



1506  
UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI URBINO  
CARLO BO

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali  
CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI UMANISTICI  
CURRICULUM: Scienze del Testo e della Comunicazione  
CICLO XXXV

***Gli Inni Omerici minori***  
Introduzione, testo, traduzione e commento

**SSD: L-FIL-LET/02**

**Coordinatore:** Ch.mo Prof. Giovanni Boccia Artieri

**Supervisore:** Ch.ma Prof.ssa Liana Lomiento

**Dottorando:** Lorenzo Pizzoli

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

*Di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt*

(Ov. Pont. 4, 8, 55)

τὸ δὲ ὕμνος παρὰ τὸ ὑπομένω, ὑπόμονός τις ὦν

(Et. Gud. ε 572, 8)

## I. INTRODUZIONE

Con il nome di *Inni Omerici* si è soliti indicare un gruppo di 33 componimenti poetici in esametri tradizionalmente attribuiti a Omero. Si tratta, in realtà, di testi molti diseguali per datazione, provenienza e consistenza. Si va dai 580 versi dell'*Inno ad Hermes* ai 3 dell'*Inno a Demetra* (*h.Hom.* 13): convenzionalmente, si distinguono quindi i primi cinque 'Inni maggiori' – *a Dioniso, Demetra, Apollo, Hermes, Afrodite* – dal resto del *corpus*, i 28 'Inni minori' oggetto di questa ricerca. Nonostante ciò, vi sono elementi che dotano questo *corpus* di unitarietà. Al livello compositivo, tutti si avvalgono dell'uso della lingua, della formularità e del verso propri dell'epica. Questo comporta anche uguali modalità di creazione ed esecuzione: vale a dire, una composizione per lo più mnemonica e rapsodica, e una diffusione orale. Al livello tematico, i testi hanno un carattere spiccatamente mitologico, e narrano le gesta degli dèi: la loro nascita, l'affermazione del loro potere, i loro attributi, i loro amori. Il loro genere è però di difficile definizione, a metà tra l'epica e la poesia cultuale, e ugualmente complessa è la loro storia. In quanto 'costola' della più grande poesia omerica, sono generalmente trascurati nell'antichità, ma non abbastanza da andare perduti; riemergono nel Rinascimento, dopo l'assoluto silenzio dell'età bizantina. Solo in tempi recenti la critica sta pervenendo ad una comprensione delle loro caratteristiche, e del posto che hanno occupato nella letteratura e nella cultura greca. In quanto segue, si tenterà di illustrare e dipanare le alterne fortune che li hanno visti protagonisti.

### 1. Storia degli studi in età moderna. Perché una nuova edizione

*Haec tamen Hymnorum pulchritudo paucos ita movit, ut, quas injuria temporis hominumque susceperant maculas, abstergerent ac delebant.* Sono queste le parole con cui David Ruhnken, nel 1749, inaugura la sua *Epistola critica in Homeridarum Hymnos et Hesiodum* (p. 6). La dichiarazione esplicita due coordinate fondamentali: da un lato, il pregio estetico dell'innografia omerica, a cui il filologo dedica un commosso apprezzamento; dall'altro, l'amara constatazione dello stato in cui questi componimenti versavano nel momento in cui scriveva, e la necessità di un sistematico intervento filologico. Per comprendere questa posizione, è necessario seguire la storia delle edizioni e degli studi che, dall'inizio dell'età moderna, si sono dedicati agli *Inni Omerici*.

L'*editio princeps* degli *Inni Omerici* si deve a Demetrio Chalcondyles, che per la prima volta il 9 dicembre 1488 – così recita il colofone, f. 439v – stampa a Firenze l'opera completa di Omero, presso la stamperia di Demetrio Damilas. L'impresa è condotta a spese dei fratelli Bernardo e Neri Nerli, che la dedicano a Piero de' Medici (*Bernardus Nerlius Petro Medicae Laurentii Filio S[alutem]*, f. 18r). Come è stato da tempo dimostrato (BREUNING 1929; AHS 1936), Chalcondyles condusse un'opera di collazione, per quanto minima: l'edizione si avvale dei codici D (famiglia f), L (famiglia x) e di un codice della famiglia p. A questa collazione, l'editore aggiunse il suo personale contributo, sanando molti luoghi guasti della tradizione. L'esercizio, condotto con molto buon senso, ebbe il merito di epurare banali errori sorti in sede paleografica (e.g. *h.Hom.* 7, 13 λυδοί in Ψ, corretto in λύγοι; *h.Hom.* 22, 3 Αἰγὰς, corretto da αἶγας Ψ) e lezioni metricamente insostenibili (*h.Hom.* 30, 15 παίζουσαι, rispetto a παίζουσι Ψ). A questo scopo, Chalcondyles fece valere anche la sua attività di versato copista: interamente di sua mano è il codice *Laurentianus* 32.05, contenente l'*Iliade*, e supervisionò la copia del *Laurentianus* 32.04, contenente anche gli *Inni Omerici* (cf. SPERANZI 2010, pp. 228 sgg.). Rimanevano però aperti i problemi filologici più spinosi (e.g. *h.Hom.* 7, 43 μὴ δῆδειν, *vox nihili*; l'ordine turbato dei vv. 9-12 in *h.Hom.* 29; *h.Hom.* 32, 1 †ἀείδειν, insostenibile da un punto di vista sintattico), su cui la filologia si sarebbe affaticata fino al XX secolo. L'opera di Chalcondyles fu, comunque, di inestimabile valore: per quasi tre secoli esatti dopo di lui, nessun editore guardò nuovamente alla tradizione manoscritta, e non si segnalò alcuna opera di collazione (cf. *infra*). La sua *princeps* inaugurò una intensa attività editoriale: si succedettero in breve tempo le edizioni aldina (1504) e giuntina (1519). Di qualche anno successiva è la prima traduzione in latino, che nel 1528 vide la luce ad Anversa degli *Inni*, ad opera di Jodocus Velareus. Di qui, il testo greco degli *Inni Omerici* viene regolarmente provvisto di una versione latina, fino a tutto il XVIII secolo (cf. ancora HAGER 1777).<sup>1</sup> Per la prima traduzione in lingua italiana, invece, bisognerà attendere quella di SALVINI (1723). Sarà utile sottolineare, per avere un termine di confronto, il ritardo di questa pubblicazione rispetto all'opera di traduzione della più generale poesia omerica: la prima versione integrale e in volgare dell'*Iliade* si deve a Giovan Battista Tebaldi (1620; cf. PROSPERI 2020); quella dell'*Odissea*, a Girolamo Baccelli (1582; cf. DE ROBERTIS 2021). Per tornare, tuttavia, alla storia delle edizioni degli *Inni Omerici*, il XVI secolo vede una grande fioritura di pubblicazioni, sia in termini quantitativi che qualitativi: da ricordare, almeno quelle di CASTALIO (1561) e STEPHANUS (1566). A

<sup>1</sup> CASSOLA (1975, pp. 623) sostiene 'dal 1542 in poi'. La data si riferisce ad una edizione da lui citata come *Homeri opera graece et latine cum commentario Joh. Spondani*, Romae 1542 (p. 617). Non mi è tuttavia riuscito di reperire in alcun modo questa edizione, che non figura neanche nel catalogo OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale. L'edizione di Spondanus a mia disposizione, effettivamente provvista di traduzione in latino, è *Homeri opera quae exstant omnia*, Basileae 1583: con questa data è citata anche dalla bibliografia più recente (BENEDETTO 2005).

questo proposito, è necessario porre l'accento su una questione che pare, fino ad ora, ignorata. La critica è unanime nel riconoscere l'indubbio valore della edizione di Stephanus: a lui va il merito di aver lasciato "ai suoi successori un testo migliore di quello che aveva ereditato", e che "divenne canonico" (CASSOLA 1975, p. 617). Certamente, l'editore francese emendò molti luoghi fino a quel momento guasti (*h.Hom.* 7, 5 φᾶρος; 7, 21 εἵκελος; *h.Hom.* 27, 7 δ' ἐπὶ δάσκιος; *h.Hom.* 29, 8 ἐάων). Quello che fino ad ora non è stato notato, tuttavia, è che molte delle correzioni tradizionalmente attribuite a Stephanus, forse sulla base della sua autorevolezza come editore, sembrano in realtà precedenti, e rimontano all'edizione di qualche anno prima curata da Castalio: *h.Hom.* 6, 7 εὔτυκτον; 12 κόσμηθεν; *h.Hom.* 7, 39 κατεκρημνῶντο; 43 Μηδῆδην; *h.Hom.* 11, 3 πόληες; *h.Hom.* 25, 1 ἄρχωμα; *h.Hom.* 28, 14 εἰσόκε; *h.Hom.* 29, 3 ἔλαχε; *h.Hom.* 30, 8 πάρεστι. L'edizione che qui si propone mira, dunque, a riaffermare la paternità di questi interventi.

Rispetto ai fermenti del Rinascimento, il XVII secolo vede una contrazione nel numero delle edizioni prodotte, e l'assenza di reali progressi nella *constitutio textus*: cf. comunque LECTIUS 1606. È forse guardando a questo stato di cose che si comprendono le rimostranze di RUHNKEN (1749) e il rimprovero per l'indolenza filologica che circondava, ancora al suo tempo, gli *Inni Omerici*. Questo non significa, comunque, che non vi siano stati interventi degni di nota. È necessario ricordare, a questo proposito, l'attività filologica di MARTINUS. Nei suoi *Variarum lectionum libri quattuor* (1605; seconda edizione del 1755) aveva dedicato più di un intervento all'innografia omerica, sanando *ope ingenii* su un ampio numero di passi ritenuti corrotti.<sup>2</sup> Alcune proposte, particolarmente acute, sono ancora presenti nelle edizioni contemporanee: *h.Pan* 38, ἀναΐξασα, λίπεν. Da ricordare, soprattutto, l'operazione compiuta sui vv. 9-12 in *h.Hom.* 29: il passo esibiva una sintassi fino a quel momento insostenibile. Martinus intuì per primo la difficoltà, e propose un riordino dei versi che è, ancora oggi, l'ipotesi più economica per interpretare un testo di altrimenti difficile comprensione. Si capisce allora il plauso che RUHNKEN (1749, p. 6) gli riserva, e il saluto di *vir sagacissimus idemque eruditissimus*.

L'opera di Martinus aprì una nuova fase nello studio dell'innografia omerica. Non più e non solo edizioni, ma interventi filologici mirati sull'intero *corpus*, commentati e motivati: la stessa impostazione che Ruhnken, con la sua *Epistola critica*, di fatto seguì. Prima di Ruhnken, tuttavia, una attività esegetica di questo tipo è riscontrabile già nell'edizione di BARNES (1711). È degna di attenzione la quantità e la

---

<sup>2</sup> Ad *h.Ap.* p. 137, 184; *h.Merc.* p. 47, 82; *h.Ven.* 112 *h.Hom.* 9 p. 61; *h.Hom.* 22, p. 137; *h.Pan* p. 240; *h.Hom.* 29, p. 58 I numeri delle pagine si riferiscono alla seconda edizione del 1755.

qualità di materiale considerato dall'editore: nelle *Notae*, lo studioso inglese affronta questioni di autorialità e cronologia (la paternità dell'*Inno ad Apollo*, p. 25), ricezione (le citazioni di *h.Merc.* dalla poesia greca classica sino agli *Scoli* omerici), generi letterari (l'*incipit* 'ditirambico' di *h.Bacch.*, p. 71), mitologia (la genealogia di Pan in *h.Pan*, p. 78). Completano il quadro una serie di congetture e interventi testuali, raccolti nelle *Variae lectiones*. Per quanto questi interessino principalmente gli *Inni* maggiori, si può comunque citare il caso di *h.Hom.* 32, 6: la proposta di emendare ἀκτῆρες in ἀκτῖνες è stata confermata anche dalla tradizione diretta, quando sono venuti alla luce codici in cui la lezione ἀκτῖνες figura regolarmente (famiglia p: cf. apparato al testo). L'edizione di BARNES (1711) ebbe il merito di inaugurare uno studio filologico di carattere sistematico; l'invito fu raccolto da GRODDECK (1789). Nel suo *De Hymnorum homericorum reliquiis* si affrontano questioni che sono, ancora oggi, di vitale importanza nell'esegesi degli *Inni Omerici*: così, ad esempio, il problema del genere e dell'autorialità (pp. 3 sgg.). Nella dissertazione dell'autore, si afferma che tre soli inni – *h.Bacch.*; *h.Ap.*; *h.Cer.* – furono realmente composti da Omero; altri (pp. 23 sgg.) sono piuttosto vicini al genere orfico (*h.Hom.* 8, 29, 30), o ditirambico (*h.Hom.* 7, 21, 33; *h.Pan*); altri esemplari sarebbero invece dei frammenti, e non carmi completi. Ipotesi analoghe figurano già in RUHNKEN (1749), che aveva già notato che l'ottavo *Inno ad Ares* non poteva in realtà dirsi omerico, per stile e contenuto. Se, nel complesso, alcune di queste conclusioni sono senz'altro datate, il merito di questi contributi risiede nel cercare di pervenire ad una definizione e sistematizzazione del genere innodico: gli *Inni Omerici* cominciano ad essere non più una semplice appendice alle edizioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, ma assurgono a uno statuto autonomo, e sono accostati ad altri esempi di inni pervenuti dall'antichità.

La discussione circa la frammentarietà e la paternità degli *Inni*, così come si trova formulata in GRODDECK, raccoglie il fermento filologico di quegli anni. Nel 1780, infatti, RUHNKEN licenzia una edizione dal titolo *Homeri Hymnus in Cererem nunc primum editus*. Nella prefazione, il curatore rende noto di essere entrato in possesso di un codice proveniente da Mosca, contenente un testo noto all'antichità, ma considerato fino a quel momento perduto: si trattava, appunto, dell'*Inno Omerico a Demetra*. Il codice M, datato all'inizio del XV secolo (cf. *infra*), apriva una storia della tradizione fino a quel momento insperata: gli *Inni Omerici* erano per la prima volta dopo secoli noti in maniera sostanzialmente diversa. Il codice, infatti, è l'unico rappresentante di un intero ramo della tradizione. Non solo è l'unico a trasmettere un frammento dell'*Inno a Dioniso*, e l'intero *Inno a Demetra*, sino a quel momento ignoti, ma testimonia anche intere redazioni alternative, e un testo radicalmente diverso per *h.Hom.* 10 e *h.Hom.* 15. Se nel contributo del 1780 Ruhnken si interessò solo dell'*Inno a Demetra*,

per la novità assoluta che il testo rappresentava, nella seconda edizione della *Epistola critica* (1782) il codice M e le sue lezioni vengono usati proficuamente anche per gli inni il cui testo, sostanzialmente, non era stato mai più collazionato dopo l'*editio princeps*. Al codice M si aggiunge, nella seconda edizione dell'*Epistola*, anche la collazione dei 'Codices Regii', che sappiamo oggi corrispondere a B e C (CÀSSOLA 1975, p. 619). L'impatto che la scoperta di Ruhnken ebbe fu grande: l'*Inno a Demetra* figura già nella prima edizione di WOLF (1784); in Italia, Ippolito Pindemonte pubblica il suo *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero* (1785). Bisognerà però attendere l'edizione di ILGEN (1796) perché l'uso del codice M vada oltre l'*Inno a Demetra*, e si estenda anche ad altri luoghi degli *Inni*, benché solo in sede di commento: l'editore dichiara di fondare il proprio lavoro ancora sulla *editio princeps* e sulla Aldina (ILGEN 1796, p. 583: *multum recedit ab eo, quod edidimus ex Flor. et Ald., Codex Moscoviensis*).

Nel complesso, la spinta propulsiva che il nuovo ritrovamento ebbe sugli studi omerici non si limitò a una nuova opera di collazione, per quanto questa fosse necessaria a tre secoli di distanza dalla attività di Chalcondyles. La filologia omerica cominciò ad interrogarsi su questioni quali l'unitarietà e la frammentarietà degli *Inni*, i loro autori, le loro modalità performative: interrogativi, questi, che trovano ampio spazio nei ben noti *Prolegomena ad Homerum* di WOLF (1795).<sup>3</sup> Il filologo tedesco esplicita chiaramente molti punti che rimangono saldi ancora oggi. Sulla base delle testimonianze antiche (Pi. N. 2, 1; Thuc. 3, 104, 4), intuisce che gli *Inni Omerici* erano utilizzati come  $\pi\rho\omicron\omicron\mu\alpha$ , *quibus sollemni recitationi Homericorum et aliorum carminum praeluderent* (p. 65). Da questa ipotesi, WOLF fa derivare importanti conseguenze anche per la comprensione del genere innodico. Il termine 'Inno', utilizzato sin dall'antichità per indicare questi componimenti, deve essere rivisto e inteso nella maniera più ampia possibile: un equivalente, in sostanza, del sostantivo  $\epsilon\pi\omicron\varsigma$  (*quippe vocabulum ... latius patet, et sapese omne genus \epsilon\pi\omicron\varsigma complectitur*, p. 65 n. 78). Oltre alla funzione, ne comprende le modalità compositive e performative. Gli *Inni Omerici* sono un *corpus* aperto, magmatico, che testimonia una continua attività di rifacimento ad opera dei rapsodi: *conieci, ex talibus proemiis et fragmentis prooemiorum hanc nostram farraginem Hymnorum conflata esse, addita causa, non improbabilis fortasse, cur illa sensim cum Homericis Carminibus confusa sint*. Lo stato di questo materiale poetico, non fissato dalla tradizione una volta per tutte, comporta delle inevitabili difficoltà al livello editoriale; per contro, però, è dotato di elevatissimo valore documentario, in quanto immortalava le modalità compositive estemporanee dei

---

<sup>3</sup> Per l'importanza degli studi di Wolf nell'ambito dell'omeristica, cf. GRAFTON 1985; HAUGEN 2021.

rapsodi. Se l'*Iliade* e l'*Odissea*, conclude Wolf, non avessero goduto della attenzione filologica che è stata loro riservata, le loro condizioni sarebbero filologicamente molto vicine a quelle degli Inni: *Quare equidem crediderim, si ex talium rhapsodorum ore exceptum hodie exstaret exemplum Homeri, ab insequentibus criticis non limatum, eandem illius faciem futuram esse, quam maiores nostri Hymni Homeridarum habent* (1795, p. 64). Queste osservazioni sono di importanza capitale nella storia dell'omeristica, e inaugurano lo studio di temi su cui ancora oggi la critica riflette: tra questi, il peso che l'elemento performativo ha nella costituzione del testo, il rapporto tra epica e innografia, il ruolo che la filologia alessandrina ha avuto (o non avuto), nel fissare un testo poi divenuto canonico.

A partire dal fondamentale contributo di WOLF (1795), il XIX secolo segna una nuova fase di sviluppo nello studio degli *Inni Omerici*: in breve tempo si susseguono le edizioni di MATTHIAE (1805, preceduta dalle *Animadversiones in Hymnos Homericos* del 1800), HERMANN (1806), la seconda edizione di WOLF (1807), quelle di FRANKE (1828) e BOTHE (1834). Il numero delle edizioni cresce di pari passo con le scoperte di nuovi manoscritti. Da MATTHIAE (1800, p. x), ai codici B, C, M si aggiunge anche il codice A. BAUMEISTER (1860, p. 93 sgg.) collaziona anche D, L, P, e sa dell'esistenza di due codici vaticani (P, G) e un ambrosiano (Q), che però non collaziona. Si noti che la famiglia Θ, di cui D e L fanno parte, era stata pressoché dimenticata dopo la collazione di Chalcondyles per l'*editio princeps*. A questi, ABEL (1886) e GEMOLL (1886) aggiunge anche la lettura del codice E, e inizia a intuire le relazioni stemmatiche che intercorrono tra i testimoni (p. viii); contemporaneo a queste edizioni è il contributo di HOLLANDER (1886), il primo che si dedica sistematicamente alla storia della tradizione manoscritta degli *Inni*. Il bacino dei testimoni aumenta in maniera significativa con l'edizione di GOODWIN (1893) che tiene conto anche di N, Π, O, Q, J, L<sub>2</sub>, L<sub>3</sub>, K, R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, G e P (che BAUMESITER non aveva potuto collazionare), V, Π, H. Con questa edizione, il numero dei testimoni si avvicina a quello stabilizzatosi nel secolo scorso.

Il Novecento si apre con l'edizione di ALLEN-SIKES (1904); è però la sua sostanziale revisione del 1936, condotta insieme ad Halliday — a divenire canonica.<sup>4</sup> Gli editori dispongono finalmente anche dei manoscritti Ath., Mon. e T, che fino a quel momento non erano stati collazionati: con queste aggiunte, il bacino di testimoni è completo, e fino ad oggi non si segnalano ulteriori scoperte. I codici sono oggetto di un approfondito e sistematico scrutinio, di cui è espressione uno *stemma codicum* ormai compiuto, il più esteso mai realizzato (p. l); si analizzano parimenti questioni di lingua e prosodia (pp. lviii sgg.); si

---

<sup>4</sup> L'edizione è tradizionalmente indicata con la sigla AHS, anche se Sikes non vi prese parte: cf. AHS (1936 p. v).



fornisce una storia degli *Inni* in età antica (pp. lxiv sgg.). Ogni testo del *corpus* è dotato in un commento, per quanto l'attenzione sia per lo più rivolta agli *Inni Maggiori*. Contemporanea è l'edizione francese di HUMBERT (1936). Il valore e la mole della edizione AHS (1936) sono stati tali che per quarant'anni il lavoro dei tre editori è rimasto il punto di riferimento per gli studi di innografia greca: bisogna attendere il 1975 per una nuova edizione degli *Inni Omerici*, curata da Filippo Càssola (1975; cf. *infra*). Il monumentale lavoro di Càssola ha avvio con una ulteriore collazione di tutti i codici che trasmettono gli *Inni*, e con la stesura di un nuovo *stemma codicum* che è ormai unanimemente accettato, anche dalle edizioni più recenti (FAULKNER 2008; RICHARDSON 2010; OLSON 2012; VERGADOS 2013). All'edizione critica si affianca una traduzione e un poderoso commento per ciascuno degli *Inni*, operazione di fatto mai compiuta prima nell'ambito di studi italiano. In contemporanea al lavoro di CÀSSOLA, vedono la luce edizioni e studi su singoli *Inni* maggiori: l'*Inno ad Afrodite* (LENZ 1975) e l'*Inno a Demetra* (RICHARDSON 1974).

Oltre agli *Inni*, e alle edizioni loro dedicate, il XX secolo vede un notevole impulso nei più generali studi di omeristica. L'opera di Milman PARRY (cf. 1971 per una edizione dei suoi contributi riuniti) inaugura un nuovo approccio al testo omerico, di cui è impossibile rendere pienamente conto in questa sede (cf. da ultimo DUÉ, NAGY 2020). Per quanto rivoluzionario, il nuovo approccio oralista di Parry tocca però gli *Inni* solo incidentalmente. Allo studio della formularità innografia viene dedicato poco più che un breve paragrafo, in cui sono trattati unitariamente all'*epos* ciclico ed esiodeo (PARRY 1971, p. 279); anche quando si conduce una analisi statistica, questa è limitata a pochi esemplari del *corpus* – l'*Inno ad Apollo*, l'*inno a Dioniso*, l'*inno a Pan* – (PARRY 1971, p. 436). Complessivamente emerge, dai contributi dello studioso, una visione degli *Inni Omerici* destinata a influenzare la produzione dei decenni successivi: per quanto questi siano un inevitabile termine di confronto, la conclusione di fondo è che lo studio dell'*Iliade* e dell'*Odissea* può giovarsene solo limitatamente. Gli *Inni* sono infatti un *corpus* troppo eterogeneo e “do not follow the tradition with equal fidelity” (PARRY 1971, p. 4). Nell'ottica di Parry, uno studio dell'*epos* postomerico è inficiato da una eccessiva varietà stilistica, che rende impossibile la riduzione a sistema. Gli *Inni* vengono visti, in sostanza, come una sorta di deviazione dalla norma, dalla ‘tradizione’ omerica, quasi un accidente con cui gli studi omerici devono confrontarsi. Ciò non vuol dire che lo studioso non rivolga parole di apprezzamento per alcuni componenti del *corpus*;<sup>5</sup> Omero, però, si comprende solo con Omero, e gli *Inni* sono esclusi dal computo. “The surest source and the one that tells

---

<sup>5</sup> Cf. e.g. PARRY (1971, p. 429): “The best of the later Hymns are those to Dionysos and to Pan, and there is in these poems [...] a richness, a life, besides which even Apollonios at his best is a pauper of genius”.

us most about the style of the heroic poems [...] is the text of the *Iliad* and the *Odyssey* themselves” (PARRY 1971, p. 4). Senonché, quella che in Parry è la constatazione di una effettiva difficoltà nell’ambito degli studi, si tramuta ben presto in una valutazione estetica, e quindi valoriale. Gli *Inni* appartengono ad una fase che cronologicamente, e quindi esteticamente, inferiore alla grande poesia esiodea. L’aedo-tipo degli *Inni Omerici* è allora “poeta mediocre”, che compone poco più che un “trasandato centone” (ANDRISANO 1978-1979, p. 22); “modesto versificatore, ben lontano ormai, nello spirito e nel linguaggio, dalla tradizione epica; [...] epigono della lirica, anziché ispiratore di essa” (CAVALLINI 1978-1979, p. 34); “nessun aedo, nemmeno dormendo, potrebbe aver composto questi versi come ci sono pervenuti” (CÀSSOLA 1975, p. 584). Sono questi alcuni giudizi espressi proprio nei confronti degli *Inni Omerici* minori –rispettivamente *h.Pan*, *h.Hom.* 10; 29–, che nella loro icasticità bastano a comprendere quale spesso sia stato l’approccio successivo a Parry alla poesia innodica. Ciò non vuol dire, comunque, che non siano stati compiuti dei progressi in questo ambito di studi. NOTOPOULOS (1962), ad esempio, solleva la necessità di realizzare un vero e proprio ‘atlante’ di poesia rapsodica, da cui gli *Inni* erano stati sino a quel momento esclusi, pur essendo un chiaro esempio di ‘poesia orale’: a questa necessità provvede lui stesso, pur realizzando una analisi formulare esclusivamente degli *Inni* maggiori (p. 358). HOEKSTRA (1969) pone acutamente il tema della formularità in termini più elastici rispetto alla sistematizzazione di Parry: il fenomeno deve essere indagato nel suo divenire storico, ed è quindi necessario coglierne le evoluzioni in senso diacronico, non la semplice cristallizzazione in forme tradizionali (p. 5; 11); il termine di confronto obbligato, tuttavia, continua a rimanere Omero, rispetto a cui gli *Inni* rappresentano comunque *The sub-epic stage of the formulaic tradition*, come recita il titolo stesso della monografia di HOEKSTRA.

Nei decenni successivi, gli *Inni Omerici* riescono comunque a guadagnarsi uno spazio autonomo nella storia degli studi: CANTILENA (1981) realizza uno studio sulla formularità di tutti gli esemplari del *corpus*. Questa impostazione, che pare nascere da una volontà di superare gli studi di Parry sul peso della ‘tradizione’ omerica, arriva talvolta al polo speculativo opposto. PAVESE (1998) definisce gli *Inni* (ma anche la poesia ciclica e quella esiodea) “oral and independent poems”: questi non sarebbero influenzati da Omero, tanto quanto Omero non è influenzato da loro. Piuttosto, tutta la poesia epica arcaica attinge a un comune bacino di dizione e di formularità: si tratta di una estrema risposta all’indirizzo di studi che sin dalla metà del secolo aveva dominato l’esegesi omerica. Se, da un lato, è evidente la volontà di rimarcare l’autonomia e il peso specifico degli *Inni*, l’interpretazione pare però scontrarsi con la percezione stessa che gli antichi avevano della produzione rapsodica, e dello stretto legame che questa

intrattiene con Omero: gli Omeridi, un *genos* di rapsodi proveniente da Chio, dichiarava di discendere fieramente dal poeta, e ne custodiva l'eredità (Pl. *Phdr* 252b4; Strab. 14, 1, 35; Harp. o 19; sul tema, cf. *infra*). D'altro canto, la proposta di PAVESE finisce per appiattare il dibattito su cosa è omerico e cosa non lo è, e ripropone involontariamente la dicotomia parryana, con tutto quel che ne consegue: sono ora gli esemplari di poesia epica 'non omerica' ad essere ritenuti, anche esteticamente, superiori ("The mainland diction is indeed more advanced than the Homeric", PAVESE 1998, p. 80). Nella ricerca di un bacino di dizione e di formularità comune confluiscono così generi diversi e modalità performative diversi – rapsodia, citarodia, lirica –, e autori che operano in contesti cronologici e geografici estremamente disparati, "from Cyprus to Ischia, from Thrace to Cyrene" (PAVESE 1998, p. 74). Contro questa impostazione, è forse preferibile parlare, con JANKO (1982), di "diachronic development in epic diction". Nell'impostazione dello studioso, la poesia omerica, esiodea e rapsodica si collocano in un *continuum*: ciò rende possibile da un lato tenere sempre presente il bacino culturale comune a cui tutta questa produzione guarda; dall'altro, è comunque possibile studiare lo sviluppo della dizione epica, e le innovazioni di lessico e metrica apportate da Esiodo e dagli *Inni*. In ogni caso, la ricerca di un patrimonio culturale comune, su cui Pavese pone l'accento, ha avuto fortuna nell'ambito degli studi, ed è stata applicata anche in ambito differenti dall'analisi linguistico-stilistica. Da ricordare, a questo proposito, il contributo di CLAY, *The Politics of Olympus* (1989; 2006<sup>2</sup> cf. *infra*), per cui gli *Inni Omerici* sono una testimonianza di teologia panellenica. Dalla fine del secolo scorso, gli *Inni* si affrancano progressivamente dall'essere una mera appendice dei poemi omerici: vengono studiati in quanto genere letterario autonomo (CLAY 1998, p. 498); se ne analizza così la struttura (JANKO 1981), la terminologia tecnica (MORAN 1975; WEST 1989), le dinamiche comunicative (CALAME 1994), i temi costitutivi (SOWA 1984; PAVESE 1991), le implicazioni teologiche (HOZ 1998). Parallelamente, si approfondisce lo studio dell'innografia *tout court*, sebbene gli *Inni Omerici* siano in questo ambito trattati in maniera collaterale (BREMER 1981; FURLEY, BREMER 2001; cf. *infra*).

Nel XXI secolo, l'indagine della poesia rapsodica continua a segnalare molti contributi significativi, su più fronti: OMERO (HUNTER 2018; PACHE 2020; PANAGIOTA MANOLEA 2021), ma anche Esiodo (MONTANARI, RENGAKOS, TSAGALIS 2009). Soprattutto, prosegue e si amplia l'interesse per tutta quella letteratura che, fino a qualche decennio fa, era ancora definita 'sub-epica'. Una rinnovata attenzione, ad esempio, è dedicata al *Ciclo epico* (WEST 2013; FANTUZZI, TSAGALIS 2015; SIMMONS 2017). Tra i punti salienti di indagine rientrano i temi della ricezione (GRAZIOSI 2002) e *performance* (CHRISTOS, TSAGALIS 2018) della poesia epica. Per gli *Inni Omerici*, in particolare, si segnalano nuove edizioni: della totalità

del *corpus* (WEST 2003), o di alcuni di essi: *ad Afrodite* (FAULKNER 2008; OLSON 2012), *ad Hermes* (VERGADOS 2013; THOMAS 2020), o più in generali agli *Inni* maggiori (RICHARDSON 2010). Nuovi studi, inoltre, si sono concentrati sugli elementi narratologici (FAULKNER, HODKINSON 2015) e sulla ricezione di questi testi (FAULKNER, VERGADOS, SCHWAB 2016). Di fronte a questo fermento, è ancor più evidente il silenzio che circonda gli *Inni Omerici* minori. In tempi recenti, esclusivamente OLSON (2012) ha approntato una edizione commentata di una loro selezione (*h.Hom.* 6, 9-12, 24, 27-29), che è comunque allestita come corollario del maggiore *Inno ad Afrodite*, sin dal titolo (“*The Homeric Hymn to Aphrodite and related texts*”). Le ultime edizioni italiane, di carattere divulgativo (ZANETTO 1996; POLI 2010) dipendono in larga parte da CÀSSOLA (1975) sul versante testuale e filologico, e pur essendo per molti aspetti preziose (si consideri l’introduzione di Ferrari in POLI 2010) hanno, in ragione della loro natura, un apparato esegetico limitato. Di fronte a questo stato di cose, un nuovo studio degli *Inni Omerici* minori sembra quanto mai necessario. Senza avere la pretesa di esaurire ogni spunto e problematica che i testi comportano, la ricerca che qui si propone si prefigge lo scopo di cogliere gli stimoli che provengono dagli studi più recenti, e di applicarli a testi che raramente sono stati oggetto di analisi. Si vuole così interpretare i due filoni principali della letteratura critica contemporanea: da un lato, un approfondito studio dei *testi* dei singoli *Inni Omerici* minori, nella loro forma e nel loro contenuto, cui solo di rado sono state dedicate sistematiche ricerche; dall’altro, un’analisi dei *contesti* di produzione e diffusione di tale letteratura, su cui si sta interrogando in generale l’omeristica. Se, infatti, la letteratura omerica è stata oggetto di numerosi e approfonditi studi sia relativamente all’aspetto contenutistico che a quello contestuale, nel caso degli *Inni Omerici* minori si percepisce l’urgenza di chiarire innanzi tutto le forme e i temi dei testi, per poi aprire l’analisi al più complesso orizzonte storico-culturale in cui questi si inquadrano.

## 2. Il genere innodico. Questioni terminologiche

Le forme e i temi, dunque, come necessario primo passo alla comprensione degli *Inni Omerici* minori. La bibliografia sul genere innografico è estremamente vasta, e si è di volta in volta incentrata su elementi differenti.<sup>6</sup> L’etimologia del termine ‘inno’, gli elementi strutturali, le implicazioni religiose, la storia del genere. Non è possibile in questa sede fornire un resoconto completo di queste tematiche, che richiederebbe una indagine a sé stante (cf. FURLEY, BREMER 2001). Nondimeno, persistono punti di

---

<sup>6</sup> NORDEN 1913; BÖHME 1937; BREMER 1981; CASSIO, CERRI 1991; LATTKE 1991; FURLEY 1993; BURKER 1994; LA BUA 1999, pp. 7-36; FURLEY BREMER, 2001; FURLEY 2007; BRILLET-DUBOIS, LE MEUR-WEISSMAN 2012.

indagine su cui si può ulteriormente insistere, e che possono forse essere rivisti sotto un'ottica differente. Condurre una indagine di tipo formale equivale interrogarsi sul genere dell'inno, sia al livello terminologico che sostanziale. Conseguentemente, è necessario chiedersi se e in che modo i nostri testi rispecchino le caratteristiche del genere non solo come è stato interpretato dai moderni, ma anche e soprattutto come è stato realizzato e codificato dagli antichi. In questa sede, ci si concentrerà esclusivamente sulle attestazioni del termine ὕμνος nella più antica poesia esametrica, e nelle fonti di età successiva che ad essa si riferiscono. È questo, infatti, il bacino culturale a cui guarda il *corpus* degli *Inni Omerici*: si tralascia quindi volutamente una indagine di altra letteratura che pure è significativa, come ad esempio la lirica arcaica, o la tragedia e commedia classiche. In tutti questi ambiti, il sostantivo conosce impiego e stratificazioni di senso che, se pure danno ragione della storia del termine, sono più distanti dall'oggetto che ci si propone di studiare. Per una rassegna dei sostantivi ὕμνος e *hymnus* tanto nella produzione greca quanto in quella latina, cf. LA BUA (1999).

## 2.1 L'età arcaica: 'Inno'

Nelle attestazioni più antiche del termine, ὕμνος ha un valore molto generico, e sembra indicare l'azione del canto *tout court*. Già WOLF aveva avanzato questa ipotesi (cf. *supra*), e la critica più recente non si è di fatto discostata da questa interpretazione, che ricorda spesso in maniera cursoria.<sup>7</sup> Il sostantivo compare raramente nell'*epos* – appena otto volte tra Omero, Esiodo e gli *Inni Omerici*, mai nella poesia ciclica a noi pervenuta –.<sup>8</sup> Lo spoglio di questi luoghi sembra autorizzare a vedere nel sostantivo un sinonimo di ἀοιδή: in Hom. *Od.* 8, 429 Odisseo ascolta ἀοιδῆς ὕμνον; le Muse possono indifferentemente ἀεΐδειν (*h.Hom.* 17, 1) e ὕμνεῖν (*h.Merc.* 1): cf. anche Hes. *Th.* 662, in cui le Muse insegnano ad Esiodo a ὕμνον ἀεΐδειν; in *h.Ap.* 161 le Deliadi ὕμνον ἀεΐδουσιν; 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. A fronte di ciò, emerge chiaramente che non è tanto il tema a classificare un carme come 'inno': ὕμνος è quello intonato da Demodoco, che canta la fine di Troia (Hom. *Od.* 8, 429); Esiodo ὕμνει la stirpe degli dèi beati (Hes. *Th.* 33); le Deliadi gli eroi dei tempi antichi (*h.Ap.* 160). Se il contenuto di questi brani può essere genericamente etichettato come 'epico', è però la modalità performativa, credo,

---

<sup>7</sup> BURKERT (1994); FURLEY, BREMER (2001, p. 9).

<sup>8</sup> Hom. *Od.* 8, 429; *h.Ap.* 161; Hes. *Op.* 657, 662; fr. 357 M.-W.; *h.Ven.* 293; *h.Hom.* 9, 9; *h.Hom.* 18, 11.

ad accomunare più strettamente questi esempi: si tratta, in ogni caso, di esecuzioni rapsodiche, come per Demodoco ed Esiodo, o che imitano le dinamiche rapsodiche, come per le Deliadi dell'*Inno ad Apollo*.<sup>9</sup> In questo orizzonte, si distingue la testimonianza che proviene da Hes. fr. 357, 2 M.-W. Il passo, unico nel suo genere, fornisce molti elementi su cui riflettere, e già gli antichi scorgevano in esso dichiarazioni metaletterarie e performative. A citare il frammento sono gli *Scoli a Pindaro* (N. 2, 1e): adducendo l'autorità di Filocoro, si dice che i rapsodi sono così chiamati ἀπὸ τοῦ συντιθέναι καὶ ῥάπτειν τὴν ᾠδὴν. A dimostrare la correttezza di questa etimologia, si citano i versi (pseudo)esiodei in cui si descrive la produzione tanto del poeta di Calcide, quanto di Omero:

ἐν Δήλῳ τότε πρῶτον ἐγὼ καὶ Ὅμηρος ἀοιδοὶ  
 μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες ἀοιδὴν,  
 Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον, ὃν τέκε Λητώ.

La terminologia tecnica e le dichiarazioni metapoetiche contenute nel frammento possono aiutare a comprendere meglio il rapporto che intercorre tra la ἀοιδή e lo ὕμνος. A prima vista, una traduzione risulta difficile, anche in virtù della sinonimia che, si è detto, intercorre tra i termini. Ciononostante, il frammento sembra far emergere tra i due sostantivi una differenza funzionale. Attraverso la poesia, la ἀοιδή si struttura in ὕμνος – si noti l'uso dell'aggettivo νεαρός, ad indicare l'operazione della attività creatrice –, per mezzo di una trama cucita dall'aedo (ῥάψαντες). Il primo sostantivo sembra allora indicare il canto inteso nel suo senso più generico possibile, e considerato dei suoi aspetti prevalentemente fonici: è, del resto, etimologicamente connesso ad αὐδή, 'voce, suono'.<sup>10</sup> Ciò fa sì che il termine abbia una ampia sfera di applicazione: ἀοιδή è sì il canto di Demodoco (Hom. *Od.* 44), di Femio (Hom. *Il.* 1, 350) e delle Muse (Hom. *Il.* 1, 604), ma anche quello dell'usignolo (*h.Pan* 18), e della cicala (Hes. *Op.* 583): in quest'ultimo caso, si noti, non vi è alcun legame con la poesia. In Hes. *Sc.* 282 ἀοιδή arriva a indicare il canto di profani, non iniziati all'arte poetica, che partecipano ad una cerimonia nuziale al suono di zampogne, cetera e flauti. Per contro, ὕμνος sembra indicare, in maniera più specifica, il canto valutato nei suoi aspetti compositivi e performativi. BURKERT (1994, p. 9) vede nel sostantivo la radice \*mne, la stessa di μιμνήσκω: il verbo è un tecnicismo, e indica la modalità compositiva del rapsodo, che fa della memoria un mezzo poetico e produttivo.<sup>11</sup> Tra ἀοιδή e ὕμνος sembra allora

<sup>9</sup> Per quest'ultimo caso, cf. l'analisi di *h.Pan*.

<sup>10</sup> Cf. BEEKES, VAN BEEK (2010 p. 168).

<sup>11</sup> Sul tema, cf. l'analisi del verbo in *h.Hom.* 6 e WEST 2007, p. 34.

intercorrere il medesimo rapporto che sussiste tra i sostantivi ἀοιδός e ῥαψωδός. Il primo è il ‘cantore’ nel suo senso più vasto, indipendentemente dal genere eseguito: ‘aedi’ sono Femio (Hom. *Od.* 1, 325) e Demodoco (Hom. *Od.* 8, 43), Omero ed Esiodo (Hes. fr. 357 M.-W.), gli Omeridi (Pi. *N.* 2, 2); il termine indica però anche l’autore di poesia, contrapposta alla prosa (Pi. 94 λόγοις καὶ ἀοιδοῖς);<sup>12</sup> Sofocle, ad esempio, è ἄνθος ἀοιδῶν (Sim., *AP* 7, 20, 1), e ἀοιδός è anche la Sfinge che pronuncia gli enigmi (S. *OT* 36; E. *Ph.* 1507). Ῥαψωδός indica invece, più nello specifico, il creatore e l’esecutore di poesia epica, nei suoi aspetti compositivi e performativi: la tessitura del canto e la sua esecuzione, entrambe coadiuvate dalla memoria. Lo Ione platonico definisce Femio un rapsodo (533c, 1), e l’opera stessa di Omero ed Esiodo è ugualmente un ῥαψωδεῖν (*Rep.* 10, 600d); Pindaro paragona il suo canto a quello degli Omeridi, autori di ‘canti cuciti’ (Pi. *N.* 2, 2, ῥαπτῶν ἐπέων). La differenza tra i due termini non è estetico-qualitativa: tra di essi intercorre piuttosto un rapporto di genere (aedo) e specie (rapsodo). Nell’ambito di studi di omeristica, del resto, è stato ormai ampiamente superato il pregiudizio che vede nell’ aedo il genio compositivo, ispirato dalla Musa, e nel rapsodo lo stanco ripetitore, che si limita a reimpastare e cucire episodi già noti.<sup>13</sup> Il ῥαψωδεῖν è dunque il canto specificatamente epico, tanto di Omero che dell’universo poetico che gli orbita intorno: come si è tentato di dimostrare, lo stesso può dirsi, forse, del sostantivo ὕμνος, almeno nelle attestazioni più antiche del termine. La continuità che esiste tra il ῥαψωδεῖν e lo ὕμνος trova espressione già nel sentire antico: come il primo è ricondotto al verbo ῥάπτω, ‘cucire’ (cf. *Sch. ad Pi. N.* 2, 1e, *supra*), così il secondo è associato al verbo ὑφαίνω, ‘tessere’ (B. 5, 9-10; 19, 8; fr. ad. 37 *PMG*). Alla base di questa operazione, vi è la medesima la metafora della ‘tessitura del canto’ (Call. fr. 26 5 Pfeiffer), che si incontra con notevole frequenza in tutta la produzione indoeuropea (cf. WEST pp. 2009, 36 sgg.).

Da quanto detto finora, lo ὕμνος sembra essere il prodotto che segue al ῥάπτειν, e indicare, almeno nelle prime fasi, il canto specificatamente epico: nella metrica, nella lingua, nello stile e nelle modalità performative, come già visto, ma anche nei contesti in cui questa ha luogo. Le Muse insegnano ad Esiodo a ὕμνον ἀεῖδειν (*Th.* 662); a seguito di questo apprendistato, il poeta partecipa ad un agone in Calcide e, ὕμνῳ νικήσαντα, dedica il premio alle Muse (Hes. *Op.* 657). Progressivamente, emerge forse anche una chiara delimitazione dei temi, che almeno in origine non è presente (cf. *supra*). In Hes. fr. 357,3 M.-W., Omero ed Esiodo cantano Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον, ὃν τέκε Λητώ. Seppur brevemente, il verso circoscrive con molta chiarezza il contenuto mitico-genealogico del canto epico, e lo fa con un lessico

<sup>12</sup> Cf. il commento al passo di CINGANO in GENTILI (1995, p. 362).

<sup>13</sup> CÀSSOLA (1975, pp. xxvi sgg.); COLLIN (2001a); GONZÁLEZ (2021).

molto vicino agli *Inni Omerici*: ὑμνέων ἀργυρότοξον ὄν ἠΰκομος τέκε Λητώ (*h.Ap.* 178). Un referente simile ha il verbo ὑμνέω, sconosciuto ad Omero ma riservato nella poesia successiva esclusivamente a personaggi divini: il complesso degli dèi Olimpici (*Hes. Th.* 11, 33, 101; *h.Pan* 27), ma anche singole divinità (*h.Ap.* 19; *h.Merc.* 1; *h.Hom.* 9, 1; *h.Hom.* 14, 2; *h.Hom.* 27, 19; *h.Hom.* 31, 1). In virtù di ciò, gli *Inni Omerici* definiscono sé stessi come ‘inni’, nella formula μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον, con cui molti di loro si concludono (*h.Ven.* 293; *h.Hom.* 9, 9; 18, 11): il fatto che l’aedo dichiararsi di passare ad un ‘altro’ ὕμνος qualifica l’esecuzione appena conclusa come uno ὕμνος anch’essa.<sup>14</sup>

## 2.2 L’età classica: ‘Proemio’

Nelle fonti più antiche, si è visto, emerge una certa sistematicità e coerenza nell’uso del sostantivo ὕμνος. Le testimonianze successive segnalano però un importante slittamento terminologico. Pindaro (*N.* 2, 1 sgg.) sostiene che gli Omeridi inauguravano le loro esecuzioni con un Διὸς ἐκ προοίμιον. La pratica trova effettivamente testimonianza nella nostra silloge, che contiene un *Inno a Zeus*, seppur estremamente breve (*h.Hom.* 23). Tucidide (3, 104), nel citare alcuni versi dell’*Inno ad Apollo* (*h.Ap.* 146-150), lo definisce ugualmente προοίμιον. Platone informa che Socrate compose un προοίμιον per Apollo (*Phd.* 60d), a cui le fonti successive attribuiscono l’esametro Δήλι’ Ἄπολλον χαῖρε, καὶ Ἄρτεμι, παῖδε κλεινώ (D.L. 2, 42; D.Chr. 43, 10; Epict. 2, 6, 26-27): si noti la somiglianza con *h.Ap.* 165-166, ἀλλ’ ἄγεθ’ ἰλήκοι μὲν Ἀπόλλων Ἀρτέμιδι ζῦν / χαίρετε δ’ ὑμεῖς πᾶσαι. Più che analizzare il contenuto delle fonti, interessano qui i risvolti terminologici: in età classica, la denominazione corrente per gli *Inni Omerici* e per componimenti affini sembra non più ὕμνος, ma προοίμιον. Il nome ha, peraltro, le prime attestazioni proprio nel V secolo, e questo impone di riflettere sulle dinamiche che portano alla sua affermazione. Sulla base della sua stessa costruzione (πρό + οἴμη), il sostantivo ha un valore funzionale: indica, cioè, una esecuzione con valore prefatorio, volta a introdurre un brano successivo. Questa dinamica è testimoniata dalle indicazioni metaletterarie con cui gli *Inni* si chiudono: l’aedo, si dice, si ‘ricorderà’ o ‘passerà’ ad un altro canto. Il termine *prooimion* sembra avere allora un valore tecnico, e appartenere ad una sorta di lessico settoriale: non solo della rapsodia, ma anche della citarodia. Anche per questo ambito, infatti, è noto il costume di inaugurare la *performance* con un *proomion* agli dèi (cf. Pl. *Phaed.* 60c; *Leg.* 227d; Ath. 7, 42, 1; Ps.Plut. *De Mus.* 1132d).<sup>15</sup> È interessante notare che l’uso di questo nuovo lessico emerge, almeno nelle fonti a nostra disposizione, dopo il VI secolo, che segna un momento di fioritura

<sup>14</sup> Per una analisi della formula nel dettaglio, cf. *h.Hom.* 6, 21.

<sup>15</sup> NOBILI (2016); cf. anche l’introduzione a *h.Hom.* 30.



nella produzione e nella tecnica rapsodica (SBARDELLA 2012a, pp. 5 sgg.): è forse proprio a seguito di questa stagione che l'uso del termine *προοίμιον*, evidentemente prima confinato al gergo settoriale, si espande anche al di fuori della produzione non specialistica.

### 2.3 L'età ellenistica e imperiale

Il IV secolo segna una fase di silenzio nelle testimonianze relative agli *Inni Omerici*; nel III, solo Antig. 7 cita *h.Herm.* 51, ma non specifica la fonte, né la indica in alcun modo. Nel II, Cratete annovera probabilmente il frammentario *h.Bacch.* ἐν τοῖς ὕμνοις τοῖς ἀρχαίοις (Ath. 14, 68; cf. WEST 2003, p. 8). È significativo che, in questo caso, si ricorra nuovamente al sostantivo ὕμνος, e non più a *προοίμιον*, come è più frequente in età classica. A partire da quest'epoca, la denominazione sembra consolidarsi definitivamente. Di seguito, si forniscono tutte le testimonianze in proposito. Si intende offrire un ragguaglio sintetico: con l'asterisco sono indicati quei luoghi che verranno analizzati più nel dettaglio in sede di commento, in quanto riguardanti gli *Inni* minori:

1. Phld. *Piet.* p. 29 Gomperz ἐν δὲ τοῖς ὕμνοις Ὅμηρος [ἡ-]μέ[ρας ἀλγ]ῆσαι κ[αὶ | νόκ[τας ἐ]γνέα [τὴν | Λη[τὸ πρὶν ] τεκεῖν | φη[σιν]. I nove giorni di sofferenza di Leto prima del parto figurano in *h.Ap.* 91-92. In quanto segue, Filodemo garantisce che il medesimo tema fosse trattato anche da Antimaco, e da Callimaco che lo imitò. Lo stato frammentario del testo non consente tuttavia di comprendere se e come il loro resoconto si differenziasse da quello dell'*Inno ad Apollo*.

2. Phld. *Piet.* p. 42 Gomperz Ὅμηρος δ' ἐν [τοῖς | ὕμ]νοις πρό[πολον] | καὶ [ὄπ]άονα. Sul ruolo di Ecate in *h.Cer.* 440.

3. D.S. 1, 15, 7, μεμνησθαι δὲ τῆς Νύσης καὶ τὸν ποιητὴν ἐν τοῖς ὕμνοις (*h.Bacch.* A9-10). Si discorre della favolosa Nisa, e si cita in proposito la testimonianza del maggiore *Inno Omerico* a Dioniso.

4. D.S. 3, 66, 3, μαρτυρεῖ δὲ τοῖς ὑφ' ἡμῶν λεγομένοις καὶ ὁ ποιητὴς ἐν τοῖς ὕμνοις (*h.Bacch.* A1 sgg.). Ancora lo stesso autore sulla collocazione di Nisa. Tra le fonti, si cita un Dionisio, probabilmente Dioniso di Mitilene (fr. 8 Rusten), autore di scritti mitografici attivo nel III secolo (*Suid.* δ 1175 Adler).

5. D.S. 4, 2, 4 καὶ τὸν Ὅμηρον δὲ τούτοις μαρτυρῆσαι ἐν τοῖς ὕμνοις ἐν οἷς λέγει (*h.Bacch.* A9-10): come sopra.

6. Paus. 1, 38, 3 Ὅμηρῳ δὲ ἐς μὲν τὸ γένος ἐστὶν οὐδὲν αὐτοῦ πεποιημένον, ἐπονομάζει δὲ Ἀγήνορα ἐν τοῖς ἔπεσι τὸν Εὐμόλπον. [...] καλοῦσι δὲ σφᾶς Πάμφως τε κατὰ ταῦτα καὶ Ὅμηρος Διογένειαν καὶ Παμμερόπην καὶ τρίτην Σαισάραν. Si riferisce di svariati personaggi mitici, presenti in *h.Cer.* 108 sgg., 154.

7. Paus. 4, 30, 3 πρῶτος δὲ ὧν οἶδα ἐποίησατο ἐν τοῖς ἔπεσιν Ὅμηρος Τύχης μνήμην· ἐποίησατο δὲ ἐν ὕμνῳ τῷ ἐς τὴν Δήμητρα. Si cita, a proposito della figura di Tyche, *h.Cer.* 417 sgg.

8. Paus. 9, 30, 12, 6 κόσμῳ μὲν δὴ τῶν ἐπῶν δευτερεῖα φέροντο ἂν μετὰ γε Ὀμήρου τοὺς ὕμνους. Gli *Inni* di Orfeo sono secondi per bellezza solo a quelli di Omero.

9. Paus. 10, 37, 4 Ὅμηρος μέντοι Κρῖσαν ἐν τε Ἰλιάδι ὁμοίως καὶ ὕμνῳ τῷ ἐς Ἀπόλλωνα ὀνόματι τῷ ἐξ ἀρχῆς καλεῖ τὴν πόλιν. Ci si riferisce a *h.Ap.* 269 a proposito della menzione della città di Crisa.

10. Ath. 1, 40, 8 καὶ Ὅμηρος ἢ τῶν Ὀμηριδῶν τις ἐν τῷ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνῳ φησὶν (*h.Ap.* 515). Si discorre dell'immagine di Apollo danzatore, e si cita a supporto l'*Inno Omerico ad Apollo* (v. 515).

11. Ath. 14, 68 Κράτης ἐν δευτέρῳ Ἀττικῆς Διαλέκτου ἐν τοῖς ὕμνοις τοῖς ἀρχαίοις φάσκων ἀντὶ τοῦ βότρυος τὴν σταφυλὴν κεῖσθαι διὰ τούτων [*h.Bacch.*, v. B1]. A proposito di questioni terminologiche (la sinonimia tra βότρυς e σταφυλή), si cita l'*Inno a Dioniso*. Si precisa che la citazione proviene da una raccolta di 'inni antichi' realizzata da Cratete.

12. Aristid. p. 409, 30 Jebb: διαλεγόμενος γὰρ ταῖς Δηλιάσι καὶ καταλύων τὸ προοίμιον, εἶ τις ἔροιθ' ὕμᾶς, φησὶν (*h.Ap.* 169-171). Sulla eccellenza della poesia di Omero.

13. St.Byz. 19, 105, Τευμησός· ὄρος Βοιωτίας. Ὅμηρος ἐν τῷ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνῳ [*h.Ap.* 224]. Si cita l'inno ad Apollo a proposito della collocazione del monte Teumesso.

14. *Sch. ad Hom. Il.* 21, 319d, 7. Ἀπολλόδωρος δέ φησι περισσὸν τὸ ς παρ' αὐτῷ εἶναι, ὡς παρ' Ὀμήρῳ τὴν φερέσβιον. Nel commentare il sostantivo χέραδος, ci si sofferma sulla grafia alternativa σχεράδος: si riporta la testimonianza di Apollodoro (II sec. a.C.), secondo cui il sigma iniziale è superfluo, come nell'aggettivo φερέσβιος che si trova 'in Omero'. La parola però non è mai attestata nell'*Iliade* né nell'*Odissea*: compare però più volte negli *Inni* (*h.Cer.* 450, 451; 469; *h.Ap.* 341; *h.Hom.* 30, 341).\*

15. *Sch.Rec. ad Nic. Al.* 130c, 3: διὰ τὴν χλεύην <τῆς G<sub>1</sub>X > Ἰάμβης ἐγέλασεν ἡ θεά, ἐν τοῖς εἰς Ὀμηρον ἀναφερομένοις ὕμνοις λέγεται. Si narra dell'ilarità con cui Iambe suscita il riso di Demetra: il riferimento è a *h.Cer.* 192 sgg.

16. *Sch. ad Pi. P.* 3, 15 ἐν δὲ τοῖς εἰς Ἡσίοδον ἀναφερομένοις ἔπεσι φέρεται ταῦτα περὶ τῆς Κορωνίδος (fr. 123 M.-W.). Ἐν δὲ τοῖς Ὀμηρικοῖς ὕμνοις (*h.Hom.* 15, 1-3). Di discetta della mitologia relativa a Coronide; gli scoli citano l'*incipit* dell'*Inno ad Asclepio*, in cui l'eroina è detta madre del dio.\*

17. *Sch. ad Ar. Av.* 575. οὐ γὰρ ἐπὶ Ἴριδος, ἀλλ' ἐπὶ Ἀθηνᾶς καὶ Ἥρας [*Hom. Il.* 5, 778] ... ὁ δὲ ἐν ἑτέροις ποιήμασιν Ὀμήρου φασι τοῦτο φέρεσθαι. Εἰσὶ γὰρ αὐτοῦ καὶ ὕμνοι. Negli *Uccelli* si afferma che Iris sia paragonata spesso da Omero ad una colomba. Gli scoli obiettano che, nell'*Iliade*, la similitudine è utilizzata piuttosto per Atena ed Era. Ad una colomba, si precisa, Iris è però paragonata 'negli *Inni*': nell'*Inno ad Apollo* (v. 114), nello specifico; cf. l'analisi di *h.Hom.* 21.\*

18. *Ar. fr.* 590 *PCG* (*P.Oxy.* XXXV, 2737): κύ-κν]οσ ὑπὸ πτερύγων· [...] ἔστι δ' ἐκ τῶν εἰς Ὀμη-ρ]ον <ἀναφερομένων> ὕμνων. Nel commentare il lemma κύκνος ὑπὸ πτερύγων, un commento adespoto ad una commedia aristofanea di incerta identificazione sostiene che l'espressione provenga 'dagli *Inni* attribuiti ad Omero' e non da Terpandro (come sostiene Aristarco), da Ione (Eufronio) o Alcmane (come l'autore, per noi anonimo, di un trattato Περὶ παραπλοκῆς). Il complemento si trova effettivamente in *h.Hom.* 21, 1.\*

Sono, queste, tutte le testimonianze post-ellenistiche riguardanti gli *Inni Omerici*, già raccolte da altri (AHS 1936, pp. lxxviii: a questo spogli ho aggiunto solo le testimonianze nn. 8, 11, e integrato la n. 1 secondo i ritrovamenti papiracei successivi al 1936). Nonostante la loro mole, poco si è riflettuto sullo stile citazionale di questi passi. Come si nota, i nostri componimenti sono definiti ὕμνοι, non più προοίμια; rispetto a questa classificazione si distingue solo Elio Aristide, che potrebbe dipendere però da

Tucidide (AHS 1936, p. lxii). Il cambiamento di denominazione è pervasivo e sistematico: è dunque necessario interrogarsi sulle ragioni di questo fenomeno che sottintende, evidentemente, anche un differente modo di concepire i nostri componimenti.

#### 2.4 Da ‘inno’ a proemio’, da ‘proemio’ a inno’: problemi di definizione

In età classica, si è detto, le fonti esplicitano in più luoghi la funzione – se non l’unica, comunque quella più rappresentativa – degli *Inni Omerici*, e il loro stretto legame con l’esecuzione rapsodica: si ricordi la testimonianza di Pindaro, che informa della pratica degli Omeridi di inaugurare il loro canto con un proemio a Zeus. A partire dall’età ellenistica, invece, il legame dei proemi con la materia epica non è più ricordato esplicitamente: le citazioni li presentano come componimenti indipendenti. ALONI (1980, pp. 31-32) ipotizza che le ragioni di questo fenomeno siano da ricercare in un progressivo mutamento della *performance* rapsodica: in età ellenistica, una riorganizzazione degli agoni avrebbe reso obsolete alcune pratiche, come quella di inaugurare il canto con un *prooimion*; perdutasi questa consuetudine, il sostantivo sarebbe stato spogliato di qualunque valore funzionale, e sostituito con il più generico ὕμνος. Già AHS (1936, p. xciii-xcv) e CÀSSOLA (1975, p. xiii) sostengono che ‘proemio’ deve essere stato ben presto inteso come un termine vago, e utilizzato per qualunque componimento poetico; questa ipotesi presenta tuttavia delle difficoltà. Non si comprende infatti perché un termine sentito come generico debba essere stato sostituito con uno altrettanto generico, e ancor meno trasparente nelle sue implicazioni performative. Soprattutto, però, contro questa ipotesi si pongono le evidenze storiche e letterarie. Gli agoni rapsodici, infatti, proseguono senza soluzione di continuità in età ellenistica, e sono attestati in tutto il mondo greco, anche in contesti estranei all’età classica: è questo il caso, ad esempio, delle *performance* epiche drammatizzate ad opera degli Ὀμηρισταί, che avevano luogo in teatro (Ath. 14, 620a-d).<sup>16</sup> Questi cambiamenti depongono a favore di una vivacità della poesia rapsodica, più che di una contrazione e progressivo scadimento. In altre parole, non vi sono testimonianze che inducono a pensare che la pratica proemiale fosse venuta meno. In *h.Hom.* 31 e 32, che sono con ogni verosimiglianza da ricondurre all’età ellenistica, si afferma anzi esplicitamente che, dopo il canto in onore rispettivamente di Helios e Selene, l’aedo muoverà a cantare le gesta gloriose degli eroi semidèi (ἐκ σέο δ’ ἀρξάμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν / ἡμιθεῶν *h.Hom.* 31, 17-18; σέο δ’ ἀρχόμενος κλέα φωτῶν / ἄσομαι ἡμιθέων *h.Hom.* 32, 18-19). Questa evidenza depone a favore di un costume che non conosce alterazioni

---

<sup>16</sup> Per le *performance* rapsodiche in età ellenistica, cf. READY, TSAGALIS (2018).

o interruzioni, in virtù delle quali si possa spiegare il mutamento di denominazione: προοίμιον è, anzi, un termine assolutamente trasparente nella sua costruzione – e quindi nella sua funzione –, che sembra andare incontro a una espansione di uso, più che a una sua contrazione. A partire infatti dall’ambito poetico, tanto rapsodico che citarodico, il termine viene applicato anche alla prosa: è rivelatore Aristot. *Rh.* 1414b 19-1416a3, in cui si afferma espressamente che il προοίμιον è l’inizio del discorso, e svolge la stessa funzione che il prologo occupa in un poema. Ancora più precisa è la trattazione di Quintiliano (4, 1, 1): il retore giudica favorevolmente l’uso del termine προοίμιον nella trattatistica, e lo preferisce a *exordium*: come i citarodi, infatti, chiamano προοίμιον il preludio con cui inaugurano la loro οἴμη, così nell’oratoria il proemio ha la funzione di introdurre il discorso. Questi esempi dimostrano come la pratica prefatoria non venga di fatto meno, ma anzi conosca una varietà di usi applicativi sempre più vasti. Non si può parlare, quindi, di un “oscuramento del rapporto *proomion-oime*” (ALONI 1980, p. 32): il caso di Quintiliano, che ancora conosce i modi della citarodia, dà la misura ultima di quanto questa relazione rimase ininterrottamente viva e sentita fino all’età imperiale. Se è vero quanto detto finora, le ragioni per spiegare il mutamento di denominazione degli *Inni Omerici* non saranno da ricercare allora in cause di natura performativa, e in un progressivo ‘scadimento’ della pratica rapsodica. Per comprendere meglio il fenomeno occorre indagare più nel profondo alcuni aspetti terminologici: a questo scopo, è necessario comprendere innanzitutto che cosa l’antichità abbia inteso con il termine ‘inno’, e in secondo luogo se questa definizione possa comprendere anche i componimenti che siamo soliti definire ‘*Inni Omerici*’.

#### 2.4.1 Le definizioni di ‘inno’ presso gli antichi

La prima definizione di cosa sia un inno figura in Platone: in *Rep.* 10, 607a, il filosofo distingue due differenti tipologie di letteratura encomiastica, tra di loro distinte a seconda del destinatario. Ai mortali spettano encomi, agli dèi inni (ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς). Ancora Platone (*Lg.* 700b) distingue dall’inno altri generi, come i *threnoi*, i peana, i ditirambi e i *nomoi*. Questa operazione risponde a una esigenza di tipo classificatorio: i poeti, spinti da una frenesia dionisiaca e dal puro perseguimento del piacere, hanno confuso i generi tra loro, ‘mescolando i *threnoi* agli inni e i peani ai ditirambi’ (700d). Dalla testimonianza platonica sembra emergere un quadro di grande mobilità, in virtù del quale la poesia stessa usa in maniera molto elastica definizioni e generi diversi. Non a caso, oltre alla filosofia, anche la filologia ellenistica si confronta, forse anche con più urgenza, con problemi di definizione. La questione si colloca nell’ambito di un generale processo classificatorio, in virtù del quale l’erudizione alessandrina ordina il materiale letterario giunto fino a lei. L’esempio della lirica getta luce su questa operazione.

Come illustra su tutti il caso di Pindaro, la produzione poetica fu suddivisa per generi: inni, peani, ditirambi, prosodi, iporchemi, parteni, iporchemi, encomi, *threnoi*.<sup>17</sup> Questa operazione deve avere necessariamente avuto, alle sue spalle, delle premesse metodologiche, che chiarissero cosa distinguesse un genere dall'altro; nessuna dichiarazione di questo tipo, tuttavia, ci è pervenuta in una forma esplicita e sistematica. Un passo di Didimo (citato in *Orion*, p. 155, 24 Sturz) aiuta però a gettare luce su questo aspetto, e a comprendere quale debba essere stato il metodo seguito dai suoi predecessori:

κεχώριται δὲ τῶν ἐγκωμίων καὶ τῶν προσωδιῶν, καὶ παιάνων, οὐχ ὡς κάκεινων μὴ ὄντων ὕμνων, ἀλλ' ὡς γένος ἀπὸ εἵδους. πάντα γὰρ εἰς τοὺς ὑπερέχοντας γραφόμενα, ὕμνους ἀποφαινόμεθα.

In sostanza, l'inno si distingue dal prosodio e dai peani non perché questi non siano inni, ma perché ne sono una sottocategoria particolare. Qualunque componimento indirizzato agli dèi, chiosa esplicitamente Didimo, riceve il nome di 'inno'. Questa formulazione, che si trova embrionalmente già in Platone, si incontra con notevole frequenza nella speculazione antica. Nel suo *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*, Menandro Retore (III sec. d.C.), dedica ampio spazio al discorso di lode, l'ἔπαινος (pp. 331, 18 sgg. Spengel): questo si definisce 'inno' quando è rivolto a una divinità, e a seconda del dio apostrofato ha un nome specifico: peani e iporchemi per Apollo, Ditirambi e Iobacchi per Dioniso, ὕμνοι ἐρωτικοί per Afrodite. I componimenti per divinità diverse da queste sono genericamente detti 'inni'. A loro volta gli Inni, continua Menandro, si classificano in base all'argomento trattato: si distinguono quindi inni cletici, apopemptici, scientifici, mitici, genealogici, fittizi, precatori, deprecatori. Di particolare interesse ai fini della nostra indagine sono quelli che Menandro definisce μυθικοί (333, 15) e γενεαλογικοί (333, 19). Al primo tipo appartengono temi quali l'ospitalità di Demetra ricevuta da Celeo (338, 12-13), al secondo la nascita di Apollo o Dioniso (340, 13-14). È interessante notare che queste tematiche sono ben rappresentate negli *Inni Omerici* a noi noti: per Demetra, cf. *h.Cer.* 184 sgg.; per Apollo, cf. *h.Ap.* 115 sgg.; per Dioniso, *h.Hom.* 27. Nel complesso, la classificazione di Menandro sembra giovare tanto della speculazione platonica che dell'erudizione alessandrina (RUSSEL, WILSON 1981, pp. 228 sgg.): comune a entrambe è la definizione ampia di inno, con cui si designa qualunque componimento rivolto a una divinità; a riprova di ciò, l'autore cita come esempi di temi innodici episodi mitici estratti dagli *Inni Omerici*. Una teoria analoga è espressa nella *Crestomazia* di Proclo, (in *Phot. Bibl.* 239, 319b ss.): i componimenti indirizzati agli dèi si distinguono in inno, prosodio, peana, ditirambo, *nomos*, *adonidia*,

---

<sup>17</sup> Sul tema, cf. da ultimo BARBANTANI (2018, sopr. p. 63 n. 6).

iobacco, *iporchemata*. L'inno, in particolare, è il termine generico con cui gli antichi definivano qualunque componimento per gli dèi. Il prosodio e gli altri generi, infatti, si distinguono dall'inno come la specie dal genere (320a12-17 Henry):

Ἐκάλουν δὲ καθόλου πάντα τὰ εἰς τοὺς ὑπερόντας γραφόμενα ὕμνους. διὸ καὶ τὸ προσόδιον καὶ τὰ ἄλλα τὰ προειρημένα φαίνονται ἀντιδιαστέλλοντες τῷ ὕμνῳ ὡς εἶδη πρὸς γένος.

L'inno 'in senso proprio', però, è quello cantato stando fermi dinanzi all'altare (239, 320a, 20):

Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὴν προσίωσι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς, καὶ ἐν τῷ προσιέναι ἤδετο πρὸς αὐλόν· ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἤδετο ἐστῶτων.

A questa dichiarazione può essere accostata la testimonianza fornita dal *Certamen Homeri et Hesiodi* (318): giunto presso Delo, Omero recita l'*Inno ad Apollo* dinanzi a un altare; come segno di riconoscenza, i Deli gli concessero la cittadinanza, e iscrissero l'inno su una tavoletta dedicata al santuario di Artemide.

Un'ulteriore definizione, sebbene difficile da datare e inserire quindi in questa serie di testimonianze, proviene dalla letteratura scoliastica. Gli *Scoli* a Dioniso Trace (p. 451, 6 Hildorf) sostengono che Ὑμνος ἐστὶ ποίημα περιέχον θεῶν ἐγκώμια καὶ ἡρώων μετ' εὐχαριστίας. La testimonianza risulta interessante per una molteplicità di ragioni. È definito 'inno', innanzitutto, un componimento poetico di tipo encomiastico (cf. il già citato *Rep.* 10, 607a: ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς). L'encomio e l'inno sono analoghi nel fine, e si distinguono solo nel referente: se l'encomio è una sorta di 'inno per un mortale', l'inno sarà, specularmente, un 'encomio per un dio': cf. *Pi. P.* 10, 53, ἐγκωμίων ὕμνων. In secondo luogo, si specifica che la poesia innodica non è rivolta solo agli dèi, ma anche agli eroi. Nel *corpus* degli *Inni Omerici*, un piccolo ma significativo gruppo di componimenti consequenziali, che costituiscono una unità a sé stante, sono effettivamente dedicati a figure eroiche, eventualmente divinizzate: Eracle, Asclepio, i Dioscuri (*h.Hom.* 15-17). In ultimo, gli scoli evidenziano il fine fondamentale dell'inno, quello di un rapporto tra l'umano e il divino fondato sul 'rendere grazie' (εὐχαριστία). Il reciproco scambio di χάρις è uno degli elementi costitutivi del genere innografico: l'orante offre al dio il componimento che lo celebra; il dio, che ne gode, assicura all'uomo quanto chiede

nella preghiera (sul tema, cf. CALAME 2011). A suggello di questa relazione, la quasi totalità degli *Inni Omerici* si conclude con l'imperativo χαῖρε (sul quale, cf. l'analisi in *h.Hom.* 6).

È necessario, a questo punto, tirare le fila a partire dalle testimonianze, e tentare di comprendere se e come l'antichità sia pervenuta a una definizione del genere innodico. La coerenza e la sistematicità con cui si incontra la medesima spiegazione (inno = qualunque componimento indirizzato a una divinità) lascia pensare a una riflessione erudita che senza soluzione di continuità arriva fino alla piena età imperiale. Per quanto riguarda il punto di partenza di questa teorizzazione, pare verisimile la teoria già formulata da FURLEY-BREMER (2001, pp. 10-11). La discussione intorno al genere innografico potrebbe risalire a Platone, e di qui essere recepita dalla filologia ellenistica: ne sono prova tanto le affermazioni di Didimo, quanto il lessico tecnico utilizzato dagli scolari. Ad Alessandria, i componimenti esplicitamente classificabili come ditirambi, peani, o simili furono regolarmente designati con questo nome; quanto, invece, sfuggivano a una chiara catalogazione, furono raccolto sotto la generica definizione di 'inni'.

#### 2.4.2 Gli Inni Omerici sono realmente inni?

Così come è stata formulata fino a ora, la definizione di 'inno' è generalmente valida per la lirica. Può essere, però, applicata anche agli *Inni Omerici*? In altre parole: gli antichi – e gli Alessandrini in particolare – possono aver visto in questi componimenti caratteristiche tali da poter applicare loro la definizione di 'Inni'? Occorrerà riepilogare quanto emerso fino a ora. In età classica, si è detto, gli *Inni Omerici* vengono definiti προοίμια (Pindaro, Tucidide). Dal III secolo, la filologia Alessandrina si fa promotrice di un processo classificatorio dei generi letterari, in cui è inclusa anche l'innografia; nello stesso periodo, Cratete realizza una raccolta di ἀρχαῖοι ὕμνοι, in cui era probabilmente incluso l'*Inno Omerico a Dioniso*. Dopo un silenzio pressoché totale di tre secoli, le citazioni dal I sec. a.C. in poi definiscono i nostri testi ὕμνοι: tra I sec. a.C. e I d.C., Didimo considera 'inno' qualunque componimento indirizzato a una divinità; così anche Proclo, che tuttavia precisa che l'inno in senso proprio è quello cantato dinanzi a un altare, di cui è esempio l'*Inno Omerico ad Apollo* (cf. *Certamen* 318). Nel III secolo d.C., nell'ambito di una classificazione dei generi innodici che rimanda direttamente alla speculazione Alessandrina, Menandro Retore sembra includere tra gli 'inni' anche componimenti come l'*Inno Omerico a Demetra* e *ad Apollo*. Come si nota da questa panoramica, è dopo l'età Ellenistica che la denominazione di 'inni' diventa pervasiva. Questa tendenza sarà difficilmente imputabile a una mera casualità: è possibile, allora, che furono proprio gli eruditi Alessandrini i primi a definire ὕμνοι, e non più προοίμια,



gli *Inni Omerici*? L'operazione potrebbe essere spia di un processo classificatorio che ad Alessandria, si è detto, coinvolge tutti i generi letterari antichi, e sembra motivata su più versanti. Già la speculazione filosofica pre-alessandrina, con Platone, si era pronunciata in proposito; ancora prima, però, è il lessico stesso dell'innografia omerica a favorire questa definizione: tramite un processo di 'designazione interna' (CALAME 1974, p. 199 n. 17), questi testi si definiscono come ὕμνοι, nella formula conclusiva μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον. Se davvero la filologia ellenistica è responsabile del cambio di nome, questa operazione ha un intento conservativo, e mira a recuperare, anche filologicamente, la definizione più antica del genere. Differentemente da quanto ipotizzato da ALONI (1980), dunque, il cambiamento di nome non è imputabile tanto a mutate condizioni di *performance*, quanto forse a un intervento erudito mirato, e motivato sulla base dei testi stessi.

Rispetto a quanto detto finora, la percezione dei moderni sembra nettamente distinta. Gli studi dei contemporanei hanno infatti stabilito criteri che circoscrivono il genere innodico, ma che non sempre corrispondono a quelli formulati dagli antichi. BREMER (1981, p. 193), ad esempio, definisce l'inno una "preghiera cantata"; PULLEYN (1997) distingue la preghiera dall'inno in quanto quest'ultimo si prefigge di compiacere il dio tramite la creazione artistica; la poesia, del resto, è l'offerta stessa che l'orante offre per veder realizzato quanto chiede (BREMER 1998). La distinzione tra l'una e l'altra forma di religiosità, l'inno e la preghiera, è in sostanza identificata nell'elemento della 'letterarietà'. Posto ciò, intervengono comunque variabili differenti nel determinare delle sottocategorie inniche (FURLEY 1993). Il criterio ordinatore risiederebbe non tanto nei temi o nella forma: gli uni, gli dèi e le loro gesta, sono un motivo troppo ricorrente perché possano dirsi specifici di un unico genere; l'altra è eccessivamente variegata (non esiste, ad esempio, un metro esclusivo dell'inno) perché possa essere caratterizzante. L'elemento determinante risiederebbe piuttosto nello scopo ultimo dell'inno (FURLEY, BREMER 2001, p. 2). L'inno cultuale mirerebbe a vincere direttamente il favore del dio, che è apostrofato direttamente. Per contro, l'inno letterario sarebbe privo di pretese teologiche, e guarderebbe esclusivamente all'intrattenimento dei fruitori: parla *del* dio, non *al* dio: si distingue così, anche da un punto di vista formale, l'inno cultuale dall'inno rapsodico (RACE 1992). Alla luce di ciò, i moderni considerano gli *Inni Omerici* un prodotto esclusivamente letterario, slegato dalla pratica cultuale: per CLAY (1997, p. 489) "our Hymns show little connection with ritual practice". A testimoniare questa linea interpretativa, condivisa da gran parte degli studi contemporanei, FURLEY, BREMER (2001, p. 43) non includono i testi nella loro trattazione sistematica dell'innografia greca in quanto "they are not cult hymns in any real sense".

Così come state presentate fino a ora, alcune categorie dei moderni necessitano forse di essere riviste. Appare necessario, in primo luogo, impostare nuovamente il dibattito sin nei suoi aspetti metodologici. La speculazione contemporanea ha creato un corto circuito: l'inno viene distinto dalla preghiera in virtù della sua letterarietà; contestualmente, però, gli *Inni Omerici* non sono reputati inni veri e propri, proprio in quanto prodotto letterario e non culturale. Questa impostazione finisce per porre numerosi limiti alla comprensione dei testi. È difficile, infatti, tracciare una netta linea di demarcazione tra cosa sia 'culturale' e cosa no nell'ambito della cultura greca, e ancor più difficile è classificare un testo sulla base delle sue presunte 'intenzioni', quali il contatto con la divinità o l'intrattenimento. Se analizzati in quest'ottica, inoltre, gli *Inni Omerici* finiscono per diventare creazioni 'fittizie', che quasi si collocano fuori dal tempo e dallo spazio: questo impedisce di indagare coordinate che sono invece imprescindibili nella comprensione dei testi, come la datazione, la localizzazione e l'occasione di fruizione. A proposito di quest'ultimo aspetto si percepisce, da parte dei moderni, una reticenza a considerare dei componimenti rapsodici come connessi al culto. Se si guarda alle fonti, però, la difficoltà sembra più apparente che reale. Gli iniziatori del genere innodico, Oleno, Pamfo, Orfeo e Museo, sono autori di esametri che Pausania (1, 18, 5; 1, 22, 7) testimonia essere utilizzati – cantati, addirittura – in ambito culturale ancora ai suoi tempi.<sup>18</sup> Socrate compose un *προοίμιον* in esametri per Apollo (Pl. *Phd.* 60c-d), a cui pure le fonti successive danno il nome di 'peana' (D.L. 2, 42; D.Chr. 43, 10; Epict. 2, 6, 26-27). Esempi di inni magici in esametri, per cui l'uso culturale è indubbio, sono noti ancora per l'Egitto ellenistico, e ne sono testimonianza ancora gli *Inni Orfici* in età imperiale;<sup>19</sup> Proclo si avvale degli inni esametrici di sua stessa composizione come preghiere (Mar. *Procl.* 19) e strumenti iniziatici (*Procl. H.* 4, 2-4, ψυχὰς... ὕμνων ἀρρήτοισι καθηραμένας τελετῆσι).<sup>20</sup> Soprattutto, però, si ricordi la già citata testimonianza di *Certamen* 318, in cui Omero esegue l'*Inno ad Apollo* dinanzi a un altare.

Gli esempi fatti finora garantiscono che la differenza con l'inno lirico non fosse sentita nella forma – è rivelatrice l'intercambiabilità dei termini '*prooimion*' e 'peana'-. Gli *Inni Omerici*, non a caso, hanno molti elementi in comune con i cosiddetti 'inni culturali'. La struttura è analoga, e segue la tripartizione *invocatio-pars epica-precatio* individuata già da AUSFELD (1903) nell'ambito di una più generale analisi della poesia greca, e traslata da JANKO (1981) nell'ambito dell'innografia omerica. Anche le tematiche non si discostano da quelle dall'innografia più ampia:<sup>21</sup> negli *Inni Omerici*, il dio oggetto del carne è

<sup>18</sup> Cf. *infra* per una indagine più approfondita.

<sup>19</sup> Cf. rispettivamente BARBANTANI (2018, pp. 107 sgg.); RICCIARDELLI (2000, p. xxxiv).

<sup>20</sup> Per gli *Inni* di Proclo, cf. l'*Appendice*.

<sup>21</sup> Cf. PAVESE (1991).

indicato con i suoi attributi ed epiteti, genealogia, luoghi a lui cari; cf. e.g. *h.Hom.* 6, 1-2 Ἀιδοίην χρυσοστέφανον καλὴν Ἀφροδίτην / ... ἢ πάσης Κύπρου κρήδεμνα λέλογχεν; *h.Hom.* 15, 1-2, Ἡρακλέα Διὸς υἱὸν ἀείσομαι, ὄν ... Θήβης ἔνι...), così come è tipico anche dell'inno *tout court*.<sup>22</sup> La sezione centrale si intrattiene su temi ricorrenti (SOWA 1984) come la nascita del dio (*h.Hom.* 6; 18; 26; 28), la sua ammissione all'Olimpo (*h.Hom.* 6, 13 sgg.; *h.Pan* 42 sgg.), la sua epifania ai mortali (*h.Hom.* 7); le sue imprese (*h.Hom.* 15), i suoi amori (*h.Hom.* 32); l'istituzione di riti in suo nome (*h.Cer.* 474 sgg.; *h.Ap.* 388 sgg.). Nella conclusione, si saluta il dio (χαῖρε), che viene fatto oggetto di preghiera (λίτομαι *h.Hom.* 16, 5), e a cui si chiede tramite l'imperativo di elargire quanto richiesto (δός, *h.Hom.* 6; 10, 5; 11, 5; 26, 12; δίδου *h.Hom.* 22, 8; σάου *h.Hom.* 13, 3; ἄρηγε *h.Hom.* 22, 7; τιμήσατε *h.Hom.* 25, 6; ὄπαζε *h.Hom.* 30, 18; 31, 17). Si realizza in questo modo quel contatto tra uomo e dio veicolato dallo scambio di χάρις e di poesia, che la critica moderna vede come uno degli elementi più significativi del genere innografico.<sup>23</sup>

A questo punto, la distinzione tra un inno propriamente culturale e uno 'letterario' è forse da intendere in termini più elastici di quanto fatto finora.<sup>24</sup> Questo consente di inquadrare meglio anche alcuni fenomeni di ibridazioni tra generi, che sfumano i confini tra le due categorie: una riprova di quanto si tratti, spesso, di astrazioni moderne più che di categorizzazioni antiche. Esempari degli *Inni Omerici* possono, ad esempio, riprodurre anche gli elementi che sono sentiti più caratterizzanti dell'inno cletico-culturale: l'apostrofe diretta al dio (Φοῖβε, *h.Hom.* 21, 1; Ἐστία, *h.Hom.* 24, 1; Ἰστία, *h.Hom.* 29, 1) e l'invito a mostrarsi (ἔρχεο *h.Hom.* 24, 4); *h.Hom.* 7 mostra, nel suo *incipit* (ἀμφὶ Διώνυσον...) una somiglianza con i proemi citarodici (*Terp.* fr. 2 Gostoli, ἀμφὶ μοι ἄντις ἄναχθ[α]) e ditirambici (Sch. Ar. *Nub.* 595; *Suid.* α 1700, 1701 Adler). Alcuni esemplari portano questa permeabilità tra generi sino alla vera e propria mimesi. In alcuni casi, gli *Inni Omerici* sembrano imitare la cerimonia che sta avendo luogo durante la recitazione. Molto si è detto, ad esempio, delle feste Delie citate in *h.Ap.* 150 sgg.;<sup>25</sup> raramente indagati sono però altri luoghi che potrebbero contenere allusioni analoghe, sebbene meno esplicite. In *H.Hom.* 9, il viaggio che Artemide compie tra Smirne e Claro sembra alludere a una processione in cui la statua della divinità segue il medesimo percorso (cf. Call. *Lav.Pall.* 1- 56 per un caso speculare, in riferimento ad Atena). In *h.Hom.* 21 l'aedo canta Apollo accompagnato dal verso dei cigni: il riferimento potrebbe essere al Σ(τ)επτήριον tessalo, così come viene descritto in Hecat.Abd. *FGRHIST* 264 F 12. In

<sup>22</sup> FURLEY, BREMER (2001, p. 56).

