

μελιγάρυες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato
a Liana Lomiento

a cura di
Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani,
Roberto M. Danese





**INCONTRI
e PERCORSI**

n. 10



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

INCONTRI E PERCORSI è una collana multidisciplinare che nasce nel 2022 e raccoglie le pubblicazioni di convegni e mostre promossi e organizzati dall'Università di Urbino.

VOLUMI PUBBLICATI

01. *Le carte di Federico. Documenti pubblici e segreti per la vita del Duca d'Urbino* (mostra documentaria, Urbino, Biblioteca di san Girolamo, 26 ottobre - 15 dicembre 2022), a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Marcella Peruzzi, UUP 2022
02. *Paolo Conte. Transiti letterari nella poesia per musica*, contributi di studio a cura di Manuela Furnari, Ilaria Tufano, Marcello Verdenelli, UUP 2023
03. *Il sacro e la città*, a cura di Andrea Aguti, Damiano Bondi, UUP 2024
04. *Diritto penale tra teoria e prassi*, a cura di Alessandro Bondi, Gabriele Marra, Rosa Palavera, UUP 2024
05. *Federico da Montefeltro nel Terzo Millennio*, a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Antonio Corsaro, Grazia Maria Fachechi, UUP 2024
06. *Penal systems of the sea*, edited by Rosa Palavera, UUP 2024
07. *Pluralità & diritto*, a cura di Rosa Palavera, Nicola Pascucci, Anna Sammassimo, UUP 2024
08. *A scuola di greco*, a cura di Adele Teresa Cozzoli, Saulo Delle Donne, Anna Tiziana Drago, Giampaolo Galvani, Valentina Garulli, Enrico Medda, UUP 2025
09. *Winning Hearts and Minds. Poesie di reduci del Vietnam*, a cura di Carlotta Ferrando, Emilio Gianotti, Rachele Puddu, Giulio Segato, UUP 2025

μελιγάρυες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato
a Liana Lomiento

a cura di

Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani, Roberto M. Danese

μελιγάρες ὕμνοι

Studi offerti dagli allievi di dottorato a Liana Lomiento

a cura di Sandy Cardinali, Giampaolo Galvani, Roberto M. Danese

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

[Print] ISBN 9791257650261

[PDF] ISBN 9791257650247

[ePub] ISBN 9791257650254

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2026

© Urbino University Press per la presente edizione

Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

I saggi qui raccolti hanno ricevuto una valutazione positiva da parte di esperti del settore, mediante un processo di doppia revisione anonima condotto sotto la supervisione dei curatori

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
“[...] E UN ALTRO CANTO ANCORA”. <i>mimesi e performance rapsodica in h.Pan</i> Lorenzo Pizzoli	11
LOOKING FOR PINDAR'S PRESENCE IN SICILY Francesco Buè	29
DONNE “DI FERRO”. <i>Giochi (par)etimologici in Sofocle, fr. *658 R.</i> Sandy Cardinali	51
SOGNARE UNA REPLICA. <i>Una nota di commento a Diodoro Siculo, 13, 97, 4-7</i> Nello Sidoti	75
IL DOCMIO NELLE <i>TESMOFORIAZUSE</i> DI ARISTOFANE Loredana Di Virgilio	95
LA MUSA INDECENTE DI GNESIPPO Vivian L. Navarro Martínez	121
ATHENAEUS' MENANDER Valentina Dardano	145
LA VITALITÀ DEI PESCI E L'UMANIZZAZIONE NEL POEMA DI OPPIANO DI CILICIA: <i>Halieutica, 1, 446-472</i> Francesco Arcolaci	165
UN CORO DI ALLIEVI: <i>l'uso figurato di χορός in Libanio</i> Barbara Mander	179
TRADUZIONE, ἘΡΜΗΝΕΥΕΙΝ, RELAZIONE Angelo Vannini	199
LA GIORNATA D'UN PROFESSORE. <i>Appunti su alcune questioni aperte</i> Tullia Spinedi	213
INDICE DEI PASSI CITATI	233

“[...] E UN ALTRO CANTO ANCORA”.

mimesi e *performance* rapsodica in *h.Pan*

Lorenzo Pizzoli¹

Abstract

The paper offers an analysis of the two songs of the Nymphs that open and close the *Homeric Hymn to Pan* (vv. 4-7, 27-47). Their placement suggests the essential role they play in the economy of the text. In the first case, the poet asks the Muse to sing of Pan, but the song is unexpectedly carried out by the Nymphs: this sets the environment in which the god acts, providing a bucolic background to the narrative. The second song is more complex. The Nymphs progressively take on the epic lexicon, conventions, themes, and structure of the hymnic genre: this operation seems to mimic the rhapsodic framework in which the hymn is set. Through this, an unprecedented overlapping of narrative voices (Author > Muse > Nymphs) is achieved: this experimentalism bears witness of the creative process of rhapsodic poetry: this genre is very much alive still at the end of the classical period, when the *Homeric Hymn to Pan* was arguably composed.

Key-words

Homeric Hymns, Pan, Music, Performance, Dance, Bucolic Poetry, Rhapsodic Poetry, *Mimesis*, Muse.

È un dato ampiamente riconosciuto che il dio Pan sia connesso all’elemento sonoro, e su più fronti: nell’immaginario, nel mito, nel culto². Per sua stessa forma e natura, il dio è una creatura liminale, a metà tra il mondo

1 Ringrazio quanti, in occasione della esposizione orale di questo contributo, sono intervenuti con sollecitazioni e spunti di riflessione, che ho volentieri accolto in questa sede. Desidero ringraziare, inoltre, Tommaso Bruni dell’Università di Pisa, per i fruttuosi scambi che con lui ho avuto a proposito dell’*Inno a Pan*: è stato lui a segnalarmi, tra le altre cose, la presenza della metalessi in *h.Pan* e l’analisi che se ne fa nel contributo di De Jong 2009, che non conoscevo. Resta inteso che qualunque errore o imprecisione è mia sola responsabilità.

