

Mosconi, Gianfranco, 'La democrazia ateniese e la 'nuova' musica: l'Odeion di Pericle', A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (edd.), *Synaulía: cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*. AION. Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Sezione filologico-letteraria. Quaderni 5. Napoli: Istituto universitario orientale, 2000, 217-316.

Nell'epitafio di Pericle (Thuc. 2,35-46), subito dopo aver delineato le caratteristiche della democrazia ateniese (§ 37), il discorso si volge, 'con un passaggio che potrebbe stupire il lettore moderno (specie considerando l'occasione funebre) ma che proprio per questo dimostra di avere una sua precisa ragion d'essere', alla sfera delle feste e degli spettacoli (Thuc. 2,38,1): giochi e feste, e la musica che necessariamente a giochi e feste si accompagna, fanno parte, a pieno titolo, dell'orizzonte di vita dell'uomo democratico, come un bene comune da promuovere e da sviluppare affinché vi possa accedere il più ampio numero possibile di Ateniesi. In quest'ottica, l'Odeion eretto da Pericle, un monumento spesso trascurato in ragione del suo precario stato di conservazione, rappresenta, per certi versi, un tassello concreto di una 'politica della musica', o comunque di un ben definito atteggiamento da parte della democrazia periclea nei confronti del fatto musicale e del suo ruolo nella vita della polis: al rapporto fra Odeion, democrazia periclea e musica nuova di V sec. è dedicato appunto questo testo [217-220]. All'Odeion dedica ampio spazio Plutarco, *Per.* 13,9-11 (ha la trattazione più ampia fra tutti i monumenti del § 13), ma ne conferma l'importanza soprattutto il fatto che le prime attestazioni note del termine siano al massimo di vent'anni posteriori all'opera periclea: si tratta del fr. 73 K.-A. di Cratino (databile agli anni '40 o '30 del V secolo) citato in *Plut. Per.* 13,10, di Aristoph. *vesp.* 1109 (ove l'Odeion appare usato come tribunale), ed infine del fr. 325 K.-A. di Eupoli (424 o 423 a.C.). Se il fatto che queste prime attestazioni siano conservate dalla commedia rivela l'interesse (o la polemica) che l'Odeion dovette suscitare fra gli edifici del programma pericleo (non avviene lo stesso, invece, per il Partenone e i Propilei), le testimonianze dei commediografi sono indicative anche sotto un altro aspetto. Infatti, se *'odeïon'* è un luogo riservato all'esecuzione di *odai*, e se le prime attestazioni del termine sono tutte coeve - cioè di poco successive - all'Odeion di Pericle, è naturale pensare che questo dovette essere la prima costruzione del genere ad avere questa specifica funzione. Ciò appare confermato non solo dall'assenza di testimonianze archeologiche su *odeia* prima del I sec. a.C., ma anche dal successivo uso del termine, ancora nelle fonti lessicografiche bizantine, come nome proprio, anche dopo che dal I sec. a.C. la tipologia monumentale si diffonde [220-224]: in questa prospettiva, alle fonti sull'Odeion finora note va aggiunto un passo dalla *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo 1,48,5-6, ove l'odeion citato come confronto del Ramesseum è non un nome comune, ma - come mostrano alcuni precisi riscontri fra il testo e i dati archeologici - proprio l'Odeion pericleo [226-228]. Dopo gli studi dei primi del '900 che consideravano - anacronisticamente - come un fatto normale l'erezione di sale per musica in età pre-ellenistica, interpretando come tali anche edifici per cui quest'uso non era affatto attestato, numerosi interventi dell'ultimo quarto di secolo hanno negato a più riprese l'uso dell'Odeion come sala per musica, facendone un monumento esclusivamente celebrativo e spiegandone il nome in vario modo (particolari proprietà acustiche; uso come 'scuola di musica'). In realtà, oltre al nome stesso, la connessione con le Panatenee 'riformate' in *Plut. Per.* 13,11 e altri elementi non permettono di dubitare. In effetti, l'Odeion, nella sua