<sup>23</sup> BREMER (1998); CALAME (2011).

<sup>24</sup> Questa necessità è già sollevata da RICHARDSON (2010 p. 53, n. 25); FAULKNER (2011, p. 21); NAGY (2011 p. 306 n. 78).

<sup>25</sup> Cf. da ultimo READY, TSAGALIS 2018, pp. 54 sgg.

*h.Hom.* 26 le Ninfe allevano Dioniso tra le valli di Nisa, e diventano poi sue seguaci nel corteo orgiastico: la descrizione sembra affine alle celebrazioni a Tebe per Dioniso Διόνυσος, riservate esclusivamente a officianti femminili (Paus. 10, 4, 3; Plut. *Mor.* 365a); ancora ai cori femminili delfici (Heraclid.Pont. fr. 157 Wehrli; Pherecyd. *FGRHIST* 3 F 120) sembra far riferimento la danza di Cariti e Muse che Artemide guida in *h.Hom.* 27, 15, proprio all'interno del santuario pitico. La descrizione del carro di Helios che si avvia all'Oceano in *h.Hom.* 31, 14-16 potrebbe essere memore delle festività rodiesi in onore del dio, in cui una quadriga veniva gettata in mare (Fest. p. 190 Lindsay, *s.v. October Equus*). Il sacrificio e l'invocazione ai Dioscuri da parte di marinai colti da una tempesta è assimilabile alla descrizione delle Teossenie fornita da D.S. 8, 3.<sup>26</sup> A riprova del continuo scambio tra la produzione rapsodica e il contesto rituale sta anche la rete di rapporti che gli *Inni Omerici* intessono con quelli che la critica è più propensa a definire 'inni' in senso proprio: vale a dire, componimenti lirici, spesso a noi noti per via epigrafica, concepiti come parte fondativa della vita di specifici santuari, e dell'apparato culturale a questi connesso. Nel IV secolo, Filodemo di Scarfeia compone un peana per Dioniso, commissionato dal santuario di Delfi, e dimostra di conoscere e rielaborare più episodi dell'*Inno Omerico ad Apollo*.<sup>27</sup> Nello stesso periodo, e ugualmente in ambito delfico, Aristonoo di Corinto rielabora alcuni spunti di *h.Hom.* 24 e *h.Hom.* 29 nel suo *Inno a Estia*.<sup>28</sup> A Epidauro, tra IV e III secolo, l'anonimo autore dell'*Inno alla Madre degli dèi* sembra alludere a *h.Hom.* 14, dedicato alla medesima divinità.<sup>29</sup> Nello medesimo contesto si colloca l'attività di Isillo, che nel suo *Peana* crea una mitologia epidaurica relativa ad Asclepio, in opposizione alla *vulgata* di provenienza tessala di cui è testimone *h.Hom.* 16.<sup>30</sup> Questi esempi, che ci si riserva di approfondire in sede di commento, valgono a dimostrare come è difficile, se non anche metodologicamente azzardato, tracciare una netta demarcazione tra l'inno rapsodico e l'inno culturale. Il contesto che ha prodotto gli *Inni Omerici* non è totalmente scevro da implicazioni culturali, che contribuiscono a determinare la forma e i temi dei testi stessi. Gli *Inni Omerici* non sono allora solamente un prodotto letterario fine a sé stesso, ma anche la testimonianza di un complesso sistema di culti e di ritualità. Sotto questa luce, l'inno culturale e quello rapsodico non si distinguono perché il primo si colloca in un contesto devozionale, ed è quindi un inno 'più inno' del secondo. Come ribadisce GENTILI (1972), la differenza tra i generi della poesia greca non risiede tanto nella forma o nei fini, quanto nelle modalità

<sup>26</sup> Per una analisi più approfondita di questi casi si rinvia al commento degli *Inni* di volta in volta citati.

<sup>27</sup> Per il peana di Filodemo, cf. FURLEY, BREMER (2001, vol. 1 pp. 121-129). Per gli influssi dell'*Inno ad Apollo*, cf. CLAY (1996). Sul peana, cf. anche l'analisi di *h.Hom.* 26.

<sup>28</sup> FURLEY, BREMER (2001, vol. 1 pp. 116-118; vol. 2 pp. 38-44).

<sup>29</sup> PIZZOCARO (1991); FURLEY, BREMER (2001, vol. 1 pp. 214-223; vol. 2 pp. 167-174).

<sup>30</sup> FURLEY, BREMER (2001, vol. 1 pp. 227-239; vol. 2 pp. 180-191).

performative: il primo tipo di inno avrà quindi avuto una esecuzione lirico-orchestrale, il secondo rapsodica. Come si è tentato di dimostrare, è poco fruttuoso chiedersi se gli *Inni Omerici* siano inni nel vero senso della parola: lo spoglio delle fonti sembra confermare che come tali furono sentiti nella mentalità antica, tanto quella che li produsse a partire dall'età arcaica, tanto quella che li catalogò in età ellenistica e quella che li raccolse in una antologia innografica in epoca tardoantica. Sarà allora necessario, invece, inquadrare questi componimenti nel sistema in cui sono stati pensati ed eseguiti. Questo implica una analisi di alcuni problemi, come quello della datazione e localizzazione dei testi, più approfondita di quanto fatto finora.

### 3. Datazione e localizzazione degli *Inni Omerici minori*

In quanto precede, si è sollevata la necessità di una maggiore attenzione verso dati che sono stati raramente chiamati in causa nell'analisi degli *Inni Omerici* minori. Le ipotesi di datazione e la localizzazione dei testi, che abbondano nel caso degli *Inni* maggiori, sono infatti molto più scarse nel caso degli *Inni* minori. Non è infrequente trovarsi dinanzi a dichiarazioni di resa in questo senso: *neque quo tempore neque ubi cantati sint hi versus [scil. h.Hom. 16] exploratum habeo* (BAUMEISTER 1860, p. 348); “rien ne permet de soupçonner la date ni le lieu de sa [scil. h.Hom. 20] composition” (HUMBERT 1936, p. 218); “there absolutely no indications of date or place [scil. h.Hom. 30]” (AHS 1936, p. 430); “l'*Inno a Dioniso* [h.Hom. 7], come la maggior parte degli inni, non è databile” (CASSOLA 1975, p. 288); “the original performance context for this Hymn [h.Hom. 29] is impossible to tell” (OLSON 2012, p. 299). Questa breve panoramica dà la misura di come molto spesso la critica abbia di fatto rinunciato ad indagare quando o dove i testi siano stati composti. Una analisi in questo senso è spesso condotta sulla base di nozioni estetico-valoriali: così, h.Hom. 11 “doit sans doute appartenire à une époque assez basse”, in quanto costituito da “5 vers très maladroits [h.Hom. 11]...” (HUMBERT 1936 p. 231). Dettagli inediti sono ugualmente considerati sintomo di un componimento tardo, come le ali che l'autore di h.Hom. 33 dona ai Dioscuri (GEMOLL 1886, p. 360). Altre volte, la datazione è spesso fondata su dettagli impressionistici: “the romantic imaginative description of Pan dancing with the nymphs suit a fifth-century dating” (WEST, 2003, p. 18). Se, come si è detto, l'omeristica in generale è riuscita a liberarsi del meccanicismo ‘innovazione = scadimento della dizione = datazione tarda’, questo pregiudizio sembra essere per certi versi ancora operante nell'esegesi degli *Inni Omerici*. Ciò non toglie, comunque, che dei tentativi di maggiore sistematicità siano stati effettivamente compiuti. JANKO (1982, pp. 181 sgg.; p. 200) conduce una analisi stilometrica degli *Inni* maggiori, e propone un approccio simile anche per alcuni inni

minori sufficientemente estesi perché i dati statistici possano risultare di una qualche rilevanza (*h.Hom.* 6, 7, 19, 27, 28, 30-33). Se, da un lato, questa impostazione ha sicuramente il merito di avvicinare materiale precedentemente poco esplorato, la metodologia ha una applicabilità limitata: JANKO stesso non data i componimenti più brevi di 15 versi (p. 186). Si comprende in che modo siano esclusi molti dei componimenti del *corpus*: dei 28 *Inni Omerici* minori, oltre la metà (*h.Hom.* 9-17; 20-25) non arrivano ai 10 versi, con casi limite come *h.Hom.* 13, di soli 3 versi. Di fronte a questo stato di cose, difficilmente l'indagine statistica può giungere a delle conclusioni stringenti, come spesso è stato già notato (OLSON 2012, pp. 10-15; cf. anche FAULKNER 2011, pp. 8 sgg.; ANDERSEN, HAUG 2012, pp. 9 sgg.).

Le effettive difficoltà che presentano i componimenti, per la brevità dei quali è difficile formulare indagini su base statistica, non sono comunque l'unico ostacolo che scoraggia un'indagine volta ad accertarne la cronologia e la collocazione. Negli ultimi decenni, si è consolidato nell'ambito degli studi un approccio che acuisce questa tendenza. Nel suo influente contributo *The Politics of Olympus*, CLAY (2006<sup>2</sup>, pp. 8 sgg.) offre una lettura di stampo panellenico degli *Inni Omerici*. Il punto di partenza della sua speculazione risiede in *Hdt.* 2, 53, 1-2: Omero ed Esiodo hanno mostrato per primi ai greci i loro nomi, i loro onori e le loro facoltà. A questa classificazione del divino, nell'insieme di gerarchie e competenze che gli pertengono, contribuiscono in maniera determinante l'epica panellenica e la poesia innografica. Concettualmente, questa porta a termine, secondo CLAY, il lavoro inaugurato da Esiodo: dopo la loro nascita, gli dèi dividono il mondo in aree di influenza entro cui ciascuno di essi opera (p. 15). La narrazione di questo processo sarebbe dunque l'oggetto e il fine ultimo degli *Inni Omerici*. Si spiegherebbe in questo modo il loro carattere panellenico: nell'opera di sistematizzazione del patrimonio mitico e teologico, gli *Inni* eviterebbero accuratamente saghe e riferimenti locali. La lettura di CLAY (2006<sup>2</sup>) si pone esplicitamente come fine quello di rivalutare gli *Inni Omerici*, e rivendicarne una chiara collocazione nel più ampio bacino della letteratura epica arcaica (cf. anche CLAY 2011, in cui si teorizza l'indipendenza del genere dell'innografia omerica dall'epica). Questa visione ha goduto di notevole successo, ed è stata applicata anche al di fuori dell'analisi tematico-concettuale. HUNZINGER (2012), ad esempio, estende il medesimo procedere anche a livello narratologico-comunicativo: gli *Inni Omerici* eviterebbero qualunque forma di contatto con l'uditorio; il mondo naturale evocato nelle similitudini è estremamente rarefatto e generico, e non si ancora a un contesto specifico. Nel complesso, la retorica degli *Inni Omerici* sarebbe sostenuta da una "stratégie d'évitement" (p. 50), in cui il riferimento a situazioni e luoghi concreti è rimosso. Cf. ancora MAZUR (2021, p. 152), per cui gli *Inni* "reflect a

Panhellenic rather than local sensibility”. Da un lato, questa impostazione favorisce certamente uno studio degli *Inni* come prodotto letterario autonomo, e non come una mera ipostasi dei poemi omerici. Dall’altro, si tratta però di una metodologia che non è esente da perplessità e limiti, già notati da FAULKNER (2011, p. 20). Una delle conseguenze più vistose, che però non è stata sino a ora opportunamente notata, risiede nella difficoltà che l’approccio comporta per la lettura dei testi. Questa visione ampia e generalissima fa perdere di vista il particolare: si rimuove dall’interesse esegetico ogni riferimento a miti, tradizioni, culti locali. Si arriva così alla conclusione che i testi non sono databili né localizzabili, proprio perché mancano queste coordinate.

Di fronte alle difficoltà passate fino a ora in rassegna, la datazione e localizzazione dei testi deve aprirsi a un ventaglio ampio di metodologie. In merito alla forma, verranno analizzati gli aspetti metrico-stilistici, e sarà condotta una indagine sistematica da un punto di vista lessicale: il ricorso a formule o parole estranee alla dizione epica non sarà inteso in senso deteriore, come una scarsa assimilazione della lezione omerica, ma in termini produttivi, e utilizzato proficuamente per valutare le innovazioni e lo sviluppo della *koiné* rapsodica in senso diacronico. In questo senso, un’evoluzione non implica necessariamente uno scadimento, ma un mutamento di paradigma: come si vedrà, la produzione innografica si colloca in un arco temporale per cui Omero non è più l’unico riferimento. A partire dal VII secolo, quando si datano gli *Inni* più antichi, emergono nuovi generi e nuove possibilità di interazione: i testi sembrano intrattenere un proficuo scambio non solo con l’epica, ma anche con la lirica (e.g. *h.Hom.* 10) e la poesia drammatica, sia tragica (*h.Hom.* 30) che comica (*h.Hom.* 21). Tutto ciò, all’insegna di un dinamismo e una compenetrazione di generi su cui raramente si è riflettuto nell’ambito dell’innografia omerica.

Accanto agli elementi stilistici, si passeranno in rassegna anche i temi degli *Inni*. In particolare, si tenterà di comprendere ed evidenziare, ove presenti, allusioni e legami con specifiche saghe mitiche ed elementi culturali. In questo senso, un notevole aiuto proviene da fonti extraletterarie, che spaziano dall’evidenza archeologica a quella epigrafica e iconografica. Contro una lettura esclusivamente panellenica, emergono infatti molti dettagli particolarmente connotati in senso locale, su cui è necessario riflettere: in *h.Hom.* 7 lascia intuire una fitta trama di rapporti tra i ‘Tirreni’ (v. 8) e Corinto (cf. già NOBILI 2009); *h.Hom.* 9 dimostra di conoscere approfonditamente la vita del santuario di Claro, in Asia minore, dove Artemide si reca (v. 5); in *h.Hom.* 12 l’epiclesi di Era Βασίλεια (v. 2) può forse ricondursi al culto della dea a Lebadeia, in Beozia; la genealogia di Asclepio in *h.Hom.* 15 sembra avvicinarsi più alla saga tessala che

non a quella di Epidauro; l'epiteto di Hermes χαριδότης (v. 12) lascia ricondurre *h.Hom.* 18 a Samo, dove così era venerato; *h.Pan* sembra fare del dio un nume tutelare panarcadico, in opposizione alla *vulgata* mitica di derivazione laconica; *h.Hom.* 22 chiama in causa Poseidone Eliconio, nume tutelare della anfizionia Ionica fino al V secolo. Da questa breve rassegna di esempi emerge come legami a specifiche realtà locali e culturali siano effettivamente presenti, e come debbano essere indagati in maniera più sistematica di quanto fatto finora. Questo consente di gettare luce anche su fenomeni complessi, come la migrazione dei testi, e le conseguenti modifiche: il rapimento di Dioniso narrato in *h.Hom.* 7 trova trasposizione anche nel *Ciclope* euripideo, e questo lascia pensare che l'inno, probabilmente concepito a Corinto, possa aver conosciuto anche una *performance* ateniese; *h.Hom.* 10 conosce due redazioni alternative, una di stampo nettamente cipriota, l'altra di respiro panellenico. Similmente, *h.Hom.* 15 conosce una prima redazione che sembra ricondurre a un contesto attico; la seconda, che censura il nome di Euristeo al v. 5bis, sembra avere alla sua base un sentimento antiargivo, di cui nel VI secolo si fa interprete Sicione. I casi citati fino a ora valgono come brevi esempi, che ci si riserva di illustrare sistematicamente in sede di commento. Per rendere comunque chiara la distribuzione dei testi nel tempo e nello spazio, e al fine di sottolineare le relazioni che intercorrono tra di essi, si propone la seguente tavola sinottica, che riassume, senza la pretesa di sistematicità, alcune delle conclusioni a cui si è giunti.



	VI saec.	V saec.	IV saec.	III saec.
Grecia continentale	<i>h.Hom.</i> 7 – Corinto	<i>h.Hom.</i> 20, 30 – Atene	<i>h.Hom.</i> 12 – Beozia	<i>h.Hom.</i> 31, 32
	<i>h.Hom.</i> 11, 14, 28 – Atene	<i>h.Hom.</i> 24 – Delfi	<i>h.Pan</i> – Arcadia	Atene
	<i>h.Hom.</i> 15 – Atene (Sicione?)			
	<i>h.Hom.</i> 21 – Tessaglia			
	<i>h.Hom.</i> 17, 33 – Laconia (?)			
	<i>h.Hom.</i> 27 – Delfi			
		<i>h.Hom.</i> 18 – Atene?		<i>h.Hom.</i> 26 – Delfi
Grecia insulare	<i>h.Hom.</i> 16 – Cos	<i>h.Hom.</i> 6, 10 – Cipro		
Grecia d’Asia	<i>h.Hom.</i> 22 – Ionia		<i>h.Hom.</i> 9 – Claro	
Località incerta		<i>h.Hom.</i> 23		

Come si nota, il quadro che ne risulta è estremamente dinamico. L'innografia omerica è un fenomeno complesso e vitale, con attestazioni ininterrotte che vanno dall'età arcaica sino alla piena età ellenistica, dalla Grecia continentale fino alle coste dell'Asia minore e alle isole dell'Egeo. Sotto questa luce, è forse da rivedere il pregiudizio che vede, già nel VI secolo, il decadimento e l'immobilismo dell'epopea. L'indagine dei contesti di produzione e diffusione degli *Inni Omerici*, al contrario, testimonia una fase creativa che potrebbe arrivare fino alla piena età ellenistica. In virtù di questa lunga storia di genesi e circolazione, è necessario valutare non solo le relazioni che intercorrono tra i nostri componimenti e il *milieu* in cui sono prodotti e diffusi, ma anche il rapporto che questi instaurano con la storia del genere innodico, e più in generale con la letteratura greca.

#### 4. Il genere innodico. La storia

Il genere innodico ha il suo fondatore nel mitico Oleno, considerato precedente a Orfeo, e colui che τοὺς ὕμνους τοὺς ἀρχαιοτάτους ἐποίησεν Ἑλλησιν (Paus. 9, 27, 2). Il poeta fu il primo profeta delfico e il primo a cantare gli esametri: τοῦτον δὲ καὶ μαντεύσασθαι πρῶτον καὶ ἄσαι πρῶτον τὸ ἐξάμετρον (Paus. 10, 5, 7). Ne sono prova i versi dell'oscura poetessa delfica Beò: Ὠλήν θ', ὅς γένετο πρῶτος Φοῖβοιο προφάτας, / πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτάνατ' αἰοιδάν (Paus. 10, 5, 7). Della produzione di Oleno conosciamo esclusivamente i titoli e brevi riassunti: compose un inno a Ilizia per gli abitanti di Delo (Paus. 1, 18, 5), uno a Era (2, 13, 3) e agli Iperborei Arge e Opis (Hdt 4, 35). I contenuti sono in linea con il culto di Apollo, e in alcuni casi affini a momenti degli *Inni Omerici*: si consideri il ruolo che Ilizia svolge nell'*Inno Omerico ad Apollo*, quando si reca a Delo per liberare Leto dalle doglie (*h.Ap.* 97 sgg.) e l'importanza degli Iperborei nel culto apollineo.<sup>31</sup> Altri componimenti sembrano inaugurare i *topoi* del genere innodico: nell'*Inno a Era* si narrava la fanciullezza della dea, cresciuta dalle Ore, e dei figli, Ebe e Ares. L'attività di Oleno, vale la pena notare, è caratterizzata in termini marcatamente cultuali: ancora al tempo di Pausania, i Deli sacrificavano a Ilizia e cantavano l'inno dell'autore (1, 18, 5). Successivi a Oleno sono Pamfo e Orfeo, entrambi precedenti a Omero (Paus. 8, 37, 9) e autori di Inni in esametri (Paus. 9, 27). Pamfo, in particolare, fu il più antico autore di Inni per gli Ateniesi (Paus. 9, 29, 8). Siamo informati di un suo componimento per Poseidone, in cui il dio è definito (7, 21, 9) ἵππων τε δωτῆρα νεῶν τ' ἰθυκρηδέμων, in maniera non dissimile da *h.Hom.* 22 ἵππων τε δμητηρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν. Soprattutto, Pamfo pare essere stato autore di un *Inno a Demetra*, che narrava del rapimento di Persefone.

---

<sup>31</sup> Per i quali, cf. l'analisi di *h.Hom.* 21.

La somiglianza con *h.Cer* è notevole: la dea è rapita mentre gioca e raccoglie fiori (Paus. 9, 31, 9 = *h.Cer.* 9 sgg.); afflitta, Demetra assume le sembianze di una vecchia donna argiva (cretese in *h.Cer.*, 123), a cui le figlie di Celeo donano ospitalità (Paus. 1, 39, 1). Quest'ultime hanno secondo Pamfo i nomi di Diogeneia, Pammerope e Sesara: nel fornire questa informazione, Pausania specifica che così sono note anche in Omero (1, 38, 3). Senonché, questi nomi non compaiono altrove, tantomeno nell'*Inno Omerico a Demetra*: le fanciulle sono qui quattro, e hanno i nomi di Callidice, Clesidice, Demò e Callitoe (vv. 110-111). Il periegeta dimostra però una approfondita conoscenza dell'inno omerico: lo cita testualmente in 2, 14, 3, sebbene in una forma differente da quella a noi nota dalla paradossi medievale.<sup>32</sup> È possibile, quindi, che avesse dinanzi un testo ancora fluttuante, e che queste oscillazioni investissero anche i nomi dei personaggi. Il codice M testimonia ancora questo stato di incertezza: al v. 474 si dice che Demetra rivela i misteri a Trittolemo e Diocle; al v. 477, che è certamente alternativo, si fanno invece i nomi di Trittolemo, Polisseno e Diocle.<sup>33</sup> In ogni caso, il rapimento di Persefone è un argomento caro all'ambito orfico, e pare essere stato frequentato non solo da Pamfo (cf. fr. 379-402 Bernabé; RICCIARDELLI 2000, pp. xiii sgg.). Di Museo, discepolo di Orfeo, Pausania reputa autentico solo l'*Inno a Demetra* (1, 22, 7), utilizzato nel culto assieme a quelli di Pamfo e Orfeo (9, 27, 2; 9, 30, 12).<sup>34</sup> Per quanto fumosi, gli inizi del genere innodico esibiscono coordinate che si allineano alle caratteristiche del genere in età storica: componimenti in esametri in sé conchiusi, verosimilmente di estensione limitata, dedicati a una divinità; i temi, di ispirazione mitica, si incentrano in particolar modo sulla genealogia e le imprese divine. A fronte di questo, due particolarità meritano però di essere segnalate: una esecuzione apparentemente cantata dell'inno, e un suo uso in ambito cultuale, in occasione di cerimonie e sacrifici.

Da un punto di vista cronologico, i diretti successori degli inni di Oleno, Pamfo, Orfeo e Museo sono, almeno per noi, gli *Inni Omerici*. L'archeologia di questi ultimi è ricostruibile dalle indicazioni metaletterarie contenute nei poemi omerici. Di particolare rilevanza è, a questo proposito, l'esecuzione di Demodoco in Hom. *Od.* 8, 263 sgg. Accompagnato dalle danze dei giovani feaci, l'aedo inizia a cantare gli amori di Ares e Afrodite, e il loro tradimento ai danni di Efesto. Il passo, che in più di cento versi crea un racconto nel racconto, è stato oggetto di una fitta esegesi, volta a chiarire la struttura del pezzo, ma anche le sue intenzioni, consistenza e natura.<sup>35</sup> Pare sufficientemente chiaro che il brano debba

---

<sup>32</sup> Cf. l'apparato in CÀSSOLA (1975, p. 74).

<sup>33</sup> Per il passo, cf. il commento di CÀSSOLA (1974); RICHARDSON (1975).

<sup>34</sup> Per la figura di Museo, cf. WEST (1983, pp. 39 sgg).

<sup>35</sup> Cf. BURKER (1960); BRASWELL (1982); HAINSWORTH (1982, pp. 281 sgg.); BROWN (1989); ALDEN (1997); EVANS (2007); KOSTANTAKOS (2012).

considerarsi una *mise en abyme*, sulla cui natura permangono però pareri contrastanti. PALMISCIANO (2012), ad esempio, ritiene che la *performance* di Demodoco testimoni una forma di dramma rituale, che inscenava la ierogamia di Ares e Afrodite. Questa ipotesi si fonda su una serie di considerazioni: *in primis*, il fatto che il brano sia accompagnato da una coreografia, ed è costellato da una quantità di dialoghi che raramente è presente negli *excursus* mitologici in Omero. A distanziare ulteriormente il brano dall'epica concorrerebbero poi spie stilistico-performative: il tono comico-burlesco dell'episodio sembrerebbe prefigurare gli esiti del dramma satiresco; soprattutto, però, l'episodio dell'adulterio non contenebbe, per PALMISCIANO, alcuna espressione proemiale, che faccia pensare a un canto rapsodico. Queste considerazioni non appaiono in realtà sufficienti a escludere l'ipotesi che la *mise en abyme* di *Od.* 8, 263 sgg. riproduca una esecuzione innodica. L'umorismo è, infatti, un tratto che non è ignoto a Omero (TURKELTAUB 2020), ma soprattutto agli *Inni*: basti pensare all'irriverenza dell'*Inno a Hermes* (VERGADOS 2012, pp. 26 sgg.). Quanto alle questioni performative, il testo lascia emergere, nel suo lessico, più di un uso tecnico che rimanda alla poesia rapsodica. In *Hom. Od.* 8, 266-267, si dice infatti che Demodoco ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεΐδειν / ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος εὔστεφάνου τ' Ἀφροδίτης. Il verbo ἀναβάλλω ricorre in altri luoghi omerici, a descrivere l'inizio del canto di Femio (*Hom. Od.* 1, 155; 19, 262), oltre che di Demodoco, e *Sch. ad Hom. Od.* 8, 266 vedono nell'uso un sinonimo di προοιμιάζω. Analoga è la funzione del sostantivo ἀναβολή, come chiarisce la dittologia ἀμβολὰς προοίμιων in *Pi. P.* 1, 4. Gli scoli (*Sch. ad Pi. P.* 1, 7a) assicurano questa lettura, e autorizzano addirittura il parallelo con la formula omerica: ἀμβολὰς τὰς προαναφωνήσεις. Ὡς καὶ Ὅμηρος [*Od.* 1, 155]). Simile è anche l'avverbio ἀμβολάδην, con cui in *h. Merc.* 426 si introduce l'assolo del giovane Hermes alla cetra, da lui appena inventata. Alla luce di questa rassegna, il lessico di cui fa mostra *Hom. Od.* 8, 263 sgg. può ragionevolmente ritenersi rapsodico, come dimostrato da PAGLIARO (1953) e come confermano anche le fonti erudite.<sup>36</sup> L'uso tecnico del verbo ἀναβάλλω è rafforzato, in seconda istanza, anche dal sintagma ἀμφὶ φιλότητος. Il complemento di argomento introdotto da ἀμφί, a indicare il tema del canto che sta cominciando, è frequente nei proemi citarodici (Terp. fr. 2 Gostoli) e ditirambici (*Sch. ad Ar. Nub.* 595a; *Suid.* α 1700, 17001 Adler); si ritrova però, anche nei proemi/inni rapsodici: cf. *h. Hom.* 7, 1-2 ἀμφὶ Διώνυσον... μνήσομαι. Il lessico con cui viene descritto il canto di Demodoco, dunque, sembra avere dei corrispettivi più con la pratica rapsodica che non con quella drammatica, come ipotizzato da PALMISCIANO (2012). Una vicinanza con la produzione epica si intuisce però anche nei temi. WILAMOWITZ (1895, pp. 219-222) ritenne che il mito narrato da Demodoco fosse oggetto di un inno a

<sup>36</sup> Apollon. *Lex.* p. 33, 14 Bekker; Hsch. α 4186; *SynagLex* α 566; *Sud.* α 2209; Eust. vol. 4, p. 660 van der Valk

Dioniso precedente a Omero e andato perduto. La papirologia ha, in un certo senso, confermato questa ipotesi: *L'inno omerico a Dioniso*, a noi noto in maniera frammentaria, pare aver avuto come argomento la costruzione di un trono d'oro a opera di Efesto per incatenare la madre Era, poi liberata da Dioniso (WEST 2011). Seppure certamente posteriore al brano dell'*Odissea*, l'inno dimostra come questa tematica fosse sentita vicina alla poesia innodica. Si noti, peraltro, che è questo il secondo caso in cui gli stessi episodi mitici sembrano trovare trasposizione in più inni: si è già notata l'attenzione di Pamfo per il rapimento di Demetra, e un inno di tematica affine fu composto anche da Museo. Inizia a delinearsi una tendenza: gli aedi avevano a disposizione un repertorio di tematiche consolidate (il mito di Efesto, di Demetra e Persefone), che rientrano nell'orizzonte di attesa dell'uditorio, e su cui l'aedo può intervenire di volta in volta.<sup>37</sup> A riprova di questa pratica, Femio professa di custodire in petto οἶμας παντοίας (Hom. *Od.* 22, 347-348), e questa abilità è a lui riconosciuta anche dal suo uditorio (Hom. *Od.* 1, 337).<sup>38</sup> Alla luce di questa comunanza di lessico e di temi, è probabilmente nel giusto CLAY (2006<sup>2</sup>, p. 4 sgg.) quando sostiene che il canto degli amori di Ares e Afrodite può essere considerato l'antecedente più prossimo degli *Inni Omerici*.<sup>39</sup> La vicinanza dell'*excursus* mitologico con la letteratura innodica, del resto, pare evidente se si considerano gli elementi metaletterari contenuti in *h.Merc.* 52 sgg. Il neonato Hermes inventa la lira, e si prodiga ben presto in una serie di canti, differenti per temi, lessico e *performance*.<sup>40</sup> La prima esibizione è paragonata a quella dei giovani invitati a un banchetto (ἦϋτε κοῦροι / ... θαλίησι, vv. 55-56): il canto di Demodoco, si è detto, si colloca proprio in una cornice di questo tipo. In maniera non difforme dall'*Odissea*, inoltre, l'oggetto è ancora una volta di contenuto erotico, e narra l'unione di Zeus e di Maia (vv. 57).

Sulla base di quanto è possibile inferire dagli esempi dell'*Odissea* e di *h.Merc.* 52 sgg., l'inno 'omerico' nasce probabilmente come un componimento autonomo ed è pensato per un uditorio ristretto, di tipo simposiale:<sup>41</sup> il contesto del banchetto, del resto, impone limiti performativi alla effettiva durata dell'esecuzione, e favorisce probabilmente brevi interventi canori, in sé conclusi.<sup>42</sup> Al livello tematico, uno degli argomenti prediletti sembra essere quello erotico, che è strettamente connesso alle questioni genealogiche. Testimonianza effettiva di questo uso potrebbe venire dall'*Inno Omerico ad Afrodite*: il brano narra del concepimento di Enea da Anchise e Afrodite, e fu probabilmente pensato per la corte di

<sup>37</sup> EBBOTT (2021, p. 11-12).

<sup>38</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, HEUBECK (1986, pp. 225 sgg.). Per il sostantivo οἶμη, cf. PAGLIARO (1951); DURANTE (1960).

<sup>39</sup> Per una analisi sistematica degli elementi innodici presenti nel canto di Demodoco, cf. EVANS (2007).

<sup>40</sup> Per una analisi esaustiva, cf. NOBILI (2016).

<sup>41</sup> CLAY (1997, p. 498; 2011).

<sup>42</sup> READY, TSAGALIS (2018 p. 11).

una famiglia aristocratica della Troade che proclamava di discendere dall'eroe (cf. FAULKNER 2008; OLSON 2012). Anche gli *Inni* minori serbano memoria di quest'uso: *h.Hom.* 29 sembra ugualmente pensato per un banchetto, per il quale si chiede la protezione di Estia ed Hermes. Ulteriori evidenze provengono da fonti esterne agli *Inni*: nella *Vita Homeri* pseudoerodotea (9) si afferma che Omero fu ospitato presso un calzolaio a Neonteikhos, una colonia di Cuma: per ringraziarlo dell'ospitalità, il poeta espose τὸς ὕμνους τοὺς ἐς θεοὺς πεποιημένους αὐτῷ. Ancora, nel *Certamen Homeri et Hesiodi* (318), Omero recita *l'Inno ad Apollo* dinanzi all'altare del dio a Delo. Questi casi sembrano confermare l'esistenza di esecuzioni indipendenti degli *Inni Omerici*, volte a diverse finalità: di intrattenimento in un caso, cultuale nel secondo, affine ai primi inni orfici (cf. *supra*).

A fronte della varietà di fini e contesti che si è avuto modo di rilevare, i primi esemplari innodici sembrano però condividere una stessa modalità performativa. Secondo la testimonianza di Pausania (9, 30, 12), gli *Inni* orfici esametrici erano cantati ancora ai suoi tempi: Λυκομίδαι δὲ ἴσασι τε καὶ ἐπάδουσι τοῖς δρωμένοις. Sebbene non rivolta al culto, anche l'esecuzione di Demodoco nell'*Odissea* sembra prevedere il canto: a completamento della sua esibizione, si predispone una pista per la danza; l'aedo occupa il centro, e intorno a lui i giovani Feaci muovono i piedi a ritmo.<sup>43</sup> La coreografia, e il relativo lessico, inducono a pensare che questi luoghi descrivano una esecuzione lirico-citarodica: è possibile, allora, che il passo dell'*Odissea* conservi il ricordo di una fase in cui la poesia epica fosse ancora cantata. Come si può immaginare, considerazioni di questo genere non possono separarsi dall'indagine sull'origine dell'esametro. È illuminante a questo proposito la testimonianza Ps.Plut. *De Mus.* 1132b: i poeti precedenti a Omero si avvalevano di forme metriche paragonabili a quelle utilizzate, in epoca successiva, da Stesicoro e dagli antichi μελοποιοί, che componevano versi rivestendoli di musica. Tra gli esempi più antichi di questa tipologia versificatoria, lo Pseudo-Plutarco cita proprio Demodoco, che è detto autore di un carne sulle nozze di Afrodite ed Efesto.<sup>44</sup> Questa testimonianza induce a pensare, con GENTILI (1977) a forme versificatorie pre-esametriche, cantate e di argomento epico. Espressione di una continuità tra l'epica pre-omerica e la poesia lirica è, oltre a Stesicoro, anche Terpendro: ancora secondo Ps.Plut. *De Mus.* 1132c l'autore mise in musica i versi di Omero, e li eseguì in agoni; in virtù di questa destinazione agonale, egli fu autore anche di προοίμια κιθαρωδικά (su cui, cf. GOSTOLI 1999, *sopr. pp.*

<sup>43</sup> Hom. *Od.* 8, 261-264: κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν / Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι / πρωθῆβαι ἴσαντο, δαίμονες ὄρχηθμοῖο / πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. Per l'analisi della coreografia eseguita dai Feaci, cf. PALMISCIANO (2012).

<sup>44</sup> Ps.Plut. *De Mus.* 1132b: γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον παλαιὸν μουσικόν, ὃν πεποιθέναι Ἰλίου τε πόρθησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἥφαιστου γάμον.

xxix sgg.). Questa testimonianza induce a pensare a una continuità tra il modo citarodico e quello rapsodico, non solo nelle origini condivise, ma anche in relazione a simili destinazioni d'uso: comune a entrambi è l'uso della forma proemiale, e questo spiega anche una vicinanza di temi e di lessico, su cui si è già avuto modo di dire (cf. *supra*).

L'inno omerico, dunque, sembra nascere come un componimento indipendente, probabilmente cantato. A partire da questa ipotetica situazione iniziale, diviene parte di un programma più esteso, e alla sua *performance* si unisce quella di brani ulteriori. La mole dell'esecuzione comporta una serie di importanti conseguenze al livello performativo: in primo luogo, forse, il passaggio dal canto al recitativo, e dunque dalla citarodia alla rapsodica (NAGY 1990, p. 353-361; POWER 2010, pp. 187-200). In secondo luogo, sembra mutare anche la funzione dell'inno, e il suo ruolo. In quanto inserito in una serie di componimenti, è forse a questo punto che assume una funzione proemiale, probabilmente anche in virtù dei temi caratterizzanti del genere, quali la nascita degli dèi e le loro imprese, che sono cronologicamente e concettualmente precedenti i κλέα ἀνδρῶν oggetto della poesia epica: cf. in proposito *h.Hom.* 31, 19, in cui si dice che gli dèi (= le Muse?) mostrano ai mortali le imprese dei semidèi, che da loro discendono.<sup>45</sup> Simile è anche Hes. *Th.* 34, in cui il poeta riceve dalle Muse l'ordine di cantarle sempre "all'inizio e alla fine", in virtù dell'investitura poetica che gli hanno concesso.<sup>46</sup> Così anche *Sch. ad Pi. N.* 2, 1e, secondo cui gli aedi αἰεὶ οὖν τὴν ἀρχὴν ... ἐκ Διὸς ἐποιοῦντο προοιαζόμενοι, ἐνίστε δὲ καὶ Μουσῶν. Questa tendenza è però già visibile, *in nuce*, nei poemi omerici: il primo canto eseguito da Demodoco è tematicamente limitato, e narra esclusivamente degli amori di Ares e Afrodite (cf. *supra*); nel secondo intervento, invece, il rapsodo 'comincia dal dio' (θεοῦ ἤρχετο, *Hom. Od.* 8, 499, con scoli relativi: ἔθος γὰρ ἦν αὐτοῖς ἀπὸ θεοῦ προοιμιάζεσθαι) e prosegue narrando della guerra di Troia (vv. 500 sgg.): si ha in questo modo rappresentata in maniera embrionale la coppia performativa costituita da proemio ed episodio mitico successivo, il προοίμιον e la οἴμη. Il pieno compimento di questa unità funzionale è per noi visibile nella poesia esiodea: la *Teogonia* si apre con un *Inno alle Muse* (Hes. *Th.* 1-115, che è perfettamente sovrapponibile per lessico tecnico e funzione agli *Inni Omerici*).<sup>47</sup> È questo l'unico caso in cui la tradizione manoscritta abbia conservato, nella fissità della pagina scritta, la stretta relazione che intercorre tra προοίμιον e οἴμη nella pratica rapsodica.<sup>48</sup> Ulteriore termine di raffronto proviene, ancora una volta, dall'*Inno a Hermes*, e dai canti che il dio fanciullo esegue nel corso della narrazione. Nella

<sup>45</sup> Ἡμιθέων. ὧν ἔργα θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν. In proposito, cf. l'analisi di *h.Hom.* 31, 18-19.

<sup>46</sup> Per la pratica rapsodica di iniziare e finire il canto rivolgendosi a un dio, cf. l'analisi di *h.Hom.* 6, 21.

<sup>47</sup> Sull'*Inno alle Muse* esiodeo, cf. PUCCI 2009; RICCIARDELLI 2018.

<sup>48</sup> Sul tema, cf. l'analisi di *h.Hom.* 25.

sua seconda esecuzione, nello specifico, il dio canta ‘a mo’ di proemio’ (ἀμβολάδην v. 426), l’origine degli dèi, come nacquero e come ciascuno ebbe la sua parte (ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος, v. 428). Questo secondo brano mostra una evoluzione nei temi e nella funzione complessiva. Al livello contenutistico, innanzitutto, all’argomento erotico, affine al canto di Demodoco, subentra quello teogonico. La vicinanza con la *Teogonia* è notevole: dalle Muse, Esiodo riceve l’ordine di ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἑόντων (Hes. *Th.* 33; cf. anche v. 101). A cambiare è però anche la finalità dell’esecuzione: non più un componimento a sé stante, ma un brano di sapore proemiale (ἀμβολάδην); similmente, in Hes. *Th.* 34, le Muse ammoniscono il cantore di σφᾶς δ’ αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀεΐδειν. Questi riferimenti metaletterari sembrano deporre a favore di una evoluzione del genere innodico: una estensione della *performance*, nella scelta delle tematiche, di respiro più ampio, ma anche con la consistenza stessa dell’esecuzione, entro la quale l’invocazione agli dèi assume un valore prefatorio. Questa espansione sembra andare di pari passo con un ampliamento dei contesti di fruizione: nei poemi omerici, non si fa menzione di esecuzioni rapsodiche in contesti agonali;<sup>49</sup> l’aedo è ancora un personaggio fortemente legato alla corte. Una maggiore mobilità pare emergere in un momento successivo, in relazione a nuove occasioni di *performance*.<sup>50</sup> Esiodo riferisce di aver compiuto un viaggio in mare per arrivare in Calcide: ha qui partecipato agli agoni per Anfidamante, e ne è uscito vincitore (Hes. *Op.* 654 sgg.).

Al ruolo svolto dalla produzione innodica nell’ambito della pratica agonale le teorizzazioni dei moderni hanno dedicato particolare attenzione. Come detto, già WOLF ritenne – sulla base delle testimonianze antiche – che gli *Inni* fungessero da προοίμια, volti a inaugurare l’esecuzione di brani omerici. Questa ipotesi trova senz’altro supporto in alcune dichiarazioni che è dato trovare all’interno dei testi stessi: in *h.Hom.* 6, 19-20 si chiede ad Afrodite di concedere all’aedo la vittoria in ‘questo’ agone (δὸς δ’ ἐν ἀγῶνι / νίκην τῷδε φέρεσθαι); in *h.Hom.* 31, 18-19 e *h.Hom.* 32, 19-20 l’autore afferma che dopo aver cantato Helios e Selene procederà a illustrare le gesta degli eroi semidei. Si aggiungono, come evidenza, le dichiarazioni conclusive di gran parte degli *Inni*, in cui l’aedo afferma di passare, terminata l’esecuzione, a un altro canto. Dal secolo scorso, tuttavia, questa ipotesi è stata soggetta a ridimensionamenti. AHS (1936 p. xciv) sono tra i primi a sollevare dubbi in merito a un uso indiscriminatamente proemiale del genere innodico. L’argomentazione si fonda su due obiezioni: una di carattere funzionale, e l’altra sostanziale. In merito al primo punto, gli editori inglesi osservano che gli *Inni* maggiori, di notevole

<sup>49</sup> Cf. READY, TSAGALIS (2018, p. 12).

<sup>50</sup> Su questa evoluzione, cf. SBARDELLA (2012a, pp. 8 sgg.).



estensione, potevano difficilmente fungere da proemio per una esecuzione. Questa critica è in realtà poco pertinente: le centinaia di versi degli inni a Demetra, Apollo, Hermes e Afrodite non sono spropositate come introduzione a agoni dilazionati su più giorni (RICHARDSON 2010, p. 2). Una maggiore considerazione deve essere tributata, invece, al secondo punto della critica di AHS: da un punto di vista tematico, gli *Inni* non mostrano un costante e incontrovertibile legame con l'*epos*. In alcuni casi, la *vulgata* omerica è anzi espressamente negata: *h.Hom.* 6, ad esempio, accoglie la tradizione esiodea per cui Afrodite nasce dalle acque del mare (Hes. *Th.* 188-206), laddove per Omero la dea è figlia di Zeus e Dione (Hom. *Il.* 5, 5, 370). Dioniso è nell'*Iliade* e nell'*Odissea* una divinità minoritaria, con una mitologia ancora embrionale; a lui sono però dedicati tre *Inni Omerici* (*h.Bacch.*; *h.Hom.* 7, 26), in cui la sua figura appare ormai pienamente formata. Simile anche il trattamento dei Dioscuri, oggetto di brevissimi riferimenti nell'*epopea* (Hom. *Il.* 3, 237; *Od.* 11, 300), ma destinatari di *h.Hom.* 17, 33. Nettamente distante dal ritratto omerico è poi la figura di Era in *h.Hom.* 12, in cui la dea è descritta in toni molto più lusinghieri rispetto all'*epos* (e.g. Hom. *Il.* 477 sgg.); lo stesso dicasi per Efesto, che in *h.Hom.* 20 è artefice dello sviluppo e del progresso umano: un personaggio ben più nobile del dio omerico, deforme e vittima di tradimento coniugale (Hom. *Od.* 8, 308 sgg.). Altre divinità, invece, sono parzialmente ignote a Omero (Estia, Selene), quando non totalmente (Pan). Questi dettagli inediti lasciano pensare che, anche in ambito performativo, oltre che concettuale, gli *Inni Omerici* non fossero necessariamente subordinati all'esecuzione di brani omerici. Questa teoria risulta oggi molto più comunemente accettata di quanto non fosse in passato (PARKER 1991; HOZ 1998; CLAY 2006<sup>2</sup>): in virtù delle fonti passate in rassegna, l'inno esametrico sembra infatti nascere come una creazione indipendente, slegata dall'*epos*, utilizzata tanto per l'intrattenimento (*h.Ven.*) quanto per il culto (gli *Inni* di Oleno, Pafo, Museo, Orfeo; *h.Ap* secondo la testimonianza di *Certamen* 18). Questa originaria indipendenza favorisce anche la penetrazione dei testi in ambiti distanti dalla recitazione epica: dalla fine dell'età ellenistica, dell'*Inno Omerico a Demetra* si appropriarono i circoli orfici e ne fecero un testo confessionale (WEST 2003, p. 8).<sup>51</sup> Esempi di questo tipo lasciano intuire una vivace circolazione dei testi e una lunga storia della tradizione, cui è necessario dedicare ora una indagine specifica.

## 5. La storia della tradizione e diffusione

---

<sup>51</sup> Sul tema, cf. anche l'analisi di *h.Hom.* 13.

La storia della tradizione degli *Inni Omerici* può essere analizzata da varie prospettive. In primo luogo, si passeranno in rassegna i rapporti che gli *Inni* intrattengono con la più generale letteratura greca, dall'età arcaica a quella imperiale: questo consentirà di gettare luce sulla loro diffusione e conoscenza. In seguito, si affronterà il problema relativo alla possibile esistenza di raccolte innografiche nell'antichità.<sup>52</sup> Sulla base di ciò, si procederà da ultimo ad analizzare la paradosi manoscritta medievale.<sup>53</sup>

## 5.1 La conoscenza e la circolazione degli *Inni Omerici*

Si discutono brevemente i casi di possibile interazione tra i testi, al fine di fornire un quadro generale circa la conoscenza degli *Inni Omerici* nell'antichità. Per una discussione più approfondita, si rimanda al commento degli *Inni* di volta in volta citati.

### 5.1.1 L'età arcaica

Gli *Inni* maggiori si collocano in data pienamente arcaica, in un arco temporale che va dal VII (*h.Ven.*) al VI secolo (*h.Merc.*). In questo contesto, il paragone più immediato è quello con la lirica. Alceo compone un *Inno a Dioniso* (fr. 349a-e V.), un *Inno ad Apollo* (fr. 307 V.) un *Inno a Hermes* (fr. 308 V.), un *Inno ai Dioscuri* (fr. 34 V.); l'influenza dei corrispettivi *Inni Omerici* è però difficile da determinare, soprattutto in considerazione dello stato lacunoso della produzione alcaica. In alcuni casi, è certamente da escludere: l'*Inno Omerico a Hermes* è con ogni verosimiglianza posteriore all'attività del poeta di Lesbo. Negli altri casi, si può parlare di una affinità tematica, che non si traduce però in una manifesta imitazione, tale per cui si possa parlare in maniera incontrovertibile di una influenza degli *Inni Omerici*, almeno nella forma a noi giunta per iscritto.<sup>54</sup> Sarà forse più prudente parlare di una *koiné* di temi innografici, comune – si noti –, tanto agli inni lirici che a quelli esametrici. Questa riproposizione di nuclei tematici è del resto nota sin dalle fasi più antiche del genere: si consideri quanto detto dei miti di Efesto, Dioniso, Persefone, esplorati più volte dalla produzione orfica e omerica. Un'eco di alcune immagini degli *Inni Omerici* pare trovarsi anche in Saffo. Nel fr. 44a V., un probabile inno ad Artemide, la dea chiede al padre di concederle la verginità perpetua: nella richiesta è stato visto un precedente in

---

<sup>52</sup> AHS (1936, pp. lxiiv sgg.); HUMBERT (1936, pp. 9-10); FAULKNER (2011); NAGY (2011).

<sup>53</sup> HOLLANDER (1886); ALLEN (1895); BREUNING (1929); AHS (1936, pp. xi-lvii); HUMBERT (1936, pp. 12 sgg.); CÀSSOLA (1975, pp. 593 sgg.).

<sup>54</sup> Per l'*Inno a Dioniso*, cf. WEST; per l'*Inno ad Apollo*, cf. l'analisi di *h.Hom.* 21 e PAGE (1955 pp. 249-250); per l'*Inno ai Dioscuri*, cf. l'analisi di *h.Hom.* 33 e la bibliografia citata

*h.Ven.* 29 sgg., in cui il medesimo privilegio viene concesso a Estia (FAULKNER 2011, p. 192). Vi sono poi casi estremamente significativi, per quanto dubbi: WEST (2011, p. 34 sgg.) evidenzia una serie di luoghi epici, sia *dell'Iliade* che *dell'Odissea*, che potrebbero essere stati direttamente influenzati dall'*Inno Omerico a Dioniso* (Hom. *Il.* 1, 528-530; 14, 230 sgg.; 18, 394 sgg.). L'ipotesi è suggestiva, e solleva la necessità di ripensare in termini più dinamici, e non strettamente unidirezionali, il rapporto tra Omero e la costellazione dell'*epos* rapsodico. Ciononostante, i luoghi segnalati da WEST non sono prove incontrovertibili: dimostrano, più che altro, che fosse già noto il mito di Era legata al trono dal figlio Efesto, e liberata poi da Dioniso. Questo non implica però necessariamente una diretta dipendenza di questi brani dall'*Inno a Dioniso*, nella forma – peraltro frammentaria – in cui lo conosciamo oggi. Tra VII e VI secolo, in ogni caso, gli *Inni* hanno già una circolazione attiva, e un qualche scambio con la produzione coeva. Sembra possibile delineare, inoltre, già dei casi di influenza reciproca: *h.Ven.* sembra conosciuto da *h.Cer.*; *h.Merc.* guarda esplicitamente a *h.Ap.*, e mostra legami con *h.Cer.* al livello lessicale.<sup>55</sup> Dalla fine dell'età arcaica, anche l'iconografia inizia a dimostrarsi sensibile ai temi tratti negli *Inni Omerici*: figurano a partire dal VI secolo le prime attestazioni del tema centrale di *h.Merc.*, il furto delle vacche di Apollo a opera di Hermes (SHAPIRO 2019); allo stesso arco cronologico si riconducono le occorrenze, nell'arte figurativa, del mito del rapimento di Dioniso a opera dei pirati Tirreni, oggetto di *h.Hom.* 7.<sup>56</sup> Sembra emergere, già in questa fase, la percezione che l'inno in esametri sia un genere indipendente (CLAY 2011): si spiega così un certo grado di autoreferenzialità, e i primi fenomeni di ripresa e imitazione all'interno del *corpus*.

### 5.1.2 L'età classica

L'*Inno ad Apollo* è citato testualmente da Tucidide, che lo attribuisce a Omero (cf. *supra*). La paternità omerica dell'inno è forse assodata anche per Aristofane, che ugualmente sembra fare riferimento al testo (Ar. *Av* 575 = *h.Ap.* 151). Il commediografo dimostra di conoscere anche *h.Hom.* 21, ugualmente dedicato ad Apollo (cf. Ar. *Av.* 774; fr. 590, 20 *PCG*); dubbia è, invece, una dipendenza di Ar. *Av.* 910 sgg. da *h.Hom.* 32, 20. Ancora nell'ambito della produzione drammatica, l'*Inno a Hermes* è noto a Sofocle, che se ne ricorda negli *Ichneutai* (cf. THOMAS 2020); Euripide pare alludere a *h.Hom.* 7 nel *Ciclope* (vv. 1 sgg.), e citare *h.Hom.* 30 nell'*Antiope* (fr.182 *TRGF*). Nel bacino della lirica, Pindaro è

<sup>55</sup> Per la relazione tra *h.Ven.* e *h.Cer.* cf. RICHARDSON (1974, p. 42); FAULKNER (2009, pp. 38-39); OLSON (2012, pp. 21-24). Per il rapporto tra *h.Merc.* e *h.Ap.* cf. VERGADOS (2021, p. 70); THOMAS (2020 p. 13 sgg.); per le riprese di *h.Cer.* nel medesimo inno cf. THOMAS (2020, p. 12).

<sup>56</sup> Cf. il commento all'inno.

ben informato delle pratiche performative degli Omeridi, e del loro costume di premettere alle loro esecuzioni un proemio e Zeus (cf. *supra*); la nascita di Atena narrata in *O.* 7, 35 sgg., inoltre, è forse una rielaborazione di *h.Hom.* 28. Platone (*Phdr.* 252b) si dimostra a conoscenza di ‘versi’ segreti custoditi dagli Omeridi. Per quanto concerne la relazione tra gli *Inni*, *h.Hom.* 27 e *h.Hom.* 28 sembrano influenzarsi a vicenda. L’influenza pervade anche il livello iconografico: una *lekythos* attica di V secolo riproduce uno scolaro che legge un rotolo su cui è inciso l’incipit di *h.Hom.* 18. Alla fine del V secolo, il maggiore *Inno a Dioniso* sembra noto al mitografo Erodoro, che lo cita a proposito della esatta collocazione di Nisa: la testimonianza in proposito (*Sch. ad A.R.* 1, 8, 9) è tuttavia lacunosa, e non vi è certezza in questo senso. Altre testimonianze, sebbene di difficile datazione, sembrano comunque affondare le loro radici nel bacino della produzione di età classica. Nella *Vita Homeri* pseudoerodotea si afferma che Omero recitò gli *Inni* di sua composizione durante il suo soggiorno nell’area di Cuma: nella sua forma attuale, la biografia è certamente un prodotto dell’età ellenistico-imperiale, ma il suo nucleo centrale e gli aneddoti in essa contenuti rimandano a un filone biografico più antico, e sembrano circolare già in età classica (VASILOUDI 2013, p. 3 n. 15). Nel *Certamen Homeri et Hesiodi* (317) Omero recita l’*Inno ad Apollo* a Delo, nell’ambito di una πανήγυρις (su cui, cf. *supra*). Similmente alla *Vita* pseudoerodotea, quest’opera si data all’epoca di Antonino Pio, ma il materiale in essa contenuto è da ricondurre al sofista Alcidas, attivo all’inizio del IV secolo (WEST 2003, p. 298).

Nel complesso, dalla fine dell’età arcaica si nota un netto aumento nelle citazioni più o meno scoperte degli *Inni*, e si moltiplicano gli indizi a favore di una loro conoscenza da parte di altra produzione letteraria, anche appartenente a generi diversificati. Si segnala, inoltre, l’emergere di un interesse erudito: Alcidas li cita nell’ambito di una trattazione biografica su Omero; Erodoro, forse, nella sua opera di carattere mitografico. Rispetto al bacino limitato cui attinge la letteratura di età arcaica, inoltre, aumentano i testi a cui le fonti fanno riferimento – si noti l’apertura agli *Inni* minori – e il modo in cui questi vengono considerati. Alcuni *Inni* hanno assunto uno statuto ormai canonico: le citazioni, anche letterali, dell’*Inno ad Apollo* sono pervasive, e la paternità omerica gli è riconosciuta da più fonti. Singoli autori, inoltre, sembrano conoscere più di un inno: la *Vita* pseudoerodotea parla esplicitamente di ὕμνοι, al plurale; Platone menziona ἔπη custoditi dagli Omeridi; Aristofane allude a *h.Ap* e *h.Hom.* 21. Tutto ciò depone a favore di una maggiore circolazione dei testi, e forse anche di prime, embrionali raccolte scritte, se non ancora vere e proprie edizioni, da cui gli autori citano: alcune affermazioni delle fonti consentono di avallare questa possibilità (cf. *infra*). Con l’ipotesi di una prima raccolta collocabile alla fine dell’età classica si mostra d’accordo anche CÀSSOLA (1975, p. lxi). A suo dire, questa embrionale

silloge si spiegherebbe però in un contesto di generale declino dell'*epos*: la grande varietà di stile e lingua che si notano nell'antologia di cui oggi disponiamo indurrebbe infatti a pensare che ormai "i rapsodi non avevano un proprio stile, e ognuno era disposto a recitare qualsiasi componimento, purché consacrato dalla tradizione". Questa ricostruzione necessita in realtà di essere rivista. La creazione stessa di una raccolta di lavoro, a uso dei rapsodi, è riprova della loro attività: in una fase di supposta contrazione delle pratiche aediche non si sarebbe sentita la necessità di strumenti che coadiuvassero nell'esecuzione.<sup>57</sup> Del resto, ancora in età ellenistica la produzione rapsodica e gli agoni in cui si inserisce vivono un momento di grande vitalità: vi sono anzi inni, come *h.Hom.* 31 e *h.Hom.* 32 che si lasciano ricondurre proprio a questo periodo.

### 5.1.3 L'età ellenistica

Rispetto alle epoche precedenti, la conoscenza degli *Inni Omerici* da parte della letteratura ellenistica è molto più pervasiva, ed è stata conseguentemente oggetto di studi sistematici, a cui si rimanda. Per Callimaco, cf. VAMVOURI RUFFY (2004); FAULKNER (2010); ACOSTA-HUGHES, CUSSET (2012): nel complesso, il poeta dimostra di conoscere di fatto tutti gli *Inni* maggiori (*h.Cer.*, *h.Ap.*, *h.Merc.* *h.Ven.*), probabilmente *h.Pan*, e forse anche una raccolta già pienamente formata, il cui ordinamento egli imita nella disposizione dei suoi *Inni* (FAULKNER 2011, pp. 179 sgg.). Quanto a Teocrito 1, 29-31 e 11, 46 sgg. sembrano rielaborare *h.Hom.* 7, 40 sgg. (GUTZWILLER 1986); Theoc. 1, 15 sgg. potrebbe forse alludere a *h.Pan* 14-16. Il diciassettesimo *Idillio* è costruito come una composizione innodica sin dal suo esordio (Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι, v. 1; HUNTER 1996); il ventiduesimo ha esplicitamente *h.Hom.* 33 come precedente. Ancora, in Theoc. 24, 1-63 la reazione di Alcmena ai serpenti che insidiano Eracle bambino è analoga al terrore che Metanira prova per il giovane Demofonte, purificato da Demetra nel fuoco perché diventi immortale (*h.Cer.* 242 sgg.). Per Apollonio Rodio, è stata recentemente dimostrata in maniera sistematica l'importanza che la costruzione innodica e il precedente degli *Inni Omerici* rivestono nelle *Argonautiche* (MCPHEE 2020). La presenza degli *Inni Omerici* in altri autori ellenistici è meno sistematica: Antimaco pare abbia scritto del travaglio di Leto, forse avendo *h.Ap.* a modello (Phld. *Piet.* p. 38 Gomperz). Riano e Alceo di Messene sembrano conoscere *h.Pan* (cf. il commento all'inno). Notevoli somiglianze lessicali mostra la descrizione del plenilunio in *h.Hom.* 32, 10 sgg. con alcuni luoghi aratei (cf. il commento all'inno).

---

<sup>57</sup> Per lo stato della pratica rapsodica in età classica, cf. READY, TSAGALIS (2018, pp. 29 sgg.)

Oltre alla poesia ‘alta’, prosegue e acquista maggior peso l’interesse della letteratura erudita per gli *Inni Omerici*, i cui primordi risalgono all’età classica. Antigono di Caristo (7) informa delle proprietà sonore delle budella degli ovini: se usate per realizzare strumenti musicali, sono preferibili quelle di esemplari femmine, in quanto εὔφωνα, a differenza di quelle maschili che sono ἄφωνα. A riprova di ciò, l’autore cita un verso dell’*Inno Omerico a Hermes*: il dio inventa la lira, e tende sullo strumento ‘sette corde di pecora femmina’ (ἑπτὰ δὲ θηλυτέρων οἴων ἐτανύσσατο χορδάς, v. 51). È interessante notare, innanzitutto, che la citazione viene attribuita senza riserva a Omero (τὸν ποιητήν); e che il testo non coincide pienamente con il testo a noi giunto per tradizione diretta, che legge ἑπτὰ δὲ συμφώνους οἴων ἐτανύσσατο χορδάς. È probabile che l’oscillazione testuale abbia alla sua base proprio la credenza espressa dall’autore circa la melodiosità del budello di pecora femmina: questo spiegherebbe il libero scambio tra l’aggettivo θῆλυς e σύμφωνος (AHS 1936, p. lxxviii). In ogni caso, la variante testuale mostra, ancora nel III secolo, un testo magmatico e non pienamente stabilizzato (per la questione, cf. *infra*).

Una ulteriore tendenza che si delinea a partire dall’età ellenistica è l’influenza degli *Inni Omerici* anche sulla poesia innografico-culturale. Aristonoo di Corinto (IV-III sec.) è autore di due Inni, ad Apollo e a Estia, a noi pervenuti per via epigrafica, incisi sul tesoro degli Ateniesi a Delfi:<sup>58</sup> dei due componimenti, il secondo sembra dimostrare una conoscenza dei due *Inni Omerici* dedicati alla dea (*h.Hom.* 24, 29). L’innografia omerica sembra tenuta in considerazione anche da Isillo di Epidaurò (IV-III sec.), autore di un peana per Apollo e Asclepio<sup>59</sup>. L’autore crea una vera e propria mitologia epidaurica per il dio della medicina, a voler rimarcare l’importanza del suo culto nella regione; l’obiettivo polemico è la più antica saga vulgata, secondo cui Asclepio ha piuttosto dei legami con la Tessaglia, come testimonia anche *h.Hom.* 16. Ancora, l’*Inno alla Madre degli dèi* (PMG fr. ad. 935) rinvenuto a Epidaurò e datato tra IV e III secolo pare alludere a *h.Hom.* 14, dedicato alla medesima divinità. A riprova della permeabilità tra i generi che si è cercato di dimostrare (cf. *supra*), anche gli inni esplicitamente pensati per la vita religiosa dimostrano quindi di guardare agli *Inni Omerici* come predecessori con cui confrontarsi inevitabilmente.

#### 5.1.4 L’età imperiale

---

<sup>58</sup> Per gli *Inni* di Aristonoo, cf. POWELL 1970 pp. 160-161.

<sup>59</sup> POWELL (1970, pp. 133 sgg.).

A partire da questo periodo, aumentano le citazioni letterali degli *Inni*. Diodoro Siculo cita *h.Bacch.* (1, 57, 7; 3, 66, 3; 4, 2, 4); Pausania *h.Cer.* (1, 38, 3; 4, 30, 3) e *h.Ap.* (10, 37, 4); Ateneo *h.Ap.* (1, 40, 5); Elio Aristide *h.Ap.* (p. 409, 31 Jebb).<sup>60</sup> Stefano di Bisanzio menziona *h.Bacch.* (p. 618 Meineke), Menandro retore pare alludere all'*Inno Omerico a Demetra e ad Apollo* (cf. *supra*). L'uso di citazioni testuali così pervasive, spesso estrapolate da un unico testo, lasciano pensare che la prosa imperiale attinga ad antologie già pienamente formate o fonti erudite, come dimostra anche il lessico citazionale: sul tema, cf. *supra*. In età tardoantica, Nonno conosce il mito del rapimento di Dioniso narrato in *h.Hom.* 7; gli *Inni* sono ancora noti a Proclo, come dimostra la collezione di inni composti dal filosofo (cf. VAN DEN BERG 2016 e l'*Appendice*). Al di fuori degli scopi di questa ricerca ricadono alcuni temi di cui si occupano più propriamente i *reception studies*: è il caso, ad esempio, dell'influenza degli *Inni Omerici* sulla letteratura latina (cf. comunque i commenti ai singoli *Inni* per dei paralleli), bizantina, rinascimentale e moderna: cf. il volume di FAULKNER, VERGADOS, SCHWAB (2016), dedicato interamente a queste tematiche.

## 5.2 Le raccolte innografiche antiche

### 5.2.1 L'età classica

L'analisi delle testimonianze incontra inevitabilmente un interrogativo: l'antichità ha prodotto una edizione degli *Inni Omerici*? Si è detto che il progressivo aumento di citazioni e riferimenti agli *Inni Omerici* in età classica induce a pensare all'esistenza, se non di edizioni in senso stretto, quanto meno di raccolte in possesso degli aedi. Che le scuole rapsodiche fossero depositarie di questo patrimonio pare confermato anche dalle testimonianze antiche. Plat. *Phdr.* 252b parla di 'versi segreti' dedicati a Eros e custoditi dagli Omeridi, che il filosofo riporta testualmente:

λέγουσι δὲ οἷμαί τινες Ὀμηριδῶν ἐκ τῶν ἀποθέτων ἐπῶν δύο ἔπη εἰς τὸν Ἔρωτα, ὧν τὸ ἕτερον ὑβριστικὸν πάνυ καὶ οὐ σφόδρα τι ἔμμετρον. Ὑμνοῦσι δὲ ὧδε·

τὸν δ' ἦτοι θνητοὶ μὲν Ἔρωτα καλοῦσι ποτηνόν,  
ἀθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ πτεροφύτον' ἀνάγκην.

---

<sup>60</sup> Per la conoscenza ad opera di Elio Aristide degli *Inni Omerici*, cf. ALONI (1980).

“Alcuni Omeridi, forse traendoli da poemi segreti, citano due versi rivolti ad Eros, il secondo dei quali è irriverente e non del tutto regolare nel metro. Questi versi suonano così:

I mortali lo chiamano Eros alato,  
gli immortali lo chiamano invece *Pteros*, perché fa crescere le ali.”  
(trad. Giovanni Reale)

È possibile che il riferimento possa essere a un *Inno ad Eros*. Un indizio, per quanto non molto persuasivo, viene dalla titolazione stessa dei versi (εἰς τὸν Ἔρωτα), che ha corrispettivi con i titoli a noi noti dalla tradizione manoscritta degli *Inni Omerici*. Più persuasivo, invece, è l'uso del verbo ὑμνέω, che nelle sue frequenti attestazioni nel *corpus* degli *Inni* indica il canto specifico della poesia innografica.<sup>61</sup> Ancora, il procedere retorico ha affinità con alcuni luoghi degli *Inni Omerici*: il gioco etimologico per cui Eros è chiamato ‘Pteros’ per la sua natura alata ha un corrispettivo in *h.Pan*, in cui gli dèi danno a Pan il suo nome perché con la sua nascita ha rallegrato l'animo di tutti (πᾶσιν, v. 47). Non da ultimo, è noto che sia Pamfo che Orfeo composero inni per Eros, e che Oleno riferì della nascita del dio da Ilizia (Paus. 9, 29); il periegeta non si spinge però oltre questi scarni riferimenti, per il timore reverenziale che circonda questi esemplari di poesia misterica (9, 27: καὶ τῶν μὲν οὐ πρόσω ποιήσομαι μνήμην). I versi degli Omeridi citati da Platone potrebbero perciò inserirsi in questo filone di tradizione, e la segretezza con cui sono custoditi potrebbe dipendere dal loro carattere dottrinale. Si noti, peraltro, che il secondo verso è metricamente imperfetto, come il filosofo già nota. Questo potrebbe deporre a favore del carattere aperto delle prime raccolte innodiche, da cui Platone cita, che raccolgono materiale non sempre perfettamente limato, soggetto a rifacimenti e stratificazioni durante la *performance*. Il decimo *Inno Omerico ad Afrodite* reca traccia di questa situazione: in una delle sue due redazioni, il v. 4bis testimonia una dieresi mediana, rara in Omero e valutata negativamente dai metricologi antichi.

Un'evidenza più esplicita circa l'esistenza di raccolta scritte di materiale aedico proviene dai *Memorabilia* senofontei (4, 2, 10): Socrate chiede a Eutidemo se per caso non voglia diventare un rapsodo, dal momento che si è procurato una versione integrale di Omero:

---

<sup>61</sup> Per le questioni terminologiche, cf. *supra*.



Ἀλλὰ μὴ ῥαψωδός; ἔφη· καὶ γὰρ τὰ Ὀμήρου σέ φασιν ἔπη πάντα κεκτῆσθαι.

L'attività rapsodica necessita evidentemente dell'aiuto scrittorio: il lessico stesso del passo e l'uso del verbo κτάομαι implicano che il riferimento sia a un esemplare scritto della produzione epica. Il consumo di intrattenimento si avvale, infatti, di una fruizione prevalentemente aurale dell'*epos*: in X. *Smp.* 3, 6, Nicerato sostiene di conoscere Omero a memoria perché 'ascolta i suoi versi ogni giorno' (ἀκροώμενόν γε αὐτῶν ὀλίγου ἂν' ἐκάστην ἡμέραν). Piuttosto, il supporto di una trascrizione pare necessario per una esecuzione sistematica e di stampo professionale: ai rapsodi, infatti, si richiede una precisa conoscenza di tutta la poesia omerica (τοὺς γὰρ τοὶ ῥαψωδοὺς οἶδα τὰ μὲν ἔπη ἀκριβοῦντας; X. *Mem.* 4, 2, 10; οἱ ῥαψωδοὶ πάντες ἐπίστανται ταῦτα τὰ ἔπη X. *Smp.* 4, 2, 10).

Le fonti, dunque, sembrano garantire che già in età classica esistessero raccolte di materiale rapsodico. Queste avranno avuto una natura eminentemente pratica: una sorta di 'manuale' dell'aedo, come è stato detto (CÀSSOLA 1975, p. xlvii-xlviii), una serie di brogliacci da utilizzare e ampliare durante la composizione-esecuzione estemporanea. Una riprova di questa ipotesi risiede nella natura stessa di molti degli *Inni* a noi pervenuti, che sono esclusivamente la trascrizione di un *incipit* e un *explicit*. È evidente che non ci si trova dinanzi a componimenti perfettamente compiuti, quanto piuttosto a canovacci, che forniscono la struttura su cui si innesta poi la creazione rapsodica. La pratica di affidare questi versi alla trascrizione risiede, probabilmente, in una necessità di carattere funzionale e 'teologico'. La sezione iniziale e quella conclusiva degli *Inni* sono particolarmente delicate: il dio oggetto del canto è citato nelle sue prerogative e nei suoi attributi, ed è fatto oggetto di preghiera. In virtù di ciò, il contatto con la divinità deve essere accuratamente predisposto, sia all'inizio che alla fine. Tra questi due estremi l'aedo interviene però in maniera più o meno libera, inserendo materiale non sempre trascritto.

Il carattere di 'edizione aperta' che contraddistingue gli *Inni Omerici* pare confermato anche e soprattutto dalla tradizione, sia indiretta che diretta. Le citazioni letterali che gli autori antichi fanno degli *Inni* non corrispondono sempre al testo a noi noto dalla tradizione medievale. Tucidide (3, 104), ad esempio, cita *h.Ap.* 146-150, ma offre lezioni in alcuni casi differenti rispetto a quelle di tradizione diretta; lo stesso fenomeno è stato osservato in Antigono di Caristo (cf. *supra*), e accade anche per Pausania (2, 14, 3), che cita *h.Cer.* 476. Questa discrepanza si osserva anche nelle fasi più antiche della tradizione diretta: In *h.Cer.*, 256-257 la tradizione medievale e quella papiracea (Pap.Berl. 13044) non coincidono; lo stesso dicasi per *h.Hom.* 18, 5, in cui i codici attestano l'aggettivo παλίσκιος, un papiro (*P.Oxy.* LXVIII 4667)

πολύσκιος. Accanto alle oscillazioni della *paradosi*, si segnalano i casi di varianti rapsodiche: all'interno di un componimento, può accadere che più versi abbiano contenuto e formulazione simile.<sup>62</sup> Così ad esempio in *h.Bacch.* 7D si afferma in termini lievemente differenti quanto già riportato ai vv. 4-6.; in *h.Ap.* i vv. 136-138 sono alternativi al v. 139; in *h.Merc.*, 288 la famiglia di codici x conserva a margine lezioni differenti dalla vulgata, ma di senso simile; in *h.Ven.* i vv. 274-275 sono alternativi a 276; *h.Hom.* 10 e 15 hanno due intere redazioni differenti, testimoniate da Ψ e M; *h.Hom.* 18 offre due congedi alternativi, rispettivamente ai vv. 10-11 e 12. Interi inni minori sono poi costruiti come una '*editio minor*' di testi più ampi: *h.Hom.* 13 è un centone di *h.Cer.*, 1, 493-495; *h.Hom.* 17 è una versione abbreviata di *h.Hom.* 33; *h.Hom.* 18 è costruito interamente su *h.Merc.*, 1-9; *h.Hom.* 25 riprende Hes. *Th.* 94-97. Tutti questi elementi inducono a pensare a testi dalla consistenza magmatica, per lungo tempo non pienamente stabilizzati, e che vanno dunque incontro a rifacimenti e stratificazioni diversificate nel tempo e nello spazio, immortalate sulla fissità della pagina dalla tradizione manoscritta. Si pone allora la necessità di comprendere quando e come sia avvenuta la stabilizzazione del materiale degli *Inni Omerici* in una vera e propria edizione: per tentare di rispondere a questa domanda, è necessario confrontarsi con il ruolo che la filologia ellenistica ha avuto – o non ha avuto – in questo ambito.

### 5.2.2. L'età ellenistica. Il ruolo della filologia Alessandrina

La produzione alessandrina, si è detto, conosce gli Inni, ma questo non è un indizio cogente per parlare di una vera e propria edizione. Neanche gli stadi più antichi della tradizione diretta forniscono certezza in proposito. I papiri che conservano il testo degli *Inni Omerici* sono in numero molto esiguo, appena quattro (*P.Oxy.* IV, 670; XXIII, 2379; LVIII, 4667; *P.Gen.* 3, 118), e tutti, con l'eccezione di *P.Gen.* 3, 118 di II-I sec. a.C., datati al III sec. d.C.: di molto successivi, quindi, all'età ellenistica. Il loro stato frammentario, inoltre, non consente di essere sicuri di essere di fronte a una raccolta organica di testi, men che meno di una edizione filologica. La tradizione medievale sembra anzi porsi esplicitamente contro questa possibilità. I manoscritti degli *Inni* sono del tutto privi di scoli, con la parziale eccezione di brevissimi appunti in L<sub>1</sub> e Π:<sup>63</sup> in questi luoghi, si forniscono scarni paralleli con altri luoghi omerici o brevi commenti, limitati esclusivamente agli *Inni maggiori*. I due codici appartengono alla stessa famiglia, e le note potrebbero essere quindi state ereditate da codici oggi perduti; in ogni caso, si tratta di interventi estremamente cursori, che non lasciano intendere, a monte, una sistematica opera di

<sup>62</sup> SBARDELLA (1999, 2012); FERRARI, in POLI (2010).

<sup>63</sup> Sulle note dei due manoscritti, cf. AHS 1936, p. lxxxii.

commento. Ciò potrebbe anche spiegare perché altri codici, pure imparentati con L<sub>1</sub> e Π, abbiano lasciato cadere questi *marginalia*. Più interessanti, invece, sono tenui tracce di un lavoro filologico che esibiscono i codici E, T, Π: i vv. 136-138 di *h.Ap*, omessi dalla maggior parte dei manoscritti, sono in questi testimoni posti a margine (E, T) o a testo (Π), e sono accompagnati dal simbolo dell'antisigma. L'intervento intende indicare questi versi come tra loro alternativi (SBARDELLA 1999, pp. 157-160): a completare l'operazione editoriale, una nota a margine chiarisce infatti che 'in un altro codice si trovano anche questi versi' (ἐν ἑτέρῳ κεῖνται καὶ οὗτοι οἱ στίχοι).<sup>64</sup> Questa testimonianza induce a pensare a un'opera di collazione, e dimostra che l'erudizione antica avvertisse il problema delle varianti rapsodiche. Anche in questo caso, si tratta però di un intervento minimo, condotto su una porzione di testo limitata, che non lascia immaginare una consolidata tradizione ecdotica alle spalle: molti altri luoghi degli *Inni Omerici*, per i quali pure è evidente una stratificazione redazionale (cf. *supra*), non sono toccati da interventi analoghi. Tutto ciò induce a pensare che non sia stata realizzata una vera e propria ἔκδοσις alessandrina, che abbia fissato definitivamente il testo degli *Inni Omerici*, né il relativo ὑπόμνημα poi confluito in eventuali note di commento bizantine. Ne è riprova il fenomeno di varianti testuali nelle fonti di tradizione indiretta, che perdurano fino alla piena età imperiale. Questo fenomeno è stato già ampiamente osservato dalla filologia Omerica: la tradizione indiretta di Omero è estremamente oscillante, e presenta versi o episodi che il testo a noi pervenuto non registra, o che riporta diversamente.<sup>65</sup> Nel caso dell'*Iliade* e dell'*Odissea* questo fenomeno sembra progressivamente ridursi a partire dall'età ellenistica, in corrispondenza del lavoro della filologia alessandrina, che stabilisce un testo non molto diverso da quello che leggiamo oggi. Per gli *Inni Omerici*, la situazione è differente. Ancora nel II secolo d.C., si è detto, Pausania conosce un testo che non coincide con quello a noi noto: ciò induce a pensare che per lungo tempo non si sia pervenuti a una sistemazione editoriale definitiva.

L'assenza di una edizione alessandrina non implica, comunque, che gli *Inni* non siano entrati, seppur in maniera trasversale, nel dibattito erudito antico. La tendenza emerge già nel V secolo: si sono già citati i casi di Alciamante ed Erodoro; nel III secolo, Antigono di Caristo estrapola dall'*Inno ad Hermes* del materiale paradossografico; l'*Inno a Dioniso* è forse noto a Dionisio di Mitilene ed è incluso da Cratete in una raccolta di ἀρχαῖοι ὕμνοι. Da questi esempi, emergono linee di interesse che sono perseguite dall'erudizione antica: agli *Inni* si guarda alla ricerca di dati lessicografici, mitografici e biografici. A proposito di questo ultimo aspetto, è necessario riflettere brevemente sulla paternità degli *Inni Omerici*,

---

<sup>64</sup> Per l'analisi del codice, cf. RICHARDSON 2010, p. 102.

<sup>65</sup> Sul tema, cf. ERCOLANI (2010, pp. 200 sgg.), con bibliografia relativa.

e su come questa sia stata intesa dalle fonti: l'autorialità dei testi è, infatti, un fattore decisivo per la loro trasmissione e sopravvivenza. Il catalogo delle opere attribuite a Omero (WEST 2003, pp. 224 sgg.) è oscillante. Nel caso degli *Inni Omerici*, tuttavia, si incontrano prese di posizione molto nette: nella sua celebre *σφραγίς*, l'*Inno ad Apollo* (v. 172) si professa esplicitamente composto dall' 'aedo di Chio'.<sup>66</sup> Questa rivendicazione di paternità sembra rispondere, come vede SBARDELLA (2012a, pp. 94 sgg.), a un chiaro intento ideologico. L'*Inno ad Apollo* ha probabilmente alle sue spalle l'attività di Cineto, un Omerida proveniente da Chio (*Sch. ad Pi. N. 2, 1*).<sup>67</sup> Tramite la sua formulazione, la *σφραγίς* sembra così designare tanto il suo autore reale, quanto quello ideale, Omero, capostipite della gilda rapsodica dell'isola. In questo modo, gli Omeridi rivendicano la superiorità della loro produzione, e sembrano compiere una consapevole operazione culturale: la categoria avrà avuto probabilmente tutto l'interesse a conservare la produzione innografica, che costituiva un indispensabile strumento di lavoro, nel solco della 'genuina' poesia omerica. L'operazione pare aver avuto successo: Tucidide (3, 104, 4) definisce l'*Inno ad Apollo* un prodotto omerico, e così anche il *Certamen* (317). Similmente, la tradizione biografica omerica considera gli *Inni* opera del poeta ([Hdt.] *Vit.Hom.* 9). Quale sia stato l'atteggiamento degli alessandrini in proposito è difficile da dire: per quanto non sistematiche, alcune testimonianze autorizzano però a pensare che l'erudizione ellenistica non si sia discostata dal quadro di età precedente. Nel III secolo, Teocrito sembra riconoscere al Χῖος ἀοιδός una produzione più vasta dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Per il poeta siracusano, 'Omero' pare una definizione molto elastica, che si estende anche alla poesia ciclico-rapsodica di epoca successiva: quando l'autore sostiene che Omero 'cantò i Dioscuri' (Theoc. 22, 217 ὑμῖν κῦδος, ἄνακτες, ἐμήσατο Χῖος ἀοιδός), il riferimento non è certamente ai due grandi poemi, in cui la coppia di gemelli non ha alcun ruolo significativo, quanto piuttosto ai *Cypria*, o ai due *Inni* loro dedicati, *h.Hom.* 17 e 33.<sup>68</sup> Ancora, nel II secolo, Apollodoro (*Sch. ad Hom. Il. 21, 319d, 7*) sembra implicitamente riconoscere la paternità omerica anche ad altri esemplari del *corpus*: παρ'Ὀμήρῳ è una definizione che può applicarsi tanto a *h.Cer.* che a *h.Hom.* 30. Se non affermata esplicitamente, dunque, la paternità omerica non pare negata dagli alessandrini: per delle dichiarazioni in questo senso bisogna attendere Ateneo (1, 40, 8; cf. *supra*, testimonianza n. 9), in cui l'*Inno ad Apollo* è considerato opera 'di Omero o di qualche Omeride' (Ὀμηρος ἢ τῶν Ὀμηριδῶν τις ἐν τῷ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνῳ). Gli scoli esibiscono invece un comportamento oscillante: gli *Inni* sono talora omerici, talora solamente attribuiti al poeta.<sup>69</sup> In controluce, è possibile intuire dietro queste dichiarazioni un dibattito

<sup>66</sup> Sulla *σφραγίς* dell'*Inno ad Apollo*, cf. FERRARI (in POLI 2010); SBARDELLA (2012a, p. 85 ssg.).

<sup>67</sup> Sulla figura di Cineto di Chio, cf. RICHARDSON (2010, pp. 13-15); READY, TSAGALIS (2018, pp. 63 sgg.).

<sup>68</sup> Cf. SBARDELLA (2004) e il commento a *h.Hom.* 33.

<sup>69</sup> Per le testimonianze degli scoli che citano gli *Inni Omerici*, cf. *supra*.

erudito sull'effettivo statuto di questi componimenti. In sostanza, però, è probabilmente nel giusto FAULKNER (2011, p. 117) quando sostiene che “the hymns do not seem to have been set apart from the Homeric epics in the early Hellenistic period as explicitly as were the hexameter poems of the *Epic Cycle*”. Nel caso della poesia ciclica, infatti, la condanna è totale, e la produzione viene bollata come nettamente distinta da Omero: questo ne determina, di fatto, il progressivo oblio.<sup>70</sup> Per gli *Inni* sembrano essere esistite maggiori riserve: probabilmente, sia per la σφραγίς dell'*Inno ad Apollo*, sia per una autorevole tradizione di età classica che ne difende la paternità omerica. In età ellenistica, il loro statuto, dunque, sembra essere liminale, a metà tra i poemi omerici e quelli ciclici. La poesia alessandrina li conosce e vi attinge; l'erudizione li commenta, discutendone la paternità, citandoli e rendendoli oggetto di uno studio comparato;<sup>71</sup> tracce di interventi filologici (scoli, segni ecdotici) sono noti per *h.Ap.* in un gruppo minoritario di codici. Questa attenzione, seppur certamente non paragonabile a quella riservata a Omero, ha comunque consentito agli *Inni* di sopravvivere e di conoscere un fato diverso rispetto ai poemi del ciclo, che risultano già perduti a partire dalla tarda antichità. Ciononostante, la filologia alessandrina non pare aver prodotto una vera e propria edizione degli *Inni Omerici*. Ancora in età ellenistica, del resto, la produzione di *Inni 'Omerici'* non è esaurita: il fenomeno della poesia rapsodica è ancora vitale, e ciò rende difficile una sua sistematizzazione anche in sede editoriale. Le raccolte a disposizione della poesia e dell'erudizione alessandrina, dunque, sembrano ancora essere quelle circolanti all'interno delle associazioni rapsodiche già a partire dall'età classica.

