

Bernhard Zimmermann

Ironia nella commedia aristofanea?

Abstract: The article shows that, contrary to communis opinio, dramatic irony already occurs in various forms in Aristophanic comedy.

Parole chiave: Aristofane, ironia, commedia antica, commedia nuova

I

L'ironia nelle sue varie manifestazioni – sia ironia verbale, o intellettuale, o drammatica – è una delle principali caratteristiche dei drammi di Menandro e probabilmente della Commedia Nuova nel suo insieme, se si considera in generale la commedia greca. Oltre all'ironia verbale limitata alla singola parola – «un bel tipo» (καλὸς καὶγαθός,¹ ο χρηστός,² o con un sottotondo sarcastico γενναῖος³) – o alla singola frase,⁴ incontriamo qui soprattutto l'ironia drammatica, che si verifica «quando gli enunciati linguistici o il comportamento extralinguistico di un personaggio acquisiscono per il destinatario, a causa del suo superiore grado di informazione, un ulteriore significato, che contraddice l'intenzione del personaggio».⁵ L'ironia drammatica è presente in tutti quei drammi in cui lo spettatore nel prologo viene informato da una divinità a proposito del corso degli eventi e, soprattutto, dell'esito della commedia.⁶ Con la sua conoscenza superiore, può quindi guardare rassicurato e ridacchiare delle azioni sbagliate che derivano dalle opinioni fallaci dei personaggi in scena.

L'*Archaia* invece, la commedia del V secolo a.C., non è generalmente associata all'ironia, che può essere rintracciata solo nei drammi di transizione, nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto*, in cui «l'ironia nel senso di una ironizzazione delle azioni, dei personaggi e degli eventi rappresenta nell'opera tarda di Aristofane la categoria effettiva del comico, secondo la quale si modella ogni volta lo svolgimento del dramma».⁷ Crudi giochi di parole, oscenità e ὀνομαστὶ κωμωδεῖν, cioè le caratteristiche essenziali delle commedie del V secolo, non si lasciano associare a una sottile ironia. Significativamente, l'ironia verbale si trova in pochi casi di derisione *ad personam* realizzata sfruttando l'espedito del *makarismos*, la dichiarazione della beatitudine di qualcuno: nelle *Vespe* (vv. 1275s.) si trova la lode di Automene, felice a causa dei

Il contributo è stato tradotto da Beatrice Gavazza.

¹ *Aspis* 311, *Dis Exapaton* 91, Alessi fr. 112 PCG; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 89; WANKEL 1961, 86s.

² *Epitr.* 1066, *Sam.* 408, *Aspis* 75; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 376, 590.

³ *Sikyoniōs* 275; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 660; BELARDINELLI 1994, 189.

⁴ *Dysc.* 162, 868, *Sam.* 413, 680, *Georgos* 34; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 161, 625, 89.

⁵ Da PFISTER 1977, 88: «wenn die sprachlichen Äußerungen oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält».

⁶ Sull'ironia drammatica in *Dysc.*, *Epitr.* e *Aspis* cfr. BLUME 1998, 102, 107, 150s.

⁷ Da FLASHAR 1975, 410: «Ironie im Sinne einer Ironisierung der Handlungen, der Figuren und des Geschehens im Spätwerk des Aristophanes die eigentliche Kategorie des Komischen darstellt, nach der jeweils das Stück in seinem Ablauf gestaltet ist».

suoi figli buoni a nulla, e nella *Pace* (v. 864) Trigeo è detto più felice dei figli di Carcino,⁸ o sempre nella *Pace* (v. 1297) Cleonimo è definito *σώφρων*.⁹ Nella stessa categoria di ironia si può annoverare la beffarda definizione di «eroe» dello stratega Lamaco negli *Acarnesi* (vv. 575, 579). L'ironia che nella *Nea* investe le *dramatis personae*, in Aristofane è legata soltanto a ben precisi personaggi della vita pubblica. Infine, l'uso dell'ironia nei dialoghi è molto raro nelle commedie aristofanee di V secolo.¹⁰

