

CONSIDERAZIONI SULLE RIEDIZIONI DI UN EPINICIO

Nell'*incipit* della quinta *Nemea*, Pindaro afferma che la poesia riesce a conservare la memoria del vincitore di una competizione sportiva e a diffonderne la notizia più di quanto possa farlo la scultura: la poesia è mobile, mentre la statua rimane fissa sul suo piedistallo (vv. 1-5):

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργά-
ζεσθαι ἀγάματ' ἐπ' αὐτάς βαθμίδος
ἐσταότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας
ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' αἰοιδά,
στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ', ὅτι
Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενής
νίκη Νεμείοις παγκρατίου στέφανον

“Non sono uno scultore che fa statue immobili sulla stessa base: ma su ogni nave da carico e su ogni battello, dolce canto, va' da Egina ad annunciare che il figlio di Lampon, Pitea il forte, vinse a Nemea la corona del pancrazio”.

Un'opera in bronzo viene conosciuta solo da un pubblico ristretto, cioè da coloro i quali si recano sul luogo in cui è conservata, mentre la poesia ha potenzialità infinite (ἐπὶ πάσας ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ) di divulgazione. Queste sono le differenze. Tuttavia è implicita in questa professione di poetica la fede che entrambe le arti garantiscano la sopravvivenza (e quindi la divulgazione nel tempo) del ricordo del lodando e delle sue imprese¹. E a queste espressioni artistiche bisogna aggiungere anche la pittura: Alcibiade, per esempio, secondo la testimonianza di Pausania (1.22.7)², aveva fatto

¹ B. Gentili (*Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995³, 221 sgg.) ha evidenziato l'idea della superiorità della parola sull'immagine figurativa confrontando questo passo di Pindaro con un altro luogo di Teognide (vv. 237 sgg.). Si deve allo studio di J. Svenbro (*La parola e il marmo*, trad it., Torino 1984, 155 sg.) l'aver posto l'accento sulla *materialità* della parola poetica come si evince anche dalle metafore *artigianali* che ricorrono in Simonide e Pindaro per esprimere l'idea di creazione poetica. Sulle affinità e differenze che intercorrono tra la celebrazione di una vittoria agonale a opera dell'epinicio e la creazione di un *ex voto* come una statua, cf. F. Rausa, *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Treviso-Roma 1994, 86-93 e il contributo di D. Steiner (*Pindar's "oggetti parlanti"*, “Harv. St. Cl. Philol.” 95, 1993, 159 sgg.) che ha evidenziato come “the ἀγάλματα not only support the poet's claim that he can guarantee the athlete unending fame through space and time; they also suggest a means whereby the performance of the song can be an autonomous and eternal one” (p. 161).

² γραφαὶ δὲ εἰσι καὶ ἄλλαι καὶ Ἀλκιβιάδης, ἱππῶν δὲ οἱ νίκης τῆς ἐν Νεμέῳ ἐστὶ σημεῖα ἐν τῇ γραφῇ. La descrizione dell'opera, che dovette essere più complessa di quanto la breve descrizione di Pausania lascia supporre, è in Athen. 12, 534d-e: l'opera di Aglaofonte, nipote di Polignoto, risalente agli ultimi anni del V secolo a.C. rappresentava

installare nella pinacoteca dei Propilei un suo ritratto recante i segni della sua vittoria equestre a Nemea. Che gli epinici fossero in grado di preservare la memoria, lo testimonia anche il fatto che i libri che li contenevano ci sono stati conservati quasi per intero. Eustazio (*Prooemium commentariorum Pindaricorum* 34.1-2) attesta che nell'antichità gli epinici erano le opere di Pindaro meglio conosciute, proprio perché meno oscure e più 'umane' dei componimenti in onore degli dèi (οἱ [scil. ἐπίνικοι] καὶ περιάγονται μάλιστα διὰ τὸ ἀνθρωπικώτεροι εἶναι καὶ ὀλιγόμυθοι καὶ μηδὲ πάνυ ἔχειν ἀσαφῶς κατὰ γε τὰ ἄλλα³). Oggetto di canto, per Pindaro, sono infatti quegli individui che si sono distinti negli agoni ginnici oppure in guerra (ἀμφ' ἀέθλοισι ἢ πολεμίζων): il valore militare e quello sportivo forniscono il "guadagno più alto", cioè la fama che deriva dal canto di lode (*I.* 1.49-51). Come il vincitore di una gara, così meritano la lode anche i soldati valorosi (ἀγαθοὶ πολεμισταί) e il suono delle cetre e quello modulato degli *auloi*, per un tempo infinito (μυρίον χρόνον) li celebrano (*I.* 5.26-8). La lode conferisce loro l'eterna presenza nel ricordo degli uomini: Nestore e il licio Sarpedonte sono per Pindaro (*P.* 3.112-5) divenuti famosi grazie "ai versi sonori" (ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν) che sapienti artigiani composero⁴. Per analogia, come gli eroi del passato che si sono distinti per valore militare sono ancora celebrati dagli uomini, allo stesso modo lo saranno in futuro i vincitori delle gare: così Egesia, vincitore a Olimpia, avrà la stessa lode che un tempo Adrasto proclamò per l'indovino Anfiarao quando la terra lo inghiottì insieme alle vigorose cavalle (*O.* 6.12-4). E Adrasto in un altro luogo (*N.* 8.50-1) è preso come paradigma mitico dell'antichità dell'epinico: ἦν γε μὰν ἐπικώμιος ὕμνος / δὴ πάλαι καὶ πρὶν γενέσθαι τὰν Ἀδράστου τὰν τε Καδμείων ἔριν.

Ma emerge un problema: la diffusione nel tempo e nello spazio di un epinico è un fatto reale, o semplicemente Pindaro mette in luce le potenzialità

in due riquadri rispettivamente Alcibiade incoronato da Olimpiade e Pitiade, e Alcibiade sulle ginocchia di Nemea: ὦν ὁ μὲν εἶχεν Ὀλυμπιάδα καὶ Πυθιάδα στεφανούσας αὐτόν, ἐν δὲ θατέρῳ Νεμέα ἦν καθημένη καὶ ἐπὶ τῶν γονάτων αὐτῆς Ἀλκιβιάδης, καλλίων φαινόμενος τῶν γυναικείων προσώπων. Plutarco (*Alc.* 16) invece sostiene che il secondo ritratto che rappresentava Nemea che teneva tra le sue braccia Alcibiade fosse opera di Aristofonte, figlio di Aglaofonte.

³ Gli epinici sopravvivono soprattutto perché sono più umani e meno mitologici e nient'affatto oscuri rispetto alle altre opere: A. Kambylis, *Eustathios von Thessalonike. Prooimion zum Pindarkommentar. Einleitung, krit. Text, Indices*, Göttingen 1991, 28.

