

Prolegomeni a una indagine sulle corrispondenze metrico-verbali nella lirica corale greca: gli epinici di Pindaro

Alessio Faedda
Università degli Studi di Cagliari

ABSTRACT

Homometric occurrences show great frequency in the extant Greek strophic poetry, fitting well in its careful metrical and verbal construction and strengthening keywords or central ideas in the odes. Nevertheless, it attracts almost no attention in the main Greek metrics handbooks, where this poetic tool is usually mentioned in cursory assertions about general correspondences between the metrical and the verbal level in a choral ode. Despite J. B. Bury's attempt at underscoring isometric verbal repetitions in Pindar's epinician odes, an overall study and an attempt to provide an interpretation remain *a desideratum*. In the following paper I shall discuss some aspects regarding this topic in Pindar's poetry, aiming to demonstrate its relevance to poetic exegesis.

KEYWORDS: homometric occurrences, Greek metrics, semantical metrics, Pindar, epinician odes.

Nella produzione poetica greca antica di tipo strofico, i meccanismi della responsione metrica ingenerano la possibilità che la stessa sede di versi o *cola* in responsione fra loro sia occupata da forme identiche o simili di uguali parole, da opposizioni semantiche, da echi fonici o da parallelismi sintattici. Vero e proprio strumento a disposizione del poeta nell'atto della composizione, la finalità delle occorrenze omometriche pare orientata a rilevare parole-chiave e concetti portanti delle odi, costituendo un efficace mezzo di potenziamento semantico che, armoniosamente inserito nell'attenta calibrazione delle odi per simmetrie, parallelismi, concatenazioni e opposizioni, si giova del coinvolgimento della responsione metrica, che allontana lo spettro della coincidenza e

implica, piuttosto, l'espressa volontà del poeta¹. L'utilizzo non pare isolato né nel mondo classico né in quello arcaico, in cui l'abbondanza di occorrenze omometriche si fa più apprezzabile se si considera lo stato frammentario della documentazione testuale². Eppure, non altrettanto abbondante è l'interesse da esse suscitato nella letteratura specialistica, che si limita a osservazioni cursorie senza la pretesa di ulteriori approfondimenti ermeneutici.

Nel 1933 W. Kranz inquadrava le omometrie nel più ampio bacino delle forme di parallelismo e simmetria impiegate nella composizione poetica e, indicando il fenomeno con l'etichetta di *Symmetrie des Logos*, ne individuava l'operatività nei contesti strofici tragici, attribuendo loro una funzione solennizzante, atta ad accrescere la forza espressiva dei canti:

Parallelität und Symmetrie, Urprinzipien jedes künstlerischen Gestaltens, entsprechend der rhythmischen Zweiheit im Aufbau des menschlichen Körpers, so daß also symmetrisch zweifache Form des Kunstwerks in Wahrheit nur ein Ausdruck ursprünglich-menschlicher Wesenheit ist — im Lied des tragischen Chores sind sie das eigentlich normative Prinzip, denn Melos und Rhythmos ertönen ganz gleich, nur je zweimal hintereinander, in Strophe und Gegenstrophe. Darüber hinaus kann die Feierlichkeit, die Wucht dieser in besonderem Grade gebundenen Poesie gesteigert werden durch die Symmetrie des Logos, durch die Wiederholung gleicher oder ähnlicher Worte oder Laute an der gleichen Stelle der Antistrophos, die dann wirkt wie das Echo³.

La stessa impostazione è conservata da F. Bornmann che, sessant'anni dopo, costituisce l'unico studio abbastanza recente espressamente dedicato al tema:

1. «En ce qui concerne les reprises de mots, l'intention [du poète] est certaine quand elles se produisent au même emplacement dans deux verses identiques qui se répondent dans la strophe et dans l'antistrophe» (RIGOUIN 1988, 13). Analoga l'osservazione di GARVIE 2002, 4, seppur limitata al caso delle allitterazioni: «One reason for the appearance of alliteration in the lyric passages of tragedy, and more particularly of Aeschylus, is that the strophic pairs often form a self-contained unity, with strophe and antistrophe responding, not only in subject-matter, but also in repetitions of words, syllables, or even consonantal or vowel sounds. If, therefore, a strophe is marked by the alliteration of, for example, the letter p, it often, although by no means always, happens that the same alliteration is repeated in the corresponding antistrophe» (cf. ERCOLANI 2003, 173-203). Il rilievo è maggiore se si considera l'importanza dell'eco nella poesia arcaica, di recente rimessa in luce da LEVEN 2018, 224: «Lyric texts are always already echoes of something (an original performance and perhaps a series of reperformances) – texts are the last ripples in a long string of transmitted sounds. [...] For lyric texts present themselves as a trace, a way of preserving and recreating a scene. No matter how much a lyric poem pretends to be in the moment, to be a direct representation of the *hic et nunc*, it is always only the delayed trace, the verbal repetition, of an experience».
2. Cf. FAEDDA 2020 per alcuni *specimina* drammatici. Le omometrie sono proficuamente impiegate anche nei testi di Saffo, Alceo, Simonide, Pindaro, Bacchilide e Ibico, in corso di analisi per la mia tesi di dottorato. A titolo di esempio, ho discusso un interessante caso di omometria contrastiva in Alc. fr. 3 Cal. 87~101 (γλαύξ ~ κύκνος) nella recente *10th Postgraduate Conference* della Facoltà di Filologia della National and Kapodistrian University of Athens (8-11 ottobre 2019), i cui atti sono in corso di redazione.
3. KRANZ 1933, 116.

La responsione strofica è una ripetizione musicale che conferisce parallelismo e simmetria alle unità metriche. Questa simmetria può essere accentuata anche dalla ripetizione di parole o di nessi nella stessa sede della strofe e antistrofe o anche dell'epodo⁴.

Muovendo dal presupposto di una minore pervasività del fenomeno nella lirica corale arcaica e tardo-arcaica, l'autore discute alcuni esempi tratti da Eschilo, Sofocle ed Euripide, evidenziandone la relativa abbondanza nell'ultimo, dove le omometrie possono esplicitarsi in ripetizioni formali che riproducono i moduli espressivi, in ripetizione di concetti ribaditi anche attraverso echi fonici, in esatte coincidenze di metro, parola e concetto, talora «non solamente nei canti corali, ma anche nelle monodie e nei *kommoi* a struttura strofica»⁵, con un utilizzo che, per quanto caratterizzato da «una certa meccanicità e fissità»⁶, pare rispondere a «parole, motivi o concetti rilevanti per il contesto non solo del canto, ma anche dell'intera tragedia»⁷. La loro presenza in Eschilo, invece, fa pensare a una loro possibile origine culturale, da ricercarsi nella ricorrenza degli efimni, mentre Sofocle, che «ama ribadire in un canto i concetti essenziali con il richiamo a una o più parole chiave»⁸, pare limitarsi «alla coincidenza di una sola parola o di un nesso breve»⁹, allo scopo di una manifesta sottolineatura del *pathos* e dell'espressività¹⁰.

4. BORNMANN 1993, 565.

5. BORNMANN 1993, 568.

6. BORNMANN 1993, 573.

7. BORNMANN 1993, 573. Si può portare a esempio la corrispondenza responsiva φόνον ~ φόνωι in Eur. *Med.* 1275~1286, con cui il coro ribadisce la centralità tematica dell'assassinio compiuto da Medea e rinforza il parallelismo fra la donna e Ino, anche lei colpevole di aver tolto la vita ai propri figli, per quanto mossa da follia e non da premeditazione. BORNMANN 1993, 565 n. 2 giustifica la (apparente) minor frequenza delle omometrie nella lirica corale arcaica sulla base di pochi casi di derivazione pindarica, come Pind. *Ol.* I 69~80 γάμον ~ γάμον o *Isth.* VIII 41~51 πεδίον ~ πεδίον. Il presente articolo cercherà di mostrare, invece, che il fenomeno è degno di ben diversa osservazione.