### 5.2.3 L'età imperiale

L'assenza di una vera e propria edizione degli *Inni* dovette perdurare a lungo. Nel II secolo d.C., si è detto, Pausania esibisce un testo che non si accorda completamente con la tradizione a noi nota dal medioevo. La situazione nel III secolo è per noi esemplificata da un testimone papiraceo, *P.Oxy. LXVIII 4667 4667*. Il frammento di volume conserva *h.Hom. 18* e *h.Hom. 7*, trascritti in questo ordine, privo di altre attestazioni; tra i due testi si colloca del materiale scarsamente leggibile (ll. 9-10), ma che non corrisponde a nulla che sia a noi noto dalla tradizione manoscritta. È difficile dire se in queste sparute tracce sia da identificare del materiale poetico a noi non pervenuto o piuttosto un commento in prosa, di raccordo tra un testo e l'altro.<sup>72</sup> Entrambe le ipotesi sono, comunque, portatrici di significative

---

<sup>70</sup> Cf. NAGY (in FANTUZZI, TSAGALIS 2015).

<sup>71</sup> In Phld. *Piet.* p. 39 Gomperz l'*Inno ad Apollo* viene accostato alla produzione di Antimaco e Callimaco; in *P.Oxy. XXXV, 2737, h.Hom. 21* è oggetto di studio accanto a Terpandro, Alcmane, Ione.

<sup>72</sup> GONIS, (in *P.Oxy. LXVIII 4667*) contempla entrambe le possibilità.

conseguenze. Nel primo caso, si avrebbe una ulteriore testimonianza, ancora in età imperiale, della vitalità del testo degli *Inni*, un secolo dopo Pausania. Nel secondo, vi sarebbe conferma della loro presenza in contesto erudito: l'uso di segni paratestuali sul papiro – accenti, interpunzioni, dieresi e segni di vocali lunghe – sembra avallare questa possibilità. In ogni caso, l'ordine in cui sono disposti i testi (*h.Hom.* 18, seguito da *h.Hom.* 7) non ha alcun parallelo: se siamo effettivamente di fronte a una raccolta antologica di inni, la sua impostazione non pare essere riuscita a imporsi. L'edizione antica da cui discendono i codici medievali deve collocarsi, probabilmente, in data ancora più bassa.

#### 5.4. La nascita e la struttura della raccolta

Prima di analizzare nel dettaglio la storia della collezione degli *Inni Omerici*, sarà necessario osservare in quale forma questa ci è pervenuta. La critica ha ipotizzato svariati criteri che sarebbero alla base dell'antologia, e dell'ordine in cui i testi sono stati trascritti. È stato talora chiamato in causa un principio alfabetico (AHS 1936, p. 387): *h.Hom.* 8, dedicato ad Ares, sarebbe così stato collocato immediatamente prima di *h.Hom.* 9, per Artemide. Una ricostruzione di questo tipo sembra però sostenibile solo per la coppia di inni appena considerata. Nessun altro componimento del *corpus* pare seguire questo criterio, come la sequenza degli *Inni* maggiori basta a dimostrare (Dioniso, Demetra, Apollo, Hermes, Afrodite). È ormai ampiamente acclarato, peraltro, che l'ottavo *Inno ad Ares* è un intruso di probabile fattura neoplatonica, penetrato nel *corpus* degli *Inni Omerici* a seguito degli accidenti della tradizione: le conclusioni che possono derivare dalla sua collocazione sono quindi estremamente precarie. VAN DER VALK (1976) ipotizza una antologia costruita secondo una architettura bipartita (*h.Hom.* 1-17; 18-33), che separerebbe gli *Inni* più lunghi da quelli più brevi. I due blocchi sono ulteriormente segmentati in sezioni di minore estensione: *h.Hom.* 9-14 sono dedicati a divinità femminili; seguono *h.Hom.* 15-17, che si rivolgono a eroi divinizzati. Nella seconda sezione, in maniera simile, *h.Hom.* 18-13 cantano divinità maschili. *h.Hom.* 24-29 hanno invece per oggetto divinità femminili (e Dioniso, *h.Hom.* 26): la sezione è aperta e chiusa da due inni a Estia, dea invocata significativamente al principio e alla fine delle libagioni.<sup>73</sup> Seguono *h.Hom.* 30-32, dedicati a dèi del mondo naturale (Gea, Helios, Selene) e si conclude con un inno, ancora una volta, per eroi divinizzati (i Dioscuri, *h.Hom.* 33). All'interno di questo schema generale, VAN DER VALK traccia una fitta rete di rimandi interni, la cui bontà risulta difficile da verificare. Così, ad esempio, l'*Inno a Zeus* (*h.Hom.* 23) è posto dopo l'*Inno a Poseidone* (*h.Hom.* 22) perché il

---

<sup>73</sup> Per la pratica, cf. *h.Hom.* 29, 5-6: πρώτη πυμάτη τε / Ἰστίη ἀρχόμενος σπένεδει μελιθήα οἶνον, e il relativo commento.

primo dio sarebbe superiore al secondo. O, ancora, la prima sezione di inni si conclude in una sorta di *climax*, con un componimento per la Madre degli dèi (*h.Hom.* 14), in quanto la divinità riassumerebbe e supererebbe tutte le divinità femminili che la precedono: se non fosse che l'inno è di modeste dimensioni, appena sei versi, e che il culto metriaco ha occorrenze e un peso che non sono minimamente paragonabili rispetto a quelle degli dèi Olimpici.<sup>74</sup> GELZER (1987) ipotizza invece che la silloge sia stata approntata in ambiente neoplatonico, sulla base di uno scrupolo prettamente teologico: il compilatore avrebbe riunito carmi destinati alle dodici divinità Olimpiche e ai sette pianeti. L'ipotesi sarà discussa più nel dettaglio in *Appendice*; per il momento, basterà osservare che Crono-Saturno non ha alcun inno in suo nome; che a Zeus-Giove non è dedicato che un breve carme di 4 versi; e che per quegli dèi che pure hanno un corrispettivo platenario (Hermes-Mercurio, Afrodite-Venere, Gea-Terra) i componimenti non recano alcun sottotesto che possa giustificarne una lettura in senso astronomico. In tempi più recenti, GUERRA (2003) ha ipotizzato una organizzazione su base tipologico-contenutistica: gli *Inni* sarebbero stati disposti alternando componimenti narrativi e non narrativi.<sup>75</sup> Anche in questo caso, si tratta però di una categoria moderna che forza l'interpretazione del materiale antico: il maggiore *Inno ad Afrodite* è classificato da GUERRA come “non interamente narrativo” (p. 7), pur avendo come tematica principale l'unione di Afrodite e Anchise e il concepimento di Enea. Gli antichi, è vero, sono pervenuti a una classificazione dei generi innodici su base tipologica: come detto, Menandro Retore distingue componimenti naturali, mitici, genealogici, ed è sulla base di questa testimonianza che GUERRA fonda la sua interpretazione. Lo stesso autore, però, precisa che esistono esemplari misti, che possono appartenere a due, tre, o a tutte le categorie (οἱ δὲ μικτοὶ ἢ δύο τούτων ἢ τριῶν ἢ πάντων ὁμοῦ, p. 333, 7 Spengel); i poeti, precisa Menandro, hanno anzi una maggiore licenza nel poter combinare liberamente ognuno di questi elementi (ὄτι πλείονα τὴν ἐξουσίαν τὴν περὶ ταῦτα ποιήσει μὲν παρέχει ἢ περὶ τὸ θεῖον μέρος, p. 334, 3-4 Spengel). Se anche noto, il criterio tematico non deve essere dunque stato avvertito come discriminante: si è visto, del resto, che nella categorizzazione antica non sono i contenuti a classificare l'inno né nelle sue primissime manifestazioni, né nella classificazione alessandrina.

Alla luce di quanto detto, converrà intraprendere una nuova analisi strutturale della silloge, cercando di fondare la lettura solo sui dati che emergono spontaneamente dai testi. I primi cinque inni sono i componimenti più estesi, nell'ordine delle centinaia di versi. Tralasciando l'inno a Dioniso, in virtù della sua frammentarietà, si susseguono: *h.Cer.* 495 versi; *h.Ap.* 546; *h.Merc.* 580; *h.Ven.* 293. Questi

<sup>74</sup> Per il culto della Μήτηρ Θεῶν, cf. l'analisi di *h.Hom.* 14.

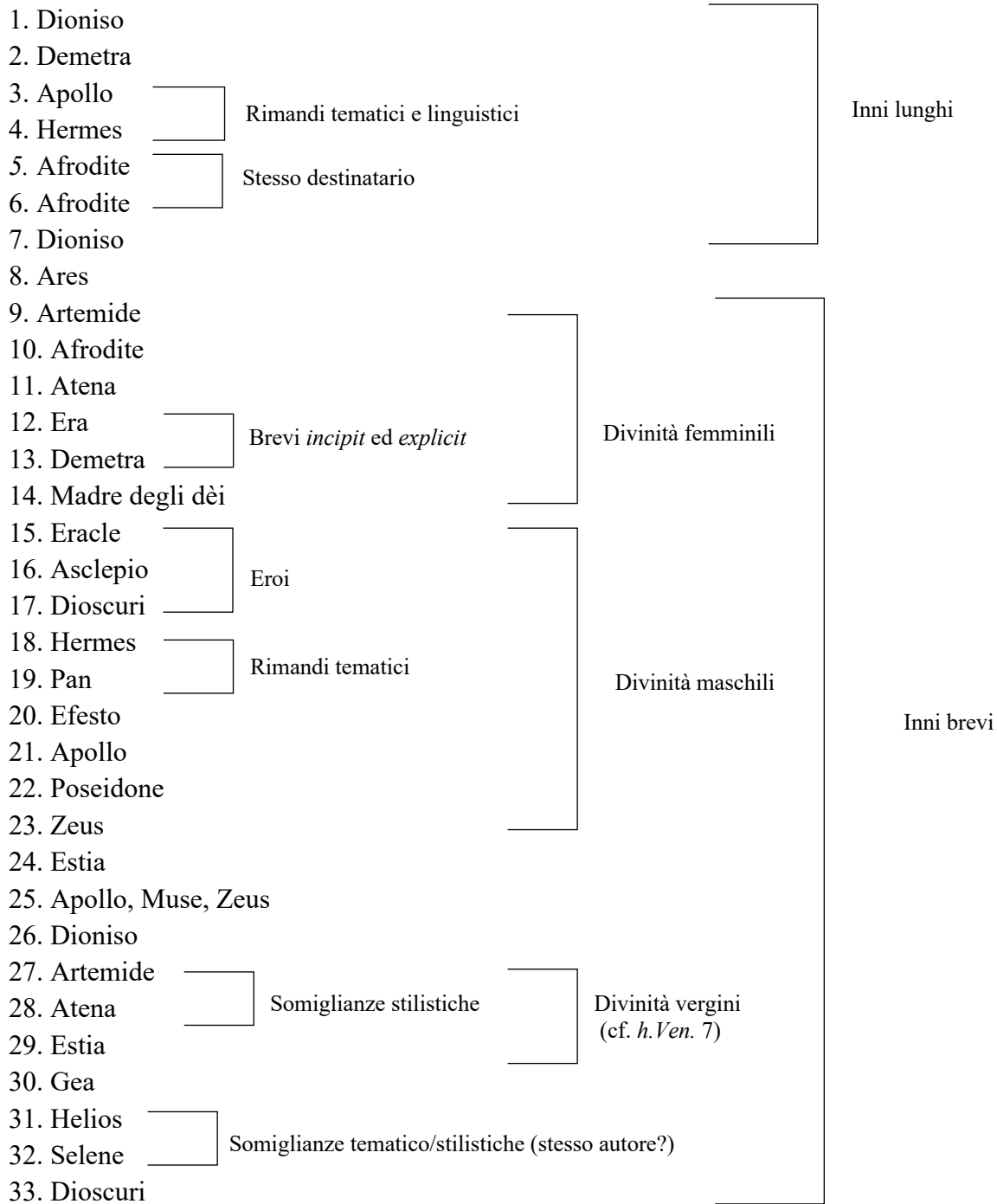
<sup>75</sup> La distinzione risale a JANKO (1981).

componenti sembrano aprire la raccolta in virtù della loro considerevole lunghezza: la loro posizione incipitaria sembra confermata anche dagli *Inni* di Callimaco, che la imitano (FAULKNER 2011, pp. 179 sgg.). Una lunghezza considerevole occupa anche *h.Hom.* 7, 59 versi. Tra *h.Ven.* e *h.Hom.* 7 si colloca *h.Hom.* 6, di 21 versi, dedicato ad Afrodite. Il criterio della lunghezza sembra in questo caso venire meno. È probabile che il suo posizionamento in questa sede dipenda però dalla divinità cantata, Afrodite, destinataria dell'inno immediatamente precedente: in alcuni codici i due componenti sono infatti trascritti senza soluzione di continuità.<sup>76</sup> *H.hom.* 8, come detto, non appartiene originariamente alla raccolta degli *Inni Omerici*: per le ragioni che ne hanno determinato l'inserimento accidentale, cf. l'*Appendice*. Seguono 6 componenti di breve estensione, dedicati a divinità femminili (*h.Hom.* 9, Artemide; *h.Hom.* 10, Afrodite; *h.Hom.* 11, Atena; *h.Hom.* 12, Era; *h.Hom.* 13, Demetra; *h.Hom.* 14 Madre degli dèi). Un breve 'ciclo' è rappresentato dagli inni 15-17, dedicati a eroi (Asclepio, Eracle, Hermes). Si incontra poi un gruppo di sei testi per divinità maschili (*h.Hom.* 18, Hermes; *h.Pan*; *h.Hom.* 20, Efesto; *h.Hom.* 21 Apollo; *h.Hom.* 22, Poseidone; *h.Hom.* 23 Zeus). I sette *Inni* successivi alternano divinità maschili e femminili (*h.Hom.* 24 Estia; *h.Hom.* 25, Apollo, le Muse e Zeus; *h.Hom.* 26 Dioniso; *h.Hom.* 27 Artemide; *h.Hom.* 28 Atena; *h.Hom.* 29 Estia; *h.Hom.* 30 Gea); due inni sono rivolti a numi celesti (*h.Hom.* 31 Helios; *h.Hom.* 32 Selene). L'ultimo inno è per una coppia eroica (*h.Hom.* 33, Dioscuri). Per una maggiore comodità di lettura, si sintetizzano i dati nello schema che segue:

---

<sup>76</sup> Cf. l'apparato a *h.Hom.* 6. Anche FRÖHDER (1994, p. 14); GUERRA (2003, p. 5); pensano a una vicinanza dei due inni in virtù del medesimo destinatario.





Come si nota, un criterio ordinatore, per quanto lasco, è effettivamente presente: gli *Inni* più lunghi si collocano in apertura; i componimenti più brevi seguono immediatamente.<sup>77</sup> In questo ordine generalissimo, emergono poi sezioni indipendenti: la coppia *h.Ap.* e *h.Merc.*, in cui il secondo pare conoscere e riprendere il primo; *h.Ven* e *h.Hom. 6*, accomunati dalla medesima destinataria; *h.Hom. 12* e *h.Hom. 13*, strutturalmente privi di conclusione l'uno, di sviluppo l'altro; *h.Hom. 15-17*, per eroi divinizzati; *h.Herm* e *h.Pan*, legati da vincoli tematici; *h.Hom. 27-28*, dalla struttura, immaginario e lessico simili; *h.Hom. 27-29*, dedicati a tre divinità vergini, Artemide, Atena ed Estia, associate anche in *h.Ven. 7 sgg.*; *h.Hom. 31-32*, per divinità astrali. La presenza di questi blocchi isolati lascia immaginare che il processo di assemblaggio non sia stato compiuto in una volta sola. Piuttosto, è ragionevole pensare a una antologia che è cresciuta su sé stessa, accogliendo al suo interno materiale di diversa provenienza, già dotato di un qualche preordinamento. Non è necessario, dunque, cercare necessariamente una volontà e un criterio ordinatori ultimi. L'antologia che leggiamo oggi sarà, verosimilmente, la somma di più raccolte, allestite in momenti differenti e sulla base di criteri variegati: dei testi si richiamano su base tematica (*h.Ven*, *h.Hom. 6*), altri stilistica (*h.Hom. 27-28*), altri ancora per funzione (*h.Hom. 12-13*, che offrono solo degli *incipit* e degli *explicit* pronti all'uso), se non addirittura per autorialità (*h.Hom. 31, 32*, frutto di un medesimo poeta o scuola rapsodica). In controluce, è possibile intuire una lunga gestazione, che parte dalle raccolte rapsodiche di età classica e che giunge, nella forma che apprezziamo oggi, ai testimoni manoscritti.

## 5.5 La tradizione manoscritta

La trasmissione degli *Inni Omerici* è stata oggetto di sistematici studi sin dalla fine del XIX secolo.<sup>78</sup> I testi sono trasmessi da codici che, per la maggior parte, raccolgono anche gli *Inni* di Callimaco, Orfeo e Proclo. Pare evidente, quindi, che l'edizione antica da cui discendono i manoscritti bizantini nasca come una raccolta di inni prodotti dall'antichità. Si è detto che, ancora nel III secolo d.C., le testimonianze su papiro restituiscono l'immagine di testi non perfettamente fissati. Vale però la pena notare che in questo periodo Menandro Retore sembra conoscere tanto gli *Inni Omerici* (cf. *supra*) che gli *Inni Orfici* (Men.Rhet. p. 333 Spengel). Il fatto che entrambi i filoni siano rappresentati nella sua produzione indurrebbe a pensare che l'autore citi da una raccolta non più solo rapsodica, ma forse già da una

---

<sup>77</sup> La posizione apparentemente anomala di *h.Pan* si può forse spiegare a seguito di un accidente della tradizione (WEST 1989); sul tema, cf. l'*Appendice*.

<sup>78</sup> HOLLANDER (1886); ALLEN (1895); BREUNING (1929); AHS (1936, pp. xi sgg.); HUMBERT (1936); CÀSSOLA (1975, p. 593 sgg.); THOMAS (2020, pp. 73 sgg.).

embrionale antologia innodica più ampia, che includa almeno gli *Inni Omerici* e gli *Inni Orfici*. La vicinanza di questi esemplari emerge sin dalle origini del genere: come detto, il mito del rapimento di Persefone, che mostra consonanze con la spiritualità misterica (cf. RICHARDSON 1974, p. 12), è già cantato dai mitici poeti che gravitano intorno a Orfeo. Ancora più rivelatrice è però la testimonianza di P.Berol. 13044 (= Orph. fr. 49 Kern): il papiro fornisce una parafrasi in prosa dell'*Inno Omerico a Demetra*, intervallata da citazioni letterali, e attribuisce il testo al mitico cantore (cf. WEST 2003, p. 8). Secondo l'anonimo compilatore, inoltre, fu Museo che intervenne a correggere gli Inni di Orfeo e a curarne la trascrizione (P.Berol. 13044, ll. 4-5, τοὺς ὕμνους), οὗς ὀλίγα Μουσαῖος ἔπα | νορθώσας κατέγραψεν). Pare evidente, quindi che la spiritualità misterica si sia appropriata per fini propri, e in più di una occasione, dell'innografia omerica, che arriva a considerare una creazione poetica ed editoriale di Orfeo e della sua cerchia. Non si può escludere, dunque, che agli ambienti orfici di età imperiale che produssero la antologia di *Inni pseudoepigrafici* di Orfeo (cf. RICCIARDELLI 2000 p. xxx) possa essere imputata anche l'inclusione degli *Inni Omerici*.

In ogni caso, la creazione dell'antologia completa, così come la conosciamo, non può collocarsi prima del V secolo, quando Proclo compone i suoi *Inni*. È stato anzi ipotizzato che proprio a lui si debba l'assemblaggio del florilegio (MARX 1907): l'ipotesi è stata suggerita dal fatto che il testo dei suoi *Inni* è pressoché esente da errori, come se il filosofo stesso ne abbia curato l'edizione. La ricostruzione non è però esente da difficoltà: è noto che Proclo scrisse inni a dèi orientali quali Marnas, Asclepio di Ascalona, Tiandrite e Iside (Mar. *Procl.* 19), e altri frammenti di suoi inni sono noti da Lyd. *Mens.* 23, 9; Olymp. *In Phd.* 1, 5, 16; *In Alc.* 1, 62. Se fu davvero lui l'artefice della raccolta, è difficile spiegare perché abbia arbitrariamente escluso alcuni dei suoi stessi componimenti. È probabile, quindi, che la antologia sia successiva a Proclo, e che sia stata allestita nella piena età bizantina. È però difficile restringere ulteriormente questo arco temporale, che va dal VI al XV secolo, quando si collocano i primi testimoni manoscritti. Nessun autore bizantino cita esplicitamente gli *Inni*. Nel VI secolo, Paolo Silenziario sembra conoscere *h.Merc.* e *h.Hom.* 31, da cui dipende in più luoghi (*Descriptio Sanctae Sophiae* 118 ≈ *h.Merc.* 48; 769 ≈ *h.Hom.* 31, 6; cf. SIMELIDIS 2016). La citazione 'difficile' da *h.Hom.* 31, in particolare, induce a pensare che l'autore abbia attinto a una copia della antologia, eventualmente conservata a Costantinopoli, ma si tratta di ipotesi difficilmente dimostrabili. In ogni caso, è certo che sia esistito almeno un manoscritto redatto in scrittura maiuscola, per quanto a noi non pervenuto. In *H.Hom.* 7, 43, i codici esibiscono un tipico errore di lettura di maiuscola in *scriptio continua*, un originario ΝΗΑΗΔΗ (νῆα ἦδη) corrotto in ΜΗΔΗΔΗ: la somiglianza di Ν e Μ e di Α e Δ ha favorito, come già intuito da

HERMANN (1806), la confusione tra le lettere. Il guasto, ereditato da tutti i codici in minuscola, deve essersi prodotto durante la trascrizione da un antigrafo in maiuscola, a partire dal IX secolo: ciò vuol dire che dei manoscritti della antologia dovevano esistere già prima di questa data. Per contro PFEIFFER (1953, p. lv) sostiene, nell'ambito dello studio della tradizione manoscritta di Callimaco, che la silloge, in cui anche il poeta è incluso, non può essere stata composta prima del IX/X secolo. A questa conclusione giunge sulla base di un epigramma anonimo che precede gli *Inni* di Callimaco: la pratica di introdurre l'opera di un autore per mezzo di versi di presentazione, a suo dire, non ha paralleli prima del X secolo. Come però obietta CÀSSOLA (1975, p. lxvi), il contenuto dell'epigramma, che elenca semplicemente le opere dell'autore, è troppo generico per poter valere come indizio datante; nel commentare il breve carme, lo stesso PFEIFFER (1953, p. xcvi) non esclude del resto una datazione al VI secolo. Anche se l'epigramma fosse davvero databile al IX-X secolo, non se ne ricaverebbe necessariamente una datazione per l'intera antologia: questo potrebbe essere stato aggiunto in momento successivo al suo allestimento.

Oltre a questi esili indizi, che collocherebbero l'archetipo all'inizio dell'età bizantina, il silenzio delle fonti fino al XV secolo è totale. Nel XII, Teodoro Prodromo imita i procedimenti innodici e sembra avere contezza degli *Inni* (FAULKNER 2016). Nel XIII secolo, i manoscritti potrebbero essere andati distrutti durante la presa latina di Costantinopoli, nel 1204. Se vi fu, la perdita non deve essere stata però completa: probabilmente tra gli anni '20 e gli anni '30 del XV secolo Giovanni Eugenio copia a Costantinopoli il codice M, uno dei più antichi testimoni manoscritti (cf. SIMELIDIS 2016, pp. 252 sgg.). Rispetto al resto della tradizione, il codice M mostra un impianto nettamente differente: in luogo della consueta antologia innografica, il codice riunisce gli *Inni Omerici* (ff. 31 sgg.) e un estratto dell'*Iliade* (8, 435- 13, 134, ff. 1-30). Oltre a ciò, è l'unico codice a conservare parte del frammentario *Inno a Dioniso* (f. 31) e l'intero *Inno a Demetra* (ff. 31-36); inoltre, è il solo testimone a dare conto delle redazioni alternative di *h.Hom.* 10 e *h.Hom.* 15. È evidente, dunque, che si tratta di un testimone di notevole importanza nell'ambito della collazione testuale: la sua scoperta alla fine del XVIII secolo ha di molto ampliato la conoscenza degli *Inni* per gli editori del tempo (cf. *supra* per la storia delle edizioni e degli studi). Il secondo ramo della tradizione (Ψ) annovera in egual modo codici 'antichi': At e D si collocano entrambi all'inizio del XV secolo, ma non recano più traccia di *h.Bacch.* e *h.Cer.*: è probabile quindi che nel breve periodo intercorso tra la copiatura di M e quella di At, D l'archetipo comune a entrambi si sia progressivamente deteriorato. D, in particolare, fu copiato da Giorgio Crisococca, attivo a Costantinopoli nella prima metà del XV secolo. Dopo la caduta di Bisanzio, il codice deve essere stato portato in Occidente: fu uno dei codici di cui si avvalse Chalcondyles a Firenze per stampare l'*editio*

*princeps* di Omero. Se At è ancora copiato in Oriente, da Gerardo di Patre (SIMELIDIS 2016, p. 253; THOMAS 2020, p. 76), il resto della tradizione si sposta però definitivamente in Italia. L'attività di copia è particolarmente intensa, se si considera che pochi decenni separano la quasi totalità dei manoscritti dalla prima edizione a stampa del 1488: questa, a sua volta, dà origine ad almeno tre ulteriori copie manoscritte (R<sub>3</sub>, G, S; cf. CÀSSOLA 1975, p. 613). Dall'*editio princeps*, comunque, il ricorso ai manoscritti cade progressivamente in disuso, e per secoli non se ne ha memoria. Si comprendono, allora, le rimostranze di RUHNKEN, con le cui parole questa indagine si è aperta, che lamenta le ingiustizie del tempo nei confronti degli *Inni Omerici*. La loro bellezza è però sopravvissuta:

*Nihil enim ex omni antiquitate superest, quod auream Homeri simplicitatem, nativamque elegantiam accuratius referat. Dictio tersa, electa, splendida; numeri ipsius Homericis tereriores, jucundioresque: omnia denique nitent ingenio, arte, doctrina.*

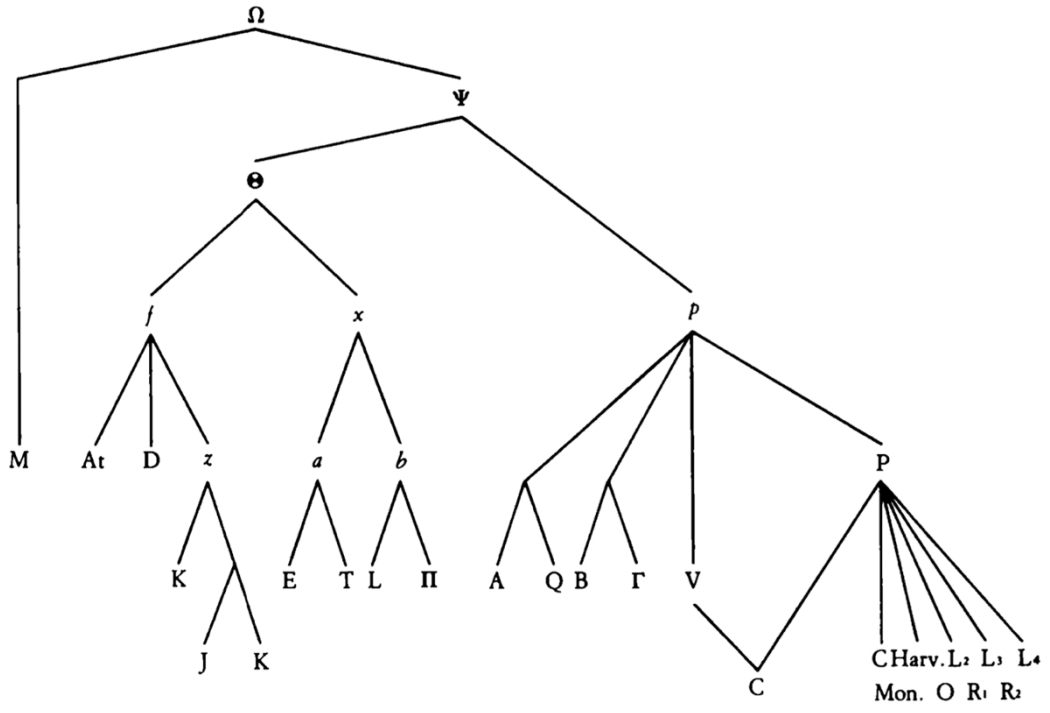
(RUHNKEN, 1749, p. 6)

## 6. Premessa al testo

A oggi, gli *Inni Omerici* sono conservati in 29 codici. Un trentesimo codice, lo *Escorialensis* Γ III 07, risulta perduto (cf. DE ANDRÉS, *Catálogo de los códices griegos desaparecidos de la Real Biblioteca de El Escorial*, 1968 n. 179). Dei codici a noi pervenuti, O (*Ambrosianus* 845), Mon. (*Monacensis* 333) e S (*Vaticanus Graecus* 1880) contengono esclusivamente *h.Ap* e *h.Merc.*, e non sono dunque stati utilizzati nell'ambito di questa edizione degli *Inni* minori. Gli altri sono stati visionati tramite riproduzioni, gentilmente fornite dagli enti presso cui sono oggi conservati. Si propone, quindi, un nuovo testo e apparato critico degli *Inni Omerici* minori. Per lo *stemma codicum* ci si avvale di quello di CÀSSOLA (1975, p. 612), ancora utilizzato da molte delle edizioni più recenti (FAULKNER 2008; RICHARDSON 2010; OLSON 2012; VERGADOS 2013), che si riproduce di seguito. Cf. comunque THOMAS (2020) per proposte lievemente differenti rispetto al lavoro di CÀSSOLA. I *sigla* dei manoscritti (cf. *infra*) utilizzati in questa sede sono quelle utilizzate sin dall'edizione di AHS (1936).

Le abbreviazioni per gli autori greci sono quelle comunemente note da *LSJ*; quelle per gli autori latini, da *TLL*. Dove non espressamente indicato, la traduzione di passi citati è a opera di chi scrive. Se sono assenti specificazioni aggiuntive, le datazioni sottointendono sempre l'indicazione a.C. Con la sigla

*h.Bacch.* si indicano i frammenti del maggiore *Inno a Dioniso*, secondo l'edizione di WEST (2003); con *h.Hom. 26* si indica invece l'inno minore per la stessa divinità. Dopo l'analisi di *h.Hom. 6* non si ripeteranno alcune osservazioni valide per tutti gli *Inni*, come la discussione circa gli elementi tematici e strutturali.



## Elenco delle abbreviazioni

- AHS = ALLEN T. W., HALLIDAY W. R., SIKES E. E. (AHS), *The Homeric Hymns*, Oxford 1936
- BNP = CANCIK H., SCHNEIDER H., LANDFESTER M. *et al.*, *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, Leiden, Boston 2006
- CCAG= CUMONT F., BOLL, F., *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum*, Bruxelles 1898-1953
- Chantraine, DELG= CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968
- CLGP= BASTIANINI *et al.*, *Commentaria et lexica graeca in papyris reperta*, München 2004
- CID= ROUGEMENT G. *et al.*, *Corpus des inscriptions de Delphes*, Paris 1977-2002
- CUNLIFFE = CUNLIFFE R.J., *A Lexicon of the Homeric Dialect*, Glasgow, Bombay 1924
- FD= Ecole Française d'Athènes, *Fouilles de Delphes*, Paris 1902-
- FGRHIST= JACOBY F., *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden, Berlin 1923-1958
- GHI= RHODES P.J., OSBORNE R., *Greek Historical Inscriptions 404-323 BC*, Oxford 2003
- IPriene= HILLER VON GÄRTRINGEN F., *Inschriften von Priene*, Berlin 1906
- KG = KÜHNER R., GERTH B., *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hannover 1890-1904<sup>3</sup>
- LBG= TRAPP. E., *Lexikon zur byzantinischen Gräzität*, Wien 1994-2017
- LFGRE= SNELL B. *et al.*, *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Göttingen 1955-2010
- LGGA= MONTANARI F., MONTANA F., PAGANI L., *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, Leiden, Boston 2015-
- LIMC= *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München-Düsseldorf, 1981-1999
- LGN= FRASER P.M., MATTHEWS E., *A Lexicon of Greek Personal Names*, Oxford 1987-2013
- LSJ= LIDDEL H., SCOTT R., JONES H.S., *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1940<sup>9</sup>
- Miletos= MCCABE D. F. *Miletos Inscriptions*, Princeton 1984
- MPG= MIGNE J.P., *Patrologia Graeca*, Paris 1857-1866
- PCG= KASSEL R., AUSTIN C., *Poeti Comici Graeci*, Berlin 1983-2001
- PGM= PREISEDANZ K. *et al.*, *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, Stuttgart 1928-1931
- PMG= PAGE D. L., *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962
- RE= PAULY A., WISSOWA G. *et al.*, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1894–1980



ROSCHER, *ALM*= ROSCHER W. H., *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1886-1937

*TRGF*= SNELL B., KANNICHT R., RADT S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1971-2004

*SEG*= CHANIOTIS A., *et al.*, *Supplementum epigraphicum graecum*, Leiden, Boston 1923-

*SEP*= ZALTA E.N., *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford 1995-

*SIG*= DITTENBERGER F.W., *Sylloge inscriptionum graecarum*, Leipzig 1920

*Questo lavoro deve molto a molte persone. Un profondo e sincero ringraziamento va alla Prof.ssa Liana Lomiento, guida sempre presente, per l'interesse e la fiducia che ha dimostrato verso questo progetto sin dalle sue primissime fasi. La disponibilità, il rigore e la cura con cui lo ha indirizzato e seguito sono stati, in questi anni, lo stimolo per uno studio e una riflessione continui. Ringrazio anche i Proff. Roberto Nicolai e Antonietta Porro: la loro attenta revisione ha arricchito e migliorato, nella forma e nella sostanza, molti luoghi di questo lavoro. Desidero ringraziare, inoltre, i Proff. Luigi Bravi e Massimiliano Ornaghi, che hanno gentilmente letto parti della tesi e condiviso pareri e osservazioni, accolti volentieri.*

*Il mio grazie si estende al sistema bibliotecario dell'Università di Urbino. Ringrazio, in particolare, le Dott.sse Enrica Veterani ed Elena Baldoni, per il tempo e le risorse impiegati nel reperimento dei codici. Sono, inoltre, riconoscente verso le Biblioteche e gli Istituti italiani ed esteri che hanno acconsentito a condividere le riproduzioni dei manoscritti, strumento imprescindibile nella conduzione di questa ricerca.*

*Un ultimo, commosso ringraziamento va alla comunità di colleghi, ma soprattutto amici urbinati. Ognuna e ognuno di loro ha contribuito, forse anche inconsapevolmente, a dare forma a questo lavoro: con i consigli, le lunghe conversazioni, la vicinanza e le esperienze condivise. A tutte e tutti loro va un ringraziamento molto più grande di quanto queste poche righe possano esprimere.*

## II. TESTO E TRADUZIONE

## Sigla

A Parisinus Graecus 2763  
At Athous Vatopedi 671  
B Parisinus Graecus 2765  
C Parisinus Graecus 2833  
Γ Bruxellensis 74  
D Ambrosianus 120  
G Vaticanus Reginensis 91  
H Mutinensis 164  
Harv. Harvardensis Coll. Ms. Typ. 18  
H Harleianus 1752  
J Mutinensis 51  
K Laurentianus 31, 32  
L Laurentianus 32, 45  
L<sub>2</sub> Laurentianus 70, 35  
L<sub>3</sub> Laurentianus 32, 4  
L<sub>4</sub> Laurentianus aedil. 220  
M Leidensis 22  
N Leidensis 74C  
P Vaticanus Palatinus 179  
Π Parisinus suppl. 1095  
Q Ambrosianus 734  
R<sub>1</sub> Riccardianus 52  
R<sub>2</sub> Riccardianus 53  
R<sub>3</sub> Riccardianus 3020  
Salm. Salmaticensis 233  
T Matritensis 4562  
V Marcianus 456  
x Consensus ETLII  
⊕ Consensus AtDx  
p Consensus AQBΓVNPCHarv.L<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>  
Ψ Consensus ⊕p  
Ω Consensus omnium codicum

Π<sub>2</sub> *P.Oxy.* LXVIII 4667

VI. ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ

Αἰδοίην χρυσοστέφανον καλὴν Ἀφροδίτην  
 ἄσομαι, ἣ πάσης Κύπρου κρήδεμνα λέλογγεν  
 εἰναλῆς, ὅθι μιν Ζεφύφου μένος ὑγρὸν ἀέντος  
 ἤνικεν κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης  
 5 ἀφρῶ ἔνι μαλακῶ· τὴν δὲ χρυσάμπυκες ἜΩραι  
 δέξαντ' ἀσπασίως, περὶ δ' ἄμβροτα εἵματα ἔσσαν,  
 κρατὶ δ' ἔπ' ἀθανάτῳ στεφάνην εὐτυκτον ἔθηκαν  
 καλὴν, χρυσεῖην, ἐν δὲ τρητοῖσι λοβοῖσιν  
 ἄνθεμ' ὀρειγάλκου χρυσοῖό τε τιμήεντος,  
 10 δειρῆ δ' ἄμφ' ἀπαλῆ καὶ στήθεσιν ἀργυφέοισιν  
 ὄρμοισι χρυσεοῖσιν ἐκόσμεον οἷσί περ αὐταὶ  
 ἜΩραι κοσμίεσθην χρυσάμπυκες, ὀππότε ἴοιεν  
 ἐς χορὸν ἡμερόεντα θεῶν καὶ δώματα πατρός.  
 Αὐτὰρ ἐπειδὴ πάντα περὶ χροῖ κόσμον ἔθηκαν  
 15 ἦγον ἐς ἀθανάτους· οἱ δ' ἠσπάζοντο ἰδόντες  
 χερσὶ τ' ἐδεξιόωντο, καὶ ἠρήσαντο ἕκαστος  
 εἶναι κουριδίην ἄλοχον, καὶ οἴκαδ' ἄγεσθαι,  
 εἶδος θαυμάζοντες ἰοστεφάνου Κυθερείης.  
 Χαῖρ', ἐλικοβλέφαρε, γλυχυμείλιχε, δὸς δ' ἐν ἀγῶνι  
 20 νίκην τῷδε φέρεσθαι, ἐμὴν δ' ἔντυνον ἀοιδίην·  
 αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδίης.

Codd. M, Ψ=Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=ab, a=ET, b=LΠ, p=AQBΓVNPCHarv.L2L3L4R1R2

Titulum εἰς Ἀφροδίτην a, post Wolf rec. omnes edd. : εἰς τὴν αὐτὴν DLPp (praeter B, V) edd. ante Wolf : ἕτερος ὕμνος εἰς  
 τὴν αὐτὴν At : τοῦ αὐτοῦ εἰς τὴν αὐτὴν Ἀφροδίτην M : ἔτι εἰς Ἀφροδίτην V : deest in codd. BΓ, ubi hymni V et VI continue  
 scripti 5. ἔνι corr. Pgen : ἐνὶ codd. 6. δέξαντ' plerique codd.: δόξαντ' E 7 εὐτυκτον Mp, post Stephanus et  
 Barnes edd. : εὐτυκτον Θ 8. ἐν δὲ om. B 10. ἀργυφέοισιν codd. et edd. : ἀργυρέοισιν Stephanus 12.  
 κοσμίεσθην p, rec. Matthiae : κοσμίεσθην Θ : κοσμήσθην M : κόσμηθεν Stephanus ἐκόσμηθεν Barnes 14. ἐπειδὴ codd.  
 : ἐπεὶ δὴ post Monro nonnulli edd. 15. ἰδόντες Ψ : ἰδέσθαι M 16. τ' ἐδεξιόωντο MfABCQ edd. : τε δεξιόωντο xP :  
 τε δεξιόωντο Gemoll 18. ἰοστεφάνου MΘ : εὔστεφάνου p

VI. AD AFRODITE

Veneranda Afrodite, bella, corona-dorata  
canterò, che presiede alle torri di tutta Cipro  
marina, dove la forza di Zefiro dall'umido soffio  
la portò sull'onda del mare che-a-lungo-risuona,  
5 tra la tenera spuma. La accolsero le Ore dall'aureo  
diadema con gioia, l'avvolsero in vesti divine;  
sul capo immortale posero una corona d'oro,  
bella, ben lavorata, e ai lobi forati  
fiori d'oricalco e d'oro prezioso.  
10 Intorno al tenue collo e al candido seno fulgente  
la ornarono con collane dorate, con cui loro stesse,  
le Ore dall'aureo diadema, s'adornano quando si muovono  
all'amabile danza degli dèi e alle case del padre.  
E quando allora sul corpo le posero ogni ornamento  
15 la condussero agli immortali: ed essi al vederla con gioia  
l'accolsero e con le mani la salutarono. Ciascuno pregava  
di averla legittima sposa e di condurla nella propria casa,  
di Citea ammirando l'aspetto coronata-di-viole.  
Gioisci, dea dagli-occhi-rotondi, dolcezza-di-miele: concedi di vincere  
20 in questo agone e prepara il mio canto:  
e di te e di un altro canto anche io sarò memore.

VII. ΕΙΣ ΔΙΟΝΥΣΟΝ

Ἄμφι Διώνυσον, Σεμέλης ἐρικυδέος υἱόν,  
 μνήσομαι, ὡς ἐφάνη παρὰ θῖν' ἀλός ἀτρυγέτιο,  
 ἀκτῆ ἔπι προβλήτι, νεηνίη ἀνρδί ἐοικῶς  
 πρωθήβη· καλαὶ δὲ περισσεύοντο ἔθειραι  
 5 κυάνεαι, φᾶρος δὲ περὶ στιβαροῖς ἔχεν ὤμοις  
 πορφύρεον. Τάχα δ' ἄνδρες εὐσσέλμου ἀπὸ νηὸς  
 ληϊσταὶ προγένοντο θοῶς ἐπὶ οἴνοπα πόντον  
 Τυρσηνοὶ· τοὺς δ' ἦγε κακὸς μόρος. Οἱ δὲ ἰδόντες  
 νεῦσαν ἐς ἀλλήλους, τάχα τ' ἔκθορον, αἴψα δ' ἐλόντες  
 10 εἶσαν ἐπὶ σφετέρης νηὸς κεχαρήμενοι ἦτορ.  
 Υἱὸν γάρ μιν ἔφαντο διοτρεφέων βασιλῆων  
 εἶναι, καὶ δεσμοῖς ἔθελον δεῖν ἀργαλεοῖσιν·  
 τὸν δ' οὐκ ἴσχανε δεσμά, λύγοι δ' ἀπὸ τηλόσ' ἐπιπτον  
 χειρῶν ἠδὲ ποδῶν· ὁ δὲ μειδιάων ἐκάθητο  
 15 ὄμμασι κυανέοισι, κυβερνήτης δὲ νοήσας  
 αὐτίκα οἷς ἐτάροισιν ἐκέκλετο φώνησέν τε·  
 “δαιμόνιοι, τίνα τόνδε θεὸν δεσμεύεθ' ἐλόντες  
 καρτερόν; οὐδὲ φέρειν δύναται μιν νηῦς εὐεργής.  
 Ἦ γὰρ Ζεὺς ὄδε γ' ἐστίν, ἢ ἀργυρότοξος Ἀπόλλων,  
 20 ἠὲ Ποσειδάων· ἐπεὶ οὐ θνητοῖσι βροτοῖσιν  
 εἵκελος, ἀλλὰ θεοῖς οἱ Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσιν.

Codd. M, Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=ab, a=ET, b=LΠ, p=AQBFVNPCHarvL2L3L4R1R2, Π2

Titulum εἰς Διώνυσον post Ilgen edd. : εἰς τὸν Διώνυσον p : Διώνυσος ἢ λησταὶ Θ, rec. post Chalcondyles edd. usque ad Ilgen  
 : τοῦ αὐτοῦ εἰς Διώνυσον M: Διώνυσος καὶ Τυρσηνοὶ, ἢ λησταὶ Barnes 3. ἔπι Barnes: ἐπὶ codd νεηνίη plerique codd.  
 : νεανίη ET : νεῆ[[ι]ν[ιη Π2 5. φᾶρος corr. Stephanus : φάρος codd. 8. ἦγε p, rec. Chalcondyles : ἠγάγε MΘ :  
 -γ]ε Π2, fortasse ἦγ]ε legendum 9. versum om. L 13. λύγοι corr. Chalcondyles : λυδοὶ Ψ : ληδοὶ M 16.  
 ἐκέκλετο plerique codd. : κέκλετο D 19. ἦ γὰρ x rec. Gemoll : ἦ γὰρ MAtDp 21. εἵκελος corr. Stephanus : ἵκελος  
 Π : ἵκελος cett. codd.

Ἄλλ' ἄγερ' αὐτὸν ἀφῶμεν ἐπ' ἠπείροιο μελαίνης  
 αὐτίκα, μηδ' ἐπὶ χεῖρας ἰάλλετε μὴ τι χολωθεῖς  
 ὄρση ἀργαλέους τ' ἀνέμους καὶ λαίλαπα πολλήν.”  
 25 ὡς φάτο· τὸν δ' ἀρχὸς στυγερῶ ἠνίπαπε μύθῳ·  
 “δαίμόνι' οὖρον ὄρα, ἅμα δ' ἰστίον ἔλκεο νηὸς  
 συμπάνθ' ὄπλα λαβών· ὅδε δ' αὐτ' ἀνδρῆσσι μελήσει.  
 ἔλπομαι ἢ Αἴγυπτον ἀφίξεται ἢ ὅ γε Κύπρον  
 ἢ ἐς Ὑπερβορέους ἢ ἐκαστέρῳ· ἐς δὲ τελευτήν  
 30 ἔκ ποτ' ἐρεῖ αὐτοῦ τε φίλους καὶ κτήματα πάντα  
 οὓς τε κασιγνήτους, ἐπεὶ ἡμῖν ἔμβαλε δαίμων.”  
 ὡς εἰπὼν ἰστὸν τε καὶ ἰστίον ἔλκετο νηός.  
 ἔμπνευσεν δ' ἄνεμος μέσον ἰστίον, ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄπλα  
 κατάνυσαν· τάχα δέ σφιν ἐφαίνετο θαύματα ἔργα.  
 35 οἶνος μὲν πρότιστα θοῆν ἀνὰ νῆα μέλαιναν  
 ἠδύποτος κελαρύζ' εὐώδης, ὄρνυτο δ' ὀδμή  
 ἀμβροσίη· ναύτας δὲ τάφος λάβε πάντας ἰδόντας.  
 Αὐτίκα δ' ἀκρότατον παρὰ ἰστίον ἐξετανύσθη  
 ἄμπελος ἔνθα καὶ ἔνθα, κατεκρημνῶντο δὲ πολλοὶ  
 40 βότρυες· ἀμφ' ἰστὸν δὲ μέλας εἰλίσσετο κισσὸς  
 ἄνθεσι τηλεθάων, χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει,  
 πάντες δὲ σκαλμοὶ στεφάνους ἔχον. Οἱ δὲ ἰδόντες  
 νῆ' ἤδη τότε ἔπειτα κυβερνήτην ἐκέλευον  
 γῆ πελάαν· ὁ δ' ἄρα σφι λέων γένετ' ἔνδοθι νηὸς  
 45 δεινὸς ἐπ' ἀκροτάτης, μέγα δ' ἔβραχεν, ἐν δ' ἄρα μέσση

22. αὐτὸν codd.      23. μηδ' Ψ, rec. Chalcondyles : μήτ' M      24. ἀργαλέους τ' Mpx rec. Hermann : ἀργαλέους AtD  
 33. ἔμπνευσεν codd. : ἐπρησεν Gemoll      34. cum verbis κατάνουσαν τάχα δέ σφιν, quae in margine inferiore dextro  
 scripta sunt, desinit L      θαυματὰ codd. plerique : θαυμαστὰ MGB      37. τάφος AtDΠρ (praeter AQ) rec. Chalcondyles :  
 φόβος aΠMAQ rec. Gemoll      39. κατακρημνῶντο Mpx rec. Castalio : κατακρημνῶντο Θ rec. Chalcondyles      43. νῆ' ἤδη  
 corr. Hermann : μὴ δ' ἤδη M rec. Goodwin inter cruces : μὴ δῆδειν Ψ rec. Chalcondyles et Gemoll inter cruces : μὴ δῆδειντο  
 ἔπειτα Francinus Μηδῆδην rec. post Castalio plurimi edd. Μηδεῖδην Barnes rec. Wolf, Ilgen, Matthiae      45-47 secl.  
 Sparshott, rec. Cassola



ἄρκτον ἐποίησεν λασιαύχενα, σήματα φαίνων·  
 ἄν δ' ἔστη μεμαυῖα, λέων δ' ἐπὶ σέλματος ἄκρου  
 δεινὸν ὑπόδρα ἰδών. Οἱ δ' εἰς πρύμνην ἐφοβήθεν,  
 ἀμφὶ κυβερβνήτην δὲ σαόφρονα θυμὸν ἔχοντα  
 50 ἔσταν ἄρ' ἐκπληγέντες· ὁ δ' ἐξαπίνης ἐπορούσας  
 ἀρχὸν ἔλ', οἱ δὲ θύραζε κακὸν μόρον ἐξαλύοντες  
 πάντες ὁμῶς πήδησαν ἐπεὶ ἴδον εἰς ἄλα δῖαν,  
 δελφῖνες δ' ἐγένοντο. Κυβερνήτην δ' ἐλεήσας  
 ἔσχεθε καὶ μιν ἔθηκε πανόλβιον εἶπέ τε μῦθον·  
 55 “θάρσει, † δῖε κάτω †, τῷ ἐμῷ κεχαρίσμενε θυμῷ·  
 εἰμὶ δ' ἐγὼ Διόνυσος ἐρίβρομος ὃν τέκε μήτηρ  
 Καδμηΐς Σεμέλη, Διὸς ἐν φιλότῃτι μιγεῖσα”.  
 Χαῖρε, τέκος Σεμέλης εὐώπιδος· οὐδέ πη ἔστι  
 σεῖο γε ληθόμενον γλυκερὴν κοσμηῆσαι ἀοιδίην.

55. δῖε κάτω Ψ post Gemoll rec. plurimi edd. inter cruces : δι' ἐκάτωρ M rec. Humbert, qui Ἐκάτωρα nomen proprium esse  
 putat : δῖε πάτωρ Cephaleus δῖε κράτωρ Spondanus δι' ἄκτωρ Ilgen δῖε πάτερ Cassola δι' Ἄκτωρ Kershaw θάρσει, δῖε διάκτωρ',  
 [τῷ] ἐμῷ κεχαρίσμενε θυμῷ Eden

## VII. A DIONISO

Di Dioniso, figlio di Semele gloriosa  
ricorderò: come apparve presso la riva del mare infecondo  
su una cima sporgente, simile a giovane uomo  
nel fiore dell'età: belle chiome scure  
5 ondeggiavano intorno, e un manto aveva sulle forti spalle  
purpureo. Subito, da una nave dal-bel-ponte,  
pirati velocemente apparvero, sul mare colore-del-vino,  
Tirreni: li guidava una sorte funesta. Ed essi al vederlo  
si fecero un cenno; subito balzarono fuori, e presto avendolo preso  
10 sulla nave lo posero, godendo in cuor loro:  
dicevano che era figlio di re,  
stirpe-di-Zeus, e volevano legarlo con funi dolorose.  
Ma lui non lo trattene la stretta, e le corde lontano cadevano  
dalle mani e dai piedi. E sorridendo sedeva,  
15 con gli occhi scuri. E il timoniere, capendo,  
subito incalzava i compagni e diceva:  
«Disgraziati, chi è questo dio, che possente tenete  
legato? Nemmeno la nave ben-fatta riesce a portarlo.  
Costui certo è Zeus, o Apollo dall'arco-d'argento  
20 o Poseidone: poiché non è simile agli uomini mortali,  
ma agli dèi che abitano le case d'Olimpo.  
Orsù, lasciamolo andare sulla nera terra,  
presto, non gli gettate contro le mani: che egli, adirato,  
non desti terribili venti e una grande tempesta».  
25 Così disse, e lo ammonì il comandante con odiosa parola:  
«Disgraziato, bada al vento propizio, e con me issa la vela,  
afferra tutte le funi: costui sarà cura degli uomini.  
Giungerà, me lo aspetto, in Egitto, a Cipro,

fino agli Iperborei e più oltre: ma alla fine  
30 una volta per tutte dirà dei suoi amici, di tutti i suoi beni  
e parenti, poiché un dio a noi lo ha mandato.»  
In tal modo parlando l'albero della nave e la vela tirava.  
Il vento gonfiò piena la vela, e da ogni parte tendevano  
le funi; ma subito a loro comparvero indicibili opere:  
35 Per prima cosa vino sgorgò sulla nave nera, veloce,  
dolce-bevanda odorosa, si levò profumo  
d'ambrosia, e stupore prese tutti i marinai al vederlo.  
E subito in cima alla vela si distese  
una vite, da una parte e dall'altra, in gran numero pendevano  
40 i grappoli; intorno all'albero si avvolgeva edera nera  
rigogliosa di fiori, e sopra cresceva gradevole frutto;  
tutti gli scalmi portavano ghirlande. Ed essi allora, alla vista,  
al timoniere ordinavano presto di condurre  
a terra la nave. Ma il dio nella nave divenne tremendo leone,  
45 sulla prua, grandemente ruggiva; e al centro  
un'orsa creò dal-collo-irsuto, mostrando prodigi:  
questa si ergeva furiosa, e il leone, dall'alto del ponte,  
torvo con sguardo terribile. Ed essi temendo fuggirono a poppa,  
e intorno al timoniere dall'animo saggio  
50 restavano attoniti; costui, d'improvviso balzando,  
afferrò il comandante, e gli altri, evitando sorte funesta,  
come videro si gettarono tutti nel mare divino,  
e delfini divennero. Ma del timoniere avendo pietà  
lo trattenne, ogni fortuna gli diede, e gli disse parola:  
55 «Coraggio, † guida divina †, gradita al mio cuore:  
io sono l'alti-sonante Dioniso, che Semele generò,  
mia madre, figlia di Cadmo, congiunta in amore con Zeus».  
Giosci, figlio di Semele bella: non è dato,  
dimentichi di te, ordire un canto soave.

VIII. ΕΙΣ ΑΡΕΑ

AD ARES

Per l'ottavo *Inno ad Ares*, un componimento neoplatonico confluito erroneamente tra gli *Inni Omerici*, cf. l'*Appendice*.

ΙΧ. ΕΙΣ ΑΡΤΕΜΙΝ

Ἄρτεμιν ὕμνει, Μοῦσα, κασιγνήτην Ἐκάτοιο,  
πάρθενον ἰοχέαιραν, ὀμότροφον Ἀπόλλωνος,  
ἢ θ' ἵππους ἄρσασα βαθυσχοίνοιο Μέλητος  
ρίμφα διὰ Σμύρνης παγχρύσειον ἄρμα δίωκει  
5 ἐς Κλάρον ἀμπελόεσσαν, ὅθ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων  
ἦσται μιμνάζων ἑκατηβόλον ἰοχέαιραν.  
Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, θεαί θ' ἅμα πάσαι δ' αἰοιδῆ·  
αὐτὰρ ἐγὼ σε πρῶτα, καὶ ἐκ σέθεν ἄρχομ' αἰεΐδειν,  
σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον.

Codd. M, Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBGVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>

Titulum εἰς Ἄρτεμιν MΘ et post Chalcondyles edd. : εἰς τὴν Ἄρτεμιν p : om. titulum E 1. ὕμνει Mp Barnes : ὕμνεϊ Θ et  
edd. usque ad Barnes 3. Μέλητος M Barnes : μελήτης Θ Chalcondyles et usque ad Barnes edd. : μλήτης p 7. θ'  
M et edd. post Hermann : δ' Ψ Chalcondyles et edd. usque ad Hermann 9. secl. Ilgen, probante West

## IX. AD ARTEMIDE

Artemide canta, Musa, sorella del Lungi-saettante  
vergine, che-spande-le-frecce, nutrita-insieme ad Apollo:  
che dissetando i cavalli al Meles dai-folti-canneti  
celere il carro tutto-dorato attraverso Smirne sospinge  
5 a Claro ricca-di-viti, dove Apollo dall'arco-d'argento  
siede, aspettando Colei-che-spande-le-frecce, lungi-saettante.  
Così tu anche gioisci del canto, assieme a tutte le Dee:  
Ma te io per prima, e da te comincio a cantare,  
e da te cominciando, muoverò ad un canto ulteriore.

## X. ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ

	Κυπρογενῆ Κυθήρειαν ἀείσομαι ἢ τε βροτοῖσιν μείλιχα δῶρα δίδωσιν, ἐφ' ἡμερτῶ δὲ προσώπω αιεὶ μειδιάει, καὶ ἐφ' ἡμερτὸν φέρει ἄνθος.	3bis	αιεὶ μειδιάει, καὶ ἐφ' ἡμερτὸν θέει ἄνθος.
	Χαῖρε, θεά, Σαλαμῖνος εὐκτιμένης μεδέουσα	4bis	Χαῖρε, μάκαιρα, Κυθήρης εὐκτιμένης μεδέουσα
5	καὶ πάσης Κύπρου· δὸς δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδίην. Αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδίης.	5bis	εἰναλῆς τε Κύπρου· δὸς δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδίην.

Codd. M, Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Hoc carmen inter Hymn. XI ad Minervam et XII ad Iunonem ponit M.

Titulum εἰς Ἀφροδίτην MΘCL<sub>3</sub> et edd. post Chalcondyles : εἰς τὴν Ἀφροδίτην p 3. Hunc versum, qui sic legitur in Ψ, rec. post Chalcondyles edd. plerique ἐφ' ἡμερτὸν AtDKp et edd. post Chalcondyles : ἐφ' ἡμερτὸν x, def. Gemoll et Humbert cum verbis φέρει ἄνθος desinit B, qui vv. 4-6 ad sequentem hymnum in Minervam falso tribuit 3bis. sic scripsit altera manus in M, probantibus Monro, AHS, Evelyn-White et West 4. textus Ψ, qui omnibus edd. placuit 4bis. sic legitur in M 5. sic in Ψ, rec. post Chalcondyles edd. 5bis. sic traditur in M, def. Humbert et AHS

X. AD AFRODITE

Canterò Citerea, nata-da-Cipro, che dolci  
doni di miele ai mortali concede, e nell'amabile volto  
sempre sorride, e reca amabile splendore.

Goisci, dea, che proteggi Salamina, ben-costruita,  
e tutta Cipro, e concedi un amabile canto.

E io di te e di un altro canto sarò memore.

3bis sempre sorride, e amabile splendore si diffonde.

4bis Gioisci beata, che proteggi la ben-costruita Citera

5bis e Cipro marina: concedi un amabile canto.

5



XI. ΕΙΣ ΑΘΗΝΑΝ

Παλλάδ' Ἀθηναίην ἐρυσίπτολιν ἄρχομ' αἰδεῖν,  
δεινήν, ἧ̃ σὺν Ἄρηϊ μέλει πολεμῆϊα ἔργα,  
περθόμεναί τε πόλῃες αὐτῆ τε πτόλεμοί τε,  
καί τε ἐρρύσατο λαὸν ἰόντα τε νισόμενόν τε.

5 Χαῖρε θεά, δὸς δ' ἄμμι τύχην εὐδαιμονίην τε.

Codd. M, Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBGVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἀθηναῶν MΘ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὴν Ἀθηναῶν p : titulum in margine dextro posuit D, ubi hic hymnus anteriorem continuat 3. πόλῃες MAQP(ε πόλῃες corr.) post Castalio edd. : πόλῃες ΘBΓVCL<sub>2</sub>L<sub>3</sub> Chalcondyles et edd.

usque ad Castalio αὐτῆ Ψ rec. edd. : αὐτοὶ M πτόλεμοι MΘ et edd. post Chalcondyles : πόλεμοι p 4. νισόμενον M Monro, probantibus AHS, Cassola, West, Olson : νισσόμενον Ψ Chalcondyles et edd. usque ad Monro

## XI. AD ATENA

Pallade Atena comincio a cantare, che-la-rocca-difende,  
terribile, che ha care con Ares le imprese di guerra  
e le città devastate, e il grido di guerra e i nemici,  
e protegge l'esercito che parte e ritorna.

5 Gioisci, dea: a noi fortuna concedi e prosperità.

XII. ΕΙΣ ΗΡΑΝ

Ἦρην ἀεῖδω χρυσόθρονον ἦν τέκε Ῥεΐη  
ἀθανάτην βασίλειαν, ὑπεύροχον εἶδος ἔχουσαν,  
Ζηνὸς ἐριγδούπιο κασιγνήτην ἄλοχόν τε,  
κυδρὴν, ἦν πάντες μάκαρες κατὰ μακρὸν Ὀλυμπον  
5 ἀζόμενοι τίουσιν ὁμῶς Διὶ τερπικεραύνῳ.

Codd. M, Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>

Titulum εἰς Ἦραν MΘ rec. edd. post Chalcondyles : εἰς τὴν Ἦραν ρ 1. Ἦρην Ψ rec. edd. : Ἦραν M 2. ἀθανάτην  
codd : ἀθανάτων corr. Matthiae, prob. nonnulli edd.

## XII. A ERA

Era canto, dal-trono-dorato, che Rea generò,  
regina immortale, esimia d'aspetto,  
sposa e sorella di Zeus che-alto-risuona,  
gloriosa, che tutti sul vasto Olimpo i Beati  
5 onorano con riverenza, al pari di Zeus, che-la-folgore-ama.

### ΧΙΙΙ. ΕΙΣ ΔΗΜΗΤΡΑ

Δήμητρ' ἠϋκομον σεμνήν θεὸν ἄρχομ' αἰδεῖν,  
αὐτήν καὶ κούρην περικάλλεα Περσεφόνειαν.  
Χαῖρε θεὰ καὶ τήνδε σάου πόλιν, ἄρχε δ' αἰοιδῆς.

Codd. M, Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>

Hymnum secl. Abel

Titulum εἰς Δήμητραν M (in rasura, fortasse εἰς μητέρα θεῶν legenda) Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὴν Δήμητραν καὶ Περσεφόνην p

1. Δήμητρ' HJ prob. Chalcondyles : Δημήτηρ' (e Μημήτηρ correctum) M Δημήτηρ' Θ : Δημήτερ' p  
θεὸν Ψ rec. edd. : θεὰν M

2. Περσεφόνειαν MHΓ et edd. plerique : Φερσεφόνειαν Ψ Chalcondyles, probantibus  
Baumeister, Cassola

3. σάου codd., def. Gemoll : σάω Barnes et edd. usque ad Gemoll

### XIII. A DEMETRA

Demetra dalle-belle-chiome, dea veneranda, comincio a cantare,  
lei e Persefone, sua splendida figlia:  
Gioisci, dea: salva questa città, e dai al canto principio.

XIV. ΕΙΣ ΜΗΤΗΡΑ ΘΕΩΝ

Μητέρα μοι πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων  
ῥμνει, Μοῦσα λίγεια, Διὸς θυγάτηρ μέγαλοιο,  
ἧ κροτάλων τυπάνων τ' ἰαχὴ σὺν τε βρόμος αὐλῶν  
εὔαδεν, ἠδὲ λύκων κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων,  
5 οὔρεα τ' ἠχήμεντα καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι.  
Καὶ σὺ μὲν οὔτω χαῖρε, θεαί τ' ἅμα πᾶσαι ἀοιδῆ.

Codd. M, Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBGVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς μητέρα θεῶν MAtDΠ rec. post. Chalcondyles edd. : εἰς μητέρα τῶν θεῶν a : εἰς τὴν ῥέαν p : εἰς ῥέαν HJ : om.  
titulum K. 2. ῥμνει MpTH Barnes : ῥμνεῖ DKΠ et edd. usque ad Barnes θυγάτηρ Ω (de nominativo pro vocativo, vide  
etiam *h.Cer.* 75; *h.Hom.* 29, 13; 30, 17) : θύγατερ corr. Wolf, rec. nonnulli edd. : 3. κροτάλων MΘ et edd. post  
Chalcondyles : κροτάλη p τυπάνων p def. Stephanus : πυμπάνων MΘΓ et edd. usque ad Stephanum βρόμος Mp prob.  
Barnes : τρόμος Θ et edd. usque ad Barnes 6. θ' M Hermann : δ' Ψ et edd. usque ad Hermann

#### XIV. ALLA MADRE DEGLI DÈI

La madre di tutti gli dèi e di tutti gli uomini  
canta, Musa limpida-voce, figlia di Zeus potente,  
che il clamore di timpani e crotali, e degli auli lo strepito  
ha cari, e l'urlo di lupi e di fieri leoni,  
5 e i monti pieni-di-echi, e le gole fitte-di-selve:  
così tu anche gioisci del canto, assieme a tutte le Dee.



XV. ΕΙΣ ΗΡΑΚΛΕΑ ΛΕΟΝΤΟΘΥΜΟΝ

Ἡρακλέα Διὸς υἱὸν ἀείσομαι, ὄν μέγ' ἄριστον  
 γείνατ' ἐπιχθονίων Θήβης ἔνι καλλιχόροισιν  
 Ἀλκμήμη, μιχθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίωνι·  
 ὃς πρὶν μὲν κατὰ γαῖαν ἀθέσφατον ἠδὲ θάλασσαν  
 5 πλαζόμενος πομπῆσιν ὑπ' Εὐρυσθῆος ἄνακτος  
 πόλλα μὲν αὐτὸς ἔρεξεν ἀτάσθαλα, πόλλα δ' ἀνέτλη. 4bis ὅς ῥα ἡμὲν κατὰ γαῖαν ἀθέσφατον ἠδὲ θάλασσαν  
 Νῦν δ' ἤδη κατὰ καλὸν ἔδος νιφόεντος Ὀλύμπου 5bis πλαζόμενος πημαίνεται' ἀεθλεύων (δὲ) κραταιῶς,  
 ναίει τέρπομενος καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην. 6bis πολλὰ μὲν αὐτὸς ἔρεξεν ἀτάσθαλα, ἔξοχα ἔργα.  
 Χαῖρε, ἄναξ, Διὸς υἱέ· δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον.

Codd. M, Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἡρακλέα λεοντόθυμον MΘ rec. post Chalcondyles edd. : εἰς τὸν Ἡρακλέα p : εἰς Ἡρακλέα H : εἰς Ἡρακλῆ J :

om. titulum K 2. ἐνι corr. Ilgen : ἐνὶ codd. 4-6. sic traduntur in Ψ, prob. plerique edd. 4-6bis. sic leguntur in

M, rec. Humbert (praeter v.4bis) 5.bis πημαίνεται' M ante emendationem et edd. plerique : πημήνετ' corr. prima manus in

M, rec. Càssola (δὲ) suppl. Ilgen 9. hunc versum ad sequentem hymnum in Aesculapium falso tribuit H

XV. AD ERACLE CUOR DI LEONE

Eracle, figlio di Zeus, canterò, che di molto il migliore  
degli uomini in terra, a Tebe splendore-di-danze,  
generò Alcmena, unita al figlio di Crono, nero-di-nubi:

egli dapprima sulla terra immensa e sul mare

5 vagando, inviato dal sovrano Euristeo,

molte compì imprese superbe, e molto sofferse.

4bis che sia sulla terra immensa e sul mare

Ma ora la bella dimora di Olimpo nevoso

5bis vagando danno sofferse, lottando con grande valore,

abita lieto, ed Ebe belle-caviglie in sposa possiede.

6bis e molte imprese superbe, eccellenti compì.

Giosci, signore, figlio di Zeus: fortuna e valore concedi.

XVI. ΕΙΣ ΑΣΚΛΗΠΙΟΝ

Ἴητῆρα νόσων, Ἀσκληπιὸν ἄρχομ' αἰδεῖν,  
υἷὸν Ἀπόλλωνος, τὸν ἐγείνατο δῖα Κορωνίς  
Δωτίῳ ἐν πεδίῳ, κούρη Φλεγύου βασιλῆος,  
χάρμα μέγ' ἀνθρώποισιν, κακῶν θελκτῆρ' ὀδυνάων.

5 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, ἄναξ· λίτομαι δὲ σ' αἰοιδῆ.

Codd. M, Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>. Vv. 1-3 etiam in *Sch.* ad Pi. P. 3, 14 p. 65, II Drachmann tradidit sunt.

Titulum εἰς Ἀσκληπιὸν Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὸν Ἀσκληπιὸν M<sub>p</sub> : om. titulum K 1. νόσων Ψ : νόσων M  
3. Δωτίῳ MΘ, prob. Chalcondyles : Δωτίνῳ p Φλεγύου M<sub>p</sub>x rec. post Chalcondyles edd. : Φλεγγύος f (praeter H, qui  
Φλεγέος tradit) : Φλεγύα *Sch.* ad Pi. P. 3, 8 : Φλεγγύεω temp. Barnes Φλεγύω Franke

## XVI. AD ASCLEPIO

Il guaritore di morbi, Asclepio, comincio a cantare  
figlio di Apollo; Coronide lo generò, divina,  
nella piana di Dotio, figlia di Flegias sovrano,  
grande delizia degli uomini, che incanta mali tremendi.

5 Così tu anche gioisci, signore, e col canto ti supplico.

XVII. ΕΙΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΟΥΣ

Κάστορα καὶ Πολυδεύκε' αἰεῖσο, Μοῦσα λίγεια,  
Τυνδαρίδας, οἱ Ζηνὸς Ὀλυμπίου ἐξεγένοντο·  
τοὺς ὑπὸ Ταῦγέτου κορυφῆς τέκε πότνια Λήδη  
λάθρη ὑποδηθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίωνι.

5 Χαίρετε, Τυνδαρίδαι, ταχέων ἐπιβήτορες ἵππων.

Codd. M, Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBGVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Διοσκούρους Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τοὺς Διοσκούρους M : εἰς Κάστορα καὶ Πολυδεύκην p (Πολυδεύκη H) : om. titulum K 1. αἰεῖσο codd., rec. Chalcondyles : αἰεῖδο Stephanus, coll. hymno XX.1, prob. nonnulli edd. 3. Ταυγέτου Ω : Τηυγέτου Barnes κορυφῆς AtDK prob. Stephanus : κορυφῆς MpxH Chalcondyles et edd. usque ad Stephanum : κορυφαῖς B

## XVII. AI DIOSCURI

Castore canta, e Polluce, o Musa limpida-voce,  
Tindaridi, che da Zeus Olimpico discendono:  
Sotto le vette li generò del Taigeto Leda signora,  
in segreto cedendo al figlio di Crono, nero-di-nubi.

5 Salve, Tindaridi, che montate cavalli veloci.

Ἐρμῆν αἰίδω, Κυλλήνιον Ἀργειφόντην,  
 Κυλλήνης μεδεόντα καὶ Ἀρκαδῆς πολυμήλου,  
 ἄγγελον ἀθανάτων ἐριούνιον, ὃν τέκε Μαῖα  
 Ἄτλαντος θυγάτηρ, Διὸς ἐν φιλότῃ μιγεῖσα,  
 5 αἰδοίη· μακάρων δὲ θεῶν ἀλεείνεν ὄμιλον  
 ἄντρῳ ναιετάουσα παλισκίῳ, ἔνθα Κρονίων  
 νύμφη ἐϋπλοκάμῳ μισγέσκετο νυκτὸς ἀμολγῶ,  
 εὔτε κατὰ γλυκὺς ὕπνος ἔχοι λευκώλενον Ἥρην·  
 λάνθανε δ' ἀθανάτους τε θεοὺς θνητούς τ' ἀνθρώπους.  
 10 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διὸς καὶ Μαιάδος υἱέ·  
 σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος, μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον.  
 Χαῖρ' Ἐρμῆ χαριδῶτα, διάκτορε, δῶτορ ἐάων.

Codd. M (vv. 1-4), Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>, Π<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἐρμῆν MΘ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὸν Ἐρμῆν p : om. K 3. ἀθανάτων plerique codd., rec. post  
 Chalcondyles edd.: ἀθανάτων A 5. παλισκίῳ codd. plerique, rec. Chalcondyles : πολυσκίῳ Π<sub>2</sub>J 8. ἔχοι Θ et edd.  
 post Chalcondyles : ἔχει p 10-11. secl. West 12. om. Π<sub>2</sub> : secl. Ilgen, prob. nonnulli edd. 12. ἐάων corr.  
 Stephanus : ἐάων Ψ et edd. usque ad Stephanum, prob. etiam Cassola Post hoc carmen incipit hymnus maior in Apollinem  
 in z

XVIII. AD HERMES

Hermes canto, Cillenio, di-Argo-uccisore,  
che Cillene protegge, e l'Arcadia ricca-di-mandrie,  
rapido nunzio degli Immortali, che Maia generò,  
la figlia di Atlante, unita in amore con Zeus,  
5 veneranda: fuggiva degli dèi beati la folla,  
in un antro ombroso abitando, dove il figlio di Crono  
si univa alla ninfa, splendide-trecce, nel cuor della notte,  
quando Era, candide-braccia, il dolce sonno invadeva:  
agli dèi immortali e agli umani mortali restava nascosto.  
10 Così te anche saluto, figlio di Zeus e di Maia:  
e da te cominciando, muoverò a un canto ulteriore.  
Gioisci, Hermes, guida che-doni-le-grazie, e beni dispensi.



Ἀμφὶ μοι Ἑρμείαιο φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα  
 αἰγιόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, ὅς τ' ἀνὰ πίση  
 δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾶ χοροήθεσι νύμφαις·  
 αἶ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης στείβουσι κάρηνα  
 5 Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι, νόμιον θεόν, ἀγλαέθεριον,  
 αὐχμήενθ', ὃς πάντα λόφον νιφόνετα λέλογχε,  
 καὶ κορυφὰς ὀρέων καὶ πετρήεντα κέλευθα.  
 Φοιτᾶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα διὰ ῥωπήϊα πυκνά,  
 ἄλλοτε μὲν ῥεῖθροισιν ἐφελκόμενος μαλακοῖσιν,  
 10 ἄλλοτε δ' αὖ πέτρησιν ἐν ἠλιβάτοισι διοιχνεῖ,  
 ἀκροτάτην κορυφήν μηλοσκόπον εἰσαναβαίνων.  
 Πολλάκι δ' ἀργινόνετα διέδραμεν οὔρεα μακρά,  
 πολλάκι δ' ἐν κνημοῖσι διήλασε, θῆρας ἐναίρων,  
 ὄξεα δερκόμενος· τοτὲ δ' ἔσπερος ἔκλαγεν οἶος  
 15 ἄγρης ἐξανιών, δονάκων ὑπο μοῦσαν ἀθύρων  
 νήδυμον· οὐκ ἂν τόν γε παραδράμοι ἐν μελέεσσιν  
 ὄρνις ἢ τ' ἔαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισιν  
 θρηῖνον ἐπιπροχέουσα, χέει μελίγηρυν ἀοιδήν.

Codd. Ψ=Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBGVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Πᾶνα Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὸν Πᾶνα p 2. αἰγιόδην corr. Hermann, coll. v. 37 : αἰγοπόδη Ψ  
 rec. edd. usque ad Hermann, prob. etiam West πίση Γ def. Stephanus, nonnulli prob. edd. : πίση Ψ : πίση emend. Wolf  
 4. στείβουσι plerique codd. : στείβουσαι a 7. κέλευθα aΠ(in margine)p, rec. Wolf<sup>2</sup> : κάρηνα fΠ et edd. usque ad Wolf<sup>2</sup>  
 11. μηλοσκόπον fp, prob. Gemoll : μηλόσκοπον x rec edd. post Chalcondyles 12. ἀργινόνετα corr. Barnes, coll. Hom.  
 II. 2, 647, 656, rec. plerique edd. : αἰγινόνετα Ψ et edd. usque ad Barnes 14. τοτὲ fp Hermann : τότε x et edd. usque ad  
 Hermann οἶος coni. Hermann, plerique prob. edd. : οἶον plerique codd., rec. Chalcondyles : οἶον D def. Peppmüller ἐς  
 σπέος ἐξαγεν (vel ἔκλασεν) οἶας Martinus, rec. nonnulli edd. 15. ἄγρης corr. Pierson : ἄκρης codd. et edd. usque ad  
 Pierson ὑπο Hermann : ὑπὸ codd. 18. χέει codd., rec. post Chalcondyles edd. : ἰαχεῖ Ruhnken ἀχέει Ilgen (cf. Q, ubi  
 ἐπιπροχέουσα ἀχέει traditur, secundo a postea superscripto) ἰάχει Hermann ἴει Baumeister

Σὺν δὲ σφιν τότε νύμφαι ὀρεστιάδες λιγύμολποι  
 20 φοιτῶσαι πυκνὰ ποσσὶν ἐπὶ κρήνη μελανύδρω  
 μέλπονται, κορυφὴν δὲ περιστένει οὖρεος ἠχώ·  
 δαίμων, δ' ἔνθα καὶ ἔνθα χορῶν, τοτὲ (δ') ἐς μέσον ἔρπων  
 πυκνὰ ποσσὶν διέπει, λαῖφος δ' ἐπὶ νῶτα δαφοινὸν  
 λυγκὸς ἔχει, λιγυρῆσιν ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς  
 25 ἐν μαλακῷ λειμῶνι, τόθι κρόκος ἠδ' ὑάκινθος  
 εὐώδης θαλέθων καταμίσγεται ἄκριτα ποίη.  
 Ὑμνεῦσιν δὲ θεοῦς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον·  
 οἶον θ' Ἑρμείην ἐριούνιον, ἔξοχον ἄλλων  
 ἔννεπον, ὡς ὃ γ' ἅπασι θεοῖς θοδὸς ἄγγελός ἐστιν,  
 30 καὶ ῥ' ὃ γ' ἐς Ἀρκαδίην πολυπίδακα, μήτερα μῆλων,  
 ἐξίκετ, ἔνθα δὲ οἱ τέμενος Κυλλήνιον ἐστιν.  
 Ἐνθ' ὃ γε καὶ θεὸς ὦν ψαφερότριχα μῆλ' ἐνομεύεν  
 ἀνδρὶ πάρα θνητῷ· θάλε γὰρ πόθος ὑγρὸς ἐπελθὼν  
 νύμφη εὐπλοκάμω Δρύοπος φιλότητι μιγῆναι·  
 35 ἐκ δ' ἐτέλεσσε γάμον θαλερόν, τέκε δ' ἐν μεγάρουσιν  
 Ἑρμείη φίλον υἷον, ἄφαρ τερατωπὸν ιδέσθαι,  
 αἰγιπόδην, δικέρωτα, πολύκροτον, ἠδυγέλωτα.  
 Φεῦγε δ' ἀναΐξασα, λίπεν δ' ἄρα παῖδα τιθήνη·  
 δεῖσε γὰρ ὡς ἴδεν ὄψιν ἀμείλιχον, ἠϋγένειον.  
 40 τὸν δ' αἶψ' Ἑρμείας ἐριούνιος εἰς χέρα θῆκε  
 δεξάμενος, χαῖρεν δὲ νόφω περιώσια δαίμων.

20. πυκνὰ codd. : πυκὰ Barnes, prob. nonnulli edd.      22. χορῶν plerique codd., rec. post Chalcondyles edd. : χορὸν V  
 τότε (δ') ἐς suppl. Buttman : τότε ἐς codd. : τότε γ' ἐς Hermann      24. λυγκός Θ et edd. post Chalcondyles : λυγγός p  
 26. θαλέθων p, rec. Ruhnken : θαλέων Θ et edd. usque ad Ruhnken      ποίη corr. Hermann : ποίην Ψ et edd. usque ad Hermann  
 28. Ἑρμείην codd. : Ἑρμείαν Franke, coll. v. 40, rec. Cassola      31. Κυλλήνιον secunda manus in Γ, rec. Chalcondyles  
 (sed Κυλληνίον scripsit) : Κυλληνίου codd. plerique      32. ψαφερότριχα Θ def. Gemoll : ψαφαρότριχα p      33. πάρα  
 corr. Ilgen : παρὰ codd.      36. Ἑρμείη Ω : Ἑρμεία Franke, coll. v. 40, rec. Cassola      38. ἀναΐξασα, λίπεν emend.  
 Martinus : ἀναΐξας, λείπεν codd. et edd. usque ad Martinum      39. ἴδεν plerique codd. : εἶδεν f      40. Ἑρμείας codd. :  
 Ἑρμείης Matthiae, coll. vv. 28 et 36

ρίμφα δ' ἐς ἀθανάτων ἔδρας κίε, παῖδα καλύψας  
δέρμασιν ἐν πυκνιοῖσιν ὀρεσκόφιο λαγωῦ·  
παρ δὲ Ζηνὶ καθίζε καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν,  
45 δεῖξε δὲ κοῦρον ἐόν· πάντες δ' ἄρα θυμὸν ἔτερφθεν  
ἀθάνατοι, περίαλλα δ' ὁ Βακχεῖος Διόνυσος·  
Πᾶνα δὲ μιν καλέεσκον ὅτι δὲ φρένα πᾶσιν ἔτερψε.  
Καὶ σὺ μὲν οὔτω χαῖρε, ἄναξ, ἴλαμαι δὲ σ' αἰοιδῆ·  
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομαι αἰοιδῆς.

45. ἔτερφθεν corr. Castalio : ἔτερφθον codd. plerique, rec. edd. usque ad Castalio : ἔτερφθεν ex ἔτερφθον corr. Γ, littera ε pro o suprascripta 46. Βάκχειος Ω : Βακχεῖος Cassola, coll. h.Merc. 373 Διόνυσος f, prob. Aldus : Διόνυσος px et edd. usque ad Aldum 48. ἴλαμαι in margine pro λίσσομαι Π, def. Gemoll, coll. *h.Hom.* 21, 5 : ἰλάσομαι a : λίσσομαι f : λίσσομαι Πp et edd. post Chalcondyles : λίτομαι con. Barnes, nonnulli prob. edd.

XIX. A PAN

Del figlio diletto di Hermes cantami, Musa,  
bicorno, dal-piede-caprino, che-ama-il-clamore, che tra le valli  
boschive si aggira, assieme alle ninfe avvezze-alla-danza:  
esse corrono, tra vette di ripide rupi  
5 Pan invocando, dio dei pastori, splendida-chioma,  
irsuto, che a ogni altura nevosa presiede,  
e alle cime dei monti e ai sentieri rupestri.  
Di qua, di là, tra fitti arbusti si aggira:  
ora attirato da tenui correnti,  
10 e ora vaga su rupi elevate,  
su un'altissima cima salendo, da-cui-sorvegliare-le-mandrie.  
E spesso vasti, splendenti monti percorre,  
e spesso in dirupi si spinge, facendo strage di belve,  
scrutando con vista pungente; talora solo strepita, a sera,  
15 quando dalla caccia ritorna, con gioia un carme al suono di canne  
lieve intonando: non su di lui vincerebbe nel canto  
un uccello, che tra le foglie di primavera, ricca-di-fiori,  
effonde un lamento, un canto riversa dal-suono-di-miele.  
Allora con lui le ninfe montane, dal-limpido-canto,  
20 con muovere fitto di piedi, attorno a una fonte scura-di-acque  
cantano, e l'eco intorno risuona alla cima del monte.  
Il dio tra le danze muovendo, da una parte e dall'altra, talora nel mezzo  
con fitto piede le guida: sul dorso una pelle fulva  
porta, di lince, godendo nell'animo al limpido canto  
25 su un morbido prato, dove il croco o anche il giacinto  
in fiore, dal-dolce-profumo, all'erba indistinto si unisce.  
Gli dèi beati cantano, e il vasto Olimpo;  
e il rapido Hermes, tra gli altri distinto,  
cantano, e come di tutti gli dèi è il nunzio veloce,  
30 e che in Arcadia dalle-molte-sorgenti, madre di greggi,

giunse, dove suo è il santuario Cilleno.

Lì, pur dio, le greggi dall'ispido pelo pasceva,  
presso un uomo mortale: lo raggiunse, in lui fioriva languida voglia  
di unirsi in amore alla ninfa figlia di Driope, splendide-trecce.