2 Borgeaud 1988, 74 ss., Barker 2010, Laferrrière 2019, *LIMC VIII s.v. Pan e.g.* nn. 4, 26, 59, 70, 96, 212.

umano e ferino³. La dimensione sonora in cui agisce, quindi, è da intendersi nella maniera più ampia possibile: non solo quella della musica (e.g. Pi. P. 3, 77-79, E. *Ion* 500, Ba. 952, Ar. *Ra.* 230, fr. 936 *PMG*, Paus. 8, 36, 8; 8, 38, 11)⁴ e della danza (e.g. Pi. fr. *99 Maehl., A. *Pers.* 448-449, S. *Aj.* 695 ss., fr. 887 e 936 *PMG*, Orph. *H.* 11, 6 ss., *Suid.* α 1241 Adler), ma anche di tutto il mondo di suoni naturali in cui è immerso⁵.

In questa occasione, si intende restringere la tematica alla analisi di un testo in particolare: il diciannovesimo *Inno Omerico a Pan (h.Pan)*. In linea con la divinità a cui è dedicato, il componimento è pieno di musica. La sua stessa struttura, innanzitutto, è scandita da figure di suono, richiami fonici, echi, che sono già stati oggetto di studio⁶. La pervasività di questo elemento, tuttavia, si articola su molti più livelli. Da un punto di vista lessicale, l'abbondanza e la varietà di espressioni legate al suono – nomi, aggettivi, verbi, avverbi – creano una fitta trama di modulazioni sonore⁷. Anche a livello tematico, tuttavia, la musica è un elemento fondante, che percorre l'intero componimento. L'inno contiene infatti al suo interno quattro *performance* musicali, che differiscono per esecutori e generi: ai vv. 4-7 le Ninfe invocano Pan; ai vv. 14-18 il dio torna dalla caccia, e si produce in un assolo alla *σῦριγξ*, che diviene poi un duetto con l'usignolo. Subito dopo (vv. 19-21) a lui si uniscono nuovamente le Ninfe, in un misto di canto e danza. Dal v. 27, sino alla fine dell'inno al v. 47, inizia quindi una lunga *mise en abyme*: le Ninfe ricordano, tramite il canto, il concepimento di Pan a opera di Hermes, la sua presentazione all'Olimpo e la ammissione tra gli Immortali. Ognuno di questi momenti meriterebbe, in virtù delle sue peculiarità, di ricevere una analisi a sé stante⁸. In questa sede, tuttavia, ci si concentrerà esclusivamente sui due canti delle Ninfe, che significativamente aprono e chiudono l'inno. Per importanza strutturale, valore mimetico e implicazioni performative, infatti, si tratta di sezioni particolarmente dense, che necessitano di una specifica attenzione.

3 Cfr. Aston 2011.

4 Cfr. Barker 2010.

5 Cfr. LeVen 2020.

6 Cfr. Germany 2005.

7 Cfr. Tabella 1, alla fine del contributo.

8 Per una analisi sistematica dell'*Inno a Pan*, cfr. Allen, Halliday e Sikes 1936, Càssola 1975, Thomas 2011.

1. IL PRIMO CANTO DELLE NINFE, VV. 4-7

Ἀμφὶ μοι Ἑρμείαο φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,
αἰγυπόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, ὅς τ' ἀνὰ πίσεια
δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾷ χοροήθεσι νύμφαις·
αἶ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης στειβουσι κάρηνα
Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι, νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον, 5
αὐχμήενθ', ὅς πάντα λόφον νιφόεντα λέλογχε
καὶ κορυφᾶς ὀρέων καὶ πετρήεντα κέλευθα.

O Musa, celebra il figlio diletto di Hermes,
dal piede caprino, bicorni, amante del clamore, che per le valli
folte di alberi si aggira insieme con le ninfe avvezze alla danza:
esse amano calcare le cime delle impervie rupi
invocando Pan, il dio dei pascoli, dall'abbondante chioma, 5
irsuto, che regna su tutte le alture nevose
e sulle vette dei monti, e sugli aspri sentieri⁹.

Il canto delle Ninfe ai vv. 4-7 sembra riprendere e variare l'*incipit* dell'inno (vv. 1-3). In quel caso, infatti, l'aedo aveva chiesto alla Musa di cantare "il figlio di Hermes" (v. 1); l'identità di quest'ultimo non è subito rivelata esplicitamente, ma suggerita da una serie di attributi (αἰγυπόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, v. 2); figurano quindi il pronome relativo (ὅς), consueto negli *Inni Omerici*, e l'indicazione dei luoghi cari al dio (πίσεια / δενδρήεντα, vv. 2-3)¹⁰. A partire da questo momento, tuttavia, il canto è portato avanti dalle Ninfe, che sembrano inaugurare un nuovo proemio. A loro è affidato il compito di nominare esplicitamente il dio per la prima volta (Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι, v. 5); segue una nuova serie di epiteti (νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον / αὐχμήενθ', vv. 5-6), e di nuovo la menzione dei luoghi frequentati dalla divinità (λόφον νιφόεντα [...] κορυφᾶς ὀρέων καὶ πετρήεντα κέλευθα, vv. 6-7). Questa sorta di proemio espanso, che è stata talora notata,¹¹ non è stata però forse sufficientemente chiarita. Fröhder (1994, 310), ad esempio, sostiene che le Ninfe hanno qui una funzione paragonabile a quella di Hermes, menzionato al v. 4: vale a dire, queste

9 Testo e traduzione di Filippo Càssola (1975, 367).

10 Per una rassegna degli elementi strutturali e tematici che caratterizzano gli *Inni Omerici*, cfr. Janko 1981, Pavese 1991.

