

## Chi ha “sforacchiato” la musica di Euripide? Alcuni aspetti della polemica contro lo sperimentalismo musicale della tragedia greca di fine V secolo\*

Alessandra Carucci

Il Περὶ τραγωδίας, un breve trattato anonimo bizantino scritto verso la fine del XIII secolo d.C.<sup>1</sup>, costituisce una preziosa testimonianza della polemica scaturita tra gli antichi riguardo le innovazioni in ambito musicale apportate nella tragedia greca degli ultimi decenni del V secolo a.C. da Euripide ed Agatone, i tragediografi più sensibili alla sperimentazione musicale. L'autore del trattato, infatti, pur procedendo in maniera asettica nell'esposizione, semina qua e là sentenze polemiche riecheggianti il giudizio negativo formulato dai musicisti cosiddetti “tradizionalisti” nei confronti di quelli “sperimentalisti”.

Secondo quanto si evince dal testo le principali caratteristiche della nuova musica sono le seguenti: l'introduzione di nuove armonie e generi musicali; lo sviluppo e l'affinamento delle possibilità esecutive degli strumenti a fiato e a corda i quali permettono di associare in uno stesso componimento armonie e generi diversi grazie all'aumento del numero dei suoni; l'introduzione di variazioni proprie

---

\* Ringrazio Ennio che ha migliorato la forma di questo piccolo contributo e che, soprattutto, mi ha insegnato ad avere coraggio.

<sup>1</sup> Il trattato è compreso nel codice oxoniense Barocci 131, un codice miscellaneo i cui scritti, tutti anonimi, sono divisi in blocchi separati; tuttavia Robert Browning, primo editore del Περὶ τραγωδίας (R. Browning, *A Byzantine Treatise on Tragedy*, in L. Varcl, R.F. Willetts (edd.) Γέρπας. *Studies Presented to G. Thomson on the Occasion of his 60th Birthday*, Praga 1963, pp. 67-68), ha ipotizzato la possibilità che questo scritto possa essere un'opera di Michele Psello poiché si trova all'interno di un blocco contenente brevi trattati di varia natura, sei dei quali attribuiti all'erudito in questione in altri manoscritti. In realtà, a tale interpretazione osta il fatto che l'autore del Περὶ τραγωδίας, a differenza dell'erudito scrupoloso che era lo Psello, si rivela un compilatore poco accurato la cui opera non ha fisionomia unitaria e presenta molte aporie non risolte.

del virtuosismo solistico con conseguente incremento delle monodie e riduzione della funzione del coro<sup>2</sup>.

Delle testimonianze relative alla polemica generatasi a partire dall'introduzione di simili sperimentazioni in ambito tragico sono fornite, oltre che dal nostro trattato, soprattutto dai testi della commedia ad esse più o meno coeva. Tuttavia, le voci più autorevoli in merito rimangono quelle di Platone ed Aristotele, benché i filosofi si trovino a parlare quando la nuova musica si è già pienamente affermata. A scopo esemplificativo merita di essere ricordata una testimonianza proveniente dall'ambito della commedia che si rivela indice della cattiva reputazione di cui godevano i musicisti innovatori. Si tratta di un frammento del *Chirone* di Ferecrate<sup>3</sup> tramandato dallo Ps.Plutarco (*De mus.* 1141d; fr. 145 K-A): Musica, rispondendo alle domande postele da Giustizia, non esita a dichiarare di essere stata malmenata da alcuni "mascalzoni":

Μελανιπίδης ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβὼν ἀνῆκέ με χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα. Κινησίας δέ μ' ὁ κατάρατος Ἀττικὸς, ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς, ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν, ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ ... Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα, κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορον, ἐν ἑπτὰ χορδαῖς δώδεχ' ἀρμονίας ἔχων ... ὁ δὲ Τιμόθεος ... Μιλήσιός τις Πυρρίας κακὰ μοι παρέχων ἅπαντας οὗτος ὄυς λέγω παρελήλυθ' ἀγαπῶν ἐκτραπέλους μυρμηκίας ... κἄν ἐντύχη πού μοι βαδίζουση μόνη ἀπέδυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα.

Melanippide, il primo tra questi, prendendomi mi sciolse (il cinto) e mi rese più molle con le sue dodici corde; quel maledetto ateniese (sc. Cinesia), eseguendo modulazioni fuori armonia nelle strofe, mi rovinò a tal punto che la parte destra delle sue composizioni ditirambiche si presentava come la sinistra, come negli scudi ... Frinide, introducendo

---

<sup>2</sup> Le innovazioni musicali si trovano così sintetizzate in F. Perusino (ed.), Anonimo (Psello?), *La tragedia greca*, Urbino 1993, p. 55.

Per una prima presentazione della musica in Grecia ed alla connessa dimensione etica cfr. A.D. Barker, s.v. *Music*, in S. Hornblower, A. Spawforth (edd.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1996<sup>3</sup>, pp. 1003-1002 (con bibliografia).

<sup>3</sup> Commediografo la cui attività è testimoniata alla fine del V secolo. Iniziò la sua carriera in qualità di attore delle commedie del comico Cratete del quale riprese lo stile disimpegnato e privo di aggressività. Della sua produzione teatrale sopravvivono solo 18 titoli (5 dubbi già per gli antichi) ed alcuni frammenti come questo del *Chirone*.

un suo particolare arnese, lo strobilo, piegandomi e rivoltandomi mi violentò completamente, portando dodici armonie su sette corde ... Timoteo ... uno di Mileto, rosso di pelo, il quale, arrecandomi danni, ha superato tutti quelli che ho ricordato preferendo stravaganti formicai ... e se mi trovava da sola per strada, mi spogliava e mi lasciava nuda con le sue dodici corde.

Musica sta menzionando famosi citarodi ed autori di ditirambi che si distinsero nell'antichità per aver modificato il carattere della musica tradizionale. Il passo gioca, come rileva il Comotti<sup>4</sup>, sull'ambivalenza di alcuni elementi lessicali che appartengono sia alla sfera semantica dell'*eros* che a quella del linguaggio musicale: gli interventi innovativi da parte di questi musicisti sono paragonati ad "abusi sessuali" nei confronti della povera Musica la quale scaglia contro costoro un vero e proprio atto d'accusa. Al fine di comprendere meglio le ragioni di questo *j'accuse* sarà utile fare qualche passo indietro nel tempo: che cosa era successo davvero, al di là delle metafore comiche, all'antica musica? Gettiamo uno sguardo al panorama musicale greco delle origini per poi delinearne, seppure in breve, le fondamentali tappe evolutive.

Inizialmente esistevano diverse "linee melodiche" che venivano tramandate oralmente e che si differenziavano relativamente al luogo di origine, le caratteristiche formali e la destinazione sacrale; lo Ps. Plutarco ci dice che queste venivano chiamate νόμοι, "leggi", in quanto, in virtù della loro funzione rituale, non potevano essere modificate nei caratteri distintivi individuati e codificati già nell' VIII-VII da Terpandro<sup>5</sup>. Più tardi dal νόμος si passò all'ἄρμονία, cioè ad una forma compositiva originale che, pur mantenendo i caratteri tradizionali del νόμος (e cioè i caratteri distintivi di un determinato ambito culturale e geografico), lasciava spazio alla libertà creativa del musicista attraverso l'introduzione di elementi nuovi. La prima attestazione di ἄρμονία intesa in questo senso ci viene fornita da un frammento di Laso di Ermione, un citarodo del Peloponneso chiamato

---

<sup>4</sup> G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991, p. 144.

