

## Le vicende di Eracle nel teatro di Epicarmo: osservazioni sul fr. 92 K.-A.

Epicharm's *dramata* on Herakles appear contextual to Hieron's tyranny cultural climate. A comparison between Epicharm's and Pindar's use of identical mythical themes connected to Herakles in the same *milieu* (that of the Dinomenid court of Syracuse) brings to light some Epicharmean modalities of mythical matter's selection and rielaboration. This allows one to conjecture any aspects of Epicharm's dramaturgy as well as to assume that his mythical dramas were not just entertainment pieces, but that they also allusively (and sometimes critically) mirrored particular events in the Syracusan history.

Nella civiltà coloniale siceliota Eracle ha grande rilevanza: non solo come paradigma mitico dell'*ethnos* dorico, ma anche come eroe culturale panellenico al quale è attribuita l'opera di civilizzazione e di trasmissione agli uomini di un nuovo mondo. In ambito siceliota e magno-greco queste valenze dell'eroe si esplicano in miti che traducono la spinta greca verso l'occidente nella sottrazione a figure pre-culturali del controllo e della produzione delle risorse alimentari e nella presa di possesso e nell'organizzazione delle risorse idriche. L'Eracle siceliota e coloniale si delinea come la figura simbolica dell'ellenizzazione del territorio.

L'elaborazione dell'Eracle comico epicarneo è in relazione con tale sfondo culturale: allo schema mitico della lotta civilizzatrice di Eracle contro un essere mostruoso va verisimilmente ricondotto il dramma *Alcioneo* (frr. 4-5 K.-A.); è probabile che il commediografo abbia utilizzato questa figura di gigante antagonista di Eracle nella forma relativa alle tradizioni di Gela.

Sull'opera di civilizzazione di Eracle si incentra anche il mito di Busiride, sul quale doveva innestarsi l'omonimo dramma epicarneo (frr. 18-19 K.-A.) e del quale è ipotizzabile il radicamento nella cultura coloniale megarese.

I frammenti delle *Nozze di Ebe* (frr. 39-64 K.-A.), per lo più liste di vivande costituite da prodotti ittici, suggeriscono che nel *drama* fosse largamente sfruttato il risvolto della potenza civilizzatrice di Eracle più adatto allo sviluppo comico, l'*adepthagia*. Epicarmo proietta questo risvolto sulla tipologia di alimentazione, quella a base di pesce, più lontana dal modello eroico ed aristocratico. Per il pubblico di

Epicarmo, gli aristocratici cortigiani di Ierone che si identificavano miticamente in Eracle, ciò avrà rappresentato un tratto comico particolarmente avvertibile, se non del tutto beffardo. In alcuni frammenti sono ipotizzabili riferimenti alla realtà economica e sociale dinomenide (fr. 40, 47, 48, 54 K.-A.), in un altro (fr. 39 K.-A.) sono invece nominate le Muse in numero di sette, secondo una tradizione di Corinto, madrepatria di Siracusa, che tante ne faceva figurare alle nozze di Eracle ed Ebe.

Le Muse danno il titolo alla rielaborazione delle *Nozze di Ebe* (fr. 84-92 K.-A.); ciò lascia immaginare che avessero un ruolo rilevante nel nuovo dramma. Tuttavia contenuto e forma dei frammenti non consentono di identificare tale ruolo: come per le *Nozze di Ebe*, non vi sono frammenti in metri lirici che confermino l'ipotesi di un coro a cui il titolo al plurale potrebbe riferirsi. Forse l'intitolazione *Muse* riflette l'associazione di Eracle alle Muse stesse, associazione che si sviluppa soprattutto nella greicità occidentale. Dato che alcuni frammenti delle *Muse* permettono di congetturare elementi di satira politica contro Ierone, è pure possibile che il titolo facesse in qualche modo riferimento all'enfasi posta dal tiranno sul suo rapporto privilegiato con le Muse, rapporto esaltato da Pindaro e Bacchilide e funzionale alla propaganda dinomenide.

Nell'*Eracle dalla cintura* (fr. 65 K.-A.) sembra si debba riconoscere il ricorso ad un mito trattato anche dal reggino Ibico (fr. 18 Page = fr. 299 Davies), la conquista da parte di Eracle del cinto di Oioliche, figlia del ciclope Briareo, che riporterebbe ad un'ambientazione siciliana e allo schema mitico della civilizzazione compiuta per sottrazione di un bene ad un antagonista pre-culturale.