8. BORNMANN 1993, 566.

9. BORNMANN 1993, 568.

10. Nell'uso eschileo (ad es. Aesch. *Eum.* 1043~1047 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς ~ ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς o 1035~1038 εὐφραμεῖτε δέ ~ εὐφραμεῖτε δέ; *Prom. Pyrkl.* fr. 204 b Radt, vv. 6-8~15-17 *TrGF* Νύμφας δέ τοι πέποιθ' ἐγὼ / στήσειν χοροὺς / Προμηθέως δῶρον ὡς σεβούσας; *Pers.* 694-695~700-701 σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, / σέβομαι δ' ἀντία λέξαι ~ δίομαι μὲν χαρίσασθαι, / δίομαι δ' ἀντία φάσθαι), l'efimnio esce dall'inevitabile incomprendibilità che deriva dalla sua applicazione al di fuori del contesto precipuamente rituale, per rivestirsi invece di nuovo significato, partecipando al gioco di ripetizioni che costella di figure retoriche le composizioni poetiche (VAN GRONINGEN 1958, 87). Sull'efimnio, cf. l'ampia monografia di SCHWARZ 1987. Sulla possibile origine culturale delle iterazioni efimniche, KRANZ 1933, 128-129; BORNMANN 1993, 565-566. All'arcaico ritornello non necessariamente rituale fa, invece, riferimento BURY 1965a, xxx: «It may be conjectured that the 'responsion' is simply a subtle modification of the 'refrain', a feature of the most primitive poetry. The refrain is reduced to a catchword; and as poetry becomes more subtle and elaborate the catchwords and catch-phrases are varied, multiplied, refined; the iteration becomes more than a mere iteration, and of itself adds an idea». La sottolineatura dei concetti chiave in Sofocle è visibile, ad esempio, in Soph. *Ant.* 584-585~596-597 (οἷς γὰρ ἀνσεισθῆι θεόθεν δόμος, ἄτας / οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον ~ οὐδ' ἀπαλλάσσει

Nonostante il rilievo che lo strumento delle occorrenze omometriche mostra di avere nell'ambito tragico, i principali manuali di metrica fra XIX e XXI secolo, se non hanno passato il tema sotto silenzio, si sono prodotti in menzioni perlopiù superficiali e generiche che, come nei casi di A. Rossbach, R. Westpahl ed A. M. Dale, fanno riferimento al solo contesto tragico, dove le coincidenze metrico-verbali sono considerate — come già in Kranz — una conseguenza della possibilità che, nelle composizioni strofiche, struttura metrica e struttura del pensiero si trovino a corrispondersi, dando luogo a condizioni ritenute irrintracciabili nella produzione della lirica corale anteriore.

Was unserem rhythmischen Gefühle wohl immer fremdartig bleiben wird, ist der sich bei Pindar findende Mangel von Uebereinstimmung zwischen den Abschnitten des Rhythmus und des Gedankens. Wir nennen unsere modernen Gedichte nur dann fließend, wenn möglichst häufig an das Ende eines Verses ein Satzende fällt und wenn ein aus mehreren Reihen bestehender Vers, z. B. ein trochäischer Tetrameter, auch in der Grenzscheide der beiden Reihen ausser der metrischen Cäsur gleichsam eine Cäsur des Gedankens zeigt. Die tragischen Strophen tragen dieser unserer modernen Forderung ungleich mehr Rechnung als Pindar, dem die Responion zwischen rhythmischen und Satzgliedern ganz und gar gleichgültig ist und der auch die Reihen ein und desselben Verses fast niemals durch eine beabsichtigte Cäsur von einander sondert¹¹.

The strophe of drama (unlike Pindar's) is almost always a rounded period in thought as well in metrical form, but its inner structure has a widely varying degree of this correspondence. Strong punctuation in *both* strophe and antistrophe usually, though not always, coincides with the end of a major or a minor period, and sometimes sense and metrical phrasing move parallel for the whole or part of a stanza. But in other cases, as so often in Pindar's poetic technique, the two may each go their independent way¹².

Altri autori, invece, non circoscrivono il fenomeno al terreno drammatico, ma non per questo rinunciano alla dimensione generale delle loro osservazioni che, pur prive di tentativi di denominazione o di più puntuali spiegazioni, hanno almeno il merito di connettere la responione strofica alle corrispondenze metrico-verbali in modo esplicito:

γενεῶν γένος, ἀλλ' ἐρείπει / θεῶν τις) e *Ant.* 613-614~623-625 (οὐδέν' ἔρπει / θνατῶν βίотος πάμπολυς **ἐκτὸς ἄτας** ~ φρένας / θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν· / πράσσει δ' ὀλίγος τὸν χρόνον **ἐκτὸς ἄτας**), a proposito della disgrazia che si abbatte sull'intero γένος dei Labdacidi, o nella corrispondenza dei sintagmi **μοι θάρσος** ~ **τοὶ θάρσος** in *El.* 479~195, che fa del coraggio l'effetto principale scatenato dal sogno di Clitemestra negli astanti, opponendo la rassicurazione che esso suscita in Elettra e nelle coreute allo sconforto in cui getta Clitemestra ed Egisto.

11. ROSSBACH; WESTPHAL 1868, 295.

12. DALE 1968, 203.

La poésie lyrique comporte le plus souvent une répétition d'un group strophique sur un même schéma métrique (κατὰ στροφίην). Dans ce cas, il y a *responsio* métrique d'une strophe à l'autre. Les anciens ont été très fidèles à l'*exacte* correspondance d'une strophe à l'autre. Bien mieux, cette *responsio*, dans plus d'un cas, reproduit non seulement le même schéma métrique, mais comporte aussi une homophonie ou une équivalence grammaticale des termes essentiels qui se répondent¹³.

Der formalen metrischen Responsion entspricht häufig eine mehr oder weniger deutliche inhaltlich-gedankliche Responsion¹⁴.

Occasionally a word or phrase in one strophe is echoed at the corresponding place in another, no doubt from its association with a particular musical phrase¹⁵.

Eppure, la fisionomia dello strumento e la sua utilità erano state riconosciute già alla fine del XIX secolo proprio nel successivamente scartato terreno arcaico. J. B. Bury, infatti, a proposito delle odi pindariche, segnalava:

it was a practice of the poet to repeat some particular word *in the same verse and foot* of different strophes or epodes, [...] he indicated thereby some connexion in thought between separated parts of the Ode¹⁶.

L'idea è quella dell'analisi, già in B. A. Van Groningen, del 'movimento interno' che conduce un'opera letteraria dall'inizio alla fine¹⁷: nel caso delle composizioni poetiche strofiche, le occorrenze omometriche costituirebbero le tappe intermedie di un vero e proprio sistema di echi, riprese, segnali e rapporti reciproci fra i singoli elementi costitutivi dell'ode che, tenuti in debito conto nei momenti esegetici, costituirebbero indizi disseminati dal poeta lungo la propria opera per ricostruire il filo dei suoi pensieri e garantire ulteriore unità alla composizione¹⁸. La facile alternativa a una esplicita volontà del

13. DAIN 1965, 165-166.

14. KORZENIEWSKI 1968, 15.

15. WEST 1987, 4 n. 1. L'osservazione appare identica in WEST 1982, 5. Sul ruolo della musica nella *responsio* verbale, vedi *infra*.

16. BURY 1965a, xx. Cito da una ristampa dell'opera, edita per la prima volta a Londra nel 1890.

17. «[...] toute œuvre littéraire comporte une certaine structure, un mouvement qui la conduit du commencement jusqu'à la fin, et qu'elle peut comporter en outre un centre vivant autour duquel gravitent les parties successives» (VAN GRONINGEN 1958, 337).

18. «Thus Pindar has himself supplied us with indications for following the ways of his thoughts; he has 'set words' for us like sing-posts. [...] For Pindar does not confine his 'responsions' to verses metrically corresponding [...] but indicates the train of his thoughts by verbal echoes anywhere, independently of the metre. These echoes become formal and emphatic 'responsions', where in conformity with Mezger's rule the metre is confederate; but when the metre does not assist, they are not less important guides for us in detecting the parallel ranges and answering groups constructed by his wonderful art» (BURY 1965a, xx-xxi).

poeta sarebbe l'azione del caso, da aggiungersi alle accuse di un'intollerabile artificialità che in questo modo sarebbe imposta all'espressione poetica¹⁹, ma la consistente ricorrenza del fenomeno nella letteratura strofica in nostro possesso non lascia dubbi. Le occorrenze omometriche, tutt'altro che assenti nella produzione corale arcaica e tardo-arcaica, già agli occhi di Bury apparivano talmente insistenti da essere degne di considerazione ermeneutica: grazie alle sue analisi, il *corpus* di ventiquattro odi formato dagli epinici pindarici, pur costituendo un campione necessariamente selezionato e limitato della frammentaria produzione corale antica, mostrava in quasi tutte le odi uno o più esempi di queste riprese verbali, distinguendosi quale segnale di rilevanza dello strumento delle omometrie nel terreno dell'epinico²⁰ e lasciando credere che, quindi, «τέχνη, not τύχη, arranged the answering echoes»²¹. Insomma, come è stato di recente riassunto con efficacia da B. Currie, «the role of verbal echoes in the interpretation of Pindar is controversial, but it is reasonable to see them as a means of articulating a fundamental relationship between ideas in an ode»²². Vale, dunque, la pena di esaminare da vicino gli utilizzi di questo strumento nelle composizioni pindariche attraverso la discussione di alcuni casi esemplari che, speriamo, provino la rilevanza del tema e la sua utilità nei momenti esegetici.

