

In margine ad Astydam. fr. 4 Sn.-K.*

In apertura del decimo libro dei *Deipnosofisti* (411a), Ateneo cita un passo dell'*Eracle* di Astidamante per documentare la nota intemperanza gastronomica dell'eroe:

ἀλλ' ὥσπερ δείπνου γλαφυροῦ ποικίλην εὐωχίαν
τὸν ποιητὴν δεῖ παρέχειν τοῖς θεαταῖς τὸν σοφόν,
ἴν' ἀπίη τις τοῦτο φαγὼν καὶ πίων, ὅπερ λαβὼν
χαίρει <τις>, καὶ σκευασία μὴ μί' ἢ τῆς μουσικῆς

Il frammento aveva già sollecitato l'attenzione di Isaac Casaubon, che avanzò i primi dubbi sulla corretta attribuzione da parte del testimone, sull'integrità stessa del testo, sulla struttura metrica, nonché sulla sua pertinenza al genere satiresco¹. Tuttavia, ben difficilmente si possono oggi riproporre queste riserve, da quando Wilamowitz, con una certa prussiana impazienza, aveva osservato che «eupolideos quattuor ex Astydamantis Hercule satyrica in prooemio libri decimi collocavit Athenaeus, veterem quidem comoediam spirantes sed hoc ipso nomine satyris quam comoediae quarti saeculi magis convenientes. itaque ne de horum quidem origine amplius dubitatum iri ab intelligentibus iudicibus spero»²: il rischio di essere esclusi dal novero degli «intelligentes iudices» sembra costituire un indubbio, quanto efficace, deterrente da fuorvianti tentazioni esegetiche.

Oltre che dalle attestazioni epigrafiche delle quattro vittorie alle Dionisie tra il 372 e il 340 a.C. ed alle Lenae del 370 a.C. (*testt.* 3-7 Sn.-K.), la celebrità di

* Ringrazio Donatella Restani che ha pazientemente letto le bozze di questo lavoro, offrendo preziosi suggerimenti ed indicazioni soprattutto per le problematiche di ambito musicale.

¹ Tali osservazioni sono raccolte in I. Schweighäuser, *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*, V, Argentorati 1804, 286-290, da integrare con le sintetiche annotazioni di Bain 1975, 25. Per quanto concerne specificamente la discussione sull'interpretazione metrica, presto abbandonata l'impossibile sistemazione in tetrametri trocaici proposta da H. Grotius, *Excerpta ex tragoediis et comoediis*, Parisiis 1626, 441, la presenza degli eupolidei fu correttamente individuata da R. Porson, *Adversaria. Notae et emendationes in poetas Graecos*, Lipsiae 1814, 100 e, a quanto pare in via indipendente, anche da G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae 1816, 580.

² L'appunto, formulato originariamente in *Commentariolum grammaticum IV*, «Ind. Schol. Hib. Gottingae» 1889, è ripubblicato nelle *KS*, IV, Berlin 1962, 690.

Astidamante³ – lontano discendente di Eschilo in quanto nipote di Filocle⁴ – è documentata anche dalla tradizione paremiografica (*testt.* 2a-b Sn.-K.), dove si ricordano gli eccezionali onori tributati al poeta con l'erezione di una statua nel teatro corredata da un epigramma audacemente autocelebrativo. A fronte di un discreto numero di testimonianze e frammenti relativi alle tragedie, l'*Eracle* costituisce l'unico titolo sicuro della sua produzione satiresca⁵. Benché la ricostruzione del *plot* sulla scorta di un unico frammento sia impossibile, è verosimile supporre che Astidamante abbia portato sulla scena una delle numerose vicende dell'eroe, le quali avevano da tempo offerto abbondante materiale, anche in chiave comico-parodica, alla drammaturgia attica: solo per rimanere all'interno del dramma satiresco, resta sicura documentazione di un *Ἡρακλίσκος* di Sofocle, incentrato sulle peripezie di Eracle fanciullo insidiato dall'odio di Era, nonché dei (*Σάτυροι ἐπὶ Ταϊνάρῳ*, dove con ogni probabilità era declinato in cifra burlesca l'episodio della cattura di Cerbero. La testimonianza di Ateneo, come si è osservato, colloca esplicitamente il nostro frammento nel novero delle attestazioni dell'ἀδελφεία dell'eroe, individuando un particolare trattamento del personaggio, visto nelle intemperanze alimentari commisurate alla sua eccezionalità⁶.

Al di là di alcuni nodi testuali⁷ e pur inserito entro una tradizione di genere

³ Ancora fondamentale per la raccolta e lo studio dei dati G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athens 1980, dove l'analisi dell'*Antigone* (pp. 48-50) e dell'*Ettore* (pp. 162-169) contribuisce ad inquadrare l'autore entro le tendenze generali della drammaturgia tragica post-euripidea. Il nostro frammento viene menzionato (p. 6) per documentare la particolare attenzione del poeta agli aspetti formali e stilistici in linea con i gusti del pubblico coevo.

⁴ Nelle fonti antiche, in particolare *Suda* α 4264, si è determinata una certa confusione con Astidamante *senior*, anch'egli tragediografo, a causa sia dell'omonimia sia della stretta contiguità cronologica delle carriere. Sulla questione orienta E. Capps, *Greek Tragic and Comic Poets*, «AJPh» XI (1900) 41-45, a cui si aggiunga la chiarezza dello *stemma familiae* in 12 T 3 Sn.-K.