Anche l'episodio dell'ospitalità offerta dal centauro Folo ad Eracle ha precedenti nella cultura siceliota: era infatti già stato inserito da Stesicoro nella *Gerioneide* (fr. 4 Page) che accennava alla golosità dell'eroe per il vino. Verisimilmente anche l'*Eracle presso Folo* epicarneo (fr. 66 K.-A.) muoveva da questo eccesso alimentare dell'eroe per raccontare comicamente dell'ebbrezza che ne scaturì e che condusse poi allo scontro violento e "civilizzatore" con i centauri.

Vi è infine un solo frammento (67 K.-A.) da un *drama* dal titolo mutilo di Ἡρακλῆς < >. L'unico dato offerto dal frammento è la menzione del toponimo *Aphannai*, che le fonti indicano come località della Sicilia; di qui l'ipotesi dell'ambientazione siciliana del dramma.

Da questa presentazione sommaria dei *dramata* epicarnei sulla figura di Eracle, emergono tratti che conducono ad una migliore contestualizzazione della produzione del commediografo: si profilano infatti riprese di tradizioni greco-continentali e metropolitane, ricorsi agli sviluppi propriamente sicelioti di saghe mitiche, nonché una

trama di relazioni sia con il quadro storico coevo, sia con l'opera dei poeti, drammatici e lirici, attivi alla corte dinomenide. In particolare, è argomentabile che le modalità epicarmee di rielaborazione del mito possano essere messe in rapporto con quelle adoperate da Pindaro nelle odi di committenza siciliana e che Epicarmo abbia utilizzato tali espedienti con intenti parodici e satirici.

Il fr. 92 K.-A. dalle *Muse* esemplifica simile stratificazione. Esso consta di due testimoni, Athen. IV 194f,

καὶ τὴν Ἀθηνᾶν δέ φησιν Ἐπίχαρμος ἐν Μούσαις ἐπαυλῆσαι τοῖς Διοσκόροις  
τὸν ἐνόπλιον

E che anche Atena eseguì con l'*aulos l'enoplios* in accompagnamento ai Dioscuri, lo afferma Epicarmo nelle *Muse*

e *schol. ad Pind. Pyth. II 127, II p. 52 Drachmann,*

**τὸ Καστόρειον.** ... ὁ δὲ Ἐπίχαρμος τὴν Ἀθηνᾶν φησιν τοῖς Διοσκούροις  
τὸν ἐνόπλιον νόμον ἐπαυλῆσαι, ἐξ ἐκείνου δὲ τοὺς Λάκωνας μετ' αὐλοῦ τοῖς  
πολεμίοις προσιέναι.

il *Kastoreion*: [...] Epicarmo afferma che Atena eseguì con l'*aulos l'enoplios* in accompagnamento ai Dioscuri e che da ciò gli Spartani presero il costume di marciare contro i nemici al suono dell'*aulos*.

Il frammento riporta informazioni altrimenti ignote dalle fonti di epoca arcaica e classica: solo qui sono attestate una *performance* auletica di Atena per i Dioscuri, il coinvolgimento dei tre nell'origine di una pratica musicale laconica e l'appartenenza di questo episodio alla tradizione spartana. Il primo dato è riferito da entrambi i testimoni del frammento, gli altri solo dallo scolio pindarico. Conviene soffermarsi sui rapporti fra i due testimoni. La sostanziale identità del dettato di Ateneo con la prima parte dello scolio autorizza l'ipotesi di una fonte comune; in essa doveva figurare in forma prosastica un contenuto epicarneo relativo a divinità. Nella tradizione di Epicarmo un caso analogo è dato dal fr. 39 K.-A., tradito da Tzetzes ma risalente al *Περὶ θεῶν* di Apollodoro di Atene; l'analogia permette di ritenere che anche le informazioni trasmesse nel fr. 92 K.-A. derivino da questa operetta<sup>1</sup>. Si avrebbe allora una fonte

<sup>1</sup> Accettando tale ipotesi, si può anche aggiungere che Ateneo da una parte aveva a disposizione non solo le opere di Epicarmo, ma anche il corredo esegetico ad esse e ciò ne consolida l'autorità; dall'altra, che qui abbia semplicemente tralasciato di inserire una notizia di cui pure disponeva.

