

MARIELLA DE SIMONE

Il canto 'alato' di Cinesia: contenuti ed espedienti della parodia ditirambica in Aristofane (Av. 1372-409)

La polemica contro poeti e musicisti contemporanei, sperimentatori di uno stile nuovo e virtuosistico, è motivo ricorrente in tutto il teatro aristofaneo, ma è spesso difficile da decifrare e interpretare. Non solo perché è arduo distinguere l'elemento caricaturale e iperbolico da quello maggiormente realistico (soprattutto se mancano testimonianze dirette che possano offrire una reale possibilità di confronto, come nel caso della produzione ditirambica), ma soprattutto perché l'ironica denuncia degli aspetti qualificanti il nuovo stile risulta spesso complessa e ambivalente, realizzata talvolta per mezzo di allusioni e giochi verbali talaltra con l'ausilio di autentiche parodie liriche. Il meccanismo parodico attivato da Aristofane può coinvolgere tanto la *lexis* (livello verbale) quanto la *opsis* e la *melopoeia* (livello visivo e scenico, livello musicale)¹, queste ultime essenziali alla comprensione del contenuto polemico ma impossibili per noi da recuperare pienamente.

Un episodio che utilizza in chiave polemica i diversi espedienti della rappresentazione comica (testo, melodia, elementi scenico-coreografici) è quello degli *Uccelli* relativo al compositore Cinesia (Av. 1372-409), tra i maggiori esponenti del 'nuovo' ditirambo. È lo stesso ditirambografo, scenicamente attivo come personaggio del dramma, a mettere in ridicolo le modalità del proprio comporre per mezzo di un canto che si fa caricatura, arricchito da elementi formali peculiari e parodici. Tuttavia, non si tratta di un'esecuzione melodica a sè stante – come il canto di Agatone nelle *Tesmofoiazuse* o il *pastiche* di pezzi corali euripi-

¹ È Aristotele, in *Po.* 1450a 9-11, a menzionare *lexis*, *opsis* e *melopoeia* tra le parti costitutive della tragedia.

dei nelle *Rane*² – ma di una serie di interventi lirici integrati nel dialogo drammatico, che si alternano alle battute prosastiche e mordaci del vecchio Pisetero. Tanto complesso nella sua struttura quanto foriero di una molteplicità di significati, se analizzato in tutte le sue componenti (comprese quelle musicali e sceniche) l'episodio può suscitare riflessioni significative sui quei tratti performativi del 'nuovo' stile che Aristofane ha interesse a denunciare e deridere.

Personaggio eccentrico e poliedrico, che Plutarco non esita a definire un «pessimo poeta» (ἀργαλέος ποιητής, *De gl. Ath.* 348b), l'ateniese Cinesia doveva essere ben noto al pubblico dell'*archaia*³. Commediografi come Strattis (fr. 17-18 K.-A.)⁴ e Platone comico (fr. 200 K.-A.)⁵ ne attaccano ora l'immorale empietà ora l'estrema magrezza e la salute cagionevole. La sua attività politica, legata soprattutto a un decreto in onore di Dioniso I di Siracusa⁶, gli procurò, da parte di Lisia, l'infamante accusa di συκοφαντία (cfr. *Lys.* fr. 53 Th.)⁷. Alle innovazioni da lui apportate al ditirambo fa invece riferimento il comico Ferecrate, il quale, nel famoso frammento del *Chirone* (155, 8-12 K.-A.),

² Cfr. *Aristoph. Th.* 101-29 e *Ran.* 1309-28. Per un tentativo di recupero di alcuni aspetti della parodia musicale e scenica dei due passi aristofanei rinvio rispettivamente a DE SIMONE 2014, 254-60 e DE SIMONE 2008.

³ Come ricorda RESTANI 1983, 157, il ditirambografo è «l'unico ateniese di cui ci restino testimonianze»: le troviamo raccolte in IERANÒ 1997, con fonti e discussione; SUTTON 1989, 49-53. Un profilo del personaggio offrono invece BIANCHI 2022, che cataloga le testimonianze in base alle caratteristiche considerate e stigmatizzate (aspetto fisico, empietà, innovazioni artistiche), e FIORENTINI 2010; sempre utili PICKARD-CAMBRIDGE 1962, 43-5 e LAWLER 1950, 78-80.

⁴ La commedia cui appartengono i due frammenti – tramandati rispettivamente da *Ath.* XII 551d e *Harp.*, 177, 16 Dindorf – è significativamente intitolata Κινησίας, ed è assegnata al periodo tra la fine del V e gli inizi del IV secolo: cfr. FIORENTINI 2017. Un commento ai frammenti superstiti (in tutto nove, a cui alcuni, pur se con qualche riserva, aggiungono i fr. 41 Dindorf e 70 Meineke) è anche in MERIANI 1995, 21-45.

⁵ Sul frammento, tradito da Gal., *Ad Hipp. Aph.* VII 322, cfr. le osservazioni di LAWLER 1950, 80-1.

⁶ Cfr. *IG* 2², 18 = *Syll.* 3, 128.

⁷ Così afferma Ateneo, unica fonte del frammento lisiano: «Che Cinesia fosse malato, e per il resto abile, l'ha affermato anche l'oratore Lisia nel discorso intitolato *In difesa di Fania, per proposte illegali*, ove afferma che Cinesia, una volta abbandonato il proprio, si era messo a fare il mestiere di sicofante, e che si arricchiva grazie a questo» (*Ath.* XII 551d-e).

stigmatizza le sue audaci ἐξαρμόνιοι καμπαί («modulazioni esterne all'armonia»?), delle quali si sottolinea che sono ἐν ταῖς στροφαῖς⁸. Lo stesso Aristofane lo cita più volte, mettendone in ridicolo talvolta la proverbiale incontinenza (*Ran.* 366; *Ec.* 330) talaltra l'eccessiva magrezza (*Ran.* 1437-8; fr. 156 K.-A.), mentre in *Ran.* 153-4 annovera «quelli che hanno imparato la Pirrica di Cinesia» tra i 'dannati' dell'Oltretomba⁹.

Più ampia e complessa è la satira degli *Uccelli*, indirizzata, questa volta, allo stile poetico-musicale del ditirambografo. Per Aristofane, che già nella *Pace* presenta i διθυραμβοδιόσκαλοι come «raccoglitori di preludi svolazzanti per l'etere» (vv. 830-1)¹⁰, e che nelle *Rane*, per bocca di Euripide, assegna allo smilzo Cinesia l'improbabile impresa di "fare da ali" al possente Cleocrito (vv. 1437-8)¹¹, la città aerea di Nubicuculia rappresenta la cornice ideale per motteggiare l'arte 'eterea', vacua e inconsistente del ditirambografo.

Tra i visitatori che ascendono alla neonata *polis* per ottenere le piume, e con esse i preziosi benefici e privilegi garantiti dalla condizione alata, Cinesia sopraggiunge per secondo, preceduto dal Parricida e seguito dal Sicofante. Beffeggiato e deriso in patria, il poeta perviene alla città degli uccelli alla ricerca di ali che gli permettano di levarsi sospeso nell'aria, ove poter cogliere «nuovi

⁸ Sull'espressione, e sui suoi possibili significati in relazione al contesto del frammento ferecrateo, è tornato di recente NAPOLITANO 2023, 110-6, al quale rinvio per esegesi e bibliografia precedente.

⁹ Fa notare ANDRISANO 2021, 153 che le accuse rivolte a Cinesia nelle fonti a nostra disposizione si possono riferire essenzialmente «1. All'innovazione musicale e allo sperimentalismo del nuovo ditirambo; 2. Agli aspetti fisici e patologici (magrezza e sindrome diarroica); 3. all'ateismo e all'empietà» (quest'ultima da collegare probabilmente alla formazione sofistica del ditirambografo). La studiosa, inoltre, propone di collegare anche il v. 366 delle *Rane*, come la precedente allusione alla Pirrica dei vv. 153-4, alle coreografie mimetiche di Cinesia, che, «accompagnate da una musica più complessa, evidentemente ricche di nuove sequenze e quindi scomposte se paragonate a quelle delle danze tradizionali, sarebbero offensive e deturpanti nei confronti dei rituali della dea (*scil.* Ecate)» (p. 159), di cui l'empio poeta imbratta i tempietti di sterco.

¹⁰ «Svolazzanti per l'etere» traduce lo *hapax* ἐνδιατριανρονήχτος, allusivo – come suggeriva già DÜRING 1945, 184-5 – di una certa 'instabilità' armonica dovuta a frequenti modulazioni, ovvero, più genericamente, evocativo del carattere 'aereo' e inconsistente dei nuovi ditirambi.

¹¹ Cfr. il relativo commento di DEL CORNO 1985, 244.

preludi scossi dai venti» (vv. 1384-5) e attraversare i luoghi eterei in cui «è sospesa» la sua arte (v. 1387). Il suo eloquio è ricercato e altisonante: ogni termine è accuratamente selezionato, e l'impiego di versi lirici contribuisce ad aumentare il virtuosismo stilistico. Tra provocatorie interruzioni (di Pisetero) e parodiche dimostrazioni (di Cinesia), il lirismo del ditirambografo si protrae per quasi trenta versi, fino a quando Pisetero, munitosi di un fascio di piume, prende a battere lo sgradito visitatore. Il quale, costretto ad arrendersi, se ne torna da dove era venuto (ma non prima di aver minacciato ulteriori tentativi di «percorrere l'aria con un paio d'ali», v. 1409).

Questa, in estrema sintesi, la 'trama' dell'episodio, i cui contorni polemicamente risultano, almeno in termini generali, piuttosto chiari. L'esegeta che esamina la scena nel dettaglio, tuttavia, trova nella complessa struttura formale, nell'uso di espedienti comunicativi non più pienamente recuperabili e nel linguaggio altamente poetico del passo, carico di termini allusivi e metaforici, i maggiori ostacoli alla piena comprensione dell'intendimento derisorio di Aristofane. Un riesame dell'intera scena, quindi, dovrà tenere in debito conto tutte le scelte strutturali operate dal commediografo, comprese quelle (realizzate tramite la musica, gli elementi visivi, i movimenti orchestici) i cui codici simbolici, non più alla portata del moderno lettore, dovevano risultare fondamentali per una comunicazione immediata e performativa del messaggio polemico.

1. Il livello della lexis: l'eloquio altisonante di Cinesia

- KI. Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπόν πετρύγεσσι κούφαις·
πέτομαι δ' ὁδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων - 1374
- ΠΙ. Τοῦτ' ἡ πρᾶγμα φορτίου δεῖται πετρῶν.
- KI. ἀφόβῳ φρενὶ σώματι τε νέαν ἐφέπων. 1376-7
- 1376-7 φρενὶ σώματι τε : φρενὸς ὄμματι τε νέαν Hermann τε νέαν aBΣ^{REF}. γενεάν qΣ^{Lh3} τε <πτηνῶν> γενεάν Kock coll. schol. 1377a, p. 202 Holwerda

Dopo aver fatto il suo ingresso in scena, Cinesia esordisce con un'ode di Anacreonte¹². Il primo verso, secondo quanto afferma lo scolio, riproduce alla lettera il modello arcaico, mentre il secondo è una libera rielaborazione aristofanea¹³. La metafora del 'volo poetico', motivo ricorrente di tutti gli interventi del diti-rambografo, è ivi associata alla suggestiva immagine del canto come 'via' da percorrere, molto cara al linguaggio poetico degli antichi¹⁴. Tanto la citazione dotta (l'inizio del carme anacreonteo) quanto l'utilizzo di una metafora di ascendenza epico-lirica (la 'via' del canto) contribuiscono ad elevare il tono dell'*incipit*. Della sua struttura metrica, e del possibile riadattamento ritmico-musicale rispetto al modello di partenza, si dirà più avanti (par. 2).

Bruscamente interrotto da una battuta di Pisetero, i cui trimetri prosastici e derisori contrastano e spezzano i versi lirici del diti-rambografo, il canto di Cinesia prosegue ai vv. 1376-7, senza soluzione di continuità. Ignorando del tutto il commento ironico dell'interlocutore, il poeta precisa che il fine ultimo del suo volo poetico è quello di «seguire il nuovo» (v. 1377). Se, come sembra, la lezione τε νέων dei *codices vetustiores* è corretta, il termine νέος si configura quale autentica 'spia linguistica', atta a segnalare la scoperta intenzione polemica di Aristofane. Adoperato da Timoteo per contrapporre la propria ispirazione alla tradizionale μουσική dei suoi predecessori (cfr. fr. 791, 202-3 e 210-2 PMG), l'aggettivo, nella forma del comparativo νεώτερος, viene usato in Nu. 1370 (σὺ δ' ἄλλὰ τούτων / λέξων τι τῶν νεωτέρων, ἄπτ'

¹² Anacr. fr. 83 Gentili = PMG 378.

¹³ Questi, secondo lo *schol. Av.* 1372c, p. 201 Holwerda (opportunamente integrato sulla base della stessa monodia di Cinesia e della testimonianza di Efestione e accogliendo l'emendamento di Porson), i due versi originari del carme anacreonteo: Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπόν περὺ γέσσι κούφαις / διὰ τὸν ἔρωτα οὐ γὰρ ἐμοὶ <παῖς ἐ>θέλει συνηβάν.

¹⁴ Se ne trovano esempi già a partire da Omero e dai lirici corali (cfr. Rocconi 1999, 99 nn. 30-1), ma furono soprattutto i comici a fare uso di metafore 'spaziali' – quali la rappresentazione dell'ἄρμονία come 'strada' da percorrere (Pherecr. fr. 26 K.-A.), o la nota immagine dei 'sentieri di formica' (Pherecr. fr. 155, 23 K.-A.; Th. 100) – per «arrivare ad esprimere l'idea del movimento che il suono compie in uno spazio astratto» (Rocconi 1999, 100).

ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα) per indicare in senso dispregiativo i seguaci della 'nuova' musica. La nuova 'via' che Cinesia intende seguire sarebbe quindi da identificare con lo stile innovativo dei compositori d'avanguardia, bersaglio ormai noto della critica reazionaria e conservatrice del commediografo¹⁵.

- KI. Ὅρνις γενέσθαι βούλομαι λιγύφθογγος ἀηδών.
 ΠΙ. Παῦσαι μελωδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις εἰπέ μοι.
 ΚΙ. Ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος
 ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφέλων καινὰς λαβεῖν
 ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς. 1385
 ΠΙ. Ἐκ τῶν νεφελῶν γὰρ ἂν τις ἀναβολὰς λάβοι;
 ΚΙ. Κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη.
 Τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται
 ἀέρια καὶ σκοτεινὰ καὶ κυανναυγέα
 καὶ πτεροδόνητα· σὺ δὲ κλύων εἴσει τάχα. 1390

In risposta a Pisetero, che gli chiede cosa ci faccia lì in giro col suo 'passo storto' (vd. *infra* par. 3), Cinesia ribadisce il suo desiderio di diventare un essere alato¹⁶, ovvero, con un'immagine attinta alla tradizione epico-lirica, un usignolo «dalla limpida voce» (λιγύφθογγος)¹⁷. Come già rilevato dagli studiosi, l'anomala combinazione di un *metron* giambico con un verso lirico appare sintomatica di una precisa intenzione canzonatoria¹⁸: dopo un fugace quanto vano tentativo di rispondere in trimetri alla

¹⁵ La variante γενεάν, traddita dai *codices recentiores* o triciniani (eccetto il codice B: cfr. l'apparato) deriverebbe, secondo DUNBAR 1995, 666, da errore paleografico (ΓΕΝΕΑΝ pro TENEAN), ovvero rappresenterebbe, rispetto alla *lectio difficilior* τε νέαν, una banalizzazione, atta a stabilire un più stretto legame semantico con la precedente immagine del 'volo verso l'Olimpo' (non a caso la parafrasi triciniana – πέτομαι γενεάν ὀρνίθων ἐφέπων – stabilisce un preciso rapporto logico-sintattico tra i vv. 1374 e 1376-7).

¹⁶ A parere di Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 290, l'aspirazione al volo, più volte manifestata da Cinesia, potrebbe celare un'allusione al noto ateismo del ditirambografo: «Gli spettatori, che certo non avevano dimenticato la problematica delle *Nuvole*, intuivano che un uomo amante delle nubi, dell'etere, dell'aria non poteva essere che un 'anassagoreo' dunque un ateo».

¹⁷ Col valore di «limpido», «chiaro», «armonioso» l'aggettivo λιγύς/λιγυρός è usato non di rado in relazione al 'canto' degli uccelli (cfr. ΚΑΙΜΙΟ 1977, 231-3). Nel contesto in esame, quindi, l'epiteto λιγύφθογγος evocherebbe anche sul piano vocale-melodico l'identificazione con un essere alato auspicata da Cinesia.

¹⁸ Cfr., ad esempio, DUNBAR 1995, 663; RUIJGH 1960, 321-2.

richiesta di Pisetero, Cinesia riprende bruscamente a 'cantare' i suoi versi. Chiaro l'intento parodico di Aristofane: nella rappresentazione comica da lui confezionata, il ditirambografo appare incapace di proferire parola se non per mezzo di metri lirici e di altisonanti citazioni poetiche. E il tono del suo eloquio si fa ancora più elevato allorquando Pisetero, bramoso di spiegazioni più esaustive, gli intima di «smetterla con i canti» (v. 1382): l'ossessiva iterazione di termini afferenti alla sfera celeste (πτερωθείς, μετάρσιος, ἀναπτόμενος, ἀεροδονήτους, vv. 1383-5; e ancora κρέματα, ἄερια, πτεροδόνητα, vv. 1386-90) senza dubbio riecheggia l'aspirazione al 'volo poetico' già espressa ai vv. 1372-3 e 1380-1, facendo riaffiorare la tematica di un'arte eterea e impalpabile¹⁹. Non solo: la reiterata *accumulatio* di epiteti composti potrebbe parodiare il linguaggio sovrabbondante e oscuro tipico del 'nuovo' ditirambo²⁰. Nello specifico l'immagine del poeta che vuol cogliere dalle nubi «nuovi preludi» (καὶνὰς ... ἀναβολάς) richiamata da vicino, come già detto, i «preludi svolazzanti per l'etere» di *Pax* 830-1.

Il termine ἀναβολή sembra riferirsi, fin dall'epoca arcaica, «all'inizio della *performance* vocale e/o strumentale»²¹. Rismantizzato quale vocabolo tecnico nell'ambito della critica alla 'nuova' musica, e associato al genere ditirambico, il sostantivo sarebbe usato per indicare un canto introduttivo in versi liberi da responsione²², eseguito probabilmente da un solista²³. Proprio

¹⁹ Sull'accumulazione di termini afferenti alla sfera 'celeste' pone l'accento anche ALINK 1983, 183.

²⁰ Così FORD 1992, che considera il canto di Cinesia negli *Uccelli* un esempio paradigmatico di parodia retorico-linguistica, capace di condensare in pochi versi le accuse di vacuità, pretenziosità, arditezza stilistica, oscurità, eccesso di novità, ricercatezza sterile ed edonistica. Tali espedienti retorici, certamente presenti, tuttavia non esauriscono il gioco parodico aristofaneo, costruito, tra l'altro, su quegli elementi 'performativi' che per gli spettatori ateniesi di V secolo risultavano di più immediato impatto.

²¹ COMOTTI 1989, 107.

²² Lo si ricava principalmente da Arist. *Rh.* 1409a, dove le ἀναβολαὶ dei ditirambi sono contrapposte alle antistrofi degli antichi poeti.

²³ Così sembra di doversi dedurre da ps.-Arist. *Probl.* 19, 15, dove l'esecuzione solistica dei 'nuovi' ditirambi (nei quali l'ἀναβολή astrofica ha preso il posto dell'antico canto strofico: cfr. n. seguente) è associata alle difficoltà tecniche dovute alle frequenti modulazioni e all'assenza di responsione.

i fautori del 'nuovo' indirizzo musicale hanno dato risalto alle potenzialità virtuosistiche delle ἀναβολαί (favorite dall'assenza di responsione strofica e dall'esecuzione solistica), ampliandone l'estensione a danno del canto antistrofico eseguito dal coro²⁴. L'associazione del termine con le arditezze dei ditirambografi pare assicurata, nel passo degli *Uccelli*, dalla presenza dell'aggettivo καινός, impiegato, al pari di νέος, in relazione alle innovazioni dei musicisti d'avanguardia²⁵. Più incerto il significato dei composti ἀεροδόνητος e νιφόβολος, ugualmente riferiti alle ἀναβολαί: il primo, *hapax* aristofaneo, potrebbe alludere al carattere 'instabile' (sul piano armonico) e/o 'agitato' (sul piano ritmico) dei preludi di Cinesia (il senso letterale è «scosso dal vento»), mentre il secondo, che alla lettera significa «cosparso di neve», ne indicherebbe la 'freddezza', ossia, forse, l'eccessiva formalità e artificiosità dello stile²⁶.

La critica alla dizione altisonante e artificiosa di Cinesia si incrocia di continuo con i riferimenti ad una certa 'vacuità' di significati. Nei versi successivi, infatti, ad un Pisetero sempre più sbalordito («dalle nuvole si colgono preludi, vuoi dire?», v. 1386), Cinesia ribadisce la natura aerea e inconsistente della poesia ditirambica, «fatta d'aria e d'ombra» (v. 1389) e perennemente «sospesa» in mezzo alle nubi (v. 1387). L'intento, forse, è quello di stigmatizzare il tentativo, operato dai 'nuovi' ditirambografi, di mascherare una sostanziale assenza di contenuti con l'uso di sapienti virtuosismi stilistici²⁷.

²⁴ Ancora Aristotele, nella *Retorica* (1409b), sembra darcene la conferma: nel riportare un passo di Democrito di Chio, che rimprovera a Melanippide l'uso di ἀναβολαί troppo lunghe, il filosofo precisa che queste ultime hanno 'sostituito' i canti antistrofici; sul passo cfr. ancora COMOTTI 1989, 113-4.

²⁵ Cfr. soprattutto Tim. fr. 796 PMG, con il relativo commento di HORDERN 2002, 252-3; *Th.* 1130, ove l'aggettivo qualifica le finezze compositive di Euripide. Sulla funzione di καινός quale termine-chiave della polemica contro lo stile 'modernizzante' di Cinesia cfr. ad es. ZIMMERMANN 1997, 90.

²⁶ Cfr. ZIMMERMANN 1997, 90, che individua in ψυχρός («freddo», «insipido», detto anche dello stile poetico e drammatico: *Th.* 170 e 848) il corrispettivo *terminus technicus* del metaforico e allusivo νιφόβολος. Sul valore critico-letterario del termine, con particolare riferimento alle occorrenze aristofanee, cfr. CHIRICO 1990, 109-12.

²⁷ Cfr. ad es. COMOTTI 1989, 112.

Un esempio di questi ultimi è offerto dall'eloquio stesso di Cinesia, che ai vv. 1389-90 si arricchisce di fantasiosi composti aggettivali. La parodia, così, investe sia il piano dello stile sia quello del significato, e il testo si fa 'oggetto' oltre che 'strumento' di polemica. Sul piano dello stile appare scoperta la funzionalità parodica di un'aggettivazione abbondante e lambiccata, atta forse a riprodurre la dizione ampollosa e magniloquente di Cinesia²⁸. Anche le ripetute antitesi (τὰ λαμπρὰ ... σκοτεινὰ ... κυανανυγέα, vv. 1388-9), complicate dalla presenza di un ossimoro 'interno' (il qualificativo κυανανυγής, «di splendore azzurro cupo», è termine in sé contraddittorio, e ricorda il κελαινοφάης di *Ran.* 1331 col quale Eschilo motteggia l'artificiosità dello stile euripideo)²⁹, potrebbero tradire l'imitazione parodica di una dizione turgida e artefatta. E tuttavia i lambiccati attributi, parodici di un linguaggio virtuosistico e ricercato, sono a loro volta qualificativi, sul piano del significato, di precise 'anomalie' dello stile ditirambico. Con paradossale ossimoro, infatti, il poeta definisce «oscuri» gli «splendori dei ditirambi» (vv. 1388-9), forse alludendo all'eloquio incomprensibile che li caratterizza³⁰, mentre gli altri aggettivi (vv. 1389-90) rafforzano l'immagine di un'arte 'inconsistente' e 'instabile'³¹.

A partire da v. 1393 ha inizio la vera e propria *performance* canora di Cinesia, introdotta da un invito, rivolto al recalcitrante interlocutore, ad ascoltare un'esemplificazione della sua eterea arte lirica (σὺ δὲ κλυὼν εἴσει τάχα., v. 1390):

	Εἶδωλα πετηνῶν	
	αἰθεροδρόμων	
	οἰωνῶν ταναοδείρων -	
ΠΙ.	Ὡόπ.	1395 ^a
ΚΙ.	τὸν ἀλάδρομον ἀλάμενος	
	ἄμ' ἀνέμων πνοαῖσι βαίην -	

²⁸ Lo sostiene, tra gli altri, FORD 1992, 319-21. Per un invito alla prudenza cfr. invece Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 291-2: «Non è possibile stabilire con certezza se Aristofane stia parodiando dei versi realmente composti da Cinesia, o se irrida più in generale lo stile gonfio e pretenzioso dei poeti ditirambici».

²⁹ Cfr. SOMMERSTEIN 1987, 290-1.

³⁰ In tal senso, già ZIMMERMANN 1997, 90.

³¹ Cfr., tra gli altri, ZIMMERMANN 1988, 199.

ΠΙ. Νῆ τὸν Δί' ἧ γῶ σου καταπαύσω τὰς πνοὰς.

ΚΙ. τοτὲ μὲν νοτίαν στείχων πρὸς ὁδόν,

τοτὲ δ' αὖ βορέα σῶμα πελάζων

ἀλίμενον αἰθέρος αὐλακα τέμνων.

1400

1395b τὸν: del. Dunbar: τάν dub. Sommerstein ἀλάδρομον
 Brunck: ἀλάδρομον (ἀλά- R; ἀλά- V¹) RV¹: ἀλαδρόμον (ἀ- V²)
 V²EAS^{Ald}: ἄλα δρόμον MUGS^{RV}: ἄλαδε δρόμον Hermann:
 ἀλίδρομον Blaydes: ἀναδρομάν dub. Sommerstein ἀλάμενος (α-
 R) RVMU: ἀλάμενος AGEQ

Considerato un autentico *exemplum* di ἀναβολή ditirambica – di quelle elaborate e artificiose cui Cinesia ha appena fatto cenno – il canto parodico è tutto incentrato su metafore ornitologiche³². L'inconsistenza e la vacuità dell'invocazione, che si sostanzia nella significativa menzione degli εἶδωλα, appare degna dell'arte evanescente e futile del ditirambografo³³. Sul piano retorico-linguistico l'intento parodico si manifesta tanto nella presenza di composti inusuali (αἰθεροδρόμον e ταναόδειρος, vv. 1394a-1394b) quanto nell'uso reiterato dell'allitterazione (ἀλαδρόμον ἀλάμενος ἄμ' ἀνέμων, vv. 1395b-6; ἀλίμενον αἰθέρος αὐλακα, v. 1400) e dell'anafora (τοτὲ ... τοτὲ δ' αὖ vv. 1398-9), ricercatezze formali che appaiono in contrasto con la vacuità dei significati. In questo senso il brano lirico si configurerebbe quale concreta esemplificazione di quell'arte elaborata nello stile e debole nei contenuti che lo stesso Cinesia ha appena descritto.

Le considerazioni sin qui svolte suggeriscono che il 'canto' di Cinesia – in tutto una ventina di versi, continuamente interrotti dalle battute irriverenti di Pisetero – si configuri, sul piano della *lexis*, quale autentico 'intreccio' di espedienti comico-parodici, ugualmente funzionali alla polemica poetico-musicale: la parodia vera e propria (vv. 1393-400) è preceduta da interventi lirici non estranei al dialogo drammatico, che consentono una forma di interazione con l'antagonista. Il ricorso a una struttura 'mista'

³² Come osserva Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 292, tali metafore rappresentano «un tentativo di ristabilire una connessione con la situazione esterna, mediante il coinvolgimento degli uccelli nell'argomento del canto».

³³ In tal senso, cfr. DUNBAR 1995, 670.

è ulteriormente complicato dalla compresenza di parodia (significante) e critica (significato): nel momento stesso in cui enuclea le caratteristiche della propria arte per mezzo di autentiche 'spie' linguistiche (come νέος, καινός, ἀναβολή), il ditirambografo ne offre un efficace esempio per mezzo del proprio canto. L'intento parodico si manifesta tanto nell'uso reiterato di artifici retorici quanto nella presenza di stilemi (composti altisonanti, citazioni dotte e termini poetici) funzionali alla polemica contro la dizione tronfia e affettata dei poeti ditirambici.

2. Il livello della melopoeia: *parodia e andamento ritmico*

Il livello verbale non era il solo coinvolto nella rappresentazione della parodia del 'nuovo' stile: la melodia, le maschere, i movimenti scenici dovevano contribuire non poco a rendere fruibili, sulla scena teatrale, contenuti e messaggi di non immediata comprensione. Che tali ulteriori 'livelli' della *performance* non siano ad oggi pienamente valutabili rappresenta per noi una lacuna difficile da sanare. Resta la possibilità di ricostruire, se non i diversi e stratificati linguaggi dello spettacolo comico, quantomeno parte dei loro significati simbolici. Tale possibilità è legata ad un approccio esegetico complesso, che non può trascurare alcun dettaglio utile (schemi metrico-ritmici, riferimenti metateatrali, reazioni 'verbali' ad interventi 'non verbali'), ma che soprattutto necessita di una visione globale, in grado di mettere insieme i diversi tasselli per identificare eventuali analogie e sovrapposizioni nel tentativo di restituire un sistema simbolico (in questo caso polemico) organico e coerente³⁴. L'applicazione di questo approccio ad un'esegesi complessiva del passo degli *Uccelli*, da condurre a partire dall'analisi verbale già effettuata, non può che

³⁴ L'approccio 'performativo' (o dei cosiddetti *performance studies*) utilizzato per l'analisi dei testi comici antichi ha trovato un'importante applicazione in REVERMANN 2006, dove il linguaggio 'non verbale' è considerato parte integrante dell'evento teatrale, e il suo tentativo di recupero un significativo strumento per aiutare a comprendere meglio tanto il messaggio comico quanto gli espedienti strutturali utilizzati per renderlo fruibile.

passare, anzitutto, attraverso una lettura 'semantica' delle strutture metrico-ritmiche, in grado di valorizzarne gli usi parodici in coerenza con il contenuto dei versi.

Il canto con cui Cinesia fa il suo ingresso in scena (vv. 1372-7) è un intervento lirico-monodico interrotto dalla battuta di Pisetero in trimetri giambici (v. 1375), un irriverente *a parte* che non ne compromette la sostanziale unità. L'interpretazione metrico-ritmica è controversa: l'intenzionalità parodica è stata ravvisata tanto nell'ardita soluzione del primo *longum* (vv. 1372-3)³⁵ quanto nell'ambigua e insolita configurazione metrica (caratterizzata dall'uso spregiudicato di soluzioni e sincopi) dei vv. 1374 e 1376, che per Parker non trovano paralleli e rappresentano «an insoluble problem»³⁶. Sia Prato³⁷ che Zanetto³⁸ optano per la scansione coriambica, mentre Dunbar riconosce sequenze tetrametriche in ritmo ionico³⁹. Una diversa e possibile soluzione è stata recentemente proposta da Di Virgilio, la quale fa notare la discrepanza tra la disposizione colometrica tramandata dalla quasi totalità dei manoscritti, che restituisce una sequenza di *cola* brevi per lo più della lunghezza di un dimetro, e la scelta operata dai moderni editori, che accorpano a due a due i versi della monodia ottenendo sequenze più lunghe⁴⁰. Questa scelta, il cui disaccordo

³⁵ «Resolution in choriambis is extremely rare, and not attested outside Attic poetry»: così PARKER 1997, 344, mentre WHITE 1912, 254, parla esplicitamente di «ambiguous resolution», dacché il primo *metron* è interpretabile anche come una forma di dipodia giambica col secondo elemento soluto. Incerto tra la scansione giambica e quella coriambica si era già dichiarato Efestione (*Poem.* 30, 6-9).

³⁶ PARKER 1997, 344.

³⁷ PRATO 1962, 199.

³⁸ Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 331.

³⁹ DUNBAR 1995, 661. RUIJGH 1960, che pure opta per la scansione coriambica, tuttavia afferma: «Il semble que Cinésias ait interprété le pied initial d'Anacréon comme ionique, et que dans son propre vers, il lui ait substitué une autre forme résolue de ionique» (p. 321). Non è d'accordo PARKER 1997, 344-5, che ritiene impraticabile tanto la soluzione coriambica quanto quella ionica, e che, di fatto, lascia irrisolta la questione.

⁴⁰ DI VIRGILIO 2019. Nella tradizione manoscritta le poche eccezioni rispetto alla disposizione per *cola* brevi sono per lo più da ricondurre a logiche di incolonnamento e a questioni di spazio. Fanno eccezione i codici triciniani, che «presentano una disposizione del testo in linea con l'interpretazione metrica anapestica data da Triclinio all'intera monodia e testimoniataci dallo sch. 1372a» (*ibid.*, p. 352). La stessa analisi viene ripresa in DI VIRGILIO 2021, 189-92.

con il dato della tradizione manoscritta non per tutti è da considerare rilevante⁴¹, poggia a sua volta sul commento di Efestione (*Ench.*, p. 30, 6-10 Consbruch), che nel presentare un esempio particolare di tetrametro coriambico catalettico riporta il fr. 83 G. di Anacreonte (= *PMG* 378) quale parte di un componimento in cui la prima dipodia di ogni verso era formata da tribraco + giambo. Come già si è detto, proprio questo frammento (nello specifico il primo verso) è citato *verbatim* da Cinesia come *incipit* del canto che stiamo esaminando (v. 1372). Seguendo il dettato di Efestione, la cui interpretazione tetrametrica trova conferma nello *schol. Av.* 1372c, contenente anche il secondo verso del frammento anacreonteo (ugualmente un tetrametro coriambico catalettico col primo *metron* soluto)⁴², gli editori moderni accorpano non solo il verso incipitario di Cinesia ripreso da Anacreonte ma anche quelli immediatamente successivi, ritenendo attendibile la lettura metrica di Efestione⁴³. Tuttavia l'ipotesi di Di Virgilio, che invece tiene conto della disposizione colometrica restituita dai codici, non metterebbe in discussione quanto afferma Efestione a proposito del frammento anacreonteo: il Cinesia personaggio degli *Uccelli* potrebbe aver 'riadattato' musicalmente il verso del poeta di Teo traghettandolo dall'originario ritmo coriambico al ritmo ionico del suo 'nuovo' canto. L'originaria sequenza coriambica di Anacreonte (correttamente interpretata da Efestione) verrebbe quindi 'spezzata' da Cinesia per ottenere un dimetro coriambico (1372^a) e un dimetro ionico *a minore* brachicataletto (reiziano: 1372^b), in linea con le successive sequenze che, conformemente alla sistemazione per *cola* brevi tradita dai codici, potrebbero ugualmente prevedere l'alternarsi di ionici *a minore* e coriambi:

⁴¹ In generale, l'idea che la colometria delle parti liriche restituita dalla tradizione manoscritta possa riflettere l'originaria 'partitura ritmica' dei testi aristofanei è messa in dubbio da più di uno studioso, anche sulla base degli studi sulla storia e la fortuna dei drammi di Aristofane nel periodo successivo alla sua morte (cfr. ad es. SOMMERSTEIN 2010, 404 ss.).

⁴² Cfr. *supra*, n. 13.

⁴³ Una disamina delle diverse interpretazioni metriche proposte dai moderni editori si trova in DI VIRGILIO 2019, 355-6.

1372 ^a	~~~~— —~~—	2cho hypercat
1372 ^b	~~—~— —	reiz ^b (2ion ^{mi} ~)
1373	~~—~~	ion ^{mi}
1374	—~~— —~~—	2cho
1375:	3ia	
1376	~~—~~	ion ^{mi}
1377	—~~~~ —~~—	2cho

Esempi simili di riadattamenti metrico-ritmici si possono trovare anche altrove⁴⁴; peraltro, nel caso in esame, la manomissione ritmica che Aristofane attuerebbe rispetto al modello anacreonteo andrebbe a coincidere con la manomissione semantica, dato che il 'volo' di cui parlava Anacreonte, che Cinesia riferisce metaforicamente alla propria ispirazione poetica, nei versi del poeta di Teo era collegato al tema amoroso.

Sulla base del confronto con alcuni *loci similes*, come il canto di Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, mi sembra di poter rintracciare un ulteriore intento derisorio nell'uso sistematico di sequenze ioniche e orientalizzanti (vd. anche il v. 1381), che, se letto in chiave parodica, motiverebbe ancor meglio il riadattamento del verso anacreonteo e l'alternarsi di coriambi e ionici *a minore*. Dallo scarso materiale che abbiamo è difficile stabilire se l'utilizzo di ritmi ionici ed esotici fosse tipico di Cinesia, ma tanto le sequenze ionico-eoliche quanto il richiamo esplicito ai poeti lirici della tradizione orientale sono elementi che più volte vengono sfruttati in commedia quali tratti 'parodiabili' del nuovo stile (cfr. anche *Ran.* 1301-28)⁴⁵.

A ulteriore conferma di quanto appena ipotizzato appare utile evidenziare che anche nel successivo 'a solo' del ditirambografo (vv. 1393-400) non mancano esempi di sequenze orientalizzanti: nell'*incipit* (v. 1393), lo schema del reiziano — —~~— — è stato variamente interpretato: White⁴⁶ predilige l'interpretazione ionica (dimetro sincopato), mentre Ruijgh è in dubbio tra l'ipotesi

⁴⁴ DI VIRGILIO 2022 individua diversi esempi aristofanei di 'modalità metriche di citazione' da versi della poesia lirica che ne alterano parzialmente la struttura originaria (cfr. in particolare il par. 3, «Divisione di un *colon* originario in due *cola*», pp. 227-31).

⁴⁵ Sul passo, e sull'uso parodico delle sequenze eoliche euripidee quale richiamo alla tradizione lirica erotica di epoca arcaica, rinvio a DE SIMONE 2008.

⁴⁶ WHITE 1912, 255.

ionica e quella eolica⁴⁷. La configurazione metrica dei successivi vv. 1395b-6 è invece legata alle diverse soluzioni testuali adottate dagli editori. Prato⁴⁸ e Zanetto⁴⁹, che conservano il testo tradito, descrivono la sequenza come composta da docmio (~~~~~) e docmio più baccheo (~~~—~—~—), mentre la diversa sistemazione colometrica proposta da White⁵⁰ e da Ruijgh⁵¹ (per i quali la forma elisa ἄμ' è la sillaba finale del v. 1395b, e non quella iniziale del v. 1396) consente di riconoscere nello schema del v. 1396 un dimetro ionico anaclastico o anacreonteo (~~~—~—~—), il cui uso parodico è attestato anche nell'inno cletico eseguito da Agatone (*Th.* 104, 124), e che risulterebbe uniforme alle sequenze orientalizzanti del precedente intervento lirico di Cinesia. Diversamente Dunbar⁵², atetizzando l'incipitario τόν (v. 1395b) e scegliendo per il participio ἀλάμενος la forma con spirito aspro e α iniziale lunga (participio aoristo dorico di ἄλλομαι, «balzare») anziché quella con spirito dolce e α iniziale breve (participio presente dorico di ἀλάομαι, «vagare»), ottiene un tetrametro giambico con clausola itifallica, e con ardite soluzioni nel dimetro incipitario⁵³. Il finale della monodia è invece costituito da tre *cola* anapestici, con soluzioni e contrazioni tipiche degli anapesti lirici.

Al di là delle diverse interpretazioni la conformazione metrica della seconda monodia, con almeno tre passaggi modulanti da un ritmo all'altro, sembrerebbe comprovare, sul piano ritmico-musicale, il carattere instabile dei versi lirici di Cinesia, al quale – se è accettabile l'interpretazione proposta per i composti ἀεροδόνητος e πτεροδόνητος – lo stesso ditirambografo avrebbe appena fatto cenno. Ma c'è anche un altro dettaglio, finora

⁴⁷ RUIJGH 1960, 322.

⁴⁸ PRATO 1962, 199.

⁴⁹ Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 331.

⁵⁰ WHITE 1912, 255.

⁵¹ RUIJGH 1960, 322.

⁵² Cfr. DUNBAR 1995, 670.

⁵³ DUNBAR 1995, 664, peraltro, difende anche la correzione ἀλίδρομον proposta per primo da Blaydes (e accolta ad es. da MARZULLO 2003, 580). Se l'errore di dittografia è senz'altro plausibile, tuttavia sono in molti a non escludere che Aristofane abbia coniato di proposito un composto con ἀλα-, funzionale ad ottenere un ricercato gioco di assonanza col participio ἀλάμενος.

trascurato nei commenti al passo, che potrebbe tradurre ritmicamente il volo agitato e instabile di cui parla Cinesia: la presenza di una sequenza soluta (v. 1395b) da interpretare probabilmente come docmiaca, unita alle ardite soluzioni dei *longa* incipitari che già abbiamo analizzato, aumenta l'incidenza del numero di *brevia* nel canto parodico, anche in posizioni insolite⁵⁴. La multifunzionalità del docmio, che nella sua versione soluta può rendere semanticamente l'agitazione e la tensione espresse dai versi, è stata già messa in evidenza in contesti teatrali⁵⁵. Nel passo in esame tale funzionalità semantica potrebbe trovare conferma in due ulteriori elementi, che appare utile analizzare qui nel dettaglio. Il primo è un elemento indiretto, e nasce dal confronto, già proposto ma ancora non sfruttato appieno⁵⁶, tra il 'nuovo' canto di Cinesia e l'altro canto musicalmente innovativo degli *Uccelli*, un elaborato *a solo* con cui l'Upupa-Tereo, riproducendo un inno cletico, invoca e chiama a raccolta le diverse specie di volatili per informarli del progetto di Pisetero (vv. 227-62). Il virtuosismo fortemente mimetico dell'inno, la sua esasperata polimetrica, la struttura astrofica e l'accompagnamento sull'aulo eseguito da una provocante usignoletta-Procne (con la quale l'Upupa 'duetta' in un'esibizione che è insieme canora e strumentale) si lasciano facilmente interpretare come caratteristiche tipiche di quel 'nuovo' stile del quale proprio Cinesia è degno rappresentante⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. DUNBAR 1995, 663.

⁵⁵ FAEDDA 2020 cita ad esempio Aesch. *Eum.* 143-78, dove i docmi soluti manifestano l'agitazione e l'irata frustrazione delle Erinni che avevano perso le tracce di Oreste (pp. 119-20).

⁵⁶ Già ZIMMERMANN 2012 associava i due brani quali esempi tipici di utilizzo sistematico delle conquiste della 'nuova' musica, ma l'obiettivo dell'analisi era quello, generico, di evidenziare la costante presenza negli *Uccelli* di elementi musicali innovativi, anziché di sottolineare quelle coincidenze metriche e stilistiche che possono aiutare a decifrare le allusioni e i significati sottesi.

⁵⁷ Suggestiva e convincente l'ipotesi di BARKER 2004, 185-204, secondo il quale l'usignoletta-Procne, personaggio muto che accompagna con l'aulo il canto di Upupa e alla quale gli altri uccelli si rivolgono come ad un'etera provocante e volgare, rappresenterebbe sulla scena «an emblem of the musical avant-garde», incarnando «everything that is musically debased» (p. 204). Se questa lettura risultasse corretta, la sua stessa presenza sulla scena costituirebbe un ulteriore motivo di confronto e raccordo tra la prima e la seconda parte della commedia.

Le diverse sequenze metrico-ritmiche nelle quali si articola il canto corrispondono mimeticamente alle diverse categorie di uccelli: il frequente accumulo di *brevia* viene normalmente interpretato come evocativo del volo degli uccelli più rapidi e vivaci, come quello degli uccellini campestri che beccano e svolazzano leggeri, tradotto con agili trochei e/o docmi soluti (vv. 233, 234, 237), o il volo degli uccelli montani, richiamato dagli anapesti soluti (vv. 240-2), o il molle passo degli uccelli da giardino, evocato dagli ionici *a minore* (vv. 238-9)⁵⁸. Questa mimetica evocazione del volo agile e rapido appare peraltro rafforzata, per opposizione, dalla traduzione del passo lento e incerto del vecchio Pisetero attraverso il ritmo cadenzato delle sequenze anapestiche, formate da sole sillabe lunghe per un totale di 10 spondei che, nel riprodurre la tipica lentezza dei vecchi, dovevano contribuire non poco a presentare il personaggio come alternativo alla generazione più giovane e corrotta (vv. 255-7)⁵⁹.

Analogamente alle sequenze di *brevia* nella monodia dell'Upupa, quindi, anche le ardite soluzioni dei *longa* nel canto di Cinesia possono trovare giustificazione nella volontà di tradurre ritmicamente, oltre al suo sfuggente 'svolazzare' sulla scena, quel carattere aereo e agitato della sua arte ditirambica che appare confermato dalle numerose 'spie' linguistiche già analizzate in riferimento alla *lexis*.

3. Il livello della opsis: movimenti scenici e innovazioni orchestriche

Un secondo e più significativo elemento a sostegno di questa lettura è possibile ricavare dai due versi, forse i più problematici di tutta la scena, con i quali Pisetero reagisce alla prima esecuzione-

⁵⁸ Così ad es. DI VIRGILIO 2021, pp. 161-76; DUNBAR 1995, 210-3; Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 202-3. A rafforzare il naturale collegamento tra i due canti parodici è la ripresa, nell'intervento di Cinesia, di un verso già cantato da Upupa (v. 254 = 1394).

⁵⁹ La qualifica di vecchio è esplicita: cfr. v. 255, con Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 206 *ad loc.*, e 203.

ne lirica di Cinesia, riprendendone parodicamente le articolate perifrasi e le ripetute assonanze:

ΠΕ. ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν.	1378
τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;	1379

PISETERO Diamo il benvenuto al tiglioso Cinesia!
Perché fai girare qui in giro il tuo piede zoppo?

La difficoltà di intendere appieno l'allusiva reazione del vecchio ateniese è confermata dalla varietà delle interpretazioni proposte. Le divergenze degli esegeti, sia antichi che moderni, riguardano tanto il valore da attribuire all'aggettivo φιλύρινον (alla lettera «tiglioso», v. 1378)⁶⁰ quanto l'interpretazione del v. 1379, per il quale Sommerstein elenca ben cinque possibilità esegetiche⁶¹. Esempio paradigmatico del disaccordo tra gli antichi esegeti è lo scolio al v. 1379b, p. 203 Holwerda: la spiegazione dell'alessandrino Euforione, per il quale l'espressione πόδα κυλλόν (alla lettera «piede storto», cfr. *LSJ s.v.* κυλλός) alluderebbe all'andatura claudicante del ditirambografo, è messa in dubbio dallo stesso scoliasta che la riporta, il quale afferma τοῦτο δὲ οὐκ ἔστιν εὐρεῖν. Ed in effetti, pur trattandosi di *argumentum ex silentio*, non è da trascurare che di una tale deformità fisica non vi sia traccia in Lisia, che pure insiste sui difetti estetici di Cinesia, e che in commedia essa sia poco o per nulla sfruttata⁶².

Al di là della dubbia allusione al difetto fisico, i moderni esegeti sono portati ad associare la nozione del «piede storto» alle

⁶⁰ Gli antichi commentatori associavano l'epiteto ora alla gracilità e alla magrezza del ditirambografo (la corteccia del tiglio è definita *tenuis* da Plinio, *NH* 16, 65), ora allo smunto pallore del suo volto malaticcio (il legno di tiglio è di un colorito piuttosto giallognolo: *schol. Av.* 1378, p. 202 Holwerda). L'allusività metaforica dell'appellativo è invece sottolineata, tra i moderni, da LAWLER 1950, p. 86, che lo collega, piuttosto che all'aspetto esteriore di Cinesia, a una specifica figura di danza, associabile alla forma sinuosa del tiglio. Sulla questione cfr. FIORENTINI 2010, 251-2; una rassegna sintetica delle diverse interpretazioni è anche in DUNBAR 1995, 667.

⁶¹ SOMMERSTEIN 1987, p. 290.

⁶² Lo fa notare LAWLER 1950, 82. Anche la testimonianza di Platone Comico, che paragona le gambe del ditirambografo a dei giunchi filiformi (fr. 200 K.-A.), potrebbe confermarne non tanto l'eventuale malformazione quanto piuttosto la proverbiale magrezza.

sbilenche evoluzioni sceniche del ditirambografo, che avrebbero 'reso visibile' l'audace aspirazione, da lui più volte manifestata, al metaforico 'volo poetico'⁶³. Non mancano, tuttavia, coloro che colgono nell'ironica domanda di Pisetero un implicito riferimento ad eventuali innovazioni (orchestiche o ritmiche) introdotte da Cinesia nei ditirambi. Quest'ultima ipotesi potrebbe trovare legittimità nella presenza della perifrasi ἀνὰ κύκλον κυκλείς. Sono infatti numerose le testimonianze antiche nelle quali il ditirambo è denominato κύκλιος («coro ciclico»)⁶⁴, e κύκλια sono anche, negli *Uccelli*, i ditirambi composti dal Poeta in omaggio alla neonata città di Nubicuculia (v. 918). Lo stesso Cinesia viene qualificato da Pisetero quale κυκλιοδιδάσκαλος («maestro di cori ciclici», v. 1403)⁶⁵. Sembra quindi del tutto ragionevole individuare nell'espressione ἀνὰ κύκλον κυκλείς un'allusione ai cori ciclici del ditirambo, già suggerita, peraltro, dallo scolio antico. Tra gli studiosi, coloro che hanno provato a associare il πόδα κυλλόν ad un'innovazione che ha a che fare con i cori ditirambici si sono orientati verso due interpretazioni possibili:

- 1) πούς inteso come «piede» o «passo» di danza: la battuta di Pisetero alluderebbe ironicamente ad eventuali innovazioni orchestiche introdotte da Cinesia nel ditirambo, che avrebbero 'storpato' la tradizionale danza 'circolare' eseguita dal coro⁶⁶;
- 2) πούς inteso come «piede metrico»: la domanda ironica celebrerebbe un riferimento al primo piede di v. 1374 e di vv. 1376-7, che, come già si è detto, presenta un insolito *longum soluto*⁶⁷.

⁶³ Così LAWLER 1950, che parla esplicitamente di «extravagant 'flying' gestures» (p. 84), e che riferisce il verso «to the movements of Cinesias as he sings dithyrambic lines on this particular occasion» (p. 82). Cfr. anche DUNBAR 1995, 670 e SOMMERSTEIN 1987, 290.

⁶⁴ E aristofanee in particolare: cfr. *Nu.* 333; *Ran.* 366; fr. 156 e 647 K.-A.

⁶⁵ Sulla figura del κυκλιοδιδάσκαλος, con particolare riferimento a Cinesia, cfr. IERANÒ 2013.

⁶⁶ Cfr. soprattutto PISANI-CITELLI 1990, 428; BORTHWICK 1968, 67; LAWLER 1950, 80-5. Secondo l'ipotesi di ANDRISANO 2021 un'accusa simile, di aver introdotto nel ditirambo coreografie mimetiche e scomposte, sarebbe indirizzata a Cinesia anche in *Ran.* 366 (cfr. *supra*, n. 9).

⁶⁷ L'ipotesi è sostenuta principalmente da RUIJGH 1960, 318-22, ed è accolta da DUNBAR 1995, 670; SOMMERSTEIN 1987, 290; Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 291. Per un 'caso' analogo cfr. *Ra* 1323, con PARKER 1997 e ZIMMERMANN 1988 (*infra*, n. 71).

L'ipotesi dell'innovazione orchestica troverebbe conforto, secondo gli esegeti, nell'associazione operata da Aristofane (*Ran.* 153-4) tra il nome di Cinesia e un tipo di danza pirrica (ossia mimetica di azioni belliche) di cui, secondo fonti grammaticali, il ditirambo-grafo sarebbe stato inventore⁶⁸. Un'iscrizione risalente al III secolo a.C. (ED 234), nella quale si menziona un χοραγός κυκλίων τᾶ Πυρρίχα, confermerebbe, tra l'altro, l'accostamento tra la pirrica e i cori ciclici o ditirambici⁶⁹. L'espressione πόδα κυλλόν, intesa in senso metaforico, evocherebbe un 'passo' della pirrica (o comunque un movimento agitato e contorto) che Cinesia avrebbe introdotto nella ὄρχησις ditirambica, andando così a 'storpiare' la tradizionale danza 'ciclica'⁷⁰. Chi al contrario opta per l'ipotesi metrica si appella, oltre che all'insolita soluzione del primo *longum* nei versi della prima monodia⁷¹, ad un passo di Eroda nel quale l'aggettivo κυλλός è riferito ai coliami di Ipponatte (*Herod.* 8, 78-9).

⁶⁸ In particolare Diom. *Art. Gram.* 3, *GrLat* I p. 475 K. afferma, riferendosi a Cinesia, che *mobilem decursionem pyrrichio pede commentus est, et idem eam pyrricham a Pyrrro repertam et inlustratam cognominavit*. Non è possibile stabilire se la tradizione ripresa da Diomede si sia formata o no a partire dal testo di Aristofane; rimane solo da registrare, insieme a CECCARELLI 1995, 294, che l'associazione tra Cinesia e la pirrica (e tra la pirrica e il ditirambo) non poneva difficoltà agli antichi grammatici.

⁶⁹ Il contributo di CECCARELLI 1995, significativamente intitolato *Le dithyrambe et la pyrrhique*, prende le mosse proprio dall'analisi del testo dell'iscrizione. Che l'associazione tra Cinesia e la pirrica passi (anche?) per l'introduzione di un movimento pirrico all'interno dei cori ciclici sembra confermato, del resto, da fonti lessicografiche e grammaticali: cfr. Suid. s.v. πυρρίχη (= *schol.* *Ar. Ran.* 153a, p. 27 Chantry).

⁷⁰ Sintetizzo così il ragionamento di LAWLER 1950, 82-7, ripreso da CECCARELLI 1995, pp. 295-6. Analogamente, BORTHWICK 1968, 67, parla di un «ironical greeting in *Av.* 1397 ... where the postures and gyrations which he has introduced to disrupt the circling of the cyclic (dithyrambic) chorus are alluded to». A una innovazione coreografica potrebbe alludere anche il frammento 155 K.-A. del *Chirone* ferecrateo, ove si afferma che «nella poesia ditirambica – *scil.* di Cinesia – come negli scudi, ciò che è a destra si vede a sinistra» (vv. 10-2), ossia, se si presta fede ad uno scolio euripideo (*Hec.* 647) che collega il movimento dei coreuti verso destra alla strofe e quello verso sinistra all'antistrofe, Cinesia avrebbe modificato i movimenti 'ciclici' del ditirambo per meglio adattarli al ritmo astrofico da lui introdotto (forse inserendo i movimenti orchestici della danza pirrica, mimetici delle azioni di attacco – verso destra – e di difesa – verso sinistra): cfr. PISANI-CITELLI 1990, 427-8; RESTANI 1983, 150-1; BORTHWICK 1968, 63-7.

⁷¹ D'altra parte anche in *Ran.* 1323 l'utilizzo del termine πούς in contesto parodico (Ὅρᾱς τὸν πόδα τοῦτον) è preceduto da una sequenza metrica particolarmente ardita, e nelle *Tesmofoiazuse* l'allusività metrico-ritmica del dativo ποδί (v. 120) è resa plausibile dal diverso trattamento prosodico dei due termini immediatamente successivi (παράρῳθμ' ἐρῳθμα, v. 121).

Solo in parte, tuttavia, le due soluzioni esegetiche sembrano essere alternative. Innovazioni ritmiche quali l'abbandono della struttura antistrofica dovevano essere accompagnate dagli opportuni adattamenti sul piano della ὄρχησις. Non è quindi irragionevole supporre che ad un'eventuale irregolarità ritmica, introdotta da Cinesia nel ditirambo, corrispondesse un movimento di danza altrettanto 'irregolare'. A tal proposito sembra opportuno richiamare una testimonianza di Diomede, già segnalata, peraltro, da alcuni esegeti⁷²: dopo aver definito il *pyrrichius* o *pariambus* o *hegemon Graece* un piede di due unità metriche (ossia *bibrevis*), il grammatico lo associa all'invenzione, da parte di Cinesia, di movimenti orchestici che prevedono «rapide incursioni»; lo stesso appellativo di 'Cinesia' (dal greco κίνησις) deriverebbe dal carattere movimentato del ritmo pirrichio, accompagnato a sua volta da coreografie particolarmente agitate. Se la teoria sull'origine dell'appellativo Κινησίαις può far sorgere qualche dubbio – potrebbe trattarsi di un'invenzione tarda favorita dall'affinità κίνησις/Κινησίαις⁷³ – resta però plausibile l'associazione, operata dal grammatico, tra una particolare sequenza metrico-ritmica e una ὄρχησις rapida e 'agitata'. L'invenzione di specifici movimenti di danza (o la loro introduzione nel ditirambo 'ciclico') sarebbe quindi da collegare ad un andamento ritmico particolarmente rapido e vivace, che prevede, eventualmente, le ardite soluzioni dei *longa* già analizzate nella prima monodia, di cui verrebbe così confermato l'utilizzo in chiave parodica. Se si ammette che la domanda retorica di Pisetero possa alludere a una qualche innovazione ditirambica di Cinesia questa potrebbe riguardare, quindi, sia il ritmo sia i movimenti orchestici dei coreuti. Inteso nel suo senso letterale («perché giri qui in giro il tuo passo storto?») il verso costituirebbe una 'reazione' comica, se non

⁷² Cfr. CECCARELLI 1995, 293-4; BORTHWICK 1968, 65.

⁷³ Un analogo gioco etimologico sembrerebbe riguardare il sostantivo σίκιννις: denotativo di una danza ugualmente vivace e agitata, caratteristica del dramma satiresco, il vocabolo è considerato l'anagramma di κίνησις in Ath. XIV 630b (con CECCARELLI 1995, 294 n. 24).

all'aspetto claudicante del poeta, perlomeno alla goffaggine di movimenti scenici da lui realmente eseguiti. Così, di fronte alle singolari evoluzioni di Cinesia, parodiche di una particolare ὄρχησις da lui introdotta nel ditirambo, Pisetero alluderebbe all'irregolarità di innovazioni ritmiche e di movimenti di danza che avrebbero 'storpiato' i tradizionali schemi del ditirambo arcaico.

L'ipotesi formulata nel paragrafo precedente, dell'associazione tra l'uso spregiudicato di *brevia* (anche in posizioni insolite) e l'introduzione nel ditirambo di movimenti vivaci e agitati, sembra quindi trovare sostegno, alla luce di quanto appena osservato, nella perfetta convergenza nell'intero episodio di Cinesia tra i richiami verbali (*lexis*), l'andamento metrico-ritmico (*melopoeia*) e i movimenti scenici (*opsis*), eventualmente parodici di specifiche innovazioni orchestiche. La reazione di Pisetero e il suo ambiguo riferimento al 'piede storto' troverebbero ragione nelle specifiche caratteristiche ritmiche (e 'autoptiche') della *performance* del ditirambografo (prima monodia). La metafora del 'rapido volo', a sua volta, tradurrebbe simbolicamente il carattere agitato e imprevedibile dello stile innovativo del κυκλιοδιδάσκαλος. Ne emerge un quadro composito ma fortemente organico, nel quale la coerenza tra i diversi 'linguaggi' performativi è tale da permettere di recuperare almeno in parte il complesso meccanismo parodico realizzato da Aristofane, che sfrutta appieno, in chiave derisoria, tutti i livelli e tutti gli espedienti della rappresentazione comica, funzionali alla comunicazione immediata e 'visibile' di un contenuto polemico di non immediata fruizione.

MARIELLA DE SIMONE

Università degli Studi di Salerno
marielladesimone8@gmail.com

ENGLISH TITLE

The 'Winged' Song of Cinesias: Contents and Devices of Aristophanes' Dithyrambic Parody (Av. 1372-409)

ABSTRACT

The paper examines the episode of Aristophanes' *Birds* about the dithyrambic poet Cinesias (Av. 1372-409), the second of the visitors who ascend to the newly founded *polis* of Nubicuculia in order to obtain the benefits of the winged condition. The scene is re-analyzed in detail involving the three levels of dramatic representation, namely the text (stylistic and semantic analysis), the melody (metric-rhythmic analysis), the scenic and visual elements (analysis of the performance references), so as to consider all the communicative devices used to realise the parodic mechanism. The aim is to recover, if not the variety and layering of the comic languages, at least part of their symbolic meanings. Through this global approach, the paper seeks to reconstruct the substance of the polemical and derisive message about Cinesias' 'new' poetic and musical style, identified through the overlaps and consistencies between all the levels considered in the analysis.

KEYWORDS

Aristophanes — Cinesias — New Dithyramb — Musical Parody — Verbal Level — Scenic Level — Rhythmic-melodic Level

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALINK M.J., *De Vogels van Aristophanes: een Structuuralanalyse en Interpretatie*, Amsterdam 1983.
- ANDRISANO A.M., *Una testimonianza comica a proposito delle coreografie di Cinesia* (Ar. Ran. 366), in V. MASTELLARI (ed.), *Fragments in Context – Frammenti e dintorni*, Göttingen 2021 ("Studia Comica", 11), 145-62.
- BARKER A., *Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century*, in P. MURRAY, P. WILSON (edd.), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford-New York 2004, 185-204.
- BIANCHI F.P., *Verso una nuova edizione di Cinesia*, in GOSTOLI, ZIMMERMANN, BIANCHI 2022, 119-40.
- BORTHWICK E.K., *Notes on the Plutarch De musica and the Cheiron of Pherecrates*, «Hermes» 96, 1968, 60-73.
- CECCARELLI P., *Le dithyrambe et la pyrrique. A propos de la nouvelle liste de vainqueurs aux Dionysies de Cos* (Segre, ED 234), «ZPE» 108, 1995, 287-305.
- COMOTTI G., *L'anabolé e il ditirambo*, «QUCC» 31, 1989, 107-17.
- DEL CORNO D. (ed.), *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985.

- DEL CORNO D., ZANETTO G. (edd.), *Aristofane. Gli Uccelli*, intr. e trad. it. di D. D. C., commento di G. Z., Milano 1987.
- DE SIMONE M., *The 'Lesbian' Muse in Tragedy: Euripides Melopoiós in Aristoph.* Ra. 1301-28, «CQ» n.s. 58.2, 2008, pp. 479-90.
- DE SIMONE M., *Aristophanes' Phrynichos and the Orientalizing Musical Pattern*, in J.G. WESTENHOLZ, Y. MAUREY, E. SEROUSSI (edd.), *Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean*, Berlin-Boston 2014, 248-72.
- DI VIRGILIO L., *La colometria antica di Ar., Av., 1372-1377 e il ruolo dell'epiploce*, «RCCM» 61.2, 2019, 349-62.
- DI VIRGILIO L., *Le monodie di Aristofane. Metro musica drammaturgia*, Pisa-Roma 2021.
- DI VIRGILIO L., *Ipotesti comici: fedeltà e variazioni metrico-ritmiche nelle citazioni della poesia lirica in Aristofane*, in GOSTOLI, ZIMMERMANN, BIANCHI 2022, 219-44.
- DUNBAR N. (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- DÜRING I., *Studies in Musical Terminology in the 5th Century Literature*, «Eranos» 43, 1945, 176-97.
- FAEDDA A., *Polimorfismo e multifunzionalità del docmio fra teorie metriche e realizzazioni poetiche*, «Rhesis» 11.1, 2020, *Parole e percezione. Forme di manipolazione nel mondo antico*, 115-23.
- FIorentini L., *Cinesia, i comici, Eroiziano (PMG 776)*, «AOFL» 5.2, 2010, 250-5.
- FIorentini L. (ed.), *Strattide. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2017.
- FORD A., *The Poetics of Dithyramb*, in KOWALZIG, WILSON 2013, 313-31.
- GOSTOLI A., ZIMMERMANN B., BIANCHI F.P. (edd.), *Nuove volute di versi. Poesia e musica nella commedia greca di V e IV sec. a.C.*, Göttingen 2022 («Studia Comica», 14).
- HORDERN J.H., *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford-New York 2002.
- IERANÒ G., *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma 1997.
- IERANÒ G., *'One who is Fought over by all the Tribes': The Dithyrambic Poet and the City of Athens*, in KOWALZIG, WILSON 2013, pp. 368-86.
- KAIMIO M., *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki 1977.
- KOWALZIG B., WILSON P. (edd.), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013.
- LAWLER L.B., *"Limewood" Cinesias and the Dithyrambic Dance*, «TAPhA» 81, 1950, 78-88.

- MARZULLO B. (ed.), *Aristofane. Le Commedie*, Roma 2003.
- MERIANI A., *Il Cinesia di Strattis (fr. 14-20 Kassel-Austin)*, in I. GALLO (ed.), *Seconda Miscellanea Filologica*, Napoli 1995, 21-45.
- NAPOLITANO M., *Note in margine a Pher. fr. 155 K.-A. (Chirone)*, in GOSTOLI, ZIMMERMANN, BIANCHI 2022, 103-18.
- PARKER L.P.E., *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- PICKARD-CAMBRIDGE A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962².
- PISANI G., CITELLI L. (edd.), *Plutarco, Moralia II. L'educazione dei ragazzi*, Pordenone 1990.
- PRATO C. (ed.), *I canti di Aristofane: analisi, commento, scoli metrici*, Roma 1962.
- RESTANI D., *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, «Rivista italiana di musicologia» 18, 1983, 139-92.
- ROCCONI E., *Terminologia dello 'spazio sonoro' negli Elementa Harmonica di Aristosseno di Taranto*, «QUCC» 90, 1999, 93-103.
- RUIJGH C.J., *Aristophane, Oiseaux 1372 sqq.*, «Mnemosyne» 13, 1960, 318-22.
- REVERMANN M., *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Birds*, Warminster 1987.
- SOMMERSTEIN A.H., *The History of the Text of Aristophanes*, in G.W. DOBROV (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston 2010, 399-422.
- SUTTON D.F. (ed.), *Dithyrambographi Graeci*, Berlin 1989.
- WHITE J.W., *The Verse of Greek comedy*, London 1912.
- ZIMMERMANN B., *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in B. GENTILI, R. PRETAGOSTINI (edd.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 199-204.
- ZIMMERMANN B., *Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes*, in P. THIERCY, M. MENU (edd.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari 1997, 87-93.
- ZIMMERMANN B., *La critica musicale negli Uccelli di Aristofane*, «AOFL» 7.2, 2012, 191-202.