⁴ Allo stesso modo Bacchilide, nella chiusa di un epinico per Ierone (*Ep.* 3.90 sgg.), afferma che la luce gloriosa della virtù non sminuisce la sua portata con il deperimento del corpo, perché la Musa la nutre; egli inoltre rivendica il potere immortalante della poesia non solo per chi ne è oggetto, ma anche per il suo autore: σὺν δ' ἀλαθείᾳ καλῶν / καὶ μελιγλάσσου τις ὕμνήσει χάριν Κηῖας ἀηδόνας (v. 96 sg.).

del canto di lode per un vincitore, che poteva essere eseguito dappertutto? A una prima analisi, la seconda ipotesi sembrerebbe più credibile, dal momento che risulta difficile immaginare l'allestimento di un coro per l'esecuzione di un epinicio in luoghi e momenti diversi da quelli della festa per la celebrazione della vittoria. Organizzare una rappresentazione doveva essere piuttosto costoso, dal momento che l'istruzione e l'opera del coro dovevano comportare una spesa cospicua. Naturalmente costava anzitutto il poeta. Lo dimostra Pindaro stesso quando loda la liberalità del committente, che ha saputo investire le sue ricchezze per poter garantire il buon ricordo di se stesso e delle sue qualità (valga per tutti l'esempio di *I. 2.1-13*)⁵. Gli scolii attestano che proprio per la composizione della *Nemea 5*, Pindaro ricevette un onorario di tremila dracme (quindi mezzo talento = 13 kg d'argento), cifra piuttosto ingente, se si considera che Solone (*Plut. Sol. 23.3*) aveva prescritto per una vittoria olimpica un premio non superiore a cinquecento dracme e che, secondo Erodoto (3.131), all'incirca nello stesso periodo gli Egineti conferirono al medico Democede proveniente da Crotona un onorario di un talento l'anno⁶.

Ma se si accetta l'ipotesi che l'epinicio venisse eseguito solo al momento della celebrazione della festa per la vittoria, rimane qualche questione aperta. Pindaro attesta con una certa insistenza l'idea che l'epinicio può garantire la memoria del lodando nel tempo: ma come poteva questo accadere se veniva cantato solo in questa occasione? E inoltre perché un committente avrebbe investito cifre di una certa rilevanza per un'opera da rappresentare una volta sola, cioè nell'occasione della festa, per poi essere completamente dimenticata?

Tuttavia se risulta costosa l'esecuzione di un epinicio, dovrà esserlo anche la sua riedizione, che avrebbe richiesto comunque l'allestimento del coro,

⁵ Cf. C. O. Pavese, *Χρήματα, χρήματ' ἀνὴρ ed il motivo della liberalità nella seconda Istmica di Pindaro*, "Q.U.C.C." 2, 1966, 103 sgg.

⁶ *Schol. Nem. 5.3* (III, p. 89 Drachmann): φασὶν ὅτι οἱ τοῦ Πυθέου οἰκεῖοι προσῆλθον τῷ Πινδάρῳ παρακαλοῦντες ὅπως εἰς αὐτὸν γράψῃ ἐπίνικον· Πινδάρου δὲ αἰτήσαντος τρισχιλίας δραχμὰς ἔφασαν ἐκεῖνοι κάλλιον εἶναι χάλκεον ἀνδριάντα ποιῆσαι τῆς αὐτῆς τιμῆς ἢ τὸ ποίημα. Ma in seguito - continua lo scolio - ritornarono da lui e gli offrirono il compenso richiesto, e fu così che Pindaro iniziò il suo carme rivendicando la capacità di diffusione della poesia rispetto all'immobilità della statua di bronzo. Uno studio sull'effettivo valore del compenso di tremila dracme per un epinicio è in C. O. Pavese, *Il prezzo dell'epinicio* (*Schol. Pind. N. 5.1a*), in *Omaggio a P. Treves*, Padova 1983, 295-9, che conclude: "il prezzo di 3000 dr. per un epinicio è molto alto, se rapportato ai valori odierni, ma è coerente con i prezzi pagati per altre opere d'arte (plastiche e musicali) ad Atene nel V-IV sec. Se il citarodo vincitore nelle Panathenaia, che non sempre era una celebrità, riceveva un premio di 1500 dr., è possibile che un poeta ricercato e rinomato come Pindaro pretendesse effettivamente un compenso di 3000 dr. per una sua opera" (p. 298).

l'impiego di un *chorodidaskalos* e di musicisti: non è facilmente ipotizzabile che ciò avvenisse con una certa frequenza. Inoltre non è chiaro per noi quale possa essere stata l'occasione per la riedizione di un epinicio. Se è certo che gli inni in onore degli dei erano rieseguiti nelle ricorrenze della festa per il dio cui erano destinati, risulta difficile stabilire in quale caso potesse essere rimessa in atto una *performance* destinata a un'occasione particolare, quale la celebrazione della vittoria a un'agone sportivo. Ben presto, infatti, il costume di farsi comporre un'ode trionfale per la vittoria dovette declinare forse anche per l'elevato costo e per la difficoltà del riuso: il riconoscimento del proprio valore e la perpetuazione della memoria furono affidati ad altri strumenti come iscrizioni, statue, coniazioni di monete⁷.

Le pagine che seguono si prefiggono un duplice compito: (A) individuare quali potessero essere le occasioni per la riedizione di un epinicio; (B) verificare l'ipotesi che l'epinicio abbia avuto una divulgazione anche nello spazio, cioè potesse essere eseguito anche in luoghi diversi dalla patria del committente (o comunque dalla sede della prima *performance*).

(A) A proposito del primo problema è necessario premettere che mancano notizie certe: si può arguire qualcosa dalle poche informazioni sparse che i poeti corali stessi forniscono e dalle testimonianze indirette di altri autori; in altri casi è necessario fondarsi su qualche congettura.

Innanzitutto si può supporre che subito dopo la composizione di un epinicio, Pindaro redigesse o facesse scrivere da altri almeno due copie. Irigoin⁸ ipotizza che una, con le annotazioni musicali, fosse consegnata al *chorodidaskalos*, e un'altra alla famiglia del committente, che doveva poi custodirla nell'archivio del casato. In altri casi, anche quando il committente era un privato, l'inno poteva essere conservato nell'archivio del tempio o della città, che intendeva così perpetuare il ricordo dei cittadini più eminenti. La quinta *Olimpica* si profila come una lode per Camarina, patria del vincitore, a differenza della quarta, composta per la stessa vittoria, che invece mostra un tono più familiare⁹. Sappiamo del resto da Gorgon (*FGrHist* 515.18) che nel tem-

⁷ Cf. P. Angeli Bernardini, *La storia dell'epinicio: aspetti socio-economici*, (Giornate Pisane. Atti del IX Congresso della F.I.E.C., 24-30 Agosto 1989), "S.I.F.C." 85, 1992, 972 sgg.

⁸ J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952, 5 sgg. A p. 8 afferma: "Il est donc probable que le texte de Pindare, tel quel le chorodidascale l'avait sous les yeux pour préparer la première représentation, portait des notes musicales au-dessus des paroles de la première triade; c'est encore de cette manière que l'on édite aujourd'hui les chansons. Grâce à ces notes, la division du poème en vers apparaissait distinctement. Des indications sur les mouvements des choreutes étaient probablement portées sur la partition, soit par le poète quand il dirigeait lui-même l'exécution de son oeuvre, soit par le chorodidascale".

⁹ Cf. L. Lehnus, *Pindaro. Olimpiche*, Milano 1981, 68.

pio di Atena Lindia a Rodi fu incisa a caratteri d'oro la settima *Olimpica* di Pindaro (*Schol. Ol. 7, I*, p.195 Drachmann): ταύτην τὴν ᾠδὴν ἀνακεῖσθαί φησι Γόργων ἐν τῷ τῆς Λινδίας Ἀθηναίας ἱερῷ χρυσοῖς γράμμασιν.