molto autorevole poiché Apollodoro allestì un'edizione di Epicarmo<sup>2</sup>; inoltre non si potrebbe escludere che Apollodoro avesse mantenuto nella trascrizione in prosa le parole usate da Epicarmo, ed in particolare il verbo ἐπαυλεῖν. Corroborano questa possibilità la rarità del termine e la cronologia delle sue attestazioni, che ne circoscrivono l'utilizzo al quinto secolo e solo in ambito drammatico, e in seguito a partire dall'età imperiale<sup>3</sup>, ma anche la possibilità che ἐπαυλεῖν facesse parte della terminologia musicale del Pitagorismo, movimento in cui Epicarmo fu coinvolto<sup>4</sup>; in Sesto Empirico il ricorso al termine è attribuito allo stesso Pitagora<sup>5</sup>. Va anche segnalato che il riferimento del fr. 92 K.-A. alla cultura musicale spartana trova un possibile parallelo nel fr. 108 K.-A.<sup>6</sup>, specificamente nel ricorso al verbo ὑπαυλεῖν; in epoca arcaica e classica il termine è infatti attestato solo da Alcmane, fr. 138 e 142 Calame<sup>7</sup>. Sembra dunque che Epicarmo conoscesse la tradizione e il patrimonio tecnico della musica spartana e che abbia da essa mutuato parte della terminologia. Ma se la tipologia di *performance* del fr. 92 K.-A. è di tradizione spartana, maggiori problemi presenta l'episodio mitico. Come accennato non vi sono altre attestazioni arcaiche e classiche che Atena abbia accompagnato con l'*aulos* i Dioscuri, ma la complicazione maggiore è che nello scolio a Pindaro sembrano sovrapporsi due caratteristiche affini ma distinte della dea: il suo rapporto privilegiato con l'*aulos* ed il suo ruolo di πρῶτος εὐρητής di forme di auletica. Una sintetica rassegna della documentazione su questi due aspetti agevola l'analisi del frammento. A livello iconografico, sono in generale rare le rappresentazioni di Atena *auletris*. Esse sono circoscrivibili tra la seconda metà del sesto secolo e la fine del quinto e suddivisibili secondo due sviluppi tematici. Nel primo, di datazione più alta, attorno al 520-510 a.C., la dea accompagna con l'*aulos* Eracle anch'egli impegnato a suonare<sup>8</sup>. La seconda tematica è relativa al mito di Atena e Marsia e costituisce il gruppo più recente (a partire dal 460 a.C.) e numeroso<sup>9</sup>. Allo stato attuale dunque si registra un mutamento della cornice mitica in cui si colloca il rapporto di Atena con l'*aulos*: in epoca tardo-arcaica, Atena *auletris* è associata ad

<sup>2</sup> Epich. test. 34 K.-A.

<sup>3</sup> Eur. HF 896; Dion.Hal. Ant. Rom. II 6, 2, 4; Plut. de superst. 171d; quaest. conv. 705a; Luc. Phal. I 11.

<sup>4</sup> Cf. Epich. testt. 9; 11-13 K.-A.

<sup>5</sup> Sext. Emp. adv. math. 6, 8, ὁ γοῦν Πυθαγόρας ... παρήνεσε ... τῷ συνεπικωμάζοντι τούτοις [scil. μειρακίοις] ἀλητῆ τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπαυλῆσαι μέλος.

<sup>6</sup> < > Σεμέλα δὲ χορεύει / καὶ ὑπαυλεῖ σφιν ἴσοφορὸς κισθάραι παριαμβίδας· ἃ δὲ γεγάθει / πυκινῶν κρεγγῶν ἀκροαζομένα.

<sup>7</sup> Vd. MICHAELIDIS (1978, s.v. *hypaullein*).

<sup>8</sup> LIMC I, s.v. *Athena*, nr. 617.

<sup>9</sup> LIMC I, s.v. *Athena*, nrr. 618-21.

Eracle, in epoca classica a Marsia. Lo sviluppo della trattazione iconografica del tema presenta analogie con le sue attestazioni letterarie: secondo Corinna, fr. 668 Page, Atena avrebbe insegnato ad Apollo a suonare l'*aulos*; in Corinna, la pratica dell'auletica accosta la dea ad una figura mitica del suo stesso rango, anche se non con Eracle. Nelle successive attestazioni letterarie di V secolo invece, l'uso dell'*aulos* da parte di Atena è posto in relazione a Marsia: ciò avviene nel *Marsia* di Melanippide<sup>10</sup>, attivo nella seconda metà del V secolo, e nell'*Argò* di Teleste<sup>11</sup>, attivo sul finire del V secolo. Entrambi i ditirambografi attestano il motivo del rifiuto dell'*aulos* da parte di Atena poiché, deformandole il viso nello sforzo dell'insufflazione, lo strumento l'aveva resa brutta<sup>12</sup>.