<sup>5</sup> Citarodo originario di Amfissa nell'isola di Lesbo che, trasferitosi a Sparta, fondò la prima scuola di musica della città. Alcune fonti attribuiscono a Terpandro l'invenzione dell'eptacordo (i.e. aumento delle corde della cetra da quattro a sette) il cui uso in realtà è attestato già nei secoli precedenti. Tuttavia la notizia testimonia la grande fama di cui dovette godere il nostro musicista. Cfr. Comotti, *La musica nella cultura...* cit., p. 19.

ad Atene da Ipparco alla fine del VI secolo; in questo frammento è lo stesso citarodo ad affermare di essere sul punto di intonare un inno a Demetra e Kore sulla tonalità grave dell' ἁρμονία eolica<sup>6</sup>. L'inno di sua composizione viene intonato su una "base" melodica riconosciuta come originaria di Lesbo probabilmente perché possiede i caratteri, tra i quali ad esempio la gravità del tono, dell'antico νόμος eolico. Non sarà un caso che questo nuovo modo di concepire la composizione musicale si riscontri nelle parole di Laso la cui attività di musicista ad Atene rimase degna di nota per la portata innovativa. Sappiamo infatti che, oltre a modificare l'accordatura della cetra per ricavarne un maggior numero di note, introdusse nella città gli agoni di cori ditirambici durante i primi anni del regime democratico. C'è da dire, infatti, che il processo evolutivo in ambito musicale attestato per la citarodia si innescò per influsso del genere ditirambico il cui strumento caratteristico era l'αὐλός, il "flauto". A questo proposito il Barker ha rilevato come lo stimolo alla sperimentazione musicale sia partito proprio dall'ambiente dell'auletica dal momento che il flauto, risultando per sua stessa natura più versatile della cetra grazie alla sua maggiore estensione e non svolgendo un ruolo di primaria importanza nei contesti musicali ufficiali, subiva meno la rigidità della tradizione<sup>7</sup>. È lecito ipotizzare, allora, che Laso abbia potuto sperimentare la sua capacità inventiva nel genere più "libertino" del ditirambo e che l'idea di ampliare le possibilità esecutive della cetra gli sia stata ispirata proprio dall'ascolto della varia gamma di suoni dell'αὐλός.

Il ditirambo era originariamente un canto cultuale intonato in onore di Dioniso che tra la fine del VII e l'inizio del VI secolo conobbe a Corinto una grande fortuna per via dell'azione propulsiva indirizzata al culto del dio da parte dei tiranni della città<sup>8</sup>. In tale contesto si colloca l'attività del citarodo Arione di Metimna il quale stabilì i caratteri distintivi delle melodie e la struttura compositiva di questo canto; il ditirambo, quindi, fu sottoposto ad un'opera di "normalizzazione" simile a quella attuata da Terpandro per gli antichi νόμοι citarodici. Tuttavia il genere subì una radicale trasformazione

---

<sup>6</sup> Cfr. Comotti, *La musica nella cultura...* cit., p. 28.

<sup>7</sup> Per l'argomento cfr. A. Barker, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa 2002.

<sup>8</sup> Cfr. B. Zimmermann, s.v. *Dithyramb*, in Hornblower, Spawforth (edd.), *The Oxford Classical...* cit. p. 487 (con bibliografia).

ed una repentina evoluzione proprio ad Atene con l'avvento della democrazia. Gli agoni corali introdotti da Laso, che insieme a quelli tragici e comici avevano luogo durante la celebrazione delle feste più importanti della città, videro la progressiva attenuazione della componente rituale del ditirambo; in questo modo il canto in onore di Dioniso finì con l'essere svincolato dal rigore della tradizione per diventare, a metà del V secolo, il campo di sperimentazione musicale per eccellenza nel quale i musicisti potevano dare libero sfogo alla loro creatività. Vuoi perché stimolati dallo spirito di competizione determinato dalla gara, vuoi perché vincolati dalla tradizione in minor grado rispetto agli autori di tragedie, o magari perché assecondati nella loro voglia di trasgressione dalla versatilità dell'αὐλός, tutti contribuirono al veloce progresso del ditirambo in campo musicale: i ditirambografi Melanippide e Cinesia, i citarodi Frinide e Timoteo di Mileto, suo allievo che fu l'artefice di una vera e propria rivoluzione. Quest'ultimo, infatti, colse i frutti delle innovazioni fino ad allora messe in atto portando la sperimentazione al pieno compimento: al fine di ottenere un maggior numero di suoni per la sua cetra, non si limitò a modificarne l'accordatura come avevano fatto Laso o il suo maestro Frinide con una specie di capotasto, lo strobilo, ma aumentò il numero delle corde portandolo da sette ad undici<sup>9</sup>. Ciò gli permise di mescolare in un medesimo brano generi, armonie e ritmi differenti: non solo variò il νόμος citarodico inserendovi elementi tipici del ditirambo, ma addirittura all'interno del genere ditirambico non esitò a ricorrere in uno stesso componimento ad armonie differenti giustapponendo audaci modulazioni. Insomma, la figura di Timoteo riassume in sé tutti gli aspetti originali della nuova musica elencati all'inizio del nostro discorso e delineati da Ferecrate. Questa prolifica e vivace corrente "riformista" di cui Timoteo risulta il massimo rappresentante era fortemente avversata, come abbiamo detto, dai

---

<sup>9</sup> Da non confondersi con le dodici corde menzionate nel frammento di Ferecrate attraverso le quali si vogliono indicare in realtà le note musicali. È stato rilevato, infatti, come la maggior parte dei termini tecnico-musicali provenga dalla famiglia dei cordofoni che in Grecia godette di una dignità culturale superiore a quella degli strumenti a fiato. Le note musicali greche traevano i loro nomi dalla posizione assunta dalle corde sulla cetra, se consideriamo lo strumento imbracciato obliquamente: la nota ὑπάτη corrisponde alla corda "più alta", mentre la παραπάτη a "quella accanto alla più alta" e così via. Cfr. E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003, p. 11.

tradizionalisti, cioè dai sostenitori dell'*éthos* musicale teorizzato da Damone, maestro e consigliere di Pericle. Costui aveva esposto le sue teorie sull'importanza della musica nell'educazione dei giovani intorno alla metà del V secolo in un discorso tenuto di fronte al consesso dell'Areopago. La sua dottrina si ispirava al concetto pitagorico secondo cui le leggi matematiche che regolano i rapporti fra i suoni sono le stesse che regolano il cosmo e l'animo umano determinandone l'armonia, cioè l'equilibrio quale risultato dell'accordo tra le parti. Secondo alcuni studiosi il concetto di armonia elaborato dai pitagorici si fonderebbe infatti sui loro studi effettuati nel campo dell'acustica<sup>10</sup>; del resto il termine deriva dal verbo ἀρμόζειν, "accordare", che appartiene originariamente al campo semantico dei cordofoni dove sta ad indicare l'"accordatura" delle note.

Damone, in virtù della concezione pitagorica, sosteneva che la musica potesse incidere sull'anima ancora plasmabile degli uomini in giovane età delineandone l'ἦθος, "carattere"; di conseguenza, riteneva che a tal fine si dovessero considerare solamente quelle melodie e quei ritmi che avrebbero potuto educare alla virtù. Non sarà stato allora un caso che Platone nel III libro della *Repubblica* abbia ripreso il pensiero damoniano prevedendo l'arte musicale quale parte integrante dell'educazione dei guardiani e dei cittadini del suo Stato Ideale. Se un certo genere musicale o una ἀρμονία può influire positivamente o negativamente sull'animo del singolo ciò può avvenire anche per l'intera collettività. A tal proposito il filosofo in *Resp.* 424c cita il giudizio di Damone riguardo il rapporto tra musica e società secondo cui non si deve mutare il modo di far musica se non si vuole correre il rischio di sovvertire le leggi dello Stato (*Resp.* 424c, rr.5-6):

οὐδαμοῦ γὰρ κινουῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὥς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι.  
mai, in verità, i τρόποι della musica subiscono dei mutamenti senza le più importanti leggi dello stato: così afferma Damone ed anch'io ne sono persuaso.