35 E floride nozze compì, e concepì nelle case  
a Hermes un figlio diletto, già allora mostruoso a vedersi,  
bicorno, dal-piede-caprino, dal-grande-clamore, che-dolce-sorridente;  
Balzando fuggì la nutrice, il figlio lasciò:  
temette infatti, come lo vide, l'aspetto ferino, barbuto.

40 Ma subito il rapido Hermes tra le mani lo prese  
accogliendolo, e godeva nell'animo il dio oltre misura.  
E presto alle sedi degli immortali si mosse, tenendo nascosto il fanciullo  
tra spesse pelli di lepri montane.

A Zeus vicino sedette, e agli altri immortali,  
45 e suo figlio mostrò: e gli immortali tutti allora nel cuore  
furono lieti, ma soprattutto il Baccante Dioniso.  
E Pan gli diedero nome, ché a tutti rese l'animo lieto.  
Così tu anche gioisci, signore, e col canto ti rendo benigno:  
e di te e di un altro canto anche io sarò memore.

XX. ΕΙΣ ΗΦΑΙΣΤΟΝ

Ἥφαιστον κλυτόμητιν αἰείδω, Μοῦσα λίγεια,  
ὃς μετ' Ἀθηναίης γλαυκώπιδος ἀγλαὰ ἔργα  
ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονός, οἱ τὸ πάρος περ  
ἄντροις ναιετάασκον ἐν οὔρεσιν ἠὔτε θῆρες·  
5 νῦν δὲ δι' Ἥφαιστον κλυτοτέχνην ἔργα δαέντες  
ῥηϊδίως αἰῶνα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτὸν  
εὔκηλοι διάγουσιν ἐνὶ σφετέροισι δόμοισιν.  
Ἄλλ' ἴληθ' Ἥφαιστε· δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον.

Codd. Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἥφαιστον Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὸν Ἥφαιστον p 1. αἰείδω codd. : αἰείσο Franke, coll. h.Hom.  
XVII.1, rec. nonnulli edd. 4. ναιετάασκον plerique codd. : ναιετάεσκον BΓ 8. versum scripsit in margine E, om. T

## XX. A EFESTO

Efesto famoso-di-astuzie canta Musa, limpida-voce,  
che assieme ad Atena dagli-occhi-lucenti opere eccelse  
insegnò sulla terra agli umani: essi dapprima  
le grotte sui monti abitavano, come le belve;  
5 ma ora da Efesto, che-ha-gloria-nell'arte, le opere apprese,  
con agio la vita trascorrono, privi di cure,  
nelle loro dimore, l'intero periodo dell'anno.  
Sii dunque, Efesto, benigno: fortuna e valore concedi.

XXI. ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ

Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἰδεῖ  
ὄχθη ἐπιθρόσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα  
Πηνειόν· σὲ δ' αἰιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν  
ἠδυεπῆς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰδεῖ.

5 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, ἄναξ· ἴλαμαι δὲ σ' αἰιδῆ.

Codd. Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἀπόλλωνα Θ rec. edd. : εἰς τὸν Ἀπόλλωνα p 1. σὲ fΠr Chalcondyles : σὺ a 2. πάρα corr. Ilgen : παρὰ

codd. et edd. usque ad Ilgen 5. ἴλαμαι Πr rec. post Chalcondyles edd. : ἴλαμαι f : ἴλασμαι a



XXI. AD APOLLO

Febo, te canta con limpida voce anche il cigno al suono delle ali,  
sulla riva balzando del Peneo, fiume  
ricco-di-flutti: e te l'aedo, recando la limpida cetra,  
con-dolce-parola per primo, sempre, e per ultimo canta.

5 Così tu anche gioisci, signore, e col canto ti rendo benigno.

XXII. ΕΙΣ ΠΟΣΕΙΔΩΝΑ

Ἀμφὶ Ποσειδάωνα, θεὸν μέγαν, ἄρχομ' αἰδεῖν,  
γαίης κινητῆρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης,  
πόντιον, ὅς θ' Ἐλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγᾶς.  
Διχθὰ τοι, Ἐννοσίγαιε, θεοὶ τιμὴν ἐδάσαντο·

5 ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν.

Χαῖρε, Ποσειδάον, γαίηοχε, κυανοχαῖτα·  
καὶ μάκαρ, εὐμενὲς ἦτορ ἔχων, πλώουσιν ἄρηγε.

Codd. Ψ=Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ποσειδῶνα Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὸν Ποσειδῶνα p 1. θεὸν Θ rec. edd. post Chalcondyles : θεῶν

p 3. Αἰγᾶς corr. Chalcondyles : αἰγᾶς Ψ Ἐλικῶνα Ω : Ἐλίκτην τε corr. Martinus, coll. Hom.//. 8.203 6.

Ποσειδάον Wolf<sup>1</sup> : Ποσειδάον Θ : Ποσειδάων p, rec. edd. usque ad Wolf<sup>1</sup>

## XXII. A POSEIDONE

Di Poseidone, dio potente, comincio a cantare,  
che scuote la terra e il mare infecondo,  
marino, che Elicona e la vasta Ege possiede.

Due privilegi, Ennosigeo, diversi, gli dei ti assegnarono:

5 che fosti domator di cavalli e salvatore di navi.

Gioisci, Poseidone che-scuoti-la-terra, dai-neri-capelli,  
e i naviganti con animo mite, beato, soccorri.

XXIII. ΕΙΣ ΔΙΑ

Ζῆνα θεῶν τὸν ἄριστον ἀείσομαι, ἠδὲ μέγιστον,  
εὐρύοπα, κρείοντα, τελεσφόρον, ὅς τε Θέμι(σ)τι  
ἐγκλιδὸν ἐζομένη πυκινούς ὄαρους ὀαρίζει.  
Ἴληθι, εὐρύοπα Κρονίδη, κύδιστε, μέγιστε.

Codd. Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBGVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Δία Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὸν Δία p : εἰς ὕπατον Κρονίδην x rec. Abel et Evelyn-White : εἰς ὕπατον  
Κρονίδην ἢ Δία f 2. Θέμι(σ)τι corr. Barnes : θέμιτι codd. et edd. usque ad Barnes

XXXIII. A ZEUS

Zeus canterò, tra gli dèi il più eccelso e il più grande  
che-alto-risuona, sovrano, che-dà-compimento, che con Giustizia,  
assisa verso di lui, scambia fitti consigli.  
Sii benigno, figlio-di-Crono che-alto-risuona, il più glorioso e il più grande.

Ἐστίη, ἧ τε ἄνακτος Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο  
 Πυθοῖ ἐν ἠγαθέη ἱερὸν δόμον ἀμφιπολεύεις,  
 αἰεὶ σῶν πλοκάμων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον.  
 Ἔρχεο τόνδ' ἀνὰ οἶκον, †ἐπέρχεο θυμὸν ἔχουσα  
 5 σὺν Διὶ μητίοεντι· χάριν δ' ἅμ' ὄπασσον ἀοιδῆ.

Codd. Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἐστίαν Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὴν Ἐστίαν ρ 1. Ἐστίη codd. : Ἰστίη Barnes, prob. plerique edd.  
 4. ἐπέρχεο θυμὸν ἔχουσα codd., corruptum iudicaverunt edd. : ἐνήεα θυμὸν ἔχουσα vel εὐφρονα θυμὸν ἔχουσα Barnes (cf. *h. Ven.* 102), rec. nonnulli edd. ἐπέρχεο εὐμενέουσα Schneidewin ἐν ἔρχεο θυμὸν ἔχουσα Tucker, rec. Evelyn-White et Cassola ἐπέρχεο θυμὸν ἐκοῦσα Shackle post v.4 posuit lacunam Monro dubitanter

XXIV. A ESTIA

Estia, che di Apollo signore, che-lungi-saetta,  
a Pito divina la sacra casa amministri,  
sempre dalle tue trecce stilla liquido unguento:  
giungi a questa casa, †con animo vieni  
5 insieme con Zeus dai-saggi-consigli, e al canto grazia concedi.

Μουσάων ἄρχωμαι Ἀπόλλωνός τε Διός τε·  
 ἐκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος  
 ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κιθαρισταί,  
 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες. Ὁ δ' ὄλβιος ὄν τινα Μοῦσαι  
 5 φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ.  
 Χαίρετε, τέκνα Διός, καὶ ἐμὴν τιμήσατ' ἀοιδίην·  
 αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς.

Codd. Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>, Salm

Hymnum secl. Abel

Titulum εἰς Μούσας καὶ Ἀπόλλωνα ΘSalm et plerique edd. post Chalcondyles : εἰς Μούσας καὶ Ἀπόλλωνα καὶ Δία p, rec. nonnulli edd. 1. ἄρχωμαι corr. Castalio metri causa : ἄρχωμαι codd. Διὸς Salmpx rec. edd. : Ζηνὸς f 2-5. cf. Hes. *Th.* 94-7 2. ἐκ γὰρ Μουσάων codd. : ἐκ γὰρ τοι Μουσάων Hes. *Th.* 94 3. χθονὶ codd : χθόνα Hes. *Th.* 95



XXV. ALLE MUSE E AD APOLLO

Dalle Muse, e da Apollo, e da Zeus io voglio iniziare:

dalle Muse, infatti, e da Apollo lungi-saettante  
sulla terra vi sono i cantori e i suonatori di cetra,

e da Zeus i sovrani. Felice colui che le Muse

5 amano: dolce fluisce la voce dalla sua bocca.

Gioite, figlie di Zeus, e date onore al mio canto:

e di voi e di un altro canto anche io sarò memore.

Κισσοκόμην Διόνυσον, ἐρίβρομον ἄρχομ' αἰδεῖν,  
 Ζηνὸς καὶ Σεμέλης ἐρικυδέος ἀγλαὸν υἱὸν,  
 ὄν τρέφον ἠΰκομοι νύμφαι, παρὰ πατρὸς ἄνακτος  
 δεξάμεναι κόλποισι, καὶ ἐνδυκέως ἀτίταλλον  
 5 Νύσης ἐν γυάλοις· ὁ δ' ἀέξετο πατρὸς ἔκητι,  
 ἄντρῳ ἐν εὐώδει, μεταρίθμιος ἀθανάτοισιν.  
 Αὐτὰρ ἐπειδὴ τόνδε θεαὶ πολύμνον ἔθρεψαν,  
 δὴ τότε φοιτίζεσκε καθ' ὑλήεντας ἐναύλους,  
 κισσῶ καὶ δάφνη πεπυκάσμενος. Αἰ δ' ἅμ' ἔποντο  
 10 νύμφαι, ὁ δ' ἐξηγεῖτο· βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην.  
 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, πολυστάφυλ' ὦ Διόνυσε·  
 δὸς δ' ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὥρας αὐτίς ἰκέσθαι,  
 ἐκ δ' αὖθ' ὥράων εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτούς.

Codd. Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Διόνυσον Θ et edd. post Chalcondyles : εἰς τὸν Διόνυσον p 1. Διόνυσον Ef Stephanus : Διόνυσσον ΠΤp et  
 edd. usque ad Stephanum 5. Νύσης corr. Barnes : νύσσης codd. et edd. usque ad Barnes 11. Διόνυσε fp, prob.  
 Stephanus : Διόνυσε xC et edd. usque ad Stephanum 13. ὥράων plerique codd. : ὀράων a

XXVI. A DIONISO

L'alti-sonante Dioniso, cinto-di-edera, comincio a cantare,  
di Semele gloriosa e di Zeus il nobile figlio,  
che le ninfe splendida-chioma allevavano, dal padre sovrano  
avendo accoltolo in seno, e con ogni premura nutrivano  
5 tra le grotte di Nisa. Ed egli cresceva per volere del padre  
in un antro dal-dolce-profumo, nel numero degli Immortali.  
E quando le dee lo allevarono, colui che-molti-canti-ha-in-suo-nome,  
allora per gole fitte-di-selve andava vagando,  
di edera cinto e d'alloro. Le ninfe insieme tenevano dietro,  
10 ed egli guidava: clamore la selva immensa invadeva.  
Così tu anche gioisci, Dioniso, di-grappoli-ricco:  
a noi di tornare concedi con gioia, stagione  
dopo stagione, per molti anni a venire.

- Ἄρτεμιν αἰίδω, χρυσηλάκατον, κελαδεινήν,  
 πάρθενον αἰδοίην, ἐλαφήβολον, ἰοχέαιραν,  
 αὐτοκασιγνήτην χρυσαόρου Ἀπόλλωνος,  
 ἢ κατ' ὄρη σκιάοντα καὶ ἄκριας ἠνεμόεσσας  
 5 ἄγρη τερπομένη παγχρύσεια τόξα τιταίνει,  
 πέμπουσα στονόεντα βέλη· τρομέει δὲ κάρηνα  
 ὑψελῶν ὀρέων, ἰαχεῖ δ' ἐπὶ δάσκιος ὕλη  
 δεινὸν ὑπὸ κλαγγῆς θηρῶν, φρίσσει δὲ τε γαῖα  
 πόντος τ' ἰχθυοίς. Ἡ δ' ἄλκιμον ἦτορ ἔχουσα  
 10 πάντη ἐπιστρέφεται, θηρῶν ὀλέκουσα γενέθλην.  
 Αὐτὰρ ἐπὶν τερφθῆ θηροσκόπος ἰοχέαιρα  
 εὐφρήνη δὲ νόον, χαλάσασ' εὐκάμπεα τόξα  
 ἔρχεται ἐς μέγα δῶμα κασιγνήτοιο φίλοιο  
 Φοίβου Ἀπόλλωνος, Δελφῶν εἰς πίονα δῆμον,  
 15 Μουσῶν καὶ Χαρίτων καλὸν χορὸν ἀρτυνέουσα.  
 Ἔνθα κατακρεμάσασα παλίντονα τόξα καὶ ἰοὺς  
 ἠγεῖται, χαρίεντα περὶ χροῖ κόσμον ἔχουσα,  
 ἐξάρχουσα χορούς· αἰ δ' ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι  
 ὕμνεῦσιν Λητῶ καλλίσφυρον, ὡς τέκε παῖδας  
 20 ἀθανάτων βουλῆ τε καὶ ἔργασιν ἕξοχ' ἀρίστους.  
 Χαίρετε, τέκνα Διὸς καὶ Λητοῦς ἠϋκόμοιο·  
 αὐτὰρ ἐγὼν ὕμέων (τε) καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

Codd. Ψ=Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἄρτεμιν Θ rec. edd. : εἰς τὴν Ἄρτεμιν p : om. titulum T, qui hymnum anteriorem continuat 7. δ' ἐπὶ δάσκιος  
 Stephanus: δ' ἐπὶ δάσκιος Hermann: δ' ἐπιδάσκιος Ψ rec. Chalcondyles et edd. usque ad Hermann : ἐπὶ δάσκιος Stephanus  
 8. δεινὸν codd. plerique : δεινῆς Π 10. ὀλέκουσα plerique codd. : ὀλέσκουσα R<sub>2</sub> 13. κασιγνήτοιο p, rec.  
 Chalcondyles : μετὰ κασιγνήτοιο ΘC 18. ἀμβροσίην plerique codd. : ἀμβροσίων Π 19. ὕμνεῦσιν x, def. Barnes :  
 ὕμνεῦσι fp 22. ἐγὼν Ψ : ἐγὼ AQ (τε) add. Barnes

XXVII. AD ARTEMIDE

Artemide canto, strepitante, frecce-dorate,  
vergine augusta, cacciatrice-di-cervi, che-spande-le-frecce,  
vera sorella di Apollo spada-dorata,  
che sui monti ombrosi e le cime scosse-dai-venti  
5 della caccia godendo tende l'arco dorato,  
scagliando dardi dolenti: e trema la cima  
dei monti elevati, e anche la selva ombrosa tremenda  
delle belve al clamore risuona, e freme la terra  
e il mare pescoso. Ma ella con animo forte  
10 ovunque si volge, delle belve uccidendo la stirpe.  
Ma quando è sazia colei-che-spande-le-frecce, che-scruta-le-fiere,  
e ha l'animo lieto, l'arco ben-incurvato allentando  
muove alla grande dimora del caro fratello,  
Febo Apollo, nella pingue regione di Delfi,  
15 e appresta il bel coro di Cariti e Muse.  
Lì l'arco ricurvo appendendo e le frecce  
i cori conduce, recando sul corpo graziosi ornamenti,  
facendo da guida. Ed esse levando voce d'ambrosia  
cantano Leto, belle-caviglie, come figli eccelsi  
20 generò, per opere e senno, tra gli immortali.  
Gioite, figli di Zeus, e di Leto, splendida-chioma:  
e di voi e di un altro canto anche io sarò memore.

Παλλάδ' Ἀθηναίην, κυδρὴν θεὸν ἄρχομ' αἰίδειν  
 γλαυκῶπιν, πολύμητιν, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν,  
 πάρθενον αἰδοίην, ἐρυσίπτολιν, ἀλκήεσσαν,  
 Τριτογενῆ, τὴν αὐτὸς ἐγείνατο μητίετα Ζεὺς  
 5 σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς, πολεμῆϊα τέυχε' ἔχουσαν  
 χρύσεια παμφανόωντα· σέβας δ' ἔχε πάντας ὀρῶντας  
 ἀθανάτους, ἣ δὲ πρόσθεν Διὸς αἰγιόχοιο  
 ἐσσυμένως ὄρουσεν ἀπ' ἀθάνατοιο καρήνου,  
 σείσασ' ὄξυν ἄκοντα. Μέγας δ' ἐλελίζετ' Ὀλυμπος  
 10 δεινὸν ὑπὸ βρίμης γλαυκῶπιδος, ἀμφὶ δὲ γαῖα  
 σμερδαλέον ἰάχησεν, ἐκινήθη δ' ἄρα πόντος,  
 κύμασι πορφυρέοισιν κυκώμενος, ἔσχετο δ' ἄλμη  
 ἐξαπίνης· στήσεν δ' Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱὸς  
 ἵππους ὠκυπόδας δηρὸν χρόνον, εἰσότε κούρη  
 15 εἴλετ' ἀπ' ἀθανάτων ὤμων θεοεΐκελα τεύχη,  
 Παλλὰς Ἀθηναίη· γήθησε δὲ μητίετα Ζεὺς.  
 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διὸς τέκος αἰγιόχοιο·  
 αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

Codd. Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἀθηνᾶν Θ rec. edd. : εἰς τὴν Ἀθηνᾶν p 4-5. In margine inferiore scripsit R<sub>1</sub> 10. ὑπὸ βρίμης rest. Ilgen,  
 prob. plerique edd. : ὑπ' ὀβρίμης p : ὑπ' ὀμβρίμης ΘC Chalcondyles : ὑπὸ βρίμη Ruhnken, rec. nonnulli edd. 12.  
 πορφυρέοισι ΘC : πορφυρέονσι p δ' corr. Chalcondyles : θ' codd. 14. δηρὸν codd. plerique : δειρὸν aVC εἰσότε  
 fpa Chalcondyles : εἰσόκε Π def. nonnulli edd. 16. Παλλὰς ΘAQR<sub>2</sub>C Chalcondyles : παλλὰς BΓPVR<sub>1</sub>L<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>

XXVIII. AD ATENA

Pallade Atena, dea gloriosa, comincio a cantare,  
Glaucopide, molto-assennata, di-animo-crudo,  
vergine augusta, che-la-rocca-difende, valente,  
Tritogenia, che Zeus dai-saggi-consigli da sé generò  
5 dal nobile capo, provvista di armi da guerra,  
d'oro lucenti: e sacro timore gli Immortali tutti prese  
alla vista, ed ella dinanzi a Zeus che-l'Egida-porta  
con impeto balzò dal capo immortale,  
acuta una lancia scuotendo; e tremendo il vasto Olimpo  
10 tremò per la forza della Glaucopide, e intorno la terra  
risuonò con orrore, e il mare fu scosso,  
turbato da onde in tumulto; e il mare si placò  
d'improvviso: fermò di Iperione lo splendido figlio  
a lungo i cavalli dai-rapidi-piedi, finché la fanciulla  
15 dalle spalle immortali le armi depose degne di un dio,  
Pallade Atena: gioì Zeus, dai-saggi-consigli.  
Così tu anche gioisci, figlia di Zeus che-l'Egida-porta:  
e di te e di un altro canto anch'io sarò memore.

Ἴστίη, ἧ πάντων ἐν δώμασιν ὑψηλοῖσιν  
 ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχόμενων τ' ἀνθρώπων  
 ἔδρην αἴδιον ἔλαχες, πρεσβηΐδα τιμὴν,  
 καλὸν ἔχουσα γέρας καὶ τιμὴν· οὐ γὰρ ἄτερ σοῦ  
 5 εἰλαπῖναι θνητοῖσιν, ἴν' οὐ πρότη καὶ πυμάτη τε  
 Ἴστίη ἀρχόμενος σπένδει μελιθεῖα οἶνον.  
 Καὶ σὺ μοι Ἀργειφόντα, Διὸς καὶ Μαιάδος υἱέ,  
 8 ἄγγελε τῶν μακάρων, χρυσόρραπι, δῶτορ ἐάων,  
 10 ἵλαος ὧν ἐπάρηγε σὺν αἰδοίῃ τε φίλῃ  
 11 Ἴστίη· ἀμφοτέρω γὰρ ἐπιχθονίων ἀνθρώπων  
 9 ναίετε δώματα καλά, φίλα φρεσὶν ἀλλήλοισιν  
 12 εἰδότες, ἔρματα καλά, νόφ θ' ἔσπεσθε καὶ ἦβη.  
 Χαῖρε, Κρόνου θύγατερ, σὺ τε καὶ χρυσόρραπις Ἑρμῆς·  
 αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς.

Codd. Ψ=Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἑστίαν Θ rec. edd. : εἰς τὴν Ἑστίαν p : εἰς Ἑστίαν καὶ Ἑρμῆν Stephanus : εἰς Ἴστίαν καὶ Ἑρμῆν Wolf<sup>1</sup>, rec.  
 nonnulli edd. : εἰς Ἴστίαν Alter 1. Ἴστίη corr. Barnes, prob. plerique edd. (cf. Ἴστίη ad. vv. 6, 11) : Ἑστίη codd. 3.  
 ἔλαχες p def. Castalio : ἔλαχε ΘC Chalcondyles et edd. usque ad Castalio 4-6. secl. Ilgen, prob. Hermann 4. τιμὴν  
 codd. : τίμιον coni. Franke, rec. Baumeister, Abel 6. Ἴστίη plerique codd. : Ἑστίη f 8. ἐάων corr. Stephanus : ἐάων  
 codd. 9. post v. 11 posuit Martin, quem plerique edd. secuti sunt : post v. 12 posuit Ilgen : post v. 9 lacunam statuit  
 Wolf<sup>2</sup>, servato ordine versuum : versum corruptum iudicavit Goodwin 11. Ἴστίη plerique codd. : Ἑστίη f 12.  
 ἔρματα corr. West, rec. plerique edd. : ἔργματα f : ἔργματα px



XXIX. A ESTIA

Estia, che nelle case sublimi di tutti  
gli dèi immortali, e degli uomini che vagano in terra  
eterna sede in sorte ottenesti, antichissimo onore,  
che privilegio e onore possiedi: infatti non senza di te  
5 banchetti hanno i mortali, ove colui che comincia  
per prima e per ultima a Estia il vino non libi, dolcezza-di-miele.  
E tu, di-Argo-uccisore, figlio di Zeus e di Maia,  
8 nunzio dei beati, dalla-verga-dorata, che-beni-dispensi,  
10 me benigno soccorri, con Estia veneranda  
11 e amata: entrambi infatti degli uomini in terra  
9 le belle dimore abitate, nutrendo nel petto amicizia  
12 a vicenda, e senno e giovinezza, voi bei baluardi, seguite.  
Gioisci, figlia di Crono, e tu anche Hermes, verga-dorata:  
e di voi e di un altro canto anche io sarò memore.

Γαῖαν παμμήτειραν αἰείσομαι, ἠϋθέμεθλον,  
 πρεσβίστην, ἣ φέρβει ἐπὶ χθονὶ πάνθ' ὀπόσ' ἐστίν·  
 ἡμὲν ὅσα χθόνα διὰν ἐπέρχεται, ἠδ' ὅσα πόντον,  
 ἠδ' ὅσα πωτῶνται, τάδε φέρβεται ἐκ σέθεν ὄλβου.

- 5 Ἐκ σέο δ' εὐπαιδές τε καὶ εὐκαρποὶ τελέθουσι,  
 πότνια, σεῦ δ' ἔχεται βίον δοῦναι ἠδ' ἀφελέσθαι  
 θνητοῖς ἀνθρώποισιν. Ὁ δ' ὄλβιος ὃν κε σὺ θυμῷ  
 πρόφρων τιμήσεις· τῷ δ' ἄφθονα πάντα πάρεστι.  
 Βρίθει μὲν σφιν ἄρουρα φερέσβιος, ἠδὲ κατ' ἀγροῦς  
 10 κτήνεσιν εὐθηνεῖ, οἶκος δ' ἐμπίπλεται ἐσθλῶν.  
 Αὐτοὶ δ' εὐνομήσι πόλιν κάτα καλλιγύναικα  
 κοιρανεοῦς', ὄλβος δὲ πολὺς καὶ πλοῦτος ὀπηδεῖ.  
 Παῖδες δ' εὐφροσύνη νεοθηλεῖ κυδιόωσι,  
 παρθενικαὶ τε χοροῖς φερεσανθέσιν εὐφρονη θυμῷ  
 15 παίζουσαι χαίρουσι κατ' ἄνθεα μαλθακὰ ποιῆς,  
 οὓς κε σὺ τιμήσεις, σεμνὴ θεά, ἄφθονε δαῖμον.  
 Χαῖρε θεῶν μήτηρ, ἄλοχ' Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,  
 πρόφρων δ' ἀντ' ὤδης βίοτον θυμήρε' ὄπαζε·  
 αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.

Codd. Ψ=Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBGVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς γῆν μητέρα πάντων Θ rec. edd. : εἰς τὴν γῆν p 3. ἐπέρχεται ap def. Wolf<sup>1</sup> : ὑπέρχεται f et edd. usque ad Wolf  
 : ἀπέρχεται Π 4. τάδε φέρβεται plerique codd. : τὰδ' ἐκφέρβεται f 8. τιμήσεις Ψ, cf. τιμήσεις ad v. 16 : τιμήσης  
 Franke, rec. nonnulli edd. πάρεστι AQGV, rec. Castalio : πέρεστι B : πέρ ἐστι plerique codd. et edd. usque ad Castalio  
 11. κάτα corr. Wolf<sup>2</sup> : κατὰ codd. 14. φερεσάνθεσιν tempt. Ernesti, plerique prob. edd. (cf. φερέσβιος ad v. 9) :  
 περεσάνθεσιν Θ rec. Chalcondyles : παρ' εὐάνθεσιν p Wolf<sup>1</sup> rec. Hermann (sed παρ' exruncto) : πολυάνθεσιν vel περιάνθεσιν  
 Barnes φερεάνθεσιν Lobeck 15. παίζουσαι corr. Chalcondyles : παίζουσι Ψ χαίρουσι codd. : σκαίρουσι Ruhnken, rec.  
 nonnulli edd. μαλθακὰ corr. Castalio : μαλακὰ codd. 16. κε p et edd. post Chalcondyles : καὶ Θ τιμήσεις Ω :  
 τιμήσης Franke

XXX. ALLA TERRA, MADRE DI OGNI COSA

Gea canterò, la madre-di-tutte-le-cose, che-ha-salde-le-fondamenta,  
antichissima, che tutto quanto è sulla terra alimenta:  
quanti esseri la terra divina percorrono, e quanti il mare,  
e quanti volano, questi la tua abbondanza alimenta:  
5 grazie a te sono essi ricchi-di-prole e di-frutti,  
Sovrana, e tuo è il potere di donare la vita e sottrarla  
agli umani mortali. Felice colui che nell'animo,  
farai, benigna, oggetto d'onore: a lui in abbondanza è concessa ogni cosa.  
È colma la terra per lui, fonte-di-vita, e nei campi  
10 ha abbondanza di mandrie, e la casa si riempie di beni.  
Essi in città dalle-splendide-mogli con buone leggi  
governano, e grande fortuna e ricchezza li seguono.  
Con fresca letizia esultano i figli,  
e le figlie nei cori ricchi-di-fiori con animo allegro  
15 danzando son liete, fra teneri fiori di prato,  
se essi farai oggetto d'onore, dea veneranda, nume privo-d'invidia.  
Gioisci, madre degli dei, sposa di Urano stellato,  
e benevola in cambio del canto vita gradita concedi:  
e di te e di un altro canto anche io sarò memore.

Ἥλιον ὑμνεῖν αὖτε Διὸς τέκος ἄρχεο, Μοῦσα  
 Καλλιόπη, φαέθοντα, τὸν Εὐρυφάεσσα βοῶπις  
 γείνατο Γαίης παιδὶ καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος·  
 γῆμε γάρ Εὐρυφάεσσαν ἀγακλειτὴν Ὑπερίων  
 5 αὐτοκασιγνήτην, ἣ οἱ τέκε κάλλιμα τέκνα,  
 Ἥῳ τε ῥοδόπηχυν εὐπλόκαμόν τε Σελήνην  
 Ἥέλιον τ' ἀκάμαντ' ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν,  
 ὃς φαίνει θνητοῖσιν καὶ ἀθανάτοισιν θεοῖσιν  
 ἵπποις ἐμβεβαῶς· σμερνδὸν δ' ὅ γε δέρκεται ὄσσοις  
 10 χρυσῆς ἐκ κόρυθος, λαμπραὶ δ' ἀκτῖνες ἀπ' αὐτοῦ  
 αἰγλήεν στίλβουσι, παρὰ κροτάφων τε παρειαὶ  
 λαμπραὶ ἀπὸ κρατὸς χαρίεν κατέχουσι πρόσωπον  
 τηλαυγές· καλὸν δὲ περὶ χροῖ λάμπεται ἔσθος  
 λεπτουργές· πνοιῆ ἀνέμων, ὑπὸ δ' ἄρσενες ἵπποι  
 14a [ ]  
 15 εὗτ' ἂν ὅ γε στήσας χρυσόζυγον ἄρμα καὶ ἵππους  
 θεσπέσιος πέμπησι δι' οὐρανοῦ Ἰκεανόνδε.  
 Χαῖρε, ἄναξ, πρόφρων δὲ βίον θυμήρε' ὄπαζε·  
 ἐκ σέο δ' ἀρξάμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν  
 ἡμιθεῶν ὧν ἔργα θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν.

Codd. Ψ=Θρ, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Ἥλιον Θ rec. edd. : εἰς τὸν Ἥλιον p 4. ἀγακλειτὴν f rec. post Chalcondyles edd. : ἀγακλυτὴν px 7.  
 Ἥέλιον px def. Chalcondyles : Ἥλιον f 10. χρυσῆς codd. (cf. χρυσοῦ *h.Hom.* 32, 6) : χρυσέης Barnes rec. nonnulli edd.  
 14. ὑπὸ δ' codd. : ὑπο δ' Hermann, prob. Franke et Abel ὑπὸ τ' Gemoll post v. 14 posuit lacunam Hermann, plerisque prob.  
 edd., quam e.g. [αἴσσουσ', ὄφρ' ἂν μέσον οὐρανὸν αὐτὸν ἴκωνται] suppl. AHS 15. εὗτ' ἂν Matthiae, coll. *h.Hom.* 32, 7,  
 prob. Cassola : ἐνθ' ἄρ' codd. post v. 15 statuit lacunam Evelyn-White, qui e.g. [αὐτοθι παύεται ἄκρου ἐπ' οὐρανοῦ, εἰσόκεν  
 αὐτίς] suppl., prob. Humbert et West 16. θεσπέσιος Ψ : θεσπεσίους Rossbach, rec. Humbert ἐσπερίος Ruhnken, coll.  
 A.R. III.1192, prob. nonnulli edd. 19. θεοὶ Ω : θεαὶ (scil. Musae) Matthiae, rec. Abel, Gemoll θεὰ Peppmüller

XXXI. A HELIOS

Elio ancora Musa, Calliope figlia di Zeus, comincia a  
cantare, lucente, che Eurifaessa dai-grandi-occhi  
al figlio di Gea generò, e di Urano stellato:  
sposò infatti Iperione Eurifaessa gloriosa,  
5 sua-stessa-sorella, che a lui generò splendidi figli:  
Eos braccia-di-rosa, e Selene bella-di-trecce,  
e l'infaticabile Elio, simile agli immortali,  
che agli dèi immortali e ai mortali compare,  
montati i cavalli: tremendo scruta con gli occhi  
10 dall'elmo dorato, brillanti raggi di luce da lui  
rifulgono splendidamente, e i paraguance brillanti  
dal capo, lungo le tempie coprono il viso dotato di grazia,  
che-da-lontano-risplende: bella sul corpo brilla la veste,  
opera-fine, al soffio del vento, e al di sotto i cavalli...

15 ...quando, fermato il carro dal-giogo-dorato e i cavalli,  
dal cielo all'Oceano egli, divino, li guida.  
Gioisci, signore, e benevolo vita gradita concedi:  
da te cominciando, la stirpe di umani mortali farò oggetto di gloria,  
i semidei, di cui ai mortali gli dèi le imprese mostrarono.

- Μήνην ἡαείδειν τανυσίπτερον ἔσπετε, Μοῦσαι,  
 ἡδυεπεῖς, κοῦραι Κρονίδεω Διός, ἴστορες ὠδῆς·  
 ἦς ἄπο αἴγλη γαῖαν ἐλίσσεται οὐρανόδεικτος  
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτιο, πολὺς δ' ὑπὸ κόσμος ὄρωρεν  
 5 αἴγλης λαμπούσης· στίλβει δὲ (τ') ἀλάμπετος ἀήρ  
 χρυσοῦ ὑπὸ στεφάνου, ἀκτῖνες δ' ἐνδιάονται,  
 εὖτ' ἂν ἀπ' Ὠκεανοῖο, λοεσσαμένη χροά καλόν,  
 εἴματα ἐσσαμένη τηλαυγέα, δῖα Σελήνη  
 ζευξαμένη πῶλους ἐριαύχενας αἰγλήεντας  
 10 ἐσσυμένως προτέρωσ' ἐλάση καλλίτριχας ἵππους  
 ἐσπερή διχόμενος· ὅτε πλήθει μέγας ὄγμος,  
 λαμπρόταταί τ' αὐγαὶ τότε ἀεξομένης τελέθουσιν  
 οὐρανόθεν, τέκμωρ δὲ βροτοῖς καὶ σήμα τέτυκται.  
 Τῆ ρά ποτε Κρονίδης ἐμίγη φιλότητι καὶ εὐνῆ·  
 15 ἡ δ' ὑποκουσσαμένη Πανδείην γείνατο κούρην  
 ἐκπρεπὲς εἶδος ἔχουσαν ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσιν.  
 Χαῖρε, ἄνασσα, θεὰ λευκώλενε, δῖα Σελήνη,  
 πρόφρον, ἐϋπλόκαμος· σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν  
 ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰοιοί,  
 20 Μουσάων θεράποντες, ἀπὸ στομάτων ἐροέντων.

Codd. Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Σελήνην fΠ rec. edd. : εἰς τὴν Σελήνην ap 1. : αείδειν Ψ corruptum iudicaverunt edd. : αείδει R<sub>1</sub> : αἴδιον Cássola αἰδίην Sikes, Humbert εὐειδῆ Bothe, rec. plerique edd. : αἰδοίην temptaverim, epithetum in deas usitatum (cf. e.g. *h.Hom.* 6, 1; 18, 5; 27, 2; 28, 3; 29, 10) ἔσπετε Π (cf. *h.Hom.* 29, 1; 33,1), rec. Ernesti : ἔσπετε plerique codd. et edd. usque ad Ernesti : ἔσπεται E 3. ἦς ἄπο plerique codd., rec. post Chalcondyles edd : ἦς ἀπὸ ACΠT : ἦς ἄπο ex ἦς ἀπὸ corr. T 4. κόσμος p, rec. Chalcondyles : κόσμον ΘC 5. δὲ (τ') ἀλάμπετος corr. Barnes : δ' ἀλάμπετος codd. 6. χρυσοῦ p (cf. χρυσῆς *h.Hom.* 31, 10) : χρυσοῦ ΘC prob. Chalcondyles et plerique edd. ἀκτῖνες p, def. Ruhnken, rec. Wolf<sup>1</sup> (cf. ἀκτῖνες *h.Hom.* 31, 10) : ἀκτῆρες ΘC (ἀκτῖνες in mg. dx.), rec. edd. usque ad Wolf<sup>1</sup> 7. ἀπ' Ὠκεανοῖο ΘACQ : ἀπὸ κεανοῖο p 8. εἴματα ΘC Chalcondyles : ἡματα BPL<sub>4</sub> : ἡματα AL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>V 11. ὅτε πλήθει ΘBC rec. Chalcondyles : ὅτε πλήθη p : ὁ δὲ πλήθει Baumeister, rec. nonnulli edd. ὅ τε πλήθει Goodwin 12. τελέθουσι corr. Barnes, rec. Baumeister : τελέθωσι codd. et edd. usque ad Baumeister 15. ὑποκουσσαμένη Ω (cf. λοεσσαμένη, v. 7; ἐσσαμένη, v. 8) : ὑποκουσαμένη Abel, rec. nonnulli edd. Πανδείην Ψ : Πανδίην Hermann, rec. nonnulli edd. 20. om. AQ

XXXII. A SELENE

La Luna, dalle-ampie-ali, Muse, †cantate,  
figlie di Zeus Cronide, dalla-dolce-parola, esperte nel canto:  
da lei splendore che-si-mostra-nel-cielo avvolge la terra,  
dal capo immortale, e una grande bellezza man mano si leva  
5 al suo brillante splendore: e l'aria priva-di-luce rifulge  
per la sua corona dorata, e risplendono raggi di luce dal cielo,  
quando dall'Oceano, lavato il bel corpo,  
indossata una veste che-da-lontano-risplende, Selene divina  
aggiogati i puledri dal-collo-ricurvo, splendidi,  
10 con slancio in avanti li guida, i cavalli bella-criniera,  
al plenilunio, di sera; quando il vasto corso si compie,  
e brillantissimi appaiono i raggi dal cielo  
quando è al culmine, allora indizio e segno è per i mortali.  
Con lei un tempo il figlio di Crono in amore si unì nel giaciglio,  
15 e gravida ella Pandia generò, fanciulla  
dotata di aspetto distinto tra gli dèi immortali.  
Gioisci, Signora, dea bianca-di-braccia, divina Selene,  
benevola, bella-di-trecce: da te cominciando le imprese  
canterò dei semidei mortali, le cui gesta fanno oggetto di gloria gli aedi,  
20 delle Muse ministri, con le amabili voci.

Ἀμφὶ Διὸς κούρους ἑλικώπιδες ἔσπετε Μοῦσαι,  
 Τυνδαρίδας, Λήδης καλλιφύρου ἄγλαα τέκνα,  
 Κάστορα θ' ἵπποδάμον καὶ ἀμώμητον Πολυδεύκεα,  
 τοὺς ὑπὸ Ταῦγέτου κορυφῇ ὄρεος μεγάλοιο  
 5 μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃ κελαινεφεῖ Κρονίωνι  
 σωτήρας τέκε παῖδας ἐπιχθονίων ἀνθρώπων  
 ὠκυπόρων τε νεῶν, ὅτε τε σπέρχωσιν ἄελλαι  
 χειμέρεια κατὰ πόντον ἀμείλιχον· οἱ δ' ἀπὸ νηῶν  
 εὐχόμενοι καλέουσι Διὸς κούρους μεγάλοιο  
 10 ἄρνεσσιν λευκοῖσιν, ἐπ' ἀκρωτήρια βάντες  
 πρύμνης· τὴν δ' ἄνεμος τε μέγας καὶ κῦμα θαλάσσης  
 θῆκαν ὑποβρυχίην, οἱ δ' ἐξαπίνης ἐφανήσαν  
 ζουθῆσι πτερύγεσσι δι' αἰθέρος αἴξαντες,  
 αὐτίκα δ' ἀργαλέων ἀνέμων κατέπαυσαν ἀέλλας,  
 15 κύματα δ' ἐστόρεσαν λευκῆς ἀλὸς ἐν πελάγεσσιν  
 ναύταις, σήματα καλὰ πόνου σφισίν· οἱ δὲ ἰδόντες  
 γήθησαν, παύσαντο δ' οἴζυροιο πόνοιο.  
 Χαίρετε, Τυνδαρίδαι, ταχέων ἐπιβήτορες ἵππων·  
 αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων (τε) καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς.

Codd. Ψ= Θp, Θ=fx, f=AtD, x=aΠ, a=ET, p=AQBFVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Titulum εἰς Διοσκούρους Θ rec. edd. : εἰς Κάστορα καὶ Πολυδεύκην p 1. ἔσπετε x rec. post Chalcondyles edd. : ἔσπετε  
 fp 4. Ταῦγέτου Ψ (cf. *h.Hom.* 17, 3) : Τηῦγέτου corr. Barnes, nonnulli prob. edd. κορυφῇ codd., Chalcondyles :  
 κορυφῆς Barnes coll. *h.Hom.* 17, 3, rec. Gemoll 10. ἄρνεσσι plerique codd. : ἄρνεσι E, altero σ suprascripto 11.  
 μέγας fp : με x 14. ἀέλλας fa(in margine)PC rec. post Chalcondyles edd. : ἄελλαι p : ἀνέμους a 16. πόνου σφισίν  
 Ψ dubitanter recepi : locum corruptum iudicaverunt AHS (σφισίν tantum Goodwin) : πλόου σφισίν Matthiae πόνου κρίσιν  
 Baumeister πόνου λύσιν Abel πόνου σβέσιν Allen καλ' ἀπὸ νοῦ σφισιν Ludwich, rec. Cassola καλ' ἄπονα σφισι Humbert  
 [ναύταις] σήματα καλὰ πόνου (ἀπόνου)σφισιν Bury, rec. Evelyn-White, West 19. (τε) add. Barnes, rec. Wolf<sup>d</sup>



XXXIII. AI DIOSCURI

Dei figli di Zeus, Muse occhi-rotondi, cantate,  
Tindaridi, splendidi figli di Leda belle-caviglie,  
e Castore domator di cavalli e Polluce privo-di-macchia:  
che sotto la vetta del grande monte Taigeto  
5 unita in amore al figlio di Crono, nero-di-nubi,  
generò, suoi figli, salvatori degli uomini in terra  
e di navi dal-rapido-corso, quando infuriano tempeste  
d'inverno sul mare spietato; ed essi, dalle navi  
pregando, del grande Zeus invocano i figli  
10 con candidi agnelli, sull'estrema poppa  
salendo: il forte vento e l'onda del mare  
la coprono d'acqua, e d'improvviso essi compaiono,  
nell'aria lanciandosi con ali frementi,  
e tempeste dai venti terribili subito placano,  
15 e negli abissi le onde distendono del candido mare  
per i marinai, fausti presagi alla loro fatica. E quelli alla vista  
gioiscono, e a penosa fatica pongono fine.  
Salve, Tindaridi, che montate cavalli veloci.  
e di voi e di un altro canto anche io sarò memore.

## FRAGMENTUM

### 1. W

Νῦν δὲ θεοὶ μάκαρες τῶν ἐσθλῶν ἄφθονοι ἔστε.

Ael.Dion. α 76

ἀλλὰ ἄναξ (Terp. fr. 7 Gostoli)· ἀρχὴ ἐξοδίου κιθαρωδικοῦ ὥσπερ κωμικοῦ μὲν ἦδε· (fr. ad. 181 *PCG*)  
καλλιστέφανος, ῥαψωδοῦ δὲ αὕτη· νῦν δὲ θεοὶ μάκαρες τῶν ἐσθλῶν ἄφθονοι ἔστε, τραγικοῦ δέ (E. *Alc.*  
1159; *Andr.* 1284; *Bacch.* 1388; *Hel.* 1688)· πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων.

Fragmentum, quod primus in Homericos Hymnos inclusit West, etiam traditur a Zen. V.99; Hsc.α 3113, v 730; Suid. σ 1454  
Adler; Phot. α 987; Eust. *in Il* vol. 1, 364, 6 van der Valk.

νῦν δὲ Ael.Dion. Hsc. Phot. Eust, rec. West : σὺν δὲ Zen. Suid. ἔστε West : ἔστε vulg.

## FRAMMENTO

### 1. W

Ma ora, Dei beati, di beni siate generosi.

Ael. Dion. *α* 76;

«Ma, Signore»: inizio di un esodo citarodico, come questo lo è di un esodo comico: «dalla-bella-corona» e questo di uno rapsodico: «ma ora, Dei beati, di beni siate generosi», e questo di uno tragico: «molte sono le forme del divino».

### III. COMMENTO

## 1. Introduzione

Il sesto *Inno Omerico ad Afrodite* non fornisce significativi appigli per poter proporre una localizzazione e una datazione che non siano più che meramente ipotetiche. Parte della difficoltà risiede nella limitata estensione del componimento: persino gli *Inni* maggiori, ben più consistenti, sfuggono a una collocazione certa nello spazio e nel tempo; il compito si fa inevitabilmente più arduo nel caso di testi molto più brevi, che ostacolano i tentativi di localizzarli e datarli sulla base di criteri statistici, linguistici o stilistici, o sulla base di una qualche allusione a luoghi o eventi. Di fronte a questi limiti, il primo passo metodologicamente possibile è quello di valutare un legame con l'inno maggiore ad Afrodite (*h.Ven.*); se il legame fosse confermato, o negato, se ne ricaverebbero conseguenze significative per l'interpretazione dell'inno in esame. La letteratura critica è pressoché concorde nel collocare *h.Ven.* in data arcaica, forse anche a riconoscerlo come il più antico degli *Inni* maggiori. La questione è complessa e molto dibattuta: l'opinione oggi più condivisa è di datare l'inno al VII secolo e di ritenerlo prodotto in ambiente asiatico.<sup>79</sup> Posto ciò, è lecito valutare se vi siano legami tra *h.Ven.* e *h.Hom. 6* tali che quest'ultimo possa essere attribuito al medesimo *milieu*. Al di là di un evitabile rapporto formulare, che sarà opportunamente segnalato, una lettura attenta lascia emergere una distanza tra i due *Inni* su più fronti. Sul versante mitologico, *h.Hom. 6* favorisce la versione esiodea, e fa nascere Afrodite dalle acque del mare; per contro, in *h.Ven* la dea è detta figlia di Zeus (*h.Ven.* 81, 107, 191). Ancora al I livello tematico, *h.Hom. 6* insiste per buona parte dei suoi versi sulla virtuosistica descrizione della toeletta di Afrodite (vv. 6-13), come già *h.Ven.* 58-65; 86-90; 162-164. La vicinanza tematica, però, è superficiale, e dipende per lo più da un bagaglio comune di temi epici, come si avrà modo di notare. A riprova di ciò, i due inni dimostrano di guardare a precedenti molto diversi. Il maggiore *Inno ad Afrodite* mostra contatti con la vestizione della dea così come è narrata in *Hom. Od. 8*, 362-366: i versi sono riprodotti in

<sup>79</sup>AHS (1936 p. 351) datano l'inno, al più tardi, alla fine dell'VII secolo, in contesto eolico-lesbio. HUMBERT (1936, p. 146) si pronuncia ugualmente per una datazione intorno alla fine nel VII sec.: così anche POLI (2010). CÀSSOLA (1975, pp. 250-251) colloca l'inno nel VII secolo, in contesto eolico, seguito da ZANETTO (1996, p. 46); Così anche JANKO (1985, pp. 179-180). WEST (2003, p. 16) data il testo all'ultimo terzo del VII sec. FAULKNER (2008) colloca l'*Inno* nella seconda metà del VII sec., nella Troade; OLSON (2012, pp. 10 sgg.), pur rifiutando l'impostazione generale di analisi di JANKO, attribuisce comunque il componimento genericamente all'età arcaica, successivo ad Esiodo; isolata è l'ipotesi avanzata da FREED-BENTMAN (1955) che l'inno sia stato composto in età ellenistica. Ugualmente impossibile da discutere in questa sede è il rapporto dell'*Inno* maggiore con una ipotetica famiglia di Eneadi nella Troade, che avrebbe commissionato l'inno, come è stato creduto sulla base di una profezia sui discendenti di Enea contenuta ai vv. 196-197. Per gli argomenti a favore di tale ipotesi, si rinvia a CÀSSOLA 1975, p. 243 sgg.; ZANETTO 1996, pp. 45; FAULKNER 2008, pp. 4 sgg; POLI 2010, p. 241; OLSON 2012, pp. 1 sgg; *contra*, LENZ 1975, sopr. pp. 273-274; SMITH 1981.

maniera pressoché identica (cf. AHS 1936, pp. 357 sgg.; CASSOLA 1975, pp. 456 sgg.; FAULKNER 2008, pp. 144 sgg.; OLSON 2012, pp. 171 sgg.). Per contro, in linea con il tono esiodeo che lo contraddistingue, *h.hom.* 6, sembra seguire più da vicino la vestizione di Pandora in Hes. *Op.* 69-82 (cf. *infra*). I due inni, dunque, non sembrano condividere né il patrimonio mitico, né quello tematico e formulare. Per questo motivo, gli editori e i commentatori sono propensi a riconoscere *h.Hom.* 6 come un componimento indipendente da *h.Ven.* (AHS 1936, p. 372; HUMBERT 1936, p. 149; OLSON 2012, pp. 279-) e conseguentemente si sono mossi alla ricerca di una datazione e localizzazione differente rispetto all'Inno maggiore.

### 1.1 Datazione

Gli esiti a cui la critica è pervenuta in proposito sono incerti: HUMBERT (1936, p. 149) si limita a riconoscere una collocazione asiatica e una datazione più bassa rispetto all'Inno maggiore, e altri editori non si pronunciano espressamente. Sulla base di dati linguistici e morfologici, JANKO (1982, p. 200) data l'inno al 660 ca.: questo sarebbe dunque contemporaneo alla *Teogonia* e ai *Cypria*. Lo scarto cronologico che intercorre tra i testi sembra però essere troppo esiguo, soprattutto se si guarda alle relazioni che intercorrono tra di essi. Come si avrà modo di notare, *h.Hom.* 6 dimostra di conoscere tanto la produzione esiodea quanto il poema ciclico. Il trattamento della materia lascia pensare che questi due riferimenti siano un patrimonio ben consolidato, che l'autore può permettersi di dare per scontati: è emblematico il silenzio circa l'evirazione di Urano, immediatamente precedente alla nascita di Afrodite. Risulta quindi difficile comprendere come l'inno possa aver fuso in maniera così organica modelli a lui contemporanei, eppure di provenienza e tradizione tanto diversa. Pur mostrando un certo scetticismo verso uno studio stilometrico, OLSON (2012, p. 280) nota la predilezione per la cesura maschile, presente nel 61, 9% dei versi, e propone su questa base una datazione al V secolo. Come si nota, l'indagine statistica perviene, pur condotta sul medesimo esemplare, a risultati diametralmente opposti: alla piena età arcaica in un caso, all'epoca classica in un altro. Del resto, uno studio di natura statistica dei testi non è esente da dubbi (cf. in proposito l'*Introduzione* generale): anche l'analisi degli *Inni* maggiori perviene a esiti incerti e, nel caso di *h.Hom.* 6, è da condurre con particolare cautela, in virtù del numero esiguo di versi, appena ventuno. Uno stile e una morfologia più o meno conservativi non sono rivelatori in senso assoluto: a questi dati concorrono variabili che sono difficilmente misurabili, come le predilezioni dell'autore, o il grado di maggiore o minore innovazione di una scuola rapsodica, indipendentemente dal periodo in cui è attiva. Per tentare di approfondire l'analisi, è necessario dunque guardare ad altri strumenti ausiliari.

Al livello tematico, *h.Hom.* 6 si incentra sulla nascita Afrodite. Si accoglie qui la versione esiodea (Hes. *Th.* 191-206): la dea nasce dal mare, dai genitali di Crono, ed è portata dalle onde prima presso Citera, quindi sulle coste di Cipro. L'inno guarda chiaramente a questa versione: l'evirazione di Urano e il soggiorno della dea a Citera sono taciuti e lasciati impliciti. Per contro, tanto nell'*Iliade* quanto nell'*Odissea* la dea è detta figlia di Zeus (e.g. Hom. *Il.* 3, 374; *Od.* 8, 308) e Dione (Hom. *Il.* 5, 370), e la medesima genealogia è accettata in *h.Ap.* 195; *h.Ven.* 81, 107, 191. In virtù del peso della *vulgata* omerica, la mitologia esiodea gode di scarsa fortuna in sede letteraria: in Epimenide fr. 19, 1, la dea è detta 'figlia di Crono'; tra V e IV secolo Nicofone (Sud. v 406; *PCG* 7, 63-64), Polizelo (*Suid.* π 1961 Adler; *PCG* 7, p. 553), Antifane (Ath. 15, 666; *PCG* 2, 341) e Filisco (Sud. φ 357; *PCG* 7, p. 356) compongono commedie chiamate Ἀφροδίτης γοναί, di cui sopravvive troppo poco per immaginare in che modo il tema fosse trattato. I titoli lasciano intendere, forse, una dipendenza dalla materia esiodea: Antifane, in particolar modo, è autore anche di una *Teogonia* che sembra seguire da vicino la versione di Esiodo (Iren. *Adv.Haer.* II, 14,1; *PCG* II, pp. 366-367). Posto ciò, non emergono però dati certi che aiutino a comprendere in che modo il nostro inno si rapporti a queste testimonianze. Come indizio datante si potrà notare, tuttalpiù, la fortuna del tema della nascita di Afrodite nella commedia di età classica.

Lo stesso interesse al tema teogonico sembra esibire l'iconografia. Già CÀSSOLA (1975, p. 280) nota che il mito esiodeo, scarsamente ripreso in letteratura, ha invece un grande sviluppo nell'ambito della produzione artistica; ciononostante, non fa di questa osservazione uno strumento per determinare la cronologia dell'inno. La diffusione di questo tema può, invece, essere utilizzata proficuamente per una analisi cronologica. La raffigurazione di Afrodite *anadyomene* è assai fortunata (HAVELOCK 1995 pp. 86 sgg., KARAGEORGHIS 1977; *LIMC* 2, s.v. *Aphrodite* nn. 423-455). Tra gli esempi, il più celebre è quello del perduto dipinto di Apelle del IV secolo, ricordato tanto da Plin. 35, 36 quanto da Ath. 13, 59. Le prime testimonianze del tema mitico sembrano essere però più antiche. La prima attestazione è forse quella del Trono Ludovisi: sebbene persistano dubbi sulla sua autenticità (SANDE 2018 lo ritiene una imitazione neoclassica, di inizio XIX secolo), la critica è per lo più d'accordo nel datare il reperto al 470-460 (*LIMC* II, 1 p. 114). Nel rilievo Afrodite, vestita di un leggero chitone, emerge dalle acque, ed è sorretta da due figure femminili, che la avvolgono in un manto. Simile è l'impostazione di un rilievo locrese di uguale soggetto e datazione, in cui Afrodite è già pienamente emersa dall'acqua (*LIMC* II, *Aphrodite* 1171). Al 460 ca. si data anche una pisside a fondo bianco conservata al Museo Nazionale di Ancona e proveniente da Numana, in cui Afrodite nascente è attorniata da Eros, Charis e Peitho: il primo

le porge una benda, la seconda un mantello, Peitho la patera; assistono alla scena Zeus ed Era (*LIMC II, Aphrodite* 1176). Ancora al 460 si data una pisside con Afrodite tra Eros e una figura femminile che le porge un nastro (*LIMC II, Aphrodite* 1174). Simile è il soggetto di un'idria del 460-450, con Eros e Charis che porgono ad Afrodite rispettivamente una benda e un manto (*LIMC II, Aphrodite* 1175). Di qualche decennio successivo è invece il perduto fregio della statua di Zeus a Olimpia, realizzata da Fidìa, in cui Afrodite, che sorge dai flutti marini, è ingioiellata da Eros e incoronata da Peitho, dinanzi al consesso olimpico (Paus. 5, 11, 8). Gli esemplari fin qui considerati condividono, per la maggior parte, il medesimo arco cronologico, il ventennio 470-450. In questo periodo, il tema mitico della nascita di Afrodite sembra descritto in maniera formulare: la dea emerge dal mare, già vestita; figure minori, Eros, Cariti, Peitho, le porgono vesti e ornamenti. Le divinità Olimpiche talora assistono all'evento. Questo modulo va incontro a una progressiva trasformazione a partire dalla fine del V secolo, e culmina nel tipo della Afrodite *anadyomene*, ultima elaborazione del mito della nascita. A partire dalle più complesse scene di età precedente, si ritaglia solo la figura della dea: monumentalizzata e spogliata, Afrodite perde progressivamente il chitone con cui è ancora rappresentata nella prima metà del secolo, e scompaiono anche gli ornamenti e i gioielli. Della nascita dal mare rimane un ricordo nei capelli colmi d'acqua, che la dea si ravvia, in un delfino che talora funge da appoggio alle statue, o in una conchiglia che ne accoglie la figura (*LIMC II.1 p. 54*).

Nel complesso, lo spoglio delle testimonianze – comiche e iconografiche – mostra un *milieu* di V secolo favorevole ai temi della nascita di Afrodite, della sua vestizione e ascesa all'Olimpo. Questi elementi sono molto vicini alla ricca descrittività dell'inno, in virtù della quale un confronto con l'arte figurativa sembra essere giustificato: Afrodite nasce dal mare (vv. 3-5), è vestita e adornata di gioielli dalle Ore (vv. 5-14), e presentata agli dèi Olimpici (vv. 15-18). Proprio la riproposizione del medesimo tema può dunque avvalorare l'ipotesi di una datazione dell'Inno al V secolo, già ipotizzata da OLSON su base metrica.

## 1.2 Localizzazione

I tentativi di localizzare l'inno sono concordi nell'indicare Cipro come possibile patria del componimento. Per questa propendeva già BAUMEISTER (1860, pp. 335-336): l'autore fondava la proposta sulla base della somiglianza della vestizione di Afrodite con *Cypr. fir.* 4-5 Bernabé. Ipotizzava, quindi, che questa vicinanza con l'*epos* di provenienza cipriota implicasse un medesimo contesto di



produzione: l'agone menzionato ai vv. 19-20 si collocherebbe dunque a Salamina, per quanto dalle fonti non provenga alcuna evidenza in questo senso. Su questa ricostruzione si sono espressi positivamente AHS (1936 p. 372). WEST (2003, p. 13), seguito da OLSON (2012, p. 172) e READY, TSAGALIS (2018, p. 54) ritiene di spostare la sua *performance* da Salamina a Pafo: in città sono effettivamente documentate festività in onore di Afrodite: Strabone (14, 6, 3) parla di una *panegyris* annuale lungo la strada che collegava Pafo a Palaiopafos, che attirava un vasto pubblico anche dalle altre città dell'isola. La localizzazione a Pafo pare in effetti preferibile: al v. 3 si dice che è Zefiro a condurre la dea sull'isola. Nota allora OLSON (2012, p. 281) che essendo un vento di ponente l'artefice di questo viaggio, è maggiormente probabile che Afrodite sia arrivata Pafo, e non a Salamina. La città è, in effetti, residenza prediletta di Afrodite già in Hom. *Od.* 8, 363 e in *h.Ven.* 59, e la dea è ben nota come Παφία (Cf. BRUCHMANN 1893, p. 67). Un santuario alla dea nell'area è noto anche da fonti successive (Paus. 1, 14, 7; Tac. *Hist.* 2, 3; Plin. *Nat.* 2, 210. Serv. *Aen.* 1, 415 Aug. *Civ.* 21, 6; cf. PIRENNE-DELFORGE 1994, pp. 322 sgg.) e l'evidenza letteraria e archeologica conferma la preminenza del tempio della città (BUDIN 2003, pp. 103-179; KARAGEORGHIS, 2005; OTTO 2009; LEIBUNDGUT, FREY-ASCHE 2011). L'inno viene così a costituire un ideale dittico con *h.Hom.* 10, 4, dove invece la dea ha come luogo di residenza Salamina: se i due inni sono effettivamente vicini nel tempo, e ciprioti entrambi, questi potrebbero essere il prodotto delle due maggiori città dell'isola, che indipendentemente rivendicano uno stretto legame con Afrodite (cf. anche l'analisi di *h.Hom.* 10). Si noti, inoltre, che l'inno non fa menzione di Citera, dove pure la dea si intrattiene prima di essere condotta dalle correnti a Cipro (cf. Hes. *Th.* 198). Le due isole dell'Egeo si contendevano, di fatto, la nascita della dea, e potevano entrambe vantare la notevole antichità dei loro santuari, di ascendenza orientale (Paus. 1, 14, 7; sulle influenze orientali nella figura e nel culto di Afrodite, cf. CYRINO 2010, pp. 19 sgg.). Al di là del brevissimo riferimento veicolato dall'epiteto Κυθερείη (v. 18), *h.Hom.* 6 sembra inserire il mito della nascita di Afrodite in un orizzonte esclusivamente cipriota. Questa tendenza potrebbe costituire un ulteriore elemento a favore di una collocazione dell'inno sull'isola.

### 1.3. Occasione

Il contesto di fruizione è certo, ed è assicurato dai vv. 19-20: δὸς δ' ἐν ἀγῶνι / νίκην τῷδε φέρεσθαι. Come garantiscono i versi conclusivi, *h.Hom.* 6 è stato pensato per una *performance* in un agone, da cui l'autore si augura di uscire vincitore. Come detto, l'evento sarà da collocare nella città di Pafo (cf. *supra*). Questa testimonianza è importante per una molteplicità di ragioni. L'inno è, infatti, tra le più antiche

testimonianze esplicite di agoni rapsodici: è preceduto solamente da Hes. *Op.* 651-657, in cui il poeta ricorda la sua vittoria nei giochi in onore di Anfidamante (per un commento al passo, WEST 1978, pp. 319 sgg). Altri testi, che pure contengono indicazioni in questo senso, sono infatti più problematici: Eumel. fr. 13 Kinkel (= test. 7 Bernabé) menziona un concorso poetico presso il monte Itome nel VIII sec., ma è probabile che si tratti di poesia lirica, e non di agoni rapsodici (CÀSSOLA 1975, p. xv). In *h.Ap.* 149-150 si afferma che gli Ioni celebrano Apollo “con il pugilato, la danza e il canto”. Pur imitando le movenze rapsodiche (cf. l’analisi di *h.Pan* in proposito), l’inno intonato dalle Deliadi ai vv. 156-164 sembra però far parte un momento lirico-corale (WEST 2010, p. 2). Se poi la collocazione cipriota cogliesse nel segno, si avrebbe qui una delle rare testimonianze di attività rapsodica sull’isola: a questa si aggiunge il caso già citato di Str. 14, 6, 3 e forse *h.Hom.* 10. Non da ultimo, *h.Hom.* 6 è uno dei pochi *Inni Omerici* in cui si faccia esplicito il riferimento ad una funzione agonistico-proemiale; si aggiungono *h.Hom.* 31, 18-19 e *h.Hom.* 32, 18-20, nei quali si allude alla narrazione delle gesta degli ἡμίθεοι che seguiranno l’inno.

## 2. Commento

Il testo esibisce, in linea con lo stile innografico, una struttura tripartita (Sulla struttura dell’inno, e degli *Inni Omerici* in generale, cf. AUSELD 1903; DANIELEWICZ 1976; JANKO 1981; MILLER 1986, pp. 3 sgg.; PAVESE 1991, p. 160; RACE 1992, pp. 19 sgg.; CALAME 1994-1995; CLAY 1997, pp. 493 sgg.; HOZ 1998, pp. 51 sgg.; FURLEY, BREMER 2001, pp. 50 sgg; RICHARDSON 2010, pp. 4 sgg.). Ai vv. 1-2 si specifica il dio oggetto del canto, Afrodite; segue la più ampia sezione descrittivo-narrativa che occupa la quasi totalità dell’inno, dalla nascita della dea sino alla sua vestizione e presentazione al consesso olimpico (vv. 3-18). La consueta preghiera e il saluto finale alla divinità fungono da chiusa (vv. 19-21).

**vv. 1-2:** costituiscono quella che è variamente chiamata negli studi *Invocation* (AUSFELD 1903, p. 515), *Introduction* (JANKO 1981, p. 10), *Invocation* (BREMER 1981, p. 196), Ἀρχή (RACE 1982, p. 5), *Propositio* (PAVESE 1991, p. 60). I versi incipitari sono costruiti secondo il carattere formulare di gran parte degli *Inni*: si presenta l’intenzione di cantare la divinità, di cui si fa il nome in accusativo e di cui si riportano uno o più epiteti. La formula occupa di norma due versi; in casi eccezionali, la catena di epiteti arriva a tre versi (*h.Hom.* 6, 18, 19, 21, 27, 28, 33). Gli attributi che si riconoscono ad Afrodite sono funzionali allo sviluppo dell’inno: si ricordano la sua rispettabilità e bellezza (αἰδούην ... καλήν) i suoi ornamenti

(χρυσοστέφανον) e la sua residenza cipriota (ἡ πάσης Κύπρου ...). Il quadro anticipa così il suo arrivo sull'isola, la sua vestizione, e la volontà degli dèi Olimpici di averla in sposa.

**v. 1 Αἰδοίην:** l'epiteto è frequente negli *Inni Omerici* in riferimento a divinità femminili, tanto in posizione incipitaria quanto nello sviluppo dell'inno (Demetra in *h.Cer.* 374; Maia in *h.Merc.* 5 e *h.Hom.* 18, 5; Estia in *h.Ven.* 21 e *h.Hom.* 29, 10; Era in *h.Ven.* 44; Artemide in *h.Hom.* 27, 2; Atena in *h.Hom.* 28, 3). È invece raro il suo uso in relazione ad Afrodite: così è definita la dea in Hes. *Th.* 194, proprio al momento della nascita. L'aggettivo è caratterizzato da una stratificazione di significati. Si indica in primo luogo il potere universale della dea, a cui dèi, uomini, animali sono sottomessi (cf. *h.Ven.* 6, πᾶσι δὲ ἔργα μεμήλεν εὖστέφανου Κυθερείης). Si sottolinea, inoltre, la sua rispettabilità in quanto giovane donna, requisito essenziale per le nozze che alla dea toccheranno una volta giunta all'Olimpo ai vv. 15-18: cf. la formula παρθένος αἰδοίη in Hom. *Il.* 2, 513; Hes. *Th.* 71; *h.Hom.* 27, 2; 28, 3. Non da ultimo, come nota OLSON (2012, p. 280), l'epiteto rimanda al rispetto di carattere religioso che Afrodite “deserves as the chief divinity of Cyprus”. Contestualmente, OLSON sostiene però che Cipro, al di là dell'unica menzione al v. 2, non riveste alcuna importanza all'interno dell'Inno (p. 279): per una critica a questa interpretazione, cf. *infra*. **χρυσοστέφανον:** l'aggettivo trova la sua esplicitazione ai vv. 7-8, in cui le Ore adornano Afrodite di una corona d'oro. L'aggettivo è di uso raro, usato in età arcaica in Hes. *Th.* 17, 136, rispettivamente per Ebe e Febe, e in Hes. fr. 26, 13 M.-W. proprio per Afrodite. Notevole, comunque, è la variazione rispetto all'uso omerico, per cui Afrodite è εὖστέφανος (Hom. *Od.* 8, 267, 288; 18, 193; Hes. *Th.* 196, 1008; *h.Ven.* 6, 175, 287), o più raramente è φιλοστέφανος (*h.Cer.* 102).<sup>80</sup> Quanto all'oro, invece, ben affermato è l'epiteto χρυσή (Hom. *Il.* 3, 64; 5, 427; 9, 389; 19, 282; 24, 699; *Od.* 8, 338, 342; 17, 37; 19, 54; Hes. *Th.* 822, 962, 975, 1005, 1014; *Op.* 65); meno usato, invece, l'aggettivo πολύχρυσος (Hes. *Th.* 980; *Op.* 521; *Sc.* 8, 47; *h.Ven.* 1). In questa sede, l'epiteto veicola allo stesso tempo sia il tradizionale legame degli dèi con l'oro, sia l'immagine di Afrodite coronata (cf. vv. 6-11). **καλήν:** così anche in Hes. *Th.* 194.

**v. 2 Ἀφροδίτην:** “the name of the god is always [negli *Inni Omerici*] in the accusative and occurs first in the line” (JANKO 1981, p. 9). **ἄσομαι:** cf. v. 21, μνήσομαι. La forma ἄσομαι in *incipit* è unica di questo inno: il parallelo più stretto è con *h.Hom.* 10, ugualmente dedicato ad Afrodite (ἀείσομαι, v. 1). È questo l'unico caso, assieme a *h.Hom.* 7, in cui il verbo della formula incipitaria è posto al secondo

<sup>80</sup> Εὖστέφανος in Hom. *Od.* 8, 267, 288; 18, 193; Hes. *Th.* 196, 1008; *h.Ven.* 6, 175, 287; φιλοστέφανος in *h.Cer.* 102.

verso invece del primo. La silloge degli *Inni Omerici* conosce tre diverse tipologie di *incipit*.<sup>81</sup> In quella più diffusa, il poeta parla in prima persona (In ordine di frequenza: ἄρχομαι αἰεῖν *h.Cer.*; *h.Hom.* 11, 13, 16, 22, 26, 28; αἰέσομαι *h.Hom.* 10, 15, 23, 30; αἰείω *h.Hom.* 12, 18, 27; μνήσομαι *h.Ap.*, *h.Hom.* 7; ἄσομαι *h.Hom.* 6; ἄρχομαι *h.Hom.* 25.). Altrimenti, si invita la Musa a cantare, senza alcuna intermediazione (Ἵμνει Μοῦσα *h.Merc.*, *h.Hom.* 9; αἰέσο Μοῦσα *h.Hom.* 17; αἰείδο Μοῦσα *h.Hom.* 20; ὕμνεῖν ... ἄρχο Μοῦσα *h.Hom.* 31; ἔσπετε Μοῦσαι *h.Hom.* 32, 33); più raramente, l'aedo chiede alla Musa di cantare 'per lui' (Μοῦσα μοι ἔννεπε *h.Ven.*; μοι ... ὕμνει Μοῦσα *h.Hom.* 14; μοι ... ἔννεπε Μοῦσα *h.Pan.*). Sono pochi i casi che si allontanano da questo formulario: *h.Bacch.*, per quanto frammentario, sembra aprirsi inizia con una *priamel*; una forma di vocativo apre *h.Hom.* 8, 21, 24, 29. Queste varie possibilità dipendono tutte dai modelli dell'epica arcaica: si consideri il passaggio graduale da μῆνιν αἰείδε, θεά (*Hom. Il.* 1), ad ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα (*Hom. Od.* 1), fino a Μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχόμεθ' αἰεῖν (*Hes. Th.* 1). Nel primo caso, la Musa canta in senso assoluto, quindi canta 'al' poeta, e in ultimo scompare, lasciando interamente spazio al rapsodo (Sulle varie forme di proemio epico e le loro implicazioni, cf. KRANZ 1961, RACE 1992, SCHINDLER 2019.). In linea generale, quindi, è possibile delineare uno sviluppo del proemio in senso cronologico, in cui si svela progressivamente l'individualità dell'aedo (TULLI 2019). Nel caso degli *Inni Omerici*, tuttavia, è valido l'avvertimento di CASSOLA (1975, p. lxi): in età postomerica, le varie forme erano ormai sentite come totalmente sinonime e concorrenziali, e non sembrano più essere indizio di anteriorità o seriorità di un testo rispetto a un altro. In *h.Hom.* 6, dunque, l'aedo canta direttamente: manca l'invocazione alle Muse, alle quali si sostituisce Afrodite come divinità ispiratrice nella conclusione del brano (v. 20). Da un punto di vista di pragmatica testuale, CALAME (1986) e DANIELEWICZ (2001) vedono in dichiarazioni di questo genere una notazione metaletteraria: espressioni del tipo 'canterò', 'comincio a cantare' hanno una funzione strutturale, e segnalano l'inizio della *performance*. In quest'ottica, DANIELEWICZ nota che la prima persona funziona su due differenti livelli: si indica così non solo il poeta/compositore, ma anche l'esecutore materiale del carne. Ciò è vero, ad esempio, per la melica corale, in cui le due figure sono distinte: cf. *e.g.* *Alcm. fr.* 29 ἐγὼν δ' αἰέσομαι / ἐκ Διὸς ἀρχομένα, in cui la *persona loquens*, indicata al femminile, non coincide con l'autore. Per la poesia rapsodica, il quadro non può essere definito in maniera così dicotomica. Il compositore è contestualmente il primo esecutore, ma anche gli esecutori successivi, che ripetono il medesimo canto, sono contemporaneamente autori. Il testo cresce su sé stesso, si modifica, e ri-crea: ancora nel V secolo, Ione reca il suo personale contributo all'esecuzione di Omero

<sup>81</sup> Per le variazioni, cf. HOZ 1998, p. 51. Per le formule tipicamente incipitarie degli *Inni Omerici*, cf. HOZ 1981; RACE 1982; CLAY 1997; FAULKNER 2015, p. 21.

(κεκόσμηκα τὸν Ὅμηρον, Pl. *Ion* 530d7; cf. COLLINS 2001 per la possibilità di improvvisazione durante la *performance* rapsodica). Il sostantivo ἀοιδή e il verbo ἀείδω designano così, prima ancora che un prodotto letterario rigidamente fissato, tanto una azione imminente – il canto dell’aedo che sta per iniziare –, quanto una più generale prassi compositiva: cf. READY, TSAGALIS 2018, p. 329, con bibliografia relativa. Per le questioni terminologiche, cf. anche l’*Introduzione* generale.

**vv. 2-5:** Si apre la sezione centrale dell’inno, di carattere narrativo, variamente indicata come *Pars Epica* (AUSFELD 1903, p. 515), *Middle Section* (JANKO 1981), *Argument* (BREMER 1981, p. 196). Si tratta del viaggio di Afrodite sulla spuma del mare e del suo arrivo a Cipro. La narrazione presuppone chiaramente Hes. *Th.* 188-206, che costituisce il prologo degli eventi qui narrati. Si tace infatti in questa sede dell’evirazione di Urano e della caduta in mare dei suoi genitali. Il tema tipico della nascita della divinità, ampiamente attestato negli *Inni Omerici* (*h.Bacch.*, *h.Ap.*, *h.Merc.*, *h.Hom.* 16-19, 23, 31-33. Cf. anche PAVESE 1991), è dunque qui ripreso solo di scorcio.

**v. 2 ἧ:** il pronome relativo introduce nella quasi totalità dei casi la sezione narrativa degli *Inni* (JANKO 1981, pp. 10-11.) Poche le eccezioni: *h.Hom.* 7, 13, 21, 25. **πάσης Κύπρου ... εἰναλίης:** subito dopo l’invocazione al dio si ha l’indicazione della *mansio*, ossia dei luoghi soggetti alla sua influenza (PAVESE 1991, p. 167). Questi fungono da raccordo tra l’invocazione iniziale alla divinità e la narrazione vera e propria, fornendo l’ambientazione del testo. Cipro è, assieme a Citera, strettamente connessa con la nascita di Afrodite: i due toponimi sono già associati in Hes. *Th.* 198-199. Le coordinate spaziali sono dunque ben più importanti, nell’economia dell’inno, di quanto sostiene OLSON (2012, p. 279): nella sua analisi, queste sono un mero particolare esornativo e “nothing more is made of it”. L’isola di Cipro è invece narratologicamente essenziale per spiegare l’origine marina di Afrodite, la nudità della dea sorta dal mare, la conseguente vestizione, e in ultimo i suoi attributi: Afrodite, del resto, è universalmente nota nella letteratura greca come Κύπρις (cf. BRUCHMANN 1893, pp. 61 sgg). Per l’ambientazione cipriota dell’inno, cf. l’introduzione. **κρήδεμνα:** il sostantivo indica, originariamente, un velo ornamentale indossato sul capo dalle donne (cf. *LSJ*, s.v.); di qui l’uso traslato, a indicare la sommità delle mura di una città, già in Hom. *Il.* 16, 100; *Od.*, 13, 388. Acutamente OLSON (2012, p. 280) vede nel termine una allusione alla scena della vestizione di Afrodite, che è il nucleo centrale dell’inno. **λέλογχεν:** frequente, negli *Inni*, l’uso di λαγχάνω per indicare il luogo di dominio della divinità o la sua sfera di influenza (*h.Cer.* 86, 87; *h.Pan.*, 6; *h.Hom.* 29, 3). Il verbo è qui reso ancor più pregnante dall’allusione, come nota OLSON (2012, p. 280), a Hes. *Th.* vv. 203 sgg., dove è similmente usato per descrivere le

prerogative di Afrodite: ταύτην δ' ἐξ ἀρχῆς τιμὴν ἔχει ἠδὲ λέλογχε / μοῖραν ... / παρθένους τ' ὄαρους μειδήματά τ' ἐξαπάτας τε / τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότητά τε μειλιχίην τε. Altrove, si ricorre con medesimo valore ai verbi ἀμφιπολεύω (*h.Merc.* 568; *h.Hom.* 24, 2), ἀνάσσω (*h.Cer.* 347; *h.Ap.* 29, 181; *h.Merc.* 171), ἔχω (*h.Cer.* 135, 312, 356; *h.Ap.* 112, 180, 325, 498, 512; *h.Merc.* 445, *h.Hom.* 7, 21; 22, 3), ναίω (*h.Hom.* 15, 8; 29, 9), φοιτάω (*h.Pan.* 8; *h.Hom.* 26, 8) e i participi μεδέων/μεδέουσα (*h.Merc.* 2; *h.Ven.* 292; *h.Hom.* 10, 4; 18, 2).

**v. 3 ὄθι:** segna il trapasso da un momento che rientra ancora tra gli attribuiti della dea (la sovranità su Cipro) alla sezione narrativa, che a Cipro ha luogo. **Ζεφύρου:** nella letteratura omerica, Zefiro è spesso violento, portatore di neve e pioggia (*Hom. Od.* 14, 458; 19, 202); diviene però una brezza leggera in scenari idilliaci, nella terra dei Feaci e nei Campi Elisi (*Hom. Od.* 4, 567; 7, 119). È evidente che lo scenario qui presentato è più vicino a questa seconda rappresentazione: non osta l'espressione κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης (v. 4), che in quanto formulare non presuppone una puntuale descrizione meteorologica. Per lo stesso motivo, la menzione di Zefiro non implica necessariamente che l'inno sia stato pensato per una *performance* durante una festività primaverile: la *panegyris* che Strabone 14, 6, 3 ricorda a Pafos viene descritta sì come una festa annuale, ma non ne viene ricordata la stagione. **μένοσ ὑγρὸν ἀέντοσ:** Zefiro è frequentemente 'umido' (*Hom. Od.* 14, 458; 29, 206), e l'intera formula è già epica (*Hom. Od.* 5, 478; 19, 440; *Hes. Th.* 869; *Op.* 625). In questo contesto, tuttavia, si può ravvisare anche una ulteriore stratificazione di senso. Sia il sostantivo che l'aggettivo hanno infatti un loro uso anche in senso erotico, che ben si associa alla nascita di Afrodite. Μένοσ può indicare il seme maschile in quanto potenza generatrice: così Arch. fr. 196a, 52 W. Quanto a ὑγρός, 'umido' è talora sinonimo di 'languido', e conosce un utilizzo significativo in contesti erotici: così in *h.Pan.* 33, πόθοσ ὑγρὸν; cf. anche *Anacreont.* 16, 12, dove ὑγρός è aggettivo che qualifica lo sguardo seducente di Afrodite. Il soffio di Zefiro, dunque, è qui 'umido' e 'forte' non solo perché spira sul mare, ma anche in quanto portatore di fecondità e di nascita.

**v. 4 κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης:** la formula è tipicamente epica: cf. e.g. *Hom. Il.* 1, 34; *Hes. Op.* 648. Per uno studio in proposito, cf. SIMMONS 2015.

**v. 5 ἀφρῶ ἔνι μαλακῶ:** la *iunctura* è priva di altre attestazioni. Si allude qui all'etimologia popolare del nome Afrodite, nata dalla spuma: di qui l'epiteto di ἀφρογένεια o ἀφρογενής, in quanto ἐν ἀφρῶ τέρφθη (*Hes. Th.* 197-198). La paraetimologia ha trovato qualche spazio anche nelle analisi dei moderni. Per

KRETSCHMER (1895, pp. 267-268), il nome Afrodite sarebbe composto da ἀφρός e un non attestato \*ὀδίτη: il senso del teonimo sarebbe quindi ‘colei che vaga sulla spuma’. La ricostruzione è generalmente respinta dalla critica, e con buone basi. (BOEDECKER 1974, pp. 8 sgg.; CHANTRAINE, *DELG*, p. 148; CÀSSOLA 1975, p. 241). Il nome della dea sfugge a una chiara interpretazione, ed è stato di volta in volta visto un sostrato indoeuropeo (BOEDECKER 1974, pp. 1 sgg) o semitico (WEST 2000). Nulla vieta, comunque, che una suggestione come quella proposta da KRETSCHMER possa essere stata avvertita nella sensibilità greca, e rafforzata dal ‘viaggio’ che la dea compie, dopo essere nata, tra Citera e Cipro in Hes. *Th.* vv. 191-199. Proprio al passo esiodeo sembra alludere quest’inno, sebbene in forma variata. OLSON (2012, p. 281) nota una rielaborazione in senso naturalistico: in Esiodo, la spuma del mare si forma dai genitali recisi di Urano; qui la spuma è, invece, il naturale prodotto del soffio dei venti. Questa visione “scientifica” potrebbe forse essere un ulteriore indizio per una datazione dell’inno successiva all’età arcaica. Quanto all’aggettivo μαλακός associato alla spuma, questo è speculare allo ὑγρός con cui il vento era stato designato al v. 3, e allo stesso modo insiste sulla sfera semantica della mollezza. Gli stessi elementi naturali sono soggetti al fascino di Afrodite, come già in *h. Ven.* 69-74: quando la dea giunge presso l’Ida per unirsi con Anchise, è seguita da un corteo di belve selvagge, che dimenticano il loro stato ferino e si congiungono nei boschi, soggiogate dall’amore.

