

## UNA COMICITÀ DISSONANTE. QUALCHE RIFLESSIONE SUI FINALI DI ARISTOFANE (425-421 A. C.)

STEFANO CECCARELLI

SAPIENZA – UNIVERSITÀ DI ROMA

stefano.ceccarelli1986@gmail.com

Questo lavoro è un primo contributo allo studio dei finali di Aristofane e analizza quelli della sua prima produzione (425-421 a. C.). La prospettiva di fondo è che il commediografo adeguasse i suoi finali all'agone in cui erano rappresentati (Lenee o Grandi Dionisie) e al differente pubblico.

### 1. L'arte di terminare una commedia

Uno dei momenti più delicati per chi si impegni a comporre uno spettacolo teatrale è certamente il finale. La vicenda, infatti, deve trovare una coerente e incisiva conclusione che parte dalla sua λύσις<sup>1</sup>. Purtroppo, chi si dedica allo studio dell'ἀρχαία, la commedia ateniese del V

---

\* Questo lavoro si è giovato dell'attenta lettura, in diverse fasi della sua stesura, di Luigi Bravi, Albio Cesare Cassio, Ugo Carlo Luigi Mondini, Michele Napolitano e dei due anonimi referees. A loro va la mia più sincera gratitudine per aver migliorato queste pagine; ogni errore, svista o omissione va imputata, naturalmente, a me solo. Colgo qui l'occasione per ringraziare, inoltre, l'organizzatore del convegno, Andrea Giannotti, e il comitato responsabile, composto da Luca Austa, Giulia Baccaro e Micol Muttini, per la cordiale accoglienza pisana e il proficuo clima di lavoro che hanno saputo creare: un ricordo più che mai piacevole visti i tempi attuali, decisamente meno rosei. Il testo di Aristofane è sempre citato secondo la più recente edizione (WILSON 2007).

<sup>1</sup> Come scriveva Aristotele nella *Poetica* (1455b, 25), λύσις δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους, «lo scioglimento va dall'inizio di questo mutamento fino al termine» (trad. it. di GALLAVOTTI 1974, 63). La λύσις, cioè, costituisce – a stare alla definizione aristotelica – quella parte che, dopo la μετάβασις, 'scioglie' i nodi della vicenda fino al finale. Su questo passo della poetica vd. LUCAS 1968, 183-184. Per un'analisi del concetto di finale su un piano narratologico rimando a DE JONG 2014, 89-92.

a. C., può solo basarsi sulle opere di Aristofane per farsi un'idea della tipologia di finale cui il pubblico assisteva al termine di una commedia dell'epoca. Certamente, Aristofane emergeva da un sistema teatrale ben collaudato, che prevedeva un apprendistato<sup>2</sup> e il costante confronto con lavori di colleghi e rivali in teatro<sup>3</sup>.

Come avviene in tutte le epoche e per tutti i generi teatrali, un poeta apprende una certa rosa di soluzioni, già esperite e quindi di sicuro effetto, per concludere una sua opera. Si deve presumere, dunque, che già all'inizio della sua carriera – l'esordio è nel 427 a. C. con i *Banchettanti* – Aristofane fosse ben istruito su come terminare adeguatamente una commedia. Infatti, Aristofane, durante il suo apprendistato poetico, aveva potuto assistere e, verisimilmente, collaborare alle messe in scena di opere dei commediografi più anziani; di conseguenza, aveva studiato come terminare una commedia, magari apprendendo una serie di possibili tipologie di finali<sup>4</sup>. Purtroppo, non è possibile capire quanto Aristofane nelle sue scelte sia debitore della tradizione, giacché le commedie dei suoi predecessori e colleghi sono andate perdute. Dunque, qual è il peso dell'innovazione e quello della tradizione nei finali di Aristofane? In attesa di una maggiore documentazione, questo quesito è destinato a rimanere nell'ambito della speculazione.

<sup>2</sup> Sull'apprendistato poetico di Aristofane si è discusso molto e la questione rimane spinosa e di difficile soluzione. La ricostruzione che gode di maggiore fortuna (cf. ZIMMERMANN 2010, 62) è quella cui giunsero, indipendentemente, MASTROMARCO 1979 e HALLIWELL 1980, e per questo definita, appunto, «Die These von Mastromarco und Halliwell» da BROCKMANN 2003, 232. Tale ricostruzione sostiene che il periodo di apprendistato di Aristofane sia da collocarsi prima del suo esordio ufficiale nel 427 a. C., con i *Banchettanti*, e che a tale periodo il poeta faccia riferimento in *Ve.* 1018-1022, dove afferma di essere venuto in soccorso di altri poeti rimanendo, però, nell'ombra (Cf. *Ve.* 1018, τὰ μὲν οὐ φανερώς ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην ἑτέροισι ποιηταῖς, «dapprima, non apertamente ma di nascosto venendo in soccorso di altri poeti», trad. it. di MASTROMARCO 1983, 523). Successivamente, fra il 427 e il 424 a. C., Aristofane si dedicò a un necessario tirocinio registico (cui il poeta allude, mediante una metafora marinaresca, in *Eq.* 541-544), culminato nella fortunata *mise en scène* dei suoi stessi *Cavalieri*, che costituirono di fatto il suo debutto registico. Su tutta la questione cf. anche MASTROMARCO 1983, 45-53, BROCKMANN 2003, 232-251 (che è critico nei riguardi della ricostruzione Mastromarco-Halliwell) e IMPERIO 2004, 272-274 (*ad Ve.* 1018). Per una differente interpretazione vd. PERUSINO 1986, 37-57.

<sup>3</sup> La cultura teatrale ateniese era, infatti, estremamente competitiva (vd. BILES 2011). I poeti comici tentavano di sorprendere il pubblico con le loro opere, inventando trame sempre nuove e screditando quelle degli avversari concorrenti. Il commediografo Antifane, confrontando l'arte tragica con quella comica, fa così parlare un personaggio nella *Poesia* (fr. 189 K.-A., 17-18): ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ εὐρεῖν, «per noi [*scil.* commediografi] le cose non stanno così, ma bisogna inventarci tutto». È la categoria della *καινότης*, della novità (cf. ad es. SONNINO 1998, 39-46), che si trova appunto alla base dell'agonismo poetico nel teatro attico. Un'idea ben precisa di questa situazione si può ricavare leggendo le parabasi di Aristofane, dove abbondano riferimenti, la maggior parte delle volte poco lusinghieri, ai suoi colleghi rivali, in particolare Eupoli e Cratino. In tal senso si spiegano, ovviamente, le frequenti accuse di plagio che un poeta rivolgeva ad un collega in teatro (ricco materiale in SONNINO 1998). Nel formarsi come poeta, Aristofane avrà avuto qualche maestro e mentore che l'avrà guidato nel mondo del teatro fin da giovane; avrà, cioè, fatto pratica presso uno o più poeti comici nei momenti di ideazione, stesura, preparazione e allestimento di una commedia. Di questo momento di 'apprendistato' rimangono scarni indizi interni alle stesse commedie di Aristofane (vd. *supra*, n. 2).

<sup>4</sup> Sui finali di Aristofane vd. DI BARI 2013, 9-31; LOSCALZO 2010, 231-271; PIRROTTA 2016; e NAPOLITANO 2017 (per le versioni precedenti di questo lavoro rimando alla bibliografia).

Se si vuole studiare il grado di uniformità e/o di varietà dei finali di Aristofane, lo si può fare solo prendendo in considerazione un periodo di tempo coerente e compatto<sup>5</sup> come la prima fase della carriera del poeta (425-421 a.C.). Tale periodo della produzione di Aristofane, infatti, appare come un momento organicamente unitario, per gusti poetici e intenti politici, che invita a considerazioni comparative riguardo alle tecniche teatrali adottate dall'autore. In tal senso, l'analisi dei finali di commedie rappresentate a poca distanza l'una dall'altra può essere interessante per valutare il dialogo che Aristofane instaura con il suo pubblico, in un gioco di riprese e novità che aveva il compito di tenere vivo il legame fra le due parti. Naturalmente, dato che interesse del poeta comico era anche riflettere sulla politica e la società del suo tempo<sup>6</sup>, cercherò, di volta in volta, di sottolineare i messaggi politici insiti nei finali delle commedie oggetto di analisi.

## 2. I finali rappresentati alle Lenee. Forme e caratteristiche

### 2. 1. *La pace trionfa sulla guerra. Il finale degli Acarnesi*

Non è possibile dire nulla a proposito dei finali dei *Banchettanti* (427 a. C.) e dei *Babilonesi* (426 a. C.)<sup>7</sup>, ragion per cui non sono presi in considerazione in questa disamina. Dunque, il più antico finale del *corpus* aristofaneo, appartenente a una commedia giunta integra, è quello degli *Acarnesi* (425 a. C.: vv. 1069-1234). Vi si rappresenta un confronto fra Diceopoli e Lamaco, il primo contadino antibellicista e difensore della pace e il secondo, al contrario, campione della fazione guerrafondaia. Aristofane si serve di sezioni di serrata ed esilarante sticomitia (*Ach.* 1095-1142; 1206-1225) per far risaltare il confronto fra i due personaggi totalmente opposti, rappresentanti dei due schieramenti antitetici. Diceopoli, infatti, ribalta, verso per verso, tutti i preparativi della guerra cui si dedica Lamaco, proponendo invece 'preparativi' per andare a un banchetto<sup>8</sup>. La tensione comica è alle stelle e i due attori giocano virtuosisticamente su rimandi verbali precisi e puntuali, in una girandola di ribaltamenti e doppi sensi. Alla fine,

<sup>5</sup> NAPOLITANO 2015, 568, nel recensire il volume di DI BARI 2013, auspicava «un'indagine che dovrà di necessità risolversi ad affrontare il problema dei finali aristofanei, nelle loro pur molte e diverse declinazioni, in chiave il più possibile generale e complessiva, affrontando, se non l'intero *corpus* dei finali, almeno gruppi compatti e omogenei di commedie». Questo mio lavoro intende proporre una lettura, in tal senso, delle commedie rappresentate da Aristofane nel 425-421 a. C.

<sup>6</sup> Sul rapporto fra Aristofane e la politica del suo tempo sono stati scritti fiumi di inchiostro. Per una visione d'insieme del problema vd. OLSON 2010 e LOSCALZO 2010. Inoltre, recenti volumi sul tema sono CANFORA 2017 e ROSEN – FOLEY 2020.

<sup>7</sup> Per un'analisi complessiva dei *Babilonesi* vd. ORTH 2017, 350-580; sui *Banchettanti* resta ancora fondamentale CASSIO 1977, ma il commento più recente è quello di PELLEGRINO 2015, 138-167.

<sup>8</sup> Cf. LANZA 2012, 232 *ad loc.*: «ai loro ordini [scil. di Diceopoli e Lamaco] si accompagna l'andare e venire dei rispettivi schiavi che portano, o fingono di portare, sulla scena quel che volta per volta viene richiesto; si realizza così un movimento di comparse che accentua la progressiva concitazione di un dialogo in cui il comico gioca sulle battute della spalla, riprendendone alcuni termini quando non un intero sintagma iniziale».

dopo essere brevemente partito per una spedizione militare, Lamaco ritorna in scena sorretto da due soldati (al v. 1189)<sup>9</sup>, ove Diceopoli è sorretto da due procaci ballerine: la commedia si conclude con il trionfo di Diceopoli, che mostra un otre vuoto, simbolo della vittoria nella gara di bevute durante la giornata dei Χόες (i Boccali), il secondo giorno della festa delle Antesterie<sup>10</sup>.

Δι. ὁρᾶτε τουτονὶ κενόν. τήνελλα καλλίνικος. / Χο. τήνελλα δῆτ', εἵπερ καλεῖς γ', ᾧ πρέσβυ, καλλίνικος. / Δι. καὶ πρὸς γ' ἄκρατον ἐγχέας ἄμυστιν ἐξέλαψα. / Χο. τήνελλά νυν ᾧ γεννάδα: χώρει λαβῶν τὸν ἄσκόν. / Δι. ἔπεσθέ νυν ἄδοντες: "ᾧ τήνελλα καλλίνικος". / Χο. ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν / τήνελλα καλλίνικος ἄδοντες σὲ καὶ τὸν ἄσκόν<sup>11</sup>

Di. Guardatelo: è vuoto. «Trallalera! Vittoria!». / Co. Sì, «trallalera», se è vero che ci inviti, o vecchio «Vittoria!». / Di. E, per giunta, ci ho versato del vino puro, e me lo sono scolato d'un fiato. / Co. «Trallalera», nobile eroe: prendi l'otre e avanza. / Di. Seguitemi cantando «Trallalera! Vittoria!». / Co. Per farti piacere, ti seguiremo cantando «Trallalera! Vittoria!»: per te e il tuo otre<sup>12</sup>

A livello scenico, dunque, il finale è fortemente bipartito, con la partenza di Lamaco (al v. 1141) e un intermezzo corale (1143-1173) a fare da spartiacque. Dopo una breve introduzione, marcata dalle parallele entrate dell' Araldo (v. 1069) e del Messaggero del Sacerdote di Dioniso (v. 1085a), il finale si articola in una struttura di tipo A – B (intermezzo corale) – A<sup>1</sup>, dove l'ultima sezione ripete a specchio la tecnica della prima (Diceopoli che deride, in sticomitia, un Lamaco ferito da una banalissima caduta)<sup>13</sup>. Il fine di Aristofane è quello di esaltare Diceopoli, che incarna il tipo medio dell'ateniese campagnolo e tradizionalista<sup>14</sup>, e al contempo di mostrare il personaggio di Lamaco nella maniera più ridicola possibile; e lo fa, appunto, reduplicando la tecnica della sticomitia e creando un rutilante dialogo comico. Lamaco incarna scenicamente

<sup>9</sup> Per una spiegazione sui movimenti dei personaggi coinvolti nella scena rimando a OLSON 2002, 356-357 *ad loc.*

<sup>10</sup> Cf. Ar. *Ach.* 1000-1002. Come mette in evidenza LANZA 2012, 239-241, le Antesterie erano una festa che presentava elementi sì legati al vino nuovo (come l'apertura delle giare, le *πιθοίγια*), ma pure al culto dei morti. Il momento del consumo del vino nuovo, durante i Χόες, il secondo giorno, era fatto in silenzio e probabilmente in abitazioni private (cf. OLSON 2002, 319 *ad loc.*). Il clima di innegabile baldoria e l'annessa gara di bevute che fa da sfondo al finale degli *Acarnesi*, dunque, non è priva di problematiche e potrebbe trattarsi di una licenza di Aristofane stesso sulle cui ragioni, peraltro, è difficile fare pienamente luce. Per una recente rilettura delle Antesterie in rapporto agli *Acarnesi* vd. PEREGO 2019.

<sup>11</sup> Ar. *Ach.* 1227-1234.

<sup>12</sup> Trad. it. di MASTROMARCO 1983, 203-205.

<sup>13</sup> Questo, dunque, è lo schema che propongo per sintetizzare visivamente la struttura del finale degli *Acarnesi*, dove alle sezioni, indicate mediante lettere, corrispondono i seguenti versi: O (introduzione = *Ach.* 1069-1094b) – A (1095-1142) – B (intermezzo corale = 1143-1073) – A<sup>1</sup> (1174-1234).

<sup>14</sup> Sui personaggi campagnoli e tradizionalisti rimando alla mia trattazione in CECCARELLI 2017-2018, 4-43.

tutti i guerrafondai, cioè quei politici/demagoghi che traevano dalla guerra profitti personali e che avevano tutti gli interessi a non farla finire<sup>15</sup>.

La maggior parte degli ateniesi assisi a teatro, uomini attaccati ai valori tradizionali (molti dei quali ἄγροικοι inurbati)<sup>16</sup>, gradiva, evidentemente, veder trionfare sé stessa nei panni del protagonista Diceopoli, in un clima euforico di baldoria sospesa e lenitiva<sup>17</sup>. In tal senso, la scelta di Diceopoli, definita a più riprese egoistica<sup>18</sup>, di stipulare una pace per sé stesso deve, in realtà, leggersi in primo luogo come una reazione esasperata di un carattere comico alla sordità della comunità che lo circonda. Tutto il prologo, con la scena assembleare e la falsa ambasceria, serve proprio a giustificare tale scelta di Diceopoli, che gli spettatori avranno letto come un carattere comico modellato su quella parte del δῆμος ateniese che voleva la pace<sup>19</sup>, ma che sostanzialmente non riusciva a imporla pubblicamente, non riuscendo a persuadere di questa necessità la fazione opposta, cioè quelli che dalla guerra traevano profitti e prestigio. Fin dal suo monologo iniziale, infatti, Diceopoli si presenta già esasperato prima di entrare in assemblea: «ma oggi sono venuto ben deciso a gridare, a fare ostruzionismo, ad insultare gli oratori se qualcuno parla di un argomento diverso dalla pace»<sup>20</sup>. Quindi, solo dopo aver

<sup>15</sup> Su questo punto cf. KONSTANTAKOS 2016, 144: «in this way, Aristophanes effectively politicizes the material of the comic tradition. The Lamachus of the *Acharnians* is not merely a caricature of military braggadocio. He is not simply the blowhard buffoon of popular farce, the ethological *alazon* of satirical iambus, or the ludicrous version of a Homeric warrior in the context of a mythical travesty. The boastful general of the Aristophanic play becomes a medium for public denunciation, which the dramatist launches against the warmongering demagogues of Athens. This latter group of politicians, especially Cleon and his collaborators, the populist mediocrities that succeeded Pericles in the leadership of the Athenian *dēmos* and the manipulation of the Assembly – these are the main targets of comic criticism in the *Acharnians*».

<sup>16</sup> Sul pubblico assiso a teatro in quegli anni vd. MASTROMARCO 1983, 49. Sulla mentalità degli ateniesi vd. CASSIO 1981, 87-88.

<sup>17</sup> Del finale degli *Acharnesi* NAPOLITANO 2017, 325-330, ha dato (a più riprese) una lettura che si sofferma su una problematica di fondo, cioè la discrasia fra la scelta di Diceopoli di ottenere solo per sé stesso la pace e la sfrenata gioia del finale, intesa come momento comunitario da godere con tutti gli spettatori: «il finale degli *Acharnesi* avrà prodotto certo un'azione lenitiva, consolatoria, distensiva, in un pubblico, sarà bene tenerlo a mente, che veniva da un quinquennio di guerra durissima [...]. Sarebbe d'altra parte difficile ritenere che il finale degli *Acharnesi*, con la sua carica pur certo esplosiva, finanche eversiva, di gioiosa, sbrigliata vitalità, arrivasse a obliterare del tutto l'assetto problematico della vicenda messa in scena. [...] Finita la commedia, esaurito il trionfo tutto privato di Diceopoli, si tornava a casa, a fare i conti con le miserie di tutti i giorni, a partire proprio dalla guerra» (la cit. proviene da p. 326).

<sup>18</sup> Sull'egoismo di Diceopoli rimando alle pagine di PIRROTTA 2016, 52 e NAPOLITANO 2017, 326-330.

<sup>19</sup> Sono ben note le problematiche relative alla corretta esegesi del nome Δικαιοπόλις, che, peraltro, il protagonista userà solo avanti nel corso della commedia (cf. *Ach.* 406), proprio a rimarcare l'importanza: vd. KANAVOU 2011, 24-28. LANZA 2012, 239, afferma che «Diceopoli rappresenta infatti, sotto un certo punto di vista, l'altra Atene, l'Atene giusta. Egli non è colui che rende giusta la città, ma la città giusta». Diceopoli risulta come l'incarnazione scenica di coloro che ad Atene si conformano politicamente a δίκη, cioè che seguono la giustizia. Sulla simbologia del rapporto fra Diceopoli e Atene come una metafora di quello fra la πόλις e le variegate realtà dei suoi demi, vd. BOWIE 1993, 39-44.

<sup>20</sup> *Ar. Ach.* 37-39, νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος / βοᾶν ὑποκρούειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας, / ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγη. Trad. it. di MASTROMARCO 1983, 117.

constatato per l'ennesima volta quanto poco stia a cuore la pace a chi dalla guerra trae ingenti interessi politico/economici, Diceopoli si decide a mandare Anfiteo a chiedere per lui e la sua famiglia una pace privata (cf. *Ach.* 125-133). Più che da puro egoismo, questa scelta sembra dettata da vera esasperazione; e tale, mi pare, vuol farla intendere Aristofane, che rende protagonista del μῦθος comico il rappresentante dei δίκαιοι πρὸς τὴν πόλιν, cioè coloro che operano giustamente nei confronti della loro πόλις, coloro che mirano alla pace con Sparta<sup>21</sup>.

Il messaggio politico di Aristofane, quindi, è perfettamente chiaro e coerente con il resto della commedia: si deve cessare una guerra ingiusta e si devono godere le gioie della pace<sup>22</sup>.

## 2. 2. Una parodica cerimonia sacra. Il finale dei Cavalieri

Il secondo finale sicuramente lenaico messo in scena da Aristofane nella sua prima produzione è quello dei *Cavalieri*. Questo finale è stato largamente studiato e si è soprattutto notato quanto sia singolare rispetto al resto della produzione del commediografo<sup>23</sup>. Pur nella loro singolarità, comunque, i *Cavalieri*, rappresentati alle Lenee del 424 a. C., presentano un finale inscrivibile in un quadro di stile lenaico (vd. *infra* § 4).

Dopo l'eliminazione del suo avversario Paflagone/Cleone, il Salsicciaio entra in scena dando inizio a una sorta di cerimonia sacra<sup>24</sup>. L'insistita sacralità del finale dei *Cavalieri* è un indizio fortissimo di parodia: e la parodia è il tono predominante (se non esclusivo) di questo finale, parodia in particolare di un rito sacro che dovrebbe concludere, appunto, l'azione paratragica inscenata da Aristofane<sup>25</sup>. Il finale è aperto da una sorta di *ouverture* (*Eq.* 1316-1330), dove il Salsicciaio, pomposamente appellato con titoli altisonanti dal Coro dei Cavalieri<sup>26</sup>, prepara a tutti l'ingresso di Demo, che costituisce l'ἀκμή del finale stesso. Demo, cioè la

<sup>21</sup> Parlando del banchetto che aspetta Diceopoli alla fine degli *Acarnesi*, LOSCALZO 2010, 252 nota che «i festeggiamenti privati di Diceopoli, quindi, non sono una prova del suo isolamento e della sua scelta anticomunitaria, ma un'accusa alla condotta politica dei cittadini ateniesi, poco interessati al bene comune».

<sup>22</sup> Sul pacifismo di Aristofane cf. MUSTI 2006<sup>3</sup>, 266-273: «non credo perciò che né gli attacchi ai demagoghi e agli illusi seguaci, né le prese di posizione contro la guerra, iscrivano Aristofane in una posizione per principio contraria alla democrazia periclea e postpericlea. Il pacifismo viene espresso certo con una forza inusitata, che porta il poeta a trovare giustificazioni per gli stessi nemici della città, Spartani o Tebani che siano [...]. Ma questo è il pacifismo della popolazione dei campi, durante la guerra archidamica, di quell'elemento contadino, che probabilmente rappresenta, rispetto alla guerra, l'elemento più moderato ad Atene». Di recente, vd. MASTROMARCO 2017 e quanto da me argomentato in CECCARELLI 2018, 87-90.

<sup>23</sup> Sul finale dei *Cavalieri* rimando diffusamente a DI BARI 2013, 33-75.

<sup>24</sup> Cf. *Eq.* 1316 εὐφημεῖν χορὴ καὶ στόμα κληθεῖν καὶ μαρτυριῶν ἀπέχεσθαι («Fate silenzio, tappatevi la bocca, sospendete le deposizioni dei testimoni», trad. it. di MASTROMARCO 1983, 315). Su questa scena di εὐφημία vd. BRAVI 2015, 196-197.

<sup>25</sup> È stato RUSSO 1992<sup>3</sup>, 131, a definire i *Cavalieri* «una paratragedia oracolare» e a spiegare così tale definizione (p. 130): «l'esiguo corpo dei personaggi – il più esiguo in Aristofane – e l'essenziale economia dei *Cavalieri* riflettono, in verità, una concezione realistico-metaforica, una concezione che è avvolta da un deterministico oracolo di gusto tragico». Sulla paratragedia nei *Cavalieri* rimando anche a quanto da me scritto in CECCARELLI 2019, 291, n. 2.

<sup>26</sup> Cf. *Eq.* 1319: ὦ ταῖς ἱεραῖς φέγγος Ἀθήναις καὶ ταῖς νήσοις ἐπίκουρε, «o luce della sacra Atene, protettore delle isole», trad. it. di MASTROMARCO 1983, 315.

personificazione del popolo di Atene<sup>27</sup>, entra al v. 1331, annunciato dalle parole del Salsicciaio e salutato da un distico del Coro<sup>28</sup>. È il Salsicciaio a comunicare che Demo è stato da lui stesso bollito e ringiovanito, seguendo una procedura magica ben nota nell'Atene del tempo<sup>29</sup>. A questo punto il Salsicciaio, che Demo per la prima volta chiama con il nome di Agoracrito (cf. *Eq.* 1335), istruisce il ringiovanito Demo, riccamente abbigliato come ai tempi dell'antica e gloriosa Atene, sul comportamento politico che dovrà tenere da quel momento in poi (*Eq.* 1337-1383). Qui il tono della parodia raggiunge livelli elevatissimi: più che mai Aristofane gioca a carte scoperte. Presentando Agoracrito, l'uomo meno degno di Atene, persino peggiore di Paflagone/Cleone, come consigliere politico dell'intero popolo ateniese, il poeta sta esagerando a tal punto da rendere assai palese la parodia della cerimonia sacra. Agoracrito viene presentato quasi come un *deus ex machina*; del resto, sarà lui stesso a definirsi ironicamente così: *Eq.* 1338, ἐμὲ γὰρ νομίζοις ἄν θεόν, «sennò, mi crederesti un dio!»<sup>30</sup>. Un *deus ex machina* che, peraltro, dà una corretta lezione di politica al ringiovanito Demo. I suoi consigli, infatti, sono democraticamente ottimi: non cedere alle lusinghe degli astuti e seducenti demagoghi<sup>31</sup>; non investire male il denaro pubblico<sup>32</sup>; non permettere che i giudici possano essere corrotti o manipolati<sup>33</sup>; avere una corretta linea politica, pagando i salari degli imbarcati sulle triremi, non permettendo modificazioni illecite dei registri di leva, e impedendo a giovani retori imbevuti di cultura sofistica di proporre decreti<sup>34</sup>. Dunque, il Salsicciaio viene presentato come σοφώτατος, un ottimo consigliere politico, in una esilarante e riuscitissima parodia che risente del modello delle cosiddette scene di lezione (come quella delle *Nuvole* di Aristofane o delle *Capre* di Eupoli)<sup>35</sup>.

La chiusa del finale (*Eq.* 1384-1408) è fortemente debitrice della tradizione, squisitamente comica, della rappresentazione scenica del godimento sessuale e della punizione e allontanamento di un φαρμακός. Il Salsicciaio offre a Demo (*Eq.* 1384-1395a), infatti, i piaceri di un παῖς e di Tregua, personificazione scenica della sospensione trentennale del conflitto bellico contro Sparta<sup>36</sup>, che Demo è invitato a godersi portandosela in campagna<sup>37</sup>. Nella sezione successiva, quella effettivamente conclusiva (*Eq.* 1395b-1408) viene descritto il destino di Paflagone:

<sup>27</sup> Sulle personificazioni in commedia rimando a ZIMMERMANN 2012.

<sup>28</sup> Cf. *Eq.* 1333-1334: χαῖρ', ὦ βασιλεῦ τῶν Ἑλλήνων· καί σοι ξυγχαίρομεν ἡμεῖς. / τῆς γὰρ πόλεως ἄξια πράττεις καὶ τοῦ ἴν Μαραθῶνι τροπαίου, «salve, re degli Elleni! Con te ci congratuliamo: compi gesta degne della Città e del trofeo di Maratona», trad. it. di MASTROMARCO 1983, 315.

<sup>29</sup> Il motivo del ringiovanimento per bollitura è attestato tanto nel teatro comico quanto tragico ad Atene, come in una delle tragedie con cui Euripide esordì nel 456/455 a. C., le *Peliadi*: vd. DI BARI 2013, 84-90 ad Ar. *Eq.* 1321.

<sup>30</sup> Trad. it. di MASTROMARCO 1983, 317.

<sup>31</sup> Anzi, δημερασταί: cfr. *Eq.* 1340-1350. Sui demagoghi che si propugnano 'innamorati del popolo' vd. le mie riflessioni in CECCARELLI 2019, 291, 317-320.

<sup>32</sup> Cf. *Eq.* 1350-1357.

<sup>33</sup> Cf. *Eq.* 1357-1364.

<sup>34</sup> Cf. *Eq.* 1365-1383.

<sup>35</sup> Vd. OLSON 2017, 91-92.

<sup>36</sup> Sulla resa scenica di Tregua (Σπονδαί) vd. DI BARI 2013, 163-166 ad Ar. *Eq.* 1388-1389.

<sup>37</sup> Cf. *Eq.* 1394-1395a. Su questo particolare rimando a CECCARELLI 2017-2018, 22-24.

diventerà lui stesso un salsicciaio, strillerà alle prostitute e berrà l'acqua sporca dei bagni<sup>38</sup>. Tale umiliazione, inoltre, permetterà anche agli stranieri di vederlo così prostrato dal destino che lui stesso si è meritato (cf. *Eq.* 1408): è significativa questa chiusura che allude alla cattiva fama di Paflagone/Cleone presso gli ξένοι e che è stata interpretata in vari modi, persino come un'allusione alle vicende connesse ai *Babilonesi*<sup>39</sup>.

Il finale dei *Cavalieri* presenta, apparentemente, una struttura più semplice di quella degli *Acarnesi*. Dopo una sezione A di *ouverture* (*Eq.* 1316-1330), che prelude all'ingresso di Demo in scena, segue un'unica lunga sequenza B (*Eq.* 1331-1408), a sua volta suddivisa nella scena della lezione politica (B<sup>1</sup>: *Eq.* 1335-1383) e in quella dell'ingresso di Tregua<sup>40</sup> e della descrizione della punizione di Paflagone (B<sup>2</sup>: *Eq.* 1384-1408). Gli elementi più singolari del finale dei *Cavalieri*, che ne fanno un *unicum* nella produzione aristofanea, sono certamente: la parodia cerimoniale/religiosa della pubblica presentazione di Demo ringiovanito; la lezione sul buon comportamento politico; gli elementi paratragici, coerenti con l'*ethos* complessivo della commedia, e cioè la punizione di Paflagone, che avvera l'oracolo su di lui, e la momentanea caratterizzazione del Salsicciaio come *deus ex machina*. Accanto, però, a questi elementi, tale finale presenta alcune tipiche caratteristiche dei finali lenaici e, in particolare, ne conserva chiaramente quelle che sembrano le più tradizionali (cf. *infra* § 4); e non stupisce che questi elementi siano concentrati nell'immediato ridosso dell'uscita scenica di Coro e personaggi, cioè nella sez. B<sup>2</sup>. Infatti, in *Eq.* 1384-1395a si ha la marcata evocazione del godimento dei piaceri sessuali, mentre in *Eq.* 1395b-1408 si ha la descrizione (non rappresentata in scena) delle punizioni e dell'allontanamento umiliante di Paflagone/Cleone ai margini di Atene, in una zona liminare che, pur non eliminandolo completamente, lo esporrà al ludibrio degli stranieri.

La sorte di Cleone/Paflagone, naturalmente, è la conseguenza dello scontro con il Salsicciaio e il suo allontanamento rientra nella tipologia del 'φαρμακός-motif'<sup>41</sup>; ma, considerato che i *Cavalieri* sono interamente imperniati su scene di scontro fra due antagonisti, Aristofane sceglie di eliminare dalla scena lo sconfitto Paflagone già prima del finale. Ciò fa in modo che il drammaturgo presenti il trionfo di Demo ringiovanito e del suo nuovo braccio destro, Agoracrito, come qualcosa di statico, senza conflitti. L'assenza di conflitto nel finale dei *Cavalieri* è forse l'elemento più singolare. Aristofane, ingegnosamente, presenta al pubblico una scena statica, quasi grottesca<sup>42</sup>, riducendo al minimo l'intervento del Coro e l'elemento

<sup>38</sup> Cf. *Eq.* 1397-1401.

<sup>39</sup> Vd. DI BARI 2013, 184-188 *ad Ar. Eq.* 1408.

<sup>40</sup> Come si vede, nel finale dei *Cavalieri* le sezioni sono ben marcate dall'ingresso dei personaggi in scena: prima Demo, poi Tregua.

<sup>41</sup> Cf. *infra* § 4. 1 e quanto scritto da ZIMMERMANN 1985, II, 79.

<sup>42</sup> Cf. CASSIO 1985, 146: «ma fino a che punto l'elemento festoso dei finali copre nella coscienza dello spettatore la sensazione di impossibilità, di inadeguatezza della soluzione prospettata? Un certo squilibrio, una forma di comicità che nasce dal *d i s a g i o* è chiaramente avvertibile non solo in certi finali in cui l'elemento gioioso sembra quasi assente [...], ma anche in quello trionfale dei *Cavalieri*, in cui l'assurdità e l'impraticabilità del ritorno all'indietro è sottolineata senza mezzi termini: il Demos ringiovanito che appare nell' 'antica Atene' vestito alla moda di un tempo e profumato di mirra è figura grottesca, insieme grandiosa e improponibile».

musicale/coreutico: la scena, cioè, doveva dare l'impressione di una tacita cerimonia sacra, un'epifania di Demo cui il Coro assisteva in silenzio<sup>43</sup>.

Sul piano politico, è più arduo dare una lettura univoca di questo finale. Chi vi scorge una nota di pessimismo e disincanto, ha certamente le sue ragioni<sup>44</sup>: del resto, a un pessimo Cleone si sostituisce, come leader e demagogo, il Salsicciaio, cioè un uomo, se si vuole, ancor peggiore del primo. Va notato, però, che, a prescindere dalla sua natura e dalle sue precedenti azioni, tutto ciò che il Salsicciaio fa nel finale è connotato in maniera altamente positiva<sup>45</sup>: il ringiovanimento di Demo, i consigli politici, la punizione del Paflagone. Nel finale il Salsicciaio assolve, dunque, assai bene al suo ruolo di σωτήρ e di *deus ex machina*, pur in chiave, naturalmente, comica<sup>46</sup>. Far brillare il Salsicciaio di una luce positiva serviva anche a screditare ancor di più il personaggio di Paflagone. Stante, dunque, il naturale pessimismo che caratterizzava il pensiero filosofico dei Greci in relazione alla gestione del potere politico<sup>47</sup>, il finale dei *Cavalieri* – che non vuol certo proporre una medicina ai ciclici problemi del sistema democratico – chiude assai bene e in maniera del tutto originale la commedia<sup>48</sup>. La natura più intima della politicità della commedia risiede nella capacità dei commediografi di fare satira sugli elementi anche più negativi del sistema democratico ateniese, divertendo il pubblico e ricordandogli, pure, che con tali elementi dovevano convivere, quasi che fossero inevitabili. Il gusto comico degli ateniesi del V a. C., quindi, era stuzzicato anche da categorie estetiche come quelle dell'assurdo e dell'inadeguato<sup>49</sup>. Ciò che interessava a Aristofane, nelle vesti di commediografo, era far riflettere ridendo: e i *Cavalieri* fanno riflettere e ridere ancor oggi.

### 2. 3. Una gara di danza. Il finale delle Vespe

Un finale per molti aspetti simile a quello degli *Acarnesi* verrà messo in scena da Aristofane qualche anno dopo, nel 422 a. C., con le *Vespe*. La distanza temporale è essenziale per comprendere l'attenzione alla *variatio*: Aristofane, cioè, evitava di proporre al suo pubblico qualcosa di simile a pochissima distanza di tempo. A livello strutturale, definirei il finale delle *Vespe* (1474-1537) una forma assai semplificata di quello degli *Acarnesi* (vd. § 2. 1). Le *Vespe*,

<sup>43</sup> A prescindere dal problema dell'assenza di un corale esodico nei *Cavalieri* (cf. DI BARI 2013, 51-61), ciò che vorrei far notare è che nel finale di questa commedia il Coro dei cavalieri rimane di fatto silente dopo il v. 1334, cioè quando saluta l'arrivo di Demo ringiovanito.

<sup>44</sup> Vd. le riflessioni di PIRROTTA 2016, 36-45; e NAPOLITANO 2017, 330-331.

<sup>45</sup> Vd. PIRROTTA 2016, 42.

<sup>46</sup> Sull'ambiguità della figura del Salsicciaio nel finale vd. BOWIE 1993, 74-77.

<sup>47</sup> Cf. MUSTI 2006<sup>3</sup>, 246: «il potere è per i Greci una necessità che, poiché contiene in sé il male, va in qualche modo limitata e quasi esorcizzata».

<sup>48</sup> Cf. LOSCALZO 2010, 244: «paradossalmente la commedia di Aristofane non critica il sistema politico ateniese, ma cerca di dimostrare come alcune sue disfunzioni siano difficilmente eliminabili e curabili, radicate come sono nell'animo umano».

<sup>49</sup> Vd. CASSIO 1985, 145-147.

cioè, presentano solo una struttura simile alla sezione A degli *Acarnesi*, senza presentare la loro architettura duplicata (A ~ A<sup>1</sup>) con intermezzo (B).

Il finale delle *Vespe* è molto più fulmineo e gioca soprattutto su un piano visivo<sup>50</sup>: Filocleone si scontra in una gara di danza con Carcino, un tragediografo dell'epoca, e i suoi figli<sup>51</sup>, che uno dopo l'altro entrano in orchestra dalla parodo. La sezione verbalmente più concitata si trova in *Ve.* 1482-1515, dove Filocleone inizia a descrivere le posizioni di danza che sta eseguendo in scena e, contestualmente, lancia una sfida di ballo: chiunque sia un buon ballerino tragico (cf. *Ve.* 1498, τραγωδός) è invitato a farsi avanti. Naturalmente, il tutto viene condito dai commenti sarcastici e infastiditi del servo Xantia. Dal v. 1500b entrano in scena, uno dopo l'altro, i figli di Carcino e solo alla fine (cf. *Ve.* 1531) fa la sua comparsa il padre. La vera e propria gara di danza, dunque, avviene appena prima dell'uscita di attori, ballerini e Coro dalla scena; durante la vera e propria ἔξοδος, cioè il canto di uscita (cf. *Ve.* 1516-1537), il Coro commenta appunto tali buffonesche figure coreutiche:

στρόβει, περίβαινε κύκλω καὶ γάστρισον σεαυτόν, / ῥίπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβικες  
ἐγγενέσθων. / καὐτὸς γὰρ ὁ ποντομέδων ἄναξ πατὴρ προσέρπει / ἦσθεις ἐπὶ τοῖσιν  
ἑαυτοῦ παισὶ τοῖς τριόρχοις. / ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ', ὀρχούμενοι, θύραζε / ἡμᾶς  
ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν, / ὀρχούμενος ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν  
τρογυφῶν<sup>52</sup>

Volteggia, sfila in circolo e batti la pancia, lancia la gamba al cielo. Diventate trottole. Ecco, anche il padre, il signore del mare, si fa innanzi, lieto di questa sua figliolanza, i falchetti. E ora, se vi piace, guidateci fuori in fretta danzando; nessuno mai l'ha fatto prima: congedare un coro comico mimando figure di danza<sup>53</sup>

Le *Vespe* sono una commedia altamente politica, basata sostanzialmente sul contrasto generazionale e politico fra Filocleone, che fin dal nome svela di essere un sostenitore di Cleone, e Bdelicleone, suo figlio, uno strenuo avversario del demagogo (come, ancora, appare palese dal nome)<sup>54</sup>; tale tipologia di finale, quindi, festosa e buffonesca, serve quasi a stemperare la tensione politica della commedia. In effetti, Aristofane sembra aver utilizzato, in maniera innovativa (come non manca di notare a *Ve.* 1537) un elemento tradizionale come la danza<sup>55</sup>, in una

<sup>50</sup> Per un'analisi di questa scena e dei movimenti dei personaggi vd. ROSSI 1978 e la persuasiva interpretazione di RECCHIA 2020. Sull'aspetto coreutico del finale vd. ZIMMERMANN 2019, 113-114.

<sup>51</sup> Sul tragediografo Carcino e i suoi figli, che facevano lo stesso mestiere del padre e assieme a lui costituivano una sorta di troupe familiare, vd. STEWART 2016.

<sup>52</sup> Ar. *Ve.* 1527-1537. Al v. 1537, sulla base delle argomentazioni di RECCHIA 2020, 217-218, è meglio stampare ὀρχούμενος e non ὀρχούμενον: in questo, dunque, mi discosto da WILSON 2007.

<sup>53</sup> Trad. it. di FABBRO 2012, 311.

<sup>54</sup> Sui nomi di Filocleone e Bdelicleone vd. KANAVOU 2011, 80-83. Sul contrasto generazionale e politico fra i due rimando a FABBRO 2013.

<sup>55</sup> Sugli elementi tradizionali presenti nei finali di Aristofane, come la festa, l'unione matrimoniale (il γάμος), il cibo e il sesso, rimando a DI BARI 2013, 16-20 e 28-29.

‘stretta’ finale (in senso musicologico) in cui, in ultima analisi, Filocleone appare in una chiave del tutto ridicola. Di conseguenza, non c’è il trionfo di un protagonista, se non apparente<sup>56</sup>. Aristofane è interessato a ridicolizzare Filocleone per quello che rappresenta, un anziano e irrecuperabile sostenitore di un odiato demagogo. Il fatto di essere vecchio acuisce l’assenza di una possibile redenzione educativa: i vecchi – si sa – sono fermi sulle loro posizioni e difficilmente tendono a migliorare. Tutto il tentativo pedagogico di Bdelicleone di trasformare il padre in un galantuomo *à la mode* (Ve. 1122-1264), di farlo cioè ‘ringiovanire’ nei modi e, contestualmente, nelle idee politiche, fallisce e il finale non è altro che l’estrema attestazione di tale annunciato fallimento. Filocleone, vecchio e politicamente ἄφρων, si espone al ludibrio pubblico esibendosi, scompostamente, in una gara di danza contro avversari che, teoricamente, dovrebbero essergli assai superiori; in quanto professionisti, infatti, Carcino e i suoi figli non dovrebbero neanche gareggiare contro un vecchio ubriaco: ma l’ilarità del finale sta proprio lì e Aristofane non si fa sfuggire l’occasione di ridicolizzare anche quel *clan* ‘tragico’.

### 3. I finali rappresentati alle Grandi Dionisie. Forme e caratteristiche

#### 3.1. Paratragedia e violenza. Il finale delle Nuvole seconde

Per analizzare, invece, le caratteristiche dei finali della prima produzione di Aristofane rappresentati alle Grandi Dionisie bisogna fare affidamento solo su due commedie: le *Nuvole* e la *Pace*, ambedue commedie singolari che potrebbero – per differenti motivazioni – costituire forse più un’eccezione che la regola.

Le *Nuvole* che è possibile leggere ancora oggi sono, infatti, una versione rimaneggiata del testo portato in scena nel 423 a.C., che aveva ottenuto un clamoroso insuccesso<sup>57</sup>. L’esodo (nel senso aristotelico) inizia a *Nu.* 1321, dopo un canto moraleggiante dell’ambiguo Coro delle Nuvole (cf. *Nu.* 1303-1320), che preannuncia i guai che capiteranno a Strepsiade. La scena finale è preparata da un’agone fra il vecchio contadino e il figlio Fidippide (cf. *Nu.* 1321-1475), dove il giovane dimostra al padre che è giusto picchiare i genitori, andando naturalmente contro la morale tradizionale. Strepsiade è vinto dal figlio e accusa le Nuvole di averlo ingannato. Così, a *Nu.* 1458-1461, il Coro si giustifica affermando che è questo il loro comportamento, cioè punire chi ama le cattive azioni, come Strepsiade che non vuole pagare i suoi debiti. A *Nu.* 1462-1475 l’agone si conclude e Strepsiade propone al figlio di andare assieme a distruggere il Pensatoio di Socrate, giacché è la causa dei suoi problemi e delle ingiustizie che ora il padre

<sup>56</sup> Sulla problematicità del finale delle *Vespe* in relazione a temi come il rapporto padre/figlio e quello fra pubblico e privato nella democrazia ateniese vd. NAPOLITANO 2017, 331-333.

<sup>57</sup> Nella comunità accademica è stata ed è viva la discussione sul rapporto fra *Nuvole prime* e *Nuvole seconde*. I punti più delicati rimangono, in particolare, la ricostruzione delle *Nuvole prime* (vd. SONNINO 2005) e la natura delle *Nuvole seconde* come commedia pensata per la diffusione scritta e/o per la rappresentazione in teatro. Per recenti discussioni vd. DI BARI 2013, 194-239 e MUREDDU – NIEDDU 2015, 58-62. Sulle διασκευαί, cioè le riscritture, di opere comiche e tragiche vd. ora l’ampia discussione di CAROLI 2020, XI-35.

subisce dallo stesso figlio: Fidippide, però, si rifiuta di picchiare il suo amato maestro Socrate e, dunque, esce di scena (*Nu.* 1475).

Il finale si trova a *Nu.* 1476-1511 e la sua struttura è nettamente bipartita<sup>58</sup>. In una prima sezione monologica (A = *Nu.* 1476-1492), Strepsiade, affermando di aver ricevuto da una statua di Ermes il consiglio di dar fuoco al Pensatoio<sup>59</sup>, chiama fuori casa il servo Xantia e lo fa andare sul tetto dell'edificio per distruggerlo; frattanto, si fa portare una torcia per dar fuoco all'abitazione/scuola di Socrate. Strepsiade, dunque, votandosi nuovamente alla religione tradizionale (il fatto di parlare con una statua di Ermes è un elemento ben chiaro in tal senso), decide di eliminare Socrate e i suoi discepoli, che assumono la funzione di φαρμακοί. Nella successiva scena (B = *Nu.* 1493-1511), Strepsiade passa all'azione, demolendo il tetto<sup>60</sup> e appiccando il fuoco al Pensatoio. Socrate e due Discepoli sono costretti a uscire dalla loro casa/scuola, che sta crollando in fiamme. Frattanto, le Nuvole incitano Strepsiade a picchiare i malcapitati che si sono salvati dall'incendio e dal crollo dell'edificio. Il finale delle *Nuvole* si caratterizza, quindi, per una notevole dose di violenza, richiamando alla mente episodi come il celebre incendio della casa di Milone a Crotone, dove i pitagorici risiedevano e insegnavano la loro filosofia<sup>61</sup>.

Un notevole problema – la cui soluzione non può che prospettarsi in via del tutto ipotetica – è costituito dalla rappresentabilità scenica di questo finale. Tale questione, peraltro, è intimamente legata a quella più generale della rappresentabilità scenica dell'intera commedia. Diverse testimonianze antiche, infatti, sono chiare nel sottolineare che le *Nuvole seconde* non approdarono mai sulla scena<sup>62</sup>. Recentemente, comunque, M. Di Bari<sup>63</sup> si è espressa affermando che Aristofane avrebbe riscritto le *Nuvole* pensando a una loro effettiva seconda messinscena, che poi non sarebbe avvenuta<sup>64</sup>; del finale, dunque, propone un'ipotesi di ricostruzione scenica<sup>65</sup>. In particolare, immaginare la resa visiva dell'incendio del Pensatoio, simile a una serie di conflagrazioni sceniche presenti in taluni finali tragici<sup>66</sup>, non è per nulla agevole,

<sup>58</sup> La struttura bipartita richiama quella del finale dei *Cavalieri*, che risulta, in realtà, doppiamente bipartito, con una tecnica 'a incastro' (A ~ B; B<sup>1</sup>~ B<sup>2</sup>), mostrando una struttura certamente più complessa di quella delle *Nuvole*. La brevità quasi fulminea della sezione finale delle *Nuvole*, inoltre, ricorda la soluzione adottata nelle *Vespe*.

<sup>59</sup> DI BARI 2013, 256-261 *ad Ar. Nu.* 1478-1485 offre una discussione sui problemi che pone la scena di Strepsiade con la statua di Ermes. Sulle scene in cui un personaggio comico si rivolge a una statua vd. in generale KASSEL 1983.

<sup>60</sup> La distruzione del tetto rientrava in una sorta di norma nei casi in cui si dovevano demolire edifici, in particolare case di cittadini privati (il fenomeno definito come *Hauswüstung*), che fossero incorsi in una pubblica punizione: cf. DI BARI 2013, 279-281 *ad Ar. Nu.* 1488.

<sup>61</sup> Su tutto l'episodio rimando a DI BARI 2013, 275 *ad Ar. Nu.* 1485-1492. Sugli incendi come elemento ricorrente nelle rivolte antipitagoriche vd. MUSTI 2005, 155-156.

<sup>62</sup> Cf. DI BARI 2013, 202-207.

<sup>63</sup> Vd. DI BARI 2013, 192-239.

<sup>64</sup> Cf. DI BARI 2013, 210: «il fatto che la revisione non sia mai stata conclusa e rappresentata non implica necessariamente che non fosse neppure *rappresentabile*: in altri termini, che fosse stata deliberatamente pensata da Aristofane per una destinazione altra da quella teatrale».

<sup>65</sup> Cf. DI BARI 2013, 240-248.

<sup>66</sup> Cf. DI BARI 2013, 271-275 *ad Ar. Nu.* 1485-1492.

ma si potrebbero ipotizzare effetti con fumo e rumori retroscenici. Come che sia, non si deve escludere anche la possibilità che le *Nuvole seconde* siano state fatte circolare in forma esclusivamente scritta all'interno della cerchia degli addetti ai lavori e di quella parte del pubblico più colta ed economicamente abbiente, che poteva, quindi, permettersi il lusso di qualche *vo-lumen* di papiro personale<sup>67</sup>. In tal senso, l'apparente complessità scenica del finale (e di altre parti della commedia) si risolverebbe pensando a due possibili soluzioni: o che tale riscrittura sia stata direttamente pensata per una circolazione scritta; o che, una volta abbozzata per la scena, per qualche motivo non sia mai stata presentata effettivamente in teatro una seconda volta e, dunque, Aristofane abbia preferito farla comunque circolare in forma scritta<sup>68</sup>.

Lasciando inevitabilmente aperta la questione della rappresentabilità scenica delle *Nuvole seconde*, vorrei notare che, a livello tematico, il finale della commedia si caratterizza per una certa affinità con quello dei *Cavalieri*. Ambedue, infatti, sono finali che presentano elementi paratragici<sup>69</sup>. Quello delle *Nuvole*, anzi, si caratterizza proprio per l'inscenamento di una catastrofe vera e propria<sup>70</sup>, cioè l'incendio del Pensatoio e le percosse ai danni di Socrate e dei discepoli superstiti. Se la distruzione del Pensatoio ha la sua ragion d'essere nel richiamo evidente a episodi come le rivolte antipitagoriche a Crotone, l'inscenamento di una violenza ai danni di un gruppo di persone è perfettamente in linea con il tema dell'eliminazione di un φαρμακός (più d'uno in questo caso, come nelle *Vespe*), che è ben attestata nei finali lenaici (cf. § 4. 1). Il 'trionfo' di Strepsiade appare, dunque, all'insegna della distruzione e della violenza. Dunque, si deve notare anche nel finale delle *Nuvole* una certa comicità della dissonanza, la stessa operante, in particolare, in *Cavalieri* e *Vespe*. Nei *Cavalieri*, infatti, un pessimismo politico di fondo è mal celato da una parodia di una cerimonia sacra; nelle *Vespe*, un apparente trionfo del protagonista si traduce in una sua derisione pubblica, che attesta la sua totale mancanza di miglioramento su un piano politico e sociale. Nelle *Nuvole*, una soluzione violenta e l'espediente buffonesco delle percosse a un gruppo di personaggi, cioè Socrate e i suoi discepoli (cf. *Nu.* 1508-1509), testimoniano l'inadeguatezza di Strepsiade a qualunque novità intellettuale, la sua ἀμαθία. Tale ignoranza, appunto, scaturisce dalla sua origine contadina, l'ἀγροικία<sup>71</sup>. Qui sta il *coup de théâtre* di Aristofane: trasformare comicamente l'ἀμαθία di Strepsiade in

<sup>67</sup> Questa è l'idea anche, da ultimo, di CAROLI 2020, XXII.

<sup>68</sup> Il caso delle *Nuvole*, comunque, può essere del tutto eccezionale e non costituire la norma per la circolazione di un dramma nell'Atene dell'epoca. I tragediografi e i commediografi concepivano le loro opere primariamente, se non esclusivamente, per il teatro e fenomeni come riprese, citazioni o allusioni fra un'opera e l'altra (anche di differenti generi) erano fenomeni apprezzabili nella viva messa in scena: cf. le riflessioni sul fenomeno della paratragedia in MASTROMARCO 2006. Non si può escludere, però, che in qualche caso possa essere avvenuta una diffusione anche in forma scritta, la quale diffusione non poteva essere, naturalmente, capillare come quella scenica. Su questi aspetti vd. CANFORA 2017, 477-491.

<sup>69</sup> Per un'analisi dei temi tragici presenti nelle *Nuvole* vd. ZIMMERMANN 2006.

<sup>70</sup> Il finale 'tragico' delle *Nuvole seconde* è di fatto un *unicum* nella produzione di Aristofane, eppure è possibile che finali ispirati alle coeve tragedie fossero più comuni di quello che le sole commedie di Aristofane non suggeriscano. Sugli elementi tragici di alcuni finali di commedia vd. NAPOLITANO 2012, 55-58 e NAPOLITANO 2017, 321.

<sup>71</sup> Vd. BELARDINELLI 2016, 23-26.

paratragica ὀψιμαθία<sup>72</sup>, cioè far in modo che il personaggio, per la sua naturale stoltezza, si renda conto troppo tardi degli errori che ha commesso. Invocando un giusto castigo su Socrate e discepoli per aver oltraggiato gli dèi<sup>73</sup>, Strepsiade non può che abbandonarsi alla violenza, giacché è ἀμαθής e risulta, di conseguenza, incapace di elaborare qualsivoglia soluzione alternativa.

### 3. 2. *I preparativi del banchetto nuziale e un festoso imeneo. Il finale della Pace*

Il finale della *Pace* costituisce forse l'unico vero esempio di finale sicuramente rappresentato alle Grandi Dionisie nel periodo della prima produzione di Aristofane. La *Pace* fu una *pièce d'occasion* rappresentata al festival delle Grandi Dionisie in occasione della stipula della cosiddetta pace di Nicia (421 a. C.), che avrebbe dovuto concludere la Guerra del Peloponneso<sup>74</sup>. La commedia, dunque, è imbevuta di una simbologia che rimanda proprio all'auspicata fine della guerra e al godimento di un periodo di pace<sup>75</sup>. Il finale della *Pace* si caratterizza per essere, decisamente, il più articolato della produzione aristofanea compresa fra il 425 e il 421 a.C. – almeno fra quelli giunti integri; è bipartito e la prima sezione (A), una sfilata di personaggi, è la parte più consistente. In effetti, la sez. A è costituita dalle cosiddette scene burlesche, quelle dopo la seconda parabasi. Il finale propriamente detto, quindi, sarebbe la sez. B, che però si lega senza soluzione di continuità alla A: fra le due, cioè, non intercorre qualcosa che, per così dire, le spezzi (come un corale). Così, sembra che Aristofane abbia inteso, in generale, inglobare nella scena finale anche una parte delle scene burlesche, appunto quelle dopo la seconda parabasi<sup>76</sup>.

La sez. A si apre con un'ouverture (A<sup>0</sup> = *Pax* 1191-1196) in cui Trigeo constata l'affluenza al suo banchetto nuziale e dà indicazioni che la tavola venga spolverata con un pennacchio d'elmo e preparata per essere imbandita. Tale sez. A della *Pace* è interamente basata sull'opposizione pace *vs.* guerra<sup>77</sup>. Aristofane gioca nel risemantizzare, per così dire, lo scopo proprio di oggetti d'uso bellico, oramai utilizzati per un fine totalmente differente da quello per cui erano stati fabbricati: un elmo diventa uno spolverino<sup>78</sup> e un'armatura potrebbe diventare un recipiente per escrementi<sup>79</sup>. Nella parte successiva (A<sup>1</sup> = *Pax* 1197-1209) entrano in scena un Fabbricante di falci e un Vasaio (comparsa muta), che portano doni nuziali per ringraziare Trigeo della rinnovata fortuna commerciale dei loro prodotti (falci e orci, appunto, prodotti che sono utili per le mansioni più produttive in tempo di pace). In totale contrasto speculare, nella scena successiva (A<sup>2</sup> = *Pax* 1210-1269) entra in scena un Mercante d'armi accompagnato

<sup>72</sup> Sull'elemento dell' ὀψιμαθία di Strepsiade vd. DAVIES 2007.

<sup>73</sup> Vd. DAVIES 2007, 21-22.

<sup>74</sup> Il trattato di pace fu firmato dopo il festival delle Grandi Dionisie: cf. Thuc. 5, 20, 1.

<sup>75</sup> In generale, sia riguardo agli aspetti poetico-drammatici, che a quelli storico-politici della *Pace*, vd. CASSIO 1985.

<sup>76</sup> Su tali scene burlesche che seguono la seconda parabasi della *Pace* rimando a CASSIO 1985, 135-138.

<sup>77</sup> Vd. CECCARELLI 2018, 87-90.

<sup>78</sup> Cf. *Pax* 1193-1194.

<sup>79</sup> Cf. *Pax* 1224-1239.

da un Fabbriante di elmi e da un Fabbriante di lance, ambedue comparse mute. Ovviamente, a differenza dei primi venuti, costoro si lamentano, per bocca del Mercante d'armi, di non vendere più i loro prodotti, merce apprezzata, invece, in periodo di guerra. Come già ricordato, Trigeo è indeciso se comprare una corazza ed usarla come vaso per escrementi; poi, però, rifiuta e dà consigli al Mercante su come usare una *σάλπιγξ*, una tromba da guerra, per il cottabo e per la pesa dei fichi in campagna<sup>80</sup>. Al colmo dell'irritazione, i tre profittatori della guerra si allontanano mentre Trigeo vorrebbe comprare dal Lanciaio delle lance da spezzare e usare come pali per le viti<sup>81</sup>. Come si vede, nelle sezioni A<sup>1</sup>-A<sup>2</sup> Aristofane innesca una serie di variazioni su un costante tema comico: l'opposizione fra oggetti 'di pace' e oggetti 'di guerra' e il tentativo di riutilizzare questi ultimi, ormai inutili giacché la guerra è finita, per qualche attività tipica dei periodi di pace, in particolare il lavoro dei campi<sup>82</sup>.

Le due successive scene sono ancora strutturate a dittico. Nella prima (A<sup>3</sup> = *Pax* 1265-1294) Trigeo scorge un Bambino (I) uscire dal luogo dove si svolgerà il suo banchetto nuziale; dato che i bambini davano prova della loro abilità cantando ai banchetti cui erano invitati assieme ai genitori, Trigeo suppone, a ragione, che anche questo voglia provare ciò che canterà di lì a poco<sup>83</sup>. Una volta ascoltato, però, che il ragazzo si esercita su versi epici (gli *Epigoni* di Antimaco di Teo e un centone di versi omerici)<sup>84</sup>, Trigeo si infastidisce, giacché alle sue nozze vuole solo canti di pace. Non tarda, poi, ad identificare il ragazzino come figlio di Lamaco, «di un uomo voglioso di combattere, che rimpiange le battaglie»<sup>85</sup>. Anche il più breve ingresso (A<sup>4</sup> = *Pax* 1295-1310) dell'altro Bambino (II), che si esercita sull'elegia di Archiloco che narra la perdita dello scudo (fr. 5 West<sup>2</sup>), desta in Trigeo fastidio: ma, del resto, il Bambino è figlio di Cleonimo, un codardo per eccellenza<sup>86</sup>. A questo punto termina quella sezione del finale che ingloba in sé la seconda parte delle scene burlesche, dopo la seconda parabasi (sez. A). L'architettura di questa sezione è molto chiara: è, infatti, composta da quattro sotto-scene, a loro volta strutturate in due dittici (A<sup>1</sup> ~ A<sup>2</sup>; A<sup>3</sup> ~ A<sup>4</sup>).

La successiva parte (sez. B), marcata non a caso dal canto del Coro di contadini, è tutta un inno al godimento alimentare e sessuale, all'abbondanza agricola e alla fecondità (B<sup>1</sup> = *Pax* 1311-1328), concluso da un imeneo per le nozze di Trigeo e Opora (B<sup>2</sup> = *Pax* 1332-1359)<sup>87</sup>. Qui la danza del Coro e la dimensione festiva, direttamente agita sulla scena, hanno una particolare rilevanza, conferendo al finale della *Pace* una certa vivacità coreografica, nonché un massiccio impiego del Coro, sconosciuto agli altri finali della prima produzione. Ecco le parole di Trigeo,

<sup>80</sup> Cf. *Pax* 1240-1249.

<sup>81</sup> Cf. *Pax* 1260a-1264.

<sup>82</sup> Vd. CASSIO 1985, 137.

<sup>83</sup> Sulle scene con i due bambini vd. CASSIO 1985, 138.

<sup>84</sup> Vd. le note di commento di OLSON 1998, 307-308 *ad locc.*

<sup>85</sup> Cf. *Pax* 1293, ἀνδρὸς βουλομάχου καὶ κλαυσιμάχου. Trad. it. di MASTROMARCO 1983, 655.

<sup>86</sup> Su Cleonimo vd. ora la monografia di CUNIBERTI 2012.

<sup>87</sup> Sul finale della *Pace* vd. CASSIO 1985, 139-147. Sull'imeneo che conclude la *Pace* vd. anche le recenti riflessioni di KOUSOULINI 2020, 78-80 e 86-87.

che inneggiano al godimento alimentare e sessuale in tempo di pace e che introducono il canto imenaico (*Pax* 1316-1328):

εὐφημεῖν χρῆ καὶ τὴν νύμφην ἔξω τινὰ δεῦρο κομίζειν / δᾶδάς τε φέρειν, καὶ πάντα  
λεῶν συγχαίρειν κἀπικελεύειν. / καὶ τὰ σκευὴ πάλιν εἰς τὸν ἀγρὸν νυνὶ χρῆ πάντα  
κομίζειν / ὄρησαμένους καὶ σπείσαντας καὶ Ὑπέροβρον ἐξέλασαντας, / κἀπευξα-  
μένους τοῖσι θεοῖσιν / διδόναι πλοῦτον τοῖς Ἑλλησιν, / κριθάς τε ποιεῖν ἡμᾶς πολλὰς /  
πάντας ὁμοίως οἶνόν τε πολύν, / σῦκά τε τρώγειν, / τὰς τε γυναικάς τίκτειν ἡμῖν, / καὶ  
τὰγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν / συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς, / λῆξαι τ' αἴθωνα  
σίδηρον

Bisogna osservare devoto silenzio. Si conduca qui fuori la sposa e si portino le torce, e tutto il popolo gioisca con noi ed acclami. Ora dobbiamo riportare nei campi tutti gli arnesi, dopo aver ballato e libato e messo al bando Iperbolo; e preghiamo gli dèi che diano ricchezza agli Elleni, e che tutti noi in egual misura produciamo molto orzo e vino, e sgranochiamo fichi, e le donne ci diano figli; e tutti i beni che perdemmo, recuperiamoli, ed aboliamo il corrusco ferro<sup>88</sup>

Fra le caratteristiche del finale della *Pace* spicca, certamente, l'elaborazione formale. Tutta la lunga scena finale è, infatti, strutturata in moduli doppi, un elemento interessante di *trait d'union* che collega inscindibilmente la sez. A alla B. Infatti, come già dimostrato, la sez. A si risolve in due coppie speculari ( $A^1 \sim A^2$ ;  $A^3 \sim A^4$ ), mentre la sez. B in una coppia di cui la prima parte ( $B^1$ ) descrive ciò che accadrà fuori scena, e la seconda si risolve nel movimento di uscita del Coro dei contadini verso la campagna, mentre intona l'imeneo ( $B^2$ ). Il finale della *Pace* mostra, com'è evidente, un'altissima dose di simbolismo: le gioie alimentari e sessuali stanno a significare visivamente che la pace è finalmente giunta<sup>89</sup>. Questi elementi, tradizionali e ben attestati nei finali lenaici (cf. § 4. 1), sono particolarmente evidenti nelle sez.  $A^0$ , cioè l'apertura del finale della *Pace*, e nella sez. B, la sua chiusura. Insomma, le caratteristiche più tradizionali e simboliche 'incorniciano' l'azione del finale. Un'altra consonanza con i finali lenaici si riscontra pure nell'allontanamento dei *φαρμακοί*, che nella *Pace* si ha nelle sez.  $A^1+A^2$ , quando, cioè, Trigeo, sceglie di non comprare oggetti bellici dai vari commercianti di armi, lance etc. Qui, però, l'allontanamento dallo spazio scenico è, per così dire, incruento: Trigeo, una volta constatata l'inutilità in tempo di pace di oggetti d'uso bellico, deride i venditori che se ne vanno via stizziti<sup>90</sup>.

Ma l'elemento che caratterizza di più il finale della *Pace*, perché non si riscontra in nessuno dei finali aristofanei degli anni 425-421 a. C. giunti integri, è l'attenzione che il poeta

<sup>88</sup> Trad. it. di MASTROMARCO 1983, 657.

<sup>89</sup> Vd. CASSIO 1985, 140.

<sup>90</sup> Vorrei notare che nella *Pace*, una commedia tutta volta all'esaltazione, appunto, della pace, un allontanamento violento di personaggi sgraditi, magari mediante percosse (come avviene nel finale delle *Nuvole*), avrebbe certamente stonato con il clima conciliativo e festivo inscenato da Aristofane nel finale.

tributa al ruolo del Coro e all'indicazione del luogo in cui finirà una volta uscito fuori di scena<sup>91</sup>. Tale luogo è identificato con la campagna attica, fortemente idealizzata<sup>92</sup>, gli amati e desiderati campi dove i contadini potranno vivere una vita in armonia con la natura. Dato il carattere altamente simbolico e preminente di questo elemento, ho definito quello della *Pace* un finale 'εἰς ἀγρούς', cioè, letteralmente, 'verso i campi'<sup>93</sup>. Lungi dall'essere un caso isolato, tale tipologia di finale era già stata messa in scena, in modalità che sembrano sostanzialmente identiche a quelle della *Pace*, nei perduti *Contadini*, che furono con ogni probabilità inscenati nel 424 a. C. alle Grandi Dionisie<sup>94</sup>. Anche nei *Contadini*, come si deduce dal titolo, agiva un Coro di γεωργοί, che nel finale si dirigeva da Atene verso la campagna; lo si desume con certezza dal fr. 109 K.-A.<sup>95</sup>:

ἐξ ἄστεως νῦν εἰς ἀγρὸν χωρῶμεν, ὡς πάλαι δεῖ  
 ἡμᾶς ἐκεῖ τῷ χαλκίῳ λελουμένους σχολάζειν

dalla città torniamocene, ora, in campagna: da tempo è bene  
 che noi fra i campi, dopo un bel bagno riscaldato col catino di bronzo, oziamo<sup>96</sup>

La consonanza con il finale della *Pace* è assolutamente lampante. Il corifeo annuncia qui, con un'indicazione registica e drammatica, che i Contadini coreuti andranno, una volta usciti dalle *parodoi*, verso i campi. Peraltro, già prima nella commedia il Coro aveva espresso la volontà di far cessare la guerra e di godere delle gioie di una vita in campagna (come si evince dai frr. 111-113 K.-A.). Dunque, appare chiaro come *Contadini* e *Pace* fossero commedie estremamente affini. Il problema è capire quanto possano rappresentare un modello valido per l'identificazione delle caratteristiche dei finali dionisiaci di Aristofane, almeno quelli della prima produzione.

#### 4. Ridere e riflettere. Qualche conclusione sui finali di Aristofane (425-421 a. C.)

##### 4. 1. Le caratteristiche dei finali lenaici

Per enucleare le caratteristiche dei finali lenaici è bene ripercorrerli brevemente e metterli a confronto. Fra i due finali di *Acarnesi* e *Vespe* si notano non poche somiglianze<sup>97</sup>. Innanzitutto,

<sup>91</sup> Sul complesso uso che Aristofane fa del coro in questa commedia rimando a CASSIO 1985, 72-77.

<sup>92</sup> Vd. CASSIO 1985, 31-32, 144-145 e quanto da me scritto in CECCARELLI 2018, 88, n. 3 e in CECCARELLI 2020.

<sup>93</sup> Vd. CECCARELLI 2017-2018, 37-38.

<sup>94</sup> Sulla datazione dei *Contadini* rimando alla mia discussione in CECCARELLI 2017-2018, 82-89.

<sup>95</sup> Cf. CECCARELLI 2017-2018, 157-164 e DI BARI 2013, 463-464.

<sup>96</sup> La traduzione è la mia (cf. CECCARELLI 2017-2018, 157).

<sup>97</sup> Un'analisi strutturale di questi due finali era già stata fornita da ZIMMERMANN 1985, II, 76-77. Lo studioso nota negli *Acarnesi* l'assenza di intervento lirico conclusivo del coro e sottolinea uno stretto legame del finale con l'azione drammatica della commedia. Invece, per quanto concerne le *Vespe*, Zimmermann ritiene piuttosto che

l'elemento dello scontro, verbale e scenico, fra il protagonista e un antagonista (o più, come nelle *Vespe*); poi, elementi più tradizionalmente comici, come il κῶμος, l'abbuffata, le allusioni sessuali, la derisione di un personaggio<sup>98</sup>. Tali caratteristiche, però, non sembrano essere banalmente declinate. Con gli *Acarnesi*, Aristofane presenta un'architettura chiara ed efficace, basata su un effetto di accumulo per duplicazione di una scena. Nelle *Vespe*, invece, la chiusa è più fulminea, una parodia orchestrale che mette in ridicolo tutti i partecipanti. Peraltro, Aristofane non manca di notare proprio la novità di questo finale (cf. *Ve.* 1536: τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν, «nessuno mai l'ha fatto prima»)<sup>99</sup>. Se negli *Acarnesi*, però, Diceopoli trionfa effettivamente e Lamaco viene sconfitto, umiliato davanti a tutta la πόλις assisa a teatro, nelle *Vespe* il giubilo conclusivo dell'ebbro Filocleone indica che il suo è un trionfo del tutto ridicolo, dovuto, ovviamente, alla natura stessa del personaggio, tutt'altro che positiva. Infatti, le *Vespe* presentano un chiaro messaggio politico, allineandosi (come tutte le commedie della prima produzione aristofanea) su una posizione decisamente anti-cleoniana; Filocleone, un sostenitore accanito di Cleone, un suo accolito come i coreuti/vespa<sup>100</sup>, non può assolutamente redimersi: coerentemente, nel finale Aristofane lo mette in ridicolo, sottolineandone la dissennatezza (ἄφροσύνη)<sup>101</sup>. La derisione, in tal senso, esprime un messaggio scopertamente politico: non si deve essere come Filocleone, irrecuperabili sostenitori del disprezzato demagogo. Negli *Acarnesi*, invece, doveva risultare molto evidente un elemento culturale sotteso alla scena finale, il cosiddetto 'φαρμακός-motif'<sup>102</sup>, cioè la sconfitta e l'allontanamento (in questo caso dal banchetto dei Χόες) di un pubblico φαρμακός, un capro espiatorio che si incarna qui in Lamaco; peraltro, allontanare Lamaco era come allontanare la guerra stessa, di cui il generale

---

questo finale sia slegato dall'azione del resto della commedia, presentando, come il precedente degli *Acarnesi*, un intervento alquanto ridotto del coro.

<sup>98</sup> Per una lettura antropologica e ritualistica di tali elementi, in particolare i γάμοι, nei finali aristofanei vd. PAPPAS 1987.

<sup>99</sup> *Ar. Ve.* 1535-1537. Il testo e la traduzione sono i medesimi già citati: vd. *supra* § 2. 3.

<sup>100</sup> I coreuti sono la realizzazione scenica più evidente del *fil rouge* anti-cleoniano che pervade tutte le *Vespe*. La metafora entomologica che li vuole abbigliati in foggia di vespe, infatti, si chiarisce sulla base del fatto che gli accoliti di Cleone sono fastidiosi, irritabili e pungono violentemente i loro malcapitati durante i processi (cf. CORBEL-MORANA 2012, 143).

<sup>101</sup> Tale lettura non si allinea, certamente, con interpretazioni vitalistiche del finale delle *Vespe*. Taluni critici (di recente cf. ad es. FABBRO 2013, 113-114) hanno voluto vedere nella scena finale delle *Vespe* una sorta di dionisiaco ringiovanimento di Filocleone, che chiuderebbe la commedia nel segno di un'ebbrezza, appunto, capace di ridonargli vigore. Non si possono negare, chiaramente, in questo finale né la vitalità né l'ebbrezza connessa al dionisismo (cf. ZIMMERMANN 1985, II, 82), elementi peraltro tradizionali, ma si può mettere in discussione l'interpretazione in chiave *tout court* positiva dell'intera scena. A livello puramente drammatico, infatti, Aristofane, mediante la tecnica della parodia orchestrale, acuita dai commenti irriverenti del servo Xantia, vuole chiaramente mostrare allo spettatore un'immagine ridicola di Filocleone. In ciò risiede la novità delle *Vespe*: mettere in scena un finale che sembra tradizionale, quasi anzi banale, rivitalizzandolo mediante la parodia, il cui scopo è quello di sottolineare quanto Filocleone sia oramai un vecchio irrecuperabile e fuori controllo. Naturalmente, questo procedimento serve ad Aristofane anche per concludere degnamente la commedia, sottolineando ancora una volta il fallimento di chi è un sostenitore di Cleone.

<sup>102</sup> Vd. ROSEN 1988, 21-24 e la sintesi di DI BARI 2013, 180-182 *ad Ar. Eq.* 1405.

è il rappresentante in scena, riaffermando figurativamente il messaggio più intimo degli *Acarnesi*.

Nelle *Vespe*, a ben vedere, pur in presenza di uno scontro non è affatto chiaro chi sia il vincitore e chi sia il vinto<sup>103</sup> e tutto si stempera nell'intervento corale finale, propriamente l'ἔξοδος, che si concentra nel descrivere le figure di danza dei contendenti. Aristofane avrebbe anche potuto marcare, in qualche modo, la vittoria di Filocleone su Carcino e figli, che del resto si trovano lì anche per una forma di ὄνομαστί κωμωδεῖν; eppure, dato che anche Filocleone è oggetto di riso, terminare la commedia commentando la straordinaria trovata della gara di danza consente a Aristofane di lodare sé stesso davanti al pubblico e ai giudici, facendo in modo che accettino, fra risa e applausi, di ridere allo stesso tempo di Filocleone e dei suoi antagonisti<sup>104</sup>. Ove negli *Acarnesi* la sconfitta di Lamaco è necessaria a livello scenico e metaforico (la pace vince sulla guerra), nelle *Vespe* trionfa il ridicolo di un vecchio filo-cleoniano che gareggia in una danza con dei mediocri poeti e danzatori di tragedie.

Il finale dei *Cavalieri* si trova in una zona liminare fra quello degli *Acarnesi* e quello delle *Vespe*. Da una parte, è certamente vicino agli *Acarnesi*, come testimonia la presenza degli elementi tradizionali del godimento sessuale e dell'eliminazione del φαρμακός; elementi che, però, sono significativamente colti in una prospettiva futura<sup>105</sup>, ove negli *Acarnesi* tutto era goduto perlopiù nell'immediato. Dall'altra, tale finale è anche paragonabile a quello delle *Vespe*, in particolare perché indulge sulla derisione del Paflagone (nella sez. B<sup>2</sup>), dove invece, nelle *Vespe*, è deriso il protagonista Filocleone. In ogni caso, la singolarità del finale dei *Cavalieri* risiede, in particolare, nell'uso accorto che Aristofane fa del potere evocativo della parola. Il poeta voleva creare l'illusione di un'immobilità sacra, cerimoniale, per operare poi con la parodia: e v'è riuscito perfettamente, considerando il risultato positivo sul pubblico, tradotto in una vittoria.

Dato che *Acarnesi*, *Cavalieri* e *Vespe* furono certamente messe in scena alle Lenee<sup>106</sup>, un festival cui partecipavano quasi solo gli ateniesi, è possibile che queste commedie fossero tarate sul tipo di pubblico presente a quell'evento. In via del tutto ipotetica – vista la scarsità del materiale studiabile – si può dire che alcune caratteristiche, per quanto concerne la realizzazione dei finali, fossero particolarmente gradite ad un pubblico lenaico, quindi per lo più

<sup>103</sup> Cf. VAIO 1971, 349: «the poet intended this final ἀγών to remain undecided».

<sup>104</sup> Cf. ancora VAIO 1971, 351: «this last display of inspired enthusiasm – the slave invokes Dionysus in describing it – is the moving spirit of the final scene. It is the uninhibited ballettomane who stages the contest which brings the play from the fictional world of the drama to the actual world of the Theater of Dionysus. Final judgement on the wild, grotesque old man is not given. Aristophanes leaves this purposely ambiguous». Anche LOSCALZO 2010, 262-264 rubrica il finale delle *Vespe* fra quelli di esito ambiguo.

<sup>105</sup> Basta dare un'occhiata a tutti i verbi al futuro presenti p. es. nella descrizione del destino infausto che attende il Paflagone in *Eq.* 1397-1398: οὐδὲν μέγ' ἄλλ' ἢ τὴν ἐμὴν ἕξει τέχνην / ἐπὶ ταῖς πύλαις ἀλλαντοπωλήσει μόνος).

<sup>106</sup> Sulle Lenee vd. PICKARD-CAMBRIDGE 1968<sup>2</sup>, 25-42.

ateniese<sup>107</sup>. Sulla base dei dati raccolti, le caratteristiche aristofanee *sicuramente* lenaiche sono le seguenti:

a) recupero di elementi comici tradizionali (compaiono negli *Acarnesi*, sez. A – A<sup>1</sup>, nei *Cavalieri*, sez. B<sup>2</sup>, e nel più breve finale delle *Vespe*, che è una variazione delle sez. A degli *Acarnesi*). Tali, infatti, sono: la baldoria, la descrizione dei godimenti sessuali e l'allontanamento di un φαρμακός.

b) scontro fra due antagonisti. Se negli *Acarnesi* e nelle *Vespe* lo scontro si trova rappresentato scenicamente proprio nel finale, alla fine dei *Cavalieri* si rappresenta la conseguenza dello scontro fra Paflagone e il Salsicciaio. In quest'ultimo caso, quindi, la fine di Paflagone è solo evocata verbalmente, senza avere un'effettiva rappresentazione scenica.

c) ridotto intervento del coro<sup>108</sup> (questo aspetto verrà chiarito meglio nel § 4. 2).

Per quanto riguarda il protagonista della singola commedia, il suo rapporto con il finale può essere vario. Infatti, oltre ad un trionfo reale si può anche trovare un trionfo apparente, uno che in realtà non corrisponde a una reale e consistente vittoria, quanto piuttosto a una rappresentazione in chiave buffa, direi quasi a una degradazione comica. Il trionfo reale è rappresentato nel finale degli *Acarnesi*, che non a caso è basato su una struttura raddoppiata, proprio a sottolineare l'indiscussa vittoria (su un piano etico e più prosaicamente fisico) di Diceopoli. Il finale delle *Vespe*, invece, rappresenta l'esempio proprio di un trionfo tutto apparente (sottolineato, peraltro, da Xantia in chiave di βωμολόχος). Filocleone, gareggiando con Carcino e prole, dà un'immagine di sé totalmente buffa, a sottolineare la giusta fine di un vecchio filo-cleoniano. Per questo, la scena conclusiva delle *Vespe* è più politica di quello che appaia a una frettolosa lettura. Cleone, infatti, viene ridicolizzato attraverso la degradazione di un vecchio δικαστής<sup>109</sup>.

Il caso del finale dei *Cavalieri* è ancor più delicato, soprattutto perché è una commedia che ha tre prime parti di valore quasi eguale: Paflagone, Demo e il Salsicciaio. Se la si osserva dal punto di vista della paratragedia, il protagonista indiscusso risulta Paflagone e la sua catastrofe finale ne è la testimonianza chiara. Se, però, leggiamo la commedia su un piano più latamente politico, l'insieme delle situazioni messe in campo da Aristofane si caratterizza per un'estesa ambiguità di fondo, che non trova affatto λύσις nel finale (né è intenzione dell'autore farlo). Infatti, Demo, abbigliato all'antica moda ateniese, è una sorta di inattuabile e grottesca caricatura di un passato fortemente idealizzato; il Salsicciaio, invece, del tutto infimo, diviene una sorta di personaggio positivo e assume il ruolo di nuovo demagogo, risolvendo sì il

<sup>107</sup> L'idea che Aristofane strutturasse le sue commedie ponendo attenzione all'agone dove sarebbero state rappresentate è una delle tesi di fondo di RUSSO 1992<sup>3</sup>.

<sup>108</sup> Il parco uso del coro sembra, a livello strutturale, l'elemento più autenticamente lenaico assieme a quello dello scontro fra due antagonisti (b). ZIMMERMANN 1985, II, 76-77 aveva classificato i finali aristofanei proprio in base alla presenza o meno di esodi lirici affidati al coro.

<sup>109</sup> Per comprendere il grado di comicità spicciola cui Aristofane era voluto ricorrere nel finale delle *Vespe* (edulcorato solo, in tal senso, dalla trovata della gara di danza), basta ricordare come il poeta criticasse aspramente Eupoli, nella parabasi delle *Nuvole* (555-556), per aver copiato i suoi *Cavalieri* aggiungendovi – a suo dire – una scena in cui una vecchia ubriaca danza il cordace, evidentemente qualcosa che era percepito come poco raffinato.

problema costituito da Paflagone/Cleone, ma presentandosi proprio come un nuovo potenziale problema. La natura stessa dei *Cavalieri*, una feroce satira contro il sistema demagogico, non poteva che concludersi comunque con l'ombra di un ciclo, potenzialmente infinito, di demagoghi sfruttatori del popolo (e di un popolo, a stare a *Eq.* 1121-1150, sfruttatore di demagoghi). Si deve notare, comunque, che formalmente il protagonista dei *Cavalieri* è il Salsicciaio: il personaggio, infatti, era recitato dal πρωταγωνιστής<sup>110</sup>. In questo caso, però, il trionfo finale di Agoracrito come salvatore della città è da leggersi, come tutto il finale, in maniera egualmente ambigua: infatti, la natura meschina del personaggio non può essere del tutto migliorata dal suo nuovo ruolo sociale di demagogo di Demo.

#### 4. 2. *Le caratteristiche dei finali dionisiaci*

I finali dionisiaci e quelli lenaici presentano diverse caratteristiche in comune, cioè quegli elementi, come il godimento alimentare e sessuale o l'allontanamento scenico di un φαρμακός, che sono connaturati al genere stesso della commedia. Del resto, è perfettamente normale che un poeta si serva di quelle caratteristiche che più rappresentano un genere, che lo rendono immediatamente riconoscibile. Detto ciò, dato che i due festival, le Lenee e le Grandi Dionisie, erano alquanto diversi per storia e tradizione e che il pubblico delle Lenee era in parte differente da quello delle Dionisie, dov'erano presenti anche le delegazioni straniere<sup>111</sup>, non è peregrino supporre che i poeti comici pensassero attentamente alle caratteristiche che la loro commedia doveva avere in base al festival per cui era destinata. Quindi, i finali lenaici erano concepiti in maniera differente da quelli dionisiaci? Ciò è possibile, ma non è dimostrabile con assoluta certezza in base alla documentazione disponibile. Se si possedessero tutte le commedie di Aristofane e dei suoi colleghi, il quadro sarebbe certamente chiaro.

Per questo motivo, è più difficile scontornare con sicurezza le differenze fra un finale lenaico e uno dionisiaco. Una qualche differenza, però, poteva ben esserci e sembra che la *Pace*, in effetti, si discosti dalle altre commedie lenaiche, grossomodo coeve, per un uso più esteso del coro. Nelle commedie lenaiche, invece, tale uso del coro sembra più episodico, di contorno. Infatti, nella *Pace* l'indicazione del luogo di arrivo del coro, una volta uscito di scena, è del tutto essenziale al messaggio drammatico. L'attenzione al coro, quindi, sposta il *focus* del pubblico dalle vicende dei personaggi, dai loro conflitti, verso quello della massa corale, che simboleggia meglio una dimensione comunitaria, forse più adatta al senso di rappresentanza ufficiale, anche e soprattutto verso gli stranieri, che è alla base del festival delle Grandi Dionisie<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> Cf. RUSSO 1992<sup>3</sup>, 139.

<sup>111</sup> Sulle differenze fra le Lenee e le Dionisie vd. MASTROMARCO 1974, 9-26.

<sup>112</sup> Cleone, infatti, avrebbe accusato, per vie ufficiali, Aristofane (almeno a stare a quello che lo stesso poeta afferma in *Ach.* 377-382) di ridicolizzare Atene nei *Babilonesi* davanti alle delegazioni straniere, quindi alle Grandi Dionisie. Sulla vicenda dei *Babilonesi* e del processo vd. ora ORTH 2017, 396-400. Per tornare al rapporto fra il pubblico e

L'unica altra commedia dionisiaca giunta per intero sono le *Nuvole seconde*, il cui finale presenta notevoli problemi esegetici. Guardando alla sua struttura e alle sue caratteristiche, questo finale si armonizza molto più con quelli lenaici che non con quello della *Pace*. La scarsa partecipazione del Coro di nuvole alla drammaturgia della scena conclusiva e il marcato scontro fra due personaggi, Strepsiade e Socrate, che termina nell'allontanamento del φαρμακός (in questo caso, Socrate e i suoi discepoli), sono tutti elementi ben presenti nelle commedie lenaiche. Si può ipotizzare che Aristofane, nel rimaneggiare il finale delle *Nuvole prime*, possa aver accentuato tali caratteri lenaici; è possibile, cioè, che il finale della prima versione, le *Nuvole prime*, quella effettivamente rappresentata alle Grandi Dionisie del 423 a.C., presentasse caratteristiche più vicine a quelle della *Pace* (magari un uso più esteso del Coro di nuvole?)<sup>113</sup>. Ma, in assenza di dati ulteriori, la mia non può che rimanere un'ipotesi.

#### 4. 3. Conclusioni

A livello di contenuto, se si prescindono dagli elementi tradizionali in comune, i finali di Aristofane della prima produzione (425-421 a. C.) si distinguono certamente per una notevole varietà, pur in presenza di qualche voluta e, quindi, significativa, ripresa. Ciò che predomina sembra essere quello che definirei un gusto comico per i contrasti, un'estetica della dissonanza<sup>114</sup>. Evidentemente, gli ateniesi trovavano molto divertente ridere della loro amata πόλις, persino degli aspetti più idiosincratici della loro società<sup>115</sup>. Dal commediografo non si aspettavano alcuna risoluzione, dato che erano perfettamente consci che quei problemi sembravano essere, per così dire, connaturati al regime democratico ateniese<sup>116</sup>.

L'elemento più autenticamente politico della commedia di V sec. a. C. ad Atene, infatti, sembra essere non tanto l'esigenza di tentare di risolvere i problemi dell'Atene democratica, di trovare vie alternative, comprese le utopiche, quanto piuttosto quella di mettere a nudo le 'storture' di tale regime politico, di metterne costantemente alla berlina i limiti, in maniere sempre differenti e fantasiose. È come se poeta e pubblico sentissero l'esigenza di mantenere

---

l'opera rappresentata in teatro, si può certamente affermare (vd. CASSIO 1985, 142-145) che Aristofane, in un certo senso, 'ingloba' il pubblico nella vicenda della *Pace*, in momenti specifici della commedia, come nel finale.

<sup>113</sup> Forse ad Aristofane interessava riabilitarsi davanti al suo pubblico, gli ateniesi, e poco si curava di riallestire una commedia identica nel medesimo festival dove era uscito sconfitto, cioè le Grandi Dionisie. Tale scelta potrebbe giustificarsi anche se si pensasse esclusivamente ad una circolazione scritta, ad Atene, delle *Nuvole seconde*.

<sup>114</sup> CASSIO 1985, 146 parla di «impossibilità, di inadeguatezza della soluzione prospettata» nel finale, come pure di «forma di comicità che nasce dal disagio» (cf. l'intera citazione del passo a n. 42).

<sup>115</sup> ROSSI 2003 ha argomentato che il vero e proprio protagonista dell'*archaia* è proprio la πόλις, cioè Atene, «così realisticamente rappresentata sulla scena comica con i suoi problemi, le sue disfatte, le sue a volte davvero tragiche aporie» (p. 26).

<sup>116</sup> Anche se ROSSI 2003, 25 mette in guardia dall'accostare commedia *archaia* e satira politica moderna, mi pare, comunque, che l'effetto che la satira produce oggi sullo spettatore sia, almeno per questo aspetto, il medesimo. In breve, si ride dei difetti della politica, come la corruzione o l'inefficienza, ma nessuno si aspetterebbe da un comico che costui sia in grado di risolvere effettivamente i problemi che affliggono la politica, anche se li ha, per così dire, ben individuati.

sempre vigile l'attenzione su aspetti problematici della loro πόλις<sup>117</sup>. La materia delle commedie, la complessa e variegata realtà della vita nel regime democratico ateniese, colta nei suoi differenti aspetti, è in fin dei conti sempre la stessa; cambia, invece, la maniera di presentare tale materia: è qui che emerge l'esigenza, primaria e impellente, della καινότης, della ricerca della novità, che si adatta anche, naturalmente, ai finali delle commedie. Forse, è proprio questa la catarsi che il pubblico si aspettava da una commedia, quindi anche dalla sua 'catastrofe', dal suo finale: lo spettatore voleva essere stupito da una trovata brillante, che lo facesse ridere e riflettere al contempo<sup>118</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- BELARDINELLI 2016 = A. M. Belardinelli, *A proposito dell' ἄγρουκος. Riflessioni su una figura della scena comica del IV secolo a. C., "Maia"* 68 (2016), 17-35.
- BILES 2011 = Z. P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011.
- BOWIE 1993 = A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- BRAVI 2015 = L. Bravi, *Scene di ἐνφημία nella commedia di Aristofane*, in P. A. Bernardini (ed), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, Convegno del Centro internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica (Urbino, 9-10 ottobre 2014), Urbino 2015, 196-203.
- BROCKMANN 2003 = Ch. Brockmann, *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*, München/Leipzig 2003.
- CANFORA 2017 = L. Canfora, *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Roma/Bari 2017.
- CAROLI 2020 = M. Caroli, *Studi sulle seconde edizioni del dramma tragico*, Bari 2020.
- CASSIO 1977 = A. C. Cassio, *Aristofane. Banchettanti (Δαιταλής). I frammenti*, Pisa 1977.
- CASSIO 1981 = A. C. Cassio, *Attico 'volgare' e Ioni in Atene alla fine del 5. secolo a. C., "AION(ling)"* 3 (1981), 79-93.
- CASSIO 1985 = A. C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli 1985.
- CECCARELLI 2017-2018 = S. Ceccarelli, *Commedia antica e campagna attica. I Contadini e le Navi mercantili di Aristofane*, PhD diss., Roma (Sapienza. Università di Roma) a.a. 2017-2018.
- CECCARELLI 2018 = S. Ceccarelli, *Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto (Aristofane, Pace 1172-1178)*, in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi (Padova, 24-25 maggio 2018), 87-116.

<sup>117</sup> Vd. Rossi 2003, 26.

<sup>118</sup> Quanto fosse difficile, del resto, comporre una commedia, quindi anche il suo finale (καταστροφή), lo ricorda il già citato (cf. n. 3) commediografo Antifane nella *Poesia* (fr. 189 K.-A., 17-21).

- CECCARELLI 2019 = S. Ceccarelli, Demos 'μολγός' e Cleone 'amante del Δημος'. *Storia e senso di un'immagine di Aristofane* (Eq. 962b-964; fr. 103, 308 e 933 K.-A.), "RFIC" 147 (2019), 290-330.
- CECCARELLI 2020 = S. Ceccarelli, *Un paesaggio ameno contro la guerra. Aristofane e l'idealizzazione della campagna attica*, in A. Cristilli, A. Gonfloni, F. Stok, *Experiencing the Landscape in Antiquity*, Oxford 2020, 261-266.
- CORBEL-MORANA 2012 = C. Corbel-Morana, *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris 2012.
- CUNIBERTI 2012 = G. Cuniberti, *Cleonimo di Atene traditore della patria*, Alessandria 2012.
- DAVIES 2007 = M. Davies, *Comic opsimathia in Aristophanes' Clouds*, "Prometheus" 33 (2007), 17-24.
- DE JONG 2014 = I. J. F. De Jong, *Narratology and Classics. A Practical Guide*, Oxford 2014.
- DI BARI 2013 = M. Di Bari, *Scene finali di Aristofane*. Cavalieri, Nuvole, Tesmoforiazuse, Lecce 2013.
- FABBRO 2012 = E. Fabbro, G. Paduano, *Aristofane. Le Vespe*, Milano 2012.
- FABBRO 2013 = E. Fabbro, *Un "padre unico": autorità e surrogati nelle Vespe di Aristofane*, in D. Susanetti, N. Distilo, *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Roma 2013, 96-116.
- GALLAVOTTI 1974 = C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1974.
- HALLIWELL 1980 = S. Halliwell, *Aristophanes' Apprenticeship*, "CQ" 30 (1980), 33-45.
- IMPERIO 2004 = O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari 2004.
- KANAVOU 2011 = N. Kanavou, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin/New York 2011.
- KASSEL 1983 = R. Kassel, *Dialogue mit Statuen*, "ZPE" 51 (1983), 1-12.
- KONSTANTAKOS 2016 = I. M. Konstantakos, *On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type*, "Logeion" 6 (2016), 112-163.
- KOUSOULINI 2020 = V. Kousoulini, *Partheneia, Hymenaioi, Kinetic Choreia, and the Transference of Joy in the Exodoi of Aristophanes' Peace, Birds, and Lysistrata*, "Dionysus ex machina" 11 (2020), 71-106.
- LANZA 2012 = D. Lanza, *Aristofane. Acarnesi*, Roma 2012.
- LOSCALZO 2010 = D. Loscalzo, *Aristofane e la coscienza felice*, Alessandria 2010.
- LUCAS 1968 = D. W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968.
- MASTROMARCO 1974 = G. Mastromarco, *Storia di una commedia di Atene*, Firenze 1974.
- MASTROMARCO 1979 = G. Mastromarco, *L'esordio "segreto" di Aristofane*, "QS" 10 (1979), 153-196.
- MASTROMARCO 1983 = G. Mastromarco, *Aristofane. Commedie*, vol. I, Torino 1983.
- MASTROMARCO 2006 = G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni, *Κωμωδοτραγωδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pisa 2006, 137-91.
- MASTROMARCO 2017 = G. Mastromarco, *L'impegno pacifista di Aristofane*, in L. Di Vasto, *Vincenzo Di Benedetto: il filologo e la fatica della conoscenza*, Castrovillari 2017, 135-161.

- MUREDDU – NIEDDU 2015 = P. Mureddu, G. Nieddu, *Se il poeta ci ripensa: rielaborazioni e riscritture nella tradizione aristofanea*, in M. Taufer, *Studi sulla commedia attica*, Freiburg im Breisgau 2015, 55-80.
- MUSTI 2005 = D. Musti, *Magna Grecia. Il quadro storico*, Roma/Bari 2005.
- MUSTI 2006<sup>3</sup> = D. Musti, *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma/Bari 2006<sup>3</sup> (1995<sup>1</sup>).
- NAPOLITANO 2012 = M. Napolitano, *I Kolakes di Eupoli. Introduzione, traduzione e commento*, Mainz 2012.
- NAPOLITANO 2015 = M. Napolitano, *Recensione a M. F. Di Bari, Scene finali di Aristofane* (cf. DI BARI 2013), "Lexis" 33 (2015), 559-568.
- NAPOLITANO 2017 = M. Napolitano, *I finali di Aristofane, tra utopia e disincanto*, in G. Mastro-marco, P. Totaro, B. Zimmermann, *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce 2017, 321-341 [il contributo era già sostanzialmente apparso in A. Camerotto, F. Pontani, *L'esilio della bellezza*, Milano/Udine, 77-92; e in M. Taufer, *Studi sulla commedia attica*, Freiburg im Breisgau 2015, 81-101].
- OLSON 1998 = S. D. Olson, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998.
- OLSON 2002 = S. D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- OLSON 2010 = S. D. Olson, *Comedy, Politics and Society*, in G. W. Dobrov, *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden/Boston 2010, 35-69.
- OLSON 2017 = S. D. Olson, *Eupolis. Testimonia and Aiges - Demoi (frr. 1-146). Translation and commentary*, Heidelberg 2017.
- ORTH 2017 = Ch. Orth, *Aristophanes. Aiolosikon I, II – Babylonioi (frr. 1-100). Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg 2017.
- PAPPAS 1987 = Th. Pappas, *Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: struttura e funzione degli exodoi nelle commedie di Aristofane*, "Dioniso" 57 (1987), 191-202.
- PELLEGRINO 2015 = M. Pellegrino, *Aristofane. Frammenti*, Lecce 2015.
- PEREGO 2019 = D. Perego, *La gioia dei Choes. La festa dei Boccali negli Acaresni di Aristofane e nella pittura vascolare del V secolo a.C.*, in M. De Poli, *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 20-21 maggio 2019), Padova 2019, 391-424.
- PERUSINO 1986 = F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1968<sup>2</sup> = A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968<sup>2</sup> (1953<sup>1</sup>).
- PIRROTTA 2016 = S. Pirrotta, *Triumph of Hilarity? Some Reflections on the Structure and Function of the Final Scenes in Aristophanic Comedy*, "Trends in Classics" 8 (2016), 33-54.
- RECCHIA 2020 = M. Recchia, *La danza di Filocleone e dei Carciniti nel finale delle Vespe (1474-1534)*, in C. Catenacci, M. Di Marzio, *Le Vespe di Aristofane. Giornate di studio in ricordo di M. Vetta*, Urbino 2020, 203-218.
- ROSEN 1988 = R. M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atalanta 1988.
- ROSEN – FOLEY 2020 = R. M. Rosen, H. P. Foley, *Aristophanes and Politics. New Studies*, Leiden/Boston 2020.

- ROSSI 1978 = L. E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, "RCCM" 1-3 (1978), 1149-1170, ristampato in G. Colesanti, R. Nicolai, *Luigi Enrico Rossi. κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, vol. 2, Berlin/Boston 2020, 550-571.
- ROSSI 2003 = L. E. Rossi, *La polis come protagonista eroico della commedia antica*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*, Atti del Convegno Internazionale (Siracusa 19-22 settembre 2001), "Quaderni di Dioniso" 2003, 11-28, ristampato in G. Colesanti, R. Nicolai, *Luigi Enrico Rossi. κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, vol. 2, Berlin/Boston 2020, 633-653.
- RUSSO 1992<sup>3</sup> = C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1992<sup>3</sup> (1962<sup>1</sup>).
- SONNINO 1998 = M. Sonnino, *L'accusa di plagio nella commedia attica antica*, in R. Gigliucci (ed.), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma 1998, 19-51.
- SONNINO 2005 = M. Sonnino, *Aristofane e il concorso lenaico del 422: la parabasi delle Vespe e il contenuto delle Nuvole Prime*, "SemRom" 8/2 (2005), 205-232.
- STEWART 2016 = E. Stewart, *An Ancient Theatre Dynasty: The Elder Carcinus, the Young Xenocles and the Sons of Carcinus in Aristophanes*, "Philologus" 160, 1-18.
- VAIO 1971 = J. Vaio, *Aristophanes' Wasps. The Relevance of the Final Scenes*, "GRBS" 12 (1971), 335-351.
- WILSON 2007 = N. G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, Oxonii 2007.
- ZIMMERMANN 1985 = B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, vol. II, Königstein 1985.
- ZIMMERMANN 2006 = B. Zimmermann, *Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvole di Aristofane*, in E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni, *Κωμωδοτραγωδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pisa 2006, 327-335.
- ZIMMERMANN 2010 = B. Zimmermann, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica*, trad. it. di S. Fornaro, Roma 2010.
- ZIMMERMANN 2012 = B. Zimmermann, *Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a. C.*, in G. Moretti, A. Bonandini, *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento 2012, 15-27.
- ZIMMERMANN 2019 = B. Zimmermann, *La danza nel dramma greco*, "Dionysus ex Machina" 11 (2019), 106-121.