

Leonardo Fiorentini

*Musica, danza e tragedia degli anni Venti del V sec. a.C. nella prospettiva dei commediografi: osservazioni su Gnesippo (TrGF 27) **

Abstract

Gnesippus was a tragic *didaskalos* and was not a lyric poet, as ancient witnesses testify.

Gnesippo era un *didaskalos* tragico e non un poeta lirico, secondo l'esame delle testimonianze antiche che lo riguardano.

Alle prese con le sorti dell'arte della cetra, Ateneo compie una disamina della citaristica e dei suoi principali esponenti, quindi della citarodia, e, dopo aver affrontato non meglio noti e indecenti componimenti di tali Telenico (test. 7 Del Grande) e Arga (su cui Alex. fr. 19 K.-A. e Anaxandr. fr. 16 K.-A.)¹, prima di ricordare i cosiddetti e anch'essi poco noti canti di Locri (PMG 853), si sofferma sul non altrimenti conosciuto Gnesippo (TrGF 27, 144s.), di cui non sono sopravvissuti frammenti². Ne sopravvive solo una circoscritta memoria composta da svariate testimonianze, rigorosamente raccolte, appunto, dal solo Ateneo (XIV 638d-f):

ὁ δὲ τοὺς εἰς Χιωνίδην ἀναφερομένους ποιήσας Πτωχοὺς Γνησίππου τινὸς μνημονεύει παιγνιαγράφου τῆς ἰλαρᾶς μούσης, λέγων οὕτως (Chion. fr. 4 K.-A.): “ταῦτ’ οὐ μὰ Δία Γνήσιππος οὐδ’ ὁ Κλεομένης / ἐν ἐννέ’ ἄν χορδαῖς κατεγλυκάνατο”. καὶ ὁ τοὺς Εἰλωτας δὲ πεποιηκῶς φησιν (Eur. fr. 148 K.-A. = Stesich. Tb38 Ercoles): “τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε / ἀρχαῖον ἀείσαι. ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστ’ ἀκούειν, / ὃς νυκτερίν’ ἠῆρε † μοιχοῖς † ἀείσματ’ ἐκκαλεῖσθαι / γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον”. Κρατῖνος ἐν Μαλθακοῖς (fr. 104 K.-A.): “τίς ἄρ’ ἔρωτα † μοιδεν † ὦ Γνήσιππε, ἐγὼ † πολλή χολή †; / οἶομαι < , > μηδὲν οὕτως μωρὸν εἶναι καὶ κενόν”. σκώπτει δ’ αὐτὸν εἰς τὰ ποιήματα καὶ ἐν Βουκόλοις (fr. 17 K.-A.): “ὃς οὐκ ἔδωκ’ αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορὸν, / τῷ Κλεομάχου δ’, ὃν οὐκ ἄν ἠξίου ἐγὼ / ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ’ ἄν εἰς Ἀδώνια”. ἐν δὲ ταῖς Ὀραις (fr. 276 K.-A.): “ἴτω δὲ καὶ τραγωδίας / ὁ Κλεομάχου διδάσκαλος / † μετὰ τῶν † παρατιλτριῶν / ἔχων χορὸν Λυδιστὶ τιλ-/ λουσῶν

* Ho discusso queste note con G. Alvoni, A.M. Andrisano, M. Ercoles, A. Lorenzoni, C. Neri, V. Tammaro che ringrazio per le preziose indicazioni. Vorrei aggiungere un ringraziamento ai due anonimi referees, che in fase di lettura e di valutazione del presente lavoro mi hanno fornito suggerimenti e spunti molto significativi, che ho inserito nel testo.

¹ Secondo quanto si ricava da Ateneo, si tratta di canti di successo, imparagonabili tuttavia a Terpanδρο e Frinide, maestri della citarodia.

² Non risulta che fra gli *adespota tragica* e neppure tra gli *adespota lyrica* ci siano tentativi di assegnazione.

μέλη πονηρά». Τηλεκλείδης (fr. 36 K.-A.) δὲ ἐν τοῖς Στεροῖς καὶ περὶ μοιχείας ἀναστρέφεισθαί φησιν αὐτόν³.

Chi ha composto i *Pitocchi* attribuiti a Chionide, menzionando un tal Gnesippo, autore di composizioni leziose di tenore umoristico, parla in questi termini: «Per Zeus, né Gnesippo né Cleomene sulla loro melassa a nove corde avrebbero potuto addolcirlo». E colui che ha composto gli *Iloti* dice: «Cantare le cose di Stesicoro e di Alcmane e di Simonide è cosa vecchia: Gnesippo si deve ascoltare! Ha scovato canti notturni per chiamar fuori le donne † per uomini? † con in mano *iambuke* e *trigonon*». Cratino negli *Effeminati*: «Chi amore † *moiden* †, Gnesippo, io † *polle chole* †? Credo non ci sia nulla di tanto stupido e vuoto». Lo prende in giro per le composizioni anche nei *Bovari*: «Non ha dato il coro a Sofocle, che lo chiedeva, ma lo ha dato al figlio di Cleomaco che io non farei *didaskalos* neppure alle Adonie». E nelle *Stagioni*: «Esca anche quel *didaskalos* di tragedia, il figlio di Cleomaco, col coro di depilatrici † *meta ton* † che pizzicano pezzi osceni alla maniera lidia». Teleclide nei *Duri* dice che costui fu coinvolto anche in merito ad adulteri⁴.

Principali questioni sul caso di Gnesippo

Le testimonianze su Gnesippo sono passi di commedia, ciò che induce a ritenere che la fonte di Ateneo sia unica e da identificarsi in un catalogo di *komodoumenoi*: nel complesso, ci sono elementi comuni a tutti questi passi, che sono tratti dell'attività musicale di questo autore e una qualche relazione di questi componimenti con la dimensione erotica.

Esistono alcune difficoltà esegetiche: ci si chiede *in primis* se sia esistito un solo Gnesippo, tragediografo (PAA 279690), oppure citarodo (PAA 279680; Stefanis nr. 556), o due persone distinte, uno che si occupava di tragedia e uno di citarodia. A fianco di queste difficoltà, si colloca la questione di Notippo (*TrGF* 26, p. 144), conosciuto anch'esso grazie al solo Ateneo (VIII 344c) ed esclusivamente da testimonianze comiche (Hermipp. fr. 46,3 e Telecl. fr. 17 K.-A.): resta incerto se Notippo sia stato un drammaturgo con una propria identità storica distinta da quella di Gnesippo, o se piuttosto Notippo sia uno storpiamento del nome Gnesippo, o se viceversa Gnesippo sia un nomignolo affibbiato a Notippo⁵. Alla questione dell'identità di Notippo mi pare non

³ Il testo greco, come si vede, è afflitto da numerosi guasti, ad alcuni dei quali sono stati posti convincenti rimedi, Mi limito a segnalare l'intervento, decisivo per questo lavoro e unanimemente accolto, di Dobree: il τῶ Κλεομάχῳ del Marciano va letto come τῶ Κλεομάχου in Cratin. fr. 17, 2, «ut mox in Horis» (Dobree *ap.* PORSON 1820, 125).

⁴ Traduco in modo volutamente ambiguo l'ultima frase di Ateneo su Teleclide in quanto il dettato del greco mi pare non permetta di stabilire se Gnesippo sia stato coinvolto direttamente in azioni di adulterio, o se si sia occupato di adulterio, nelle sue opere, ad esempio rispetto a questioni mitologiche o simili.

⁵ Tale nomignolo, qualora si fosse trattato della stessa persona, vorrebbe ricordare un'opposizione tra i cittadini a pieno titolo (ΓΝΗΣ-) e i figli illegittimi (ΝΟΘ-): l'accostamento ravvicinato dei due termini in commedia si trova in Ar. *Av.* 1650. Per una ricostruzione del problema, a partire dalle considerazioni di WILAMOWITZ (1870, 27 e 1875), cf. BAGORDO (2013, 127s.).

si possa dar definitiva risposta. Intendo invece riesaminare il passo di Ateneo e i frammenti comici riportati per capire se essi possono riferirsi alla medesima persona, come Ateneo ritiene, e se debbano intendersi rivolti a una sola arte, la tragedia (secondo almeno quanto si legge nella parte finale della testimonianza), o a due arti distinte, citarodia e tragedia, allorché Ateneo non rileva questa distinzione professionale per Gnesippo, o addirittura alla sola citarodia, come mi pare essere la più recente posizione critica espressa da Hordern (2003) e Prasucello (2006), su cui cf. *infra*.