Il ruolo di Atena quale *πρῶτος εὐρητής* di una forma di auletica, compare esplicitamente nella *Pitica* XII (vv. 6-24) di Pindaro, ove si narra che Atena inventò il *nomos polykephalos* imitando i funerei lamenti delle Gorgoni. Pindaro ha forse desunto questa funzione della dea da una tradizione beotica che le attribuiva l'invenzione dell'*aulos*, versione probabilmente riconoscibile anche alla base del menzionato frammento di Corinna<sup>13</sup>. L'ode pindarica, databile al 490 a.C.<sup>14</sup>, dà spazio ad altre considerazioni: è infatti di committenza siceliota ed il *laudandum* è l'auleta Mida di Agrigento, protetto degli Emmenidi signori della città<sup>15</sup>. La prossimità culturale e cronologica ad Epicarmo e le strette relazioni fra gli Emmenidi ed i Dinomenidi, rendono plausibile che l'ode fosse nota nella Siracusa dinomenide ed al commediografo. È possibile che Epicarmo abbia tratto da Pindaro la funzione di inventrice assegnata ad Atena e l'abbia adattata a materiali mitici spartani. Ma, come osservato, il commediografo sembra bene informato delle tradizioni laconiche, ed è perciò più probabile che si sia attenuto ad esse senza modificarle. Il fr. 92 K.-A. testimonierebbe così un mito eziologico spartano altrimenti ignoto che tra l'altro reca tracce di elaborazione e quindi di una certa antichità: infatti la funzione di *protos*

<sup>10</sup> Fr. 758 Page.

<sup>11</sup> Frr. 805a e 805c Page.

<sup>12</sup> In proposito non si può escludere che il fr. 92 K.-A. adombri la conoscenza da parte di Epicarmo del tema di Atena imbruttita dalla pratica dell'*aulos* e che egli vi abbia fatto ricorso per rappresentare o evocare comicamente la bruttezza della dea. In tal caso si avrebbe un indizio della circolazione del motivo anteriormente alle attestazioni nei ditirambografi.

<sup>13</sup> Sull'origine beotica della tradizione che fa di Atena l'inventrice dell'*aulos* e sul suo riuso da parte di Pindaro, vd. P. Angeli Bernardini in GENTILI (1998<sup>2</sup>, 310); GENTILI – LUISI (1995, 9); sulla tipicità beotica dello *aulos* vd. LOSCALZO (1989, 18 e n. 5).

<sup>14</sup> Vd. P. Angeli Bernardini in GENTILI (1998<sup>2</sup>, 307).

<sup>15</sup> Vd. P. Angeli Bernardini in GENTILI (1998<sup>2</sup>, 308); GENTILI – LUISI (1995, 7).

*heures* di Atena non si esplica direttamente nell'invenzione di uno strumento ma è mediata nello schema mitico dell'origine di una pratica musicale da una *performance* della dea. Sarebbe suggestivo immaginare che Epicarmo abbia ribattuto con una versione spartana alla versione pindarica del mito di Atena *auletris*, ma è meno azzardato e più semplice pensare che il commediografo abbia ripreso un motivo familiare al proprio pubblico e probabilmente tale perché già trattato da Pindaro.