'unicità' di 'sala per musica', evidentemente disturba e sconcerta: la creazione di un luogo per musica è il segno di un mutamento culturale profondo, e non va negata, quanto piuttosto compresa'. In altri termini, 'è proprio l'unicità dell'Odeion come luogo destinato ad esecuzioni musicali che rende questo edificio [...] così significativo: essa trova il suo preciso parallelo nell'unicità della democrazia ateniese di V sec., e nell'unicità, all'interno delle dottrine politiche della Grecia antica, dell'ideologia democratica periclea quale si trova così lucidamente espressa nell'*Epitafio* tucidideo' [243]. Il passo plutarco sopra citato ricorda che l'Odeion fu eretto ad immagine e imitazione della 'tenda del Re', cioè della tenda di Serse presa a Platea: anche se la struttura interna dell'Odeion trova un puntuale confronto architettonico con una classe di edifici dei complessi palaziali achenenidi, gli *apadana*, in realtà la similarità è dettata da simili esigenze strutturali, non da derivazione genetica (lo mostrano altri casi di edifici ipostili), e l'affermazione della *imitatio Persica* va considerata non una citazione da 'manuale di storia dell'architettura' bensì un fatto propagandistico. Infatti, come 'imitazione' della tenda del Re, l'Odeion è un vero e proprio trofeo: 'se il *tropaïon*, infatti, è in primo luogo il monumento commemorativo eretto con le spoglie dei vinti, in questo caso ad essere 'materia' del trofeo era non il bottino fisicamente sottratto al nemico, bensì un modello architettonico formale (o meglio quello che si credeva o voleva far credere essere stato un modello architettonico formale appartenuto al nemico)'. [246-247]. Per chi quell'edificio aveva voluto e costruito, il paragone intendeva dunque emblematicamente sancire una volta ancora l'irrevocabilità della vittoria sui Persiani. La stessa convinzione sembra animare i *Persiani* di Eschilo (di cui Pericle fu corego!), ove si presenta l'impero persiano come irrimediabilmente e definitivamente sconfitto dopo Salamina [248-250]. Il fatto che la notizia dell'imitazione della tenda del Re vada intesa 'simbolicamente' toglie valore alla (isolata) testimonianza di Vitruvio 5,9,1 per il quale fu Temistocle a costruire l'Odeion con il legname della flotta persiana di Salamina: non c'è bisogno di postulare una presenza fisica ad Atene della tenda di Serse nell'immediato dopo-Platea; anche l'uso delle spoglie nemiche può essere affermazione propagandistica e anche se fosse un fatto reale (ma in che misura?) non richiede un utilizzo subito dopo l'evento bellico (vari esempi di V sec. lo mostrano). È possibile peraltro spiegare anche l'errore di Vitruvio (un autore del reso ricco di errori storici e notizie isolate - appunto perché erronee?). Cadono dunque tutte le teorie sul rapporto fra tenda di Serse, Odeion e Temistocle, con riferimenti persino allo sviluppo della scena tragica [250-270]. Se l'immagine dell'Odeion come tenda persiana è una lettura *in primis* ideologica, non una notazione tecnica' *dire* che l'Odeion era come la tenda del Re (ed esiste tutta una tradizione di testi sulla 'tenda del Gran Re') richiamava alla memoria il fasto ed il potere persiano: tuttavia, 'protagonista, artefice e fruitore, ora, di quella ricchezza e di quel potere sarebbe stato il *dêmos* ateniese (ed ovviamente chi ne interpretava aspettative e bisogni) e non più il monarca persiano'. Ad affermare il nuovo rango imperiale di Atene concorrevano non solo la costruzione dell'Odeion in sé con il 'modello' ideale che gli era stato attribuito, ma anche lo stesso scopo cui l'Odeion era destinato (Plut. *Per.* 13,11): anche le 'rinnovate' Panatenee avevano il compito di esaltare la potenza e la cultura dell'Atene democratica, riproponendone il ruolo-guida (oppure, se si preferisce, la 'tirannide') all'interno del mondo greco con il rendere le Panatenee una festa panellenica che emulasse le Olimpiadi e le Pitiche e che fosse, in particolare, la solennità principale dell'impero attico [270-276]. Ma il materiale propagandistico si presta spesso a duplici utilizzi ed interpretazioni: per

