

μελιγάρυες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato
a Liana Lomiento

a cura di
Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani,
Roberto M. Danese





**INCONTRI
e PERCORSI**

n. 10



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

INCONTRI E PERCORSI è una collana multidisciplinare che nasce nel 2022 e raccoglie le pubblicazioni di convegni e mostre promossi e organizzati dall'Università di Urbino.

VOLUMI PUBBLICATI

01. *Le carte di Federico. Documenti pubblici e segreti per la vita del Duca d'Urbino* (mostra documentaria, Urbino, Biblioteca di san Girolamo, 26 ottobre - 15 dicembre 2022), a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Marcella Peruzzi, UUP 2022
02. *Paolo Conte. Transiti letterari nella poesia per musica*, contributi di studio a cura di Manuela Furnari, Ilaria Tufano, Marcello Verdenelli, UUP 2023
03. *Il sacro e la città*, a cura di Andrea Aguti, Damiano Bondi, UUP 2024
04. *Diritto penale tra teoria e prassi*, a cura di Alessandro Bondi, Gabriele Marra, Rosa Palavera, UUP 2024
05. *Federico da Montefeltro nel Terzo Millennio*, a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Antonio Corsaro, Grazia Maria Fachechi, UUP 2024
06. *Penal systems of the sea*, edited by Rosa Palavera, UUP 2024
07. *Pluralità & diritto*, a cura di Rosa Palavera, Nicola Pascucci, Anna Sammassimo, UUP 2024
08. *A scuola di greco*, a cura di Adele Teresa Cozzoli, Saulo Delle Donne, Anna Tiziana Drago, Giampaolo Galvani, Valentina Garulli, Enrico Medda, UUP 2025
09. *Winning Hearts and Minds. Poesie di reduci del Vietnam*, a cura di Carlotta Ferrando, Emilio Gianotti, Rachele Puddu, Giulio Segato, UUP 2025

μελιγάρες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato
a Liana Lomiento

a cura di

Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani, Roberto M. Danese

μελιγάρες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato a Liana Lomiento

a cura di Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani, Roberto M. Danese

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

[Print] ISBN 9791257650261

[PDF] ISBN 9791257650247

[ePub] ISBN 9791257650254

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2026

© Urbino University Press per la presente edizione

Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

I saggi qui raccolti hanno ricevuto una valutazione positiva da parte di esperti del settore, mediante un processo di doppia revisione anonima condotto sotto la supervisione dei curatori

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
“[...] E UN ALTRO CANTO ANCORA”. <i>mimesi e performance rapsodica in h.Pan</i> Lorenzo Pizzoli	11
LOOKING FOR PINDAR'S PRESENCE IN SICILY Francesco Buè	29
DONNE “DI FERRO”. <i>Giochi (par)etimologici in Sofocle, fr. *658 R.</i> Sandy Cardinali	51
SOGNARE UNA REPLICA. <i>Una nota di commento a Diodoro Siculo, 13, 97, 4-7</i> Nello Sidoti	75
IL DOCMIO NELLE <i>TESMOFORIAZUSE</i> DI ARISTOFANE Loredana Di Virgilio	95
LA MUSA INDECENTE DI GNESIPPO Vivian L. Navarro Martínez	121
ATHENAEUS' MENANDER Valentina Dardano	145
LA VITALITÀ DEI PESCI E L'UMANIZZAZIONE NEL POEMA DI OPPIANO DI CILICIA: <i>Halieutica, 1, 446-472</i> Francesco Arcolaci	165
UN CORO DI ALLIEVI: <i>l'uso figurato di χορός in Libanio</i> Barbara Mander	179
TRADUZIONE, ἘΡΜΗΝΕΥΕΙΝ, RELAZIONE Angelo Vannini	199
LA GIORNATA D'UN PROFESSORE. <i>Appunti su alcune questioni aperte</i> Tullia Spinedi	213
INDICE DEI PASSI CITATI	233

LA MUSA INDECENTE DI GNESIPPO

Vivian L. Navarro Martínez¹

τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἡβῶσι ποιταί

(Aristofane, *Rane* 1054-1055)

Abstract

A certain Gnesippus (*TrGF* I 27) is mentioned in several fragments of the Old Comedy, in which he is described as a bad poet. All the surviving *testimonia* emphasise the harmful nature of his poetry, contrasting it with that of poets of recognised value such as Sophocles, Stesichorus, Alcman and Simonides. However, the identity of Gnesippus and the context of his poetic activity are controversial issues, as he has been identified as a tragedian, an erotic poet, a *kitharodos*, a tragic *didaskalos* and also as a *paigniagraphos*. Furthermore, it is impossible to determine whether he was a bad poet, since nothing of his literary production has survived, and we cannot rely on the aesthetic judgements of comic poets. The aim of this paper is to analyse the allusions to Gnesippus in the Chionides fr. 4 K.-A. (*Ptōchoi*), Cratinus fr. 17 K.-A. (*Boukoloi*), 104 K.-A. (*Malthakoi*) and 276 K.-A. (*Hōrai*), Telecleides fr. 36 K.-A. (*Sterrhoi*) and Eupolis fr. 148 K.-A. (*Heilōtes*). Particular attention will be given to the fact that the portraits offered by the comic poets are of a 'comic' type and do not necessarily reflect real features.

Key-words

Gnesippus, Athenaeus, Greek Comic Fragments, Tragedy, New Music.

1 Il presente contributo comprende una parte del lavoro di ricerca per la mia tesi dottorale, che sono stata felice di presentare in occasione della giornata di studi dedicata alla Prof.ssa Liana Lomiento, mia relatrice; a Lei va la mia più sentita riconoscenza per aver creduto nel mio progetto, che si è sicuramente giovato del suo entusiasmo e rigore scientifico, e per incoraggiarmi sempre ad andare avanti con la mia ricerca. Ringrazio tutti coloro che hanno contribuito all'organizzazione dell'evento e alla curatela del presente volume, in particolare il Prof. Roberto Danese e la Dott.ssa Sandy Cardinali per il lavoro svolto e per la loro premura e gentilezza. Ringrazio, inoltre, tutte le persone che hanno partecipato alla discussione e gli anonimi *referees* per i consigli e i suggerimenti puntuali.

1. LA “MUSA” DI EURIPIDE

In un celebre passo delle *Rane* di Aristofane, nella sezione in cui i personaggi di Eschilo e di Euripide denigrano l'uno i canti dell'altro, Eschilo dà prova della volgarità di quelli del rivale (vv. 1301-1308):

ΑΙΣ. ἄλλ' οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ
ἤνεγκον αὐθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυγίχῳ 1300
λεϊμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθειήην δρέπων·
οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνωδιῶν,
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων,
θρήνων, χορειῶν. τάχα δὲ δηλωθήσεται.
ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ
λύρας ἐπὶ τούτων; ποῦ 'στιν ἡ τοῖς ὀστράκοις 1305
αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο Μοῦσ' Εὐριπίδου,
πρὸς ἤνπερ ἐπιτήδεια ταῦτ' ἄδειν μέλη.
ΔΙ. αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβίαζεν, οὐ².

Eschilo. In verità, li ho presi da un buon luogo per un buon fine: per non essere sorpreso a raccogliarli dallo stesso prato, sacro alle Muse, di Frinico. Invece lui li raccoglie da ogni dove: dai canti delle puttane, dalle canzoni conviviali di Meleto, dalle melodie per aulo, dalle nenie funebri, dalle danze della Caria. Presto lo vedrai. Qualcuno mi porti la lira. Ma che bisogno c'è di una lira per quello che sto per fare? Dov'è quella ragazza che suona le nacchere? Vieni qui, musa di Euripide: questi canti sono fatti per essere cantati con il tuo accompagnamento.

Dioniso. Un tempo questa Musa non era di Lesbo, assolutamente no³.