Al di sopra però delle singole componenti dell'episodio mitico e della loro origine, si pone il problema di come Epicarmo le abbia inserite nella cornice più ampia del dramma *Muse* che aveva per sfondo il banchetto nuziale di Eracle ed Ebe. Le possibilità sono teoricamente tre: o il *drama* consisteva di una recitazione in cui si esponevano i cibi e gli avvenimenti del banchetto, tra i quali rientrava anche la *performance* di Atena e dei Dioscuri; o il contenuto del frammento era un *excursus* rispetto allo svolgimento del *drama*; oppure la *performance* musicale di Atena e dei Dioscuri era parte integrante degli avvenimenti inscenati. Ma dato che i frammenti delle *Nozze di Ebe* e delle *Muse* hanno tutti registro descrittivo e dato che nessuno di quelli conservatisi in versi è in metro lirico, nemmeno quei pochi in cui, come qui, sono descritti dei comportamenti degli dèi, non vi sono appigli per procedere nella congettura, pur suggestiva, che nelle *Muse* vi fosse almeno una sezione musicata, cantata e affidata a tre attori contemporaneamente presenti in scena che avrebbero impersonato Atena ed i Dioscuri. Anche se nella drammaturgia epicarnea è possibile ipotizzare il terzo personaggio e persino la presenza in scena di tre attori<sup>16</sup>, non vi sono dati certi per farlo in questo frammento, il cui contenuto risulta più concretamente pensabile come parte di un racconto che come scena lirica. Vi è poi un'altra difficoltà: se inteso come esposizione di un fatto avvenuto alla festa nuziale di Eracle, il frammento offrirebbe l'unica attestazione letteraria della presenza dei Dioscuri alle nozze dell'eroe con Ebe. Il supporto della documentazione iconografica è minimo, poiché in epoca anteriore e coeva alla epicarnea i Dioscuri non compaiono nelle raffigurazioni dell'episodio. I due figurano solo rarissimamente in una scena ad esso connessa, il corteo di divinità che introduce Eracle a Zeus dopo l'apoteosi: che ciò si verifichi è dubbio in due immagini arcaiche<sup>17</sup>, mentre è accertato unicamente in un cratere apulo del 400 a.C. ca.<sup>18</sup>. La provenienza del reperto può genericamente segnalare la circolazione della variante in un ambito vicino al siceliota, quello magno-greco; ciò non implica però che tale variante appartenesse ad un altrettanto generico

<sup>16</sup> Sul problema vd. ora KERKHOF (2001, 149).

<sup>17</sup> LIMC V, s.v. *Herakles* nrr. 2882s.

<sup>18</sup> LIMC V, s.v. *Herakles* nr. 2871.

patrimonio della greicità occidentale, anzi il fatto che i due ambiti siano vicini ma non identici e lo scarto fra l'epoca del cratere e l'epicarmea suggeriscono piuttosto la possibilità di uno sviluppo parallelo e indipendente della medesima variante.

Un sostegno all'eventualità che Epicarmo abbia operato in questo senso e che forse abbia autonomamente elaborato la comparsa dei Dioscuri alle nozze di Eracle, viene da alcune ipotesi che si possono avanzare circa la menzione dello *enoplios nomos* nel frammento. Lo scolio pindarico consente di riconoscerci il *Kastoreion*<sup>19</sup>. Fonti di età imperiale permettono di individuare nel *Kastoreion melos* una forma musicale ben codificata e propria del patrimonio musicale spartano alto-arcaico e di ricostruirne i caratteri originari: si configurava come «un'aria musicale guerresca, che era intonata durante il rito sacrificale precedente lo scontro con i nemici e che accompagnava la performance degli *embateria* in ritmo anapestico» e che gli auleti intonavano quando il re spartano avviava la marcia dell'esercito<sup>20</sup>. Le sole attestazioni del *Kastoreion* di epoca arcaica e classica evidenziano un ampliamento di tale definizione: dall'originaria aulodia marziale cui si riferisce il frammento epicarneo, alla performance citarodica e orchestica in cui è da identificare il *Καστόρειον* che Pindaro afferma d'aver dedicato ed inviato a Ierone nella *Pitica II* 67-71<sup>21</sup>. In esso va infatti riconosciuto l'*iporchema* a cui appartengono i fr. 105-106 Maheler<sup>22</sup>. Ma è soprattutto notevole che queste due sole attestazioni siano proprio quelle di Epicarmo e in Pindaro, contemporaneamente attivi in ambito siceliota, e che la pindarica sia in un'ode di committenza dinomenide<sup>23</sup>. Ci si può allora chiedere se esista qualche rapporto tra esse. Un primo indizio può venire dalle ipotetiche cronologie: la più affidabile per la *Pitica II* ne colloca la composizione al 468 a.C.<sup>24</sup>, mentre per le *Muse* è ipotizzabile una datazione a partire dal 465 a.C. Queste date rendono teoricamente possibile il riecheggiamento di Pindaro da parte di Epicarmo. A questa possibilità offrono sostegno alcune considerazioni su determinati aspetti della *Pitica II* e sul passo in cui il *Kastoreion* è nominato. L'ode pitica è caratterizzata dalla ricchezza di metafore che alludono al clima di intrigo e

<sup>19</sup> Vd. BARKER (1984-1989, vol. I, 272 n. 54).