**vv. 5-15:** si tratta della sezione più consistente dell’inno, che ha per oggetto la vestizione di Afrodite a opera delle Ore. Il passo poggia su una serie di illustri precedenti: la toeletta di Era in Hom. *Il.* 14, 170-186; quella di Afrodite in *Od.* 8, 364-366, *Cypr.* fr. 4 Bernabé e *h. Ven.* 60-64, 86-90, 163-65; la vestizione di Pandora in Hes. *Op.* 72-76. Tutti i precedenti sono accomunati da *pattern* assai simili, che concorrono a creare una vera e propria scena tipica, quella che FORSYTH (1979) definisce *allurement scene*. Lo studioso evidenzia sette elementi che si ritrovano con frequenza in queste descrizioni. La visita di una divinità alla donna interessata, che la esorta a ornarsi; la vestizione vera e propria; il riferimento al matrimonio o all’unione sessuale; l’incedere della donna; gli o le attendenti alla scena; il velo che copre il viso del personaggio femminile; la reazione positiva del pubblico maschile. Di questi componenti, il primo e il quinto sono qui fusi in un unico momento: le Ore fanno visita ad Afrodite e ne agevolano la vestizione. Similmente, il riferimento al matrimonio e la reazione positiva del pubblico maschile sono condensati ai vv. 16-17: Afrodite è condotta all’Olimpo (si noti l’attenzione all’incedere del personaggio) e gli dèi desiderano averla in moglie. Il velo è assente: lo sguardo della dea non è occultato da alcun impedimento, ed è libero di emanare tutta la sua forza seduttiva. Non a caso, Afrodite è detta ἐλικοβλέφαρος (v. 19), e i suoi occhi sono μαρμαίροντα (Hom. *Il.* 3, 397). Un riferimento al κρήδεμνον,

la velatura tipicamente femminile, permane comunque al livello lessicale nel v. 2, in cui si dice che Afrodite ha potere sui Κύπρου κρήδεμνα. Di fronte a questo stato di cose è necessario chiedersi, con PELLIZZER (1978, p. 132), se si debba parlare in questo caso di una “riproduzione intenzionale realizzata mediante la combinazione meccanica di un passo dell’*Iliade* con uno dell’*Odissea*, o se non basti invece semplicemente pensare che una scena tipica come quella che descrive le abluzioni e le vestizioni di una dea dovesse necessariamente far parte del bagaglio tecnico di un aedo capace, con tutto l’insieme di espressioni formulari a essa relative, senza che ciò comporti l’utilizzazione diretta di materiale omerico”. Lo spoglio dei passi ora ricordati sembra far propendere per l’idea di una rielaborazione assai libera: le scene di vestizione al femminile, tanto omeriche quanto esiodee, intervengono qui più come canovaccio, che non come fonti per una ripresa letterale. Nonostante le indubbie somiglianze tra i luoghi di vestizione al femminile, infatti, il ‘copione’ della scena tipica è di volta in volta variato. Le vesti e i gioielli sono presenti in ognuno i luoghi citati, e sono frequentemente recati da attendenti che assistono alla scena (In *Od.* 8, 364 e *h.Ven.* 61 assistono Afrodite le Cariti. In *Hes. Op.* 70-82 alla vestizione di Pandora partecipano Atena, le Cariti, Peitho, le Ore, Hermes; è isolato il caso di *Hom. Il.* 14, 170-186, in cui Era è sola). Il tipo di ornamenti e l’ordine in cui sono presentati sono però molto vari. Si aggiungono occasionalmente la detersione con olio, assente in Esiodo, e la acconciatura dei capelli, presente solo nella vestizione iliadica di Era. In quest’inno, la descrizione dei gioielli indossati da Afrodite è essenziale nel presentare le prerogative della dea appena nata quale divinità della seduzione. Afrodite si identifica qui con i suoi ornamenti, nei quali sono insiti i θελκτήρια ricordati in *Hom. Il.* 14, 215-217: l’amore (φιλότης), il desiderio (ἵμερος), gli incontri (ἄριστύς), la persuasione (πάρφασις). L’*ekphrasis*, quindi, è funzionale a introdurre al livello narrativo l’azione divina e a segnalare il potere del personaggio che si adorna: in *Hom. Il.* 14, 170-186 Era si adorna per sedurre Zeus e distogliere la sua attenzione dalla guerra in corso; in *Od.* 8, 364-366 e *h.Ven.* 60-64 la vestizione di Afrodite è funzionale all’incontro rispettivamente con Ares e Anchise. In *Cypr.* fr. 4 Bernabé i preparativi cui la dea si sottopone mirano a vincere il favore di Paride nell’imminente giudizio; la vestizione di Pandora in *Hes. Op.* 72-76 punta a caratterizzare il personaggio come una creazione ambigua, seducente ma minacciosa ai danni dell’uomo. In questa ottica, le scene di vestizione al femminile sono il *pendant* dei luoghi epici in cui gli eroi indossano l’armatura (Cf. CYRINO 2010, pp. 56 sgg.; QUADRELLI 2012). L’importanza strutturale di questa sezione, dunque, impone di rivedere alcuni dei giudizi che la critica moderna ha espresso in merito. Per FURLEY (2011), ad esempio, l’inno non si intrattiene a descrivere i poteri di Afrodite. Al contrario, costante è la legittimazione delle prerogative della dea, che vengono sancite anche dai suoi ornamenti. Per lo stesso motivo, si può forse attenuare anche la lettura di JANKO (1981, p. 23): nel



distinguere tra inni ‘mitici’ e ‘attributivi’, egli assegna *h.Hom.* 6 alla prima categoria. Eppure, la metà dei versi, 10 su 21, ha per oggetto la descrizione degli ornamenti di Afrodite, e quindi dei suoi attributi. L’inno sembra dunque essere quasi un amalgama, per temi e contenuti, tra i due generi. Passati in rassegna i modelli e il senso dell’*ekphrasis*, occorre valutarne il contenuto. Si susseguono in dieci versi una grande varietà di ornamenti che le Ore porgono ad Afrodite: si inizia dalla veste (v. 6), per poi passare, dall’alto verso il basso, ai gioielli posti sul capo (v. 7), sulle orecchie (vv. 8-9), sul collo e sul petto (vv. 10-11). In maniera circolare, la descrizione si conclude di nuovo con la menzione delle Ore e dei gioielli da loro indossati (vv. 11-13), e quindi con la presentazione di Afrodite agli Dèi Olimpici (v. 15). Il passo ha una salda struttura logico-narrativa, sostenuta da un virtuosismo descrittivo e da numerose reminiscenze omerico-esiodee. L’insieme di queste caratteristiche contribuisce a fare di questi dieci versi quasi un pezzo di bravura indipendente. Non è quindi necessario accogliere la ricostruzione, eccessivamente logicizzante, proposta da OLSON (2012, p. 282): l’autore nota che i versi sono privi di una reale ambientazione, e immagina che Afrodite, dopo aver raggiunto le coste di Cipro, si rechi a visitare le Ore, che nell’isola hanno la loro residenza e custodiscono i loro gioielli. La conclusione è che la scena sia ambientata all’interno del tempio di Afrodite a Pafo, dal momento che è improbabile che la vestizione possa svolgersi all’aria aperta. Una lettura di questo tipo introduce una serie di elementi accessori, e mira a colmare un’ellissi di alcuni passaggi che, per finalità artistiche, non sono menzionati. Non è necessario ipotizzare che la scena si sposti dalla riva del mare al tempio di Afrodite, che peraltro, essendo appena nata, non può già disporre di un luogo di culto; l’ambientazione marina è anzi essenziale per l’unità dell’inno, e trova riscontro anche nelle fonti iconografiche (cf. *supra*).

**v. 5 χρυσάμυκες:** L’uso dell’aggettivo non riflette la prassi omerica, che lo riserva esclusivamente per la bardatura dei cavalli (e.g. *Il.* 5, 358, 363). È per la prima volta associato a figure femminili in Hes. *Th.* 916, in riferimento alle Muse; così anche in *Pi.* *I.* 2, 1 e *P.* 3, 89. A inaugurare la lunga serie di gioielli menzionati, le Ore indossano un ornamento d’oro sul capo, che preannuncia la corona indossata da Afrodite. **Ἔρραι:** le Stagioni sono parte del corteo di Afrodite, ma subiscono spesso la concorrenza delle Cariti: in *h.Ven.* 61, sono quest’ultime a preparare la toeletta di Afrodite, come pure in *Hom. Od.* 8, 362. Alle Cariti le Ore si trovano invece associate nel corteo di Afrodite in *Cypr.* fr. 4 Bernabé. In Hes. *Op.* 74, le Ore intrecciano per Pandora una corona di fiori. Cf. anche *Cypr.* fr. 5 Bernabé: Cariti e Ninfe intrecciano corone di fiori e cantano alla presenza di Afrodite. Le Ore sono qui preferite alle Cariti probabilmente per l’interesse naturalistico che è già emerso, ad esempio, nella descrizione della spuma marina sollevata da Zefiro al v. 3. Sul numero delle Ore, cf. *infra*.

**v. 6. δέξαντ' ἄσπασίως:** giusta l'osservazione di OLSON (2012, p. 282), per cui il calore con cui le Ore accolgono Afrodite prefigura l'accoglienza che le riservano gli Dèi ai vv. 15-18, come pure i luoghi paralleli da lui ricordati, caratterizzati da un lessico simile: Hes. fr. 30, 30 M.-W., *h.Ap.* 63-64. **περὶ δ' ἄμβροτα εἴματα ἔσσαν:** la formula segue da vicino Hom. *Il.* 16, 670, 680; *Od.* 7, 265. La vestizione di Afrodite inizia logicamente dal corpo, sia in questo caso che in tutti i *loci paralleli* ricordati in precedenza; unica eccezione è il caso di Pandora (Hes. *Op.* 72-76), in cui non si fa menzione di una veste. Si trascura qui il momento dell'aspersione di olio, presente in Hom. *Od.* 8, 364-65 e *h.Ven.* 61: essendo appena emersa dalle acque, la dea non necessita di essere detersa. Le vesti sono definite immortali, a sancire sin da subito la natura divina di Afrodite, requisito necessario per introdurla al consesso olimpico. La medesima attenzione torna al v. 7, in cui si usa l'aggettivo ἀθάνατος per il capo della divinità. Laddove la legittimazione dello *status* di divinità non è necessaria, le vesti di Afrodite sono definite ἐπήρατα (*Od.* 8, 366), καλά, σιγαλόεντα (*h.Ven.* 64, 71, 85, 164).

**v. 7 στεφάνην εὔτυκτον:** la *iunctura* è priva di altre attestazioni. La corona è il primo degli ornamenti presentati, per importanza e per sviluppo narrativo, in una ideale vestizione che procede dal capo al seno. Il gioiello è l'attributo preminente di Afrodite, oggetto di un ampio sistema di epiteti, di cui si ricorda al principio dell'inno il raro χρυσοστέφανος (v. 1; cf. *supra*). Da un punto di vista iconografico, la corona è tratto distintivo delle rappresentazioni di Afrodite sin dalla seconda metà del VI secolo: è presente in una serie di statue tutte di area cipriota, in cui è spesso realizzata con decorazioni fitomorfe o figure stilizzate (*LIMC* 2, s.v. *Aphrodite* nn. 105, 106, 108, 109). La rappresentazione di una Dea Madre riccamente ornata, non ancora pienamente coincidente con Afrodite, è comunque ben attestata a Cipro per lo meno dall'età del bronzo (KARAGEORGHIS 1977). Nelle scene di vestizione prese a modello, Era indossa un velo (*Il.* 14, 184), Pandora una corona di fiori (Hes. *Th.* 75).

**v. 8 χρυσεῖην:** i gioielli di Afrodite sono d'oro, come lo sono in *h.Ven.* 65 e come le fibbie di Era in *Il.* 14, 180. All'interno dell'inno, d'oro sono anche gli orecchini (v. 9) e le collane (v. 11). L'aggettivo non è qui, però, puramente esornativo: come già per le vesti si usa l'aggettivo ἄμβροτος per rimarcare lo *status* della neonata divinità, così l'oro è tra gli attributi principali degli dèi, e di Afrodite in particolare. L'oro è, infatti, un materiale doppiamente seduttivo, sia per il suo intrinseco valore, velato di una patina di sofisticato esotismo, sia in quanto esalta il corpo della donna che lo indossa. BROWN (1997, p. 31) ricorda in merito l'origine semitica del sostantivo χρυσός, nonché una serie di loci paralleli della

letteratura vicino orientale in cui l'oro è indossato da divinità femminili con intento seduttivo (Ishtar, Inanna). Per uno studio dei legami tra Afrodite e le dee della fertilità vicino orientali, cf. PENGLASE (1994 pp. 134 sgg); per il tema in generale della seduzione negli Inni Omerici, cf. SOWA (1984, pp. 67 sgg.). Si spiega così la frequente associazione di Afrodite con l'oro, e un epiteto del tipo πολύχρυσος. Più difficile da spiegare, invece, è l'epiteto χρυσέη. Di tutti gli epiteti della stessa sfera semantica, solo Afrodite, tra tutti gli dèi, è definita in senso assoluto 'dorata'. Per spiegare questo scarto logico, BOEDECKER (1974, pp. 10 sgg.) ricorda l'etimologia del teonimo proposta da MAAS e PISANI: la seconda parte del nome, \*δίτη, deriverebbe dall'indoeuropeo \*dei-, ed avrebbe paralleli nell'indoario *dīti*, "brillante", nell'aggettivo *diōs* e nel teonimo *Ζεύς*. Da ciò, BOEDECKER sviluppa l'ipotesi di una derivazione di Afrodite, da una originaria divinità dell'alba indoeuropea, di cui assume l'aspetto, gli epiteti e le sue mansioni. Il teonimo Afrodite avrebbe il senso di "nuvola" o "spuma" brillante (ἀφρός + \*dei), in quanto l'alba, al suo sorgere dal mare, tinge d'oro l'acqua e le nuvole. Un qualche sincretismo tra Afrodite, una Eos indoeuropea e l'Uṣas vedica, se non proprio una derivazione etimologica, appare comunque possibile, e trova il consenso degli studi più recenti (KÖLLIGAN, 2007; LANGELLA, 2019). Si spiegherebbero così molti altri elementi pertinenti ad Afrodite: il legame con il cielo nell'epiteto Οὐρανία, la sua nascita dal mare e il relativo sistema di epiteti, l'associazione tra il 'sorriso' di Afrodite e la 'ridente' bonaccia, la protezione della dea ai naviganti (LANGELLA, 2019, pp. 136-137). Soprattutto, si comprenderebbero in maniera soddisfacente gli epiteti δῖα e χρυσέη: questi sarebbero un prodotto precoce, frutto di un'epoca in cui l'associazione di Afrodite con l'aurora e l'etimologia del suo nome erano ancora sentiti e comprensibile (BOEDECKER 1974). A partire da questa ricostruzione, si può forse compiere un ulteriore passo avanti: l'epiteto πολύχρυσος potrebbe essere logicamente e cronologicamente successivo a χρυσέη, e rappresentarne l'ultima evoluzione. Quando viene meno la visione di Afrodite come divinità aurorale, il 'bizzarro' χρυσέη viene reso più comprensibile e glossato come πολύχρυσος. Quest'ultimo è, in effetti, epiteto recenziore: sconosciuto a Omero in relazione ad Afrodite, compare per la prima volta nella produzione esiodea (Hes. *Th.* 980; *Op.* 521) e in *h.Ven.* 1. Lo splendore passa così dall'essere un tratto insito in Afrodite a una caratteristica dei suoi ornamenti: la sua veste è φαεινότερον πυρὸς ἀγῆς (*h.Ven.* 86), gli orecchini sono φαεινάς (v. 87), le collane brillano ὡς δὲ σελήνη (v. 89). **ἐν δὲ τρητοῖσι λοβοῖσιν**: riprende da vicino Hom. *Il.* 14, 182, εὐτρήτοισι λοβοῖσι. Afrodite indossa degli orecchini anche in *h.Ven.* 86, 163. OLSON (2012, p. 283) nota che essendo appena nata, la dea non può avere i lobi già forati, e che l'immagine sarà dunque da riconnettere a una "established cultic Aphrodite". Come si è già avuto modo di osservare, si tratta di osservazioni che tendono a razionalizzare in maniera eccessiva il testo, che sembra più improntato a una descrizione

iconica del momento, a prescindere dal suo reale svolgimento logico. Si ricordino, a questo proposito, i punti di contatto dell'inno con l'iconografia (cf *supra*); cf. poi FURLEY 2011, p. 219: "One might call the two scenes he [l'autore di *h.Hom.* 6] evokes – Aphrodite's first appearance on land, then her appearance among the gods – tableaux".

**v. 9 ἄνθεμ' ὀρειχάλκου χρυσοῦ τε τιμήεντος:** il sostantivo ἄνθεμα è sconosciuto all'epica. In Omero è comunque attestato l'aggettivo ἀνθεμόεις per descrivere oggetti con decorazioni floreali: un lebete (*Il.* 23, 885; *Od.* 3, 440), un cratere (*Od.* 24, 275). AHS (1936, p. 374) accostano all'inno Pind., *Ol.* 2, 72, ἄνθεμα χρυσοῦ; OLSON (2012, p. 283) aggiunge anche Sapph. fr. 132 V., χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν. La vicinanza con i luoghi citati è tuttavia solo lessicale: tanto in Pindaro quanto in Saffo si tratta di fiori effettivi; in questa sede, invece, il sostantivo descrive in maniera metonimica degli orecchini a foggia di fiori. Orecchini con decorazioni fitomorfe sono attestati già in Hom. *Il.* 14, 183 (a forma di mora), mentre è dubbia l'interpretazione dei κάλυκες in *h.Ven.* 87, 163. Anche in quel caso, il κάλυξ in senso proprio indica il calice di un fiore (cf. *LSJ*), ma è nell'inno usato per indicare un ornamento che ne ha la forma. Più che gioielli per capelli (OLSON 2012, p. 186.), saranno probabilmente orecchini, come sembra confermare l'immagine di *h.Hom.* 6, e come intendono unanimemente traduttori e commentatori (EVELYN-WHITE 1932; AHS 1936; HUMBERT 1936, in realtà indeciso tra spille e orecchini; CÀSSOLA 1975; ZANETTO 1996; WEST 2003). Sul valore dell'oro di cui sono costituiti i gioielli di Afrodite si è già detto; l'oricalco è, invece, una lega di rame, seconda solo all'oro per qualità, e che emette bagliori rossastri (Plat. *Criti.* 114e, 116c), non privo di un alone di mistero: in Arist., *APo.* 92b22, l'oricalco è un metallo di difficile definizione; Plin. 34, 2 lo definisce estinto. Sconosciuto a Omero, il metallo è per la prima volta attestato in Hes. *Sc.* 122. In quanto materiale "esotico", l'oricalco contribuisce qui ad accrescere il valore e il carattere seducente dell'oro.

**v. 10 δειρῆ δ' ἄμφ' ἀπαλῆ καὶ στήθεσιν ἀργυφέοισιν:** si noti il carattere sensuale della descrizione. Tra i paralleli, cf. Hom. *Il.* 19, 285; *h.Ven.* 88, 90. OLSON (2012, p. 284) sostiene che a essere ἀργυφεός non possa essere il seno di Afrodite, ma piuttosto la veste che lo ricopre. L'aggettivo è effettivamente attestato per la descrizione di indumenti: in Hom. *Od.* 5, 230 si riferisce a φᾶρος, in Hes. *Th.* 575 a ἐσθῆς. Si tratta comunque di un uso non esclusivo, se in Hom. *Il.* 18, 50 a essere ἀργύφεος è una grotta (σπέος). Ἀργύφεος vale letteralmente come "silver white, silver shining" (cf. *LSJ*), e il candore della pelle è tratto notoriamente apprezzato in ambito epico: si consideri l'epiteto λευκώλενος, ampiamente attestato per divinità e personaggi femminili (*LFGRE*, s.v.; per l'associazione tra il pallore e il sesso femminile, cf.

THOMAS 2002). È verosimile, quindi, che sia il petto a essere candido. Afrodite è del resto dotata di un bagliore insito nella sua stessa persona: la bellezza del suo volto ἀπέλαμπεν (*h.Ven.* 174); i suoi occhi brillano a tal punto che Elena riconosce la dea dietro le finte sembianze di una vecchia (Hom. *Il.* 3, 397); cf. inoltre quanto detto su Afrodite come possibile derivazione da una dea aurorale indoeuropea (cf. *supra*). La luminosità che emana il petto di Afrodite è peraltro ancor più enfatizzata dall'accostamento di στήθος e dell'aggettivo ἀργύρεος, che non ha ulteriori attestazioni. Maggiori, anche se non abbondantissime, le attestazioni della *iunctura* δειρή ἀπαλή: Hom. *Il.* 3, 371; 13, 202; 18, 177; 19, 284; *h.Ven.* 87; *Sapph.* fr. 94, 16 V.

**v. 11 ὄρμοισι χρυσείοισιν:** ὄρμοι sono indossati da Afrodite in *h.Ven.* 88, 90 e sono ugualmente donati a Pandora dalla Grazie e da Peitho in Hes. *Op.* 74. Nel caso specifico di Pandora, FARAONE (1990 p. 222) vede nella collana una sorta di dote, che la prepara alla condizione futura di sposa. Allo stesso modo, i gioielli di Afrodite la pongono qui nella condizione di aspirante moglie: ai vv. 16-17 dell'inno, ciascuno degli Dèi desidera avere Afrodite in sposa, dopo che questa è stata condotta all'Olimpo dalle Ore.

**v. 12 ὄραι ... χρυσάμπυκες:** cf. v. 5, χρυσάμπυκες ὄραι. **χοσμείσθην:** Hes. *Th.* 901-902 ricorda tre Ore, Εὐνομίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην, non propriamente connesse con la misura del tempo, quanto con la scansione della vita civile (sul passo, cf. WEST, 1966, p. 406; RICCIARDELLI 2018, p. 182.). In *h.Hom.* 6, invece, queste sono inserite in un contesto naturale: si segue la versione omerica, per cui le Ore regolano i fenomeni metereologici (*Il.* 5, 750; 8, 394). Il numero esatto delle Ore in Omero, tuttavia, non è specificato, ed è soggetto a oscillazioni anche nella produzione successiva. È probabile che in origine fossero due: il numero è legato alla originaria suddivisione indoeuropea dell'anno in due stagioni, una calda e una fredda (NILLSON, 1920, pp. 45 sgg.). Una traccia rimane in Pausania (3, 18, 10), che ricorda una coppia dai nomi Θαλλώ e Καρπώ (9, 35, 2). Similmente, l'inno si avvale qui del duale, e l'uso sembra essere fondato; anche in ambito iconografico, sono spesso due le figure femminili che porgono le vesti e gli ornamenti ad Afrodite (Cf. *LIMC* 2, s.v. *Aphrodite* nn. 1171, 1182). Il numero di stagioni aumenta progressivamente: già in Hom. *Od.* 11, 192 inizia a comparire ὀπώρα per indicare la fine dell'estate, mentre in Alc. fr. 20 *PMG* le stagioni sono già pienamente distinte e in numero di quattro. Il numero rimane canonico e si mantiene fino a Nonno (9, 487 sgg.). Nell'arte figurativa, invece, il numero di quattro non sembra comparire prima dell'età ellenistica (AHS 1936, p. 375; cf. anche *LIMC* V, 1 p. 510).

**v. 13 ἐς χορὸν ἡμερόεντα:** la danza e il canto delle divinità è un tema formulare nell'epica: in Hom. *Od.* 18, 193-94, Afrodite si imbelletta per recarsi al χορὸς ἡμερόεις delle Cariti; in Hes. *Th.* 36-43, 68-71, le Muse si recano sull'Olimpo, dove danzano e cantano per Zeus. Il quadro più elaborato è quello descritto in *h.Ap.* 194-206: le Grazie, le Ore, Armonia, Ebe, Afrodite, Artemide, Ares ed Hermes danzano in cerchio sulla musica di Apollo. Negli *Inni Omerici*, la danza è spesso associata a divinità del mondo naturale, come lo sono le Ore: Pan e le ninfe danzano nei boschi in *h.Pan.* 19-23. In *h.Hom.* 27, Artemide guida il corteo di Muse e Cariti al termine della caccia. In *h.Hom.* 30, delle fanciulle danzano in onore di Gea. Afrodite stessa dimostra un rapporto preferenziale con il χορός, in quanto elemento rituale associato alla fertilità e della riproduzione (BOEDECKER 1974, pp. 43 sgg.). Che questo sia ἡμερόεις è poi naturale, se si considera che l'ἡμερος è tra le prerogative principali di Afrodite (Hom. *Il.* 5, 429; 14, 198, 216; Hes. *Th.* 201). Sul rapporto tra Afrodite e la danza, cf. anche il discusso passo di Plut. *Thes.* 21, in cui si afferma che Teseo, giunto a Delo da Creta, abbia consacrato uno ζόανον ad Afrodite e abbia istituito una danza a imitazione delle movenze della gru (γέρανος). È dubbio se la danza debba essere considerata sacra ad Afrodite o ad Apollo, nume tutelare dell'isola, come pare più probabile: per la discussione in merito, cf. PIRENNE-DELFORGE (1994, pp. 396 sgg. con relativa bibliografia). **δῶματα πατρός:** le Ore sono figlie di Zeus e Temi (Hes. *Th.* 901-902). Per la *iunctura* di sapore epico, cf. Hom. *Od.* 4, 657; 6, 296; 14, 319; 15, 459; 19, 458; *h.Cer.* 107, 160, 180.

**v. 14 Αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χορὸν κόσμον ἔθηκον:** ripresa quasi pedissequa di Hom. *Il.* 14, 187, che conclude la vestizione di Era; il passo dell'*Iliade* è riecheggiato anche in *h.Hom.* 27, 17 per la vestizione di Artemide. Il sostantivo κόσμος rievoca il verbo ἐκόσμεον del v. 11, e in associazione con l'aggettivo πᾶς riassume e conclude il processo di vestizione. Allo stesso modo, περὶ χορὸν sintetizza le parti del corpo di volta in volta oggetto di ornamentazione: il capo (v. 7), le orecchie (v. 8), il collo e il petto (v. 10). Non è dunque condivisibile il commento di OLSON (2012, p. 285), secondo cui in tutto l'inno il corpo della dea "is not only not described, but has been referred to [...] only as it is concealed": si consideri quanto si è avuto modo di dire a proposito del candore del petto di Afrodite nell'analisi del v. 10.

**v. 15 ἦγον ἐς ἀθανάτους:** La *iunctura* ha un parallelo in Hes. *Th.* 285, ἦκετ' ἐς ἀθανάτους. Afrodite viene condotta dalle Ore all'Olimpo, e si conclude così la sezione centrale dell'inno. La presentazione di Afrodite è anticipata dal breve inciso ai vv. 12-13, in cui la descrizione degli ornamenti fornisce il pretesto per ricordare le danze eseguite dalle Stagioni alla presenza del padre, che divengono qui una sorta di corteo.

**vv. 15-18** Si tratta di una di ‘coda’ di carattere narrativo, che conclude l’argomento dell’inno in una sorta di apoteosi: Afrodite, generata dal mare e adornata, viene presentata agli Immortali, che la accolgono e che desiderano averla in sposa. Si hanno così attestati i due nuclei narrativi di “epifania” e di “scena Olimpica” (la terminologia è ripresa da LENZ 1975, p. 14), frequenti negli *Inni*. Per uno sviluppo analogo, cf. *h.Cer.* 484 sgg.; *h.Ap.* 186 sgg.; *h.Hom.* 18, 6 sgg.; *h.Pan.* 42, sgg. Tra questi luoghi, più stringente è il paragone con *h.Pan.* 40-47, in cui il dio, appena nato, viene accolto con gioia dal consesso degli dèi. In *h.Ap.* 2-4 e a *h.Hom.* 28, 6 le reazioni di fronte ai nuovi dèi sono invece di stupore e paura. L’accoglienza della neonata divinità nell’Olimpo ha una duplice funzione: da un lato, è narratologicamente essenziale alla conclusione dell’Inno; dall’altro, è teologicamente fondante, dal momento che l’accoglienza del nuovo dio coincide, da parte del consesso divino, con il riconoscimento dei suoi attributi e con la sua legittimazione. Come Pan viene salutato da tutti gli Dèi, ma soprattutto da Dioniso, a cui è indubbiamente legato (*h.Pan.* 46), così Afrodite, appena presentata agli immortali, viene immediatamente riconosciuta come dea della seduzione, e contesa come sposa. Anche in ambito iconografico, la nascita di Afrodite ha talora come spettatori le divinità olimpiche (cf. *supra*).

**vv. 15-16:** οἱ δ’ ἠσπάζοντο ... χερσὶ τ’ ἐδεξιόωντο: riprende, in forma variata, il saluto che le Ore rivolgono ad Afrodite al v. 6. Le scene di saluto hanno andamento formulare nel repertorio epico, e comprendono tradizionalmente un gesto di benevolenza con le mani (Hom. *Od.* 3, 35; 19, 415. Per le scene formulari in Omero, cf. AREND 1933; EDWARDS 1975 che peraltro aggiunge, alle scene già classificate da AREND, proprio la “greeting type-scene”, sconosciuta ad AREND.). Posto ciò, appare difficile comprendere la traduzione del passo proposta da WEST (2003, p. 183), secondo cui gli dèi ‘prendono’ la mano di Afrodite. Nelle scene di saluto, altamente ritualizzate, la mano sembra essere porta, non ricevuta: Come nota CÀSSOLA (1975, p. 561), la conferma proviene da Hom. *Il.* 15, 86, in cui il saluto si realizza levando le mani con una coppa di vino. Così intendono unanimemente i traduttori: HUMBERT (1936, p.163) “tendirent les mains vers elle”; CÀSSOLA (1975, p. 283) “la salutavano levando le mani”; ZANETTO (1996, p. 290) “le tendevano le mani”; POLI (2010, p. 275) “la salutavano tendendo le mani”; OLSON (2012, p. 107) “extended their right hand in greeting”. ἰδόντες: l’uso del verbo è pregnante, ed evidenzia l’immediato effetto che l’aspetto di Afrodite ha sugli astanti.

**v. 16 ἠρήσαντο:** nell’interpretazione avanzata da OLSON (2012, p. 285), gli dèi “chiedono” a Zeus di poter avere in moglie Afrodite. La lettura poggia su *h.Ven.* 24-29, in cui gli Apollo e Poseidone

vorrebbero avere in moglie Estia, che chiede invece a Zeus la verginità. Si tratta in realtà di un parallelo non esattamente stringente, dal momento né Apollo né Poseidone “chiedono” Estia in sposa a Zeus, ma semplicemente la “desiderano” (ἐμνῶντο), ed è semmai quest’ultima a rivolgersi al dio e a “chiedergli” la perpetua verginità. Il verbo ἀράομαι, qui utilizzato, non sembra del resto avere il significato di “chiedere” (cf. *LSJ*). Anche quando si “prega” qualcuno, il verbo è generalmente costruito con il dativo o l’accusativo che indica la persona verso cui l’azione è rivolta (cf. *LSJ*), qui assente. Con una proposizione infinitiva, il senso del verbo pare invece più vicino al valore di “augurarsi, desiderare”, che non richiede un complemento di termine, come è questo il caso: Così intendono HUMBERT 1936, p.163; CÀSSOLA 1975, p. 283; ZANETTO 1996, p. 181; WEST 2003, p. 183; POLI 2010, p. 275.

**v. 17 εἶναι κουριδίην ἄλοχον καὶ οἴκαδ’ ἄγεσθαι:** L’espressione οἴκαδ’ ἄγεσθαι si ritrova variata, ma con medesimo senso, in Hom. *Od.* 6, 159 (οἰκόνδε ἀγάγηται); attestata in sede epica anche la *iunctura* κουριδίη ἄλοχος: cf. e.g. Hom. *Il.* 1, 113; *Od.* 14, 244; 15, 355 (le uniche due occorrenze nel poema); *h.Ven.* 127. Non pare possibile parlare, in questa sede, di *hysteron-proteron* (OLSON, 2012, p. 286), dal momento che, nella prassi, prima la donna assume la condizione di moglie e quindi viene condotta in casa, non viceversa.

**v. 18 εἶδος θαυμάζοντες:** riprende, in forma variata e amplificata, il participio ἰδόντες del v. 15. La *iunctura* non ha altra attestazione in poesia; in prosa, cf. X. *An.* 2, 3, 16. **ιοστεφάνου:** la *iunctura* ιοστεφάνου Κυθερείης non ha altre occorrenze nella letteratura greca, e lo stesso aggettivo ιοστέφανος è estremamente raro. Come epiteto di Afrodite, si ritrova talora nell’epigramma (*AP* 13, 91,6), o più spesso nella lirica (Sol. fr. 19, 4 W.; Thgn. 2, 1304, 1332, 1382). Cf. anche Alc. fr. 384 V.: è stato proposto di considerare il frammento, e l’aggettivo ἰόπλοκος in esso contenuto, come rivolto Afrodite, e non a Saffo come più spesso si crede (cf. LIBERMAN, 1988). Altrove, ιοστέφανος è utilizzato per le Muse (Thgn. 1, 250) o Atene personificata, (Pi. fr. 76 Maehl; Ar. *Eq.* 1323, 1329). La scarsa attestazione dell’aggettivo non giustifica, comunque, la lezione εὐστέφανος, trasmessa dal ramo *p* della tradizione: ιοστέφανος è la lezione maggioritaria, di due dei tre rami della paradosi manoscritta, M e Θ, e può con ogni probabilità essere trattata come *lectio difficilior*: è dunque messa a testo sin dall’*editio princeps* di CHALCONDYLES (1488). Assicurata la bontà della lezione, OLSON (2012, p. 286) nota che l’epiteto è chiaramente slegato dalla scena descritta (così già BOEDECKER, 1974, p. 22): la corona descritta al v. 7 è infatti d’oro, non di fiori. Proprio in virtù del suo carattere avulso dal contesto, è possibile che l’epiteto abbia qui la funzione di assicurare il trapasso dalla parte mitico-narrativa al congedo di carattere



formulare. Per il legame di Afrodite con i fiori, si consideri l'epiteto φιλοστέφανος (cf. *supra*) e *Cypr.* fr. 5 Bernabé, in cui le Ninfe e le Cariti sono intente a intrecciare corone floreali alla presenza della dea. **Κυθερείης**: si tratta di quello che BREMER (1981, p. 195) definisce un “alternative cult-name”. Il sostantivo compare appena due volte in Omero: *Od.* 8, 288; 18, 193. Nella mitologia omerica, del resto, Afrodite non nasce nel mare dinanzi Citera, ma è figlia di Zeus e Dione (cf. *supra*). Nella produzione successiva, Citera diviene invece uno gli epiteti più diffusi e fortunati di Afrodite (BRUCHMANN 1893, p. 59 sgg.), giustificato dal fatto che la dea si sia attardata presso le coste dell'isola di Citera prima di giungere a Cipro. Il nucleo mitologico è contenuto in Hes. *Th.* 192-193, mentre *Th.* 198 riporta esplicitamente l'etimologia dell'epiteto: ὅτι προσέκυρσε Κυθήροις. Se questa è la spiegazione più lineare fornita dall'antichità, i trattati lessicografici annoverano in realtà molte interpretazioni alternative (cf. *EM* p. 543 Kallierges). L'epiteto viene fatto derivare dal verbo κεύθω, per la “segretezza” dell'atto sessuale; dal verbo χέω, perché Afrodite “spande” l'amore; o dall'avverbio χύδην, perché lo fa “profusamente”. Il bisogno di trovare una etimologia soddisfacente deriva dalla difficoltà di spiegare l'abbreviamento dell'*heta* di Κύθηρα nell'*epsilon* di Κυθέρεια. Dinanzi al problema, si ipotizza generalmente che la *correptio* sia da imputare a necessità metriche (Così CHANTRAINE, *DELG* p. 597 e prima ancora già BAUMEISTER 1860, p. 345; *contra*, PAGE 1955, p. 127). MORGAN (1978) respinge invece l'ipotesi di un abbreviamento *metri causa* per due ragioni: in primo luogo, un simile fenomeno non avrebbe paralleli nella metrica classica. Secondariamente, la forma Κυθέρεια è metricamente equivalente, in alcuni casi, ad Ἀφροδίτη (Hom. *Od.* 8, 288; *h.Ven.* 6, 175, 287; *h.Hom.* 6, 18.): l'abbreviamento non deriverebbe, quindi, dalla necessità di adattare il nome all'esametro, essendo disponibile un teonimo alternativo, metricamente più comodo. Quanto al primo argomento, sono per la verità attestati sin da Omero casi di abbreviamento di vocali (CHANTRAINE 1942, pp. 105 sgg); Ἀφροδίτη, poi, non è in assoluto una alternativa più comoda rispetto a Κυθέρεια. Il nome ha infatti una struttura – ~ – –, inammissibile in sede dattilica. Per costringere il cretico iniziale nell'esametro, già Omero si trova costretto a ricorrere alla *correptio* attica nella prima sillaba, e a scandire ~ ~ – – (CHANTRAINE 1942, p. 108). Questo abbreviamento dinanzi a un gruppo di muta + liquida/nasale rimane comunque raro nell'esametro delle origini: l'argomento della ‘comodità metrica’ di Ἀφροδίτη deve dunque essere ridimensionato. Ulteriore tentativo di spiegazione è offerto HUXLEY (in COLDSTREAM, HUXLEY 1973, p. 35). Egli ipotizza l'esistenza di un toponimo \*Κύθηρα, da cui deriverebbe Κυθέρεια: questo non è testimoniato, ma sarebbe ravvisabile nella forma avverbiale Κυθέρηθεν di Herm. fr. 7, 69 Powell. Senonché, il passo citato non appare decisivo: sembra anzi confermare che l'abbreviamento sia dovuto proprio a necessità prosodiche: nel verso di Ermesianatte (ἄνδρα δὲ τὸν Κυθέρηθεν, ὄν ἐθρέψαντο

τιθῆναι), la forma Κυθήρηθεν è infatti essenziale per evitare il cretico risultante da un ipotetico τὸν Κυθήρηθεν. Quest'ultima forma, che pure esiste (Hdn. *Epim.* p. 259 Boissonade; *Suid.* κ 2630 Adler; Zonar. κ 1272 Tittmann), è infatti difficilmente inseribile in una sequenza di dattili: parole di questo tipo, a struttura antispastica (˘ – – ˘), sono spesso soggette ad alterazioni prosodiche per poter essere utilizzate nell'esametro (CHANTRAINE 1942, p. 102). In sostanza, un abbreviamento di Κυθήρηθεν in Κυθήρηθεν, e quindi anche di \*Κυθήρεια in Κυθήρεια, appare verisimile. Del resto, l'epiteto ha come forme concorrenti Κυθηρείη, Κυθήρη, Κυθηρία, Κυθηριάς, Κύθηρις (cf. BRUCHMANN 1893, s.v.), tutte con *heta*, che sembrano avallare questa possibilità, e allo stesso tempo confermare un legame etimologico con Citera. Ciò, comunque, non esaurisce i problemi circa il rapporto di Afrodite con l'isola. Citera non sembra infatti essere stata un luogo di culto particolarmente attivo o importante in relazione alla dea. A un santuario di Afrodite accennano solamente Hdt. 1, 105 e Paus. 1, 14, 7, che dipende dal primo, e D.H. 1, 50, 1-2. Ugualmente scarse sono le evidenze archeologiche restituite dal sito: Il tempio di Citera era già stato localizzato da Schliemann nel 1887, ma è stato oggetto di scarso interesse archeologico: cf. PIRENNE-DELFORGE (1994, pp. 220 sgg.); COLDSTREAM, HUXLEY (1973); JOHNSTON *et al.* (2014). Considerato ciò, è stata avanzata l'ipotesi che sia l'isola ad aver preso il nome dalla divinità, e non il contrario, e che la reale etimologia dell'epiteto sarebbe dunque da cercare altrove (MORGAN 1978). MORGAN (1978, pp. 118 sgg.) propone una derivazione dalla radice \*gh<sup>w</sup>edh-/gh<sup>w</sup>odh, attestata in πόθος, 'desiderio', e θέσσασθαι, 'pregare'. Da tale radice, ipotizza una forma aggettivale del tipo \*χυθερός > \*κυθερός, da cui sarebbe derivata la forma Κυθήρεια, intesa come "the female agent/purveyor of ardent desire". La ricostruzione è etimologicamente fondata, e una lettura analoga è stata compiuta anche per l'epiteto speculare a Κυθήρεια, Κύπρις: secondo LANGELLA (2019, p. 137) questo deriverebbe da \*keup, "tremare interiormente sperimentando un forte desiderio" (cf. lat. *cupio*): di qui l'aggettivo \*kup-ro, "desiderabile", ravvisabile anche nella dea italica Cupra. Una ulteriore ipotesi, avanzata da WEST (1997, p. 57), è che il nome nasconda in realtà un'origine vicino orientale. In particolare, è stata chiamata in causa una vicinanza all'ugaritico Kothar, il dio fabbro sovrano di Cipro: questo spiegherebbe il legame della dea con l'isola, il suo matrimonio con Efesto, e l'epiteto Citerea, una variazione al femminile del teonimo. Senonché la sua associazione con il dio semitico sarebbe stata ben presto dimenticata, e l'epiteto associato in maniera paretimologica a Citera (CYRINO 2010, p. 28). Ciò non toglie, comunque, che nella sensibilità antica il legame tra Afrodite e l'isola non sia soggetto ad alcun dubbio, e che l'epiteto venga sistematicamente interpretato come "nata a Citera". Così è inteso anche dall'autore di *h.Hom.* 6: come l'inno si apre con la menzione di Cipro, con "Citerea" si chiude. Le due notazioni geografiche racchiudono l'intero episodio, e forniscono le coordinate spaziali della nascita di Afrodite.

**vv. 19-21:** si tratta dei versi finali dell’Inno, che contengono quella che è variamente chiamata *Prex* (AUSFELD 1903, pp. 514 sgg.), *Conclusion* (JANKO 1981, p. 15), *Petition* (BREMER 1981, o. 196), *Dimissio* (PAVESE 1991, p. 163). Nonostante le differenti denominazioni, vi è un diffuso accordo (JANKO 1981, p. 15; PAVESE 1991, p. 163; HOZ 1998, p. 50; Sul tema, cf. anche CLAY 1997, p. 493) nel riconoscere tre elementi ricorrenti che compongono la conclusione, altamente formalizzata, degli *Inni Omerici*: il saluto alla divinità, la preghiera, e la promessa di un canto che seguirà quello appena concluso. In riferimento a questa struttura, *h.Hom.* 6 è l’unico inno omerico di carattere mitico ad avere una conclusione che contiene ciascuno di questi tre nuclei (JANKO 1981, p. 19). Nella schematizzazione proposta dallo stesso JANKO (1981, p. 24), sono gli inni attributivi a presentare più frequentemente una chiusa così articolata (cf. *h.Hom.* 9, 10, 25, 30): ulteriore elemento per ridefinire *h.Hom.* 6 come inno non puramente mitico, e assai vicino alla tipologia degli inni attributivi (cf. *supra*).

**v. 19 χαῖρε:** è la formula di congedo più frequente negli *Inni*, che attesta poche eccezioni: Poche le eccezioni: in *h.Hom.* 20, 23 si trova ἴληθι; in *h.Cer.* 490 sgg. si trovano una serie di vocativi; solo *h.Hom.* 12 è privo di un reale congedo. Il verbo è giustamente da intendere, come vuole RACE (1982 pp. 8-10), nel doppio senso di formula vera e propria di saluto, ma anche di desiderio di compiacere il dio: la riprova viene da *h.Hom.* 9 e 21, in cui compare la formula ampliata χαῖρε δ’ἄοιδῆ (CALAME, 1994, p. 396; HOZ 1998, p. 52). Su questa base, si è voluto mantenere il valore imperativo anche nella versione italiana (“gioisci”), laddove le traduzioni tendono più spesso a veicolare solo l’elemento del saluto con la resa “salve” (Così, per l’italiano, CÀSSOLA 1975; ZANETTO 1996; POLI 2010). Così facendo, viene tuttavia meno la costruzione sintattica greca, che accosta una serie di imperativi scanditi da un δέ catalogico (vv. 19-20: χαῖρε ... δὸς δ’ἐν ἀγῶνι / ... δ’ἔντυνον). In secondo luogo, l’assenza di un imperativo nella traduzione rende poco trasparente l’auspicio, da parte dell’autore, che il nume si compiaccia (χαίρειν) del canto appena concluso, e attenua l’apostrofe rivolta alla divinità. Quest’ultima ha invece un valore strutturale nel lessico innografico: segna il passaggio da *Er Stil* nella sezione narrativa a *Du Stil* nella preghiera conclusiva, in cui il dio viene direttamente chiamato in causa (per casi di apostrofe al dio al di fuori della preghiera, cf. *h.Bacch.* 1-7; *h.Ap.* 19-29, 127-129, 149-150, 179-181, 207-230, 242-246; *h.Hom.* 21, 24, 29, 33; per quest’uso, tipico dell’inno cultuale, cf. l’*Introduzione* generale). Questa alternanza tra una terza persona e una seconda è pressoché tipica di tutti gli *Inni Omerici*. L’uso ha fatto talora parlare di una “communication narrative paradoxale” (HUNZINGER 2012, p. 50): il carattere paradossale della narrazione deriverebbe dal fatto che il destinatario dell’Inno è il dio, al quale

‘inspiegabilmente’ l’autore narrerebbe la sua stessa nascita e imprese. L’interpretazione è tuttavia estrema conseguenza del considerare la divinità cantata come unico destinatario del testo: si arriva a negare ogni importanza al contesto e all’uditorio fisico della *performance*. Più che paradossale, la struttura narrativa degli *Inni* è complessa, ed è complessa perché un contesto, una occasione e un destinatario umano per l’esecuzione dell’inno ci sono. Ipotizzare che gli *Inni Omerici* si collochino fuori dal tempo e dallo spazio impedisce la piena comprensione sia dei testi nel loro complesso, sia delle loro dinamiche comunicative. Nella pratica innografica il destinatario umano, che HUNZINGER oblitera, e divino si integrano e si alternano: si spiega così l’alternanza tra una terza persona singolare, destinata alle sezioni narrative e all’uditore ‘fisico’, e una seconda, cui si ricorre nel momento dell’apostrofe per rivolgersi all’uditore ‘ideale’ (Cf. DANIELEWICZ 1976, p. 119; MILLER 1986, pp. 2-3; FURLEY, BREMER 2001, I p. 59.). Proprio in riferimento a quest’ultima, il verbo *χαίρω* descrive un complesso scenario teologico. In un reciproco scambio di *χάρις*, colui che esegue il canto offre al dio lo stesso componimento che lo celebra; la divinità, in cambio, fornisce quanto richiesto nella preghiera che segue l’imperativo (FURLEY 2002, p. 32; OGDEN 2007, p. 119; CALAME 2011; HUNZINGER 2012, p. 41. Sulla reciprocità come elemento fondante della religiosità omerica, cf. in generale SEAFORD 1994). Sembra eccessiva, invece, la tesi sostenuta da GARCÍA (2002), secondo cui il *χαίρει* svolgerebbe una vera e propria funzione magico-rituale, che esorta il dio a manifestarsi e a prendere parte alla cerimonia. **ἑλικοβλέφαρε**: pur essendo raro, l’aggettivo è spesso rivolto ad Afrodite, sin dalla sua prima attestazione in Hes. *Th.* 16. Altre occorrenze significative, ugualmente in riferimento alla dea sono Pi. fr. 123, 5 Maehl, nella forma *ἑλικογλέφαρος* (Per la variazione, Chantraine *DELG*, p. 179).; Orph. *H.* 57, 4. È altrove attestato solo per personaggi mitici di sesso femminile: Eurite in Hes. fr. 10a, 49 M.-W.; Alcmene in Pi. *P.* 4, 172; Maia in Simon. fr. 50, 2 Page; Elena in Q.S. 13, 470. Nella sua formazione e nei suoi elementi, e quindi forse anche nel senso, l’aggettivo sembra affine a *ἑλικώψ* ed *ἑλικῶπις*. Di questi, il primo è utilizzato da Omero solo nell’*Iliade* esclusivamente per gli Achei (e.g. *Il.* 1, 389 = 3, 190; 24, 402; 3, 324 = 16, 569, 17, 274). Si ritrova, ugualmente per gli Achei, in Alc. fr. 283, 16 V. *Ἑλικώπις* è, invece, forma esclusivamente femminile: così è definita Criseide in Hom. *Il.* 1, 98; le Muse in *h.Hom.* 30, 1; Echidna in Hes. *Th.* 298, 307; Medea in Hes. *Th.* 998 (cf. anche Hes. fr. 43a, 20 M.-W.; 75, 15; 180, 13); Andromaca in Sapph. fr. 44, 5 V.; Afrodite in Pi. *P.* 6, 1.; le ninfe in S. *OT.* 1108. In quanto utilizzato solo per referenti femminili, l’uso sembra sovrapponibile a *ἑλικοβέφαρος*, come pare confermare il fatto che entrambi siano utilizzati per Afrodite; la sinonimia è confermata da *EM* p. 332 Kallierges: *Ἑλικώπεις* [...] ἢ *ἑλικοβλέφαροι*. Il senso degli epiteti è però estremamente discusso, sia dai moderni che dagli antichi. La seconda parte del nostro composto, *-βλέφαρος*, implica un riferimento alle palpebre, o, per metonimia,

agli occhi, come confermano anche le forme parallele ἐλίκωψ ed ἐλικῶπις. Di più difficile interpretazione è invece la prima parte dell'aggettivo, e dunque il senso complessivo. Ipotizzando una derivazione da ἐλίσσω, si è pensato a un composto del tipo 'dagli occhi vivaci, dai rapidi sguardi' (cf. *LSJ*). Così intendono alcune fonti lessicografiche antiche: *Et.Gud.* ε p. 456, 21 de Stefani: Ἐλίκωψ [...] ἢ οἱ ἐλικοειδῶς κινουῦντες τοὺς ὄπας, ἤγουν τοὺς ὀφθαλμούς; analoga la definizione di *EM* p. 332, 5 Kallierges. L'interpretazione è stata accolta anche da alcuni editori dell'inno: AHS (1936, p. 375) spiegano "with rolling eyes, ogling, shooting glances"; HUMBERT (1936) traduce "aux vifs regard"; POLI (2010) "dagli occhi vivaci". Tuttavia, la lettura pone difficoltà per il significato del verbo, che vale 'volgere, curvare', e non semplicemente 'muovere' (CHANTRAINE, *DELG*, p. 338). Inoltre, ἐλίσσω, è raramente utilizzato per descrivere il movimento degli occhi: non sono note attestazioni della *iunctura* ὄπας ἐλίσσειν, e rare sono anche le formule βλέφαρον ἐλίσσειν (*E. Or.* 1266), ὄμματα ἐλίσσειν (*A. R.* 3, 25), ὀφθαλμούς ἐλίσσειν (*Nonn.* 10, 21). Nel primo di questi casi, peraltro, si descrive di un atteggiamento di sospetto, negli altri due di rabbia violenta, che sfocia in follia. Nell'azione di roteare gli occhi, dunque, non sembra veicolarsi un atteggiamento seduttivo, che sarebbe invece naturale nel caso di Afrodite. Ulteriore derivazione etimologica, simile alla precedente, fa derivare il composto da ἔλιξ, e intende 'dagli occhi rotondi'. Hsch. ε 91 Latte: ἐλίκωπες [...] ἀνακεκλασμένα ἔχοντες τὰ βλέφαρα, ἢ περιφερεῖς τὰ πρόσωπα. Nell'ambito degli studi etimologici contemporanei, l'interpretazione è accolta da FRISK, *GEW* p. 495; WEST (1966, p. 157); BEEKES, VAN BEEK (2010, pp. 410-411). Questa lettura gode di una certa fortuna nelle edizioni pre-ottocentesche degli *Inni*: GIPHANIUS (1573) intende "nigris [cf. *infra*] aut rotundis palpebris". La doppia traduzione si mantiene anche nelle edizioni di SPONDANUS (1583), LECTIUS (1606), BARNES (1711). Tra le edizioni moderne, l'ipotesi è respinta da CASSOLA 1975, p. 561, forse in maniera eccessivamente sbrigativa, perché "gli occhi arcuati non esistono"; è accolta invece da OLSON (2012, p. 107), che traduce "round-eyed one". Nel complesso, la lettura sembra maggiormente convincente rispetto alla precedente: i composti in ἐλικο- fanno generalmente riferimento a una forma, più che a un movimento (O' SULLIVAN, *LFGRÉ*, 2, 550): cf. e.g. ἐλικοβόστυφος, ἐλικοειδής, ἐλικοκέρατος, ἐλικοπέταλος. A partire dalle medesime premesse, GRAHAM (1986) intende invece 'dalle ciglia ricurve', e trova il consenso di WEST (2003). La proposta ben si adatterebbe alla descrizione di Afrodite; tuttavia, i paralleli di ἐλίκωψ ed ἐλικῶπις sembrano confermare che l'aggettivo descrive una caratteristica degli occhi, e non delle ciglia. Inoltre, lo stesso sostantivo βλέφαρον si trova spesso utilizzato nel linguaggio poetico in senso metonimico con il valore di 'occhio'. (*Hes. Sc.* 7; *Soph. Ant.* 104; *E. Ph.* 543. Esplicitamente, *EM* p. 332 Kallierges: ὄπας γὰρ τὰ βλέφαρα φασίν, τὸ πᾶν ἀπὸ μέρους). Un' ulteriore possibilità prende le mosse dall'aggettivo ἐλικός, 'nero'. Ἐλικοβλέφαρος equivarrebbe

dunque a μελανόφθαλμος, come talora intendono le fonti lessicografiche (Hsch. ε 2091 Latte; Zon. ε 684.23 Tittmann; *Et. Gud.* ε p. 456.20 de Stefani; *EM* p.332, 5 Kallierges; Sch. in Hom. *Il.* 1, 389). Questa lettura è, assieme a quella che intende ‘dagli occhi rotondi’, una delle più fortunate nelle edizioni pre-ottocentesche degli *Inni Omerici*: ai casi di duplice traduzione, citati sopra, sono da aggiungere CLARK (1740) e HAGER (1777), “nigra-palpebris”; ERNESTI (1764) “nigra-supercilia”. Tra i moderni, questa lettura è invece accolta solo da CÀSSOLA (1975). Si tratta, in effetti, di una ipotesi non priva di difficoltà. Normalmente, l’aggettivo ἔλικός ha il valore di ‘ricurvo’ (cf. *LSJ*); per contro, il senso di ‘nero’ sembra essere una inferenza dei grammatici antichi priva di un reale fondamento. L’unico passo che la lessicografia (*Sch.* ad Hom. *Il.* 1, 98; 2, 825; Eusth. 1, 555 Van der Valk) cita a supporto di questa interpretazione è Call. fr. 299 Pfeiffer, ἐλικώτατον ὕδωρ. Si tratta, tuttavia, di un luogo discusso: Zon. ε 689 e *Suid.* ε 854 Adler offrono la medesima citazione, ma intendono ‘acqua turbinosa’, non ‘acqua scura’. Questa lettura appare più vicina al senso proprio dell’aggettivo, e non si comprende da dove derivi il valore di ‘nero’. La lessicografia (Eusth. 1, 555 Van der Valk; Sch. in Hom. *Il.* 2, 825) sembra ricavarlo in maniera semplicistica: l’acqua è nera poiché Poseidone è detto ‘dalle chiome scure’ (χραιοχάιτης), e Anfitrite ‘dagli occhi scuri’ (χραιοὖπις); oppure, si tratterebbe di un uso dialettale non meglio specificato (*Et. Gud.* ε 457: ἐλικὸν δὲ τὸ μέλαν κατὰ διάλεκτον). Questa vaghezza sembra essere indice di una spiegazione artefatta: il valore semantico potrebbe essere nato *ad hoc* per spiegare, in maniera erronea, il passo callimacheo (O’ SULLIVAN, *LFGR* 2, 550). Se l’erudizione antica non aiuta, appigli ancora minori fornisce la poesia. Occhi scuri sono certamente noti e apprezzati: cf. soprattutto Hes. *Sc.* 7, in cui Alcmena βλεφάρων τ’ ἄπο κυανέων / τοῖον ἄθ’ οἶόν τε πολυχρύσου Ἀφροδίτης; in *Ibyc.* fr. 285 P.-Dav. Eros fissa il poeta κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις. Ancora, κυανῶπις è utilizzato per descrivere lo sguardo di Anfitrite (Hom. *Il.* 12, 60), Temistonoe (Hes. *Sc.* 356), Clitemnestra (Hes. fr. 23a, 14, 27 M.-W.), Altea (Hes. fr. 25, 14 M.-W.), Elettra (Hes. fr. 169, 1 M.-W.); anche Dioniso, però, sorride ὄμμασι κυανέοισιν in *h.Hom.* 7, 15, e l’esercito persiano avanza in battaglia κυάνεον δ’ ὄμμασι λεύσσων φονίου δέργμα δράκοντος (*A. Pers.* 81). In tutti questi esempi, il κυάνεος pare un colore scuro, brillante, non privo di un fascino misterioso, specialmente femminile: per queste caratteristiche, è stato sentito come particolarmente evocativo, e caricato di un netto valore poetico (IRWIN 1974, pp. 108-110). Il nero inteso come μέλας, per contro, è sentito come una tonalità distinta da κυάνεος, ed è dotata di minore brillantezza: Plat. *Ti.* 68c fa derivare il κυάνεος dal μέλας tramite l’aggiunta di due caratteristiche che conferiscono luminosità al colore, il λευκόν e il λαμπρόν. È forse per questo che il suo uso in relazione al colore degli occhi conta due sole occorrenze in poesia, peraltro per dei referenti maschili (B. 17, 16-18 e *Anacreon.* 17, 12). Alla luce di queste testimonianze, μελανόφθαλμος non sembra intercambiabile

con κυανῶπις, che peraltro non è mai attestato per Afrodite. Non a caso, μελανόφθαλμος, sembra avere un mero valore descrittivo, tipico della trattatistica in prosa: in Hp., *Epid.* 1.19 ci si riferisce a pazienti ammalati; in Arist., *GA* 779a35, indica il colore gli occhi dei buoi; in Arist. *GA* 780a16 e Thphr. *Sens.* 43 i μελανόφθαλμοι sono soggetti a particolari patologie della vista; in Arist. *Pr.* 910a12 gli abitanti delle regioni terrestri meridionali sono più frequentemente μελανόφθαλμοι. Come si nota, non è sottesa all’aggettivo alcuna valutazione estetica, né tanto meno un valore poetico, elementi che sono invece presenti qui nell’apostrofe ad Afrodite. Non a caso, accanto al senso di ‘occhi rotondi’ e ‘occhi neri’, la lessicografia antica conosce per l’epiteto anche il senso di ‘begli occhi’ e un uso specifico per denotare la bellezza femminile: Hsch. ε 2075, 2083, 285, 2092 Latte; Suid. ε 853 Adler; Phot. ε 621 Theodoridis; Et. Gud. ε p. 456 de Stefani Eusth. I p. 187 Van der Valk: τὸ δὲ λέγειν ἐλίκωπας τοὺς μελανοφθάλμους οὐκ ἀρέσκει τοῖς παλαιοῖς· φασὶ γὰρ κόραις μᾶλλον πρέπειν τὸ ἐπίθετον; III p. 138: οὕτω δὲ καὶ ἐλίκωπες Ἀχαιοὶ οὐ διὰ τὸ ἐλίκόν, ἦτοι μέλαν τὸ ἐν ὀφθαλμοῖς, κόραις γὰρ φασὶ γυναιξὶν αὐτὸ πρέπον ἐπίθετον. Così anche *Sch. ad Arat.* 39: Παρθένων γὰρ τὸ ἐπίθετον; cf. anche la para etimologia di ἐλίκῶπις, “che fa rivolgere (ἐλίσσειν) gli occhi (ῶπας) verso di sé per la sua bellezza”: *EM* p. 332 Kallierges; Ep. Hom. 98 Dick I; *Et. Gud.* ε p. 457 de Stefani. È difficile, dunque, che ἐλικοβλέφαρος sia un reale sinonimo di μελανόφθαλμος, come pure vuole la lessicografia antica. Il significato originario dell’epiteto sembra essere andato ben presto perduto, e sostituito da un senso molto generico, che ha fatto proliferare interpretazioni contrastanti. È possibile che, in riferimento agli Achei, Omero sottintenda descrizione fisiognomica-etnica (PAGE 1959 p. 244, nota n. 70). Di qui, la notazione potrebbe essersi gradualmente evoluta in senso estetico: a partire dalla rotondità degli occhi, se ne apprezza anche la loro grandezza, e dunque la bellezza. Una interpretazione di questo tipo potrebbe trovare un appiglio anche in epiteti del tipo βοῶπις e γλαυκῶπις, ugualmente utilizzati per divinità femminili, in cui la grandezza e la rotondità degli occhi passano attraverso l’analogia con lo sguardo del bue o della civetta: entrambi sono glossati in antico come εὐόφθαλμος (Phot. β 254 Theodoridis; *Suid.* β 386 Adler; Hsch. γ 608 Latte; Phot. γ 128 Theodoridis; Lex. Seguer. γ 185 Bachmann), ed Eust. I, 16, 20 ne conferma la sinonimia con ἐλίκῶπις. Un ulteriore aiuto proviene dalle testimonianze iconografiche. Statue con occhi rotondi e sporgenti sono ben note al vicino oriente antico, e il canone estetico è recepito anche nell’arte greca, soprattutto per raffigurazioni femminili (Cf. MARINATOS 1969). La rotondità degli occhi, e la conseguente grandezza dello sguardo, sembrano essere stati quindi dei tratti particolarmente congeniali alle donne. A questo proposito, Dsc. 5, 84 testimonia un cosmetico dal nome di πλατυόφθαλμον: si trattava di una miscela a base di antimonio, utilizzata per ingrandire gli occhi, come il suo nome suggerisce, cerchiandoli tramite un pigmento scuro. La pratica è riflessa in alcune *korai* arcaica, in cui sopravvivono ancora tracce di

pittura nera intorno agli occhi (Cf. e.g. KARAKASI 2003, tav. 272). Non si può escludere che sia stata proprio quest'uso a favorire uno slittamento di significato negli aggettivi ἔλικοβλέφαρος/ἔλικῶπις. Nati per descrivere degli occhi grandi e rotondi, hanno finito per indicare il cosmetico di colore scuro che rendeva possibile emulare questa forma: di qui, forse, la glossa μελανόφθαλμος della lessicografia antica. **γλυκυμείλιχς**: è un *hapax* assoluto, composto dagli aggettivi γλυκός e μείλιχος. È costruito sulla base di Hes. Th. 206, in cui tra le prerogative di Afrodite figurano γλυκερὴν φιλότητά τε μειλίχην τε. Un'eco si ha poi nei μείλιχα δῶρα di Afrodite menzionati in *h.Hom.* 10, 2. Di qui, anche l'epiteto μειλίχια con cui la dea è talora nota (su cui, cf. LANGELLA 2019, p. 330). L'aggettivo μείλιχος non sembra aver una connessione etimologica con μέλι (FRISK *GEW*, p. 195; CHANTRAINE *DELG*, p. 678; BEEKES, VAN BEEK 2010, p. 921), e nasce originariamente con il senso di 'gentile', in riferimento a persone, più che di 'dolce' in relazione al gusto: anche quando, nella poesia arcaica, è impiegato nel senso di "dolce", si tratta comunque di un uso metaforico (*Hom. Od.* 15, 374-375, οὐ μείλιχον ἔστιν ἀκοῦσαι / οὐτ' ἔπος οὔτε τι ἔργον; Hes. Th. 84 ἐπέ' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα). La vicinanza tra le due accezioni, e la relativa paraetimologia popolare che associa μείλιχος a μέλι, devono comunque essere state ben presto sentite: già in *Xenoph. fr.* 1, 16 M.-W. si parla di οἶνος μείλιχος, e lo stesso aggettivo γλυκυμείλιχος è la riprova di questa sovrapposizione semantica. Cf. in proposito WEST 2003, che traduce "honeyed". Meno trasparenti invece le traduzioni del tipo "aux doux sourire" (HUMBERT 1937) e "dal dolce sorriso" (CASSOLA 1975; POLI 2010): il sorriso è certamente prerogativa di Afrodite (Hes. Th. 205; *h.Hom.* 10, 3), ma γλυκυμείλιχος non ha, nei suoi componenti, alcun riferimento a esso.

**vv. 19-20 δὸς δ' ἐν ἀγῶνι / νίκην τῷδε φέρεσθαι**: la *iunctura* νίκην φέρω ha occorrenze solo a partire dall'età classica (*E. fr.* 370, 20 *TrGF*; *S. El.* 84-85; *Pl. Leg.* 641c, 3). Per la preghiera all'imperativo che segue il χαῖρε. cf. BAKKER (1966); JANKO (1981, pp. 15-16); CLAY (1997, p. 493); PAVESE (1991, pp. 162 sgg.); RACE (1992, p. 28-29). È questa l'unica menzione esplicita di un agone poetico all'interno del corpus degli *Inni*, che assicura, almeno in questo caso, il contesto di fruizione e la possibile funzione proemiale (cf. *supra*). Simili sono le preghiere di dettare il canto del poeta o di premiarlo (*h.Hom.* 10, 5; 13, 3; 26, 6; *h.Cer.* 494; *h.Hom.* 26, 6; 30, 18); altrove si chiede invece felicità personale o prosperità collettiva (rispettivamente, *h.Hom.* 15, 9; 20, 8; 31, 17. *h.Hom.* 11, 5; 13, 3; 22, 7.). È dunque da ridimensionare l'analisi di HUNZINGER (2012, p. 51), secondo cui il narratore degli *Inni* porrebbe la sua creazione in un orizzonte di portata "universelle et omnitemporale", volta a creare una "communication dégagee de tout ancrage précise". Al contrario, l'ancoraggio all'occasione è qui quanto mai esplicito (ἐν ἀγῶνι ... τῷδε), e la preghiera ha un risvolto assolutamente pratico (la vittoria).



**v. 20 ἐμὴν δ' ἔντυνον ἀοιδίην:** Il verbo ἐντώνω non nasce come tecnicismo rapsodico: in Omero, è frequentemente utilizzato per la bardatura dei cavalli e per la preparazione di pasti: Il verbo regge il complemento ἵππους in Hom. *Il.* 5, 720; 8, 382; δέπας *Il.* 9, 203; ἄριστον *Il.* 24, 124, *Od.* 16, 2; δαῖτα *Od.* 3, 33; 17, 182; δείπνον 15, 500. In relazione al canto, la prima attestazione è Hom. *Od.* 12, 182: la formula λιγυρήν δ' ἔντυνον ἀοιδίην segna il trapasso da una sezione narrativa a una performativa, in cui le Sirene per la prima volta prendono la parola. Già a questa altezza, dunque, il verbo sembra utilizzato per introdurre un esordio cantato, e si carica di una sfumatura proemiale. Il canto delle Sirene ha infatti il sapore di un proemio epico, nello stile e nel contenuto: ἴδμεν γὰρ τοι πάνθ, ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μογήσαν. / Ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ (*Od.* 13, 189-191; per un commento al passo, HEUBECK 1983 p. 323 sgg). Di qui, il verbo continua a essere utilizzato talora in senso poetico-proemiale del verbo nella produzione successiva (*Call. Ap.* 8; *Antim. fr.* 62.1a Lloyd-Jones, Parson). Come tale, è ripreso e utilizzato in quest'inno, in cui il poeta chiede ad Afrodite di inaugurare il canto che seguirà. Il parallelo con il canto seducente delle sirene sembra giustificato in questo contesto anche da un punto di vista lessicale, oltre che concettuale: in Hom. *Il.* 12, 187, il canto delle sirene è definito μελίγηρυς, “dal suono di miele”; la dea, similmente, è in quest'inno γλυκυμείλιχος (cf. *supra*). Ad Afrodite si chiede dunque un canto ammaliante, tanto quanto lo è lei stessa: Cf. RACE 1982 p. 10: “when there is a petition at the end of the hymn, it must of course be consonant with the god's power”. Il modulo retorico è quello del “da quia dare tuum est” (BREMER 1981, p. 196). Non è un caso, quindi, che Afrodite si sostituisca qui alle Muse: la medesima dinamica è riscontrabile in molti luoghi degli *Inni Omerici*: così in *h.Bacch.* 18-19 e *h.Hom.* 7, 58-59, chi trascura di invocare Dioniso non ha la facoltà di poetare; in *h.Hom.* 13 è Demetra a dare inizio al canto del poeta; in *h.Hom.* 24, 6, Estia viene esortata a donare grazia al componimento. Soprattutto, un'esortazione analoga a *h.Hom.* 6 si ritrova in *h.Hom.* 10, 5, ugualmente rivolto ad Afrodite: δὸς ἡμερόεσσιν ἀοιδίην.

**v. 21:** si tratta di una delle formule più ricorrenti di congedo. Si ritrova immutata in *h.Cer.* 495; *h.Ap.* 546; *h.Merc.* 580; *h.Hom.* 10, 6; 19, 49; 28, 18; 30, 19. Una lieve variazione (Αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδίης) si ha invece in *h.Hom.* 25, 7; 27, 22; 29, 14; 33, 19. La promessa è formulata sul modulo retorico del *da ut dem* (BREMER 1981, p. 196): si promette al dio un altro canto, previa realizzazione di quanto richiesto nelle preghiere che seguono la formula. **αὐτὰρ:** nota CALAME (1994, p. 397) che la congiunzione deve essere qui intesa in senso etimologico (αὐτε + ἄρ): ossia, “à mon tour”, “io, a mia volta”: una notazione di carattere contrattuale che, al termine dell'esecuzione, sancisce

i compiti del dio e del poeta, in un reciproco scambio di χάρις (su cui, cf. *supra*). **μνήσομαι**: Come ἄσομαι al v.1 ha aperto l'inno, un analogo futuro performativo ne segna la chiusa. Il verbo è semanticamente pregnante nel suo riferimento all'attività di memorizzazione, e conferma il valore creatore della "memoria aedica" (CALAME 1994, p. 397). Un vero e proprio verbo tecnico (MORAN 1975, p. 198), dunque, che indica le modalità di creazione e fruizione della poesia rapsodica. Ciò detto, il senso letterale del verbo e le implicazioni in senso performativo non sono sempre messi in risalto nelle traduzioni all'inno: HUMBERT (1936, p. 163) traduce μνήσομαι con "je penserai"; ZANETTO (1996, p. 181) con "canterò"; WEST (2003, p. 183) come "I will take heed". **ἄλλης ... ἀοιδῆς**: la formula è stata oggetto di un'ampia indagine esegetica, a causa della sua difficoltà di interpretazione. I problemi riguardano, soprattutto, la relazione tra σεῖο e ἀοιδῆς, e se questi debbano essere intesi come collegati o meno. Nel primo caso, l'aedo prometterebbe al dio un futuro canto in suo nome: Per tale ipotesi propende HUMBERT (1936, p. 163), che traduce "je penserai ancora à toi dans un autre chant": ossia, come spiega CLAY (1997, p. 493): "it seems [...] possible to take the phrase to indicate the promise of a future hymn to the self-same divinity". Altrimenti, si indicherebbero qui due azioni distinte: il poeta assicura che ricorderà anche in futuro il dio appena cantato, ma passerà ora a un tema differente. Così intende RUDHART (1991, p. 20, n. 72), sulla base della doppia congiunzione καί ... καί, di senso correlativo (cf. DENNISTON 1954, p. 324.). La formula equivalente μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον, che pure si incontra nella chiusa degli *Inni* (*h.Ven.* 293; *h.Hom.* 9, 9; 18, 11), sembra confermare questa lettura: in questo caso, è più immediatamente comprensibile che, essendo terminata l'esecuzione dell'inno, l'aedo 'passerà' a un'altra materia. Il verbo μεταβαίνω indica infatti, in senso tecnico-rapsodico, il passaggio a un diverso argomento (*LSJ, s.v.*): in *Hom. Od.* 8, 492, il verbo è usato da Odisseo per esortare Demodoco a cambiare l'oggetto del suo canto, e formule simili sono attestate anche nella lirica (*Stesich. fr.* 241 *PMG*; *Xenoph. fr.* 7, 1 *W*). Questo non implica che si possa sposare la visione di GARCÍA (2002, pp. 31-32), che interpreta la formula come 'passerò a qualcos'altro, ossia a un canto'. L'ipotesi poggia sull'assunto che tutti gli *Inni* avessero indistintamente una funzione, e che dunque non potessero essere propriamente il "dono" offerto alla divinità, che doveva invece essere il canto seguente. L'ipotesi arriva alla conclusione estrema secondo cui "a Hymn is not the ἀοιδή": eppure, ἀείδω/ᾄδω o perifrasi costruite con tale verbo aprono, e quindi definiscono come ἀοιδή, un gran numero di inni: *h.Cer.*, *h.Hom.* 6, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 30. Per un approfondimento sulle questioni terminologiche, cf. l'*Introduzione* generale. Al polo opposto, SCHWABL (1959, p. 27) sostiene che la promessa di ricordare il dio, per essere efficace, debba realizzarsi nei limiti stessi del componimento, e non in un indistinto futuro. Il poeta si "ricorderebbe" quindi della divinità alla fine stessa dell'inno, nel

saluto che gli rivolge; non gli verrebbe però dedicato alcun componimento per l'avvenire. Una lettura di questo tipo indebolisce la *captatio benevolentiae* finale: promettendo al dio di tornare a cantarlo in futuro, questo sarà infatti maggiormente disposto a esaudire le preghiere appena espresse. È quindi preferibile intendere, con RICHARDSON (1974, p. 324), “I will return to you later [promessa generica verso la divinità già cantata], and sing another song now [preludio specifico a un nuovo canto]”. Quanto alla natura del canto che segue l'inno appena concluso, questa è estremamente dibattuta. Si potrebbe intendere una recitazione di brani omerici, in un contesto rapsodico agonale (CÀSSOLA 1975; ALONI 1980): cf. *h.Hom.* 31, 32, in cui l'aedo afferma di accingersi a cantare gli ἡμίθεοι in conclusione del componimento; non è escluso, comunque, che gli *Inni* nascano come forma poetica indipendente, a partire dal *nomos* citarodico (CLAY 2006<sup>2</sup>, pp. 7 sgg.; NOBILI 2016): il canto successivo sarebbe a questo punto un altro inno, di tenore simile al precedente, ma dedicato a un'altra divinità. Nel caso poi di *Inni* che sembrano collocarsi in una cornice di celebrazioni culturali (cf. su tutti *h.Ap*), non si può escludere, a seguire, una *performance* di carattere lirico-corale. Per un approfondimento di queste tematiche, cf. l'*Introduzione*. Nell'affermazione che chiude gli *Inni*, comunque, è possibile leggere anche una più precisa indicazione di carattere metaletterario. La promessa di un canto futuro potrebbe essere non solo una generica affermazione di rispetto, ma la descrizione di una specifica prassi rapsodica: come la *performance* si è aperta con un inno in onore di una divinità, sarà ugualmente un inno alla medesima divinità a segnarne la conclusione (GEMOLL 1886). Si consideri, a esempio, Hes. *Th.* 34, in cui il poeta riceve dalle Muse l'ordine di cantarle “all'inizio e alla fine” (πρῶτον τε καὶ ὕστατον). La medesima dinamica compare non solo nella poesia rapsodica in senso ampio, ma anche in quella innografica nello specifico. In *h.Bacch.* 9D, 9-10, gli aedi cantano Dioniso “all'inizio e alla fine”; *h.Hom.* 21, 4; 29, 5, Dioniso ed Estia vengono invocati “per primi e per ultimi”, rispettivamente dagli aedi e nei banchetti. Simile anche *h.Hom.* 21, 4, in cui si afferma che l'aedo canta Apollo “all'inizio e alla fine” della sua esecuzione. Dichiarazioni di questo genere sono evidentemente sentite come fortemente caratterizzanti del genere innodico: in Thgn. 1-4, che imita le movenze dell'innografia, il poeta afferma di non voler trascurare Apollo né all'inizio dell'esecuzione, né alla sua fine, ma di volerlo anzi sempre cantare, “in principio, nel mezzo e alla fine”. Simile la rielaborazione Teocritea, in cui Tolomeo è cantato ἐνὶ πρώτοισι ... καὶ πύματος καὶ μέσσοις (Th. 17, 3-4). A dare sostanza a queste dichiarazioni vi sono alcuni *Inni Omerici* che sembrano concepiti per chiudere la *performance* rapsodica, piuttosto che per inaugurarla. In *h.Hom.* 11, 14, 16, 20-23, ad esempio, è assente la promessa di un altro canto: questo lascerebbe intendere che l'inno recitato fosse l'ultimo di una serie. Similmente, l'augurio di tornare a celebrare Dioniso “di anno in anno” in *h.Hom.* 26, 13 sembra segnare la conclusione di un momento rituale. Un caso peculiare è rappresentato da *h.Hom.*

18 a Hermes, che testimonia due diverse conclusioni, tra loro alternative. La prima è caratterizzata dalla promessa di un altro canto (vv. 10-11); nella seconda, questa affermazione è assente, e ci si congeda dal dio solo tramite una apostrofe (v. 12). Questo inno darebbe conferma del fatto che un medesimo componimento potesse essere riadattato, e avere un diverso *explicit* a seconda della sua funzione proemiale (vv. 10-11) o conclusiva (v. 12). Sulla base di queste testimonianze, CASSOLA (1975 pp. xxi-xxii) ritiene probabile la pratica di concludere l'agone rapsodico con un inno alla stessa divinità con cui questo si era aperto. Quanto però ciò avvenisse nella pratica è difficile da dire. WEST (1966, p. 167) nota che lo stesso Esiodo non tiene fede alla promessa fatta al v. 34 di cantare nuovamente le Muse alla conclusione della *Teogonia*. Questo e altri passi, ugualmente ricordati da WEST, sembrano far pensare che la dichiarazione di cantare un dio "al principio e alla fine" debba essere intesa più come formula di cortesia che come una reale pratica rapsodica. Per contro, SCHWABL (1959, p. 27) ritiene che l'affermazione esiodea debba essere applicata non alla *Teogonia* nella sua interezza, ma esclusivamente al proemio. Questo, effettivamente, si apre e si chiude con una invocazione alle Muse (vv. 1, 115), e la promessa sarebbe dunque mantenuta. Non si può escludere, del resto, che dichiarazioni come quelle di Esiodo e degli *Inni* trovassero realizzazione nella pratica aedica estemporanea, di cui la tradizione medievale non reca traccia. I rapsodi avevano verosimilmente a disposizione del materiale formulare precostituito, con cui inaugurare o chiudere l'esecuzione: la testimonianza di Ael.Dion. α 76, in cui si parla esplicitamente di ἐξόδιον ῥαψωδοῦ, sembra offrire un appiglio, anche terminologico, in questo senso: in proposito, cf. l'analisi del fr. 1 W.

## VII. A DIONISO

### 1. Introduzione

Il settimo *Inno Omerico* a Dioniso ha per oggetto il rapimento del dio a opera di pirati Tirreni: a seguito dell'empietà compiuta, egli rivela il suo potere e muta i predoni in delfini. Solo il pio timoniere della nave, che aveva riconosciuto l'identità del prigioniero, viene risparmiato. Con i suoi 59 versi, il testo è il più esteso degli *Inni Omerici* minori, e forse anche il più complesso. Numerosi sono i problemi testuali: i vv. 45-47 sono sospetti di interpolazione; al v. 55 un *locus desperatus* ha fatto proliferare una gran quantità di proposte di correzione, nessuna delle quali pienamente convincente. Inoltre, il mito ha goduto di notevole fortuna nell'iconografia, e ha dato luogo a una grande serie di riprese: si pone dunque la necessità di valutare i rapporti che intercorrono tra queste testimonianze, e come queste possono essere ricondotte a *h.Hom. 7*. Le problematiche maggiori con cui la letteratura critica ha dovuto misurarsi riguardano tuttavia i tentativi di localizzazione e datazione del testo. È stato più volte osservato che l'Inno è assai parco di riferimenti contestuali, il che rende difficile una sua collocazione nel tempo e nello spazio (AHS 1936; CÀSSOLA 1975; NOBILI 2009; JAILLARD 2011). Questa indeterminatezza ha dato adito a un gran numero di ipotesi: da PATRONI (1948), che ritiene l'inno contemporaneo all'*Iliade* all'*Odissea*, a GEMOLL (1886) che lo considera un prodotto di età ellenistica (cf. *infra*). Tra questi due estremi si collocano posizioni come quella di CÀSSOLA (1975, p. 288), per cui "l'inno a Dioniso [...] non è databile".

Di fronte a queste problematiche, è necessario adottare un approccio sistematico. I problemi testuali saranno discussi in maniera approfondita nel commento al testo (cf. *infra*). Si passeranno ora in rassegna le riprese del mito nella letteratura successiva; verranno quindi analizzati gli elementi su cui si sono fondate, nel corso degli studi, le ipotesi di cronologia e localizzazione del testo. Tramite una presentazione complessiva delle ipotesi, si tenterà di comprendere quali indizi hanno un peso maggiore, e sono dunque più significativi per ricostruire le coordinate in cui inserire l'inno.

#### 1.1 La ricezione del mito in letteratura

Una necessaria premessa all'analisi del testo riguarda la fortuna del mito narrato in *h.Hom. 7*. L'indagine è parallela al vaglio delle fonti iconografiche (cf. *infra*), e dà allo stesso modo ragione della vitalità e

della trasformazione di specifici temi e motivi letterari. Analisi esaustive in questo senso sono state già condotte, e sono anzi forse più approfondite dell'attenzione riservata a *h.Hom. 7* nello specifico: In generale, JAMES 1975; DE SPAGNOLIS 2004; GILLET 2013; Per analisi di luoghi specifici: cf. LIGHTFOOT 2019 per il fr. 236 Maehl. di Pindaro; OLSON 1988 per il ruolo di Dioniso nel *Ciclope* di Euripide; ROMIZI 2003 per le riprese del mito in età romana; VIAN 2000 per l'episodio in Nonno; HAFFTER 1966 per la citazione in Servio del *Penteo* di Pacuvio. Si intende qui passare in rassegna i luoghi in cui il mito è trattato, così da potersi orientare più agevolmente tra i molti luoghi citati in sede di commento: a questo si rimanda per confronti più specifici e approfonditi (cf. *infra*). Le maggiori differenze tra le riprese del mito che occorre qui segnalare riguardano soprattutto l'ambientazione della vicenda (mar Mediterraneo o Egeo), e i personaggi coinvolti (presenza o meno del timoniere, eventuale aggiunta di Penteo).

Sulla base dello studio della cronologia (cf. *infra*), *h.Hom. 7* pare essere la prima attestazione del mito. Di poco successiva sembra la rielaborazione pindarica, sulla quale però è difficile pronunciarsi. Che il poeta abbia trattato il mito è noto da Eusth. 1, 379, 32 Stallbaum (cf. anche Porph. *ad. Od.* 10, 329; *Sch. Hom. Od.* 10, 240): nel commentare la trasformazione dei compagni di Odisseo in maiali a opera di Circe, Eustazio nota che questi mantengono comunque una mente umana. Allo stesso modo si comportano, in Pindaro, i delfini, dopo la loro metamorfosi: ὥσπερ καὶ οἱ δελφῖνες ἐξ ἀνθρώπων γενόμενοι κατὰ Πίνδαρον. Essi, infatti, φιλόνορα δ'οὐκ ἔλιπον βιοτάν (fr. 236 Maehl., di incerta collocazione). Che la trasformazione narrata da Pindaro sia proprio quella del rapimento dionisiaco è confermato da Phld. *Piet.* col. 91 Gomperz (P. Herc.1088 col. 6): ληστῶν ἀλ[ῶναι] / γράφει· καὶ Π[ίνδα-] / ρος δὲ διέρχ[εται] / περὶ τῆς λη[στεί-] / ας. Per quanto sintetiche, questi fonti confermano che il poeta conobbe e rielaborò il tema oggetto di *h.Hom. 7*: è difficile dire, tuttavia, quanto e come l'inno omerico sia stato rivisitato. Per uno studio sulla rielaborazione della poesia omerica in Pindaro, inclusi gli *Inni*, cf. comunque SOITIRIOU 1998.

Al tema mitico allude anche Euripide, nel prologo del *Ciclope* (vv. 1 sgg.): Sileno rievoca il rapimento di Dioniso a opera dei pirati, voluto da Era, e si mette alla ricerca del dio su di una nave, giungendo da capo Malea sino alla Sicilia. Per le coordinate del viaggio e l'influenza della versione euripidea sulla iconografia, cf. *infra*. Il mito si ritrova anche in Nonn. 44, 240-249 e 45, 105-168: dei due luoghi, il secondo presenta una narrazione più dettagliata. Il racconto è fornito da Tiresia, che invita Penteo a rispettare il dio, di cui ricorda il potere e le imprese: tra queste, figura il suo incontro con i predoni, diretti

in Sicilia. È assente il timoniere, che nelle altre versioni ha un ruolo rilevante nel riconoscimento di Dioniso.

Al di fuori della produzione poetica, il racconto compare nei repertori mitografici: nel breve riassunto fatto da Apollod. 3, 5, 3, il dio chiede ai suoi rapitori di essere trasportato da Icaria a Nasso; al medesimo contesto insulare doveva far riferimento la versione contenuta nei perduti *Naxiaka* di Aglaostene (IV-III sec. a.C.), secondo quanto afferma Hyg. *Astr.* 2, 17. Ancora nella letteratura greca, al mito si allude brevemente in *AP* 9, 82, 5-6 e 524, 20. Il primo epigramma esorta un marinaio a non fidarsi del mare, in quanto ἐχθρὸς Ἰάκχῳ / πόντος. Τυρσηνοὶ τοῦτον ἔθεντο νόμον. Nel secondo, Dioniso viene salutato come Τυρρηνολέτης.