Invano si potrebbe cercare nell'*Archaia* l'ironia drammatica tipica della tragedia e della Commedia Nuova, che fu influenzata da Euripide in termini di contenuto e struttura, poiché il programma poetologico di Aristofane e dei suoi contemporanei consisteva nel *καινὰ λέγειν*, nel portare sulla scena sempre qualcosa di nuovo. Certo, anche nella commedia del V secolo c'è un «mito comico», ci sono alcune situazioni fondamentali spesso bipolari che determinano grosso modo la *σύστασις τῶν πραγμάτων*, come le coppie di opposti guerra e pace, individuo e società, uomo e donna, e c'è una trama ricorrente: a partire da un'idea critica, cioè una situazione attuale deplorabile che colpisce tutta la città, il protagonista è spinto a ideare un piano ingegnoso, fantastico, a volte grottesco (e questo è il tema comico),¹¹ da lui messo in atto tra scene di litigi e discussioni nonostante la resistenza di solito del coro, e difeso contro una folla di scrocconi nella seconda parte della commedia, nelle cosiddette *Abfertigungsszenen*, scene in cui gli scocciatori sono liquidati.¹² Infine, nella Commedia Antica ci sono una serie di strutture tradizionali e fisse – soprattutto le forme epirrematiche dell'agone e della parabasi – che in teoria dovrebbero garantire al pubblico almeno il vantaggio di conoscere lo schema: dopo l'ascolto delle sezioni A e B, ci si dovrebbe aspettare la risposta nella successione delle parti A^I e B^I. Ma i poeti – o per lo meno Aristofane, poiché non si dovrebbero fare affermazioni a priori sugli altri autori a partire dalla magra base costituita dai frammenti – si sono sempre sforzati di svelare la fallacia di questo apparente vantaggio del pubblico attraverso continui e sorprendenti cambiamenti delle strutture tradizionali e della trama considerata comune.

Tuttavia, nell'esodo di alcune commedie aristofanee si può scoprire un caso particolare di ironia drammatica. Non si tratta qui dell'incongruenza tra la conoscenza superiore del pubblico e quella limitata delle *dramatis personae*, ma della collisione tra il sistema di valori o l'esperienza di vita del pubblico e la situazione risultante alla fine della commedia, e soprattutto i mezzi con cui si giunge a questa situazione.

Negli *Uccelli* dell'anno 415 a.C. l'eroe comico di nome Pisetero, colui «che persuade gli *betairoi* (cioè i membri di un'eteria)», fonda un impero che domina persone e dei. In realtà la sua intenzione era di fuggire dal trambusto di Atene, in particolare dall'ossessione per i tribunali, e trovare un luogo tranquillo (v. 44: *τόπον ἀπράγμονα*). Tuttavia, appena si accorge dell'eccellente posizione strategica del regno degli uccelli, ricade nell'innata *πολυπραγμοσύνη* ateniese, riesce a detronizzare Zeus e in un finale trionfante sposa Basilea, garante divina del potere.

Ma forse per questo – dato il trionfo finale dell'eroe comico – dovremmo considerare la commedia come una brillante affermazione della natura ateniese, della sua *polypragmosyne* e della politica di potenza della città? Giocando su contrappunti e sottili sfumature, Aristofane

⁸ Stando ai vv. 788–791 questo può essere inteso soltanto ironicamente; cfr. OLSON 2002, 236. Non è sicuro invece se anche *Vesp.* 1243 (in riferimento a Eschine) ricada in questa categoria; un paragone si trova in Eupoli fr. 231 (a proposito del veggente Ierocle: *Ἱερόκλεες βέλτιστε χρησιμῶδ' ἄναξ*). Cfr. eventualmente anche *Ecol.* 806 (sulla decadenza delle ricchezze di Callia), *Ran.* 55 (DOVER 1993, 197), con molti dubbi *Ran.* 320 (il testo è discusso; DOVER 1993, 233 contrario a una lettura ironica). La maggior parte dei casi portati da FROEHDE 1898, 178s. non devono essere intesi come forme ironiche.

⁹ Cfr. OLSON 2002, 310. Sul termine *σώφρων* cfr. anche *Nub.* 1005–1007 e NORTH 1966, 97–100.

¹⁰ Cfr. *Ach.* 71, *Nub.* 1366, *Ecol.* 773–776; per l'uso di *γάρ* nell'introduzione di risposte ironiche, cfr. OLSON 2002, 93.

¹¹ Secondo la terminologia di KOCH 1968.

¹² Cfr. ZIMMERMANN 2006, 41–43.

mette ripetutamente in discussione il trionfo dell'eroe. Nel finale riprende così il tema aristocratico-oligarchico già accennato nel prologo con la parola *aprágmon* e il nome del protagonista Pisetero: alla fine Pisetero si innalza a tiranno degli uccelli, e fa questo davanti a un pubblico che nel 415/414 a.C. era pervaso da una paura maniacale di rovesciamenti oligarchici o di ascese tiranniche. In particolare, il comportamento dell'eroe comico nella scena finale cozza completamente contro le idee religiose del pubblico. Sforzarsi di diventare come Zeus, o voler sposare una dea, è sacrilegio religioso, e la mitologia ha ben presente casi di bestemmiatori che hanno dovuto pagare amaramente la loro *hybris*. Tocca allo spettatore guardare al di là del finale della commedia e scoprirne la dimensione oscura nascosta dietro a quella luccicante. Già un anno prima, al momento della partenza della flotta, Euripide aveva dimostrato nelle sue *Troiane* quanto tremenda possa essere la caduta dal sommo del potere, quanto amara sia la sconfitta per i potenti di un tempo.

