si oppone KERÉNYI 2001, p. 139 ss.

³⁹ KERÉNYI 2001, p. 139.

⁴⁰ Indizi forse del parziale discredito ostentato dalla società omerica nei confronti dei lavori manuali e al contempo dell'ammirazione di questa stessa società di fronte alla *techné*. La realizzazione di alcune opere straordinarie, come ad esempio le macchine automatiche create da Hephaistos, doveva rimanere ancora per molto tempo allo stadio dell'immaginazione, dell'utopia, della poesia, del mito. Per questo forse, a causa della mancanza di vere conoscenze scientifiche, come la chimica, l'automatismo restava un esclusivo potere del dio (cfr. MUSTI 1992, p. 110). Cfr. anche DODDS 1978, p. 308 ss., sul mancato raggiungimento da parte dei Greci di un vero metodo sperimentale, nonostante gli impulsi delle correnti razionalistiche di epoca ellenistica. Sullo statuto ambiguo dell'artigiano in epoca arcaica, cfr. D'AGOSTINO 2001, p. 40 ss.

⁴¹ Cfr. KERÉNYI 2001, p. 139.

⁴² Il parallelismo tra queste due figure è instaurato da Plu. *de aud. poet.* 13 (*Mor.* 35^c), Ps.-Plu. *Vit. Hom.* II 213-214 (p. 113 Kindstrand): app. I a6, Greg. Nat. *Orat.* V 32: app. I b8.

fezione fisica e l'eroismo guerresco⁴³; nella religione omerica, per quanto il fatto osti al nostro comune giudizio sulla perfezione della divinità, possono coesistere alcune qualità antifrastiche, il brutto e il sublime, in un'unica personalità divina e senza che il comico agisca corrosivamente né sull'assetto del politeismo né sul grado di venerazione dovuto alla divinità (Hephaistos infatti continuerà a essere per secoli, dovunque in Grecia, il titolare di feste e di culti⁴⁴).

L'immagine di Hephaistos-coppiere non poté passare inosservata ai filosofi e agli scrittori greci delle epoche successive e fu così che l'episodio omerico divenne oggetto di riflessione sul significato da attribuire al riso degli dèi e sulla personalità di Hephaistos.

La condanna di Platone

L'*asbestos gelos* degli dèi è citato da Platone (*Resp.* 388^c-389^a)⁴⁵ come esempio di riso dirompente ed eccessivo e perciò da condannare. In effetti il filosofo affronta solo indirettamente il problema del riso e di Hephaistos, attento piuttosto alla dimostrazione delle sue tesi precedentemente esposte⁴⁶.

All'esordio del III libro della *Repubblica*, Platone compie la sua requisitoria nei confronti delle false credenze in merito alla vita ultraterrena e dell'usanza dei lamenti funebri per gli uomini illustri (386^b-387^d). Come il pianto lagnoso non si addice all'uomo, esso è del tutto inammissibile se riferito a una divinità (388^b). Allo stesso modo, se già un uomo degno di stima non deve essere incline al riso, e in generale nessuno deve essere troppo amante del riso, tanto più inaccettabile appare il riso smodato degli dèi alla vista di Hephaistos⁴⁷.

I versi omerici apparivano sconvenienti al filosofo per due ragioni principali: anzitutto perché gli dèi erano stati da Omero defraudati della loro reale essenza divina, in secondo luogo perché veniva loro attribuito quell'irrefrenabile riso che è l'espressione della parte irrazionale dell'anima⁴⁸.

⁴³ Cfr. PLEBE 1956, p. 73.

⁴⁴ Cfr. tra i tanti studi sull'argomento, DEUBNER 1932, pp. 212-213; SIMON 1983, pp. 38-54.

⁴⁵ Cfr. app. I a2.

⁴⁶ L'importanza dell'educazione dei cittadini dello stato ideale; la condanna specialmente della poesia omerica che, senza un'opera di espunzione, rischia di conservare un'endogena pericolosità e un effetto dannoso per l'ascoltatore-discente; l'erronea raffigurazione delle divinità, ereditata dai mitografi; l'attacco nei confronti di alcune vicende scabrose del mito, riguardanti gli dèi dell'Olimpo (cfr. *Resp.* 378^a-378^d, dove si fa riferimento alla caduta di Hephaistos dall'Olimpo e all'incatenamento di Hera a opera del figlio) e inammissibili per diverse ragioni (*Ibid.* 377^b; e in part. 378^b). Sull'attacco platonico della poesia in genere, cfr. VICAIRE 1960, in part. pp. 41-45 (per il commento ai passi della *Repubblica*) e pp. 81-103 (per Omero in Platone); cfr. inoltre BELFIORE 1983, pp. 39-62; ELIAS 1984, p. 3 ss.; più in generale sulla funzione educativa della letteratura in Platone, cfr. CERRI 1991, p. 77 ss.