Il racconto conosce fortuna anche nella letteratura latina. Si ha notizia di un *Penteo*, scritto da Pacuvio (Serv. *Aen.* 4, 469): uno dei seguaci di Dioniso, catturato e condotto dinanzi al re tebano, ha nome di Acoetes. Con lo stesso nome viene chiamato il timoniere della nave pirata in Ovidio e Igino (cf. *infra*). È tuttavia difficile dire, solo sulla base del nome, se il mito di *h.Hom.* 7 fosse effettivamente presente in Pacuvio. Testimonianze più consistenti si hanno a partire dall'età augustea: in Ovid. *Met.* 3, 582-691, la vicenda si colloca tra Chio e Nasso, ed è narrata a Penteo dal timoniere della nave, unico sopravvissuto alla trasformazione in delfino. Ancora in età augustea, al mito si allude in Prop. 3, 17, 25-26. Un breve riferimento si incontra anche in Sen. *Oed.* 449-466: in un intervento del coro, che con movenze innodiche esalta il potere di Dioniso, si ricorda il rapimento e i prodigi fatti comparire dal dio sulla nave. Il mito è ancora rievocato da Hyg. *Fab.* 134 e in *Astr.* 2, 17. Nel primo caso, questo funge da *aition* per spiegare il nome di “*mare Thyrrenum*”, e a questo fine il mito è riferito anche da Serv. Auct. *Aen.* 1, 67; nel secondo, la storia è all'origine della costellazione del delfino.

## 1.2 Strumenti ausiliari alla datazione e localizzazione

### 1.2.1 Lingua e stile

L'analisi stilistica è certamente una delle vie più frequentemente percorse nel tentativo di datare e localizzare il testo. PATRONI (1948) vuole l'inno contemporaneo ai poemi epici, perché metrica, lessico e formularità sono omerici. Simile la proposta di AHS (1936, p. 379): data la sostanziale omericità dello stile, “there is no reason [...] to deny it to the sixth or seventh century”. La metrica dell'inno,

effettivamente, mantiene una grande libertà versificatoria, certamente tipica dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Il nome del dio è, a seconda della convenienza metrica, Διώνυσος (v.1) o Δίονυσος (56). Nel caso di iato a volte è presente *correptio* epica (vv. 2, 3, 10, 19-21, 28-29, 31, 32, 55, 58-59), altre volte è assente (v. 6, 25, 26, 28, 30). Ugualmente oscillante la *correptio* attica: presente al v. 20 (θηητοῖσι βροτοῖσιν), ma assente ai vv. 27-28 (ὄπλα; Κύπρον). Il digamma è ora attivo (vv. 3 ἀνδρὶ φέοικώς; 4 κᾶλ(φ)αί; 7 ἐπὶ φοῖνοπα; 8 δὲ φιδόντες; 16 αὐτίκα φοῖς; 34 θαυματὰ φῆργα; 40 μελὰς φειλίσσετο; 42 δὲ φιδόντες; 48 ὑπόδρα φιδών), ora no (26 ἰστίον ἔλκεο; 29 ἢ ἐκάστερω, 30, 32, 37, 54). Sono presenti versi con spondeo in quinta sede (v. 16, 18). Alcune parole subiscono una scansione artificiale: così κῶάνεος (vv. 5, 15) e ὄρνυτο (v. 36). Il lessico e le formule, tuttavia, escono spesso dal tracciato epico: così il sostantivo ληστής (v.7), l'aggettivo λασιαυχὴν (v. 46), l'epiteto ἐρίβρομος (v. 56), il verbo κατακρήμναμαι (v. 30), la forma ἐκάθητο (v. 14). In Omero non vi sono ugualmente attestazioni di *iuncturae* del tipo ἰστὸν ἔλκειν (v. 32), θαυματὰ ἔργα (v. 34), ἄνθεσι τηλεθάων (v. 41), σαόφρονα θυμὸν ἔχοντα (v. 49). Altre formule, che sono presenti invece nel dettato omerico, sono qui usate in maniera differente. Così, ad esempio, χείρας ἰάλλειν (v. 23), 'gettare le mani': nell'inno la frase ha il senso di "aggregare" qualcuno, mentre in Omero indica il momento in cui si allungano le mani sulla mensa (cf. *infra*); ugualmente il verbo ἐμπνέω ha qui il senso di 'gonfiare' (v. 33), mentre in Omero vale 'spirare, ispirare' (cf. *infra*). Lo stile mostra dunque peculiarità che non sono note dalla tradizione omerica, e anche gli elementi di lessico, per quanto ne sappiamo, sembrano successivi. Post-omerici sembrano anche alcuni *realia*: Omero non conosce né i Tirreni (v. 8), né gli Iperborei (v. 29). Questi i dati che sembrano deporre a favore di una collocazione post-omerica, su cui la critica si è già più volte pronunciata. JANKO (1982, p. 183-184), in particolar modo, fonda la sua analisi sulla base di criteri metrico-linguistici: il digamma è trascurato nel 28,6% dei casi, 33% sono le occorrenze di -v efelcistico dinanzi a consonante, 37,5% sono i casi in cui un accusativo in -ους è seguito da vocale. In Omero, raramente l'inosservanza del digamma raggiunge percentuali del 25%, o oltre; il -v efelcistico è attestato in un *range* che va dal 13 al 55% dei casi nell'*Iliade* e dal 20 al 56% nell'*Odissea*, a seconda dei libri; il gruppo -ους + vocale è tra il 20 e il 65% nell'*Iliade* e il 21 e 83% nell'*Odissea*. Per ammissione dello stesso JANKO, l'unico dato rilevante è però la scarsità dei dativi in -οῖσι, a favore delle forme in -οῖς: il dativo lungo è attestato solo nel 50% dei casi, mentre in Omero la cifra si assesta tra il 74 e il 94%. L'indagine statistica non è dunque risolutiva per una datazione al settimo secolo. L'analisi stilistica suggerisce piuttosto il VI secolo: nell'inno sono presenti elementi morfologici e lessicali che sembrano ancora in via di affermazione, e che trovano attestazioni consistenti solo a partire dall'età classica. Così, ad esempio, le già citate forme ληστής e ἐκάθητο, il verbo κατακρήμναμαι, l'epiteto ἐρίβρομος, i dativi in -οῖς: per una analisi in dettaglio di tali elementi, rinvio al



commento al testo. Per una datazione di tardo VI secolo si schierava già WEST (2003): egli ritiene l'inno di poco anteriore a Pindaro, che probabilmente conobbe e rielaborò il mito del rapimento di Dioniso a opera dei pirati (fr. 236 Maehl.; cf. *supra*).

Proposte di datazione più tarde sono meno circostanziate. HUMBERT (1936), ad esempio, data l'inno al V secolo. L'ipotesi deriva da alcune asperità stilistiche e da una qualità, a suo parere, non eccelsa del carne. Questi difetti sarebbero da inquadrare, per HUMBERT, nell'epica di età classica, di qualità inferiore se paragonata alla fioritura di altri generi, primo tra tutti quello teatrale. Un giudizio di questo tipo sembra basato più su una valutazione impressionistica che su dati stringenti: anche considerando imperfetta l'estetica del testo, ciò non implica meccanicamente che questo sia anche tardo, come avverte già CÀSSOLA (1975, p. liii). Ugualmente improbabile è una collocazione dell'inno all'età ellenistica, come vuole GEMOLL (1886). Lo studioso nota che il titolo tramandato dalla tradizione manoscritta, Διόνυσος ἦ ληστὰι, avrebbe affinità con i titoli degli *Idilli* teocritei. Oltre a ciò, evidenzia una serie di fatti morfologici che, a suo dire, sarebbero indizio di una produzione tarda: la forma contratta ἐρεῖ (v. 30), i dativi in -οις (vv. 5, 12, 16, 21), l'uso dell'articolo nel nesso τῷ ἐμῷ θυμῷ. Alcune di queste osservazioni possono essere ridimensionate: i dativi in -οις in luogo di -οισι segnalati da GEMOLL precedono sistematicamente vocali, o sono alla fine del verso, secondo una consuetudine già omerica (CHANTRAINE 1948, p. 194), e forme contratte di ἐρῶ si incontrano già nella lirica di VI secolo (cf. *infra*). Altre obiezioni, invece, non hanno fondamento: τῷ ἐμῷ θυμῷ, formula giudicata genericamente 'tarda', compare già in Hom. *Il.* 11, 608; *Od.* 4, 71. Quanto al titolo, questo è testimoniato solo da un ramo della tradizione su tre, e non assicura quindi una certezza. Come nota poi CÀSSOLA (1975, p. 287), questo è certamente successivo al componimento, e non può essere un reale indizio dell'età dell'inno. Una collocazione 'tarda' o, più nello specifico, ellenistica, appare quindi scarsamente probabile.

### 1.2.2 Iconografia

Il supporto delle arti figurative è stato chiamato in causa in merito a due elementi che vengono trattati nell'Inno: la rappresentazione di Dioniso imberbe e, più in generale, il mito del rapimento del dio a opera dei pirati.

Per quanto riguarda il primo punto, Dioniso è descritto nell'inno come un giovane uomo, nel fiore dell'età (νεηνίη ἀνρδὶ ἐουκῶς / πρωθήβη, vv. 3-4). BAUMEISTER (1860) ritiene di poter collegare questa

descrizione all'iconografia del dio che si sviluppa con Prassitele, tra V e IV secolo. Nelle rappresentazioni più antiche, Dioniso è dotato di barba (*LIMC 3, s.v. Dionysos n. 520: 690/680*). L'immagine efebica del dio sembra in effetti recenziore, e come tale era già sentita dagli antichi (D. S. 4, 5, 2). Tuttavia, l'affermazione del tipo del Dioniso giovanile sembra precedente a Prassitele: può essere retrodatata per lo meno al 430 a.C., nel periodo di attività di Fidia, che così ritrae il dio nel basamento orientale del Partenone (CARPENTER, 1993, p. 206). Seppur raramente, attestazioni di questa iconografia si trovano anche prima della metà del secolo: tra 470-460 a.C. si collocano almeno due testimonianze di ceramica attica a figure rosse, in cui il dio ha aspetto giovanile (*LIMC 3 s.v. Dionysos n. 629; CARPENTER 1993, p. 186*). CARPENTER (1993, p. 206) spiega la precocità di questi esemplari ipotizzando un'influenza sulla ceramografia da parte della produzione tragica della prima metà del V secolo: in questo periodo si collocano infatti una tetralogia di Polifrasone (fr. 1 *TRGF*) e una di Eschilo (t. 68 *TRGF*), che narravano il mito di Licurgo, in cui Dioniso svolge una funzione significativa. Questa ricostruzione suggerisce implicitamente già una chiave di lettura per spiegare l'evoluzione dell'aspetto del dio: la poesia sembra sviluppare il tipo del Dioniso efebico *ben prima* dell'arte figurativa. Già in Hom. *Il.* 6, 132 il riferimento alle Διωνύσοιο τήνηαι implica che i temi della infanzia e giovinezza del dio fossero conosciuti molto prima del V secolo (CÀSSOLA 1975, p. 287). La descrizione di Dioniso come giovane uomo che compare nell'inno, quindi, non può essere legata alla diffusione del medesimo soggetto nell'arte figurativa tardo-classica (*Contra* ISLER-KERÉNYI 2010, che si fonda però esclusivamente sulle testimonianze iconografiche, e non su quelle letterarie).

Il secondo punto è invece più complesso: è difficile ricostruire come e quando l'iconografia abbia recepito il mito del rapimento di Dioniso. L'unica rappresentazione certa si trova sul fregio del Monumento di Lisicrate, datato al 335-334 (*LIMC 3, s.v. Dionysos n. 792*): Dioniso, giovane, siede su una roccia, accanto a un ghepardo; ai lati, i Satiri sono impegnati nella lotta contro i pirati, alcuni dei quali stanno assumendo l'aspetto di delfini. Una rappresentazione simile, molto più tarda, è nota da Phil. *Im.* 1, 19. Nel dipinto, che Filostrato afferma di aver visto in una villa napoletana, il rapimento è trasformato in una battaglia navale: Dioniso è su una propria nave, con al seguito Satiri e Baccanti, e si scontra con la nave dei Tirreni; questi, resi folli, mutano d'aspetto e diventano delfini. JAMES (1975, p. 27) ritiene che la versione di Filostrato possa derivare dal *Ciclope* euripideo: nel prologo del dramma (vv. 1 sgg.), Sileno afferma in effetti di essersi messo alla ricerca di Dioniso, accompagnato dai suoi figli per mare, dopo che questo è stato rapito. Per lo stesso motivo, l'influenza euripidea può essere forse estesa anche al monumento di Lisicrate, che mostra punti di contatto con il quadro di Filostrato (EHRHARDT, 1993). In

entrambi i casi, il *focus* della narrazione è lo scontro tra il corteo dionisiaco e i pirati, più che il rapimento; il dio, anzi, diviene quasi uno spettatore esterno alla vicenda. Nell'*Inno Omerico*, invece, non vi è alcun riferimento a una battaglia navale, e Dioniso è il solo protagonista. Il testo sembra essere quindi indipendente dalla versione euripidea, e forse precedente. Le testimonianze figurative anteriori all'età euripidea, e al quinto secolo in generale, non offrono però una certezza in questo senso. Al VI secolo si datano una serie di manufatti in ceramica di varia provenienza, in cui figurano delfini con tratti antropomorfi (CSAPO 2003; NOBILI 2009). Testimonianze di questo tipo non esibiscono una chiara correlazione con la metamorfosi narrata in *h.Hom. 7*: per CSAPO (2003), le rappresentazioni di delfini dotati di gambe deriverebbero piuttosto dalla predilezione per la danza riconosciuta a questi animali (cf. *infra*). Se però non tutte queste occorrenze illustrano necessariamente il mito di *h.Hom. 7*, è altrettanto vero che esse sembrano quanto meno presupporlo. Immagini di delfini con arti umani, a maggior ragione se slegate dallo specifico episodio mitico, potevano essere verosimilmente comprese solo nel caso in cui il tema della trasformazione dei pirati fosse un patrimonio già noto e diffuso. Lo stesso CSAPO, che pure nega il legame tra questi manufatti e *h.Hom. 7*, finisce per affermare che il delfino è un animale dallo spiccato carattere dionisiaco, ed è frequentemente associato con il ditirambo, anche in contesti avulsi dalla vicenda dei pirati Tirreni. In quest'ottica, è forse da ridimensionare anche l'acceso dibattito intorno ad alcune opere, come la *kylix* di Exekias (*LIMC 3, s.v. Dionysos* n. 788). La coppa, datata al 530, raffigura Dioniso su una nave; un tralcio di vite si avviluppa sull'albero maestro; nel campo circostante nuotano sette delfini. Le opinioni della letteratura critica si distinguono tra chi nega ogni relazione tra la coppa e *h.Hom. 7* (HENRICKS 1987; HARARI 1988) e chi invece vede nella prima una diretta trasposizione del secondo (CRISTOFANI 1983; GRAS 1985; KERÉNYI 1996, p. 167). La questione può forse essere intesa in termini più sfumati. Delle differenze tra la coppa e l'inno sono evidenti: Dioniso è rappresentato nella *kylix* come uomo maturo e barbato, mentre nel testo assume le sembianze di giovane (vv. 3-4); nella raffigurazione su ceramica è assente l'orsa menzionata al v. 46, e lo stesso dio non assume le fattezze di leone come al v. 44. La *kylix* non esibisce dunque una trasposizione pedissequa dell'*Inno Omerico*: ciononostante, essa può senz'altro essere considerata una interpretazione del medesimo mito, differente ma parallela (CLAY, 2016). Gli studi di iconografia sono del resto sempre più propensi a intendere il rapporto tra arte e letteratura in termini estremamente elastici: i manufatti artistici non spiegano *testi* in maniera pedissequa, ma interpretano *storie*, un patrimonio culturale condiviso e mutevole (SMALL 2003, p. 6; cf. anche SNODGRASS 1998; SQUIRE 2009, p. 134; GIULIANI 2013, p. 251). Trasponendo queste osservazioni sul piano cronologico, ne deriva che alla fine del VI secolo i temi trattati dall'*Inno Omerico* sembrano già diffusi anche in ambito iconografico, per quanto elaborati in maniera differente.

### 1.2.3 Indizi contestuali: l'identità dei Tirreni

Altro elemento che è stato preso in considerazione per determinare la cronologia dell'inno riguarda l'identità dei pirati Tirreni che compaiono al v. 8. Molte sono le incertezze anche su questo versante: la difficoltà deriva dalla vaghezza del termine *Τυρσηνός*, con cui gli antichi erano soliti indicare popolazioni diverse, ma forse accomunate da una stessa origine (BRIQUEL 2013; ULF 2017). 'Tirreni' sono talora definiti gli abitanti dell'Egeo orientale, che gravitano intorno alle isole di Lemno e di Imbro: così viene utilizzato il termine da Thuc. 4, 109, Philoch. *FGRHIST* 328 F 100, D.S. 10, 19, 6. L'identificazione sembra implicitamente accettata anche in una rielaborazione tarda del mito: in Ovid. *Met.* 3, 583, il timoniere della nave afferma di provenire dalla Meonia, e dunque da una regione che si affaccia sul mar Egeo. Lo stesso contesto figura in altre versioni: Dioniso chiede ai pirati di poter essere condotto a Nasso (Ovid. *Met.* 3, 636-637; Apollod. 3, 5, 3; Hyg. *Fab.* 134; *Astr.* 2, 17), e parte da Icaria (Apollod. 3, 37). Ciò farebbe pensare a una collocazione del mito nell'Egeo, notoriamente funestato dai pirati (GRAS 1976). Conseguentemente, HUMBERT (1936); AHS (1936); CÀSSOLA (1975) ritengono che anche in questo inno i pirati siano di provenienza orientale. Se così fosse, il testo potrebbe essere stato prodotto in ambiente attico: alla fine del VI secolo, Atene è particolarmente attiva nel combattere le azioni di pirateria e nell'imporsi come potenza marittima; nel 510 l'isola di Lemno era stata conquistata da Milziade, che aveva posto un freno all'attività dei predoni (CRISTOFANI 1989, pp. 59-60; GIUFFRIDA GENTILE 1983, p. 38). Lo scenario delineato dall'inno, in cui i Tirreni escono sconfitti, potrebbe in questo quadro alludere, attraverso la narrazione mitica, alla talassocrazia ateniese. Una rilettura delle fonti è stata inaugurata da NOBILI (2009), che ha dimostrato che prima della metà del V secolo il termine *Τυρσηνός* è utilizzato esclusivamente per i Tirreni occidentali, ossia gli Etruschi. Così in Hes. *Th.* 1015-1016, i Tirreni sono i discendenti di Circe e Odisseo, e vengono menzionati insieme ai Latini: è dunque certo che si tratti di una popolazione italica, nonostante l'assenza di chiari riferimenti geografici (WEST, 1966, pp. 435 sgg.). I Tirreni sono ugualmente considerati una popolazione del versante occidentale del mediterraneo in Hecat. *FGRHIST* 1 F 59; Hdt. 1, 94, 163; 6, 22. Nel passare in rassegna le testimonianze più antiche, NOBILI non si sofferma su Hdt. 1, 57. In questo passo, Erodoto sembra suggerire, contraddicendosi, una collocazione orientale della popolazione: riferisce infatti di Pelasgi che abitano Chreston, nella penisola Calcidica, "più in là dei Tirreni" (*Πελασγῶν τῶν ὑπὲρ Τυρσηνῶν Κρησιτῶνα πόλιν οἰκέοντων*). Si tratta tuttavia di un passo discusso: Thuc. 4, 109 riferisce di uno stanziamento nella medesima regione, ma non si fa riferimento ai Tirreni. Al luogo tucidideo si aggiunge poi l'apporto della

tradizione indiretta. Il passo di Erodoto è citato da Dion. Hal. 1, 29, 3, i cui manoscritti, tuttavia, tramandano la lezione Κρότωνά πόλιν, e non Κρηστώνα πόλιν, come i testimoni erodotei. Cortona è città etrusca dell'Italia centrale, e vi è chi corregge la lezione erodotea sulla base di Dionigi: per il problema storico-filologico, di particolare complessità, cf. ASHERI (2007, pp. 118-119). Anche volendo mantenere inalterato il testo di Erodoto, non è escluso che i Τυρσηνοί citati Hdt. 1, 57 siano in realtà i Tirsei, abitanti di Tirse, nella Migdonia: lo storico non entrerebbe dunque in contraddizione con altri luoghi in cui parla di Τυρσηνοί occidentali, dal momento che si tratta di due etnie distinte (cf. Steph. Byz. s.v. Τύρσαι; WIKÉN, 1938). Erodoto stesso, del resto, riporta la notizia che il re Tirreno, di provenienza lidia, condusse un'opera di colonizzazione in occidente, nella regione che proprio da lui prese il nome di Τυρρηνία (Hdt. 1, 94). La sola, incerta testimonianza di Hdt. 1, 57, non pare quindi sufficiente a inficiare l'identificazione dei Tirreni con gli Etruschi nella letteratura arcaica. Per quanto riguarda più nello specifico il nostro inno, alle testimonianze sin qui ricordate si può aggiungere anche Hyg. fab. 134: il mito del rapimento di Dioniso funge da *aition* per spiegare la denominazione del Mar Tirreno, ed esplicitamente si definiscono i pirati "Tyrrheni, qui postea Tusci sunt dicti". Il contesto tirrenico che emerge da queste evidenze sembra confermato anche dalla ceramografia etrusca. L'esempio più significativo è una *hydria* di VI secolo, conservata al Toledo Museum of Art (HARARI 1988): vi sono raffigurati uomini nell'atto di gettarsi in mare, con la parte superiore del corpo che ha già assunto le fattezze di delfino; solo il primo della serie, all'inverso, ha busto umano e coda di pesce. Identificato da CSAPO (2003 p. 84) come colui che guida la danza dei delfini, potrebbe essere l'ἄρχος citato dall'inno al v. 51, unico altro membro dell'equipaggio dotato di individualità oltre al timoniere. A sinistra del capitano della nave, un ramo di edera sembra collocare l'episodio in una cornice dionisiaca. La testimonianza parrebbe dimostrare, quindi, che il mito era già noto in Etruria alla fine del VI secolo (EHRHARDT 1993, p. 58; CSAPO 2003 nega una relazione dell'*hydria* con *h.Hom.* 7, ma riconosce comunque "a Dionysian ambience").

L'identificazione dei Tirreni con gli Etruschi che emerge da queste testimonianze ha conseguenze anche sull'ambientazione della vicenda mitica: il teatro in cui avviene il rapimento potrebbe essere non l'Egeo, come si è spesso pensato (cf. *supra*), ma il versante occidentale del Mediterraneo. Una serie di luoghi paralleli, ricordati da NOBILI (2009), sembrano avvalorare questa collocazione. In E. Cy. vv. 10-12 la nave di Sileno, alla ricerca di Dioniso, viene portata da una tempesta da Capo Malea (l'ἄκτις menzionata al v. 3?) verso la Sicilia. Nella stessa regione Nonno colloca il rapimento del dio a opera dei pirati (31, 91; 45, 103-168; 47, 507, 629). Filostrato (*Im.* 1, 19) definisce i Tirreni λησται τῆς περὶ αὐτοὺς θαλάττης. Ulteriori testimonianze possono essere addotte in proposito: a seguito della trasformazione dei pirati in

delfini, “mare Tyrrhenum est dictum” (Hyg. *Fab.* 134). Analogo *aition* viene ricordato da Serv. *Aen.* 1, 67: “Tyrrhenum mare dictum est vel quod Tusciam adluit, id est Tyrrheniam, vel a Tyrrhenis nautis, qui se in hoc mare praecipitaverunt”. Il mare in cui navigano i Tirreni è dunque, a ragione, il Tirreno: il nome deve essere inteso non solo per il bacino prospiciente l’Etruria, ma più in generale per tutta l’area interessata dai traffici degli Etruschi (BRUNI, 2013). Oltre alle fonti antiche, ad avallare l’ipotesi può contribuire una allusione nel v. 28 dell’inno, sinora non presa in considerazione. Si collocano qui gli unici due luoghi certi menzionati in tutto il componimento: il capo dei pirati riferisce di una rotta verso l’Egitto e Cipro, presentate come realtà lontane e assimilabili per distanza alla terra degli Iperborei. Il carattere dell’affermazione si comprende ipotizzando che la nave si trovi nel Mediterraneo occidentale, e che abbia ancora molta strada prima di giungere al vicino Oriente (cf. *infra*).

L’identificazione dei Tirreni con gli Etruschi e lo spostamento della vicenda dal mar Egeo al Tirreno producono importanti conseguenze anche per il luogo di produzione dell’inno stesso. Se si delineano qui interessi marittimi a occidente, il testo potrebbe essere stato concepito non ad Atene, come spesso si è creduto, ma a Corinto (NOBILI, 2009). Dal VII secolo la città intrattiene una fitta rete di relazioni commerciali con l’Italia (BRACCESI 1971, pp. 37-54); dei contatti tra le due realtà geografiche rimane una significativa presenza di ceramica corinzia in Etruria (NOBILI, 2009, p. 13). Gli scambi tra Corinto e l’Italia, comunque, non furono sempre pacifici: Thuc. 1, 13 informa dei numerosi sforzi condotti dai Corinzi per debellare la pirateria che minacciava i loro traffici, di cui quest’inno potrebbe recare traccia. Gli Etruschi erano del resto noti per gli atti di pirateria (GIUFFRIDA GENTILE 1983; BRUNI 2013), che nel VI secolo iniziano ad attirare l’attenzione della Grecia (WEST 1966, p. 436): Hdt. 1, 156-167 riferisce di uno scontro tra Etruschi e Focesi per l’insediamento di una colonia in Corsica; nel 524 gli Etruschi attaccano Cuma (Dion. Hal. 7, 3); nel 500 dedicano un tripode a Delfi (*SIG* 24).

La collocazione dell’inno a Corinto è avallata non solo dai contatti che la città ebbe in età arcaica con gli Etruschi, ma anche dalla rilevanza del culto dionisiaco nella regione (cf. CASADIO 1999 per uno studio in proposito). Corinto rivendica l’invenzione del ditirambo, genere dionisiaco per eccellenza, e questa forma letteraria sembra influenzare, al livello stilistico, il dettato di *h.Hom.* 7: più volte è stato notato il suo *incipit*, che mostra una coloritura ditirambica (cf. *infra*). Più in generale, però, l’inno sembra mostrare una predilezione per la ridondanza lessicale, e per una sintassi non sempre lineare. Queste caratteristiche sono state spesso valutate negativamente dell’esegesi: come si vedrà, si è ritenuto di intervenire in vario modo per sanare luoghi che erano reputati guasti. Se calate in quest’ottica, però, le particolarità stilistiche

dell'inno sono forse intenzionali, e dimostrano la vicinanza all'immaginario ditirambico, che nella percezione antica era reputato come verboso e stravagante (cf. FORD 2013 per le testimonianze). Le somiglianze investono anche il piano tematico: il ditirambo è legato all'attività di Arione, attivo a Corinto (Hdt. 1, 23; Pi. *Ol.* 13, 19). La sua vicenda sembra essere quasi una reduplicazione del tema di *h.Hom.* 7: catturato dai pirati, come Dioniso, il poeta viene salvato da un delfino, animale dalle caratteristiche spiccatamente bacchiche (Per una analisi completa, cf. NOBILI, 2009; sul delfino, cf. l'analisi del v. 53).

### 1.3 Datazione e localizzazione: uno sguardo d'insieme

Converrà riassumere a questo punto i risultati a cui si è giunti a proposito delle coordinate spaziali e temporali dell'Inno. Una analisi stilistica sembra consentire di collocare il testo al VI secolo, sulla base di fenomeni morfologici e attestazioni lessicali. Allo stesso periodo sembra rimandare il trattamento del mito nell'iconografia. Se i Tirreni menzionati al v. 8 sono da identificare come Etruschi, la datazione al VI secolo sembra avvalorata anche dalla storiografia, che a questo periodo riconduce una serie di loro scorrerie ai danni dei Greci. La città che dimostra di avere maggiori contatti in questo periodo con gli Etruschi è Corinto, che potrebbe essere la patria dell'*Inno a Dioniso*: il dio riveste una notevole importanza nel culto cittadino in età arcaica, e l'inno sembra subire l'influenza del genere ditirambico. Per tutte queste ragioni, l'ipotesi di NOBILI (2009) che l'inno sia da collocare nella Corinto del VI secolo sembra essere assai verosimile.

### 1.4 Occasione

Un problema strettamente collegato al luogo di composizione dell'inno è anche la ricostruzione del contesto di fruizione. A seguito della collocazione dell'inno in un contesto corinzio, NOBILI (2009) riconduce il componimento alla corte di Periandro, tiranno della città nel VI secolo: è noto il mecenatismo da lui esercitato nei confronti della produzione poetica, e in particolar modo verso la forma del ditirambo e Arione (su cui, cf. *supra*). Si è già detto che una parte degli studi è invece propensa a ricondurre l'inno ad Atene. Le due ipotesi non sono in realtà mutualmente esclusive: per motivi letterari e allusioni contestuali *h.Hom.* 7, e il mito in esso narrato, sembrano nati in contesto corinzio; allo stesso tempo, però, sussistono elementi che lasciano intendere una ricezione del testo anche in contesto attico. Il processo è visibile *ex post*, nella rielaborazione fatta da Euripide e nel monumento funebre di Lisicrate (cf. *supra*).

Il VI secolo si dimostra, ancora una volta, un momento congeniale per ipotizzare questa circolazione del testo. I Cipselidi di Corinto cercarono in più di una occasione un rapporto con Atene. Cipselo stesso dà in sposa la figlia a un Filaide: il figlio, chiamato a sua volta Cipselo, è padre di Milziade il vecchio (DAVIES 1971, p. 295). Il figlio di Cipselo, Periandro, si trova a fare da arbitro in una contesa territoriale tra Atene e Mitilene per il controllo del Sigeo, che viene assegnato alla prima (Hdt. 5, 95, 2). Delle coordinate politiche sembrano dunque sussistere per ipotizzare un contatto tra Corinto e Atene nel VI secolo, e questo rapporto sembra possibile anche su un fronte di tipo letterario. È noto l'impegno profuso da Pisistrato nell'istituzione delle Dionisie e degli agoni ditirambici, che si inquadrano in un generale interesse per il culto dionisiaco (SEAFORD 2007, pp. 388 sgg. e relativa bibliografia). A Pisistrato si deve anche l'istituzione delle Brauronie: le festività, in onore di Artemide, sembravano prevedere un qualche ruolo anche per Dioniso (Ar. *Pax* 874 e relativi scoli, e da *Suid.* β 521 Adler). CRUSIUS (1889) vede una allusione alle Brauronie nell'orsa che Dioniso fa comparire sulla nave al v. 46: l'animale è sacro ad Artemide, nume tutelare della festività, e le sue sacerdotesse erano definite ἄρκτοι (*Suid.* α 3958 Adler). A Brauron si colloca inoltre il rapimento di un gruppo di fanciulle a opera di pirati (Hdt. 6, 138). Soprattutto, la festività attica prevedeva un agone rapsodico e recitazioni di brani omerici: Hsch. β 1067 Latte informa che τὴν Ἰλιάδα ἤδον ῥαψωδοὶ ἐν Βραυρώνι τῆς Ἀττικῆς. È possibile pensare che proprio in una occasione di questo genere *h.Hom. 7* sia stato portato da Corinto ad Atene.

La migrazione del mito, dal Peloponneso all'Attica, potrebbe spiegare un elemento problematico su cui sinora si è poco riflettuto. Come si è avuto modo di vedere, diverse versioni del mito ambientano il rapimento in contesti differenti. In *h.Hom. 7*, che è probabilmente interprete dell'espansione corinzia, la vicenda ha forse luogo sul versante occidentale del mar Mediterraneo: alla Sicilia fanno esplicito riferimento le versioni di Euripide e di Nonno, i riassunti di Igino e Servio menzionano il Tirreno. In altre versioni (Aglaoastene, Apollodoro, Ovidio), si cita invece l'Egeo. Questa apparente incongruenza potrebbe essere il riflesso di una migrazione e stratificazione di più miti, ciascuno dei quali riflette uno specifico contesto culturale. Non è inverosimile pensare che nel momento in cui il mito giunge ad Atene, cambi anche l'ambientazione: il Mediterraneo occidentale viene allora sostituito con l'orientale, dove la città ha indubbiamente una maggiore sfera di influenza. Chio, Icaria, Nasso, in vario modo presenti nei rifacimenti del mito (cf. *supra*), sono tutte isole che gravitano intorno alla lega delio-attica: non è forse un caso che i pirati della nave in Ovid. *Met.* 3, 597 incontrano Dioniso a Chio, proprio lungo la traversata per Delo. Del resto, un mito che narrava di un viaggio per mare di Dioniso avrebbe trovato, nell'Egeo,



delle coordinate favorevoli per diffondersi. Nelle Antesterie, festa ionica tipicamente dionisiaca (Thuc. 2, 15, 4), il dio veniva portato in processione via mare su di un carro navale. L'usanza è nota in letteratura solo da fonti tarde, relativamente alla città di Smirne (Aristid. 17, 6 Keil; Philostr. *VS*, 1, 25, 1), ma testimonianze iconografiche del rito si trovano in ambiente attico, e non solo, già nella ceramografia di VI secolo (Cf. SPAGNOLIS 2004 per una disamina esaustiva). La traversata via mare di Dioniso, narrata in *h.Hom.* 7, può aver quindi fornito il retroterra eziologico per questo genere di manifestazioni (AHS 1936, pp. 376-377).

## 2. Commento

L'inno ha una struttura tripartita. All'invocazione iniziale (vv. 1-2) segue l'episodio mitico del rapimento di Dioniso a opera di pirati tirreni (vv. 2-56). Il saluto al dio funge da chiusura (vv. 58-59).

**v. 1-2 Ἀμφὶ ... μνήσομαι:** con l'eccezione di *h.Ap.* 1, il verbo si incontra più frequentemente nella conclusione degli *Inni*: per una analisi, cf. *h.Hom.* 6, 21. L'uso del complemento rimanda a Hom. *Od.* 8, 267-268: così Demodoco ἀνεβάλλετο καλὸν αἰεῖδεν / ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος εὐστεφάνου τ' Ἀφροδίτης. Di qui, il costrutto ἀμφὶ + verbo che indica il canto (ᾄδω/ὕμνέω) compare anche in apertura di *h.Pan.*, *h.Hom.* 22; 33. L'uso della proposizione in dipendenza del verbo μμνήσκω, tuttavia, non ha altri paralleli, ed è pressoché isolato. Unico passo simile è Hom. *Od.* 4, 151, dove il costrutto regge il dativo: μεμνημένος ἀμφ' Ὀδυσῆϊ. Fonti di tradizione indiretta testimoniano l'uso di una formula simile ad apertura di componimenti lirici. In ambito citarodico, con le parole ἀμφὶ μοι αὖτις ἄναρθ' ἑκατηβόλον αἰεδέτω φρῆν iniziava il *nomos Orthios* di Terpandro (fr. 2 Gostoli=PMG). La stessa formula era cara alla produzione ditirambica, tanto che i ditirambografi erano detto ἀμφιάνακτες (Sch. Ar. *Nub.* 595a; *Suid.* α 1700, 1701 Adler), e il verbo ἀμφιανακτίζω era inteso come sinonimo di προεμιάζω (*Suid.* α 1700 Adler). *H.Hom.* 7 mostra dunque, sin dal suo *incipit*, una coloritura ditirambica, del tutto in linea con la divinità cantata (BAUMEISTER 1860; AHS 1936). Per le conseguenze sulla localizzazione del carne, cf. *supra*. **Σεμέλης ἐρικύδεος υἱόν:** cf. *h.Hom.* 26 Ζηνὸς καὶ Σεμέλης ἐρικυδέος ἀγλαὸν υἱόν. La formula teonimo femminile + ἐρικύδεος υἱός compare una sola volta in Omero (*Od.* 11, 576); negli *Inni Omerici*, si specializza per indicare la genealogia di dèi di sesso maschile: oltre a Dioniso, è impiegata per Apollo (*h.Ap.* 182; *h.Merc.* 176, 189, 416) ed Hermes (*h. Merc.* 89, 550). Il κῦδος di Semele risiede sia nell'aver dato i natali a Dioniso, sia nella divinizzazione che ne è seguita (cf. *h.Bacch.* v. 12D)

vv. 2-56. Lunga sezione narrativa che ha per oggetto il rapimento di Dioniso orchestrato da pirati Tirreni. All'epifania del dio (vv. 2-6) segue la cattura vera e propria (vv. 6-16). Ne deriva un conflitto tra l'equipaggio della nave, che crede Dioniso figlio di re, e spera di ottenere un riscatto, e il timoniere, che riconosce invece il carattere divino dell'ostaggio (vv. 17-34). La sezione conclusiva è occupata dai prodigi compiuti da Dioniso, che trionfa sui suoi oppositori (vv. 34-56). Al di là della articolazione interna, tutta la sezione ha per oggetto l'epifania divina. Il tema è ricorrente negli *Inni Omerici*: la critica ha individuato una serie di motivi ausiliari, che a questo si associano, e che contribuiscono a fare dell'epifania un vero e proprio motore narrativo (SOWA 1984, pp. 236 sgg. PAVESE 1991; BETTINI 2016; DE JONG 2018; Per l'epifania in generale nella spiritualità e religione antica, cf. VERSNEL 1987. L'impianto di questo genere di scene è formulare: il dio assume sembianze non sue e incontra dei mortali; dinanzi a loro, mente e tiene celata la propria identità. Gli umani si macchiano di ὕβρις e il dio mostra la sua vera natura. L'epifania culmina con l'istituzione di riti in onore della divinità. Elementi simili si trovano variamente combinati in *h.Cer.*, *h.Ap.*, *h.Ven.*; pur collocandosi tematicamente in questo bacino, *h.Hom. 7* rappresenta un caso peculiare. La rivelazione divina, infatti, non si associa qui ad alcuno dei temi finora menzionati. Dioniso ἐφάνη al v. 2, e nuovamente si manifesta al v. 56. Tra l'inizio e la fine del testo, l'epifania viene progressivamente ripetuta e variata da *tokens*, indizi rivelatori della sua identità (JAILLARD 2011). I lacci con cui viene costretto si sciolgono spontaneamente (v. 13); i pirati non sono comunque ancora persuasi di essere dinanzi a un essere soprannaturale (vv. 26-31): Dioniso evoca dunque θαυματὰ ἔργα, piante e animali sulla nave (vv. 34-30), sino a mutare i marinai in delfini (v. 53). La narrazione, dunque, non è lineare, ma torna costantemente su sé stessa, a riproporre il tema epifanico. Questa caratteristica ha fatto parlare dell'inno come di un "epiphanic sketch": il tema vero e proprio del componimento non è quindi tanto "the narration of the divine epiphany", quanto piuttosto "the epiphanic structuring of the narrative" (JAILLARD 2011, p. 150). La particolarità con cui viene trattato il tema si spiega proprio in relazione alla divinità cantata, Dioniso, che dell'epifania fa un vero e proprio veicolo di culto (OTTO 1933, pp. 70-80; JAILLARD, 2011, pp. 140 sgg; HENRICHs 2011). Nel rito, Dioniso è ἐπιφανής (LANGELLA 2019, pp. 298-299). Nel mito, gli episodi dionisiaci sono accomunati da un impianto formulare, e creano delle vere e proprie 'saghe di resistenza' (cf. PRIVITERA 1970, pp. 14 sgg.; GÖDDE 2021, pp. 125 sgg.): l'introduzione del nuovo dio non viene accettata; Dioniso manifesta il suo potere in maniera epifanica e prevale sui suoi oppositori (Così Licurgo viene accecato da Zeus per aver opposto resistenza al dio (*Hom. Il. 6*, 103); Penteo viene ucciso dalle baccanti (*E. Bacch. 1095* sgg.); Dioniso rende folli le figlie di Preto, inizialmente restie a venerarlo (*Hes. fr. 129* sgg. M.-W.); la stessa sorte subiscono le figlie di Minia (*Ael. VH 3*, 42; *Ant. Lib. 10*). L'epifania divine così non solo un

elemento culturale, ma anche un espediente narratologico volto alla caratterizzazione del dio cantato (DE JONG 2018, p. 71 sgg.).

**v. 2 ὥς:** è questo l'unico caso in cui la sezione centrale dell'Inno viene introdotta da una congiunzione: si preferisce più spesso il pronome relativo (cf. analisi di *h.Hom.* 6). **ἐφάνη:** AHS (p. 380) vogliono il verbo come composto con la particella ἐπι al v. 3. Questa è tuttavia da intendere, preferibilmente, in associazione al dativo ἀκτῆ προβλήτι, a costituire un complemento di stato in luogo. Per il senso dell'epifania di Dioniso in quest'inno, cf. *supra*. **παρὰ θῖν' ἄλός ἀτρυγέτοιο:** la formula, seppur rara, è già omerica: *Il.* 1, 316, 327; *Od.* 10, 179. Simile anche *Il.* 8, 49, ἐπι θῖν' ἄλός ἀτρυγέτοιο. Per l'ambientazione degli eventi narrati, cf. *infra*. L'aggettivo ἀτρύγετος è spesso utilizzato in riferimento al mare, ma persistono dei dubbi sul suo significato. La lessicografia antica lo fa derivare da τρυγᾶω/τρύγη, "raccolgere, raccolto", e intende "sterile, infecondo" (Hsch. α 8165, 8167 Latte; *Et.Gen.* α 1365; *Et.Gud.* α 230). Se tale etimologia fosse fondata, la forma attesa sarebbe tuttavia \*ἀτρύγητος: CHANTRAINE (*DELG*, p. 135) ipotizza allora un passaggio \*ἀτρύγητος>ἀτρύγετος per comodità metrica. Un abbreviamento *metri causa* è forse la spiegazione più verosimile: la scansione dell'aggettivo nella sua ipotetica forma originale prevedrebbe nelle prime sillabe un cretico (---), inconciliabile con l'esametro (cf. CHANTRAINE 1942, pp. 105 sgg. per gli abbreviamenti in Omero). La morfologia e il senso problematico dell'aggettivo hanno comunque dato adito a ulteriori interpretazioni. JONES (1953), ad esempio, lo intende come derivato da τρυγή, ma nella sua accezione di "siccità": il mare sarebbe dunque "mai secco". Due elementi rendono però poco verosimile questa ipotesi. In primo luogo, questa poggia su un senso recenziore e isolato: solo in *Nic. Th.* 368, il sostantivo τρυγή è utilizzato per indicare il prosciugamento di un lago. Si tratta probabilmente di un uso metaforico: la siccità è il naturale prodotto della "raccolta" dell'acqua. Così già CHANTRAINE (*DELG*, p. 1139): "il apparaît ... que la famille de τρυγᾶω ne concerne pas uniquement la vendage, mais a fini par s'employer pour les récoltes en général". Su questa base, la lessicografia antica conosce un verbo τρύγω come sinonimo di ξηραίνω (*Theognost. Can.* 134; *Zonar.* p. 1752 Tittman). In seconda istanza, l'aggettivo non è esclusivo del mare. A inficiare l'interpretazione di ἀτρύγετος come 'mai secco' sta il fatto che già in età arcaica l'aggettivo è utilizzato anche per l'aria (*Il.* 17, 425; *h.Cer.* 67, 457). Su questa base, PISANI (1939-1940, in CÀSSOLA 1975, p. 471) fa derivare l'epiteto dalla radice avestica per "fuoco" (ātarš) e un suffisso -υγ, che sarebbe tipico dei fenomeni luminosi (μαρμαρυγή, ἀμαρυγή). Anche l'etere, tuttavia, potrebbe condividere con il mare il senso di sterile: l'aria, come il mare, non può supportare la τρυγή, il raccolto. Il senso di "mai secco", specifico per il mare, è dunque difficilmente accettabile. WECKLEIN (1911, in FRISK, *GEW*, p. 181)

ipotizza invece un legame con ἄτρυτος, talora attestato nella glossografia antica (Hsch. α 8167 Latte; *Et.Gen.* α 1365; *Ep.* 316 Dyck I; *Et.Gud.* α 230.), e ritiene che entrambi gli aggettivi abbiano il senso di “infaticabile” (< τρύω; cf. la traduzione di HUMBERT 1936, “inlassable”). La ricostruzione, tuttavia, non riesce a spiegare l’epentesi della sillaba -γε- nell’aggettivo. BRANDENSTEIN (1936) fa derivare l’epiteto da τρύξ, “sedimento (del vino)”: il senso sarebbe dunque “privo di detriti”. L’epiteto indicherebbe quindi un mare limpido, del colore del vino bianco, opposto all’aggettivo οἶνοψ (cf. *infra*), che descrive invece il mare di colore scuro. L’associazione tra il mare e il vino, in termini di percezione, è ben nota in ambito greco; ciononostante, la derivazione da τρύξ non trova il supporto nella lessicografia antica. Il limite più grave a tale ricostruzione, tuttavia, è la supposta opposizione tra ἀτρύγετος e οἶνοψ. Il lessico dell’inno sembra smentire questa ipotesi: con il primo epiteto è descritto il mare al v. 2, con il secondo al v. 7. È vero che, nella tecnica formulare, gli aggettivi non implicano una descrizione oggettiva dei referenti; è però difficile che compaiono, a così poca distanza, due epiteti il cui senso sarebbe diametralmente opposto. A fronte di queste difficoltà, la spiegazione tradizionale può con ogni probabilità essere mantenuta. Il mare può ragionevolmente essere definito “infecondo”: sin dall’epica omerica è descritto come un ambiente inospitale, e il pesce viene considerato fonte di sostentamento solo in condizioni di estrema necessità (KELLY, in FINKELBERG, 2011, p. 779-780), con relativa bibliografia. Così l’aggettivo potrebbe essere inteso anche dall’autore di *h.Hom.* 7, soprattutto se si considera lo sviluppo del testo. Il mare viene definito qui “sterile”; speculare e contraria a quest’immagine è la conclusione dell’inno (vv. 40 sgg.), in cui il potere di Dioniso fa germogliare viti, edera, fiori, frutti e ghirlande, in un ambiente di per sé non atto a sostenere la vita. Cf. anche EVELYN-WHITE (1932), “fruitless”; WEST (2003), “barren”; POLI (2010) “infecondo”. L’epiteto è stranamente assente dalle traduzioni più antiche: è per la prima volta tradotto come “infructuosus” da CLARKE (1740).

**v. 3 ἀκτῆ ἔπι προβλήτι:** sostantivo e aggettivo sono già associati in Hom. *Od.* 5, 405; 10, 89; 13, 97-98. La formula ἀκτῆ ἔπι προβλήτι è tuttavia per la prima volta attestata in quest’inno, che funge da modello anche per A. R. 2, 367. Da un punto di vista geografico, l’inno non esplicita alcuna coordinata più precisa entro cui si colloca l’episodio mitico. Sul tema, cf. l’introduzione al testo. **νεηνίη ἀνρδὶ ἐοικῶς / πρωθήβη:** a livello formulare, il passo è vicino all’epifania di Hermes a Odisseo in Hom. *Od.* 10, 278, e quella di Apollo ai Cretesi in *h.Ap.* 449-450. Il passo odissiaco assicura anche la grafia νεηνίη, contro il νεανίη di un gruppo ristretto di codici (E, T): il vocalismo ionico è testimoniato anche negli stadi più antichi della paradosi (*P.Oxy.* LXVIII, 4667). L’apparizione di un dio nelle vesti di un nobile giovane è un episodio ben noto all’epica arcaica. Sotto queste spoglie Hermes compare a Priamo (Hom. *Il.* 24, 347-

348), e Atena a Odisseo (*Od.* 13, 222). Similmente, Afrodite si mostra come giovane principessa frigia ad Anchise (*h.Ven.* 109 sgg.), e come fanciulla si rivela Atena a Odisseo (*Od.* 7, 20). Cf. anche Ant.Lib. 10, in cui Dioniso assume le fattezze di ragazza per introdurre le Miniadi ai suoi culti. Opposta a questa trasformazione è l'aspetto di vecchia, che assumono Afrodite (*Il.* 3, 386) e Demetra (*h.Cer.* 101). Nella sensibilità greca, gli dèi sono in generale difficili da riconoscere, quando si manifestano ai mortali (Sul problema, cf. SOWA 1984, pp. 236 sgg.): conseguentemente, è tema dibattuto se gli dèi mutino effettivamente aspetto, o se questa sia solo l'impressione fallace dei mortali che assistono alla scena (sul tema, cf. BETTINI 2016, pp. 29 sgg). Questa difficoltà figura anche *h.Hom.* 7, in cui l'apparizione di Dioniso è trattata in maniera ambigua. Si afferma infatti che egli appare "simile" a un giovane uomo. Come nota VERSNEL (1987), l'espressione è però ambigua: è necessario chiedersi se l'aspetto del dio sia una finzione, come nelle apparizioni divine sopra menzionate, o se la divinità abbia effettivamente aspetto giovanile. Per CARPENTER (1993, p. 205) Dioniso assume qui un aspetto fittizio: l'apparenza giovanile del dio non trova infatti riscontri nell'iconografia di VI-V secolo. Si è già avuto modo di osservare, tuttavia, che l'iconografia procede per vie differenti rispetto alla letteratura, e tratta il tema della giovinezza di Dioniso solo a partire dall'età tardo classica (cf. introduzione): l'aiuto che proviene dalle arti figurative è dunque in questo caso da ridimensionare. CARPENTER, inoltre, non prende in considerazioni i luoghi paralleli, in letteratura, che presentano scene di trasformazione. Lo spoglio di questi passi si rivela invece utile per comprendere le dinamiche formulari della metamorfosi divina. In molti dei passi già citati (cf. *supra*), il dio che ha assunto sembianze di giovane torna al suo aspetto originale, e assume la sua vera forma. Ciò è evidente nel caso di Atena, che torna al sesso femminile e si presenta a Odisseo per nome, dopo averlo soccorso in vesti di pastore (*Od.* 13, 299 sgg.); quando Demetra viene spiata da Metanira, a lei si rivela con una statura maggiore del normale, con il profumo del peplo e con un bagliore che dal suo corpo si irradia per tutto il palazzo (*h.Cer.* 275-280). Similmente, Afrodite cresce in statura, ed emana un bagliore dal volto (*h.Ven.* 173-175). In altri casi, il dio non torna esplicitamente al suo aspetto originario, ma alcuni particolari rivelano comunque il suo carattere sovranaturale. Così Hermes fa addormentare le guardie per scortare Priamo nel campo acheo (*Il.* 24, 445); una volta entrati, il dio riesce a sollevare la trave che chiude la tenda di Achille, che richiederebbe di norma tre uomini per essere alzata (24, 455-456); solo in un secondo momento egli si presenta per nome, rivelando la sua identità (24, 460-461). Quando Afrodite si presenta a Elena come anziana filatrice, il bel collo e gli occhi lucenti tradiscono la sua natura divina (*Il.* 3, 397). Più sfumato è invece il caso dell'apparizione a Odisseo di Hermes in *Od.* 10, 278. Odisseo stesso afferma che il dio, "simile a giovane uomo", gli si sia avvicinato, e gli abbia consigliato delle erbe con cui difendersi dai φάρμακα di Circe.

Non vi è dunque un reale svelamento dell'identità divina: l'aspetto giovanile è quello del dio stesso. Similmente, in *h.Ap.* 448 sgg. Apollo assume le fattezze di giovane e vola da Crisa a una nave di Cretesi. La comparsa improvvisa, la statura e l'aspetto del giovane rendono però immediatamente evidente ai marinai di trovarsi dinanzi a un dio (vv. 464-467): anche qui la figura di giovane uomo è quella del dio stesso, e non di una sua trasformazione. Il caso di *h.Hom.* 7 sembra essere vicino alle epifanie di Hermes e Apollo appena considerate. Egli "appare" come un giovane, e lo è: proprio questo consente al timoniere di riconoscere immediatamente la natura divina (v. 17). Il fatto che Dioniso si presenti in veste di sé stesso carica ancor più di ironia tragica lo sviluppo narrativo: egli non fa nulla per occultare la sua presenza, eppure non viene riconosciuto dai pirati, che vengono puniti proprio per non aver compreso di trovarsi dinanzi a un dio. In quanto momento iniziatico, l'epifania è manifesta solo per chi intende, come il timoniere, divenire seguace di Dioniso (JAILLARD 2011, p. 140). La stessa dinamica è riproposta in *E. Bacch.* 501-502: Penteo afferma di non riuscire a vedere il dio; questi, sotto mentite spoglie, risponde che σὺ δὲ ἀσεβῆς αὐτὸς ὄν οὐκ εἰσωραῖς. Non così, invece, nella rielaborazione del mito presente in Nonn. 45, 105 sgg.: in questo caso si afferma esplicitamente che Dioniso acquisisce νόθην μορφήν dinanzi ai pirati. Ma il Dioniso di Nonno è sensibilmente diverso, nell'aspetto, dal dio qui descritto: cf. *infra*.

**vv. 4-5 καλαὶ δὲ περισσεῖοντο ἔθειραι / κύνεαι:** ripresa di *Hom. Il.* 22, 315-316, καλαὶ δὲ περισσεῖοντο ἔθειραι / χρύσειαι. Nel passo iliadico la formula descrive Achille, e segna un momento di sospensione nel duello con Ettore, pochi versi prima della morte dell'eroe troiano. Allo stesso modo, la descrizione dell'aspetto di Dioniso crea un momento di attesa, prima della improvvisa comparsa (τάχα, v. 6) dei pirati tirreni. La capigliatura di Dioniso ha un valore rituale (*E. Bacch.* 494: ἱερὸς ὁ πλόκαμος), ed è spesso bionda (*Hes. Th.* 947; *E. Bacch.* 235; *AP* 9, 524, 15). I capelli sono invece qui κύνεαι, come lo sono anche gli occhi al v. 15. Si crea così un quadro coloristico cupo, che veicola efficacemente il fascino sinistro del dio: cf. in proposito l'analisi di *h.Hom.* 6, 19. Inoltre, κύνεος è un colore spesso associato agli dèi maturi: κυανοχαίτης è epiteto di Poseidone (e.g. *Hom. Il.* 13, 563), e di Ade (*h.Cer.* 347), e κύνεαι sono le sopracciglia di Zeus quando emette i suoi verdetti (e.g. *Hom. Il.* 1, 527; *h.Bacch.* 4 D). Dioniso mostra dunque, sin dalla sua comparsa, un fascino sinistro, e una sottesa maturità nell'aspetto, pur dietro i tratti di un giovane.

**v. 5 περὶ στιβαροῖς ... ὄμοις:** come il colore dei capelli di Dioniso, le spalle "forti" veicolano allo stesso modo l'implicita potenza del dio, nonostante la sua apparenza giovanile: al v. 18 il timoniere comprende

che la nave riesce a stento a contenerlo. Una immagine simile è in *h.Ap.* 450, in cui è la chioma a coprire le spalle del dio. Nelle versioni successive del mito, Dioniso assume invece un fascino femminile: è θῆλυς (*Phil. Im.* 1, 19), *puer virginea forma* (*Ovid. Met.* 3, 607); in *Hyg.* 134 è *impubis*, e i pirati vogliono abusare di lui a causa della sua bellezza; in *Nonn.* 45, 120 sgg., Dioniso è un ἰμερόεις κοῦρος, privo di barba e adornato di gioielli. La rappresentazione di un Dioniso efebico è, comunque, certamente più antica di questi passi: presente già in *E. Bacch.* 353 (τὸν θηλύμορφον ξένον), rimonta per lo meno agli *Edoni* di Eschilo (fr. 61 *TRGF*). Sull'iconografia del Dioniso giovanile, cf. anche l'introduzione all'inno.

**vv. 5-6 φᾶρος / πορφύρεον:** l'abbigliamento di Dioniso è regale: un φᾶρος πορφύρεον è indossato anche da Agamennone (*Hom. Il.* 8, 221). La descrizione delle vesti del dio è da un lato funzionale ad esaltarne la figura, dall'altro a introdurre il rapimento a opera dei pirati, che catturano Dioniso proprio perché lo credono un principe (v. 11). Un manto purpureo è indossato da Dioniso anche in *Nonn.* 45, 127. In *Ovid. Met.* 3, 609 non si descrive l'abbigliamento, ma il *cultus* con cui egli si manifesta segnala il suo carattere divino.

**v. 6 Τάχα:** l'intero momento della cattura di Dioniso insiste sulla velocità con cui questa avviene: cf. anche θοῶς (v. 7), τάχα, αἴψα (v. 9), αὐτίκα (v. 23), τάχα (v. 34). Che l'inno, per il lessico della velocità, sia da ritenere stilisticamente vicino alle Argonautiche orfiche (LUDWICH 1887), è tuttavia una valutazione impressionistica, già ridimensionata da AHS (1936, p. 379). Si può invece notare una prolissità nelle indicazioni spaziali e temporali, che nell'inno compare anche in altri luoghi (cf. *infra*): una certa ridondanza verbale è un tratto tipico della poesia ditirambica (FORD 2013). **ἐϋσέλιμον ... νηὸς:** la formula è di sapore omerico: *e.g. Il.* 2, 170. L'aggettivo presenta difficoltà di carattere semantico. Per quanto riguarda l'aggettivo, permangono difficoltà circa la sua comprensione. Il senso immediato è evidente: come rende chiaro la sua costruzione, il composto ha il valore di 'dotato di un buon σέλιμα'; cosa sia il σέλιμα è però difficile da dire. Il sostantivo, infatti, non compare mai in Omero, che pure si avvale dell'aggettivo composto. La prima attestazione del termine è proprio in questo inno, al v. 47: σέλιμα sembra essere qui inteso come "ponte, coperta" (cf. *infra*). Su questa base, molti intendono l'aggettivo come "dal bel ponte" (EVELYN-WHITE 1932; HUMBERT 1936; MORRISON, WILLIAM, 1968, pp. 45, 48. L'interpretazione è accolta anche da O'SULLIVAN, *LFGRE* 2, 812). Nell'uso più frequente, tuttavia, il sostantivo è attestato al plurale, σέλιματα, ed indica i banchi dei rematori (cf. *LSJ s.v.*). Per questo, CÀSSOLA (1975, p. 562), espunge i vv. 45-48, e il sostantivo σέλιμα in essi contenuto, in quanto "si tratta di un passo oscuro e confuso, probabilmente interpolato da un autore di scarsa cultura". In realtà, i versi

hanno buona probabilità di essere autentici (cf. *infra*): espungendoli, si trascura la spiegazione che l'inno offre del suo stesso lessico, e il senso *difficilior*, lontano dall'uso più comune. Le attestazioni successive non forniscono certezze: in A. Ag. 183 il sostantivo è utilizzato in senso traslato, per indicare il seggio su cui siedono gli dèi. In E. Cyc. 506 σέλμα è utilizzato in senso figurato: il "ponte" è la parte alta dello stomaco/nave, che assicura al suo interno il cibo. Per quanto metaforico, l'uso potrebbe confermare l'interpretazione del sostantivo σέλμα come 'ponte' anche in *h.Hom.* 7. In Lyc. 1217 l'uso è metonimico: σέλμα indica l'intera imbarcazione.

**v. 7 λησταί:** La forma più comune in età arcaica è ληστήρ (Hom. *Od.* 3, 73; 9, 254; 13, 426; *h.Cer.* 125; *h.Ap.* 454; *h.Merc.* 14). Se si esclude l'inno, la grafia ληστής compare per la prima volta nel *corpus* esopico (157 Hausrath, Hunger). Più consistenti le attestazioni di V secolo: e.g. Thuc. 1, 5, 2; 1,8,1; 2, 32, 1. **θοῶς:** come già notato da FRANKE (1828) non fa difficoltà l'unione di τάχα e θοῶς nel medesimo periodo: il primo pertiene alla sfera temporale, e al momento dell'apparizione dei pirati; il secondo alla sfera spaziale, alla velocità con cui avanzano. **ἐπὶ οἴνοπα πόντον:** continua l'attenzione per il dato coloristico già emersa ai vv. precedenti: i capelli di Dioniso sono di colore scuro (v. 5), il manto che indossa è un rosso profondo (v. 6), il mare è cupo. La fortunata formula epica (e.g. Hom. *Il.* 2, 613; *Od.* 1, 183) è stata oggetto di una grande messe di studi (cf. O'SULLIVAN, *LFGRE*, 3, 593-594.). La difficoltà esegetica non risiede tanto nel senso letterale: οἴνοψ è un aggettivo dalla costruzione trasparente, che vale "del colore del vino". Incidentalmente, si può notare qui il sottile gioco per cui il mare è del colore del vino alla comparsa di Dioniso, e lo sarà ancor di più alla fine dell'inno, quando il dio farà miracolosamente sgorgare la bevanda dalla nave (cf. *infra*). Più problematiche, invece, le motivazioni che nella mentalità greca possano aver determinato l'associazione tra il mare e il vino. Tra le prime ipotesi formulate, GLADSTONE (1858, 3, pp. 457-499) spiega l'uso ipotizzando che il linguaggio omerico è sensibile, più che a variazioni cromatiche, a una scala di luminosità. I colori vengono dunque organizzati secondo due uniche polarità, scuro e chiaro: il che spiegherebbe l'uso spesso controintuitivo dei colori e della relativa terminologia in Omero (Su cui, cf. IRWIN 1974; MAXWELL-STEWART 1981, p. 2 sgg.). La tesi è stata a lungo dibattuta, ma rimane di fatto ancora operante, pur con le dovute modifiche (Per gli sviluppi più recenti, cf. SASSI 2015). Il mare viene dunque accostato al vino per le sue tonalità cupe. Si spiegano in questo modo anche altri epiteti con cui il mare viene descritto, come μέλας (Hom. *Il.* 24, 79), ιοειδής (*Il.* 11, 298), πορφύρεος (*Il.* 16, 391): le notazioni variano dal nero, al viola, al porpora, ma sono accomunate dalla medesima tonalità scura. Il vino è ugualmente caratterizzato da un colore cupo (VIVANTE 1982): è ἐρυθρός (Hom. *Od.* 5, 165), αἶθοψ (Hom. *Il.* 1, 462), μέλας (Hom. *Od.* 5, 265). I due



referenti si prestano dunque a una sovrapposizione cromatica. A partire dal secolo scorso sono state avanzate ulteriori ipotesi, forse meno stringenti, per spiegare l'associazione: per RUTHERFURD-DYER (1953), il mare sarebbe οἶνος perché assume un colore rossastro al tramonto. L'interpretazione poggia su una valutazione forse eccessivamente impressionistica: l'aggettivo οἶνος si trova, in Omero, anche al di fuori di scenari crepuscolari; sono anzi solo tre i casi in cui l'aggettivo compare esplicitamente al calar del sole: Hom. *Il.* 23, 143; *Od.* 2, 421; 12, 399. Ancora, per D'AGOSTINO (1999) mare e vino sono considerati entrambi nell'ottica antica come elementi stranianti e minacciosi, e sono quindi accomunati dalle medesime tinte cupe (CLARKE 2004; SASSI 2015). Senonché, l'aggettivo οἶνος è utilizzato da Omero anche per indicare il colore dei buoi (*Il.* 13, 703; *Od.* 13, 32): che il colore scuro in questo caso sia utilizzato per sottolineare "their violent strength" (CLARKE 2004), è tuttavia difficile da dimostrare. Nel complesso, si tratta di interpretazioni meno legate al dato testuale, e che propongono una lettura univoca di referenti (il vino, il mare), che sono invece trattati in maniera estremamente variegata nell'antichità. Per il carattere ambivalente del vino, cf. *infra*.

**v. 8 Τυρσηνοί:** l'identificazione dei pirati tirreni è uno dei problemi più complessi dell'intero inno. Con l'etnonimo sono forse da intendere gli Etruschi, ben noti per gli atti di pirateria nel VI secolo. Per una discussione dettagliata del termine, cf. l'introduzione. **τοὺς δ' ἦγε κακὸς μόρος:** κακὸς μόρος compare già in Hom. *Il.* 6, 357; 21, 133; *Od.* 1, 166; 11, 618. Il ruolo della sorte che guida i pirati compare nuovamente al v. 31. In entrambi i casi si tratta di espressioni ambigue, che caricano di ironia tragica il racconto: i predoni sono guidati da "cattiva sorte", eppure si compiacciono che un dio gli abbia concesso di catturare un principe (ἐπεὶ ἡμῖν ἔμβαλε δαίμων, v. 31). Nella conclusione dell'inno, la sorte di rivelerà essere negativa non tanto per la loro vittima, quanto per loro stessi (κακὸν μόρον ἐξασλόντες, v. 51), e il dio che credevano benigno si vendicherà nei loro confronti. Il sostantivo μόρος, del resto, non è semanticamente neutro in Omero: indica una sorte spesso infausta (cf. Hom. *Il.* 6, 357; 21, 133; *Od.* 1, 166; 11, 618). L'uso del termine, rafforzato dall'aggettivo κακός, crea sin da subito un orizzonte di attesa narrativo, e fa presagire l'esito infausto del rapimento.

**v. 9 νεῦσαν ... ἐλόντες:** il *trikolon* asindetico, scandito dagli avverbi τάχα e αἶψα, descrive in un unico, rapido verso la cattura di Dioniso. **νεῦσαν ἐς ἀλλήλους:** continua il sottotesto ironico: il verbo νεύω è impiegato per indicare il cenno del capo con cui Zeus sancisce le sue decisioni: *Il.* 1, 528; 17, 209, *h.Bacch.* 4D; *h.Merc.* 395. L'improvvido piano orchestrato dai pirati, tuttavia, è ben lontano dalla

solemnità dei decreti di Zeus, tanto nell'oggetto (il rapimento di un dio), quanto nei modi e nella conclusione (la sconfitta e la trasformazione in delfini).

**v. 10 κεχαρήμενοι ἦτορ:** cf. *Il.* 23, 647, χαίρει δε μοι ἦτορ. La *iunctura* qui presente è pressoché isolata. Si ritrova solo in *Opp. Cy.* 4, 94, κεχαρήμενος ἦτορ. Con una gioia che muterà ben presto in sventura si conclude la cattura di Dioniso.

**v. 11 Υἱὸν γάρ μιν ἔφαντο διοτρεφέων βασιλήων:** La regalità del mondo omerico-esiodico è diretta emanazione del potere di Zeus (*Hom. Il.* 1, 234-239; 2, 205-206; 9, 98-99, 156, 298; *Od.* 11, 569-571; *Hes. Th.* 96. Per il tema della regalità in Omero, cf. VAN WEES, in FINKELBERG 2011, pp. 436 sgg., con relativa bibliografia.): di qui la formula διοτρεφῆς βασιλεύς, ben testimoniata nell'*epos*: cf. e.g. *Hom. Il.* 1, 176; *Od.* 3, 480; *Hes. Th.* 82. L'aspetto e l'abbigliamento di Dioniso (su cui, cf. *supra*) inducono i pirati a ritenere che egli sia figlio di re. La dichiarazione contenuta nel verso è volutamente ambigua: Dioniso non solo sembra, ma è a tutti gli effetti διοτρεφῆς, ossia figlio (si noti la posizione incipitaria del sostantivo) di Zeus. Si ha qui il primo *token* rivelatore dell'identità del dio tramite una allusione all'etimologia del teonimo: Διόνυσος è interpretato tanto dagli antichi quanto dai moderni come "figlio (νύσος?) di Zeus (Διός)": cf. *Ar. Ra.* 216; *E. Bacch.* 859 sgg.; Che la seconda parte del sostantivo (-νύσος) abbia il senso di "figlio" è dibattuto: è questa l'ipotesi a cui giungono, seppur per vie differenti, KRETSCHMER (1896), SZEMERÉNYI (1971), DUNKEL (1995). Il teonimo sfugge tuttavia a una chiara derivazione etimologica, e non si può escludere un sostrato non indoeuropeo (BEEKES, VAN BEEK 2010, p. 337).

**v. 12 δεσμοῖς ἔθελον δεῖν ἀργαλεόισιν:** per l'associazione di nome e aggettivo, cf. *Hom. Od.* 11, 293; 12, 161-162; 15, 232, 444; *Hes. Th.* 522, 718. Dioniso viene legato anche in *E. Bacch.* 433 sgg. e in *Nonn.* 45, 130-132. In *Ovid. Met.* 3, 695 sgg. il dio viene portato sulla nave stordito dal sonno e dal vino.

**vv. 13-14 λόγοι δ' ἀπὸ τηλόσ' ἔπιπτον / χειρῶν ἠδὲ ποδῶν:** dopo il nobile aspetto, compare qui il secondo *token* rivelatore del dio: i lacci con cui viene legato si sciolgono spontaneamente. In *E. Bacch.* 447 lo stesso avviene alle Baccanti (cf. anche vv. 498 sgg., 616 sgg.). A beneficiare del miracolo della liberazione dai lacci è invece il timoniere della nave pirata in *Ovid. Met.* 3, 700. La liberazione è metaforica, oltre che letterale: Dioniso è per definizione λύσιος, per l'effetto che il culto estatico ha sui suoi seguaci: così, è venerato a Tebe (*Paus.* 9, 16, 6), e λύσιοι sono detti anche i riti misterici del dio

(*Suid.* λ 865 Adler). Per l'uso dell'epiteto in poesia, cf. BRUCHMANN (1893, p. 88). Sul tema, cf. anche LANGELLA 2019, pp. 202-203 n. 76.

**v. 14 ὁ δὲ μειδιάων ἐκάθητο:** La forma ἐκάθητο non è omerica: καθῆστο è la forma attestata in *Il.* 1, 569 e *Od.* 4, 628 si legge. La variante ἐκάθητο, asigmatica e con aumento, si incontra per la prima volta in quest'inno e nel *corpus* esopico (69, 3, 3; 183, 3, 14; 273, 1b, 1). In questa sezione, il dio mantiene ancora una calma carica di tensione prima di punire i pirati. La sua superiorità è già implicita nell'atto stesso del sorridere: l'azione è infatti prerogativa, nell'epica, di personaggi di *status* superiore, che così si rivolgono a chi è loro inferiore. Il sorriso è dunque spesso attributo divino, e nasconde, come in questo caso, un intento ingannatore o di scherno. Tra gli altri luoghi, cf. *h.Cer.* 357-358, in cui Ade μείδησεν ... ὀφρύσιν alla richiesta di Zeus di consegnare nuovamente Persefone alla madre. Nelle rielaborazioni successive del mito, Dioniso si prende gioco dei pirati, fingendosi un fanciullo inerme (Ovid. *Met.* 3, 650: *tum deus inludens* ...). Per la semantica del riso/sorriso in Omero e i relativi contesti d'uso, cf. HEWITT 1928; MILANEZI 1995 pp. 239 sgg. Per la risata degli dèi, cf. HALLIWELL 2008, pp. 51 sgg., 2017.

**v. 15 ὄμμασι κυανέοισι:** per il colore degli occhi di Dioniso e per il senso dell'aggettivo κυάνεος, cf. *supra* e *h.Hom.* 6. **κυβερνήτης δὲ νοήσας:** il verbo νοέω può indicare in Omero sia una percezione dei sensi, che una intuizione della mente (*LFGRE*, s.v.). In questo caso sono veicolati entrambi i significati: il timoniere vede la scena di liberazione del dio, e ne intuisce internamente anche il profondo significato.

**v. 16 ἀντίκα:** per il lessico della velocità che si incontra con frequenza nell'inno, cf. *supra*. **ἐκέκλετο φώνησέν τε:** la formula è tratta da Hom. *Il.* 8, 184; 23, 442, uniche due attestazioni nell'epica arcaica. L'uso in questa sede è tuttavia distante dal contesto omerico: in entrambi i passi iliadici, la formula è utilizzata per introdurre il discorso di un cavaliere ai suoi cavalli (rispettivamente Ettore e Menelao), per esortarli a correre più velocemente.

**v. 17 δαιμόνιοι:** l'aggettivo conosce una certa diffusione nell'epica arcaica (per le occorrenze, cf. *LFGRE*, s.v.). È sempre utilizzato al vocativo con finalità di apostrofe, e più spesso al singolare δαιμόνιε/δαιμονίη. Il plurale δαιμόνιοι compare, oltre a questo caso, solo in Hom. *Od.* 4, 774; 18, 406. In età classica, l'uso al plurale si ritrova talora nella produzione drammatica: A. *Th.* 893; Ar. *V.* 1052. L'aggettivo è discusso nel senso e nell'uso. Sulla base della sua costruzione, l'aggettivo vale "qui a quelque rapport avec un δαίμων" (CHANTRAINE *DELG*, p. 248). La vaghezza etimologica è tuttavia già avvertita nell'antichità:

Sch. D in *Il.* 2, 190 afferma: Αὕτη ἡ λέξις τῶν μέσων ἐστί. [...] Ὅτε μὲν ἐπὶ ἐπαίνῳ λεγομένη· οἶον, θεῖε, μακάριε, μέγιστε, ἦ, ἀγαθὲ, καὶ ἄριστε. Ὅτε δ' ἐπὶ ψόγῳ· οἶον, ἄφρον, καὶ μάταιε, ἦ χεῖριστε, καὶ φαῦλε. La differenza risiederebbe, per lo scolio, nel referente: Ὅτε μὲν οὖν φησι θεῶ προσφερῆ, ἥσσονα λέγει ἢ κατὰ θεόν· ὅτε δὲ ἀνθρώπῳ, ὑπερέχοντα ἄνθρωπον. In realtà, l'uso non sembra essere polarizzato in maniera così chiaramente dicotomica. Le analisi dei moderni hanno dimostrato che il termine ha in Omero una connotazione per lo più negativa, tanto in riferimento agli uomini che agli dèi: MADER, *LFGRE* 2, 198; BROWN 2011. BRUNIUS, NILLSON 1955, p. 146 vede nel termine, indipendentemente dal valore positivo o negativo, veicolo di *pathos* e intimità: la tesi è accolta da CÀSSOLA 1975, p. 563. Una analisi di questo tipo, tuttavia, che pone l'enfasi solo sul dato relazionale, non si interroga sul valore semantico vero e proprio (BROWN 2011, 499). Due sole sono le attestazioni positive nell'epica arcaica: Hom. *Od.* 24, 194 (Priamo a Ecuba); Hes. *Th.* 655 (Cotto a Zeus). In generale, è però usato come reazione a un comportamento ritenuto incomprensibile dal locutore, e ha dunque il valore di reprimenda. A livello contestuale, l'aggettivo sembra inoltre usato soprattutto da individui di *status* superiore rispetto ai loro interlocutori, ma comunque appartenenti a un medesimo contesto sociale e accomunati da una certa familiarità. L'uso del termine in *h.Hom.* 7 soddisfa tutti i criteri sin qui descritti. Il timoniere ha familiarità con gli altri membri dell'equipaggio, su cui ha peraltro una qualche autorità: in Ovid. *Met.* 3, 622 egli afferma esplicitamente, dinanzi alla ciurma, *pars hic mihi maxima iuris*. Le coordinate in cui si inserisce l'aggettivo consentono quindi di definirlo come una apostrofe certamente negativa: turbato dal comportamento dei suoi compagni, il pirata li esorta a lasciar andare il dio. Il senso negativo di *δαμόνιος* qui utilizzato è accolto WEST (2003, p. 185: “madmen”; cf. anche EVELYN-WHITE 1932, pp. 429, 430), ma non sempre è valorizzato dalle traduzioni. HUMBERT (1936, p. 172) vede nell'aggettivo una “*dédaigneuse commiseration*” e traduce “*mes pauvres amis*”. Il tono di compassione traspare effettivamente in alcuni luoghi omerici: così si rivolge Andromaca a Ettore in *Il.* 6, 407, e il marito le risponde in maniera analoga al v. 486. Similmente anche l'apostrofe di Priamo a Ecuba in *Il.* 24, 194. La commiserazione affettuosa che emerge da questi quadri è tuttavia quella di un contesto tutto familiare, lontano dai toni utilizzati qui dai pirati. In maniera meno persuasiva, CÀSSOLA (1975) traduce il termine qui come “amici”, e come “sciagurato” al v. 26: lo stesso aggettivo si trova così ad avere due significati opposti a pochi versi di distanza. **τίνα:** il timoniere non comprende ancora chi sia il nume che si trova dinanzi. L'epifania è efficacemente ritardata sino al v. 56, in cui Dioniso si presenta personalmente: εἰμὶ δ' ἐγὼ Διόνυσος. I dubbi circa l'identificazione del dio appena catturato sono condivisi anche dal timoniere di Ovid. *Met.* 3, 611-612: *quod numen / in isto corpore sit, dubito*. **θεόν:** al centro del verso, il sostantivo rende inequivocabile la vera natura del prigioniero.

**v. 18 καρτερόν:** l'aggettivo assume una posizione di rilievo grazie all'*enjambement*. Il dio è definito καρτερός a seguito del primo prodigio da lui compiuto, e in prefigurazione della maggiore scena epifanica dei vv. 35 sgg. **οὐδὲ φέρειν δύναται μιν:** al momento della sua apparizione, la presenza del dio riempie l'ambiente circostante, che a stento riesce a contenerlo: allo stesso modo, Demetra aumenta di statura e riempie le stanze del palazzo di Celeo di luce in *h.Cer.* 275 sgg.; la luce di Apollo inonda tutta la valle di Crisa in *h.Ap.* 445; il capo di Afrodite sfiora il tetto della casa di Anchise in *h.Ven.* 173. **νηῦς εὐεργής:** la formula compare una sola volta nell'*Iliade* (24, 396). Più comune nell'*Odissea*: e.g. 9, 279 (all'accusativo); 12, 165; 16, 322 (al nominativo); si ritrova anche in *h.Ap.* 418. È in ogni caso sempre in clausola (a eccezione di Hom. *Il.* 23, 234).

**vv. 19-20: Ἴη γὰρ Ζεὺς ... ἠὲ Ποσειδάων:** ancora nel segno dell'ironia tragica, il timoniere elenca tutti i principali dèi Olimpici, meno Dioniso. Con questo espediente si ritarda ulteriormente il vero e proprio compimento epifanico. **Ἴη γὰρ:** l'asseverativa ἦ del ramo *x* della tradizione manoscritta è preferibile alla vulgata ἠ, di valore disgiuntivo: la costruzione "certo...oppure" è *lectio difficilior* rispetto a "o...o", (cf. anche CÀSSOLA, 1975 p. 563). L'uso di ἦ γὰρ in principio di frase è del resto attestato nel formulario omerico: cf. e.g. Hom. *Il.* 1, 78, 232, 293, 342, 355. **θνητοῖσι βροτοῖσιν:** l'accostamento sinonimico è frequente: sconosciuta all'*Iliade*, la formula compare in Hom. *Od.* 3, 3; 7, 210; 12, 386; 16, 211; Hes. *Th.* 223, 500; *h.Ap.* 69. Con l'eccezione di *Od.* 16, 211, tutte le altre attestazioni sono, come in questo caso, al dativo plurale. La dittologia si spiega se si considera che βροτός ha funzione di sostantivo, sinonimo di ἄνθρωπος, e θνητός funge invece da aggettivo qualificativo: gli "umani mortali" (NORDHEIDER *LFGRE* 2, 101.)

**v. 21 εἵκελος:** in principio di verso, evidenzia tutta la problematicità della ambigua manifestazione del dio, e la difficoltà di riconoscerlo come tale. Sul tema, cf. *supra*. La grafia εἵκελος è correzione di Stephanus, in luogo di ἵκελος, testimoniato dalla paradosi. L'intervento è prosodicamente necessario, dal momento che ἵκελος ha ἱ, insostenibile in principio di esametro. Per questa ragione, εἵκελος è forma già attestata in Omero per la sua comodità metrica, sebbene il vocalismo lungo sia un tratto artificiale: l'aggettivo si forma dal grado zero del tema εικ-/ικ-/οικ- (cf. ἔοικα; CHANTRAINE, *DELG*, p. 355). **Ἵόλυμπα δώματ' ἔχουσιν:** tipica formula a chiusura di esametro: e.g. Hom. *Il.* 1, 18; *Od.* 3, 377; Hes. *Th.* 75; *h.Cer.* 135; *h.Ap.* 112; *h.Merc.* 445.

**v. 22 ἐπ' ἠπειροιο μελαίνης:** La formula è rara: sconosciuta all'*Iliade* e a Esiodo, ha due sole attestazioni nell'*Odissea* (14, 97; 21, 109). Negli *Inni Omerici* si ritrova solo in *h.Cer.* 130. Di qui cade progressivamente in disuso: una sola attestazione tra V e IV secolo (Antim. fr. 84 Wyss), e una sola in età ancora successiva (*Orac. Sibyll.* 1, 262). ἠπειρος ha il senso di 'terraferma, terra a secco', in opposizione al mare (*LSJ*, s.v.); la formula è dunque una rielaborazione, in senso più specifico, della più celebre e maggiormente attestata γαῖα μέλαινα. La terra è in Omero definita 'nera' per il suo valore, letteralmente, 'ctonio', in quanto connessa alla morte: nell'*Iliade*, la formula γαῖα μέλαινα compare esclusivamente in riferimento alla terra come luogo di sepoltura o di spargimento di sangue (BECK, *LFGRE* 3, 99.). Nell'*Odissea* si assiste a un progressivo ampliamento di senso, e a un uso puramente descrittivo: la terra è 'nera' per il suo effettivo colore. A conferma dell'allontanamento dal senso originario, l'aggettivo è usato anche quando la terra è connessa non alla morte, ma alla fertilità e alla generazione: cf. *Od.* 11, 364-365, οἷά τε πολλοὺς / βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους; così anche *Od.* 19, 111-112 φέρησι δὲ γαῖα μέλαινα/ πυροὺς καὶ κριθάς, βρίθησι δὲ δένδρεα καρπῶ. In Esiodo (*Th.* 69), μέλας è ormai un epiteto esornativo, mentre in *h.Ap.*, 369 la formula pare conservare un ricordo dell'originario significato funebre/ctonio: il corpo della dracena uccisa da Apollo è destinato a imputridire sulla 'nera terra'. Con l'eccezione di quest'ultimo caso, si assiste a un progressivo indebolimento dell'originario nesso terra-morte-colore nero: ciò ha reso possibile l'estensione dell'epiteto μέλας da γαῖα a ἠπειρος.

**v. 23 αὐτίκα:** per l'avverbio, cf. *supra*. **μηδ' ἐπὶ χεῖρας ἰάλλετε:** richiama da vicino la formula οἱ δ' ἐπ' ὀνειῶθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἰάλλον, assai fortunata (e.g. *Il.* 9, 91; *Od.* 1, 149). La somiglianza è tuttavia solo lessicale, non contestuale: χεῖρας ἰάλλειν è utilizzato in Omero nelle scene di banchetto, per indicare l'atto con cui i commensali si accingono al pasto e avvicinano le mani sulla mensa. In *Od.* 9, 288, Polifemo, 'getta le mani' sui compagni di Odisseo per catturarli e poi cibarsene. Anche in questo caso l'azione si riferisce a un pasto, ma subentra l'elemento della aggressione violenta. L'uso di *h.Hom.* 7 dipende direttamente dal luogo odissiaco: in entrambi i casi il verbo è ἐπιάλλω, e l'atto violento si ritorce contro il suo stesso autore. Potrebbe tuttavia esservi un ulteriore motivo che spiegherebbe, in questa sede, l'uso di una terminologia riservata all'atto del cibarsi. Oltre a essere un semplice riuso di lessico omerico, la formula potrebbe alludere allo σπαραγμός, lo smembramento della vittima sacrificale nei rituali dionisiaci, cui segue l'atto del cannibalismo estatico (sul tema, HUGHES 1991). I pirati sono dunque invitati dal timoniere, unico seguace di Dioniso, a non celebrare i riti del dio, in quanto non ne sono degni.

**v. 24 ἀργαλέους τ' άνέμους καὶ λαίλαπα πολλήν:** la predizione del timoniere si avvera al v. 33, in cui ἔμπνευσεν δ' άνεμος μέσον ιστίον. I sostantivi άνεμος e λαίλαψ si trovano congiunti già in *Il.* 17, 57; *Od.* 9, 67-68; 12, 313-314, 400.

**v. 25 στυγερῶ ἠνίπαπε μύθῳ:** rielaborazione da χαλεπῶ ἠνίπαπε μύθῳ (Hom. *Il.* 2, 245; 17, 141) e κακῶ ἠνίπαπε μύθῳ (*Il.* 5, 650). Si noti la posizione enfatica dell'aggettivo στυγερός, incastonato tra la cesura immediatamente precedente e lo iato successivo.