Ma su queste ipotesi si possono fare due osservazioni: (1) non è del tutto errata l'idea che anche le copie per la famiglia del committente portassero delle annotazioni musicali: come si vedrà in seguito l'ode veniva riedita sia in una sfera familiare che in quella pubblica con l'accompagnamento musicale. Qualche membro delle famiglie aristocratiche dell'epoca poteva intendersi di musica e allora anche in questi casi essi avrebbero avuto bisogno di qualche suggerimento per l'esecuzione. (2) Irigoien crede che le copie destinate alla famiglia o/e alla comunità di provenienza del vincitore siano poi confluite nella prima raccolta dei poemi di Pindaro; ma non è escluso che una copia restasse nelle mani dell'autore e che a lui stesso si debba far risalire la prima raccolta delle opere composte. Questa ipotesi trova una conferma anche nel fatto che Pindaro si rivela consapevole di entrare con i suoi epinici a far parte del mondo della letteratura, dal momento che pone la sua opera eulogica in un punto equidistante da Omero e da Archiloco, che nel tardo arcaismo erano considerati ormai autori della letteratura. Da Omero Pindaro si differenzia, per suo espresso riconoscimento (*N. 7.20-4*), perché aveva ecceduto nella lode di Odisseo fino a servirsi delle menzogne; da Archiloco (*P. 2.54-6*), al contrario, si distanzia per la pratica sconsiderata dell'invettiva e del biasimo, che lo aveva costretto a una vita di stenti e miseria.

Notizie utili circa le riedizioni dell'epinico vengono fornite dai luoghi in cui Pindaro riferisce l'usanza di eseguire il canto in occasioni diverse da quelle della festa. In due diversi luoghi è testimoniato un riuso dell'epinico in due differenti modalità: (a) uno monodico e (b) uno corale. Bisogna poi considerare che talvolta l'occasione della *performance* di un epinico coincideva con una festa religiosa pubblica: evidentemente il riferimento all'occasione della festa doveva assicurarne il riuso in questa ricorrenza (c).

(a) In Pindaro stesso è attestato un caso di riedizione monodica di un epinico, in una dimensione che potremmo immaginare decisamente familiare (*N. 4.13-6*):

εἰ δ' ἔτι ζαμενεῖ Τιμόκριτος ἀλίῳ
 σὸς πατὴρ ἐθάλπετο, ποικίλον κιθαρίζων
 θαμὰ κε, τῷδε μέλει κλιθεῖς,
 ὕμνον¹⁰ κελάδησε καλλίνικον.

"Se ancora al sole violento Timocrito tuo padre si scaldasse, modulando in

¹⁰ Inopportuno l'emendamento di ὕμνον in υἰόν proposto da T. Bergk (*Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae 1853²) e accolto da J. B. Bury (*The Nemean Odes of Pindar*, London 1890, 70) e da altri.

modo vario la cetra spesso, rivolto a questo canto, farebbe risuonare l'inno della bella vittoria". Viene argomentato che Timocrito, il padre di Timasarco egineta vincitore a Nemea nella lotta, se fosse stato ancora in vita, spesso (θαμά) avrebbe intonato con la cetra (κιθαρίζων) proprio quell'ode che Pindaro aveva composto per l'occasione (τῷδε μέλει κλιθείς). Sembra quindi una prassi usuale quella di ritornare a eseguire un epinicio in una dimensione forse più domestica da parte di un componente della famiglia, conoscitore di musica: l'ipotesi corrente è che si tratti di un contesto simposiale, in cui si celebra la ricorrenza della vittoria conseguita¹¹. Ma è limitante credere che fosse solo l'anniversario a indurre gli aristocratici a riusare il testo dell'epinicio: non è da escludere che in altre occasioni non strettamente vincolate alla ricorrenza ciò si verificasse: lo dimostra, comunque, l'avverbio θαμά, che indica che il fenomeno doveva essere piuttosto ricorrente. Del resto questa scena trova un'analogia nel quadro offerto da Achille nel libro IX dell'*Iliade* (vv. 185 sgg.) in cui l'eroe si diletta suonando la cetra (v. 186 τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ) e cantando le imprese di eroi (v. 189 ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν), alla presenza di Patroclo che lo ascolta in silenzio¹². Rimane da osservare che comunque il riuso *a solo*, in una sfera esclusivamente familiare, non avrebbe messo a frutto un'opera pagata cifre ingenti.

(b) Esiste un altro luogo pindarico, trascurato dalla critica, che testimonia la riedizione di un epinicio in forma corale. Il poeta attesta infatti in *P.* 1.97-8 l'usanza dei giovani di intrattenersi cantando opere corali:

οὐδέ μιν φόρμιγγες ὑπάρόφιαι κοινανίαν
μαλθακὰν παίδων ὄροισι δέκονται.

Si parla in questo caso di Falaride, l'antimodello di governante, ben noto per la sua crudeltà e per la prassi di ardere le sue vittime in un toro di bronzo: mentre Creso per la sua liberalità è indicato come il modello del buon tiranno per Ierone, così Falaride costituisce il paradigma negativo della degenerazione del potere. Mentre Creso è ricordato in eterno presso i posteri, Falaride non viene 'accolto' sotto i tetti da canti di giovani in connubio con il suono di

¹¹ M. Vetta, *Il simposio: la monodia e il giambo*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, I.1, Roma 1992, 214 sg.: "Il simposio doveva essere anche il luogo naturale per quelle riprese degli epinici che i *gene* aristocratici facevano eseguire per le feste di ricorrenza dei trionfi familiari. È abbastanza plausibile che tali riprese avvenissero occasionalmente in versione monodica. È questo l'unico caso immaginabile di riuso di un epinicio da parte del gruppo del vincitore che ne possedeva il testo".

¹² Per l'idea sottesa al passo che la poesia conferisca immortalità e ripaghi Achille del torto subito da Agamennone, cf. S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma 1996, 53 sg.

cevre: la situazione è sempre privata e domestica, come mostra l'attributo ὑπωρόφιαι riferito alle cetre, però in questo caso il canto non è a solo, ma corale. Lo *schol. ad loc.* (II, p. 29 Drachmann οὐδὲ αὐτὸν αἱ ὑποκίδιαι κιθάραι παρὰ συμποσίοις καὶ δείπνοις εἰς κοινωνίαν ἡδέϊαν δέχονται ταῖς τῶν παίδων ὀμιλίαις καὶ τοῖς ὕμνοις. τουτέστιν οὐδέποτε τὸν Φάλαριν ἐν συμποσίοις παῖδες ὕμνοῦσιν) attesta che si tratta di simposi: allora è da escludere che l'occasione del simposio prevedesse solo un riuso monodico di questi canti.

Nell'*Istmica* seconda, Pindaro invita il suo committente a non tenere inerte in casa l'ode che gli ha inviato (vv. 43-6):

μή νυν, ὅτι φθονεραὶ θνατῶν φρένας ἀμφικρέμανται ἐλπίδες,
μήτ' ἀρετάν ποτε σιγάτω πατρώαν,
μηδὲ τούσδ' ὕμνους· ἐπεὶ τοι
οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.