La forma più emblematica di omometria è costituita dalla corrispondenza tra forme identiche o simili di uguali sostantivi. Se ne può osservare un esempio in Pind. *Ol.* I 69~80, in cui si viene a ripetere nella stessa posizione metrica la parola γάμον²³.

ἔχει δ' ἀπάλαμον βίον
 τοῦτον ἐμπεδόμοχθον,
 μετὰ τριῶν τέταρτον
 πόνον, ἀθανάτων ὄτι κλέψαις

60

19. «It will be said that my view imputes to the poet an artificiality which is unworthy of a great genius and inconsistent with true poetical inspiration» (BURY 1965a, xxi-xxii). Riserve sono espresse anche da VAN GRONINGEN 1958, 330: «Le procédé a une certaine valeur, mais à condition d'être perceptible et de s'imposer à l'audition ou à la lecture. Les interférences signalées par les deux savants [*scil.* Mezger et Bury] ne sont pas de cet ordre ; leur fonction compositionnelle est presque nulle. La théorie ne compte plus aucun adepte, mais les phénomènes sont parfois intéressants».
20. «If only one hymn of Pindar were extant, it might be maintained that echoes of language, noticed by an editor, were a freak of chance and formed no part of the poet's design. But seeing that forty-five (or at least forty-three) poems of Pindar have been preserved, and that in every one of these there are distinct resonsions and echoes in which a direct bearing on the connexion of thought may be perceived (more or less easily), it cannot be judiciously or even plausibly maintained that chance worked so systematically» (BURY 1965a, xxii).
21. BURY 1965a, xxii.
22. CURRIE 2005, 225.
23. I testi delle *Olimpiche* sono tratti da GENTILI *ET AL.* 2013, mentre quelli delle *Pitiche* da GENTILI *ET AL.* 1995; le *Nemee* provengono dall'edizione critica di SNELL; MAHELER 1984; infine, le *Istmiche* riprendono il testo edito da PRIVITERA 1982.

- ἀλίκεσσι συμπόταις
 νέκταρ ἀμβροσίαν τε
 δῶκεν, οἷς <ν>ιν ἄφθιτον
 ἔθεσαν. εἰ δὲ θεὸν
 ἀνήρ τις ἔλπεταί <τι> λαθέ-
 μεν ἔρδων, ἀμαρτάνει.
 τοῦνεκα {οἶ} προῆκαν υἷὸν
 ἀθάνατοί <οἶ> πάλιν
 μετὰ τὸ ταχύποτμον
 αὔτις ἀνέρων ἔθνος.
 πρὸς εὐάνθεμον δ' ὅτε φυάν
 λάχαι νιν μέλαν γένειον ἔρεφον.
 ἐτοῖμον ἀνεφρόντισεν **γάμον**
- Πισάτα παρὰ πατρὸς εὐ-
 δοξον Ἴπποδάμειαν
 σχεθέμεν. ἐγγὺς {δ'} ἔλθῶν
 πολιᾶς ἀλὸς οἶος ἐν ὄρφναι
 ἄπυεν βαρύκτυπον
 Εὐτρίαιναν: ὁ δ' αὐτῷ
 πὰρ ποδὶ σχεδὸν φάνη.
 τῷ μὲν εἶπε: «Φίλι-
 α δῶρα Κυπρίας ἄγ' εἶ τι,
 Ποσειδάον, ἐς χάριν
 τέλλεται, πέδασον ἔγχος
 Οἰνομάου χάλκεον,
 ἐμὲ δ' ἐπὶ ταχυτά-
 των πόρευσον ἀρμάτων
 ἐς Ἄλιν, κράτει δὲ πέλασον.
 ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ' ἄνδρας ὀλέσαις
 μναστήρας ἀναβάλλεται **γάμον**
- θυγατρὸς, ὁ μέγας δὲ κίν-
 δυνος ἀναλκιν οὐ φῶ-
 τα λαμβάνει. θανεῖν δ' οἷσ<ιν> ἀνάγκα,
 τί κέ τις ἀνώνυμον γῆρας ἐν σκότῳ
 καθήμενος ἔψοι μάταν, ἀπάντων
 καλῶν ἄμμορος; ἀλλ' ἐμοὶ μὲν οὗτος
 ἄεθλος ὑποκείσεται· τὸ
 δὲ προᾶξιν φίλαν δίδοι».
- ὧς ἔννεπεν· οὐδ' ἀ-
 κράντοις ἐφάψατο ἔπε-
 σι. τὸν μὲν ἀγάλλων θεὸς
 ἔδωκεν δίφρον τε χρύσειον πετροῖ-
 σίν τ' ἀκάμαντας ἵππους.

che, com'è stato notato, sembrano riposare sul modello del rapimento di Ganimede da parte di Zeus²⁷. Piuttosto, è da tenere a mente la somiglianza che la narrazione pindarica intrattiene con analoghi miti di sacrificio, che assumono la dimensione di riti di passaggio:

We can readily see that Pelops' dismemberment and cooking by his father is a form of separation and expulsion from his childhood innocence, while Poseidon's retention of the adolescent boy as a cupbearer on Olympus clearly constitutes a period of isolation from the human community, after which Pelops is returned to earth and reincorporated by successful athletic competition and marriage²⁸.

In questo senso potrebbe essere letta anche la presenza del lebete, che diverrebbe così strumento per il conferimento dell'immortalità (elemento tipico dell'educazione eroica, vedi per es. Achille, e che risponde a pari istanze rituali di rinascita e iniziazione) durante l'infanzia, che ebbe come conseguenza la bellezza che abbacina il dio del mare²⁹. La corrispondenza γάμιον ~ γάμιον, allora, oltre a configurarsi come mezzo efficace per indicare che si avvia a conclusione la sezione mitica riservata a Pelope (che, infatti, si chiude nel corso della quarta triade, al v. 99)³⁰, potrebbe d'altro lato evidenziare la rilevanza dell'amore omoerotico di Posidone per l'eroe quale focus su cui il poeta vuole appuntare l'attenzione propria e dell'uditorio³¹, rispetto alla scartata versione tradizionale del mito, come segno del raggiungimento dell'età adulta da parte dell'eroe³², e insistere sull'appropriatezza del mito di Pelope in un contesto olimpico, del cui ambiente agonistico risulta fondativo³³.

mortali pieni di appetito» (GOSTOLI 1999, 19) e questo il poeta non lo può accettare. Su γαστήριαστος, cf. STEINER 2002, 298-303.

27. KÖHNKEN 1974, 201-202.

28. HUBBARD 1987, 5. Probabilmente, la scelta di Pindaro di eliminare la scena di smembramento e cottura e di insistere sull'allontanamento per amore omoerotico divino può essere dovuta al fatto che, rappresentando il sacrificio un mezzo per il raggiungimento dell'immortalità e ritenendo il poeta che essa possa essere ottenuta solo tramite buone azioni, favore divino e celebrazione poetica, egli abbia voluto negare valore a una tale procedura, rigettando il mito cannibalistico ed enfatizzandone la nuova versione (HUBBARD 1987, 5-15).

29. BRILLANTE 1991, 15-22.

30. «Quest'ultimo evento [le nozze], appena accennato, chiude la narrazione propriamente mitica» (BRILLANTE 1991, 16).

31. Il rapporto omosessuale fra il dio e l'eroe non è estraneo al contesto in cui Pindaro opera: «[esso] si colloca nel codice aristocratico del ben fare e della reciprocità, che regola anche le relazioni con gli dèi» (Catenacci in GENTILI ET AL. 2013, 16). Inoltre, la giustificazione addotta da Pindaro (non epitetare gli dèi come γαστήριαστοι) conclude coi pericoli della κακαγορία (vv. 52/53-54/56): in questo modo, «by eschewing the dangers of excessive blame, Pindar highlights his own version of the myth, which features instead the love of Poseidon for Pelops» (RACE 1990, 71).