⁵ Se il dato fornito da *Suda* α 4265 relativo al numero di 240 tragedie è corretto, Astidamante dovrebbe avere composto almeno 80 drammi satireschi. Sebbene la sua attribuzione al nostro autore sia solo congetturale, Sutton 1974, 118 menziona anche l'*Hermes*.

⁶ *Loci classici* e bibliografia sulla figura dell'Eracle ghiottone (e beone) sono stati recentemente raccolti da W.G. Arnott, *Alexis: the Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996, 235, che elenca λ 603, Theocr. 17,22, Call. *Dian.* 146ss., Soph. *Trach.* 268, Eur. *Alc.* 146ss., Eur. fr. 687-694 N.² (dal *Sileo*), Ar. *Av.* 1565ss., *Ran.* 60ss., *Vesp.* 60, *Pax* 741, Alex. fr. 140 K.-A., Mnesimach. fr. 2 K.-A. A questa rassegna aggiungerei almeno la menzione dell'*Onfale* di Ione (fr. 29-30 Sn.-K.), in quanto pertinente ad un dramma satiresco, mentre i quattro scarni frammenti dell'*Onfale* di Acheo (fr. 32-35 Sn.-K.) ed i tre del *Busiride* euripideo non consentono di accertare il medesimo trattamento del personaggio. Analogamente, il fr. 108 R. (στενόστομον τὸ τεῦχος) rappresenta un indizio troppo tenue per ipotizzare la presenza di un *Hercules bibax* nei *Κήρυκες Σάτυροι* di Eschilo.

⁷ Ai vv. 3s. la tradizione ms. offre un impossibile τις τοῦτο λαβὼν καὶ φαγὼν ὥσπερ πίων / χαίρει καὶ κτλ. In alternativa alla correzione di R. Porson (*Notae et emendationes in Athenaeum*, Leipzig 1814, 100) accolta dagli ultimi editori, merita di essere segnalato l'intervento di W. Dindorf nella sua edizione di Ateneo (1827, 907 ἴν' ἀπίη τις τοῦτο φαγὼν καὶ πίων ᾧ π ε ρ

assai nota, il testo stimola interesse almeno sotto un duplice aspetto, riguardo all'evoluzione del dramma satiresco in età post-classica ed allo sviluppo della musica greca.

1. Il dramma satiresco post-euripideo

Sfruttando sapientemente una metafora assai diffusa, la *persona loquens*, forse da identificarsi con lo stesso eroe, gioca su due differenti registri di immagini e, mentre celebra i pregi di un «variegato banchetto» (v. 1), coglie l'occasione per una riflessione di poetica, notando come il buon autore sappia provvedere ad un'ugualmente varia σκευασία τῆς μουσικῆς (v. 4). Salvo errori, questo è l'unico intervento 'metateatrale' finora attestato con certezza nel dramma satiresco ed inerente a questioni di poetica⁸. Una seconda testimonianza, costituita dal fr. adesp. *646a Sn.-K. e segnalata anche da Di Marco 2000, 32, lascia ampi margini di dubbio in quanto non è garantita la sua pertinenza alla satirografia⁹.

Significativamente la medesima immagine tratta dall'ambito culinario occorre in un frammento di Metagene (fr. 15 K.-A. κατ' ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον, ὡς ἄν / καιναῖσι παροψίσι καὶ πολλαῖς ἐὺωχίῃσιν τὸ θέατρον), che Ateneo colloca a chiusura del decimo libro (459b), in raffinata simmetria con il nostro frammento.

L'addensamento di metafore a base gastronomica a partire dal tardo quinto secolo è un fenomeno che merita di essere segnalato: mentre un primo ed assai esplicito esempio è fornito dal comico Eufrone (fr. 10,15s. K.-A. οὐδὲν ὁ μάγειρος τοῦ ποιητοῦ διαφέρει / ὁ νοῦς γὰρ ἐστὶν ἐκατέρω τούτων τέχνη), va osservato che anche Aristotele aveva proposto questo curioso raffronto riportandolo allo specifico ambito musicale: lo Stagiritica, infatti, discutendo in *Pol.* 1339a 36-39 il ruolo della μουσική nell'educazione dei giovani, riprende il parallelo platonico tra retorica e gastronomia (*Gorg.* 462d) per inserire

λαβὼν / χείρει τις κτλ.), benché di fatto l'uso assoluto di χείρειν sia meglio attestato rispetto ad un analogo impiego di λαμβάνειν. Tale costrutto era già stato suggerito da C. Reisig (*Coniectaneorum in Aristophanem libri duo*, Lipsiae 1816, 234), seppure con una diversa sistemazione dell'*ordo verborum* (ἴν' ἀπίη τις τοῦτο λαβὼν, ᾧ περ πίνων καὶ φαγὼν / χείρει τις κτλ.).

⁸ Nella commedia di Aristofane il fenomeno è sin troppo conosciuto per avere bisogno di esemplificazioni: una parziale raccolta del materiale non aristofaneo si deve a F. Conti Bizzarro, *Poetica e critica letteraria nei frammenti comici greci*, Napoli 1999.