"Mai, perché incombono invidiose speranze sulle menti ai mortali, / egli taccia il valore paterno / o questi inni: perché / non li ho fatti per essere immobili!" (trad. Privitera). Si tratta di un'occasione particolare in quanto il destinatario della lode, Senocrate, è già morto e quindi l'ode non viene eseguita immediatamente dopo la vittoria, ma dopo un certo lasso di tempo. Pindaro invita Trasibulo, il figlio di Senocrate, a non tacere, per paura dell'invidia, i canti che gli ha inviato (e quindi la virtù paterna): non li ha composti perché fossero inerti. È questa una prima testimonianza secondo cui, molto probabilmente, un ricco committente poteva in occasione di una festa del suo γένος far eseguire canti composti per occasioni precedenti. La scelta lessicale in questo caso ricorda molto da vicino quanto era detto nell'*incipit* della quinta *Nemea*: c'è un'evidente allusione alla statuaria come risulta da ἐργασάμαν che ricorda l'attività dell'artigiano e da ἐλινύσοντας che evoca l'immobilità della statua su un piedistallo. Ma la seconda *Istmica* può fornirci un ulteriore indizio. Ai vv. 30-2, Pindaro ricorda che la casa del committente, Trasibulo, non è inesperta di feste e di canti (οὐκ ἀγνώπεις ὑμῖν ἐντὶ δόμοι / οὔτε κώμων, ᾧ Θρασύβουλ', ἐρατῶν, | οὔτε μελικόμων αἰοιδᾶν).

L'occasione ai tempi di Pindaro per intonare canti di lode doveva essere, comunque, in prevalenza quella del simposio: in *O.* 1.16-7 è espressamente attestato l'uso di dilettersi con la poesia intorno alla tavola amica (παίζομεν φίλαν | ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν). Si può ipotizzare inoltre che un'altra occasione della riedizione dell'epinicio fosse la ricorrenza del giorno della vittoria, per la quale H. W. Smyth¹³ congetturò addirittura la composizione di uno nuovo: "At the anniversary of the victory the original ode was revived or a new one written for the occasion; and at festivals devoted to the worship

¹³ H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, New York 1899, p. LXXXVI.

of the native heroes and at family festivals the epinikion was in place”.

(c) Per alcuni epinici di Pindaro si è certi (per altri si possono fare solo ipotesi) che furono eseguiti durante feste religiose che facevano riferimento a un culto locale. Questa concomitanza si può spiegare col fatto che il vincitore riconosceva nel dio della festa celebrata nella sua patria il garante del suo successo, ma anche con il fatto che il ritorno ciclico della festa pubblica poteva fornire l'occasione per una ripresa, una riedizione dell'epinicio. L'*Olimpica* 3 fu cantata a Agrigento in occasione delle Teossenie per i Dioscuri, che, come si evince dalle parole stesse di Pindaro, avevano concesso la vittoria a Terone (vv. 38-41):

ἐμὲ δ' ὦν πα
 θυμὸς ὀτρύνει φάμεν Ἐμμενίδαῖς
 Θήρωνί τ' ἔλθειν κῦδος εὐίππων διδόν-
 των Τυνδαριδᾶν, ὅτι πλείσταισι βροτῶν
 ξενίαις αὐτοὺς ἐποίχονται τραπέζαις,
 εὐσεβεῖ γνώμα φυλάσσουντες μακάρων τελετάς.

“E me ora l'animo / sprona a dire che per gli Emmenidai / e Theron la gloria giunse dono dei Tyndaridai / dai bei cavalli; ché a loro in mense ospitali / s'accostano più di ogni altro, / con pio intento osservando i riti beati” (trad. Lehnus).

L'*Olimpica* 6 fu eseguita nella ricorrenza della festa per Era Partenia a Stinfalo (v. 88 πρῶτον μὲν Ἦραν Παρθενίαν κελαδῆσαι), mentre l'*Olimpica* 9, secondo la congettura di Boeckh¹⁴, nell'occasione dell'incoronamento dell'altare di Aiace di Oileo. La *Pitica* 11 dovette essere cantata a Tebe durante la processione al tempio di Apollo Ismenio che era associato alla festa dei *Daphnephoria*: i tripodi d'oro menzionati da Pindaro al v. 4 erano quelli dedicati dai fanciulli che prendevano parte al rito (Paus. 9.10.4). La *Pitica* 5 fu cantata certamente a Cirene durante i *Carneia* (vv. 77-81): “di là [scil. da Tera] prendemmo il rito del banchetto / solidale, opulento di vittime (πολύθυτον ἔρανον), / e nel convito in tuo onore, / Apollo Carneio (“Ἀπολλων, τεᾶ, Καρνήι, ἐν δαίτι) veneriamo / la ben costrutta città di Cirene” (trad. Gentili). Le Carnee erano una festa solenne in onore di Apollo Carneio, trasmesse da Sparta a Tera e da lì alla colonia terea, Cirene¹⁵. Probabilmente

¹⁴ A. Boeckh, *Pindari Epiniciorum interpretatio Latina cum commentario perpetuo, fragmenta et indices*, Leipzig 1821, 187: “Carmen non Olympiae sub ipsam victoriam cantatum esse, docet initium: immo liquet id Opunte esse cantatum in convivio, unde aptior iocus de veteri vino vs. 52. Convivium autem actum post coronatam Aiaceis Oilei aram”.

¹⁵ Paus. 3.13.3-5 attesta la duplice versione del culto di Apollo Carneio: o per espiazione del sacrificio di Carno, indovino di Apollo, ucciso da Ippote (in questa circostanza il dio, per vendicare l'omicidio, colpì il campo dei Dori), oppure dalla colpa di cui si mac-

costituirono l'occasione per il riuso di questo canto corale assicurando, appunto, la notorietà del committente e la celebrazione della sua famiglia. Inoltre l'*Istmica* 4 dovette essere eseguita in concomitanza con una festa annuale celebrata a Tebe in onore dei figli di Eracle e di Megara (vv. 61-8): secondo la testimonianza di Pindaro stesso gli onori funebri dovevano durare due giorni per concludersi il secondo giorno con gli agoni detti appunto *Herakleia* o *Iolaeia* (*schol. Isthm.* 1.11c).

Queste prove *interne* dimostrano che il canto di un epinicio poteva ricorrere nell'occasione della festa in concomitanza della quale era stato eseguito la prima volta: ciò si spiega anche con il fatto che la festa viene indicata a volte espressamente dal poeta. Del resto l'intrusione di un canto in onore di un mortale in un contesto culturale non doveva stridere, considerando che l'epinicio è pervaso di cultura religiosa e coniuga alla lode del committente quella del dio che gli aveva garantito la protezione nel conseguimento della vittoria¹⁶. Questo può inoltre spiegare come mai il paradigma mitico e la presenza della saga divina all'interno dell'epinicio costituiscono spesso una parte considerevole e possono addirittura contrarre la sezione destinata alla lode del vincitore e della sua famiglia.

(B) Il secondo aspetto è quello della divulgazione nello spazio di un epinicio, cioè della sua esecuzione in un luogo lontano da quello ristretto della *polis* di provenienza del vincitore. Anche se sono in atto numerose contro-

chiarono i Greci per aver tagliato i cornioli in un bosco sacro ad Apollo, quando costruirono il cavallo di legno (il nome deriverebbe, per metatesi, ἀπὸ τῶν κραινείων). La festa, celebrata annualmente a Sparta, era in realtà una festa nazionale di tutti i Dori: aveva luogo in estate e durava nove giorni. Durante questa festa Terpandro riportò la vittoria a un concorso musicale (Hellan. *FGrHist* 4 F 85a, in Athen. 14.635e = T1 Gostoli). P. Giannini, *Cirene nella poesia greca: tra mito e storia*, in *Cirene. Storia, mito, letteratura*. Atti del Convegno S.I.S.A.C. (Urbino 3 luglio 1988), a cura di B. Gentili, Urbino 1990, 82, nota che il coro afferma che Apollo – o il suo oracolo – proclama la sua provenienza da Sparta, da dove provenivano gli Egidi, suoi padri, poi giunti a Tera, da dove è derivato anche il rito delle Carnee.