11 Cfr. Thomas 2011, 159-160.

spiegherebbero le caratteristiche più tipiche del dio, come la pastorizia, la musica e la danza. Ciò è senz'altro vero, ma non sufficiente a comprendere la ripetizione, punto per punto, dei versi proemiali, tramite i medesimi artifici retorici. Questa ripresa sembra avere un forte valore tematico: in questo modo, le coordinate del canto sono progressivamente chiarite e ristrette. Il suo oggetto non sarà infatti un generico figlio di Hermes, ma Pan; allo stesso modo, a cantarlo non sarà semplicemente la Musa, ma le Ninfe, divinità che sono per natura portate al canto (χοροίθης, v. 3) e che con Pan hanno un più stretto rapporto¹². Il loro intervento, quindi, si configura non come un generico coro, ma come una sorta di βουκολιασμός, un canto e una danza pastorali, che trova il favore del dio (ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς, v. 24)¹³. La peculiarità del canto è sottolineata anche al livello lessicale, e quindi performativo: l'esecuzione delle Ninfe rifugge il tecnicismo misurato che si richiede alla Musa (ἔννεπε, v. 1), e assume piuttosto i tratti di una invocazione urlata sui monti (ἀνακεκλόμεναι, v. 5: lo *hapax* morfologico sottolinea ulteriormente le caratteristiche uniche dell'esecuzione). La reduplicazione del proemio, quindi, se da un lato è una variazione formale della apostrofe al dio, dall'altro ha anche una funzione strutturale: fornisce infatti le coordinate bucoliche in cui inserire sia l'inno nel suo insieme, sia il canto delle Ninfe che in esso è contenuto¹⁴. Nella imitazione dello stile proemiale, inoltre, le Ninfe anticipano il secondo canto, più complesso, che le impegna dalla seconda metà del componimento (cfr. *infra*). È solo

12 Per la associazione di Pan e le Ninfe, cfr. e.g. fr. 887 e 936 PMG, Orph. H. 11, 9, Paus. 8, 30, 3; 10, 32, 7, AP 6, 154; 16, 223, Philostr. *Im.* 2, 11. È dubbia, invece, la testimonianza di Pi. P. 3, 77 ss., in cui Pan e non meglio precisate κοῦραι cantano la Madre degli dèi. Gli scolî al passo (139a Drachm.) ipotizzano che possa trattarsi anche in questo caso di Ninfe, ma forse anche delle figlie del poeta: sul tema, cfr. Lehnus 1979, 8 ss. Cfr. anche *h. Ven.* 262-263, in cui i Sileni e le Ninfe si congiungono nel buio delle grotte.

13 Per la definizione di βουκολιασμός, cfr. Hsch. β 906 Latte-Cunningham; cfr. però Pl. *Lg.* 815c, in cui già si dà notizia di danze che “prendono il nome dalle Ninfe e da Pan” (ἄς Νύμφας τε καὶ Πᾶνας [...] ἐπονομάζοντες), e che nelle figure imitano i movimenti scomposti degli ubriachi (μιμοῦνται κατῳαμένους). Similmente, Luc. *Salt.* 79 riferisce di danze orgiastiche cui partecipano Σάτυροι καὶ βουκόλοι. Altrove, i βουκόλοι sono officianti dei culti dionisiaci (E. fr. 203 Kn., *IG XII* (9), 262, *IGRom.* 4, 386, e forse Cratin. fr. 17-22 K.-A.). Dioniso e Pan intrattengono comunque uno stretto legame: nell'*Inno Omerico a Pan*, quando il dio neonato è accolto sull'Olimpo, tutti gli Immortali ne gioiscono, περιάλλα δ'ὁ Βακχεῖος Διόνυσος (v. 46).

14 L'aggettivo 'bucolico' non è qui utilizzato in senso specialistico, a designare un vero e proprio genere poetico; piuttosto, si vuole così indicare l'ambientazione naturale dell'inno, dalle tinte talvolta idilliache: si consideri il canto dell'usignolo tra il fogliame primaverile in *h. Pan* 16 ss.; il prato di crochi e giacinti su cui danzano le Ninfe, vicino a una fonte di acqua sorgiva, vv. 20 ss.; i floridi pascoli dell'Arcadia dove giunge Hermes al v. 30. Ciò non toglie, comunque, che sono state notate effettive consonanze con la poesia ellenistico-bucolica (cfr. Thomas 2011), e che l'inno potrebbe essere stato composto in età alessandrina (cfr. *infra*).

da questo momento, e a partire da queste precisazioni, che l'inno può effettivamente cominciare.

2. IL SECONDO CANTO DELLE NINFE, VV. 27-47

Il primo canto delle Ninfe, come detto, pare contrapporsi all'invocazione alla Musa con cui l'inno si apre. A partire dalla seconda metà del componimento, tuttavia, questa dualità sembra risolversi. Dopo un canto cletico (ἀνακεκλόμεναι, v. 5) e una esecuzione lirico-orchestrale (vv. 19 ss.), infatti, la *performance* muta nuovamente di genere, e quindi di tono e di oggetto. Ai vv. 27 ss., le Ninfe si sostituiscono alla Musa nell'espone un nuovo argomento, e cantano la nascita del dio e la sua apoteosi. Il tema è di carattere tipicamente epico-innodico¹⁵: questo richiede una maggiore strutturazione, sia del movimento (i χοροί ai vv. 20 ss.) che del canto (ὕμνευσι, v. 27; ἔννεπον, v. 29). Rimane però il clamore (περιστένει ἤχώ, v. 21), che sin da subito si apprende essere caro al dio (φιλόκροτος, v. 2). La progressiva epicizzazione del canto delle Ninfe è evidenziata da specifici segnali: come si vedrà, questo 'inno nell'inno' contiene in sé tutte le coordinate della *performance* rapsodica, nei temi, nel lessico e finanche nei tecnicismi. Il cambio di tono è segnalato sin dal v. 27:

Ὑμνευσι δὲ θεοῦς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον
Cantano gli dèi beati e il vasto Olimpo¹⁶

Il verso funge da vera e propria protasi, in cui si dichiara la materia del canto. La scelta di cominciare dagli dèi e dalla loro sede non è casuale: così facendo, le Ninfe sembrano imitare la pratica rapsodica di inaugurare il canto con un *prooimion*, un preambolo in onore di una o più divinità, secondo un uso che è già testimoniato in alcuni luoghi epici, che si intende ora passare brevemente in rassegna¹⁷. In Hom. *Od.* 8, 499, ad esempio, così è descritto l'*incipit* del canto di Demodoco:

15 Cfr. Pavese 1991.

16 Testo e trad. Càssola 1975, 369.

17 Su questo costume, tipico della *performance* rapsodica, cfr. anche Pi. *N.* 2, 1, con relativi scolî, Th. 3, 104, 4. Sul tema, cfr. Càssola 1975, XII ss., Aloni 1980, Sbardella 2012, in particolare pp. 139 ss. La pratica è condivisa anche dalla citarodia: cfr. Pl. *Lg.* 722d, Ath. 8, 42, [Plu.] *De mus.* 1132d, Quint. *Inst.* 4, 1. Per le interazioni tra il proemio rapsodico e citarodico, cfr. Gostoli 1990, XXIX ss., Nobili 2016.

ὡς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδίην
Disse così. Egli, ispirato, dal dio cominciò. Cantava ecc¹⁸.

La sintassi del verso lascia intendere che l'aedo prende a cantare “dal dio”, come garantiscono anche gli scolî al luogo (*Schol. ad Hom. Od. 8, 499 Dindorf* ὁ δ' ὄρμηθεις· [...] ἔθος γὰρ ἦν αὐτοῖς ἀπὸ θεοῦ προοιμιάζεσθαι), e come intendono anche i moderni¹⁹. Realizzazione pratica e riprova di questo costume è, del resto, l'intera silloge degli *Inni Omerici*, che conserva canti proemiali in onore degli dèi, pensati per inaugurare l'esecuzione rapsodica. Sulla consistenza di questi interventi rapsodici, sono illuminanti le indicazioni metaletterarie che provengono dal maggiore *Inno a Hermes*. Appena nato, il dio inventa la cetra (*h.Merc. 24 ss.*), e così è descritta la sua seconda esibizione, accompagnata dallo strumento (vv. 425 ss.):

[...] τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων 425
γῆρύετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή,
κράινων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν
ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος.

[...] traendo limpide note dalla cetra 425
cominciò a cantare – e lo assecondava l'amabile voce –
celebrando gli dèi immortali e la terra tenebrosa:
come, al principio dei tempi, ebbero origine, e come
ciascuno ottenne la sua parte²⁰.

A classificare il brano eseguito dal dio come proemio concorre, in primo luogo, il lessico: Hermes canta ἀμβολάδην, “a mo' di prelude” (cfr. *LSJ s.v.*). L'avverbio rielabora svariati luoghi omerici in cui l'aedo, si dice, “inizia a cantare”, ἀναβάλλετο καλὸν αἰδεῖν (detto di Femio in *Hom. Od. 1, 155*, di Demodoco in *Hom. Od. 8, 266*). Come già notato dalla erudizione antica (*Schol. ad Hom. Od. 8, 266 Dindorf* e *Apollon. Lex. p. 33, 14 Bekker*) e dimostrato da Pagliaro (1953), la sfera semantica del verbo – ma anche del sostantivo ἀναβολή e dell'avverbio ἀμβολάδην, etimolo-

18 Trad. Privitera in Hainsworth 1991, 131.

19 L'interpretazione per cui Demodoco “comincia dal dio” (θεοῦ ἤρχετο) è preferibile rispetto a quella secondo cui l'aedo è “ispirato dal dio” (ὄρμηθεις θεοῦ). Per la discussione sulla sintassi del verso, cfr. Hainsworth 1991, 295-296.

20 Testo e trad. Càssola 1975, 213.

gicamente connessi – pertiene al lessico tecnico-rapsodico, a indicare l’attività incipiente di una esecuzione, con tutti gli accorgimenti di dizione e temi che questo richiede. Accanto al lessico, infatti, è anche l’argomento a classificare il canto di Hermes come proemiale²¹: l’oggetto sono, ancora una volta, le gesta degli dèi, sin dalla loro origine.

A completamento di questa rassegna, si può ancora citare la produzione esiodea: è infatti la *Teogonia*, e significativamente il suo proemio (vv. 10-11, 21-22), a rappresentare il termine di paragone più prossimo per l’*Inno a Pan*²². Le Muse cominciano qui la loro esecuzione e prendono le mosse proprio dagli dèi:

έννύχαι στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν ιεῖσαι,
ὕμνευσαι Δία τ’ αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην

[...]

ἄλλων τ’ ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων. 21
Αἶ νύ ποθ’ Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν

nella notte andavano, versando una voce bellissima,
celebrando l’egioico Zeus e l’augusta Era

[....]

e la stirpe sacra degli altri immortali che sempre sono. 21
Loro una volta insegnarono un bel canto a Esiodo²³

Dalle dèe, Esiodo riceve l’investitura e la facoltà poetica²⁴. Questa relazione si traduce, non a caso, in un canto molto simile a quello delle divinità, tanto nei contenuti quanto nella forma (v. 33):

καὶ με κέλονθ’ ὕμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων
e mi ordinarono di celebrare la stirpe dei beati che sempre sono²⁵

21 Cfr. Nobili 2016.

22 Il cosiddetto *Inno alle Muse*, che costituisce il proemio della *Teogonia*, è del resto in tutto simile agli *Inni Omerici*, sia in quanto a funzione che a lessico, struttura e relazione con le divinità cantate: sul tema, cfr. West 1966, 150 ss., Càssola 1975, XX-XXI, Pucci 2007, 23 ss., Ricciardelli 2018, 101 ss.

23 Testo e trad. Ricciardelli 2018, 7 e 9.

24 Per l’analisi di questo momento, e per la sua importanza nella *Teogonia*, cfr. da ultimo Ricciardelli 2018, 104 e la bibliografia citata.

25 Testo e trad. Ricciardelli 2018, 11.

Il tema è ribadito alla fine del proemio (v. 101), in cui l'aedo

ὕμνησει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν
canterà gli dèi beati signori dell'Olimpo²⁶

La consonanza con il nostro testo (v. 27) è evidente: le Ninfe

Ὑμνεῦσιν δὲ θεοὺς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον
Cantano gli dei beati e il vasto Olimpo²⁷

Alla luce di questi paralleli, è possibile iniziare a comprendere il senso della *performance* delle Ninfe. Il loro proemio imita la materia – teogonica –, ma anche le movenze del canto delle Muse – la formula θεοὺς μάκαρας e il verbo ὑμνέω in sede tautometrica rispetto alla *Teogonia* –, e di quello dell'aedo che ne deriva. Questa rispondenza è essenziale da un punto di vista strutturale. In questo modo, si inaugura il trapasso a una nuova sezione dell'inno: dopo il proemio, infatti, le Ninfe mutano argomento, nel senso di una maggiore specificità. Canteranno in particolare Hermes, il padre di Pan (vv. 28-30):

οἷόν θ' Ἑρμείαν ἐριούνιον, ἔξοχον ἄλλων
ἔννεπον, ὡς ὁ γ' ἅπασι θεοῖς θεὸς ἄγγελός ἐστιν,
καὶ ῥ' ὁ γ' ἐς Ἀρκαδίην πολυπίδακα, μητέρα μῆλων, 30
ἔξικετ[ο]

[...] del rapido Hermes, eminente fra gli altri,
cantano: come egli sia messaggero veloce per tutti gli dèi,
e come venne all'Arcadia ricca di fonti, madre di greggi²⁸. 30

Il passaggio a una nuova materia è evidenziato dall'aggettivo οἷος, secondo una prassi tipicamente rapsodica: si consideri, su tutti, l'uso che se ne fa nelle *Ehoiai* esiodee²⁹. Dopo la formula, il dio oggetto di questo nuovo canto è salutato con i suoi epiteti ricorrenti (ἐριούνιον [...] θεὸς ἄγγελος) e si ricordano i luoghi da lui frequentati (ἐς Ἀρκαδίην πολυπίδακα, μητέρα μῆλων). È

26 Testo e trad. Ricciardelli 2018, 17 con modifiche.

27 Testo e trad. Càssola 1975, 369.

28 Testo e trad. Càssola 1975, 369, con modifiche.

29 Cfr. Hirschberger 2004, 30 ss.

questa una nuova, ulteriore sezione innodica, che ha avvio dal concepimento di Pan a opera di Hermes (vv. 33-39), e che culmina nella sua apoteosi tra gli Olimpici (vv. 40-47). In questo modo, si enucleano i temi della nascita (ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο) e degli onori (ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος) che già *h.Merc.* 428 riconosce come fondanti del genere innodico-proemiale (cfr. *supra*).

Rispetto al primo canto, dunque, le Ninfe mutano sensibilmente modalità esecutiva. Conformemente al dio che si accingono a cantare, Hermes, assumono progressivamente i toni e gli stilemi epici. In questo modo la loro esecuzione è, da un lato, memore dell'*Inno a Hermes*, da cui riprendono il canto del dio³⁰; dall'altro, segnalano il progressivo avvicinamento di Pan all'Olimpo, con cui l'inno si chiude. Dalla natura selvaggia, il dio si prepara a essere accolto tra gli dèi, che sono oggetto di una produzione ben diversa dalle danze e dal canto sfrenato nei modi, nei temi, ma anche negli aspetti e nella cornice performativi. Se visto in quest'ottica, l'ultimo canto delle Ninfe sembra essere una reduplicazione di quello dell'aedo, e sovrapporsi a questo: si consideri la vicinanza che intercorre tra le parole delle dèe (vv. 36-37 Ἑρμεία φίλον υἰόν [...] αἰγιόδην, δικέρωτα, πολύκροτον, ἡδυγέλωτα) e quelle del cantore (vv. 1-2 Ἀμφί μοι Ἑρμεία φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα, / αἰγιόδην, δικέρωτα φιλόκροτον). Senonché, il processo sembra essere qui inverso rispetto a quello osservato nella *Teogonia*, dove è piuttosto il poeta a mutuare temi e lessico dalle divinità. Per comprendere meglio questa relazione, si può allora guardare a *h.Ap.* 149 ss.³¹ Il passo dell'*Inno ad Apollo* descrive un momento altamente ritualizzato, le feste degli Ioni in onore del dio, in cui il canto occupa un posto preminente:

οἱ δέ σε πυγμαχίη τε καὶ ὀρχηθμῶ καὶ αἰοιδῇ
μνησάμενοι τέρπουσιν ὅταν στήσωνται ἀγῶνα. 150

[...]

κοῦραι Δηλιάδες Ἑκατηβελέταο θεράπναι·
αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
αὖτις δ' αὖ Λητῶ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἡδὲ γυναικῶν 160
ὕμνον αἰείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων.

Πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὸν
μιμεῖσθαι ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος
φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν αἰοιδή.

30 Per i legami di *h.Pan* con *h.Merc.*, cfr. Thomas 2011, 165-171.

31 Cfr. anche Thomas 2011, 165.

essi [gli Ioni], col pugilato, la danza ed il canto,
ti allietano, ricordandosi di te, quando bandiscono l'agone. 150
[...]

Le fanciulle di Delo, ancelle del dio che colpisce lontano.
Esse dopo aver celebrato, primo tra tutti, Apollo,
e poi Leto e Artemide saettatrice,
rammentando gli eroi e le donne dei tempi antichi 160
intonano un inno, e incantano le stirpi degli uomini.
Di tutti gli uomini le voci e gli accenti
sanno imitare: ognuno direbbe d'essere lui stesso a parlare,
tanto bene si adegua il loro canto armonioso³².

In questo caso un coro femminile canta, e il primo tema (πρῶτον) sono gli dèi – Apollo, Leto, Artemide. Al v. 161, la loro esecuzione è definita genericamente ὕμνος, ma il verso immediatamente precedente aiuta a definire meglio il genere del canto intonato³³. Le fanciulle, si dice, “si ricordano” (μνησάμεναι): come è stato dimostrato, il verbo ha un valore tecnico, e indica l'attività specifica del rapsodo, che compone attraverso la memoria³⁴. Oltre alla tecnica compositivo-esecutiva, le fanciulle recepiscono i temi dell'*epos*, il ricordo degli eroi e delle eroine antiche. Un precedente è rappresentato da Hom. *Il.* 9, 189, in cui Achille, lontano dalla battaglia, canta sulla cetra i κλέα ἀνδρῶν³⁵. Ancor più esplicito è però Hes. *Op.* 159 ss.: sono detti “semidèi” gli uomini della prima stirpe creata, che perirono nella spedizione contro Tebe o Troia³⁶. Simili anche le dichiarazioni contenute in *h.Hom.* 31, 19; 32, 18-19: dopo aver cominciato rispettivamente da Helios e Selene, l'aedo afferma di muovere a un canto diverso, che ha per oggetto gli ἡμιθέων ἔργα e i κλέα φωτῶν ἡμιθέων. Alla luce di questi paralleli, le Deliadi imitano (μιμῆσθαι) dunque l'aedo (αὐτός) nelle modalità (μνησάμεναι) e nell'oggetto del canto (gli dèi, gli eroi): il rapsodo, del

32 Testo e trad. Càssola 1975, 119 e 121.

33 Per ὕμνος nel senso generico di “canto”, sovrapponibile al sostantivo ἀοιδή, cfr. Hom. *Od.* 8, 429 ἀοιδῆς ὕμνον, Hes. fr. 357, 2 M.-W. ἐν νεαροῖς ὕμνοις ράψαντες ἀοιδήν. Negli *Inni Omerici*, le formule di congedo ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς (e.g. *h.Hom.* 6, 21) e μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον (e.g. *h.Ven.* 293) sono di fatto equivalenti, e le Muse possono indifferentemente ἀείδειν (*h.Hom.* 17, 1) e ὕμνεῖν (*h.Merc.* 1). Sul tema, cfr. Furley e Bremer 2001, 9; per il lessico metaletterario in Omero, cfr. anche Pagliaro 1951.

34 Cfr. Moran 1974, Calame 1994.

35 Cfr. Hainsworth 1993, 88. Per i κλέα ἀνδρῶν come oggetto di poesia epica, cfr. da ultimo anche Garcia 2020, con bibliografia citata.

36 Per l'analisi del passo, cfr. West 1978, 190-191.

resto, parla direttamente con le fanciulle, e le invita proprio a “ricordarsi” di lui (*h.Ap.* 166-167 ἐμεῖο δὲ καὶ μετόπισθε / μνήσασθ[ε]). Alla luce della stretta connessione con la figura del cantore, si comprende allora perché il contesto in cui questa operazione metaletteraria ha luogo è quello agonale (ὄταν στήσωνται ἀγῶνα). L’*Inno a Pan* sembra mutuare dall’*Inno ad Apollo* questo complesso momento metaletterario: alla stessa maniera, un coro femminile intona un canto di sapore epico, che ha principio dagli dèi e che riproduce le movenze rapsodiche.

3. CONCLUSIONI

Due canti eseguiti dalle Ninfe aprono e chiudono *h.Pan*. La loro collocazione suggerisce, di per sé, il ruolo essenziale che questi hanno nell’economia del testo. Nel primo caso, le Ninfe si sostituiscono alla Musa nell’invocare Pan, e questa sostituzione è congeniale al dio e all’ambiente naturale in cui agisce. Il secondo canto è più complesso. Le Ninfe assumono progressivamente il lessico epico, le convenzioni, i temi e la struttura del genere innodico, e questa operazione sembra imitare la cornice rapsodica in cui l’inno si colloca. La mimesi porta con sé importanti conseguenze nella articolazione interna del testo: si crea, in questo modo, una sovrapposizione e una mescolanza di voci narranti. Questo processo, che in termini narratologici prende il nome di metalessi, è già noto e sperimentato nell’*epos* arcaico³⁷. Il nostro *h.Pan* presenta però tratti di originalità. In primo luogo, l’artificio è qui portato a un elevato livello di elaborazione, per il quale si confondono non due voci narranti, come è più spesso il caso, ma tre³⁸: quella dell’aedo, narratore principale; della Musa, a cui l’aedo chiede di cantare come narratrice secondaria (v. 1 ἔννεπε Μοῦσα); e delle Ninfe, che intervengono come narratrici terziarie e definitive, proprio per lo stretto legame che hanno con il dio. Il secondo elemento degno di attenzione risiede nel fatto che questa mescolanza non è interrotta sino alla fine del componimento, e non vi è mai un esplicito ritorno dal narratore terziario a quello primario. Al v. 27, infatti, sono le Ninfe a cantare; la narrazione continua per 20 versi esatti (v. 47), ma non si comprende immediatamente se sia il canto delle dee a proseguire, o se sia nuovamente subentrato al loro posto l’aedo: in altre parole, è impossibile dire dove finisca effettivamente la *mise en abyme*.

37 Per una rassegna di casi, cfr. De Jong 2009, 99.

38 Cfr. invece De Jong 2009, 105, che nel citare brevemente l’inno riconosce due sole voci narranti.

Qual è lo scopo ultimo di questa struttura? A mio parere, l'artificio potrebbe rispondere a una necessità di carattere performativo. La mescolanza di narratori si mantiene fino alla fine del componimento e, si lascia intendere, continuerà anche oltre. Nell'ultimo verso (v. 49), infatti, l'autore afferma che si ricorderà anche in futuro di cantare la divinità³⁹:

αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

Ed io mi ricorderò di te, e di un altro canto ancora⁴⁰.

Una dinamica molto simile è ravvisabile, ancora una volta, nell'*Inno ad Apollo*, ai vv. 177-178. In questo caso, il poeta sembra avviarsi alla conclusione del suo canto (χαίρετε, v. 166), eppure segue questa dichiarazione:

αὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα / ὕμνέων

Io poi non cesserò di cantare Apollo arciere⁴¹

Nell'affermazione non si deve vedere solo una generale formula di rispetto verso il dio, cantato "all'inizio e alla fine" come spesso si dice⁴². Piuttosto, si ha forse qui una indicazione performativa: un nuovo aedo prende il posto di chi ha appena concluso il suo brano, e lo prosegue⁴³. Nel caso di *h.Pan*, un'operazione simile sembra lasciata implicita, ma è suggerita da vari elementi. Al v. 29, le Ninfe ἔννεπον: a prima vista, il ricorso a un tempo storico pare inconciliabile con il contesto morfosintattico limitrofo (cfr. ὕμνεῦσιν, al presente, al v. 27). Tuttavia, quello che sembra un imperfetto è in realtà un residuo del modo ingiuntivo indoeuropeo⁴⁴: da un punto di vista aspettuale, indica azioni omnitemporali, prive di una reale durata; nella poesia innodica, si specializza quindi in senso tecnico, per descrivere le azioni eterne e sempre uguali a se stesse degli dèi⁴⁵. L'idea sottesa in questa sede è che il canto delle Ninfe, e quindi dell'autore, "non cesserà", ma procederà per un tempo illimitato: l'artificio della metalessi,

39 Per l'analisi della formula, cfr. Richardson 1974, 324, Calame 1994, 397, Clay 1997, 493.

40 Testo e trad. Càssola 1975, 371.

41 Testo e trad. Càssola 1975, 121.

42 Cfr. Hes. *Th.* 34, *h.Hom.* 1, 9D (la numerazione del verso segue l'edizione West 2003), *h.Hom.* 21, 4; 29, 5, Thgn. 1-4, Theoc. 17, 3-4. Per l'interpretazione della formula cfr. Càssola 1975, XXI-XXII.

43 Così Ferrari 2010, 21-25; cfr. anche Sbardella 2012, 86.

44 Cfr. West 1989.

45 Cfr. Faulkner 2005, 63 ss.

che non interrompe la finzione narrativa, crea le condizioni perché questo accada. Sino ad ora, del resto, il canto è stato solo un προ-οἶμιον: la οἴμη, l'esecuzione vera e propria, è quella che seguirà immediatamente, e che l'inno ha preparato.

Nel complesso, dunque, la struttura di *h.Pan* imita su più fronti i sottili meccanismi dell'esecuzione rapsodica, e al contempo riflette su di essi. Il nostro inno dimostra di conoscere luoghi programmatici della produzione epica, di attingere da questi e dai momenti metaletterari che sono in essi contenuti (la *Teogonia* esiodea, l'*Inno ad Apollo*, l'*Inno a Hermes*). Questa consapevolezza sembra avere alla base una visione degli *Inni Omerici* come un genere letterario indipendente, dotato di specifiche convenzioni e riferimenti⁴⁶: si spiegano forse così i casi di ripresa e imitazione di passi da altri luoghi del *corpus*. La complessa operazione letteraria è particolarmente interessante se calata nel contesto culturale che sembra aver prodotto l'*Inno a Pan*: all'interno del *corpus* degli *Inni Omerici*, infatti, il componimento è tra i più tardi, ed è da collocare forse nell'Arcadia di IV-III sec. a.C.⁴⁷: il modo in cui il testo, probabilmente alle soglie della età ellenistica, recepisce le dinamiche della *performance* rapsodica dà misura di quanto, ancora in un contesto postclassico, la poesia aedica fosse non solo vitale⁴⁸, ma anche aperta alla sperimentazione.

Tabella 1. Lessico musicale, coreografico e sonoro in *h.Pan*

Nomi	Verbi	Aggettivi	Avverbi
Musica			
δόναξ (v. 15) Μοῦσα (v. 1); μοῦσα (trasl. 'musica', v. 15) μέλος (v. 16) θρήνος (v. 18) ἦχώ (v. 21) μολπή (v. 24) ᾠοιδή (vv. 18, 48, 49)	ἐνέπω (vv. 1, 29) κλάζω (v. 14) ἄθῦρω (v. 15) ἐπιπροχέω (v. 18) χέω (v. 18) μέλω (v. 21) περιστενέω (v. 21) ὕμνέω (v. 27)	χοροήθης (v. 3) νήδυμος (v. 16) μελίγηρς (v. 18) λιγύμολπος (v. 19) λιγυρός (v. 24)	

46 Cfr. Clay 2011.

47 Cfr. Humbert 1936, Nicolai 2016. L'ipotesi proviene soprattutto da valutazioni di natura stilistica e contenutistica. La datazione di *h.Pan*, comunque, è un tema controverso, che richiederebbe una indagine a sé stante, che non rientra pienamente negli intenti di questo contributo: cfr. Thomas 2011, 169 ss. per una discussione. Non mancano proposte di datazione alternativa: Janko 1982, 185 vuole l'inno prodotto entro la metà del V sec.; West 2003, 18 vede nel componimento un prodotto dell'età classica; Zanetto 1996, 303 propende per una datazione tra V e IV sec.; Càssola 1975, 365 non prende una esplicita posizione.

48 Cfr. già Ready e Tsagalis 2018, 98 ss.

Danza			
πούς (vv. 20, 23) χορός (v. 22)	φοιτάω (v. 20; dub- bio v. 3) ἔρπω (v. 22) δέρκομαι (v. 14; cfr. il gesto coreografico dello σκώπευμα [Hsch. σ 1218 Hansen], detto anche σχῆμα σατυρικόν [Phot. σ p. 527 Porson])		Ποκνά (vv. 20, 23) ἔνθα καὶ ἔνθα (v. 22)
Suoni			
	ἀνακαλέω (v. 5)	φιλόκροτος (v. 2) πολύκροτος (v. 37) ἡδυγέλως (v. 37)	

BIBLIOGRAFIA

- Allen, Thomas W.; Halliday, William R.; Sikes Edward E.
1936 *The Homeric Hymns*. Oxford, Oxford University Press.
- Aloni, Antonio.
1980 'Proomia, hymnoi', *Elio Aristide e i cugini bastardi*. "QUCC" 4 (33), 23-40.
- Aston, Emma
2011 *Mixanthrôpoi: Animal-Human Hybrid deities in Greek Religion*. Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique.
- Barker, Andrew D.
2010 *The Music of Pan in Hellenistic pastoral poetry*. In *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, a cura di Maria. S. Celentano, Francesco Berardi, Luigi Bravi e Paolo Di Meo. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 105-119.
- Borgeaud, Philippe
1988 *The Cult of Pan in Ancient Greece*. Chicago, University of Chicago Press.
- Calame, Claude
1994 *Les Hymnes homériques: Modalités énonciatives et fonctions*. "Metis" 9-10, 391-400.
- Càsola, Filippo
1975 *Inni Omerici*. Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Clay, Jenny S.
1997 *The Homeric Hymns*. In *A New Companion to Homer*, edited by di Ian Morris e Barry Powell. Leiden-New York-Köln, Brill, 489-507.
- Clay, Jenny S.
2011 *The Homeric Hymns as Genre*. In *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, edited by Andrew Faulkner. Oxford, Oxford University Press, 232-253.
- De Jong, Irene
2009 *Metalepsis in Ancient Greek Literature*. In *Narratology and Interpretation*, edited by Jonas Grethlein e Antonios Rengakos. Berlin-New York, De Gruyter, 87-115.
- Faulkner, Andrew
2005 *Aphrodite's Aorists: Attributive Sections in the Homeric Hymns*. "Glotta" 81, 60-79.

- Ferrari, Franco
 2010 *Omero, i rapsodi e la fabbrica degli Inni*. In *Inni Omerici*, a cura di Franco Ferrari, Silvia Poli, Torino, UTET, 9-34.
- Fröhder, Dorotea
 1994 *Die dichterische Form der Homerischen Hymnen: Untersucht am Typus der mittelgrossen Preislieder*. Hildesheim, Georg Olms.
- Furley, William D.; Bremer, Jan Maarten
 2001 *Greek Hymns*, vol. 1. Tübingen, Mohr Siebeck.
- Garcia, Lorenzo F. Jr.
 2020 *Kleos*. In *The Cambridge Guide to Homer*, edited by Corinne Ondine Pache. Cambridge, Cambridge University Press, 167-168.
- Germany, Robert
 2005 *The figure of Echo in the 'Homeric Hymn to Pan'*. "AJPh" 126, 2, 187-208.
- Gostoli, Antonia
 1990 *Terpander*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Hainsworth, John B.
 1991 *Omero, Odissea*. Milano, Fondazione Lorenzo Valla.
- Hainsowrth, John B.
 1993 *The Iliad: a Commentary*, vol. III: *Books 9-12*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hirschberger, Martina
 2004 *Gynaikōn katalogos und Megalai Ēhoiai: ein Kommentar zu den Fragmenten zweier hesiodeischer Epen*. München, Saur.
- Janko, Richard
 1981 *The structure of the «The Homeric Hymns»: a Study in Genre*. "Hermes" 109, 9-24.
- Janko, Richard
 1982 *Homer, Hesiod and The Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Laferrière, Carolyn M.
 2019 *Sacred Sounds: the cult of Pan and the Nymphs in the Vari Cave*. "ClAnt" 38, 2, 185-216.
- Lehnus, Luigi
 1979 *L'inno a Pan di Pindaro*. Milano, Cisalpino-Goliardica.
- LeVen, Pauline
 2020 *Pan and the Music of Nature*. In *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, edited by Tosca A. C. Lynch, Eleonora Rocconi. Hoboken, Wiley, 49-59.

- Moran, William S.
 1974 Μυμνήσκειαι and “Remembering” Epic Stories in Homer and the Hymns. “QUCC” 20, 195-211.
- Niccolai, Lea
 2016 *L’Inno Omerico a Pan e la fondazione della Lega Arcadica*. In *Comincio a cantare. Contributo allo studio degli Inni Omerici*, a cura di Roberto Di Donato. Pisa, ETS, 65-82.
- Nobili, Cecilia
 2016 *I canti di Hermes tra citarodia e rapsodia*. “Lexis” 34, 48-58.
- Pagliari, Antonino
 1951 *La terminologia poetica di Omero e l’origine dell’epica*. “Ricerche linguistiche” 2, 1-46.
- Pagliari, Antonino
 1953 *Saggi di critica semantica*. Messina, D’Anna.
- Pavese, Carlo O.
 1991 *L’Inno rapsodico: analisi tematica degli Inni Omerici*. “AION(filol)” 13, 155-178.
- Pucci, Pietro
 2007 *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Ready, Jonathan L., Tsagalis, Christos
 2018 *Homer in Performance. Rhapsodes, Narrator, and Characters*. Austin, University of Texas Press.
- Ricciardelli, Gabriella
 2018 *Esiodo, Teogonia*. Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Richardson, Nicholas J.
 1974 *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford, Oxford University Press.
- Sbardella, Livio
 2012 *Cucitori di Canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.* Roma, Quasar.
- Thomas, Oliver R. H.
 2011 *The Homeric Hymn to Pan*, in *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, edited by Andrew Faulkner. Oxford: Oxford University Press, 151-172.
- West, Martin L.
 1966 *Hesiod, Theogony*. Oxford, Oxford University Press.
- West, Martin L.
 1989 *An Unrecognized Injunctive Usage in Greek*. “Glotta” 67, 135-138.

West, Martin L.

2003 *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge-London, Harvard University Press.

Zanetto, Giuseppe

1996 *Inni Omerici*. Milano, Rizzoli.