

Luca Bettarini

Riflessioni sul finale della Lisistrata

Abstract

By reviewing the whole *exodos* of *Lysistrata* and more specifically the three songs alternatively performed by Spartans and Athenians, this paper tries to highlight the dramatic framework adopted by Aristophanes in order to promote peace between the two *poleis*.

Il contributo mira a analizzare, tramite una rilettura dell'esodo della *Lisistrata* e in particolare dei tre canti alternativamente eseguiti da Spartani e Ateniesi, la strategia drammaturgica escogitata da Aristofane per promuovere il processo di pace tra le due *poleis*.

È da tempo acquisizione indiscussa della critica che nel finale della *Lisistrata* Aristofane intende rimarcare – con la riconciliazione conclusiva tra Ateniesi e Spartani e la fine dell'occupazione dell'acropoli da parte delle donne – la necessità della pace a fronte di una guerra che da decenni logora l'intero mondo greco e Atene in particolare¹; ciò che però merita ancora oggi attenzione è come drammaturgicamente venga veicolato tale messaggio in quel lungo e articolato *explicit* che ha inizio con l'uscita dei delegati ateniesi e spartani dall'acropoli (vv. 1216ss.) dopo il simposio che ha sancito la ratifica della pace.

Appare evidente che dell'intera sezione costituiscono elemento centrale i tre canti che la caratterizzano, soprattutto i due spartani (vv. 1247/8-1272, 1296-1321b), che spiccano per la loro ampiezza e per la loro elaborata tessitura formale, nonché per i loro contenuti. È una specificità, questa dei due canti spartani, da sempre rilevata e che coinvolge indubbiamente anche il canto ateniese interposto (vv. 1279-94): è certo che

¹ È bene ricordare che la *Lisistrata* venne messa in scena nel 411, quindi non solo all'indomani della disfatta nella spedizione siciliana e della quasi generale defezione degli alleati, ma anche poco prima del colpo di stato oligarchico, cioè in un momento fortemente critico per Atene sia sul piano politico sia su quello militare. È impossibile stabilire con certezza, nonostante gli sforzi della critica, se l'occasione della rappresentazione furono le invernali Lenee o le primaverili Grandi Dionisie, la cui celebrazione precedette di poche settimane il momentaneo rovesciamento del regime democratico: una messa a punto degli argomenti è in SOMMERSTEIN (1977), che li analizza anche in relazione alla problematica rappresentazione delle *Tesmoforiazuse*, datate pure al 411 o al più tardi al 410, e propende per una messinscena alle Lenee, così come HENDERSON (1987, xv-xxv), nonché ora (cautamente) FUNAIOLI (2018, viiis., xix). In tempi recenti si sono invece espressi a favore di una rappresentazione della *Lisistrata* in occasione dell'agone dionisiaco RUSSO (1984², 259), MARZULLO (2003, 702), CANFORA (2011, 335s., sulle cui argomentazioni vd. però MASTROMARCO 2015, 30-34); non prende posizione PERUSINO (2020, xi).

anche il pubblico dovette rimanere impressionato dalla loro esecuzione e che Aristofane sia ricorso a questo eccezionale epilogo scenico in base a una ben determinata strategia compositiva, che resta però ancora, almeno in parte, da chiarire. Il compito è in realtà dei più complessi, perché proprio riguardo le tre esibizioni cantate si assommano una serie di questioni che ne complicano la valutazione nell'economia complessiva dell'esodo.

In breve, le principali questioni dei tre canti finali toccano anzitutto la *constitutio textus* dei due spartani, perché il dialetto laconico con le sue particolari caratteristiche si trova a essere usato in questo caso in passi lirici dall'interpretazione metrica non sempre univoca, circostanza che determina talora differenti scelte editoriali e anche diverse colizzazioni delle sequenze². Altra rilevante questione dei canti spartani attiene alla loro valutazione letteraria, cioè ai modelli che Aristofane potrebbe aver tenuto presente nel confezionarli³. Una questione strettamente drammaturgica è invece la modalità di esecuzione di tutti e tre i canti e l'identificazione dei loro esecutori. La tradizione manoscritta, ad esclusione del Ravennate, attribuisce il canto ateniese al coro⁴, ma tra i moderni c'è chi lo assegna a Lisistrata⁵ o all'ambasciatore ateniese⁶, accreditando quindi una resa monodica che sarebbe parallela a quella del primo canto spartano, pure eseguito da un solista. La situazione è ugualmente incerta per il secondo dei canti laconici: a un'esecuzione corale rinvia di nuovo la tradizione manoscritta, difesa da Bierl⁷, ma un assolo ipotizzava già Wilamowitz ed è stato in tempi recenti ribadito da

² Per le diverse colizzazioni rinvio alle diverse edizioni della commedia, ma si vedano in particolare ZIMMERMANN (1985, 44), PARKER (1997, 384-95), PERUSINO (2016, 75-92).

³ In ciò tornano indubbiamente a giocare un ruolo rilevante sia la loro struttura metrica sia la peculiare *facies* dialettale con cui si presentano. Per un'analisi linguistica complessiva dei due canti spartani si veda COLVIN (1999, 260-63).

⁴ È questa peraltro la soluzione oggi maggiormente accreditata, già da WILAMOWITZ (1927, 196), ma si vedano tra gli interventi più recenti ad es. CALAME (2004, 166 n. 17 con bibliografia precedente), BIERL (2007, 270 = BIERL 2011, 427) e PERUSINO (2007, 291-93), nonché PERUSINO (2016, 75) e ora anche PERUSINO (2020, 315).

⁵ È proprio il Ravennate a proporre questa soluzione non segnalando cambio di personaggio dopo i vv. 1273-78, pure attribuiti a Lisistrata: accreditano questa scansione – cioè l'assegnazione a Lisistrata del canto e dei vv. 1273-78 – tra gli altri HÄNDEL (1963, 164s.), ALBINI (1981, 92 e 95 n. 3), MARZULLO (1975-1977, 137s.), SOMMERSTEIN (1990, 221), WILSON (2007, sebbene nell'apparato noti: *quis canat incertum*) e FUNAIOLI (2018, 116), che attribuiscono al coro ateniese i soli vv. 1291-94: sulla questione dell'attribuzione dei vv. 1273-78 vd. più diffusamente *infra* n. 8.

⁶ Così ZIMMERMANN (1985, 45s.), seguito da HENDERSON (1987, 213) e più recentemente da MASTROMARCO (2006, 428 e n. 238).

⁷ Vd. diffusamente BIERL (2007, 272s. = 2011, 428s.) ma già CALAME (2004, 170s.), nonché ora anche KOUSOULINI (2020, 82-85): in realtà BIERL (2007, 268 = 2011, 425) non esclude la possibilità che anche il primo canto spartano sia eseguito coralmente, in ciò preceduto da MEINEKE (1860, 124ss.) e BLAYDES (1880, 146ss.) tra gli editori della commedia.

Zimmermann, nonché da Sommerstein e ora anche da Mastromarco, Wilson e Perusino⁸.

Vi è poi il problema, filologico e drammaturgico a un tempo, di una possibile lacuna finale nella tradizione manoscritta, lacuna che è stata supposta per ragioni di simmetria strutturale a fronte della presenza di due canti spartani e uno ateniese: secondo alcuni mancherebbero solo pochi versi⁹, mentre altri hanno operato significative trasposizioni di sequenze per ottenere una struttura apparentemente più organica¹⁰; la maggior parte degli editori però ritiene oggi che alla fine della commedia venisse eseguito un canto di quelli tradizionali, non composto da Aristofane e quindi non recepito dalla tradizione manoscritta: una situazione del genere del resto si ricostruisce plausibilmente per gli *Acarnesi* e il *Pluto* e potrebbe in effetti essere valida anche per la *Lisistrata*¹¹. In qualunque modo però si voglia affrontare la questione dei due canti spartani rispetto al singolo canto ateniese, è evidente che essa ne porta con sé un'altra, vale a dire il rapporto che le tre *performances* canore intrecciano tra loro nella costruzione del finale della commedia. Ovviamente, risolvere tutte le questioni ora elencate è impresa ardua, ma alcune di esse potrebbero trovare una possibile soluzione