**v. 26 δαιμόνι':** per il senso dell'aggettivo, cf. *supra*. Il capitano della nave risponde facendo il verso alle accorate parole del timoniere. Il contrasto è più vividamente trattato in Ovid. *Met.* 3, 614 sgg.: l'intera truppa si oppone alle parole del seguace di Dioniso, e si arriva a uno scontro fisico. Le parole che il capitano della nave rivolge al nocchiero sono, nella versione ovidiana, costruite sulla falsa riga del testo greco: "o demens" è una rielaborazione del δαιμόνιε del v. 26, che conferma il valore negativo dell'aggettivo (cf. *supra*). **οὔρον:** il timoniere aveva sollevato il timore di ἀργαλέους τ' άνέμους

(v. 24) derivanti dall'ira di Dioniso. Insensibile a questo discorso, il capitano della nave lo esorta invece a badare al "vento propizio". Il sostantivo οὔρος indica una brezza favorevole alla navigazione (cf. *LSJ*, s.v.), spesso inviata da una divinità benevola: Hom. *Il.* 1, 479 (Apollo); 7, 5 (θεός non specificato) *Od.* 2, 420 (Atena); 4, 360, 585-586 (θεοί generici); 5, 167, 268; 7, 266 (Calipso); 15, 34-35 (dèi in generale, su intercessione di Atena); 15, 292 (Atena), 297, 475 (Zeus); 17, 148-149 (gli Immortali); *h.Ap.* 427 (Zeus). Ancora una volta, il capitano non comprende di avere suscitato l'ira di un dio, e spera paradossalmente in un vento benevolo. **ιστίον ἔλκειο νηός:** rare le attestazioni di questo lessico nautico: Hom. *Od.* 2, 426; 15, 290: ἔλκον δ' ιστία λευκά.

**v. 27 ὄπλα:** il sostantivo è qui usato nella sua accezione nautica: ὄπλον indica un qualunque strumento in dotazione della nave, e più nello specifico le funi e il sartame: il significato, già omerico, è anteriore a quello di "armi", che si afferma in età successiva. (ABBENES, *LFGRÉ* 3, 739-740). Per la terminologia specifica del mondo della navigazione e delle navi, cf. MORRISON, WILLIAMS 1968; MARK 2005. **ὄδε δ' αὐτ' άνδρεσσι μελήσει:** la formula è già Omerica. In *Il.* 6, 492; *Od.* 1, 358, indica specifici compiti che pertengono agli uomini, in contrapposizione alle donne: su questa base, la formula distingue nell'inno gli uomini di coraggio, ossia la ciurma, dal timoniere, accusato di viltà (AHS 1936; CASSOLA 1975). Non si tratta dunque di una "utilisation assez gauche" (HUMBERT, 1936), ma semplicemente di riuso in un

diverso contesto. Già in Omero, del resto, la formula non è utilizzata solo per distinguere compiti maschili da quelli femminili: in *Il.* 20, 137 la contrapposizione è tra uomini e dèi; in *Od.* 11, 352 la frase introduce l'ordine di Alcinoo ai suoi uomini di preparare il ritorno a Itaca di Odisseo. Vi è tuttavia anche un sottinteso più profondo: il capitano della nave sta, quasi inconsapevolmente, tracciando una linea di demarcazione tra chi è degno di celebrare Dioniso, e chi non può partecipare al culto. Il dio è infatti spesso associato alla sfera femminile, che viene qui suggerita dall'animo "femminile" del timoniere (PRAUSCELLO, 2007). È questo il secondo indizio rituale nello sviluppo dell'inno: cf. l'allusione allo *σπαραγμός* al v. 23.

**v. 28 ἔλπομαι:** il verbo ἔλπομαι ha qui il valore di "ritenere probabile, credere", più che di "sperare": per tale accezione nell'epica arcaica, cf. O'SULLIVAN, *LFGRE* 2, 560. **Αἴγυπτον...Κύπρον:** i contatti tra Etruschi e vicino Oriente sono ben attestati sin dal periodo orientalizzante (NASO 2017). La menzione dell'Egitto e di Cipro in questo contesto potrebbe fornire un ulteriore elemento per collocare l'episodio mitico sul versante occidentale del mar Mediterraneo (cf. introduzione). È stato più volte notato che l'inno è assai parco di riferimenti geografici; è stata però prestata scarsa attenzione agli unici due toponimi che compaiono in tutto il testo. Il capo dei pirati afferma che porterà Dioniso in Egitto, a Cipro e sino agli Iperborei (v. 29: cf. *infra*), se questo servirà a far confessare al prigioniero la sua provenienza e le sue ricchezze. L'Egitto e Cipro sono quindi trattate come realtà lontane e iperboliche, ai limiti del fantastico: è difficile che l'Egeo, che bagna entrambi, possa essere il teatro della vicenda. L'espressione del comandante si comprende meglio, invece, se si ipotizza che l'ambientazione del mito sia il mar Tirreno: in quest'ottica, l'Egitto, e soprattutto Cipro, rappresentano l'estremo limite orientale del Mediterraneo. Nelle parole del pirata sembra dunque possibile delineare un viaggio che dal mondo greco occidentale muove progressivamente verso Oriente.

**v. 29 ἢ ἐς Ὑπερβορέους:** se il viaggio verso l'Egitto e Cipro si colloca ancora nei limiti delle possibilità umane, l'arrivo agli Iperborei è invece una dichiarazione iperbolica: essi non sono infatti raggiungibili né per terra né per mare (Pi. *P.* 10, 29). Il popolo mitico, sconosciuto a Omero, compare per la prima volta in Hes. fr. 150, 21 M.-W. È collocato in un lontano e non ben definito nord del mondo: gli Iperborei sono qui associati all'Egitto, a esemplificare rispettivamente il limite settentrionale e meridionale dell'ecumene. La stessa associazione torna in P. *I.* 6, 23, mentre in Pi. *O.* 3, 14 sono collocati presso l'Istro. Per la loro lontananza e la vaghezza di notizie loro relative, gli Iperborei divengono emblema di una società ideale e utopica: trascorrono il tempo in celebrazioni, banchetti e danze, sono esenti da



vecchiaia e malattie (Pi. P. 10, 29 sgg.); in A. Ch. 373 la τύχη ὑπερβόρεος è sinonimo di grande felicità. Ulteriore causa della prosperità degli Iperborei è la predilezione che Apollo nutre per loro: egli soggiorna presso questo popolo, e di qui torna periodicamente a Delfi in corteo (Alc. fr. 307c V.; Hdt. 4, 33, 5; cf. anche *h.Hom.* 21). In B. 3, 58-62 Apollo sottrae alla pira funebre Creso e gli concede di vivere presso il suo popolo prediletto in virtù della sua pietà. In quest'Inno, il capitano della nave continua a non riconoscere Dioniso, e afferma di volerlo portare, paradossalmente, sino a una terra legata al culto apollineo. In Ovid. *Met.* 3, 636-637 è Dioniso stesso a fornire la rotta ai pirati, nella speranza che questi lo assecondino; egli esorta l'equipaggio a recarsi a Nasso, isola a lui sacra: “*Naxon*” ait Liber “*cursus advertite vestros. / Illa mihi domus est, vobis erit hospita tellus*”. ἔς δὲ τελευτήν: la locuzione avverbiale è sconosciuta a Omero. È talora usata come clausola esametrica nella produzione successiva: Hes. *Op.* 333; Thgn. 1, 201, 607, 755.

**v. 30 ἔκ ... ἐρεῖ:** nelle rare attestazioni in Omero il verbo è sempre usato in senso assoluto, ed è privo di un complemento (*Il.* 9, 61; 24, 654; *Od.* 15, 443; così anche in *h.Ven.* 286). Se si esclude il presente inno, le forme contratte di ἐρῶ fanno la loro comparsa nella lirica arcaica: Mimn. fr. 7, 2 W.; Thgn. 1, 22, 492, 795. La contrazione non deve comunque essere considerata un forte indizio di datazione bassa, come vuole HUMBERT (1936, p. 169): è infatti utilizzata sin da Omero per comodità metrica (CHANTRAINE 1948, pp. 27 sgg.; CÀSSOLA 1975, p. liv). Ciò è vero soprattutto per i verbi in -εω, che per la loro stessa morfologia (incontro di -εε-) offrono condizioni favorevoli alla contrazione. Se nei tempi deboli la grafia contratta è spesso una modernizzazione dei codici, questa sembra essere invece originaria in alcuni casi in cui occupa, come qui, un tempo forte (CHANTRAINE 1942, p. 39).

**v. 31 κασιγνήτους:** vi è qui una *climax*, che parte dall'elemento sociale più distante per arrivare a quello più intimo: amici, beni, familiari. Il sostantivo è qui utilizzato quindi non come sinonimo, ma come completamento dei φίλοι al verso precedente. Indica dunque 'i parenti' (come già vede CÀSSOLA, 1975), l'intera sfera familiare, non solo i "fratelli", come intendono EVELYN-WHITE (1932) e HUMBERT (1936). L'uso è tipico del plurale: SCHMIDT, *LFGRÉ* 2, 1344. ἐπεὶ ἡμῖν ἔμβαλε δαίμων: con queste parole, dense di ironia tragica, si chiude la sezione dialogica dell'*Inno* e il momento della cattura. Il capitano si ritiene fortunato, perché gli dèi gli hanno inviato quello che crede essere un ricco prigioniero. I prodigi che di lì a poco si manifesteranno renderanno evidente che è proprio un dio, per giunta loro ostile, quello che i pirati hanno catturato. L'esito infausto della vicenda è già adombrato dal lessico del verso: ἔμβαλε δαίμων si ritrova in Hom. *Od.* 19, 10. Telemaco afferma qui che un dio gli abbia ispirato l'idea di

rimuovere le armi dalla sala del banchetto, per evitare che i Proci, ubriachi, si possano inavvertitamente ferire. L'affermazione è tuttavia un pretesto, con il quale i pretendenti vengono privati di qualunque difesa in vista dell'imminente vendetta di Odisseo. Il presunto intervento divino, nel passo dell'*Odissea* come nell'inno, funge da prologo a un evento funesto.

**v. 32 ἰστὸν τε καὶ ἰστίον ἔλκετο νηός:** Il sostantivo ἰστός non si trova mai associato, in Omero, al verbo ἔλκω: l'albero viene issato (ἴστημι in *Il.* 1, 480; 23, 852; *Od.* 9, 77; 10, 506; 12, 405), non 'tirato'. Attestata, invece, la *iunctura* ἰστὸν ἔλκειν (cf. *supra*). L'associazione assai frequente di vele e albero (*Il.* 1, 480; *Od.* 4, 578; 4, 781; 8, 52; 9, 77; 10, 506; 11, 3; 12, 402) porta tuttavia all'estensione del verbo anche al secondo referente.

**v. 33 ἔμπνευσεν δ' ἄνεμος μέσον ἰστίον:** il passo presenta delle difficoltà sintattiche. Il verbo ἐμπνέω regge l'accusativo solo con usi metaforici: il valore è, letteralmente, quello di in-spirare: forza (μένοσ, e.g. *Il.* 10, 482), coraggio, (θάρασος, e.g. *Od.* 9, 381), canto (*Hes. Th.* 31). Nel senso concreto di 'soffiare su', il verbo regge invece il dativo: πόντω (*Hes. Op.* 58); ἰστίοις *E. Andr.* 555. L'accusativo μέσον ἰστίον in questa sede è quindi problematico. L'unico passo simile all'inno, ricordato già da AHS (1936) è *Pi. I.* 2, 40: οὔρος ἐμπνεύσαις ὑπέστειλ' ἰστίον. In questo caso, l'accusativo ἰστίον sembra tuttavia dipendere dal verbo ὑποστέλλω, "ammainare". L'uso che si fa del verbo in *h.Hom. 7* sembra quindi privo di reali paralleli. Per questo GEMOLL (1886) propone di correggere ἔμπνευσεν in ἔπρησεν, sulla base di *Hom. Od.* 2, 427: ἔπρησεν δ' ἄνεμος μέσον ἰστίον. Nonostante l'effettiva somiglianza del passo odissiaco, eventuale corruzione di ἔμπρησεν in ἔμπνευσεν è difficile da spiegare da un punto di vista paleografico. Inoltre, ἔμπνευσεν sembra essere *lectio difficilior*: l'uso poco ortodosso del verbo potrebbe derivare dalla scarsa familiarità con il lessico nautico dell'autore del testo, che più volte traspare nell'inno; cf. e.g. l'espressione ἰστὸν ἔλκειν al v. 32; il verbo κατατανύω al v. 34; l'uso inedito del sostantivo σέλμα al singolare al v. 47.

**v. 34 κατάνυσαν:** rarissimo il verbo κατατανύω: oltre a *h.Hom. 7*, le altre uniche sei attestazioni provengono tutte da testi di carattere medico. (*Hp. Fract.* 14; 19, 16; 44, 3; *Gal.* 18b p. 487, 516 Kühn; *Erot.* p. 87 Nachmanson). Il verbo, dal significato di 'tendere', è utilizzato esclusivamente come lessico settoriale, per indicare la distensione di arti. Il suo uso in questo contesto è dunque estremamente curioso: sarà possibile pensare, ancora una volta, a una scarsa dimestichezza dell'autore dell'inno con i tecnicismi del mondo nautico. La presenza del verbo nel *corpus* ippocratico non sembra tuttavia essere sufficiente

per abbassare la datazione dell'inno sino al quarto secolo (BRUNI, 2013): l'uso che compare in questa sede sembra essere infatti dipendere da Hom. *Od.* 8 54: *παρὰ δ'ἰστία λευκὰ τάνυσσαν*. Anche questo caso, il verbo (παρα)τανύω è utilizzato per l'atto di spiegare le vele. Si noti peraltro che alcuni codici dell'*Odissea* tramandano il verbo come *κατὰ...τάνυσσαν* o *ἀνὰ...πέτασσαν* (cf. l'edizione di WEST 2017). La diversità delle lezioni sembra indicare un intenso rimaneggiamento del verso: è quindi possibile che la variante con il verbo *κατατανύω* sia antica, e che possa risalire a un momento antecedente alla fissazione del testo omerico. L'autore di *h.Hom.* 7 potrebbe aver conosciuto il verso odissiaco come *κατὰ δ'ἰστία λευκὰ τάνυσσαν*, e averlo qui rielaborato.

**v. 34 τάχα:** per l'avverbio, cf. *supra*. **ἐφαίνετο:** all'inizio dell'inno, ἐφάνη (v. 2) segna la comparsa del dio. Il medesimo verbo indica qui il culmine della sua epifania. **θαυματὰ ἔργα:** la formula è sconosciuta a Omero. Compare per la prima volta in Esiodo, dove *θαυματὰ ἔργα* sono sempre manufatti umani: i rilievi sullo scudo di Eracle (*Sc.* 165), i doni di nozze di Menelao a Elena (fr. 204 M.-W.). Negli *Inni Omerici*, invece, l'espressione è sempre riservata agli dèi: "opera mirabile" sono i sandali di Hermes e la sua abilità nel canto (*h.Merc.* 80, 440). Anche in questo caso la formula indica un manufatto del dio (ἐποίησεν, v. 46), riflesso del suo potere.

**v. 35 οἶνος:** primo tra gli ἔργα compiuti di Dioniso, e suo attributo più evidente. Sebbene in Hom. *Il.* 14, 325 il dio sia già "gioia per il mortali", il vino è definito esplicitamente δῶρα Διωνύσου solo a partire da Hes. *Op.* 614. Il carattere della bevanda è ambivalente: è χάρμα καὶ ἄχθος (Hes. *Sc.* 400; fr. 239 M.W.), capace di alleviare le pene dell'animo quanto di inasprirle. Lo stesso Dioniso, del resto, è dio δεινότητος ed ἡπιώτατος al tempo stesso (E. *Bacch.* 861). Il primo prodigio compiuto dal dio è quindi volutamente ambiguo: è funesto per l'equipaggio della nave, ma è benevolo per il pio timoniere che lo ha riconosciuto. Lo stesso miracolo figura anche in Phil. *Im.* 1, 19; Nonn. 45, 147 sgg. Nell'iconografia, il legame tra Dioniso e il vino si afferma in maniera particolare nel VI secolo: il dio assiste alla vendemmia o alla pigiatura dell'uva, o riceve offerte di vino: cf. LIMC 3, s.v. *Dionysos* nn. 408 sgg. **θοῆν ἀνὰ νῆα μέλαιναν:** per la combinazione del nome e dei due aggettivi, cf. Hom. *Il.* 1, 300; 19, 331, *Od.* 2, 430; 3, 61; 10, 244; 10, 332; 15, 258; La formula cade progressivamente in disuso: assente in Esiodo, figura negli *Inni Omerici* solo in *h.Ap.* 497, 511. Le navi sono nere in quanto cosparse di pece per proteggere il legno (MARK 2005, p. 99). La nota di colore potrebbe avere un ulteriore significato: la nave è nera non solo in riferimento a una descrizione formulare, ma anche perché riempita dal vino, che è spesso definito μέλας (cf. *supra*). L'aggettivo insiste ancora una volta sulle tinte scure che caratterizzano tutto l'episodio.

v. 36 ἠδύποτος ... εὐώδης: epiteti usati spesso per il vino: cf. VIVANTE 1982.

vv. 36-37 ὄρνυτο δ' ὀδμή / ἀμβροσίη: La grafia ὀδμή è precedente a ὄσμῃ, ed è quella usata in Omero e negli *Inni*. Le forme con assibilazione si incontrano con frequenza solo a partire dal V secolo: e.g. A. *Eu.* 253; S. *Ant.* 412, 1083; *Phil.* 1803; E. *Hipp.* 1391; E. 498; *Cyc.* 153; Ar. *V.* 1035; *Pax.* 753, 758; Per quanto riguarda la prosa, Erodoto usa ancora ὀδμή (e.g. 1, 47; 1, 202; 2, 95); ὄσμῃ è invece la forma canonica in Platone (394a, 8) e Tucidide (7, 87, 2). Il profumo non solo è una caratteristica del vino (cf. εὐώδης v. 36), ma è anche uno dei tratti tipici delle epifanie divine: in Ovid. *Met.* 4, 393 Dioniso manifesta il suo potere alle Miniadi spargendo profumo di mirra e di croco. Cf. anche *h.Cer.* 231, 275-280; *Thgn.* 1, 9; E. *Hipp.* 1391; Sul tema, GRAND-CLÉMENT 2016. La formula ὀδμή ἀμβροσίη qui testimoniata è assai rara: si ritrova esclusivamente in *Thgn.* 1, 9; A. R. 4, 430. Nel primo caso, il profumo divino è legato all'epifania di Apollo, nel secondo a Dioniso.

v. 37 τάφος: è preferibile alla lezione φόβος, pure testimoniata da parte della tradizione manoscritta. Entrambi i sostantivi sarebbero in questa sede metricamente tollerabili. Τάφος è tuttavia *lectio difficilior*, che può essere difesa anche sulla base di Hom. *Od.* 21, 122: τάφος δ' ἔλε πάντας ἰδόντας, assai simile al τάφος λάβε πάντας ἰδόντας qui presente.

v. 38 Αὐτίκα: per l'avverbio, cf. *supra*.

vv. 38-39: ἄμπελος ... βότρυες: si associano al vino menzionato al v. 35. In Ovid. *Met.* 3, 666-667, i pampini e l'uva adornano il capo del dio, in Sec. *Oed.* 457 la coffa della nave, in Nonn. 45, 145 il timone. Per la relazione tra Dioniso e la vite, cf. OTTO 1933.

v. 39 κατεκρημνῶντο: il verbo κρημνάω si confonde con κρήμημι/κρίμημι, con cui condivide talora la morfologia, e trova attestazioni consistenti solo a partire dall'età classica: S. *Aj.* 721; E. *Ph.* 1315; *Hipp.* 124. Cf. anche Pi. *P.* 4, 25, κριμνάντων e A. *Th.* 229, κριμναμενᾶν Queste e altre sono forme collaterali di κρεμάννυμι: la grande varietà morfologica deriva forse dall'aoristo κρεμάσαι/κρέμασθαι, sentito ora come derivato da un verbo tematico (κρεμαννύω, κρεμάζω, κρεμνάω, κρημνάω), ora atematico (κρέμαμαι, κρήμημι/κρίμημι). Di queste, le forme atematiche sembrano però essere più antiche (CHANTRAINE, *DELG*, p. 581).

**v. 40 μέλας ...κισσός:** continua l'attenzione al dato coloristico e alle tinte fosche di tutto l'episodio. L'edera è presente, come prodigio creato da Dioniso, anche in Sen. *Oed.* 334; Ovid. *Met.* 3, 664; Nonn. 45, 143. La descrizione della pianta che si avviluppa sulla nave, intrecciata a fiori e frutti, sembra aver fornito un modello a Teocrito per l'*ekphrasis* della coppa che il capraio dona a Tirsi per la sua abilità nel canto (1, 29-31), come dimostrato da GUTZWILLER (1986). Che Teocrito possa aver conosciuto l'inno, comunque, emerge almeno da un altro luogo della sua produzione, non segnalato dallo studioso: in *Theoc.* 11, 46 sgg. compare la formula μέλας κισσός, che ha come unico precedente *h.Hom.* 7; nel passo teocriteo, l'edera è poi congiunta con l'ἄμπελος γλυκύκαρπος (cf. *h.Hom.* 7 vv. 39-41: ἄμπελος ... χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει), e al vino si sostituisce l'acqua, πότον ἀμβρόσιον (cf. *h.Hom.* 7 vv. 35-37: οἶνος... / ἠδύποτος κελαρύζ' εὐώδης, / ὄρνυτο δ' ὀδμὴ ἀμβροσίη).

**v. 41 ἄνθεσι τηλεθάων, χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει:** alla maniera omerica, il verbo τηλεθάω è utilizzato al participio: *e.g.* *Il.* 6, 148; *Od.* 5, 64; cf. anche *h.Ven.* 266. L'unione del verbo con il sostantivo ἄνθος è invece estranea a Omero, e attestata in Arch. fr. 196a W, vv. 42-43: ἄνθε[σιν / τηλ]εθάεσσι. Χαρίεις καρπός non ha, invece, altre attestazioni. In questo caso, i fiori e i frutti sono limitati alla pianta di edera. Nelle rielaborazioni successive del mito, la vegetazione è assai più variegata ed esuberante: Dioniso muta l'acqua in prato, su cui crescono platani e alloro (Sen. *Oed.* 451-453); fiori e frutti nascono spontaneamente dal mare, mutato in giardino, assieme a cipressi, rose, gigli (Nonn. 45, 144 sgg.). Le riprese del tema si servono dunque di *h.Hom.* 7 come di un canovaccio, la cui struttura viene arricchita da elementi barocchi. Le piante che fa crescere Dioniso in *h.Hom.* 7 sono invece selezionate in maniera più specifica, in quanto attributi del dio: uva, pampini, edera. Cf. invece *e.g.* Sen. *Oed.* 453, in cui Dioniso fa paradossalmente crescere *Phoebo laurus carum nemus*. L'abilità del dio di produrre vegetazione, che nelle rielaborazioni tarde del mito sembra essere un puro elemento spettacolare, è dunque qui un attributo epifanico teologicamente fondato: Dioniso è il dio della vegetazione, della crescita e della fertilità (FARNELL 1909, pp. 118 sgg; DODDS 1960; OTTO 1965; VENERI in *LIMC* 3 s.v. *Dionysos*, p. 415). Quanto al fatto che questa abilità sia possibile persino in mare, cf. *supra*, l'analisi dell'epiteto ἀτρύγετος.

**v. 43 νῆ ᾗ ἦδη:** la tradizione sembra essere corrotta. Il μὴ δῆδειν di Ψ non dà senso: non esiste alcuna attestazione di un ipotetico \*δῆδω. Così come è tramandato, sembra essere un intervento di qualche copista, volto a ottenere un testo nuovamente leggibile: i marinai esorterebbero forse il timoniere a “non temere”? In Omero (*e.g.* *Hom. Il.* 10, 39; *Od.* 5, 300; 5, 419; 5, 473. è attestato il perfetto δεῖδω

(<\*δεδφοια), variante di δέδια e δείδοκα (CHANTRAINE, *DELG*, p. 255). Questo potrebbe essere stato interpretato come un presente, e aver fornito il tema per un infinito \*δείδειν, totalmente artificiale: δήδειν sarebbe, a questo punto, una ulteriore corruzione per itacismo. Si tratterebbe comunque di un maldestro intervento testuale, che mira a ricostruire una porzione di verso corrotta. La versione di M è ugualmente insoddisfacente: i pirati esorterebbero paradossalmente il timoniere a “non avvicinarsi a terra” (μη δ’ ἤδη ... / γῆ πελάαν) a seguito dei prodigi di Dioniso in mare aperto. Gli editori che non pongono il passo tra *crucis* accolgono l’intervento di HERMANN (1806), che corregge μη δ’ ἤδη di M in νῆ’ ἤδη. La corruzione è facilmente spiegabile, se si ipotizza una errata lettura di una maiuscola in *scriptio continua*: NHAHΔH e MHΔHΔH sono infatti paleograficamente assai simili, ed è possibile che il primo si sia corrotto nel secondo. Oltre che plausibile al livello paleografico, il testo che si ottiene dalla correzione di HERMANN è lineare sia da un punto sintattico che logico: dinanzi alla vendetta di Dioniso, i marinai invitano il timoniere, nel tentativo di salvarsi, a “avvicinare la nave a terra”: cf. Hom. *Od.* 11, 106, in cui verbo πελάω/πελάζω regge l’ accusativo νῆα. Meno convincente è l’ipotesi di vedere nel testo corrotto l’antroponimo Μηδήδης o Μηδείδης, che dovrebbe essere il nome del timoniere, cui i pirati si rivolgerebbero direttamente. L’ipotesi compare nell’edizione di CASTALIO 1561, e ha seguito in numerosi editori tra Sette e Ottocento (BARNES 1711, WOLF 1784, ILGEN 1796, MATTHIAE 1805). Il nome non ha alcuna attestazione in *LGPN*; alla fine dell’inno, poi, Dioniso si rivolge direttamente al nocchiero, ma non lo chiama per nome (vv. 55 sgg.). Nelle elaborazioni successive si chiama Acoetes (*Ov. Met.* 3, 582).

**v. 44 λέων:** In altre versioni del mito, le apparizioni di animali selvatici condividono lo stesso gusto barocco già notato nelle piante che Dioniso fa germogliare sulla nave: compaiono tigri, linci e leopardi (*Ovid. Met.* 3, 668 sgg.), un leone dell’Ida e una tigre del Gange (*Sen. Oed.* 458), leoni e pantere (*Hyg. Fab.* 134), tigri (*Serv. Aen.* 1, 67), serpenti, tori e leoni (Nonn. 45, 137 sgg.). In tutti questi casi, il leone è una creazione del dio, non una sua trasformazione, come nell’inno. Nell’iconografia, invece, è la prora della nave a essere intagliata a forma di felino (*Phil. Im.* 1, 19) Tutti gli animali sin qui ricordati sono frequentemente associati a Dioniso (VENERI in *LIMC* 3 s.v. *Dionysos*, pp. 415-416). Come simbolo del dio, il leone compare già in *Alcm. fr.* 56, 5 *PMG*, e si ritrova in *Pind. fr.* 70b, 19-23 *Maehl.* Il caso presentato da *h.Hom.* 7 va tuttavia oltre: si arriva qui alla fusione, in un’unica entità, del dio e dell’animale a lui sacro. Una dinamica di questo genere si incontra frequentemente, anche per altre divinità: Zeus muta in Aquila (*Ovid. Met.* 6, 108; Nonn. 7, 210), Apollo in Delfino (*h.Ap.* 400); Artemide in cerva (*Apollod.* 1, 55). Per la trasformazione degli dèi in animali, cf. FORBES, 1990; BUXTON 2009, pp. 157 sgg; 2010, pp. 81 sgg. Per quanto riguarda nello specifico Dioniso, il dio è strettamente legato alla metamorfosi

animale, che è una variante dell'epifania: così, ad esempio, il dio muta in toro in *E. Bacch.* 920-922; 1017; in leone (e toro e leopardo) muta anche in *Ant. Lib.* 10 e in *Nonn.* 40, 38 sgg, e sotto questa forma è invocato in *E. Bacch.* 1019. **γένητ'**: come nel caso della prima forma assunta da Dioniso ai vv. 2 sgg., è necessario valutare se l'aspetto assunto dal dio sia qui una illusione, o se egli muti effettivamente in animale. ERBSE (1980) ritiene che quando gli dèi omerici assumono forme animali, queste siano "maschere", alterazioni della percezione, ma l'essenza antropomorfa del dio rimane immutata. Nelle riprese tarde del mito dionisiaco, il dio crea in effetti fantasmi privi di consistenza, che ingannano i sensi dei marinai: così in *Ovid. Met.* 3, 668 gli animali sono *simulacra inania*, e la vista dei pirati è sconvolta dal delirio bacchico in *Nonn.* 45, 158. In entrambi i casi sembra dunque delinearsi un netto divario tra il piano reale e le allucinazioni prodotte dal dio. La situazione immaginata da *h.Hom.* 7 sembra invece differente: il dio diviene effettivamente un leone. A riprova di tale interpretazione, FORBES IRVING (1990, p. 171) evidenzia l'uso del verbo γίγνομαι, che indicherebbe un reale cambiamento di aspetto. Come nota tuttavia BUXTON (2010, p. 169), l'uso linguistico non è sempre coerente, e non può essere quindi usato come prova assoluta. Se qui infatti Dioniso "diventa" un leone, all'inizio dell'inno si dice che "appare simile" a un giovane (vv. 2-3): come si è avuto modo di osservare, però, il dio non solo "sembra" un giovane, ma lo è (cf. *supra*). Non vi è quindi una contrapposizione tra una trasformazione effettiva (ἐγένετο) e apparente (ἐφάνη). Più che l'uso linguistico, un aiuto proviene dallo sviluppo narrativo dell'inno. Il leone si lancia contro l'equipaggio della nave, e ne afferra il capitano: la fisicità della scena rende possibile affermare che il dio ha realmente mutato forma, e non ha solo creato allucinazioni. Una dinamica simile compare in *E. Bacch.* 920 sgg.: a Penteo "sembra di vedere" un toro (ὄρᾶν μοι ... δοκῶ); che questa non sia solo una fallacia della mente è confermato però dallo stesso Dioniso: νῦν δ' ὄρᾳς ἄχρη σ' ὄρᾶν, v. 924. Anche qui, dunque, i marinai vedono finalmente "quello che è giusto vedere": non una semplice allucinazione, ma la potenza del dio che si manifesta finalmente libera da qualunque impedimento, in una delle sue vere forme.

**vv. 45-47:** SPARSHOTT (1963), seguito da CÀSSOLA (1974) considera questi versi spuri, per motivi sia linguistici che contenutistici. Il genitivo νηός, che al v. 44 è retto da ἔνδοθι, dovrebbe reggere anche il complemento ἐπ' ἀκροτάτης al v. 45. Ne deriva una descrizione ridondante, per cui i prodigi di Dioniso compaiono "dentro la nave, nella parte estrema (della nave)". L'orsa che compare al v. 46 non avrebbe poi più alcuna rilevanza sino alla fine dell'inno. Ancora, l'espressione σήματα φαίνων sarebbe una maldestra rielaborazione dei θαυματὰ ἔργα del v. 34; il verbo ἔστη al v. 47 è al singolare, ma ha due soggetti, l'orsa e il leone. Quest'ultimo viene inoltre trattato, in questi versi, come una delle creazioni del

dio, e non lo stesso Dioniso trasformato, come al v. 44. A queste motivazioni, CÀSSOLA aggiunge l'uso improprio di σέλμα al singolare al v. 47 (cf. *supra*). A un livello metodologico, le motivazioni non sono inoppugnabili. È un automatismo frequente, in ambito esegetico, considerare dei versi esteticamente poco riusciti come tardi o interpolati, anche in assenza di reali motivi. Questo caso sembra esserne un esempio: pur ritenendo questi versi spuri, SPARSHOTT ammette di non riuscire a spiegare l'interpolazione e le ragioni che ne sono alla base. L'espunzione di questi versi avviene dunque più sulla base di un criterio estetico che per reale necessità nell'economia del testo. A un livello narrativo, l'oggetto dei vv. 45-47 si inserisce anzi senza difficoltà nella serie di prodigi creati da Dioniso, e ne rappresenta il culmine. Quanto poi alle questioni stilistiche, la difficoltà del passo sembra in linea con l'*usus scribendi* dell'autore. Si possono notare, a questo proposito, una propensione a una sintassi assai libera (ἔλπομαι ... ἀφίξεται, v. 28) e il passaggio talora meccanico tra un blocco narrativo e l'altro (Οἱ δέ... v. 8, ὁ δέ... v. 14; οἱ δε... v. 42, ὁ δε... v. 43, οἱ δέ..., v. 48, ὁ δ'..., v. 50, οἱ δέ..., v. 51), in linea con alcune durezza dei vv. 45-47. Si è inoltre già segnalato il gusto per costruzioni non sempre lineari e per un lessico ridondante, forse di derivazione ditirambica (cf. *supra*).

**v. 45 ἐπ' ἄκροτάτης:** il complemento di luogo non è “contraddittorio” rispetto ad ἔνδοθι del v. 44 (CÀSSOLA 1975, p. 564), ma complementare, e simmetrico a ἐν δ' ἄρα μέσση: “sulla nave, all'estremità e al centro”. Lo stesso uso ridondante delle coordinate spaziali torna ai vv. 51-52: i pirati si tuffano θύραζε... εἰς ἄλλα δῖαν. Un uso simile seguono anche le indicazioni di tempo, scandite attraverso le ripetizioni di τάχα, αἴψα, che si incontrano più volte nell'inno (cf. *supra*). Lo stile che emerge dal v. 45 sembra quindi essere in linea con gli stilemi di tutto il testo. Anche la descrizione dello spazio che si fa in questo verso, che SPARSHOTT (1963) ritiene interpolato, è logicamente coerente con quanto segue: dal momento che un estremo della nave e il centro sono occupati rispettivamente da Dioniso e dall'orsa, i marinai fuggono a poppa (v. 48). Una disposizione simile hanno le fiere in Sen. *Oed.* 457-458: “prora fremuit leo / tigris puppe sedet”. **μέγα δ' ἔβραχεν:** la formula è ripresa da Hom. *Il.* 5, 838; 16; 566, dove occupa la medesima sede metrica. Malgrado la somiglianza formale, l'uso è differente: nel primo luogo iliadico il rumore è prodotto dalle assi di un carro, nel secondo dal cozzare delle armi. Il verbo βραχεῖν è spesso usato in Omero per il rumore di oggetti inanimati: in riferimento ad animali compare in *Il.* 16, 468, per un cavallo.

**v. 46 ἄρκτον ... λασιάχυνα:** l'aggettivo λασιάχην è raro, e conosce le prime attestazioni proprio negli *Inni Omerici*: oltre a *h.Hom.* 7, figura in *h.Merc.* 224. Due sole le attestazioni di età classica (*S. Ant.* 350;



Ar. *Ra.* 822), e due quelle di età ellenistica (Theoc. 25, 272; *Ep.* 9, 433, 5). SPARSHOTT (1963) vede nella figura dell'orsa una interpolazione successiva per due motivi. A un livello narrativo, l'orsa non contribuisce a un reale sviluppo dell'azione; a un livello culturale, inoltre, l'animale non sembra avere una particolare connessione con il culto di Dioniso. È in effetti vero che l'orsa non assolve a nessuna specifica funzione nel testo; lo stesso vale, tuttavia, anche per gli animali invocati da Dioniso in Sen. *Oed.* 45; Ovid. *Met.* 667-668: tutti gli εἶδωλα hanno un mero valore epifanico, e sono volti a incutere terrore e dar prova del potere del dio. Allo stesso modo, il fatto che nelle riprese del mito l'orsa non sia presente non è necessariamente un argomento a favore dell'espunzione del v. 46. Come già le piante fatte nascere da Dioniso sulla nave (cf. *supra*), i θαυματὰ ἔργα del dio sono descritti in maniera assai libera e differente in ognuna delle versioni. La situazione presentata in *h.Hom.* 7 potrebbe rappresentare l'iniziale canovaccio da cui le rielaborazioni si distinguono progressivamente. Nell'inno sono presenti, simultaneamente, sia la creazione di idoli che la metamorfosi del dio. In tutti i testi successivi, invece, gli animali sono sempre presenti, ma Dioniso non muta mai aspetto. Dei due temi, quindi, il secondo non ha seguito: già in *h.Hom.* 7 è del resto trattato in maniera cursoria, e pone dei problemi di sviluppo narrativo (cf. *infra*). Più fortuna ha invece il prodigio della creazione di animali, per il carattere spettacolare della vicenda, simmetrico alla comparsa di fiori e piante dei versi precedenti. Se si espungessero tuttavia i vv. 45-47 di quest'inno, rimarrebbe inspiegata anche la creazione degli εἶδωλα animali nei testi successivi. Si dovrebbe ipotizzare che questa sia una creazione originale di Ovidio (*Met.* 3, 667-668), il primo autore dopo *h.Hom.* 7 in cui è attestata; è stato tuttavia ampiamente dimostrato che egli si serva, nelle *Metamorfosi*, di repertori mitografici e di fonti greche (BARCHIESI 2005, p. cvii). È difficile, quindi, che i due versi ovidiani possano aver influenzato tutte le riprese successive del mito, sino a Nonno. Sembra invece più probabile che la creazione degli animali sia stata una invenzione originale di *h.Hom.* 7. Il tema sopravvive, ma si cambiano i particolari: l'orsa, per il suo carattere stravagante, è lasciata cadere dalle riprese del mito in età imperiale. Un ricordo della sua presenza originaria sembra rimanere comunque in Nonn. *Dion.* 40, 46, in cui il dio assume le fattezze dell'orso. SPARSHOTT (1963) ipotizza invece un processo inverso: ossia, che i versi contenenti la creazione dell'orsa siano una aggiunta seriore, modellata sulla base delle fonti tarde. L'ipotesi è problematica: bisognerebbe pensare a un autore che conoscesse la letteratura latina di Ovidio e Seneca, se non addirittura Nonno. Se poi l'interpolatore fosse intervenuto avendo a modello i testi latini e tardoantichi, non si comprende perché abbia dovuto sostituire i felini, presenti in tutte le versioni e regolarmente associati a Dioniso, a favore dell'orsa, che nel mito non ha alcuna altra attestazione. **σῆματα φαίνων**: l'espressione viene giudicata in maniera negativa dai commentatori. SPARSHOTT (1963) e CÀSSOLA (1975, p. 564)

argomentano che σήμα ha generalmente il significato di ‘presagio’, e non di ‘prodigio’, come in questo caso: l’uso sarebbe quindi improprio, in quanto “the god is not revealing anything” (SPARSHOTT 1963, p. 1). La formula σήματα φαίνων si incontra in svariati luoghi omerici (*Il.* 2, 353; 4, 381; 9, 236; *Od.* 21, 413) per indicare segni inviati da Zeus, fausti o infausti, spesso lampi. È evidente che, in questi casi, la distinzione tra presagio e prodigio è assai labile. Si consideri, ad esempio, Hom. *Il.* 2, 308: l’espressione ἐφάνη μέγα σῆμα indica la comparsa di un serpente, inviato da Zeus, che divora nove passerini in un nido, e poi muta in pietra: Calcante interpreta il segno come i nove anni di sofferenze a Troia, prima della caduta nella città. Il μέγα σῆμα è qui senz’altro un evento prodigioso (è definito δεινὰ πέλωρα al v. 321), prodotto da un dio, ma è anche un presagio, ed è veicolato dall’epifania di un animale. Similmente, Apollo assume le sembianze di delfino, ed è definito πέλωρ μέγα τε δεινόν τε (*h.Ap.* 401). Tutti questi precedenti sono sottesi anche a *h.Hom.* 7: la creazione dell’orsa, e ancor più la trasformazione del dio in leone, sono l’ultimo e più importante prodigio epifanico, che in quando tale rivela, appunto, l’identità del dio e il suo potere. Coerentemente con il doppio significato del sostantivo σήμα, però, il prodigio del v. 46 è anche un presagio: può essere interpretato correttamente solo da chi ne possiede la chiave di lettura. Solamente il pio timoniere, di fronte all’epifania del dio, verrà infatti risparmiato (vv. 53 sgg.).

**v. 47 ἄν δ’ἔστη:** il verbo al singolare suscita delle difficoltà sintattiche, dal momento che i soggetti sono due, l’orsa e il leone. Un passo simile al livello lessicale è Hom. *Od.* 8, 118, in cui tuttavia c’è concordanza tra verbo e soggetti al plurale: ἄν δ’ἔσταν τρεῖς παῖδες. Non è comunque necessario correggere il verso sulla base del passo dell’*Odisea*, o espungerlo. La costruzione qui presente è un uso *difficilior*: la sintassi greca ammette l’uso di un verbo al singolare anche per due o più soggetti: cf. Hom. *Il.* 1, 255: ἦ κεν γηθήσαι Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες; 7, 386, ἠνώγει Πρίαμός τε καὶ ἄλλοι Τρῶες ἀγαυοὶ. Come nei casi iliadici considerati, il verbo precedente qui entrambi i soggetti, sentiti come un’unica entità, e che compiono dunque un’unica azione. La costruzione è quindi ammessa “wenn gleichartige Begriffe zu einem Gesamtbegriffe, einem Ganzen zusammengefasst werden sollen” (KG 2, 1, p. 79). **λέων:** coloro che sono a favore dell’espunzione del verso (SPARSHOTT, CÀSSOLA) notano che qui il presunto interpolatore tratta il leone come fosse una delle creature invocate dal dio, e non Dioniso stesso sotto un altro aspetto. Tuttavia, la scena che segue ai vv. 50-51 implica che Dioniso agisca effettivamente come una fiera: compie un balzo e ghermisce il comandante dell’equipaggio. La presenza dell’orsa contribuisce qui a maggior ragione a definire Dioniso come λέων: il dio, l’animale da lui creato e quello in cui muta sono considerati un’unica entità (cf. *supra* l’uso del verbo al singolare). La difficoltà di costruzione della scena, che è certamente evidente, non è comunque limitata solo ai supposti versi

interpolati: anche dopo questo passo, Dioniso non assume nuovamente la sua forma antropomorfa in maniera esplicita, anche quando prende la parola e rivela la sua identità (cf. *infra*). **ἐπὶ σέλματος ἄκρου**: per il sostantivo σέλμα e per la descrizione spaziale della scena, cf. *supra*. Una ulteriore conferma del fatto che il sostantivo sia qui utilizzato nel senso di ‘ponte’ proviene da *h.Ap.* 416, in cui figura una scena assai simile: Apollo, assunte le sembianze di un delfino, si colloca νηὸς γλαφυρῆς δαπέδοισι.

**v. 48 δεινὸν ὑπόδρα ἰδών**: cf. Hom. *Il.* 15, 13, δεινὰ δ’ ὑπόδρα ἰδών; Hes. *Sc.* 445 δεινὰ δ’ ὑπόδρα ἰδοῦσα. In entrambi i casi, lo sguardo minaccioso è quello di due divinità (rispettivamente Zeus ed Atena), che si collocano in una posizione di superiorità rispetto all’interlocutore. Altrove, lo sguardo è sia umano che divino, e precede sempre l’inizio di un discorso diretto: cf. la formula, assai frequente, τὸν δ’ ἄρ’ ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη (per una rassegna delle attestazioni, cf. O’SULLIVAN, *LFGRE*, 4, 758-759). *H.Hom.* 7 è l’unico caso, nell’epica arcaica, in cui allo sguardo intimidatorio non segue un momento dialogico. Questa particolarità sembra essere frutto di una scelta consapevole da parte dell’autore dell’inno: Dioniso non prende parola sino alla fine del testo, in cui svela finalmente la sua identità (v. 56). **πρύμνην**: per la collocazione dei personaggi all’interno della nave e i loro movimenti, cf. *supra*.

**v. 49 σαόφρονα θυμὸν ἔχοντα**: la formula si ritrova in Thgn. 1, 754, σάφρονα θυμὸν ἔχειν. La grafia σαόφρων è l’unica utilizzata da Omero, nelle due sole attestazioni dell’aggettivo (*Il.* 21, 461; *Od.* 4, 158). La designazione del timoniere come “accorto” prepara alla scena conclusiva dell’inno, in cui egli è l’unico membro dell’equipaggio a salvarsi, ed è definito κεχαρίσμενος da Dioniso (v. 55).

**v. 51 θύραζε**: per l’avverbio, cf. *supra*. **κακὸν μόρον**: per la formula e il valore della sorte nell’inno, cf. *supra*. **ἐξαλύοντες**: il verbo ἐξαλύω è un *hapax* assoluto, ed è particolarmente problematico. Al livello morfologico, il verbo sembra affine ad ἀλύω; una derivazione da quest’ultimo è tuttavia improbabile, dal momento che il suo significato è “essere al di fuori di sé, essere turbato” (cf. *LSJ*), qui insostenibile, a meno che non si intenda κακὸν μόρον come un accusativo di relazione: i pirati sarebbero dunque “turbati per la sorte funesta”. Al livello semantico, il suo valore sembra essere però vicino ad ἀλέομαι/ἀλεύομαι e ἀλύσκω, “evitare, sfuggire”. Cf. e.g. Hom. *Od.* 24, 29, μοῖρ’ ὀλοή, τὴν οὐ τις ἀλεύεται; S. *Ant.* 488, ἀλύξετον μόρου, dove il verbo regge un complemento simile. Il rapporto tra ἀλέομαι/ἀλεύομαι, ἀλύσκω e ἀλύω, tuttavia, non è chiaro (CHANTRAINE, *DELG*, pp. 58, 66). Si potrebbe pensare, in questo caso, a una forma artificiale, che dei primi due verbi prende il significato, e dell’ultimo

la morfologia, metricamente comoda: l'operazione è favorita dalla contiguità e dalla confusione delle tre voci.

**v. 52 εἰς ἄλλα δῖαν:** formula frequente nell'epica omerica, sempre in fine di verso: *e.g.* Hom. *Il.* 1, 141; 2, 152; *Od.* 3, 153, 4, 577. Unica eccezione alla collocazione in clausola è Hom. *Il.* 15, 223. In Esiodo figura esclusivamente in fr. 229 M.-W., 20, ed è questa l'unica attestazione nella silloge degli *Inni Omerici*. Δῖος vale, originariamente, come 'luminoso': il mare è descritto in Omero come πολύς (Hom. *Il.* 1, 350), μαρμάρεος (*Il.* 14, 273), ed è dunque attraversato da bagliori chiari. L'uso che qui compare non sembra tuttavia presupporre una descrizione coloristica, che nell'inno è già presente in maniera differente (οἶνοπα πόντον, v. 7). Il mare è forse qui, più persuasivamente, 'divino'. L'uso dell'aggettivo in questa accezione è formulare: nella poesia arcaica è utilizzato per una grande varietà di referenti, che spaziano da persone, animali ed elementi naturali. In quest'ultimo caso, δῖος è epiteto del mare, ma anche della luna, della terra, dell'aria: il senso che ne deriva è spesso generico, e utilizzato a titolo nobilitante (BECK, *LFGRE*, 2, 313). Ciò non implica, comunque, che la sua funzione sia in questa sede quella di un mero riempitivo: il mare è 'divino' in quanto luogo dell'epifania del dio e dei suoi θαυματὰ ἔργα.

**v. 53 δελφῖνες δ'έγένοντο:** ad apertura di verso, riassume l'intero processo di metamorfosi, con una rapidità descrittiva più volte notata (cf. *supra*). Se da un lato questo è un tratto peculiare dell'autore, la brevità con cui vengono trattate le scene di metamorfosi è più in generale tipica dell'epica arcaica: mancano, per lo più, descrizioni dettagliate, che diano ragione degli stadi intermedi tra la forma iniziale e quella conclusiva (BUXTON, 2010, p. 33). La letteratura seriore indugia invece con maggiore curiosità sul momento: si descrivono gli arti che si incurvano progressivamente in pinne, lo sviluppo della coda, il corpo che si piega su sé stesso e muta colore; al termine della trasformazione, i delfini si tuffano in mare e danzano tra le onde (Ovid. *Met.* 3, 671 sgg.; Sen. *Oed.* 459 sgg.; Phil. *Im.* 1, 19; Nonn. 45, 165 sgg.). La trasformazione in delfino figura già in *h.Ap.* 400: si tratta in questo caso di un mutamento del dio, che giustifica l'appellativo culturale di Δελφίνιος con cui Apollo si presenta ai marinai (v. 495). Allo stesso modo, l'animale ha qui un valore rituale: il delfino nutre infatti una predilezione per la danza e per la musica, già notata dagli antichi (E. *El.* 435; Ar. *Ra.* 1317; Ael. *NA* 2,6; 11,12). Su questa base, CSAPO (2003) ha dimostrato che i delfini sono spesso associati a scenari ditirambici nel mito, nella letteratura e nella iconografia. Oltre alla abilità nella danza, i delfini condividono con gli umani altre peculiarità: sono dotati di grande intelligenza (Opp. *Hal.* 5, 425-477; Ael. *NA* 11, 12; Plin. *Nat.* 9, 29-33; Plin. *Epist.* 9,

107), e velocità (cf. Hom. *Il.* 21, 22-24), la stessa che viene riconosciuta ai pirati più volte nell'inno. Le somiglianze tra le due specie vengono qui spiegate tramite l'*aition* della metamorfosi.

**v. 54 ἔσχεθε** I grammatici antichi interpretano la forma come un imperfetto, derivato da un inesistente \*σχέθω (Zon. σ 1702; *EM* 739, 51; *Ep. Hom. Il.* 1, 219, c1a). Si tratta in realtà di un aoristo, variante di ἔσχον, costruito con un suffisso \*-dhe-/-dho- (cf. ἦλθον; CHANTRAINE 1942, p. 329). **μιν ἔθηκε**

**πανόλβιον:** HUMBERT (1936) ritiene la frase problematica: “en quoi consiste la «bonheur complet» que Dionysos accorde [...] au pilote?”. In primo luogo, il timoniere viene risparmiato dalla metamorfosi; inoltre, gli viene concesso di prendere parte ai culti Dionisiaci: cf. Ovid. *Met.* 3, 691: *accessi sacris Baccheaque sacra frequento*. L'aggettivo πανόλβιος è assai raro: le sue prime attestazioni sono i Thgn. 1, 441, 1162a. Mai utilizzato in età classica, figura in Theoc. 15, 145.

**v. 55 † διε κάτω †:** si tratta delle sezioni più complessa dell'intero inno dal punto di vista filologico. Le lezioni della paradosi non danno senso: κάτω ed ἐκάτωρ sono entrambe *voces nihili*. Alcuni editori ipotizzano che vi sia qui un nome proprio, celato sotto la corruzione: HUMBERT (1936) porta a paragone Hom. *Il.* 11, 608; *Od.* 4, 71, in cui un vocativo precede la formula τῷ ἐμῷ κεχαρίσμενε θυμῷ, anche qui presente subito dopo la corruzione. Ἐκάτωρ potrebbe essere dunque una forma abbreviata di Ἐκατήνωρ, Ἐκατόδωρος, o una variante di Ἐκήτορος (AHS, p. 384). Si tratta però di nomi estremamente rari e con attestazioni tarde: il primo è noto da iscrizioni tra IV e III secolo (*IG* II<sup>2</sup> 33, 18; *IG* XII suppl. p. 165, n. 429, 4); il secondo si trova in Pol. 4, 47, 4; il terzo in D. S. 5, 50, 7; Parth. 19, 1, 2. Hes. Fr. 123 M.-W. ha attestato un antroponimo simile, al genitivo, ma ugualmente problematico: Ἐκατέου, Ἐκαταίου, Ἐκατέρω, a seconda dei codici. La lezione è tuttavia spesso posta tra *crucis* (MERKELBACH, WEST, 1967) o corretta (MOST, 2007). Il nome proprio che ha il timoniere in Ovidio, Acoetes, non sembra possibile in questa sede: la corruzione di un ipotetico Ἀκοίτης in (ἐ)κάτωρ è difficilmente spiegabile al livello paleografico. I tentativi di restituzione di un nome proprio, dunque, sembrano tutti insoddisfacenti: la presenza di un antroponimo è del resto poco probabile anche al v. 43, in cui alcuni editori hanno voluto leggere un Μήδηδης o Μηδείδης (cf. *supra*). In luogo di un nome proprio, altri editori ipotizzano la corruzione di un nome comune: πάτωρ (CEPHALEUS 1525), κράτωρ (SPONDANUS 1583), ἄκτωρ (ILGEN 1796), διάκτορε (EDEN 2003). Anche in questi casi, si tratta di voci estremamente rare. Πάτωρ è un intervento congetturale in Critias fr. 17, 5 *TRGF*; κράτωρ è una voce del greco bizantino (cf. *LBG*, s.v.). Διάκτορος non è accettabile, in quanto epiteto esclusivo di Hermes (MADER, *LFGR* 2, 283); per poter rispettare l'esametro, la lezione costringe inoltre a espungere l'articolo τῷ, la cui presenza è invece

difesa dalle attestazioni omeriche della formula (cf. *supra*). Ἄκτωρ è l'integrazione meno peregrina: il senso di 'guida' soddisfa il ruolo ricoperto dal timoniere, ed è attestato in *A. Pers.* 557; *Eum.* 399. La difficoltà maggiore, tuttavia, riguarda l'uso del termine nei luoghi eschilei citati: nel primo caso è riferito a Dario, nel secondo ai capi Achei. Il sostantivo sembra veicolare quindi un particolare prestigio, legato alla regalità. Il timoniere qui raffigurato è certamente più umile: cf. anche *Ovid. Met.* 3, 584 sgg., in cui il personaggio rievoca le sue povere origini. KERSHAW (1991) intende invece Ἄκτωρ come un nome proprio, di derivazione epica (*Hom. Il.* 2, 513; 11, 785; 16, 14); anche in questi casi si tratta però di un nome regale: rispettivamente, del re di Orcomeno, del nonno di Patroclo, del padre di Echeclè, comandante dei Mirmidoni. Sulla scorta di ZIMMERMANN (1920), CÀSSOLA (1975) scrive δῖε πάτερ: a favore di questa correzione, si citano *Hom. Il.* 24, 168 δῖε γεραῖέ; *Od.* 7, 28, ξεῖνε πάτερ. La correzione, tuttavia, produce una *iunctura* priva di altre attestazioni, e che sembra essere una arbitraria contaminazione dei due luoghi omerici. Rispetto ai tentativi sinora passati in rassegna, si distingue l'ipotesi di GEMOLL (1886). In *Ovid. Met.* 3, 690, Dioniso così si rivolge al timoniere: *excute corde metum, Diamque tene*. Il verso ovidiano potrebbe essere costruito sul modello del nostro: *excute corde* sembra riprendere il θάρσει qui presente. Ne deriva, allora, che l'accusativo *Diam* potrebbe forse corrispondere al δῖε, probabilmente corrotto. Il parallelo ovidiano fornisce una possibile correzione: Dioniso esorterebbe qui il timoniere a recarsi a Nasso, anticamente nota anche come Δῖα. Per Callim. fr. 601 Pfeiffer questo era il nome più antico dell'isola, e le fonti successive confermano la sinonimia (*Sch. A. R.* 4, 425; *EM* 266; *Sch. ad Theoc.* 2, 45/46a). A quelle già segnalate da PFEIFFER si può aggiungere *D. S.* 4, 61,5; *Et.Sym.* δ 185. Nasso è in effetti menzionata, in relazione al mito dei pirati Tirreni, anche in *Apollod.* 3, 5, 3; *Hyg. Fab.* 134; *Astr.* 2, 17, e riveste un ruolo importante anche in altri episodi legati alla mitologia dionisiaca: in *Od.* 11, 325 (con relativi scoli) è il luogo dove Arianna trova la morte. L'allusione a Nasso sarebbe dunque a prima vista verisimile. Si è detto che la vicenda mitica sembra collocarsi nel Mediterraneo, più che nell'Egeo, ma questo non costituisce un serio limite alla proposta: il dio potrebbe compiere un lungo viaggio per mare, come del resto aveva in animo anche il capitano dei pirati al v. 29. CÀSSOLA (1975) obietta che l'allusione a Nasso costringerebbe a ipotizzare la caduta di materiale testuale, in cui Dioniso indicava al marinaio la rotta da seguire: si tratta, però, di una argomentazione eccessivamente logicizzante. In ogni caso, al netto di tutte le proposte di correzione, la soluzione al problema filologico posto dal v. 55 sembra ancora lontana: di fronte a tali difficoltà, e in assenza di una soluzione realmente convincente, la maggior parte degli editori preferisce porre tra *cruces* la lezione dei codici. τῷ ἐμῷ κεχαρίσμενε θυμῷ: GEMOLL (1886) giudica l'uso dell'articolo

davanti all'aggettivo possessivo un tratto morfologico tardo. La medesima formula, tuttavia, si incontra già in Hom. *Il.* 11, 608; *Od.* 4, 71.

**v. 56 εἰμὶ δ' ἐγὼ Διόνυσος:** alla conclusione dell'inno, il dio svela finalmente la propria identità. Una fraseologia simile si incontra in altri luoghi che descrivono una epifania divina: cf. *e.g. h.Ap.* 480, εἰμὶ δ' ἐγὼ Διὸς υἱός, Ἀπόλλων. **ἐρίβρομος:** incastonato al centro del verso, subito dopo il teonimo. L'epiteto inaugura quasi un nuovo, brevissimo proemio innodico: è seguito dalla indicazione della genealogia del dio e dal saluto del poeta. L'uso del termine in questa sede è particolarmente efficace: si tratta infatti della sua prima attestazione, essendo sconosciuto tanto alla produzione omerica quanto esiodea. Compare nuovamente in *h.Hom.* 26, 1, in un inno in cui la componente sonora svolge un ruolo importante: il dio guida un corteo di ninfe, che riempie la selva di Nisa di strepiti: βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην, v. 10. L'epiteto figura nella produzione di VI secolo in Anacr. 20 *PMG*. Nel V secolo, le uniche attestazioni sono in Panyas. fr. 13, 2; 17,2 Matthews. L'epiteto parallelo Βρόμιος conosce ugualmente attestazioni a partire dal VI secolo: Thespis fr. 4, 6 *TRGF*; Pratin. fr. 1, 2 *TRGF*. L'elemento sonoro è enfatizzato nelle versioni successive del mito: tra i pirati Dioniso fa risuonare gli auli (Apollod. 3, 5, 3); nello scontro navale con i predoni, la nave del dio è ornata di cembali, e le Baccanti intonano urla orgiastiche (Phil. *Im.* 1, 19); il dio urla con la voce di novemila uomini (Nonn. 45, 136), o canta inducendo in uno stato ipnotico i pirati, che iniziano a ballare (Hyg. *Astr.* 2, 17). In altri contesti mitici, ugualmente legati a Dioniso, le figlie di Minia sono perseguitate da suoni di timpani, flauti e percussioni (Ovid. *Met.* 4, 391-393); nel rito, i coribanti percuotono i timpani, accompagnati da flauti frigi e dalle urla delle Baccanti (E. *Bacch.* 125-129; 155 sgg.). La musica induce in uno stato di *trance* estatica, e si associa in questo scopo alla danza, qui suggerita dai guizzi dei delfini (cf. *supra*; sul tema, cf. anche PRIVITERA 1970, pp. 44. sgg.; GUIDORIZZI 2020, pp. xvi sgg. e bibliografia relativa). Anche l'arte figurativa ritrae Dioniso nell'atto di cantare o danzare, accerchiato da menadi e satiri: cf. GASPARRI, *LIMC* 3,1 *s.v.* *Dionysos* nn. 334-342; 465-473. **τέκε μήτηρ:** frequente clausola esametrica: cf. *e.g.* Hom. *Il.* 6, 345; *Od.* 3, 95;

**v. 57 Καδμηῖς Σεμέλη:** la nascita del dio era verosimilmente oggetto del frammentario *Inno* maggiore: *h.Bacch.* 1-6A contengono una *priamel* circa i vari luoghi che rivendicano la nascita di Dioniso; dal v. 9 si inaugura una descrizione di Nisa, *locus amoenus* in cui cresce il dio fanciullo. Semele e Dioniso sono salutati congiuntamente nella conclusione dell'inno, ai vv. 11-12D. Sul tema, cf. anche *h.Hom.* 26. Per la

ricostruzione del frammentario *h.Bacch.*, cf. WEST (2011). **Διὸς ἐν φιλότῃτι μυγεῖσα:** la formula compare in Hes. *Th.* 920, in riferimento a Leto. Negli *Inni*, è utilizzata anche per Maia (*h.Merc.* 4).

**vv. 58-59:** chiude l'inno un congedo con il tipico saluto alla divinità.

**v. 58 Χαῖρε:** per il senso dell'imperativo, cf. quando detto nell'analisi di *h.Hom.* 6 **εὐώπιδος:** nell'epica arcaica l'aggettivo compare sempre in clausola, nella formula εὐώπιδα κούρην: in Hom. *Od.* 6, 113, 142 così è definita Nausicaa; in *h.Cer.* 333 l'epiteto è rivolto a Persefone. Nella produzione successiva l'aggettivo è usato per la luna (*Pi. O.* 10, 74), per Deianira (*S. Tr.* 523), per Artemide (*Call. Dian.* 204). È questa l'unica attestazione in relazione a Semele.

**v. 59 σεῖο γε ληθόμενον:** in maniera circolare, riprende in forma variata la dichiarazione dei vv. 1-2: ἀμφὶ Διώνυσον...μνήσομαι. L'espressione qui presente muta la forma più tipica di congedo, in cui il poeta afferma che avrà memoria del dio in un altro canto: αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς (cf. l'analisi *h.Hom.* 6 per il senso della formula e il valore della memoria nella tecnica rapsodica). Qui si afferma invece, tramite litote, che l'autore "non dimenticherà il dio". I precedenti sono da cercare in *h.Ap.* 1 (μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἐκάτοιο), ma soprattutto in *h.Bacch.* 9-10D, che ha un congedo assai simile: οὐδέ πη ἔστι / σεῖ' ἐπιλεθόμενον ἱερῆς μεμνηῖσθαι αἰοιδῆς. **γλυκερὴν κοσμηῖσαι αἰοιδῆν:** è questa l'unica attestazione della *iunctura* γλυκερῆ αἰοιδῆ. La dolcezza del canto, tuttavia, è un tema già noto all'epica arcaica: questo è talora definito ἠδύς (*Hom. Od.* 8, 64), μελίγηρυς (*h.Ap.* 519; *h.Pan.* 18) e il poeta è ἤδιστος (*h.Ap.* 169).



## VIII. AD ARES

Per il commento dell'ottavo Inno ad Ares, cf. l'*Appendice*

## IX. AD ARTEMIDE

### 1. Introduzione

Nel nono *Inno Omerico ad Artemide* si narra il viaggio della dea su di un carro, fino al ricongiungimento con Apollo nel suo santuario. L'attrattiva del testo risiede soprattutto nell'itinerario seguito dalla dea, descritto con grande precisione topografica. Le tappe sono il fiume Meles (v. 3), Smirne (v. 4), Claro (v. 5): in pochi versi sono presenti tre toponimi, strettamente connessi. Questi riferimenti possono essere usati per comprendere se esiste una qualche relazione tra la dea e i luoghi menzionati, e se queste coordinate permettono di determinare quando, dove e per quale occasione l'inno sia stato prodotto.

Come operazione preliminare, è opportuno chiarire se esistano legami tra questo inno e *h.Hom. 27*, ugualmente dedicato ad Artemide, e in che modo questa eventuale vicinanza può essere utile all'esegesi del testo. I punti di contatto sono in realtà deboli. Oltre che dalla stessa divinità cantata, i due inni sono accomunati esclusivamente dal viaggio che la dea compie per visitare Apollo. La tematica del viaggio divino è però tipica, e non basta ad assicurare un vero e proprio legame: PAVESE (1991, pp. 169 sgg.) individua nella *visitatio* uno dei temi più frequenti all'interno degli inni, e offre una disamina di tutti i luoghi in cui si narra di un viaggio compiuto dagli dèi negli *Inni Omerici*. L'itinerario descritto è anzi assai diverso nelle sue coordinate: in *h.Hom. 9*, questo si colloca in ambito ionico; in *h.Hom. 27*, 13 sgg., invece, l'ambientazione è il santuario di Delfi. Più che uno stesso tema, quindi, i due inni condividono solo uno spunto narrativo. I pochi, altri, elementi di continuità si fermano a epiteti e formule, che sono però consolidati nella lingua epica, e che quindi non sono indizio di una vera vicinanza (cf. *infra*). Appurata la reciproca indipendenza, la ricerca di un contesto e di una datazione per *h.Hom. 9* deve aprirsi ad altri elementi, diversi dallo studio intertestuale.

#### 1.1 Datazione

Un elemento su cui si è fondata la critica per datare l'inno è l'analisi della toponomastica ai vv. 3-5. Uno studio in questa direzione è stato inaugurato da WILAMOWITZ (1919, p. 54). Lo studioso fonda la sua argomentazione sulla menzione di Smirne al v. 4: dal momento che la città viene distrutta da Aliatte di Lidia nel 600 (Hdt. 1, 16, 2; Str. 14, 646), il *terminus ante quem* per la composizione del carme, che la

nomina, sarebbe la fine del VII secolo. Il *terminus post quem* sarebbe invece il 688, anno entro il quale Smirne entra nell'orbita di Colofone (Paus. 5, 8, 7): l'influenza di Colofone sul testo sarebbe suggerita dalla menzione di Claro al v. 5, che come Smirne dipende dalla medesima città. I toponimi menzionati, quindi, sarebbero lo specchio di una situazione geopolitica attestata nella Ionia di VII secolo. Questa ricostruzione ha goduto di lungo corso: è accettata integralmente da HUMBERT (1936, pp. 186-87), mentre CÀSSOLA (1975, p. 303), WEST (2003, p. 17) e POLI (2010, p. 300), accettano solo il limite cronologico inferiore. Per CÀSSOLA, in particolare, non è necessario ipotizzare che Smirne sia politicamente dipendente da Colofone per spiegare l'associazione dei toponimi. "Il primato di Claro, in questi versi, può essere proclamato da un poeta ionico che non rappresenta l'opinione degli Smirnei; e d'altra parte può essere riconosciuto da Smirne anche quando la città era indipendente" (1975, p. 303). Analoga è l'argomentazione di POLI (2010). A fronte di questo consenso, si segnala la tesi di OLSON (2012, p. 287), che propone una differente lettura dei toponimi. Nel suo tragitto, Artemide parte dal Meles e arriva a Claro. Smirne, tappa intermedia di questo viaggio, cessa effettivamente la sua esistenza alla fine del VII secolo; viene però rifondata da Alessandro Magno (Paus. 7, 5, 1-3) proprio sulle rive del Meles (Str. 14, 646), più a sud rispetto alla sua collocazione originaria. L'itinerario descritto, quindi, ha senso solo se la Smirne menzionata è la nuova città alessandrina: in questo modo Artemide viaggerebbe in maniera lineare da nord a sud. In caso contrario, la dea dovrebbe partire dal fiume Meles, recarsi a nord per raggiungere l'antica Smirne, ridiscendere a sud, incrociare nuovamente il fiume e giungere finalmente a Claro. L'ipotesi di una datazione al VII secolo sarebbe dunque da rivedere, secondo OLSON, a favore di una collocazione in età ellenistica. La datazione alta, del resto, non è esente da problematiche. CÀSSOLA (1975, p. 567), che pure la accoglie, è costretto ad ammettere che l'inno sarebbe l'unica testimonianza, in età arcaica, di un culto di Artemide a Smirne, e che bisogna attendere un'età molto più tarda per trovare la dea in ambito ionico: la sua effigie compare su monete di Colofone non prima dell'età ellenistica (così anche DEWAILLY 2001, p. 357. Cf. anche LA GENIÈRE 1993, p. 392). Ne deriva che la datazione alta non può essere sostenuta senza cercare conferme in epoche più basse. Alla luce di ciò, la ricostruzione topografica di OLSON sembra verosimile nelle sue coordinate: al suo completamento, si può aggiungere la testimonianza di Pausania (7, 5, 1-3), secondo cui proprio un oracolo proveniente da Claro avrebbe esortato i cittadini a trasferirsi dall'antica alla nuova Smirne. L'associazione dei due luoghi, e l'interesse a nobilitarli in sede poetica, sembrano elementi che rimandano allo sviluppo che entrambe le città conobbero in età ellenistica. Come Smirne, infatti, anche l'area culturale di Claro assume una particolare rilevanza in contesto ionico a partire dal IV secolo.

### 1.1.1 Aiuti alla datazione: il santuario di Claro

L'esistenza di un'area di culto a Claro è documentata sin dall'età arcaica (DEWAILLY 2001; MORETTI 2009, 2014; ŞAHİN 2014); ancora nel VII secolo, tuttavia, non è dato trovare alcuna testimonianza coroplastica che lasci pensare a una intensa attività culturale (DEWAILLY 2001, p. 368.). Solo a partire dall'età tardoarcaica Claro conosce un momento di grande sviluppo, che culmina nell'edificazione del tempio negli ultimi decenni del IV secolo (ŞAHİN 2014, p. 16): i lavori di ampliamento si devono alla fama che, in questo periodo, acquista l'oracolo di Apollo Clario (su cui, cf. *infra*). La sezione oracolare dell'edificio è a oggi ben conservata, ed è quindi possibile ricostruire l'attività dal santuario con dovizia di particolari (PICARD 1922, pp. 345-349; 385 sgg.; LAMPINEN 2013; MORETTI 2014). Il dio era venerato principalmente come divinità della mantica e della musica: l'attività poetica sembra avere avuto un ruolo importante nella vita del tempio, sino all'età imperiale (cf. *infra*). Un riflesso si ha nella evidenza archeologica: nelle monete di Colofone tra V e IV secolo figura la cetra, progressivamente associata al tripode; con un *barbiton* o con la lira Apollo viene rappresentato nelle statuette fittili votive tra VI e II secolo (DEWAILLY 2001, p. 368.). Per quanto riguarda Artemide, a Claro la dea gode di un culto parallelo a quello di Apollo (DEWAILLY 2014; AURIGNY, DURVYE 2021, pp. 263-334). Offerte votive sono attestate sin dal X secolo. La costruzione di un tempio è però successiva al VI: più tarda di un secolo rispetto alla datazione comunemente accettata per l'inno, che pure sembra ambientare parte della sua breve narrazione all'interno di un santuario (cf. *infra*). Il tempio viene poi danneggiato tra V e IV secolo a causa di un'inondazione del fiume Hales; tra IV e III secolo si assiste a una ripresa dei lavori al santuario, di dimensioni minori rispetto a quello di Apollo, e a un nuovo altare, mai portati a compimento. Tra le offerte votive, si segnala una grande quantità di statuette in ceramica, per lo più collocabili tra VI e II secolo (cf. *supra*). I dati archeologici qui passati in rassegna inducono a pensare che, sebbene esistesse già in precedenza, l'area di Claro assume una qualche importanza solo a partire dall'epoca ellenistica (LA GENIÈRE 1922, pp. 391, 92; DEWAILLY 2011, p. 367). In questo periodo, il santuario inizia ad avere voce anche nei rapporti tra la città ioniche: come già detto, è un oracolo di Apollo Clario che esorta gli abitanti di Smirne a rifondare la città all'epoca di Alessandro (Paus. 7, 5, 1-3). Ancora tra III e II sec. il santuario gode di notevole importanza: ottiene la *asylia* tra il 200 e il 195; le festività locali dei Κλάρια subiscono una sostanziale revisione e assurgono a maggior prestigio (Sul tema, cf. SEG 49, 1501 con relativa bibliografia). Il nostro inno potrebbe essere una testimonianza di questa nuova fase di sviluppo. Claro è in effetti già citata in *h.Ap.* 40, ma è inserita in un lungo elenco di località (vv. 30-45) toccate da Leto durante il suo travaglio, senza che le venga attribuita una qualche importanza. Soprattutto, la Claro

menzionata nell' *Inno ad Apollo* ha una collocazione dubbia: gli scoli di Π (per i quali, cf. l'introduzione generale) la identificano non con la Claro ionica, ma con *Μαλάγινα*, che si trova nella Propontide. Si ritiene generalmente che lo scoliasta abbia errato nel collocare la città più a nord della sua reale posizione (cf. AHS 1936, pp. 207-208 e CÀSSOLA 1975, p. 491). Non si può escludere, tuttavia, che la confusione fosse già antica. La Claro ionica potrebbe essere allora intervenuta nel dibattito, e aver ribadito il suo stretto legame con il dio: alla autorevolezza dell'antico *Inno ad Apollo*, che citava la città, si aggiungeva la rinnovata importanza del santuario in epoca alessandrina, e un nuovo inno, il nostro, che sanciva questo stato di cose.

### 1.1.2 Aiuti alla datazione: il fiume Meles

Oltre al santuario di Claro, particolare attenzione merita il Meles, menzionato al v. 3. La sua presenza in questa sede è interessante: il fiume è totalmente sconosciuto al mondo epico e non altrimenti connesso con Artemide. L'area è più nota, invece, per aver dato i natali a Omero. Secondo la *Vita Homeri* pseudoerodotea (*Vit. Hom.* 27-31), la madre del poeta, Cretheis, era stata allontanata da Cuma a Smirne dalla famiglia, a seguito della sua gravidanza inaspettata; la donna dà alla luce il figlio nei pressi del fiume, durante una festività. Sebbene nella forma a noi pervenuta la *Vita Homeri* sia certamente posteriore, il suo nucleo originario è da ricercare probabilmente già nell'età classica (VASILOUDI, 2013, p. 3, n. 15; sul tema, cf. anche l'*Introduzione generale*). Ciononostante, la tradizione secondo cui Omero nasce a Smirne sul Meles viene ritenuta precedente. Per dimostrare la antichità di questa tradizione, GRAZIOSI (2002, p. 75) porta una gran quantità di fonti, che tuttavia non chiudono la questione in maniera definitiva. In Crizia (fr. 50 DK) si afferma genericamente che Omero è figlio di un fiume, ma il Meles non è menzionato; in Euagon (*FGRHIST* 535 F 2), storico di V secolo, Meles è il nome del padre di Omero, non del fiume, e così anche in *Cert.* 75, 151. Più genericamente, Pindaro (fr. 264 Maehl.) e Stesimbrotto (*FGRHIST* 107 F 22) affermano che Omero è nato a Smirne. In nessuno di questi casi, dunque, il fiume Meles nei pressi di Smirne viene esplicitamente ritenuto luogo di nascita di Omero. A queste difficoltà si aggiunge la questione cronologica: per ammissione della stessa GRAZIOSI (2002, p. 75), queste fonti dimostrano che la associazione di Omero con Smirne e con il Meles rimonta al massimo all'inizio dell'età classica, e in ogni caso non arriva al VII secolo, presunta data di composizione di *h.Hom.* 9. La studiosa obietta però che questo dettaglio biografico, essendo già noto in età classica, deve risalire almeno VII secolo, prima della distruzione di Smirne nel 600: a dimostrare questo stato di cose starebbe il nostro inno, per il quale GRAZIOSI (2002, p. 75) accetta la datazione vulgata di VII secolo.

L'ipotesi che già nel VII secolo circolassero tradizioni biografiche su Omero non è però esente da perplessità. Un interesse per la vita di Omero sembra infatti svilupparsi solo un secolo dopo, nel VI (cf. SBARDELLA 2012a, pp. 91 sgg.). Taziano (*Oratio ad Graecos*, 31) afferma esplicitamente che fu Teagene di Reggio il primo a occuparsi della poesia e del tempo in cui visse Omero (περὶ γὰρ τῆς Ὀμήρου ποιήσεως γένους τε αὐτοῦ καὶ χρόνου καθ' ὃν ἤκμασεν προηρεύνησαν πρεσβύτατοι μὲν Θεαγένης τε ὁ Πηγῆνος κατὰ Καμβύσην γεγονὼς κτλ.). Ancora nel VI secolo, furono i Pisistratidi a istituire le recitazioni rapsodiche alle Panatenee, e a realizzare le prime edizioni dei poemi omerici (WEST, 1999); nello stesso periodo, la gilda degli Omeridi sembra assurgere a una maggiore strutturazione (cf. l'introduzione generale). Un processo parallelo si può apprezzare nella produzione iconografica. Relazioni tra Omero e l'arte figurativa sono scarse prima del VI secolo: in quest'epoca, si assiste a un 'rinascimento', e le scene dei poemi omerici fanno la loro sistematica comparsa nei manufatti artistici. (SCHEFOLD, 1978; SNODGRASS, 1998). Non vi sono dunque elementi che inducano a pensare a biografie omeriche, anche di portata locale, nel VII secolo. L'evidenza in nostro possesso, anzi, consente di affermare che l'unico testo in cui compare il fiume Meles come luogo di nascita di Omero è la *Vita* pseudoerodotea: questa versione godette di un certo credito solo dalla età ellenistica in poi, come conseguenza del prestigio di Smirne (GRAZIOSI, 2002 p. 75 n. 70). È dunque più verosimile tracciare un processo inverso a quello sinora descritto: ossia, che sia stata la biografia omerica a influenzare il nostro inno, e non il contrario. In *h.Hom.* 9, infatti, il riferimento al Meles è estremamente conciso: anziché ipotizzare che sia stato questo testo, nel VII secolo, ad aver originato la leggenda della nascita del poeta, è forse più ragionevole credere che l'inno si collochi all'estremo opposto della tradizione, in età ellenistica, e che raccolga un patrimonio culturale ormai consolidato. La sottile allusione a Omero, il cui legame con Smirne era ormai affermato, forniva un ulteriore strumento per nobilitare i luoghi menzionati nell'inno, oltre al ricordo del tempio di Claro (cf. *supra*), in un momento in cui l'intera area conosceva una fase di rinnovato sviluppo.

### 1.1.3 Ulteriori elementi datanti

Vi sono ulteriori elementi, di varia natura, che potrebbero essere un indizio di una datazione più bassa del VII secolo, come vuole il filone interpretativo più diffuso. Si offrirà qui solo una breve rassegna: si rimanda al commento per una trattazione più dettagliata. L'iconografia di Artemide su di un carro, qui rievocata ai vv. 3-6, non sembra comparire in maniera significativa nelle arti figurative prima della seconda metà del VI secolo. La concezione di Artemide come divinità cittadina (in questo caso connessa a Smirne e Claro) conosce un notevole sviluppo in epoca ellenistica. Al livello testuale, il costrutto ἵππους

ἄρσασα βαθυσχοίνοιο Μέλητος che compare al v. 3 non ha paralleli stringenti sino a Euforione (fr. 66 Powell); il verbo μιμνάζω (v. 6) scompare dopo *Illiade*, e riemerge solo nella poesia di Apollonio Rodio. Ancora in Apollonio Rodio, e in Callimaco, vi sono corrispettivi per la descrizione del carro d'oro di Artemide al v. 4. Se poi si considera che l'inno potrebbe essere stato eseguito durante i Κλάρια (cf. *infra*), anche questo potrebbe rimandare a un'epoca postclassica, dal momento che le celebrazioni sono attestate solo a partire dall'età di Lisimaco (360-281). La datazione di *h.Hom. 9* all'età ellenistica, avanzata per la prima volta da OLSON (2012), sembra quindi corroborata da una serie di elementi ausiliari, sia sul versante storico-archeologico, che su quello letterario e iconografico.

## 1.2. Localizzazione

Se la datazione dell'inno è controversa, la sua collocazione è invece un dato più pacifico. Si è già detto (cf. *supra*) che Smirne non conosce un rapporto così stretto con Artemide, per cui la menzione della città possa essere intesa come materiale formulare. Ugualmente, il fiume Meles è totalmente ignoto all'epica, a eccezione di questo testo. L'unica possibile motivazione per spiegare questa topografia, altrimenti anomala, è pensare che l'inno sia stato composto proprio in ambito ionico. La tesi è già portata avanti da AHS (1936, p. 389) e HUMBERT (1936, p. 187), e accettata anche dalle edizioni più recenti (CASSOLA, 1975, p. 303; WEST 2003, p. 17; POLI 2010; OLSON 2012, p. 287). La ionicità del testo è suggerita anche da alcune particolarità fonetiche, come la grafia σεῦ in luogo dell'omerico σέο al v. 9 (cf. *infra*). Più nello specifico, BAUMEISTER, (1860, p. 344) aveva avanzato l'ipotesi che l'autore del testo fosse proprio un aedo di Claro. La proposta è verisimile, sotto molti punti di vista, e merita di essere ulteriormente approfondita. L'autore di *h.Hom. 9* dimostra di conoscere assai bene le relazioni territoriali tra il Meles, Smirne e Claro, ma anche il funzionamento del tempio e gli attributi delle divinità lì venerate. Il viaggio di Artemide, ad esempio, termina nella città ionica, dove Apollo la attende "seduto" (ἦσται μιμνάζων, v. 6). La descrizione ha un tono ecfrastico, e sembra quasi descrivere una statua del dio all'interno del santuario: proprio a Claro è stato rinvenuto un colossale gruppo scultoreo di età ellenistica, in cui Apollo siede tra Artemide e Leto, a formare la cosiddetta 'triade delia' (MARCADÉ, 1998; DEWAILLY 2001, pp. 377 sgg.). Ancora, al v. 9, Artemide è salutata "assieme a tutte le altre dee" (καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, θεαὶ θ' ἅμα πᾶσαι): nel tempio della città a lei dedicato, sono stata rinvenute molte statuette votive per altre divinità femminili, che fanno pensare a culti comuni (cf. *infra*). In aggiunta, l'inno lascia forse intendere una precisa conoscenza della geografia e della flora locale. L'area di Claro è definita al v. 5 "ricca di vigne" (ἀμπελόεσσα). Che la regione fosse coltivata a vigneti emerge forse anche da Hsch. κ 2868 Latte,

per cui i κλαρία sono un particolare tipo di foglie di vite; similmente, in Hsch. κ 2869 Latte l'aggettivo κλάριος è sinonimo di ἀμπελόφυτος. L'epiteto usato nell'inno, probabilmente, non è un semplice riuso formulare, vista anche la sua rarità (Hom. *Il.* 2, 561; 3, 184; 9, 152, 294; *h.Ap.* 438), ma potrebbe nascondere una descrizione accurata dei luoghi citati, e forse una conoscenza in prima persona. Allo stesso modo, non si può escludere che anche il raro βαθύσχοινος, utilizzato per descrivere il fiume Meles al v. 3, implichi una descrizione autoptica della località. L'ipotesi di un aedo strettamente legato alle commissioni del santuario clario trova riscontro anche nell'evidenza storica: ancora nel II sec. d.C. è attestata, per via epigrafica, la figura di un compositore di inni attivo presso il tempio (cf. *RE*, 21 s.v. *Klarios* 549).

### 1.3 Occasione

Se il luogo di produzione dell'inno sembra certo, più difficile è ricostruire l'occasione per cui è stato composto ed eseguito. La promessa di un altro canto, con cui il testo si chiude al v. 9, sembra rimandare alle pratiche rapsodico-agonali spesso attestate negli *Inni Omerici*. Anche in questo caso è quindi possibile ipotizzare, come occasione di *performance*, una competizione poetica. L'ambito in cui questa si collocava potrebbe essere quello dei Κλάρια, le festività specifiche del santuario di Apollo (PICARD 1922, p. 346). Le celebrazioni, note soprattutto per via epigrafica (GAUTHIER 1999, pp. 13 sgg.) che comprendevano anche un μουσικός ἀγών, sono attestate dalla fine del IV secolo. Nate come ricorrenza annuale, e di portata locale, acquistano progressivamente maggiore importanza, in linea con lo sviluppo del tempio (su cui, cf. *supra*): dal III secolo diventano panelleniche, e di frequenza trieterica o penteterica, i μέγαλα Κλάρια (FLASHAR 1999). L'ipotesi di un *certamen* poetico svoltosi a Claro, dunque, è un ulteriore elemento che consentirebbe di abbassare la datazione del testo all'età postclassica.