Bisogna brevemente citare anche un secondo esempio di questa ambiguità a volte presente nei finali delle commedie aristofanee. Nell'esodo delle *Rane*, il tragico Eschilo, guidato dalle benedizioni del coro dei misti, è rispedito ad Atene dal dio degli inferi Plutone, in modo che possa giovare alla città con i suoi consigli, nel momento del più alto bisogno politico e militare (vv. 1500ss.). Anche in questo caso c'è un divario tra il lieto fine interno al dramma e la realtà extra-drammatica. Al momento della messa in scena della commedia, Atene era sull'orlo di una devastante sconfitta da parte degli spartani e dei loro alleati. Il fantastico ritorno del vecchio tragediografo, simbolo dei bei tempi delle guerre persiane, quando la piccola Atene si difendeva con successo dallo strapotere dei Persiani e prevalevano virtù civiche come l'unità (ὁμόνοια), è possibile solo nel circoscritto spazio comunicativo comico, ma non nella realtà.

Sia il finale degli *Uccelli* che quello delle *Rane* sfruttano la discrepanza tra l'esperienza religiosa e politica del pubblico da un lato e il successo finale del protagonista dall'altro. Sullo sfondo delle esperienze del pubblico, l'esodo può quindi acquisire un retrogusto stantio o, come nelle *Rane*, può abbattere le illusioni e avere un effetto illuminante.

II

Oltre a questa ironia drammatica, che nasce dallo scontro tra comunicazione infra-drammatica ed extra-drammatica e che, a differenza dell'ironia tragica, non può essere facilmente accertata – e infatti la lettura delle conclusioni delle due commedie qui presentate non corrisponde alla *communis opinio* – ci sono alcuni esempi eclatanti di ironia infra-drammatica, la quale a sua volta ha un impatto sul sistema di comunicazione extra-drammatico.

Aristofane certo conosceva bene l'idea di un comportamento ironico inteso nel senso della teoria filosofica successiva, nel modo in cui la troviamo nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, nei *Caratteri* di Teofrasto o nella retorica: «L'εἶρων [l'ironico] è colui che nega le sue buone qualità, o le sminuisce» – così la definizione di Aristotele (*EN* 1127 a22f.). L'ἀλαζών, il millantatore, finge di possedere qualcosa che in realtà non ha, quindi, per usare la terminologia latina, *simulat*, «fa come se...», l'εἶρων invece *dissimulat*, «finge di non...».¹³ Quindi entrambe sono qualità negative – l'ironia forse un po' meno della ἀλαζονεία – poiché entrambe sono inferiori all'ideale di μεσότης. In un *pnigos* delle *Nuvole* c'è un elenco comico di tutti i possibili termini negativi che hanno a che fare con la retorica, tra cui nello stesso verso anche la coppia di opposti εἶρων¹⁴ e ἀλαζών. Nelle *Vespe* (vv. 174s.) compare l'avverbio εἰρωνικῶς in riferimento alla discrepanza tra affermazione e effettiva intenzione di parafrasare – Filocleone afferma di voler vendere l'asino, ma di fatto vuole proseguire con la sua passione per i tribu-

¹³ Cfr. BETA 2004, 247. Sulla figura dell'*alazōn* cfr. ancora oggi RIBBECK 1882.

¹⁴ Su εἶρων cfr. lo scolio *ad loc.*: ἀπατεῶν καὶ ὑποκριτῆς

nali – e infine, negli *Uccelli* (v. 1211) il verbo εἴρωνεύομαι è usato nel senso di «fare l'innocente».¹⁵

Il tipo dell'εἴρων, tuttavia, può anche essere la figura portante delle commedie di Aristofane. La trama dei *Cavalieri*, in cui Aristofane affronta il problema della demagogia, è costruita dopo il prologo e la parodo secondo il principio di scacciare il diavolo con Belzebù, cioè cacciare il malvagio conciatore, che sarebbe Cleone, con l'ancor peggiore salsicciaio. Sostentato dal coro dei cavalieri, il salsicciaio deve impegnarsi in una serie di prove – tutte dimostrazioni della sua soggezione al signor Demos – contro il capo schiavo paflàgone, Cleone – e con successo. In una gara di favori e lusinghe, si dimostra assolutamente superiore al conciatore Cleone, cosicché Demos lo sceglie come suo nuovo capo schiavo, come nuovo demagogo. A questo punto della trama, Aristofane ha in serbo una sorpresa. In un canto alterato (amebeo) con il coro dei cavalieri, Demos rivela che la sua precedente stoltezza e l'obbedienza fiduciosa ai demagoghi è una mera tattica, una finzione. Mentre i politici si affannano per compiacerlo, lui può osservare con calma i loro movimenti e servirsene:

Χορός
 ὦ Δῆμε καλήν γ' ἔχεις
 ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄνθρωποι
 δεδίασί σ' ὥσπερ
 ἄνδρα τύραννον.
 ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ,
 θωπευόμενός τε χαίρεις
 κάξαπατώμενος,
 πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ
 κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
 παρὼν ἀποδημεῖ.

Δῆμος
 νοῦς οὐκ ἔνι ταῖς κόμαις
 ὑμῶν, ὅτε μ' οὐ φρονεῖν
 νομίζετ'· ἐγὼ δ' ἐκὼν
 ταῦτ' ἠλιθιάζω.
 αὐτός τε γὰρ ἦδομαι
 βρύλλων τὸ καθ' ἡμέραν,
 κλέπτοντά τε βούλομαι
 τρέφειν ἕνα προστάτην·
 τοῦτον δ', ὅταν ἦ πλέως,
 ἄρας ἐπάταξα

Χορός
 χούττω μὲν ἂν εὖ ποιοῖς,
 εἴ σοι πυκνότης ἔνεστ'
 ἐν τῷ τρόπῳ, ὡς λέγεις,
 τούτῳ πάνυ πολλή,
 εἰ τούσδ' ἐπίτηδες ὥσπερ
 δημοσίους τρέφεις
 ἐν τῇ πυκνί, καθ' ὅταν
 μή σοι τύχη ὄψον ὄν,
 τούτων ὅς ἂν ἦ παχύς,
 θύσας ἐπιδειπνεῖς.

Δῆμος
 σκέψασθε δέ μ', εἰ σοφῶς
 αὐτοὺς περιέρχομαι
 τοὺς οἰομένους φρονεῖν
 κάμ' ἐξαπατούλλειν.

¹⁵ Sul neologismo comico διειρώξεναι cfr. OLSON 2002, 199: «thoroughly disingenuous toward foreigners».

τηρῶ γὰρ ἐκάστοτ' αὐτοῦς
 οὐδὲ δοκῶν ὄρᾶν
 κλέπτοντας· ἔπειτ' ἀναγκάζω
 πάλιν ἐξεμεῖν
 ἅττ' ἂν κεκλόφωσί μου,
 κημὸν καταμηλῶν.

Coro

O Demo, grande è il tuo potere: tutti gli uomini ti temono al pari di un tiranno. Ma è facile sedurti: ti piace essere adulato e ingannato; e sempre resti a bocca aperta a sentire chi parla; e la tua mente, pur presente, vaga altrove.

Demo

Non avete cervello sotto le vostre chiome, se pensate che io non ragiono: a bella posta faccio lo sciocco. Mi piace fare la pappa tutti i giorni; e di proposito mi allevo un solo ministro che ruba: quando è satollo, lo afferro e lo sbatto per terra.

Coro

In questo caso fai bene e nel tuo comportamento c'è, come tu dici, moltissima sagacia, se di proposito allevi costoro in parlamento come vittime pubbliche, e, quando ti trovi senza cibo, sacrifichi il più grasso di loro e te lo pappi.

Demo

Vedete se sono capace di raggirare costoro che credono di fare i furbi e di ingannarmi. ho sempre gli occhi su di loro, ma non do l'impressione di guardarli mentre rubano. poi, li costringo a vomitare tutto quanto mi hanno rubato.

(Aristoph. *Eq.* 1111–1150; trad. di G. Mastromarco)

Il coro dei cavalieri e i demagoghi sono quindi ingannati in egual misura dal vecchio signor Demos, che si finge ingenuo, ma in realtà non lo è affatto. La radicale resa dei conti con il popolo di Atene verso cui la commedia – presentando il Demos nei panni di un vecchio pazzo che si lascia prendere per il naso dai suoi demagoghi – stava puntando almeno fino a questo amebeo, è così evitata all'ultimo secondo. Demos è riabilitato, la sua ingenuità è solo una recita, il suo comportamento verso i demagoghi una raffinata strategia. Tuttavia, rimane la questione se questo comportamento possa essere effettivamente considerato sotto una luce positiva e, come ho cercato di mostrare prima con l'esempio degli *Uccelli*, possa trasformare la commedia in un dramma dal finale ambiguo.