⁹ Se in un primo tempo si propendeva per assegnare il testo alla commedia (cf. B. Kramer, *Zwei Literarische Papyrusfragmente aus der Sammlung Fackelmann*, «ZPE» XXXIV [1979] 5), dopo la riedizione di Kannicht 1991, 252s. si tende a riconoscere la presenza scenicamente attiva di Sileno, che magnificherebbe i pregi del dramma satiresco nella cornice agonale delle Dionisiache. Ma non tutti i problemi esegetici hanno ancora trovato una soluzione soddisfacente.

la disciplina entro un coerente sistema educativo secondo la prospettiva tradizionale¹⁰. Tutto ciò sembra rientrare in una tendenza di più ampio respiro che rivela nella cultura attica un accentuato interesse verso la sfera gastronomica, come attestato dalla nascita e diffusione delle opere di Arcestrato di Gela e Matrone di Pitane¹¹, ma anche dalla fioritura di una ricca precettistica in materia: Ateneo (XIII 516c) menziona ben diciassette autori di ricettari, la maggior parte dei quali compresi tra la seconda metà del secolo quinto e la prima metà del terzo. Notevole, ai fini del nostro discorso, Alex. fr. 140 K.-A., dove tra le letture preferite di Eracle viene appunto elencato un anonimo manuale di ὀψαρτυσία¹².

L'eccezionalità di questo riferimento al laboratorio poetico dell'autore è data dal fatto che la *facies* mitologica del genere satiresco, a motivo delle sue strette affinità con la tragedia¹³, tende ad inibire quei meccanismi di rottura dell'illusione scenica che costituiscono, come si è detto, un fattore costante nella drammaturgia della *archaia*: il passo dell'*Eracle* di Astidamante resta un *unicum* privo di paralleli nel quadro delle testimonianze finora note del dramma satiresco, dal momento che Bain 1975, 23-25 ha correttamente escluso l'utilizzo di questo espediente negli *Ἐθλα* di Acheo (fr. 3 Sn.-K.) e negli *Ἰχνευταί* di Sofocle (vv. 77s. R.), dove si hanno allocuzioni generiche e non specificamente rivolte all'uditorio.

Apprezzabile è, invece, la presenza nel dramma satiresco post-classico di riferimenti all'attualità storica: si è soliti menzionare, in proposito, il *Menedemo* di Licofrone (fr. 2-4 Sn.-K.), un dramma satiresco acefalo di Sositeo (fr. 4 Sn.-K.) e l'*Agen* di Pitone (fr. 1 Sn.-K.). Mentre i primi due testi si inquadrano entro la ben

¹⁰ Si vedano in proposito le considerazioni di Restani 2001, 65. Il passo aristotelico è analizzato anche da Dina Micallella, *Musica e arte culinaria: significato di un parallelo in Aristotele*, «Rudiae» IV (1992) 215-224, che tuttavia trascura di segnalare il pur fondamentale Plat. *Resp.* 404d. Le attestazioni aristofanee della metafora sono raccolte da Taillardat 1965 in un paragrafo programmaticamente intitolato *Le poète-cuisinier*, mentre per una più ampia campionatura si rimanda a W. Fauth, *Kulinarisches und Utopisches in der griechischen Komödie*, «WS» LXXXVI (1973) 39-62, P. Fornaro, *Γένος Εὐριπίδου: una metafora teatrale*, «Vichiana» VI (1977) 167-193; Giovanna Alvonì, *Aristoph. fr. 128 e 129 K.-A.*, «Eikasmós» I (1990) 147-156.

¹¹ Inquadramento storico-letterario in S.D. Olson-A. Sens, *Arcestratus of Gela. Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BCE*, Oxford 2000, XXVIII-XLIII, ma alcune fondamentali osservazioni si dovevano già a E. Degani, *La poesia gastronomica greca (I)*, «Alma Mater Studiorum» III/2 (1990) 33-50 e *La poesia gastronomica greca (II)*, «Alma Mater Studiorum» IV/1 (1991) 147-175.

¹² Sul passo si veda l'esaustiva nota di Arnott, cit. 412, mentre sulla problematica menzione di un ricettario in Plat. fr. 189,4 K.-A. si rinvia a E. Degani, *Filosseno di Leucade e Platone comico (fr. 189 K.-A.)*, «Eikasmós» IX (1998) 81-99, il quale propende per attribuire il ricettario al Leucadio.

¹³ Come è noto, le affinità tra i due generi sono efficacemente sintetizzate da Demetrio quando definisce il dramma satiresco come *τραγωδία παίζουσα* (*Eloc.* 169). L'unica opera integra superstita – il *Ciclope* euripideo – ne offre chiara esemplificazione: qui agiscono, infatti, esclusivamente personaggi tratti dal mito (il coro di satiri guidato da Sileno, Ulisse, il Ciclope), secondo un modello di comicità relativamente misurata e sobria.

consolidata tradizione degli attacchi scenici ai filosofi¹⁴, bersagliando nel primo caso, attraverso la maschera di Sileno, i parchi δειπνα dell'omonimo pensatore di Eretria, nel secondo, la stoltezza dello stoico Cleante e dei suoi seguaci, più singolare è l'esempio dell'*Agen*, che pare offrire uno dei massimi punti di intersezione tra dramma satiresco ed *archaia* nella sua componente giambica: stando alle informazioni fornite dall'infaticabile Ateneo (XIII 595e-596b), la *pièce* fu allestita su ordine di Alessandro Magno nell'accampamento presso l'Idaspe per colpire Arpalo, esplicitamente menzionato nel frammento superstite insieme alle sue concubine Pitonice e Glicera¹⁵. In tutti e tre i testi – osserva Van Rooy 1965, 127 – «we find a crossing not only with the form but also with the contents (themes and topical allusions) and tone (mockery and personal aggressiveness) of Old Comedy».

Da tempo è stata riconosciuta la tendenza del dramma satiresco post-euripideo ad assorbire elementi propri della drammaturgia comica¹⁶, e l'*Eracle* di Astidamante costituisce un'ulteriore riprova del fatto che in questa fase i σατυρικά ereditano non solo l'attenzione ai fenomeni storico-culturali, ma anche le modalità di riflessione sulla scrittura teatrale proprie dell'*archaia*: così la locuzione τὸν ποιητὴν ... τὸν σοφόν (v. 2) rimanda ad una marca tipica delle parabasi incentrate su diatribe letterarie, come ben esemplificato dalle occorrenze in *Ar. Ach.* 644 e *Vesp.* 1049.

