

**Martin, Richard P., 'The pipes are brawling: conceptualizing musical performance in Athens', Carol Dougherty, Leslie Kurke (edd.), *The cultures within ancient Greek culture: contact, conflict, collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 153-180 ill.**

L'opposizione fra *aulos* e *kithara* – centrale in molte rappresentazioni moderne della antica musica greca – costituisce in realtà il frutto di 'a specific set of cultural biases that appeared in Athens around the middle of the fourth century B.C.E.', evidente per noi nell'opera di Platone e di Aristotele. Occorre dunque chiedersi: 'to what extent does such later evidence represent attitudes in Athens around 500 B.C.E.?' [155]. Un punto di partenza è il noto passo dalla *Politica* di Aristotele contro l'uso educativo dell'*aulos* (1341a18-28): l'analisi di tale passo, tuttavia, e il confronto con 1342b3 (ove si critica Platone per aver condannato l'*aulos* e aver invece conservato, nel suo stato ideale, l'armonia frigia, che ha i medesimi effetti emozionali dell'*aulos*) mostra che 'it is not the *aulos* itself that Aristotle finds problematic. The deeper danger comes from the mimetic threats represented by the Phrygian mode' [156]. Ma più di ogni altra è significativa la prima fra le ragioni addotte per giustificare l'inadeguatezza paideutica dell'*aulos*, cioè il fatto che si tratta di uno strumento che richiede una pratica di tipo professionistico, *technikon* come la *kithara*: è una critica che non è specifica dell'*aulos* in sé, ed è sostanzialmente extramusicale. Diversamente da Platone, attento agli effetti psicagogici dell'*aulos* e dell'ascolto della musica con esso eseguita, Aristotele si concentra su chi deve suonare (non ascoltare) lo strumento: egli non esclude l'*aulos* dalla musica eseguita da professionisti nella comunità (1341a23-4) ma ne nega un ruolo positivo nell'educazione.

Merita un'analisi più approfondita il breve cenno di Aristotele al mito di Atena creatrice dell'*aulos*, nella convinzione che, in un mito così ricco di varianti quale quello di Marsia, ogni variante rifletta gli atteggiamenti e le convinzioni del gruppo sociale o del singolo individuo che la ha introdotta. L'aneddoto narrato in Plut. *Alc.* 2,4-6 (Alcibiade rifiuta l'apprendimento dell'auletica sulla base delle medesime motivazioni attribuite da Aristotele ad Atena) conferma che 'the story of Athena rejecting the *aulos* is a piece of aristocratic discourse within the larger culture of the democratic polis': quel che Aristotele presenta come una 'decontextualized wisdom from the mythic past' è invece 'a pointedly partisan viewpoint, in the mouth of an antidemocratic icon' [160]. La natura polemica del mito di Atena che inventa ma poi rigetta l'*aulos* è confermata dal fatto che al fr. 758 *PMG* dal *Marsyas* di Melanippide (metà del V sec. a.C.?) risponde l'*Argo* di Teleste (fr. 805 *PMG*), in cui si nega la verosimiglianza di tale versione del mito: 'we can retroject to the mid-fifth century an ongoing debate that takes place within poetic mythologizing' [161]. Si osservi che, nella prima testimonianza del mito di Atena inventrice dell'*aulos* (la *Pitica XII* di Pindaro), 'there is no rejection of the instrument by Athena'; al contrario, nel mito narrato da Pindaro, 'several details combine to represent the *aulos* and its music as bearers of subsidiary roles in performances events' (vd. i vv. 21, 24): il fatto che la musica di Atena segue e poi accompagna il canto di vittoria di Perseo (si accoglie, al v. 11, la lezione manoscritta *áusen*) è probabile allusione al fatto che i vincitori nei giochi erano celebrati con canti accompagnati dall'*aulos*. Per Pindaro, *aulos* e *kithara* sono strumenti di eguale dignità, fra loro complementari (solo due volte,

su altre otto occorrenze del termine, l'*aulos* è ricordato non assieme alla lira o alla *phorminx*, senza che in questi casi vi sia opposizione) [163].