---

<sup>10</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *L'estetica antica*, in G. Cavaglià (ed.), *Storia dell'estetica I. L'estetica antica*, Torino 1979, pp. 108-115; Comotti, *La musica nella cultura...* cit., pp. 29-34.

Il discorso del nostro precettore, che attribuisce alla musica una grande responsabilità politica e sociale, era rivolto contro quei compositori che ai suoi occhi apparivano i potenziali sovvertitori dello Stato, cioè proprio contro quei ditirambografi dei quali si è appena parlato. Essi proponevano melodie complesse, ricche di modulazioni ed eseguite da strumenti modificati affinché emettessero un numero esagerato di suoni. Tutto ciò non aveva niente a che vedere con gli antichi νόμοι musicali, che apparivano composti, monotoni, dalla struttura semplice ed equilibrata rispecchiante l'armonia del cosmo e di conseguenza dell'ordine civile. Immaginiamo a questo punto lo scompiglio suscitato nel composto animo dei "damoniani" da parte di Euripide il quale, non solo accolse benevolmente le idee di questa corrente "rivoluzionaria", ma le inserì addirittura nella partitura musicale dei suoi ultimi drammi attendendo all'integrità della tragedia, il più alto ed importante veicolo dei valori tradizionali della πόλις.

L'analisi di alcune righe del nostro trattato riguardanti l'innovazione musicale ci permetterà di "origliare" le voci provenienti dall'ambiente tradizionalista e di venire a conoscenza dell'opinione dei suoi esponenti su questo insolente tragediografo.

Il nostro Anonimo, dopo aver trattato le varie armonie ed i generi musicali utilizzati nella tragedia, si sofferma per poche righe (rr. 49-56)<sup>11</sup> sugli elementi innovativi della musica di Euripide. Egli ci informa che i παλαιοί, da intendersi sia come "antichi" che come "trazionalisti", si servono di μικρά συστήματα, «piccoli sistemi di accordi», e che Euripide πρώτος πολυχορδία ἐχρήσατο, «fu il primo a servirsi della πολυχορδία»; infine spiega in breve in cosa consista questa πολυχορδία rilevando che la musica di Euripide presenta maggiori varietà e coloriture rispetto a quella dei suoi predecessori: Εὐριπίδης πολυειδέστερός ἐστι τῶν πρὸ αὐτοῦ καὶ πολυχρούστερος.

Innanzitutto rileviamo come ai μικρά συστήματα venga contrapposta la πολυχορδία. I sistemi musicali tradizionali, infatti, sono ritenuti "piccoli" dall'Anonimo perché si basano sul modello del tetracordo, cioè una successione di quattro note aventi la stessa distanza l'una dall'altra che permette di eseguire un numero molto ristretto di accordi. Gli sperimentalisti invece, utilizzando sistemi più estesi, possono disporre di un maggior numero di χορδαί, "note". Ricordiamo che sistemi musicali più complessi del tetracordo, pur

---

<sup>11</sup> Cfr. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., pp. 29-30

essendo conosciuti già in tempi molto antichi, non venivano comunque adottati dai musicisti consapevolmente, come spiega lo Ps.Plutarco (*De Mus.* 1137a, rr.6-11):

καὶ οἱ παλαιοὶ δὲ πάντες, οὐκ ἀπείρως ἔχοντες πασῶν τῶν ἁρμονιῶν, ἐνίαις ἐχρήσαντο. οὐ γὰρ ἡ ἄγνοια τῆς τοιαύτης στενοχωρίας καὶ ὀλιγοχορδίας αὐτοῖς αἰτία γεγένηται, οὐδὲ δι' ἄγνοιαν οἱ περὶ Ὀλυμποῦ καὶ Τέρπανδρον καὶ οἱ ἀκολουθήσαντες τῇ τούτων προαιρέσει περιεῖλον τὴν πολυχορδίαν τε καὶ ποικιλίαν.

tutti gli antichi, non perché non conoscevano tutte le armonie, si servirono di quelle semplici. Infatti non è l'ignoranza il motivo di questo loro uso di poche e semplici corde, né per ignoranza i seguaci di Olimpo<sup>12</sup>, sia Terpandro che i suoi successori si astennero dalla πολυχορδία e dalla varietà scegliendo l'altro tipo di armonie.

L'autore del *De Musica* in un altro passo, come abbiamo già detto, aveva presentato il citarodo Terpandro come il sistematizzatore dei νόμοι, i canti tradizionali della Grecia; tuttavia qui afferma che al musicista non era sconosciuta la πολυχορδία: ciò significa che fin dall'VIII secolo, benché volutamente evitata nei contesti musicali ufficiali, esisteva ed era conosciuta una musica ricca di note; questa πολυχορδία, allora, doveva necessariamente provenire da altri ambienti musicali come quello dell'auletica il cui strumento, come abbiamo già detto, si prestava a melodie complesse.

Della πολυχορδία parla anche Platone (*Resp.* 399c-d) in relazione all'educazione musicale dei guardiani, dalla quale Socrate ritiene che debbano essere eliminati tutti gli strumenti “a molte corde e dalle molte armonie”:

Οὐκ ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, πολυχορδίας γε οὐδὲ παναρμονίου ἡμῖν δεήσει ἐν ταῖς ᾠδαῖς τε καὶ μέλεσιν.

Οὐ μοι, ἔφη, φαίνεται.

---

<sup>12</sup> La figura di questo antico auleta si confonde tra leggenda e realtà. Le fonti associano al suo nome le più antiche melodie per αὐλός riguardo alle quali Aristosseno, il testimone più autorevole in merito, fornisce informazioni molto dettagliate. Lo Ps.Plutarco ritiene che Olimpo, originario della Frigia, avrebbe introdotto la musica auletica in Grecia mutuandola dalla sua patria; inoltre gli riconosce una funzione normalizzatrice pari a quella che Terpandro ebbe nella citarodia.

Τριγώνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων ὅσα  
πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια, δημιουργοὺς οὐ θρέψομεν.

Οὐ φαινόμεθα.

Τί δέ; αὐλοποιούς ἢ αὐλητὰς παραδέξῃ εἰς τὴν πόλιν; ἢ  
οὐ τοῦτο πολυχορδότατον, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ  
τυγχάνει ὄντα μίμημα;

Δῆλα δὴ, ἢ δ' ὄς.

Socrate – Nel canto e nella melodia – ripresi – non avremo dunque  
bisogno di molti suoni e molte armonie

Glaucione – No, mi sembra evidente – disse.

S. – E allora non manterremo fabbricanti di tritoni, di pettidi e di  
quanti tra gli strumenti sono policordi e panarmonici

G. – No, evidentemente

S. – E fabbricanti e suonatori di *aulòs*, li metterai nello stato? Non è  
forse questo lo strumento più ricco di suoni? E gli stessi strumenti  
panarmonici non ne sono un'imitazione?

G. – Sì – rispose – è chiaro

Socrate pur ritenendo che il flauto sia lo strumento per  
antonomasia della πολυχορδία, non esita a bollare come *policordici*  
alcuni strumenti a corda che imitano l'αὐλός. Le parole del filosofo  
ateniese possono essere prese a testimonianza del fatto che le  
innovazioni apportate in ambito citarodico da Laso, Frinide e Timoteo  
siano riconducibili all'ambiente auletico del ditirambo.

L'Anonimo del nostro trattato ci dice che Euripide fu il primo ad  
utilizzare la πολυχορδία. Secondo lui, infatti, la musica composta dal  
tragediografo, ispirata com'era a quella innovativa dei ditirambografi  
della metà del V secolo (che era caratterizzata dall'associazione di  
generi e armonie diverse grazie all'impiego di strumenti policordici e  
di conseguenza panarmonici), si distaccava dai tragediografi  
precedenti che, seguaci di una linea “tradizionalista”, avevano  
preferito ispirarsi agli antichi νόμοι ritenuti più consoni al contesto  
tragico.