gli ambienti aristocratici ostili a Pericle definire l'Odeion 'imitazione della tenda di Serse' significò probabilmente denigrare chi lo aveva innalzato imitando l'odiato Gran Re, un modo come un altro per lanciare un'accusa di 'medismo' (la stessa accusa che aveva comportato l'ostracismo di Temistocle) alludendo con ciò malignamente alla politica di convivenza pacifica con la Persia attuata da Pericle nel solco già tracciato da Temistocle. Alla luce di queste considerazioni ha un altro spessore l'immagine tratteggiata da Cratino nel frammento delle *Donne di Tracia* (fr. 71 K. = 73 K.-A.) citato in Plut. *Per.* 13,10: Pericle, definito 'Zeus dalla testa a cipolla' avanza 'con l'Odeion sul capo, dopoché è passato l'*óstrakon*'. Qui, l'Odeion sul capo non ci sta solo a mascherare il banale difetto fisico della 'schinocefalia' ma serve ad un altro scopo: a riparare il capo dal 'coccio'. Qui 'Zeus' vale 'tiranno', secondo una equivalenza Pericle=Zeus=tiranno (cfr. Crat. fr. 258 K.-A.) connessa ad un'accusa - quella di aspirare alla tirannide - che i comici rivolsero fin troppo spesso a Pericle (Plut., *Per.* 16,1). Fondamentale è osservare che, stando a Cratino, Pericle si pone l'Odeion sul capo $\neg\text{peid}^{\frac{1}{4}}$ (ovvero: '*dopoché*' se non '*poiché*') è stato sfiorato - ma non colpito - dalla minaccia dell'*óstrakon*. Cratino - la cui severità verso Pericle è nota - intendeva probabilmente delineare un quadro del genere: dopo aver rischiato l'ostracismo, ammaestrato evidentemente dalla passata esperienza del pericolo, Pericle-Zeus indossa, sulla sua testa già deforme, l'Odeion come copri-capo finalizzato appunto a riparare la testa dal coccio. Fuor di metafora, l'Odeion è un mezzo per evitare il giusto ostracismo che spetterebbe ad un 'padreterno' aspirante tiranno: è cioè funzionale al potere 'da Zeus' di Pericle. Nella interpretazione di parte aristocratica l'Odeion-tenda di Serse poteva assurgere insomma ad emblema delle attitudini autocratiche di chi lo aveva voluto costruire: Pericle, creando - come un monarca persiano - una tenda lignea e marmorea sotto cui chiamare a raccolta il *dêmos*, si guadagnava il suo favore a spese pubbliche [276-280]. L'Odeion, infatti, vera sala da concerto *ante litteram*, come istituzionalizza la presenza costante della musica in sé e per sé, svincolata da ogni funzionalizzazione religiosa (vd. oltre), nel panorama delle attività della polis democratica, sanzionandone quindi l'autonomo valore, così, nel contempo, proprio per questo, *ne fa un bene pubblico*: l'Odeion fu un mezzo per venire incontro all'elevarsi del livello dei consumi, anche culturali, che caratterizzò Atene nel periodo del suo massimo fulgore, uno strumento di quella 'democratizzazione della tradizione aristocratica', di quell'ampia diffusione di un benessere e di opportunità prima riservate a pochi, che costituisce la cifra della democrazia imperialistica ateniese ([Xen.] *Ath. resp.* 2,10). Da questo punto di vista esso 'fa concorrenza' al simposio aristocratico, ne svaluta il ruolo come momento di svago musicale (fatto, nel simposio, di ascolto ma anche di esecuzione) in un ambiente chiuso e raffinato: l'Odeion stesso, insomma, poteva ben essere visto, in una visione anti-democratica, come un mezzo per guadagnarsi il favore del popolo, appunto dando ad esso quelle opportunità di svago che, per tradizione culturale e disponibilità economiche, erano patrimonio solo di alcuni: così aveva fatto, in un'ottica ancora limitata al privato, Temistocle organizzando concerti in casa sua (Plut. *Them.* 5,3-4); d'altra parte l'ostilità - o comunque l'estraneità - di Pericle verso la pratica simposiale (e quindi verso gli ambienti che in essa si riconoscevano) è esplicitamente testimoniata dalle fonti (Plut. *Per.* 7,5) [280-287]. Significativamente, la contrapposizione alla pratica musicale del simposio è un fatto che in effetti contraddistingue anche la 'musica nuova': chiarissima al riguardo, nelle coeve *Nuvole* di Aristofane, la scena del diverbio fra Strepsiade e Fidippide (vv.1353ss.) ove Fidippide, patito dei 'moderni', dichiara che