Anche il coro nelle *Nuvole* è εἴρων, nel senso di una finzione voluta. Quando Strepsiade nel secondo Agone si confronta con il figlio Fidippide, con il quale l'educazione sofistico-socratica ha avuto fin troppo successo, deve rendersi conto che il suo ingegnoso piano di usare la dialettica e la retorica per liberarsi dei debiti che il figlio ribelle ha accumulato è miseramente fallito e gli si è rivoltato contro, accusa così il Coro delle Nuvole:

Στρεψιάδης
 ταυτὶ δι' ὑμᾶς ὃ Νεθέλαι πέπονθ' ἐγώ,
 ὑμῖν ἀναθεῖς ἅπαντα τὰμὰ πράγματα.

Χορός
 αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος,
 1455στρέψας σεαυτὸν ἐς πονηρὰ πράγματα.

Στρεψιάδης
 τί δῆτα ταῦτ' οὐ μοι τότ' ἠγορεύετε,
 ἀλλ' ἄνδρ' ἄγροικον καὶ γέροντ' ἐπήρετε;

Χορός
 ἡμεῖς ποιούμεν ταῦθ' ἐκάστοθ' ὅταν τινὰ
 γνῶμεν πονηρῶν ὄντ' ἐραστὴν πραγμάτων,
 ἕως ἂν αὐτὸν ἐμβάλωμεν ἐς κακόν,
 ὅπως ἂν εἰδῆ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.

Strepsiade
 Nuvole, i guai che ora mio capitano li debbo a voi: a voi ho affidato tutte le mie faccende.

Coro
 Sei stato tu a procurarti questi guai: ti sei volto a losche faccende.

Strepsiade
 Perché non l'avete detto prima, invece di illudere un vecchio cafone?

Nuvole
 Ci comportiamo così ogni qual volta ci accorgiamo che ad uno piacciono le cattive azioni: lo facciamo precipitare nei guai, perché impari a temere gli dei.

(Aristoph. *Nub.* 1452–1462; trad. di G. Mastromarco)

Accusando le dee, Strepsiade reagisce a una situazione tragica di base che può essere chiamata, seguendo Hegel e Schelling, dialettica, nel senso che si risolve con «la trasformazione dell'uno nel suo contrario».¹⁶ Strepsiade, per liberarsi dei suoi debiti, segue con veemenza fin dall'inizio dell'opera la strada di una presunta salvezza attraverso la dialettica socratica, ma è un percorso che alla fine si rivela portare proprio a quella caduta che avrebbe dovuto evitare. In linea con il genere della commedia, Aristofane sposta questa situazione fondamentale nell'*oikos* privato e piccolo-borghese di Strepsiade, facendolo vacillare fin nelle fondamenta e portandolo alla disgregazione. L'ingegnoso piano del protagonista non salva e non conserva l'unità familiare tradizionale; anzi, il figlio può ora dimostrare al padre perplesso che, disattendendo le norme e le regole tradizionali della convivenza (v. 1400: καθεστῶτες νόμοι), è giusto punire il padre (vv. 1404s.) e picchiare la madre (v. 1446).¹⁷ Le nuvole, sotto accusa, fanno tuttavia notare all'eroe comico che per la sua disgrazia deve biasimare sé stesso – in linea con la massima teologica espressa nei *Persiani* eschilei (v. 742) – «quando un uomo smania di agire, anche il dio coopera» (trad. di F. Ferrari). La grazia violenta (χάρις βίαιος) arriva anche a chi non vuole e gli insegna la σωφροσύνη. Zeus, somma divinità, mette gli uomini sulla via della lucidità e dà così all'idea del πάθει μάθος, la conoscenza attraverso la sofferenza, illimitata validità. Le frasi centrali dell'Inno a Zeus (vv. 176–183) sembrano applicarsi perfettamente a Strepsiade, in una scena il cui colorito tragico è accentuata dall'interpretazione etimologica data dalle Nuvole al nome di Strepsiade a partire dalla situazione tragica in cui è caduto (v. 1455: στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα).¹⁸

¹⁶ SZONDI 1978, 213 descrive questa struttura fondamentale del tragico, rappresentata esemplarmente dall'*Edipo Re* di Sofocle, con le seguenti parole: «Wie kein anderes Werk erscheint der *König Ödipus* in seinem Handlungsgewebe von Tragik durchwirkt. Auf welche Stelle im Schicksal des Helden der Blick sich auch heftet, ihm begegnet jene Einheit von Rettung und Vernichtung, die ein Grundzug alles Tragischen ist. Denn nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen. Diese Grunderfahrung des Helden, die sich mit jedem seiner Schritte bestätigt, weicht erst zuletzt allenfalls einer anderen: daß es der Weg in den Untergang ist, an dessen Ende Rettung und Erlösung stehen.»