Il primo, si può dire, ad affrontare in modo organico la questione di Gnesippo fu Bergk (1838, 33), che, occupandosi dei cori, osservava a proposito della serie di passi tràditi da Ateneo: «existimo igitur omnia haec ad unum Gnesippum esse referenda, eumque fuisse Cleomachi filium» e concludeva la disamina sull'identità con Cratin. fr. 276 K.-A., dove riconosceva che il commediografo «exagitat enim Gnesippum, Cleomachi filium, quod in tragoedia aliqua lasciva quaedam carmina ad modum Lydium composuerit»⁶. Nella sua edizione dei frammenti comici, Meineke (1839, 20) mostrava qualche scetticismo rispetto all'idea che Gnesippo potesse essere un tragediografo e si risolveva a considerarlo «lyricorum poetarum futilissimus», per poi proseguire con queste considerazioni: «at in Horis, inquires, diserte appellatur [*scil.* Gnesippus] τραγωδίας διδάσκαλος [...]. Denique ne illum quidem plane negligendum est, Athenaeus dicere, σκώπτει δ' αὐτὸν εἰς τὰ ποιήματα, non εἰς τὰς τραγωδίας». Questa obiezione, tuttavia, appare eccessiva, visto che non mancano casi in cui Ateneo si serve di ποιήματα per le opere teatrali (cf. e.g. I 22a, dall'epitome, e X 429a, per Aristofane). Wilamowitz si poneva sulla scia dell'ipotesi di Bergk e, anzi, ne proponeva un perfezionamento nel definire Gnesippo «tragicus et hilarodus» (1870, 27). Il nome di Gnesippo appare citato, tangenzialmente, in Marzullo (1993, 499), Kugelmeier (1996, 77, n. 131, 254 n. 440), Sommerstein (1996, 348), Conti Bizzarro (1999, 85s.), Wilson (2000, 62 e 334 n. 56-58), che però non si occupano direttamente del genere praticato.

Nel redigere la voce *Gnesippos* per la *Realencyclopädie*, Maas (1912) osservò che le informazioni su Gnesippo mostrano non tanto contraddizioni, ma certo qualche elemento almeno all'apparenza incongruo, al punto che lo studioso ricondusse tali difformità a una qualche sciatteria («Liederlichkeit») di Ateneo o della sua fonte. Precisamente, si tratterebbe: a) dell'indicazione iniziale, per cui Gnesippo sarebbe stato un παιγνιαγράφος τῆς ἰλαρᾶς μουσῆς, e b) del fatto che – nei frammenti che chiudono il *cameo* di Gnesippo, Cratin. fr. 17 e 276, Telecl. fr. 36 K.-A. – la fonte di Ateneo non indica più il nome proprio, irreperibile anche nei frammenti, ma implicitamente identifica la persona di cui si parla col Gnesippo dei precedenti frammenti comici. Tutto ciò portò Maas a formulare una conclusione scettica circa l'attendibilità piena delle

⁶ Per l'idea di nominare un poeta non col suo nome, ma come figlio di qualcuno, cf. e.g. Ar. *Nub.* 1261. Si tratta di uno schema di successo in commedia, non necessariamente di scherno. In generale, cf. NERI (1997, 156s.) a proposito di Ar. *Ach.* 853.

notizie di Ateneo, osservando che l'idea per cui il protagonista dei vari passi sia sempre la medesima persona di nome Gnesippo «muss problematisch [...] bleiben» (c. 1481). Con queste parole, però, lo studioso, come osserva correttamente la Prauscello (2006, 61 n. 53), non si pronunciava definitivamente a favore (o a sfavore) dell'esistenza di due persone distinte e unificate qui da Ateneo (o dalla sua fonte) in una sola personalità artistica, come talora se ne è invece dedotto⁷. Dopo Maas, l'idea di due personalità distinte è stata proposta da Luppe (1969, 217), che la raccoglieva da Hoffmann (1951, 108), ma non fu promossa da Snell e Kannicht, che nel primo volume dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta* annoverano Ateneo come plesso di testimonianze sull'unico Gnesippo⁸, con una scelta editoriale di fatto in continuità con quella di Bergk (1838, 33).

Sulla questione di Gnesippo è tornato, fra gli altri, Davidson (2000), che ha ritenuto che Gnesippo sia stato una sorta di precursore del mimo lirico a contenuto erotico, un'ipotesi contestata da Hordern (2003) e, immediatamente dopo Hordern, dalla Prauscello (2006), inclini a veder in questa figura «a “perverted” son of a broader lyric tradition (the kitharodia)»⁹.

Nel riesaminare i passi, si potrà impostare il problema, attorno a questa domanda: sussistono le condizioni per negare ciò che si coglie dalle fonti comiche in Ateneo, vale a dire che ci fu un solo Gnesippo, e che fu *didaskalos* di tragedia?

Questa prospettiva ermeneutica va innanzitutto provata a partire dall'esame di eventuali elementi ostativi, che possono essere solo di natura cronologica (le testimonianze su Gnesippo si riferiscono a persone omonime ma vissute in epoche diverse?), oppure di ordine artistico (ciò che si dice dell'arte di Gnesippo non può riferirsi a una sola persona?).

Per una cronologia di Gnesippo

Comincerei dalla questione cronologica, ricavabile, inevitabilmente, dai frammenti comici. Gli *Iloti* (di Eupoli certamente, ma Ateneo non nomina il poeta in questo passo), sebbene non con certezza datati, risalgono alla prima metà degli anni Venti (cf. Olson 2016, 12); gli *Effeminati* come i *Bovari* di Cratino potrebbero esser andati in scena attorno ai primi anni della guerra peloponnesiaca (cf. Geissler 1969², 24, richiamato da Bianchi 2016, 115), mentre le *Stagioni* sarebbero da datarsi alla seconda metà degli anni Venti, a partire dal 424 a.C. (cf. Kassel-Austin *ad fr.* 283). I *Duri* di Teleclide non

⁷ Cautamente, Kassel e Austin scrivono in sede di edizione di Cratin fr. 17: «tragicus poeta [...] vel potius διδάσκαλος (cf. Dem. 21, 58), [...] fort. diversus ab illo citharoedo quem spectare videntur Chionides, Eupolis, Cratin. fr. 104».

⁸ In apparato gli studiosi segnalano comunque i dubbi che la critica moderna ha via via sollevato.

⁹ PRAUSCELLO (2006, 56), che si esprime negli stessi termini di Hordern.

sembrano collocabili con sicurezza, in quanto *IGUR* 215,5 (= Telecl. test. 5 K.-A.) conserva l'inizio di un nome dell'arconte eponimo, ciò che aiuterebbe a datare con rigore la commedia menzionata subito dopo nell'epigrafe, i *Duri* appunto, se non fosse che i lacerti non si adattano a nomi noti di arconti¹⁰. Il primo frammento comico è citato da Ateneo con alcune perplessità sulla paternità chionidea dei *Pitocchi*. Se il passo fosse a tutti gli effetti di Chionide, gli strumenti a nove corde nominati sarebbero arpe, perché la voce bio-bibliografica di *Suda* χ 318 A. dedicata a Chionide (= test. 1 K.-A.) ne colloca l'esordio, o più probabilmente il primo successo, al 486 a.C., epoca in cui le arpe a nove corde sono attestate: ma alla prima parte del V secolo a.C. non possono esser fatte risalire le cetre a nove corde, un'innovazione che sarà riscontrabile con sicurezza solo nella seconda metà del secolo¹¹. La commedia giunta agli alessandrini potrebbe non esser propriamente chionidea ma soggetta ad alterazioni che hanno portato ai dubbi espressi da Ateneo qui e anche in IV 137e, dove il Naucratis menziona un frammento (fr. 7 K.-A.) dalla stessa commedia, appunto con le medesime perplessità. E non si può escludere che proprio casi come la menzione di Gnesippo avessero indotto qualche antico erudito a dubitare della paternità chionidea dei *Pitocchi*. D'altra parte, più volte Ateneo registra dubbi e alternative sull'*authorship* di svariate opere né solo

¹⁰ KOERTE (1905) corresse l'epigrafe suggerendo di modificare e integrare [ἐ]πι Εὐδ[- - -] in [ἐ]πι Εὐθυδ[ήμου], vale a dire al 431/430 a.C. GEISSLER (1969², 25), al corrente dell'epigrafe (cf. p. 15), assegnava la commedia a un periodo «vor 430». Se il Notippo di Telecl. fr. 17 è da identificarsi con Gnesippo, si potrà osservare come gli *Esiodi*, commedia da cui il frammento proviene, si collochino negli anni Venti (BAGORDO 2013, 117 segnala, con cautela, il lasso di tempo 429-423 a.C., forse accorciabile all'inizio del decennio, cf. MILLIS – OLSON 2012, 228), mentre le *Moire* di Ermippo, dove pure si trova Notippo (fr. 46, 3), sono del 430/429 a.C. (cf. COMENTALE 2017, 121).

¹¹ Cf. WEST (1992, 62). Opportunamente, Napolitano da ultimo (ap. FRANCHINI 2020, p. 238) non cerca di individuare in Pherecr. fr. 155 K.-A. chi introdusse la nona corda, contro i numerosi tentativi di correzione del v. 5 dove al posto delle dodici corde di Melanippide se ne proposero appunto, assieme ad altre ipotesi, nove (cf. WEIL – REINACH 1900, 119). Ma, come osserva lo studioso, il numero dodici ricavabile dal testimone di Fererate non sarà da intendersi come un riferimento preciso, ma come un numero alto per antonomasia. Sempre Napolitano (p. 255) osserva che «l'addizione della nona corda è attribuita da Nicomaco di Gerasa e da Boezio all'altrimenti ignoto Profrasto di Pieria, da Plinio, invece, a Timoteo»; si potrebbe aggiungere la notizia plutarchea per cui fu Frinide a introdurre le nove corde (*Agid.* 10, 7 e *Mor.* 84a): ma non vi si trova un'indicazione di primazia assoluta, forse anche per il carattere aneddotico del racconto, simile a un altro su Timoteo (Plut. *Mor.* 238c), su cui si vedano le osservazioni di WILAMOWITZ (1903, 73 e nn. 2s.). Ion fr. 32 W. costituisce un *terminus ante quem* per le undici corde, non tanto per la data di composizione del testo, ignota, quanto per la morte del poeta fissata al 422 a.C. (su Ione e questa innovazione strumentale cf. COMOTTI 1972). Come variamente osservato, le fonti letterarie e quelle vascolari in merito a strumenti con nove o più corde non sembrerebbero sovrapponibili sul piano cronologico, se si considera che la prima attestazione di un enneacordo risale addirittura al 560 a.C., nell'immagine da *hydria* corinzia (Paris E643, cf. WEST 1992, 62 n. 68): non mi risulta che qualcuno abbia preso in considerazione quest'immagine come prova di una necessaria retrodatazione dell'enneacordo, ciò che risulterebbe piuttosto inverosimile, allorché la spiegazione più semplice per le nove corde dell'immagine sarà di tipo 'gestaltico' e non realistico. L'innovazione dell'enneacordo rappresenta un progresso della strumentazione di cui si servirono anche i tragediografi, fra cui Euripide, cf. WEST (1992, 352).

comiche, come si evince nello scorrere l'indice finale di Kaibel¹²; e nel dettaglio, si consideri che anche sui *Persiani* di Chionide Ateneo potrebbe raccogliere pesanti dubbi di paternità forse di matrice eratostenica, in quanto titolo anche ferecrateo (III 78d). Non sembrano esistere altri *Pitocchi* comici, ma questo non pregiudica la possibilità di rifacimenti, sicché i dubbi di Ateneo non possono esser rimossi¹³. A queste considerazioni aggiungerei che difficilmente tutti questi frammenti, ascrivibili a un torno di tempo ridotto, potranno richiamare un poeta vissuto molto tempo addietro e però presentato come recente, almeno stante l'opposizione espressa in Eupoli (fr. 148 K.-A.) fra gli antiquati Stesicoro, Alcmane e Simonide da un lato, e Gnesippo dall'altro (cf. *supra*)¹⁴. Si potrà notare che i tre poeti più antichi, per quanto tutti passibili di una riproposizione simposiale (cf. *infra*), sono considerati eminentemente come poeti corali, un luminoso esempio del passato a fronte di una ben diversa modalità di performance dei canti di Gnesippo.

Sulla cronologia, si può concludere dunque che tutte le testimonianze comiche di Eupoli, Cratino e Teleclide (quest'ultima, *sine verbis*) risalgono agli anni Venti o alla fine degli anni Trenta; quanto a Chionide, le perplessità riportate da Ateneo spingono a considerare quel frammento come un rifacimento a partire da un testo chionideo che ha provocato poi il dubbio sulla paternità complessiva dei *Pitocchi*, oppure si tratta di un errore *tout court*, cioè di un frammento derivante da una commedia del tutto non ascrivibile a Chionide. In definitiva, la soluzione più semplice è che tutti i frammenti comici che parlano di Gnesippo siano dello stesso periodo, ciò che porta a considerare estremamente improbabile che in questo *cameo* si parli di due poeti distinti.

La testimonianza di Ateneo

All'inizio del *cameo* dedicato a Gnesippo, Ateneo definisce l'autore *παιγνιαγράφου τῆς ἰλαρᾶς μούσης*, espressione che si può rendere come "autore di composizioni leziose di tenore umoristico" o qualcosa di questo tipo; sulla base di rigorose argomentazioni, Hordern (2003) e poi la Prauscello (2006, 54) ne ricavano che

¹² Alcuni dubbi investono, ad esempio, Alessi, dato che per una commedia il Naucratica registra anche la paternità di Antifane (Ath. III 123b-c); per il genere tragico, Ateneo riporta dubbi a proposito del *Peirithous* (XI 496b fra Euripide e Crizia, su cui cf. ALVONI 2006, 290 e n. 3); per la lirica, si dichiara incerto (VII 283d) fra Erinna e un anonimo (su cui NERI 1996, 175-177, in part. p. 176), e a proposito di un trimetro giambico mostra incertezza fra Ananio e Ipponatte (XIV 625c). In alcuni casi, come quest'ultimo, i dubbi continuano a sussistere (cf. DEGANI 2007 164, che nel 1995 – cioè nell'anno cui quest'opera risale – segnalava il frammento tra gli *spuria* di Ipponatte col numero 218); in altri, si accumulano indizi per esprimersi a favore di una delle due possibilità, come nei casi di Euripide/Crizia (cf. ALVONI 2006, 290 n. 3) o di Erinna/anonimo (cf. NERI 1996, 177).

¹³ Il riallestimento può evidentemente prevedere inserimenti di passi nuovi rispetto all'originale.

¹⁴ Non pregiudica questa opzione la presenza dell'aoristo al v. 3 di Eup. fr. 148 K.-A., come ha osservato opportunamente PRAUSCELLO (2006, 53 n. 11): si tratta di un'azione puntuale, come peraltro indica anche l'elemento semantico.

l'espressione sarebbe «a generic term referring to the playful, frivolous features of Gnesippus' poetry» (Pauscello 2006, 54). Gli studiosi, segnalano, ad esempio: che Ateneo mostra di non saper nulla di Gnesippo (Γνησίππου τινὸς μνημονεύει), sicché quanto egli sostiene potrebbe risalire alla sua fonte; che il termine παίγνιον a indicare un mimo, come vorrebbe Davidson (2000), risale al II sec. d.C. (Plut. *Mor.* 712d-e)¹⁵; che lo stesso παιγνιαγράφος sarebbe sconcertante in Ateneo, dove si rintracciano altre formule per indicare il mimo¹⁶; che se παιγνιαγράφος avesse un valore tecnico la presenza di τῆς ἰλαρᾶς μούσης risulterebbe superflua¹⁷; che l'intera sezione di Ateneo sembra escludere la possibilità di riferirsi a dei mimi, dal momento che il Naucratis occupa di citaristica e citarodia¹⁸.

Hordern (2003, 613) in conclusione rileva: «precisely why Athenaeus used the term παιγνιαγράφος to describe Gnesippus remains unknown, whatever it was taken over from his source or an *ad hoc* coinage based solely on the material he found in the comic fragments. But it does not seem likely from the evidence that he will have thought of it as a precise technical description». L'idea per cui la definizione di Ateneo potrebbe derivare da una fonte perduta, forse da un testo comico, è stata riconsiderata da Bagordo (2014, 52), secondo il cui parere in Ateneo «es ist nicht auszuschließen, daß auch παιγνιαγράφου τῆς ἰλαρᾶς μούσης etwas vom ursprünglichen Wortlaut des Komikers reflektiert». Si può segnalare, in aggiunta, che Aristosseno (fr. 110 W., peraltro testimoniato da Ath. XIV 621d, poco prima del passo di Gnesippo) segnalava come τὴν μὲν ἰλαρωδίαν σεμνὴν οὔσαν παρὰ τὴν τραγωδίαν εἶναι, ciò che avrebbe potuto indurre una qualche confusione per il semiconosciuto Gnesippo. I cosiddetti canti di Locri (*PMG* 853), citati da Ateneo attraverso Clearco (fr. 33 W.), subito dopo il ritratto di Gnesippo, e presentati coerentemente in questo punto in quanto canti erotici, non hanno un'intonazione prettamente umoristica, come si ricava dall'esempio di Ath. XV 697b-c, quanto semmai volgare¹⁹; né si direbbe avessero una vena umoristica i componimenti osceni menzionati da Ateneo prima del ritratto Gnesippo. Tutto ciò considerato, si può esser scettici a prender per significativa e letterale la definizione di Gnesippo come παιγνιαγράφος τῆς ἰλαρᾶς μούσης: essa sarà più facilmente annoverabile come una deduzione autoschediastica di Ateneo o più probabilmente della sua fonte erudita, come osservato da Hordern, o comica, come ipotizzato da Bagordo (cf. *supra*), nella quale Ateneo aveva potuto trovare una sorta di assimilazione delle composizioni di Gnesippo a testi umoristici sulla base di una valutazione estetica dedotta dai passi comici.

¹⁵ HORDERN (2003, 613).

¹⁶ Cf. PAUSCELLO (2006, 55).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ PAUSCELLO (2006, 56).

¹⁹ Cf. NERI (2003, 210s.).

Gnesippo nelle testimonianze comiche

Ci sono almeno due testimonianze comiche su Gnesippo che rimandano alla tragedia, Cratin. fr. 276 K.-A. e, seppur non esplicitamente, Cratin. fr. 17 K.-A. Prima di classificarle come iperboli comiche, converrà capire, piuttosto, se i frammenti esistenti su Gnesippo restituiscono elementi che confliggono e confutano l'unica informazione eventualmente ricavabile da questi passi, cioè che egli fosse un *didaskalos* tragico²⁰. In Chion. (?) fr. 4, Gnesippo è in compagnia di Cleomene (*PMG* 838), lo stesso poeta, si direbbe, che Epicrat. fr. 4 (Sapph. test. 276A Neri) definisce in questi termini τάρωτικ' ἐκμεμάθηκα ταῦτα παντελῶς / Σαπροῦς, Μελήτου, Κλεομένου, Λαμυνθίου. La successione dei tre poeti Meleto, Cleomene e Laminzio potrebbe costituire un *aprosdoketon*, dopo la menzione all'inizio dello stesso verso di Saffo, maestra, pur sempre raffinata, di *ars amatoria*; oppure potrebbe trattarsi di una successione di poeti erotici, autori di volgari manuali per adulteri, secondo un'immagine che coinvolge anche Saffo – immagine minoritaria ma attestata perlomeno in commedia²¹. Sempre Ateneo (IX 402a) di Cleomene ricorda la patria (Reggio) e il titolo di un ditirambo (*Meleagro*)²². Meleto sarebbe lo stesso citato da Ar. *Ran.* 1302, uno da cui Euripide, stando all'Eschilo aristofaneo, avrebbe tratto i propri materiali lirici (vv. 1301s. ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνῶδιῶν, / σκολίων Μελήτου). Che costui sia altra persona rispetto al tragediografo Meleto I (*TrGF* 47), non è dimostrato: l'incertezza si motiva per la confusione delle fonti e dunque della cronologia²³ in merito a diverse persone di nome Meleto²⁴. Tuttavia, non paiono esserci nemmeno elementi che possano senz'altro negare l'identificazione fra il Meleto tragediografo, il Meleto citato da Epicrate e quello delle *Rane*, tanto più che il tragediografo Meleto I fu ben noto *komodoumenos* dello stesso Aristofane che lo dileggiò nei *Contadini* (fr. 117) e nel *Geritade* (fr. 156,9s.). Di Laminzio (*PMG* 839), autore di canti d'amore stando a Phot. λ 82²⁵, si segnala una *Lide*, amata prostituta, come afferma Ateneo (XIII 596f) sulla scorta di Clearch. fr. 34 W. (la cui fonte, come osserva Wehrli 1969, 57, «mag die milesische Anekdotik sein»).

²⁰ Sull'espressione, qui e in generale, cf. NOVOKHATKO (2020).

²¹ Si vedano le considerazioni di Neri in NERI – CINTI (2017, 458) e ora NERI (2021, 921).

²² Il passo di Ateneo mi pare un frammento solo per la parte relativa al colore bianco del cinghiale calidonio.

²³ Ci sarebbero due autori di nome Meleto, uno dei quali fu il noto accusatore di Socrate.

²⁴ La scelta di Radermacher di mettere una pausa dopo σκολίων mi pare confliggere con la sequenza, dove non si trovano mai autori menzionati da soli. KUGELMEIER (1996, 62) ha svolto una ricognizione delle fonti per Meleto per giungere a una serie di conclusioni molto scettiche sull'identificazione del tragediografo Meleto I con il personaggio evocato nelle *Rane*. Se dunque è vero che a parte il nome non ci sono elementi in comune fra questo Meleto e Meleto I tragediografo, è altrettanto vero che non esistono altri elementi per emettere un giudizio e quindi per escludere tale ipotesi.

²⁵ La testimonianza ha un valore autonomo se non deriva dal frammento comico in modo autoschediastico nella fonte di Fozio.

Anche Eup. fr. 148 K.-A., citato da Ateneo per Gnesippo subito dopo il frammento pseudo-chionideo, dimostra un'attenzione agli aspetti musicali. Le difficoltà di dettato, certamente significative, non pregiudicano l'interpretazione generale del frammento, che Olson (2016, 17) da ultimo considera un rimando a casi di «informal performances of lyric and elegiac poetry (including lyric sections from tragedy and comedy) at dinner parties and symposia», ben documentati in commedia: cf. e.g. Ar. *Eq.* 529s. (commedia, Cratino), *Nub.* 1359-62 (lirica e tragedia, Simonide ed Euripide)²⁶, *Ve.* 1222-48 (poesia lirica, Alceo e alcuni *skolia*), Eup. fr. 395, 2 K.-A. (poesia lirica, Stesicoro); *Pherecr.* fr. 162, 10-12 K.-A. (elegia, Teognide). Nel frammento di Eupoli dove si richiama Gnesippo, persistono una tensione erotica e un'attenzione a una certa mollezza già ricavabili in qualche modo dal precedente frammento comico citato, cui si aggiunge qui una venatura morale e un'attenzione ad aspetti innovativi e alla moda che caratterizzerebbero la musica di Gnesippo, e che, implicitamente, potrebbero ricondursi alla degenerazione, riletta beninteso *in comicum*, della sua musica. Gli strumenti richiamati nel frammento confortano questa esegesi²⁷. Nulla, tuttavia, permette di escludere la pertinenza di Gnesippo al genere tragico, perché, come osservato, altri passi comici mescolano poeti lirici e tragici nello stesso contesto musicale.

Gravemente corrotto, Cratin. fr. 104 segue il frammento eupolideo, in cui Gnesippo si direbbe fosse *dramatis persona*, e dove sembrerebbe persistere un motivo erotico, senza che si rilevi nessuna traccia di attenzione a elementi di ordine musicale e performativo. Nel passo di Ateneo sono poi riportati altri due frammenti di Cratino, dove Gnesippo – questo almeno lascia intendere il dettato di Ateneo che non lo chiama più per nome – viene indicato come figlio di Cleomaco e il cui collegamento con la tragedia, pur *in comicum*, si direbbe esplicito. Come osservato da chiunque abbia affrontato il fr. 17, il richiamo al coro delle Adonie per Gnesippo da parte della *persona loquens* sarà da intendersi in senso non certo letterale, dal momento che per le Adonie non sono attestati spettacoli teatrali *tout court* intesi, ma per cui vanno senz'altro postulati cori danzanti. A tal proposito, assumerei le caute e condivisibili considerazioni di Bianchi (2016, 123) quando osserva, in sede di commento al frammento, come in relazione a queste feste femminili si possa rilevare perlomeno un «carattere lascivo», che «poteva essere appropriato per la poesia del 'figlio di Cleomaco'». L'idea per cui il frammento descriverebbe Gnesippo come un compositore di melodie lascive adatte a contesti privati, ma a cui qualcuno avrebbe volentieri conferito un riconoscimento pubblico resta dunque un'ipotesi speculativa²⁸: piuttosto, dal frammento mi pare si

²⁶ Per l'idea di cantare una tragedia cf. Ar. *Eq.* 400s.

²⁷ Cf. Sapph. fr. 22(b), 11 e forse fr. 21, 11s. Si vedano inoltre Phryn. Tr. fr. 31 S.-K., Ion fr. 22 S.-K., Pl. Com. fr. 71, 14, Aristot. *Pol.* 1341a 40. Per la questione e per le fonti citate cf. in generale WEST (1992, 74 e n. 116), e per Saffo cf. NERI (2021, 601).

²⁸ Questa esegesi viene suggerita dalla PRAUSCELLO (2006) per Eup. fr. 148 K.-A.

possa ricavare solo che i componimenti di Gnesippo sono incommensurabili rispetto a quelli sofoclei, motivo per cui il poetaastro avrebbe piuttosto meritato altri contesti, meno qualificati addirittura di quanto si rappresentava alle Adonie.

Non si direbbe che alle Adonie ci fossero spettacoli istituzionalizzati, ma ciò non toglie che proprio per questo l'esagerazione comica di Cratino non assumesse maggior efficacia. Inoltre, non si può escludere che alle Adonie fossero presenti cori o almeno danze: a tal proposito, Hordern (2003, p. 612) ha osservato che l'accostamento delle Adonie al teatro sarà stato suggerito a Cratino dal fatto che le Adonie «may well have suggested to Cratinus a comparison with the theatre, especially since the festivities involved dancing». Come noto, alle Adonie partecipavano le donne libere ma anche le etere²⁹, e, per quel poco che si può dedurre dalle testimonianze, si dovrà riconoscere nella festa una componente orchestrale, come si ricava da Ar. *Lys.* 392 – testimonianza vicina sul piano cronologico e sul piano del genere a Cratino – dove il Probulo afferma che ἡ γυνή δ' ὄρχουμένη / “αἰαῖ Ἀδωνιν” φησίν. Che esistesse anche una fase notturna, che può esser stata giudicata licenziosa, si ricava da numerosi fonti, fra cui spicca la *Samia* di Menandro (vv. 38-49), quando nel prologo della commedia Moschione ricorda che al ritorno dai campi (v. 38) aveva trovato l'etera samia Criside a celebrare le Adonie (v. 39) con le donne di casa, e che egli fu spettatore (θεατής v. 43), inizialmente, di danze e veglie notturne (ὄρχουῦντ', ἐπαννυχίζον v. 46), quindi fu coinvolto direttamente nella festa al punto di avere un rapporto sessuale fertile con la giovane Plangone (ἐκύησεν ἡ παῖς v. 49). Le arie notturne in contesti lascivi sono ben presenti, come notato sopra, nel frammento di Eupoli allorché il commediografo si occupa di Gnesippo. Il richiamo alle Adonie per Gnesippo, da parte di Cratino, lungi dal dover intendersi letterale, sarà dunque funzionale a evocare una componente licenziosa che riguarda in generale lo spettacolo del *didaskalos* bersagliato. Si tratta di un aspetto che deve aver interessato Cratino, se, altrove, il commediografo ha ipotizzato per Gnesippo un altro coro, decisamente poco casto, vale a dire nelle *Stagioni* (fr. 276 K.-A.), dove gli elementi sopra enucleati della composizione spettacolare di Gnesippo sono presenti nuovamente. Il frammento, in giambi lirici,³⁰ evoca Gnesippo come *didaskalos* tragico figlio di Cleomaco, allontanato con un coro di depilatrici³¹ che pizzicano pezzi musicali nel modo lidio. Evidentemente, il frammento non può esser inteso in senso letterale, non foss'altro per il fatto che non esistono cori composti da coreute in tragedia. Cratino intenderà qui delineare aspetti dell'arte di Gnesippo in qualche modo già emersi dagli

²⁹ Non chiara invece la presenza di uomini, forse successiva all'età classica (cf. Diphil. fr. 42, 38-40).

³⁰ La sequenza dei dimetri acataletti con o senza chiusura catalettica si trova in commedia nello *pnigos* degli agoni, come in canzoncine: un esempio vicino a questo, anche cronologicamente, è Ar. *Eq.* 375-81, dall'agone, ma cf. anche la parodo della *Lisistrata* (vv. 260-64).

³¹ Non entro qui nell'assetto testuale, comunque comprensibile. Per l'immagine del tragediografo con un proprio improbabile coro, cf. Ar. *Pax* 779-81 ἦν δέ σε Κάρκινος ἐλθῶν / ἀντιβολῆ μετὰ τῶν παῖ- / δων χορεύσαι.

altri frammenti, pur in assenza di elementi che rimandino ai nuovi ritmi, al superamento del tradizionale rapporto musica-parola, alla semantica e alla sintassi, solo vagamente ricostruibili ma delineati da alcune tracce della critica coeva e successiva. Un tratto significativo nel complessivo dibattito sarà concentrato nell'avverbio *Λυδιστί*, certamente musicale e nondimeno etico (cf. e.g. Pl. *Resp.* 398d). E proprio l'elemento etico appare piuttosto evidente, beninteso *in comicum*: a tal proposito, risulta significativa l'etologia attribuita agli aspetti qualitativi dei modi musicali, per certi versi inaugurata, o almeno sistematicamente delineata, da Damone³². Da segnalare, infine, come l'evocazione comica del coro delle depilatrici sembri circoscrivere un giudizio coerente da parte di Cratino su Gnesippo: in questo passo e nel fr. 17, con l'evocazione di un inopinato coro delle Adonie, Cratino ricorre al medesimo immaginario; e allo stesso immaginario va ascritto μέλη, tanto musicale quanto erotico.

In conclusione, dal riesame delle testimonianze comiche su Gnesippo si ricavano queste informazioni plausibili: 1. che fu un *didaskalos* tragico; 2. che compose musiche lascive (Eup. fr. 148 e Chion.? fr. 4); 3. che lavorò negli anni Venti del V secolo a.C. Esplicito – e ciò non può esser trascurato – dovrà dirsi il richiamo alla tragedia (Cratin. fr. 276 e parzialmente fr. 17 K.-A.). Bisognerebbe dimostrare che questo fatto sia un'invenzione comica, per poter poi affermare che Gnesippo non si occupò di tragedia: se le cose stessero in questi termini, vale a dire che Gnesippo fu un lirico indebitamente accostato da Cratino alla tragedia, si tratterebbe di una novità, in quanto non si conoscono sicuri ritratti comici di poeti lirici definiti tragedi³³. Viceversa, esistono ritratti comici di poeti tragici colti nella loro attività musicale e alle prese con scelte estetiche censurate dai comici, anche per quanto attiene alle scelte compiute nella confezione dei pezzi lirici delle tragedie, siano essi corali, come monodici.

Il ritratto comico di Gnesippo e i ritratti comici di poeti tragici

In particolare, credo sia appropriato, per l'esegesi del caso di Gnesippo, l'esempio delle *Tesmofoiazuse*. 'Agatone' entra in scena con l'*ekkuklema*³⁴, per intonare le prove di un canto eseguito in scena da solista, e però pensato come un pezzo amebeo, fra una corifea e un coro di ragazze troiane³⁵. Il canto è un inno citarodico (v. 120), che sul piano della *performance* si configura come tessera di un genere intercalare non privo di

³² Cf. WALLACE (2015).

³³ Nelle fonti erudite esistono invece sovrapposizioni di tal genere, basti pensare a Filosseno di Citera (cf. *infra*).

³⁴ Opportunamente TAMMARO (2006, 254) evidenzia l'intensificarsi dell'effetto parodico dell'impiego di questa macchina, proprio per la «gratuità dell'operazione», già annunciata prima. Mutuo dallo studioso la scelta di indicare con il nome fra apici il personaggio tragico come personaggio della commedia, in modo da distinguerlo più facilmente dal personaggio storico. Secondo questa scelta editoriale, dunque, parlerò di 'Agatone', 'Euripide', 'Eschilo, come personaggi di Aristofane.

³⁵ Per l'esegesi della scena rimando a AUSTIN – OLSON (2004, 86-89) e a TAMMARO (2006, 253-56).

venature parodiche; sul piano metrico-ritmico, si tratta di una successione astrofica di coriambi, trochei, giambi, numerosi ionici – questi in particolare adottati con estrema libertà di schemi – e alcuni dattili immediatamente prima del finale³⁶: una composizione eccentrica per gli standard innodici ripresi da Aristofane³⁷, che potrebbe essere una parodia delle soluzioni formali adottate dal vero Agatone³⁸. A tal proposito, risulta particolarmente significativo il v. 121 sia sul piano dei contenuti che su quello della restituzione ritmica: ποδὶ παράρυθμ' εὔρυθμα Φρυγίων. Interpretando la *correptio Attica* come operativa in παράρυθμ(α) e come non operativa in εὔρυθμα³⁹, ne risulta l'unione dei due metri-ritmi che principalmente innervano il canto, uno ionico *a minore* e un coriambo, nella forma dell'adonio. I riferimenti lirici di questo brano, intonato su una lira asiatica (v. 120), per l'occasione divinizzata (! v. 124), saranno da individuare non soltanto nella produzione innodica, peraltro oggetto qui di alcune (e comiche?) infrazioni, quanto ad esempio in canti femminili strutturati in un simile andamento amebeo: ne costituisce un esempio tipicamente lirico il frammento attribuito a Saffo (fr. 140a N.) di un canto corale cultuale amebeo, dove forse Saffo stessa interpretava Afrodite a risposta di un coro di κόραι coinvolte nel pianto per la morte rituale di Adone⁴⁰. Concluso il canto di 'Agatone', il Parente ne sottolinea il carattere lascivo: non per i contenuti, si noterà, quanto per i ritmi e per la musica orientali (vv. 130-33): ὡς

³⁶ Seguo di fatto l'articolazione per *cola* di Austin – Olson e la scansione da loro proposta, ma sporadicamente adotto una diversa interpretazione, anche rispetto a PRATO (2001, 345s.), alla PARKER (1997, 398-401), e alle interpretazioni colometriche proposte da AUSTIN – OLSON (2004, 88) e da DI VIRGILIO (2021, 205), che ringrazio per avermi anticipato, prontamente e cortesemente, le pagine sul canto di 'Agatone' tratte dalla sua monografia sulle monodie in Aristofane appena uscita. Lo schema potrebbe essere il seguente: 2ion^{mi}_λ (101) 2cho 2cho_{λλ} oppure 2cho dod^a (102) 2cho (103) | anacr (104) 2tr (105) cr cho (106) | anacr (107) 2ion^{mi} (108) 2ion^{mi} (109) 2ion^{mi}_λ (110) | 2tr (111) 2tr (112) 2ion^{mi}_λ (113) | 2tr (114) penthem^{ia} hem^m (115-116) | anacr (117) anacr (118) cr cho (119) | 2ia? (120) ion^{mi} adon (121) 2ion^{mi}_λ (122) | anacr (123) anacr (124) cr cho (125) | alcm (126) 6da (127) 2ia_λ (128) | 2ion^{ma} (129).

³⁷ Si vedano le importanti tavole approntate da LOMIENTO (2007, 318-21).

³⁸ Cf. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1921, 341), propenso a ipotizzare una parodia vera e propria condotta su un testo originale di Agatone.

³⁹ Cf. già WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1886, 157). Si vedano, da ultimi, le osservazioni di TOSI (2017, 15) e di ERCOLES (2019, 89). L'evoluzione del lamento rituale in una dimensione performativa sarà ovviamente postulabile, anche per le Adonie. Basterebbe pensare a casi di cui si hanno maggiori notizie, anche se non sempre definite, come la cosiddetta pirrica di Cinesia. A tal proposito si veda ANDRISANO (2021), che interpreta Ar. *Ran.* 366 (ἡ κατατιλᾷ τῶν Ἐκαταίων κυκλίωσι χοροῖσιν ὑπάδων) come un attacco al nuovo ditirambo promosso da Cinesia. Riporto le osservazioni conclusive della studiosa: «alcune testimonianze ci permettono di immaginare canti corali tragici ad invocazione della dea come quelli di Eschilo (fr. 388, 1-2 R. δέσποιν' Ἐκάτη, τῶν βασιλείων / πρόδρομος μελάθρων'), danzati compostamente anche se in modo originale (è nota la fama di Eschilo a questo proposito), e le nuove coreografie di personaggi come Cinesia, in cui il canto, non più protagonista, funge da accompagnamento alla danza che diviene centrale nello spettacolo. Non a caso il personaggio veniva definito da Strattide *choroktonos* (fr. 16 K.-A.), molto probabilmente in virtù di uno stravolgimento del coro ciclico, dell'esilità contenutistica dei suoi canti di accompagnamento (ὑπάδων), della musica virtuosistica e della 'mostruosità' delle figure mimetiche, tali da essere evocate sulla scena comica con metafora coprolalica: un orrore e un insulto per una divinità danzante!» (pp. 159s.).

⁴⁰ Cf. Neri in NERI – CINTI (2017, 395s.) e NERI (2021, 817-19).

ἦδὺ τὸ μέλος ὧ πότνια Γενετυλλίδες / καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον / καὶ
μανδαλωτόν, ὥστ' ἔμοῦ γ' ἄκρωμένον / ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος. Si
tratta di una serie di crude constatazioni preparate già all'apparizione di 'Agatone',
scambiato per Cirene (v. 98): il richiamo alla nota prostituta induce l'idea di qualcosa in
più di un attacco all'effeminatezza di 'Agatone', poiché suggerisce una tensione erotica
certificata dal canto imminente. E non sarà un caso che nella bislacca teoria di
'Agatone' su natura e arte si evochino anche i molli brani di Anacreonte e Ibico⁴¹ oltre
che di Alceo (vv. 161s.)⁴².

Si deve a Marzullo l'intuizione secondo cui il repertorio della musica euripidea
come raccolto da Aristofane nelle *Rane* rientra nel medesimo orizzonte d'attesa delle
scelte estetiche menzionate per Gnesippo nel *cameo* conservato in Ateneo⁴³. L'ipotesi di
Marzullo mi pare del tutto condivisibile e si potrà aggiungere che il passo delle *Rane*
rientra nello stesso orizzonte concettuale della monodia di 'Agatone'. Nelle *Rane*,
'Eschilo' richiama le fonti musicali di Euripide con l'evocazione di canti di (o da)
prostitute, *skolia* di Meleto, arie per aulo dalla Caria, canti luttuosi, danze (vv. 1301-
1303 ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνωδιῶν, / σκολίων Μελήτου, Καρικῶν ἀὐλημάτων /
θρήνων, χορειῶν); e conclude l'elenco con l'invito alla Musa euripidea in persona a
mostrarsi. Ed essa si rivela nei panni di una brutta suonatrice di nacchere, al cui
apparire, Dioniso osserva che costei οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὔ. Il verbo è stato oggetto di
numerose interpretazioni, fra cui mi pare preferibile quella di chi sostiene che siano qui
compresenti due significati: la Musa di 'Euripide' non proviene da Lesbo in quanto non
conosce l'antica e nobile tradizione che dal lesbio Terpandro deriva; e contestualmente
la Musa è brutta, quindi non ha praticato la *fellatio*, cui il verbo rimanda senz'altro in
quel periodo⁴⁴. Un simile legame, in un verbo etnico, tra un modo della musica e la
sfera sessuale, si riscontra anche in altri casi. Si consideri Phot. **z** (ined. = *Suda* χ 296
A.), da cui si ricava Ar. fr. 930 K.-A., annoverato fra i *dubia* (e già il connesso Poll. IV
65)⁴⁵. Il passo va a completare una costellazione in cui χιάζειν ἢ σιφνιάζειν rimanda a

⁴¹Si vedano le argomentazioni di ERCOLES (2017, 135-37) sui ritmi ionici.

⁴²Un'analisi recente del passo, felicemente attenta alle innovazioni ritmiche, si deve a ERCOLES (2019, 82-92).

⁴³Cf. MARZULLO (1993, 499), che osserva come nelle *Nuvole* la critica svolta da Fidippide agli usati modi del simposio promossi da Strepziade ricorda Eup. fr. 148 K.-A. (su cui cf. *supra*), dove si oppone «a simili anticaglie tale Gnesippo, inventore di oscene canzonette da richiamo, quali verranno rinfacciate allo stesso Euripide, a casa del diavolo».

⁴⁴Cf. almeno DOVER (1993, 352) e Totaro (*ap.* MASTROMARCO – TOTARO 2006, 682s. n. 208).

⁴⁵Riporto qui la glossa: χιάζειν· Πραξιδάμας Δημόκριτον τὸν Χίον καὶ Θεοξενίδην τὸν Σίφνιον πρώτους ἐπὶ χρώματος τάξει τὴν ἰδίαν ποιήσιν, ὡς Σωκράτης (Fabricius: Ἴσοκρ. codd.) ἐν τοῖς πρὸς Εἰδόθεον (Fabricius: Εἰδοθέαν *Suda* ArGM) κατατεταγμένου ὑποτείνει «εἰ» δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτο», αὐτὸς δείξας ἐναρμονίως χ ι ἄ ζων ἢ σ ι φ ν ι ἄ ζων, ὡς παρὰ Ἀριστοφάνει.

un tratto crudo e volgare, peraltro unico elemento esplicitato ad esempio in Phot. σ 258 Th. = Suda σ 510 A.⁴⁶, a proposito di simili verbi etnici⁴⁷.

I due passi aristofanei, quello delle *Tesmoforiazuse* e quello delle *Rane*, collegano generiche (per noi) innovazioni musicali a un immaginario lascivo: nulla di sconcertante rispetto a Pherecr. fr. 155⁴⁸, di cui forse Cratin. fr. 276 costituisce un precedente assoluto nel comprimere oscenamente significati fisici (erotici) e musicali con un *double entendre*, dilatato poi in Ferecrate. Ciò che interessa ricavare dal confronto aristofaneo, per quanto attiene a Gnesippo, è semmai il fatto che nei due luoghi di Aristofane, e, fra essi, soprattutto in quello delle *Tesmoforiazuse*, il tragediografo – certamente un tragediografo, non solo per la storia dell’arte drammatica ma anche per il pubblico convenuto (cf. e.g. Th. 29s. e 88) – è presentato in una *performance* citarodica giudicata lasciva, adatta, al di là dei contenuti tradizionali e innodici, a un ambiente di prostitute (cf. v. 98 e soprattutto vv. 130-33 a commento del canto di ‘Agatone’): ciò che non si discosta affatto da quel che si vede per Gnesippo, figlio di Cleomaco, che da *didaskalos* tragico ha composto melodie adatte a cori di depilatrici (Cratin. fr. 276), composizioni lascive (fr. 17), canzoni assimilabili ad arie notturne (Eupol. fr. 148) e certamente molli (Chion. ? fr. 4), se non forse dissolute sul piano dell’arte (Cratin. fr. 104), in quanto adultero sarebbe stato Gnesippo stesso (secondo Telecl. fr. 36) o in quanto di adulterî egli avrebbe parlato nelle sue opere (sempre secondo Telecl. fr. 36, sulla base dell’interpretazione che si intende dare al passo parafrasato in Ateneo).

Alla lascivia quale tratto significativo che ha interessato la deformazione comica del ritratto artistico di Gnesippo si può ricondurre anche l’ipotetico riferimento all’elemento orchestico: mai esplicitamente dichiarato, tuttavia esso potrà considerarsi presente, a partire dall’attività di *didaskalos* (tragico) enunciata per Gnesippo. In particolare, potrebbe ricavarci nel fr. 17 di Cratino, quando si ricorda che qualcuno

⁴⁶Ne riporto il testo: σιφνιάζειν καὶ λεσβιάζειν· ἀπὸ τῆς νήσου Σίφνου, ὡς καὶ τὸ κρητίζειν. καὶ τὸ Σίφνιος δὲ ἀρραβῶν ὁμοίως· σιφνιάζειν γὰρ τὸ ἄπτεσθαι τῆς πυγῆς δακτύλῳ, λεσβιάζειν δὲ τὸ τῷ στόματι παρανομεῖν (cf. Prov. Bodl. 860 = Append. Prov. 4.73 = Zen. Ath. 3.54 = Com. adesp. fr. *942 σιφνιάζειν καὶ λεσβιάζειν [καὶ ὁ σιφνὸς ἀρράβων add. Zen. Ath.]· ὡς κρητίζειν καὶ τὸ λεσβιάζειν, ἀπὸ νήσου Σίφνου καλουμένης· ἔστι δὲ τὸ ἄπτεσθαι τῆς πυγῆς δακτύλῳ). Cf. BÜRCHNER (1927, 268) e l’importante commento di BAGORDO (2018, 129-32).

⁴⁷Cf. TRONCI (2015) e FRANCHINI (2020, 304).

⁴⁸Il testimone dice che la Musica o la Poesia (cf. su questo, ottimamente, Napolitano *ap.* FRANCHINI 2020, 249s.), entra in scena (εἰσαγαγεῖν, e anche su questo aspetto i dubbi sono ormai superati dopo le osservazioni di NAPOLITANO 2012, 109-12; OLSON 2016, 29, e OLSON 2017, 463s.) come donna (ἐν γυναικείῳ σχήματι), che lamenta gli strazi subiti dagli innovatori musicali coevi. Il personaggio si esprime con doppi sensi, variamente indagati, dove il referente oscenamente alluso e adombrato è quello fisico e non quello musicale, che invece appare esplicito (cf. vv. 4s., 15, 24s.), a creare il *pun* erotico-osceno. Se il testo di Ferecrate segue quello di Cratin. fr. 276 sul piano cronologico, si potrà segnalare, *en passant*, che il precedente (il primo in assoluto?) esempio noto di un gioco sull’innovazione musicale formulato in senso fisico ed erotico pare sia proprio il frammento di Cratino. In Ferecrate, nessun compositore viene associato alla tragedia. Si veda anche il ritratto aristofaneo di Frinide su cui ANDRISANO (1988-1989).

(verisimilmente l'arconte) non ha dato il coro a Sofocle ma lo ha concesso a Gnesippo i cui cori non sarebbero buoni neanche per le Adonie: non solo sul piano musicale, ma anche orchestico e più in generale spettacolare. Si potrebbe aggiungere che le infrazioni al gusto più tradizionale perpetrate da Gnesippo saranno da individuare in scelte ritmico-metriche, musicali e orchestiche che hanno suggerito andamenti rilassati in pezzi di generi intercalari degni semmai, secondo la prospettiva di genere dei comici, di altre e più tradizionali scelte. Il brano di 'Agatone' in Aristofane è un inno citarodico astrofico amebeo che sulla scena viene eseguito in modo monodico: non vi si dice che si tratta di un brano tragico⁴⁹, ma è plausibile, direi, che il pubblico ritenesse accettabile quel canto come prova di un amebeo pensato per una tragedia: 'Agatone' viene definito tragediografo (v. 30 ὁ τραγωδοποιός e v. 88 τραγωδοδιδάσκαλος) e l'inno citarodico rappresenterebbe un inserto, un genere intercalato⁵⁰. Il richiamo alle Adonie per Gnesippo, nel fr. 17 di Cratino, implica che tale lascivia sarà da rintracciarsi in elementi che coinvolgono anche i movimenti dei corpi istruiti dal *didaskalos* Gnesippo. Costui, secondo la moda del tempo, avrà dunque innovato lo spettacolo tragico sui piani melodico, armonico, metrico-ritmico, considerato che viene ricordato erroneamente da Ateneo alle prese con la citarodia. Ma tali innovazioni si saranno tradotte e riversate anche in elementi orchestici. Tutto ciò avrà contribuito a uno spettacolo le cui parti corali avranno avuto soluzioni inedite o almeno inadatte a inni, imenei, *threnoi*, col risultato che Gnesippo divenne bersaglio dei poeti comici: come il Parente di 'Euripide' nelle *Tesmofoiazuse*, i commediografi hanno rilevato di Gnesippo un'adesione ad andamenti certo alla moda, ma in fondo inappropriati a un genere come la tragedia, e buoni invece per torbide arie notturne.

Conclusion

In definitiva, il *cameo* fornito da Ateneo può esser giudicato più attendibile di quanto non si riconosca, a parte la definizione iniziale di Gnesippo come un *παιγνιαγράφου τῆς ἰλαρᾶς μούσης*, che andrà intesa in senso generico, come dimostrato da Hordern (2003) e da Prauscello (2006, 54), e andrà considerata in qualche modo derivata da un fraintendimento delle fonti del Naucratis: come suggerito da Bagordo, può trattarsi del riadattamento di parole di un testo comico ulteriore che coinvolgeva Gnesippo (cf. *supra*), oppure un fraintendimento della fonte di Ateneo, come sarei incline a pensare.

Per il resto non ci sono elementi che sospingono Gnesippo nel genere lirico, magari della citarodia. I ritratti comici di Gnesippo, se confrontati con quanto resta di Aristofane, specialmente se confrontati col ritratto di Agatone, permettono di

⁴⁹ Cf. DI VIRGILIO (2018), decisamente scettica sull'ipotesi che queste siano prove di un pezzo di tragedia.

⁵⁰ Si vedano in generale le importanti acquisizioni di LOMIENTO (2007).

considerare come attendibili le informazioni che i frammenti comici del *cameo* di Gnesippo forniscono.

Egli fu dunque un *didaskalos* tragico, non un poeta lirico, attivo negli anni Venti, la cui attività fu ricordata dai comici per ragioni musicali (Eup. fr. 148 K.-A.) e probabilmente orchestriche (Cratin. fr. 17 e fr. 276). La somiglianza del ritratto comico di Gnesippo con quello di 'Agatone' in Aristofane fa di Gnesippo un bersaglio comico, in quanto assimilabile all'immagine del *didaskalos* tragico innovatore con risultati estetici discutibili, in quanto troppo lascivi. Si può ipotizzare che Gnesippo, nel recepire numerose innovazioni musicali e orchestriche, rese i propri corali oggetto di strali comici in quanto giudicati licenziosi, come normalmente viene giudicata in commedia larga parte della cosiddetta Nuova musica e, direi, della Nuova danza. Egli dunque accolse innovazioni musicali e orchestriche che la commedia decifrò come oscene, con un atteggiamento censorio che non manca certo nei confronti della cosiddetta Nuova musica, ma che, come rigorosamente dimostra il ritratto di Agatone in Aristofane, ricorre anche per i tragediografi per mezzo degli stessi tratti utilizzati per i poeti lirici, e con motivazioni simili. Che le opzioni estetiche valutate da Gnesippo ne facciano un artista presente anche nella lirica, o addirittura solo nella lirica, non si può insomma dimostrare: semmai i suoi brani, tragici, saranno stati selezionati ed eseguiti in contesti non teatrali come i simposi (Eup. fr. 148 K.-A.).

Casi in cui un poeta drammatico abbia praticato generi diversi, pienamente performativi e principalmente lirici, sono attestati nelle fonti ma non sempre sono di facile valutazione, e sono anzi oggetto di discussione o comunque degni di un riesame⁵¹, almeno per riconsiderare una suddivisione dei generi a volte troppo rigida. Le testimonianze erudite su alcuni poeti ne certificano una propensione (o piuttosto un'adattabilità?) a più generi: sono esemplari i casi di Melanzio (test. 2 S.-K.), di Filosseno di Citera (testt. 1-3 e fr. 7 F.), di Timocle (test. 2 K.-A.), oltre a quello notorio di Sofocle (test. 1, 27 R.²) e soprattutto al caso di Ione di Chio, ma si tratta di testimonianze non letterarie e non drammatiche, le cui fonti dirette non sono pienamente note.

In definitiva, le fonti non consegnano affatto un ritratto contraddittorio della figura evocata e non depongono a favore di Gnesippo come un epigono degenerare della citarodia, ma semmai suggeriscono il ritratto di un poeta drammatico che si avvantaggiò per i propri drammi delle innovazioni musicali degli anni Venti, confermando, peraltro, una feconda interdiscorsività non unilaterale e certamente non rigida fra i generi.

⁵¹ Cf. ZIMMERMANN (2008², 116-33). Per un esame della musica nelle *Nuvole*, in particolare rispetto agli elementi innovativi della Nuova musica, cf. ANDRISANO (1988-1989).

riferimenti bibliografici

ALVONI 2006

G. Alvoni, *Nur Theseus oder auch Peirithoos? Zur Hypothesis des Pseudo-Euripideischen „Peirithoos“*, «Hermes» CXXXIV 290-300.

ANDRISANO 1988-1989

A.M. Andrisano, *Aristoph. Nub. 969ss. (Frinide e le Muse)*, «MCR» XXIII-XXIV 189-200.

ANDRISANO 2021

A.M. Andrisano, *Una testimonianza comica a proposito delle coreografie di Cinesia (Ar. Ran. 366)*, in V. Mastellari (ed.), *Fragments in Context – Frammenti e dintorni*, Göttingen, 145-62.

AUSTIN – OLSON 2004

C. Austin – S.D. Olson (eds.), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford.

BAGORDO 2013

A. Bagordo (Hrsg.), *Telekleides*, Heidelberg.

BAGORDO 2014

A. Bagordo (Hrsg.), *Alkimenos-Kantharos*, Heidelberg.

BAGORDO 2018

A. Bagordo (Hrsg.), *Aristophanes (frr. 821-976)*, Göttingen.

BERGK 1838

T. Bergk, *Commentationum de reliquiis comoediae Atticae antiquae libri duo*, Lipsiae.

BIANCHI 2016

F.P. Bianchi (a cura di), *Cratino. Archilochoi-Empipramenoi (frr. 1-68)*, Heidelberg.

BÜRCHNER 1927

L. Büchner, *Siphnos (2)*, *RE* IIIA/1 265-68.

COMENTALE 2017

N. Comentale (a cura di), *Ermippo*, Heidelberg.

COMOTTI 1972

G. Comotti, *L'endecacordo di Ione di Chio*, «QUCC» XIII 54-61.

CONTI BIZZARRO 1999

F. Conti Bizzarro, *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Napoli.

DAVIDSON 2000

J.N. Davidson, *Gnesippus Paigniagraphos: The Comic Poet and the Erotic Mime*, in D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, London-Swansea, 41-64.

DEGANI 2007

E. Degani (a cura di), *Ipponatte. Frammenti*, Bologna (postumo).

DI VIRGILIO 2018

L. Di Virgilio, *Che cosa sta componendo Agatone nelle Tesmoforiazuse di Aristofane?*, «RCCM» LX 71-101.

DI VIRGILIO 2021

L. Di Virgilio, *Le monodie di Aristofane. Metro musica drammaturgia*, Roma.

DOVER 1993

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

ERCOLES 2017

M. Ercoles, *'Nuova Musica' e agoni poetici. Il dibattito sulla musica nell'Atene classica*, in A. Gostoli – A. Fongoni – F. Biondi (a cura di), *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, Turnhout, 131-62.

ERCOLES 2019

M. Ercoles, *New Music. What Revolution in Rhythms?*, «GRMS» VII 70-104.

FRANCHINI 2020

E. Franchini (a cura di), *Pherekrates fr. 85-163*, Göttingen.

GEISSLER 1969²

P. Geissler, *Chronologie der Altattischen Komödie (1925)*, Dublin-Zürich.

HOFFMANN 1951

H.H. Hoffmann, *Chronologie der attischen Tragödie*, Diss. Hamburg.

HORDERN 2003

J.H. Hordern, *Gnesippus and the Rivals of Aristophanes*, «CQ» n.s. LIII 608-13.

KOERTE 1905

A. Koerte, *Inschriftliches zur Geschichte der Attischen Komödie*, «RhM» n.F. LX 425-47.

KUGELMEIER 1996

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

LOMIENTO 2007

L. Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane. Indagine preliminare sui metri-ritmi*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 302-334.

LUPPE 1969

W. Luppe, *Kratinos-Konjekturen*, «WZ Halle» XVIII 205-21.

MAAS 1912

P. Maas, *Gnesippos und Nothippos*, *RE* VII/2 1479-81.

MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

G. Mastromarco – P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino.

MEINEKE 1839

A. Meineke (ed.), *Fragmenta Comico-rum Graecorum*, vol. II/1, Berolini.

MILLIS – OLSON 2012

B.W. Millis – S.D. Olson (eds.), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II2 2318-2325 and Related Texts*, Leiden-Boston.

NAPOLITANO 2012

M. Napolitano (a cura di), *I Kolakes di Eupoli*, Mainz.

NERI 1996

C. Neri, *Studi sulle testimonianze di Erinna*, Bologna.

NERI 1997

C. Neri, *Il figlio di padre Caprese (Ar. Ach. 848-853)*, «Lexis» XV 149-58.

NERI 2003

C. Neri, *Sotto la politica. Una lettura dei Carmina popularia melici*, «Lexis» XXI 193-260.

NERI 2021

C. Neri (a cura di), *Saffo, testimonianze e frammenti*, Berlin-Boston.

NERI – CINTI 2017

C. Neri – F. Cinti (a cura di), *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Ariccia.

NOVOKHATKO 2020

A. Novokhatko, *Making Terminology: genre Designations in Old Comedy*, in H. Marshall – C.W. Marshall (eds.), *Greek Drama V: Studies in the Theatre of the Fifth and Fourth Centuries BCE*, London-New York, 189-204.

OLSON 2016

S.D. Olson (ed.), *Eupolis. Heilotes - Chrysoun genos (fr. 147-325)*, Heidelberg.

OLSON 2017

S.D. Olson (ed.), *Eupolis. Testimonia and Aiges - Demoi (fr. 1-146)*, Heidelberg.

PARKER 1997

L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford.

PORSON 1820

R. Porson, *Notae in Aristophanem*, Cantabrigiae.

PRATO 2001

C. Prato (ed.), *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Milano.

PRAUSCELLO 2006

L. Prauscello, *Looking for the "Other" Gnesippus: Some Notes on Eupolis Fragment 148 K.-A.*, «CPh» CI 52-66.

SOMMERSTEIN 1996

A.H. Sommerstein, *How to Avoid Being a Komodoumenos*, «CQ» XLVI 327-57.

TAMMARO 2006

V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*. «Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 24-25 giugno 2005», Pisa, 249-61.

TOSI 2017

R. Tosi, *Musica e religione nel mondo antico: alcune osservazioni*, in M. Casadei Turronei Monti – C. Ruini (a cura di), *Musica ed esperienza religiosa*, Milano, 11-22.

TRONCI 2015

L. Tronci, *Verbi in -ίζω etnonimici nella storia del greco (e oltre). Lingua e costruzione di identità*, in M. Benedetti (a cura di), *Rappresentazioni linguistiche dell'identità*, Napoli, 141-59.

WALLACE 2015

R.W. Wallace, *Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*, Oxford.

WEHRLI 1969

F. Wehrli (Hrsg.), *Die Schule des Aristoteles. Klearchos*, Basel.

WEIL – REINACH 1900

H. Weil – T. Reinach (éds.), *Plutarque. De la musique*, Paris.

WEST 1992

M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1870

U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Observationes criticae in comoediam Graecam selectae*, Diss. Berolini.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1875

U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Die Megarische Komödie*, «Hermes» IX 319-41.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1886

U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Isyllos von Epidauros*, Berlin.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1903

U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos. Die Perser*, Leipzig.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1921

U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin.

WILSON 2000

P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The chorus, the City and the Stage*, Cambridge.

ZIMMERMANN 2008²

B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung* (1992), Berlin.