¹⁴ Ancora utile per la raccolta di materiale A. Weiher, *Philosophen und Philosophensport in der attischen Komödie*, München 1913.

¹⁵ Le circostanze storiche relative alla rappresentazione sono accuratamente indagate da Cipolla 2000, mentre per gli aspetti più propriamente letterari si rimanda a B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971, 104-137, Steffen 1979, 80-84 e M. Fantuzzi, *Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec. a.C.*, in G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanza (Ed.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I/2, Roma 1993, 31-35.

¹⁶ W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I/3, München 1940, 626: «die Problematik der Zeit und seine eigene Grübeleien verfolgt ihn auch in diese Gattung; die Gegenwart mit ihren Sorgen und Anliegen läßt ihn nicht los, und er wird anzüglich und nachdenklich, wo er ganz harmlos sein sollte. So nähert er [*scil.* Euripides] das Satyrspiel der satirischen Komödie mit ihrer Zeitkritik und gibt das Vorbild einer Mischgattung, die in alexandrinischer Zeit weitergebildet worden ist und auch ohne Satyrchor auskommen konnte»; ancora Van Rooy 1965, 125: «a similar development can be traced in Satyr-drama, which in the fifth century was regularly produced as an afterplay to a trilogy of tragedies at the Great Dionysia [...] in Satyr-drama there was added the direct influence of the Attic Old Comedy»; Bain 1975, 24: «in particular the later Satyr-Drama included such comic elements as topical allusion and personale satire»; Gallo 1991, 113 parla di «assunzione di caratteri e spiriti che erano propri della commedia, di quella antica in special modo e, in particolare, della parabasi che ne era l'elemento caratterizzante, vale a dire la canzonatura, l'attacco personale, la ridicolizzazione di esponenti della politica, della filosofia, della cultura, della società contemporanea in genere, l'enunciazione, attraverso il coro o il corifeo, delle idee del poeta su temi e situazioni del momento e sulla funzione stessa del teatro e del dramma»; infine, per Di Marco 2000, 32: «dalla commedia il dramma satiresco sembra mutuare l'elemento di canzonatura, l'attacco personale, un accentuato scadimento dell'*ethos* dell'eroe o del dio protagonista del dramma; e addirittura un tratto che era tipico della parabasi comica quale la riflessione da parte del poeta sulla funzione del teatro e del dramma».

Del resto, l'interesse per disquisizioni di poetica resta assai vivo anche nella commedia coeva: il noto fr. 189 K.-A. di Antifane, tratto da un'opera intitolata *Ποίησις*, costituisce un impressionante documento della consapevolezza teorica a cui era giunta la riflessione antica¹⁷.

Si è quindi parlato a buon diritto di una tendenza alla *Parabasierung* che caratterizza il dramma satiresco almeno a partire dal tardo quinto secolo¹⁸, nel contesto di una progressiva erosione dei confini tra i diversi generi teatrali. In questa prospettiva non è solo il dramma satiresco a mostrarsi, in piena coerenza con il suo statuto 'ibrido', assai duttile e ricettivo ai cambiamenti: tra la produzione superstita del commediografo Timocle, attivo nella prima metà del sec. IV, si conservano alcuni frammenti di una *pièce* intitolata *Ἰκάριοι Σάτυροι* (fr. 16-19 K.-A.), dove, all'esplicita menzione di personaggi della cronaca contemporanea, si affianca la probabile presenza dei satiri, come lascia presagire la forma stessa del titolo. Ma si tratta di un'ulteriore testimonianza di dramma satiresco ispirato alla *ἰαμβικὴ ἰδέα* – ed eccezionalmente composto da un commediografo – oppure di un'altrettanto singolare commedia che porta sulla scena un coro di satiri?¹⁹

Più incerto il caso dei *Δημοσάτυροι* (fr. 5 K.-A.) del medesimo autore, dal momento che la neoformazione, presente anche in Ar. *Ran.* 1085 (*βωμολόχων δημοπιθήκων*), potrebbe essere semplicemente irrisoria nei confronti della codardia e della corruzione dei politici contemporanei. Per quanto attiene, invece, alla prima opera, il titolo sembra rinviare ad Icaro, personaggio mitologico connesso con il dono divino della viticoltura (Apollod. III 14,191s.), mentre Ateneo (I 30b) cita Amphis fr. 40 K.-A. per ricordare il gusto particolarmente robusto e corposo del vino icario: in ogni caso è assicurato il riferimento al mondo dionisiaco, di cui i satiri sono parte integrante.

A fronte dell'impossibilità di dare una risposta definitiva, resta il sicuro esem-

¹⁷ Ma già Aristofane in una commedia omonima aveva trattato questioni inerenti alla pratica musicale: nel fr. 466 K.-A. la *persona loquens* è alla ricerca di una fanciulla oltraggiata (v. 16 ἀδικουμένη) da identificarsi con la Poesia stessa, mentre il fr. 467 K.-A. (οὐχ οἶα πρῶτον ἦδον ἐπάχορδα πάνθ' ὁμοῖα) conserva un esplicito riferimento alle coeve polemiche musicali. Un'attenta disamina di questo motivo, che interessa anche il nostro frammento di Astidamante, è svolta da Zimmermann 1993.