32. «In the "true" story as well, Pelops undergoes a process of symbolized "death" and "re-birth", since his being abducted and sexually forced by Poseidon is a scenario of initiation into adulthood» (NAGY 1986, 83).

33. Come riferisce NAGY 1986, 73-74, i giochi olimpici godono di una doppia fondazione, risalendo tanto a Pelope, che li istituisce per la morte di Enomao, quanto a Eracle, che li isti-

A corrispondersi in ugual sede metrica possono essere anche verbi, in forme flesse identiche o differenti. Succede, ad esempio, in Pind. *Ol.* VII 10~86 dove, in conclusione di un epitrìto giambico seguito da un reiziano giambico, alla radice del participio νικῶντεσσιν corrisponde la radice della forma in accusativo singolare νικῶνθ'.

καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτόν,
 Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις
 ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρ- 8/9
 πὸν φρενός, ἰάσκομαι
 Οὐλυμπίαι Πυθοῖ τε νικῶν- 10
 τεσσιν· ὁ δ' ὄλβιος, ὄν
 φᾶμαι κατέχοντ' ἀγαθαί·
 ἄλλοτε δ' ἄλλον ἐποπτεύει Χάρις ζω-
 θάλμιος ἀδυμελεῖ
 θαμὰ μὲν φόρμιγγι παμφώ-
 νοισί τ' ἐν ἔντεσιν αὐλῶν.

[...]

ὄ τ' ἐν Ἄργει χαλκὸς ἔ-
 γνω μιν, τὰ τ' ἐν Ἄρκαδίαι
 ἔργα καὶ Θήβαις, ἀγῶνές 84/85
 τ' ἔννομοι Βοιωτίων,
 Αἴγινα Πελλάνά τε νικῶν-
 θ' ἑξάκις ἐν Μεγάροι-
 σίν τ' οὐχ ἕτερον λιθίνα
 ψᾶφος ἔχει λόγον. ἀλλ', ὦ Ζεῦ πάτερ, νό-
 τοισιν Ἄταβυρίου
 μεδέων, τίμα μὲν ὕμνου
 τεθμὸν Ὀλυμπιονίκαν,

10

υ-υ- -υ-υ-

epitr^{ia} reiz^{ia}

86

-υ-υ- -υ-υ-

epitr^{ia} reiz^{ia}

L'occorrenza insiste sul lessema della vittoria e individua una composizione anulare che, riprendendo fra l'inizio e la fine della composizione il tema del dedicatario vincitore (tema rilevante, vista l'eccezionalità dell'atleta, Diagora

tuisse in memoria di Pelope, suo bisnonno; inoltre, i riti previsti durante la loro celebrazione ricadono in quel percorso di morte e rinascita che assume il valore di rito di passaggio al quale – s'è visto – è ascrivibile lo stesso mito di Pelope: gli atleti olimpici vivono un periodo di trenta giorni di separazione dalla società, astinenza sessuale e osservanza di una dieta vegetariana; i giudici di gara indossano un abbigliamento nero, mentre la corona florale del vincitore reca sfumature funebri.

di Rodi, che colleziona numerosi trionfi nei vari giochi ellenici³⁴), lo specifica, passando dal generico riferimento a quanti vincono ai giochi olimpici e pitici (vv. 8/9-10, ἰλάσκομαι / Ὀλυμπία Πυθοῖ τε νικῶντεσσιν) alla puntuale indicazione del destinatario dell'ode, del quale sono ricordate le numerose vittorie, anche in agoni di dimensione locale (v. 86, Αἴγινα Πελλάνα τε νικῶνθ' ἑξάκις)³⁵.

Alla stessa maniera, nella medesima ode, un'altra *Ring-Komposition* assume una funzione di delimitazione di una sezione del carne e si giova di una omometria: ai vv. 20~77, la rispondenza fra le differenti forme flesse del nome di Tlepolemo (Τλαπολέμου ~ Τλαπολέμωι) segna i confini della narrazione mitica segnandone l'inizio (v. 20, con le vicende che riguardano Tlepolemo) e la fine (v. 77, dopo la nascita dell'isola di Rodi; YOUNG 1968, 103-104); la nuova menzione di Tlepolemo funziona come mezzo di passaggio dal passato mitico al presente della celebrazione, segnato dalla κνισάεσσα πομπά istruita in onore del vincitore.

ἔθελήσω τοῖσιν ἔξ	20
ἀρχᾶς ἀπὸ Τλαπολέμου	
ξυνὸν ἀγγέλλων διορθῶ-	21/22
σαι λόγον, Ἥρακλέος	
εὐρυσθενεῖ γένναι. τὸ μὲν γὰρ	
πατρόθεν ἐκ Διὸς εὖ-	
χονται· τὸ δ' Ἄμυντορίδαι	
ματρόθεν Ἀστυδαμείας. ἀμφὶ δ' ἀνθρώ-	
πων φρασὶν ἀμπλακίαι	
ἀναρίθμητοι κρέμονται	25
[...]	
τόθι λύτρον συμφορᾶς	
οἰκτρᾶς γλυκὴν Τλαπολέμωι	
ἴσταται Τιρυνθίων ἀρ-	78/79
χαγέται, ὥσπερ θεῶι,	

34. Alla fine del carne, Pindaro elenca le varie discipline sportive in cui Diagora si è distinto per plurimi meriti: due volte a Rodi (vv. 80-81, τῶν ἀνθεσι [...] ἔστεφανώσατο δίς), quattro all'Istmo (v. 81, κλεινᾶ τ' ἐν Ἴσθμῶι τετρακίς), quindi a Nemea (v. 82, Νεμέαι τ' ἄλλαν ἐπ' ἄλλαι), ad Atene (v. 82, κρονααῖς ἐν Ἀθήναις), ad Argo (v. 83, ἐν Ἄργει χαλκὸς ἔγνω μιν), in Arcadia (vv. 83-84, τὰ τ' ἐν Ἀρκαδία ἔργα), a Tebe e in Beozia (v. 84/85, Θήβας, ἀγῶνές τ' ἔννομοι Βοιωτίων), sei volte a Egina e Pellene (v. 86, Αἴγινα Πελλάνα τε νικῶνθ' ἑξάκις), a Megara (vv. 86-87, ἐν Μεγάρουσίην τ' οὐχ ἕτερον λιθίνα / ψᾶφος ἔχει λόγον). Un tale elenco, che motiva l'insistenza del poeta sul tema della vittoria, «ha non solo una funzione informativa perché fa conoscere ai presenti la carriera sportiva del prestigioso pugile e della sua famiglia, ma ha precipuamente una finalità eulogistica perché quanto più è ricco, tan-to più esalta i meriti agonistici del vincitore» (ANGELI BERNARDINI 1983, 187-188).

35. FARNELL 1965, 56-57; YOUNG 1968, 91-92.

[...]

ἦρωας ἀντιθέους Ποίαντος υἷὸν τοξόταν·
 ὃς Πριάμοιο πόλιν πέρ-
 σεν, τελευτάσεν τε πόνους Δαναοῖς,
 ἀσθενεῖ μὲν χρωτὶ βαίνων, ἀλλὰ μοιρίδιον ἦν. 55
 οὔτω δ' Ἴερωι θεὸς ὀρθωτῆρ πέλοι
 τὸν προσέρποντα χρόνον, ὧν ἔραται καιρὸν διδούς.
 Μοῖσα, καὶ παρ Δεινομένει κελαδησαί
 πίθεό μοι ποιὰν τεθρίππων·
 χάριμα δ' οὐκ ἀλλότριον νικαφορία πατέρος. 59a
 ἄγ' ἔπειτ' **Αἴτνας** βασιλεῖ 60
 φίλιον ἐξεύρωμεν ὕμνον· 60a

