

Wilson, Peter, 'The Sound of Cultural Conflict: Kritias and the Culture of Mousiké in Athens', Carol Dougherty, Leslie Kurke (edd.), *The cultures within ancient Greek culture: contact, conflict, collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 181-206.

Affermazioni come quella di Damone in Plat. *resp.* 424c e dell'Ateniese in Plat. *leg.* 701a-b sullo stretto legame fra sfera musicale e vita politica (vd. anche [Xen. *Ath. resp.* 1, 13, in cui il rovesciamento di una *élite* politica appare espresso come rovesciamento di una *élite* culturale), mostrano quanto giustificate siano le indagini che cerchino di cogliere i legami fra musica e politica nell'Atene di V sec. a.C., come appunto alcune recenti ricerche hanno iniziato a fare. Una figura significativa al riguardo è Crizia di Callescro, in cui la fusione delle due sfere – quella politica e quella musicale e letteraria – trova concreta manifestazione. Per comprendere la sua figura, occorre riflettere sul fatto che 'the lyre played a vital part in the cultural formation (*paideia*) of the elite citizen in Athens as elsewhere': la 'nuova musica' che si sviluppò ad Atene nella seconda metà del V sec. a.C fu presentata come un attacco alla tradizione musicale degli strumenti a corde (vd. ad es. il noto fr. dal *Chirone* di Ferecrate, 155 K.-A.), il che implicava, per le *élites* aristocratiche, 'a significant erosion of their cultural capital, to which they had held on all the more tenaciously in the face of the gradual decline of their political power' [185]. In questo contesto si colloca anche la condanna dell'*aulos* da parte delle *élites* (ne è prova anche il vivo interesse per il mito di Marsia e Atena), giacché l'*aulos* ricopriva un ruolo centrale nella rivoluzione musicale allora in corso (ed aveva ampio spazio nella vita musicale della democrazia ateniese: tragedia, commedia, ditirambo, agoni musicisti...): se l'*aulos* era stato un tempo uno strumento accettabile anche per l'educazione aristocratica, verso il 430 a.C. esso risultò connesso con la figura del musicista professionista (un *banausos*, spesso non ateniese), sì da essere irrimediabilmente compromesso. [183-6]. L'opera di Crizia va vista su questo sfondo.

Entrò nell'agone politico tardi, attorno ai 45 anni d'età (fu uno dei 'Quiet Athenians'), ed è possibile ipotizzare che tale ingresso in politica sia avvenuto attraverso l'attività teatrale: ciò non solo concorda con la tendenza dei membri delle *élites* a fare la propria prima apparizione 'pubblica' in un contesto teatrale (come coreghi o come poeti), ma costituirebbe una sorta di ripresa del modello offerto dall'avo di Crizia, Solone (Plut. *Sol.* 8, 2); d'altra parte, la tragedia non è, dal punto di vista ideologico, esclusivamente democratica, e permetteva inoltre al proprio autore di conservare una certa distanza da quanto in essa vi era affermato. Delle tre tragedie plausibilmente attribuite a Crizia, merita attenzione la meno nota e studiata, il *Tennes*. La trama della tragedia è ricostruibile dalle più tarde versioni del mito, tutte postclassiche, le quali risalgono con ogni probabilità alla tragedia criziana giacché questa è l'unica fonte attica a noi nota che narrava tale mito: un dettaglio cruciale è il fatto che il complice nella macchinazione attuata da Filonome contro Tennes (colpevole di averne respinto le profferte amorose) era l'auleta Eumolpo (ancora Diod. Sic. 5,83 e Plut. *mor.* 297d-f ricordano che l'ingresso nel *temenos* di Tennes a Tenedo era interdetto agli auleti). I riferimenti a tematiche musicali nel *Tennes* criziano appaiono essere stati numerosi: si pensi al nome stesso dell'auleta, Eumolpo o Molpo; al nome di Filonome, che allude alla sua 'fondness for [the wrong sort of] tunes' [188]; al nome del padre di Tennes, *Kyknos*, che ricorda il più 'musicale' degli uccelli. In ogni caso, è chiaro che 'the drama's narrative established a close link between

the *aulos*, transgressive passion, and deceptive speech' [189]. La funzione dell'auleta Eumolpo si presentava come opposta a quella dell'*aoidos* cui Agamennone affida la tutela di Clitemnestra in *Od.* 3,267, un *aoidos* che, con ogni probabilità, è immaginato dal poeta epico come un suonatore di strumenti a corda: nel *Tennes*, così, Crizia riproponeva il medesimo contrasto fra *aulos* e *kithara* alla base del mito di Marsia vivamente trattato nell'Atene dell'epoca.

La tematica musicale è viva anche nell'ampio fr. 88B1 D.-K. = 1 W. = 8 Gent.-Pr., dieci esametri in lode di Anacreonte (che aveva avuto contatti con la famiglia di Crizia) e della sua poesia. Importanti i vv. 3-4, ove la presentazione del poeta quale 'oppositore [*antipalon*] degli *auloi*, amante del *barbitos*' ripropone il contrasto *aulos*-cordofoni, un contrasto vivo negli anni di Crizia, ma non nel VI sec. a.C.: l'immagine che Crizia propone è tendenziosa, in quanto non sussistono ragioni per designare Anacreonte 'oppositore degli auloi' (si pensi ai fr. 375 e 471 *PMG*). Crizia pensa, probabilmente, alla 'nuova musica': il termine *antipalos* può essere specifica allusione a quel Teleste che tentò una difesa dell'*aulos* e che, nel fr. 806 *PMG* (dall'*Asklepios*, probabilmente un ditirambo), attribuisce al 'frigio re degli *auloi* dal soave respiro' (Olimpo, l'allievo di Marsia?) la creazione dell'armonia lidia, la quale è definita *Doridos antipalon mousas*, 'antagonista della musa dorica'. Crizia, insomma, nella polemica fra sostenitori e denigratori della 'musica nuova', riutilizza il termine utilizzato dal *novator* Teleste, ma in direzione opposta, contro l'*aulos* (che era della 'musica nuova' lo strumento principe), 'attaching it to the prestigious figure of Anacreon' [192]. Ma perché Anacreonte è *philobarbitos*? Se il legame fra il poeta e lo strumento era 'historically 'true'' (cfr. fr. 472 *PMG*), va anche considerato che il *barbitos* era strumento di uso esclusivamente privato, tipicamente simposiale, così che esso era 'the only available stringed instrument not tainted, in the eyes of a member of the elite, by *banausia*'. L'Anacreonte di Crizia è un 'model elite symposiast': Crizia – in nome forse di una difesa dell'immagine dell'*élite* aristocratica di un tempo, legata strettamente ai modelli culturali ionici - vuole proporre una diversa immagine dell'essere 'ionici', fatta non di lusso e decadente mollezza, ma di temperanza e fraterna amicizia (si noti che la stessa ambivalente valutazione dell'essere ionici' si ritrova in relazione alla valutazione dell'armonia ionica: cfr. *Athen.* 625b-c). L'*aulos* è menzionato anche in due testimonianze sulla vita di Crizia: il giudizio negativo sull'*aulos* in Philostr. *vit. soph.* 1,16 (se le parole non sono conformi all'*ethos*, è come parlare con la lingua di un altro, come *auloi*) è usato contro Crizia, ed è ragionevole ipotizzare che qui 'Philostratos is drawing on a *gnomé* of the condemned man himself'; nel *Protrepitkos* di Cameleonte di Eraclea (88A15 D.-K. *apud Athen.* 4,184d), invece, è ricordato che Crizia, come gli *epiphaineis* ateniesi (e come tutti fra gli Spartani e i Tebani), suonava l'*aulos*, una notizia che si può forse spiegare come pegno giovanile pagato alla moda dell'*aulos* scoppiata nell'Atene dopo le guerre persiane (*Arist. pol.* 1341a33-7), oppure come forma di *Lakonismos* (a meno che non si tratti di un dato biografico 'inventato' da Cameleonte – secondo la prassi autoschediastica propria di questo autore – sulla base di un generico riferimento all'*aulos* nell'opera criziana o di qualche perduta scena da commedia) [195].

Un chiaro posizionamento politico emerge anche dai frammenti in cui Crizia affronta temi di 'critica letteraria': la condanna di Archiloco (88B44 D.-K.) è la condanna per un aristocratico che è venuto meno all'immagine di irreprensibilità connessa al suo *status*; l'affermazione che padre di Omero era un (dio-)fiume (88B50 D.-K.) suggerisce una

presa di posizione a favore dell'epica vista come il sommo genere letterario. Significato politico ha anche il forte impegno nella poesia elegiaca, quella della tradizione simposiale aristocratica: quella di Crizia, peraltro, deve essere stata propriamente 'elegia politica' (si pensi alle *Politeiai emmetroi*, da cui l'ampio fr. 88B6 D.-K.), contro l'opinione dominante secondo cui l'elegia del tardo V sec. a.C. sarebbe stata esclusivamente 'disimpegnata'. Contenuto espressamente politico ha il frammento elegiaco 88B5 D.-K. (*apud* Plut. *Alc.* 33), ove 'la *sphragis* della mia lingua' sembra essere palese allusione a Teognide, e valere come metonimia per lo 'stile' dell'elegia, dal quale il destinatario possa capire chi sia l'autore; il fr. 88B4 D.-K., con il riferimento al nome di Alcibiade che non si adatta al metro elegiaco, potrebbe anche voler allusivamente dire che Alcibiade non 'si adatta' a stare entro i gruppi sociali aristocratici che si riconoscevano nella pratica del simposio e dell'elegia, ed invece li tradisce collaborando col *demos*. 'The (meta)metrical point' viene portato a compimento nell'ultimo verso, in quanto il trimetro giambico era il tipico metro della comunicazione democratica (tragedia, commedia); le ultime due parole del fr., *ouk ametrōs*, possono essere state forse un invito ad un *philos* a recuperare quella 'misura' che Crizia varie volte nei suoi scritti richiama come valore centrale dell'autorappresentazione aristocratica [199]. [Gianfranco Mosconi]