¹⁸ La cautela nella decifrazione di allusioni alla realtà storica appare particolarmente raccomandabile per il dramma satiresco, dove le convenzioni di genere, associate alla *facies* mitologica, appaiono tanto vincolanti quanto nella tragedia. Significativa in proposito l'oscillante valutazione dell'*Autolico* di Euripide: mentre Iannucci 1998 colloca l'opera entro un preciso quadro di riferimenti storico-culturali, Pechstein 1998, 75 preferisce spostare l'analisi sul piano strettamente letterario, segnalando come la polemica contro il primato dei valori agonistici e sportivi risalga almeno all'età di Senofane e Solone.

¹⁹ Decisamente orientato verso la prima ipotesi Sutton 1980, 83-85, che propone anche di estendere l'uso dell'aggettivo 'timocleo' per definire proprio quei drammi che presentano tratti comici e satireschi insieme. Il suggerimento rappresenta una possibile soluzione di compromesso alla controversia circa il genere letterario di pertinenza dell'opera (cf. Sn.-K. 86 F 2, 252).

pio di una precoce tendenza alla mistione di generi che sembra preludere alla stagione ellenistica²⁰.

Sulla base di un'impostazione già tipica dell'erudizione antica, anche gli studi moderni sul dramma satiresco hanno privilegiato, in genere, il confronto con la tragedia allo scopo di evidenziarne le caratteristiche tematiche e formali²¹. Credo, tuttavia, che per comprenderne appieno l'evoluzione sia necessario spostare l'attenzione all'altro versante, esaminando il rapporto tra dramma satiresco e commedia: nel cruciale passaggio tra quinto e quarto secolo a.C. i mutamenti della cultura teatrale attica più consistenti sembrano, infatti, investire le modalità di rappresentazione di quel γελοῖον che, a prescindere da specifiche caratteristiche, costituisce il denominatore comune a queste due forme drammaturgiche²². Dovendosi condensare per ovvie ragioni un discorso che richiederebbe ben altra esposizione, si osserverà in termini generali che l'esperienza teatrale ateniese ben conosceva e praticava le due basilari espressioni del comico: da un lato il riso mordace e scatologico che attacca figure ed istituzioni della vita contemporanea, dall'altro il (sor)riso più disteso e bonario che scaturisce da libere invenzioni della fantasia²³.

Queste due manifestazioni del *ridiculum* sembrano essersi mantenute in perfetto equilibrio durante tutto il quinto secolo, laddove alla nota triade *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae* si affiancava la produzione di Cratete, il quale, secondo la nota testimonianza aristotelica, πρῶτος ἤρξεν, ἀφ' ἐμενος τῆς

²⁰ Per la nozione di *Kreuzung der Gattungen* è scontato il rinvio a W. Kroll, *Studien zum Verständnis des römischen Literatur*, Stuttgart 1924, 202ss. Non sfuggano, comunque, le considerazioni di L.E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» XVIII (1971) 84, il quale osserva che lo sperimentalismo della cultura letteraria attica è dovuto a scelte arbitrarie dei singoli autori e non ad un coerente indirizzo di poetica, come sarà nella letteratura alessandrina. Utili indicazioni anche in B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, «Lexis» III (1989) 25-36.

²¹ Così Di Marco 2000, 32, mutuando gli strumenti di analisi direttamente dalla *Poetica* aristotelica, ne enuclea le peculiarità rispetto alla tragedia in termini di semplificazione del μῦθος, primato della ὄψις, accentuata presenza del τερατώδες, ed infine funzione distensiva e di rilassamento.

²² Come prontamente riconosciuto da Seidensticker 1989, 352s.: «in beiden Gattungen ist das Happy-End obligatorisch, in beiden regiert das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit, [...]; beide Gattungen schließlich haben das gleiche Ziel: sie wollen ihr Publikum zum Lachen bringen, und vor allem dies macht das Satyrspiel zu einer prinzipiell komischen Gattung».

²³ S. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture*, «CQ» XLI (1991) 292: «the two poles around which Greek views of laughter tend to be concentrated represent, therefore, a kind of perpetual tension between the spirit of celebratory, playful release and the forces of derisive antagonism, a tension which was handled by the shaping and constraining functions of both ethical attitudes and specific social practices». Ma il fenomeno non riguarda solo il mondo classico: tra la vastissima bibliografia disponibile segnalo solo Concetta D'Angelo-G. Paduano, *Il comico*, Bologna 1999 e P.L. Berger, *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*, New York-Berlin 1997 (trad. it. Bologna 1999).

ἰ α μ β ι κ ῆ ς ἰ δέ α ς, καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους (*Poet.* 1449b 15s.)²⁴: una commediografia dal contenuto politicamente impegnato e dal linguaggio escrologico conviveva con l'ispirazione del κραμβότατος Cratete, che Aristofane stesso (*Eq.* 539) indicava come modello di comicità alternativo al proprio.

Ma quando, nel corso del secolo successivo, la complessa evoluzione del contesto storico-culturale²⁵ determinò la progressiva emarginazione della componente giambica dalla scrittura comica, nel dramma satiresco si affermò la tendenza ad ereditarne le funzioni scottiche e politicamente impegnate, come comprovano le opere di Licofrone, Sositeo e Pitone sopra menzionate: in tal modo pare ripristinarsi, a livello di rappresentazione scenica, una condizione di equilibrio fra le due differenti modalità di espressione del comico. Se, infatti, la commediografia manifestava, a partire dal quarto secolo, un'indubbia tendenza a limitare i riferimenti alla realtà storico-culturale coeva, accentuando lo sviluppo di quella comicità disimpegnata di cui Cratete era stato l'antesignano, risulta allora comprensibile come i σατυρικά δράματα possano aver risposto, almeno in parte, a quella vocazione politica che ha sempre rappresentato la marca distintiva dell'esperienza teatrale attica.