20

pros

60

pros

Per assegnare un valore al dato, bisogna considerare le finalità dell'epinicio, che associano l'elemento eulogico ai motivi storico-politici: «fine primario del canto è di consacrare la fondazione di Etna, collocandola nella più ampia prospettiva dell'affermazione di Siracusa quale potenza di primo piano nel mondo greco grazie alle imprese militari di Ierone e dei Dinomenidi»³⁸, alle quali il poeta non tralascia di dedicare uno spazio, ricordando anche la fondazione della stessa Etna. Per Zeus (v. 61, τῶι) Ierone fondò Etna (vv. 61-62), da lui viene il favore di cui gode il sovrano, per il quale intercede il poeta stesso (vv. 29-32). La politica vincente del tiranno siceliota diviene, così, contraltare mitico del mito di Tifeo, punito da Zeus come Ierone ha represso Tirreni e Fenici³⁹: Ierone è il contrario di Tifeo, non il sovvertitore, ma il difensore dell'ordine divino, dunque il doppio di Zeus; e ciò trova nel nome del vulcano e della città di Etna un elemento unificatore: «sul piano extrate-stuale, Etna è il luogo della festa epinicia in onore di Ierone; sul piano simbolico, è la manifestazione dell'ordine divino imposto da Zeus con la punizione

38. Cingano in GENTILI ET AL. 1995, 19. Si veda anche CINGANO 1979, 172: «la parola di Pindaro svolge una funzione politico-propagandistica allo scopo di nobilitare Ierone e consolidare la sua fama e il suo potere politico sia all'interno della vasta comunità di cui egli era il tiranno, sia all'esterno, dinanzi alle altre *poleis* greche». La prospettiva è quella che porta FRIES 2017, 72 ad assegnare a Pindaro un messaggio che, opponendosi a coeve esperienze poetiche di Simon. fr. 11 IEG² o Aesch. Pers. 402-405, egli formula così: «I, Pindar, honour the contributions of the Deinomenids to the freedom of the Greeks from barbarian oppression with an encomium to rival those conferred upon the mainland Greeks», da indirizzare a Ierone, ai Siculi e al pubblico in genere.

39. «La celebrazione dello Zeus celeste e sovrano investe anche il monarca terreno, reso partecipe in tal modo dei medesimi attributi divini che hanno permesso la vittoria su Tifeo e che a Ierone hanno consentito la vittoria sui barbari e la conservazione dell'ordine voluto da Zeus» (BRILLANTE 1992, 15; cf. Cingano in GENTILI ET AL. 1995, 13). Sugli adattamenti ai quali Pindaro sottopone la vicenda di Tifeo – che, almeno nella sostanza, sembra coincidere col trattamento esiodico – cf. SILVÁN RODRÍGUEZ 2009, 145-161.

di Tifone; sul piano politico, è la città fondata da Ierone secondo regole precise e affidata al governo di Dinomene»⁴⁰.

Un nome proprio soggetto ad omometria può, comunque, ricoprire funzioni inerenti alla strutturazione simmetrica del carme di appartenenza. L'*Istmica* quarta mostra una tripartizione per la quale le sue vittorie sono descritte all'inizio e alla fine dell'ode, quella col carro nella prima sezione (vv. 1-30, vedi v. 25, ἄρμα νικᾶν), quella nel pancrazio – o, meglio, la descrizione di Melisso come pancraziaste – negli ultimi versi (vv. 43-72b; vedi v. 44, καὶ Μελίσσοι, παγκρατίου στεφάνωμ' ἐπάξιον); la parte centrale (vv. 31-42), invece, «funge da bacino di compensazione tra le tre vittorie col carro, che avevano raggiunto con l'ultima il livello panellenico (Atene-Sicione-Istmo), e le tre nel pancrazio, che quel livello non avevano raggiunto (perché riportate solo a Tebe)»⁴¹. In un certo senso, la prima e l'ultima sezione si corrispondono fra loro⁴², allargando sul piano globale un simile procedimento di scomposizione e corrispondenza, che interessa la sola prima triade, costruita in modo quasi anulare, secondo una sequenza ABCBB': in essa, infatti, alla menzione della vittoria di Melisso (A, vv. 1-3) fa seguito un riferimento alla sua famiglia (B, vv. 4-5); una breve riflessione sulla natura incerta dell'esistenza (C, vv. 5-6) diviene la chiave di volta per ritornare al ricordo dei Cleonimidi (B, vv. 7-15), che si allarga a contemplare alcune sconfitte militari da loro patite (B', vv. 16-17). Ora, la parte iniziale del carme, quella della celebrazione delle vittorie di Melisso col carro (vv. 1-30), e la sezione dedicata a quelle nel pancrazio (vv. 43-72b) sono collegate dalla ripresa chiasmica del luogo e della gara in cui l'atleta ha riportato la vittoria: se, infatti, all'inizio della sezione dedicata ai trionfi curuli vengono menzionati i giochi istmici (v. 2, Ἴσθμίοις) e, alla fine, la disciplina (v. 29, ἐριζόμενοι δαπάναι χαῖρον ἵππων), in modo rovesciato all'inizio della sezione sul pancrazio è menzionata la gara (v. 44, παγκρατίου), mentre al luogo è riservata la conclusione del passaggio (v. 69, ἔνθα), individuando così una sequenza ABBA, appunto chiasmica. Una tale corrispondenza trova una cerniera nell'efficace replica del nome del dedicatario che, apparendo in posizione incipitaria dei vv. 2~44 (epitr^{tr} hem^m ia), in responsione tra loro, unisce fra loro i due passaggi e con-

40. Cingano in GENTILI ET AL. 1995, 20. Cf. SEGAL 1998, 125.

41. PRIVTERA 1982, 54. Per una più dettagliata analisi della struttura interna all'*Istmica* quarta, cf. LIDOV 1974, 181-184.

42. Come ha messo in luce McNEAL 1978, 139-143, tutta l'ode è costruita secondo una *Ring-Komposition*, costituita dalla successione degli anelli A (vv. 1-16), B (vv. 7-12), C (vv. 13-20), D (vv. 21-26), E (vv. 27-32), F (vv. 33-40), F (vv. 41-46), E (vv. 47-52), D (vv. 53-60), C (vv. 61-66), B (vv. 67-72), A (vv. 73-80). Le stesse strofi quarta, quinta, ottava e nona sono circolari tra loro, dal momento che la quarta introduce Posidone, elemento divino, la quinta passa agli exploits atletici di Melisso, l'ottava vi insiste ancora e la nona ritorna all'elemento divino, nella persona di Eracle (McNEAL 1978, 150). A un livello più minuto, si riscontra *Ring-komposition* anche nei versi dedicati al parallelo di Melisso con Eracle: dopo che Melisso viene presentato come pancraziaste (vv. 43-51), viene confrontato con Eracle (vv. 52-60), il che offre lo spunto per descrivere le feste in suo onore a Tebe (vv. 61-68); ma, d'altronde, a Tebe Melisso ha vinto più volte nel pancrazio (vv. 69-71b), tornando così all'anello iniziale (WILLCOCK 1995, 80).

νῦν δ' ἐφίητι <τὸ> τῶργείου φυλάξαι
 ῥῆμ' ἀλαθείας <~> ἄγχιστα βαῖνον,

10

<χρήματα, χρήματ' ἀνήρ>
 ὃς φᾶ κτεάνων θ' ἅμα λειφθεῖς καὶ φίλων

3	-υ-----υ-----υυ-υυ---	2tr hem ^f
8	-υ-----υ-----υυ-υυ---	2tr hem ^f

In un'identica successione di epiteto composto e sostantivo (per quanto, a parità di plurale, siano differenti il genere e il caso: da un lato, un accusativo maschile; dall'altro, un nominativo femminile), la dolcezza degli inni dedicati ai giovanetti (v. 3, παιδείους) viene collegata con la delicatezza della voce con cui la Musa Tersicore è detta eseguire le proprie composizioni. L'occorrenza sembra svolgere una funzione strutturale notevole, se si tiene conto della scarsità di simmetrie interne all'ode⁴⁴, ma assume anche un ruolo di importante potenziamento semantico, se si nota come essa si inserisca bene all'interno di una forte insistenza sul tema della dolcezza e della delicatezza, che caratterizza tutta la triade, ma soprattutto la prima coppia antistrofica, ed è testimoniata dalla ricorrenza di lessemi e semantemi reciprocamente collegati tra loro, che si estende anche al resto dell'ode: vv. 3 μελιγάρους ὕμνους, 4 ἀδίσταν ὀπώραν, 7 γλυκεῖαι μελίφθογγοι, 8 μαλθακόφωνοι αἰοδαί, 25 ἀδυπνόωι ... φωνᾶι, 31 κώμων ... ἐρατῶν, 32 μελικόμπων αἰοιδᾶν, 35-36 ὄργαν ... γλυκεῖαν⁴⁵.