Al termine delle considerazioni sulla πολυχορδία, l'autore del  
trattato aggiunge che il suo utilizzo ha conferito alla musica del nostro  
tragediografo un carattere πολυειδέστερος e πολυχρούστερος  
“variegato” e “multicolore”. Cosa s'intende con questa affermazione?  
L'aggettivo πολυχρούστερος, “multicolore”, sta ad indicare un tipo  
di musica che ha tante χροαί, “colorature”, cioè tante *variazioni*  
musicali. Secondo quanto affermano i trattati musicali di

Aristosseno<sup>13</sup> e Aristide Quintiliano<sup>14</sup>, le *χροαί* sono le normali variazioni di tono che caratterizzano i diversi generi musicali greci. Tuttavia la *πολυχορδία*, impiegando più note, riesce ad eseguire un numero ancora maggiore di variazioni e conferisce così alla composizione una *πολυχροία*, un carattere “dalle molte colorature”, tanto da risultare all’ascolto *πολυειδής*, “multiforme” o “variegata”, rispetto ad una di tipo tradizionale che, servendosi di un numero minimo di variazioni, appare più lineare ed omogenea.

Come si può desumere dal trattato (rr. 54-56), tale *varietas* musicale si riscontra anche nella metrica utilizzata dal tragediografo<sup>15</sup>. Ad esempio, tra i vari *metra* euripidei elencati dall’Anonimo viene citata la soluzione metrica del *προκελευσματικός*, “proceleusmatico”<sup>16</sup>, che sappiamo essere stata utilizzata da Euripide con maggiore frequenza rispetto agli altri tragediografi per sciogliere gli anapesti<sup>17</sup>. Si tratta dunque di un’innovazione che ben si addice al carattere “variegato” della musica euripidea poiché testimonia come tale carattere si traduca a livello ritmico in una grande libertà metrica. Un’interessante testimonianza di questa tendenza è costituita dal frammento di un *ὑπόρχημα*<sup>18</sup> di Pratina di Fliunte<sup>19</sup> (fr. 708, 11 ss, Page), un componimento databile alla prima metà del V secolo la cui metrica, caratterizzata dalla presenza di molti anapesti sciolti in proceleusmatico, precorre quella euripidea. Pratina, inveendo contro il suono dell’*αὐλός*, ne evocava l’effetto «nella complicata dizione e

<sup>13</sup> Discepolo di Aristotele e primo musicologo dell’età ellenistica. Le sue opere sono a fondamento di tutta la teoria musicale successiva. Alla base dei suoi *Elementa harmonica*, scritto nel quale elaborò la prima teoria dei generi musicali, vi è la convinzione che il calcolo dei rapporti numerici esistenti fra i diversi suoni non è sufficiente a spiegare i fenomeni musicali; per la percezione di tali rapporti, infatti, si rivelano indispensabili l’orecchio, l’intelletto e la memoria. Aristosseno dunque si distacca dalle teorie pitagoriche ponendo in evidenza il ruolo della percezione sensibile.

<sup>14</sup> Aristide Quintiliano, autore di datazione incerta (I-III sec. d.C.), è autore del *De Musica*, un trattato in tre libri che riprende la teoria musicale aristossenica e che risulta prezioso per la documentazione sulla “dottrina” dell’*éthos* musicale.

<sup>15</sup> Cfr. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., p.30.

<sup>16</sup> Sequenza progressiva di quattro sillabe brevi.

<sup>17</sup> Sequenza progressiva di due sillabe brevi e una sillaba lunga.

<sup>18</sup> Inno con danza e pantomima in versi cretici (il *metron* cretico è costituito dalla sequenza progressiva di due sillabe lunghe intervallate da una sillaba breve).

<sup>19</sup> Pratina, vissuto tra il VI e il V secolo a.C., è considerato l’inventore del dramma satiresco.

nelle molteplici soluzioni ritmiche dei versi in cui sono descritte queste offese»<sup>20</sup>:

φλέγε τὸν ὀλεσιαλοκάλαμον,  
λαλοβαρύοπα ἄραμελορυθμοβάταν  
θῶπα τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.  
Brucia la canna rovina-saliva,  
dalla voce grave, che procede contro ritmo e melodia,  
il cui corpo è sforacchiato dal trapano

La partitura ritmica proposta da Pratina nel suo ὑπόχημα, caratterizzata dalla sequenza di sillabe brevi grazie all'uso del proceusmatico, probabilmente accompagnava una melodia ricca di suoni e tempestata da note supplementari atta ad evocare in maniera polemica ed ironica la πολυχорδία euripidea. La menzione di questa soluzione metrica accanto ai *metra* utilizzati da Euripide nel trattato barocchiano contribuisce a rimarcare l'aspetto *policordico* e variegato della musica del tragediografo.

Tornando al frammento di Pratina, non sarà un caso che proprio l'αὐλός, lo strumento ritenuto da Platone πολυχорδότατος, cioè "il più ricco di suoni", sia considerato il responsabile di questo nuovo modo di fare musica.

Lo spazio concesso man mano alla musica auletica contribuì a potenziare la tendenza verso esecuzioni e rappresentazioni di tipo solistico, generando così il fenomeno del professionismo strumentale dal quale si sviluppò quello canoro. A tal proposito ricordiamo che, dopo Terpandro, il termine νόμος passò ad indicare il canto citarodico che veniva eseguito nelle gare di solisti virtuosi e che fu ripreso e potenziato non a caso da Timoteo con le sue undici corde: probabilmente le competizioni solistiche della citarodia si svilupparono per influsso di quelle auletiche.

Lo Ps.Plutarco afferma che Laso di Ermione innovò il suo ditirambo ispirandosi all'ampia gamma di suoni dell'αὐλός. Poiché non è possibile pensare che il citarodo abbia innovato la musica del ditirambo ispirandosi al suono di uno strumento quale l'αὐλός che è distintivo del genere stesso, il Barker ha ipotizzato che l'azione innovatrice abbia riguardato la dimensione coreutica e melodica del genere. Se per la danza si fece ricorso ad una varietà più ricca di

---

<sup>20</sup> Barker, *Euterpe. Ricerche sulla musica...* cit., pp. 57-58.

movimenti, il canto si modulò secondo un registro di toni più ampio, e la voce divenne così uno strumento vero e proprio che imitava le sfumate vibrazioni e i virtuosismi del flauto<sup>21</sup>. Ateneo (XIV, 8), che riporta il frammento di Pratina, fa notare come l'attacco del poeta fosse diretto contro il virtuosismo degli auleti che suonavano in contesti corali e come la loro musica iniziava a distrarre l'attenzione del pubblico spostandola dal coro verso i singoli esecutori; questo conferma che il processo iniziato già nel VI secolo aveva fatto sì che a metà del V secolo gli auleti godessero di grande popolarità e che la loro arte avesse oramai raggiunto un grado di perfezione e raffinatezza tale da avere il sopravvento sulla citaristica.

Proprio nel comporre ditirambi i citarodi erano liberi di mettere in mostra tutta la loro abilità di solisti attraverso l'inserimento di brani virtuosi e la sperimentazione di nuove idee che finivano col riversare sulla cetra. Non sarà un caso che Frinide si sia distinto nell'antichità per aver trasformato il νόμος terpandeo in aria virtuosistica quando, traendo ispirazione dal suono del flauto e dagli agoni auleti, arrivò ad ampliare l'estensione musicale della cetra modificandone l'accordatura con lo strobilo.