In primo luogo, il tragediografo critica l'eterogeneità e la volgarità delle fonti di ispirazione di Euripide per i suoi canti (vv. 1301-1303): canzoni di prostitute, canti conviviali di Meleto – forse il poeta tragico di presunto scarso talento ricordato, ad esempio, in Ar. fr. 156, 9-10 K.-A. (*Gērytadēs*) –, melodie eseguite dall'*aulos*, nenie funebri e danze della Caria, «una lista confusa, che assembla materiali di varia provenienza e di ogni specie, senza alcuna regola e alcun rigore selettivo, all'insegna di una generale trivialità»⁴. Non a caso, successivamente Eschilo accuserà il riva-

2 Si segue il testo stabilito da Dover 1993, 180.

3 Trad. Mastromarco in Mastromarco e Totaro 2006, 683.

4 Di Marco 2009, 121.

le di modulare la sua musica prendendo come modello “le dodici posizioni di Cirene” (vv. 1327-1328), che, stando agli scolî al v. 1328, sarebbe una prostituta celebre per il suo ampio repertorio di posizioni erotiche⁵.

Per mostrare la bassezza del μέλος euripideo e metterlo in opposizione al proprio, che attinge ai nobili modelli della citarodia arcaica, Eschilo chiede una lira per accompagnare il canto che sta per intonare, ma capisce subito che lo strumento è troppo nobile per Euripide (vv. 1304-1305). Così, il poeta chiede uno strumento più adatto ai canti dell’avversario, gli ὄστρακα, dei pezzi di coccio, e invita la “Musa” di Euripide a venire sulla scena per accompagnare il canto che eseguirà. Il personaggio che compare ha, inaspettatamente, le fattezze di una volgare prostituta: in questo modo, la “Musa” che batte gli ὄστρακα rappresenta icasticamente, a vedere di Aristofane, la corrotta e volgare musica di Euripide⁶. Gli scolî al passo aristofaneo informano che i riferimenti alla Musa e agli ὄστρακα richiamano una scena della perduta *Ipsipile* di Euripide⁷, in cui la regina di Lemno, divenuta una schiava, si trova a Nemea a fare da nutrice di Ofelte, figlio del re Licurgo, e addormenta il piccolo a suon di κρόταλα, affermando di seguire la volontà della Musa (fr. 752f, 5-14 Kn.)⁸. In questo modo, l’eroina che suona i κρόταλα, raffigurata come una schiava impiegata in umili lavori domestici, è sostituita da una prostituta che suona i miseri pezzi di coccio, fatto che evidenzerebbe non solo il modo degenerare di Euripide di intendere la musica tragica, ma anche lo svilimento dell’*ethos* della tragedia, un riferimento alla nota raffigurazione euripidea degli eroi del mito, sentita come poco decorosa. Successivamente, Dioniso afferma, probabilmente con ironia: “un tempo questa Musa non era di Lesbo, assolutamente no” (v. 1308), espressione dall’enigmatico significato che ha suscitato grande interesse nella critica, e che, tra le diverse ipotesi di interpretazione, potrebbe intendersi come un riferimento al fatto che la “Musa” di Euripide

5 *Schol.* RVEΘBarb(Ald) Ar. *Ran* 1328a Chantry: Κυρήνη τις ἑταίρα ἐπίσημος, δωδεκαμήχανος ἐπικαλομένη διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν. *Schol.* FVenTrVatLvMt(CantVin) Ar. *Ran* 1328 Chantry: ἦν τις γυνὴ Κυρήνη καλουμένη ἑταίρα πάνυ ἐπίσημος. ἐκαλεῖτο δὲ δωδεκαμήχανος διὰ τὸ πολλὰς μηχανὰς ἐν ταῖς συνουσίαις ποιεῖσθαι / ἦ τις ἔλεγε πολλὰς μηχανὰς ἵνα ἐξαπατῇ τοὺς ἀνδρας συνουσιάζοντας Rs / ἐκ δὲ τοῦ λέγειν αὐτὸν μελοποιεῖν ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον τῆς Κυρήνης, ἦγουν ἀνὰ τὰς δώδεκα αὐτῆς αἰσχροῦς μηχανὰς, δείκνυσιν αὐτὸν πάνυ φαυλότατον καὶ πολὺν εἰς κακίαν FVenTrVatLvMt(CantChisRegVinAld) / πόρνης Cr

6 Per il riferimento alla “Musa” di Euripide si veda Bravi 2022.

7 *Schol.* RVEΘBarb(Ald) Ar. *Ra.* 1328b Chantry: ἔστι παρὰ τὰ ἐξ Ὑψιπύλης Εὐριπίδου· ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον VEΘBarb(Ald). *Schol.* PsVtrLvMt(ChisNpPaRegVin) Ar. *Ra.* 1327 Chantry: ἐξ Ὑψιπύλης Εὐριπίδου· ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον.

8 Per maggiori informazioni sulla *pièce* e sul fr. 752f Kn. si rimanda a Battezzato 2005, Lomiento 2005, Chong-Gossard 2019, con bibliografia precedente.

sarebbe estranea alla tradizione lirica di Lesbo⁹; si tratterebbe, dunque, di una Musa volgare e plebea, sprovvista di una vera cultura musicale.

2. GNESIPPO

L'accusa di volgarità poetica e musicale di cui Aristofane dà mostra nelle *Rane* a proposito di Euripide non è estranea al resto della commedia di V sec. a.C. Nella produzione superstita dei cosiddetti «Rivals of Aristophanes» spesso troviamo critiche e attacchi inerenti all'arte di poeti e musicisti, giudicata non solo dal punto di vista dell'*aisthesis*, ma anche dell'*ethos*. In questo senso, tenendo conto del noto ruolo del poeta come maestro della società – evocato, ad esempio, dal personaggio di Eschilo nelle *Rane* (vv. 1053-1056) –, questi poteva essere criticato per il carattere o, se preferiamo, per l'aspetto 'morale' dei suoi componimenti, per via degli effetti ritenuti nocivi sul comportamento dei cittadini. Si tratta, dunque, di scelte non solo contenutistiche, ma anche ritmico-musicali e performative, che non rendono 'migliori' i cittadini¹⁰; ne è un chiaro esempio l'Euripide aristofaneo, frequentemente criticato, come visto, per aver capovolto il genere tragico con i suoi eroi quotidiani e la sua musica ritenuta triviale¹¹.

Nel caso dell'oscuro tragediografo Gnesippo, diversi frammenti dell'*archaia* lo descrivono come un poeta lascivo e da strapazzo. Il complesso delle testimonianze superstiti evidenzia la natura dannosa della sua poesia, che si contrappone a quella di poeti dal riconosciuto valore come Sofocle, Stesicoro, Alcmane e Simonide. Tuttavia, dal momento che nulla della sua produzione è sopravvissuto, non è possibile fare pieno affidamento sui giudizi dei poeti comici per poter determinare se Gnesippo fosse effettivamente un cattivo poeta. L'identità stessa del personaggio e il contesto della sua attività poetica sono, peraltro, una questione controversa, poiché egli è stato identificato come tragediografo, come *didaskalos* tragico, come citarodo e anche come autore di una sorta di mimi drammatici ed erotici (cfr. *infra*)¹². Nel presente studio verranno analizzate le allusioni a Gnesippo presenti in sei frammenti della commedia di V sec. a.C., con particolare

9 Di Marco 2009, 134.

10 In generale, per la questione dell'aspetto etico della musica, cfr. Anderson 1966, Barker 1984, 163-168, Rossi 1988, 2000, West 1992, 246-253, Delattre 2007, CCXXXIII-CCXLIV.

11 Sul tema del realismo euripideo come fonte delle critiche di Aristofane cfr. Sonnino 2021 e bibliografia ivi citata.

12 Γνήσιππος = ὁ Κλεομάχου (?), *LGPV* II s.v. nn. 2-3, *PAA* 279680 «musician (kithara player) & author of lascivious songs», 279690 «didaskalos tragic?», Stephanis n° 556.

nemmeno Gnesippo o Cleomene con le loro nove corde

E l'autore degli *Iloti* dice:

Cantare le composizioni di Stesicoro, di Alcmane e di Simonide
è fuori moda. Invece Gnesippo è uno da sentire:
ha inventato per i ganzi serenate notturne, per chiamar fuori
le donne, con *iambyke* e trigono in mano.

Cratino negli *Effeminati*:

[A.] Gnesippo, chi mi ha mai visto innamorato?

[ΓΝ.] Io, e mi fa molta rabbia,
perché penso che non ci sia niente di così stupido e vano.

Lo deride per le sue composizioni anche nei *Mandriani*:

Non ha concesso un coro a Sofocle che lo chiedeva,
ma lo dà al figlio di Cleomaco, che io non riterrei in grado
di mettermi in scena nemmeno un coro per le feste di Adone.