⁸ Vd. WILAMOWITZ (1927, 118), ZIMMERMANN (1985, 47s.), nonché SOMMERSTEIN (1990), MASTROMARCO (2006, 430 e n. 242), WILSON (2007) e PERUSINO (2020, 315, ma vd. già PERUSINO 1999, 206 n. 3, PERUSINO 2007, 291s. e PERUSINO 2016, 76). Vale la pena segnalare che il problema dell'attribuzione delle parti cantate riguarda in realtà anche altre sezioni di tutto l'esodo: in particolare segnalo che i trimetri 1273-78 sono assegnati a Lisistrata (su ciò vd. già *supra* n. 5) da tutta la tradizione, ma diversi editori moderni li attribuiscono a un personaggio maschile (così già WILAMOWITZ 1927, 196, che pensa al pritane, nonché ZIMMERMANN 1985, 45s. e poi HENDERSON 1987, 214s. che ipotizzano si tratti dell'ambasciatore che poi esegue il canto, e così pure MASTROMARCO 2006, 428 e n. 238). Che sia una voce maschile a pronunciare questi trimetri sembrerebbe potersi evincere dal loro contenuto, come notato da RUSSO (1984², 263-69), soprattutto perché vi si accenna alla 'redenzione' dal proprio comportamento che non può certo essere attribuita alle donne. Su questa linea si colloca ora anche PERUSINO (2020, 319s. ma vd. già PERUSINO 2007, 293s.), che sottolinea come il finale della commedia sia maschile, in quanto il ritorno alla normalità politico-sociale implica anche un ritorno ai consueti ruoli per uomini e donne. Ciononostante, l'attribuzione a Lisistrata dei trimetri in questione resta plausibile ed è stata con validi argomenti difesa, tra gli altri, da MARZULLO (1975-1977, 135s.), che evidenzia come il tono intimistico e profondamente umano di queste battute si addica proprio alla protagonista femminile, così come l'invito generale a non sbagliare più in futuro, un invito che difficilmente potrebbe stare in bocca a un delegato ateniese, arrogante e tronfio del suo potere. Accoglie la prospettiva di Marzullo FUNAIOLI (2018, xlviii), ma anche SOMMERSTEIN (1990, 221s.) attribuisce i versi a Lisistrata, rilevando tra l'altro che solo la protagonista può ingiungere di portare via le donne dall'acropoli, non altri, e che ha poco senso che sia l'ambasciatore ateniese a restituire le donne ai mariti, visto che egli stesso è uno dei mariti.

⁹ Così ad es. ZIELIŃSKI (1885, 189), seguito in sostanza da WILAMOWITZ (1927, 198s.).

¹⁰ A proporla è stato VAN LEEUWEN (1903, 172), seguito da SREBRNY (1961, 39-43): il secondo canto spartano andrebbe posto subito dopo il primo collocando quello ateniese alla fine in quanto ritenuto più adatto come conclusione dell'intera commedia: decisive però a riguardo le obiezioni mosse da HENDERSON (1987, 213s.).

¹¹ A riguardo vd. da ultimo PERUSINO (2020, 330), dopo HENDERSON (1987, 222), SOMMERSTEIN (1990, 224), MASTROMARCO (2006, 432 n. 245).

da un riesame complessivo di questo lungo *explicit*, che è per l'appunto ciò che questo lavoro si propone.

Un primo aspetto su cui vale la pena fermare l'attenzione è che tutta la parte finale della commedia si articola in un lungo κῶμος che ha inizio proprio con l'uscita dei primi delegati ateniesi dall'acropoli dopo il simposio (vv. 1216ss.): di questa struttura comastica dell'esodo la critica si dimostra consapevole¹², ma pare esserlo meno del rapporto che proprio questa parte iniziale del κῶμος instaura con il resto dell'esodo e quindi con i tre canti.

Inizialmente si sviluppa una breve scena giambica (corrispondente alla baldoria che realmente animava il κῶμος dopo ogni simposio) in cui un personaggio¹³ minaccia scherzosamente di dar fuoco a degli schiavi accalcati davanti ai Propilei con la torcia che ha in mano¹⁴; il dato particolarmente interessante è che in un "a parte" agli spettatori egli si affretta a spiegare che tale espediente scenico – il maltrattamento dei servi – è fin troppo trito¹⁵ e non vorrebbe inscenarlo, ma vi ricorre per compiacere quella parte di pubblico che ha gusti grossolani¹⁶: e in effetti i vv. 1221-24 continuano con le minacce rivolte agli schiavi, in particolare ai loro capelli, da parte di uno o forse due personaggi ateniesi¹⁷. Non è ovviamente questo tipo di pubblico che Aristofane ha

¹² Per l'uscita dall'acropoli HENDERSON (1987, 208) parla giustamente di «komastic farce» e il carattere comastico di tutta la sezione dei canti è ben evidenziato da CALAME (2004, 163ss.) e da BIERL (2007, 266ss. = 2011, 423ss.).

¹³ A parlare potrebbe essere un servo che accompagna il padrone all'uscita dall'acropoli (è questa l'indicazione del correttore umanista del Ravennate e degli scoli, accolta da PERUSINO 2020, 308-10), ma la posizione maggiormente sostenuta dalla critica, per economia drammaturgica interna, è che a parlare sia direttamente uno dei delegati ateniesi (così ad es. MARZULLO 1975-1977, 129, RUSSO 1984², 282, HENDERSON 1987, 208, SOMMERSTEIN 1990, 218, WILSON 2007).

¹⁴ Secondo MARZULLO (1975-1977, 127-29) a essere oggetto di minacce non sarebbe un gruppo di comparse che svolgono il ruolo di schiavi ma i membri stessi del coro, che è rimasto escluso dal banchetto celebrato sull'acropoli e che ha precedentemente lamentato (vv. 1189-1215) con amara ironia la propria miseria; questa ricostruzione è condivisa da FUNAIOLI (2018, xlvi e 139).

¹⁵ Vd. ad es. *Vesp.* 1326ss., *Pl.* 1052ss.

¹⁶ Secondo BREMER (1993, 138s.) Aristofane con questi versi intende scusarsi con il pubblico più avveduto per il ricorso a una situazione comica di basso livello; a mio avviso invece il commediografo strizza l'occhio alla parte di pubblico dai gusti più raffinati segnalando che, espletata questa pratica drammaturgica necessaria per il raggiungimento della vittoria (evocata successivamente al v. 1293) nell'agone comico in corso, passerà a contenuti di ben diverso spessore (su ciò vd. *infra* nel testo).

¹⁷ Discussa è anche la ripartizione delle battute dei vv. 1221-24: la maggior parte degli editori (gli stessi già ricordati *supra*, a n. 13) assegna i primi due a un secondo delegato ateniese e i vv. 1223s. allo stesso personaggio che ha pronunciato i vv. 1216-20, con l'eccezione di MARZULLO (1975-1977, 130), il quale attribuisce al secondo ateniese i vv. 1221 e 1223s., assegnando il solo v. 1222 al medesimo personaggio che ha inaugurato l'esodo ai vv. 1216-20: questa sistemazione ha l'indubbio pregio di evitare la ripetizione della stessa ingiunzione (οὐκ ἄπιτε); da parte dello stesso personaggio in due versi consecutivi. La scelta di PERUSINO (2020) è invece quella di assegnare l'intera pericope a uno dei delegati ateniesi, diverso ovviamente dal servo che avrebbe eseguito i vv. 1216-20. Riporto per comodità del lettore l'intera sequenza dei vv. 1216-24 seguendo il testo critico di PERUSINO (2020, che userò sempre come testo di riferimento), ma rinuncio a indicare l'attribuzione delle battute, dato il disaccordo degli editori a riguardo: ἀνοιγε τὴν θύραν. παραχωρεῖν οὐ θέλεις; / ὑμεῖς, τί κάθησθε; μὲν ἐγὼ τῆ λαμπάδι /