In ambito tragico, bisogna evidenziare che Euripide, con la sua πολυχорδία ispirata ai ditirambografi, riprese il virtuosismo proprio dell'esecuzione solistica dei musicisti professionisti la quale, ricordiamo, nata in ambito auletico si era estesa anche alla citarodia. È naturale che nella *performance* drammatica il fenomeno si manifestasse attraverso un rivolgimento dei ruoli: non era più il musicista ad accompagnare il coro, ma il coro ad accompagnare i virtuosismi del solista. Tale tendenza al virtuosismo musicale propria dello sperimentalismo dell'ultima età classica, sintomo di un cambiamento di gusto e di un abbandono dell'estetica musicale tradizionale vanamente tutelata da ferventi tradizionalisti quali Pratina, diverrà uno *specimen* dell'età ellenistica. Proprio il suo ὑπόρχημα è da collocare nel contesto della polemica tradizionalista e la particolare struttura metrica che lo connota costituisce una testimonianza a livello ritmico del sopravvento della musica sulla parola.

Nel nostro breve trattato troviamo tracce anche riguardo al fenomeno del virtuosismo solistico degli auleti ed al conseguente sopravvento della musica sulle parole in ambito tragico. Relativamente al primo aspetto possiamo credere all'interpretazione

---

<sup>21</sup> Cfr. Barker, *Euterpe. Ricerche sulla musica ... cit.*, pp. 55-56.

della Perusino<sup>22</sup> secondo la quale l'Anonimo (rr. 98-101)<sup>23</sup>, alluderebbe alla presenza di auleti professionisti durante la messa in scena delle rappresentazioni tragiche. A proposito del coro che nella *parodo* canta accompagnato dal suono dell'αὐλός, l'Anonimo ci informa che le musiche vengono eseguite da κράτιστοι αὐληταί, “i migliori auleti”. Secondo la filologa classica tali auleti eccellenti sono da considerarsi veri e propri “specialisti”: l'uso sistematico dell'espressione ὁ μὲν / ὁ δέ / ὁ δέ alle righe 100-101, differenzerebbe gruppi di auleti specializzati nell'uno o nell'altro genere<sup>24</sup>. Il secondo aspetto si deduce da una delle poche affermazioni di carattere *prescrittivo* fornita all'interno del trattato nella sezione che tratta della λέξις, l'“elocuzione” tragica (rr. 57-60)<sup>25</sup>. Si afferma che questa, rispetto alla melodia e al ritmo, non deve ὑποπεπτωκέναι, “rimanere subordinata”, ma deve ἐπικρατεῖν, “essere in posizione dominante” e ἐπιδέξιον εἶναι, “essere in sintonia”. Attraverso la raccomandazione di mantenere un giusto equilibrio tra musica e parole nella composizione tragica, l'Anonimo, ancor più che in altre parti del testo, riporta la voce della polemica tradizionalista. Nella tragedia greca, così come negli altri generi poetici, la musica aveva sempre svolto la funzione tradizionale di supporto al testo scritto; il suo compito, infatti, era quello di sottolineare il momento della recitazione e non di sopraffarlo procedendo secondo una linea indipendente. Le innovazioni dei ditirambografi, ampliando le capacità espressive della musica attraverso i loro virtuosismi, facevano sì che questa assumesse sempre più un carattere mimetico, cioè che finisse con l'appropriarsi di quella funzione evocativa di azioni e stati d'animo spettante tradizionalmente al testo. Questo fenomeno a livello del canto si traduce nella riduzione delle parti corali a vantaggio delle monodie, così come avviene nelle ultime

<sup>22</sup> Cfr. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., p. 90.

<sup>23</sup> Cfr. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., p. 32.

<sup>24</sup> Il Comotti invece propone un'interpretazione che tende a mettere maggiormente in rilievo la specializzazione dello strumento: non è possibile che venissero usati tre auleti contemporaneamente nelle rappresentazioni tragiche, in quanto le altre testimonianze rilevano l'impiego di un unico auleta, così è probabile che si faccia riferimento alla necessità di cambiare lo strumento. Cfr. G. Comotti, *La musica nella tragedia greca*, in L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità*, *Atti del Convegno Internazionale di Trento, 28-30 marzo 1988*, Studi e testi. Teatro VII, Firenze 1989, pp. 43-61, part. p. 50.

<sup>25</sup> Cfr. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., p. 30.

tragedie di Euripide che assumono l'aspetto di “melodrammi con arie e duetti”<sup>26</sup>.

Il carattere virtuoso della nuova musica non si limitava ad usurpare il ruolo del testo nella tragedia, ma ne modificava la struttura stessa. L'Anonimo conclude infatti la sua raccomandazione aggiungendo che τὸ λίαν ἐνδινεύεσθαι, “l'eccessivo piroettare”, non si addice alla tragedia ed alla sua dignità. A proposito della prescrizione di cui si fa portavoce l'Anonimo la Bonanno ha rilevato l'opposizione semantica tra ἐπιδέξιον, “retto” o “lineare”, ed ἐνδινεύεσθαι “piroettare” come le Cariti colte nei loro διανεύματα, “le piroette” in *Thesm.* 122; il nostro compilatore, utilizzando un termine metaforico forse mutuato dal contesto della polemica tradizionalista sviluppatasi in ambito comico, farebbe riferimento al liguaggio contorto di Agatone e di Euripide<sup>27</sup>. Interessanti a questo proposito sono alcuni esempi di metafore aristofanee con riferimento al linguaggio euripideo riportati dal Taillardt<sup>28</sup>; tra questi merita di essere riportato il *fr.* 638 nel quale Euripide è chiamato στεψίμαλλος, “attorcigliato”. La nuova musica utilizzata dal tragediografo aveva dunque ripercussioni sul testo che, di conseguenza, finiva col risultare complicato e capzioso; lo stesso componimento di Pratina si distingue per l'utilizzo volutamente esagerato di parole composte al fine di ridicolizzare proprio quel tipo di linguaggio che si vuole assolutamente dileggiare. L'importanza assegnata alla musica costringeva dunque gli autori dei testi ad adattare le parole ad una partitura musicale caratterizzata da una πολυχорδία oltremodo variegata e da ardite soluzioni metriche.

L'affermazione dell'Anonimo sulle “piroette verbali”, che sembra riecheggiare un aspetto della antica polemica sviluppatasi in ambito comico contro lo sperimentalismo musicale euripideo, può essere accostata ad un'altra relativa allo stile musicale del tragediografo: il nostro compilatore, dopo aver sostenuto che Euripide fu il primo ad usare la πολυχорδία, aggiunge che ἐκαλεῖτο ὑπὸ τῶν μουσικῶν παλαιῶν ἀνάτρητος ὁ τρόπος οὗτος τῆς μελοποιίας,

<sup>26</sup> Cfr. Comotti, *La musica nella cultura...* cit., p. 36.

<sup>27</sup> M.G. Bonanno, Rec. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., «RFIC» 123 (1995), pp. 226-232, part. p. 232.

<sup>28</sup> Cfr. J. Taillardt, *Les images d'Aristophane, Etudes de langue et de style*, Paris 1962, p. 296-297.

«questo tipo di melopea fu denominato *sforacchiato* dagli antichi musicisti».

Il passo presenta non poche difficoltà di interpretazione e divide gli studiosi che si sono interrogati su quale fosse il motivo per cui il τρόπος, “stile musicale”, di Euripide venisse denominato ἀνάτρητος dai tradizionalisti.

La Perusino<sup>29</sup> ed il Browning<sup>30</sup> non screditano l’interpretazione del Borthwick<sup>31</sup> la cui proposta di lettura di ἀνάτρητος, rispetto ad un’interpretazione più immediata che rimanda ai fori dell’αὐλός, mette in relazione l’uso di questo aggettivo con due passi della commedia antica dove si ironizza sulla nuova musica paragonando le sperimentazioni dei tragediografi ai “sentieri di formica”.

Nel primo passo preso in considerazione (*Thesm.* 95 ss.) Mnesiloco, parente di Euripide, all’ascolto del canto di Agatone, un altro tragediografo sensibile all’innovazione musicale, esclama:

Μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται;  
Sentieri di formica o cos’altro canticchia?