Non si intende, ovviamente, sostenere la presenza, nella commediografia dei secc. IV-III a.C., di un atteggiamento di assoluto disinteresse nei confronti del contesto storico: Webster 1970, 10-56 ha potuto produrre un elenco sufficientemente ampio di autori ed opere che attestano la persistenza della componente giambica per tutto l'arco temporale qui considerato. Resta, tuttavia, la ben più consistente evidenza dell'ultimo Aristofane (*Pluto* ed *Eoloscione*), l'affermazione della commedia fondata sulla parodia mitologica, nonché l'intera produzione di autori come Filemone, Difilo e Menandro per documentare in modo

²⁴ Commenta C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1974, 134: «è molto importante il rilievo che Aristotele dà a Cratete nella storia letteraria greca: la sua maniera finì per imporsi allo stesso Aristofane nelle ultime commedie (fra le quali abbiamo il *Pluto*), e la nuova moda, sollecitata anche dalle mutate condizioni politiche di Atene, prevalse durante il corso del sec. IV e determinò la tipologia della cosiddetta «commedia nuova», di cui abbiamo, dopo l'età di Aristotele, la maggior testimonianza in Menandro». Ma molto opportunamente Maria Grazia Bonanno (*Studi su Cratete comico*, Padova 1972, 47ss.) aveva segnalato il rischio latente nella prospettiva teleologica del giudizio aristotelico: «il filosofo si preoccupa soprattutto di sottolineare i legami di Cratete con la *nea*, presentandolo come il primo di una nuova serie di poeti, che giungerà sino a Menandro [...]. Il mondo di Cratete è però troppo lontano da quello di Menandro e, prima di vedere le possibili somiglianze fra la sua commedia e la futura *nea*, converrà piuttosto metterla a confronto soltanto con quella siciliana». Resta comunque assodato che il filone fantastico, ben esemplificato dalla sua produzione, rappresenta «l'unico vero contrappeso» all'anima politica dell'*archaia*. Più recentemente, nell'ambito della complessa questione relativa all'evoluzione tripartita della commedia, anche Sidwell 2000, 255 ha fortemente sottolineato il ruolo centrale di Cratete nella transizione verso una drammaturgia comica aliena dal turpiloquio e dalla pratica dell'invettiva personale.

²⁵ Rapida sintesi in R.W. Wallace, *Speech, Song and Text, Public and Private. Evolutions in Communications Media and Fora in Fourth-Century Athens*, in W. Eder (Hrsg.), *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 1995, 199-217.

convincente il graduale slittamento della commediografia attica verso un paradigma comico basato su moduli tematici ed espressivi assai lontani dalla quello dell'*archaia*²⁶.

La prassi, invalsa almeno a partire dal 341 a.C. (test. *IG II² 2320*), di rappresentare il dramma satiresco all'inizio e non alla conclusione della trilogia tragica, potrebbe costituire un riconoscimento della sua maggiore autonomia artistica e segnalare, nel contempo, una funzione alternativa al consueto effetto di *διάχυσις*²⁷. Benché i drammi satireschi di età alessandrina siano da leggere in prima istanza entro un'autonoma poetica di sperimentazione, l'evoluzione del genere appare definitivamente orientata verso una precisa direzione, come appunto testimonia la presenza di riferimenti a polemiche culturali di stretta attualità anche nel nostro frammento di Astidamante.

2. Evoluzione della pratica musicale

Ma il nostro testo, benché finora trascurato, può offrire un'importante testimonianza anche in rapporto ad un altro fenomeno che coinvolse la cultura attica nel cruciale passaggio rappresentato dalla fine del quinto secolo, con l'affermarsi della cosiddetta 'rivoluzione musicale'²⁸. Si trattò di un fenomeno di grande rilevanza culturale e sociale, poiché toccava un ambito basilare della *paideia* greca, e di tale evoluzione ci resta una descrizione sostanzialmente negativa in quanto filtrata da fonti platoniche e peripatetiche ferme su posizioni di conservatorismo culturale, se non di vera e propria retroguardia²⁹.

²⁶ Quegli studi, che hanno rintracciato la presenza di riferimenti al contesto storico e culturale coevo nella *nea*, non hanno potuto rovesciare il giudizio tradizionale ben sunteggiato da A.W. Gomme-F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973, 21-24. Resta inteso che, laddove si parla di 'transizione' o 'slittamento', si indica la tendenza al prevalere di un paradigma drammaturgico e non un meccanico processo di sostituzione, poiché «the history of ancient comedy is the history of a continually evolving tradition and not of a series of discrete periods» (R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985, 8).

²⁷ Il rimando è ad una nota voce del *Lessico* foziano (502 P. σατυρικά δράματα· πλείονα ἤν ἔθος ὑποκρίνεσθαι ἐν οἷς μεταξὺ ταῦτα ἐμίγνυον πρὸς διάχυσιν), oltre a Diom. I 491,4 K. (*satyrica est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae non heroas aut reges sed Satyros induxerunt ludendi iocandique causa*). Questi passi sono rapidamente parafrasati da Rossi 1994, 365: «la funzione del dramma satiresco rispetto alla tragedia nel contesto tetralogico dovette essere il sollievo, la distensione degli spettatori: il «riso», mantenuto sempre a livello del «coturno», doveva in un certo senso indennizzare gli spettatori per le lacrime versate sul coturno tragico». Il nuovo orientamento del dramma satiresco post-euripideo è rimarcato anche da Gallo 1992, 113.