caro, come chiarisce nelle *Nuvole* (v. 560), ma quello che è in grado di apprezzare la commedia nel suo complesso e, si potrebbe dire, nelle sue sottigliezze (vd. ancora *Nub.* 521, 525s., 535). Qui, nella *Lisistrata*, questo pubblico “grosso” è stato ora accontentato e dunque può avere inizio – come sembra di poter ragionevolmente dedurre da ciò che segue – una parte più impegnata del *plot*, quella cioè che veicola il messaggio del drammaturgo. Quest’ultima quindi non comincia a parer mio con il primo canto spartano dei vv. 1242ss., bensì già al v. 1225, laddove, conclusa la scena giambica, si sviluppa il dialogo tra i due delegati ateniesi: il primo commenta l’eccezionalità del simposio appena celebrato (v. 1225 οὐπω τοιοῦτον συμπόσιον ὄπωπ’ ἐγώ), rilevando la gradevolezza degli Spartani (v. 1226 ἦ καὶ χαρίεντες ἦσαν οἱ Λακωνικοί) e il grande buon senso dimostrato dagli Ateniesi grazie al vino (v. 1227 ἡμεῖς δ’ ἐν οἴνῳ συμπόται σοφώτατοι)¹⁸. Seguono le considerazioni del secondo delegato (vv. 1228-38), che prende spunto proprio dall’ultimo verso pronunciato dal primo e inizia con una battuta sulla necessità per gli Ateniesi di condurre in futuro ambascerie ubriachi (v. 1230 μεθύοντες ἀεὶ πανταχοῦ πρεσβεύσομεν), visto che quando sono sobri non dimostrano senno (v. 1228 ὀρθῶς γ’, ὅτι νήφοντες οὐχ ὑγιαίνομεν)¹⁹, ma poi si dilunga in una serie di riflessioni, che occupano ben cinque versi (vv. 1231-35), sulle modalità con cui *attualmente* (v. 1231 νῦν incipitario fortemente rilevato) gli Ateniesi conducono le trattative con gli Spartani, vale a dire tentando subito di attaccar briga (v. 1232 εὐθὺς βλέπομεν ὃ τι ταραξόμεν), non ascoltando ciò che dicono (v. 1233 ὥσθ’ ὃ τι μὲν ἄν λέγωσιν οὐκ ἀκούομεν), sospettandoli di ciò che non dicono (v. 1234 ἄ δ’ οὐ λέγουσι, ταῦθ’ ὑπονενοήκαμεν) e persino riportando in modo diverso gli esiti di uno stesso incontro (v. 1235 ἀγγέλλομεν δ’ οὐ ταῦτὰ τῶν αὐτῶν πέρι). È dunque una vera e propria tirata contro il modo vigente di condurre le trattative diplomatiche quella che Aristofane presenta al suo pubblico, che certamente deve esserne rimasto colpito, almeno nella parte più scaltrita dei suoi componenti: si annida proprio qui a mio avviso

ὕμᾱς κατακαύσω; φορτικὸν τὸ χωρίον. / οὐκ ἄν ποήσαιμι. εἰ δὲ πάνυ δεῖ τοῦτο δρᾶν, / ὑμῖν χάρισασθαι προσταλαιπωρήσομεν. / χῆμεις γε μετὰ σοῦ ξυνταλαιπωρήσομεν. / οὐκ ἄπιτε; κωκύσεσθε τὰς τρίχας μακρά. / οὐκ ἄπιθ’, ὅπως ἄν οἱ Λάκωνες ἔνδοθεν / καθ’ ἡσυχίαν ἀπίωσιν εὐωχημένοι;

¹⁸ Anche questa pericope è suddivisa da MARZULLO (1975-1977, 132s.) tra i due ambasciatori ateniesi: al primo egli assegna il solo v. 1225, rilevando come l’attacco del v. 1226 (ἦ καί) sia di norma interlocutorio (non narrativo) e incipitario e che segnali quindi un cambio di esecutore.

¹⁹ Si avverte qui verisimilmente l’eco comica, come rilevato da DORATI (1999), del celebre passo erodoteo (I 133, 3) in cui si attribuisce ai Persiani la pratica di prendere decisioni in stato di ubriachezza per poi vagliarle di nuovo una volta passata la sbornia: si tratta ovviamente di un *usus* che mai concretamente si realizza nella narrazione erodotea della storia persiana e che si giustifica, come nota DORATI (1999, 89), per il fatto che «il θῶμα etnografico è destinato ad occupare uno spazio ben preciso, quello della descrizione, dove la norma è costituita dall’exasperazione della diversità rispetto ai Greci, mentre nella narrazione, dove il centro dell’interesse è costituito dalle azioni dei personaggi, prevalgono schemi più assimilanti rispetto al modello ellenico». Analogamente, nel passo aristofaneo, il consiglio è dato non perché lo si ritenga realmente valido, ma come corollario comicamente paradossale del principio dell’opportunità del βουλευέσθαι παρὰ πότον: in altre parole, più si beve meglio si delibera.

il primo indizio di “serietà” della scena comica, un invito neanche troppo velato a meditare sull’attuale *modus operandi* della classe dirigente ateniese nelle trattative diplomatiche. Non si vede infatti ragione di supporre che questa ben articolata sequenza abbia una semplice funzione di riempitivo comico (già espletata con il ricorso al φορτικὸν χωρίον del v. 1218) o, peggio, il semplicistico valore di una paradossale *boutade*, quasi che il drammaturgo intendesse attribuire agli Ateniesi cioè che in realtà pensava degli Spartani, strizzando l’occhio al pubblico.

Che questi versi siano “seri” lo suggeriscono a mio avviso quelli immediatamente successivi (vv. 1236-38), in cui è contenuta, si direbbe a parziale compensazione, una stoccata anche contro il nemico, sia pure formulata come una semplice battuta e non come una puntuale riflessione: sebbene il simposio sia riuscito benissimo, gli Spartani hanno intonato, sbagliando, il canto di Telamone, mentre dovevano eseguire quello di Clitagora, e gli Ateniesi dal canto loro hanno approvato, mostrandosi disposti pure a spergiurare che andava bene così²⁰. Del tenore di questi *skolia* simposiali si è molto discusso, come pure della natura dell’errore commesso dagli Spartani: il confronto con il fr. 254 K.-A. dei *Chironi* di Cratino, in cui si lamenta il sentir eseguire il canto di Clitagora quando sull’aulo si intona quello di Admeto, ha fatto pensare a uno stesso fraintendimento ritmico-musicale nella *Lisistrata*, ma non è mancato chi ha accreditato uno sbaglio dovuto a precise posizioni ideologiche²¹. A parer mio, che l’errore derivi da una scorretta interpretazione musicale è poco probabile: nel resto dell’esodo gli stessi Spartani che hanno preso parte al simposio eseguono due canti di elevata fattura che ricordano nei ritmi le composizioni della prestigiosa lirica dorica (su ciò vd. *infra*), suonerebbe perciò incongruente presentarli ora come inesperti di melodie. Al contrario, un’opposizione di contenuti tra i due *skolia* pare ovvia e quanto mai adatta al contesto: un canto dedicato a Telamone e incentrato anche sulla figura eroica del figlio Aiace²² non poteva non esprimere un diverso orizzonte di valori rispetto a quello dedicato a Clitagora, cioè a una donna che, pur sconosciuta, si è ragionevolmente supposto fosse

²⁰ Questo il testo dei vv. 1236-38: νυνὶ δ’ ἅπαντ’ ἤρεσκεν ὥστ’ εἰ μὲν γέ τις / ἄδοι Τελαμῶνος, Κλειταγόρας ἄδειν δέον, / ἐπηνέσαμεν ἄν καὶ πρὸς ἐπιωρκήσαμεν.

²¹ A un errore musicale da parte degli Spartani hanno pensato in passato REITZENSTEIN (1893, 25s.) e più recentemente VAN DER VALK (1974, 19), VETTA (1983, 154s. n. 46), FABBRO (1995, 163) e KUGELMEIER (1996, 47s.), mentre hanno ipotizzato la scelta di uno *skolion* tematicamente inopportuno BERGLER (1760, 1178), BOTHE (1829, 233), DINDORF (1837, 813), BLAYDES (1880, 306) e in tempi più recenti LANDFESTER (2019, 237) e MARCUCCI (2020, 115). Sembra accreditare invece entrambe le possibilità VAN LEEUWEN (1903, 166), secondo cui «nempe similes utriusque carminis erant numeri, modi vero et ipsorum verborum color dissimiles». Non prendono posizione HENDERSON (1987, 209) e PERUSINO (2020, 314).