¹⁶ Per questo tema cf. G. F. Gianotti, *La festa: la poesia corale*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I.1, Roma 1992, 147 sgg.

versie circa le modalità di edizione dell'epinicio¹⁷, si può con certezza affermare che Pindaro non sempre era presente sul luogo della *performance*, ma inviava la sua opera, che veniva eseguita da un solista e/o da un coro danzante in occasione della festa¹⁸. Secondo le testimonianze finora raccolte sembrerebbe che fossero sempre gli stessi i luoghi in cui l'epinicio veniva cantato: la casa del committente, oppure qualche spazio pubblico e religioso della *polis*, visto che l'intera comunità cittadina nelle odi ritorna spesso come oggetto di lode. Ma allora non è chiaro perché Pindaro parli di epinicio che si imbarca su ogni nave per diffondere ovunque la notizia della vittoria: il luogo circoscritto entro cui agisce il canto non sarebbe molto diverso da quello di una statua, anzi la statua spesso era esposta nel santuario organizzatore dei giochi, meta di pellegrinaggi, e quindi era vista da numerosi visitatori. Ma

¹⁷ L'ipotesi di M. Lefkowitz (*Who Sang Pindar's Victory Odes?*, "Am. Journ. Philol." 109, 1988, 4 sgg.) è che ogni ode pindarica fosse eseguita da un solista, con o senza un accompagnamento di un coro danzante. I casi in cui Pindaro sembra riferirsi a un coro, sono spiegati dalla studiosa in due modi: o Pindaro fa riferimento alla *performance* di un coro improvvisato, che era associata ma distinta dall'esecuzione dell'epinicio, oppure si riferisce al comportamento di un gruppo di danzatori che partecipava alla *performance*, ma non cantava (p. 11: "[choruses] tend to be the speakers in song for local occasions and informal performance, like *partheneia*, dithyrambs, peans, and folk songs, while songs commissioned for international festivals, such as Pindar's Sixth *Peon* for the Delphians at Pytho (frag. 52b) are spoken by the more authoritative voice of the poet. Victory odes, especially those commissioned for the Crown Games, naturally fall into the latter category"). Diversa invece la posizione di A. Burnett, *Performing Pindar's Odes*, "Cl. Philol." 84, 1989, 283 sgg., che parte dal presupposto che si deve innanzitutto considerare quale tipo di *performance* Pindaro avesse in mente al momento della composizione del testo per spiegare i singoli casi. L'ipotesi è che il coro fosse direttamente coinvolto nella *performance*: la separazione del κῶμος dall'ode pindarica è indimostrabile, dal momento che le parole del poeta testimoniano, al contrario, l'interdipendenza stretta tra κῶμος e ὕμνος (cf. per es. ἐπικῶμιος ὕμνος di N. 8.50). Inoltre il fatto che il coro canti l'ode presente (e non emetta solo suoni privi di senso) sarebbe assicurato da P. 5.96-101 che dichiaratamente si mostrerebbe cantata da un gruppo di giovani. M. Heath, *Receiving the Κῶμος: The Context and Performance of Epinician*, "Am. Journ. Philol." 109, 1988, 180-95, sostiene che il *komos* costituiva il contesto della performance e l'esecuzione del canto poteva essere non tipicamente corale. Per le polemiche e le ulteriori precisazioni che gli studiosi contemporanei stanno apportando a questo dibattito, vd. M. Heath - M. Lefkowitz, *Epinician Performance*, "Cl. Philol." 86, 1991, 173-191 (secondo cui l'epinicio veniva cantato dal poeta con la lira dopo che i giovani del κῶμος erano giunti in un posto sacro, come un τέμενος, o nella casa del committente: il loro supporto al cantore consisteva in un sottofondo di accompagnamento, ma non pronunciavano le parole dell'epinicio); C. Carey, *The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus*, "Cl. Philol." 86, 1991, 192-200; K. A. Morgan, *Pindar the Professional and the Rhetoric of the κῶμος*, "Cl. Philol." 88, 1993, 1-15.

¹⁸ Cf. per esempio Bacchilide fr. 20b, fr. 20c S.-M.

Pindaro stesso afferma che l'inno di lode (N. 4.83-5), spargendo la sua luce intorno, come oro cotto nel fuoco, rende un uomo valente, simile per sorte ai re (βασιλευσι ἰσοδαίμονα τεύχει φῶτα). L'ipotesi più credibile, allora, è che l'epinicio venisse eseguito anche in luoghi diversi da quelli più vicini allo spazio del committente, e che quindi le sue affermazioni sulla diffusione della poesia fossero sostenute da una prassi reale.

Significativo al riguardo è il caso di N. 6.29-36

παροιχομένων γὰρ ἀνέρων,
 αἰοιδᾶι καὶ λόγοι τὰ καλὰ σφιν ἔργ' ἐκόμισαν·
 Βασσίδαισιν ἅ τ' οὐ σπανίζει, παλαίφατος γενεά,
 ἴδια ναυστολέοντες ἐπικώμια, Πιερίδων ἀρόταις
 δυνατοὶ παρέχειν πολὺν ὕμνον ἀγερώχων ἐργμάτων
 ἔνεκεν.

“Gli uomini passano, canti e parole conservano per loro belle gesta: non mancano ai Bassidi, stirpe da tempo celebre, che *trasportano su navi i propri encomi*, potendo offrire a chi ara terreni delle Muse molti inni per nobili imprese”.

Il caricare sulla nave i propri canti di lode può significare, metaforicamente, che loro sono famosi ovunque, ma, se si accetta l'ipotesi che la famiglia dei Bassidi fosse prevalentemente composta da ricchi commercianti (ipotesi del resto accreditata dal fatto che si trattava di Egineti¹⁹), è credibile che il carico su nave fosse concreto: potevano portare in giro inni composti in loro onore, fatto che del resto giustificerebbe le asserzioni di Pindaro sulla diffusione per tutto il mondo greco delle sue odi. Se infatti il *trasporto* di encomi per nave fosse solo metaforico, risulterebbe fortemente riduttivo: cioè essi sarebbero conosciuti ovunque solo perché mercanti; è invece meglio intendere che, proprio perché dediti al commercio per mare, essi imbarcano su navi epinici composti in loro onore e li eseguono presso i loro ospiti stranieri, assicurandosi una notorietà che varca i confini ristretti dell'isola dalla quale provengono. L'immagine del trasporto per nave deve riferirsi a una prassi concreta e deve essere messa in connessione con l'idea dell'offerta degli inni di lode a coloro che arano il campo delle Muse. I Bassidi, famiglia prevalentemente di mercanti, diffondevano gli inni composti in loro onore e offrivano così agli esecutori dei canti la possibilità di coltivare la loro memoria (idea espressa attraverso l'immagine del campo delle Muse arato:

¹⁹ Cf. Farnell, *The Works of Pindar*, II, London 1932, 284: “The metaphors are clear and striking: the Aeginetans are great sea-traffickers; but the Bassidai export their own renown, bringing tales of their glory to foreign lands, as seed for the tillers of the Muses' field”. H. Knorringa, *Emporos. Data on Trade and Trader in Greek Literature from Homer to Aristotle*, Amsterdam 1926, 16 sg. aveva notato come l'impiego della metafora costituisca un'allusione all'attività prevalentemente svolta dalla famiglia egineta.

quest'opera di aratura del campo non deve essere inteso come *composizione* del canto, ma come *riedizione*).