Il problema della composizione, piuttosto, sta nel contesto tematico in cui l'omometria si registra. I primi versi dell'ode, infatti, rappresentano non solo il peculiare avvio di un epinicio dedicato ad un atleta ormai defunto e, per-

44. Nel testo della seconda *Istmica* sono «marcate simmetrie» (PRIVITERA 1982, 30), che per lo più si limitano ad alcuni richiami verbali o fonici interni: il nome di Senocrate (v. 36, Ξεινοκράτης) è riecheggiato in ξενίαν del v. 39 e nell'espressione ξείνον ἐμὸν ἠθαῖον ἔλθης del v. 48; lo stesso aggettivo ἠθαῖον sembra riprendere καλός con cui viene etichettato Trasibulo all'inizio dell'ode (v. 4); la stessa menzione iniziale di Trasibulo è ripresa alla fine del componimento, quando il poeta lo affida come messaggio che Nicasippo deve recapitare allo ξείνον ἠθαῖον di Pindaro (vv. 47-48; cf. NISETICH 1977, 148; CLEAR 2013, 33); si registrano anche riprese di elementi corradicali (vv. 1 φῶτες, 21 φωτός; vv. 1 χρυσαμπύκων, 26 χρυσέας; vv. 2 δίφρον, 21 ὕσιδιφρον; vv. 5 ἀδίσταν, 25 ἀδυπνόωι; vv. 6 ἐργάτις, 24 ἔργον; vv. 8 μαλθακόφωνοι, 25 φωνᾶι; vv. 12 οὐκ ἀγνώτ' αἰείδω, 30 οὐκ ἀγνώτ ... αἰοιδᾶν; vv. 23 ἀνέγνω, 30 ἀγνώτες; cf. BURY 1965b, 35-36), mentre ὕμνους di v. 45 sembra idealmente riconnettersi con ὕμνους di v. 3, chiudendo il componimento nell'impressione di un'evanescente struttura ad anello.

45. Cf. BURY 1965b, 26; PRIVITERA 1982, 157. Da notare i composti μελίφθογγος, che si ritrova in Pind. *Ol.* VI 21, *Isth.* VI 9, e μελικομπος, *barax* pindarico (cf. HUMMEL 1999, 484; 585). Nuove composizioni come queste, cui si può aggiungere μελίγδυπος (Pind. *Nem.* XI 18), riposano sulla predilezione di Pindaro per il semantema della dolcezza della poesia, sulle possibili relazioni fra μέλι e μέλος (testimoniate anche in Pind. *Ol.* X 3 γλυκὺ μέλος; *Nem.* XI 18 μελιγδούποισιν ... μελίζειν αἰοδαῖς) e sul paragone che il poeta fa di se stesso a un'ape, portatrice dell'ispirazione divina, in *Pyth.* X 54. Cf. VERDENIUS 1982, 5; BELL 1995, 28-29.

ciò, indirizzato al suo erede, ma costituiscono pure una spinosa questione interpretativa circa le affermazioni che il poeta vi formula: un tempo (v. 1, *πάλαι*), le Muse subito ispiravano ai poeti dolcissimi inni per i ragazzi, senza venderli (vv. 7-8, *οὐδ' ... ἀργυρωθεῖσαι*), perché allora esse non erano avide (v. 6, *φιλοκερδής*) né avvezze al commercio (v. 6, *ἐργάτις*); la chiusa del proemio, poi, è affidata all'enigmatico detto epanalettico *χρήματα, χρήματ' ἀνήρ*⁴⁶, a cui fa seguito il ricordo *ἔσσι γὰρ ὧν σοφός* (v. 12), poco perspicuo in relazione a una tale avvio dell'ode. *Ab antiquo*, in modo alternativo, si è pensato che qui Pindaro rivendicasse il diritto al pagamento della prestazione poetica o, viceversa, che polemizzasse con la degenerazione venale e commerciale della poesia dei suoi tempi rispetto al passato, attaccando con fare più o meno esposto la prassi simonidea e affermando la gratuità della propria composizione per Trasibulo, al quale sarebbe stato legato da affettuoso sentimento⁴⁷. In mancanza di prove certe⁴⁸, tuttavia, l'ipotesi più ragionevole resta quella avanzata, almeno in parte, da Pavese e ripresa da Privitera: il motivo topico del pagamento del poeta si subordina a quello, altrettanto topico, della lode della liberalità del committente, il quale a sua volta si adatta alla particolare situazione in cui il carne viene eseguito, ovvero dopo che la stessa vittoria è già stata celebrata da un altro poeta in un'altra composizione, lasciando così l'impressione che il poeta quasi si giustifichi nei confronti del destinatario dell'allocuzione⁴⁹; in questo senso, l'insistenza sul concetto

46. Il detto è attribuito già da Alc. fr. 360 V. a un tale Aristodamo (ὥς γὰρ δὴ ποτ' Ἀριστόδαμον φαῖσ' οὐκ ἀπάλαμνον ἐς Σπάρται λόγον / εἶπην, χρήματ' ἀνήρ, πένιχος δ' οὐδ' εἰς πέλετ' ἔσλος οὐδὲ τίμιος), di cui però non è verificabile l'origine argiva o laconica; espressioni proverbiali simili si ritrovano in tutta l'età arcaica: Hes. *Op.* 313 πλούτωι δ' ἀρετὴ καὶ κῦδος; Thgn. 697-698 Y. Εὐ μὲν ἔχοντος ἔμοῦ πολλοὶ φίλοι· ἦν δέ τι δεινόν / συγκύρσηι, παῦροι πιστὸν ἔχουσι νόον; Pytherm. fr. 910 *PMG* οὐδὲν ἦν ἄρα τᾶλλα πλὴν ὁ χρυσός; Soph. fr. 88 *Radt τὰ χρήματ' ἀνθρώποισιν εὐρίσκει φίλους κτλ.* (PRIVITERA 1982, 159; VERDENIUS 1982, 10). Sulla funzione predicativa dei due sostantivi che formano l'espressione, HUMMEL 1993, 303.

47. Cf. SPind. *Isth.* II 1b, p. 213 Drachmann. L'allusione polemica a Simonide è difesa da GENTILI 2011, 258-259, che la considera verisimile e accettabile anche perché fondata sull'unanime consenso delle fonti antiche. Il dibattito interpretativo sul tema è riassunto da FARNELL 1965, 342-343; PRIVITERA 1982, 28-29; VERDENIUS 1982, 12-16; VERDENIUS 1988, 126-128; NISSE-TIGH 1977, 133-139; MASARACCHIA 1991, 162-164. Si esprime a favore della gratuità dell'ode BURY 1965b, 34. *Contra*, SVENBRO 1976, 181; VERDENIUS 1988, 127.

48. «Non v'è infatti traccia d'un personale legame erotico, passato o presente, nei confronti di Trasibulo» (PAVESE 1966, 105); quanto alla possibilità di intravederlo alla luce della *Pitica* VI, l'associazione della dea Afrodite alle Cariti, che sembra dare una parvenza di erotismo all'elogio del poeta al figlio di Senocrate, in realtà serve a «esprimere tutto quanto v'è d'amabile nella vittoria e nel canto che la celebra, con un'estensione della propria originaria sfera che corrisponde esatta mente a quella di cui anche ἔρως è capace», tenendo anche conto che la lode sembra essere «completamente convenzionale nei suoi elementi» (105-106).

49. PRIVITERA 1982, 29. Sulla liberalità che Pindaro riconosce a Trasibulo, cf. anche GENTILI 2011, 259, per quanto lo studioso preferisca considerare un'allusione polemica del poeta alla prassi venale simonidea. Più recente la proposta formulata da CAIRNS 2011, 21-33, che propone di leggere la contrapposizione tra poesia passata e poesia presente come un'opposizione fra due distinte performance corali, le une 'tradizionali', le altre (quelle dei moderni epinici) sensazionalistiche, impressionanti e perciò ben pagate dai committenti. Ma, nell'ode, non si trovano espressioni che possano confermare il sensazionalismo del gene-

di dolcezza che, come detto pervade tutto il carme, mitigherebbe la durezza e, forse, l'inopportunità di una tale riflessione, dovuta forse alle interazioni fra necessità del genere e necessità dell'occasione⁵⁰, trovando una sede privilegiata nell'occorrenza omometrica che discuto.