'cantare e suonare la lira mentre si beve è cosa d'altri tempi'. Quella fra padre e figlio, in questo caso, è anche una opposizione socioeconomica - oltreché culturale - che si svolge, per evidenza drammatica, all'interno di una stessa famiglia: Strepziade il contadino si è infatti trovato ad avere come moglie Cesira 'la nipote di Megacle, il figlio di Megacle [...] una cittadina, una donna di classe, abituata al lusso' (vv.46ss.), la quale ha esercitato la sua nefasta influenza sul figlio Fidippide. Si tratta certo di un'ipotesi inverificabile, ma c'è da chiedersi se la scelta del nome 'Megacle', come quella del nome 'Cesira', assai comuni fra i vari membri della nobile famiglia degli Alcmeonidi, cui pure Pericle apparteneva, sia una sottile allusione ad un determinato ambiente. Se infatti Fidippide, nipote di Megacle, pronipote di Megacle, si rifiuta di cantare a pranzo, con ciò infrangendo una delle regole dell'etichetta aristocratica o comunque tradizionale (cfr. Plat. *symp.* 214b), c'era d'altra parte chi si faceva vanto della deliberata violazione delle regole simposiali, come si dice facesse Temistocle in Plut. *Cim.* 9,1, un passo ove peraltro, al contrario, il valore del canto simposiale come contrassegno aristocratico (per Cimone) è particolarmente chiaro. Suscita dunque qualche dubbio quanto scrisse Lasserre (*Plutarque. De la musique*, p.57) secondo cui nell'educazione aristocratica la ginnastica aveva la priorità su tutte le altre discipline: la musica - intendendo per musica il canto a solo o il canto accompagnato con la lira - era in realtà parte fondamentale, non secondaria, dell'antica educazione come mostrano ad es. Theogn. 1,239-243; 789-792; Aristoph. *ran.* 718-737; Plat. *Cri.* 50d; il contrasto non è tanto fra *mousiké* e *gymnastiké*, quanto fra 'musica nuova' e 'musica vecchia' (una dicotomia che poi diverrà tradizionale nella riflessione greca sulla musica fino all'età imperiale) [287-291]. Quali sono gli aspetti socio-politici di questa opposizione? E che ruolo ha l'Odeion nell'evoluzione della musica della seconda metà del V sec. a.C.? La musica 'nuova' è, in primo luogo, inutile: la musica di cui parla con rimpianto il Discorso Giusto in Aristoph. *nub.* 964-968 vale per la disciplina cui essa allena con il senso del ritmo e per l'educazione patriottica di cui essa è veicolo, non per un suo autonomo valore estetico o apolaustico, al punto che il *kitharistés* descritto da Aristofane ha molto in comune con l'istruttore militare. Non sorprende dunque che l'antica educazione musicale tratteggiata da Aristofane presenti molti punti di contatto (la nudità efebica; il conservatorismo formale; il rilievo dato al testo; il canto mai solistico ma sempre corale; lo 'stile semplice e vigoroso' come scrive Plut. *Lyc.* 21,1) con l'analogo uso della musica che si faceva a Sparta e altrove (Plut. *Lyc.* 21; Polyb. 4,20-21; Athen. 12,517a). In altri termini, il grande onore in cui era tenuta la musica nella *paideía* tradizionale era, a ben vedere, rivolto non alla musica in sé, considerata come autonomo valore, ma sostanzialmente alle *funzioni* cui essa poteva assolvere, alla sua *utilità* - per il culto, per la guerra, per l'educazione dei giovani e la trasmissione dei valori della comunità- come afferma consapevolmente il *de musica* pseudoplutarcheo (§ 26=1140b; cfr. § 21=1137fss.). Superata - ma un Aristofane avrebbe detto: 'rinnegata' - la primitiva semplicità (cfr. [Plut.] *mus.* § 30=1141css.), la 'nuova' musica si abbandonava invece al virtuosismo *fine a se stesso* (cioè non ad un altro scopo). Eppure il virtuosismo non era un merito, giacché se era il testo, con i suoi significati, che doveva essere trasmesso, la ricercata tortuosità della 'nuova' musica ne impediva ogni comprensione. Non solo: la complessità tecnica delle composizioni musicali costituiva un ostacolo anche ad una funzionalizzazione comunitaria della musica. Il virtuosismo, infatti, come impediva una facile ricezione del testo, così favoriva, sul versante dell'esecuzione, il professionalismo: la crescente difficoltà dei