L'*imbarco* dell'ode, che è un *topos* della poesia eulogica di Pindaro, è quindi connesso alla prassi di divulgare il testo delle odi, e questi testi, diffusi per gran parte del mondo allora conosciuto raggiungibile per nave, garantivano così la diffusione nello spazio della poesia. Diversa invece la prospettiva interpretativa tradizionale, come per sempio quella di J. Péron, che intende il verbo *στειλε* di *N. 5.4*, come testimonianza del fatto che "c'est l'ode elle-même qui est personnifiée et qui apparaît comme un voyageur sur le point de s'embarquer; l'artiste conçoit son oeuvre comme une réalité vivante, douée d'une existence propre, qui, une fois née, échappe littéralement à son créateur"²⁰.

E alla luce di questi dati bisogna leggere il riferimento che in un altro luogo Pindaro fa all'invio del suo componimento su una nave, come merce fenicia. Si tratta della *Pitica 2*, che Pindaro compose per Ierone di Siracusa, per una vittoria con la quadriga conseguita in un luogo e in una data imprecisata²¹, che presenta un'incongruenza tra due affermazioni fatte dal poeta in due luoghi diversi. Nei primi versi infatti Pindaro sembra dichiarare di giungere da Tebe recando a Siracusa "nutrice di uomini e cavalli" l'inno di lode per la vittoria curule (v. 3 sg.):

ὑμῖν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων
μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος,

ma nel terzo epodo si presenta una situazione diversa, poiché Pindaro saluta il suo committente, dichiarando che l'ode viene spedita sul mare come merce di scambio e lo invita a prestare attenzione al *Castoreion*, intonato al suono della cetra (vv. 67-71):

χαῖρε· τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἀλὸς πέμπεται·
τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς θέλων
ἄθρησον χάριν ἐπτακτύπου
φόρμιγγος ἀντόμενος.

Non si evincerebbe con chiarezza, dal confronto di questi due luoghi, se l'inno sia stato portato direttamente dal poeta a destinazione o se invece sia stato inviato. Per risolvere l'aporia, alcuni studiosi²² hanno pensato che l'ar-

²⁰ J. Péron, *Les images maritimes de Pindare*, Paris 1974, 153 sg.

²¹ Cf. il commento di E. Cingano in *Pindaro. Le Pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini, Milano 1995, 43 sgg. Lo studioso pensa a una vittoria conseguita dal sovrano negli ultimi anni della sua vita, più probabilmente la vittoria curule olimpica del 468, per la quale Bacchilide compose l'*Epinicio 3*.

²² Cf. per esempio B. L. Gildersleeve, *Pindar. The Olympian and Pythian Odes*, New

rivo del poeta fosse figurato, cioè un topos convenzionale, e che invece l'ode fosse stata solo inviata dall'autore. Recentemente si è ipotizzato invece che l'espressione di arrivo sia da attribuire al coro (non al poeta) e che ai vv. 67-71 il poeta ribadirebbe ciò, dicendo appunto che il canto è stato inviato al suo destinatario come merce (con riferimento cioè al coro da lui istruito che porta l'inno nella città del destinatario)²³. Tuttavia bisogna osservare che Pindaro non afferma direttamente di inviare l'inno al committente, ma semplicemente di spedirlo per mare, come merce fenicia, e subito dopo lo invita a guardare con benevolenza al *Castoreion*. È probabile allora che la *spedizione* dell'ode per mare sia un riferimento alla sua possibilità di circolazione, alla sua diffusione nello spazio a opera anche di navi, come il poeta afferma nell'*incipit* della *Nemea* 5. Quindi più che postulare una dichiarazione del coro (piuttosto insolita) nel primo caso e del poeta nel secondo, si può eliminare l'incongruenza semplicemente considerando l'invio come un *topos* dell'epinicio, cioè l'auspicio della sua divulgazione per nave, attraverso l'unico mezzo di locomozione che consente il superamento di una barriera - il mare - altrimenti invalicabile. La contrapposizione tra inno e *Castoreion* che compare nel testo²⁴ sarebbe allora da intendere come una distinzione tra due generi poetici (l'epinicio e l'iporchema che Pindaro avrebbe composto per la medesima occasione), ma anche tra due momenti distinti della festa in onore del committente, uno più pubblico e di vasta divulgazione, l'altro più giocoso.

Del resto che a πέμπω si possa conferire il significato di spedire in ogni direzione il canto, e non espressamente quello di invio dell'ode al committente, lo si evince da *O.* 9.21-5, in cui Pindaro afferma:

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
μαλεραῖς ἐπιφλέγων αἰοδαῖς,
καὶ ἀγάνορος ἵππου
θάσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾶ
ἀγγελίαν πέμπω ταύταν.

L'annuncio sarà inviato da Pindaro ovunque (παντᾶ) e con una certa velocità: più rapido di uno splendido cavallo e di una nave alata. Notevole anche l'impiego del futuro (πέμπω), che indica appunto che l'inno sarà inviato anche dopo la sua prima rappresentazione. Sulla base di un invito a eseguire anche successivamente il canto sono forse da leggere numerosi futuri, inter-

York 1890, 256; e, tra gli ultimi, C. Carey, *A Commentary on Five Odes of Pindar. Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*, Salem 1981, 25; cf. G. Kirkwood, *Selections from Pindar*, Chico 1982, 147.

²³ A. Tedeschi, *L'invio del carme nella poesia lirica arcaica: Pindaro e Bacchilide*, "S.I.F.C." 78, 1985, 32 sgg.

²⁴ B. Gentili, *Pindarica III. La Pitica 2 e il carme iporchematico di Castore (fr. 105 a-b Maehler)*, "Q.U.C.C." n. s. 40, 1992, 49 sgg.

pretati fino ad oggi semplicemente come elementi convenzionali dello stile encomiastico (“encomiastic futurs”)²⁵.

Alla luce di questi dati è da rileggere, inoltre, la chiusa dell’*Istmica* 5, in cui Pindaro associa alle lodi di Filacida di Egina, il vincitore, quelle di Pitea, suo fratello e allenatore (vv. 62-3):

λάμβανέ οἱ στέφανον, φέρε δ’ εὖμαλλον μίτραν,
καὶ πτερόεντα νέον σύμπεμψον ὕμνον.

Probabile anche in questo caso che l’azione di inviare l’epinicio sia un auspicio che l’ode venga inviata e fatta conoscere ovunque; il prefisso συν- del verbo indica inoltre che si tratta di una lode congiunta dei due fratelli²⁶.

Pindaro, comunque, per indicare la diffusione a largo raggio e in breve tempo della sua poesia, usa spesso l’immagine della nave: è facile arguire da queste sue parole che doveva essere, in età arcaica, il mezzo di comunicazione più veloce, se si considera che la Grecia, prevalentemente montuosa, non offriva la possibilità di costruire strade di collegamento diretto tra le varie città, e che queste strade, sottoposte alla giurisdizione delle varie *poleis* e mai di un governo centrale, difficilmente potevano essere mantenute efficienti; le vie del mare, invece, già da Omero, risultavano più facili e più sicure per gli scambi²⁷.