Alla luce dei pochi esempi pindarici discussi in questo contributo, risulta evidente il valore marcante delle corrispondenze metrico-verbali che, nel quadro della responsione di strutture strofiche cantate, partecipa dell'attenzione agli aspetti retorici delle composizioni e ne offre un valido potenziamento semantico. Perché un tale strumento funzionasse, però, ne doveva essere garantita la percettibilità sonora⁵¹ e, in ciò, doveva essere di giovamento il rapporto che, nel mondo antico, stringeva in modo inscindibile testo, danza e musica in un'unica esperienza performativa totalizzante. Proprio la responsione doveva permettere che il pubblico recepisce le coincidenze metrico-verbali attraverso opportune sottolineature date dalla corrispondenza o da variazioni della linea melodica fra una strofe e l'altra, garantendo un qualche supporto musicale al riconoscimento della tautometria e all'esercizio delle sue funzioni semantiche nel contesto esecutivo. Quale questo supporto fosse, però, è ancora una *vexata quaestio*⁵².

re epinicio rispetto ai cori di fanciulli o fanciulle, quanto piuttosto – come si è evidenziato – un'insistita ricorrenza di termini legati alla sfera della dolcezza, che non presuppongono necessariamente un'opposizione performativa. Ha, forse, più senso accogliere allora la proposta moderata di MASARACCHIA 1991, 164-165: «Pindaro chiede un compenso, in forma garbata e indiretta», dando «veste originale alle topiche lodi della liberalità del committente», il quale «può far eseguire subito l'ode come subito Pindaro l'ha composta, senza aspettare il compenso».

50. «At the heart of it [the poem] there is a division between the demands of the genre and the demands of the occasion» (NISETICH 1977, 151). Sui rapporti fra poeta, pubblico e committente, si rimanda alla 'norma del polipo' del fondamentale GENTILI 2011, 186-236. In questa direzione sembra procedere anche l'analisi di HUBBARD 1987, 161-162 che, riconoscendo la positività della concezione pindarica della commissione e dello scambio monetario, ritiene che possa essere introdotto dal vicino tema della ξενία degli ospiti egneti. Di recente, CAIRNS 2011, 34-35 ha avanzato l'ipotesi che la forma di un 'epinicio non-epinicio' dell'*I-stmica* seconda sia da ricercare nella situazione politica degli Emmenidi che, unicamente succeduti da Trasibulo a causa della morte del padre Senocrate e del fratello Terone, potrebbero ricercare nella composizione pindarica un'occasione di rilancio e di fortificazione; un'ipotesi simile è stata sostenuta anche da CLEAR 2013, 32.
51. Esplicita, in questo senso, l'osservazione di VAN GRONINGEN 1958, 330: «Le procédé a une certaine valeur, mais à condition d'être perceptible et de s'imposer à l'audition ou à la lecture».
52. Il problema risiede nel dibattito valore delle affermazioni di Dion. Halic. *Comp.* 19, 4, 19-19, 5, 3 (τοῖς δὲ τὰ μέλη γράφουσιν τὸ μὲν τῶν στροφῶν τε καὶ ἀντιστροφῶν οὐχ οἷόν τε ἀλλάξει μέλος, ἀλλ' ἐάν τ' ἐναρμονίους ἐάν τε χρωματικὰς ἐάν τε διατόνους ὑποθῶνται μελωδίας, ἐν πάσις δεῖ ταῖς στροφαῖς καὶ ἀντιστροφαῖς τὰς αὐτὰς ἀγωγὰς φυλάττειν. οὐδέ γε τοὺς περιέχοντας ὅλας τὰς στροφὰς ὁυθμοὺς καὶ τὰς ἀντιστροφούς, ἀλλὰ δεῖ καὶ τούτους τοὺς αὐτοὺς διαμένειν), se cioè sostenga in modo inequivocabile che la stessa melodia si ripete invariata fra strofe e antistrofe o se, piuttosto, alluda al mantenimento dello stesso genere armonico all'interno di una medesima composizione (sulla discussione cf. GENTILI; LOMIENTO 2003, 72-73). Il quadro si complica ulteriormente se si considera il possibile apporto della disposizione degli accenti prosodici alla linea melodica, a cui fan-

Intanto, si può considerare la buona incidenza delle occorrenze omometriche nel solo bacino degli epinici pindarici trasmessi dalle quattro raccolte medievali, che ne fanno attestare ben novantasette casi, di cui trentatré nelle *Nemee*, ventisei nelle *Olimpiche*, ventidue nelle *Pitiche* e sedici nelle *Istmiche*⁵³. La loro stessa distribuzione all'interno dei versi comunica qualcosa di interessante: quarantatré omometrie, infatti, si attestano in posizione iniziale di *colon* o verso, trentacinque occupano la posizione finale, mentre diciassette casi interessano elementi interni al verso o al *colon* e soltanto due si osservano in condizioni di sinafia; la gerarchia si mantiene invariata anche all'interno delle singole raccolte, dove la posizione incipitaria delle coincidenze metrico-verbali sembra predominare sulle altre possibili collocazioni. Una tale preponderanza può forse essere messa in relazione con la sensibilità della sede metrica, più esposta all'udito e all'attenzione dell'uditorio perché momento iniziale dell'esperienza sonora, e potrebbe inoltre risentire della cura che, nella Grecia arcaica, spesso si riservava alle parti iniziali delle opere letterarie⁵⁴. Certo è che la relazione, tutta da approfondire, costituirebbe un ul-

no pensare la distinzione fra il canto vero e proprio e il cosiddetto λογῶδες μέλος in Aristox. *Elem. harm.* I 18, p. 23, 11-16 Da Rios (λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδες τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσωιδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι), le possibili interazioni fra le due dimensioni individuate in ambito lirico da Aristid. Quint. *De mus.* I 4, p. 5, 26-I 4, p. 6, 7 W.-I. (συνεχῆς μὲν οὖν ἔστι φωνῆ ἢ τὰς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διὰ τι τάχος ποιουμένη, διαστεματικῆ δὲ ἢ τὰς μὲν τάσεις φανεράς ἔχουσα. τὰ δὲ τούτων μεταξὺ λεληθότα, μέση δὲ ἢ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη. ἢ μὲν οὖν συνεχῆς ἔστιν ἢ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστεματικῆ δὲ ἢ κατὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα καὶ μονάς, ἧτις καὶ μελωδικῆ καλεῖται) e l'evenienza che gli accenti prosodici di versi in responsione fra loro che ospitano una occorrenza omometrica possano essere perfettamente coincidenti, assumendo però una disposizione differente rispetto agli altri versi in responsione con loro che, invece, non fanno osservare tautometrie (su cui mi riservo di tornare in seguito, accogliendo con gratitudine alcuni suggerimenti *per verba* di Joan Silva Barris). Tuttavia, sul tema non c'è accordo fra gli studiosi, divisi fra quanti difendono un ruolo attivo degli accenti prosodici nella composizione e nell'esecuzione poetica e quanti lo negano recisamente. Cf. FAEDDA 2020, 72 n. 3 e relativa bibliografia.

53. I dati numerici proposti qui e nel prosieguo del paragrafo provengono dall'indagine che attualmente conduco per la mia tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Cagliari. Un elenco completo dei luoghi pindarici interessati da occorrenza omometrica comprende: *Ol.* I 31~42, I 36~64, I 42~100, I 69~80, II 7~14~34~94, II 16~96, II 17~77, III 28~43, IV 1a~10a, V 16a~24a, VI 3~24, VI 16a-17~37a-38, VI 77~98, VII 4~23, VII 10~86, VII 17~36, VII 20~77, VII 44~63, VI 53~91, VIII 10~32~76, VIII 16~60, VIII 46~68, IX 91~101, X 17~59, XIII 24/25~70/71; *Pyth.* I 20~60, I 43~83, I 44~50, I 73~93, II 13~29~37, II 14~62, II 15~63, II 51~75, II 52~60, III 48~94, III 73~80, IV 52~259, IV 52~259, IV 55~78, IV 57~218, V 21~52, V 49~80, VI 29~47, VIII 57~77; *Nem.* I 5~59, I 9~20, I 19~55, I 24~31, I 25~68, I 34~70, III 32~74, IV 4~84, IV 6~94, IV 9~81, V 19~25, V 20~38, VI 1~10, VI 13~57, VI 40~62, VII 8~100, VIII 12~96, VII 22~93, VII 23~52, VII 45~87, VII 48~56, VII 53~74, VII 69~98, VIII 2~22, VIII 3~37, VIII 4~11~24, IX 25~40, IX 27~37, IX 29~54, IX 37/38~47/48, IX 44~54, X 11~29, X 18~36, X 31~85, X 50~68, XI 7~18, XI 25~36; *Isthm.* I 10~21, I 15~66, I 17~34, I 23~57, I 40~63, II 3~8, IV 2~44, IV 7~37, IV 5~11, V 6~54, V 18~60, VII 34~51, VIII 1~31, VIII 30~60, VIII 40~50.
54. Il riferimento è a VAN GRONINGEN 1958, 62-69, in particolare 324-330 per la composizione delle odi pindariche.

teriore dimostrazione dell'utilità e del valore delle occorrenze omometriche quale proficuo strumento compositivo a disposizione del poeta e a beneficio dell'uditorio, nonché un ulteriore tassello per una più vasta, ma mai completa, comprensione del mondo poetico antico.

BIBLIOGRAFIA

- P. ANGELI BERNARDINI 1983, *Mito e attualità di Pindaro. La Nemea 4, l'Olimpica 9, l'Olimpica 7*, Roma.
- M. BELL 1995, «The Motya Charioteer and Pindar's *Isthmian 2*», *Memoirs of the American Academy in Rome* 40, pp. 1-42.
- F. BORNHANN 1993, «Simmetria verbale e concettuale nelle responsioni dei canti strofici in Euripide», in R. PRETAGOSTINI (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, II, Roma, pp. 565-576.
- C. BRILLANTE 1991, «Tantalo e Pelope nell'*Olimpica I* di Pindaro», *QUCC* n.s. 38.2, pp. 15-24.
- C. BRILLANTE 1992, «La musica e il canto nella *Pitica I* di Pindaro», *QUCC* n.s. 41.2, pp. 7-21.
- J. B. BURY 1965a [1890], *The Nemean Odes of Pindar*, Amsterdam.
- J. B. BURY 1965b [1892], *The Isthmian Odes of Pindar*, Amsterdam.
- F. CAIRNS 2011, «Money and the Poet: The First Stasimon of Pindar *Isthmian 2*», *Mnemosyne* 64.1, pp. 21-36.
- M. CANTILENA 1987, «Due studi sull'*Olimpica VII* di Pindaro. 1. Quando cadde la pioggia d'oro?», *Prometheus* 13.3, pp. 209-216.
- M. CANTILENA 1990, «Due studi sull'*Olimpica VII* di Pindaro. 2. I significati della pioggia d'oro», *Prometheus* 16.2, pp. 111-135.
- E. CINGANO 1979, «Problemi di critica pindarica», *QUCC* n.s. 2, pp. 169-182.
- R. CLEAR 2013, «Family, Duty and Expectation: A Case for the Joint Performance of Pindar's *Isthmian 2* and *Pythian 6*», *Mnemosyne* 66.1, pp. 31-53.
- B. CURRIE 2005, *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford.
- A. DAIN 1965, *Traité de métrique grecque*, Paris.
- A. M. DALE 1968² [1948], *The Lyric Metres of Greek Drama*, Oxford.
- A. ERCOLANI 2003, «Figure di suono nei *Persiani* di Eschilo. Una proposta d'indagine», in R. NICOLAI (ed.), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma, pp. 173-203.
- A. FAEDDA 2020, «Alcuni esempi di occorrenze omometriche nel teatro del V secolo a. C.», in A. ALBANESE; M. ARPAIA (edd.), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, Ravenna, pp. 71-78.
- L. R. FARNELL 1965, *Pindar. A Commentary*, Amsterdam.
- A. FRIES 2017, «Pindar, Hieron and the Persian Wars. History and Poetic Competition in *Pythian 1*, 71-80», *WS* 130, pp. 59-72.
- A. F. GARVIE 2002, «Alliteration in Aeschylus», *Lexis* 20, pp. 3-12.

- B. GENTILI 2011, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano.
- B. GENTILI; P. ANGELI BERNARDINI; E. CINGANO; P. GIANNINI 1995, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano.
- B. GENTILI; C. CATENACCI; P. GIANNINI; L. LOMIENTO 2013, *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano.
- B. GENTILI; L. LOMIENTO 2003, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.
- D. G. GERBER 1982, *Pindar's Olympic One: A Commentary*, Toronto-Buffalo-London.
- A. GOSTOLI 1999, «La critica dei miti tradizionali alla corte di Ierone di Siracusa: Senofane e Pindaro», *QUCC* n.s. 62.2, pp. 15-24.
- T. K. HUBBARD 1987, «The 'Cooking' of Pelops: Pindar and the Process of Mythological Revisionism», *Helios* 14-15, pp. 3-21.
- P. HUMMEL 1993, *La syntaxe de Pindare*, Paris.
- P. HUMMEL 1999, *L'épithète pindarique. Étude historique et philologique*, Bern.
- J. IRIGOIN 1988, «Le premier stasimon de la *Médée* d'Euripide (v. 410-445). Répétitions de mots et échos de sonorités», *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne* 8, pp. 11-18.
- D. KORZENIEWSKI 1968, *Griechische Metrik*, Darmstadt.
- A. KÖHNKEN 1974, «Pindar as Innovator: Poseidon Hippios and the Relevance of the Pelops Story in Olympian 1», *CQ* 24.2, pp. 199-206.
- W. KRANZ 1933, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin
- P. A. LEVEN 2018, «Echo and the Invention of the Lyric Listener», in F. BUDELMANN; T. PHILLIPS (eds.), *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*, Oxford, pp. 213-233.
- J. B. LIDOV 1974, «The Poems and Performance of Isthmians 3 and 4», *California Studies in Classical Antiquity* 7, pp. 175-185.
- A. MASARACCHIA 1991, «Sul proemio della II Istmica», in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, I, Palermo, pp. 161-165.
- R. A. McNEAL 1978, «Structure and Metaphor in Pindar's Fourth *Isthmian*», *QUCC* 28, pp. 135-156.
- G. W. MOST 2012, «Poet and public. Communicative strategies in Pindar and Bacchylides», in P. AGÓCS; C. CAREY; R. RAWLES (edd.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge, pp. 249-276.
- G. NAGY 1986, «Pindar's *Olympian* 1 and the Aetiology of the Olympic Games», *TAPhA* 116, pp. 71-88.
- F. J. NISSETICH 1977, «Convention and Occasion in *Isthmian* 2», *California Studies in Classical Antiquity* 10, pp. 133-156.
- C. O. PAVESE 1966, «XPHMATA, XPHMAT' ANHP ed il motivo della liberalità nella seconda Istmica di Pindaro», *QUCC* 2, pp. 103-112.
- C. O. PAVESE 1975, «Le Olimpiche di Pindaro», *QUCC* 20, pp. 65-121.
- G. A. PRIVITERA 1982 (ed.), *Pindaro. Le Istmiche*, Milano.
- W. H. RACE 1990, *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta.

- A. ROSSBACH; R. WESTPHAL 1868, *Griechische Metrik*, Leipzig.
- P. SCHWARZ 1897, *De ephymniorum apud Aeschylum usu. Dissertatio inauguralis philologica quam ad summos in philosophia honores auctoritate amplissimi philosophorum ordinis in Universitate Fridericiana Halens cum Vitebergensi consociata rite impetrandos scripsit Paulus Schwarz Solquellensis*, Halis Saxonum.
- C. SEGAL 1998, *Aglaia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham.
- A. SILVÁN RODRÍGUEZ 2009, «El mito de Tifón y su recepción en Píndaro», *CFC(G)* 12, pp. 145-161.
- B. SNELL; H. MAEHLER 1984, *Pindari carmina cum fragmentis*, Lipsiae.
- D. STEINER 2002, «Indecorous Dining, Indecorous Speech: Pindar's First *Olympian* and the Poetics of Consumption», *Arethusa* 35.2, pp. 297-314.
- J. SVEMBRO 1976, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund.
- B. A. VAN GRONINGEN 1958, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam.
- W. J. VERDENIUS 1982, «Pindar's Second Isthmian Ode. A Commentary», *Mnemosyne* 35.1-2, pp. 1-37.
- W. J. VERDENIUS 1988, *Commentaries on Pindar. Volume II. Olympian Odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2*, Leiden-New York-København-Köln.
- M. L. WEST 1982, *Greek Metre*, Oxford.
- M. L. WEST 1987, *Introduction to Greek Metre*, Oxford.
- M. M. WILLCOCK 1995 (ed.), *Pindar, Victory Odes. Olympians 2, 7 and 11. Nemean 4. Isthmians 3, 4 and 7*, Cambridge.
- D. C. YOUNG 1968, *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*, Leiden.