

BERNHARD ZIMMERMANN

*La critica musicale negli Uccelli di Aristofane\**

La seconda metà del V sec. è, come deducibile dalle fonti letterarie, un periodo di rivoluzione musicale. All'epoca delle Guerre Persiane la tradizionale coesione di parole, musica, canto e danza, come emerge per esempio ancora nei ditirambi di Pindaro scritti per Atene, sembra progressivamente essersi disgregata nelle singole componenti. Pindaro chiude la descrizione dell'approssimarsi del periodo primaverile con un accenno ai canti del coro – si intende i ditirambi – che in primavera vengono eseguiti in onore del dio Dioniso (fr. 75):

riecheggia il canto all'accompagnamento dei flauti,  
e i cori vanno a Sèmele adorna di fasce sulla fronte.

La rivoluzione musicale può essere posta sotto la voce *poikilia*, 'varietà di stile'. Si tratta di poeti che nella loro funzione di maestri del coro hanno allo stesso tempo musicato i loro testi e ne hanno curato l'allestimento coreografico, per rendere le proprie composizioni varie, più emozionanti e più attraenti per il pubblico. Dietro questa tendenza c'è in fondo il carattere agonale delle feste greche: si trattava di battere sul campo i concorrenti attraverso le innovazioni. Per di più la sfida – così intendo io – non era solo limitata all'interno di un genere – l'agone dei poeti tragici, comici e dei cori ditirambici –, anzi gli autori si influenzavano reciprocamente, prendendo in prestito seducenti elementi dagli altri generi, per rendere le loro opere più varie e quindi di successo. La mescolanza di generi è una tendenza che trasforma le forme drammatiche e liriche corali in misura decisiva nell'ultimo quarto del V sec.: del fenomeno si attende ancora un'indagine approfondita. Basti solo ricordare che la commedia si conforma senz'altro, senza che sia riconoscibile un intento parodistico, alla consorella tragedia – Aristofane conia per questo il bel concetto di *trygodia* – e che i tragici, soprattutto Euripide, non esitano a prendere spunto dalla commedia.

Una differenza sostanziale fra tragedia, commedia e ditirambo è costituita dalla rispettiva materia, dal relativo contenuto (mito in senso aristotelico) del genere. Mentre il commediografo poteva trionfare sui suoi concorrenti grazie ad una trovata brillante o all'ideazione di un intreccio sorprendente, per il tragediografo, così come per lo scrittore di ditirambi, la materia, la trama dell'opera, era stabilita dal mito, cosicché l'innovazione deve essere cercata nell'ambito linguistico, musicale e strutturale. Il ditirambo come genere per sé narrativo, che sta all'ombra dell'attraente tragedia, la quale per di più trattava gli stessi argomenti, divenne il terreno di prova

---

\* Traduzione dal tedesco di Francesco Fiorucci (Freiburg).

dell'avanguardia musicale. Così la nuova musica, prendendo le mosse dalla citarodia e dal ditirambo, intraprese la sua marcia trionfale attraverso la tragedia e la commedia; mentre i ditirambografi provarono a drammatizzare il proprio genere, introducendo intermezzi solistici.

Una pluralità di testimonianze attesta tali tendenze mimetiche nel ditirambo del tardo V sec. e del IV secolo<sup>1</sup>.

Pausania (9, 12, 5s. = fr. 767 *PMG*) riferisce che il famoso auleta Pronomo entusiasmava il pubblico con movimenti quasi acrobatici del corpo durante l'esecuzione musicale. Nella *Poetica* (1461b 30-32 = fr. 793 *PMG*) Aristotele rimprovera a Timoteo come somma mancanza di gusto il fatto che nel ditirambo *Scilla* l'auleta, mentre suonava il flauto, trascinasse con sé il corifeo, che rappresentava Odisseo. Da un aneddoto in Ateneo (252b-e = fr. 792 *PMG*) si può dedurre che nell'inscenare le doglie nella *Sèmele* di Timoteo sono stati riprodotti l'evento del parto e le grida della donna<sup>2</sup>. Una notizia in Dione Crisostomo (78, 32) spiega come al centro della rappresentazione ci fosse l'espressivo e mimetico suono del flauto<sup>3</sup>.

Ancora un passo oltre in questa direzione sembra sia andato Filosseno: nella parodia del ditirambo Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια nel *Pluto* di Aristofane (290ss.) Carione assume il ruolo del Ciclope, cioè quello del solista, il coro canta nel ruolo di Odisseo<sup>4</sup>. L'innovazione decisiva è costituita dal fatto che Filosseno ha introdotto monodie nel genere lirico-corale del ditirambo<sup>5</sup>. Nel *Pluto* Carione-Polifemo inserisce nel primo verso del suo canto un onomatopeico intermezzo del tipo 'trallarallà', con cui riproduce il suono della cetra. Secondo gli scolî ad Aristofane<sup>6</sup>, già nell'originale di Filosseno il Ciclope imitava con la sua voce il suono della cetra. A favore di tale interpretazione depone il fatto che nella parodia nel *Pluto* il suono della cetra non è *extra metrum*: così nel ditirambo di Filosseno un cantante non solo recitava un assolo, ma offriva per di più un pezzo di bravura riproducendo attraverso la voce il suono di uno strumento musicale<sup>7</sup>. La critica di Aristotele al lamento funebre (*threnos*) di Odisseo nella *Scilla* di Timoteo (*Poetica* 1454a 29 = fr. 793 *PMG*) segnala allo stesso modo la presenza di un'aria nel ditirambo.

La parodia nel *Pluto* di Aristofane mostra in tutta evidenza che all'inizio del IV sec. il ditirambo si aprì ai due generi concorrenti, accogliendone determinati elementi, al fine di restare

<sup>1</sup> Cf. ZIMMERMANN (2008, 125s.).

<sup>2</sup> Ἐπακούσας δὲ τῆς Ὠδίνου τῆς Τιμοθέου· εἰ δ' ἐργολάβον, ἔφη, ἔτικτεν καὶ μὴ θεόν, ποίας ἂν ἠφίει φωνάς.

<sup>3</sup> Τέλος δὲ τὴν κόμην διαπάσαντα καὶ τὰ γένηια τῷ ψήγματι, καὶ τὸ στόμα ἐμπλήσαντα καὶ τὰς γνάθους ἐκατέρας μόλις ἔξω βαδίζειν, ὥσπερ ἀυλοῦντα τὴν Σεμέλης ὠδίναν.

<sup>4</sup> La parodo del *Pluto* è ora dettagliatamente discussa da MUREDDU (1982-1983, 77s.). Cf. inoltre ZIMMERMANN (1985<sup>2</sup>a, 167s.); SUTTON (1983, 41) deduce dalla parte che avrebbero agito due solisti, il Ciclope e Odisseo. Ciò non si può desumere dalla parodia di Aristofane; anzi è il coro a rappresentare Odisseo (più i compagni). Cf. anche GOMPERZ (1912, 85-92).

<sup>5</sup> Cf. Ar. fr. 953 *PCG*.

<sup>6</sup> Scolio Tzetzes *ad loc.*, 84 Massa Positano; cf. anche MUREDDU (1982-1983, 79).

<sup>7</sup> Cf. la critica di Platone, *Resp.* 397 A6: ... καὶ σαλπύγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνάς [scil. ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι].

‘competitivo’. I ditirambografi cercarono di drammatizzare il proprio genere, facendo presentare assoli soprattutto all’auleta, forse anche al corifeo, e arricchendo il racconto con inserimenti dal carattere mimetico. Il fatto che il Ciclope reciti la sua parte come suonatore di cetra, anche se ne riproduce il suono solo vocalmente, indica che Filosseno voleva accogliere nei ditirambi elementi del nomo citarodico. Attraverso la mescolanza di generi e l’apertura degli stessi, i ditirambografi del tardo V sec. tentarono di comporre una melica corale che fosse conforme al gusto dell’epoca – uno sforzo, che Platone critica aspramente nelle *Leggi* (700e 4-701a 3)<sup>8</sup>. I poeti moderni, così secondo Platone, si sarebbero piegati al gusto del pubblico e avrebbero soddisfatto i bisogni delle masse, che pretendevano di poter decidere cosa fosse buono o cattivo nell’arte. All’aristocrazia del buon gusto sarebbe subentrata la teatrocrazia della plebe.

Negli *Uccelli*, che designerei come la commedia più musicale di Aristofane, troviamo tutte queste conquiste della nuova musica e del nuovo ditirambo. L’esempio più noto è la parodo con la monodia, cioè l’assolo, dell’upupa Tereo<sup>9</sup>. I due ateniesi Pisetero ed Evèlpide, dopo aver lasciato la patria, avendo a disgusto la frenesia che domina ad Atene, giungono nel regno degli uccelli e lì incontrano il re di questi Tereo, che si dichiara disposto, col suo canto, a chiamare fuori dalla boscaglia la sua consorte Procne, l’usignolo. La scena (vv. 209ss.) offre tutte le conquiste musicali dell’avanguardia. L’upupa, un ruolo solista, intona il canto di sveglia per l’usignolo come assolo ‘a capella’. L’uccello si è appena ammutolito quando riecheggia dietro la scena il suono di un flauto, che imita il cinguettare dell’usignolo (dopo il v. 222). Solo ora, dopo che entrambi i solisti hanno mostrato la loro bravura separatamente – con un assolo a capella e con un pezzo strumentale – canto e musica si uniscono. Il re degli uccelli, accompagnato dal flauto – ossia dal cinguettare dell’usignolo – chiama a raccolta i suoi sudditi (vv. 227ss.). L’aria inizia con il richiamo dell’upupa. Solo a poco a poco Tereo, nel secondo verso, per il momento ancora balbettando, passa dalla lingua degli uccelli a quella degli uomini: «He, he, accorrete, accorrete, accorrete, accorrete, / accorrete [...]».

Anche nella sua aria altamente lirica, con cui chiama a raccolta i suoi simili, Tereo inserisce di nuovo grida d’uccelli (v. 237 tio tio tio tio tio tio tio, v. 242 trioto trioto totobrix, vv. 260-2 torotorotorototix / kikkabau, kikkabau / torotorotorotolililix). L’imitazione fonica di versi di animali o di altri rumori deve aver goduto di una grandissima popolarità proprio alla fine del V secolo. Noto è il duetto tra Dioniso e le rane nell’omonima commedia (209ss.).

Lo stile elevato del canto di sveglia e dell’aria ha un carattere indicante che ci si trova nell’ambito della lirica ‘alta’. Tereo, caratterizzato tramite la sua lingua, viene messo in risalto

---

<sup>8</sup> Sulla mescolanza di generi cf. *Leg.* 700d 6-8: ... κεραυνόντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ ἀλωδία δὴ ταῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι κτλ.; cf. anche ZIMMERMANN (2008, 129-33).

<sup>9</sup> Cf. ZIMMERMANN (1985<sup>2</sup>a, 70-83).

come ex re dei Traci ed eroe tragico rispetto al livello colloquiale dei due ateniesi<sup>10</sup>. Inoltre la lingua tradizionale è utile alla caratterizzazione del regno degli uccelli. Questa lingua suscita nello spettatore, cui sono noti gli epiteti e l'immaginario propri della lirica 'alta' del ditirambo e della tragedia, certe immagini ed associazioni. Poiché stile e scelta linguistica dipendono dai generi, che presentano a differenza della commedia una certa distanza estetica dalla vita quotidiana, questi mezzi stilistici suscitano l'impressione della diversità dell'ambito rappresentato. Proprio a questo scopo è funzionale l'accumulo di sinonimi che esprimono il divino (vv. 210, 211, 220, 222). Il ricorso a determinati espedienti fonici e giochi di parole è un segno distintivo del nuovo stile, com'è riscontrabile anche in Euripide<sup>11</sup>. Il poeta tenta in certo qual modo di sottomettere la lingua alla musica, di degradare la prima più o meno ad un insieme di suoni e di comporre un tipo di musica programmatica<sup>12</sup>.

Nella direzione della poesia ditirambica rinviano una serie di ulteriori fenomeni stilistici della suddetta aria. Tra questi vistoso è lo stile elevato, in parte addirittura arcaicizzante. Le parole composte fanno parte del repertorio del nuovo ditirambo, come dimostrato in modo inequivocabile nell'aria dell'upupa dai neologismi composti che fungono da epiteti degli uccelli (vv. 231, 240, cf. anche 620-2). Al posto di parole difficilmente comprensibili, oscure, ardue da padroneggiare, come si conoscono da Eschilo, entrano in gioco composizioni virtuosistiche<sup>13</sup>. In Aristofane tuttavia questi epiteti non sono in alcun modo puri e semplici paroloni fini a se stessi, ma creano la vera caratterizzazione degli uccelli. Da notare è anche la tendenza arcaicizzante, la quale si mostra soprattutto nei vv. 250-4, in cui è stato utilizzato Alcmane come modello. Il metro da solo, il tetrametro dattilico, rinvia al poeta lirico<sup>14</sup>. I vv. 250s. sono una chiara citazione da Alcmane<sup>15</sup>. Tuttavia anche i versi 253s. rappresentano un'allusione al poeta lirico (fr. 89 *PMG*). Il v. 250 proviene dal registro lirico<sup>16</sup>. Allusioni ad Alcmane si trovano anche nella parabasi degli *Uccelli* (777s.: la quiete notturna della natura)<sup>17</sup>. Alcmane, che secondo le sue stesse parole (fr. 39 *PMG*) è andato a scuola dagli uccelli, costituiva per Aristofane il punto di riferimento adatto per la sua composizione<sup>18</sup>.

---

<sup>10</sup> Cf. DALE (1968<sup>2</sup>, 52): «When a character sings (or recites) melic anapaests in contrast to the recitative systems of the chorus or of a minor character [...] the effect is to isolate the melic singer on a higher emotional level».

<sup>11</sup> Cf. anche la critica platonica a questa musica programmatica, *Resp.* 397a 2-7 e *Leg.* 669c 3-d 5.

<sup>12</sup> Cf. SCHÖNEWOLF (1938, 41); NEUBECKER (1977, 45 e 48-50); PÖHLMANN (1960, 58s.); ZIMMERMANN (2008, 120-4).

<sup>13</sup> SCHÖNEWOLF (1938, 25).

<sup>14</sup> Cf. DALE (1968<sup>2</sup>, 37); FRAENKEL (1964, 171).

<sup>15</sup> Cf. DUNBAR (1995, 221).

<sup>16</sup> Cf. per esempio *H. Hom. Cer.* 14; *Eur. Or.* 991, *IA* 704.

<sup>17</sup> Cf. sul motivo anche *Thesm.* 39-48. Le sorprese esclamazioni di Mnesiloco mostrano che certa poesia della natura non ha mancato di produrre il suo effetto.

<sup>18</sup> Sulla notorietà dei lirici ad Atene cf. *Nub.* 1354ss., *Vesp.* 1224-48; vd. su ciò REITZENSTEIN (1893, 30-2); RÖSLER (1980, 94-6). Sulla ricezione di Alcmane cf. anche *Lys.* 1247-72; vd. WILAMOWITZ (1900, 94); ZIMMERMANN (1985<sup>2</sup>b, 42-5); in generale KUGELMEIER (1996).

Dato che non si può riconoscere nell'aria di Tereo alcun tipo di intento parodico<sup>19</sup>, la monodia cade sotto l'autonoma lirica comico-fantastica, tipica di Aristofane<sup>20</sup>. Il contenuto dell'aria polimetrica, l'adunata degli uccelli, sta in un rapporto di tensione con la forma dell'inno cletico e con l'elevata lingua lirica. Ciò viene sottolineato ancora tramite certe inserzioni, che producono lacerazioni di stile, suscitando un effetto comico, soprattutto naturalmente attraverso la riproduzione onomatopeica del grido degli uccelli. L'aria dell'upupa presenta il rapporto, tipico in Aristofane, tra l'alta dizione e la lingua colloquiale, il quale crea quella tensione che è peculiare della poesia aristofanea.

La parodia del ditirambo si trova invece nella seconda parte della commedia, nelle scene in cui il poeta accattone e Cinesia vengono sbrigativamente liquidati (le cosiddette, con termine tedesco, 'Abfertigungsszenen'). In questi versi in cui si compie l'allontanamento dei due personaggi (904-57 e 1372-1409) si trovano due brevi scene parodistiche, che manifestano la critica di Aristofane al ditirambo contemporaneo<sup>21</sup>. Nei personaggi del Poietès e di Cinesia vengono parodiati due tipi di poeti e due generi di lirica corale, come si potevano incontrare ad Atene nella seconda metà del V sec. a.C. Il Poietès rappresenta il cantore su commissione alla Simonide e alla Pindaro, il quale può redigere ditirambi, parteni e canti per la fondazione di una nuova città sul tipo di quelli di Simonide<sup>22</sup>. Egli è quindi un lirico corale di vecchio stampo, il quale come Simonide, Pindaro o Bacchilide conosce il mestiere e si sente a suo agio in tutti i generi lirici che vengono composti per determinate occasioni<sup>23</sup>. Il poeta méndico presenta in seguito un centone da Pindaro in tradizionali metri lirici, infarcito di note formule omeriche o tratte dalla lirica classica. Come mostrano le citazioni pindariche, egli ha in mente un encomio per una città di recente fondazione, come quello di Pindaro per Etna (fr. 105 Sn.-M., cf. *P.* I 60; *N.* IX 1ss.). Così non è poi sorprendente che il rappresentante dell'arte lirica corale vecchia maniera se la passi di gran lunga meglio del moderno Cinesia<sup>24</sup>. In base a queste considerazioni non si può perciò trarre dalla parodia del Poietès alcuna conclusione sulle particolarità del ditirambo, specialmente del nuovo ditirambo, poiché Aristofane

---

<sup>19</sup> Cf. RAU (1967, 13 e 195).

<sup>20</sup> Cf. SILK (1980, 121ss.).

<sup>21</sup> Sulle due scene cf. ZIMMERMANN (1985<sup>2b</sup>, 55-60); SOMMERSTEIN (1987, 258-61; 289-92); ZANETTO (1987, 253-6; 290-3); ZIMMERMANN (2008, 117-20).

<sup>22</sup> Cf. vv. 926s.: parodia del componimento di Pindaro per la fondazione di Etna da parte di Gerone (fr. 105 Sn.-M.). Cosa significhi μέλη κατὰ τὰ Σιμωνίδου (919) non è facile da accertare. Si tratterà, malgrado i singoli generi lirico-corali, del tono, dello stile e del carattere delle poesie di Simonide; vd. anche SOMMERSTEIN (1987, 259).

<sup>23</sup> I vv. 917-9 sono un bell'esempio del fatto che per il poeta melico corale l'occasione rappresentava la cosa più importante. A seconda del tipo di rappresentazione (κύκλοι χοροί o coro di fanciulle) questi sceglieva il genere lirico-corale adeguato.

<sup>24</sup> Lo stesso contrasto 'vecchia/nuova poesia', si trova anche nell'epirrema del secondo agone delle *Nuvole* (vv. 1353ss.). Significativamente anche in questo passo Simonide viene chiamato accanto a Eschilo come rappresentante dei 'bei tempi andati e della musica'; cf. anche *Nub.* 916ss. sulla vecchia educazione, dove la musica e il nuovo ditirambo vengono indicati come perniciosi per la formazione dei giovani (vv. 969ss.); cf. anche MAAS (1921, 480). Cinesia in qualità di ditirambografo ateniese attirava naturalmente in modo particolare l'attenzione della commedia; cf. Strattis, *Kinesias* (fr. 14-22 *PCG*), vd. ORTH (2009, 100-4).

qui parodia in generale lo stile e la metrica della poesia lirica corale ed il tipo del poeta che vagabonda in cerca di commissioni. Importante è il fatto che per Aristofane non c'è alcun particolare segno distintivo dei ditirambi dal punto di vista metrico e stilistico, ma tutti i generi lirico-coralici presentano lo stesso livello di stile, le stesse stravaganze linguistiche e metriche e sono redatti, per così dire, in una lirica koinè.

Nello specifico il nuovo ditirambo attico viene invece parodiato nei vv. 1372ss. Cinesia viene introdotto come tipico rappresentante della moderna corrente già nel saluto di Pisitero (v. 1379 τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;)<sup>25</sup>. Si potrebbe tradurre il saluto nel modo seguente: “Che sei venuto a fare da queste parti, per ballare i ditirambi con una gamba torta?”. Pisitero sottolinea con le sue ciniche parole di saluto che al ritmo e alla musica dei moderni ditirambografi non si può danzare, ma che da questi si riceve invece l'impressione di un ballo per gente affetta da piede varo.

Visto il cattivo trattamento che gli viene riservato, lo stesso Cinesia sottolinea di essere uno stimato ditirambografo (vv. 1403s. ταυτὶ πεποίηκας τὸν κυκλιοδιδάσκαλον, / ὅς ταῖσι φυλαῖς περιμάχητός εἰμ' ἀεὶ;). La scena degli *Uccelli* è a tal riguardo interessante per la valutazione del nuovo ditirambo, quando Aristofane lascia che Cinesia si pronunci sulla propria arte e gli fa declamare saggi dei suoi componimenti. Nei vv. 1382-90 Cinesia descrive l'arte del ditirambografo nel modo seguente:

Κι. ὑπὸ σοῦ περωθεῖς βούλομαι μετάρσιος  
ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν  
ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολὰς.  
Πε. ἐκ τῶν νεφελῶν γὰρ ἂν τις ἀναβολὰς λάβοι;  
Κι. κρέματα μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἢ τέχνη.  
τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται  
ἀέρια καὶ σκοτεινὰ καὶ κυαναυγέα  
καὶ πτεροδόνητα.

L'arte dei ditirambografi, secondo Cinesia, ha il suo posto nelle nuvole, verso le quali si elevano i poeti per ricevere nuove idee e nuove ispirazioni<sup>26</sup>. Allo stesso modo questa ha tutte le caratteristiche delle nuvole: è qualcosa di vaporoso, inafferrabile e sospeso, che può essere oscuro e difficile da penetrare<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Come rappresentante dei giovani attici egli compare anche in Aristofane *Gerytades* fr. 156 PCG (con le note di Kassel-Austin ai vv. 8-13). Vd. anche NESSELRATH (1990, 249s.); sul passo vd. infine SOMMERSTEIN (1987, 290); ZANETTO (1987, 291); DUNBAR (1995, 660-73).

<sup>26</sup> Cf. anche Ar. *Pax* 828-31: Trigeo risponde alla domanda del suo schiavo, se negli spazi aerei avesse incontrato qualcun altro: οὐκ, εἰ μὴ γέ που ψυχὰς δὴ ἢ τρεῖς διθυραμβοδιδασκάλων. / – τί δ' ἔδρων; – ξυνελέγοντ' ἀναβολὰς ποτόμεναι / τὰς ἐνδιαεριαυρονηχέτους τινάς.

<sup>27</sup> Vd. NEWIGER (1957, 90).

Come nelle *Nuvole* di Aristofane il coro simboleggia «in felice metafora la sottile aria della speculazione» e protegge «tutti i tipi sventati», «tra cui si annoverano soprattutto gli oratori, i quali danno a intendere alla gente lucciole per lanterne»<sup>28</sup>; così negli *Uccelli* l'arte dei ditirambografi viene descritta, attraverso la metafora dell'aria e delle nuvole, come qualcosa di etereo ed inafferrabile, avulso dalla vita normale. I ditirambografi sono, come gli oratori e i sofisti, tipi leggeri, che «danno a intendere alla gente lucciole per lanterne».

Che si possa fare un parallelo tra i due gruppi – retori e sofisti da una parte e ditirambografi dall'altra – è reso evidente da un confronto delle metafore usate nelle *Nuvole* e negli *Uccelli*. Socrate, sospeso in aria, va dietro alle proprie riflessioni (*Nub.* 225 ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον, cf. anche v. 1503); il ditirambografo conserva gli inserimenti sulle sue composizioni (ἀναβολαί)<sup>29</sup> nelle stesse regioni celesti. Le nuvole non sono solo divinità ispiratrici dei sofisti e degli indovini, ma anche degli scrittori di ditirambi<sup>30</sup>. I componimenti dei ditirambografi sono perciò qualcosa di inattendibile e leggero, qualcosa che muta la propria figura continuamente, rimanendo pertanto inafferrabile<sup>31</sup>.

Alla pomposa, vaporosa essenza dei ditirambi è strettamente connessa la loro seconda caratteristica: l'oscurità (σκοτεινά)<sup>32</sup>. Anche su questo punto viene mantenuta la metafora delle nuvole. Quest'ultime possono essere oscure e impenetrabili, come i ditirambi, i quali possono avere un contenuto incomprensibile. Un'ulteriore caratterizzazione si trova nell'aggettivo νιφόβολος. I componimenti dei moderni sono, 'sferzati dalla neve'; risultano freddi e glaciali, non emanando alcuna vitalità<sup>33</sup>. In definitiva questi sono καινοί, nuovi, poiché il poeta deve offrire sempre il nuovo al proprio committente. Allo stesso tempo tuttavia traspare proprio in questo contesto un secondo significato di καινός: i testi sono moderni ed innovativi, poiché l'autore, nel comporre i ditirambi, percorre nuove vie<sup>34</sup>.

I saggi che Cinesia offre della propria arte chiariscono in modo esauriente in cosa consiste la novità della poesia ditirambica: i ditirambi dei moderni sono un puro gioco di paroloni, pieni di salti

---

<sup>28</sup> NEWIGER (1957, 74).

<sup>29</sup> Sulla ἀναβολή PÖHLMANN (1960, 22s.); RESTANI (1983, 147-56); BARKER (1984, 56 n. 7); SOMMERSTEIN (1987, 290).

<sup>30</sup> Cf. *Nub.* 333s.: κυκλίων τε χορῶν ἄσματοκάμπτας, ἄνδρας μετεωροφένακας, / οὐδὲν δρώντας βόσκουσ' ἀργούς, ὅτι ταύτας μουσοποοῦσιν.

<sup>31</sup> Cf. NEWIGER (1957, 58).

<sup>32</sup> Σκοτεινά Boissonade: σκότια RVEa: σκότιά γε q (vd. SOMMERSTEIN, 1987, app. crit.); su σκοτεινός in senso metaforico come 'incomprensibile' cf. LSJ s.v. σκοτεινός II.; vd. DUNBAR (1995, 670).

<sup>33</sup> Νιφόβολος contiene anche la componente del 'leggero/ventoso'. Il concetto è un' espressione poetica per il prosaico ψυχρός; cf. LSJ s.v. ψυχρός II 4 «of flat, lifeless, insipid productions». Vd. anche BARKER (1984, 106 n. 26).

<sup>34</sup> Cf. su ciò BONANNO (1983, 61-70); BONANNO (1984-1985, 87s.); καινός è da intendere piuttosto negativo, poiché Aristofane nell'ambito della poesia, della musica e dell'educazione giudica negativamente il nuovo rispetto al tradizionale; cf. LSJ s.v. καινός II.

associativi e caratterizzati dall'accumulo di aggettivi<sup>35</sup>. Il significato passa in secondo piano dietro il bel suono<sup>36</sup>, dietro sorprendenti accostamenti di parole e neoformazioni, specialmente di aggettivi.

Proprio la tendenza a creare aggettivi composti deve essere stato un particolare segno distintivo del nuovo ditirambo. Neoformazioni parodistiche di Aristofane come per esempio ἐνδιαεριαυρινηχέτους con riferimento agli scrittori di ditirambi (*Pax* 831)<sup>37</sup> e la critica di Aristotele allo stile ditirambico<sup>38</sup> sono testimoni dello sforzo dei moderni di operare in modo innovativo nell'ambito linguistico<sup>39</sup>.

Lo sforzo per ottenere la *poikilia* si può verificare anche nella forma metrica, che per noi rappresenta l'unico strumento, benché speculativo, per ricevere un'impronta dell'impostazione musicale e coreografica delle opere. Aristofane fa iniziare Cinesia con una citazione da Anacreonte, di cui poi varia la metrica. White (1912)<sup>40</sup> ha spiegato con precisione l'intento parodistico sotteso a questi singolari cola. Aristofane parte dal primo verso, la citazione anacreontica: «He rings all possible changes on the tetrameter – they are all impossible according to his own practice – by means of resolution and contraction in the choriamb and by substitution of metres equivalent in length to the choriamb». Come nelle *Tesmofoiazuse* o nelle *Rane*, Aristofane fa dunque la parodia delle neoformazioni metriche, perciò musicali, che reputava alla stregua di manierismi.

Con ciò siamo di fronte ad un – come vorrei definirlo io – 'paradosso' aristofaneo. Da una parte il poeta comico si serve delle conquiste della nuova musica, dall'altra le critica e ridicolizza con veemenza. Dato che ho già scritto sull'argomento, solo poche parole su questo 'paradosso'.

Il paradosso può essere risolto o appianato in questo modo, ammettendo che Aristofane assegni differenti funzioni nella *polis* ai due generi confratelli tragedia e commedia. La tragedia deve, come sottolinea Eschilo nell'agone delle *Rane*, presentare intrecci ideali e stimolare la loro imitazione; il quotidiano, il banale, il comico sono esclusi dalla sfera del genere tragedia, perché ne offendono il decoro. La parodia delle monodie euripidee nelle *Rane* (vv. 1331-63) ne offre in forma sintetica un modello. Per questo l'apertura della tragedia nei confronti degli altri generi è da rifiutare, perché in tal modo le regole (νόμοι) di questa vengono indebolite e corrotte e i valori trasmessi proprio attraverso tale genere vengono minati.

---

<sup>35</sup> Il capolavoro sono i vv. 1393s.: εἶδωλα πετηνῶν / αἰθεροδρόμων / οἰωνῶν ταναοδείρων; cf. ZIMMERMANN (1985<sup>2</sup>b, 59s.).

<sup>36</sup> Si osservino nei vv. 1393s. soprattutto gli effetti della rima e la predominanza della vocale o.

<sup>37</sup> Certamente Aristofane col suo gigantesco impasto alla fine delle *Ecclesiazuse* fa la parodia della tendenza moderna alla polisintesi, anche se l'oggetto dello scherno non è del tutto chiaro; cf. ZIMMERMANN (1985<sup>2</sup>b, 89); VETTA (1989, 276).

<sup>38</sup> *Rhet.* 1406b 1s.: διὸ χρησιμωτάτη ἢ διπλῆ λέξις τοῖς διθυραμβοποιοῖς (οὔτοι γὰρ ψοφώδεις).

<sup>39</sup> Cf. Antifane fr. 207 *PCG* (su Filosseno): πρώτιστα μὲν γὰρ ὀνόμασιν / ἰδίοισι καὶ καινοῖσι χρῆται πανταχοῦ. Cf. NESSELRATH (1990, 250s.). I *Persiani* di Timoteo sono pieni di neologismi (per lo più aggettivi composti); cf. HORDERN (2002, 43-55).

<sup>40</sup> § 569.



La commedia invece, con la sua funzione sgravante e chiarificatrice, demolisce attraverso il suo mordace sarcasmo il rispetto nei confronti del sublime di ogni sorta, annullandolo in risata. Così il paradosso che ci si pone di fronte nelle opere di Aristofane trova giustificazione nelle feste di Dioniso, le Grandi Dionisie, e nella funzione politica di entrambi i generi: come nella festa il sublime ed il ridicolo si incontrano e tramite la loro separazione, non con la loro mescolanza, formano un'armonia basata sul contrasto, così sono anche da spiegare le loro funzioni nella vita della polis. Alla mediazione di valori che la tragedia, per lo meno in parte, compie, si contrappone l'annullamento degli stessi durante lo spazio di tempo, del tutto eccezionale, in cui le commedie venivano rappresentate. La scoperta dell'identità aveva bisogno, specialmente in una società chiusa, sia di una mediazione affermativa dei valori sia anche della loro disintegrazione e della riflessione sugli stessi. La tendenza alla mescolanza di generi ed il rapporto scherzoso tra forme e contenuti dei tre generi dionisiaci cittadini è un'espressione del fatto che queste funzioni essenziali sono andate perdute e che da autorappresentazione e autoriflessione della polis nell'ambito delle feste di Dioniso sono diventate d'ora in poi letteratura, piacere estetico all'interno di un festival. Questo sviluppo raggiunge il suo punto estremo nel 386 a.C. con il consenso alla rimessa in scena di 'vecchie tragedie'.

Come Cratino rispose con la sua *Damigiana* all'amara derisione di Aristofane che lo rimproverava di essere diventato un vecchio comico che ha perso le idee e cui resta solo il rifugio nell'alcol, così Aristofane accoglie negli *Uccelli* il rimprovero dello 'euripidaristophanizon', mostrando che tutti questi sciocchi virtuosismi della nuova musica non hanno niente da cercare nella tragedia ed il loro vero posto è nella commedia<sup>41</sup>.

Bernhard Zimmermann

Università di Freiburg im Breisgau

Dipartimento di Filologia Classica

Platz der Universität, 3

Freiburg im Breisgau

[bernhard.zimmermann@altphil.uni-freiburg.de](mailto:bernhard.zimmermann@altphil.uni-freiburg.de)

---

<sup>41</sup> Cf. ZIMMERMANN (2006).

## Riferimenti bibliografici

BARKER 1984

A. Barker, *Greek musical writings*, vol. I: *The musician and his art*, Cambridge, Cambridge University Press.

BONANNO 1983

M.G. Bonanno, *Aristoph. fr. 198 K. (ὀνόματα καινά)*, in «MCr» XVIII 61-70.

BONANNO 1984-1985

M.G. Bonanno, *Note ai Banchettanti di Aristofane*, in «MCr» XIX-XX 61-70.

DALE 1968<sup>2</sup>

A.M. Dale, *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge, Cambridge University Press.

DUNBAR 1995

N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford, Clarendon Press.

FRAENKEL 1964

E. Fraenkel, *Lyrische Daktylen*, in Id., *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie*, vol. I, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 165-233.

GOMPERZ 1912

Th. Gomperz, *Skylla in der aristotelischen Poetik und die Kunstform des Dithyrambos*, in *Hellenika*, Bd.1, Leipzig, Von Veit and Comp., 85-92.

HORDERN 2002

J.H. Hordern, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford, Oxford University Press.

KUGELMEIER 1996

C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart-Leipzig, Teubner.

MAAS 1921

P. Maas, *RE XI 1 479-481*, s.v. Kinesias.

MUREDDU 1982-1983

P. Mureddu, *Il poeta drammatico da didaskalos a mimetes: alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, in «A.I.O.N.» IV-V 75-98.

NESSELRATH 1990

H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York, W. de Gruyter.

NEUBECKER 1977

A.J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NEWIGER 1957

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

ORTH 2009

Chr. Orth, *Strattis. Die Fragmente*, Berlin, Verlag Antike.

PÖHLMANN 1960

E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente*, Nürnberg, Hans Carl.

RAU 1967

P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck.

REITZENSTEIN 1893

R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Gießen, J. Ricker'sche.

RESTANI 1983

D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, in «Rivista italiana di musicologia» XVIII 130-59.

RÖSLER 1980

W. Rösler, *Dichter und Gruppe*, München, W. Fink.

SCHÖNEWOLF 1938

H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Diss. Gießen.

SILK 1980

M. Silk, *Aristophanes as a lyric poet*, in J. Henderson (ed.), *Aristophanes. Essays in interpretation*, «YCS» XVI 99-151.

SOMMERSTEIN 1987

A.H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes*, vol. VI, *Birds*, Warminster, Aris & Phillips.

SUTTON 1983

D.F. Sutton, *Dithyramb as Δρᾶμα. Philoxenus of Cythera's Cyclops or Galatea*, in «QUCC» n.s. XIII 37-43.

VETTA 1989

M. Vetta, *Aristofane. Le Donne all'Assemblea*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori.

WHITE 1912

J.W. White, *The Verse of Greek Comedy*, London, Macmillan.

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1900

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Abh. kgl. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, N.F. 4, Nr. 3, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

ZANETTO 1987

G. Zanetto, *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori.

ZIMMERMANN 1985<sup>2a</sup>

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 1, Königstein, A. Hain.

ZIMMERMANN 1985<sup>2b</sup>

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 2, Königstein, A. Hain.

ZIMMERMANN 2006

B. Zimmermann, *Euripidaristophanon. Riflessioni su un paradosso aristofaneo*, in P. Mureddu-G.F.Nieddu (a cura di), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, Hakkert, 33-41.

ZIMMERMANN 2008<sup>2</sup>

B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin, Verlag Antike.