⁴⁷ La cui menzione ritorna più in là, laddove il filosofo, criticando gli eccessi sessuali, fa riferimento all'adulterio di Ares e Aphrodite incatenati dal dio (*Resp.* 390^c).

⁴⁸ Cfr. JOUËT-PASTRÉ 1998, p. 274.

Ebbene, Platone non intendeva ripudiare tutte le forme del riso⁴⁹, ma soltanto quello, potente (*Resp.* 388^e)⁵⁰ e inestinguibile (come si dice nel verso omerico)⁵¹, capace di confondere gli elementi dell'anima, colpendo così tanto l'uomo che ride quanto l'intera società⁵². Di qui l'attacco del filosofo, in questo e in altri luoghi, contro quella poesia comica che ridicolizzava gli dèi, faceva precipitare l'uomo nella «vergogna» e nella «buffoneria» (*Resp.* 606^e) e turbava gli elementi psichici che avrebbero dovuto conservarsi in armonia⁵³.

La scena omerica era dunque irriverente verso la divinità. Come gli episodi in cui Hephaistos era scaraventato dall'Olimpo o incatenava la madre Hera erano da considerarsi falsi, perché gli dèi non potevano essere in contrasto tra loro, così ancora più assurdo doveva apparire quel riso omerico, segno di una comicità sfrenata, che per di più prendeva di mira un dio.

Il giudizio del filosofo si potrebbe comprendere meglio se si tenesse conto del fatto che Hephaistos è, per Platone, unicamente il dio della luce, del fuoco, della *chalkeia*, della suprema abilità artistica (condivisa con Athena) e il progenitore degli Ateniesi⁵⁴. E ancor più se si considera che, in tutta la sua opera, Hephaistos non è mai definito zoppo⁵⁵. In tal modo, cioè non parlandone, Platone oscurava in modo premeditato l'aspetto deforme e grottesco dell'Hephaistos omerico e ne esaltava invece l'altro volto, quello grandioso e degno di una divinità, sicuramente più conforme alla sua concezione del divino.

La discussione sul significato da attribuire all'*asbestos gelos* degli dèi sembra perdurare fino alla tarda antichità. Ad esempio Proclo, nel suo commento a Platone (*in Resp.* I [p. 126 Kroll])⁵⁶, ribalta sostanzialmente le tesi presenti nella *Repubblica*. Per Proclo, la risata omerica non è comica ma il segno della partecipazione di tutti gli dèi all' 'attività creativa' di Hephaistos. Ciò nondimeno, ai fini di questa dimostrazione anche Proclo, chiaramente sulla falsariga di Platone, eclissa l'immagine grottesca e scomoda del dio-coppiere e continua a far emergere l'immagine nobile del dio, quella del supremo artefice.

⁴⁹ Secondo le argomentazioni di JOUËT-PASTRÉ 1998, p. 277 ss., in Platone esisterebbe un riso pedagogico e il filosofo sarebbe il vero maestro del riso degli altri. D'altra parte, Platone nelle *Leggi* (816^e) aveva attribuito al comico un preciso valore, sostenendo che senza di esso è impossibile conoscere il serio, e aveva distinto tutta la poesia secondo questa distinzione (810^e); sul significato del ridicolo nel *Filebo* (49^e), cfr. PLEBE 1956, p. 232.

⁵⁰ Cfr. app. I a2; cfr. JOUËT-PASTRÉ 1998, p. 274. Va notata la ricorrenza dell'aggettivo *ischyros* che, in una disposizione a chiasmo, è riferito una volta al riso un'altra alla *metabole*.

⁵¹ La condanna del riso eccessivo è formulata anche in *Leg.* 732^e.

⁵² Cfr. PLEBE 1956, p. 232.

⁵³ Cfr. PLEBE 1956, p. 233, che così sintetizza la questione; inoltre pp. 233-238, sulle divergenze di opinioni tra Platone e Aristotele in merito al valore da assegnare al comico.

⁵⁴ Cfr. rispettivamente *Crat.* 407^e; *Symp.* 197^b; *Pol.* 274^e; *Alc.* I 121^a; *Crit.* 109^e; *Prot.* 321^a-321^c; *Leg.* 920^d; *Tim.* 23^e.

⁵⁵ In Platone non c'è alcuna allusione, neppure vaga, all'andatura zoppicante del dio (assente peraltro anche nella citazione dei versi omerici).

⁵⁶ Cfr. app. I a8.