E nelle *Stagioni*:

Dopo di lui ci vada anche quel maestro
di cori tragici, il figlio di Cleomaco,
con un coro di depilatrici
che piluccano in modo lidio canti volgari.

Teleclide nei *Duri* dice che Gnesippo fu anche coinvolto in episodi di adulterio¹⁴.

All'interno della discussione sulla citarodia presente nel quattordicesimo libro dei *Deipnosofisti*, Ateneo propone una disamina dei suoi principali esponenti e si sofferma sui poeti che "hanno prodotto canzoni depravate" (μοχθηρῶν δὲ ἄσμάτων γεγόνασι ποιηταί). Dopo aver affrontato le composizioni di Telenico di Bisanzio e di Arga (Phaen. fr. 10 Wehrli ap. Ath. 14, 638b), il Naucratica si concentra sull'enigmatico Gnesippo, della cui poesia, come detto in precedenza, non è rimasta alcuna traccia. Gli studiosi si sono domandati se le testimonianze sul personaggio si riferiscano a persone omonime, oppure se siano da ricondurre a una unica; le diverse ipotesi di identificazione si possono sintetizzare come segue:

1. Gnesippo sarebbe un poeta tragico, alla luce della definizione τραγωδίας διδάσκαλος presente nel fr. 276 dalle *Hōrai* e del valore del verbo διδάσκειν ("istruire un coro", cfr. *LSJ* s.v. I)

14 Trad. Citelli 2001, III, 1650-1651.

insieme al sostantivo χορόν nel fr. 17 dai *Boukoloï*, entrambe commedie di Cratino. L'ipotesi è generalmente accolta dalla critica a partire da Bergk¹⁵.

2. Il *kōmōidoumenos* potrebbe essere un διδάσκαλος¹⁶, ovvero colui che aveva l'incarico di istruire il coro di un dramma o di un ditirambo.¹⁷ Rispetto a questa possibilità, è tuttavia da notare che in commedia, particolarmente in Aristofane, il termine può anche essere riferito al poeta stesso¹⁸.
3. Potrebbe trattarsi semplicemente di un poeta lirico da strapazzo, come suggerito da Meineke¹⁹, il quale esprimeva dubbi sull'idea che Gnesippo potesse essere un poeta tragico. In questo modo, lo studioso osservava che il termine τὰ ποιήματα ("composizioni") presente nella pericope introduttiva del fr. 17 di Cratino (σκώπτει δ' αὐτὸν εἰς τὰ ποιήματα καὶ ἐν Βουκόλοις) non fosse circoscritto al genere tragico²⁰, e che l'opposizione Sofocle-Gnesippo che si evince dal frammento cratino (cfr. *infra*) non implicasse necessariamente che i poeti menzionati si fossero dedicati allo stesso genere poetico.
4. Alcuni studiosi hanno ipotizzato l'esistenza di due personaggi diversi, l'uno citarodo e l'altro tragediografo, sulla base sia dell'inclusione delle informazioni su Gnesippo nella sezione dei *Deipnosophisti* dedicata alla citarodia, sia del contenuto di Chionid. fr. 4, di Eup. fr. 148 e di Cratin. fr. 104, messo in opposizione a quello dei fr. 17 e 276 di Cratino, dove non viene menzionato Gnesippo, bensì il "figlio di Cleomaco" (ὁ Κλεομάχου): così, le testimonianze del primo gruppo di frammenti farebbero riferimento a un Gnesippo citarodo autore di πονηρὰ ἄσματα,

15 Bergk 1838, 33-34. Cfr. *TrGF* I 27 T1, Sommerstein 1996, 348, Wilson 2000, 334 n. 57, Storey 2003, 178-179, Prauscello 2006, 62, Bakola 2010, 57 n. 13, Olson 2016, 17, Wright 2016, 194-195, Bianchi 2017, 121. Diversamente, Hordern 2003 ritiene che il collegamento di Gnesippo con la tragedia che si evincerebbe dai fr. 17 e 276 di Cratino sia in realtà ironico e illusorio.

16 Cfr. Hoffmann 1951, 108, Conti Bizzarro 1999, 85-86, Fiorentini 2021 e 2022, 211.

17 Sugli impieghi del sostantivo διδάσκαλος e del verbo διδάσκειν nel lessico teatrale si veda Bianchi 2016, 122-123, con bibliografia.

18 Cfr. *Ar. Ach.* 628 (con Olson 2002, 236 *ad loc.*), *Eq.* 507, *Pax* 737 κωμφοδοιδάσκαλος, *Av.* 912, 1403 τὸν κυκλιοιδιδάσκαλον (con Dunbar 1995, 530 *ad loc.*), *Th.* 88 τὸν τραγωδοιδιδάσκαλον (con Austin e Olson 2004, 81 *ad loc.*).

19 Meineke 1839, 20. Cfr. Hordern 2003, Prauscello 2006.

20 Rispetto a questa osservazione è tuttavia da notare che Ateneo applica il termine τὰ ποιήματα per opere sia liriche sia drammatiche, cfr. *e.g.* *Ath.* 1, 22a (Tespì, Pratina, Cratino e Frinico tragico) e 10, 429a (Alceo e Aristofane).

mentre quelle del secondo alluderebbero al “figlio di Cleomaco”, un poeta tragico²¹. Questa ipotesi appare tuttavia meno probabile, poiché tutti i passi comici riportati da Ateneo presentano elementi comuni: riferimenti all’attività musicale e performativa del *kōmōidoumenos* e un certo legame tra le sue composizioni e l’erotismo e la dissolutezza, per cui è possibile presumere che l’insieme delle testimonianze comiche facciano riferimento alla medesima persona.

5. Anche alla luce del fatto che il nome di Gnesippo è piuttosto raro nell’onomastica ateniese²², parte della critica propende per pensare che Ateneo faccia riferimento a un unico personaggio, un poeta tragico che avrebbe anche praticato la citarodia²³, caratteristica riscontrabile, ad esempio, nella tradizione biografica di Sofocle²⁴.
6. In base alla definizione *παιγνιαγράφος τῆς ἰλαρᾶς μούσης* (cfr. *LSJ* s.v. “writer of playful poetry”) con cui Ateneo introduce i passi comici, interpretata da Davidson nel senso di «a writer of *paignia* [...] a recognizable literary and social phenomenon from the classical period onwards», Gnesippo sarebbe stato una sorta di precursore del mimo lirico di contenuto erotico²⁵. L’ipotesi di Davidson si basa su alcune testimonianze controverse²⁶ e sul collegamento del termine *παιγνιαγράφος*, che egli considera tecnico, al sostantivo *παίγνιον* (“gioco”, “giocattolo”, ma anche “componimento scherzoso”, cfr. *LSJ* s.v. III 3). L’ipotesi è stata poi contestata da diversi studiosi, che riconoscono la genericità della definizione di Ateneo²⁷, forse derivata da un fraintendimento della fonte²⁸, per cui non può essere interpretata come un termine tecnico per un genere letterario specifico.

21 Cfr. Maas 1912, Hoffmann 1951, 107-113, Luppe 1963, 71-72 e 1969, 218.

22 Si veda quanto riportato a nota 12.

23 Cfr. Wilamowitz 1870, 27-28, Olson 2007, 177 [D8], Bagordo 2014, 54-55, Moodie in Sommerstein 2019, 390-391.

24 *Vita Soph.* 5 R. φασὶ δὲ ὅτι καὶ κithάραν ἀναλαβὼν ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδι ποτε ἐκithάρισεν, ὅθεν καὶ ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾶ μετὰ κithάρας αὐτὸν γεγράφθαι.

25 Davidson 2000, 42.

26 Euphr. fr. 1, 35 (*Adelphoi*), Plu. *Quaest. Conv.* 712a-f, Ael. *NA* 15, 19, Suet. *Aug.* 99.

27 Cfr. Hordern 2003, Prauscello 2006, 54-60, Bagordo 2014, 55, Bianchi 2017, 121, Fiorentini 2021. L’ipotesi è accolta invece da Wilkins 2000, 242 e n. 178.