Il problema centrale, anche nella *Pitica XII*, non è rifiutare l'*aulos* oppure no, ma come la musica dell'*aulos* può e deve coesistere con la voce umana: il medesimo problema è centrale nel noto fr. 708 *PMG* di Pratina, in cui non vi è rifiuto dell'*aulos*, ma solo la richiesta di 'a limited realignment that applies only to a public, organized performance space, centered on the *thumelê*' [165]. Come per Aristotele, così per Pratina 'the *aulos* does have its place – just not, so much, here'; il fatto che – secondo Athen. 14, 617b – il fr. di Pratina costituisse una protesta contro la crescente importanza degli auleti professionisti (verosimilmente di rango sociale inferiore o di origine straniera) costituisce un altro caso di 'aristocratic objection'. Il problema del rapporto fra l'*aulos* e la voce umana sembra essere riflesso anche dall'iconografia vascolare: in un cratere a figure rosse attribuito a Eufonio (510-500 a.C.) uno dei convitati protende la mano destra a ostruire la canna destra del doppio aulo suonato da una *auletris* (in genere, con la canna destra si eseguiva una nota di bordone) mentre, accanto, un altro convitato canta quello che appare, dal testo inscritto, l'inizio di un perduto inno ad Apollo: il gesto del primo convitato sembra voler ridurre il volume del suono dell'*aulos* in modo tale che possa essere meglio udito il canto del compagno. Il nome di quest'ultimo, Ekphantides, permette di ipotizzare che si tratti del nonno o di un antenato di quel poeta tragico Ekphantides attivo nel periodo in cui l'*aulos* conobbe grande popolarità fra le *élites* ateniesi (vd. Arist. *pol.* 1341b26ss.), il cui corego, Trasippo, suonò personalmente l'*aulos* per il suo coro: Trasippo, forse, intendeva difendere la pratica non professionistica dell'*aulos*, e con essa un tipo di musica per *aulos* che non si ponesse in concorrenza con il canto corale come praticata da auleti professionisti (cfr. Pratina).

La condanna totale dell'*aulos* nel IV sec. può essersi originata dalla sua connessione alle malviste innovazioni della 'musica nuova', alla crescita del virtuosismo della musica auletica che implicava un totale professionismo banausico, alla stretta associazione dell'*aulos* agli spettacoli democratici. Più significativo sembra il fatto che, come mostra l'iconografia vascolare [170-2], l'*aulos* si presenta come uno strumento di vastissimo uso, sempre legato ad una precisa funzione e occasione sociale (sacrifici, funerali, simposi, gare sportive, danze...): '*aulos* music in Athenian culture makes one *do* things'.

All'opposto, la *kithara* può essere suonata a proprio esclusivo diletto, e nell'iconografia vascolare non mancano raffigurazioni di *kitharoidoi* che appaiono immersi nell'ascolto del proprio stesso canto; viceversa, 'it is quite rare to find an *aulos*-player depicted alone'; l'*aulos* 'functioned as an instrument of pairings, something that required an immediate audience to make its impact' [173]. Quale configurazione politica poteva apparire più simile a tale forma comunicativa? Per un pubblico di V sec. a.C., era la democrazia: così, coloro che condannano l'*aulos* appaiono essere gli antidemocratici Alcibiade, Platone, Aristotele, Crizia (*apud* Athen. 13, 600d-e). Se nel V sec. l'*aulos* è al centro del dibattito nel suo rapporto con la voce umana, più tardi, con il crescere del professionalismo musicale che coinvolge in primo luogo proprio questo strumento, l'*aulos* è visto come oggetto banausico, e 'this aristocratic attitude' anima il rifiuto dell'*aulos* come noi lo troviamo espresso in Platone e Aristotele [174]. [Gianfranco Mosconi]