²² Del *Telamone* abbiamo due diversi *incipit* conservati (898 e 899 Page = 15 e 16 Fabbro), entrambi legati ad Aiace e uno dei due anche a Telamone (899 Page = 16 Fabbro).

un'etera²³. In questa situazione, non è fuori luogo ipotizzare che il *Telamone*, dedicato a una coppia di eroi che a Troia in momenti diversi si distinsero per il valore militare (che Aiace fosse il più valoroso eroe greco a Troia dopo Achille afferma proprio uno dei due *incipit* noti del *Telamone*), esaltasse l'eroismo guerriero rispetto al *Clitagora*, che – se veramente Clitagora era un'etera – avrà inneggiato all'eros e dunque almeno indirettamente alla pace, in perfetto accordo con il motivo conduttore della *Lisistrata*²⁴. La stoccata antispartana dunque potrebbe essere letta proprio in chiave antibellicista, come se – anche di fronte a una pace conclusa – gli Spartani non trovassero di meglio che celebrare due eroi dediti alla guerra, sia pure idealmente vicini ad Atene perché legati all'isola di Salamina²⁵: la guerra come *forma mentis* dei Lacedemoni era del resto uno dei motivi più tipici della caratterizzazione spartana di età classica ed è il *topos* che pare servire qui a suscitare il riso del pubblico allentando la tensione provocata dalla pericope immediatamente precedente, ben più insistita e articolata, e indubbiamente

²³ Così ROBINSON (1956, 22), in base alla presenza del nome Clitagora accanto a una figura femminile dipinta su un vaso attico a figure rosse con l'aggiunta dell'indicazione καλή. Non sono ovviamente da prendere in seria considerazione le identificazioni autoschediastiche degli scolî aristofanei che fanno di Clitagora una poetessa laconica (vd. anche Suid. κ 1763 A.; l'ipotesi è accolta da POMEROY 2002, 10) o tessala (perché l'*incipit* del Clitagora ricordato in *Vesp.* 1245-47 [= 912b Page] accenna alla Tessaglia) né quella di Esichio (κ 2913 L.) che la considera lesbica, evidentemente per collegarla a Saffo: basterà del resto ricordare che il "titolo" dei carmi traeva spunto dal contenuto, non dal supposto autore (quindi carne *su Telamone*, carne *su Clitagora*).

²⁴ E all'eros sembra di poter aggiungere anche il benessere economico come argomento del *Clitagora*, perché l'*incipit* suona: χρήματα καὶ βίον Κλειταγόρα τε κάμοι μετὰ Θεταλῶν (βίον è in realtà correzione di Tyrwhitt per il βίαν della tradizione, ma è correzione unanimemente accolta): inutile sottolineare che eros e benessere economico si legano plausibilmente a una condizione di pace, non di guerra (ciononostante, LUPPE 1963, 216 e DE MARTINO 2006, 216, hanno ipotizzato che il *Clitagora* fosse un canto militarista). Secondo KUGELMEIER (1996, 47), la possibilità di leggere l'opposizione tra il *Clitagora* e il *Telamone* come un'opposizione tra pace e guerra è contraddetta dal fr. 65 K.-A. di Teopompo, dove al *Telamone* verrebbe riconosciuto (v. 2 Τελαμῶνος οἰμῶζοντες ἀλλήλοις μέλη) un tono lamentoso e malinconico. Ma in realtà il passo di Teopompo non ci dice nulla del contenuto dello *skolion*, semmai informa della solennità del suo ritmo, che doveva apparire un'antiquata querimonia (così è da intendere οἰμῶζοντες in Teopompo, come giustamente rilevato da FABBRO 1995, 162 e MASTROMARCO 2006, 424 n. 233), esattamente come apparirà poi ad Antifane (fr. 85 K.-A.): e invero un tono solenne ben si addice a un contenuto militaresco, quale poteva verisimilmente essere quello del *Telamone*. Ciò non implica però in alcun modo che il *Telamone* fosse un canto caro agli ambienti pisistratei per via dello stretto rapporto tra Pisistrato e Salamina, l'isola cioè che a sua volta si lega nella tradizione a Telamone e Aiace (così BOWRA 1961², 379s., seguito da FABBRO 1995, 162s. e PERUSINO 2020, 313): della declinazione politica di questo *skolion* non possiamo in realtà dir nulla con certezza, anche perché potrebbe nel tempo essere stato accolto in ambienti simposiali di segno politico opposto (così è ad es. per l'*Admeto*, nato in ambiente pisistrateo ma poi recepito e fatto proprio in ambiente democratico radicale, come ben illustrato da VETTA 1983, 125-27): nella *Lisistrata* è verisimile che l'opposizione sia più in generale tra pace e guerra, in linea col tema della commedia, e non tra ambienti politici di diverso orientamento.

²⁵ È appena il caso di ricordare che Aiace guida da Salamina un contingente di Ateniesi nel catalogo delle navi omerico (*Il.* II 557s.) e sta qui forse il senso della battuta aristofanea: gli Spartani per compiacere gli Ateniesi avrebbero col *Telamone* celebrato due eroi a loro vicini, ma pur sempre due eroi famosi per il loro valore militare quando invece si doveva inneggiare alla pace appena conclusa.

severa nei confronti degli Ateniesi. Riflessioni serie, dunque, quelle del delegato ateniese, presentate all'inizio di questo lungo κῶμος che altro non è se non una continuazione, sulla scena, di quanto idealmente, in forma di discussioni e canti, il pubblico immaginava potesse essere avvenuto nel simposio svoltosi sull'acropoli; anzi, è questa forse la scena più vicina alla rappresentazione di un simposio nella commedia di V sec., la quale invece, come noto, fu per diverse ragioni restia a proporre situazioni realmente simposiali²⁶.

Ora, la situazione scenica prodotta da questo inizio dell'esodo ha il suo *pendant* proprio nel primo canto spartano (vv. 1247/8-72), che infatti di uno *skolion* simposiale ha tutte le caratteristiche²⁷: gli elementi innici – sia nella parte iniziale rivolta a Mnemosyne²⁸ sia in quella finale incentrata su Artemide²⁹ – e il ricordo di gloriosi fatti bellici del passato – le vittoriose guerre contro l'invasore persiano – con la lode di chi li ha portati a compimento³⁰, nonché il valore esemplare che essi devono assumere nel presente anche in chiave politica³¹:

ὄρμᾶον τὼς κυρσανίως, Μναμόνα	1247/8
τὰν τεὰν Μῶάν, ἄτις	
οἶδεν ἀμὲ τὼς τ' Ἀσαναί-	1250
ως, ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἄρταμιτίῳ	
πρῶκροον σιεῖκελοι	
ποττὰ κᾶλλα τὼς Μήδως τ' ἐνίκων·	
ἀμὲ δ' αὖ Λεωνίδας	
ἄγεν ἄπερ τὼς κάπρωσ	1255
σάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ'	
ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἄνσειεν,	
πολὺς δ' ἀμᾶ καττῶν σκελῶν ἀφρὸς ἔετο.	1258/59
ἦν γὰρ τῶνδρες οὐκ ἐλάσσως	1260
τᾶς ψάμματος τοὶ Πέρσαι.	
ἀγροτέρα σηροκτόνε,	
μόλε δεῦρο, παρσένε σιά,	

²⁶ Sulle ragioni formali (attinenti cioè la struttura stessa delle rappresentazioni comiche) e storiche (riguardanti cioè la natura del simposio attico di V sec.) di questo *habitus* della ἀρχαία rinvio a NAPOLITANO (2018), il quale opportunamente rileva (pp. 38s.) che «gli stessi contenuti politici elaborati dal simposio attico di quinto secolo dovevano prestarsi poco e male, per il loro carattere inevitabilmente partigiano, parziale, a essere coinvolti all'interno di un discorso, quello sviluppato dal contemporaneo discorso comico, che tendeva a essere politico, certo, ma in termini il più possibile rappresentativi di interessi e aspirazioni riconducibili non a specifiche consorterie, ma alla *polis*, alla cittadinanza nel suo insieme». A questo riguardo vale la pena sottolineare che nella *Lisistrata* il simposio che si è idealmente celebrato ha una rilevanza politica cittadina che va ben oltre gli interessi delle singole consorterie ed è, credo, proprio per questo che Aristofane ne propone, nella forma del κῶμος, una realistica rappresentazione, comica nella forma ma seria nella sostanza.

²⁷ Così giustamente KUGELMEIER (1996, 73-75), in riferimento a entrambi i canti laconici.

²⁸ Su significato e importanza di Mnemosyne a simposio vd. RÖSLER (1990).

²⁹ CALAME (2004, 163-66).

³⁰ ZIMMERMANN (1985, 46).

³¹ Testo e colometria sono quelli di PERUSINO (2020), così come per i canti successivi.