¹⁷ Cfr. ZIMMERMANN 1998, 21–32.

¹⁸ Si pensi soltanto alla ricostruzione dell'etimologia di Aiace in Sofocle (*Ai.* 430, 432), o alla derivazione del nome di Penteo da πένθος nelle *Baccanti* di Euripide (vv. 367, 508).

Ma qual è invece l'intuizione che Strepsiade ottiene dalla sua sofferenza?: «Strepsiade: Ohimè, è duro, o Nuvole, ma è giusto! Avrei dovuto restituire il denaro preso in prestito» (vv. 1462–1464; trad. di G. Mastromarco). La sofferenza sembrerebbe essere stata utile dal punto di vista didattico, e Strepsiade parrebbe essere giunto alla *sophrosyne*. *Sophrosyne* è in fondo il tema centrale dell'Agone dei due *Logoi* (vv. 962, 1060s.). Ma l'apparenza inganna, perché la violenza a cui le nuvole incitano Strepsiade (vv. 1508s.) non può certo essere vista come un'espressione della ritrovata *sophrosyne* del protagonista; piuttosto, si potrebbe supporre, le nuvole sono scivolte di nuovo nel loro ruolo di divinità seducenti e ingannevoli che prima incoraggiano coloro che mostrano troppo *σπουδή* e poi li precipitano nella rovina. Così, alla fine del percorso che porta Strepsiade alla caduta, non c'è salvezza né redenzione, come invece nell'*Edipo a Colono* sofocleo, ma solo la disperazione e la violenza di Strepsiade, che è stato deluso nelle sue speranze. Il finale, destinato a turbare lo spettatore e quindi a stimolarne la riflessione, è già preparato dalla parabasi, in cui Aristofane commenta il pessimo gusto dell'esodo delle sue *Nuvole* e ne prende decisamente le distanze (v. 543 «e non si presenta in scena con torce, né si mette a ululare»); eppure, al v. 1489, Strepsiade chiede una torcia, e al v. 1492 l'allievo di Socrate grida disperato *ιοῦ*. La violazione delle proprie convinzioni poetologiche, tanto più che la parabasi e l'esodo appartengono molto probabilmente alla seconda versione, non può essere una svista del poeta in questa commedia sofisticata, bensì ha lo scopo di scuotere, di segnalare qualcosa. La funzione dell'esodo delle *Nuvole* corrisponderebbe alle scene di *deus ex machina* in Euripide: trattandosi di soluzioni imposte dall'alto, come nell'*Oreste*, e non derivanti dalla *σύστασις τῶν πραγμάτων*, esse indicano che lo scioglimento sviluppato nell'esodo non è altro che una soluzione fittizia.

Se si ripercorre tutta la commedia tenendo presente la rivelazione della vera natura delle Nuvole nella scena finale,¹⁹ diventa chiaro che Aristofane sta preparando questo finale tragico nelle parti corali fin dalla parodo, e soprattutto si scioglie anche la contraddizione che vede le Nuvole come divinità socratiche e allo stesso tempo eschilee. Le Nuvole, vedendo la sfrenata arroganza di Strepsiade, che vuole diventare il miglior oratore della Grecia, e per di più con cattive intenzioni (vv. 429s.), gli danno una mano in senso eschileo esaudendone il desiderio, e lo consegnano ai loro servi, Socrate e i suoi allievi, che, senza sospettarlo, sono strumenti nel piano didattico degli dei. Ne consegue che anche Socrate si sta ingannando sul conto delle dee; la loro natura, sempre mutevole, è male interpretata anche da lui.

Vediamo ora le parti corali più importanti delle *Nuvole*, in cui lentamente si rivela la vera natura del coro. Nell'amebeo (vv. 457–477) che segue la sezione anapestica in cui Strepsiade viene iniziato alla loro indole (vv. 314–456), le dee tributano a Strepsiade un elogio che si rivelerà ironico e gli prospettano qualcosa di ancora più grande di quanto egli desideri (cfr. vv. 443–456 e 467–475). La forma dell'encomio, la lode dell'eroe e delle sue conquiste, però, non è affatto tipica. Mentre negli altri drammi gli encomi del coro reagiscono a uno stato di felicità che l'eroe ha già raggiunto, qui è invece dipinta una felicità futura (tempo futuro nei vv. 462, 465, 467). Con le loro promesse, le Nuvole invogliano Strepsiade ad avanzare sempre di più lungo la via dell'errore, e questo anche nell'amebeo ai vv. 707–722, 804–813. Una volta che tutti i tentativi del vecchio di imparare qualcosa da Socrate sono falliti (lamento tragico, vv. 707ss.), egli si rivolge disperato al Coro (v. 793), che gli dà il buon consiglio di mandare da Socrate suo figlio (vv. 794–796). Quando il vecchio esce di scena per esaudire la richiesta, il Coro espone a Socrate i propri meriti mettendoli sotto la giusta luce: grazie alle parole del coro Strepsiade si è convinto a obbedire volentieri (vv. 804–807). Hanno fatto in modo che «si esaltasse» (v. 810: *ἐπηρμένος*),²⁰ e Socrate, al quale lo consegnano, diventa una vera sanguisuga. Le parole del figlio – quando entra a malincuore nel Pensatoio – a proposito del fatto che suo padre rimpiangerà tutto questo, sono una prefigurazione del secondo Agone. L'aberrazione del vecchio, la sua prigionia nel dominio della *daxa*, emerge chiaramente nelle

¹⁹ Cfr. LANDFESTER 1977, 117.

²⁰ Cfr. NEWIGER 1957, 66 n. 2.

due monodie (vv. 1154–1170 e 1206–1211) cantate da Strepsiade. Il vecchio, dopo aver appreso da Socrate i successi del figlio nell'apprendimento, intona un canto di gioia (vv. 1154–1170). Come un coro sofocleo, giudicando erroneamente la situazione reale, è solito lanciarsi in un canto di gioia poco prima della catastrofe (cfr. *Aj.* 693ss., *Trach.* 633ss., *Ant.* 1115ss., *OT* 1086ss.),²¹ anche Strepsiade si lascia andare a un canto trionfale. Oltre a numerosi echi linguistici,²² il metro, soprattutto i docmi (vv. 1162–1164), rimanda alla forma tragica. La scena seguente, in cui Strepsiade si assicura del successo formativo di Fidippide, anticipa dunque la catastrofe del secondo Agone. Il padre conclude la messa alla prova delle capacità del figlio con un encomio a sé stesso, pensando, nel suo delirio, di sentirlo presto da tutti i suoi amici e conoscenti. Come il coro prima di lui, anche Strepsiade anticipa così il tipico encomio del coro della commedia – un encomio che il vecchio non sentirà mai.

Le due monodie di Strepsiades forniscono importanti intuizioni sulla struttura e la composizione delle *Nuvole*, e citano due canti tipici del coro secondo la tradizione del genere. Entrambe mostrano chiaramente come Strepsiade sia un illuso intrappolato da ἄτη. A conferma di questo si considerino gli avvenimenti successivi: dopo che Strepsiade ha fatto sgombrare due dei suoi creditori (vv. 1214–1302), il pubblico ora si aspetta effettivamente un *makarismos* dal coro e invece arriva a sentire proprio un'inversione di questo tipo di canto, un avvertimento per l'eroe comico. Naturalmente la *paratragodia* ai vv. 1154ss. è utilizzata anche per scopi prettamente comici; il suo vero effetto, tuttavia, si esercita a un altro livello. Il linguaggio e il metro del canto evocano una forma tragica, familiare soprattutto alla tragedia sofoclea, che rappresenta una preparazione alla catastrofe imminente.

Il terzo encomio straniante si trova dopo la spedizione dei creditori ai vv. 1303–1310, 1311–1320. Il canto antistrofico presenta tutte le caratteristiche di un encomio: l'apertura sentenziosa, il deittico ὄδε (v. 1304) e le espressioni al futuro (cfr. *Ach.* 836ss.). Ma mentre con questi mezzi si rappresentano di solito i piaceri che verranno, nelle *Nuvole* tutto ciò annuncia il disastro imminente. In questa commedia il pubblico non riesce a identificarsi con l'eroe comico, cosa che si verifica invece di solito nei *makarismoi* e negli encomi. Il pubblico è destabilizzato. Invece di confermare il godimento del piacere derivato dallo sbarazzarsi dei creditori, le *Nuvole* rammentano la depravazione morale delle azioni di Strepsiade. Il riferimento al precedente auto-encomio del vecchio è dato a livello metrico dal ritmo giambico, che viene in un certo senso ripreso come metro associato alla sventura nelle odi del secondo agone.