Sulla base di questa nuova interpretazione dell’uso di πέμψω si può interpretare anche l’invio dell’inno in *N.* 3.76-9:

χαῖρε, φίλος· ἐγὼ τόδε τοι
πέμψω μεμιγμένον μέλι λευκῶ
σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ’ ἔερσ’ ἀμφέπει,
πόμ’ ἀοίδιμον Αἰολίσσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν

Ancora una volta, questo invio dell’inno si rivelerebbe incongruente con l’affermazione iniziale in cui risulta la presenza del coro e del poeta a Egina (nei vv. 1-5 la Musa è invitata a recarsi a Egina: ἴκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγιναν). Ma in questo caso potrebbe indicare un epinicio (attraverso la me-

²⁵ E. L. Bundy, *Studia Pindarica*, I, Berkeley - Los Angeles 1962, 21 e W. J. Slater, *Futures in Pindar*, “Cl. Quart.” 19, 1969, 91-9.

²⁶ Piuttosto complessa la spiegazione che dà di questo passo Tedeschi (*art. cit.* 46): si tratterebbe di parole rivolte solo al fratello Pitea e non a Filacida, che era il destinatario del canto, per cui Pindaro “nel lodare un personaggio non direttamente interessato alla celebrazione, lo considera ‘assente’; per indirizzargli l’inno usa, perciò, un verbo che esprime in modo adeguato il concetto della lontananza; ciò, naturalmente, prescindendo dal dato della presenza effettiva, che può essere reale o meno, del personaggio all’esecuzione dell’ode”. A ragione G. A. Privitera (*Pindaro. Le Istmiche*, Milano 1982, 202) aveva notato che la cora e l’inno spettano al vincitore, per cui in questo caso destinatario sarebbe Filacida.

²⁷ Cf. le osservazioni di C. Coulet, *Communiquer en Grèce ancienne. Ecrits, discours, information, voyages...*, Paris 1996, 156 sgg.

tafora del miele misto a latte e rugiada) che viene spedito, cioè diffuso, per far conoscere la gloria di Aristoclide, che cioè non viene semplicemente inviato al committente. Il coro e il poeta sono a Egina e da Egina il canto viene mandato al committente e al resto del mondo, come attestazione di una lode che si espande per tutto il mondo conosciuto, come risulta anche dal fatto che l'ode viene sospinta dai soffi degli *auloi*: "Salve, amico, io ti invio questo miele misto a latte bianco, e vi si mescola rugiada tutt'intorno, bevanda celebrata tra soffi eolici d'auli". L'attributo *ἀοιδίμων* mostra che si tratta di un canto che sarà famoso e conferirà l'immortalità in futuro, come si evince anche da *P.* 8.59 dove connota l'ombelico della terra celebrato nei canti (*γὰρ ὀμφαλὸν παρ' ἀοιδίμων*).

Un'ulteriore occasione per la riedizione di un epinicio poteva essere la ricorrenza dell'agone ginnico in cui la vittoria era stata conseguita. In questo caso, infatti, il santuario doveva essere invaso da poeti e artisti e durante la festa che accompagnava la manifestazione panellenica potevano essere eseguiti anche i canti che il vincitore aveva depositato presso il santuario. Per esempio, a riprova della grande frequentazione dei giochi panellenici, una tradizione vuole che Talete sia morto a Olimpia per insolazione mentre assisteva alle gare a capo scoperto (*Suida s.v. Θαλής* = 11 A 2 Diels-Kranz), ma significativo è quanto riferisce Luciano nel suo *Erodoto o Aezione* (1-2) circa Erodoto che, nel tentativo di rendersi noto a tutta la Grecia nel modo più rapido e più semplice, decise di recarsi a Olimpia, dove appunto era possibile cogliere tutti i Greci riuniti: *παρελθὼν ἐς τὸν ὀπισθόδομον* recitò le sue *Storie*, così da diventare ancora più famoso degli atleti vincitori²⁸. La ricorrenza delle gare allora doveva fornire una buona occasione anche a un poeta di epinici, che avrebbe trovato così il modo di rendere famosa la sua opera.

Per garantire infatti la memoria della sua vittoria e degli onori conseguiti, il vincitore ricorreva, come si è visto, alla statuaria (*Pausania* nel sesto libro testimonia la presenza di numerose statue a Olimpia), ma poteva anche fare ricorso alla poesia, e in questo caso rendeva manifesta la ricchezza della sua famiglia. Come il santuario si fa ricettacolo di statue, così evidentemente esso custodisce le opere poetiche composte per l'occasione, riutilizzandole nella ricorrenza della festa. Questa ipotesi trova qualche supporto nella *Pitica* 6, in un contesto che ancora una volta contrappone due arti: in questo caso l'architettura e la poesia (vv. 3-9):

ὀμφαλὸν ἐριβρόμου
χθονὸς ἐς ναῖδὸν προσοιχόμενοι·

²⁸ Cf. B. Biliński, *Agoni ginnici. Componenti artistiche e intellettuali nell'antica agonistica greca*, Wrocław 1979, 59 sgg. (riedito e aggiornato in P. Angeli Bernardini, *Lo Sport in Grecia*, Roma-Bari 1988, 88 sgg.)

Πυθιονίκος ἔνθ' ὀλβίοισιν Ἐμμενίδαις
 ποταμίᾳ τ' Ἀκράγαντι καὶ μὲν Ξενοκράτει
 ἑτοῖμος ὕμνων
 θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
 Ἀπολλωνίᾳ τετεῖχισται νάπα

“pervenuti al tempio, / ombelico della terra dal cupo fragore, / dove s'innalza per gli Emmènidi felici / e la fluviale Agrigento, e per Senocrate, / nella valle d' Apollo ricca d'oro, / pronto un tesoro d'inni / per la vittoria pitica” (trad. Gentili). Pindaro dichiara di aver edificato nelle valli ricche d'oro di Delfi un *tesoro di inni* per gli Emmenidi, per Senocrate e per Agrigento²⁹. Si tratta di una costruzione resistente alla pioggia invernale e a qualsiasi vento che, spirando violentemente, non potrà spingerla al mare sotto una valanga di sassi e di fango: la sua facciata, risplendente di luce, annuncerà nella valle di Crisa la vittoria del committente (vv. 10-8). Ancora una volta la metafora conserva una informazione importante: il *thesaurós* consisteva in un piccolo edificio destinato alla conservazione di statue o di oggetti preziosi dedicati da privati o da città al santuario in onore del dio (Hesych. s.v. θησαυρός: εἰς ἀγαλμάτων καὶ χρημάτων [ἦ] ἱερῶν ἀπόθεσιν οἶκος). Si trattava spesso di costruzioni erette a ricordo di imprese militari o anche sportive, destinate quindi anche alla propaganda di una famiglia aristocratica o di una intera *polis*. Come per l'*incipit* della *Nemea* 5, anche in questo caso sono messe in evidenza le analogie e le differenze tra le due arti: entrambe sono destinate a celebrare la memoria non solo del vincitore, ma di tutta la sua stirpe; però la poesia resiste all'usura del tempo e può annunciare a Pito (come fa, ma precariamente, un *thesaurós*) la gloria del committente. Un'affermazione di questo tipo non è da intendere come un metafora convenzionale in ambito delfico, che appunto ospitò tante di queste costruzioni (Paus. 6.19.1), ma deve fare riferimento anche a una prassi usuale, quella cioè della riedizione dell'epinicio nella ricorrenza della festa. Solo in questo modo può essere inteso il paragone tra l'inno e il *thesaurós*: entrambi infatti erano destinati alla celebrazione perenne della famiglia o della città, e la similitudine non reggerebbe se si considerasse l'epinicio come un canto eseguito *una tantum* nel santuario, cioè solo nell'occasione del conseguimento della vittoria. Molto probabilmente viene qui testimoniata l'usanza di eseguire un epinicio anche in seguito alla festa, in occasioni diverse: lo prova anche il fatto che il tesoro d'inni è definito ἑτοῖμος, in relazione probabilmente anche alla maggiore

²⁹ Cf. K. D. Shapiro, “Ἑμμενίδαις ἕμμενίδαις. Pindar's Sixth Pythian Ode and the Treasury of the Siphnians at Delphi,” *Mus. Helv.* 45, 1988, 1-5. Il riferimento al *thesaurós* sarebbe una testimonianza della tendenza di Pindaro a rivaleggiare con gli scultori e gli architetti famosi dell'epoca.

disponibilità e al facile accesso dell'inno rispetto al *thesaurós* che per sicurezza restava sempre chiuso al pubblico (proprio perché custodiva oggetti preziosi), tanto che non disponeva di finestre e aveva porte altissime e inaccessibili³⁰. Sul riutilizzo di canti di lode nella sede del santuario si esprime ancora Pindaro all'inizio dell'*Olimpica* 9 (vv. 1-4), quando testimonia che il canto d'onore composto da Archiloco fu eseguito a Olimpia presso il colle di Crono in onore di Efarmosto mentre festeggiava insieme ai compagni la sua vittoria: ma in questo caso deve essere inteso come un canto universale, cioè adattabile a ogni vittoria e a ogni vincitore, differente quindi dagli epinici composti *ad personam* da Simonide, Bacchilide e Pindaro.

A ragione H. Fränkel ha osservato che un'*arte sociale* come la lirica corale non richiede necessariamente occasioni esterne che le consentano di essere eseguita, ma si cerca da sé un'occasione in cui ciò possa verificarsi: "come l'epinicio era chiamato a tramandare ai tempi a venire la notizia delle gesta, così era destinato a comunicarla, subito dopo che esse erano state compiute, alla terra e alle isole greche"³¹.

Fin qui le informazioni sono state fornite da Pindaro stesso. Ci sono comunque attestazioni e prove 'esterne' alla poesia corale che documentano la fortuna dell'epinicio e sono di fondamentale importanza perché testimoniano un riuso di questo genere poetico in situazioni non prettamente *familiari*, nel senso che non sono solo i parenti prima e i discendenti poi gli unici depositari della memoria, ma si deve supporre che i canti per la vittoria agli agoni ginnici fossero molto popolari ed eseguiti in seguito anche da estranei. Perché questo si verificasse erano necessarie due condizioni: (1) che fossero custodi della copia dell'ode non solo i parenti, ma che questa venisse anche divulgata; (2) che da un certo momento in poi questi testi siano diventati popolari grazie al nome del poeta e siano stati raccolti sotto il suo nome, più che sotto il nome del vincitore e della sua famiglia, come dimostra Aristofane. Infatti l'usanza di cantare inni di lode per un vincitore negli agoni gin-

³⁰ Il pubblico non era ammesso a visitare un *thesaurós*, ma poteva contemplare dall'esterno le opere d'arte custodite solo durante le gare, quando cioè la porta restava aperta per l'occasione: all'interno potevano accedere solo gli addetti alla manutenzione e all'inventario. Cf. G. Roux, *Trésor, temples, tholos*, in *Temples et sanctuaires*, Séminaire de recherche 1981-1983 sous la direction de G. Roux, Lyon 1984, 154-9: "Ces oeuvres d'art, précieuses et fragiles, devaient être mises à l'abri des intempéries, soleil et pluie, comme des risques de dégradations et de déprédations humaines. Les prodromos, clôturé par des barrières à claire-voies, dont les mortaises de scellement sont visibles sur les colonnes ou sur les antes du trésor des Athéniens, jouait ce rôle protecteur qui était le sien devant les portes des temples périptères" (p. 156).

³¹ Cf. H. Fränkel, *Poesia e filosofia della Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, (= *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³), trad. it. Bologna 1997, 614.

nici nell'occasione di un simposio viene documentata dalla commedia, che allo stesso tempo attesta che alla fine del V secolo quest'uso doveva essere già in declino. Nelle *Nuvole* di Aristofane (vv. 1355-6), Strepsiade invita suo figlio a prendere la lira e a cantare un'aria di Simonide, τὸν Κριόν (fr. 507 Page):

πρῶτον μὲν αὐτὸν τὴν λύραν λαβόντ' ἐγὼ 'κέλευσα
ᾄσαι Σιμωνίδου μέλος, τὸν Κριόν, ὡς ἐπέχθη.

Lo *schol.* 1354a attesta che si tratta di un canto in onore del lottatore egizeta Crio (cioè *Montone*), che venne 'tosato' durante una gara³². È questa la prova che nel tardo V secolo ad Atene durante i simposi venivano eseguiti anche epinici con l'accompagnamento della lira³³.

Problema analogo a questo posto per l'epinicio può riscontrarsi per il *threnos*, anche se in questo caso è facile supporre che venisse ripetuto durante la ricorrenza della data della morte: a differenza dell'epicedio, che era concomitante alla sepoltura, veniva eseguito infatti nel corso di cerimonie commemorative, nel nono o nel trentesimo giorno, o nella ricorrenza annuale³⁴. Tuttavia, nella sfera divina, Pindaro (*I.* 8.57 sgg.) attesta che i canti non abbandonarono Achille neppure dopo la sua morte, ma presso la sua pira e la sua tomba stettero le fanciulle Eliconie e vi versavano un *threnos* molto famoso. Ancora una volta il poeta ribadisce che il canto è il miglior supporto alla perpetuazione della memoria, che può irradiare luce più di quanto possa una stele di marmo pregiato (*N.* 4.81 στάλαν θέμεν Παρίου λίθου λευκοτέραν), vincendo nel tempo il buio della dimenticanza³⁵.

Università di Viterbo

DONATO LOSCALZO

³² D. Holwerda, *Jo. Tzetzae Commentarii in Aristophanem*, IV.2, Groningen - Amsterdam 1960, 672: ὁ δὲ Κριὸς ἦν Αἰγινήτης παλαιστῆς διάσημος, οὗ νικήσαντος ἐν Ὀλυμπίᾳ γράφει ᾄσμα ὁ Σιμωνίδης.

³³ Cf. D. L. Page, *Simonidea*, "Journ. Hell. St." 71, 1951, 140-2 e il commento di G. Guidorizzi, *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 1996, 338 sg.

³⁴ Citazioni di fonti e materiale di documentazione sono in M. Cannatà Fera, *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990, 36 sgg.

³⁵ Cf. D. Bremer, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Interpretationen zur Vorgeschichte der Lichtmetaphysik*, Bonn 1976, 289.