pezzi obbligava un sempre maggior numero di persone al ruolo di spettatori, il che ovviamente ancora più allontanava la musica da quei 'rapporti funzionali' che, in una visione legata alla tradizione, ne costituivano l'essenza e l'intima ragion d'essere nell'ambito della struttura sociale (vd. [Arist.] *probl.* 19, 15) [292-297]. I tre aspetti della 'musica nuova' sopra illustrati - perdita di 'funzionalità' ovvero minore importanza del testo e della sua comprensibilità, maggiore virtuosismo, professionalizzazione - sono fra loro interconnessi, ma essi sono a loro volta legati come effetti a due elementi di punta di quello che potremmo definire l'*éthos* democratico: il vivere *kath'hedonén* ed il vivere *eleuthérōs*. Le due espressioni ricorrono, a distanza di poche righe, nell' Epitafio pericleo (Thuc. 2,37,2; cfr. Plat. *resp.* 8, 557b e Arist. 6, *pol.* 1317b). Rispetto a Sparta, ove 'nessuno era lasciato vivere a suo piacimento' (Plut. *Lyc.* 24), in una società democratica (nella quale tra l'altro la *parrhesía* era la regola) non esistono più regole di vita valide per tutti, non ci sono più, quindi, insegnamenti d'ordine morale che siano universalmente accettati e che universalmente siano riconosciuti meritevoli di essere trasmessi alle nuove generazioni (è appunto il quadro che intende mostrare Aristofane nelle *Nuvole*, specie nel diverbio fra Fidippide e Strepsiade); è per questo che il messaggio affidato al testo musicato perde d'importanza. 'Tutte le innovazioni che la musica greca sperimenta in questo periodo si innervano dunque in questo ganglio vitale: se il testo non ha più particolare peso, la musica può abbandonarsi al virtuosismo e alla pura piacevolezza esteriore, e quindi accogliere il cromatismo, fare uso di 'ogni sorta di armonie e di ritmi' (Plat. *resp.* 2,397d), abbandonare una rigorosa corresponsione strofica là dove essa era invece prevista. Veniva a cadere, con il declino del testo, anche il preciso legame fra generi musicali ed occasioni della vita sociale: divenne un fatto normale 'mescolare i *thrēnoi* agli inni e i peana ai ditirambi, imitare la musica del flauto con quella della cetra e confondere tutto con tutto' (Plat. *leg.* 700d). [298-301]. In questo processo la creazione di un 'luogo per musica', ove si va solo per ascoltare, avvia una più netta distinzione fra esecutori ed ascoltatori e quindi 'una crescente estraneità rispetto all'originale funzionalizzazione educativa e culturale della *mousiké*, con una maggiore attenzione all'aspetto 'edonistico' (cfr. Arist. *pol.* 8,1139a32-39, ove il legame fra 'ascolto di musica suonata da professionisti' e 'uso edonistico della musica' è chiaro, ed è esemplificato proprio dalle abitudini del Gran Re: anche in questo l'Odeion è 'medizzante!'). La musica diviene allora, 'laicamente', una occasione di 'solievo dalle fatiche' (Thuc. 2,38,1) e si passa, per riprendere una terminologia usata per l'età moderna, dalla 'umgangsmässige Musik' alla 'Darbietungsmusik' (H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*). Questa era convinzione già presente alla consapevolezza degli antichi che riflettevano sulle cause della decadenza della musica (noi diremmo: della sua evoluzione): vd. [Plut.] *mus.* § 27 (= 1140d-e), chiarissimo. In questo brano è il teatro a trovarsi nello scomodo ruolo dell'imputato, ma è evidente che a maggior ragione il discorso vale per gli *odeia*, essi pure dei *théatra*, di cui quello di Pericle fu il primo; d'altra parte, *théatron* è, prima ancora che un luogo specifico o una struttura architettonica, un 'pubblico che guarda': 'la musica per il teatro' (*theatrikèn moûsan*) è fondamentalmente musica per un pubblico che ascolta senza partecipare. È in tal senso, assai più pregnante perché riferito a persone e non a cose, che dobbiamo interpretare il termine 'teatrocrasia' usato da Platone in un noto passo sulla decadenza della musica (*leg.* 3,700a-701a), ove democrazia e teatrocrasia sono strettamente associate: l'Odeion di Pericle è, in fondo, la sala assembleare di una teatrocrasia dove, come in ogni altro aspetto della vita democratica, vige, a scapito delle

regole tradizionali del *kosmos* arcaico, il 'mero' principio del dominio della maggioranza
(Thuc. 2,37,1)[301-305]. [Gianfranco Mosconi] [POIESIS 1-00-0700]