<sup>20</sup> La definizione è tratta da GOSTOLI (1988, 232) cui si rimanda anche per la raccolta delle fonti sul *Kastoreion*.

<sup>21</sup> ... τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν / μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἀλὸς πέμπεται / τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσσι χόρδαις θέλων / ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου / φόρμιγγος ἀντόμενος. / γένοι', οἷος ἔσσι μαθών. καλὸς τοι πίθων παρὰ παισίν, αἰεὶ / καλός ... .

<sup>22</sup> Vd. GENTILI (1992, 49-51).

<sup>23</sup> Nell'*Istmica I* 16, per Erodoto di Tebe, è nominato un *Καστορεῖος ὕμνος* a proposito del quale GENTILI (1992, 53s. n. 25) segnala che «non vi è alcun rapporto tra "l'inno per Castore" della *Istmica I* e il *Kastoreion* della *Pitica II*». In ogni caso, l'ode istmica è databile dopo la *Pitica II*.

<sup>24</sup> Vd. E. Cingano in GENTILI (1998<sup>2</sup>, 43-45).

macchinazione della corte ieroniana e ai cortigiani stessi. Di tali metafore il poeta si serve per proporre al proprio committente Ierone un modello di tirannide moderata<sup>25</sup>. Inoltre la menzione del *Kastoreion* come dono per Ierone rimanda all'identificazione tra il Dinomenide ed il paradigma mitico Castore attualizzata nell'iporchema. È stato ipotizzato che nella scimmietta al v. 72 si possa riconoscere Epicarmo poiché il raro termine *πίθων* è anche il titolo di un *drama* epicarneo (*PCG* I p. 72), sul quale qui Pindaro avrebbe espresso un apprezzamento negativo; nell'ode pindarica vi è poi un parallelo con la produzione di Epicarmo, il riferimento all'intervento pacificatore di Ierone a favore dei Locresi Epizefirii minacciati da Anassila di Reggio (vv. 18-20), intervento ricordato anche da Epicarmo nel dramma *Isole* (fr. 96 K.-A.)<sup>26</sup>. Vista l'allusività alla vita ed ai personaggi di corte che opera nella *Pitica* II, la possibilità che la metafora animalesca della scimmia adombri burlescamente Epicarmo riceve maggior consistenza.

L'attestazione del *Kastoreion*, *unicum* che accomuna Pindaro ed Epicarmo, potrebbe dunque celare una dialettica fra i due poeti: il primo parlando del *Kastoreion* avrebbe anche messo in burla l'altro, che a propria volta avrebbe sfruttato il precedente pindarico probabilmente con intenti parodici. Forse però la ripresa epicarnea è ancor più stratificata. Il *Kastoreion* pindarico si colloca nel sistema di un più ampio messaggio elogiativo di Pindaro a Ierone che si articola sul tentativo di proporre un'immagine più equilibrata della tirannide; al tempo stesso, l'iporchema istituisce l'identificazione mitica di Ierone con Castore. Ora, alcuni frammenti delle *Muse* lasciano ipotizzare che il *drama* presentasse risvolti di satira contro la tirannide dinomenide e che essi fossero costruiti sulle identità mitiche attribuite dal commediografo a personaggi della casata e della cerchia dinomenide sulla falsariga di Pindaro<sup>27</sup>. Si può allora congetturare che Epicarmo abbia ripreso e stravolto l'elaborazione di un modello positivo di tirannide che Pindaro sviluppa in un discorso poetico-ideologico il cui elemento di spicco era il *Kastoreion*, e che l'abbia fatto proprio manipolando il paradigma Castore/Ierone. La manipolazione consisterebbe principalmente nel far comparire entrambi i fratelli Dioscuri e non il solo Castore, cioè nell'alludere ai fratelli dinomenidi Ierone e Polizelo e non al solo Ierone. L'ipotesi che nei Dioscuri del fr. 92 K.-A. si nascondano in realtà i fratelli rivali Ierone e Polizelo renderebbe più pregnante la menzione dello *enoplios nomos* eseguito per i due, nella definizione del quale si potrebbe scorgere l'accezione

<sup>25</sup> Vd. CATENACCI (1991, 94); al saggio dello studioso si deve la messa in luce della trama di metafore della *Pitica* II, della loro allusività e della costruzione ideologica ad esse sottesa.

<sup>26</sup> Vd. ANSON-SVARLIER (1991, 108s.).