Esaminando la struttura delle *Nuvole* a partire dalle rivelatrici parole del coro ai vv. 1452–1464, si può vedere che Aristofane non solo usa il coro di nuvole per rappresentare un contenuto astratto, come Hans-Joachim Newiger ha sostenuto in modo convincente in «Metapher und Allegorie» (1957, pp. 50–74), ma che la natura nebulosa, intangibile e mutevole delle nuvole è anche una componente importante della trama della commedia. Strepsiade si lascia ingannare a proposito della loro natura tanto quanto lo spettatore, che non sa in che modo gli elementi tradizionali esibiti dal coro, soprattutto nella parodo e in parte nella parabasi, si adattino ai tratti illuministici.²³

Se consideriamo i *Cavalieri* e le *Nuvole* dal punto di vista dell'ironia intra- ed extra-drammatica, le somiglianze tra i drammi rappresentati nel 424 e nel 423 sono impressionanti. In entrambe le commedie abbiamo un εἴρων, uno che finge e inganna non solo le altre *dramatis personae*, ma anche gli spettatori, che ne sanno tanto quanto i personaggi. Tuttavia, in particolare nelle *Nuvole*, il poeta ha seminato nell'opera numerosi segnali di ironia, che possono essere riconosciuti come tali solo alla fine, dopo che il coro ha rivelato il suo vero ruolo e la sua natura. La conseguente ironizzazione della trama della commedia, che H. Flashar²⁴ ha individuato come un carattere tipico dell'opera tarda aristofanea, ha le sue radici nella concezione tragica

²¹ Cfr. RAU 1967, 148s.

²² RAU 1967, 149s.

²³ Sulla parodo e la parabasi cfr. ZIMMERMANN 1985a; ZIMMERMANN 1985b.

²⁴ Cfr. FLASHAR 1975, 410.

su cui Aristofane fonda la sua commedia, alla quale il termine τρυφῶδία, coniato negli *Acarnesi* (v. 500), si adatta al massimo grado.

Bibliografia

- BELARDINELLI ANNA MARIA (1994), *Menandro. Sicioni*, Bari, Adriatica Ed.
- BETA SIMONE (2004), *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane*, Roma, Accad. Nazionale dei Lincei
- BLUME HORST-DIETER (1998), *Menander*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- DOVER KENNETH J. (1993), *Aristophanes, Frogs*, Oxford, Clarendon Press
- FLASHAR HELLMUT (1975), *Zur Eigenheit des aristophanischen Spätwerks*, in: Newiger Hans-Joachim (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- FROEHDE OSKAR (1898), *Beiträge zur Technik der alten attischen Komödie*, Leipzig, Reisland
- GOMME ARNOLD W., Sandbach Francis H. (1973), *Menander. A Commentary*, Oxford, Oxford University Press
- KOCH KLAUS DIETRICH (1968²), *Kritische Idee und Komisches Thema*, Bremen, Röver
- LANDFESTER MANFRED (1977), *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin–New York, de Gruyter
- NEWIGER HANS-JOACHIM (1957), *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, Beck
- NORTH HELEN F. (1966), *Sophrosyne*, Ithaca, NY, Cornell University Press
- OLSON S. DOUGLAS (2002), *Aristophanes, Acharnians*, Oxford, Oxford University Press
- PFISTER MANFRED (1977), *Das Drama*, München, Fink
- RAU PETER (1967), *Paratragodia. Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck
- RIBBECK OTTO (1882), *Alazon*, Leipzig, Teubner
- SZONDI PETER (1978), *Versuch über das Tragische*, in: Id., *Schriften I. Theorie des modernen Dramas (1880 - 1950)*, Frankfurt/M., Suhrkamp
- WANKEL HERMANN (1961), *ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΑΓΑΘΟΣ*, Münster, Würzburg, Univ., Diss.
- ZIMMERMANN BERNHARD (1985a), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, Bd. 1, Königstein, Hain
- ZIMMERMANN BERNHARD (1985b), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, Bd. 2, Königstein, Hain
- ZIMMERMANN BERNHARD (1998), *Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama*, “Würzburger Jahrbücher” N.F. 22, 1998, 21–32
- ZIMMERMANN BERNHARD (2006), *Die griechische Komödie*, Frankfurt/M., Verlag Antike