²⁸ Fondamentali restano Barker 1984, 93-98 e West 1992, 356-385, oltre all'ottima sintesi di Comotti 1991, 37-44.

²⁹ Come è esplicitato dalla testimonianza pseudo-plutarca in *De musica* 3 (= *Mor.* 1131f).

L'oggetto del contendere era costituito dalla tendenza della 'nuova' musica all'impiego di moduli compositivi mirati a rompere il rigido schematicismo della tradizione con una continua serie di passaggi da una ἄρμονία all'altra³⁰. Questa tecnica produceva una tessitura ritmica e melodica assai più ricca ed articolata rispetto alla pratica tradizionale, dove il discorso musicale era stato da tempo codificato in una gamma prestabilita di tipologie dal valore normativo, come suggerito dalla denominazione stessa di νόμοι. Notevoli anche le conseguenze sul piano sociale, dove la pratica musicale, a motivo della maggiore complessità esecutiva, perdeva la sua originaria connotazione 'coreutica' – vale a dire la dimensione pubblica e collettiva – per divenire competenza esclusiva di una ristretta cerchia di professionisti³¹.

Le resistenze culturali a questa innovazione, affermatasi in prima istanza nella ditirambografia, furono particolarmente tenaci da parte di quanti, fedeli alla dottrina pitagorica e damonica che assegnava precisi valori etici all'intera gamma delle ἄρμονίαι, interpretavano ogni modificazione del sistema in termini di degradazione politica, morale e artistica. In coerenza con tali presupposti, Platone aveva bandito dalla sua città ideale gli ὄργανα πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια, mentre nelle sezioni delle *Leggi* dedicate alle questioni musicali (669c-670a; 700a-701a) veniva sferrato un attacco ancor più deciso alla nuova maniera, e si criticavano la ποικιλία τῆς λύρας nonché i παντοδαπὰ ποικίλματα τῶν ῥυθμῶν (*Leg.* 812d) quali gravi segnali di corruzione del gusto e della morale.

Nel dibattito intellettuale del sec. IV a.C., all'interno del quale Platone svolgeva un ruolo di primo piano, si insisteva sul giudizio negativo in merito all'effetto di 'varietà' causato dall'intrecciarsi di più armonie entro la stessa composizione: efficace risulta la sintetica definizione di ποικιλημοσύνη impiegata, sempre in senso deteriore, da Ps.-Plutarco (*De musica* 31 = *Mor.* 1142c), e verosimilmente ricavata dalla sua fonte, databile al quarto secolo.

Anche l'*archaia* costituisce un'importante fonte di informazioni al riguardo. Aristofane a più riprese era intervenuto per censurare la nuova moda, considerata una pericolosa fonte di corruzione: il termine καμπή (ed affini) viene impiegato per designare il complesso gioco delle modulazioni tonali e melodiche adottato dai nuovi compositori³²; in aggiunta, meritano di essere ricordati per la loro icastica vivacità il *calembour* καμπαί / κάμπαι in Pherecr.

³⁰ Sulla definizione di questa nozione fondamentale scrive Comotti 1991, 27: «*harmonia* indicava un complesso di caratteri che concorrevano ad individuare un certo tipo di discorso musicale: non solo una particolare disposizione degli intervalli, ma anche una determinata altezza dei suoni, un certo andamento melodico, il colore, l'intensità, il timbro che erano gli elementi distintivi della produzione musicale di uno stesso ambito geografico e culturale».

³¹ Questa tendenza è lucidamente analizzata già in Aristot. *Probl.* 29,15: cf. Comotti 1991, 42-44.

³² I passi interessati sono Ar. *Ran.* 966 (σαρκασμοπιτυοκάμπαι), *Nub.* 333 (ἄσματοκάμπας ἄνδρας) e 969, dove è citato il ditirambografo Frinide come rappresentante dei δυσκολοκάμπαι, secondo un'immagine presente anche in Pherecr. fr. 155,4 K.-A., che costituisce la più estesa e coerente testimonianza sullo sviluppo della 'nuova' musica.

fr. 155,28 – dove la Musica stessa lamenta di essere stata riempita di bruchi (κάμποι) da Timoteo come una foglia di cavolo – ed il confronto con i tortuosi sentieri delle formiche, presente sempre in Pherecr. fr. 155,23 K.-A., ma anche in Ar. *Thesm.* 99s., dove oggetto dei lazzi comici è Agatone, colpevole di aver accolto nella tragediografia le famigerate modulazioni musicali.

Astidamante presenta il problema da una visuale affatto diversa: quella varietà di armonie, in genere considerata elemento di decadenza e corruzione, viene qui guardata come un pregio, certo riflettendo la popolarità della nuova musica presso un vasto pubblico dai gusti assai lontani dai canoni estetici e dalle preoccupazioni pedagogiche dell'élite intellettuale. Questo diverso giudizio non resta isolato: già in Antifane il ditirambografo Filosseno viene elogiato appunto per il suo talento innovatore associato proprio alle specifiche caratteristiche della 'nuova' musica (fr. 207,4s. K.-A. ἔπειτα <τὰ> μέλη μεταβολαῖς καὶ χρώμασιν / ὥς εὖ κέκραται), mentre più tardi Polibio ricorda che gli Arcadi τοὺς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους μανθάνοντες πολλῇ φιλοτιμίᾳ χορεύουσι κατ' ἐνιαυτὸν τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγλήταις ἐν τοῖς θεάτροις (IV 20,9). Diventa allora evidente come la nozione di ποικιλία possa essere risemantizzata in accezione positiva grazie al raffronto con l'arte culinaria, dove la varietà costituisce sempre una qualità apprezzabile e ricercata: e.g. in Alex. fr. 115 K.-A. un cuoco elogia in termini siffatti le proprie abilità professionali (cf. vv. 20ss. ταῦτα οἰκονομήσω καὶ γλαφυρῶς καὶ ποικίλως κτλ.), mentre Men. *Phasma* 73s. (ἐπισημαίνεσθ' ἐὰν / ἢ σκευασία καθάρειος ἢ καὶ ποικίλη) offre uno stringente parallelo per l'uso tecnico del vocabolo ad indicare l'allestimento delle vivande.

