

Onomastì komodeîn e spoudaiogeloion

Giuseppe Mastromarco

1.

Secondo un consolidato filone esegetico, gli attacchi personali portati contro i personaggi politici più influenti della *polis* contemporanea provverebbero che i commediografi dell'*archaia* privilegiavano l'*onomastì komodeîn* per esprimere il loro impegno politico. Questa opinione, espressa già da Orazio¹, ha avuto fortuna tra i moderni studiosi, alcuni dei quali hanno ritenuto di poter riconoscere persino la precisa connotazione di parte di Aristofane, in particolare, e dei commediografi dell'*archaia*, in generale. Friedrich Nietzsche, ad esempio, nel suo corso di letteratura greca dell'anno accademico 1874-1875, affermava che il giovanissimo Aristofane era il 'portavoce' del partito oligarchico²; di contro, altri studiosi hanno voluto vedere nel commediografo un autorevole rappresentante della democrazia moderata³ o anche un 'intellettuale organico' della *polis* democratica, il quale, denunciando i compromessi, gli interessi personali e l'arroganza dei *leaders* politici, esprimeva il punto di vista dei diseredati ed assolveva, così, un compito utile ad ogni democrazia: la

¹ Nei cinque esametri che aprono la quarta satira del primo libro dei *Sermones*, il poeta latino, facendo sua un'opinione originatasi in ambiente peripatetico, afferma che caratteristica precipua della poetica dell'*archaia*, della *comoedia prisca*, era l'*onomastì komodeîn*, l'attacco mosso in tutta libertà (*multa cum libertate*) contro i personaggi 'negativi' più in vista della *polis* (*siquis erat dignus describi, quod malus ac fur, / quod moechus foret aut sicarius aut alioqui / famosus*). E sulla stessa linea mostra di muoversi, alcuni secoli dopo, Platonio: "questi erano gli argomenti della commedia antica: censurare gli strateghi, i giudici disonesti e quanti accumulavano ricchezze ottenute illecitamente o conducevano una vita indegna" (*Diff. com.* p. 5, rr. 44-46 Koster = p. 36, rr. 54-58 Perusino).

² Cfr. Nietzsche 1922, 228.

³ Cfr. de Ste. Croix 1972, 355-378.

divulgazione del pensiero delle minoranze politiche⁴. E di recente Alan Sommerstein – sulla base di un puntuale esame delle testimonianze relative ai personaggi politici che furono oggetto di attacchi da parte dei poeti comici tra il 432/1 e il 405/4 – ha argomentato che la commedia attica antica si collocava, per usare una categoria politica moderna, ‘a destra’: i cinque uomini politici menzionati *favorevolmente*, quando erano ancora in vita, nella produzione comica di quegli anni (e cioè, Archeptolemo, Nicia, Ulio, figlio di Cimone, Sofocle e Tucidide di Melesia) furono tutti oppositori della democrazia radicale; e, dei sei uomini politici che ci risulta essere stati oggetto di attacchi in tutta una commedia ovvero in una parte importante della sua trama, quattro (Pericle, Cleone, Iperbolo e Cleofonte) erano personaggi che avevano un ruolo di *leader* (e comunque di rilievo) nella democrazia radicale, e due (Pisandro e Tisameno) appartenevano a quella stessa parte politica (anche se, come è noto, Pisandro nel 411 passò nelle file degli oligarchi)⁵.

Non mancano però studiosi che contestano questa lettura in chiave politica dell'*onomastì komodeîn*: accanto a una corrente critica la quale ritiene che vada distinto il ruolo svolto dai poeti comici (letterati ‘disimpegnati’, privi di reali interessi politici) da quello assolto dai politici di professione⁶, negli ultimi venti anni si è andata infatti affermando, con sempre maggiore consapevolezza critica, una nuova, suggestiva chiave di

⁴ Cfr. Henderson 1990, 312-313.

⁵ Sommerstein 1996, spec. 334-336; e che i commediografi fossero condizionati da un pubblico che nella sua maggioranza aveva idee politiche ‘di destra’ ha argomentato Sommerstein 1998. A me non paiono però cogenti gli argomenti addotti dallo studioso inglese per dimostrare che i commediografi dell'*archaia* avessero una collocazione politica ‘di destra’: il materiale su cui egli fonda la sua ricostruzione è estremamente frammentario, dal momento che della produzione dei circa cinquanta commediografi attivi nel teatro dell'*archaia* si è conservata solo una infima parte; né si può escludere che, per lo meno in talune circostanze, ci sia stata una oggettiva convergenza di interessi tra qualche commediografo ed esponenti della democrazia radicale: ad esempio, a stare alla testimonianza di Plutarco (*Pericle* 33,8), Ermippo, attaccando nel fr. 47 K.-A. delle sue *Moire* Pericle, mostrerebbe di essere in sintonia con la linea politica di Cleone, emergente *leader* della democrazia radicale; e comunque, come è stato osservato, in questo frammento delle *Moire* Cleone “is mentioned without any trace of hostility” (Carey 1994, 70).

⁶ Capostipite di questa corrente critica, che ha come suoi più prestigiosi rappresentanti Dover 1972 e Halliwell 1984, è Gomme 1938.

lettura del rapporto tra commedia attica antica e politica: l'*archaia* – che, in quanto istituzionalmente legata al culto di Dioniso, rappresenta un aspetto di quella rilassatezza temporanea che, tipica delle feste dionisiache, trova la sua espressione poetica più significativa nell'escrologia folcloristica – sarebbe, tra i generi letterari greco-latini, quello che avrebbe maggiormente risentito dell'influsso del 'carnevale', inteso (sul fondamento della teoria bachtiniana della cosiddetta 'carnevalizzazione della letteratura') come elusione temporanea delle norme che regolano la vita quotidiana⁷. Esponendo al ridicolo le personalità-guida della *polis* democratica e quanti, nell'Atene contemporanea, erano ritenuti superiori per età, stato sociale, sesso, i commediografi dell'*archaia* avranno certo voluto esprimere la protesta dell'uomo comune contro coloro che ricoprivano un ruolo di rilievo nella società; ma fine privilegiato della loro produzione poetica sarà stato quello di concedere ai cittadini un temporaneo sollievo dalla pressione dell'autorità. In definitiva, la commedia, in quanto erede degli antichi *komoi*, non si ispirerebbe ad un serio impegno politico, ma, per mezzo dello scherno e dell'invettiva personale, intenderebbe affermare il motivo del 'mondo alla rovescia', il giocoso rovesciamento della realtà quotidiana, istituendo, sia pure per il breve spazio temporale della festa, un ordine regolato da rapporti gerarchici radicalmente differenti da quelli vigenti nella società contemporanea. È quanto accadde ad esempio a Nicia, in occasione della rappresentazione dei *Cavalieri*, alle Lenee del 424. Nella scena iniziale di quella commedia, l'uomo politico era infatti rappresentato nei panni di uno schiavo: un caso esemplare di 'mondo alla rovescia', ché, come gli spettatori sapevano bene, Nicia aveva l'appalto delle ricchissime miniere d'argento del Laurio, dove lavoravano mille schiavi di sua proprietà.

"Il poeta", scrive Bernhard Zimmermann, "grazie all'*onomastì komodeîn*, dà sfogo al popolo, libera le aggressività represses contro personalità note, e le annulla nel riso liberatorio. Nell'ilarità, il pubblico supera inoltre la paura di fronte a problemi esistenziali, al futuro incerto proprio dello stato di guerra, alle preoccupazioni materiali e così via. Il pubblico trion-

⁷ Per questa nuova, suggestiva chiave di lettura proposta da studiosi di 'scuole' differenti, da Carrière 1979 a Goldhill 1991 a Rösler/Zimmermann 1991, si veda ora von Möllendorff 1995.

fa unitamente all'eroe su ogni genere di paura e di orrore e ha ragione di ogni difficoltà reale"⁸. E che la carica 'egualitaria' dell'*onomastì komodeîn* si esaurisse nell'occasione 'carnevalesca' della festa dionisiaca, nel 'rovesciamento' e *ffimero* del codice socio-culturale vigente, sarebbe provato anche dalla circostanza che gli spettatori (o comunque la maggior parte di essi), pur mostrando di gradire gli attacchi più o meno violenti mossi contro i loro uomini politici, una volta che era terminato lo spettacolo, non mutavano il loro abituale atteggiamento nei riguardi dell'autorità costituita: Rösler ha osservato che quegli "stessi spettatori che nell'occasione carnevalesca della festa avevano applaudito ridendo, subito dopo, tornati nell'assemblea popolare e alla normalità della vita quotidiana, votavano per quelle stesse persone delle quali avevano riso"⁹. Come accadde, ad esempio, in occasione della rappresentazione dei lenaici *Cavalieri*: l'attacco, violentissimo, che Aristofane mosse in quella commedia contro Cleone-Paflagòn, presentandolo come un ignobile ribaldo che trama alle spalle del Popolo sovrano, ottenne l'entusiastico consenso del pubblico lenaico, tutto ateniese; e tuttavia, solo alcune settimane dopo, Cleone fu eletto stratego per il 424/23 da quegli stessi spettatori che, con il loro appoggio, avevano consentito al giovane poeta di ottenere la prestigiosa vittoria. Non diversamente l'uomo politico Lamacco – l'eroe 'negativo' degli *Acarnesi*, la commedia che ottenne trionfalmente il primo posto agli agoni lenaici dell'inverno 425 – solo alcune settimane dopo la rappresentazione fu eletto stratego per il 425/24¹⁰. E un caso analogo è possibile individuare anche a proposito di Euripide: quello stesso pubblico ateniese che alle Lenee del 405 aveva decretato uno

⁸ Rösler/Zimmermann 1991, 73.

⁹ Rösler/Zimmermann 1991, 44. Che gli spettatori presenti alla rappresentazione dei *Cavalieri* fossero gli stessi che avevano poi eletto stratego Cleone ritiene anche Dover 1968, lvi (e tale opinione è stata in seguito difesa con buoni argomenti da Heath 1987, 12s.); più prudente invece Sommerstein 1998: "to paraphrase Dover, the theatre audience acclaimed *Knights*, but that couldn't prevent the Assembly from electing Cleon general" (54; e cfr. 48s.). Ma che lo stesso Aristofane non facesse sostanziale differenza tra i cittadini presenti in teatro e i cittadini che partecipavano alla elezione degli strateghi provano, credo, i vv. 584b-587a delle *Nuvole*: "improvvisamente il sole ritirò la sua lanterna, affermando che non si sarebbe fatto vedere *da voi* (*Øm·n*), se Cleone fosse stato eletto. E ciononostante lo *eleggeste* (*e†lesqe*)".

¹⁰ Cfr. Fornara 1971, 59.

straordinario successo alle *Rane* aristofanee, in cui la poetica euripidea era oggetto di un violento attacco, due mesi dopo, agli agoni dionisiaci, premiò con il primo posto la trilogia postuma dello stesso Euripide, composta dalla *Ifigenia in Aulide*, dal perduto *Alcmeone a Corinto* e dalle *Baccanti*.

Questa lettura dell'*onomastì komodeîn* in chiave 'carnevalesca' pare a me molto suggestiva e, per vari aspetti, convincente. E tuttavia che, tra il quinto secolo e gli inizi del quarto, l'*onomastì komodeîn* possa aver influenzato l'opinione pubblica ateniese (almeno in alcune circostanze storiche particolari) sembra a me difficile negare alla luce degli elementi che ora elencherò, sia pure schematicamente¹¹.

Una prima, illuminante testimonianza del ruolo per così dire 'politico' svolto dalla commedia nella *polis* democratica è offerta dall'autore della pseudo-senofontea *Costituzione degli Ateniesi* in quel capitolo (2,18) in cui l'Anonimo argomenta che il popolo, pur di salvaguardare la stabilità del quadro politico della Città, non esita ad esercitare forme di controllo sulla libertà di espressione dei commediografi: in particolare, l'affermazione che la classe dirigente democratica "non consente che il popolo sia portato sulla scena comica e che se ne parli male (kw̄m]dēn d' aâ ka^ kakîj lšgein tōn mēn d'Ámon oÛk ᾿ĩsin)", non sembra lasciare dubbi sulla circostanza che, almeno a parere di quell'acuto osservatore della vita politica ateniese contemporanea, il regime democratico esercitava pressanti forme di condizionamento politico nei confronti del teatro comico. Come d'altronde è confermato dalla circostanza che, in occasione di due avvenimenti che provocarono in Atene una acutissima tensione politica (la defezione di Samo, nel 441, e la mutilazione delle Erme, alla vigilia della spedizione in Sicilia), furono varati due decreti (il decreto di Morichide, in vigore tra il 440/39 e il 437/36, e il decreto di Siracosio, nel 415/14), che si proponevano di limitare in qualche modo la libertà di espressione dei commediografi¹². Vero è che i due provvedimenti furono

¹¹ Per una più dettagliata analisi degli elementi sulla base dei quali è possibile dare una lettura in chiave politica dell'*onomastì komodeîn*, rimando a Mastromarco 1992, 367-73 (e cfr. Mastromarco 1994, 21-27, 47-48).

¹² In realtà la storicità del decreto di Siracosio è stata messa in dubbio da alcuni studiosi (cfr., ad es., Halliwell 1991, 59-63, e, più di recente, Trevett 2000): ma a mio av-

in vigore per un periodo relativamente breve, e che i poeti comici godettero di un'ampia libertà di parola non solo nei primi ma persino negli ultimi anni della guerra del Peloponneso, quando la situazione politica di Atene stava drammaticamente precipitando; e tuttavia resta il dato del varo dei due decreti, che prova, al di là di ogni ragionevole dubbio, che la parola comica poteva portare l'opinione pubblica ateniese su posizioni politiche che, per lo meno in particolari contesti storici, risultavano inaccettabili alla classe dirigente della *polis*.

Un'altra, limpida prova delle potenzialità 'eversive' del teatro comico è offerta dall'azione legale che Cleone promosse nel 426 contro Aristofane in seguito alla rappresentazione dei *Babilonesi*: è evidente che se il potente *leader* della democrazia radicale non esitò ad intentare un'azione legale contro il regista (Callistrato) o, più verosimilmente, contro il giovane commediografo, lo fece perché la rappresentazione della commedia aveva avuto un forte impatto politico sulla opinione pubblica ateniese.

2.

Si è detto che abbiamo notizia di una cinquantina di commediografi dell'*archaia*, e che, nella maggior parte dei casi, si tratta di poeti di cui si sono conservati pochi frammenti o addirittura il solo nome: per cui la nostra conoscenza della commedia attica si fonda principalmente, se non esclusivamente, sulla produzione conservata di Aristofane. Se è dunque vero che, nel proporre una ricostruzione storico-letteraria della commedia ateniese del quinto secolo, sarà opportuno guardarsi dal rischio di dare dell'*archaia* una lettura 'aristofanocentrica' – di ritenere cioè che quel fenomeno teatrale, ampio e complesso, si possa semplicisticamente identificare con l'esperienza poetica di un solo commediografo, anche se si tratta, molto verosimilmente, del suo più prestigioso esponente –, è altresì vero che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sarà prudente prendere posizione sulla questione del significato, 'politico' ovvero 'carnevalesco', dell'*onomastì komodeîn* a partire da una base solida, e cioè dalle undici commedie di Aristofane conservate per intero. Con la consapevolezza che le conclusioni a cui si perverrà riguarderanno solo il

viso restano convincenti gli argomenti addotti in favore della storicità da Sommerstein 1986.

ruolo che l'*onomastì komodeîn* ebbe nella produzione poetica di Aristofane.

In questa sede mi occuperò in particolare degli attacchi che il commediografo portò nei lenaici *Acarnesi* del 425 contro Lamaco, noto uomo d'armi ateniese che – come attesta Tucidide (4,75,2; 6,8,2; 49,1; 50,1; 101,6) – fu al fianco di Cleone nel sostenere una intransigente politica di guerra contro Sparta; e nei lenaici *Cavalieri* del 424 contro Cleone, l'uomo politico che, dopo la morte di Pericle e sino al 422, fu il *leader* della democrazia radicale ateniese.

Che nel personaggio aristofaneo di Lamaco si possa riconoscere l'archetipo di quella maschera comica del *miles gloriosus* che avrà nel Pirgopolinice plautino la sua espressione poetica più matura è stato negato anche di recente sul fondamento dell'osservazione che tra i due personaggi sono riconoscibili significative differenze: in particolare, (a) il Lamaco aristofaneo è un personaggio connotato 'politicamente' (così come si conviene a un tipo di commedia, l'*archaia*, che ha proprio nella rappresentazione della realtà della *polis* contemporanea uno dei motivi ispiratori della sua poetica), laddove i soldati della *nea* e della *palliata* sono 'apolitici'; (b) mentre Lamaco è privo dei tratti costitutivi del donnaiolo, una delle principali caratteristiche di Pirgopolinice e degli altri *milites* della *nea* e della *palliata* è la loro dichiarata passione per le donne¹³.

È tuttavia innegabile che nel Lamaco degli *Acarnesi* sono nitidamente riconoscibili alcuni dei tratti fondanti della maschera del *miles glorio-*

¹³ Per le differenze che intercorrono tra il Lamaco aristofaneo e il Pirgopolinice plautino, si veda Wüst 1950, 361-62. Per l'ipotesi che Lamaco rappresenti la prima, organica attestazione della maschera del soldato borioso, si veda Wysk 1921, e, più di recente, tra gli altri, Wehrli 1936, 101, Böhne 1968, 34-44, Hunter 1985, 66. Sulla maschera del soldato nella commedia greca e latina è d'obbligo il rimando a Hofmann/Wartenberg 1973 (dove però non si trova nemmeno un cenno al personaggio di Lamaco); e, più di recente, sulla figura del soldato nella *mesè* e nella *nea*, si veda Nesselrath 1990, 325-329. Che la maschera del *miles gloriosus* fosse presente già nei drammi perduti di Epicarmo è suggestiva ipotesi di Wysk 1921 (seguito da Körte 1921, 1225), che, allo stato attuale delle nostre conoscenze dell'opera del commediografo siracusano, risulta però priva di fondamento: cfr., da ultimo, Kerkhof 2001, 162-165. Giova ricordare che, al di fuori della produzione comica, un abbozzo della figura comica del *miles gloriosus* è rintracciabile già in Arch. fr. 114,1-2 W²: cfr. Degani 1987, 19.

*sus*¹⁴. A cominciare dal nome. È noto che i soldati della tradizione teatrale greco-latina hanno tutti un nome parlante: si pensi, ad esempio, al Pirgopolinice del *Miles gloriosus* plautino, ovvero al Cleostrato e al Polemone, rispettivamente, dell'*Aspis* e della *Perikeiromene* di Menandro, o, ancora, al Trasonide del *Misoumenos* menandro o, infine, allo Stratofane dei *Sicioni* di Menandro e del *Truculentus* di Plauto¹⁵. Ebbene, negli *Acarnesi* un primo, allusivo riferimento al nome di Lamaco viene fatto da Diceopoli ai vv. 269-270 (pragmētwn te ka' macîn / ka' Lamécwn φpallage...j), trecento versi prima che, al v. 572, il *miles*, su invito del coro (Lēmac', ... bo»qhson, v. 566), compaia per la prima volta sulla scena, armato di uno scudo, su cui campeggia la raffigurazione di una Gorgone, e con in testa un elmo sovrastato da un cimiero ricco di penne. Come mostra il contesto dei vv. 269-270, il nome di Lamaco, al plurale (Lamécwn), appare 'ricaricato' di un valore paretimologico: Lamécwn suona in tutta evidenza come un termine che, composto dalla forma accrescitiva la + il sostantivo macîn, potremmo rendere in italiano con "schifose battaglie"¹⁶. È dunque verosimile che Aristofane avesse individuato Lamaco come simbolo della guerra non solo perché egli era un noto uomo d'armi, ma anche perché il suo nome si prestava ad essere messo in relazione paretimologica con il verbo mēcesqai. D'altra parte che Lamaco fosse sentito come nome parlante è confermato dalla circostanza che il nome del padre, che da Tucidide (6,8,2) sappiamo essere

¹⁴ È significativo che Wüst – il quale, come si è detto nella nota precedente, ha ben messo in rilievo le differenze tra Lamaco e Pirgopolinice – affermi: "Daß trotzdem sich aus Lamachos, und zwar nur aus Lamachos, der Typus des Bramarbas entwickelt hat, ist sicher richtig; aber der Weg von Lamachos bis zum Pyrgopolinikes des Plautinischen miles ist weit" (Wüst 1950, 362). Per il riconoscimento di alcuni elementi in comune tra il Lamaco degli *Acarnesi* e il Pirgopolinice del *Miles gloriosus* (ad es., la collocazione, da parte dei due *milites*, delle proprie imprese belliche in contesti geografici lontani), si veda già Süß 1905, 45-48. Sul personaggio aristofaneo di Lamaco utili osservazioni in Cortassa 1988, MacDowell 1995, 67-71 e Bertelli 1999.

¹⁵ In particolare sui nomi di soldato con radice in gras-, si veda Arnott 1996, 249-50.

¹⁶ Per il nome di Lamaco al plurale, si veda anche il v. 1071 (detto dall'Araldo): „ἔ pñoi te ka' mēcai ka' Lēmacoi. Le forme accrescitrici con la-, di rado attestate in Aristofane, appartenevano ad "espressioni proprie delle classi umili – specialmente grossolanità – che l'Ateniese ben educato in generale evitava" (Hoffmann/ Debrunner/Scherer 1969, 114).

Senofane, venga mutato, al v. 1131, in Gorgaso, con il fine evidente di creare un altro gioco paretimologico con il nome della Gorgone, che, come si è detto, è la figura simbolica raffigurata sullo scudo di Lamaco¹⁷.

Un altro elemento fondante della maschera teatrale del *miles* è la sua sbruffoneria, il suo essere, plautinamente, *miles gloriosus*. Ebbene, anche Lamaco è un millantatore, come, subito dopo il suo ingresso scenico, viene puntualmente messo in evidenza da Diceopoli, il quale, ai vv. 588b-589, chiede al suo antagonista se le penne del suo cimiero siano di quelle di un uccello fantastico, “l’uccello-sbruffone”:

e„pš moi, t...noj pot
ÔrniqÔj [™]stin; «ra kompolakŰqou;¹⁸

E che la millanteria sia una ben marcata caratteristica di Lamaco è mostrato da quei passi in cui egli racconta, con toni palesemente esagerati, le sue imprese: reduce da una grottesca azione di guerra – in cui, come informa il Messaggero ai vv. 1178-1188, saltando maldestramente un fosso, ha preso una storta alla caviglia e si è rotto la testa –, al v. 1194 Lamaco afferma melodrammaticamente:

diÔllumai dorÔj ØpÔ polem...ou tupe...j

e al v. 1226 pervicacemente ribadisce:

lÒgch tij [™]mpšphgš moi di' Ństšwn ŃdurtE¹⁹.

¹⁷ Lo sgargiante equipaggiamento di Lamaco doveva di per sé avere un effetto negativo sugli spettatori, specie quelli favorevoli alla pace: come prova l’antepirrema della cosiddetta ‘seconda parabasi’ della *Pace* (vv. 1172-1190), in cui si stigmatizza la viltà del tassiarco, che, prima della battaglia, va fiero dei “suoi tre pennacchi” e del “mantello rosso sgargiante” (v. 1173), ma, quando ha inizio il combattimento, “è il primo a fuggire, come un rutilante ippogallo, scuotendo i pennacchi” (v. 1177s.). A proposito della viltà di Lamaco è significativo che sin dal v. 601 Diceopoli lo associ a “giovannotti che, come te, si imboscano (nean...aj d' oŰouj sŰ diadedrakÔtaj)”. Sull’antepirrema della ‘seconda parabasi’ della *Pace*, si veda ora Totaro 1999, 129-139.

¹⁸ Questo nome di uccello fantastico (kompolÊkuqoj) è stato forgiato da Aristofane su kompolakeŋ, un verbo tipico del linguaggio familiare, per il cui significato cfr. Tailardat 1965, 276 n. 7.

Ai vv. 1095-1142 ha luogo una scena molto istruttiva ai fini del riconoscimento del ruolo svolto da Lamaco negli *Acarnesi*²⁰. Dopo che, ai vv. 1073-1077, un araldo comunica al soldato l'ordine degli strateghi di armarsi e di partire alla volta dei passi nevosi minacciati da un'incursione di predoni beoti, e dopo che, ai vv. 1084-1093, un messaggero invita Diceopoli ad affrettarsi, "con la cesta e il boccale" (v. 1086), al sontuoso banchetto organizzato dal Sacerdote di Dioniso (vv. 1089-1093), Lamaco e Diceopoli si preparano a raggiungere le rispettive mete, dando luogo a una scena regolata da un serrato gioco di contrapposizioni (anche di tipo scenico), formalmente messo in rilievo dalla presenza della sticomitia: Lamaco, accompagnato da un servo che gli porta lo scudo (v. 1140) e le coperte ad esso fissate (v. 1136), parte alla volta dei confini con la Beozia, indossando l'elmo e la corazza (vv. 1132, 1134), impugnando la lancia (v. 1120) e mettendosi in spalla lo zaino (v. 1138), laddove Diceopoli, a sua volta accompagnato da un servo che porta la sporta contenente il pranzo (vv. 1137, 1142), lascia la scena per partecipare al banchetto organizzato dal Sacerdote di Dioniso, portando con sé il boccale (v. 1135) e indossando il mantello (v. 1139).

Nella scena 1095-1142 sono dunque riconoscibili due livelli di parodia: a livello formale, una burlesca derisione delle sticomitie tragiche; a livello contenutistico, Lamaco, l' "eroe Lamaco" (con l'espressione ὁ Λεμακ', ἡρώης, ai vv. 575, 578, Diceopoli si rivolge sarcasticamente al suo antagonista, comparso per la prima volta sulla scena), si configura come dissacrante caricatura degli eroi omerici: mentre il poeta epico celebra le splendide armature dei nobili guerrieri, Aristofane dà dell' "eroe" Lamaco una rappresentazione 'degradata', ché le piume del suo cimiero sono rosicchiate dalle tarme (v. 1111) e il suo scudo ha bisogno di essere oliato

¹⁹ Un ulteriore elemento che attesta la sbruffoneria di Lamaco è forse riconoscibile al v. 593, allorché il soldato si rivolge a Diceopoli arrogantemente in questi termini: ταυτ' ἰσγεῖς σὺ τὸν στρατηγὸν πτωχὸν ἐν;. Un'affermazione che – in quanto appare in contrasto con i vv. 1073s., in cui Lamaco è presentato in posizione subalterna rispetto agli strateghi – è stata variamente interpretata dagli studiosi, ma che a mio avviso non crea nessuna difficoltà se solo si tenga presente che una delle principali caratteristiche della 'maschera' del *miles*, in generale, e di Lamaco, in particolare, è appunto la sbruffoneria.

²⁰ Per una puntuale analisi di questa scena, si vedano almeno Harriott 1979 e Pellegrino 1993.

(v. 1128). Né va dimenticato che già ai vv. 581-589 l'uniforme di Lamaco era stata oggetto di un gioco di degradazione rispetto al modello esemplare dell'eroe epico: in quella scena lo scudo di Lamaco è adibito a recipiente in cui Diceopoli, turbato alla vista dell'uniforme del suo antagonista, vomiterà aiutandosi con una penna del cimiero del soldato. E va inoltre notato che nella scena 1095-1142 il cibo assume una particolare rilevanza, scenicamente messa in evidenza dalla comica contrapposizione tra lo squallido rancio di Lamaco e la raffinata cena di Diceopoli. Lamaco ordina infatti sali timati (v. 1099), cipolle (v. 1099) e un pezzo di baccalà stantio, avvolto in una foglia di fico (v. 1101): misere vivande che rivelano una condizione di vita precaria e indigente. Di contro Diceopoli ordina filetti di pesce (v. 1100), un pasticcio di cervello di porco (v. 1102), colombi e tordi (v. 1104), un intingolo a base di carne di lepre (vv. 1110, 1112), una salsiccia (v. 1119), dei panini abbrustoliti (v. 1123) e una focaccia, insaporita con formaggio e miele (vv. 1125, 1130): appetitosi manicaretti che, nell'immaginario del pubblico aristofaneo, si saranno configurati, alla luce di quella che era la difficilissima realtà economica del momento, come una vera e propria utopia gastronomica. A questa scena, caratterizzata dal motivo 'carnevalesco' della *grande bouffe*, segue, nel finale della commedia, una scena (vv. 1190-1234) in cui domina il motivo della *licenza sessuale*: Diceopoli ritorna dal banchetto in preda ai fumi del vino, e, sorretto da due procaci ballerine, irride Lamaco, che, a sua volta, ritorna ferito dopo lo scontro con i predoni beoti, sorreggendosi a due soldati.

In queste due grandi scene, con le quali si chiude la commedia, sono dunque riconoscibili i tratti distintivi di una gioiosa trasgressione 'carnevalesca': spinto dal bisogno di esorcizzare, sia pure momentaneamente, i timori, le incertezze, le preoccupazioni della vita dei suoi tempi (la commedia, giova ribadirlo, fu rappresentata nell'inverno del 425, quando correva il sesto anno dall'inizio di quella guerra che costava alla popolazione attica enormi sacrifici), Aristofane porta sulla scena due personaggi, Diceopoli e Lamaco, che sono espressioni 'polari' di un mondo utopico, in cui regnano le regole del 'Carnevale'.

Alla luce degli elementi che connotano la figura comica di Lamaco (nome parlante, sbruffoneria, degradazione parodica rispetto ai guerrieri dell'epica) sembra dunque lecito concludere che negli *Acarnesi* il

commediografo abbia inteso portare sulla scena una ‘maschera’ (quella del *miles gloriosus*) che dal personaggio storico Lamaco traeva ispirazione non solo perché era un noto militare, ma anche perché aveva un nome che, in virtù di uno di quei giochi paretimologici cari alla musa aristofanea, appariva pienamente adatto alla maschera comica del soldato. E se è vero che la maschera è manifestazione ‘carnevalesca’ per eccellenza, in quanto permette al commediografo di mutare la personalità di un personaggio storico, di trasformarlo in un’altra persona, si può allora concludere che, portando sulla scena degli *Acarnesi*, come ‘eroe negativo’, non il personaggio storico di Lamaco ma la sua ‘maschera’, Aristofane, in quella commedia, abbia inteso dare al suo *onomastì komodeîn* un significato non politico, ma ‘carnevalesco’: gli spettatori potevano così godere della satira che per il breve spazio della rappresentazione teatrale aveva come oggetto il soldato, ben consapevoli che quella ‘maschera’ comica nulla o ben poco aveva a che vedere con la persona storica di Lamaco che, verosimilmente seduto sui gradini del teatro di Dioniso, avrà anch’egli riso della sua versione ‘carnevalesca’, frutto della geniale fantasia comica di Aristofane.

Possiamo ora chiederci se anche per Cleone, l’uomo politico che più di tutti fu oggetto di attacchi personali da parte di Aristofane, si possa affermare che il commediografo portò sulla scena teatrale non tanto il personaggio storico quanto la sua maschera ‘carnevalesca’. Per dare una risposta a questa domanda, prenderò in esame i lenaici *Cavalieri*, la commedia più scopertamente anticleoniana, rappresentata nell’inverno del 424, pochi mesi dopo che il demagogo aveva ottenuto uno straordinario successo militare e politico, riuscendo a fare prigionieri, in seguito ad un’azione tanto temeraria quanto fortunata, i 292 soldati lacedemoni (di cui 120 spartati) assediati nell’isola di Sfacteria.

In questa commedia Cleone viene portato sulla scena nei panni di uno schiavo, che, ricorrendo ad ogni tipo di espedienti e mettendo in cattiva luce i suoi compagni di schiavitù, si propone di plagiare il padrone, Popolo, per impadronirsi del potere. Congruentemente con questa sua ‘maschera’ di schiavo, Cleone viene presentato con il nome parlante di Pafлагòn: si tratta, è appena il caso di ricordarlo, di un nome comune tra gli schiavi originari della Paflagonia, regione settentrionale dell’Asia Minore, ma che in questo caso specifico è, in tutta evidenza, paretimologica-

mente connesso con il verbo *paflēzein*, che indica, in senso figurato, l'eloquenza chiassosa di un oratore, e che dunque ben si attaglia a Cleone, l'oratore politico che, a stare alla testimonianza di Tucidide, era tū d»mJ par| polÝ pīanètatoj²¹. Un altro sicuro elemento 'carnevaresco' della maschera comica di Cleone emerge chiaramente nel finale della commedia, allorché si ha una giocosa, utopica inversione di ruoli tra il Salsicciaio e Paflagòn-Cleone: il Salsicciaio viene chiamato nel Pritaneo, dove, in seguito alla vittoria di Sfacteria, Cleone aveva da pochi mesi acquisito il diritto di pranzare a spese dello Stato; Paflagòn-Cleone viene invece mandato a vendere salsicce nel fetido mercato sito ai margini della città, dove prima esercitava il suo mestiere il Salsicciaio (cfr. vv. 1398-1401).

Ciò premesso, va tuttavia detto che tra la 'maschera' di Lamaco negli *Acarnesi* e la 'maschera' di Cleone nei *Cavalieri* esistono significative differenze. Se la 'maschera' comica di Lamaco non presenta caratteristiche che siano sicuramente attestate anche per il personaggio storico²², nella 'maschera' del Paflagòn è di contro riconoscibile una fitta trama di

²¹ 3,36,6; e si veda anche 4,21,3. Sul significato metaforico del verbo *paflēzein*, "ribollire", cfr. Taillardat 1965, 192 n. 2; e per una esauriente discussione dello pseudonimo cleoniano Paflagòn, si veda Landfester 1967, 16-18.

²² Fa forse eccezione la sua povertà, alla quale sembrano alludere le misere vivande che, nella scena 1097-1142, il soldato si prepara in vista della sua partenza per i confini della Beozia; povertà che, a stare alla testimonianza di Plutarco (*Alcibiade* 21,9; *Nicia* 15,1), costituiva un dato storico reale: cfr. Kahrstedt 1924, 538. Non escluderei tuttavia che la notizia di Plutarco fosse frutto di un autoschediasma originato proprio dalla su citata scena degli *Acarnesi*. In ogni caso, che la 'maschera' caricaturale di Lamaco, quale viene tracciata negli *Acarnesi*, non corrisponda, se non per aspetti marginali, alla figura storica del personaggio politico è mostrato dalla circostanza che, dopo essere stato attaccato anche nella *Pace*, in due commedie rappresentate dopo la sua valorosa morte a Siracusa nel 415/14, Lamaco viene presentato in una luce pienamente positiva: nella parabasi delle *Tesmofoiazuse*, ai vv. 839-841, il corifeo si chiede infatti con sdegno come sia possibile che la madre di Iperbolo sieda accanto a quella di Lamaco; e nelle *Rane*, al v. 1039, Eschilo afferma che tra i molti uomini valorosi educati dalla poesia di Omero va annoverato anche "un eroe come Lamaco". È in particolare notevole che Lamaco – il quale in *Acarnesi* 595 viene c o n t r a p p o s t o a Diceopoli che si autoproclama pol...thj crhstōj – in *Tesmofoiazuse* 832 viene presentato come Ξndra crhstōn tí pōlei.

allusioni, più o meno esplicite, al suo personaggio storico²³. Per cui mi sembra si possa fondatamente affermare che nei *Cavalieri* Aristofane non mirava a fare oggetto dei suoi attacchi Paflagòn in quanto ‘maschera’ carnevalesca del demagogo, ma Cleone in quanto personaggio storico: un caso, quello della ‘maschera’ di Paflagòn, che mostra esemplarmente che “la distanza istituita grazie alla maschera e al costume comico fra ‘messa in dramma’ e realtà non sempre era sufficiente”²⁴.

Un altro passo a mio avviso interessante ai fini del riconoscimento del significato dell’attacco portato al demagogo da Aristofane nei *Cavalieri* è il corale dei vv. 973-996, in cui il commediografo evidenzia due motivi tipici della sua satira anticleoniana, l’ignoranza e la corruzione dell’uomo politico:

Dolcissima sarà la luce del giorno per gli abitanti della città e per i suoi visitatori, se Cleone morrà. Eppure, nel bazar dei processi, ho ascoltato dei vecchi, molestissimi, ribattere che se lui non fosse divenuto potente in Città, non avremmo posseduto due arnesi utili: il pestello e il mestolo. Ma anche per questo ammiro la sua cultura da somaro: coloro che da ragazzi andavano a scuola con lui dicono che spesso accordava la lira solo nell’armonia dorica e non voleva impararne altre. E allora il maestro di cetra, infuriato, gli ordinava di andar via: ‘questo ragazzo’, diceva ‘impara solo l’armonia dor...ata!’.

Da taluni studiosi²⁵ è stata notata la circostanza che, al v. 976, il commediografo faccia, per l’unica volta in tutta la commedia, il nome storico di Cleone, senza ricorrere al nome della sua ‘maschera’, quel Paflagòn, che, nel corso della rappresentazione dei *Cavalieri*, gli spettatori sentivano pronunciare dagli attori per ben venticinque volte. Questa circostanza risulta a mio avviso particolarmente significati-

²³ Basterà ricordare i nove, puntuali riferimenti che, nel corso della commedia, sono fatti all’impresa di Sfacteria: cfr. vv. 54-57, 280s., 393s., 709, 766, 794-796, 844-846, 1052s., 1404s. A questo ‘gioco’ di riconoscimento che, a proposito della ‘maschera’ del Paflagòn, il commediografo instaura con il suo pubblico alluderà verosimilmente il Servo I quando, ai vv. 230-233, preannunciando il primo ingresso scenico di Paflagòn, dice al Salsicciaio: “Non temere. La maschera non gli rassomiglia: per la paura, nessuno dei fabbricanti di maschere ha voluto raffigurare le sue sembianze. Ma sarà riconoscibile: il pubblico è intelligente”.

²⁴ Calame 1991, 170.

²⁵ Cfr., ad es., Neil 1901, 137, e ora Silk 2000, 188 n. 65.

va ove la si raffronti con un altro dato che emerge dall'analisi delle altre tre commedie conservate intere che Aristofane compose e rappresentò quando Cleone era in vita, e cioè *Acarnesi*, prima redazione delle *Nuvole*, *Vespe*²⁶. In queste tre commedie, il nome storico del demagogo viene fatto nove volte²⁷ in segmenti, più o meno estesi, di testo extra-drammatico, di testo cioè avulso dalla trama della commedia, secondo la seguente tipologia:

- (a) in passi di parabasi ovvero di 'seconda parabasi' in cui si fa riferimento a eventi di cui Cleone è stato (o potrebbe essere) protagonista: è il caso di *Acarnesi* 659-664, *Nuvole* 584-587, 591, *Vespe* 1284-1291;
- (b) in contesti 'metateatrali' in cui un personaggio allude, più o meno scopertamente, a fatti teatrali in cui Cleone è stato implicato ovvero sarà (o non sarà) implicato: è il caso di *Acarnesi* 5-8 (dove è verosimile che Diceopoli ricordi una scena dei *Babilonesi* nella quale il *leader* della democrazia radicale era costretto a vomitare cinque talenti estorti agli alleati); di *Acarnesi* 299-301 (dove il Corifeo preannuncia che agli agoni lenaici dell'anno successivo sarà rappresentata una commedia in cui farà di Cleone "suole per i cavalieri"); e di *Vespe* 62 (dove il servo prologante Santia nega che Cleone possa essere oggetto di attacchi nella commedia che si sta rappresentando);
- (c) in passi in cui un personaggio, rotta l'illusione scenica, si rivolge direttamente agli spettatori per parlare di fatti storici di cui Cleone è stato protagonista: si pensi alle due celeberrime tirate con cui Diceopoli, ai vv. 377-382 e 497-508 degli *Acarnesi*, ricorda il violentissimo attacco che contro di lui portò il demagogo l'anno precedente, dopo la rappresentazione dei *Babilonesi*.

Gli altri otto passi nei quali viene fatto esplicitamente il nome di Cleone riguardano contesti che rientrano organicamente nella trama della commedia. E si tratta, in tutti gli otto casi, di contesti tratti dalle *Vespe*, una commedia in cui il demagogo gioca, malgrado la dianzi ricordata

²⁶ Da morto, Cleone viene esplicitamente ricordato per nome – oltre che in *Nub.* 549 (per cui si veda la nota successiva) – tre volte: in *Pac.* 47 e *Ran.* 569, 577.

²⁷ *Ach.* 6, 300, 377, 502, 659; *Nub.* 586, 591; *Vesp.* 62, 1285; e si veda anche *Nub.* 549, che fa però parte della nuova parabasi, composta quando Cleone era già morto.

affermazione del Servo al v. 62, un ruolo di primo piano, ben messo in rilievo anche dai nomi parlanti dei due protagonisti, Filocleone e Schifacleone. Ebbene, in questi otto passi delle *Vespe*, ci troviamo dinanzi a contesti in cui si fa riferimento al ruolo storico-politico che il demagogo svolge nella *polis*: nei vv. 197, 242, 409, 596, 759 si allude al suo ruolo di protettore dei giudici, e nei vv. 1220, 1224, 1237 è presentato come un simposiasta, nei cui interventi sembra lecito riconoscere un'eco delle sue mire di censurare la produzione teatrale di Aristofane²⁸.

In definitiva, alla luce dei dati emersi ritengo si possa fondatamente affermare che nelle commedie aristofanee il nome di Cleone viene fatto esplicitamente in passi avulsi dal contesto 'carnevalesco' della trama comica ovvero in passi che, pur organicamente inseriti nella trama della commedia, fanno riferimento al ruolo storico-politico svolto dal demagogo. Stando così le cose, sembra a me lecito prospettare l'ipotesi che l'*onomastì komodeîn* anticleoniano avesse una valenza seria, e, almeno in alcuni casi, si prestasse, in quanto avulso dal contesto 'carnevalesco' della trama comica, a una fruizione extra-teatrale di tipo politico²⁹. Se è vero infatti che una commedia ateniese del quinto secolo era di norma destinata principalmente alla rappresentazione nel teatro di Dioniso, in occasione degli agoni teatrali lenaici o dionisiaci, ovvero nei teatri dei demi, è altresì vero che una diffusione extra-teatrale, in occasioni pubbliche o private, potevano avere, dopo la rappresentazione, alcuni pezzi agevolmente 'estrapolabili' dall'originario contesto drammaturgico. È quanto attestano i vv. 529s. della parabasi dei *Cavalieri* a proposito delle odi di una commedia di Cratino, gli *Eunidi* (ovvero le *Eumenidi*: cfr. fr. 70 K.-A.): "nei simposi non si cantava altro che 'Dorò dai calzari di ... fico' e 'artefici di ben orditi inni' "; una testimonianza particolarmente preziosa, perché, pur riguardando la sola commedia di Cratino, prova indirettamente che la pras-

²⁸ Cfr. Mastromarco 1994, 47. I vv. 1220, 1224, 1237 fanno parte di un contesto (vv. 1219-1248) in cui si descrive un simposio extra-scenico (su cui si veda Storey 1995, 20-22).

²⁹ Naturalmente ad analoghe conclusioni si può pervenire per quei passi (come i parabatìci vv. 1031-1035 delle *Vespe* e 754-758 della *Pace*), in cui l'attacco a Cleone, sia pure portato dal commediografo in termini allusivi, risultava del tutto chiaro agli spettatori.

si di cantare fuori dal teatro pezzi corali di commedia doveva essere molto diffusa. Un esempio di tale prassi mi sembra si possa individuare in un corale delle *Moire* di Ermippo (il fr. 47 K.-A.), incentrato sull'*onomastì komodeîn* di Pericle, e tramandato da un passo della plutarchea *Vita di Pericle*, da cui si apprende che molti degli avversari del *leader* della democrazia ateniese

lo incalzavano con minacce e accuse, mentre contro di lui i cori cantavano *canzoni* (°smata) beffarde e ingiuriose, che schernivano la sua strategia, dicendo che era un vigliacco e che abbandonava ai nemici le sorti della regione. E già si levava ad attaccarlo Cleone, il quale, sfruttando il malcontento dei cittadini, si apriva la strada alla conquista del popolo ateniese, come attestano questi versi anapestici di Ermippo [fr. 47 K.-A.]: ‘O re dei Satiri, perché mai non vuoi prendere l’asta, ma soltanto discorsi terribili offri per la guerra, e hai in te l’anima di un Telete? E se su dura pietra un pugnale si affila, tu batti i denti per la paura, morso dal feroce Cleone’ (33,7-8).

Se dunque gli avversari di Pericle facevano uso di ogni tipo di attacco al fine di destabilizzare politicamente il potere del grande statista, non si vede perché non potessero utilizzare a tale fine anche pezzi comici che, come nel caso del corale delle *Moire*, miravano ad attaccare politicamente Pericle; e dal momento che il corale delle *Moire* era agevolmente ‘estrapolabile’ dalla trama della commedia³⁰, non si vede perché, dopo la rappresentazione della commedia, esso non dovesse essere destinato, al pari delle odi della dianzi ricordata commedia di Cratino, anche a una fruizione *extra teatrale*, a fini di lotta politica.

Ebbene, per tornare al corale 973-996 dei *Cavalieri*, è a mio avviso del tutto probabile, se non certo, che gli avversari politici del demagogo lo facessero circolare con successo in occasioni pubbliche o private: e di qui la necessità che in quel brano – che il commediografo sapeva destinato anche ad una circolazione autonoma, successiva alla rappresentazione della commedia – fosse fatto, eccezionalmente, il nome storico di Cleone, e non quello della sua ‘maschera’³¹. E analogamente altri brani aristo-

³⁰ Che il corale delle *Moire* fosse ‘estrapolabile’ dalla trama della commedia mostra di ritenere già Schwarze, allorché nota che il fr. 47 K.-A. è “ein in sich geschlossenes Rügelied ohne direkten Handlungsbezug” (Schwarze 1971, 105).

³¹ Questa ipotesi era stata prospettata già da Rogers 1910, 137.

fanei tra quelli dianzi ricordati si saranno ottimamente prestati, dopo la rappresentazione della commedia di origine, a circolazioni autonome di tipo politico. Esempio lo *pnigos* della parabasi vera e propria degli *Acarnesi*, che suona come una sorta di ‘slogan’ anticleoniano (vv. 659-664):

E Cleone ordisca, escogiti ogni sorta d'intrigo contro di me. Il bene e la giustizia mi saranno alleati, e io non sarò mai sorpreso ad agire verso la Città come lui:
da vigliacco e schifoso rottinculo (deilōj ka[^] lakat-
apūgwn).

D'altra parte che l'*onomastì komodeîn* di Aristofane contro Cleone non si esaurisse nell'occasione effimera, ‘carnevalesca’, della rappresentazione teatrale, ma avesse una valenza ‘seria’ è mostrato dai seguenti passi, ai quali mi limito ora a fare qualche cenno: innanzitutto, i vv. 377-382 e 497-508 degli *Acarnesi*, nei quali, come si è detto, il commediografo ricorda il violento scontro con Cleone dell'anno precedente; e poi, i vv. 1029-1037 della parabasi delle *Vespe*, che saranno puntualmente ripresi nella parabasi della *Pace*, ai vv. 748-760. In questi ultimi due contesti, il commediografo rappresenta lo scontro con Cleone in termini di una vera e propria guerra (poleme^s, *Vesp.* 1037; mēcomai, polem...zwn / čntecon, *Pac.* 754, 759s.), vantandosi di aver affrontato, “coraggiosamente” (qrasšwj, *Vesp.* 1031) e “senza timore” (cfr. oŭ fhsin de...saj, *Vesp.* 1036; oŭ katšdeis', *Pac.* 759), le “minacce” (kčpeilj, *Pac.* 753), con tutta evidenza di carattere politico, del demagogo; e si vanta inoltre di aver attaccato non uomini comuni (čnqrèpoij, *Vesp.* 1029) né tantomeno “singoli omiciattoli o donne” (oŭk „diètaj čnqrwp...skouj ... oŭdē gunačkaj, *Pac.* 751), ma, novello Eracle (čll' `Hraklšouj Ńrg»n tin' œcwn, *Vesp.* 1030 = *Pac.* 752), il mostruoso Cleone (*Vesp.* 1031-1035 = *Pac.* 754-758):

e quando cominciò a rappresentare commedie, non attaccò comuni mortali, ma, con un ardore degno di Eracle, attaccò mostri immani, coraggiosamente scontratosi, sin dall'inizio, con la belva dai denti aguzzi, dai cui occhi di Cinna lampeggiavano tremende saette, e cento teste di adulatori maledetti le leccavano tutto intorno la testa; ed aveva voce di torrente che genera distruzione, e fetore di foca, e testicoli sozzi di Lamia, e sedere di cammello.

E, a proposito dei versi ora citati delle parabasi delle *Vespe* e della *Pace*, va messo in rilievo che sarà stato proprio l'autoritratto eroico sapientemente tracciato nella parabasi delle *Vespe*, ed enfaticamente ripreso nella parabasi della *Pace*, ad aver ispirato la vena comica di commediografi rivali (quali Amipsia, Aristonimo, Platone comico e Sannirione), che, volgendo in ridicolo il paragone che Aristofane aveva orgogliosamente istituito tra la sua persona ed Eracle, l'eroe *philanthropos* e *philoponos* per antonomasia, affermarono che Aristofane era nato "il quarto del mese", e cioè nel giorno natale del figlio di Zeus e Alcmena³². È del tutto evidente che l'irridente presa in giro da parte dei vari Amipsia, Aristonimo, Platone comico e Sannirione non avrebbe avuto senso se quei versi aristofanei non fossero stati sentiti e presentati dal loro autore come espressione di un serio impegno politico contro Cleone.

Per concludere. Dai passi aristofanei dianzi analizzati mi sembra che emerga chiaramente come negli *Acarnesi* e nei *Cavalieri* – due commedie lenaiche rappresentate a distanza di un anno l'una dall'altra, e nelle quali sono portati sulla scena due importanti personaggi politici contemporanei, Lamaco e Cleone, nei panni, rispettivamente, di un militare borioso e di un servo infido – l'*onomastì komodeîn* assolve, in un caso, un ruolo preminentemente 'carnevalesco', e, nell'altro, un ruolo principalmente, se non esclusivamente, 'serio'. In definitiva, per quanto riguarda l'uso dell'*onomastì komodeîn* nella produzione del 'primo' Aristofane, mi sembra lecito affermare che, accanto a caratteristiche proprie di una letteratura 'carnevalizzata', esso presenta caratteristiche proprie di un serio impegno poetico-politico. D'altra parte, è proprio sulla mistione di elementi serio-comici che si fonda la poetica aristofanea, come lucidamente dichiara lo stesso commediografo per bocca del coro delle *Rane* (vv. 388-393):

possa io dire molte cose ridicole (gšloia) e molte serie (spoudaα), e, dopo aver riso (pa...santa) e beffato (skèyanta) in modo degno della tua festa, essere coronato vincitore.

³² A proposito del significato del paragone di Aristofane con Eracle rimando a Mastromarco 1989.