<sup>27</sup> Tali implicazioni sono ravvisabili in particolare nei fr. 88-89 K.-A.

concreta di “in armi”, con riferimento allo scontro armato che Ierone e Polizelo rasentarono nel 476/475 a.C. Inoltre il tentativo qui proposto di collocare il frammento 92 K.-A. nel contesto dinomenide, permetterebbe di ricondurvi anche l’eccentrica rappresentazione di Atena. È infatti assai rilevante il ruolo che nella politica religiosa del *genos* dinomenide ebbe il culto della dea: non solo perché, essendo Atena divinità poliade della loro *polis* d’origine, Gela, Gelone e Ierone le dedicarono particolare attenzione e ingenti sforzi nell’edilizia monumentale sacra; ma anche perché il culto della dea, originariamente proprio delle aristocrazie, diviene immanente nell’ideologia religiosa della tirannide come strumento del consenso verso il *tyrannos*<sup>28</sup>. In questo senso, l’immagine di Atena, che accompagna con l’*aulos* nella marcia verso il combattimento i Dioscuri/Ierone e Polizelo, è affine all’immagine della finta Atena da cui il tiranno Pisistrato si fece accompagnare entrando in Atene a prenderne possesso<sup>29</sup>.

Al di là dell’ipotesi qui avanzata, l’associazione di Atena *auletris* ai due Dioscuri trova comunque un parziale parallelo in uno schema iconografico molto radicato nella Sicilia greca, onde probabilmente origina e ove perdura dall’epoca arcaica al tardo Ellenismo. Si tratta di una tipologia coroplastica in cui ad una figura femminile di *auletris* posta al centro si affiancano altre due figure, il più delle volte femminili, ma talora anche maschili, che non reggono alcuno strumento e che sembrano essere impegnate piuttosto nel canto che nella danza; queste statuette sono in ultima analisi interpretabili come oggetti votivi del culto, vivissimo tra i sicelioti, di Demetra e Core<sup>30</sup>. Da tale schema tipicamente siceliota che prevede una *auletris* e due figure a lei accostate, Epicarmo potrebbe aver desunto il trio composto da Atena e dai Dioscuri.

*Università di Freiburg im Breisgau (DE)*

GIACOMO PIVA  
giacopiva@yahoo.it

<sup>28</sup> Su questi aspetti e sulle implicazioni dinomenidi del culto di Atena vd. MAFODDA (1996, 93-96).

<sup>29</sup> Hdt. I 60.

<sup>30</sup> I reperti sono raccolti e commentati in BELLIA (2009, 157-63); alla studiosa si deve anche l’interpretazione delle loro valenze cultuali.

*referimenti bibliografici*

ANSON-SVARLIER 1991

D. Anson-Svarlier, *Epicharmus and Pindar at Hieron's court*, «Kokalos» XXXVI-XXXVII 103-11.

BARKER 1984-1989

A. Barker, *Greek Musical Writings*, Cambridge, 2 voll.

BELLIA 2009

A. Bellia, *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (secoli VI-III a.C.)*, Pisa-Roma.

CATENACCI 1991

C. Catenacci, *Il τύραννος e i suoi strumenti: alcune metafore "tiranniche" nella Pitica II (vv. 72-96) di Pindaro*, «QUCC» n.s. XXXIX 85-95.

GENTILI 1992

B. Gentili, *Pindarica III. La Pitica 2 e il carme iporchematico di Castore (fr. 105 a-b Maehler)*, «QUCC» n.s. XL 49-55.

GENTILI 1998<sup>2</sup>

B. Gentili (a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, introd., testo crit. e trad. di B. Gentili, comm. di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, Milano.

GENTILI – LUISI 1995

B. Gentili – F. Luisi, *La Pitica 12 di Pindaro e l'aulo di Mida*, «QUCC» n.s. XLIX 7-31.

GENTILI – PRETAGOSTINI 1988

B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari.

GOSTOLI 1988

A. Gostoli, *Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 231-37.

KERKHOF 2001

R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, München-Leipzig.

LOSCALZO 1989

D. Loscalzo, *Pindaro e la canna auletica della palude Copaide*, «QUCC» n.s. XXXIII 17-24.

MAFODDA 1996

G. Mafodda, *La monarchia di Gelone tra pragmatismo, ideologia e propaganda*, Messina.

MICHAELIDIS 1978

S. Michaelidis, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London.