28 Cfr. Bagordo 2014, 52, che ipotizza che la definizione di Gnesippo come un *παιγνιαγράφου τῆς ἰλαρᾶς μούσης* possa essere un riadattamento del contenuto di un ulteriore passo comico che parlava

7. Infine, il personaggio è stato identificato con l'altrettanto oscuro tragediografo Notippo (*TrGF* I 26), anche questi noto esclusivamente da fonti comiche (Hermipp. fr. 46 [*Moirai*], Telecl. fr. 17 [*Hēsiodoi*]) riportate da Ateneo (8, 344c), che lo descrive come τραγωδωπιός. La critica si è interrogata se Notippo sia un poeta realmente esistito, o se tale antroponimo sia piuttosto una distorsione del nome di Gnesippo, oppure se Gnesippo sia uno *Spitzname* per Notippo²⁹; alla base del presunto soprannome sarebbe certamente l'opposizione tra i figli legittimi (γνήσιοι) e quelli illegittimi (νόθοι), che non avevano diritto alla cittadinanza. È tuttavia da notare che il nome Νόθιππος è attestato nell'Attica a partire dalla fine del V sec. a.C. (*LGPV* II s.v. ne registra cinque entrate): ciò implica, da una parte, il fatto che non si può dedurre nessun gioco etimologico sulla base del termine νόθος, dal momento che nei due frammenti in cui Notippo viene menzionato, egli è deriso per la sua ghiottoneria; d'altra parte, non vi sono prove sufficientemente cogenti per pensare che Γνήσιππος sia impiegato come *Spitzname* per indicare il tragediografo Νόθιππος. In generale, l'ipotesi dell'identificazione di Gnesippo e Notippo risulta superflua, non solo perché si tratta di due nomi comunque attestati nell'Attica, ma anche perché, se si tratta di soprannomi, essi non aggiungono nulla di significativo all'interpretazione dei passi in cui entrambi i personaggi vengono menzionati, l'uno come poeta lascivo e l'altro come ghiottone³⁰.

Da questo quadro si evince che non è possibile dare una risposta univoca alla questione relativa sia all'identità di Gnesippo sia all'identificazione del genere poetico al quale questi si sarebbe dedicato, per cui il dibattito rimane aperto. Ad ogni modo, alla luce degli scarni dati a nostra disposizione, si può dedurre che sia Ateneo che i frammenti comici facciano allusione a un'unica persona, la cui attività poetica si può circoscrivere alla seconda metà del V sec. a.C., forse tra gli anni Trenta e Venti in base alla cronologia ipotizzata per le commedie citate³¹, il che ne potrebbe fare un rappresen-

del personaggio.

29 Come suggerito da Wilamowitz 1870, 27.

30 Sulla questione si veda Comentale 2017, 179-180.

31 Nessuna delle commedie citate da Ateneo è databile con sicurezza; cfr. la sintesi di Bianchi

tante dei nuovi gusti musicali che si stavano diffondendo all'epoca; tale cronologia si potrebbe però retrodatare, se la menzione di Gnesippo presente in Chionid. fr. 4 è genuina e non si tratta di un rifacimento posteriore, circostanza, questa, che non è possibile confermare (cfr. *infra*).

2.2 SULLE TRACCE DI UNA "MUSA" INDECENTE

- a) ταῦτ' οὐ μὰ Δία Γνήσιππος οὐδ' ὁ Κλεομένης
ἐν ἐννέ' ἄν χορδαῖς κατεγλυκάνατο

In questo, per Zeus, non avrebbero potuto addolcirci l'animo nemmeno Gnesippo o Cleomene con le loro nove corde³².

Nel fr. 4 dagli Πτωχοί di Chionide, il primo frammento comico riportato da Ateneo, Gnesippo è menzionato accanto a un personaggio chiamato Cleomene, da identificare, forse, con il ditirambografo Cleomene di Reggio, menzionato in 9, 402a³³. Il parlante esprime una considerazione irrealizzabile a proposito di un qualche elemento celato nel pronome ταῦτα in *incipit* del v. 1, probabilmente menzionato in precedenza e comunque noto agli spettatori. Non è possibile stabilire con certezza a cosa ταῦτα si riferisca, ma si tratterebbe verisimilmente di qualcosa di talmente amaro – in senso metaforico, oppure letterale, se il pronome fa ad esempio riferimento a del cibo – che nemmeno la dolcezza dei due *kōmōidoumenoi* menzionati avrebbe potuto “addolcire”; la *pointe* del frammento risiede, dunque, nella contrapposizione fra ταῦτα e il verbo κατεγλυκαίνειν (“addolcire”)³⁴.

2017, 23.

32 La traduzione dei frammenti comici citati nella presente sezione è sempre di Citelli 2001, III, 1650-1651.

33 Non è chiara l'identità del personaggio. La critica ritiene che si tratti di un poeta lirico, il medesimo personaggio menzionato nel fr. 4 dall'*Antilais* di Epicrate (IV sec. a.C.), insieme ai poeti Saffo, Meleto e Laminzio. In *schol.* EM Ar. Nu. 333a Holwerda il suo nome è collegato ai “cori ciclici”, ovvero il ditirambo, e compare assieme a quello di Cinesia e di Filosseno (κυκλίων τε χορῶν· εἰς τοὺς περὶ Κινησίαν καὶ Φιλόξενον καὶ Κλεομένην), il che renderebbe il *kōmōidoumenos* un rappresentante del cosiddetto nuovo ditirambo; di conseguenza, Wilamowitz 1921, 394-395 identificava il personaggio con il ditirambografo Cleomene di Reggio (*PMG* fr. 838 = 21 T1 Sutton), menzionato in Ath. 9, 402a, che ricorda il titolo di un suo ditirambo, *Meleagros*.

34 L'immagine dell'azione dolcificante o del fatto di essere dolce associata alle corde sembra riflettersi meglio in Cratin. fr. 430 (*inc. fab.*), una glossa di Fozio che reca lo *hapax* γλυκωνοχόρδους, su cui cfr. Olson e Seaberg 2018, 260-261. Come noto, l'uso dell'aggettivo γλυκός in relazione alla musica e alla poesia è assai diffuso nella letteratura greca, cfr. e.g. B. fr. *21, 4 Maehl., Ar. V. 220, Av. 748-751, Ath. 14, 625b.

Il verbo è messo a sua volta in relazione ai *kōmōidoumenoi* menzionati, presentati come una sorta di paradigmi della ‘dolcezza’, i quali, nel caso in cui avessero cercato di “rendere dolce” ταῦτα con le loro “nove corde” (v. 2 ἐν ἐννέ’ [...] χορδαῖς), allusione forse indicativa dell’enneacordo (cfr. *infra*), verisimilmente attraverso i piacevoli effetti sonori di esse, non ci sarebbero riusciti, per cui l’azione si presenta come impossibile. Il collegamento di Gnesippo e di Cleomene con il nesso ἐν ἐννέ’ χορδαῖς e con il verbo κατεγλυκάνατο sottolinea che si tratta di poeti particolarmente noti per la dolcezza della loro musica, da collegare, forse, al cromatismo delle modalità musicali impiegate, che doveva produrre effetti particolarmente piacevoli per l’uditorio.

D’altra parte, il numero di corde menzionate ha destato il sospetto di parte della critica, che ha espresso dei dubbi riguardo alla paternità chionidea degli *Ptōchoi*. La motivazione è legata all’interpretazione alla lettera del numerale ἐννέα, che ha portato a considerare che il nesso ἐν ἐννέ’ χορδαῖς celi un riferimento all’enneacordo, uno strumento musicale a nove corde generalmente datato a partire della seconda metà del V sec. a.C.³⁵ In questo senso, si farebbe qui riferimento a un cordofono, menzionato da Ateneo in 4, 182f (= Aristox. fr. 97 Wehrli) e in 14, 636f (= Apollod. *FGrHist* 244 F 219) insieme ad altri strumenti a corda di provenienza straniera, capace di produrre la colorita policordia caratteristica dei rappresentanti della cosiddetta ‘nuova musica’. Proprio in questo senso, poiché Chionide appartiene alla prima generazione di poeti comici, gli studiosi hanno generalmente ritenuto tale menzione un’incongruenza sul piano cronologico³⁶, portando a supporto il riferimento a Gnesippo, che ritengono posteriore a Chionide in base alla menzione che ne fanno gli altri commediografi citati nel passo dei *Deipnosofisti*, soprattutto in Eup. fr. 148 (cfr. *infra*), dove si fa allusione alla ἰαμβύκη e al τρίγωνον/τρίγωνος, nuovi strumenti a corda di origine orientale che vengono opposti alle melodie tradizionali di Stesicoro, Alcmane e Simonide. Per cercare di spiegare l’incongruenza cronologica, è stato ipotizzato un rifacimento dell’originale chionideo, forse per una possibile ripresa teatrale³⁷, nel quale gli elementi del fr. 4 sarebbero stati

35 Cfr. West 1992, 62 n. 68.

36 Si vedano in proposito Bagordo 2014, 65, Fiorentini 2021, 95-96 e 2022, 209, Bianchi 2022, 140-143.

37 Un dibattito sull’autenticità della commedia risulta comunque nella formulazione introduttiva di Ateneo: ὁ δὲ τοὺς εἰς Χιωνίδην ἀναφερομένους ποιήσας Πτωχὸς, “l’autore degli *Ptōchoi* attribuiti a Chionide”. È possibile che sia stato proprio il riferimento a Gnesippo a destare i dubbi sull’autenticità espressi dalla fonte di Ateneo, che avrebbe notato l’incompatibilità con la cronologia

inseriti posteriormente, soluzione che si presenta come possibile ma che resta comunque indimostrabile³⁸. Appare dunque possibile ipotizzare che l'allusione alle "nove corde", forse indicativa dell'enneacordo, insieme al valore di *κατεγλυκαίνειν*, celi una critica ai nuovi modi musicali di origine orientale, che i poeti comici ritenevano morbidi, lascivi ed effeminati, e che i *kōmōidoumenoi* del frammento sembrano aver praticato.

- b) τὰ Στησιχόρου τε καὶ Ἀλκμᾶνος Σιμωνίδου τε
 ἀρχαῖον ἀείδειν, ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστ' ἀκούειν.
 κείνος νυκτερὶν ἠῦρε μοιχοῖς ἀείσματ' ἐκκαλεῖσθαι
 γυναικας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον³⁹.

Cantare le composizioni di Stesicoro, di Alcmane e di Simonide è fuori moda. Invece Gnesippo è uno da sentire: ha inventato per i ganzi serenate notturne, per chiamar fuori le donne, con *iambyke* e trigono in mano.

Anche nel fr. 148 dagli *Εἴλωτες* di Eupoli⁴⁰ sembra essere presente una particolare attenzione agli aspetti musicali della produzione di Gnesippo, innovativi e opposti a quelli di Stesicoro, Alcmane e Simonide, i tre poeti elencati al v. 1 come rappresentanti di un tipo di musica 'fuori moda'. La 'modernità' di Gnesippo risiederebbe sostanzialmente nell'invenzione

di Chionide. Per questo suggerimento ringrazio Francesco Paolo Bianchi, che si è occupato recentemente di casi di dubbia attribuzione di commedie greche note per tradizione indiretta in Bianchi 2022.

38 Il problema costituito dal numerale può tuttavia essere ovviato, se si tiene conto della possibilità di intendere *ἐννέα* come un'iperbole comica, volta a indicare una quantità sovrabbondante di corde e, dunque, di note musicali, come proposto, a partire da Düring 1945, per le *χορδαῖς δώδεκα* menzionate ai vv. 5 e 25 del fr. 155 dal *Cheirōn* di Ferecrate, su cui si veda Napolitano in Franchini 2020, 255-257. Se così fosse, si potrebbe ipotizzare la medesima situazione per il frammento di Chionide, per cui il numero nove andrebbe inteso nel senso generico di "molte corde" o "molte note". Ad ogni modo, la menzione alle "nove" o "molte" corde nel frammento di Chionide sembra rientrare nella critica alla policordia che, influenzata dalla polifonia auletica, si stava progressivamente imponendo nel panorama musicale del V sec. a.C.

39 Il fr. 148 è particolarmente interessante dal punto di vista metrico-ritmico ed è stata ipotizzata la sua appartenenza alla parabasi della commedia, cfr. Storey 2003, 179. I quattro versi tramandati presentano una struttura in asinarteti, costituiti da un enoplio (dimetro prosodiaco ipercataletto composto da uno ionico *a maggiore* e un coriambo) e da un itifallico (dimetro trocaico brachicataletto). Si tratta di uno schema riscontrabile altrove in commedia, essendo forse l'esempio più lampante il finale delle *Vespe* di Aristofane (vv. 1529-1537), in cui il coro descrive la danza dei cosiddetti 'Carciniti', i figli del tragediografo Carcino I (fr. 21 Sn.-Kn.); per l'intera scena cfr. Recchia 2020.

40 Per il frammento si veda Olson 2016, 15-19.

delle “canzoni notturne per adulteri” (v. 3 νυκτερίν’ [...] μοιχοῖς ἀείσματ’), che “sollecitano le donne sposate con la *iambyke* e il *trigonon*” (vv. 3-4 ἐκκαλεῖσθαι / γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον). Eupoli evidenzerebbe, dunque, il carattere erotico e immorale della poesia “per adulteri” di Gnesippo, che sarebbe anche sensuale e voluttuosa, effeminata, come si evincerebbe dagli strumenti richiamati nel frammento, la ἰαμβύκη e il τρίγωνον/τρίγωνος, di provenienza orientale e tradizionalmente attribuiti a un uso femminile⁴¹. Questi aspetti innovativi potrebbero ricondursi implicitamente alla degenerazione *in comicum* della musica ‘orientalizzante’ di Gnesippo⁴², in opposizione a quella tradizionale e austera dei grandi poeti del passato. Non si esclude, peraltro, che tale ‘degenerazione’ musicale possa essere stata estesa alla figura del poeta medesimo, secondo un *cliché* ben attestato nelle biografie antiche che associa alla vita di un autore un qualche elemento proprio oppure attribuito alla sua opera, in questo caso l’erotismo e l’immoralità⁴³.

In sintesi, il fr. 148 sembra costituire un lamento per il declino dei gusti musicali, probabilmente ai simposi ma forse nell’Atene contemporanea in generale, per cui si potrebbe interpretare il testo come un rimando a casi di *performance* ai simposi di poesia lirica, pratica ben documentata in commedia⁴⁴, che includevano brani tratti da opere drammatiche⁴⁵;

41 La carica sensuale ed edonistica generalmente attribuita a questi strumenti a corda, simili ad arpe (cfr. West 1992, 75-76), è ben attestata in commedia, cfr. Ar. fr. 255 (*Daitalēs*), Eup. fr. 88, 2 (*Baptai*), Pherecr. fr. 47 (*Doulodidaskalos*), Theopomp. com. fr. 50 (*Pēnelopē*), Pl. com. fr. 71, 13 (*Lakōnes ē Poiētai*), Philem. fr. 45, 5 (*Moichos*), dove si fa menzione delle σαμβυκίστρια, ovvero delle suonatrici di σαμβύκη, termine più tardo per ἰαμβύκη. La *iambykē* e il *trigōnos/trigōnon* vengono spesso menzionati insieme, cfr. Arist. *Pol.* 1341a41, Aristox. fr. 97 Wehrli, Phyllis *FHG* 4, 476 (*ap. Ath.* 14, 636b), Plu. *De unius in re publ. domin.* 827a. Il collegamento del *trigōnos/trigōnon* al mondo orientale è peraltro evocato in tragedia, cfr. S. fr. 239 (*Thamyras*) e 412 R. (*Mysoi*), dove viene qualificato come Φρύξ (“Frigio”) e compare assieme alla πηκτίς – un altro tipo di arpa –, chiamata Λυδὴ (“Lidia”), similmente a quanto si può vedere in Diogen. Athen. fr. 1, 9 Sn.-Kn. (*Semelē*), dove il τρίγωνος e la πηκτίς vengono menzionati in un contesto chiaramente orientale.

42 Sulla femminilizzazione della musica, cfr. Lomiento 2019 e 2023. Poeta ‘effeminato’ *par excellence* è Agatone, su cui si veda ora Gavazza 2021.

43 Cfr. Farmer 2017, 38. Basti ricordare, a titolo di esempio, la notizia di Satiro relativa al fatto che le donne complottarono contro Euripide per le accuse contenute nei suoi drammi (*Satyr. Vit. Eur.* fr. 39 col. X Schorn); come si può osservare, tale notizia riflette l’elemento scatenante della trama delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane.

44 Cfr. e.g. Ar. *Eq.* 529-530 (Cratin. fr. 70, *Eumenides*), V. 1222-1248 (Alceo e diversi scolî), Eup. fr. 395, 2, *inc. fab.* (Stesicoro), Pherecr. fr. 162, 11-2, *Cheirōn* (Teognide), Amphis fr. 21, *Ialemos* (uno scolio).

45 Cfr. Cameron 1995, 72 n. 6, che ritiene il fr. 148 una delle prime testimonianze della pratica di recitare *rheseis* di tragedia ai simposi (*contra* Prauscello 2006); sulla stessa scia cfr. Olson 2016, 17. Diversamente, Cummings 2001 ha avanzato la possibilità che il frammento sia la più antica attesta-

in questo senso, la celebre predilezione di Fidippide per Euripide e il disprezzo per i *démodé* Simonide ed Eschilo nelle *Nuvole* di Aristofane (vv. 1359-1362) sembra presentare stretti punti di contatto con il frammento eupolideo. La menzione della novità poetica e musicale rappresentata dalle *νυκτερινά ἀείσματα* per adulteri, peraltro, sembra essere collegata al declino degli standard morali dell'epoca⁴⁶, per cui si potrebbe ancora portare a confronto la poesia dell'Euripide aristofaneo, le cui eroine hanno insegnato alle donne decenti a comportarsi in maniera immorale e svergognata (Ar. *Ra.* 1043-1056). Diversamente, come ribattuto da Prauscello, Eupoli dipingerebbe Gnesippo come un poeta lirico spregevole e licenzioso, le cui canzoni, inappropriate per gli spazi pubblici della città, sono un intrattenimento adatto ad ambienti privati e talvolta più rilassati, come il simposio; ciononostante, diversamente dall'intonare componimenti dei grandi poeti lirici con l'accompagnamento di strumenti tradizionali come la lira, il fatto di cantare le lascive canzoni di Gnesippo con degli strumenti sentiti come 'nuovi' ed 'esotici' viene presentato come un'attività certamente meno intellettuale, ma forse più divertente e accattivante⁴⁷.

c) τίς ἄρ' ἔρωτα † μοιδεν ὧ Γνήσιππε, ἐγὼ πολλῆ χολῆ;
οἴομαι <x> μηδὲν οὕτως μωρὸν εἶναι καὶ κενόν

[A.] Gnesippo, chi mi ha mai visto innamorato?

[ΓΝ.] Io, e mi fa molta rabbia,

perché penso che non ci sia niente di così stupido e vano.

Segue il fr. 104 dai *Μαλθακοί* di Cratino, in cui sembra persistere un motivo erotico, come si evince dal termine *ἔρωτα* (v. 1), senza che sia possibile rilevare tracce di attenzione a elementi di carattere musicale e performativo. L'unico riferimento critico desumibile è la qualifica di *μωρὸν καὶ κενόν* ("stupido e vano") al v. 2, ma, dato lo stato corrotto del testo, non è possibile determinare a cosa essa faccia riferimento; potrebbe trattarsi di un'allusione ai temi 'erotici' trattati da Gnesippo nelle sue opere, oppure a un qualche episodio legato alla sua vita.

d) ὄς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν,

zione di un *paraklausithyron*.

46 Cfr. Wright 2012, 85.

47 Prauscello 2006, 63.

τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἂν ἤξιουν ἐγὼ
ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ' ἂν εἰς Ἀδώνια

Non ha concesso un coro a Sofocle che lo chiedeva,
ma lo dà al figlio di Cleomaco, che io non riterrei in grado
di mettermi in scena nemmeno un coro per le feste di Adone.

In seguito, Ateneo cita il fr. 17 dai Βουκόλοι di Cratino, dove Gnesippo viene indicato non con il nome proprio ma con il patronimico, “il figlio di Cleomaco” (v. 2 Κλεομάχου)⁴⁸. Il testo appare di grande importanza, dal momento che il collegamento con le rappresentazioni drammatiche, in particolare con la tragedia, è esplicito, come si evince dalla coppia verbale αἰτέω/δίδωμι, il cui valore tecnico indica la richiesta del coro da parte del drammaturgo e la sua successiva concessione o meno da parte dell’arconte (l’arconte eponimo per le Grandi Dionisie e l’arconte re per le Lenee)⁴⁹. Infatti, il frammento costituisce un attacco all’arconte per non aver concesso il coro a Sofocle, il grande tragico, e averlo concesso, invece, al “figlio di Cleomaco”, per uno degli agoni drammatici della città. La *persona loquens* sostiene che, se la decisione fosse stata sua, non avrebbe ritenuto degno questi di istruire il coro per una sua opera (v. 3 ἐμοὶ διδάσκειν) neppure alle Adonie, le feste in onore di Adone⁵⁰. Il fulcro del fr. 17 sembra essere precisamente la menzione della festa, di origine orientale e non istituzionalizzata ad Atene. Le fonti in nostro possesso sulle Adonie, in cui veniva evocata la morte dell’amante di Afrodite, non attestano però alcuna forma di rappresentazione teatrale nel corso del suo svolgimento, ma ne indicano, al contrario, il carattere lascivo e poco decente, in quanto festa sostanzialmente femminile, celebrata di notte e in ambienti privati⁵¹. Il richiamo alle Adonie per Gnesippo sarà da cercare nelle caratteristiche della festa secondo l’immaginario collettivo ateniese: da una parte, la nota sfrenatezza e lascivia che circondava la celebrazione, dall’altra, il fatto che Adone sia una divinità orientale, il che sembra collegarsi all’immagine che i Greci avevano dell’Oriente: molle, raffinato e voluttuoso. In questo senso, il riferimento alle Adonie non solo sarebbe volto a denigrare Gnesippo come poeta

48 Per maggiori informazioni sul frammento si veda Bianchi 2016, 116-124.

49 Cfr. Ar. Eq. 513 καὶ βασανίζειν πῶς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ’ ἑαυτόν, fr. 590.27-29 (*inc. fab.*): χορὸν / διδοντας τὸν ἐπὶ Ληναί- / ω;.

50 In generale, sul culto ateniese di Adone si vedano Deubner 1966, 220-222, Furley 1988, Dillon 2003, Reitzammer 2016.

51 Cfr. Paus. 2, 20, 6, Plu. Nic. 13, 11, Alc. 18, 5.

dallo scarso talento, che non meriterebbe di avere il coro nemmeno per una festa che non prevedeva rappresentazioni teatrali di alcun tipo, ma anche come poeta molle e licenzioso, probabilmente per una qualche componente della sua opera ritenuta libidinosa o erotica, oppure a un qualche episodio legato alla sua vita; tale natura ‘orientalizzante’, d’altronde, potrebbe anche essere collegata all’impiego delle nuove forme musicali asiatiche da parte del *kōmōidoumenos*, ritenute voluttuose ed effeminate, e opposte alle forme della tradizione, come si evincerebbe dal fr. 148 di Eupoli (cfr. *supra*) e dal fr. 278 di Cratino (cfr. *infra*).

- e) ἴτω δὲ καὶ τραγωδίας
 ὁ Κλεομάχου διδάσκαλος
 † μετὰ τῶν † παρατιλτριῶν
 ἔχων χορὸν Λυδιστὶ τιλ- 5
 λουσσῶν μέλη πονηρά

Dopo di lui ci vada anche quel maestro
 di cori tragici, il figlio di Cleomaco,
 con un coro di depilatrici
 che piluccano in modo lidio canti volgari.

Il terzo frammento di Cratino citato dal Naucratica, il fr. 276 dalle Ὠραι⁵² – in dimetri giambici, forse dal *pnigos* dell’agone, oppure dalla parodo –, rimanda esplicitamente alle rappresentazioni di tragedia: Gnesippo, nuovamente menzionato attraverso il patronimico (v. 2 Κλεομάχου), viene qualificato come διδάσκαλος, vale a dire, l’istruttore del coro, spesso anche il drammaturgo stesso (cfr. *supra*); il sostantivo τραγωδίας al v. 1 indica, peraltro, che si tratta di un coro di tragedia⁵³. Cratino ipotizza qui per il “figlio di Cleomaco” un coro ben delineato: femminile, costituito da depilatrici (vv. 3-4 παρατιλτριῶν [...] χορὸν), che eseguono canzoni definite “scellerate” (v. 4 μέλη πονηρά) – un ambiguo gioco di parole con i sensi “membra” e “canzoni” del termine μέλη (cfr. *LSJ* s.v. I, II) – “alla maniera Lidia” (v. 3 Λυδιστὶ). L’idea di “pizzicare” presente nel participio τιλλουσσῶν (cfr. *LSJ* s.v. “pluck the harp-strings”, “play harp-tunes”) indicherà scherzosamente tanto l’attività delle depilatrici, quanto il fatto di

52 Per il frammento si veda Fiorentini 2022, 208-215.

53 È da notare che si tratta di una delle prime attestazioni del termine, cfr. Ar. *Ach.* 399, 412, 464, con Olson 2002, 178, *ad loc.*

accompagnare canzoni volgari con strumenti a corda⁵⁴; sulla stessa linea, si potrebbe anche ipotizzare un'ulteriore critica al modo di suonare tali strumenti, le cui corde vengono pizzicate allo stesso modo in cui si strappano i peli durante la depilazione. Come si può osservare, gli elementi che definiscono sia il coro che la *performance* evidenziano gli aspetti erotici e indecenti dell'arte di Gnesippo già emersi in qualche modo dai frammenti precedenti, in particolare nel fr. 17 con l'evocazione dell'ipotetico coro delle Adonie. Nella stessa linea si collocherebbe l'avverbio Λυδιστὶ (cfr. *LSJ* s.v.), che combina un giudizio di natura sia musicale sia morale su base etologica, alla luce dell'idea generale che si aveva del mondo asiatico; in questo modo, le armonie di origine orientale, ritenute poco virili, languide e suscitatrici di forti emozioni, vengono collocate in opposizione a quelle tradizionali, la dorica e l'eolica, più solenni e austere⁵⁵.

- f) Τηλεκλείδης (fr. 36 K.-A.) δὲ ἐν τοῖς Στεροῖς καὶ περὶ μοιχείας ἀναστρέφεσθαι φησιν αὐτόν

Teleclide nei *Duri* dice che Gnesippo fu anche coinvolto in episodi di adulterio

L'ultimo frammento citato, il fr. 36 dagli *Στεροί* di Teleclide, consiste in un accenno al fatto che nella commedia in questione si diceva che Gnesippo era stato coinvolto in un adulterio; l'unico elemento che emerge dal frammento è quindi la presunta μοιχεῖα del *kōmōidoumenos*. Il testo non consente tuttavia di stabilire se Gnesippo abbia avuto a che fare direttamente in azioni di adulterio, o se si sia occupato di adulterio nelle sue opere; come visto in precedenza, non si esclude che la presunta natura 'adultera' di alcune sue composizioni si sia estesa al ritratto comico del poeta, per cui Gnesippo sarebbe qualificato come "adultero" in quanto "adulteri" erano alcuni temi da lui trattati. Ad ogni modo, l'allusione alla μοιχεῖα rien-

54 Fiorentini 2022, 214 suggerisce che il coro di depilatrici possa ulteriormente rievocare la punizione con depilazione cui erano condannati gli adulteri (cfr. *Ar. Nu.* 1083), fatto che potrebbe rientrare nel collegamento della figura di Gnesippo con situazioni di adulterio.

55 Cfr. *Pl. La.* 188d, *R.* 398d, *Arist. Pol.* 1342b32, *Ath.* 14, 625b, [*Plu.*] *De mus.* 1134b. L'opposizione tra le armonie orientali e quelle doriche si riflette anche nei poeti della 'nuova musica', cfr. *Telest.* 806, 2-3 *PMG* (*ap. Ath.* 14, 617b): ἡ Φρύγα καλλιπνόνων αὐλῶν ἱερῶν βασιλῆα, / Λυδὸν ὃς ἄρμοσε πρῶτος / Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας νόμον αἰολομόρφοις / πνεύματος εὐπερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις.

trerebbe perfettamente nel quadro delineato da Ateneo: il poeta erotico, le cui composizioni vengono giudicate licenziose, indecenti e inappropriate.

3. CONCLUSIONI

Dal riesame delle testimonianze comiche su Gnesippo si può delineare il seguente ritratto comico del poeta: da poeta tragico, egli avrebbe creato melodie adatte a cori indecenti (Cratin. fr. 276), composizioni mediocri e lascive (Cratin. fr. 17), musiche licenziose e ‘alla moda’ (Eup. fr. 148), certamente dolci e molli (Chionid. fr. 4), e probabilmente dissolute e immorali, in quanto Gnesippo potrebbe essere stato adultero egli stesso o aver parlato di adulterio nei suoi componimenti (Telecl. fr. 36, Cratin. fr. 104?). Alla luce delle critiche mosse dai poeti comici, difensori della vecchia musica, è da supporre che Gnesippo abbia innovato sui piani melodico, armonico e metrico-ritmico, certamente alla moda dell’epoca, ma in fondo ritenuti inappropriati a un genere come la tragedia, e adatti invece a contesti privati meno solenni e più rilassati. D’altra parte, non si esclude che l’accostamento alla lirica, nello specifico alla citarodia, possa costituire un indizio del fatto che Gnesippo abbia potuto praticare più di un genere poetico, come attestato, ad esempio, per Ione di Chio (*TrGF* I 19 T1, 2b), per Sofocle (cfr. *supra*) e forse anche per il commediografo Timocle (T2 K.-A.).

Come ha scritto Bruno Gentili, il prevalere del gusto per le melodie asiatiche, ritenute languide e libidinose, e per gli strumenti orientali, come la *iambykē* e il *trigōnos/trigōnon* (cfr. Eup. fr. 148), portò a una maggiore libertà espressiva, che comportò l’adozione di linee melodiche complicate e tortuose, e un progressivo abbandono della semplicità e solennità delle armonie tradizionali⁵⁶. Le fonti a nostra disposizione suggeriscono, dunque, il ritratto di un poeta drammatico che fece uso delle innovazioni musicali della seconda metà del V sec. a.C., e ciò ne farebbe, agli occhi (e alle orecchie) dei poeti comici, un sostenitore di questa nuova “Musa” indecente; uno che, come afferma Timoteo di Mileto in riferimento a sé stesso (fr. 796 *PMG*), potrebbe non aver cantato le “vecchie” melodie, ritenendo quelle “nuove” migliori, poiché “Zeus è il nuovo re, una volta dominava Crono; via di qui la vecchia Musa”⁵⁷.

56 Gentili 2006, 51.

57 Trad. Gentili 2006, 53 (οὐκ αἰείδω τὰ παλαιά, / καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω / νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει, / τὸ πάλαι δ’ ἦν Κρόνος ἄρχων / ἀπίτω Μοῦσα παλαιά).

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Warren D.
1966 *Ethos and Education in Greek Music: the Evidence of Poetry and Philology*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Austin, Colin; Olson, Douglas S.
2004 *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford, Oxford University Press.
- Bagordo, Andreas
2013 *Telekleides. Einleitung, Übersetzung, Kommentar* Heidelberg, Verlag Antike.
- Bagordo, Andreas
2014 *Alkimenos – Kantharos. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*. Heidelberg, Verlag Antike.
- Bakola, Emmanuela
2010 *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Barker, Andrew
1984 *Greek Musical Writings*. vol. 1: *The Musician and his Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Battezzato, Luigi
2005 *La parodo dell' 'Ipsipile' . In Euripide e i Papiri, a cura di Guido Bastianini e Angelo Casanova*. Firenze: Istituto Papirologico G. Vitelli, 169-203.
- Bergk, Theodor
1838 *Commentationes de reliquiis comoediae Atticae antiquae*. Koehler, Leipzig.
- Bianchi, Francesco P.
2016 *Cratino. Archilochoi – Empipramenoi (fr. 1-68). Introduzione, traduzione, commento*. Heidelberg, Verlag Antike.
- Bianchi, Francesco P.
2017 *Cratino. Introduzione e testimonianze*. Heidelberg, Verlag Antike.
- Bianchi, Francesco P.
2022 *Pater vero is est... Sull'attribuzione di alcuni testi della commedia greca, "SemRom" s.n. 11, 139-175*.
- Biles, Zachary P., Olson, S. Douglas
2015 *Aristophanes. Wasps*. Oxford, Oxford University Press.
- Bravi, Luigi
2022 *Le Muse di Aristofane*. In "Nuove volute di versi". *Poesia e musica*

nella commedia di V e IV sec. a.C., a cura di Antonietta Gostoli e Bernhard Zimmermann, con la collaborazione di Francesco Paolo Bianchi. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 141-160.

Cameron, Alan

1995 *Callimachus and His Critics*. New Jersey, Princeton University Press.

Citelli, Leo

2001 *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, progetto di Luciano Canfora, introduzione di Christian Jacob. Vol. 3: *Libri XII-XV*, a cura di Maria Luisa Gambato (XI-XII), Leo Citelli (XIV), Andrea Rimedio (XV), Roma, Salerno Editrice.

Chong-Gossard, James H. K. O.

2019 *The Nurse's Tale: Other Worlds and Parallel Worlds in the Exposition of Euripides' Hypsipyle*. "Antichthon" 53, 56-78.

Comentale, Nicola

2017 *Ermippo*. Mainz, Verlag Antike.

Conti Bizzarro, Ferruccio

1999 *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*. Napoli, M. D'Auria.

Cummings, Michael S.

2001 *The Early Greek Paraklausithyron and Gnesippus*. "Scholia" 10, 38-53.

Davidson, James

2000 *Gnesippus Paigniagraphos: The Comic Poet and the Erotic Mime*. In *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, edited by David Harvey e John Wilkins. London, Swansea, Classical Press of Wales, 41-64.

Delattre, Daniel

2007 *Philodème de Gadara. Sur la musique. Livre IV*. Paris, Les Belles Lettres.

Deubner, Ludwig

19662 *Attische Feste*. Berlin, Akademie Verlag.

Di Marco, Massimo

2009 *La Musa di Euripide: sulla parodia dell' 'Ipsipile' euripidea nelle Rane di Aristofane*. In *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, a cura di Massimo Di Marco ed Eleonora Tagliaferro. Roma, Aracne, 119-146.

Dillon, Matthew Pj.

2003 'Woe for Adonis': *But in Spring Not Summer*. "Hermes" 131, 1, 1-16.

Dover, Kenneth James

1993 *Aristophanes, Frogs*. Oxford, Clarendon Press.

- Dunbar, Neil
1995 *Aristophanes, Birds*. Oxford, Clarendon Press.
- Düring, Ingemar
1945 *Studies in Musical Terminology in 5th-Century Literature*. "Eranos" 43, 176-197.
- Farmer, Matthew C.
2017 *Tragedy on the Comic Stage*. New York, Oxford University Press.
- Fiorentini, Leonardo
2021 *Musica, danza e tragedia degli anni Venti del V sec. a.C. nella prospettiva dei commediografi: osservazioni su Gnesippo (TrGF 27)*. "Dionysus ex Machina" 12, 91-111.
- Fiorentini, Leonardo
2022 *Seriphioi – Horai (fr. 218-298). Traduzione e commento*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Franchini, Enzo
2020 *Ferecrate. Krapataloi – Pseudherakles (fr. 85-163). Introduzione, traduzione, commento*. Con la collaborazione di Michele Napolitano (fr. 155). Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Furley, William D.
1988 *Die Adonis-Feier in Athen, 415 v.Chr.* "Ktema" 13, 13-19.
- Gavazza, Beatrice
2021 *Agatone e la tragedia attica di fine V sec. a. C.*, Tübingen, Narr.
- Gentili, Bruno
20064 *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milano, Feltrinelli.
- Hoffmann, H.
1951 *Chronologie der attischen Tragödie*. Hamburg, Dissertation.
- Hordern, James H.
2003 *Gnesippus and The Rivals of Aristophanes*. "CQ" 53.2, 608-639.
- Kassel, Rudolph, Austin, Colin, (eds.)
1984-2001 *Poetae Comici Graeci*, vol. 1-8. Berolini-Nuovi Eboraci, De Gruyter.
- Lomiento, Liana
2005 *Lettura dell' 'Ipsipile' di Euripide*. In *Vicende di Ipsipile: da Erodoto a Metastasio*, a cura di Renato Raffaelli, Roberto M. Danese, Maria Rosaria Falivene e Liana Lomiento. Urbino, QuattroVenti, 55-71.
- Lomiento, Liana
2019 *Musica e Drammaturgia nelle commedie di Aristofane*. In "Nuove volute di versi". *Poesia e musica nella commedia di V e IV sec. a.C.*, a cura

di Antonietta Gostoli e Bernhard Zimmermann, con la collaborazione di Francesco Paolo Bianchi. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 189-207.

Lomiento, Liana

2023 *La musica nei Cavalieri: sulla “colonna sonora” dei ‘Cavalieri’ di Aristofane*. In *Il teatro greco. Strutture, società, eredità*. Atti del convegno, Chieti, 15-18 marzo 2022. A cura di Luigi Bravi, Umberto Bultrighini, Carmine Catenacci, Marialuigia Di Marzio, Elisabetta Dimauro e Marco Recchia. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 85-96.

Luppe, Wolfgang

1963 *Fragmente des Kratinos*. Halle-Saale, Dissertation.

Luppe, Wolfgang

1969 *Kratinos-Konjekturen*. “WZ Halle” 18, 205-221.

Maas, Paul

1912 *Gnesippos und Nothippos*. *RE VII.2*, coll. 1479-1481.

Mastromarco, Giuseppe, Totaro, Piero

2006 *Commedie di Aristofane*, vol. 2. Torino, UTET.

Meineke, August

1839 *Fragmenta comicorum Graecorum*. Vol. I. *Historia critica comicorum Graecorum*. Berolini, G. Reimer.

Moodie, Erin K.

2019 *Gnesippus*. In *The Encyclopedia of Greek Comedy*, vol. 2, a cura di Alan H. Sommerstein. Hoboken, Wiley Blackwell.

Olson, Douglas S.

2002 *Aristophanes, Acharnians*. Oxford, Oxford University Press.

Olson, Douglas S.

2007 *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford, Oxford University Press.

Olson, Douglas S.

2016 *Eupolis. Heilotes – Chrysoun genos (fr. 147-325). Translation and Commentary*. Heidelberg, Verlag Antike.

Olson, Douglas S.

2019 *Athenaeus Naucratis Deipnosophistae*, vol. 4.A. *Libri XII-XV*. Berlin-Boston, De Gruyter.

Prauscello, Lucia

2006 *Looking for the ‘Other’ Gnesippus: Some Notes on Eupolis Fragment 148 K.-A*. “CPh” 101, 52-66.

Recchia, Marco

2020 *La danza di Filocleone e dei Carciniti nel finale delle ‘Vespe’ (1474-*

- 1534). In *Le Vespe di Aristofane. Giornate di studi in ricordo di Massimo Vetta*, a cura di Carmine Catenacci e Marialuigia Di Marzio. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 203-218.
- Reitzammer, Laurialan
2016 *The Athenian Adonia in context: the Adonis festival as cultural practice*. Madison-Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Rossi, Luigi E.
1988 *La dottrina dell'ethos musicale e il simposio*. In *La musica in Grecia. Atti del Convegno Internazionale, Urbino 18-20 ottobre 1985*, a cura di Bruno Gentili e Roberto Pretagostini. Roma-Bari, Laterza, 238-245.
- Rossi, Luigi E.
2000 *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: La teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*. In *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di Albio Cesare Cassio, Domenico Musti e Luigi Enrico Rossi, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 57-96 ("AION(filol)", Quaderni 5,).
- Sommerstein, Alan H.
1996 *How to Avoid Being a Komodoumenos*. "CQ" 46, 2, 327-356.
- Sonnino, Maurizio
2021 *La tragedia, il 'realismo quotidiano', la commedia. Euripide, 'Oreste', 71-131 nella critica antica e moderna*. "RCCM" 63, 1, 101-134.
- Storey, Ian C.
2003 *Eupolis. Poet of Old Comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- West, Martin L.
1992 *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von
1870 *Observationes criticae in comoediam graecam selectae*. Berlin, Dissertation.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von
1921 *Griechische Verskunst*. Berlin, Weidmann.
- Wilkins, John
2000 *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Wilson, Peter
2000 *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Wright, Matthew
2012 *The Comedian as Critic. Greek Old Comedy and Poetics*. London, Bristol Classical Press.

Wright, Matthew

2016 *The Lost Plays of Greek Tragedy, vol. 1. Neglected Authors.* New York:
Bloomsbury Academic.