È ovvio che la presenza di Eracle, verosimilmente caratterizzato dalla proverbiale ὀδηφαγία, abbia sollecitato Astidamante ad adottare il gioco metaforico fondato sulla duplice valenza – gastronomica e musicale – di ποικίλος, già sviluppata nel passo platonico di *Resp.* 404d-e sopra ricordato: qui Socrate, dopo aver menzionato la Σικελικὴ ποικιλία e gli elaborati prodotti della pasticceria attica, istituisce un polemico raffronto con la 'nuova' musica, sottolineandone il pari grado di nocività per la salute fisica e spirituale (ὄλην γάρ, οἶμαι, τὴν τοιαύτην σίτησιν καὶ δίαιταν τῇ μελοποιίᾳ τε καὶ ὄδῃ τῇ ἐν τῷ παναρμονίῳ καὶ ἐν πᾶσι ῥυθμοῖς πεποιημένη ἀπεικάζοντες ὀρθῶς ἂν ἀπεικάζοιμεν ... οὐκοῦν ἐκεῖ μὲν ἀκολασίαν ἢ ποικιλία ἐνέτικτεν κτλ.). Il paragone conosce, nell'ambito della cultura ateniese del quarto secolo, un'ampia diffusione, grazie anche alla possibilità di impiego sia *in bonam* che *in malam partem*.

Alla luce di queste considerazioni, pare opportuno riconoscere al sostantivo μουσική (v. 4) un valore specificamente legato al contesto musicale, e non tradurre genericamente con «entertainment» (Gulick 1930, 365), «spettacolo teatrale» (Gallo 1992, 118) o «spettacolo» (Cherubina 2001, 1021) e neppure con l'elegante calco «Musenkunst» (Kannicht 1991, 145).

Bibliografia

- Bain 1975 = D. B., *Audience Address in Greek Tragedy*, «CQ» XLIX (1975) 13-25.
- Barker 1984 = A. B., *Greek Musical Writings. Volume I: the Musician and His Art*, Cambridge 1984.
- Cherubina 2001 = AA.VV., *Ateneo. I deipnosofisti (I dotti a banchetto)*, II, Roma 2001.
- Cipolla 2000 = P. C., *La datazione del dramma satiresco 'Αγῆν*, «Eikasmós» XI (2000) 135-154.
- Comotti 1991 = G. C., *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991².
- Di Marco 2000 = M. Di M., *L'ambiguo statuto del dramma satiresco*, in G. Arrighetti (Ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Pisa 2000, 31-49.
- Iannucci 1998 = A. I., *Euripide (satiresco) e gli 'sportivi': note di lettura a Eur. fr. 282 N².*, «Quaderni di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica dell'Università di Torino» XI (1998) 31-48.
- Gallo 1992 = I. G., *Il dramma satiresco posteuripideo*, in *Ricerche sul teatro greco*, Napoli 1992, 107-123 [già in «Dioniso» LXI (1991) 151-168].
- Gulick 1930 = C.B. G., *Athenaeus. The Deipnosophists*, IV, London-Cambridge, Mass. 1930.
- Kannicht 1991 = R. K., *Musa tragica. Die griechische Tragödie von Tespis bis Ezechiel*, Göttingen 1991.
- Pechstein 1998 = N. P., *Euripides Satyrographos*, Stuttgart-Leipzig 1998.
- Restani 2001 = Donatella R., *Musica ed emozioni nella Grecia Antica: alcuni testi e percorsi*, in C. Assenza-B. Passannanti (Edd.), *Musica, storia, cultura ed educazione*, Milano 2001, 63-75.
- Rossi 1994 = L.E. R., *Sul dramma satiresco*, in C. Molinari (Ed.), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna 1994, 353-382 [già in «DialArch» VI (1972) 248-302, con il titolo *Il dramma satiresco attico: forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*].
- Seidensticker 1989 = B. S. (Hrsg.), *Das Satyrspiel*, Darmstadt 1989.
- Sidwell 2000 = Keith S., *From Old to Middle to New? Aristotle's Poetics and the History of Athenian Comedy*, in D. Harvey-J. Wilkins (Eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 247-258.
- Steffen 1979 = V. S., *De Graecorum fabulis satyricis*, Wrocław 1979.
- Sutton 1974 = D.F. S., *A Handlist of Satyr Plays*, «HSP» LXXVIII (1974) 107-143.
- Sutton 1980 = D.F. S., *The Greek Satyr Play*, Meisenheim a. G. 1980.
- Taillardat 1965 = J. T., *Les images d'Aristophane*, Paris 1965.
- Van Rooy 1965 = C.A. Van R., *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden 1965.
- Webster 1970 = T.B.L. W., *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970².
- West 1992 = M. W., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- Zimmermann 1993 = B. Z., *Comedy's Criticism of Music*, in N.W. Slater-B. Zimmermann (Hrsg.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993, 39-49.