Secondo uno scolio relativo a questi versi, tra questa battuta e l’inizio del canto alcuni ritenevano dovesse essere appuntata la parola μινυρισμός, “gorgheggio”, per indicare l’intervento musicale dell’auleta<sup>32</sup>. Mnesiloco avrà pronunciato questa battuta in concomitanza con le prime note del flauto che alle sue orecchie dovevano risultare oltremodo virtuosistiche, e non sarà un caso che proprio questo strumento accompagni il canto altrettanto virtuosistico dello sperimentalista Agatone. La metafora, richiamando la tortuosità tipica dei sentieri tracciati dal loro modo di procedere nel cammino, designa i canti del tragediografo che, stando a quanto afferma lo scolio, sono λεπτά, “raffinati”, ed ἀγκύλα, “tortuosi”. Abbiamo rilevato a tal proposito come Aristofane si serva di diverse metafore che fanno riferimento alla tortuosità, alle curve ed ai cerchi per

---

<sup>29</sup> Cfr. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., pp. 67-69.

<sup>30</sup> Cfr. Browning, *A Byzantine Treatise...* cit., p. 77.

<sup>31</sup> Cfr. E. K. Borthwick, *Notes on the Plutarch De Musica and the Cheiron of Pherecrates*, «Hermes» 96 (1968), pp. 60-73.

<sup>32</sup> Si è pensato che questo tipo di annotazioni sceniche fuori testo, che sappiamo essere rare, risalirebbero all’autore stesso e non ai grammatici successivi e sarebbero cadute nel corso del tempo: cfr. C. Prato (ed.) Aristofane, *Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001, p. 166.

descrivere il linguaggio euripideo. Un simile uso metaforico da parte del nostro commediografo non riguarda solo Euripide ma è rivolto alla sperimentazione musicale intesa nel suo complesso, come testimonia il Borthwick apportando diversi esempi a sostegno della sua tesi. Ad esempio nelle *Nuvole*, al v. 333, i ditirambografi vengono chiamati κυκλίων χορῶν ἄσματοκάμπαι, cioè «contorti musicisti di cori ciclici»; più avanti, ai vv. 969 ss., il “Discorso Migliore” parlando dell’antica educazione riguardo ai discepoli del maestro di musica afferma:

εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ’ ἢ κάμψειέν τινα καμπὴν οἴας οἱ  
νῦν, τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους, ἐπετρίβετο  
τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων.

E se uno di questi si fosse atteggiato a buffone o avesse modulato qualche gorgheggio, come quelli così difficili a modularsi che fanno gli attuali seguaci di Frinide, battuto molte volte sarebbe stato annientato come uno che avesse deturpato le Muse.

Qui il verbo κάμπτω, che nel significato originario indica l’atto di piegare e di incurvare, deve intendersi come espressione tecnica dell’ambito musicale e deve essere reso con il significato di “gorgheggiare”, ovvero sia “modulare” variamente la voce. In *Thesm.* 53 si dice che Agatone κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν, “modula nuove volute di versi”. Secondo il Borthwick la metafora dei sentieri di formica è dunque strettamente legata a quella della tortuosità nella sua funzione di polemizzare contro il virtuosismo del canto e della musica dei tragediografi sperimentalisti.

Il secondo passo nel quale si utilizza la metafora mutuata dal mondo delle formiche è costituito dalla parte finale del frammento del *Chirone*; qui Musica accusa Timoteo come colui che più di tutti l’avrebbe danneggiata facendo leva su ἐκτραπέλους μυρμηκίας, “stravaganti formicai”. Si noterà che in questo caso l’espressione designa i formicai, cioè i fori scavati nel terreno dalle formiche, e non il sentiero da queste tracciato. Tuttavia, ancora secondo il Borthwick, un epigramma trådito dall’*Anthologia Palatina* indurrebbe a pensare che i sentieri di formica designanti metaforicamente i canti di Agatone siano da identificare con le gallerie tortuose dei formicai. Nell’epigramma la testa di un certo Apollofane viene paragonata ad un κόσκινον, un “setaccio”, o alle parti inferiori di σητοκόπα βυβλάρια, “libretti rosicchiati dalle tarme”, i buchi dei quali sono

simili ai “fori dritti ed obliqui delle formiche” ed alle “lettere frigie e lidie dei lirici” (XI. 78, 3-4):

ὄντως μυρμηκῶν τρυπήματα λοξὰ καὶ ὀρθὰ  
γράμματα τῶν λυρικῶν Λύδια καὶ Φρύγια.

Lo studioso ritiene che λοξὰ e ὀρθὰ si riferiscano non solo ai τρυπήματα, ma anche ai γράμματα, cioè alla notazione musicale delle armonie orientali trascritta in senso obliquo e retto. Secondo questa interpretazione le armonie lidia e frigia verrebbero accostate metaforicamente ai formicai. Il carattere sinuoso della musica orientale, che sappiamo tra l'altro essere veicolata dal flauto ed avversata dai tradizionalisti, verrebbe qui implicitamente paragonato a μυρμηκῶν τρυπήματα “fori di formiche”, cioè alle loro gallerie sotterranee; infatti la trascrizione delle note di tale musica, a loro volta metafora del suono, condivide con i formicai la caratteristica di essere tracciata allo stesso tempo in maniera dritta ed obliqua, cioè di non seguire una direzione lineare ma di mutarla in continuazione.

Sempre secondo il Borthwick<sup>33</sup> la conferma che i sentieri di formica non siano altro che i formicai ci è fornita proprio dal trattato barociano dove l'aggettivo ἀνάτρητος riferito al τρόπος di Euripide e da tradursi come “sforacchiato”, costituirebbe il residuo di un'immagine metaforica comica ispirata al mondo delle formiche delle quali richiama i fori scavati nel terreno. Ciò risulta ancor più convincente per il nostro studioso in quanto lo stesso termine, ma nella forma di sostantivo ἀνατρήσεις, ricorre in un passo di un'operetta di Plutarco, il *De sollertia animalium*, dove l'autore descrive le gallerie dei formicai (968b) difficili a percorrersi a causa delle loro καμπαί, “curve” e στρεβλότητα, “tortuosità”<sup>34</sup>:

λέγουσι δ' οὖν οὐκ εὐθεῖαν εἶναι τὴν ἀπὸ τῆς ὀπῆς κάθοδον οὐδ' εὐπόρον ἄλλω θηρίω διεξελεθῆν, ἀλλὰ καμπαῖς καὶ στρεβλότησι

---

<sup>33</sup> Cfr. Borthwick, *Notes on the Plutarch...* cit., p. 70.

<sup>34</sup> Secondo Borthwick, *Notes on the Plutarch...* cit., p. 70-71, il passo di Plutarco sarebbe costruito, tra l'altro, su una serie complessa di allusioni musicali dal momento che i termini utilizzati sono desunti dallo specifico vocabolario della “musica” del mondo antico; in particolare l'aggettivo κεκλασμένος ricorre nel *De Musica* (1138c) quando si dice che gli antichi non per ignoranza, ma per scelta si astenero dai canti snervati: δῆλον οὖν ὅτι οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν, ἀλλὰ διὰ προαίρεσιν ἀπέιχοντο τῶν κεκλασμένων μελῶν.

κεκλασμένας ὑποπορεύσεις καί ἀνατρήσεις ἐχούσαις εἰς τρεῖς κοιλότητος ἀποτελετώσαν.

dicono che la discesa a partire dal foro (di entrata) non sia dritta, né facile da percorrere per un altro animale, ma che con curve e giri tortuosi che presentano gallerie e fori deviati termini in tre cavità.

A tal proposito sono interessanti le parole della Bonanno nella sua recensione alla Perusino, che ritiene non sia del tutto convincente la citazione dei due passi comici a sostegno dell'interpretazione di ἀνάτρητος come “sforacchiato”: “malgrado l'impressione suscitata da Aristofane e Ferecrate, sarà comunque da osservare che la metafora comica insiste sulla tortuosità e non sulla foratura dei formicai ... Il nostro ἀνάτρητος testimonierebbe, a ben vedere, un inedito quanto isolato uso metaforico”<sup>35</sup>. Dal canto nostro aggiungiamo, infine, che la stessa interpretazione dell'epigramma di Lucilio elaborata dal Borthwick, sebbene si riveli funzionale all'accostamento tra formicai e musica, finisca per mettere in rilievo la caratteristica della tortuosità: le “lettere frigie e lidie” sarebbero infatti assimilate ai fori in quanto “oblique e dritte”, cioè in quanto “tortuose”. L'aggettivo sembra non aver nulla a che vedere con la metafora dei cosiddetti “sentieri di formiche” che si è sviluppata in ambito comico; non è detto infatti che il suo significato di “sforacchiato”, poiché i formicai sono sforacchiati oltre che tortuosi, debba derivare necessariamente da tale ambito. La questione necessita di essere nuovamente analizzata. Anziché fossilizzarsi sulla polemica dei comici, converrà piuttosto considerare un altro genere di fori e tornare a porre in relazione il nostro ἀνάτρητος con quella serie di composti in -τρητος già ricordati da Browning ed impiegati come denominazioni tecnico-specialistiche in riferimento ai buchi dell'αὐλός. A questo scopo si è voluto effettuare una prima indagine sui diversi usi dei composti in -τρητος nominati dallo studioso. Verrebbe da pensare infatti che il significato di ἀνάτρητος sia più vicino alle ἀνάτρητοι ἐμβάδες, «scarpe bucherellate», di Sinesio nell'*Epist.* 54 piuttosto che alla foratura dei formicai.

Ad esempio πολύτρητος, l'aggettivo che ha il maggior numero di attestazioni, è riferito agli σπόγγοι, “spugne”, in alcuni passi formulari dell'Odissea che descrivono la preparazione del banchetto (I, 111; XX, 151): secondo gli scolii ai passi (*Scholia in Odysseam* 1,

---

<sup>35</sup> Cfr. Bonanno, Rec. Perusino, Anonimo (Psello?), *La tragedia greca...* cit., p. 232.

1-309) questa sorta di epiteto attribuito alle spugne indica che queste “hanno molti buchi” o ancora che sono “bucate da tutte le parti”. In questo senso l’aggettivo indica in altri autori la superficie “bucherellata” degli oggetti cui si riferisce: in Aristofane πολύτρητα sono le ῥακή, cioè i “cenci” dei poveri (*Ach.* 435), oppure in Nonno πολύτρητον è il δίκτυον, la “rete”, o il σίμβλον, l’“alveare” (*Dion.* V 242; XIV 421). In questi casi l’aggettivo sembrerebbe dunque indicare una foratura i cui buchi sulla superficie dell’oggetto, oltre ad essere numerosi, sono distribuiti in maniera casuale come per esempio quelli del legno parlato dei mobili.

Tenendo a mente questa accezione del composto, passiamo ora ai composti εὐθύτρητος, παράτρητος ed ὑπότρητος, per i quali riscontriamo invece un uso esclusivamente tecnico-specialistico relativo alle sfere della musica e della medicina. Ad esempio, εὐθύτρητος è attestato unicamente in diversi passi di Oribasio e Galeno, cioè in testi di argomento medico, riferito ad oggetti come l’αὐλίσκος, “canaletto”, καθετήρ, “catetere”, e κλυστήριον, “clistere” ed indica il lato di foratura della superficie di questi strumenti: in Oribasio (*Coll. medicae* VII 24.62.2) si parla infatti di αὐλίσκοι εὐθύτρητοι, cioè “forati per dritto” accanto a quelli παράτρητοι, “forati di lato”.

Nelle testimonianze di argomento musicale i composti πολύτρητος, παράτρητος e ὑπότρητος attribuiti all’αὐλός sono intesi come sue specificazioni tecniche e stanno a dimostrare l’alto livello di perfezionamento raggiunto dallo strumento nell’antichità grazie all’aumento dei fori. Bisogna considerare, infatti, che non soltanto la cetra fu sottoposta a numerose modifiche volte ad adattarla all’esecuzione di melodie complesse ad imitazione del flauto, ma che lo stesso flauto fu oggetto di continue trasformazioni strutturali che ne potenziarono la versatilità. Polluce (*Onom.* 4, 81) ci dà notizia di un certo Diodoro di Tebe il quale avrebbe aumentato gli originari quattro fori dell’αὐλός<sup>36</sup>:

---

<sup>36</sup> Precisiamo che quello di cui si sta parlando è il doppio αὐλός, il più comune e diffuso dei fiati, cioè quello con due canne aventi ciascuna quattro fori; il vero e proprio αὐλός, caratterizzato dal fatto di avere bisogno di un’ancia per potere essere suonato, è paragonabile a un oboe e non al nostro flauto. Cfr. Comotti, *La musica nella tragedia...* cit., p. 72.

καὶ τέως μὲν τέτταρα τρυπήματα εἶχεν ὁ αὐλός· πολύτρητον δ' αὐτὸν ἐποίησε Διόδωρος ὁ Θηβαῖος, πλαγίας ἀνοίξας τῶ πνεύματι τὰς ὁδοὺς.

e certamente il flauto aveva quattro fori; Diodoro di Tebe lo rese multiforato aprendo all'aria strade trasversali.

Ateneo inoltre ci racconta che Pronomo, anch'egli di Tebe e maestro di Alcibiade, riuscì per primo ad eseguire tutte le armonie su questo strumento a differenza degli auleti suoi predecessori che si limitavano a suonare un'unica armonia: il musico dovette aumentare ulteriormente il numero di fori sul flauto e dotarlo di chiavi che li chiudessero in modo da variare la accordatura a seconda delle esigenze di esecuzione, compiendo così un ulteriore passo avanti verso la sua specializzazione (*Deipn.* 631e).

Tornando ora a Polluce, sappiamo che egli elaborò nel suo trattato un elenco di αὐλοί, ciascuno dei quali possedeva una particolare accordatura adatta alla forma di esecuzione corale che era tenuto ad accompagnare. Tale nomenclatura relativa al numero ed alla posizione dei fori sullo strumento, è solo una delle tante che conosciamo per quanto riguarda il flauto; ne esistono altre, desunte dallo stesso Polluce e dalla trattatistica musicale antica, che classificano lo strumento a seconda della forma, dell'altezza dei toni, della lunghezza, del materiale usato etc. Tuttavia, in questa sede, ci soffermeremo sulla terminologia riguardante la foratura che risulta di maggior interesse per la nostra indagine.

Il composto πολύτρητος, stando a quanto afferma Polluce, costituisce un termine appartenente alla suddetta nomenclatura che, in forza di una valenza generica, è utilizzato per indicare qualsiasi flauto di tipo innovativo rispetto a quello tradizionale a due canne; un uso simile è attestato anche in Nonno il quale, descrivendo la follia degli Indiani sotto l'effetto del vino durante la fase finale della battaglia sul lago Astacide, ci parla di uno che danza al suono di un αὐλός πολύτρητος, mentre un altro suona il flauto a due canne migdono (*Dion.* XV, 56-59). Oltre a questa, esistono ulteriori specificazioni e sottoclassificazioni del “nuovo” αὐλός a seconda della posizione che i fori assumono sullo strumento e la relativa specialità.

Polluce, descrivendo i vari αὐλήματα, “melodie per flauto”, ci informa che i παράτρητοι, i flauti “forati lateralmente”, θρήνοις ἤρμοττον, ὅξυ καὶ νωθές πνέοντες, «erano adatti ai *thrènoi*, poiché emettevano un suono acuto e rilassato». Questo composto potrebbe

allora indicare il termine tecnico attraverso cui viene designato il flauto “multiforato” di Diodoro di Tebe che, ricordiamo, «aveva aperto all’aria strade trasversali»; infatti, è possibile ipotizzare che l’auleta tebano avesse applicato dei fori laterali alla canna al fine di ottenere tonalità di suono differenti. Tale interpretazione rimane una semplice ipotesi, tuttavia l’occorrenza del composto testimonia l’esistenza di flauti la cui foratura laterale permette loro di eseguire melodie dalla tonalità acuta tipica dei lamenti. L’elenco termina con gli ὑπότρητοι, i flauti «con i fori nella parte inferiore» che l’autore assegna ἐπὶ τοῖς νόμοις τοῖς αὐλητικοῖς, «ai *nòmoi* auletici». Gli ὑπότρητοι sono nominati anche da Ateneo nei *Deipnosofisti* (4, 176f): si è rilevato come con questa accezione l’autore potrebbe voler indicare i flauti bucati nella parte inferiore della canna oppure con un foro sottostante per il pollice, al fine di ampliare di una ottava all’acuto le possibilità dello strumento<sup>37</sup>. Se ciò fosse vero, un simile artificio tecnico giustificherebbe così l’utilizzo dello strumento per νόμοι auletici di cui parla Polluce, cioè per i componimenti, simili a quelli citarodici, eseguiti da auleti solisti per i quali risultava necessario il miglioramento delle possibilità esecutive dello strumento al fine di ottenere tonalità acute. Non bisogna dimenticare, infatti, che il flauto veniva avversato dai tradizionalisti non solo perché eseguisse più note, ma anche perché queste note appartenevano a scale acute che non si addicevano alla tonalità grave della musica tipica della tragedia. Lo Ps.Plutarco afferma, infatti, che l’armonia dorica era quella utilizzata tradizionalmente dalla tragedia per il suo carattere nobile e grave (*De mus.* 1136d ss.).

Relativamente al già ricordato πολύτρητος, c’è da dire che la testimonianza più interessante ci viene offerta dall’Anonimo dei *Prolegomena philosophiae Platonicae* datati al VI sec. d.C. (XIV, 11 ss.). Qui l’autore nota come Platone pur avversando in generale le strutture che risultano complesse, abbia scelto tuttavia la forma elaborata del dialogo per i suoi scritti. Il passo si rivela prezioso in quanto, tra gli esempi di strutture complesse criticate dal filosofo, viene citata prima fra tutte l’arte auletica che «si serve di svariati e multiforati strumenti»:

---

<sup>37</sup> Cfr. L. Canfora (ed.), Ateneo, *I Deipnosofisti*, voll. 4, Salerno 2001, I, p. 442, n. 3.

ἀμέλει τὴν αὐλητικὴν διαβάλλει (sc. Platone) ὡς διαφοροῖς καὶ πολυτρήτοις ὄργανοις χρωμένῃν, καὶ τὴν κιταριστικὴν ὡς διαφοροῖς χορδαῖς.

(Platone) si scaglia per esempio contro l'arte auletica, dal momento che essa si serve di svariati e multiforati strumenti, e contro la citaristica per l'uso di svariate corde.

Queste poche righe costituiscono un'attestazione del composto πολύτρητος attribuito all'αὐλός nell'ambito della polemica contro la sperimentazione musicale. Benché si parli di ὄργανον, “strumento musicale, è ovvio che questo debba essere identificato proprio con l'αὐλός dal momento che l'anonimo commentatore sta facendo riferimento al famoso passo precedentemente citato della *Repubblica*. L'ὄργανον πολύτρητον nominato nei *Prolegomena* corrisponde all'αὐλός πολυχορδότητος di Platone; infatti, proprio in quanto “multiforato”, esso può essere anche definito “dai molti suoni” dal momento che acquisisce la capacità di eseguire più note per mezzo di un maggior numero di fori. La stessa corrispondenza si può rilevare all'interno del trattato fra la πολυχορδία utilizzata da Euripide ed il τρόπος ἀνάτρητος che ne deriva. Nel nostro trattato, infatti, il τρόπος euripideo potrebbe allora essere stato soprannominato ironicamente ἀνάτρητος, “bucherellato”, con allusione alla foratura dell'αὐλός πολύτρητος. Avrebbe ragione allora il Borthwick quando afferma che in ἀνάτρητος si potrebbe intravedere il residuo di una polemica sviluppata in ambito comico contro la sperimentazione musicale; tuttavia, l'uso di questo aggettivo all'interno del trattato sembrerebbe mettere in luce un aspetto nuovo di questa polemica rispetto a quello relativo alla metafora della tortuosità, della quale si è detto.

A questo punto risulta ancora più convincente l'ipotesi che l'aggettivo utilizzato dal nostro Anonimo sia mutuato dal mondo degli strumenti a fiato piuttosto che da quello dei formicai. Sembra difficile, infatti, che tale composto possa prescindere da un uso tecnico, non attestato per ἀνά- ma ben documentato per altri composti, relativo alla perforazione dello strumento. Insomma, si potrebbe pensare, sulla base di quanto afferma il compilatore e malgrado non ci sia pervenuta la fonte alla quale questi potrebbe avere attinto, che i musicisti tradizionalisti sollevano prendersi gioco dell'innovativo stile musicale di Euripide servendosi di un'originale deformazione comica del

termine tecnico πολύτρητος per mezzo del quale i trattatisti distinguevano il nuovo flauto da quello a doppia canna; è possibile che la preposizione ανά- abbia nel composto una funzione iterativa e che voglia conferire a questo il significato di “più e più volte bucato”, “ripetutamente bucato”. Se pensiamo alle occorrenze citate appartenenti ad ambiti differenti da quello tecnico-musicale ed al materiale di cui era fatto l’αύλος, il legno o la canna, il composto potrebbe far pensare alla tarlatura dei mobili. Inteso in questo senso, l’aggettivo assumerebbe allora un significato simile a quello che πεπλασμένος assume nella testimonianza di Pratina, dove si dice che lo strumento ha il corpo “sforacchiato dal trapano”. In altre parole, ανάτρητος, ricalcando la morfologia di πολύτρητος, ricalcherebbe comicamente la funzione di quest’ultimo nella terminologia musicale: se πολύτρητος indica la multiforatura dei nuovi flauti senza specificare la disposizione dei fori, ανάτρητος, col mantenere la valenza generica del primo, sembrerebbe insistere sul fatto che la canna del povero flauto sia stata ridotta come la gamba parlata di un vecchio tavolo a causa della continua e casuale perforazione eseguita dagli auleti sui diversi lati della canna.

Tornando ad Euripide, l’attribuzione dell’aggettivo allo stile musicale del tragediografo potrebbe far riferimento alla “tortuosità” delle melodie soltanto indirettamente, cioè per via del fatto che questo tipo di musica è ottenuta attraverso il ricorso all’artificio tecnico della “multiperforazione”. Riguardo a ciò potrebbero risultare una testimonianza interessante, l’unica che lega i due aspetti, alcuni versi degli *Oracula Sibyllina* (VIII, vv.115-116) nei quali si parla di un αύλος πολύτρητος ... σκολιοῦ σύριγμα φέρων μίμημα δράκοντος, «che emette un sibilo, imitazione di un serpente tortuoso»: il flauto, attraverso i suoi numerosi buchi dai quali vengono emesse svariate note, produce una melodia caratterizzata da virtuosismi, cioè una melodia che all’orecchio sembra procedere non con andamento lineare ma sinuoso. Il trattato barocciano non presenta però alcuna traccia che possa solo far pensare che in ανάτρητος debba essere individuato sia l’aspetto della foratura che della tortuosità in riferimento ai formicai.

In conclusione, se volessimo immaginare la scena di un’antica commedia, anziché assistere ad un Euripide perduto nei meandri di un “tortuoso” formicaio preferiremmo vedere un Euripide inseguito da terribili auleti che, colti da *anatretomania*, minacciano di “traforare” con un punteruolo i rotoli di tutti i suoi spartiti scambiandoli per flauti.