ποττὰς σπονδάς, ὡς	
συνέχης πολὺν ἀμὲ χρόνον. νῦν δ' αὖ	1265/66
φιλία τ' ἀεὶς εὖπορος εἶη	
ταῖσι συνθήκασιν	
καὶ τᾶν αἰμυλᾶν ἀλωπέκων.	
παυαῖμεθ' ὦ	1270
δεῦρ' ἴθι, δεῦρο,	
ὦ κυναγὲ παρσένε.	

Tra le tante questioni che questo primo canto pone, spicca anzitutto quella del confronto tra la battaglia delle Termopili e quella dell'Artemisio, e il fatto stesso che quest'ultima sia considerata una vittoria (v. 1253 ἐνίκων), contro l'esplicita testimonianza erodotea che documenta l'esito incerto dello scontro navale (VIII 16). Ma soprattutto: perché Aristofane ha scelto di evocare proprio queste e non le risolutive imprese di Salamina e Platea? Indubbiamente perché combattute nello stesso torno di tempo e all'interno dello stesso piano strategico³² che disegnava, lungo la traiettoria geografica che va dalle Termopili all'Artemisio, un'ideale linea su cui fermare *insieme* il nemico per mare e per terra: è in tal modo che si evocava il ricordo, certamente felice, della passata concordia politica e militare delle due città ora in guerra tra loro. Si sbaglierebbe tuttavia a credere che le due antagoniste siano appaiate nella celebrazione dei meriti conseguiti, perché gli Ateniesi sono detti vincitori, cosa che gli Spartani non furono³³. È questa la più antica attestazione per noi di un motivo propagandistico – quello degli Ateniesi vincitori all'Artemisio – che tornerà successivamente in Lisia (II 30s.) e in Isocrate (*Panegy.* 90-92), in entrambi i casi proprio in esplicito confronto con l'esito delle Termopili, battaglia certamente gloriosa ma conclusasi con una sconfitta³⁴. Aristofane ci conferma in questo modo che già nel 411 si trattava di motivo propagandistico affermato e, indubbiamente, lo fa proprio, ricorrendo a quello stratagemma argomentativo che Nouhad³⁵ ha opportunamente definito *modulation du paradigme*, in virtù del quale il fatto storico viene ridefinito in funzione del contesto in cui viene utilizzato e quindi dei fini che la sua citazione si prefigge: è in questo senso che si deve sottolineare la sostanziale diversità della celebrazione di Atene e Sparta da parte del drammaturgo, e proprio il successivo esempio di Lisia e Isocrate certifica che è nello stesso modo che va letta la testimonianza della *Lisistrata*³⁶.

³² A riguardo MOGGI (2012, 30).

³³ Sulla diversità di trattamento delle due città da parte di Aristofane vd. MOGGI (2012, 31).

³⁴ Anche nel *Menesseno* (241a), come è noto, Platone ricorda l'Artemisio come una vittoria insieme a Salamina, ma senza confrontarne l'esito con quello delle Termopili. La propaganda ateniese peraltro si spinse fino al punto di considerare solo Atene artefice della vittoria nelle guerre persiane: a riguardo vd. LORAUX (1981, 134s.), NOUHAD (1982, 140s., 149, 153).

³⁵ NOUHAD (1982, 539).

³⁶ Non è peraltro questo l'unico caso, nella *Lisistrata*, in cui Aristofane ricorre alla *modulation du paradigme*: SONNINO (2017, 372-75), sulla scia di MOGGI (2012, 29-31), ha ben argomentato che ai vv.

Del resto, anche nella tessitura di questo primo canto spartano il ruolo di Atene appare preminente, perché gli Ateniesi sono ricordati per primi, sono definiti omericamente ‘pari agli dei’ (v. 1252, cf. *Il.* I 131 = XIX 155, *Od.* III 416, IV 276, VIII 256) e sono detti vincitori, mentre agli Spartani viene riconosciuto solo il grande valore guerriero, sia per il confronto – omerico anch’esso – con i cinghiali (vv. 1255-57, cf. *Il.* VII 256s., XI 416, XIII 474) e con la schiuma che esce dalla bocca (vv. 1260s., cf. *Il.* XX 168s.), sia per il ricorso al *topos*, di erodotea memoria (VII 186), dei nemici numerosi come i granelli di sabbia. Ovviamente, far eseguire a uno spartano un canto compiacente verso il pubblico ateniese, ha anche l’intento di promuovere un’immagine diversa dell’attuale nemico – che appare pronto qui a riconoscere il ruolo determinante di Atene nelle guerra patriottica contro l’invasore – ma soprattutto ha la finalità seria di presentare l’Atene delle guerre persiane come modello per gli Ateniesi del 411, sia sul piano politico (concordia con Sparta e le altre città greche) sia su quello militare (le vittorie di allora a confronto con la drammatica situazione successiva al disastro siciliano); un’Atene che, al tempo delle guerre persiane, aveva dunque dimostrato e alimentato una vera supremazia su tutti i Greci, Spartani compresi, senza doversi impegnare in rovinose guerre fratricide: il ricorso alla *modulation du paradigme* serve proprio a dare forza argomentativa a questo assunto. Questo confronto tra il presente – quello criticato poco prima dal delegato ateniese – e il passato – quello celebrato nella prima parte del canto spartano – porta automaticamente, alla fine del canto, all’ammonimento per il futuro, cioè al guardarsi dalle volpi astute, con il benessere di Artemide³⁷. Si comprende così a mio avviso l’apparente paradosso di un canto spartano che, pur celebrando lo sforzo comune sostenuto nella guerra contro il barbaro invasore, elogia soprattutto gli Ateniesi, perché è un confronto tra la situazione politica e militare dell’Atene del passato e del presente che Aristofane sviluppa in questa prima parte dell’esodo, e lo fa con un’accorta costruzione scenica che coinvolge ovviamente gli Spartani, data la trama della commedia e la situazione reale del conflitto in atto, ma che

1137-56 della commedia la protagonista Lisistrata ricorda, nella *rhexis* con cui intende promuovere la pace, l’intervento di Cimone in aiuto degli Spartani nel 462 durante la terza guerra messenica e quello di Cleomene nel 510/9 per liberare gli Ateniesi dalla tirannide di Ippia, anche se in entrambi i casi gli esiti della collaborazione tra Ateniesi e Spartani non diede i frutti sperati (il contingente inviato da Cimone fu congedato per timore di accordi coi ribelli, Cleomene fu sul punto di restaurare la tirannide di Ippia poco dopo aver contribuito alla sua cacciata). E giustamente SONNINO (2017, 376s.) collega la *rhexis* di Lisistrata al primo canto spartano che ricorda l’Artemisio come vittoria ateniese: due nitidi esempi di *modulation du paradigme*.

³⁷ Anche la scelta, nella seconda parte del canto, di intonare un inno cletico ad Artemide non è ovviamente casuale, in quanto fortemente “comunitaria”: ἀγροτέρα (v. 1262) era infatti l’epiteto con cui Artemide era venerata sia ad Atene sia a Sparta; gli Spartani le facevano sacrifici prima di una battaglia (Xen. *Lac.* 13, 8, *Hell.* IV 2, 20), gli Ateniesi invece nella persona del polemarcho nel sesto giorno del mese di Boedromione (settembre-ottobre) per ricordare la vittoria di Maratona (Aristot. *Ath.* 58, 1).

pone – altrettanto ovviamente – Atene al centro delle sue attenzioni e delle riflessioni del pubblico, in modo decisamente impegnato³⁸.

Ma il κῶμος non si esaurisce qui, perché la promozione della pace passa anche attraverso la descrizione dei suoi vantaggi sul piano sociale e specificamente familiare, non solo su quello politico-militare: a questa funzione assolve nel modo migliore il canto ateniese, che celebra su questo versante l'accordo appena concluso e il conseguente ricongiungimento di mogli e mariti.

πρόσαγε χορόν, ἔπαγε Χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν, ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγέχορον Ἴηιον εὐφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον, ὄς μετὰ μαινάσι βάκχιος ὄμμασι δαίεται. Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπὶ δὲ πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν· εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν Ἑσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος, ἦν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.	1280 1284/5 1290
--	--

La presenza iniziale di Artemide non solo riprende efficacemente l'*explicit* del canto spartano precedente, ma evoca da subito la dimensione familiare, grazie alla menzione di Apollo, gemello (δίδυμον a v. 1281) della dea; la stessa prospettiva è richiamata dal riferimento, non a caso posto al centro del carne, a Zeus e a Era, ricordata come sua legittima sposa (v. 1286 ἄλοχον ὀλβίαν). L'atmosfera festiva e gioiosa è suggerita a sua volta dalla figura di Dioniso col corteo delle Baccanti (v. 1282-84/85), così come alla ritrovata gioia sessuale allude la menzione di Cipride nella chiusa (v. 1290)³⁹. È innegabile però che il nucleo principale del canto ruota intorno alla celebrazione di Ἑσυχία, cioè della Pace personificata, che nella finzione della commedia è frutto di Afrodite, con sotteso rinvio allo sciopero sessuale attuato dalle donne, ma che nella realtà del 411 è un *desideratum*, implicitamente contrapposto – come opportunamente notato da Henderson⁴⁰ – alla ben nota πολυπραγμοσύνη ateniese, più volte indirettamente evocata nel teatro di V sec. Detto altrimenti: il benessere sociale di Atene non può che passare, politicamente, per la condizione di pace con le altre πόλεις, questo è il messaggio che il canto veicola.

³⁸ Chiarissima in tal senso l'immagine delle volpi astute, un pericolo che certamente deve valere anche per la realtà politica interna a Sparta – non a caso nel canto si ricorre al plurale (παυάμιθε(α) al v. 1270) – ma che il pubblico avrà sentito come monito rivolto soprattutto a sé stesso.

³⁹ Per un commento puntuale ai versi del canto ateniese rinvio da ultimo a PERUSINO (2020, 321).

⁴⁰ HENDERSON (1987, 217s.).

A conclusione del κῶμος segue il secondo canto spartano, quello che indubbiamente ha creato più difficoltà alla critica, perché marcatamente laconico nei contenuti – a differenza dei due precedenti, che non presentano elementi realmente distintivi né in senso spartano né in senso ateniese – e perché apparentemente posto come fine della commedia, quasi che la conclusiva celebrazione di Sparta che lo caratterizza suonasse da sfida al pubblico, che proprio per mano spartana pativa in quegli anni sofferenze e privazioni.

Ταύγετον αὐτ' ἔραννὸν ἐκλιπῶά Μῶά	1296
μόλε, Λάκαινα, πρεπτόν ἄμιν	
κλέωά τὸν Ἀμύκλαις σιὸν	
καὶ χαλκίοικον Ἀσάναν,	
Τυνδαρίδας τ' ἄγασώς,	1300
τοὶ δὴ πὰρ Εὐρώταν ψιάδδοντι.	
εἶα μάλ' ἔμβη,	
ὦ εἶα κοῦφα πᾶλον,	
ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες,	
τᾶ σιῶν χοροὶ μέλοντι	1305
καὶ ποδῶν κτύπος·	
ἔ τε πῶλοι ταὶ κόραι	
πὰρ τὸν Εὐρώταν	
ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν	
ἀγκονιώά,	1310
ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ἄπερ Βακχᾶν	1311/12
θυρσαδδῶάν καὶ παιδδῶάν.	
ἀγῆται δ' ἅ Λήδας παῖς	
ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπῆς.	1315
ἀλλ' ἄγε, κόμαν παραμπύκιδδε	
χερὶ ποδοῖν τε πάδη	
ἔ τις ἔλαφος, κρότον δ' ἄμᾳ ποί-	
η χορωφελήταν,	
καὶ τὰν σιὰν δ' αὖ τὰν κρατίσταν	1320
Χαλκίοικον ὑμνη	1321a
τὰν πάμμαχον ...	1321b

Tutto in questo secondo canto è laconico, e alla celebrazione di realtà laconiche si fa di continuo riferimento, siano esse di carattere geografico (soprattutto vv. 1296-1301), culturale (vv. 1296-1301, 1314 e 1321a/b) o più latamente culturale (soprattutto vv. 1305-1307, 1316-19)⁴¹. Eppure, a una più attenta valutazione, anche questo canto si iscrive, del tutto adeguatamente, nella trama che vuole promuovere il processo di pace: si sbaglierebbe infatti a definirlo un encomio di Sparta fine a sé stesso, né del resto sarebbe stato opportuno un encomio “gratuito” del nemico. Al contrario, è questo l'ultimo tassello del disegno tracciato dal drammaturgo, quello con cui si demistifica,

⁴¹ Anche per il commento puntuale di questi versi rinvio da ultimo a PERUSINO (2020, 324-30).

agli occhi del pubblico, il *cliché* di una Sparta unicamente dedicata alla guerra, un *cliché* cui pure lo stesso Aristofane era ricorso, se è giusta l'interpretazione sopra proposta dell'errore nella scelta del canto di Telamone al posto di quello di Clitagora, e vi era ricorso per le ragioni sopra individuate. La Sparta che qui viene celebrata, in un canto che non a caso è definito $\mu\omicron\upsilon\sigma\alpha\nu \acute{\epsilon}\pi\iota \nu\acute{\epsilon}\alpha \nu\acute{\epsilon}\alpha\nu$ (vv. 1295 a/b)⁴², è quella che ama i cori delle giovani ragazze, di quelle ragazze che, nel segno della migliore tradizione laconica, saltano e danzano lungo l'Eurota, paragonate a giocose Baccanti guidate dall'eroina spartana per eccellenza, Elena (vv. 1304-19)⁴³. È questa dunque la Sparta cui gli Ateniesi sono implicitamente invitati a riavvicinarsi⁴⁴, perché è pur sempre Atene e il suo destino, anche alla fine di questo lungo $\kappa\omega\mu\omicron\varsigma$ e nonostante la singolarità di un canto eulogistico verso l'attuale nemico, il vero centro di interesse di Aristofane. In tal senso la preponderanza della presenza spartana nell'intero esodo va attentamente considerata: non è certo il caso di sminuirla o, peggio, ritenerla solo apparente; al contrario, c'è, è reale, ma va valutata nel modo corretto, tenendo ben presenti le finalità del commediografo.

Ora, se la rilettura sin qui condotta coglie nel segno, è possibile riesaminare alcune delle questioni accennate all'inizio. Anzitutto quella relativa alla possibile lacuna finale della tradizione manoscritta: direi che non c'è alcuna ragione per ipotizzarla, non

⁴² Credo che la novità qui affermata dei due canti spartani vada intesa alla luce della situazione scenica: questo secondo canto ha nuovi contenuti, perché offre una rappresentazione "nuova" di quello che, alla fine della commedia, è ormai un ex-nemico, ma "nuovo" può dirsi anche quello che è stato precedentemente dedicato da parte spartana alla celebrazione congiunta della gloria militare delle due città: la novità di quest'ultimo risiede evidentemente nello spirito di concordia che lo pervade, uno spirito nuovo, data la pace appena raggiunta nel banchetto tenutosi nell'acropoli. Segnalo che anche sull'esecutore dei vv. 1295 a/b regna l'incertezza: la tradizione li assegna al coro (assegnazione condivisa da PERUSINO 2020), ma la maggior parte degli editori li attribuiscono a un delegato ateniese (così già MARZULLO 1975-1977, 138s., che esclude il coro perché ritiene la sequenza recitata, e poi HENDERSON 1987, MASTROMARCO 2006, FUNAIOLI 2018), a Lisistrata invece SOMMERSTEIN (1990) e LANDFESTER (2019).

⁴³ Si legge ovviamente in filigrana, nell'apprezzamento per la bellezza di queste fanciulle verisimilmente impegnate in attività che si configurano come riti di passaggio, la gioia per il ritrovato godimento sessuale, in modo diverso ma non difforme da quanto aveva cantato il coro ateniese e in linea con la trama della commedia.

⁴⁴ È opportuno tener presente che questa presentazione della realtà spartana non è una creazione della fantasia aristofanea (così già WILLI 2002, 139s.): a cori di giovani donne di fronte al santuario di Atena Calcio e in occasione delle Giacinzie accenna Euripide nel terzo stasimo dell'*Elena* (vv. 1465ss.), quando il coro profetizza all'eroina il ritorno a Sparta e l'incontro con le Leucippidi presso l'Eurota; ma ancora più interessante è forse il riferimento del canto spartano ai culti dionisiaci, che studi recenti (Nobili 2014) hanno dimostrato essere particolarmente fiorenti ad Amicle, praticati durante le Giacinzie e forse legati alle danze corali lì celebrate: di certo si tratta di culti iniziatici che segnano l'ingresso nell'età maritale per le giovani donne di Sparta. Le Giacinzie e i loro riti erano peraltro una festa nota agli Ateniesi stando a quanto afferma Tucidide (V 23, 4), secondo il quale Ateniesi e Spartani si scambiavano visite in occasione di queste celebrazioni e delle Grandi Dionisie per rinnovare l'alleanza stipulata nel 421. Sulla pratica di musica, danza, canti e riti nelle manifestazioni della vita sociale, religiosa e militare nella Sparta di età classica rinvio a PERUSINO (2020, 326,) NOBILI (2016) e NOBILI (2014).

essendoci di fatto alcuno “squilibrio” compositivo, men che mai uno squilibrio determinato dai due canti laconici a fronte di un solo canto ateniese: la struttura drammaturgica dell’esodo appare compatta e orchestrata assai bene nel modo in cui ci si presenta⁴⁵, come ho cercato di evidenziare nella mia analisi, e se l’invito finale a cantare nuovamente Atena (vv. 1320-1321b) lascia supporre l’esecuzione di un canto tradizionale d’uscita che proprio in quanto tale non sarebbe stato recepito dalla tradizione manoscritta, va ribadito che esso non avrebbe alcuna vera funzione drammaturgica rispetto allo svolgimento della commedia, che appare completa così com’è.

Strettamente legate tra loro sono poi le questioni riguardanti assetto linguistico, metrico e quindi letterario dei canti spartani. Nei contenuti e anche per le prevalenti strutture dattilo-trocaiche, il primo canto è stato accostato alla poesia simonidea sulle Termopili e sull’Artemisio (531 e 532 Page)⁴⁶, dalla quale però chiaramente si distanzia per la forma linguistica marcatamente laconica, che non solo è estranea a Simonide ma, più in generale, è assai distante dal superficiale colorito dorico della seconda stagione della corale. Al contrario, questa netta connotazione linguistica laconica fa immediatamente pensare – almeno *prima facie* – ad Alcmane, nella cui poesia del resto spesseggiano strutture dattilo-trocaiche⁴⁷, ma sono in questo caso i temi bellici del canto a risultare comunque molto diversi da quel che conosciamo della poesia alcmanea. L’ombra di Alcmane sembra però entrare prepotentemente in gioco per il secondo canto, sia per i contenuti in buona parte femminili che lo avvicinano ai parteni, sia per le forme metriche prevalentemente giambico-trocaiche, sia di nuovo per il netto assetto laconico della lingua⁴⁸. Eppure, la lingua di questo secondo canto, che coincide esattamente con quella del primo, presenta alcune notevoli divergenze dalla lingua di Alcmane, non foss’altro perché circa due secoli erano trascorsi da quell’esperienza poetica, ragion per cui il laconico di Aristofane presenta tratti che non potevano figurare nella poesia di Alcmane⁴⁹. D’altra parte, neanche le singole consonanze lessicali riscontrabili con i frammenti di Alcmane sembrano poter indicare che il poeta arcaico

⁴⁵ Così giustamente PERUSINO (2020, 316).

⁴⁶ Così ZIMMERMANN (1985, 44) e poi HENDERSON (1987, 210s.), BIERL (2007, 267 n. 36 = 2011, 424 n. 37) e MASTROMARCO (2015, 28).

⁴⁷ WILAMOWITZ (1900, 93), KUGELMEIER (1996, 73s.), PERUSINO (2016, 78) ma vd. anche ZIMMERMANN (1985, 44).

⁴⁸ La presenza di Alcmane nel secondo canto spartano è stata variamente sostenuta fin da WILAMOWITZ (1900, 94): per contributi recenti rinvio a CAVALLINI (1983, 71-75), KUGELMEIER (1996, 73s.), BIERL (2007, 272-80 = 2011, 428-36), PERUSINO (2016, 89).

⁴⁹ Su queste differenze si veda sinteticamente COLVIN (1999, 263): le due più evidenti riguardano il passaggio $\theta > \sigma$, cioè la spirantizzazione della dentale aspirata, un fenomeno che, pur attestato in Alcmane, si data verisimilmente ad età successiva, e l’evoluzione $\sigma > [h]$, cioè il passaggio della sibilante a semplice aspirazione in posizione intervocalica, fenomeno che tra le caratteristiche della lingua di Alcmane non figura.

sia stato il modello diretto e immediato dei versi aristofanei⁵⁰, piuttosto suggeriscono un repertorio di immagini comuni che affondano le loro radici in una tradizione antica, di cui certamente pure Alcmane è rappresentante⁵¹. Vale credo quindi anche per i contenuti di questo secondo canto ciò che Perusino ha ben espresso riguardo i metri: vi «si coglie l'eco di ritmi appartenenti all'antica poesia rituale spartana», non solo quindi alla poesia di Alcmane, si potrebbe aggiungere⁵². Questa antica e continuata tradizione di musica, ritmi, danze e culti doveva essere certamente nota al pubblico ateniese, visto che i cittadini delle due πόλεις si scambiavano visite in occasione delle Giacinzie e delle Grandi Dionisie⁵³. Di conseguenza, è possibile che anche per il primo canto spartano non sia necessario trovare un referente letterario preciso, che in effetti si fatica a riconoscere, come si è visto: ciò, più che dipendere dalle lacune della nostra documentazione, potrebbe trovare spiegazione nel fatto che Aristofane abbia esemplato questo *skolion* simposiale dai contenuti tradizionali (*topoi* sulle guerre persiane, invocazioni a Mnemosyne e Artemide) sulla base di un repertorio comune di temi e motivi, che ovviamente non escludeva eventuali echi letterari⁵⁴.

Questa accurata presentazione dell'universo spartano e delle sue tradizioni poetiche non può non portare alla conclusione che l'intento del commediografo non è affatto quello di ridicolizzare il nemico⁵⁵ – quasi a voler esorcizzare l'ormai concreto

⁵⁰ Questo è quanto mi sembra si ricavi da una valutazione attenta delle “allusioni” ad Alcmane riportate nella tabella realizzata da BIERL (2007, 277s. = 2011, 433s.): l'unica immagine realmente condivisa tra Aristofane e il poeta arcaico è quella delle fanciulle paragonate a puledre (con accenti tuttavia ben diversi, se si confrontano i vv 1307-1313 della *Lisistrata* con le espressioni usate da Alcmane in fr. 1, 46-51, 58s. Page-Davies), ma va tenuto presente che il paragone tra una giovane ragazza e una puledra è notoriamente tradizionale, si pensi a Semonide (fr. 7, 57ss. W.), Anacreonte (fr. 78 Gent. = 72 Page), Teognide (vv. 257-60).

⁵¹ Su questa linea anche HENDERSON (1987, 218): «Aristophanes's version of a Spartan song probably relied on traditional poetry for its effects».

⁵² Così PERUSINO (1999, 212 = 2016, 92, si veda anche PERUSINO 1999, 211 = 2016, 78 sui limiti nel confronto metrico tra Aristofane e Alcmane). A queste parole fanno eco quelle di MASTROMARCO (2015, 33 n. 47), il quale giustamente ricorda che «Sparta godeva, sin dall'età arcaica, della fama, puntualmente ribadita, nel presente contesto, ai vv. 1305 s., di avere particolarmente a cuore le danze in onore degli dèi», con rinvio a CONSTANTINIDOU (1998, 15-26).

⁵³ Vd. *supra* n. 44 e si tenga presente, come giustamente rilevato da BIERL (2007, 276 = 2011, 433) che «attraverso le immagini del secondo coro spartano sono rievocati contestualmente nell'esodo riti spartani e ateniesi, maschili e femminili: le Panatenee trovano il loro complemento nelle Carnee e nelle Giacinzie».

⁵⁴ Come ben illustrato da VETTA (1983, 119s.), gli *skolia* tradizionali, «patrimonio fluido di recitazioni comunitarie nel simposio», potevano facilmente interferire con gli *excerpta* dai grandi lirici, definiti anch'essi *skolia* e ugualmente riproposti a simposio.

⁵⁵ È questa, come noto, la lettura di WILAMOWITZ (1900, 88-96, in particolare 94s.), secondo cui Aristofane avrebbe proposto, soprattutto nel secondo canto spartano, ritmi più liberi e dunque più grossolani a fini precipuamente parodici, così come comico sarebbe risultato a orecchie ateniesi anche il loro modo di parlare. È una lettura dalla quale si sono via via dissociati tutti gli studiosi successivi, sia pure con accenti diversi: si vedano ad es. le osservazioni di HENDERSON (1987, 218s.), BREMER (1993,

pericolo della sconfitta nella guerra in atto – , ma al contrario quello di presentarlo in una veste diversa da come gli Ateniesi dovevano vederlo nel delicato frangente storico che stavano vivendo. Una costruzione quindi, quella aristofanea dell'esodo, indubbiamente accorta e impegnata, così come serio va considerato il tentativo di promuovere, attraverso l'intera commedia e l'esodo in particolare, la pace, vale a dire l'unico mezzo concretamente a disposizione di Atene per salvarsi dalla rovina che andava profilandosi all'orizzonte.

155), KUGELMEIER (1996, 73-75), PERUSINO (1999, 209-11), BIERL (2007, 278s. = 2011, 434s.), MASTROMARCO (2015, 33 e n. 47).

referimenti bibliografici

ALBINI 1981

U. Albini, *La Lisistrata e le regole del gioco*, in Id., *Interpretazioni teatrali III*, Firenze.

BERGLER 1760

S. Bergler, *Aristophanis comoediae undecim*, curavit P. Burmann, II, Lugduni Batavorum.

BIERL 2007

A. Bierl, *L'uso intertestuale di Alcmane nel finale della Lisistrata di Aristofane: coro e rito nel contesto performativo*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia Greca*, Pisa, 259-90.

BIERL 2011

A. Bierl, *Alcman at the End of Aristophanes' Lysistrata: Ritual Interchorality*, in L. Athanassaki – E. Bowie (eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin, 415-36.

BLAYDES 1880

F.H.M. Blaydes, *Aristophanis Comoediae*, II, *Lysistrata*, Halis Saxonum.

BOTHE 1829

F.H. Bothe, *Aristophanis Comediae*, III, *Equites, Lysistrate, Ecclesiazusae*, Lipsiae.BOWRA 1961²C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford.

BREMER 1993

J.M. Bremer, *Aristophanes on his own Poetry*, in J.M. Bremer – E.W. Handley, *Aristophane*, «Entretiens sur l'Antiquité Classique» XXXVIII, Valdoeuvres-Genève, 125-72.

CALAME 2004

C. Calame, *Choral Forms in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens*, in P. Murray – P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, 157-84.

CANFORA 2011

L. Canfora, *Il mondo di Atene*, Roma-Bari.

CAVALLINI 1983

E. Cavallini, *Echi della lirica arcaica nella Lisistrata di Aristofane*, «MCr» XVIII 71-75.

COLVIN 1999

S. Colvin, *Dialect in Aristophanes. The Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.

CONSTANTINIDOU 1998

S. Constantinidou, *Dionysiac Elements in Spartan Cult Dances*, «Phoenix» LII 15-30

DE MARTINO 2006

F. De Martino, *Poetesse greche*, Bari.

DINDORF 1837

W. Dindorf, *Aristophanis comoediae*, III, Annotationes, Oxonii.

DORATI 1999

M. Dorati, *Ebbrezza e decisioni nella Lisistrata*, «QUCC» LXIII 87-90.

FABBRO 1995

E. Fabbro, *Carmina convivalia Attica*, Roma.

FUNAIOLI 2018

M.P. Funaioli (a cura di), *Aristofane. Lisistrata*, Santarcangelo di Romagna.

HÄNDEL 1963

P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg.

HENDERSON 1987

J. Henderson (ed.), *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford.

KOUSOULINI 2020

V. Kousoulini, *Partheneia, Hymenaioi, Kinetic Choreia, and the Transference of Joy in the Exodoi of Aristophanes' Peace, Birds, and Lysistrata*, «DeM» XI 71-106.

KUGELMEIER 1996

Ch. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*, Stuttgart-Leipzig.

LANDFESTER 2019

M. Landfester (Hrsg.), *Aristophanes. Lysistrata*, Berlin-Boston.

LORAUX 1981

N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*, Paris.

LUPPE 1963

W. Luppe, *Fragmente des Kratinos*, Diss. Halle.

MARCUCCI 2020

A. Marcucci, *I frammenti esametrici dell'Archaia. Traduzione e commento*, Roma.

MARZULLO 1975-1977

B. Marzullo, *L'«esodo» della Lysistrata*, «MCR» X-XII 127-39 (= *Scripta minora I*, Hildesheim-Zürich-New York 2000, 212-24).

MARZULLO 2003

B. Marzullo, *Aristofane. Le commedie*, Roma.

MASTROMARCO 2006

G. Mastromarco (a cura di), *Aristofane. Le commedie*, vol. II, Torino.

MASTROMARCO 2015

G. Mastromarco, *Aristofane e le Termopili*, in M. Taufer (ed.), *Studi sulla commedia antica*, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien, 21-38.

MEINEKE 1860

A. Meineke, *Aristophanis comoediae*, vol. II, Lipsiae.

MOGGI 2012

M. Moggi, *Aristofane e la storia: conoscenza e manipolazione*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *La commedia greca e la storia*, Pisa, 27-54.

NAPOLITANO 2018

M. Napolitano, *Simposio e Archaia: una riconsiderazione*, in M. Taufer (a cura di), *Das Symposion in der griechischen Komödie / Il simposio nella commedia greca*, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien, 27-39.

NOBILI 2014

C. Nobili, *Performances of Girls at the Spartan Festival of the Hyakinthia*, in S. Moraw – A. Kieburg (Hrsg.), *Mädchen im Altertum / Girls in Antiquity*, Münster, 135-48.

NOBILI 2016

C. Nobili, *Iambi in Sparta*, «GRMS» IV 38-50.

NOUHAUD 1982

M. Nouhaud, *L'utilisation de l'histoire par les orateurs attiques*, Paris.

PARKER 1997

L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford.

PERUSINO 1999

F. Perusino, *La seconda canzone spartana nella Lisistrata di Aristofane (vv. 1296-1321)*, in B. Gentili – F. Perusino (a cura di), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma, 205-12.

PERUSINO 2007

F. Perusino, *L'invocazione del coro ateniese nel finale della Lisistrata di Aristofane*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla lirica drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 291-99.

PERUSINO 2016

F. Perusino, *Lisistrata. I canti*, Pisa-Roma.

PERUSINO 2020

F. Perusino, *Aristofane. Lisistrata*, Milano.

POMEROY 2002

S.B. Pomeroy, *Spartan Women*, Oxford.

REITZENSTEIN 1893

R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*, Giessen.

ROBINSON 1956

D.M. Robinson, *Unpublished Greek Vases in the Robinson Collection*, «AJA» LX 1-25.

RÖSLER 1990

W. Rösler, *Mnemosyne in the Symposion*, in O. Murray (ed.), *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, 230-37.

RUSSO 1984²

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze.

SOMMERSTEIN 1977

A.H. Sommerstein, *Aristophanes and the Events of 411*, «JHS» XCVII 112-26.

SOMMERSTEIN 1990

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, VII, *Lysistrata*, Warminster.

SONNINO 2017

M. Sonnino, *Restoring and Overturning Athenian Democracy in Aristophanes: Paradigmatic Truths and 'Carnival' Reversals*, «Polis» XXXIV 366-89.

SREBRNY 1961

S. Srebrny, *Der Schluss der Lysistrate*, «Eos» LI 39-43.

VAN DER VALK 1974

M. Van der Valk, *On the Composition of the Attic Skolia*, «Hermes» CII 1-20.

VAN LEEUWEEN 1903

J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Lysistrata*, Leiden.

VETTA 1983

M. Vetta, *Un capitolo di storia di poesia simposiale (per l'esegesi di Aristofane, «Vespe» 1222-1248)*, in Id. (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 119-31, 149-55.

WILAMOWITZ 1900

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin.

WILAMOWITZ 1927

U. von Wilamowitz-Moellendorff (ed.), *Aristophanes. Lysistrate*, Berlin.

WILLI 2002

A. Willi, *Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and the Athenian Identity*, in Id. (Hrsg.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford, 111-68.

WILSON 2007

N.G. Wilson, *Aristophanis Fabulae*, vol. II, Oxford.

ZIELIŃSKI 1885

T. Zieliński, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig.

ZIMMERMANN 1985

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 2: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein.