

LEONARDO FIORENTINI

***Modalità esecutive del nuovo ditirambo:
Cinesia choroktonos in Stratt. fr. 16 K.-A.*** *

Del ditirambografo Cinesia (PA 8438)¹ non è sopravvissuto pressoché nulla: restano un titolo, *Asclepio* (PMG 774), e un paio di epiteti (PMG 775 e 776)². Eppure, come è noto, il poeta ha rivestito un ruolo non secondario per la storia del genere ditirambico nel contesto del teatro ateniese a cavallo fra V e IV sec. a.C. Per avanzare alcune riflessioni sull'attività di Cinesia, è pertanto necessario rivolgersi verso testimonianze che in qualche modo ne discutono personalità e caratura artistica. Fra gli strali che hanno colpito Cinesia dal versante comico, un posto di rilievo spetterà alla perduta commedia *Cinesia*³ di Strattide (V-IV a.C.), opera che dei tratti tipicamente comici più aggressivi avrà interpretato almeno l'appariscente e riconoscibile ὄνομαστὶ κωμωδεῖν, se è vero che l'intero dramma aveva per bersaglio Cinesia⁴. Della *pièce* strattidea ben poco rimane per farsi un'idea anche vaga dei mezzi e dei modi con cui il tema sarà stato messo in scena, e tuttavia rimane l'aggettivo χοροκτόνος, di cui il commediografo Strattide gratificò il poeta (fr. 16 K.-A. cit. *infra*). Può valere la pena di ritornare qui⁵ su questa formazione, dal momento che essa si colloca in una commedia che avrà privilegiato un (inevitabile) dialogo interpoetico e verisimilmente

* Ho discusso queste osservazioni con Angela Maria Andrisano, Camillo Neri, Vinicio Tammaro e Marco Ercoles che qui ringrazio.

¹ Quanto mai oscura è la testimonianza offerta da Aristot. *Didasc.* fr. 445 G. = 629 R. (ex *schol.* Ar. Av. 1379), secondo cui sarebbero esistiti due personaggi evidentemente illustri di nome Cinesia (ὁ δὲ Ἀριστοτέλης ἐν ταῖς Διδασκαλίαις δύο φησὶ γεγονέναι. Σύμμαχος οὕτως). La notizia non trova ulteriori conferme e, come osserva opportunamente MAAS (1921, 479), in fin dei conti «der zweite Kinesias des Aristoteles bleibt also unbestimmbar» (sulla questione dei due Cinesia cf. anche le osservazioni di WEIL – REINACH [1900, 120-2]).

² Ath. XII 551d Φθιώτην Ἀχιλλέα (Stratt. fr. 17 K.-A.) αὐτὸν καλῶν (*scil.* Strattis) διὰ τὸ ἐν τῇ αὐτοῦ ποιήσει συνεχῶς τὸ Φθιώτα λέγειν (PMG 775); Erotian. ρ 5 p. 75, 8-12 N. ῥαιβοειδέστατον· καμπυλώτατον. ῥαιβὸν γὰρ καὶ γαῦσον τὸ στρεβλὸν λέγεται. καὐτὸς δὲ πού φησι· καμπυλώταται δὲ ἀνθρώπου πλευραὶ εἰσι, ῥαιβοειδέα τρόπον. ἴπλασιῶν δ' ἐπὶ τοῦ κατὰ τι μὲν κοίλου, κατὰ τι δὲ καμπύλου, ὡς Κινησίας τάσσει τὴν λέξιν, da cui Bergk seguito da Page (PMG 776) dedusse che dell'aggettivo semplice si servì Cinesia: avrei qualche perplessità (si vedano i tentativi di correzione di NACHMANSON [1917, 167s.]), sebbene non sia questa la sede per ridiscutere il testo. Una vittoria di Cinesia pare attestata in IG II/III² 3028 (IV sec. a.C.).

³ Per titoli simili cf. ORTH (2009, 101 e n. 153): si pensi al *Conno* di Amipsia.

⁴ Si veda *schol. vet.* Ar. *Ran.* 404 Ch. citato *infra*. εἰς ὃν (*scil.* Κινησίαν) καὶ ὅλον δράμα γέγραφε, osserva Ath. XII 551d, nonché similmente Harp. p. 178, 2 Dind. = κ 59 K., che con discreta probabilità dipendono da una fonte comune. Non appaiono convincenti le argomentazioni di LETROUT (1989), il quale suppone una dipendenza di Ateneo da Arpocrazione: non si riesce infatti a capire il caso di Ath. XI 486d, in quanto il testo dei *Deipnosofisti* è molto simile, e a tratti addirittura identico, a quello di Arpocrazione, salvo per il fatto che il Naucratica aggiunge un passo aristofaneo (Pax 143) del tutto assente in Arpocrazione (cf. ZECCHINI [2000, 154]), ciò che induce a mettere in dubbio che Ateneo copi da Arpocrazione, perché si dovrebbe in tal caso sospettare che egli integrasse con la citazione da Aristofane la sua fonte, magari impiegandone un'altra secondaria. A ciò aggiungeremmo un frammento di Crizia (VS 88 B 35 = FHG II 69) che gode di una citazione più estesa in Ateneo (X 486e) rispetto ad Arpocrazione (p. 196, 9 Dind. = λ 31 K.): se ne deve dedurre dunque che Arpocrazione dipenda da Ateneo? Saremmo inclini a dubitare anche di questa ipotesi. Il fatto che su alcuni argomenti Ateneo e Arpocrazione citino gli stessi autori nello stesso ordine e si servano di frasi di raccordo molto simili quando non addirittura identiche, più che con derivazioni dirette dell'uno dall'altro, si può forse meglio giustificare postulando una fonte comune, che potremmo tentativamente identificare in Panfilo.

⁵ Sui frammenti superstiti del *Cinesia* cf. MERIANI (1995), cui si farà ancora riferimento; e ora il commento di ORTH (2009, 100-29).

interperformativo con l'attività del ditirambografo. Tanto trasparente nelle sue componenti⁶ quanto foriera – come cercheremo di mostrare – di una compressione di significati, la qualifica di χοροκτόνος ci sembra agevolare qualche considerazione su alcuni tratti performativi del nuovo ditirambo, anche alla luce di quanto si può ricavare da alcuni elementi contestuali, tra cui in particolare un frammento di Teleste (*PMG* 805b).

La testimonianza antica

Il passo in cui il Coro degli Iniziati delle *Rane* nel corso dell'invocazione a Iacco si lamenta dei propri miseri costumi (vv. 404-7 *σὺ γὰρ κατεσχίσω μὲν ἐπὶ γέλωτι / κάπ' εὐτελείᾳ τόδε τὸ σανδαλίσκον / καὶ τὸ ῥάκος, / κάξηῦρες ὥστ' ἀζημίους παίζειν τε καὶ χορεύειν*)⁷ offre il destro a una lunga nota esegetica nella quale si fa peraltro appello all'autorità di Aristotele (*schol. vet. Ar. Ran.* 404 Ch.): ἔοικε δὲ παρεμφαίνειν ὅτι λιτῶς ἤδη ἐχορηγεῖτο τοῖς ποιηταῖς. **RVValt.ΘEBarb(Ald)** ἐπὶ γοῦν τοῦ Καλλίου τούτου φησὶν Ἀριστοτέλης (*Didasc. fr.* 447 G. = 630 R.) ὅτι σύνδου ἔδοξε χορηγεῖν τὰ Διονύσια τοῖς τραγωδοῖς καὶ κωμικοῖς· ὥστε ἴσως ἦν τις καὶ περὶ τὸν Ληναϊκὸν ἀγῶνα συστολή **VΘEBarb(Ald)**, χρόνῳ δ' ὕστερον οὐ πολλῶ τι καὶ καθάπαξ περιεῖλε Κινησίας τὰς χορηγίας· ἐξ οὗ καὶ Στράτις ἐν τῷ εἰς αὐτὸν δράματι ἔφη

σκηνη μὲν < > τοῦ χοροκτόνου Κινησίου⁸

La notizia è complessivamente chiara: sotto l'arcontato di Callia (406-405 a.C., lo stesso nel quale le *Rane* andarono in scena) Aristotele colloca la sincoregia alle Dionisie per tragedie e commedie; una simile disposizione sarebbe valsa forse (ἴσως) anche per l'agone lenaico; dopo qualche tempo Cinesia avrebbe abolito del tutto (καθάπαξ) le coregie⁹. Sebbene i contenuti siano chiari, l'informazione appare poco o per nulla compatibile se rapportata alle altre fonti sulla pratica della sincoregia. È possibile che all'inizio dell'arcontato di Callia, date le difficoltà in cui Atene versava, ci fosse stata una disposizione finanziaria per alleggerire chi sopportava l'onere di essere

⁶ Si veda comunque *infra* pp. 173s.

⁷ «Tu per farci deridere o per turcheria lacerato hai questo mio sandalo la povera veste: hai trovato il modo di farci danzare e divertire senza rimmetterci» (trad. MARZULLO [2003⁴, 837]).

⁸ Testimoniato dal solo V. Non ci interessa in questa sede la lacuna, ma per completezza riportiamo comunque i principali tentativi degli studiosi moderni: σκηνη μὲν τοῦ χοροκτόνου Κινησίου V : σκλῆναι μετὰ τοῦ χοροκτόνου Κινησίου FRITZSCHE (1845, 196, scil. Sannyrio comicus): σκευὴ μὲν οὖν χοροκτόνου Κινησίου Hermann «WJ» CX (1845) 78: σκηνη μὲν ἐστὶν ἡδε τοῦ χοροκτόνου / Κινησίου MEINEKE (1857, 53s.): σκηνη μὲν ἡδε τοῦ χοροκτόνου θεοῦ / Κινησίου COBET (1858, 10) cl. Soph. *El.* 6s. αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ / ἀγορὰ Λύκειος (prob. Kaibel ap. K.-A., addens «nec praestat αὕτη pro ἡδε»; contra KOCK (1880, 716): «at quis deus σκηνην habet?») | cf. *schol. vet. Ar. Ran.* 153e Ch. (*Suda* π 3225 A.) ὁ Κινησίας ἐπραγματεύσατο κατὰ τῶν κωμικῶν ὡς εἶεν ἀχορήγητοι.

⁹ Dell'attività politica di Cinesia si conosce il suo intervento a favore del tiranno di Siracusa nel 390 a.C.: cf. da ultimo ORTH (2009, 110 e n. 171).

corego alle Dionisie urbane (la sincoregia è una prassi ben nota per le Dionisie rurali)¹⁰. È pressoché sicuro che la sincoregia fosse limitata pertanto a quel solo anno¹¹. Non esistono prove che suffraghino la notizia secondo cui la pratica potrebbe essere stata adottata alle Lenee, e ci si potrà legittimamente chiedere se l'informazione sia semplicemente autoschediastica, visto che le *Rane* andarono in scena proprio alle Lenee¹², circa due mesi prima delle Dionisie. Possibilista Sommerstein (1996, 192), secondo cui l'apparente silenzio di Aristotele non implica l'infondatezza della notizia sulle Lenee. Da escludere, direi, il fatto che Cinesia abolisse del tutto (καθάπαξ) la coregia comica, ben nota – come del resto quella tragica – ancora ad Arist. *Ath.* 56, 3¹³. L'informazione su un simile intervento appare anch'essa autoschediastica e potrebbe intrattenere qualche relazione con la notizia secondo cui Cinesia si sarebbe adoperato per danneggiare i poeti comici privandoli della coregia (*schol. vet. Ar. Ran.* 153e Chantry: ὁ Κινησίας ἐπραγματεύσατο κατὰ τῶν κωμικῶν ὡς εἶεν ἀχορήγητοι). La menzione del frammento di Strattide a esclusiva riprova di quanto argomentato nello scolio diviene priva, insomma, di concreti supporti. Certo, si potrà osservare che, come non abbiamo conferma delle informazioni su Cinesia contenute nello scolio, non ci sono nemmeno elementi che ci liberino definitivamente dalla possibilità di un tentativo da parte del ditirambografo di modificare la disciplina della coregia. A fronte di una simile situazione, possiamo ipotizzare che Cinesia promosse un intervento di natura senza dubbio diversa rispetto all'abolizione *tout court* dell'istituzione, un intervento estemporaneo, in sostanza, di cui non è possibile cogliere i termini, ma che potrebbe essere stato recepito e deformato da Strattide in qualche punto della sua commedia, quindi frainteso nella sua natura di sistematica beffa e di lì in qualche modo penetrato nell'esegesi antica (e poi bizantina), che riteneva di reperirne traccia in χοροκτόνος¹⁴: la neoconiazione, se così stessero le cose, si rivelerebbe (intenzionalmente?) ambigua.

¹⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1968², 86s., trad. it 1996, 119s.), nonché WILSON (2000, 265 e 379 n. 2).

¹¹ Cf. CAPPS (1943); WILSON (2000, 265 e 379 n. 2). Ulteriori prove in tal senso, inoltre, sembrano derivare dalla ventunesima orazione di Lisia, il cui cliente era corego di una commedia nel 402 a.C. WILSON (2000, 379 n. 2) ricorda Dem. 20, 23 (del 355 a.C.), da cui si ricava che la sincoregia a livello urbano era impopolare e inusuale; in generale, per le norme degli agoni comici in tempi di ristrettezze economiche cf. MASTROMARCO (1975 e 1978).

¹² Per poi essere eccezionalmente replicate in virtù della loro parabasi (*Arg.* I rr. 37-40 et III rr. 28-31 Wilson). Sulla questione cf. almeno SOMMERSTEIN (1996, 21-3).

¹³ MAIDMENT (1935, 2-4, ricordato da MERIANI [1995, 30]) ha ipotizzato che in realtà lo scoliaste faccia confusione fra coregia e sincoregia, e che pertanto a Cinesia si debba l'abolizione della sincoregia comica, ciò che «avrebbe provocato, *de facto*, la progressiva subordinazione del coro nel periodo successivo». Del resto, Platonio (*Diff. com.* p. 34, 23-7 Perusino) individuava anche nelle difficoltà economiche una causa della progressiva riduzione della componente corale nelle commedie. L'ipotesi è dunque allettante ma, in fin dei conti, non dimostrata.

¹⁴ Così, invece, ORTH (2009, 112): «Der Kommentator der *Frösche*, auf den das Scholion zurückgeht, benutzte eine Darstellung der Entwicklung der Komödie, in der neben Aristoteles auch die Stücke der Dichter der Alten Komödie selbst verwendet wurden (wobei die Interpretation der Komödienstellen zu einem gewissen Grad spekulativ und fehlerhaft war)».

Contestualmente, e soprattutto, non ci pare vada esclusa affatto la possibilità che il senso da attribuire all'aggettivo χοροκτόνος possa essere ricercato con più profitto al di fuori della sfera istituzionale, più precisamente in quella artistica.

Se ci si orienta in questa direzione, il secondo elemento del composto va messo in relazione con l'analogia valenza di (δια)φθείρειν¹⁵. Come fa notare Kugelmeier (1996, 211), nel noto frammento di Ferecrate 155, 10 K.-A., su cui avremo modo di tornare, la Musica a proposito di Cinesia impiega ἀπολώλεκε nel senso di "rovinare"¹⁶, come al v. 15 dove si legge, appunto, διέφθορεν¹⁷. Si rivela più problematico, invece, capire a cosa si riferisca esattamente la componente χορο- e quindi in quale misura vada inteso lo σκῶμμα di Strattide.

Questioni musicali

«Choricida cur Cinesias vocetur nescio; quae scholia narrant ex ipsa Strattidis fabula sumpta sunt eaque perperam fortasse intellecta; fort. haec erat causa quod singulis choreutis [...] graviores partes dare solebat quam choro universo» commentava Kaibel, fornendo un'elegante traduzione latina dell'appellativo χοροκτόνος in una delle sue note, ora disponibili nell'edizione di Kassel e Austin. Lo studioso, in sostanza, riteneva che l'appellativo intendesse stigmatizzare l'inclinazione ad affidare ai solisti parti piuttosto ampie (e difficili) pur nell'ambito di una composizione tradizionalmente concepita per un'esecuzione corale. Credo non si rischi di attribuire a Kaibel più di quanto dica se si suppone che egli avesse in mente, nel parlare di brani a solo, anche le ἀναβολαί: l'inserzione di elaborati canti solistici nel ditirambo è notoriamente attestata per Melanippide¹⁸, ed era senz'altro una soluzione adottata anche da Cinesia, secondo quanto si può ricavare da Aristofane. In *Av.* 1383-1385 lo stesso Cinesia, per l'occasione *dramatis persona*, chiede ali a Pisetero per poi volare a prendere nuove ἀναβολαί (ὕπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι

¹⁵ Per cui cf. Hsch. β 1199 e 1200 L. βροτολιγέ· ἀνθρωποφθόρε (Hom. E 31), βροτολιγός· ἀνθρωποκτόνος **vg(AS)** αἰμοφθόρος (Hom. E 518), nonché Eust. *Il.* 183,26 πρὸς τοῦ [πενθεροφθόρου] Πέλοπος [ὁ πρὶν γαμβροκτόνος] che ricorda Lyc. 161.

¹⁶ Che peraltro può adattarsi alla resa dei doppi sensi osceni presenti nel frammento.

¹⁷ Cf. lo stesso KUGELMEIER (1996, 212 n. 365).

¹⁸ Si è a lungo discusso su che cosa sia da intendersi con ἀναβολή, soprattutto in relazione al nuovo ditirambo. Al termine di un'analisi approfondita, COMOTTI (1989, 115) osserva: «l'*anabolé* ditirambica doveva essere una introduzione in versi liberi da responsione, cantata da un solista, che presentava argomenti diversi da quelli di carattere mitologico e narrativo del canto corale, argomenti certamente legati all'occasione del canto e all'attualità» (su cui cf. in particolare KUGELMEIER [1996, 225s.]). Aristotele, nella *Retorica* (1409a 24-31), sembra confermare questa ipotesi sulle ἀναβολαί, allorché, distinguendo fra due tipi di *lexis* – κατεστραμμένη e εἰρομένη – afferma τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστροφῶν, per poi precisare λέγω δὲ εἰρομένην ἢ οὐδὲν ἔχει τέλος καθ' αὐτήν, ἀν μὴ τὸ πρῶγμα τὸ λεγόμενον τελειωθῆ (cf. anche ZIMMERMANN [1992, 120], che rimanda ai suoi precedenti studi dove ha ampiamente esaminato il problema). Sempre a proposito dell'ἀναβολή e di una sua indebita dilatazione, lo Stagirita (1409b 27) ricorda Democrito di Chio, che dileggiò Melanippide in quanto compose ἀντὶ τῶν ἀντιστροφῶν delle ἀναβολαί (cf. COMOTTI [1989, 111s.]).

μετάρσιος / ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν / ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς), esibendosi in un'esecuzione solistica. Sarà utile sottolineare come il poeta arrivasse in scena (v. 1372) intonando ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὑλύμπον πτερύγεσσι κούφαις, un *ready-made song* di Anacreonte (*PMG* 378, 1 = fr. 83, 1 G.): nel poeta monodico l'immagine del volo era una metafora per indicare lo stato dell'innamoramento, mentre il Cinesia di Aristofane impiega il traslato in riferimento alla propria ispirazione artistica. Non credo sia fuori luogo pensare che la *persona* Cinesia canti il canto di Anacreonte con una simile variazione in una prospettiva drammaturgicamente funzionale a indicare l'inconsistente leggerezza della poesia del ditirambografo stesso¹⁹. Del resto, una serie di passi già largamente analizzati lo conferma: nella *Pace*, a proposito delle anime dei διθυραμβοδιδασκαλοὶ incontrate da Trigeo durante il suo volo, si osserva come queste ξυνελέγοντ' ἀναβολὰς ποτώμεναι (v. 830: «assemblavano *anabolai* in volo»), con un gioco in συλλέγειν, ottenuto dalla reificazione delle inconsistenti ἀναβολαί, raccolte sì, ma anche assembleate in un componimento²⁰. Da notare come le citate ἀναβολαί del passo degli *Uccelli* siano καιναί (si veda già v. 1376 ἀφόβῳ φρενὶ σώματί τε νέαν [*scil.* ὁδόν] ἐφέπων²¹) a indicare, molto probabilmente, l'attitudine (troppo) innovatrice riconosciuta e contestata al poeta²²; ma va sottolineato parallelamente come, sempre nel passo degli *Uccelli*, Cinesia definisca le proprie ἀναβολαί oltre che ἀεροδόνητοι anche νιφοβόλοι (v. 1385): nel secondo composto, l'evocazione della neve non può che richiamare la ψυχρότης²³ di quei versi,

¹⁹ L'immagine, del resto, è cara ad Aristofane, visto che nelle *Rane* saranno notoriamente pesati i versi di Eschilo e di Euripide: cf. DUNBAR (1995, 665) che opportunamente richiama NEWIGER (1957, 122-32); si veda anche LEE (2000, 16). Aggiungerei almeno NEWIGER (1957, 90) e KUGELMEIER (1996, 219s.). Lo stesso Socrate delle *Nuvole* appare per aria (v. 218), e, nel presentare le Nuvole quali divinità protettrici di molti intellettuali, egli annovera ὁσματοκάμπτας, ἄνδρας μετεωροφάνας (v. 333), certo per l'impiego di metafore ornitologiche e aeree nei loro componimenti, ma, credo, anche per sottolinearne l'inconsistenza.

²⁰ Come sembrerebbe dimostrare l'Euripide degli *Acarnesi*, troppo impegnato ἀναβάδην a comporre tragedie, con il νοῦς ... ἔξω συλλέγων ἐπύλλια (v. 398). E così, nelle *Rane* (v. 841), si definisce sempre Euripide στωμυλιοσυλλεκτάδης, mentre poco dopo (v. 849) Eschilo osserva ὃ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας (cf. infine i vv. 1296s.). Per il passo degli *Acarnesi* cf. i recenti contributi di BONANNO (2006, 72s.) e TAMMARO (2006, 250s.), oltre alle osservazioni della DUNBAR (1995, 669) che ricorda la rappresentazione di Euripide in sede di commento del termine ἀναβολαί in *Av.* 1385.

²¹ «Seguendo una [strada] nuova con intrepido animo e corpo».

²² Da considerare anche Eur. *Tr.* 512s. Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ᾄσον ... ᾠδάν, per quanto non sia così immediato che la frase rinvii a nuove prassi musicali. Si vedano comunque KRANZ (1933, 254) e poi CSAPO (1999-2000, 407-9). BARLOW (1986) pensa che la novità consista nell'elemento di fatto trenodico del canto (ᾠδὴν ἐπικήδειον). Di Benedetto in DI BENEDETTO – CERBO (1998, 178) osserva: «la sintassi – guardando allo stasimo nella sua totalità – è sforzata, in realtà giocano i dettami della nuova lirica euripidea che accarezza l'immagine e ne sollecita l'autonomizzazione». Da notare infine come Biehl nella sua edizione del 1970 ritenga l'attacco una frase nominale Μοῦσα, καινῶν ὕμνων. L'*Elena* è definita καινή dal Parente di Euripide in Ar. *Thesm.* 850, su cui cf. KANNICHT (1969, 22), AUSTIN – OLSON (2004, XL e 278); per una discussione dell'aggettivo, anche a livello retorico, cf. BONANNO (1983).

²³ Di ψυχρότης è accusato il *Palamede* euripideo in Ar. *Thesm.* 848. Da notare come Euripide, nel consiglio finale delle *Rane*, proponga εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίαν, / ἄρειεν αὔραις πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα- (vv. 1437s.), dove il secondo emistichio del v. 1438 è una parodica ripresa dal *Palamede*.

intendendo con tale termine non solo e non tanto una generica inespressività sul piano artistico²⁴, quanto una mancata *concinnitas* di stile e contenuti²⁵ (cf. [Long.] *Subl.* 3, 4, Gell. *NA XIII* 29)²⁶.

Le novità introdotte dai maggiori rappresentanti del cosiddetto nuovo ditirambo²⁷ e quindi anche da Cinesia, innovazioni che costringono a virtuosismi di vario tipo, si ricavano pure dalle parole della Musica nel frammento comico di Ferecrate conservato da [Plut.] *Mus.* 30 e ormai ritenuto all'unanimità proveniente dal *Chirone* (fr. 155, 8-12 K.-A.)²⁸: Κινησίας δέ μ' ὁ κατάρατος Ἀττικός, / ἔξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς, / ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως / τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν, / ἀριστέρε' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ²⁹.

Come ha osservato la Restani (1983, 158), il termine *καμπή* è stato spiegato secondo due accezioni: «la prima fa riferimento ai vocalizzi canori ed ai simili virtuosismi strumentali, la seconda [...] spiega il termine come una variante minore e più rapida di *metabolé*», intesa come «mutamento o passaggio da un tono (τόνος), genere (γένος) o sistema (σύστημα) del tetracordo ad un altro». La Restani propende per la seconda spiegazione, e fa notare come originariamente il termine appartenesse al gergo ippico, in cui indicava la svolta nell'ippodromo (cf. LSJ⁹ 873A), un passaggio, dunque, complicato e rischioso. Difficile, tuttavia, sbarazzarsi definitivamente dell'elemento canoro, e non tanto per l'attestazione nelle *Nuvole* aristofanee di ἄσματοκάμπται (v. 333), detto degli esponenti della 'nuova musica' (la prima parte della

²⁴ Si noti che l'aggettivo si ritrova negli stessi *Uccelli* per (auto)qualificare il canto del poeta sopraggiunto precedentemente (v. 951): così DUNBAR (1995, 669).

²⁵ COMOTTI (1989, 112) osserva una «mancanza di collegamento tra i contenuti dell'*anabolé* e quelli del canto ditirambico seguente» servendosi, anche, di un altro passo della *Rettorica* (1415a 5), quando «Aristotele sostiene che i *proimnia* ditirambici (e quindi le *anabolai*, anche se il termine non è qui espressamente usato) sono simili ai prologhi dei discorsi epidittici» e conclude sostenendo che tale «osservazione [...] concorda con le critiche di Aristofane sulla inconsistenza e la leggerezza dei contenuti delle *anabolai*» (114). Più che da Aristofane stesso, si può ricavare una simile ipotesi dall'interpretazione degli scolii dei passi di *Pace* e *Uccelli* sopra ricordati. Stando al solo Aristofane, in realtà, mi pare che una simile deduzione sia sì accettabile, ma in seconda istanza, in quanto le immagini 'aeree', come abbiamo ipotizzato, possono forse essere ricondotte all'artificiosa *lexis*, alla vacuità dei contenuti e alla separatezza di questi intellettuali.

²⁶ Un'istruttiva formulazione sull'arte di Cinesia si trova in Plat. *Gorg.* 501e-502a, (su cui DODDS [1959, 323]), allorché Socrate alle prese con la funzione paideutica o edonistica della poesia chiede: τί δὲ ἡ τῶν χορῶν διδασκαλία καὶ ἡ τῶν διθυράμβων ποίησις; οὐ τοιαύτη τίς σοι καταφαίνεται; ἢ ἡγῆ τι φροντίζειν Κινησίαν τὸν Μέλητος, ὅπως ἐρεῖ τι τοιοῦτον ὅθεν ἂν οἱ ἀκούοντες βελτίους γίγνοιτο, ἢ ὅτι μέλλει χαριεῖσθαι τῷ ὄχλῳ τῶν θεατῶν; cui segue la risposta di Callicle: δῆλον δὴ τοῦτό γε, ὃ Σώκρατες, Κινησίου γε πέρι. Cinesia, dunque, diviene un esempio di come nella poesia risieda il rischio di scadimento in adulazione delle masse: un emblema coerente, forse, con la polemica già della poesia comica (cf. le osservazioni di HARRIOTT [1969, 85s.] quindi, con aggiornata sensibilità, di GIULIANO [2005, 279s.]), e che si innesta in una riflessione estetica più vasta (cf. CSAPO [2002, *passim*]).

²⁷ Per quanto i *Persiani* di Timoteo siano un *nomos*.

²⁸ Il *Chirone* può essere datato nei tardi anni Dieci (cf. DÜRING [1945, 177] seguito ora da DOBROV – URIOS APARISI [1995, 142s.]).

²⁹ «E Cinesia, quel maledetto Attico, coi virtuosismi enarmonici nelle composizioni strofiche mi ha rovinata così che nella poesia ditirambica, come negli scudi, appare a sinistra quanto sta a destra». La Musica oltraggiata menziona, nell'ordine, Melanippide, Cinesia, Frinide, Timoteo e Filosseno di Citera, con un'inversione cronologica fra Cinesia e Frinide. Frinide avrebbe conseguito la prima vittoria panatenaica per la citarodia nel 446 a.C. come informa lo *schol. vet. Ar. Nub.* 971a α (p. 187s. H.), se si accetta l'intervento di Meyer ἐπὶ Καλλιμάχου per il trådito ἐπὶ Καλλίου che implicherebbe il 406 a.C. (cf. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF [1903, 66]; SCHÖNEWOLF [1938, 28]; RIEMSCHEIDER [1941, 926]; WEST [1992, 360] e ora CAMPBELL [1993, 64]).

coniazione potrebbe infatti precisare qualcosa che non è implicito nel semplice *καμπή*, anche se in un contesto musicale), quanto piuttosto perché, nel passo delle *Nuvole* in cui si menziona Frinide e in cui appare *δυσκολόκαμπτοι* (v. 970), il maestro di musica, come ha notato la Andrisano (1988-1989, 193), insegnava innanzitutto a cantare (v. 966 *προμαθεῖν ᾄσμ' ἐδίδασκεν*). La studiosa ricorda anche *Thesm.* 53, dove di Agatone si dice che *κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν* (cui aggiungerei *Thesm.* 68 *κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥάδιον*, in cui è attestato *στροφαί* per la lirica corale, come nel frammento di Ferecrate³⁰), e osserva come l'intera espressione delle *Nuvole* aristofanee implichi una condanna della sempre più invalsa primazia della musica sul dettato verbale (v. 972 *ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων*)³¹.

Tutto ciò appare in linea con quella sempre più accentuata inclinazione al mimetismo registrata da [Arist.] *Probl.* 918b 12-918b 29 (19, 15) a proposito delle monodie, quindi delle più 'recenti' sperimentazioni del ditirambo, mimetico a sua volta e dunque sempre meno affidato a una esecuzione esclusivamente corale³².

Questioni orchestriche

Anche la menzione degli scudi nel frammento ferecrateo è oscura, per quanto la proposta esegetica di Borthwick (1968, 65), secondo cui «there is a case for supposing that ἐν ταῖς ἀσπίσιν [...] means 'in his shields', i. e. in the shields movements of his Pyrrhic dance» sia alquanto allettante e in linea con la menzione aristofanea di *Ran.* 153: si tratta dell'augurio di Dioniso secondo cui dovrebbe stare nel fiume di sterco e fango, che ospita oltre a varie categorie di traditori i peccatori contro l'arte, anche chi ha imparato τὴν πυρρίχην ... τὴν Κινησίου. Ma come si debba intendere quest'ultima espressione aristofanea non è facile capire. Ceccarelli (1998, 221) osserva che «le pirriche di Cinesia possono [...] essere interpretate come ditirambi eseguiti con una coreografia – e forse dei ritmi – propri della danza armata» (cf. anche pp. 42-4). Del resto, che la danza dei ditirambi non fosse identificata *tout court* con la pirrica nemmeno dopo le innovazioni di Cinesia, dimostra un'iscrizione proveniente da Cos (ED 234 rr. 10s. Segre) databile attorno al 200 a.C., in cui si legge ΧΟΡΑΓΟΣ ΚΥΚΛΙΩΝ | ΤΑΙ ΠΥΡΡΙΧΑΙ (cf. ED 52 rr. 9s.

³⁰ Cf. AUSTIN – OLSON (2004, 74); PRETAGOSTINI (1988, 198 n. 22) sembra interpretare in senso canoro le *καμπάι* ricordate da Ferecrate, parlando di «vocalizzi» con un rimando a LASSERRE (1954, 173). Il frammento di Ferecrate è stato recentemente riconsiderato da FONGONI (2009).

³¹ Si veda Pind. *P.* I 1-4: χρυσέα φόρμιγξ, Ἴ Απόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων / σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βᾶσις ἀγλαΐας ἀρχά, / πείθονται δ' αἰοῖδοι σάμασιν / ἀγησιχόρων ὁπότεν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα. Per il primato del testo verbale cf. ancora Pind. *O.* II 1 ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, quindi almeno, come mi fa osservare Marco Ercoles, Plat. *Resp.* 398d τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ ... καὶ μὴν τὴν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.

³² Διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστροφούς, πρότερον δὲ εἶχον ... πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ἄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἑναρμόνια μέλη ἐνήδον. μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥᾶον ἢ τοῖς πολλοῖς, ... τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτῆς ἀγωνιστῆς καὶ μιμητῆς, ὁ δὲ χορὸς ἤττον μιμεῖται.

parzialmente integrata), e da cui si deduce che i cori ciclici (ditirambici) e la pirrica non sono assimilati, perché altrimenti la precisazione non avrebbe senso; eppure essi sono strettamente connessi in un quadro performativo unitario³³. Se dunque non è possibile capire che cosa esattamente fosse la pirrica di Cinesia e quale relazione intrattenesse col ditirambo, nella penuria di informazioni in merito si potrà almeno ricordare l'ipotesi di L.B. Lawler secondo cui l'espressione τὴν πυρρικήν ... τὴν Κινησίου non implica un'effettiva commistione di danza pirrica e ditirambi, ma serve a rendere l'idea di una componente orchestrale «too active, too full of sharp, even contorted, gestures and postures, to be appropriate for the dignified dithyramb»³⁴. Quanto al caso specifico di Ar. *Ran.* 153, la Andrisano ha suggerito che la menzione della pirrica di Cinesia si concretizzi, tra l'altro, nell'«estemporanea esibizione» di Empusa (vv. 273-305)³⁵, non solo evocata dalla parola ma effettivamente realizzata da una *performance* orchestrale: «la danza di Empusa sulla scena aristofanea, nel proporre le trasformazioni di innocui animali domestici di sesso femminile, avrà parodiato deformandoli gli scandalosi mimetismi proposti da Cinesia»³⁶, mimetismi musicali e orchestrici.

L'interpretazione dell'aggettivo χοροκτόνος con cui è esplicitamente colpito Cinesia può dunque avvalersi delle suddette proposte esegetiche e concorrere a delineare un quadro coerente con le innovazioni del ditirambografo: e Strattide appare condividere molti elementi scoptici con le analoghe evocazioni comiche *in absentia*, tanto quanto con il personaggio degli *Uccelli*³⁷.

³³ Cf. BRINCK (1886, *ad l.*) e CECCARELLI (1995, 293).

³⁴ L'ipotesi è stata rilanciata da DOVER (1993, 210) ed è ora accolta da ANDRISANO (2010, 16s.), la quale mette in luce la funzionalità dell'evocazione di Cinesia (v. 153) e dell'esibizione orchestrale di Empusa (cf. nota seguente) con la presenza del coretto delle rane, giudicato visibile sulla base di spie testuali interne al brano lirico e in particolare ad alcune consonanze con un canto corale dell'*Ifigenia in Tauride* – vv. 1103ss. – «probabilmente già incline a mimetismi di natura ditirambica» (p. 31). Questa messinscena sarebbe conseguentemente in linea con la critica alla degenerazione dell'arte ditirambica coeva. SOMMERSTEIN (1996, 170), ha ritenuto, invece, che alle Panatenee del 406 a.C. Cinesia avesse introdotto una danza pirrica particolarmente innovativa: si tratta di un'ipotesi accettabile, per quanto l'allusione contenuta nel *Chirone* di Fererate non sembri deporre del tutto a suo favore. Non escluderei la possibilità che un più remoto riferimento alla cosiddetta pirrica di Cinesia sia presente in Ar. *Av.* 1403s. ταυτὶ πεποίηκας τὸν κυκλιοδιδάσκαλον, / ὃς ταῖσι φυλαῖς περιμάχητός εἰμ' αἰεὶ; Per un ulteriore riferimento comico alla pirrica, ma senza alcuna menzione di Cinesia, cf. P. *Oxy.* 2738 c. ii (CGFP 237) πυρρικήζων, ἐν δὲ Αἰξίν Εὐπόλ[ιδος] (fr. 18 K.-A.) τὸ μαλακὴν κελ[εῦ]ειν τὴν Ἀθηνᾶν ποεῖν. κληρ[ι]ῶς ποιοῦντο[ς] τοῦ ἀγροίκου τὸ εἶμα τῆς Ἀθηνᾶς ὁ διδ[ά]σκαλος ἐκέλευεν μαλακῶς αὐτὸ ποιεῖν.

³⁵ La documentazione tiene conto sia di passi di fatto coevi alle *Rane*, sia delle successive riflessioni razionalistiche di Luciano (*Salt.* 19), secondo il quale è possibile scorgere degli antichi danzatori dietro le figure di Proteo e di Empusa.

³⁶ ANDRISANO (2002, 292 = 2007, 34).

³⁷ Come mi fa cortesemente notare Massimo Di Marco, la qualifica χοροκτόνος trova un parallelo in Pratin. (?) fr. 3,12 Sn.-K. (PMG 708,11) ὀλεσιαλοκάλαμον, οὐνερο ὀλεσιαλοκάλαμον (congettura, quest'ultima, di Bergk : ὀλοσιαλοκάλαμον A : ὀλοσιακάλαμον E e, come ci si attende, Eust. *Il.* 1165, 3; ὀλεσιαλοκάλαμος ipotizzava lo Stephanus *ThGL I/2* 1910, escluso dall'apparato di Page). Snell e Kannicht rimandano a Schwyzer *GG I* 263 a difesa del più economico ὀλεσιαλοκάλαμον. Per quanto la formazione non sia perfettamente sovrapponibile sul piano formale a χοροκτόνος, l'immagine del κάλαμος distruttore della saliva è concettualmente molto vicina a quella di Cinesia coricida.

La valenza di ἀχόρευτος in un frammento di Teleste

In particolare, non escluderei un frammento di Teleste³⁸ (PMG 805b) dalla costellazione dei possibili confronti con il χοροκτόνος di Strattide: ἀλλὰ μάταν ἀχόρευτος³⁹ ἄδε ματαιολόγων / φάμα προσέπταθ' Ἑλλάδα μουσοπόλων / σοφᾶς ἐπίφθονον βροτοῖς τέχνας ὄνειδος⁴⁰. Si tratta di un testo problematico, che tuttavia, a nostro avviso, si rivela istruttivo per cogliere il senso del singolare epiteto strattideo.

Il passo di Teleste è testimoniato da Ateneo (XIV616a-617f), citato da uno dei dotti convitati in opposizione a un frammento del *Marsia* di Melanippide (PMG 758). Questi avrebbe dileggiato l'auletica dicendo: ἂ μὲν Ἄθᾶνα / τῶργαν' ἔρριψέν θ' ἱερῶς ἀπὸ χειρὸς / εἶπέ τ' ἔρρετ' αἴσχεα, σώματι λύμα· / †ἐμὲ δ' ἐγὼ† κακότατι δίδωμι («Atena scagliò lo strumento lontano dalla sua sacra mano e disse: “Alla malora! oltraggio, macchia per il mio aspetto: †ἐμὲ δ' ἐγὼ† κακότατι δίδωμι»)⁴¹. La replica di Teleste sarebbe articolata nei tre distinti frammenti dell'*Argo*, che alcuni editori non hanno esitato a stampare senza soluzione di continuità, in quanto «nihil intercidisse apparet» tra i frammenti 805 (a) e (b) nell'edizione di Page, e lo stesso varrebbe anche per il (c) visto che «omnia bene cohaerent»⁴². Non sapremmo dire se effettivamente questa di Teleste sia una replica a distanza, né se i componimenti da cui il plesso di frammenti proviene fossero ditirambi *tout court*. Nonostante la difficoltà nel definire i molti dettagli della questione, pare di poter intravedere in queste fonti, o almeno nell'uso fattone da Ateneo, i motivi del noto dissidio sugli strumenti a corde e a fiato che intervenne ad Atene nel corso del V secolo⁴³. Nel frammento di Teleste, ammesso che φάμα indichi un racconto (cf. Soph. *Ph.* 846 [lyr.], Aesch. *Supp.* 760), o, più probabilmente, una rinomanza ormai acquisita⁴⁴, a nostro avviso richiedono spiegazione i termini ἀχόρευτος e μουσοπόλοι, per non dire della posizione di μάταν, che ci attendiamo con προσέπτατο. Come è noto, μουσοπόλοι è termine non frequente: anche supponendo un naufragio di eventuali altre occorrenze, si trova, prima di Teleste, soltanto in Sapph. fr. 150, 1 V., e in Eur. *Alc.* 445 e *Ph.* 1499⁴⁵. Come ha messo in luce Fantuzzi, «il frammento saffico da una parte è in sintonia con altre affermazioni sulla poesia arcaica circa l'opportunità di

³⁸ Su cui cf. Dion. Hal. *Comp.* 132 che lo considera un ditirambografo (si veda anche *infra*). È nota una vittoria di Teleste nel 401 a.C., ed è da considerarsi pertanto un contemporaneo, di fatto, di Strattide.

³⁹ Correzione di Grotefend unanimemente accettata per ματαναναχορευτος tradito nei codd. AE di Ateneo.

⁴⁰ Angel. l. epit. pros. l. 2ia reiz.^{ia}.

⁴¹ Una connessione di Atena con l'invenzione dell'auletica ovvero del *nomos* policefalo appare nella dodicesima pitica di Pindaro, composta probabilmente nel 490 a.C., per celebrare la vittoria dell'auleta Mida di Agrigento (vd. in part. vv. 18-27 per cui cf. Angeli Bernardini in GENTILI et al. [1995, 680]). Si trattava di «un'aria musicale, accentuatamente mimetica» (così Gentili in GENTILI et al. [1995, XXXVI]), come si evince dal v. 21 (μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόνον). Per il complesso scultoreo, opera di Mirone, dell'episodio di Atena e Marsia cf. almeno WILSON (1999, 62s.).

⁴² BERGK (1853², 1007).

⁴³ Cf. WILSON (1999 e 2004); NERI (2004, 54). Qualora il componimento di Melanippide fosse stato un ditirambo, si sarà avvertita, tuttavia, una qualche anomalia fra il contenuto del canto e il plausibile (in quanto tradizionale) accompagnamento auletico.

⁴⁴ L'immagine evocata dal nesso φάμα προσέπτατο ricorda comunque una serie di detti di cui dà conto con attenzione TOSI (1991, nrr. 3 e 4).

⁴⁵ In realtà, non è inevitabile che le *Fenicie* precedano la composizione del testo di Teleste.

limitare nel tempo le manifestazioni del lutto [...], d'altra parte contiene anche una dimensione di esclusività di sapore a un tempo etico e metaletterario, specificando come la *trenodia*, evidentemente coltivata da altri (poeti e non), non si addica/non sia pertinente alla poesia di Saffo»⁴⁶. E le ricorrenze euripidee, in particolare quella dell'*Alceste*, non sono di fatto in contrasto con la 'norma' saffica, nonostante si collochino in contesti di sofferenza, quanto piuttosto caratterizzano «l'immagine della 'musa' del *threnos* in termini di anomalia/parzialità/cambiamento di identità rispetto alla musica tradizionale», implicitamente ammettendo «la difficoltà di fare poesia del *threnos*»⁴⁷. Se è vero che, rispetto alla musica tradizionale della tragedia, la produzione più tarda di Euripide rappresenta con aggiornata sensibilità uno stadio di maggiore coerenza formale nell'ambito del genere drammatico⁴⁸, allora l'impiego in Teleste di questo termine in una *querelle* sull'aulo non potrà dirsi innocente: al contrario, è molto probabile che la scelta ricaduta su μουσοπόλοι serva a innestare di diritto il componimento in una simile tradizione. Se poi si considera la possibilità di un'enallage e conseguentemente si associa ἀχόρευτος a μουσοπόλοι, emerge un ulteriore indizio di contestualizzazione del frammento di Teleste: infatti, ἀχόρευτος (al pari di ἄλυρος)⁴⁹ in tragedia tende a significare per metafora «joyless»⁵⁰, sicché, ipotizzando un rapporto fra questi μουσοπόλοι e la qualifica di ἀχόρευτος, viene qui a delinearsi una prospettiva ossimorica rispetto a una norma di poetica precedente. E che Teleste possa in qualche modo iscriversi in continuità polemica con tale riflessione potrebbe dimostrare la prossimità formale con Soph. *El.* 1066-1069 (ᾧ χθονία βροτοῖσι Φά- / μα, κατά μοι βόασον οἰκ- / τρὰν ὅπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεί- / δαις, ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνειδίη)⁵¹.

Rivalutata la possibilità di questo sfondo di rimandi che sembrano ambire a riflessioni metaletterarie, l'esegesi di ἀχόρευτος nel frammento di Teleste pare colorarsi anche e soprattutto di una valenza rintracciabile in Plat. *Leg.* 654a-b οὐκοῦν ὁ μὲν ἀπαίδευτος ἀχόρευτος ἡμῖν ἔσται, τὸν δὲ πεπαιδευμένον ἰκανῶς κεχορευκότα θετέον;⁵² ciò che conferma la traduzione di Campbell «unsuited to the choral dance»⁵³ per Teleste, e nel contempo rende pienamente accettabile l'interpretazione di Wilson che individua in ἀχόρευτος una sfumatura di ostilità nei confronti della

⁴⁶ FANTUZZI (2007, 174). Cf. già WEST (1992, 14). Quanto al lamento, si può osservare come allo strazio di Achille per la morte di Patroclo si fossero unite Teti e le Nereidi, già in Hom. *Il.* XVIII 37-49 e 65s. Per un'esegesi del fr. 150 V. anche in una prospettiva escatologica si veda ora HARDIE (2005, 22).

⁴⁷ FANTUZZI (2007, 176).

⁴⁸ BATTEZZATO (2005, 163s.).

⁴⁹ Aesch. Ag. 990ss. costituisce un esempio generalmente richiamato a proposito dell'impiego della lira in contesti festosi. È senz'altro vero che il suono dell'aulo poteva accompagnare, al contrario, funerali o lamentazioni e comunque, nel complesso, momenti trenodici. Non sarei incline, tuttavia, a vedere un'evocazione *ex silentio* dello strumento a fiato laddove si incontra ἄλυρος *vel sim. q.* L'aulo accompagna infatti anche momenti di festa, ed è significativo a tal proposito quanto si ricava da Eur. *Alc.* 430s. ἀλῶν δὲ μὴ κατ' ἄστν, μὴ λύρας κτύπος / ἔστω σελήνας δώδεκ' ἐκπληρομέννας, in quanto l'aulo è bandito al pari della lira.

⁵⁰ LSJ⁹ 297A.

⁵¹ «Fama ctonia dei mortali, fa' risuonare per me una voce di lamento agli Atridi nell'Ade, porta laggiù la triste infamia».

⁵² «Riterremo dunque ignorante l'inesperto nell'arte dei cori, mentre ben educato chi la conosce?».

⁵³ CAMPBELL (1993, 127). La traduzione è sostanzialmente seguita da WILSON (1999, 66): «hostile to the choral dance». Si potrebbe dunque proporre: «ma arrivò volando in Grecia questa diceria di vani cultori delle Muse, contraria alla danza e ostile oltraggio di un'arte ingegnosa».

*choreia*⁵⁴. Significativamente, in Platone ἀχόρευτος è opposto al corradicale κεχορευκότα e soprattutto a livello concettuale appare equivalente di ἀπαίδευτος⁵⁵, sicché la φάμα inventata dai (sedicenti?) μουσοπόλοι evocati da Teleste può essere considerata complessivamente un'operazione dannosa per la *choreia* tradizionale. L'interpretazione suggerita per ἀχόρευτος si colloca dunque in un parziale quadro 'culturale', unitario per quanto non nitido; si delinea, in sostanza, un *Erwartungshorizon* che mostra come anche sul versante dei generi 'nobili' esistessero spunti polemici a proposito dell'arte ditirambica e dei suoi rapporti con la tradizione: verisimilmente se ne suggeriva un'idea di esecuzione nel corso dell'esecuzione stessa. Sarà pertanto in un simile contesto che anche la critica statutariamente deformante formulata da Strattide va inquadrata.

Conclusioni

Da considerare, infine, la presenza di σκηνή nel frammento strattideo. A proposito del significato di 'tenda'⁵⁶, che in mancanza di ulteriori indizi contestuali non deve essere scartato *a priori*, si potrà almeno osservare che, quando fa riferimento all'ambito teatrale, σκηνή implica la designazione di uno spazio concretamente esistente, come mostrano ad esempio Plat. *Leg.* 817c o i vari passi della *Poetica* aristotelica in cui si accenna ai canti ἄπὸ σκηνῆς. Non è improbabile, dunque, che sulla scena comica la parola riverberasse vari significati, potesse tradire anche il senso secondo di elemento dell'apparato teatrale⁵⁷, con l'inevitabile conseguenza di creare una situazione metateatrale, visto che nella realtà della *performance* (quanto nella finzione drammatica) chi pronuncia questa battuta agisce in uno spazio analogo a quello in cui Cinesia potrebbe mettere in scena i suoi ditirambi⁵⁸.

Tornando, ora e per concludere, alla coniazione χοροκτόνος, ipotizzerei che Strattide intendesse così stigmatizzare operazioni artistiche – sia musicali e canore sia orchestriche⁵⁹ – lesive delle complessive modalità esecutive del coro ditirambico di antica memoria. Su un simile sfondo non sarà allora del tutto un caso che in Plat. *Gorg.* 501e-502a, proprio dove si parla di Cinesia, si

⁵⁴ Si veda *DGE* III 656C. È appena da sottolineare come χορεία sia comune in Platone (si vedano in particolare i numerosi passi delle *Leggi* in cui ricorre il termine), e come tuttavia si trovi precedentemente solo in Ar. *Thesm.* 955, 968, 980b, 982 (tutti lirici e provenienti dalla medesima sezione); *Ran.* 247, 336, 396 (tutti lirici), 1303; *Timoth.* *PMG* 791, 201; nonché nel discusso Pratin. (?) fr. 3, 17 Sn.-K. (*PMG* 708, 16); Fraenkel optava per l'espunzione di Eur. *Ph.* 1265 – che costituisce l'unica occorrenza certa del termine nel tragediografo – seguito in questo da Diggle, ma non da Mastronarde.

⁵⁵ Cf. *Syn.*^b 2611 C. (Phot. α 3449 Th.).

⁵⁶ WILSON (1999, 64 n. 22), occupandosi *en passant* del frammento strattideo dubitativamente traduce con «booth» e così ora ORTH (2009, 109: «Zelt»), il quale ricorda BREITENBACH (1908, 27).

⁵⁷ Si veda ad esempio Ar. *Pax* 731 *cum schol.*, o lo stesso titolo Σκηναὶ καταλαμβάνουσαι sempre di Aristofane, per cui CSAPO (2002, 130) ha proposto la traduzione *Women who take Control of Stage-Building*.

⁵⁸ IERANÒ (1997, 245s.).

⁵⁹ Cf. *supra* n. 31.

distinguano nell'attività dei ditirambografi due componenti: da un lato ἡ τῶν χορῶν διδασκαλία, dall'altro ἡ τῶν διθυράμβων ποίησις⁶⁰. Pur in una prospettiva distorta ad arte, la coniazione strattidea χοροκτόνος costituisce, in definitiva, un ripensamento comico – però non di ascendenza aristofanea – della ‘maniera’ ditirambica, che sottolinea la natura non solo musicale, ma pienamente teatrale delle sperimentazioni di cui anche Cinesia fu promotore, con tutte le conseguenze performative che un testo concepito per uno spettacolo comporta.

Leonardo Fiorentini
Università di Ferrara
Dipartimento di Scienze Umane
Via Savonarola, 27
I – 44122 Ferrara
leonardo.fiorentini@unife.it

⁶⁰ Mi chiedo se, così procedendo, Platone non faccia altro che registrare la (compiuta) divisione delle due componenti originariamente unite.

Riferimenti bibliografici

Andrisano, A.M. (1988-1989) Aristoph. *Nub.* 969ss. (Frinide e le Muse). In *Museum Criticum*. 23-24. 189-200.

Andrisano, A.M. (2002) Empusa nome parlante (Ar. *Ran.* 288ss.)?. In Ercolani, A. (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. Stuttgart-Weimar. Metzler. 2002. 273-97 = Andrisano A.M. [2007] Empusa, nome parlante di un mostro infernale (Ar. *Ran.* 288ss.). In *AOFL* (numero monografico *Animali, animali fantastici, ibridi, mostri*. A cura di A.M. Andrisano). 2/1. 21-44.

Andrisano, A.M. (2010) Il coro delle rane (Aristoph. *Ran.* 209-268): non solo musica!. In Petrone, G., Bianco, M.M. (a cura di), *Comicum Choragium. Effetti di scena nella commedia antica*. Palermo. Flaccovio. 9-31.

Austin, C., Olson, S.D. (eds.) (2004) *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. With Intr. and Comm. Oxford. Oxford University Press.

Barlow, S.A. (ed.) (1986) *Euripides. Trojan Women*. With Intr. and Comm. Warminster. Aris & Phillips.

Battezzato, L. (2005) Lyric. In Gregory, J. (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*. Malden-Oxford-Carlton. Blackwell. 149-66.

Bergk, Th. (1853²) *Poetae Lyrici Graeci*. Vol. II. Lipsiae. Reichenbach.

Biehl, W. (ed.) (1970) *Euripides. Troades*. Leipzig. Teubner.

Bonanno, M.G. (1983) Aristoph. fr. 198 K. (ὄνόματα καινά). In *Museum Criticum*. 18. 61-70.

Bonanno, M.G. (2006) L'ἐκκύκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?. In Medda, E., Mirto, M.S., Pattoni, M.P. (a cura di), *ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*. Pisa. Edizioni della Normale. 69-82.

Borthwick, E.K. (1968) Notes on the Plutarch's *De Musica* and the *Cheiron* of Pherecrates. In *Hermes*. 96. 60-73.

Breitenbach, H.Th. (1908) *De genere quodam titulorum comoediae atticae*. Basiliae. Werner-Riehm.

Brinck, A. (1886) *Inscriptiones Graecae ad choregiam pertinentes* (Dissertationes Philologicae Halenses VII). Halle. Niemeyer.

Campbell, D.A. (ed.) (1993) *Greek Lyric. The new School of Poetry and anonymous Songs and Hymns*. Cambridge (Mass.)-London. Loeb.

Capps, E. (1943) Greek Inscriptions: A New Fragment of the List of Victors at the City Dionysia. In *Hesperia*. 12. 1-11.

Ceccarelli, P. (1995) Le dithyrambe et la pyrrhique. À propos de la nouvelle liste des vainqueurs aux Dionysies de Cos (Segre, ED 234). In *ZPE*. 108. 287-305.

Ceccarelli, P. (1998) *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*. Pisa. Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Cobet, C.G. (1858) *Novae lectiones*. Lugduni Batavorum.

Comotti, G. (1989) L'anabolé e il ditirambo. In *QUCC*. 60. 107-17.

Csapo, E. (1999-2000) Later Euripidean Music. In Cropp, M., Lee, K., Sansone, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. In *ICS*. 24-25. 399-426.

Csapo, E. (2002) Kallippides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles. In Easterling, P., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge. Cambridge University Press. 127-47.

Di Benedetto, V., Cerbo, E. (a cura di) (1998) *Euripide. Le Troiane*. Milano. Rizzoli.

Dobrov, G.W., Urios Aparisi, E. (1995) *The Maculate Music: Gender, Genre, and the Chiron of Pherecrates*. In Dobrov, G.W. (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*. Atlanta. Scholars Press. 139-74.

Dodds, E.R. (ed.) (1959) *Plato. Gorgias*. With Intr. and Comm. Oxford. Clarendon Press.

Dover, K.J. (ed.) (1993) *Aristophanes. Frogs*. With Intr. and Comm. Oxford. Clarendon Press.

Dunbar, N. (ed.) (1995) *Aristophanes. Birds*. With Intr. and Comm. Oxford. Clarendon Press.

Düring, I. (1945) *Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature*. In *Eranos*. 43. 176-97.

Fantuzzi, M. (2007) *La mousa del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel Reso ascritto a Euripide*. In *Eikasmós*. 18. 173-99.

Fongoni, A. (2009) *Innovazioni ditirambiche e terminologia musicale nel Chirone di Ferecrate (Ps. Plut. Mus. 30, 1142A = Aristoph. fr. 953 K.-A. et Pherecr. fr. 155, 26-28 K.-A.)*. In Castaldo, D., Restani, D., Tassi, C. (a cura di), *Il sapere musicale e i suoi contesti: da Teofrasto a Claudio Tolomeo*. Ravenna. Longo. 171-83.

Fritzsche, F.V. (ed.) (1845) *Aristophanis Ranae*. Turici. Meyer-Zeller.

Gentili, B. et al. (a cura di) (1995) *Pindaro. Le Pitiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini. Milano. Fondazione Valla-Mondadori.

Giuliano, F.M. (2005) *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*. Sankt Augustin. Academia.

Hardie, A. (2005) *Sappho, the Muses, and Life after Death*. In *ZPE*. 154. 13-32.

Harriott, R. (1969) *Poetry and criticism before Plato*. London. Methuen & Co.

Ieranò, G. (1997) *Il ditirambo di Dioniso*. Pisa. Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

- Kannicht, R. (Hrsg.) (1969) *Euripides. Helena*. Vol. I. Heidelberg. Winter.
- Kock, T. (1880) *Comicorum Atticorum Fragmenta*. Vol. I. Lipsiae. Teubner.
- Kranz, W. (1933) *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin. Weidmann.
- Kugelmeier, Ch. (1996) *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*. Stuttgart-Leipzig. Teubner.
- Lasserre, F. (1954) *Plutarque. La musique*. Olten-Lausanne. Urs Graf.
- Lee, K. (2000) Lyric Reflex. In *CR*. n.s. 50. 15s.
- Letrouit, J. (1989) Passages parallèles chez Athénée et Harpocraton. In *Maia*. 41. 123.
- Maas, P. (1921) Kinesias. In *RE*. 11/1. 479-81.
- Maidment, K.J. (1935) The later Comic Chorus. In *CQ*. 29. 1-24.
- Marzullo, B. (a cura di) (2003⁴) *Aristofane. Le commedie*. Roma. Newton & Compton.
- Mastromarco, G. (1975) Guerra peloponnesiaca e agoni comici in Atene. In *Belfagor*. 30. 469-73.
- Mastromarco, G. (1978) Una norma agonistica del teatro di Atene. In *RhM*. 121. 19-34.
- Meineke, A. (1857) *Fragmenta Comicorum Graecorum*. Vol. V/1. Berolini. Reimer.
- Meriani, A. (1995) Il Cinesia di Strattis (fr. 14-22 Kassel-Austin). In Gallo, I. (a cura di), *Seconda miscellanea filologica*. Napoli. Arte tipografica. 21-45.
- Nachmanson, E. (1917) *Erotianstudien*. Uppsala. Almqvist & Wiksells.
- Neri, C. (2004) *La lirica greca. Temi e testi*. Roma. Carocci.

Newiger, H.-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*. München. Beck.

Orth, Chr. (2009) *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*. Stuttgart. Verlag Antike.

Pickard-Cambridge, A. (1968²) *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford. Clarendon Press. (trad. it. [1996] *Le feste drammatiche di Atene*, trad. e aggiunta bibliografica a cura di A. Blasina. Firenze. La Nuova Italia).

Pretagostini, R. (1988) Parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa (Aristofane, «Uccelli» 227-262). In Gentili, B., Pretagostini, R. (a cura di), *La musica in Grecia*. Roma-Bari. Laterza. 189-98.

Restani, D. (1983) Il *Chirone* di Ferecrate e la 'nuova' musica greca. In *Rivista Italiana di Musicologia*. 18/2. 139-92.

Riemschneider, W. (1941) Phrynis. In *RE*. 20/1. 925-8.

Schönewolf, H. (1938) *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*. Giessen.

Sommerstein, A.H. (ed.) (1996) *The Comedies of Aristophanes: Frogs*. With Transl. and Comm. Warminster. Aris & Phillips.

Tamaro, V. (2006) Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane. In Medda, E., Mirto, M.S., Pattoni, M.P. (a cura di), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*. Pisa. Edizioni della Normale. 249-61.

Tosi, R. (1991) *Dizionario delle sentenze latine e greche*. Milano. Rizzoli.

Weil, H., Reinach, Th. (éds.) (1900) *Plutarque. De la musique*. Paris. Leroux.

West, M.L. (1992) *Ancient Greek Music*. Oxford. Clarendon Press.

von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1903) *Timotheos. Die Perser*. Leipzig. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Wilson, P. (1999) The *aulos* in Athens. In Goldhill, S., Osborne, R. (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge. Cambridge University Press. 58-95.

Wilson, P. (2000) *The Athenian Institution of the Khoregia*. Cambridge. Cambridge University Press.

Wilson, P. (2004) Athenian strings. In Murray, P., Wilson, P. (eds.), *Music and the Muses: the culture of mousike in the classical Athenian city*. Oxford. Oxford University Press. 269-306.

Zecchini, G. (2000) Harpocraton and Athenaeus. Historiographical Relationships. In Braund, D., Wilkins, J. (eds.), *Athenaeus and his World. Reading Greek and Roman Culture*. Exeter. University of Exeter Press. 153-60 (note alle pp. 555s.).

Zimmermann, B. (1992) *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht.