

SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

MEMORIE

DELLA REALE ACCADEMIA

DI

ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME III.

1918



NAPOLI

ACHILLE CIMMARUTA — COSTANTINOPOLI 84

Tipografo della R. Università e della R. Accademia di Archeologia,
Lettere e Belle Arti

1918

SIKINNIS

STORIA DI UN' ANTICA DANZA

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DAI

DOTT. VINCENZO FESTA



I.

La nostra conoscenza delle danze greche è fondata su due generi di testimonianze: letterarie e monumentali. E poichè le numerose rappresentazioni artistiche non possono sempre intendersi rettamente se non alla luce delle testimonianze letterarie, come primo problema si presenta la critica e la valutazione di queste ultime.

Come è noto, la maggior copia di indicazioni relative alle antiche danze ci è stata tramandata da Polluce nel suo *Onomastico* (IV 99 sgg.) e da Ateneo (XIV 629 sgg.).

L'opinione comune, dopo gli studi del Bapp (1) e del Rohde (2), ammette che la fonte di questi due autori sia la medesima; ma un esame attento e minuto conduce alla conclusione opposta, non solo, anzi rileva in Ateneo stesso le tracce di varie fonti.

Cominciamo da quest'ultimo, la cui trattazione è più organica, e, per certi caratteri, più interessante.

Già alcuni capitoli prima (XIV 618 c), attingendo da Tryphon (ὡς φησι Τρύφων ἐν δευτέρῳ Ὀνομασιῶν), egli enumera le musiche auliche che accompagnavano le varie danze:

- | | |
|----------------|------------------------------|
| 1. κῶμος | 8. πολεμικόν |
| 2. βουκολισμός | 9. ἡδύκωμος |
| 3. γύγγρας | 10. σικινοτύρβη |
| 4. τετράκωμος | 11. θυροκοπικόν, κρουσίθυρον |
| 5. ἐπίφαλλος | 12. κνισμός |
| 6. χορεῖος | 13. μῦθων. |
| 7. καλλίνικος | |

(1) C. BAPP—*De fontibus quibus Athenaeus in rebus musicis lyricisque enarrandis usus sit*, Leipzig. Studien, vol. VIII, 1885.

(2) E. ROHDE—*De Julii Pollucis in apparatu scenico enarrando fontibus*, Lipsiae 1870, pag. 39 sgg.

Dopo una lunga digressione, viene a parlare delle danze, che divide in cinque categorie, partendo da caratteri in parte ritmici: danze tranquille (τὰ στασιμώτερα [sc. εἶδη], 629 d); violente (πυκνότερα, id.); semplici (τὴν ὄρχησιν ἀπλουστέραν ἔχοντα, id.); furiose (μανιώδεις [ὄρχήσεις], e); giucose (γελοῖαι, f).

Nei primi tre gruppi egli racchiude otto danze, che a me pare debbano dividersi in questo modo:

στασιμώτερα :	1) δάκτυλοι
	2) ἱαμβική
	3) μολοσσική ἐμμέλεια
πυκνότερα :	1) κόρδαξ
	2) σίκινις περσική
ὄρχ. ἀπλουστέραν. ἔχ. :	1) φρύγιος νιβτισμός
	2) θράκιος κολαβρισμός
	3) τελεσιὰς (μακεδονική).

Il Kaibel fa della σίκινις e della περσική due danze distinte; io credo che i due termini debbano andare uniti, non solo perchè la maggior parte di queste danze sono accompagnate da un nome etnico, ma perchè la credenza che la Sikinnis fosse una danza persiana o in qualche modo collegata con questo popolo, la troviamo, ad esempio, in una notizia tramandataci dall' *Etim. Mag.* 712, 57, dove inventore ne è detto Sikanos, servo di Temistocle e che aiutò i Persiani a vincere (1), e in *Ateneo* stesso (XIV 630 b), dove l'inventore è chiamato antonomasticamente barbaro (Σίκιννόν τινα βάρβαρον).

A questi tre gruppi seguono otto danze di carattere furioso:

μανιώδεις :	1) κερνοφόρος	5) Χιτωνέας Ἀρτέμιδος ὄρχησις
	2) μογγάς	6) Ἴωνική
	3) θερμκυστρίς	7) ἀγγελική
	4) ἀνθεμα	8) κόσμου ἐκπύρωσις.

Quindi vengono undici danze di carattere giocoso:

γελοῖαι :	1) Ἴγδις	7) λέων
	2) μακτρισιμός	8) ἀλφίτων ἔκχυσις
	3) ἀπόκινος	9) χρεῶν ἀποκοπή
	4) σοβάς	10) στοιχεῖα
	5) μορφασμός	11) πυρρίχη.
	6) γλαύξ	

Fino a questo punto la enumerazione di *Ateneo* ci si presenta come un tutto organico: le varie danze, senza distinzione di culti o di caratteri intrinseci, sono ordinate

(1) *ERODOTO*, VIII, 75; *PLUTARCO*, *Themist.* 12, 3.

e disposte in modo da rivelare chiaramente che per esse Ateneo si è servito di una sola fonte.

Segue quindi un gruppo di due danze, *κελευστός*, *πινυκίς*, il quale è designato con l'espressione *μετ' αὐλῶν*: dunque danze auletiche, le quali però non sono ricordate nell'elenco dato precedentemente, desunto da Tryphon. — L'ordine vien ripreso con l'enumerazione di quattordici schemi o figure (269 f):

σχήματα:	1) ξιφισμός	8) χεῖρ καταπρηγής
	2) καλαθίσκος	9) χεῖρ σιμή
	3) καλλαβίδες	10) εἰπεδισμός
	4) σκώψ, σκώπευμα	11) ξύλου παράλγψις
	5) θερμαστρίς	12) ἐπαγωνισμός
	6) ἑκατερίδες	13) καλαθίσκος
	7) σκοπίς	14) στρέβιλος.

Enumerate le varie danze e i vari schemi, la trattazione parrebbe chiusa; invece Ateneo ritorna ancora su due danze, che già ha ricordato: la *τελειάς*, di cui rileva il carattere guerresco e l'origine da un personaggio omonimo, citando come sua fonte Hippagoras, e la *σίκινις*, alla quale consacra un lungo brano, in cui ricorrono i nomi di Aristocles, Aristoxenos e Scamon.

A questo punto (630 d) egli incomincia una nuova trattazione delle danze, seguendo un principio diverso dal precedente, cioè tenendo conto dei generi letterari. Divide quindi le danze in α) sceniche, β) liriche:

- α) τῆς σικινικῆς ποιήσεως ὀρχήσεις: 1) τραγική
2) κωμική
3) σατυρική
- β) τῆς λυρικῆς ποιήσεως (ὀρχήσεις): 1) πυρρίχη
2) γυμνοπαιδική
3) ὑπορχηματική.

Alle tre danze del secondo gruppo aggiunge un breve commento, il quale però abbraccia, nella sua sobrietà, anche le tre del primo gruppo: della pirrica nota il carattere militare e la somiglianza con la Sikinnis, della gimnopedica il carattere grave e dignitoso e la somiglianza con l'emmeleia, dell'iporchematica il carattere allegro e la somiglianza con il kordax. Immediatamente dopo, egli dedica tre lunghi brani alla loro illustrazione: uno alla pirrica, un altro alla gimnopedica, il terzo all'iporchematica, facendo capo per tutti e tre all'autorità di Aristoxenos.

Questa è la complessa trattazione di Ateneo, nella quale si scorge subito l'esistenza di vari strati o nuclei. È necessario quindi esaminarla attentamente nei suoi vari punti.

Appare innanzi tutto chiaro che i cinque primi gruppi di danze [A] appartengono ad una fonte diversa da quella a cui appartengono gli ultimi due gruppi [B] (danze sceniche, liriche): ciò risulta dal diverso modo o criterio con cui le danze stesse sono ordinate, le une rispetto ad un carattere ritmico (in A), le altre rispetto ad un carattere

letterario (in B). Inoltre le danze della tragedia (Emmeleia), della commedia (Kordax), del dramma satirico (Sikinnis) e la pirrica erano già state nominate o classificate nella prima parte della trattazione; se quindi la fonte di A e B fosse la stessa, non si capirebbe questa ripetizione, secondo un principio diverso. D'altra parte la pirrica che in A è classificata fra le danze giocose, in B è considerata come danza seria e guerriera. Si aggiunga il modo con cui in Ateneo sono disposte le due trattazioni, come due capitoli di due diversi libri, ed apparirà ancora più chiaro che la fonte di A è diversa da quella di B.

La seconda considerazione che risulta dallo studio circa il modo onde le varie danze sono ordinate in Ateneo, riguarda la somiglianza del lungo brano dedicato alla Sikinnis (630 b) con quelli dedicati alla pirrica, alla gimnopedica, e all'iporchematica, alla fine dell'intera trattazione (630 sgg.). Il brano relativo alla Sikinnis è fuor di posto ed appare isolato; noi ci aspetteremmo di trovarlo là dove è citata e classificata la Sikinnis, cioè fra gli εἶδη πυκνότερα e non quando il capitolo relativo alle danze e agli schemi è già chiuso. Inoltre in quel lungo brano Ateneo considera la Sikinnis come σατυρική ὄρχησις (così come farà in B) e non già come ὄρχησις πυκνότερα, e l'accompagna con molte spiegazioni, come non fa per nessuna danza precedentemente citata. La conclusione più logica è che il brano relativo alla Sikinnis derivi da una fonte diversa da A. — I tre brani relativi alla pirrica, alla gimnopedica e all'iporchematica, ordinati secondo lo stesso principio di B, devono derivare da una medesima fonte. Ora è notevole la somiglianza fra essi e la trattazione della Sikinnis, somiglianza non solo nel posto che occupano rispetto all'intera trattazione, ma nel fatto che in ambedue i casi troviamo la citazione dell'autorità di Aristoxenos ed alcune particolarità, quali la cura di far sapere l'origine, l'appartenenza etnica, il carattere della danza e di citar le fonti delle varie notizie. Io credo dunque che il brano relativo alla Sikinnis derivi dalla stessa fonte da cui derivano quelli relativi alle tre danze liriche, che questa fonte sia diversa da A e risalga ad Aristoxenos.

Ancora più difficile è la quistione relativa alla τελεσις; e alle due danze auliche κελουστός, πινακίς. Della τελεσις; Ateneo ha già parlato in 629 d; anzi, notata l'appartenenza etnica macedonica, cita, da Marsyas (ἐν τῷ πρώτῳ Μκεδονικῶν), l'opinione, secondo la quale per mezzo di essa fu ucciso Alessandro, fratello di Filippo. Perché dunque egli non dice quello che dirà in 630 a, che cioè è una danza guerriera e che inventore ne fu un Telesias, e che la fonte di tale notizia è Hippagoras (ἐν τῷ πρώτῳ περὶ τῆς Καρχηδονίων πολιτείας)? La risposta più logica è che nella fonte da cui egli ha attinto i nomi delle danze divise in cinque categorie [A], tale notizia non esistesse, e che egli l'abbia aggiunta dopo, come una notizia isolata, attingendo da un'altra fonte.

In quanto alle due danze auliche κελουστός e πινακίς, è da notare che esse non sono ricordate nell'elenco di Tryphon. Per il Bapp ciò non costituisce alcun ostacolo, quantunque egli creda che Tryphon sia stato la fonte comune di Polluce e di Ateneo e che in essa i nomi comuni alle danze e alle musiche auliche fossero citati due volte. Ma allora, secondo questa opinione, i due nomi dovrebbero essere citati anche nell'elenco delle musiche auliche: e poichè ciò non è, non può senz'altro affermarsi che Ateneo abbia ricavato le notizie riguardanti queste due danze da Tryphon. D'altra parte, ha voluto egli con esse formare una categoria a parte da aggiungere alle cinque già

enumerate? Io non lo credo; innanzi tutto perchè il criterio di classificazione è diverso. Ci aspetteremmo: danze citarediche, auletiche, e non già: danze tranquille, violente... auletiche. Inoltre anche perchè, parlando della *Χιτωνίας Ἀρτέμιδος ὄρχησις* ha notato il suo carattere auletico, ma non le ha riservato un posto speciale per una tale categoria. D'altra parte alcune delle danze ricordate nei cinque gruppi sono danze auletiche, ad esempio la pirrica e la Sikinnis, che sui monumenti vediamo eseguite appunto al suono del flauto; se quindi il gruppo *μετ' αὐλῶν* (629 f) appartenesse alla stessa fonte degli altri cinque gruppi, vi dovrebbero esser citate anche quelle danze che, essendo auletiche, sono state ricordate nei gruppi precedenti.

Riassumiamo: in Ateneo la trattazione delle varie danze appare costituita da due nuclei distinti: uno [A] comprendente cinque gruppi di danze e la serie degli schemi (le danze ordinate secondo caratteri in parte ritmici); l'altro [B] comprendente le danze divise in due serie: danze sceniche, danze liriche. Queste ultime sono accompagnate dal loro commento; il commento delle altre tre manca, ad eccezione di quello relativo alla Sikinnis, il quale è spostato e messo alla fine di A. Fra questi due nuclei principali abbiamo il gruppo delle due danze auletiche, il quale doveva appartenere ad una fonte in cui le danze fossero ordinate secondo un principio musicale, e la notizia relativa alla *τελειάς*, la quale potrebbe verosimilmente appartenere a B ed essere stata spostata insieme con la trattazione della Sikinnis.

Esaminiamo ora partitamente questi diversi gruppi. Il nucleo B risale, attraverso varie elaborazioni, ad Aristoxenos. Ciò è dimostrato da un frammento di questo autore, dal quale apprendiamo che egli ἐν τῷ περὶ τῆς τραγικῆς ὄρχησεως aveva diviso le danze rispetto al loro carattere letterario: ἦν δὲ τὸ μὲν εἶδος τῆς τραγικῆς ἢ καλουμένη ἑμμέλεια, καθάπερ τῆς σατυρικῆς ἢ καλουμένη σίκιννις, τῆς δὲ κωμικῆς ἢ καλουμένη κόρδαξ (FHG. II 283-84). Questa più antica distinzione di Aristoxenos, attraverso altri autori, che non sempre è facile determinare, è conservata dalla maggior parte dei lessicografi e grammatici (1).

In modo più completo la troviamo in Ateneo (loc. cit.), in Polluce (IV 99) e presso lo Schol. Arist. *Nub.* 540:

Ateneo XIV 630 d
 τρεῖς δ' εἶσι τῆς σκηρικῆς ποιή-
 σεως ὄρχησις, τραγική, κωμι-
 κή, σατυρική.

Polluce IV 99
 εἶδη δ' ὄρχημάτων, ἑμμέλεια τρα-
 γική, κόρδακες κωμικαί, σίκιννις
 σατυρική.

Schol. Arist. *Nub.* 540
 τρία εἶδη ὄρχησεως, ἑμμέλεια
 μὲν τραγική, σίκιννις σατυρική,
 κόρδαξ κωμική.

Vari altri passi del nucleo B rivelano la loro dipendenza da Aristoxenos. Parlando della Sikinnis (630 d), Ateneo cita l'autorità di lui a proposito dell'origine cretese di questa danza; così egli cita lo stesso autore per l'origine laconica della pirrica. E più giù nomina ancora Aristoxenos a proposito della gimnopedica, per farci sapere che se-

(1) ET. MAG. 712, 54; AMMON. 83 κόρδαξ; FO-
 ZIO 508, 8; 511, 13 σίκιννις; SCH. DEM. OLYNT. II, 23;

SUIDA, Πυλάδης; EUST. ad Hom. II. Σ 1167; LUCIA-
 NO, de salt. 26, 283; ATENEIO I, 20 d.

condo quell'autore, i giovani, solo dopo essersi esercitati in questa danza, passavano alla pirrica. A questa fonte originaria vanno man mano aggiungendosi altre notizie derivate da scrittori posteriori; Ateneo cita Aristocles e Scamon a proposito della Sikinnis ed aggiunge altri particolari con la voce indeterminata « si dice ». Per la pirrica cita Philochoros; per la telesias Hippagoras.

Il nucleo A, per la speciale classificazione delle danze secondo il carattere ritmico, appare subito non derivare da Aristoxenos, ma essere opera di un grammatico posteriore. La pirrica è qui inclusa fra le danze giocose, evidentemente alludendosi al carattere dionisiaco da essa assunto e di cui parla lo stesso Ateneo in B, attingendo da una fonte posteriore ad Aristoxenos. Questa stessa divisione delle danze appare poco organica: manca, ad esempio, fra le danze allegre, il *κόρδαξ*. Di autori citati troviamo Marsyas a proposito della *τελεισιὰς*; e Menippos il Cinico a proposito della *κόσμου ἐκπύρωσις*. Precedentemente però (629 c), egli a proposito dell' *ἀπόκλιος* aveva citato varie autorità: *τὴν δ' ἀπόκλιον καλουμένην ὄρχησιν, ἣς μνημονεύει Κρχένος ἐν Νεμέσει (I 51 K.) καὶ Κηριτόδωρος ἐν Ἀμαζύσειν (ib. 800) Ἀριστοφάνης τ' ἐν Κενταύρῳ (ib. 463) καὶ ἄλλοι πλείονες, ὑπερὸν μακτρισμὸν ὠνόμασαν*. È notevole che, mentre qui egli fa dell' *ἀπόκλιος* e del *μακτρισμὸς* una sola danza, nella categoria delle danze giocose ne tien conto come di due, analogamente a Polluce, il quale scrive (IV 101): *μακτρισμὸς δὲ καὶ ἀπόκλιος*. Riguardo agli schemi non abbiamo nessuna ragione per credere che la loro fonte sia diversa da A; della ripetizione della voce *καλαθίσκος*, il Latte ha dato una spiegazione persuasiva che io condivido (1).

Secondo il Bapp (pag. 116-17) e il Rohde (pag. 29), la fonte di Ateneo è la stessa di Polluce, perchè molti nomi riportati da questo autore si leggono anche in Ateneo. Questa è una ragione non convincente: i nomi sono gli stessi, perchè l'argomento è il medesimo. Due autori che scrivano la storia della pittura italiana citano gli stessi nomi, senza per questo essersi copiati.

In realtà le divergenze fra Ateneo e Polluce sono molte e gravi. Manca in Polluce qualunque ordine: le danze sono disposte senza alcun principio, sebbene molte di esse siano accompagnate da spiegazioni che ne determinano il carattere. In principio il catalogo di Polluce concorda col nucleo B di Ateneo: vi troviamo difatti la triplice partizione delle danze sceniche, la determinazione del carattere guerresco della pirrica e della telesias, ed insieme l'origine di queste da due personaggi omonimi, analogamente ad Ateneo 630 d-e (nucleo B), contrariamente ad Ateneo 629 d-f (nucleo A). Immediatamente dopo però cominciano le divergenze, poichè molti nomi che in Polluce determinano danze, in Ateneo sono citati fra le musiche o fra gli schemi:

Polluce	Ateneo
99. <i>ἑρισμός, ποδισμός (= διποδισμός, Καίβελ, Hermes 30, 432) Danze.</i>	<i>ἑρισμός, διποδισμός. Schemi.</i>
100. <i>κῶμος, τετράκωμος, ἡδύκωμος, κλισμός, καλλίνικος. Danze.</i>	<i>κῶμος, τετράκωμος, ἡδύκωμος, κλισμός, καλλίνικος. Musiche.</i>

(1) K. LATTE - *De Graecorum saltationibus capita quinque*. Cap. I p. 3; in « Religionsgeschichtliche Ver-

suche und Vorarbeiten » von R. Wünsch u. L. Deubner. 1913 vol. XIII, 3.

Polluce

- στρόβιλος. Danza.
 101. μύθων, φορτικὸν ὄρχημα.
 102. γίγγρας. Danza.
 ἑκατερίδες, θερμαυστρίδες. Danze.
 105. τυρβασία. Danza.

Ateneo

- στρόβιλος. Schema.
 μύθων. Musica.
 γίγγρας. Musica.
 θερμαυστρίς, ἑκατερίδες. Schemi.
 σικινοτύρβη. Musica.

In mezzo però a queste divergenze, la concordanza fra i due autori si stabilisce interrottamente, ma spesso. Dispongo qui analogamente le concordanze :

100. κολαβρισμὸς Θράκιον ὄρχημα.
 101. μακτρισμὸς δὲ καὶ ἀπόκινος... καὶ ἰγδὶς ἀσελ-
 γῆ εἶδη ὄρχήσεων.
 102. θερμαυστρίς.
 103. τὰς πινακίδας ὄρχοντο... κέρνα.

τὸ δ' Ἴωνικὸν Ἀρτέμιδι ὄρχοντο Σικελιώται
 μάλιστα. τὸ δ' ἀγγελικὸν ἐμμεῖτο σχήματα
 ἀγγέλων.

μορφασμὸς.

λέων ὄρχήσεως φοβεραῖς εἶδος.

- 629 d. Θράκιος κολαβρισμὸς.
 629 f. γελοῖαι δ' εἰσὶν ὄρχήσεις ἰγδὶς καὶ μακτρι-
 σμὸς ἀπόκινός τε.
 629 e. θερμαυστρίς.
 629 f. ὄρχοντο... καὶ τὴν καλουμένην πινακίδα.
 629 d. κερνοφόρος (cfr. Nic. Al. 217).
 629 e. παρὰ δὲ Συρακοσίοις καὶ Χιτωνέας Ἀρ-
 τέμιδος ὄρχησίς τις ἐστὶν ἴδιος καὶ ἀδλησις. ἦν
 δὲ τις καὶ Ἴωνικὴ ὄρχησις παροίνιος. καὶ τὴν
 ἀγγελικὴν δὲ πάροιον ἠκρόβουν ὄρχησιν.
 629 f. μορφασμὸς.
 629 f. γελοῖαι.... λέων.

Circa lo σκῶψ non è a parlare di accordo o di divergenza, perchè Ateneo cita uno schema consistente nel porre la mano alla fronte, Polluce cita invece una danza imitante il volo degli uccelli. Si tratta di due cose diverse. In quanto agli schemi, essi concordano con quelli citati da Ateneo (χειρ σιμή, καλαθίσκος, χειρ καταπρηγής, ξύλου παράληψις, θερμαυστρίς), anzi sono distinti dall'indicazione per noi preziosa di τραγικῆς ὄρχήσεως σχήματα.

Ad ogni modo, le divergenze fra i due autori sono importanti, perchè in tal guisa le loro notizie s'integrano a vicenda: dal paragone di Ateneo con Polluce noi apprendiamo, per es., che il μύθων era una danza e che con lo stesso nome era indicata la musica che l'accompagnava, così come lo ξιρισμὸς era uno schema che dava il nome alla danza in cui esso veniva eseguito.

Per la determinazione delle fonti al contrario, se presso un autore troviamo dei nomi come danze e presso un altro gli stessi nomi come schemi o musiche, la fonte dell'uno deve essere necessariamente diversa da quella dell'altro. In Polluce quindi noi riusciamo a distinguere tre strati: uno concordante con B, e che risale ad Aristoxenos (divisione delle danze: danze sceniche, pirrica); un altro in parte concordante con A (danze e schemi); un altro divergente da A e specialmente da Tryphon (danze in Polluce, musiche e schemi in Ateneo). Siccome però questi vari strati sono confusi e non separabili come in Ateneo, ne risulta che la fonte del catalogo di Polluce è una sola, composta di notizie risalenti in parte alla stessa fonte di A e B, più una terza fonte C. A quest'ultima fonte pare debbano appartenere le varie notizie riguardanti danze e schemi che non ricorrono in Ateneo.

Riepilogando: dire che Polluce e Ateneo attingano ad una stessa fonte, e che questa fonte sia Tryphon, come crede il Bapp, è un errore. Dall'esame fatto risulta che Ateneo attinge a due fonti: una [A] che risale a Tryphon (αὐτ. ὄνομ. + περὶ χορῶν?); l'altra [B] che deriva forse, attraverso Iuba e Aristocles, da Aristoxenos. La fonte di Polluce è composta in parte con materiali tratti da una delle fonti di B, in parte da A e da una terza fonte C, mescolate fra loro.

II.

Il posto che la Sikinnis occupa fra le antiche danze greche fu dunque nettamente determinato da Aristoxenos: essa era la danza del dramma satirico e quindi la danza speciale dei satiri (cfr. Aristocles presso Aten. XIV 630 b: καλεῖται δ' ἡ μὲν σατυρικὴ ὄρχησις, ὡς φησὶν Ἀριστοκλήης ἐν πρώτῳ περὶ χορῶν, σίκινις καὶ οἱ σάτυροι σικιννιστάι). A questa affermazione, del resto concorde, degli antichi, si aggiunge la conferma monumentale, data da vari vasi i quali esibiscono satiri accompagnati col nome Sikinnos [ΣΙΚΙΝΝΟΣ], anfora a volute di bello stile, coll. Iatta 1093 (F[ränkel]β); ΣΙΚΙΝΝΟΣ, kanne a Boston, Mus. Fin. Arts (F. δ); ΣΙΚΙΝΟΣ, kanne a Berlino Inv. 3242 (F. γ); ΣΙΚ[ΙΝΟ]Σ, coppa di stile severo a Berlino 4220 (F. R.)] (1). Su questo punto non v'è alcun dubbio.

Un ricordo lo troviamo in Euripide, il quale nel Ciclope, certo riferendosi ad un dramma satirico, fa dire al Sileno parlante coi satiri, vv. 37 sgg.:

μῶν κρότος σικινίδων
 ὁμοῖος ὕμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίῳ
 κῶμοις συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
 προσήτ' ἀοιδίαις βαρβίτων σαυλούμενοι;

Come veniva danzata la Sikinnis?

Per procedere sistematicamente è necessario innanzi tutto conoscere che cosa gli antichi ci hanno tramandato su questo argomento. Da varie testimonianze si ricava che essa era vivacissima. Abbiamo visto che nella fonte A di Ateneo essa è classificata fra le danze violente; Euripide nei versi su citati usa le parole κρότος σικινίδων; nell'epigramma 707 dell'Antol. Palat. VII è detta: ἄρσην βυθμός; Mosco nell'Idillio VI, 2, certamente riferendosi al carattere di questa danza, chiama un satiro σικιτητής; Σικιτός è il nome di un satiro nelle *Dionisiache* di Nonno (XIV, 111); le espressioni σικιτοπόδης e Σικιτός ὁ πυρρογένειος troviamo in due epigrammi dell'Ant., l'uno adespota (Plan. 15, 2), l'altro di Dioscoride (Pal. VII 707); σικιτητικοὶ ἄνθρωποι chiama i satiri Luciano (*Deor. conc.* 4). Questo stesso carattere di vivacità dovette suggerire l'etimologia da σείσθαι, attribuita da Aten. XIV 630 b a Scamon e che vedremo in seguito molto diffusa; e dovette far dire allo stesso Ateneo (ib. c): οὐ γὰρ ἔχει ἦθος αὐτῆ ἡ ὄρχησις, διὰ οὐδὲ βραδύνει. Del resto in

(1) CH. FRÄNKEL, *Satyr- und Bacchennamen*, Bonn 1912.

Euripide stesso possiamo trovare la conferma di questo carattere: ancora nel Ciclope, Polifemo, rivolgendosi al corifeo, esclama, vv. 220-21:

...ἐπεὶ μ' ἂν ἐν μέσῳ τῆ γαστέρι
πηδῶντες ἀπολέσται' ἂν ὑπὸ τῶν σχημάτων.

È noto che ogni danza, qualunque sia il suo ritmo e il suo carattere, si compone di figure (σχήματα), le quali si ottengono per mezzo di gesti speciali (φοραὶ) delle mani (χειρονομία) e dei piedi (1). Questa gesticolazione è elemento importantissimo di qualunque danza, poichè essa ne manifesta il carattere originario. È noto infatti che l'imitazione è l'essenza dell'arte orchestrale; se non tutte, quasi tutte le danze hanno carattere mimico; e l'evoluzione di qualunque danza importa che questo carattere, vivissimo e cosciente nei tempi più antichi, vada man mano perdendosi. Con l'andar del tempo il significato originario si oscura, e i gesti e le movenze si stilizzano ed acquistano carattere estetico. Per quello che riguarda i popoli primitivi è stato già da tempo osservato che non vi è danza che non abbia un significato speciale (2); rispetto alla Grecia, per quello che riguarda le danze teatrali, è noto che nell'epoca classica gli σχήματα avevano una grande importanza: da Ateneo (3) apprendiamo che Telestes, uno dei corodidascoli di Eschilo, era giunto, nei *Sette contro Tebe*, ad una straordinaria potenza rappresentativa.

Fu solo in tempi posteriori, nell'età ellenistico-romana, che la mimica degenerò in pantomima; in origine invece l'ufficio degli schemi era di commentare mimicamente il canto. Ciò risulta da Ateneo XIV 628 d: διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐξ ἀρχῆς συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις καὶ ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι: σημείοις μόνον τῶν ἀδομένων.

Nella danza dei Satiri dunque, come in qualunque altra, la cheironomia doveva avere molta importanza; ad essa senza dubbio si riferiscono le parole di Stefano ad Arist. Rhet. III, 8: σκιννίς ἢ ἱερά, ἣ χρῶνται... οἱ χειρονομοῦντες ἐρρωμένοι.

Alla cheironomia collegata col movimento ritmico dei piedi si allude nel famoso frammento di Pratina, di cui il coro canta, vv. 15-16:

ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιὰ
καὶ ποδὸς διαρριφά, θριαμβοδιθύραμβε.

La mancanza di classificazione e di determinazione non ci permette di conoscere quale degli schemi citati da Ateneo appartenga alla Sikinnis; Polluce usa per tutti l'indicazione τραγικῆς ὀρχήσεως σχήματα, indicazione la quale deve essere però intesa in senso molto esteso, poichè vi è inclusa la κυβίστησις che non ha certo nulla a che fare con la tragedia.

(1) Questa distinzione e analisi della danza si trova già presso Platone e Senofonte e poi presso Plutarco. Cfr. EMMANUEL, *De saltationis disciplina apud Graecos*, pag. 3.

(2) In generale v. GROSSE, *Anfänge der Kunst*, ed. franc. p. 157, 167; G. BUSCHAN, *Die Sitten der Völ-*

ker, Berlin 1914, vol. I; W. WUNDT, *Völkerpsychologie*, III, Die Kunst.

(3) ATENEO I, 21, 22 a, PLUT. *conv. probl.* 9, 3; sulla χειρονομία: KRAUSE, *Gymnastik u. Agonistik*, III p. 810, n. 6.

Alla danza dei Satiri appartiene certamente il gesto di portare una mano alla fronte, come a fare solecchio, detto dagli antichi σκῶψ, σκῶψευμα. Fozio infatti, citando (257, 6) questo gesto, lo chiama esplicitamente σχῆμα σατυρικόν (1). Sappiamo inoltre che Eschilo lo nominava nel dramma Θεωροί, probabilmente satirico: Aten. XIV 629 f: σχήματα δὲ ἐστὶν ὀρχήσεως... σκῶψ, σκῶψευμα. ἦν δὲ ὁ σκῶψ τῶν ἀποσκοπούντων τι σχῆμα, ἄκραν τὴν χεῖρα ὑπὲρ τοῦ μετώπου κεκυρτωκότων. μνημονεύει Αἰσχύλος ἐν Θεωροῖς:

(fr. 79 N'): καὶ μὴν παλαιῶν τῶνδ' εἰ σοὶ σκωπευμάτων.

Anche Esichio 4, 55 dà il medesimo significato: σχῆμα τῆς χειρὸς πρὸς τὸ μέτωπον τι θεμένης, ὡς περ ἀποσκοπούντων. Da un'altra glossa di Esichio però (ὑπόσκοπον χεῖρα) rileviamo che questo schema era anche dei Pani (...ὄβτω κελεύει [Αἰσχύλος] σχηματῖσαι τὴν χεῖρα, καθ' ἕνα περ τοῦ Πάνας ποιῶσι). Quest'ultima testimonianza è molto importante, perchè ci lascia meglio intendere il significato e l'origine del gesto. In realtà non si comprenderebbe per quale ragione i satiri portino la mano alla fronte, nell'atto di chi guarda lontano, se non si trattasse di casi speciali: e difatti su quasi tutti i monumenti su cui compaiono satiri con questo gesto, esso non ha un valore determinato, a meno che quei satiri non siano personificazioni della natura, nel qual caso essi fanno l'ufficio di Pani, come nel vaso di Licurgo in Napoli (Millingen I) (2). Ben diverso invece è per i Pani, i quali appunto perchè considerati come tali, sono spesso ritratti in atto di guardare lontano, riparando gli occhi dal sole: il gesto per essi è naturale e chiarissimo. Si ricordi Silio Italico (XIII 341), il quale parlando di Pane dice:

*obtendensque manum solem infervescere fronti
arcet, et umbrato perlustrat pascua visu* (3).

È probabile quindi che lo σκῶψ sia un gesto originario dei Pani, e che da essi sia passato ai satiri.

Ben presto altri tipi però se ne impadroniscono: così è dato ad un'Erinni in un vaso all'Eremitaggio (Bull. nap. II 7); ad un'Amazzone su un'anfora ruvestina a Carlsruhe (Mon. II L).

Generalmente la mano che esegue lo σκῶψ è leggermente curvata e più o meno avvicinata alla fronte (4); in qualche caso è chiusa (Millingen, Coll. Coghill 24) o con un sol dito disteso (Winckelmann, Mon. ined. XLVIII); qualche volta è aperta con un dito separato (Mill. II XXXVI). In questi casi in cui il gesto semplice primitivo è alterato o variato, o si tratta di trascuratezza dell'artista, o, cosa che a me pare più probabile, specie quando delle dita sono distese, si tratta di speciale indicazione mimica. L'uso

(1) V. ancora: HESYCH. 4, 55 v. σκωπευμάτων; ATHEN. IX 391 a; Et. M. v. σκῶψες.

(2) Non credo che in questo vaso il satiro rappresenti il tiaso.

(3) V. CAVEDONI in Bull. Arch. napol. 1845 p. 61;

POTTIER-REINACH, *Nécropole de Myrina*, p. 381.

(4) REINACH, *Rép. stat.* II, 138, 7, 8, 9; IV, 73, 2, 3, 5; FURTW.-REICHH. *Gr. Vasenm.* I, 59; MILLINGEN 12; ecc.

di « parlare con le dita » è l'essenza della pantomima ed appare continuamente sui monumenti, specie del IV sec. (1).

Fra i gesti dell'orchestrica « tragica » Polluce cita la *χείρ σιμή* e la *χείρ καταπρηγής* (IV 105); Esichio, che attinge alla stessa fonte di Polluce, chiama la *χείρ σιμή*: *σχῆμα τραγικόν*; Ateneo 630 *a* cita ambedue questi nomi senza alcuna indicazione. Ho già detto, a proposito dello *σκώψ*, che l'espressione di Polluce si deve intendere in senso più esteso, come « schemi drammatici ». Difatti egli oppone ad essi altri schemi con l'indicazione: « schemi dell'orchestrica lirica ». D'altra parte, siccome dai monumenti che in seguito esamineremo, risulta che questi due gesti sono eseguiti dai satiri danzanti, così, pur ammettendo che almeno in origine essi fossero comuni alla tragedia ed al dramma satirico, io credo che nel quinto secolo essi fossero propri della Sikinnis. Il loro significato è chiaro: *καταπρηγής* vuol dire « prono », quindi il gesto della *χείρ καταπρηγής* doveva consistere nel tenere la mano prona, cioè con la palma rivolta a terra (2). La *χείρ σιμή* doveva in qualche modo rassomigliare alla sima di un tempio: cioè elevata, con la palma rivolta all'infuori e formante all'attacco del polso una linea curva. Ciò era possibile, distendendo il braccio orizzontalmente e mostrando la palma della mano rivolta verso gli spettatori. Questi due gesti sono citati insieme in Ateneo e in Polluce; tale considerazione, unita al fatto che essi sono opposti nei loro movimenti (l'uno: mano abbassata; l'altro: mano sollevata), induce a credere che fossero alternati. La nostra ipotesi è pienamente confermata dai monumenti.

Certamente satirico era il *κόνισαλος*. Esichio così si esprime al riguardo: *κόνισαλος: κονικρός. σκίρτησις σατιρική ἢ τῶν ἐντεταμένων τὰ αἰδοῖα*. Che qui *τὰ αἰδοῖα* equivalga a *τὸν φαλλόν* si intende dal significato di *ἀφροδῖσια* che lo stesso Esichio dà a *κόνισαλοι*. Abbiamo dunque uno schema che doveva consistere nel saltare, distendendo e agitando *τὸν φαλλόν*; movimento che si accorda benissimo con il carattere demoniaco dei satiri e che è opposto al *βικνεῖσθαι*, la cui caratteristica era il muovere *τὴν δσφύν* (3). *Κόνισαλος* del resto era un demonietto fallico popolare analogo a Priapo (Cfr. Aristof. *Lis.* 982; Strab. XIII 588; Aten. X 441).

Oltre la cheironomia e lo schema *κόνισαλος*, il quale ultimo doveva richiedere un'agitazione di tutto il corpo, la caratteristica della Sikinnis, l'abbiamo già notato, era il violento movimento dei piedi. Le parole che gli antichi usano alludendo a questo movimento sono: *σκρτές, σείεσθαι, πεδῆς διαρριφά*. Euripide nei versi già citati del Ciclope (220-221) allude ad un movimento che doveva consistere nel saltare, distendendo violentemente una gamba, come a tirare calci:

... *Che sgambettandomi nel ventre
m'ammazzereste con i vostri balli.*

(ROMAGNOLI).

(1) NAVARRE, art. *Pantomimus* in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire*.

(2) Erroneamente lo Scaligero, *de com. et trag. c. 14*

spiegava il gesto della *χείρ καταπρηγής*: « cum manus substernebatur manus ». Cfr. ancora K. LATTE, *op. cit.* pag. 19.

(3) V. SUIDA; SCHNABEL, KORDAX, pag. 7 agg.

Fra gli schemi citati dagli antichi, vediamo se è possibile trovare quello che corrisponde a questo movimento. Aristofane, nell'esodo delle *Vespe* (vv. 1518 sgg.), mette sulla scena Filocleone il quale esegue una parodia delle danze tragiche :

1523 ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε
 καὶ τὸ Φρυγίειον
 ἐκλακτισάτω τις, ὅπως
 ῥίπτοντος ἄνω σκέλος, ὥ-
 ζωσιν οἱ θεαταί.
 στρόβει, παράβαινε κύκλω καὶ γάστρισον σεαυτόν,
 ῥίπτε σκέλος οὐράνιον βέμβικες ἐγγενέσθων.

Dai versi 1523-1527 si ricavano due schemi: κυκλοσοβεῖν, ἐκλακτιζειν.

Quest'ultimo è associato col nome di Frinico; che si tratti del tragico e non di un danzante di questo nome, come credeva il Meineke (1), fu da molto tempo dimostrato dal Burette (2) ed accettato dal Dindorf (3). Si tratta dunque di uno schema che prese il nome dal famoso tragico e del quale lo stesso Aristofane parla nei vv. 1490 sgg.

σκέλος οὐράνιον γ' ἐκλακτιζων.
 πρωκτὸς χάσκει.

Dal paragone di questi due passi risulta chiaro il movimento che doveva eseguire il danzante: cioè saltare, alzando una gamba in alto. Aristofane adopera le espressioni ἐκλακτιζειν, σκέλος ἄνω ῥίπτειν, le quali nel significato orchestrico dovevano avere lo stesso valore (4). I vv. 1523-1527 hanno il loro corrispondente nei vv. 1528-1530, dove ad ἐκλακτιζειν corrisponde: γάστρισον σεαυτόν, ῥίπτε σκέλος οὐράνιον (Schol. πλῆξον σεαυτόν εἰς γαστήρα, ὃ ποιῶσιν οἱ πηδῶντες). Non v'è dubbio che tutte queste espressioni si riferiscano allo stesso schema di danza, cioè allo σκέλος ῥίπτειν, il quale era un antico schema tragico. Ciò apprendiamo dallo Scoliaista ad Aristof. *Vespe* 1529: Ἐβρύβιος οὕτω φησὶν ὀνομάζεσθαι σχημά τι τραγωδικῆς ὀρχήσεως. Questa notizia concorda con quanto lascia intendere Aristofane, che cioè lo schema prendesse il nome da Frinico, e col fatto che Filocleone fa appunto la parodia di antiche danze tragiche. D'altra parte, siccome con lo σκέλος ῥίπτειν concordano precisamente la frase di Euripide nel Ciclope: ἐν μέσῃ τῇ γαστρί: πηδῶντες (= γαστριζειν) e l'espressione di Pratina: ποδὸς διχρηρῆ, dobbiamo concludere che il salto caratteristico della Sikinnis fosse indicato appunto con quel nome orchestrico. In origine, molto pr o-

(1) *Hist. crit. com.* 148 sgg. Cfr. SCHNABEL *op. cit.* pag. 8.

(2) *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XIII 617.

(3) Presso INVERNIZZI, *Aristophanis Comoediae*, VII 617.

(4) Erroneamente lo Schnabel, pag. 11, dà lo stesso

valore anche alla voce πτήσσειν. Nel passo di Aristofane 1490: πτήσσει Φρυγίος ὡς τις ἀλέκτωρ, non mi sembra essere indicato uno schema di danza, ma che piuttosto Filocleone derida Frinico, dicendo che trema come un gallo, vinto a vedere danzar lui. Nel v. 1526 i codd. danno ἰδόντες. La corr. ῥίπτοντος, che a me pare giusta, è del Blaydes.

babilmente, lo σκέλος ῥίπτειν doveva essere comune ai due generi drammatici, o meglio, doveva essere eseguito nei cori dai quali, per dirla con Ateneo 630 c: συνέστηκεν καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιόν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγωδία.

Riassumendo dunque, noi abbiamo esaminato i seguenti movimenti :

- a) σκώψ, χεῖρ σιμή, χεῖρ καταπρηγής,
- b) κονίσσαλος,
- c) σκέλος ῥίπτειν.

Prima di procedere, è necessario fermare la nostra attenzione su questo carattere violento e apparentemente disordinato della Sikinnis. Già noi sappiamo che le antiche danze erano accompagnate dal canto: per la Sikinnis abbiamo l'esplicita testimonianza di Gellio 20,3: *sicinnium enim generis veteris saltationis fuit; saltabundi autem canebant quae nunc stantes canunt.*

E poichè essa era la danza del dramma satirico, è naturale che venisse eseguita nei cori.

Ora, si potrebbe domandare: se nei cori, come è ovvio, canto, musica e danza erano strettamente ed intimamente connessi fra loro, in modo che il ritmo dell'uno era a base del ritmo dell'altra, se noi potessimo conoscere il ritmo musicale di quel coro satirico in cui con sicurezza veniva danzata la Sikinnis, non conosceremmo anche il ritmo della danza stessa? Tuttavia ad una simile ricerca si oppongono molte difficoltà. Innanzi tutto la nostra ignoranza della musica greca, che per quanto riguarda il teatro, è quasi assoluta. Inoltre di cori di drammi satirici noi non abbiamo che quelli del Ciclope; i cori degli Ichneutai sono troppo monchi, e dai frammenti degli altri drammi non si può ricavare nulla di sicuro. D'altra parte a me non sembra che si possa assolutamente asserire che nel V sec., specie nella seconda metà di esso, in tutti i cori i satiri danzassero la Sikinnis. Molte altre danze furono chiamate in onore, e sui monumenti si incontrano spesso satiri che eseguono danze ben differenti, le quali avevano i loro ritmi speciali. Si oppone inoltre a questa ricerca il fatto che ogni danza, accompagnandosi, anzi misurando il suo tempo sulla musica, è suscettibile di variazioni dipendenti dalle variazioni dell'armonia musicale.

È bene richiamare qui la distinzione che faceva Platone di questi rapporti. Egli distingueva il *ritmo* dall'*armonia* e dalla *χορεία*: ritmo è l'ordine e la proporzione che si osservano nei vari movimenti del corpo; armonia è questo stesso ritmo in rapporto al suono; *χορεία* è l'unione dell'armonia e del ritmo. Noi già sappiamo che il succedersi dei vari movimenti della Sikinnis era molto rapido, tanto da far sembrare questa danza disordinata; per ricostruirne con precisione il tempo, sarebbe necessario quindi conoscere l'armonia, cioè il ritmo musicale.

E qui vengono meno le nostre conoscenze. Al tempo di Euripide erano venute di moda modulazioni nuove, e, per averle usate nelle sue tragedie, Euripide si ebbe la famosa e terribile critica di Aristofane. Possiamo dunque ammettere senz'altro che nei suoi cori satireschi il tragico rispettasse l'antico ritmo?

Ad ogni modo, attenendoci al Ciclope, noi vediamo che nei suoi cori vi sono rimembranze di canti popolari, i quali dovevano essere accompagnati da danze analoghe. Il carattere del primo coro (parodos) e l'uso del ritornello indicano chiaramente un canto pastorale popolare; così certamente un canto di Komos è la strofe vv. 495-502 e remi-

niscenze di canzoni popolari sono anche nell'antistrofe cantata dal Ciclope (vv. 503-510). Il canto dell'accecamento (656-662), come fu già dimostrato da tempo (1), ha il ritmo del κέλευσμα dei marinai, ritmo che troviamo nel coro delle *Rane*. Ed è probabile che in esso venisse danzato il μῦθος, danza comica, di cui Polluce (IV 101) parla come di un φορτικὸν ὄρχημα καὶ ναυτικόν. Tuttavia l'andatura ritmica di questi canti è regolare e, in fondo, abbastanza semplice ed omogenea. Lo stesso invece non si può dire del coro vv. 608-623, il quale presenta un notevole carattere di vivacità. Ciò risulta più chiaramente dall'esame metrico (*Schroeder*):

608	λήφεται	cret.	1	} 1° semicoro
	τὸν τράχηλον	troch.	1	
	ἐντόνω; ὁ καρκίνος	lecyth.	2	
610	τοῦ ξενόδαιτυμόνος· περὶ γὰρ τάχα φωσφόρους ὄλει κόρας·	dip. datt. lecyth.	2 2	
	ἤδη	spond.	1	} 2° semicoro
	δαλὸς ἠνθρακωμένος	lecyth.	2	
	κρύπτεται ἐς σποδίον, θρυὸς ἄσπετον	dip. datt.	2	
	ἔρνος· ἀλλ' ἴτω Μάρων,	lecyth.	2	
	πρασσέτω,	cret.	1	}
	μαιομένου ἑλέτω βλέφαρον	quat. alcm.	2	
	Κύκλωπος, ὡς πῆγ κακῶς.	dip. giamb.	2	
	κἀγὼ	spond.	1	} Coro
620	τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον	quat. alcm.	2	
	ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,	dip. giamb.	2	
	Κύκλω —	spond.	1	}
	πος λιπὼν ἐργμῖαν.	lecyth.	2	
	ἄρ' ἐς τοσόνδ' ἀρξομαι;	dip. giamb.	2	

Il canto dunque è diviso in tre parti: due semicori e il coro, quelli di quattro versi ciascuno, questo di tre membri, ognuno di tre versi. Il tutto è introdotto da un cretico, e questa battuta introduttiva si ripete in forma di spondeo o cretico in principio di ogni singolo membro, formando così con la lunga finale del verso precedente e con quella iniziale del verso seguente un insieme di battute forti che si contrappongono alla sciolttezza dei dattili e alla veloce agilità dei giambi.

Notevole specialmente è il finale d'insieme del coro, dove il ritmo discendente si alterna con l'ascendente in serie di due versi, interrotti quindi dalle lunghe degli spondei.

La danza che misurava il suo tempo sul ritmo di questo canto doveva essere per necessità molto movimentata, e poichè tale carattere non si trova negli altri cori del Ciclope, io penso che in questo, verisimilmente, i Satiri danzassero la Sikinnis.

(1) ROSSIGNOL, *Revue Archéologique* 1854, p. 165-170.

III.

Le testimonianze letterarie, fin qui esaminate, ci permettono di indicare alcuni schemi, i quali corrispondono ai caratteri generali della Sikinnis e, verisimilmente, appartenevano ad essa.

Siccome però questi schemi non sono esplicitamente dichiarati dagli antichi come appartenenti alla Sikinnis, perchè la verosimiglianza diventi certezza, è necessario esaminare a quali conclusioni porti l'esame dei monumenti. E queste conclusioni, se concorderanno con quelle date dalle testimonianze letterarie, saranno tanto più sicure e quindi tanto più persuasive, ove lo studio dei monumenti sia stato condotto indipendentemente da quanto finora abbiamo detto.

Per fortuna ciò è reso possibile dal fatto che noi abbiamo una pittura in cui un satiro danza indiscutibilmente la Sikinnis: è quella che orna il famoso vaso di Pronomos in Napoli, ritraente l'allestimento di un dramma satirico (1). Nella scena principale, fra Δημήτριος; assiso e il flautista, è il coreuta ΑΙΚΟΜΑΚΟΣ, il quale ha già indossato il περὶζῶμα e la maschera, ed ora, volgendo lo sguardo a Demetrios, si accinge a danzare.

Come si vede (fig. 1), egli insiste sulla gamba destra ed eleva la sinistra, piegata al ginocchio, ad angolo retto; la mano destra è appoggiata al fianco corrispondente, la sinistra invece è distesa in senso orizzontale, con la palma rivolta all'infuori. Il piede destro non è appoggiato però a terra con tutta la pianta, ma solo con la punta; inoltre egli piega leggermente questa stessa gamba al ginocchio: ciò dimostra che abbasserà la sinistra e salterà analogamente sulla destra (2).



Fig. 1.

Il satiro danzante è evidentemente ritratto in un momento della Sikinnis; e da tale momento, fissato in questo speciale tipo artistico, possiamo ricavare i seguenti tratti: per la cheironomia: un braccio proteso con la palma della mano rivolta all'infuori, l'altra mano al fianco; come movimento del corpo: un salto con una gamba alzata, formante quasi un angolo retto con l'altra. Date queste indicazioni, ricerchiamo fra i monumenti altri esempi di satiri danzanti la Sikinnis, ritratti nello stesso momento.

Il vaso di Napoli richiama, per il soggetto della rappresentazione, un dinos in Ate-ne (3), su cui sono dipinti vari coreuti vestiti da satiri, i quali danzano accompagnati da un flautista.

(1) *Monum. dell'Inst.* III, XXXI; WIESELER *Satyrspiel* p. 62 sgg.; SCHNABEL, *op. cit.* pag. 32.

(2) M. EMMANUEL, *Essai sur l'orchestrique grecque*. Paris, 1895, 184-185.

(3) M. BIEBER, *Wiederholungen einer Satyrspielwa-*

se in Athen und Bonn, in *Ath. Mitth.* 36 (1911), p. 269 sgg. tav. XIII-XIV. Le relazioni col vaso di Napoli sono state notate dalla Bieber, senza per altro alcuna osservazione sulla danza.

Fra essi scelgo, perchè più chiaro, il coreuta rappresentato nella fig. 2. Come quello del vaso di Napoli, egli è vestito del subigaculum con coda e phallos eretto, e parimenti porta una mano al fianco (la sin.) e protende l'altro braccio orizzontalmente con la palma

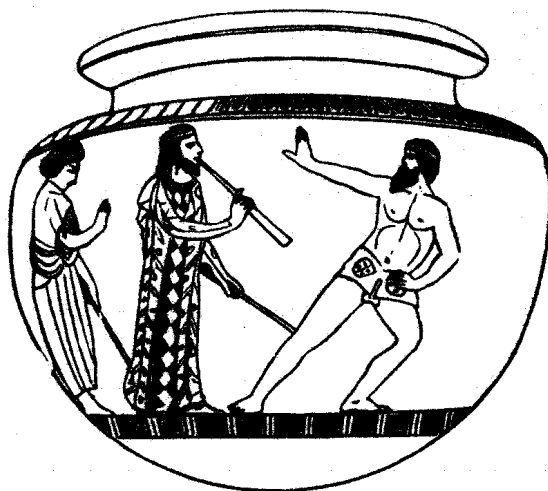


Fig. 2.

della mano rivolta all'infuori. Il movimento del corpo è ritratto in un momento anteriore a quello di AIKOMAXOΣ: egli infatti ritrae il corpo da un lato, poggiando sulla gamba sinistra, per alzare l'altra gamba, nello schema del coreuta del vaso di Napoli. Mo-



Fig. 3.

vimento assolutamente identico troviamo su un vaso italiota (1), esibente un satiro danzante (fig. 3), accompagnato da una flautista; come nel dinos di Atene, egli porta una mano al fianco ed eleva l'altro braccio: non molto chiara è la posizione della mano per lo stile del disegno piuttosto affrettato. Lo stesso movimento di danza, con lo schema della gamba alzata, esegue un satiro su un vaso di bello stile in Bologna (2). Una mano è portata al fianco, solo però per lo scorcio, sembra che stringa l'attacco della coda; l'altra mano, col braccio proteso, ha la palma quasi verticale, con le dita però dischiuse. Ma ancora più evidente è la scena del famoso vaso di Pandora, a Londra, che ritrae quattro coreuti vestiti da satiri caprini, i quali danzano accompagnati da un flautista (fig. 4) (3). Il secondo di essi da sinistra, porta come il coreuta del vaso di Napoli, la mano destra al fianco, protende il braccio sinistro orizzontalmente con la mano rivolta all'infuori e le dita chiuse. Il movimento di danza è intermedio, fra quello del dinos di Atene e quello del vaso di Napoli; egli infatti poggia sulla gamba destra, ma la leggiera flessione della gamba sinistra prova che sta per alzarla e protenderla.

(1) MILLIN-REINACH, I, 5.

(2) ZANNONI, *Scavi della Certosa*, tav. XXXIII, 2.

(3) *Journal of Hellenic Studies* XI, 1890.

Questi cinque satiri dunque eseguono indiscutibilmente la medesima danza; ciò risulta dai medesimi movimenti e atteggiamenti delle mani e dal medesimo movimento delle gambe. Paragonandoli fra loro, noi vediamo che il danzante esegue un salto con una gamba in alto, protendendo sempre il braccio corrispondente alla gamba alzata. Per eseguire quindi questo doppio movimento, egli sposta in modo violento il peso del corpo, ritraendosi da un lato e poggiando tutto su una gamba (1). Partendo dal principio, ovvio per sè stesso, che il coreuta del vaso di Napoli esegua la Sikinnis, risulta che un momento appunto di tale danza è ritratto da questi cinque satiri. E se confrontiamo i loro speciali gesti con quelli che abbiamo ricavati dall'esame delle testimonianze letterarie, riconosceremo facilmente nel braccio proteso con la palma della mano rivolta all'infuori lo schema della *χειρ σμή*, nel salto con la gamba elevata lo *σκέλος ῥίπτειν*.

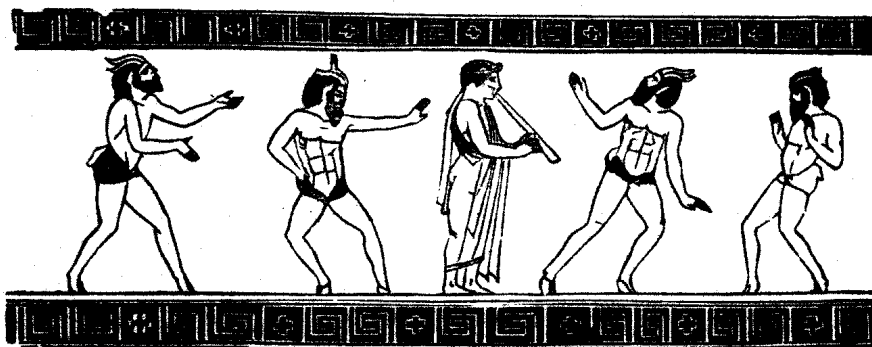


Fig. 4.

Una pittura nota, ma non ancora completamente studiata, ci fornisce l'illustrazione di un altro schema: si tratta del vaso pubblicato in Tischbein I 39, ritraente tre coreuti in costume di satiri. Due di essi non hanno ancora indossato la maschera; il terzo invece l'ha già indossata ed ora si accinge a danzare. Egli porta ambedue le mani alla schiena e, inarcando il corpo e saltellando, protende e muove *τὸν φαλλόν*. Questo schema di danza satirica concorda precisamente con quanto sappiamo circa il *κόνισαλος*, la cui caratteristica era appunto il distendere e muovere *τὰ αἰδοῖα*, cioè *τὸν φαλλόν*.

E per integrare l'illustrazione degli schemi relativi alla Sikinnis, cito qui una scena, in cui vediamo due satiri i quali danzano ed eseguono lo *σκῶψ*, ed il gesto non è considerato in sè e per sè, ma come schema di danza. Questa testimonianza monumentale è molto importante, perchè la scena è certamente ispirata ad un dramma satirico. Essa ornava un vaso apulo e rappresenta Dionysos, il quale, indossati gli stivali di Hermes, se ne vola alla casa di Althaea. La scena deriva, come dimostrerò altrove, da una pittura dipendente da quel dramma satirico a cui allude Euripide nei vv. 37-40 del *Ciclope*. Un disegno ne è conservato nel Gabinetto delle Stampe in Parigi (2), ed una replica di essa troviamo su un altro vaso, anche italiota, pubblicato dal Gerhard (3). Nello sfondo è fi-

(1) Il movimento del braccio disteso non è richiesto, come sembrerebbe, dall'equilibrio del corpo, perchè in questo caso dovrebbe essere il braccio opposto alla gamba alzata; ma dalla cheironomia.

(2) *Gazette Archéologique* 1880 p. 74.

(3) *Äh. Abh. Atlas XXI, 2. Wiener Vorlegeblätter*, Ser. B. III. 5, c. Di questi due vasi, il secondo è molto ritoccato e in parte guastato, l'altro è meglio conservato, ma vi manca la finestra in alto.

gurata la casa di Althaea; intorno i Satiri, precisamente così come ricorda Euripide, danzano la Sikinnis. Il satiro a sinistra del disegno in Parigi (fig. 5), distende un braccio col gesto della *χείρ σμῆ*, ed esegue con l'altra mano lo *σνώψ*.

Lo studio dunque dei monumenti, condotto indipendentemente dalla tradizione letteraria, conduce alle medesime conclusioni di questa; cosicchè possiamo asserire di aver stabilito su basi sicure alcuni schemi della Sikinnis. I monumenti però fin qui studiati ci hanno lasciato vedere solo un momento di questa danza, sebbene esso sia il più caratteristico, quello che individualizza in un tipo speciale la danza stessa. Ma è certo che una danza, eseguita da un intero coro, doveva comportare diverse figure e varie evoluzioni; è necessario quindi proseguire la nostra indagine, ricercando sui monumenti e nella tradizione letteraria gli altri schemi che ne completino la rappresentazione.

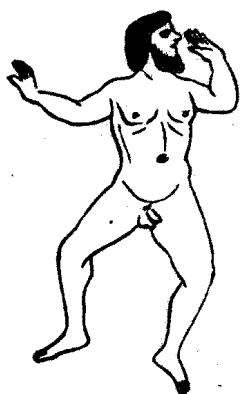


Fig. 5.

La scena del vaso di Pandora dimostra appunto che gli altri coreuti eseguono diversi movimenti, e poichè è ovvio che tutti eseguono la Sikinnis, come è dimostrato dal fatto che il coreuta a sinistra esegue gli stessi movimenti del coreuta del vaso di Napoli, risulta che gli altri gesti figurati rappresentano altri schemi di questa stessa danza.

Cominciamo l'analisi del secondo coreuta da destra (B¹), quello innanzi al suonatore di flauto (fig. 4). Poggiando tutto da un lato, sulla gamba sinistra, egli sta per volgergli le spalle, eseguendo un movimento semicircolare dalla sua destra a sinistra. Caratteristica è la posizione delle braccia: uno è abbassato con la palma della mano rivolta verso terra; l'altro è sollevato col gesto della *χείρ σμῆ*. Nel gesto della mano prona è facile riconoscere lo schema della *χείρ καταπρηνής*. Il movimento che esegue questo coreuta viene meglio determinato e chiarito da un satiro danzante su un vaso attico di bello stile al Louvre (1), esibente una menade fra due satiri, dei quali uno suona il flauto. L'atteggiamento dell'altro satiro (B³) corrisponde a quello del coreuta sul vaso di Pandora, sebbene ne sia l'inverso; anch'egli esegue un mezzo giro sul proprio asse, dalla sua sinistra a destra, inclinando il corpo da un lato. Delle braccia uno è atteggiato nello schema della *χείρ καταπρηνής*, l'altro è elevato, con la mano chiusa, con l'indice disteso: oltre la cheironomia, il satiro esegue qui anche la dactylogia. Per portarsi dalla prima posizione (B¹) a questa seconda inversa, il satiro ha dovuto dunque girare su sè stesso, alternando la posizione delle braccia.

Il momento intermedio è figurato su due vasi: il primo è un'anfora a Berlino (2), esibente un sileno (B³), il quale danza accompagnandosi al suono del flauto di un pastore seduto su alcune rupi. L'atteggiamento delle braccia è come in B¹; solo però egli abbassa la mano sinistra, portandola nello schema *σμῆ*.

La posizione delle gambe indica qui chiaramente il movimento semicircolare da destra a sinistra. Ancora più evidente, questo movimento è raffigurato sopra un cratere attico a Madrid (3). Anche qui un satiro (B⁴) danza accompagnato da una flautista, fra

(1) *Arch. Ztg.* 1879, 9. Altri esempi: Satiro danzante sopra una panca alla presenza di Dionysos e di una flautista; Vaso italo-greco in Ruvo (I vasi italo greci del sign. Caputi di Ruvo, n. 408). Primo sat. a d. in Mon.

d. Inst. XII, IV.

(2) LEROUX, *Catalogue*, tav. XXXIII, n. 219.

(3) *Annali dell' Istituto* 1845 c.

due menadi che assistono. Egli gira su sè stesso ed esegue con una mano la *χείρ καταπρηγής*, con l'altra la *χείρ σιμή*, sebbene la palma sia piuttosto rivolta in alto.

Queste varie figure di danzanti ordinate, direi quasi, cronofotograficamente, ci danno la seguente serie: B ; B²; B⁴; B³; e volendo ricostruire la serie dei movimenti, potremo descriverli così: il coreuta, dovendo eseguire un violento movimento circolare su sè stesso, inclina il corpo, portandone il peso tutto su una gamba; indi, preso lo slancio, esegue una rotazione semicircolare con l'altra, per modo che infine l'equilibrio del corpo vi si venga a posare; durante questo tempo un braccio è abbassato, l'altro è elevato. Alla fine di questa semirotaazione, egli la compie analogamente dall'altro lato, alternando il movimento delle braccia.

Nella tradizione letteraria è possibile trovare il nome che identifica questo ballo circolare: in Aristofane stesso, nel passo delle *Vespe* già studiato, esso è descritto ed indicato col suo nome: v. 1523: *ταχὺν πόδα κυκλοσβεΐτε*; vv. 1528-1529: *στρόβει, παράβαινε κύκλω... βέμβ:κας ἐγγενέσθων*. Il termine orchestrico è veramente: τὸ σβεΐν e σβίς la danza che ne prendeva il nome. Che lo schema σβεΐν venisse eseguito dai satiri, risulta da Ulpiano (ad Demost. Midian. § 43 p. 188 B): τὸ σβεΐν συνεχῶς κινήσεως τεκμήριον, ἔνθεν καὶ σβίους τοὺς σατύρους παρὰ τὸ σβεΐν. κινήτικώτατον γὰρ ἔστιν ἐν τοῖς ζῳοῖς, καὶ διὰ τοῦτο τοὺς σατύρους αὐτοὺς σβίους ἔχοντας γράφουσι. (1).

Proseguiamo l'analisi del vaso di Pandora, importantissimo, perchè l'unico che rappresenti un gruppo di coreuti danzanti. Notevole per l'originalità delle sue mosse è il primo satiro a destra (D). Egli avanza, ma, si direbbe, con circospezione, quasi dando un passo innanzi ed uno indietro: e questa impressione è avvalorata dalla posizione delle mani, aperte, con le palme rivolte innanzi, ritratte al petto, come in un gesto di difesa o di timore. Il tipo di questo schema è così caratteristico, che sarà facile trovarlo in altri monumenti. E prima di tutto è da citare un vaso attico a Gotha (*Monum.* IV, XXXIV) ritraente Hermes (ΕΡΜΗΣ), assiso su una roccia, in atto di suonar la lira, mentre intorno a lui tre satiri caprini danzano (fig. 6). La scena verisimilmente è ispirata da qualche dramma satirico. Di questi tre satiri, il primo a destra (D²) esegue lo stesso schema del satiro del vaso di Pandora; solo che i suoi movimenti sono più chiari e precisi. In realtà egli danza, saltando da una gamba sull'altra, non lateralmente, ma all'indietro. Le mani eseguono lo stesso schema, la destra ha l'indice separato (dactylogia), ed egli danzando le stende in avanti, in un movimento essenzialmente mimico, che si direbbe di difesa. Lo stesso schema esegue un satiro su un'anfora della coll. Iatta a Ruvo (*Monum.* VIII, XLII), esibente sul collo Marsia che suona le tibie alla presenza di Artemis, Apollo ed Hermes. Il satiro (D³), tra queste due ultime divinità, danza accompagnandosi a quella musica: anche egli ritrae il corpo indietro e distende ambedue le braccia con le mani protese e rivolte con le palme all'infuori.

Dagli esempi citati dunque appare finora che in questo schema, oltre il solito salto (*σκέλος ῥίπτειν*), è sviluppata la cheironomia: il coreuta in un primo momento salta quasi rinculando e protende le mani in avanti, come a difendersi.

(1) Si noti il carattere vivace, rilevato da Ulpiano, e che si accorda benissimo con quello della Sikinnis. Aristofane usa anche la voce: *στρόβις*; lo *στρόβιλο*; è uno

schema in Aten., una danza in Polluce, Fozio, Esichio, Suida, e doveva di poco differire dalla *σβίς*.

Proseguiamo l'indagine degli altri momenti di questo schema.

Indubbiamente i tre satiri del vaso di Gotha eseguono la stessa danza: essi sono ritratti in tre momenti successivi, e bisogna immaginare che volteggino intorno ad Hermes. Abbiamo già esaminato il primo satiro a destra; quello a sinistra (D¹) è al limite del semicerchio ed ora voltando, si accinge a compiere il circolo. Il momento figurato è abbastanza chiaro: egli salta elevando la gamba destra; con un braccio esegue lo schema

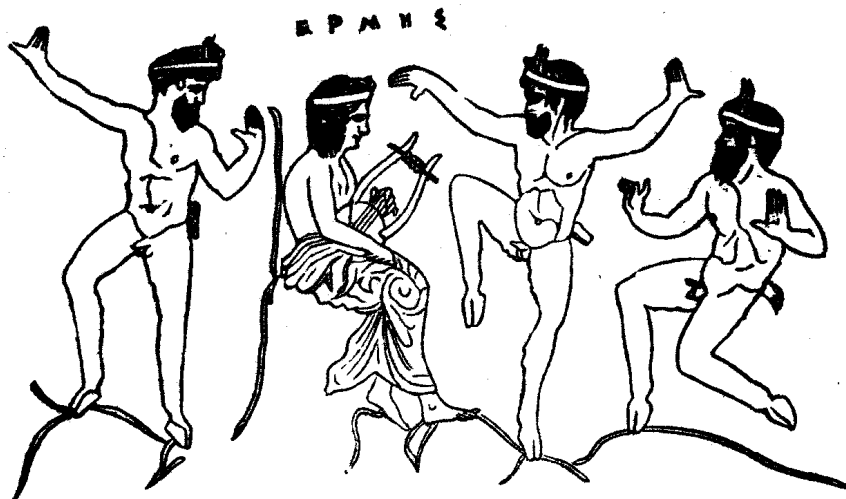


Fig. 6.

della *χειρ σιμή*, con l'altro riproduce lo schema del braccio piegato con la mano piatta, già studiato. Il terzo momento è dato dal satiro che danza davanti al dio (D³). Egli salta elevando in alto la gamba destra piegata e distende il braccio sinistro con la *χειρ σιμή*: abbiamo cioè uno schema assolutamente identico a quello del coreuta del vaso di Napoli. Con l'altro braccio esegue la *χειρ καταπρηγής*: abbiamo quindi i due schemi alternati e lo *σκέλος βίπτειν*. Volendo ricostruire la danza di questi tre satiri, potremo intenderla così: essi danzano in modo da formare un circolo; il coreuta dapprima si avvanza quasi con salti all'indietro e protendendo man mano le braccia con le mani aperte; indi, a metà del cerchio, esegue un salto con una gamba in alto e alternando i movimenti delle mani: l'una *σιμή*, l'altra *καταπρηγής*; infine, ritirando le braccia, ritorna alla prima posizione. I satiri D¹, D², D³ sono ritratti nel primo momento; il satiro D³ nel secondo; quello D¹ nel terzo. Di questi tre momenti il più importante è il secondo (D³). Ho già detto che esso non differisce da quello del coreuta del vaso di Napoli, se non per il fatto che quest'ultimo porta una mano al fianco. Tuttavia, malgrado la somiglianza di atteggiamenti, si tratta di due momenti diversi della stessa danza. Lo schema D³ è ben preciso e noi possiamo difatti trovarlo in altre pitture: più chiaro è l'esempio dato da un vaso attico, edito in Tischbein III 18, esibente un Sileno che danza (D³), mentre un altro seduto suona le tibie e due menadi, stanti, lo guardano danzare. Più che descriverlo, basta guardare la fig. 7, per notare che la danza, anzi il momento di essa, è assolutamente il medesimo di D¹. E per la stretta analogia si confronti ancora la fig. 8 (1), in cui un

(1) Vaso italiota. FURTWÄNGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenm.* II, 80, 3.

Panisco (D'), per quanto lo permetta la sua natura animale, tenta di eseguire lo stesso schema di danza. La caratteristica dunque di questa *figura* o schema è lo *σκέλος ῥίπτειν* e l'alternazione della *χείρ συμῆ* con la *χείρ καταπρηγῆς* (1). Questa caratteristica noi possiamo facilmente ritrovarla su altri monumenti: fra gli esempi più notevoli, cito il Sileno danzante, nell'interno di una coppa ad Orvieto (Arch. Ztg. 1885, 10); il satiro con testa di capro su un vaso pubblicato negli Annali 1884, M; il satiro a sinistra della scena dionisiaca figurata su un cratere, in Annali 1886 C-D (v. la dactylogia); i due satiri danzanti sul rovescio del vaso di Napoli.

Alla fine di questa analisi, fissiamo i punti principali del nostro ragionamento e le conclusioni alle quali siamo pervenuti, per procedere quindi ad una sintesi possibilmente sicura. Dalla tradizione letteraria abbiamo ricavato alcuni schemi della *danza dei satiri* ed alcuni caratteri generali della Sikinnis. Per lo studio dei monumenti abbiamo scelto quelli, i quali esibiscono in modo indiscutibile scene di danze, eseguite in gran parte da coreuti. Studiando queste scene,

abbiamo innanzi tutto notato e stabilito vari gesti delle mani ed alcuni movimenti, i quali concordano perfettamente con quelli che avevamo appreso dalla tradizione letteraria; anzi ci è stato possibile in tal modo indicarli col proprio nome. Stabilito questo punto, si trattava di sapere se questi schemi fossero proprio della Sikinnis e se quindi i satiri che li eseguono sui monumenti, siano precisamente satiri sicinnisti. Partendo dal

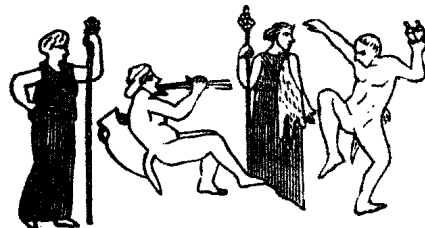


Fig. 7.



Fig. 8.

coreuta del vaso di Napoli, il quale indiscutibilmente esegue questa danza, abbiamo notato la identità dei suoi movimenti con quelli di un satiro sul vaso di Pandora, e abbiamo concluso che se l'uno esegue la Sikinnis, è logico che anche l'altro la esegua, dal momento che ogni danza ha gesti e movimenti suoi speciali e fissi. E poichè nel coro del vaso londinese i satiri non eseguono diverse danze, ma una sola, è chiaro che i loro atteggiamenti rappresentano le diverse evoluzioni della Sikinnis. E poichè abbiamo visto quali siano queste

evoluzioni, possiamo concludere: la Sikinnis, come ogni danza, aveva determinati movimenti e gesti, i quali componevano speciali figure. L'alternazione e la successione di questi movimenti dovevano essere molto rapide, e ciò risulta sia dalla tradizione letteraria, sia da quella artistica. I gesti fondamentali erano: la *χείρ συμῆ*, la *χείρ καταπρηγῆς* e lo *σκέλος ῥίπτειν*. Gesti complementari: lo *σκάψ*, il *κονισαλος*. La figura più caratteristica consisteva nel saltare con una gamba in alto e nell'alternare gli schemi delle mani.

(1) Questi due schemi alternati sono eseguiti da donne in una lecythos da Siracusa, esibente una scena di culto

dionisiaco. *Mon Lincei XVII (1906) 302.*

Le altre figure della Sikinnis erano: il $\sigma\beta\epsilon\tau\nu$ o rotazione violenta intorno a sè stessi, e l'avanzarsi a salti con le mani tese davanti (1).

IV.

Dice Luciano (2) che la Sikinnis era danzata anche nelle commedie: verisimilmente ciò avveniva in quelle a soggetto mitologico, in cui entrava Dionysos coi suoi satiri, come ad es. nel Dionysos-Alessandro di Cratino. In base a questa notizia possiamo meglio intendere la danza che un attore comico, travestito da Papposileno, esegue sopra un vaso fliacico in Ruvo (c in Heydemann) (3), e quella di un altro attore comico sopra un altro vaso, parimenti fliacico, da Altomonte (4). I movimenti di questa danza ricordano evidentemente la Sikinnis.

L'uso della Sikinnis nella commedia — un caso delle molte danze che entravano a far parte dell'orchestrica comica —, ha il suo corrispondente in quello del $\kappa\acute{o}\rho\delta\alpha\zeta$ nel dramma satirico. Luciano infatti (*Icarom.* 27) tramanda: δ Σειληνός $\kappa\acute{o}\rho\delta\alpha\kappa\alpha$ $\acute{\omega}\rho\chi\eta\sigma\tau\omicron$; e la menzione dello schema $\beta\iota\chi\nu\sigma\sigma\theta\upsilon$ negli *Ichneutai*, quale ci è attestato da Fozio e Suida, prova l'uso della danza della commedia anche nel dramma satirico.

Ma, oltre il $\kappa\acute{o}\rho\delta\alpha\zeta$, molte altre danze venivano eseguite dai satiri, alcune corrispondenti al loro carattere originario, altre derivate da caratteri acquisiti nell'evoluzione del dramma satirico. Cerchiamo di esaminare le più importanti, quelle che ci si rivelano dalla tradizione letteraria o monumentale.

È noto a chi studia lo sviluppo artistico del tiaso dionisiaco, quale profonda trasformazione esso abbia subito nel principio del V sec. In tutto il periodo dei vasi a fig. nere, Sileni e Ninfe, quelli non ancora Satiri, queste non ancora Menadi, eseguono una danza, che in seguito studieremo, di carattere esclusivamente religioso, uguale per gli uni e le altre, con gli stessi gesti e gli stessi schemi. Ma col finire di questo periodo e col cominciare di quello a fig. rosse, le Ninfe si trasformano e con esse si trasforma la loro danza. Non più le vediamo intorno a Dionysos elevare con gesti ritmici le braccia o danzare ritualmente insieme con i loro compagni; ma, come invase da un nuovo spirito, le vediamo agitarsi, piegarsi, eccitare i satiri, lasciarsi inseguire e afferrare. A questo periodo che potremo dire di transizione e che è caratterizzato dal furore erotico, segue il periodo in cui satiri e menadi danzano la danza estatica. Soprattutto le menadi: sia che esse dilacerino le membra ferine, sia che si mescolino alle loro compagne agitando il tirso, appaiono sempre invase dall'estasi dionisiaca: inarcando il corpo, rovesciano la testa all'indietro, avanzano a piccoli passi; oppure si piegano, con la testa abbandonata da un lato o sul petto, mentre le braccia secondano questi movimenti. Si ha il tipo così della Menade di Scopa, tipo già sviluppato ed usato nell'arte del V sec., anteriormente

(1) Non è possibile indicare con certezza quale fosse il nome di questo ultimo schema, nè vale affacciare inutilmente ipotesi.

(2) LUCIANO, *de salt.* 22, 26.

(3) *Phlyakendarstellungen*, Jahrbuch 1886.

(4) Attore a sin. (anche quello a destra, probabilmente) nella scena figurata su un fram. di cratere pubblicato da me nella « *Revue Archéologique* », 1912, II, p. 321 fig. 1.

a questo artista e che fu solo fissato da lui con la celebre Menade *χιμαυροφόνος* (1). Ma anche i satiri trasformano la loro danza, ed anche essi compariscono nell'arte come ebbri, agitando le braccia, rovesciando la testa, avanzandosi a piccoli passi nella danza estatica. Questa nuova danza, totalmente differente dalla Sikinnis per gesti, per tempo e per carattere, viene eseguita dai satiri, in unione con le menadi, nelle processioni dionisiache e specie nelle scene col ritorno di Efesto (2). Siccome questa trasformazione del tiaso corrisponde alla comparsa del nuovo culto di Dionysos in Grecia — il Dionysos Sabazio — è facile riconoscere in queste nuove danze molli, dal ritmo voluttuoso, eccitanti, piene di frenesia e d'estasi, le danze orientali che si accompagnavano al culto del dio nell'Asia Minore (3).

Con la danza estatica va ricordato, per il suo carattere rituale, l'*ἐπιλήμιος*. Di questa danza che si eseguiva al tempo della vendemmia dai vignaiuoli, parla Filostrato il giovine (*Imag.* XI § 16, p. 27 [Schenkl Reisch], là dove ricorda: *παρθέναι τε γὰρ καὶ ἡῖθεοι εὖιον καὶ βακχικὸν ἐν ῥυθμῷ βαίνουσιν ἐνδιδόντες αὐτοῖς τὸν ῥυθμὸν ἑτέρου, ὃν οἴμιαι ξυνίης ἀπὸ τε τῆς κιδάρας καὶ τοῦ λεπτὸν προσάδειν δοκεῖν τοῖς φθόγγοις*. Questa stessa danza è ricordata da Poluce (IV 55: *καὶ τι καὶ ἐπιλήμιον ἀλλήμα ἐπὶ βοτρώων θλιβομένων*); da Libanio (*ὑπὲρ τῶν ὄρχηστ.* 393-394); da Massimo Tyrio (dissert. XXX 5 p. 358 [Hobein]). Ateneo, descrivendo la famosa processione di Tolomeo Filadelfo (V 199 a-b), dice che intorno al carro, su cui era il torchio, *ἐπάτιον ἐξήκοντα Σάτυροι πρὸς ἀλλὸν ἄδοντες μέλος ἐπιλήμιον, ἐπειστήκει δ' αὐτοῖς Σιληνός*. Ma, in tempi più recenti, l'*ἐπιλήμιος* acquistò carattere di vera e propria azione mimica, rappresentante la vendemmia stessa. Una descrizione vivissima di questo periodo, direi quasi pantomimico, dell'*ἐπιλήμιος* è data da Longo, il quale così riferisce: (ποιμενικ. II, 36): *Δρύας δ' ἀναστάς καὶ κελεύσας συρίζειν διονυσιακὸν μέλος, ἐπιλήμιον αὐτοῖς ὄρχησιν ὄρχήσατο· καὶ ἔφηκε ποτὲ μὲν τρυγῶντι, ποτὲ δὲ φέροντι ἀρρίχους, εἶτα πατοῦντι τοὺς βότρους, εἶτα πληροῦντι τοὺς πίθους, εἶτα πίνοντι τοῦ γλεύκους· ταῦτα πάντα οὕτως εὐσχημόνως ὄρχήσατο Δρύας καὶ ἑναργῶς, ὥστε ἐδόκουν βλέπειν καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὸν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα*

(1) WINTER in 50.^o *Hall. Winkelmannsprogramm* (1890) pag. 96-124. Esempi del tiaso nella forma estatica: Coppa del Meister mit Kahlkopf al Brit. Museum (HARTWIG XLIII); Ascos Iatta a Ruvo (FURTW.-REICHH. I 80); Cratere attico a Napoli (FURTW.-REICHH. I 36); Coppa a Monaco (FURTW.-REICHH. I 49); Coppa di Brygos a Parigi (HARTWIG XXXII); Tischbein II, 44; V 56, 101; ecc.

(2) Per queste ultime il fenomeno è molto più chiaro. Sui vasi a figure nere i Sileni eseguono intorno al dio una danza, che vedremo essere la Sikinnis; dal V sec. in poi il ritorno del dio assume il carattere di una processione simposiaca. Tutti sono ebbri, e satiri, Dionysos ed Efesto procedono reclinando la testa nel ritmo della musica auletica di un satiro che, in generale, precede la processione. L'esempio più bello è dato dal famoso vaso al Louvre (Millin I 9), e da altri vasi che ripetono questo motivo (Cf. la diss., sebbene antiquata, del Waentig,

de Vulcano in Olympum reducto, Leipzig 1887). Il Millin collegava con quella scena la pittura del tempio di Dionysos in Atene; dipendenza non possibile, perchè questa nuova concezione del ritorno del dio è anteriore alla pittura che non risale oltre i primi decenni del IV sec. (HELBIG, *Untersuch. u. d. camp. Wandm.* 256 sgg.). Il Waentig pensava che da essa derivassero le scene seguenti: (M): stamnos in Gerhard, A. V. I, 58; (N): cratere agrigentino in Monaco, *Elite ceram.* I 46"; (o): vaso ital. in Tischb. IV, 38; (P): cotylus ital. al Louvre. *Elite ceram.* I, 46. In quanto a Dionysos, è notevole che mentre nel primo periodo quasi sempre è immobile e grave, nel secondo anch'egli danza o è ebbro. V., ad es., Coppa di Brygos a Parigi (HARTWIG XXXIII).

(3) Circa questa evoluzione del tiaso, non tenuta affatto in conto dal Latte., si veda la chiara esposizione del Legrand, in DAREMBERG, *Dictionnaire*, p. 1479, sgg.

πίνοντα. Dunque una vera e propria azione mimica; e ciò appare ancora dalla descrizione che certo di essa fa Tacito (*Annali* XI 31).

Accanto però a queste danze che sono dionisiache per origine e per carattere, una danza di diversa origine e di carattere assolutamente contrario, acquistò presto tanto favore e si sparse tanto ampiamente, che - anche i satiri si dettero ad eseguirla. Parlo della pirrica.

Ateneo (XIV 630 d) parlando di questa danza, dice: *καὶ ἐστὶν ἑμεία ἢ μὲν πυρρίχη τῆ σατυρικῆ*. In realtà, a chi bene osservi, le due danze appaiono subito ben diverse, con diversi gesti e diversi schemi; ma quella opinione si spiega con la caratteristica comune ad entrambe, cioè il movimento violento, e con il fatto che, col diffondersi, essa dovette invadere il teatro e si dovettero vedere satiri armati danzare la danza guerriera (1).

Come però la pirrica venisse danzata dai satiri, apprendiamo dallo stesso Ateneo (XIV 631 a): *ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρίχη Διονυσιακὴ τις εἶναι δοκεῖ, ἐπεικεστέρα οὖσα τῆς ἀρχαίας. ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προτενται δὲ ἐπ' ἀλλήλους καὶ νάρθηκας καὶ λαμπάδας φέρουσιν, ὀρχοῦνται τε τὰ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ [τὰ περὶ] τοὺς Ἴνδους ἔτι τε τὰ περὶ τὸν Πενθέα. Esichio (v. σίκιννις), in un passo non sicuro, chiama la Sikinnis ὀρχησὶς τις στρατιωτικῆ [σατυρικῆ Valesius, Schwabe; λερατικῆ Schneider]; nel famoso epigramma di Dioscoride, già citato, il sicinnista è chiamato Σικίριος ὁ πυρρογένειος; Πύρριχος è chiamato un Sileno in Pausania (III, 25, 2); in due iscrizioni di Teo (CIG. II 3089-90) la pirrica è citata fra le danze eseguite in una gara Διονύσῳ καὶ τῷ Δῆμῳ. Queste testimonianze letterarie potrebbero far supporre che l'invasione della pirrica nel campo dionisiaco, avvenisse solo tardi (2); ma i monumenti ci dimostrano che fin dal principio del quinto secolo essa veniva danzata dai satiri.*

Il più antico monumento infatti è uno skyphos a figure rosse, di stile severo, trovato a Ritsona e pubblicato nell'Annual of British School XIV, tav. XIV, pag. 302. Da un lato è un'amazzone armata di pelta e lancia; contro di lei, dipinto sull'altro lato del vaso, si avvanza danzando un Sileno, protendendo la sinistra armata di nebride e stringendo nella destra una lancia, in forma di lungo phallos (3).

Come mai avvenne questa invasione? Io credo che le ragioni siano diverse (4).

Innanzitutto, se i satiri danzano la pirrica, è perchè essi sono concepiti come guerrieri; ed i satiri diventano tali, con l'unirsi a Dionysos nella guerra contro i Giganti e contro i popoli nemici del culto dionisiaco. Ora, satiri che si armano, o che armati vanno alla guerra o in atto di combattere, furono popolarizzati dall'arte già fin dalla prima metà del V sec. (5). Ciò dimostra che fu reso possibile in tal modo anche il passaggio della danza guerriera.

Non piccola parte dovette avere anche l'enorme favore suscitato dalla pirrica, come è dimostrato dal fatto che essa, da religiosa, finì con l'essere danzata nei banchetti (6).

(1) A questa stessa ragione è da ascrivere la notizia che ci dà Eustazio, che cioè inventore della pirrica fosse stato Dionysos (*ad Il. XVI* 617).

(2) Le due iscrizioni di Teo pare non siano anteriori al III o II secolo. Cfr. Latte, op. cit. p. 57 n. 3.

(3) V. ancora: GERHARD, *Ant. Bildw.* CVI 4; vaso

in Berlino. *Arch. Anz.* X (1895), 39.

(4) Il Latte non dice nulla a questo proposito.

(5) Vedi il classico libro del MAVER: *Giganten und Titanen*.

(6) Cfr. SENOFONTE. *Anab.* VI, 1, 12 e la trattazione del Latte, op. cit. p. 40 e n. 3.

Ma se essa aveva perduto il suo carattere sacro, aveva guadagnato in popolarità, tanto da permettere ai satiri di farne la parodia (1). Però la causa principale dovette essere il teatro, e ciò si può desumere dal passo di Ateneo già riferito. I satiri danzano intorno a Dionysos, riportandosi agli avvenimenti circa gli Indiani e Penteo, cioè al ciclo delle avventure guerresche di Dionysos, a cui si ispirò, per vari suoi argomenti, il dramma satirico, a cominciare dal *Licurgo* di Eschilo. Noi, purtroppo, non abbiamo nessuna prova per dimostrare che in questo dramma eschileo, come negli altri riferentisi allo stesso ciclo, i satiri danzassero la pirrica; possiamo però argomentarlo dalle parole di Ateneo e dal fatto che in Nonno, il quale si ispirò fra altro anche a drammi satirici, e, per quello che riguarda la sua narrazione della follia di Licurgo, al dramma di Eschilo (2), i satiri e le menadi, innanzi ai nemici, danzano e volteggiano nella loro danza caratteristica e nella danza guerriera.

Ma la pirrica, se fu per i satiri un'originale eccezione, fu però realmente un'eccezione. Il loro carattere, tutt'altro che audace e guerresco, trovò mezzi di espressione mimica ben più conformi.

Polluce, nel suo catalogo (IV 104), cita una danza, la quale corrisponde perfettamente al carattere dei satiri concepiti come esseri vili e paurosi: Σειληοὶ δ' ἦσαν καὶ ὑπ' αὐτοῖς Σάτυροι ὑπέτρομα ὀρχούμενοι.

Come venisse eseguita questa danza, la tradizione letteraria non dice, ma i monumenti potranno illuminarci. In realtà, su vari vasi si trovano satiri, i quali, per una ragione o per l'altra, sono in preda alla più viva paura. Ed è notevole che in tutti questi casi, essi esprimono la loro paura sempre nello stesso modo, pieno di comicità, cadendo cioè in ginocchio e distendendo un braccio, come a tener lontano l'oggetto del loro terrore. Fra i monumenti che esibiscono questo tipo, scelgo i seguenti. In un vaso ora disperso, pubblicato dal Tischbein V, 48, Dionysos, assiso, rivolge la parola e il gesto (fig. 8) ad un satiro che, dinanzi a lui, spaventato è caduto sul ginocchio destro. Pare che il dio lo rassicuri, ma il satiro, rivolgendosi verso di lui la testa e il braccio sinistro disteso, se ne scappa prudentemente. Questo stesso tipo troviamo sopra un vaso a fig. rosse pubblicato dall'Iahn (Philologus XXVII [1868] tav. II, 4): un satiro ha rubato ad Herakles il rhyton col vino e tenta di svignarsela; ma l'eroe, che al vino ci tiene, deposta la veste, afferra l'arco e sta per scoccare un dardo contro il malcapitato ladro. Il satiro per la paura cade in ginocchio e tende verso di lui il braccio col rhython. Lo schema del suo corpo e i suoi movimenti sono identici a quelli del satiro sul vaso Tischbein. In questi casi però abbiamo scene singole: è un solo satiro, cioè, che esegue questi movimenti; ma là dove sono in molti ad eseguirli e i loro gesti hanno un vero e proprio carattere

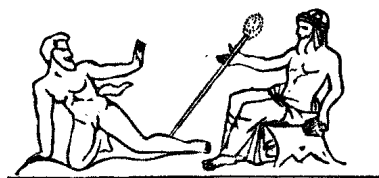


Fig. 8.

(1) Che la pirrica, eseguita dai satiri, fosse una parodia della danza seria, è confermato dalle parole di Ateneo su citate, da Dionigi d'Alicarnasso (*Ant. Rom.* VII, c. 72 vol. III p. 116 Jacobi), e dal vaso di Ritsona.

(2) L. LEVI, *Il Licurgo di Eschilo*, in « Atene e

Roma », XII (1909), p. 241 sgg. Già però 53 anni prima del Levi, la stessa ipotesi era stata emessa dal Comte de Marcellus nelle note alla sua traduzione francese delle *Dionisiache* (ed. Didot, 1856, p. 191 n. 21).

orchestrico, è sulla coppa attribuita dall' Hartwig ad Oltos, pubblicata dal Gerhard (*Aus. Vasenb.* 59-60). Nell'interno di essa è rappresentato Herakles, armato di clava e di arco, il quale è venuto a far visita a Dionysos, ritto dinanzi a lui, con kantharos nella destra e ramo nella sinistra. L'esterno della coppa che è certamente in relazione con la scena rappresentata nell'interno, esibisce una rappresentazione al massimo grado interessante. Sei Sileni, coronati, con lunghe code e itifallici, stanno intenti a trincare da vasi che sono innanzi ad essi, allorchè, scorto l'eroe, per la paura sono caduti in ginocchio e se ne scappano verso destra. I loro movimenti sono assolutamente orchestrici: ritratti alternativamente, uno di faccia, l'altro dal dorso; fra essi, quelli rivolti con le spalle allo spettatore, si appoggiano con la mano destra a terra e pongono la sinistra sulla testa, rivolta paurosamente indietro; gli altri invece, rivolti in egual modo, si appoggiano con la sinistra a terra e distendono, come sul vaso Tischbein, l'altro braccio. Se noi poniamo sulla scena questi sei sileni, vediamo che essi si avanzano ritmicamente, con movimenti alternati, ora volgendosi a destra, ora a sinistra, ora appoggiandosi su un ginocchio, ora sull'altro, incrociando così i loro movimenti e i loro gesti. Si tratta, come è facile vedere, di una danza evidentemente mimica, rappresentante la paura dei satiri. Fra tutte le danze che costoro eseguono, questa è l'unica in cui sia rappresentato tale carattere, ed è perciò che io credo di poterla identificare con l'ὄπιτρομα. E, siccome delle tre scene citate, le due ultime derivano molto verisimilmente da drammi satirici, così mi pare legittimo supporre che essa danza venisse eseguita nel dramma satirico, dove fu sviluppato ed usato il motivo comico che ne è alla base. Che essa poi fosse già in uso fin dal principio del V sec., lo dimostra il vaso attribuito ad Oltos.

Accanto al tipo del satiro vile, il dramma satirico sviluppò ed usò altri tipi di satiri, e specialmente quelli di buffone (1) e di acrobata. È naturale quindi aspettarsi danze che ne fossero, direi quasi, il commento mimico. Satiri acrobati troviamo già sulle coppe dei grandi maestri del principio del V sec. L'esempio più noto è dato dal famoso vaso di Douris, ora al *British Museum* (Furtw. Reich. I 48), sul quale i dieci satiri, capitanati da un altro satiro travestito da Hermes, sono, se non una riproduzione, certo un ricordo di un coro satirico (2). Alcuni di essi hanno fatto o si accingono a fare dei capitomboli ed a bere, con la testa in giù ed i piedi in aria, il vino in coppe posate al suolo; un altro regge un kantharos in equilibrio su un dito; un altro dà prova di simile abilità, reggendo anch'egli un vaso, ma in modo più sconcio; un altro satiro invece riceve nella gola il vino che due suoi compagni contemporaneamente gli versano, l'uno da un otre, l'altro da un vaso. Si tratta qui di giuochi, di buffonerie, delle quali alcune potevano, altre no, aver luogo sul teatro, ma che ad ogni modo mancano di qualunque carattere orchestrico, non essendovi la danza.

Una vera e propria danza invece, quantunque sia di carattere buffonesco, troviamo

(1) Molto chiara è, a questo proposito, la testimonianza di Dionigi d'Alicarnasso (*Ant. Rom.* VII, 72), il quale appunto ricorda come: οὗτοι (cioè i Satiri) κατέσκωπτόν τε καὶ κατεμιμούντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες.

(2) Il REISCH (*Festschrift für Gompertz* p. 459) pensa che « es mag die Gliederung des Chors im Satyrspiel zu grunde liegen ». Il ROBERT (*Bild u. Lied* pag. 28 n. 29) riconosce l'influenza della scena nel costume del satiro-araldo.

su un vaso in Napoli (fig. 9) (1). In mezzo a due satiri è una kelebe: dalle smorfie di meraviglia di essi, dobbiamo immaginare che sia piena di vino (2). Però, a quanto pare, la meraviglia è tanto grande che impedisce loro di bere: essi guardano il vaso e, sfruttando un motivo comunissimo al teatro popolare, si danno ad una matta danza intorno ad esso. Cito le parole dell' Emmanuel, il quale l'ha ricostruita tecnicamente (3): *Le Sa-*

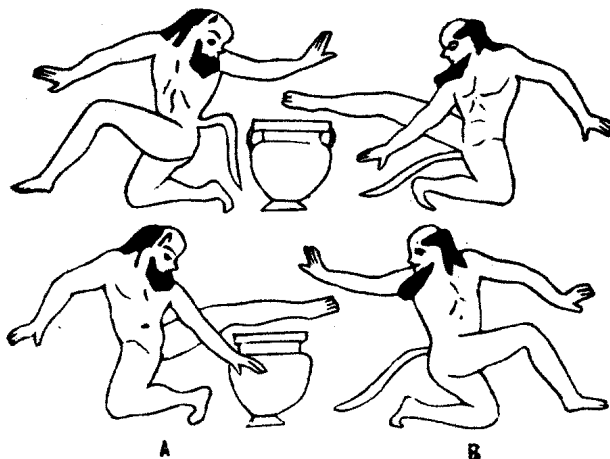


Fig. 9.

tyre A et le satyre B tournoient, le premier sur le genou droit comme priant, et de droite à gauche, le second sur le genou gauche et de gauche à droite. Pour faire passer la jambe libre par-dessus le vase... ils étendent cette jambe latéralement: le Satyre B nous montre la manière. Son compagnon est en retard sur lui d'une demi-rotation: leurs tournoiments s'emboîtent. Cet étrange exercice est rythmé au son de la flûte double, et n'est pas un simple jeu, dans le sens que nous donnons à ce mot. C'est une danse.

Una danza anche è quella che vediamo nella fig. 10^{a, b, c} (4) e che, in mancanza di precise testimonianze letterarie che ci permettano di meglio identificarla, potremo chiamare: « danza accovacciata ». I tre satiri, appartenenti l'uno (Silenos) al VI, l'altro al V sec., l'altro al tempo ellenistico, eseguono appunto il medesimo ballo consistente nell'avanzarsi, accovacciandosi su una gamba e distendendo l'altra. In una pittura, dal disegno però molto affrettato, pubblicata in Zannoni, *Scavi della Certosa LXXVI*, 34, questa danza è eseguita da un intero coro. Quale ne sia il valore mimico, io non saprei indicare con precisione, ma mi pare che non sia da escludere un certo significato comico. È notevole però la sua antichità e la sua conservazione per un periodo di tempo molto lungo.



Fig. 10 a

Ho già notato come al tempo ellenistico-romano la mimica avesse preso il sopravvento sulla danza vera e propria, ciò si può rilevare anche dalle numerose figurine di danzanti di questa età (es. Reinach, *Rép. de la stat.* II 49, n. 1-2-3-4).

(1) Museo Borbonico XV, XV: EMMANUEL, *op. cit.* fig. 444.

(2) Vedi una meraviglia analoga, espressa su un vaso

in *Annali* 1862 C.

(3) *Op. cit.* pag. 204, fig. 445.

(4) Da EMMANUEL, *op. cit.* fig. 415-416-418.

Tale evoluzione della danza in generale si verifica anche per la Sikinnis; al movimento violento e, all'apparenza, disordinato dei piedi, si sostituisce la mimica a piè fermo. Ciò risulta dalla testimonianza già citata di Gellio (20,3), il quale, riferendosi alla Sikinnis, dice: saltabundi (cioè i Satiri) autem caneant quae nunc stantes canunt. E quasi una riprova monumentale di questa testimonianza è data dai sei rilievi ellenistici nei quali, secondo lo Schreiber (1), sarebbe rappresentata una scena di dramma satirico. Nella

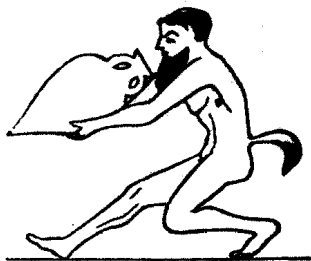


Fig. 10 b



Fig. 10 c

zona inferiore di essi, due satiri sono fermi e forse cantano, mentre dinanzi a loro un satiro giovinetto danza, eseguendo la *χείρ σιμή* e la *χείρ κικκρηγής*. Si tratta evidentemente della Sikinnis, ma calma, punto agitata, e ben diversa da quella che vediamo sui monumenti del V secolo.

V.

È verosimile che parecchie delle danze, che vediamo eseguite dai satiri e che sono ben diverse dalla Sikinnis, trovassero posto anche nei drammi satirici: specialmente quelle che corrispondono, per il loro significato, al carattere assunto dai satiri in essi. Come pure è verosimile che in questi medesimi drammi si eseguissero altre danze, di cui noi non abbiamo alcun ricordo. Così, ad es., negli *Ichneutai*, quando i satiri si danno alla ricerca delle tracce, dovevano eseguire speciali movimenti orchestrici, in modo da rappresentare mimicamente una muta di cani.

La Sikinnis quindi era per il dramma satirico quello che il Kordax per la commedia, cioè la danza principale, tipica, quella che ne formava il fondamento orchestrico e quindi l'elemento orchestrico più antico. E, poichè il dramma satirico deriva dai cori dionisiaci, risulta che in quei cori religiosi la Sikinnis doveva essere appunto la danza che vi si eseguiva.

Se ciò è vero, noi dobbiamo aspettarci dalla tradizione letteraria il ricordo del suo carattere religioso e della sua remota antichità. Difatti vi troviamo piena conferma.

Lo Schol. all' Il. XVI 617 [Bekker] così si esprime: *σίκιννις, ἥτις ἐστὶν ἐρπύκη τις* [ἐρπύκη AD]; l'Et. Mag. 634, 59: *τρίξ γὰρ εἶδη ὀρχήσεως... σίκιννις, ἥτις ἐστὶν ἐρπύκη*; Steph. ad Arist. Rhet. III 8 [=Cramer, Anecd. Paris. I 307]: *σίκιννις ἡ ἐρπύκη, ἣ χρῶνται ἐν τοῖς θελοῖς ναοῖς αἱ χειρονομούντες ἐρρωμέναι*, dove *θελοῖς ναοῖς* equivale di certo: nei diversi templi sacri a Dionysos. Ancora più chiara è l'espressione di Eustazio ad Hom. Il. II 1078,20:

(1) Th. SCHREIBER, *Griech. Satyrspielreliefs*, in « Abh. d. k. Sächs. Gesell. d. Wissensch. », Phil.

Hist. Klasse Band XXVII, n. XXII.

ἦν δὲ καὶ σίκινις κωμικωτέρα, ἣν πρῶτοι, φασίν. ὤρχησαντο Φρύγες ἐπὶ Σαβαζίῳ Διονύσῳ, ὀνομασθεῖσαν κατὰ τὸν Ἀρριανὸν ἐπὶ μὲν τῶν ὀπαδῶν τῆς Κυβέλης νυμφῶν, ἣ δὲμα ἦν Σίκινις. Prescindendo da questa etimologia, il cui valore può comprendere ognuno che conosca i tentativi etimologici degli antichi eruditi, la notizia di Eustazio è importantissima, perchè ci informa sul fatto che in Frigia, nei culti associati di Dionysos e Cibele, gli adoratori danzavano la Sikinnis.

Accanto a questa testimonianza va citato un passo importantissimo di Pausania. Il periegeta, trovandosi nell'Argolide e parlando del culto di Dionysos, dice (II 24 6): πρὸς δὲ τοῦ Ἐρασίνου ταῖς κατὰ τὸ ὄρος ἐκβολαῖς Διονύσῳ καὶ Πανὶ θύουσι, τῷ Διονύσῳ δὲ καὶ ἑορτὴν ἄγουσι καλουμένην Τύρβην. La festa dunque che si celebrava in onore di Dionysos si chiamava Τύρβη e questo nome è anche di una danza, la quale però più comunemente si diceva σικινοτύρβη (1). Secondo Polluce (IV 104), la τυρβασία era un ὄρχημα διθυραμβικόν e Tryphon (ap. Athen. XIV 618 c) ci informa che si chiamava così anche la musica. Dall'Et. Mag. 772.4 sappiamo inoltre che questa danza dionisiaca era vivacissima. Confrontando dunque queste varie testimonianze, possiamo supporre che la τύρβη fosse la danza locale, ditirambica, anteriore all'introduzione della Sikinnis, con la quale in un certo tempo si fuse per la comunanza di carattere e di rito. In altre parole, tale fusione dovette avvenire quando il culto di Dionysos penetrò nell'Argolide e, venendo a contatto coi culti locali, si sovrappose e si unificò con essi. Nel doppio nome σικινοτύρβη io credo riconoscere un ricordo di questa fusione.

Accanto alle testimonianze le quali ci informano sul carattere religioso della Sikinnis, vediamo quelle che si riferiscono alla sua antichità. Esplicitamente si esprime Gellio (20,3): *sicinnium enim genus veteris saltationis fuit*. Ma ancora più convincenti sono i risultati delle ricerche etimologiche sulla voce Sikinnis (2).

Gli antichi non sapevano nulla di preciso su questo argomento; così l'autore della notizia riportata dall'Et. Mag. 712,57 pensa che il nome derivi dal servo che fu pedagogo in casa di Temistocle: ἀπὸ τοῦ παιδαγωγοῦ τοῦ Θεμιστοκλέους παῖδων Σικανοῦ; Ateneo (I 20 e) (3) invece dice che fu un barbaro di nome Σίκιννος ad inventarla.

Secondo un'altra tradizione (Et. Mag. 712,57), confusa e sbagliata per giunta, la danza si sarebbe chiamata così ἀπὸ Σικανῶ τοῦ Ἀθηναίων βασιλέως; si tratta invece di un re della Sicilia (St. B. v. Τρινακρία), e la confusione sarebbe avvenuta, come crede il Latte, a cagione dei cori ἰαμβιαὶ dei siculi (4). Tutte queste etimologie, come quella di Arriano, hanno solo il valore storico di antichi errori, e in siffatto campo la confessione più sincera è quella di Attius, citato da Gellio (20,3), = *appellari sicinnistas ait nebuloso nomine, quod sicinnium cur diceretur, ei obscurum esset*. D'altro lato, siccome tutte le danze si facevano venire in Grecia da Creta, famosissima per questo fin dal tempo omerico, così si cercò in quell'isola anche l'origine della Sikinnis. A tale tendenza è da ascri-

(1) NILSSON, *Griech. Feste*, pag. 303. In un vaso a fig. rosse (*Monum.* II 3^o) una baccante è caratterizzata col nome Τύρβας.

(2) Questo nome si trova scritto: σίκινις, σίκινις, σικίνις, σίκινις, σικινίς. Cfr. Valckenaer *ad Ammon.*

83 n. 98-99.

(3) Cfr. con XIV 630.

(4) Ateneo, V 181 c; I 22 c; LATTE *op. cit.*, p. 98 n. 2.

vere la testimonianza in Ateneo (XIV 630 b), che inventore ne fosse stato un cretese di nome Sikinnos.

Però, l'etimologia che veniva più accettata e che troviamo più diffusa, è quella che citano Esichio (v. v.) e l'Etimologico Magno (712,56), attingendo alla medesima fonte a cui attinse Ateneo XIV 630 b: *Σικίντων δ' ἐν πρώτῳ περὶ εὐρημάτων σικίντων αὐτὴν εἰρησθαι ἀπὸ τοῦ σείεσθαι..... εἰσὶ δέ τινες οἳ φασὶ τὴν σίκιννον περὶ κινῶν ὠνομαζέσθαι ἐκ τῆς κινήσεως*. Questa etimologia ebbe molto favore, e nel tempo moderno non solo la si trova citata (1), ma essa veniva accolta e giustificata dal Wieseler (2), il quale supponeva una forma raddoppiata *σίκιννης da ΣΚΙΝ — per ΚΙΝ —. L'opinione però più moderna è che quel nome sia « ohne Zweifel ungrüchisch » (Meyer, *Gr. Etym.* IV, 10) (3).

Recentemente il Maiuri (4) l'ha accostato alla voce Cipria *σιγόνης*; ma, nonostante l'ingegnosità dell'opinione, a me pare che fra le due parole vi sia troppa differenza per ammettere un simile parallelo. Forse è da considerare come più probabile l'opinione del Fick (*Vorgriech. Ortsnamen.* 1905, pag. 59), il quale ha messo in relazione la voce *σίκιννος* con il nome *Σίκιννος*, una delle Cicladi (Strab. X 484; Schol. Apoll. Rhod. I 623). Si potrebbe a questo proposito citare l'isola *Σίκινθος*, di cui parla Plutarco (*Soll. an.* 985 a), e ricordare la particolarità all'Asia Minore e in modo speciale ai Frigi del suffisso — *νι*, — *νθ*, che troviamo in vari nomi di persone e di luoghi (Kretschmer, *Einleitung* 1896, pag. 329) (5). Ad ogni modo, senza cadere in vane ipotesi, io credo si possa affermare che il nome di questa danza è, come i nomi di divinità, pre-ellenico.

Se le testimonianze riferentisi al carattere sacro della Sikinnis ci permettono di supporre, con qualche verosimiglianza, che essa venisse eseguita nei cori religiosi, dai quali sorse il dramma satirico letterario, quelle, dall'altra parte, riferentisi alla sua antichità autorizzano a ricercarla sui monumenti anteriori al fiorire della detta forma drammatica. Abbiamo già visto come la Sikinnis nel periodo classico venga danzata dai satiri, ed abbiamo studiato i vari schemi e figurazioni che ci permettono di riconoscerla. È da aspettarsi quindi che nel periodo pre-classico essa venga eseguita da quelli che sono, per così dire, gli antenati dei satiri, cioè dai Sileni. Ciò si potrà affermare, se i gesti di costoro risulteranno identici a quelli che eseguono i satiri sicinnisti.

Ricordiamo ancora una volta che i gesti più caratteristici dei sicinnisti sono: 1) *χειρ σιμή*; 2) *χειρ καταπρηνής*; 3) *σκέλος ῥίπτειν* [nel tipo della gamba alzata, come nel vaso di Napoli (*Knielaufschema*)].

Ora è noto, che sui vasi a figure nere, quasi sempre i sileni compaiono danzando; e questa danza ha anch'essa schemi speciali ben fissi e determinati. Sarebbe troppo lungo ed inutile citare tutto un elenco di sileni danzanti: citerò quindi alcuni tipi più caratte-

(1) es. PRELLER-ROBERT. *Griech. Mythol.* 726 n. 3.

(2) *Satyrspiel*, 63 n. 1.

(3) L'opinione dell'Usener che il nome *σίκιννος* sia un'antica forma spartana, analoga a *Θεόλυκος*, non è stata seguita. La concezione stessa su cui essa si fonda, cioè di « gottes licht » attribuita ai satiri, non mi pare giusta (USENER, *Götter-Namen* 207; Rhein. Mus.

49 467).

(4) *Studi sull'onomastico cretese*. Rend. Lincei, ser. V, vol. 20 (1911), 640.

(5) Il Fick pag. 59 dice: « *Σικινθος* nennt Plinius 8, 227 einen See in Thessalien ». Il nome citato da Plinio è *Sicandrus*.

ristici, i quali si prestano meglio alla nostra ricerca. S' intende che ogni esempio è un tipo, cioè un esempio di una intera serie di rappresentazioni analoghe (1):

- 1) Anfora a fig. nere, con ritocchi bianchi. Coghill 37 = Reinach, Rép. II, 13, 4.
- 2) Coppa a fig. nere. Coll. Jekyll Arch. Zeitung 1885, 16 = Rép. I, 462, 2.
- 3) Vaso a fig. nere, con ritocchi bianchi, al British Museum. Coghill 39 = Rép. II, 13, 9.
- 4) Vaso a fig. nere, con ritocchi bianchi e rossi. Gerhard, Aus. Vasenb. 142 = Rép. II, 75, 1.
- 5) Anfora calcidica a fig. nere, a Leida. Roulez, Vases de Leyde 5 = Rép. II, 268.
- 6) Tripode di Tanagra, a Berlino. Arch. Zeitung. 1881, 3 = Rép. I, 429, 2.
- 7) Vaso della coll. Feoli, a Würzburg. Gerhard, Aus. Vasenb. 315 = Rép. II, 155, 8.

Il vaso n. 1 esibisce una composizione molto comune: Dionysos sta al centro della scena, ha in una mano il kantharos, nell'altra un ramo; è fra due sileni. Quello a sinistra (fig. 11) danza, elevando la gamba sinistra piegata al ginocchio e il braccio corrispondente con la mano aperta e rivolta all'infuori. L'altro braccio invece è abbassato con la mano



Fig. 11.



Fig. 12.

che esegue lo schema inverso; l'altro sileno ripete il medesimo gesto con ambedue le mani. Nel vaso n. 4 manca nella composizione Dionysos: una Ninfa a destra suona il flauto dinanzi a due coppie di Sileni e Ninfe: il primo, dinanzi a lei (fig. 12), salta sulla gamba sinistra, eleva il braccio destro col gesto analogo a quello del Sileno della fig. 11 e abbassa il sinistro con la mano prona. Le due Ninfe invece portano una mano al fianco ed elevano l'altro braccio con la mano rivolta all'infuori. Nel tripode di Tanagra, a Berlino (n. 6), abbiamo ancora gli stessi movimenti di danza, eseguiti però non da Sileni,

(1) Per maggiori riscontri e per l'esposizione dei tipi, rispetto alle provenienze, si veda: BULLE, *Die Silene in d. arch. Kunst d. Griechen*. München 1893. Data la frequente ripetizione di un tipo, ho creduto preferi-

bile, anche per i satiri sicinnisti, esporre alcuni esempi caratteristici e più importanti, in modo che essi possano servire quasi come pietra di paragone.

ma da un coro di cinque uomini, i quali ballano accompagnati dal flauto di un compagno che li precede. Essi elevano tutti il braccio sinistro e la gamba corrispondente, sempre nel medesimo modo; alcuni portano l'altra mano al fianco, altri l'hanno semplicemente abbassata.

Gli stessi movimenti di danza vengono eseguiti dalle Ninfe sulla coppa della coll. Iekyll (n. 2) e sul vaso al Brit. Museum (n. 3). La prima esibisce Dionysos, assiso, circondato dal tiaso, composto di due coppie di danzanti, ciascuna formata di un Sileno e di una Ninfa. La Ninfa a sin., rivolgendolo la testa verso Dionysos, danza sulla gamba sin. e con le mani esegue i soliti gesti della mano elevata e prona. Lo schema successivo è dato dalla Ninfa danzante sul vaso n. 3: anche qui sono due Ninfe e due Sileni, e la



Fig. 13.

Ninfa a sin. esegue la stessa danza, elevando il braccio destro con la mano rivolta all'infuori e abbassando l'altro braccio con la mano prona (fig. 13).

Precisamente la stessa danza troviamo eseguita nelle scene col ritorno di Efesto. Valga, come esempio, l'anfora a fig. nere, già Castellani (*Jahrbuch XXVII* [1912] p. 251 fig. 9), e lo skyphos corinzio a fig. nere in 'Εφημερίς 'Αρχ. 1912, 1-2. Che qualche volta questi movimenti fossero combinati in una danza circolare, appare dal vaso Feoli a Würzburg (n. 7) [fig. 14]. La scena presenta Dionysos assiso fra due coppie di danzanti: il gruppo a destra è composto di un Sileno e di una Ninfa, i quali ballano in senso circolare, volgendosi il dorso (1). Il Sileno porta

una mano al dorso o al fianco e distende l'altra, abbassata, con la palma prona; la Ninfa invece porta ambedue le mani ai fianchi. Medesimo gesto esegue la Ninfa a destra, nella scena del vaso Jekyll (n. 2). Come esempi ancora più chiari dello schema consistente nell'elevare una mano in alto con la palma rivolta all'infuori e nel porre l'altra al fianco, cito la Ninfa (fig. 15), su un vaso pubblicato dall'Inghirami (*Vasi etruschi III* 270) e il noto Sileno di bronzo trovato a Dodona (fig. 16).

Questa danza dunque che vediamo frequentemente eseguita dai Sileni e dalle Ninfe sui più antichi vasi, si compone di alcuni schemi ben determinati e precisi, che possiamo raggruppare in due tipi fondamentali. Uno [es. Sileno di Dodona (fig. 16)] consiste nel portare una mano al fianco e distendere l'altro braccio con la mano rivolta all'infuori, la gamba corrispondente elevata; l'altro (fig. 11, 12, 13)

consiste nell'alternare i movimenti delle mani, di modo che l'una sia prona, l'altra elevata e rivolta allo spettatore, con la gamba atteggiata nel noto movimento.

Ora, questi gesti sono assolutamente identici a quelli che abbiamo stabilito essere caratteristici della Sikinnis; sì che io credo, senz'altro, poterli chiamare coi loro nomi: χείρ σιμή, χείρ καταπρηγής, σκέλος ῥίπτειν. E poichè non è possibile supporre come diverse

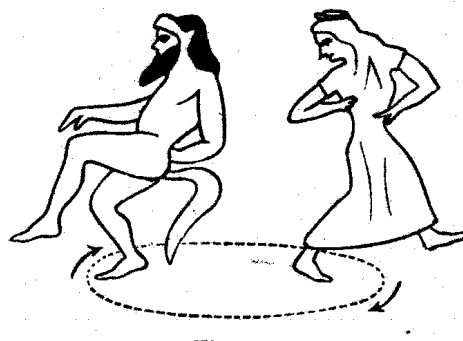


Fig. 14.

(1) Questa figura, con l'indicazione del movimento circolare, è presa dall'Emmanuel, *op. cit.*, fig. 498.

due danze che abbiano le medesime figurazioni e i medesimi gesti, così non esito ad identificare questa danza, eseguita dai Sileni, con quella eseguita dai Satiri, e nel riconoscere in essa la Sikinnis in un suo periodo antico.

Ma non basta. L'indagine fin qui condotta, procedendo dal noto all'ignoto, dal satiro sicinnista del vaso di Napoli, ai Sileni dei vasi attici a fig. nere, attraverso una linea continua di monumenti che uniscono i due estremi, ci pone dinanzi al problema dell'essenza di questa danza, del suo significato originario.

Ora si badi. Quando il ceramista del V sec. ritraeva un coreuta satiresco, col subigaculum e la maschera, egli riproduceva intenzionalmente e chiaramente una figura teatrale; e quando rappresentava un satiro, con gli stessi gesti e con gli stessi movimenti di danza dei coreuti, pur non volendo riprodurre la figura scenica, era attratto a dipingerlo con le caratteristiche dei satiri danzanti, veduti nell'orchestra. Perché è legge che



Fig. 15.



Fig. 16.

un artista riproduca una sua figurazione, non secondo il modello diretto, venutogli caso per caso dalla natura, ma secondo un ideale, venutosi formando e stabilendo attraverso una lunga serie di visioni (1). E in periodo più antico dell'arte, è naturale che di tutte queste visioni si fissasse e si racchiudesse in un tipo costante quella che era la più caratteristica, che più spesso ricorreva, che corrispondeva al momento più sintetico della danza stessa. Questo tipo, noi l'abbiamo visto, è quello costituito dal Sileno, elevante una gamba e alternante le braccia con le mani prona e sollevata (*καταπρηγής, σιμή*). Quindi bisogna ammettere che i Sileni, danzanti intorno a Dionysos sui vasi a fig. nere, siano un riflesso di coloro che nei templi del dio o nei cori, a lui sacri, eseguivano quella danza. Il carattere religioso della Sikinnis, tramandato dalle testimonianze letterarie e risultante dal fatto che essa era il nucleo orchestrico dei cori ditirambici e quindi dei cori satireschi, trova il suo corrispondente e la sua conferma nelle antiche rappresentazioni vascolari. Ma noi sappiamo che Sileni e Ninfe, prima di essere uniti con Dionysos, ebbero una vita propria e indipendente; diversamente chiamati, secondo i vari luoghi: Sileni, Satiri,

(1) LOEWY, *La scultura greca*, pag. 123; *Naturwiedergabe in d. älteren griech. Kunst*, 1900.

Tityroi, Fauni, essi sono divinità della vegetazione (1), e, come tali, si uniscono in origine a Dionysos, dio egli stesso dei campi e della fecondazione. Solo quando l'essenza del nuovo dio si restrinse e si precisò nel culto della vite, Sileni e Satiri perdettero, in parte, il loro carattere originario. Quindi, per conoscere l'essenza della loro danza, noi dobbiamo ricercare: 1) se anche essa è indipendente dal culto dionisiaco; 2) quale è l'originario significato dei suoi schemi.

È noto che uno dei motivi ornamentali più comuni dei vasi a fig. nere, più antichi, d'influenza ionica, è la rappresentazione di cori di Sileni e Ninfe, i quali danzano insieme; e siccome a questi cori non presiede mai Dionysos, è da concludere che essi siano indipendenti dal culto dionisiaco. Per l'analisi di questa danza, scelgo, tra i molti esempi, l'anfora calcidica in Leida (n. 5), figurata in Roulez, 5 = Rép. II 268 (fig. 17). I Sileni sono di tipo ionico: piedi e orecchie equini, lunga coda, lunga barba, naso camuso. Le Ninfe sono vestite del lungo chitone, stretto alla vita e senza maniche, e sono alternate ai Sileni: è un coro, cioè, misto. I gesti della loro danza sono molto chiari e si riducono ai seguenti: gamba alzata, piegata al ginocchio (2), un braccio elevato con la palma della mano rivolta all'infuori, l'altra mano, nel gesto contrario, abbassata.

Dunque gli stessi gesti della Sikinnis, cioè σκέλος ῥίπτειν, χεὶρ σιμή; χεὶρ καταπρηνής. Si prendano isolatamente alcune di queste figure, es. la Ninfa (fig. 17) prima a sin. e il



Fig. 17.

Sileno secondo da sin., e si confrontino con le figure corrispondenti e si converrà che si tratta sempre dei medesimi gesti e quindi della medesima danza (vedi ancora: anfore di Nicostene al Louvre, *Wiener Vorlegeblätter 1890-1, tav. I n. 2, 3, 6*; Dinos al Louvre, *Bull. corr. hell. 1893 p. 424, fig. 1*; ecc.). Dunque, al primo quesito bisogna rispondere che la danza eseguita dai Sileni sui vasi attici a fig. nere, è la stessa di quella eseguita dai Sileni e dalle Ninfe sui vasi di stile e d'influenza ionica. E poichè in questi monumenti Sileni e Ninfe sono considerati come divinità autonome, indipendenti da Dionysos, bisogna concludere che anche la loro danza non è dionisiaca.

(1) Come tali, le Ninfe sono conosciute da Omero II. VI 420; cfr. Soph. *Philoct.* 1454; Inno ad Afrodite 262; Esiodo (apud Strab. X 471); Pindaro (Paus. 3,25.2). Incerta è l'etimologia di Σειληνοί. La derivazione da una forma *σιλόος, analoga a σιμός, « naso rincagnato », proposta dal Solmsen (*Indogerm. Forschungen* XXX [1912] 1-4), manca, a mio parere, di verisimiglianza. Che si tratti di un nome pre-ellenico è probabile:

e forse non è da trascurare la terminazione - ηνοί, comune ai nomi tracio-frigi (es. Τυρρ-ηνοί), come notava il De Saussure (v. G. NICOLE in DAREMBERG, *Dictionnaire*, p. 1091, n. 2).

(2) Per quanto ciò si possa desumere dal disegno molto primitivo. Più chiaro è questo movimento in scene analoghe.

Al secondo quesito risponderà l'esame stesso di questi monumenti. Prima d'ogni altra cosa però bisogna rimuovere un'ipotesi, assolutamente erronea, del Deonna (1), secondo la quale il gesto di alzare una gamba, piegandola al ginocchio, con cui sono quasi sempre rappresentati i Sileni, indicherebbe la loro bestialità. Ognuno che esamini i monumenti con occhio sereno, riconoscerà che si tratta invece dell'indicazione di un salto o, in generale, della danza, e che la bestialità non vi entra per nulla. E se è vero che i Sileni sono ritratti in quell'atteggiamento, anche in scene che non sono di danze, ciò si spiega agevolmente con l'uso costante e con la ripetizione di un tipo artistico, antico e diffuso. Del resto questo movimento è troppo chiaro e non mette conto di dilungarvisi troppo. Più importanti invece sono i due gesti delle mani.

I loro nomi non ci apprendono nulla: essi designano la semplice posizione e ciò dimostra che chi li chiamò in quel modo, ignorava il loro significato primitivo. Di essi, quello consistente nello stendere un braccio, con la mano piatta, rivolta allo spettatore, fu da tempo riconosciuto per il gesto dell'*abominari* (Dilthey *Arch. Ep. Mitth.* I 63 n. 4; von Duhn, *Annali* 1879, 143; Loeschke, *Aus der Unterwelt, Dörpf. Progr.* 1888, 12; Jahn, *Böser Blick* 67; Bulle, *op. cit.* p. 32). È un gesto apotropaico, di scongiuro, contro il malocchio e che vediamo eseguito anche nelle scene di protesi. Il significato del secondo gesto si comprende, osservando che Sileni e Ninfe si indicano o toccano le parti sessuali. E poichè il toccare queste parti o il fare gesti sconci, era considerato, come lo è tuttora, un rimedio potentissimo contro il fascino, ne risulta che anche questo secondo gesto è apotropaico.

Se noi ora, dai singoli gesti, risaliamo alla danza, presa nel suo complesso, ne intenderemo facilmente il carattere. In generale, quelli che l'hanno descritta, l'hanno semplicemente considerata come una danza oscena. Tuttavia è pur noto che molte forme e riti, che nelle civiltà e arti primitive ci sembrano osceni, hanno un valore assolutamente diverso, e quasi sempre il loro significato è religioso.

È il caso della nostra danza. Coloro che la eseguono non sono ancora seguaci di Dionysos, ma sono i demoni della natura, gli spiriti della fecondità. La loro danza erotico-apotropaica è quindi una danza fecondativa (si pensi allo schema *κωμικός* della Sikinnis e al demonietto fallico omonimo) (2). Ciò va perfettamente d'accordo con quanto sappiamo circa i popoli, i quali attualmente si trovano allo stesso livello di civiltà delle tribù ioniche del VII e VI sec. Presso costoro infatti, i demoni che rappresentano le forze rinascenti della natura, sono concepiti sempre come danzanti e la loro danza è sempre erotica e vivacissima (3).

Questa concezione del resto non è che una proiezione nel mondo demoniaco di un rito di magia simpatica. Gli studiosi di etnografia infatti sanno bene che, presso moltissime popolazioni selvagge, in primavera specialmente, gl'indigeni si riuniscono ed ese-

(1) DEONNA, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, II 22 n. 4.

(2) Il significato apotropaico della danza risulta ancora in modo evidente, dal fatto che essa è dipinta su coppe ad occhi profilattici o con scene fortemente erotiche. Es.

Ath. Mitth. 1900, p. 44 f. 2.

(3) Per questo argomento v. il classico libro del MANNHARDT, *Wald-und Feldkulte*; PREUSS, *Phallische Fruchtbarkeits-Dämonen*, in *Archiv für Anthropologie* N. F. vol. I.

guono delle danze violentemente erotiche, allo scopo di promuovere così simpaticamente la fecondazione dei campi, e nello stesso tempo di tener lontani gli spiriti cattivi che potrebbero nuocere alla coltivazione. Il valore di queste danze, che ad un uomo civile possono sembrare oscene, è invece profondamente religioso, così come erano religiose le danze dei Fratelli Arvali. È naturale quindi che i demoni della fecondazione si immaginino eseguenti le stesse danze dei loro adoratori, i quali d'altronde assumono i tratti (mascherata) con cui quei demoni sono da essi concepiti. In questo fenomeno generale, attestato in modo indiscutibile dall'etnografia, rientra il caso singolo che i monumenti ci insegnano per i paesi di civiltà e cultura ionica.

Se dunque quanto precede è giusto, possiamo ritenere che la Sikinnis era in origine una danza erotico-apatropaica, eseguita dalle antichissime tribù ioniche, con lo scopo di promuovere ritualmente e simpaticamente la fecondazione dei campi. In conseguenza, i demoni della fecondazione (Sileni) venivano immaginati in atto di eseguire questa stessa danza con le loro compagne mitiche: le Ninfe. Più tardi, questi demoni furono aggregati al culto di Dionysos, dio della vegetazione, e quando l'influenza di Dionysos si restrinse in modo speciale al culto della vite, gli antichi demoni si specializzarono anche essi. Questo nel campo mitico. Nel campo della vita reale possiamo ritenere che gli antichi adoratori continuarono ad eseguire le loro danze intorno a Dionysos, dio della vegetazione, ed ancora, le eseguirono quando Dionysos fu dio del vino. È naturale però che, in questo ultimo passaggio, si perdesse, in parte, il significato primitivo della danza, ed a ciò dobbiamo ascrivere l'oscillazione che presenta il gesto della *χαλαρο κχιζπηγή*;, in origine indicante le parti sessuali, poi abbassata semplicemente o posta al dorso o ai fianchi. Ma pure l'antica tradizione religiosa si conservò, e la danza formò il nucleo orchestrico dei cori che, uomini camuffati da Sileni o da Satiri, eseguivano in onore di Dionysos. E quando da questi cori ditirambici sorse il dramma satirico, l'antica danza, per quello spirito religioso che conserva forme e riti immutati per secoli, fu ancora la danza dei satiri ed il fondamento orchestrico dei cori scenici, anche quando i Satiri si confusero con i buffoni e i mimi (1).

Un ricordo di questa lunga evoluzione della Sikinnis, o meglio dei due estremi di questa evoluzione (carattere religioso primitivo, carattere buffonesco), è racchiuso in una testimonianza di Dionigi d'Alicarnasso, la quale, nonostante sia importantissima, non è stata mai, per quanto io sappia, presa nella considerazione che merita. È noto che nei funerali romani e specialmente nei grandi funerali, dopo i musicisti (tubicines, cornicines) e dopo il corteo di quelli che cantavano l'elogio del defunto, seguivano danzanti, buffoni e mimi. Dice dunque Dionigi (*Ant. Rom.* VII 72) che a questi grandi funerali prendevano parte cori di satiri, i quali danzavano la Sikinnis: *Ἐῖδον δὲ καὶ ἐν ἀνδρῶν ἐπιτήμων ταφαῖς, ἀμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς, προηγούμενου τῆς κλίνης; τῶ; στυγιστῶν χοροῦ; κινουμένους τὴν σίκιννιν ὄρχησιν, μέλιττα δ' ἐν τοῖς τῶν εἰδκιμύων κήδεσιν.*

(1) Per le Menadi ho già ricordato che l'antica danza fu sostituita con la nuova danza estatica. Tuttavia vi è qualche caso in cui esse continuano ad eseguire la Sikinnis. Ad es., sul vaso di Pandora, al coro dei satiri si

contrappone un coro di Menadi, le quali danzano la medesima danza con gesti assolutamente uguali. Che questo coro sia scenico può desumersi dal vestito del flautista (vedi Bieber, *Das Dresdner Schauspielrelief*, *passim*).

Per bene intendere il valore di questa testimonianza, dobbiamo ricordare un altro uso, tramandatoci da Svetonio (*Vesp.* 19), il quale, a proposito dei funerali di Vespasiano, narra che il capo dei mimi, Favor, rappresentava l'imperatore stesso, parodiando, secondo l'uso, i gesti e la lingua del defunto.

Se questa imitazione parodistica veniva inclusa fra le danze e gli altri esercizi mimici ed orchestrici, che accompagnavano le esequie dei grandi, ciò significa che al tempo di Svetonio non se ne doveva più intendere il valore primitivo rituale. Analogo processo dobbiamo supporre per la Sikinnis, di cui, perdutosi il carattere originario, restò il solo mimico-buffonesco. Del resto lo stesso avvenne per la pirrica, ridotta infine a semplice danza nei funerali, mentre ben diverso ne era stato il significato primitivo (la comparazione appunto di fatti etnografici insegna che le danze militari formano una delle cerimonie principali presso tutti i popoli selvaggi e che esse sono, in parte, il racconto mimico delle gesta guerriere del morto).

Donde veniva e quale era il primitivo significato dell'imitazione del defunto?

È stato già notato che su vari monumenti etruschi, esibenti processioni funebri, il morto è rappresentato in atto di guidare egli stesso il carro o, ad ogni modo, è considerato come una persona attiva, esercitante una parte principale nel convoglio funebre (v. per es. Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, tav. XXXIV). Queste rappresentazioni si spiegano, secondo il Martha (p. 417-419), col fatto che nelle vere processioni funebri il morto era rappresentato da un istrione o da un pupo. Abbiamo dunque qui una imitazione del morto. Quest'uso dovette ben presto passare a Roma (v. Polibio VI 53) e, solo in un tempo molto posteriore, perdutosi il significato originario, l'imitazione eseguita da un mimo assunse carattere parodistico.

Analogamente l'uso della Sikinnis, eseguita nei funerali, in origine doveva essere un rito avente carattere erotico-apotropaico.

L'introduzione della massima affermazione di vita nel culto dei morti (che si basa su di un'intima associazione psicologica) ha la sua conferma nel culto di Libitina, — specie di Venere — che aveva tanta parte nei riti funerari romani (*libitinarius* era l'impresario di pompe funebri, e i vari oggetti che servivano ad esse si vendevano nel tempio di questa dea) (1). Notammo anche che il gesto dell'*abominari* è comune alla Sikinnis e alle scene funebri; ricorderò inoltre i Sileni danzanti sui sarcofagi di Clazomene e la descrizione che fa Nonno della danza, eseguita dai Satiri, intorno alla tomba di Staphilos (*Dionisiache* XIX). Se inoltre, come io credo, la nudità rituale funebre ha valore erotico-apotropaico (2), essa è ancora una prova per dimostrare, per l'antichità classica, l'esistenza nel culto dei morti di un elemento erotico rituale. L'etnografia conferma, per i popoli selvaggi moderni, questa esistenza, ed abbondano le testimonianze riguardanti un insieme di riti di valore apotropaico, dei quali alcuni esistono nelle nazioni civili, allo stato di semplice sopravvivenza. Si ricordi, ad esempio, l'uso di dire « salute », entrando nella camera dove è riunita la famiglia del defunto, comune a molte regioni d'Italia (3).

(1) PLUT. *Quaest. rom.* 23; Fedro IV 77.

(2) Opinioni pro e contra in SAMTER, *Geburt, Hochzeit, Tod*, cap. VI.

(3) Su questo problema, che merita una trattazione speciale, mi prometto di tornare fra breve, di proposito.

Credo dunque che, in origine, il significato dell'uso tramandato da Dionigi fosse erotico-apotropaico. Che quest'uso sia venuto dalla Jonia a Roma, attraverso l'Etruria, mi pare si possa supporre, osservando che sulle pitture murali funerarie etrusche ricorrono frequentemente scene di danze e che in queste danze ricorrono quasi sempre i due gesti caratteristici della *Sikinnis*, cioè la *χειρ σφιγ* e la *χειρ κτακρηγή* (1).

(1) Ad es., v. *Monum.* I, XXXII.