Ancora una volta, l'analisi della toponomastica impone però una riflessione più approfondita. AHS (1936, p. 389) ritengono che l'inno abbia valore eziologico: il viaggio di Artemide dal Meles a Claro fornirebbe un retroterra mitico a una cerimonia in cui la statua della dea veniva portata in processione tra questi due luoghi. Le due città sono effettivamente legate anche da vincoli culturali (cf. *supra*), ed è verosimile una celebrazione che le coinvolgesse entrambe. L'ipotesi è stata trascurata dalle edizioni successive, che non si sono soffermate sul problema. In tempi più recenti, è stata ripresa ed espansa da OLSON (2012, p. 287). Nella sua ricostruzione, la statua della divinità doveva essere purificata nelle acque del Meles, vestita e condotta al suo tempio su di un carro: questo spiegherebbe la menzione del fiume al



v. 3, nonché il fatto che proprio su di un carro si muove Artemide al v. 4. La proposta poggia su dei rituali effettivamente attestati nel mondo greco, in cui una statua veniva purificata con acqua e oli (γάνωσις), adornata (κόσμησις) e condotta in processione (BURKERT 2011, pp. 209, 218). Una cerimonia del genere è nota, per Artemide, proprio in contesto microasiatico: ad Ancyra, la statua della dea veniva lavata in un lago nei pressi della città, e posta su di un carro assieme a quella di Atena (NILLSON 1906, pp. 255-256). Nella letteratura ellenistica, la pratica trova una trasposizione poetica in Call. *Lav.Pall.* 1- 56: l'inno mimetico riproduce il momento dell'aspersione e purificazione dell'effigie di Atena (BULLOCH 1985, pp. 8-12). Alla luce di ciò, non è escluso che *h.Hom.* 9 possa essere stato pensato per un momento rituale di questo tipo: è stata già segnalata (cf. *supra*), del resto, la fitta serie di legami che il testo, e forse il suo autore, intrattengono con il santuario apollineo di Claro. L'ipotesi comporta conseguenze rilevanti: di fronte a questa possibilità, si impone una riconsiderazione, in senso più generale, circa la funzione degli *Inni Omerici*. Sin dal XVIII secolo è invalsa la tesi che questi fossero eseguiti esclusivamente nell'ambito di agoni poetici. Testi come il nostro *Inno ad Artemide* lasciano intuire però una circolazione più ampia, e una varietà di occasioni performative maggiore di quelle tradizionalmente riconosciute. È dunque necessario chiedersi se gli *Inni Omerici* possano aver avuto un posto non solo nella pratica agonale, come spesso si è detto, ma anche in quella culturale: sul tema, cf. l'*Introduzione generale*.

## 2. Commento

L'inno è attributivo. Alla invocazione alla Musa (v. 1), seguono una serie di temi tradizionalmente legati ad Artemide: il suo legame con la caccia e con Apollo (vv. 1-2). Nella sezione centrale si colloca il viaggio divino: la dea parte dal fiume Meles su di un carro (v. 3), tocca Smirne (v. 4) e giunge infine al tempio di Claro, dove Apollo la attende (vv. 5-6). Segue il congedo tipico (vv. 7-9).

**vv. 1-2:** *incipit* tipicamente formulare, con nome della divinità in accusativo, verbo che indica l'azione del canto e invocazione alla Musa. La dea è oggetto di una serie di attributi (vv. 1-2), incorniciati, in apertura e chiusura, da formule sinonimiche, che ne ricordano il legame con Apollo (κασιγνήτην Ἐκάτοιο ... ὁμότροφον Ἀπόλλωνος). La menzione, già in questa sede, del fratello della dea prepara la scena di ricongiungimento delle due divinità nel santuario di Claro (vv. 5-6).

**v. 1 Ἄρτεμιν ὕμνει, Μοῦσα:** il teonimo compare in *incipit* anche in *h.Hom.* 27, 1, ugualmente dedicato ad Artemide. L'apostrofe alla Musa è frequente negli *Inni Omerici*, e conosce una grande varietà di

realizzazioni. *H.Merc.* 1 è il caso più simile: l'accusativo del teonimo in principio di verso è immediatamente seguito dall'imperativo del verbo ὑμνέω e dal vocativo (Ἐρμῆν ὕμνει, Μοῦσα). La stessa struttura è ripresa in *h.Hom.* 14, 1-2, dove è però dilatata su due versi (Μητέρα μοι πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / ὕμνει Μοῦσα); in *h.Hom.* 30, 1, la formula è variata in Ἥλιον ὑμνεῖν [...] ἄρχεο Μοῦσα. Apostrofi simili compaiono in *h.Ven.* 1 (Μοῦσα μοι ἔννεπε), in *h.Hom.* 17, 1 e 20, 1 (ἀείσειο Μοῦσα e ἀείδειο Μοῦσα rispettivamente). Ci si rivolge invece alle Muse al plurale *h.Hom.* 32, 1 e 33, 1 (ἔσπετε Μοῦσαι). *Incipit* del genere sono concorrenziali a casi in cui a cantare è direttamente il poeta (es. ἄρχομ' ἀείδειν: cf. l'analisi di *h.Hom.* 6, 1).

**κασιγνήτην Ἑκάτοιο:** la clausola metrica proviene da *Hom. Il.* 20, 71. Κασιγνήτη è Artemide anche in *Hom. Il.* 20, 470, e al di fuori dell'epica in *Pi. P.* 3, 57; *S. OC* 1092. Cf. anche *h.Hom.* 27, 1, dove la dea è definita, con sostantivo più raro, αὐτοκασιγνήτη Ἀπόλλωνος (cf. *h.Hom.* 27 per l'aggettivo αὐτοκασιγνήτη). Altrove è ἀδελφή (*E. Hipp.* 15), ο σύγγονος (*E. IT* 86). Ἑκατος è epiteto standard di Apollo (cf. BRUCHMANN 1893, p. 23), raramente usato anche per Artemide al femminile Ἑκάτη (*A. Suppl.* 676; cf. MIRALLES, CITTI, LOMIENTO 2019). L'uso dell'epiteto al femminile sottintende una commistione con la figura della dea Ecate, che è attestata sia nella produzione letteraria del V secolo (*E. Phoen.* 190-110) che in ambito epigrafico (*IG XII* 359): sul tema, cf. SERAFINI (2015, pp. 39 sgg). Nonostante la sua frequenza, l'epiteto è problematico sia nella costruzione che nel senso. Morfologicamente, è connesso agli aggettivi ἐκήβολος, ἐκηβελέτης, ἐκατήβολος, ἐκατηβελέτης, ugualmente usati per Apollo, ma i rapporti tra di loro non sono chiari. L'ipotesi più verosimile è che la forma originaria sia ἐκήβολος, poi sottoposta a una serie di alterazioni per comodità metrica: allungata in ἐκατήβολος, fino anche a ἐκατηβελέτης, o abbreviata in ἔκατος (CHANTRAINE, *DELG*, pp. 328 sgg.; BECK, *LFGRE* 2, 2, 504). Quanto al senso, la seconda parte del composto deriva certamente da βάλλω; più difficile è, invece, comprendere l'etimologia del primo membro, ἔκα/ἐκη/ἐκατη. È stata chiamata in causa una derivazione da ἔκατον (WACKERNAGEL in FRISK, *GEW*, p. 474): il senso che ne deriverebbe sarebbe quindi "che scaglia cento dardi". L'ipotesi è però poco probabile: il numerale non subisce, di norma, alcuna variazione nei suoi composti (es. ἐκατόμ-βη; FRISK, *GEW*, p. 474). In alternativa, è stato proposto un legame con l'aggettivo ἐκών (FRISK, *GEW*, p. 474; CHANTRAINE *DELG*, p. 330, p. 398; BEEKES, VAN BEEK, 2010 p. 396) e una traduzione del tipo "che colpisce a suo piacimento". L'ipotesi è morfologicamente convincente: nella prima parte del composto, \*ἔκα sarebbe una forma avverbiale derivata da ἐκών, così come σάφα da σαφής. Anche se questa fosse la reale etimologia, comunque, la produzione antica lega l'epiteto a ἐκάς, e intende all'unanimità "che colpisce da lontano" (*Sch. D* in *Hom. Il.* 1, 14: ἔκαθεν, ὃ ἐστι πόρρωθεν βάλλοντος; cf. anche Hsch. ε 1268; *EM* 320, 10. Per queste e altre fonti lessicografiche antiche, cf. LANGELLA 2019, pp. 282-283).

L'accostamento, forse paraetimologico (ma accolto da BECK, *LFGRE*, 2, 2, 504), è già pienamente attivo in Omero, e diviene di qui tradizionale: in *Il.* 1, 47 Apollo si colloca “lontano dalle navi” (ἀπάνευθε νεῶν), da dove scaglia le sue frecce pestilenziali; poco dopo, a Calcante si chiede di placare l'ira di Apollo “che da lungi saetta” (Ἀπόλλωνος ἐκατηβέλεται, v. 75). È verosimile pensare che, sul modello omerico, l'aggettivo sia inteso in questo senso anche dall'autore di *h.Hom.* 9. Per questo motivo, il senso tradizionale è accolto in tutte le traduzioni degli *Inni Omerici*, sin dal *procul iaculans* di CASTALIO (1561). Per citare solo le ultime edizioni, EVELYN WHITE (1932), WEST (2003), OLSON (2012) traducono “*far-shooter*”; POLI (2010) “lungisaettante”. HUMBERT (1936) e CÀSSOLA (1975) aggirano il problema, e traducono rispettivamente “archer” e “arciere”: una traduzione di questo genere risale già a CLARKE (1740), che rende *iaculator*.

**v. 2 παρθένον:** in associazione a ἰοχέαιρα (cf. *infra*), l'epiteto torna per Artemide in *h.Hom.* 27, 2; *Pi. P.* 2, 9; Nonn. 20, 70; 48, 926. Artemide è divinità vergine per antonomasia: in *h.Ven.*, 16-20, è l'unica non soggetta alle opere Afrodite, assieme ad Atena (8-15) ed Estia (21 sgg.): sul tema, cf. STROLONGA (2015); in *Call. Dian.* 6, la verginità è dono che Zeus concede alla figlia (FAULKNER 2010). L'epiteto παρθένος è così tra i più fortunati della dea, e finisce spesso per sostituire il teonimo (BRUCHMANN 1893, p. 49). In maniera apparentemente contraddittoria, Artemide è però considerata divinità della riproduzione, animale quanto umana: è venerata come κουροτρόφος e παιδοτρόφος (BRUCHMANN 1893, s.v.), e confusa sincreticamente con Ilitia, la dea del parto (*A Suppl.* 675; *Call. Dian.* 20-25; *Sch. Theocr.* 2, 66; BUDIN 2016, pp. 62 sgg.; ZOLOTNIKOVA 2017, p. 17; *LIMC* 2, 1 s.v. *Artemis*, nn. 720-724). Vi è traccia, inoltre, di rituali di natura orgiastica a lei connessi, e di una sua associazione con le Dee Madri orientali. Artemide Hemera era venerata a Lusoi, in Arcadia (*RE*, II, 1387; cf. anche ZOLOTNIKOVA 2017, p. 11-12, con relativa bibliografia per il materiale iconografico); in Elide (*Paus.* 6, 22, 1) e sul Taigeto (*Paus.* 3, 20, 7) la dea era venerata con danze lascive. Per pratiche analoghe e oggetti di forma fallica nel culto di Artemide cf. Hsch. κ 78-79 Latte; λ 57 Latte. Non sembra, tuttavia, che Artemide sia mai stata accompagnata da un *parhedros* o da uno sposo, o che sia mai stata madre. ZOLOTNIKOVA (2017, p. 18) insiste però sulla figura di Artemide Κνακαλησία, venerata dai Cafiatì in Arcadia (*Paus.* 8, 23, 3 sgg.), e ipotizza su questa base un matrimonio rituale con Poseidone. In realtà, la descrizione di Pausania si limita a notare la vicinanza dei templi delle due divinità, senza menzionare alcuna cerimonia che li unisca: i riti misterici menzionati sono, anzi, esclusivamente celebrati in onore di Artemide. Se anche la teoria di una unione tra Artemide e Poseidone avesse una qualche legittimità, sarebbe comunque una testimonianza pressoché isolata di Artemide divinità fertile – oltre al nucleo mitologico, peraltro problematico, di

Artemide Aithopia, madre di Dioniso: cf. CÀSSOLA, 1975, p. 412 –. La riproduzione e la verginità non sono in contraddizione: a essere fertili sono proprio le fanciulle in età da marito, che con Artemide intrattengono uno stretto legame, soprattutto nei riti di passaggio all'età adulta (per i quali, cf. BRELICH 1969). In Call. *Dian.*, 13-14, la dea si fa promettere da Zeus un corteo di sessanta Oceanine di nove anni, prive degli ornamenti che si convengono alle donne adulte. Le sacerdotesse di Artemide a Brauron, di età compresa tra i cinque e i dieci anni, danzavano vestite da orso (*Sch. ad Ar. Lys.* 645); la dea era talora invocata con l'epiteto di λυσίζωνος (*Lib. Ep.* 371, 4, 2; *Sch. ad A.R.* 1, 288). Si spiega così l'epiteto παρθένης: come ipotizza già FARNELL (1896, p. 448) questo sarebbe da intendere, almeno in origine, nel senso di 'donna non sposata', più che di 'vergine'. La castità e l'avversione all'accoppiamento della dea potrebbero spiegarsi tramite il suo legame con la caccia, e talora con la guerra (per cui, cf. FARNELL, 1897, pp. 470-471; *LIMC* 2, 1 s.v. *Artemis* nn. 529-539). Entrambe le attività implicano infatti la morte, animale o umana: per loro stessa natura sono dunque antitetiche rispetto al concepimento (STROLOGA, 2012, p. 9), essendo peraltro pratiche essenzialmente maschili: cf. *Orph. H.* 356, 7, in cui Artemide è salutata come ὄρσενόμορφος. Come divinità della fertilità, Artemide finisce così per subire la concorrenza di dee più strettamente associate all'atto riproduttivo (Afrodite), anche nelle sue implicazioni orgiastiche (Cibele); o di dee legate alla maternità (Demetra), o al matrimonio (Era). Nella ripartizione delle sfere di influenza della "politica dell'Olimpo" (CLAY 2006<sup>2</sup>), Artemide si assesta quindi definitivamente nel ruolo di divinità vergine (ZOLOTNIKOVA, 2017, p. 18). **ιοχέαιραν**: tra gli epiteti più fortunati di Artemide, è talora utilizzato anche come sostituto del teonimo (cf. BRUCHMANN, 1893, p. 46). È spesso collocato, come qui e al v. 6, in chiusa di esametro: cf. e.g. *Hom. Il.* 5, 53; *Od.* 6, 102; *h.Cer.* 424; *h.Ap.* 15, 159; *h.Hom.* 27, 2, 11; *Hes. Th.* 14. Al livello semantico, gli scoli intendono erroneamente l'aggettivo come 'che si compiace delle frecce' (ιοῖς χαίρουσα: *Sch. D ad Hom. Il.* 5, 53). Ugualmente poco probabile è la derivazione da χεῖρ, e il significato 'che tiene le frecce in mano' (HEUBECK, in CHANTRAINE, *DELG*, p. 467). Il senso più probabile è 'che spande le frecce' (ιός + χέω; cf. SCHMIDT, *LFGRE* 2, 3, 1201). In ambito iconografico, Artemide è rappresentata frequentissimamente con l'arco, nell'atto di scoccare una freccia o di estrarla dalla faretra: cf. *LIMC* 2, 1 s.v. *Artemis*. nn. 124-403a. **ὀμότροφον Ἀπόλλωνος**: L'aggettivo è estremamente raro: in poesia, le uniche altre occorrenze sono *Pi. O.* 13, 7; *Ar. Av.* 329; in prosa, *Hdt.* 2, 66, 1; *Plat. Phd.* 83d8. L'aggettivo si specializza poi in senso tecnico nella prosa zoologica: e.g. *Ael. NA*, 2, 6, 11; 3, 1, 21. L'unica altra occorrenza per Artemide è *h.Ap.* 199, Ἄρτεμις ιοχέαιρα ὀμότροφος Ἀπόλλωνος, qui ripreso quasi pedissequamente. Nel suo insieme, la formula riprende e varia il κασιγνήτην Ἐκάτοιο del v. 1.

vv. 3-6 la sezione centrale dell'inno è occupata dal viaggio di Artemide. La dea tocca, in ordine, il fiume Meles (v. 3), e le città di Smirne (v. 4), e Claro (v. 5), dove la attende Apollo. Il passaggio è graduale e scandito dagli epiteti: il contesto fluviale, ancora totalmente immerso nella natura, è βαθύσχοινος, 'dai folti canneti'. La vegetazione muta con l'avvicinamento a Claro, che è 'ricca di vigne' (ἀμπελόεσσα), e che lascia quindi intendere la presenza di insediamenti umani. Nonostante sia dea della natura selvaggia, Artemide è spesso connessa con i culti cittadini (PETROVIĆ 2010; BUDIN 2016, pp. 143 sgg). In *h. Ven.* 20 tra le prerogative della dea rientrano δικαίων πόλις ἀνδρῶν; in Anacr. fr. 1 Gentili = 348 *PMG* Artemide concede la sua protezione alla città di Magnesia. Il ruolo di Artemide come divinità civica è favorito dall'importanza che hanno i riti di passaggio a lei connessi, tanto femminili (cf. *supra*), quanto maschili (cf. il culto di Artemide Ortia a Sparta, in X. *Lac.* 2, 9; Pl. *Leg.* 1, 633b; Paus. 3, 169; Cic. *Tusc.* 2, 34;) che regolano il vivere sociale. Questo aspetto è evidente nel contesto microasiatico, in particolare dall'età ellenistica: si consideri, su tutti, la rilevanza del culto di Artemide Efesia (PETROVIĆ 2010, pp. 218 sgg.; BUDIN 2016, pp. 143-144). La letteratura ellenistica recepisce questo nuovo interesse nei confronti della dea: in Call. *Dian.* 33 sgg. Zeus promette alla figlia trenta città che venereranno il suo nome, sulla terraferma e sulle isole, e il patronato di strade e di porti.

v. 3 ἦ: sul pronome relativo come elemento che inaugura la sezione centrale degli *Inni Omerici*, cf. l'analisi di *h.Hom.* 6. **ἵππους ἄρσασα**: il verbo ἄρδω non è attestato né in Omero né in Esiodo, e sono rari i *loci paralleli* per una espressione di questo tipo. Per l'immagine dei cavalli fatti abbeverare, OLSON (2012, p. 288) segnala Hom. *Il.* 24, 350, che però non ha stretti legami, al livello lessicale, con il caso qui analizzato: στῆσαν ἄρ ἡμιόνους τε καὶ ἵππους, ὄφρα πίοιεν. Negli *Inni*, cf. anche *h.Ap.* 263, ἀρδόμενοι οὐρῆες [...] ἀπὸ πηγέων: in questo caso, tuttavia, il verbo ha il valore di 'bere', e non di 'far abbeverare'. Al livello semantico, più stringente è il parallelo con Hdt. 5, 12, 4 ἤρσε τὸν ἵππον, ma soprattutto con Euph. fr. 66 Powell, οἱ δ' οὐπω Σιμόεντος Ἀχαιίδας ἄρσαμεν ἵππους, come è stato più spesso notato (BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1896; AHS 1936; OLSON 2012). Questo è forse il luogo più simile a quello dell'inno: il verbo ἄρδω è utilizzato in entrambi i casi all'aoristo, laddove l'attico classico impiega quasi esclusivamente il presente e l'imperfetto (*LSJ*, s.v.); segue l'accusativo ἵππους, e soprattutto il raro genitivo del nome del fiume. La sintassi di cui si avvale *h.Hom.* 9 sembra quindi non avere esatti paralleli prima dell'età ellenistica. **βαθύσχοινοιο Μέλητος**: per la costruzione al genitivo, cf. *supra*. Rarissimo l'aggettivo βαθύσχοιμος; le uniche altre attestazioni in poesia sono Hom. *Il.* 4, 383; *Sib.Or.* 14, 216; Nonn. 7, 171: 11, 171. Per il senso del riferimento al Meles in questa sede, cf. l'introduzione all'inno.

**v. 4 ῥίμφο:** “Artemis’ haste reflects the fact that her brother is waiting for her at the end of her journey” (OLSON, 2012, p. 288). **διὰ Σμύρνης:** per il ruolo della città nell’economia del viaggio compiuto dalla dea e per le conseguenze sulla datazione dell’inno, cf. l’introduzione al testo. **παγχρύσειον ἄρμα διώκει:** l’aggettivo *παγχρύσειος* è raro. È utilizzato un’unica volta da Omero per le frange dell’egida di Atena (*Il. 2*, 448), e una sola volta da Esiodo per le mele custodite nel giardino delle Esperidi (*Th. 335*). In *h.Hom. 27, 5* l’aggettivo descrive l’arco di Artemide. Non si segnala, invece, nessuna altra occorrenza in associazione al sostantivo ἄρμα. La dea guida, comunque, un carro dorato anche in *Call. Dian. 111* (χρύσειον δίφρον), e le cerve che lo trainano sono ugualmente ornate d’oro; analoga è la descrizione che viene fatta in *A.R. 3, 878-879*: χρυσείοις ... ἐφ’ἄρμασιν / ὠκείαις κεμάδεσσιν. Il tema è vivo ancora nell’epica tardoantica: a guidare il cocchio della dea sono cervi in *Nonn. 11, 344 sgg.* In maniera parallela alla letteratura, l’iconografia di Artemide su carro è ben attestata dall’arcaismo sino all’età imperiale. *LIMC 2, 1 s.v. Artemis*, nn. 1196 sgg. annovera un numero minimo di manufatti riferibili al VII secolo. Più cospicue invece le testimonianze a partire dall’ultimo arcaismo/inizio dell’età classica: tra queste, un cratere a figure nere del 500-490 proveniente da Atene, e uno *skyphos* a figure nere conservato a Ginevra del 490-480 (*LIMC 2, s.v. Artemis* nn. 1210, 1212). In entrambi i casi il carro è trainato da cavalli, ed è rappresentato vicino ad Artemide anche Apollo. Il carro è invece trainato da cerbiatte in un cratere beotico a figure rosse del 430 ca., oggi conservato a Parigi (*LIMC 2, s.v. Artemis* n. 1196). Il tipo iconografico ha lunga vita, e arriva sino all’età imperiale: in monete di II-III secolo di ambito ionico/frigio Artemide è ancora rappresentata su un carro trainato da cervi (*LIMC 2, s.v. Artemis* nn. 1200).

**v. 5 ἐς Κλάρων ἀμπελόεσσιν:** cf. *h.Ap. 40*, in cui si trova la *iunctura* Κλάρων αἰγλήεσσα, in medesima sede metrica. L’aggettivo ἀμπελόεις è raro nell’epica arcaica, che lo usa quasi sempre in clausola (*Hom. Il. 2*, 561; *3*, 184; *9*, 152, 294; *h.Ap. 438*); unica eccezione è *Hom. Il. 2*, 561, in cui è collocato subito dopo la cesura femminile. Per l’importanza di Claro nel testo, cf. quanto detto nell’introduzione. **ῥοῦ ἀργυρότοξος Ἀπόλλων:** frequente clausola esametrica nell’epica arcaica (*Hom. Il. 2*, 766; *5*, 449, 760; *7*, 58; *10*, 515; *24*, 758; *Od. 7*, 64; *h.Merc. 327*; *h.Hom. 7*, 19), che cade poi progressivamente in disuso. Come Artemide era stata definita *ιοχέαιρα* al v. 2, il fratello viene qui ricordato come dio arciero. PICARD (1922, p. 387) ipotizza che l’aggettivo potesse essere uno degli epiteti con cui il dio era venerato nel santuario di Claro, che funge da cornice all’inno.

**v. 6 ἦσται:** l'uso del verbo in principio di esametro rimanda a Hom. *Il.* 19, 345; *Od.* 13, 337, 424; 16, 145; 18, 240; *h.Cer.* 356. A Claro un colossale gruppo scultoreo del II secolo rappresenta la triade delia, con Apollo seduto tra Artemide e Leto in piedi (MARCADÉ, 1995; DEWAILLY, pp. 377 sgg.; cf. introduzione). **μυμνάζων:** il verbo è raro. È attestato due sole volte in Omero, sempre all'infinito e in principio di esametro, con il significato di 'rimanere' (*Il.* 2, 391; 10, 549). Ignoto all'età classica, è ripreso solo da Apollonio Rodio, alla stessa maniera omerica (1, 226; in 2, 960 si trova prima della cesura, ma sempre all'infinito). È questo l'unico luogo in cui è attestato il participio maschile e il significato di 'attendere', seguito da un accusativo. **ἐκατηβόλον ιοχέαιραν:** chiude in maniera circolare la sezione narrativa dell'inno, che era stata preparata al v. 2 dagli epiteti *πάρθενον ιοχέαιραν*. Cf. anche *h.Hom.* 27, 2 in cui si trova, nella medesima posizione, *ἐλαφιβόλον ιοχέαιραν*. È questa l'unica attestazione dell'epiteto *ἐκατηβόλος* riferito ad Artemide invece di Apollo, come è più consueto. Scarse attestazioni presenta, per Artemide, anche la variante *ἐκηβόλος* (S. fr. 401 *TGRF*; Nonn. 15, 187). Per l'analisi in dettaglio dei due epiteti, cf. *supra*.

**vv. 7-9:** sono versi di congedo, che presentano gli elementi formulari dell'innografia omerica: si saluta la divinità (v. 7), si afferma di volerla cantare per prima (vv. 8-9), si prepara il passaggio a un canto successivo (v. 9).

**v. 7 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε θεαί θ' ἅμα πᾶσαι ἀοιδῆ:** per il valore dell'imperativo e per la *iunctura* *χαῖρε ἀοιδῆ*, cf. l'analisi di *h.Hom.* 6. Si oblitera qui la figura di Apollo, cui ci si riferisce brevemente al v. 5. Al contrario, in *h.Hom.* 27, 21, la visita che Artemide porge al fratello diviene un pretesto per salutare entrambi (*χαίρετε τέκνα Διὸς καὶ Λητοῦς ἠῦκόμοιο*). In questa sede, Artemide è invece associata "a tutte le altre dee". Questa formula ha come unica altra attestazione *h.Hom.* 14, 6, rivolto alla Madre degli dèi. In entrambi i casi, il suo uso non sembra apparentemente e motivato dal contesto: non si cantano più divinità, al plurale, per cui sarebbe giustificato l'uso di *θεαί θ' ἅμα πᾶσαι*. Ciononostante, il richiamo ad altri dèi non è un mero riempitivo. A riprova di ciò, ci sono molti luoghi negli *Inni Omerici* in cui il saluto è rivolto a più divinità: in *h.Hom.* 26, 1 si invocano le Muse, Apollo, Zeus; in *h.Hom.* 29 si canta Estia, ma subentra nell'inno anche Hermes al v. 7, fino al saluto che li coinvolge entrambi (v. 13). La pratica rivela un *habitus* mentale del politeismo antico, per cui l'identificazione delle giuste divinità da invocare richiede una grande attenzione lessicale. L'associazione di più divinità è una operazione voluta: si ottiene così "a combination of gods almost like ingredients in herbal medicine: not one, but a combination of active ingredients was thought most efficacious" (FURLEY 2007, p. 123). In questa ottica

si possono interpretare anche i casi passati in rassegna. In *h.Hom.* 26 si invocano in maniera speculare Apollo e le Muse in quanto protettori dei cantori (v. 4), e Zeus come nume tutelare di sovrani (v. 5); in *h.Hom.* 29 si sceglie appositamente di invocare le due divinità protettrici del focolare per ottenere la prosperità domestica (v. 11). In *h.Hom.* 14 la menzione delle θεαὶ πᾶσαι esalta il ruolo della Μητήρ θεῶν, che è idealmente la loro progenitrice. Il riferimento alle “altre dee” in questo inno ad Artemide sembra invece, a una prima lettura, meno stringente e, se si vuole, uno scarto rispetto alla menzione di Apollo, non più ricordato. La motivazione di questa espressione è forse da ricercare in elementi di natura culturale. Come detto, (AHS, 1936; cf. *supra*), l’inno potrebbe essere stato pensato per una processione rituale da Smirne a Claro. È possibile quindi che non solo la statua di Artemide fosse portata in corteo, ma che fosse accompagnata da altri simulacri. Si consideri il rituale della γάνωσις ad Ancyra (cf. *supra*), in cui le statue di Artemide ed Atena venivano lavate e portate in processione congiuntamente. È interessante notare, inoltre, che proprio nel tempio di Artemide a Claro sono state trovate molte statuette in terracotta di divinità femminili. Tra queste, vi sono Afrodite, Cibele e la Κουροτρόφος: di queste, le ultime due sono spesso soggette a una confusione sincretica con Artemide (DEWAILLY 2001, p. 374; GÜRBÜZER 2015). Il saluto che compare in questa sede, quindi, potrebbe riprodurre una particolare pratica rituale del santuario di Claro, che conosceva culti comuni di più divinità, e fenomeni di sincretismo. Per altri elementi culturali presenti nell’inno, cf. l’analisi dell’epiteto ἀργυρότοξος al v. 5, e più in generale l’introduzione.

**v. 8 αὐτὰρ ἐγὼ σε πρῶτα καὶ ἐκ σέθεν ἄρχομ’ αἰεΐδειν:** per il valore di αὐτὰρ come formula di trapasso, cf. l’analisi di *h.Hom.* 6. Dichiarazioni di questo tipo, per cui si ‘inizia’ a cantare la divinità, sono frequenti come prologo (*h.Cer* 1, *h.Hom.* 11, 1; 13, 1; 16, 1; 22, 1; 26, 1; 28, 1), ma attestate anche come epilogo (*h.Hom.* 31, 18; 32, 18). Non mancano poi inni in cui si afferma di voler cantare la divinità ‘all’inizio e alla fine’: cf. *h.Bacch.* D 9; *h.Hom.* 21, 4; 29, 5. Per il modello esiodeo (*Hes. Th.* 34) che funge da canovaccio a questi versi, e le implicazioni circa la funzione proemiale o di epilogo degli inni, cf. *h.Hom.* 6. Parte della letteratura critica (GEMOLL 1886, OLSON 2012) nota lo stile poco scorrevole di questo verso, ripreso in quello immediatamente successivo (v. 9) e appesantito da espressioni sinonimiche (σε πρῶτα καὶ ἐκ σέθεν ἄρχομ’ αἰεΐδειν, σεῦ δ’ ἐγὼ ἀρξάμενος). Queste considerazioni di carattere stilistico non sono comunque sufficienti a espungere il verso, come già avverte OLSON (2012, p. 289). La formularità orale è ricca di espressioni ridondanti: cf. e.g. *h.Ap.* 1 μνήσομαι οὐδὲ λαθῶμαι (sul tema, cf. PORTER 1949; POSTLETHWAITE 1979). La *iunctura* ἄρχομ’ αἰεΐδειν, inoltre, è ben attestata nell’innografia (cf. *supra*), e il verso ha una sua logica: si comincia a cantare la divinità (v. 8), e dopo



aver iniziato (ἀρξάμενος, v. 9), si passa a un altro canto. Versi di questo tipo sono testimonianza del procedere compositivo degli *Inni Omerici*, che molto devono ai modi dell'oralità e della ripetizione formulare (PORTER 1949; NOTOPOULOS 1962; PREZIOSI 1967; PELLIZER 1978; CLAY 1997, p. 491; PAVESE 1998; FAULKNER 2011, pp. 3 ssg.). Sotto questa luce, l'intero v. 8 può essere considerato riuso di una formula rapsodica, sebbene inserita qui in maniera meccanica. Situazioni analoghe sono presenti anche in altri *Inni Omerici*. *H.Hom.* 18, ad esempio, ha due finali alternativi, trascritti di seguito nei manoscritti (vv. 10-11; v. 12). Un caso simile potrebbe verificarsi anche nel nostro inno: la tradizione orale conosceva forse due diverse conclusioni (vv. 8, 9), poi ricongiunte dalla trasmissione scritta.

**v. 9 σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον:** una analisi complessiva della formula e delle sue implicazioni è già stata condotta in *h.Hom.* 6, al quale si rimanda. I più recenti editori alterano il σεῦ della paradosi in σέο (WEST 2003; POLI, 2010; OLSON 2012). Nella edizione da lui curata dell'*Iliade*, WEST (2000) sostiene che la grafia εὔ in luogo di εο/εου sia una innovazione dello ionico di IV secolo, e che, ove presente, deve essere sistematicamente in sede editoriale. Della stessa idea era già CHANTRAINE (1942, p. 63). In realtà, PASSA (2001) ha dimostrato la liceità della grafia εὔ per εο/εου e la sua antichità, per lo meno risalente al VI secolo, anche per le forme pronominali di area ionica (p. 399). La forma σεῦ può quindi essere mantenuta, ed è anzi una probabile spia di un uso linguistico locale e postomerico. Come non vi è ragione di correggere il verso, allo stesso modo non è necessario espungerlo totalmente, come vuole WEST (2003). Lo studioso ritiene il v. 9 ridondante rispetto a quanto precede: le ragioni di questa ripetitività sono tuttavia già state spiegate (cf. *supra*). Inoltre, il testo può essere difeso sulla base di luoghi paralleli (*h.Ven* 198; *h.Hom.* 18, 11), e la promessa di un altro canto è perfettamente in linea con gli altri testi del *corpus*. (cf. l'analisi di *h.Hom.* 6). L'intero verso è una indicazione metaletteraria, che illustra le dinamiche della pratica rapsodica: si crea così un ideale raccordo con l'esecuzione immediatamente successiva. A questo scopo vale il verbo μεταβαίνω, utilizzato nel senso tecnico di 'passare a un altro argomento'. L'uso è già omerico: in *Od.* 8, 492, Odisseo invita Demodoco a cambiare il tema del suo canto, e narrare la distruzione di Troia (μετάβηθι καὶ... ἄεισον). L'intera formula viene ripresa e variata dalla lirica arcaica, per indicare il mutamento della materia trattata: μέτεϊμι δ' ἐφ' ἕτερον προοίμιον, (Stesich. fr. 241 *PMG*).

## X. AD AFRODITE

### 1. Introduzione

A un livello filologico, il decimo *Inno Omerico* ad Afrodite è un peculiare caso di studio. All'interno del *corpus*, è uno dei testi in cui emerge con maggiore evidenza una bipartizione della tradizione manoscritta. I vv. 3-5, infatti, sono trasmessi in maniera molto differente dai due rami della *paradosi*. Il ramo Ψ legge:

ἐφ' ἡμερτὸν φέρει ἄνθος. / Χαῖρε, θεά, Σαλαμῖνος εὐκτιμένης μεδέουσα / καὶ πάσης Κύπρου.

Il ramo M, invece, trasmette:

ἐφ' ἡμερτὸν θέει ἄνθος. / Χαῖρε, μάκαιρα, Κυθήρης εὐκτιμένης μεδέουσα / εἰναλῆς τε Κύπρου.

Di fronte a lezioni adiafore di questa entità, non si può semplicemente parlare di 'errori', o di corruzioni progressive a partire dall'archetipo. Questa varietà si comprende forse meglio se si analizza l'inno alla luce delle pratiche rapsodiche. Il materiale poetico poteva esse rilavorato per adattarsi a contesti, uditori, funzioni differenti: una malleabilità favorita anche dalla esecuzione mnemonica e orale. Di questa varietà la tradizione manoscritta conserva un ricordo: è probabile che l'archetipo Ω recasse entrambe le versioni, di cui una forse trascritta in interlineo come variante dell'altra (OLSON 2012, p. 291); i due rami della tradizione hanno poi attinto in maniera differente al medesimo bacino. In sede ecdotica, quindi, è opportuno dare il giusto rilievo alle oscillazioni della *paradosi*: queste sono testimonianza della vitalità del testo, e delle vicissitudini della sua trasmissione, e hanno quindi un importante valore documentario. In contesto esegetico, le differenze tra le due redazioni devono essere analizzate singolarmente prese, in quanto dati letterari. In ambito più generale, tuttavia, è necessario capire anche in che rapporto reciproco siano queste varianti: si deve comprendere quali siano antiche e quali più recenti; in che modo siano penetrate nel testo; cosa dicono della storia, della circolazione, del rimaneggiamento dell'inno.

Per lungo tempo, l'unica versione nota dell'inno era quella trasmessa dalla famiglia Ψ. Questa fu riprodotta da Demetrio Chalcondyles, curatore della *editio princeps* degli *Inni Omerici* nel 1488, e tale rimase sino alla scoperta del codice M alla fine del XVIII secolo a opera di RUHNKEN (sul quale, cf.

l'*Introduzione* generale). La prima edizione degli *Inni Omerici* che menziona la scoperta di Ruhnken è quella curata da ILGEN (1796, p. 583), in cui le lezioni di M sono tuttavia relegate in nota. È HERMANN (1806, p. 164) il primo editore a mettere a testo i vv. 3-5 secondo la redazione di M: questi vengono collocati di seguito al testo di Ψ, ma sono posti tra parentesi quadre. Nel complesso, sino alla fine del XIX secolo le lezioni di M rimangono largamente ignorate: bisognerà attendere l'edizione di MONRO (1896) per trovarle nuovamente a testo. Dall'edizione di ALLEN e SIKES (1904), si inaugura una nuova tendenza: il testo di Ψ viene contaminato con quello di M. I due testimoni vengono cuciti insieme arbitrariamente, scegliendo le lezioni ora dell'uno, ora dell'altro. Lo stesso procedimento è seguito da EVELYN WHITE (1932), HUMBERT (1936), e in tempi più recenti da WEST (2003). L'operazione è metodologicamente azzardata: così facendo, si ottiene un inno totalmente artificiale, che non ha alcuna attestazione nella paradosi. Soprattutto, la mescolanza delle due redazioni rende poco trasparente la storia del testo, e impedisce di comprendere la situazione, assai complessa, della tradizione manoscritta. Alla luce di questi limiti, CÀSSOLA (1975), seguito da POLI (2010), ritorna all'approccio originario: stampare il solo testo di Ψ, e relegare le considerazioni relative a M nelle note di commento. Una svolta ecdotica si afferma con OLSON (2012): l'editore è il primo a stampare entrambe le versioni di *h.Hom.* 10. Queste, tuttavia, vengono presentate una di seguito all'altra: il criterio scelto, ancora una volta, non agevola la piena rappresentazione del legame genetico tra i testi. L'assetto tipografico, infatti, sembra suggerire che le due redazioni siano semplicemente parallele e alternative. In questa sede, si è deciso di ricorrere ad una edizione aperta. Si presenta la versione ipoteticamente più antica nella sua interezza; a lato, si riportano le varianti dei soli versi interessati (vv. 3-5bis), forse frutto di un rimaneggiamento del testo in epoca successiva. In questo modo si riesce, innanzitutto, a suggerire il carattere mutevole del testo e degli interventi seriori; in secondo luogo, questa organizzazione del testo suggerisce, anche visivamente, già una possibile chiave di lettura di questa stratificazione in senso cronologico. Questa scelta editoriale poggia su delle riflessioni già portate avanti nel secolo scorso. A proposito dell'*Inno ad Apollo*, GENTILI (2017<sup>3</sup>, p. 339) sosteneva, di fronte alle varianti adiafore, che "l'editore non può far altro che prendere atto della polimorfia del testo, presentando un'edizione aperta di questi versi". FERRARI (in POLI, 2010, p. 10), che condivide l'impostazione generale di Gentili, avverte comunque della necessità di "non rinunciare [...] a individuare, se non l' 'autenticità', l' anteriorità di una variante rispetto all'altra, e a ricostruire i meccanismi genetici delle innovazioni rapsodiche". Le scelte testuali, dunque, non possono prescindere dalle considerazioni contestuali: per poter ordinare le diverse redazioni dell'inno è necessario comprendere la cronologia relativa, la cronologia assoluta, il luogo di produzione, l'occasione di *performance* del testo.

## 1.2. Localizzazione

Un aiuto a collocare le due redazioni di *h.Hom.* 10 nel tempo e nello spazio proviene dai toponimi menzionati. Nel testo di  $\Psi$ , Afrodite regna su “Salamina e Cipro” (vv. 4-5); in quello di M, “su Citera e Cipro” (vv. 4-5bis). Il primo editore a tentare di spiegare questa divergenza è ILGEN (1796, p. 583), per il quale l’inno potrebbe essere stato eseguito in due occasioni differenti: sia a Salamina, nell’isola di Cipro, sia a Citera. L’ipotesi viene ampliata da SHACKLE (1915, p. 165): la versione originaria sarebbe quella salaminia e cipriota, e corrisponderebbe al testo di  $\Psi$ ; la versione di M sarebbe, invece, un rimaneggiamento secondario, pensato per poter essere eseguito in qualunque altro contesto. La ricostruzione di SHACKLE viene accettata integralmente da OLSON (2012, p. 291).

Per comprendere se queste ipotesi siano verosimili, è necessario studiare il rapporto che Afrodite intrattiene con le località citate. La presenza di Afrodite e Salamina è, per certi aspetti, inedita. Sull’isola di Cipro, è Pafo a rivendicare con più forza un legame con Afrodite (cf. in proposito quanto detto in *h.Hom.* 6). Di fronte a questa concorrenza, Salamina non sembra riuscire a imporsi con uguale efficacia. Un tempio di Afrodite era certamente presente, come informa Ov. *Met.* 14, 760: al suo interno si trovava una statua di *Venus prospiciens*, in cui fu mutata Anaxarete per aver respinto il giovane Ifi. Il mito, a noi noto da Ovidio, rimonta per lo meno all’età ellenistica: secondo la testimonianza di Ant.Lib. 39, fu trattato da Ermesianatte nella *Leonzio* (= fr. 4 Powell), in cui pare però che il nome della fanciulla fosse Arsinoe. Dalla città proviene inoltre Egesino, cui è attribuita la redazione dei *Cypria* (Phot. *Bibl.* 239, 319a, 36). Nel complesso, però, mancano indizi significativi del fatto che Salamina sia stata un importante centro di culto: l’evidenza archeologica non è abbondante, e ugualmente scarse sono le testimonianze epigrafiche e numismatiche, a confermare il ruolo modesto del sito (cf. PIRENNE-DELFORGE, 1994, pp. 358-359). Il riferimento a Salamina in questa sede, dunque, può difficilmente essere inteso come materiale formulare, consolidato da una salda tradizione poetica. È più probabile, quindi, che la sua presenza sia un indizio contestuale (WEST 2003, p. 17; OLSON 2012, p. 291). Nella versione di  $\Psi$ , è del resto evidente un’ottica geografica di chiara impronta cipriota: Afrodite estende il suo potere su Salamina (v. 4) e quindi su tutta l’isola (v. 5). In questo modo, la città viene implicitamente riconosciuta come il centro di culto principale di Cipro: è forse possibile vedere in questo procedere una replica a *h.Hom.* 6, concepito a Pafo (cf. il commento all’inno). La coerenza topografica che esibisce il testo di  $\Psi$  viene meno nella redazione di M, dove come residenza della dea si indica Citera (vv. 4-5bis). Il nuovo toponimo offre delle coordinate molto più familiari a un uditorio panellenico: l’associazione tra

quest'isola e Cipro, con cui è legata dalla nascita di Afrodite, si trova già in Hes. *Th.* 198-199. Oltre che dal mito, i due luoghi sono accomunati sotto il profilo culturale: i santuari di Cipro e Citera furono costruiti entrambi da popolazioni siriane, che introdussero la figura di Afrodite in Grecia (Hdt. 1, 105). Le due redazioni sembrano quindi concepite per due contesti differenti: cipriota, nel caso di Ψ; panellenico, in M. Il cambiamento di uditorio impone una revisione del testo, e una alterazione dei toponimi: l'operazione lascia però delle evidenti tracce anche a un livello stilistico (cf. *infra*). Se si accetta questa ricostruzione, *h.Hom.* 10 rappresenta uno dei casi più espliciti di migrazione e rimaneggiamento nella silloge degli *Inni Omerici*. Altri casi di varianti testuali sono infatti presenti, ma si limitano spesso a rielaborazioni formali: cf. il caso delle varianti rapsodiche, analizzato nell'introduzione generale. In questa sede, invece, l'intervento è sostanziale: la stratificazione redazionale sembra il diretto risultato di varianti rapsodiche, che circolavano ciascuna in un diverso ambito.

### 1.3. Datazione

Appurata l'esistenza di due diverse redazioni, il tentativo di datare i testi deve muoversi secondo due coordinate: da un lato, è necessario stabilire una cronologia relativa, e capire quindi quale delle due versioni sia precedente all'altra; dall'altro, si può tentare di ricostruire anche una cronologia assoluta. Il primo punto è già stato indagato: come si è detto (cf. *supra*), la redazione di Ψ sembra essere quella originaria, espressione di un contesto cipriota; la versione di M sembra invece un rifacimento successivo e di respiro più ampio, intrapreso nel momento in cui il testo esce dall'isola. Una analisi stilistica sembra confermare questo stato di cose. Il testo di Ψ è molto lineare, e sembra frutto di estemporaneità rapsodica. Sono queste le ragioni che ne hanno decretato la fortuna in sede ecdotica: delle due redazioni, quella di Ψ è spesso preferita, e viene messa a testo a discapito delle lezioni del codice M (cf. *supra*). Quest'ultimo riporta invece un testo che mostra delle intenzioni di rifacimento. In pochi versi, abbondano *lectiones difficiliores*. Dove Ψ legge φέρει (v. 3), M ha θέει (v. 3bis): il verbo è di significato incerto e crea una sintassi più articolata, con un cambio di soggetto rispetto al v. 2. Similmente, al v. 4bis μάκαιρα è un epiteto più elaborato rispetto al semplice θεά di Ψ, v. 4; al v. 5bis, εινάλις τε Κύπρου mostra una elaborazione maggiore rispetto a καὶ πάσης Κύπρου (v. 5). L'intervento sul testo lascia comunque dei segni evidenti: la sostituzione di Σαλαμῖνος (v. 4) con Κυθήρης (v. 4bis) crea una dieresi mediana nell'esametro, spesso evitata dalla versificazione antica per ragioni di euritmia (cf. *infra*).

Uno studio della cronologia assoluta, invece, non è ancora stato pienamente intrapreso. Nelle sue due stesure, *h.Hom.* 10 sembra dipendere da alcuni luoghi della lirica arcaica, soprattutto saffica (cf. il commento al testo). Ulteriore modello è *h.Hom.* 6, 2-3: si dice qui che Afrodite “regna sulle mura di tutta Cipro marina” (πάσης Κύπρου κρήδεμνα λέλογγεν / εινάλιης). La formula πάσης Κύπρου εινάλιης, con i suoi due aggettivi, potrebbe aver fornito il canovaccio alle due variazioni di *h.Hom.* 10, 5: rispettivamente, καὶ πάσης Κύπρου (Ψ) e εινάλιης τε Κύπρου (M). Il sesto *Inno Omerico*, come si è detto, è da collocare probabilmente nel V secolo: questo potrebbe essere quindi il *terminus post quem* per la redazione di *h.Hom.* 10. L’ipotesi sembra confermata anche da dati linguistici: il verbo ἐπιμειδίαω che compare al v. 2 non ha attestazioni prima della tarda età classica. Considerati sia i modelli alla base del testo, sia le sue particolarità morfologiche, sembra quindi da escludere una datazione all’età arcaica, come talora si è detto (HUMBERT 1936, p. 149), a favore di una collocazione più bassa.

#### 1.4 Occasione

I dati che l’inno offre per ricostruire l’occasione di *performance* sono scarsi. Al v. 5, si chiede ad Afrodite di concedere un amabile canto (δὸς δ’ἡμερόεσσαν ἀοιδίην). Una preghiera del genere è confrontabile con quella espressa in *h.Hom.* 6, 19-20, in cui alla stessa divinità si chiede di dettare il canto al poeta e di concedergli la vittoria in un agone (δὸς δ’ἐν ἀγῶνι / νίκην τῷδε φέρεσθαι, ἐμὴν δ’ἔντυνον ἀοιδίην). In *h.Hom.* 10 non si fa menzione esplicita di un agone, ma la richiesta di un amabile canto, e la promessa di altri canti a seguire, sembrano sottintenderlo: l’ipotesi, già di GEMOLL (1886, p. 325), è ripresa e accettata da OLSON (2012, p. 291). WELCKER (1865, vol. 1 p. 282) ipotizza che l’inno fosse in origine il proemio dei *Cypria*. L’ipotesi è forse eccessivamente semplicistica: dal momento che il poema ciclico e il nostro inno hanno per oggetto la stessa divinità, se ne ricava che dovevano essere legati anche nell’esecuzione rapsodica. È stato invece ampiamente dimostrato il carattere aperto degli *Inni Omerici*: questi potevano essere riutilizzati e modificati a seconda dei contesti e funzioni, e il medesimo testo poteva aprir la *performance* rapsodica o chiuderla (CÀSSOLA, 1975, p. xxii). Soprattutto, l’inclusione di *h.Hom.* 10 nei *Cypria* è poco verosimile a causa di una incompatibilità cronologica: l’inno sembra molto più recente del poema (cf. *supra*).

#### 2. Commento

L'inno è totalmente attributivo (OLSON 2012, p. 21) e privo di uno sviluppo narrativo (FAULKNER 2015, p. 21). Alla volontà di cantare la divinità (v. 1) segue un breve elenco di attributi: i dolci doni concessi ai mortali e il sorriso sul volto (v. 2), lo splendore della sua persona (v. 3). Segue la formula tradizionale di congedo: il saluto alla divinità, di cui si ricordano i luoghi prediletti (vv. 4-5), la preghiera (v. 5) e la promessa di un ulteriore canto (v. 6)

**Κυπρογενῆ Κυθήρειαν:** i due epiteti sono per la prima volta associati in Hes. *Th.* 198-199, dove sono spiegati in relazione alla nascita della dea: è Κυθήρεια perché si intrattenne sull'isola prima di essere portata dalle correnti a Cipro; qui emerge dal mare, ed è per questo nota come Κυπρογενής. Per quest'ultimo aggettivo, Esiodo si avvale ancora della forma non contratta (Κυπρογενέα in Hes. *Th.* 199). Le forme contratte compaiono a partire dalla lirica arcaica: Sol. fr. 26 1 W e soprattutto Thgn. 2, 1304; 2, 1308; 2, 1332, 1382-1383. Proprio da Teognide sembra dipendere l'*incipit* dell'inno: Thgn. 2, 1386 ha nella medesima sede metrica Κυπρογενές Κυθήρεια, ed è l'unica altra attestazione dei due aggettivi uno di seguito all'altro. La collocazione, in Teognide quanto nel nostro inno, dà luogo a uno *hysteron proteron*: secondo il resoconto di Hes. *Th.* 191-202, infatti, Afrodite prima tocca le coste di Citera, e quindi giunge a Cipro. L'accostamento dei due aggettivi, che sembrano escludersi a vicenda, è a una prima lettura difficile da comprendere, ed è talora giudicato negativamente (così MORGAN 1978, p. 117). In realtà, sono frequenti i casi in cui l'aggettivo sostantivato Κυθήρεια si trova associato ad altri epiteti etnici. È questo il caso, ad esempio, di formule del tipo Παφίη Κυθήρεια (*AP* 5, 208, 1); Κνιδίαν Κυθήρειαν (*AP* 16, 170, 1); Ἀσσυρίη Κυθήρεια (Nonn. 3, 111). Alla base di questi usi, vi è una probabile perdita del valore etimologico dell'aggettivo: l'associazione con l'isola di Citera viene meno, e Κυθήρεια diventa, da epiteto di Afrodite, un vero e proprio sinonimo del nome, che finisce per sostituire (cf. BRUCHMANN 1893, p. 59). Della difficoltà della forma Κυθήρεια rispetto al toponimo Κύθηρα, dell'etimologia dell'epiteto e del legame tra Afrodite e l'isola di Citera si è già detto a proposito di *h.Hom.* 6. Quanto a Κυπρογενής, la forma è concorrenziale a Κυπρογένεια, e alla più rara Κυπρογενήα (per le attestazioni cf. BRUCHMANN 1893, p. 65.). **βροτοῖσιν:** cf. *h.Ven.* 3, in cui Afrodite καί τ' ἔδαμάσσατο φῦλα καταθνητῶν ἀνθρώπων.

**v. 2 μείλιχα δῶρα:** il modello è Mimn. fr. 1, 4 W., unico altro luogo in cui nome e aggettivo si trovano combinati, peraltro proprio in relazione ad Afrodite. La dolcezza di Afrodite, e i doni che reca, sono comunque *topoi* ben consolidati. Per il primo, cf. Hes. *Th.* 206: tra le prerogative della dea figurano τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότῳ τε μιλίχῳ τε; in *h.Hom.* 6, 19, Afrodite è γλυχυμείλιχος (cf. il commento

al testo anche per l'etimologia dell'aggettivo μείλιχος). La tematica è produttiva anche per quanto riguarda gli epiteti: la dea è γλυκεῖα (Pi. O. 6, 35), μελιχίη (AP 5, 226, 4), μελιχρή (AP 6, 177, 1). Per i doni che la dea porta, invece, cf. *Il.* 3, 54, 64; Hes. *Sc.* 47; *h.Cer.* 102; Anacr. fr. 2, 3 W.; B. 17, 10; E. *Hel.* 363. In ambito culturale, una Afrodite δωριτίς era venerata a Cnido (Paus. 1, 1, 3).

**vv. 2- 3 ἐφ' ἡμερτῷ δὲ προσώπῳ / αἰεὶ μειδιάει:** per l'espressione, cf. Sapph. fr. 112, 4 V., in cui ἔρος δ' ἐπ' ἡμέρτῳ κέχυται προσώπῳ; cf. anche Sapph. fr. 1, 14 V., in cui Afrodite è descritta μειδιάσασ' ἀθανάτῳ προσώπῳ. CAVALLINI (1978-1979, p. 30), che evidenzia il debito dell'inno nei confronti di Saffo, giudica “maldestro” il riuso che si fa qui dei versi della poetessa. La proposizione relativa ἣ ...μειδιάει sarebbe uno “scialbo adattamento” del μειδιάσασ[α] di Sapph. fr. 1, 14 V. Senoché, è stato dimostrato che il pronome relativo nell'*incipit* degli *Inni Omerici* ha un valore strutturale, e serve a introdurre la sezione centrale, e più importante, del testo (JANKO 1981, p. 10). I due luoghi saffici, inoltre, sarebbero per CAVALLINI meccanicamente giustapposti in questa sede, a creare una “scorrettezza evidente”: a suo dire, il costrutto μειδιάω ἐπὶ τινι, risultato di questa giustapposizione, finirebbe per significare ‘ridere di qualcuno o qualcosa’. A sostegno di questa lettura, la studiosa porta l'analogo e più comune costrutto γελάω ἐπὶ τινι. Il verbo γελάω, tuttavia, indica una risata aperta, o addirittura un ghigno (cf. *LSJ*, s.v.). Il verbo μειδ(ι)άω indica invece un sorriso (*LSJ*), spesso gentile come quello dell'Afrodite saffica (fr. 1 V.), ma non necessariamente: può descrivere un sorriso di scherno, (Hom., *Il.*, 10, 400), aggressivo (Hom., *Il.*, 7, 212) o ingannatore (*h.Cer.*, 357-358). Per la differenza tra i due verbi, e in generale per la semantica del (sor)riso, cf. HEWITT 1928; LOPEZ EIRE, 2000; CLARKE 2005; HALLIWELL, 2008 (sopr. pp. 51-99). I due verbi, in ogni caso, non sono sinonimi, e l'uno non può essere usato per spiegare l'altro. Un maggiore aiuto per comprendere la sintassi qui presente viene dal v. 3, ἐφ' ἡμερτὸν φέρει ἄνθος: la tmesi qui in atto potrebbe essere postulata anche per ἐφ...μειδιάει (così AHS 1936, 381); per un uso simile, cf. anche *h.Ven.* 2, in cui Afrodite θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὺν ἥμερον ὄρσε. Il verbo dunque ἐπιμειδιάω, seguito da un dativo di mezzo: la difficoltà sintattica viene così eliminata. Per contro, OLSON (2012, p. 292) accetta la tmesi di ἐπιφέρω al v. 3, ma non per ἐπιμειδιάω: a suo dire, infatti, il verbo ha il significato di “smile upon”, ma qui non vi è alcun riferimento alla cosa o persona “su cui” Afrodite sorride. In realtà, ἐπιμειδιάω è già usato nell'epica arcaica in senso assoluto, senza alcun complemento. Nella frequente formula τὸν δ' ἐπιμειδήσας προσέφη (e.g. Hom., *Il.*, 4, 356; 10, 400 = *Od.* 22, 371), l'accusativo τὸν sembra infatti da intendere più in dipendenza del verbo πρόσφημι, che non del participio ἐπιμειδήσας: “a lui rispose sorridendo”. Se, comunque, si vuole individuare necessariamente un complemento, questo è ricavabile dal βροτοῖσιν del v. 1. Nel complesso, il verbo segue dunque la sintassi



epica; lo stesso non si può dire, tuttavia, per la morfologia. Quando Omero si avvale del verbo composto, lo fa infatti esclusivamente al participio, e nella grafia ἐπιμειδάω, senza *iota*. Solo il verbo semplice conosce, sempre e solo al participio, le grafie con *iota* μειδίων e μειδιόωσα, usate per convenienza metrica (CHANTRAINE, *DELG*, 3, p. 677). Ἐπι ... μειδίαει, quindi, non si può accostare, come fa OLSON (2012, p. 292) con il μειδιάων che compare in *h.Hom.* 7, 14: quest' ultima forma, perfettamente omerica, non spiega il verbo qui presente, che non è omerico né nella grafia con *iota*, né nel modo verbale, diverso dal participio. L'uso di ἐπιμειδάω, non al participio, è attestato per la prima volta in Senofonte in prosa (*Cyr.* 2, 2, 16), e in Apollonio Rodio in poesia (3, 129): anche in questi casi, l'uso che se ne fa è assoluto, privo di un complemento. Piuttosto che definire il verbo in questa sede “imbarazzante” (CAVALLINI, 1978-1979, p. 31), è quindi più proficuo notare la sua diffusione solo dall'età classico-ellenistica: per le conseguenze sulla cronologia dell'inno, cf. l'introduzione. Afrodite mostra un particolare legame con il tema del sorriso: si consideri, oltre al già citato *Sapph.* 1, 14 v, i μειδήματα che della dea sono prerogativa (*Hes. Th.* 205), e il conseguente epiteto φιλομειδής (per il quale, cf. BRUCHMANN, 1893 p. 69).

**v. 3 ἐφ' ἡμερτὸν φέρει ἄνθος:** la costruzione in tmesi del verbo sembra autorizzare a interpretare allo stesso modo ἐφ' ... μειδιάει al v. 2 (cf. *supra*). Φέρει è la lezione di Ψ, accolta dalla maggior parte degli editori. Il testo tràdito è estremamente lineare: Afrodite reca (ἐπιφέρει) un amabile splendore (ἡμερτὸν ἄνθος): così intende già HUMBERT (1936), per cui Afrodite “porte la fleur séduisante de la beauté”. In questo modo, il verso espande la descrizione dell'aspetto fisico della dea, iniziato al v. 2, in cui viene descritto il suo sorriso. CÀSSOLA (1975) e CAVALLINI (1978-1979) interpretano invece il verso in senso differente. Il “fiore del desiderio” sono i piaceri che Afrodite concede ai mortali: per un uso simile, cf. gli ἄνθε' Ἀφροδίσια in *Pi. N.* 7, 53. Una lettura di questo genere, tuttavia, sarebbe ridondante rispetto ai vv. 1-2, in cui già si dice che la dea βροτοῖσιν / μείλιχα δῶρα δίδωσιν, e introduce uno scarto rispetto alla descrizione fisica iniziata al v. 2. Inoltre, l'ipotesi costringe a postulare, in maniera non necessaria, un significato diverso per il sostantivo ἄνθος nella redazione di Ψ e in quella di M (per la quale, cf. *infra*.)

**v. 3bis ἐφ' ἡμερτὸν θέει ἄνθος:** è questo il testo trasmesso dal solo codice M. Per le difficoltà che comporta, è stato spesso respinto dalle edizioni (cf. Introduzione). La problematica maggiore risiede nell'interpretazione del verbo. Le attestazioni di θέω nel senso di ‘brillare’ sono estremamente scarse: così il verbo figura in *Hes., Sc.*, 146; *Theoc.*, 25, 158, ma in entrambi i casi il testo è incerto (CHANTRAINE, *DELG*, p. 433, s.v. θέω n. 2). Preferibile, come punto di partenza, il senso di ‘correre’ (cf. *LSJ*, s.v.). Posta la tmesi con la particella ἐπι (cf. *supra*), ἐπιθέω ha il senso di ‘correre al di sopra di,

diffondersi’: il soggetto è ἄνθος, lo ‘splendore’ che ‘si diffonde’ sul corpo di Afrodite. Per un lessico simile, cf. Arch. fr. 196a W., in cui la pelle della fanciulla è ἐπήλυσσις (< ἐπέρχομαι) ἥβης. Il testo di M è dunque certamente più complesso rispetto a quello di Ψ: il verbo θέει è *lectio difficilior* rispetto a φέρει, e obbliga un cambio di soggetto rispetto al μειδιάει precedente. Ciò non vuol dire, tuttavia, che il v.3bis debba essere per questo respinto. Il senso complessivo è accettabile, ed è anzi assai simile a quello del v. 3: in entrambi si descrive l’aspetto fisico di Afrodite. Per l’uso ἄνθος nel senso metaforico di ‘bellezza’, cf. *h.Cer.* 108; *h.Merc.* 375. L’associazione del sostantivo con ἰμερτός ha come unica ripresa Nonn. 32, 85, dove tuttavia si descrivono, fuori di metafora, dei fiori effettivi.

**v. 4 Χαῖρε θεά:** la formula figura per la prima volta in Hom. *Il.* 10, 462. Di qui, diviene frequente nel congedo degli *Inni Omerici* (*h.Ven.* 292; *h.Hom.* 11, 5; 13, 3; cf. anche *h.Hom.* 32, 17, χαῖρε ἄνασσα θεά, e in *h.Hom.* 9, 7; 14, 6, καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, θεαὶ θ’ ἅμα πᾶσαι. Per il valore di χαῖρε, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. **Σαλαμῖνος:** per l’importanza di Salamina nell’inno, cf. introduzione.

**v. 4bis χαῖρε μάκαιρα:** il congedo trasmesso da M offre lezioni più elaborate. Una formula simile compare solo in *h.Ap.* 14 (χαῖρε, μάκαιρα ὧ Λητοῖ); l’epiteto μάκαιρα, in riferimento ad Afrodite, si spiega tuttavia meglio in dipendenza da Sapph. fr. 1, 13 V: di qui, si ritrova poi in *AP* 6, 17, 2 e *Orph. H.* 55, 26. **Κυθήρης:** la lezione è generalmente respinta dagli editori. Le ragioni di tale rifiuto non sono di ordine concettuale, dal momento che il legame di Afrodite e Citera è ben testimoniato (cf. *supra*); le difficoltà risiedono, piuttosto, in questioni metrico-grammaticali. Il nome dell’isola è attestato esclusivamente come neutro plurale, τὰ Κύθηρα, e non ἡ Κυθήρη, come in questo caso: CÀSSOLA (1975, p. 567) ricorda come unica eccezione Bion, 1,35: ἄ Κύθηρα è qui l’isola personificata, che piange la morte di Adone. In questo caso, potrebbe essere in atto un procedimento retorico simile: ossia, una metonimia tra l’isola e il suo nume tutelare. Non si può escludere, tuttavia, che la confusione che sia frutto di un errore in sede di trasmissione. Nella sezione conclusiva degli *Inni Omerici*, si saluta il dio ricorrendo ai suoi molti nomi ed epiteti: il peso di questa fraseologia, altamente formulare, potrebbe aver alterato un originale χαῖρε, μάκαιρα, Κυθήρων ἐκτιμμένων μεδέουσα con il nome dell’isola al plurale, in un ipotetico χαῖρε, μάκαιρα Κυθήρη, con il nome della divinità, mantenendo comunque un senso accettabile per un copista (‘salve, beata Citea’). La forma al genitivo Κυθήρης potrebbe essere un aggiustamento successivo, volto a ristabilire la sintassi del verso e la reggenza del participio μεδέουσα (cf. *LSJ*, s.v.). Oltre a difficoltà morfologiche, il genitivo Κυθήρης reca anche problematiche metriche: subito dopo il sostantivo si colloca una dièresi mediana, rara nella versificazione esametrica, e valutata

negativamente anche dalla metricologia antica (Ps. Hephaest. 27, p. 353 Consbruch; cf. anche GENTILI, LOMIENTO, 2003, p. 270). Per quanto poco frequente, l'uso è comunque testimoniato in corrispondenza di spondeo, come in questo caso: cf. Hom., *Il.*, 1, 554; 10, 11. Per dieresi mediana in corrispondenza di dattilo, come pare suggerire la sintassi, cf. invece Hom., *Il.*, 5, 580; 9, 134; *Od.*, 3, 34; 11, 260, 266. Per una rassegna sistematica delle attestazioni del fenomeno, anche nella poesia postomerica, cf. HILBERG, 1879, pp. 6-12. Per una statistica sull'occorrenza del fenomeno negli *Inni Omerici*, cf. TAIDA 2008. La dieresi è inoltre qui attenuata dal fatto che non coincide anche con una pausa di senso o con interpunzione, che avrebbe altrimenti scomposto il verso in due *cola* metricamente identici. Si considerino i già citati Hom., *Il.*, 5, 580; 9, 134; *Od.*, 3, 34; 11, 260, 266. In tutti questi casi, la dieresi mediana si colloca immediatamente prima dell'interpunzione o pausa sintattica. Sul rapporto tra collocazione di parole e senso nel terzo *metron* dell'esametro, cf. TYRRELL, 1903. Il verso non è, dunque, irrimediabilmente corrotto. Al contrario, questa particolarità metrica potrebbe essere un ulteriore indizio di rifacimento testuale: l'asperità metrica è il risultato del rimaneggiamento del verso, e della sostituzione del nome di Salamina con quello di Citera.

**v. 4, v. 4bis εὐκτιμένης (vel εὐκτιμένης) μεδέουσα:** Il testo di Ψ e M torna qui a coincidere nella sostanza, ma è diversa la scansione metrica. Nel testo di Ψ (v. 4) εὐκτιμένης ha il primo dittongo bisillabico, secondo una consuetudine già omerica (CHANTRAINE, 1948, 1, p. 51): che questa sia la versione originale del verso sembra confermato anche da *h.Ven.* 292, qui ripreso quasi pedissequamente: χαῖρε θεά Κύπριοι εὐκτιμένης μεδέουσα. L'unica differenza rispetto al modello è la sostituzione, significativa, del nome di Cipro con quella di Salamina, a favore di un contesto geografico più specifico. Nel testo di M (v. 4bis), il dittongo iniziale è invece unica sillaba lunga. L'aggettivo εὐκτίμενος è attestato, nell'epica, sia per città, come la Salamina del v. 4 (e.g. Micene in Hom. *Il.* 2, 569; Ilio in *Il.* 4, 33), ma anche per isole, come Citera in v. 4bis (a Imbro e a Delo in *h.Ap.* 36, 102; a Lesbo in Hom. *Od.* 4, 342; 17, 133; a Itaca in *Od.* 22, 52), e si adatta dunque a entrambe le redazioni. Il participio μεδέουσα, al femminile, è sconosciuto a Omero, che ricorre esclusivamente al maschile μεδέων (cf. *LSJ*, s.v.); la variante femminile compare per la prima volta, ugualmente in clausola, in Hes. *Th.* 54. Negli *Inni Omerici*, il participio del verbo μέδω assume un senso tecnico, e indica la località prediletta dal dio: cf. anche *h.Merc.* 2; *h.Ven.* 292; *h.Hom.* 18, 2.

**v. 5 καὶ πάσης Κύπρου:** cf. *h.Hom.* 6, 2 ἢ πάσης Κύπρου κρήδεμνα λέλογχεν. Coerentemente con l'interesse geografico che si è già notato nella redazione di Ψ (cf. introduzione), si ha un graduale

passaggio dal contesto particolare a quello generale: la *mansio* (PAVESE, 1991) della dea si espande progressivamente da Salamina a ‘tutta’ Cipro. La menzione dell’isola non è quindi una “inutile sovrabbondanza” (CAVALLINI 1978-1979, p. 33), o un *afterthought* (OLSON 2012, p. 292), ma il risultato di un andamento logicamente sostenuto, e con una sua coerenza interna.

**v. 5bis εἰναλῆς τε Κύπρον:** la redazione dimostra una maggiore ricercatezza. La formula è attestata anche in *E. Hel.* 148; *App.Anth.* 221, 2; *Musae.* 46. La grafia εἰνάλιος, in luogo di quella etimologica ἐνάλιος, è frequente in Omero al fine di evitare il tribraco (CHANTRAINE, 1948, p. 51).

**v. 5, v. 5bis δὸς δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδῆν:** le due versioni tornano nuovamente a coincidere. Ἠμερόεσσα ἀοιδῆ è una formula già omerica: in *Hom., Od.*, 1, 421; 18, 304, designa il canto con cui i Proci si intrattengono. Solo da Esiodo, tuttavia, questa assume un tono innodico, e un senso tecnico-rapsodico: in *Hes. Th.* 104 vengono apostrofate le Muse, cui si chiede di elargire il canto (χαίρετε τέχνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδῆν). Sulla base del modello esiodeo, CAVALLINI (1978-1979, p. 32) considera l'espressione non pertinente in questa sede, poiché il canto dovrebbe essere, a rigore, concesso dalle Muse, e non da Afrodite. In realtà, dichiarazioni di questo tipo si incontrano frequentemente negli *Inni Omerici*: il dio invocato è non solo oggetto, ma anche ispiratore e destinatario ultimo del canto. In *h.Bacch.*, 9-10D e in *h.Hom.* 7, 58-59 chi trascura Dioniso non ha le facoltà di cantare; in *h.Cer.*, 494 a Demetra spetta il compito di premiare il canto dell'aedo (cf. *h.Hom.*, 30, 18 e *h.Hom.*, 31, 17); ancor a Demetra si chiede in *h.Hom.* 13, 3 di dare principio all'esecuzione (ἄρχε δ' ἀοιδῆς); in *h.Hom.* 24, 5 a Estia si chiede di ornare di grazia le parole del poeta (χάριν δ' ἄμ' ὄπασσον ἀοιδῆν). Il parallelo più stringente è però *h.Hom.* 6, 19-20: ad Afrodite si chiede di far ottenere al poeta la vittoria in un agone, e di predisporre il canto che si appresta a eseguire. La richiesta di ispirazione rivolta ad Afrodite, dunque, è motivata nella teologia degli *Inni Omerici*, ma ha anche una finalità retorica. La preghiera è qui costruita sul modulo del *da quia dare tuum est* (BREMER 1981, p. 196): alla dea si chiede dunque un canto desiderabile tanto quanto lo è lei stessa. Non a caso, l'aspetto della divinità e il canto che da lei deriva sono definiti, in maniera quasi sinonimica, ἡμερτός (vv. 2-3) e ἡμερόεσσα. A questo proposito, CAVALLINI (1978-1979 p. 32) giudica in maniera negativa l'anafora insistente, e attribuisce la ripetizione a “povertà fantastica ed espressiva”. Con CÀSSOLA (1975, p. 568), è tuttavia preferibile parlare di una “ripresa”, più che di una ripetizione. Nello stato in cui è tramandato, l'inno è semplicemente l'unione di un *incipit* e di un *explicit*, e poteva essere espanso *ad libitum* nella esecuzione rapsodica: tra i primi e gli ultimi versi si poteva frapporre materiale non testimoniato. La vicinanza della medesima parola a pochi versi di distanza

è dunque da intendere come un mero accidente della trasmissione. Da ricordare, inoltre, i concetti di *thematic repetition* (PORTER, 1949) e di “parole tematiche” (PELLIZZER, 1978), applicati alla formularità del maggiore *Inno ad Afrodite*. Sotto questa luce, le ripetizioni non sono necessariamente un difetto estetico. Esse sono anzi doppiamente funzionali: a un livello strutturale, sono veicolo e frutto dell’oralità rapsodica; al livello concettuale, hanno la funzione di evidenziare la sfera di influenza propria del dio cantato. Prerogativa di Afrodite sono, del resto, φιλότης καὶ ἥμερος (Hom. *Il.* 14, 198), e la sua cintura racchiude ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ’ ἥμερος (Hom. *Il.* 14, 216). **αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ’ ἄοιδῆς**: per l’analisi della formula, delle sue variazioni e del suo significato, cf. l’analisi di *h.Hom.* 6.

## 1. Introduzione

### 1.1 Datazione e localizzazione

È difficile collocare l'undicesimo *Inno omerico ad Atena* nel tempo e nello spazio. La difficoltà risiede certamente nella esiguità del testo: gli appena cinque versi, di cui due di carattere formulare, offrono poco materiale su cui condurre una analisi in questo senso. Ne deriva che nessun editore ha realmente tentato di definire le coordinate del componimento: solamente HUMBERT (1936, p. 231) ritiene che sia da collocare in un'epoca "assai bassa". L'affermazione poggia, sostanzialmente, su due elementi. In primo luogo, una certa rigidità stilistica, che emerge dalla ripetizione, per sei volte, della congiunzione τε (vv. 3-4), e dalla fraseologia del v. 4: l'editore si limita però ad affermare che "le v. 4 est gauche", ma non spiega ulteriormente. Vi sarebbe, inoltre, il carattere 'anomalo' del v. 5: la richiesta di fortuna e prosperità non è altrimenti attestata negli *Inni Omerici* per i quali sia accertata una datazione all'età arcaica. Una interpretazione di questo tipo è già avanzata da BAUMEISTER (1860): il v. 5 del nostro inno (χαῖρε, θεά· δὸς δ' ἄμμι τύχην εὐδαιμονίην τε) viene da lui accostato a Call. *Jov.* 94: χαῖρε, πάτερ, χαῖρ' αὖθι· δίδου δ' ἀρετὴν ἄφενόν τε. Queste considerazioni non sembrano stringenti. Come spesso accade, poggiano sull' assunto che un testo 'mediocre' sia di necessità anche tardo, quando una equazione del genere non è sempre vera (CÀSSOLA 1975, p. lii). Quanto al carattere inedito della preghiera espressa al v. 5, questo non basta ad assicurare la recenziarietà del componimento: se mai, può essere sintomo, come si vedrà, di un particolare contesto di fruizione. È poi noto che Callimaco abbia conosciuto gli *Inni Omerici*, e li abbia presi a modello per i suoi (FAULKNER 2010, 2011; STEPHENS 2015, p. 13). L'affinità di *h.Hom.* 11 con il poeta ellenistico non implica quindi anche una vicinanza cronologica, ma al massimo un rapporto di ripresa e di imitazione. Non vi sono dunque elementi formali che siano realmente datanti. Un unico indizio sembra provenire dal sostantivo εὐδαιμονία al v. 5, che ha attestazioni consistenti solo a partire dall'età classica.

Una via che può essere percorsa, e che non è ancora stata pienamente tentata, è valutare gli aspetti contenutistici, oltre che quelli formali. L'unico vero dato che è possibile estrapolare è l'associazione di Atena e Ares come divinità guerriera (vv. 2 sgg.): Questa è stata già notata dalla critica (AHS 1936;

HUMBERT 1936; CASSOLA 1975), ma non utilizzata per contestualizzare il componimento. Tentare di comprendere quando e dove si consolida l'unione di queste due divinità potrebbe invece fornire delle coordinate spaziali e temporali anche per *h.Hom.* 11.

La letteratura arcaica non fornisce un aiuto in questo senso: quando le due divinità compaiono insieme, sono spesso rivali, non alleate (DEACY 2008, p. 55). Il caso più emblematico è *Hom. Il.* 5, 762 sgg.: Era chiede a Zeus di poter scendere in battaglia contro Ares; il marito la esorta a inviare piuttosto Atena, che “più di ogni altra è solita spingerlo a tremendi dolori” (ἦ ἐ μάλιστ' εἴωθε κακῆς ὀδύνησι πελάζειν, v. 766). La dea, schieratasi accanto agli Achei, assiste Diomede nel trafiggere Ares, e lui si lamenta con Zeus per aver generato una figlia “folle e funesta” (σὺ γὰρ τέκες ἄφρονα κούρην / οὐλομένην, vv. 875-876). Di tono simile è anche *Hes. Sc.* 325 sgg.: Atena assiste Eracle nell'uccidere Cicno, figlio di Ares, e a ferire il dio con l'inganno. L'episodio è noto anche all'iconografia, che rappresenta ugualmente le divinità l'una contro l'altra (*LIMC*, 2, s.v. *Athena*, n. 519: *hydria* attica del 510 ca.). Unica altra attestazione della coppia Atena-Ares di età arcaica è un cratere a volute attico del 570 ca., proveniente da Chiusi (*LIMC*, II, *Athena* n. 9a): i due assistono al ritorno di Efesto sull'Olimpo, dopo che questi era stato scagliato in mare da Era (cf. *Hes. Th.* 927 sgg; *Alc. fr.* 349 V.). L'episodio mitico, tuttavia, non aiuta all'interpretazione di *h.Hom.* 11.

L'età classica sembra fornire maggiori appigli: la coppia di dèi conosce più attestazioni nel culto, nella letteratura e nella iconografia. Pausania (9, 4, 1-2) informa che gli Ateniesi ebbero parte nell'edificazione di un santuario di Atena Areia a Platea, dopo la battaglia di Maratona; lo stesso autore (1, 8, 4) menziona una statua di Atena Areia nel tempio di Ares ad Atene, forse identificabile con un frammento di un busto databile al 420-410 (*LIMC* 2, 1, *Athena* 244. Per la questione dell'identificazione tra la statua e il resoconto di Pausania, cf. II, 1 p. 980.). Al IV secolo si data un rilievo in cui è raffigurata Atena che incorona Ares (*LIMC* 2, *Athena* 610= *Ares* 65). Questo si colloca al di sopra di un editto di Acarne (*SEG* 21, 519) che sancisce la costruzione di uno o più altari per entrambe le divinità, in occasione degli Ἄρεια, festività locali. Ancora da Acarne proviene una iscrizione datata tra la metà e la fine del IV secolo (*SEG* 16, 140), che registra il giuramento degli efebi e degli Ateniesi prima della battaglia di Platea: tra le divinità chiamate a testimonianza vi sono Ares e Atena Areia, il cui sacerdote, Dione, è il dedicatario dell'iscrizione. Alla luce di ciò, vi sono elementi che consentono di parlare di una affermazione della coppia Atena-Ares in area attica, in particolar modo tra V e IV secolo. La bellicosità del demo di Acarne, in particolar modo, diventa un *topos* ricorrente durante la guerra del Peloponneso (*Thuc.* 2, 20-21; *Ar.*

*Ach.* 204-236): non è escluso che proprio in questo contesto si sia consolidata la interpretazione di Atena, divinità attica per eccellenza, in senso strettamente militare, in associazione ad Ares (PARKER 2007, p. 398, n. 42). Sotto questa luce, i due dèi assumono, in virtù delle loro connotazioni militari, anche degli importanti risvolti civici: Pl. *Leg.* 920e, lega Atena e Ares come numi tutelari di chi difende la vita cittadina. Secondo Pausania (1, 28, 5) un altare ad Atena Areia fu eretto da Oreste a seguito del processo proprio sull'Areopago (A. *Eum.* 681). Lo scenario del nostro inno sembra allinearsi alle testimonianze passate in rassegna: Ares e Atena hanno il loro patrocinio sulle opere di guerra, e proteggono l'esercito nel suo viaggio (vv. 2-4). Su questa base, quindi, è forse possibile collocare il componimento in un contesto attico, tra il V e il IV secolo, quando la figura di Atena Areia conosce le sue maggiori attestazioni. L'ipotesi di una provenienza attica dell'inno potrebbe spiegare, inoltre, i legami del testo con *h.Hom.* 28 (così già AHS, 1936, p. 392; OLSON 2012, p. 295): quest'inno, ugualmente dedicato ad Atena, sembra aver fornito a *h.Hom.* 11 il verso incipitario, come già notato da HUMBERT (1936, p. 231), ed è forse da collocare proprio ad Atene.

## 1.2 Occasione

Ipotesi circa il contesto di fruizione dell'inno posso essere elaborate a partire dallo scenario bellico presente ai vv. 2-4, e soprattutto dalla preghiera espressa al v. 5, in cui si chiede alla divinità τύχην εὐδαιμονίην τε. Si è già detto (cf. *supra.*) che questa richiesta viene giudicata anomala all'interno del *corpus* degli Inni da HUMBERT (1936). In realtà, una preghiera di questo tipo non è priva di paralleli. In *h.Hom.* 13, 3 si chiede ad esempio a Demetra di proteggere la città (χαῖρε θεὰ καὶ τήνδε σάου πόλιν). In *h.Hom.* 15, 9 e *h.Hom.* 20, 8 si supplicano rispettivamente Eracle ed Efesto di elargire valore e ricchezza, con una fraseologia simile a quella del nostro inno (δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον). In *h.Hom.* 18, 12 Hermes viene salutato come χαριδῶτα [...] δῶτορ ἑάων. Richieste del genere sembrano esulare da un contesto strettamente agonale, che è più facilmente riconoscibile nella richiesta alla divinità di dettare il canto, o di concedere al poeta la vittoria (cf. *h.Hom.* 6 e la relativa discussione). Nei casi passati ora in rassegna, sembrano delinearci invece degli interessi di una intera comunità. Il canto assume qui una valenza corale e civile: è stata quindi avanzata l'ipotesi che *h.Hom.* 10 possa essere stato un canto di guerra (HOZ 1998, p. 63; OLSON 2012, p. 295; per il legame tra canto, innografia e guerra, cf. BREMER 1981 p. 197). Se ad Ares e ad Atena si fa richiesta di "fortuna e prosperità" è probabile che la preghiera avesse senso proprio nel contesto in cui le due divinità sono maggiormente propense a elargire tali beni. Un appiglio a questa interpretazione proviene da *h.Hom.* 22, 7, che reca una richiesta simile (OLSON



2012, p. 295): a Poseidone si chiede, in quanto divinità marina, di essere benevolo nei confronti dei naviganti. Questo lascia supporre che l'inno possa essere stato una sorta di *propemptikon* (AHS 1936, p. 412; HUMBERT 1936, p. 218; HOZ 1998, p. 63), forse anche destinato alla flotta cittadina (OLSON 2012, p. 295).

Vi è però un ulteriore, possibile contesto che può essere preso in considerazione, e su cui fino a ora non si è riflettuto. Fino a ora, la critica ha interpretato lo scenario bellico dei vv. 2-4 come la descrizione di un effettivo momento di guerra. A completamento di questa ricostruzione, vale però la pena chiedersi se l'immagine non possa avere anche un valore mimetico, e riprodurre un contesto rituale. Gli scolii ad Ar. *Nu.* 988, ad esempio, informano che durante le Panatenee i giovani eseguivano la pirrica, una danza di carattere marziale che contemplava l'uso delle armi (ὄρχοῦντο τοῖς Παναθηναίοις ἐν ὄπλοις οἱ παῖδες; cf. anche Lys. 21, 2 e CECCARELLI 1998). Le coreografie imitavano le manovre militari: una fase di difesa, con salti, arretramenti e piegamenti, e una fase di offesa, con il lancio di frecce e giavellotti (Plat. *Leg.* 815a). La danza è strettamente connessa alla nascita di Atena, che nelle Panatenee è celebrata, perché imita i movimenti della dea, che balza fuori del capo di Zeus già armata (Luc. *DDeor.* 13). L'inno sembra influenzato da questo scenario. In *incipit*, si saluta subito Atena come 'Pallade' (v. 1): l'epiteto è sentito come connesso alla danza in armi, e affine al verbo πάλλεσθαι, 'dimenarsi' (Pl. *Crat.* 406d-e). Ai vv. 2-3 segue la descrizione delle operazioni di guerra, sia nei suoi aspetti offensivi (περθόμεναι πόλεις, v. 3) che difensivi (ἐρρύσατο, v. 4). Significativa a questo proposito è anche la descrizione dei movimenti dell'esercito, "che va e viene" (λαὸν ἰόντα τε νισόμενόν τε). Tutto il quadro è scandito da un ritmo marziale, puntellato dalla anafora insistente della congiunzione τε, e da versi in cui si susseguono sequenze olodattiliche, che valorizzano la successione di brevi. La sensazione di velocità che se ne ricava sembra avere quasi un valore mimetico, volto a imitare i rapidi movimenti della danza pirrica: cf. *Sch.* B Hephaest. p. 298 Consbruch: ἐκλήθη [il pirrichio] δὲ οὕτως ὅτι βραχύτατός ἐστι καὶ ὀξεῖαν ποιεῖται τὴν κίνησιν τῶν χρόνων, ὥσπερ καὶ ἡ καλούμενη πυρριχίη ἐνόπλιος ὄρχησις οὔσα. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, è certamente improbabile che un componimento esametrico come *h.Hom.* 11 possa essere stato pensato per una esecuzione orchestrale, e nello specifico per la pirrica, che si avvale di metri e ritmi ben diversi; allo stesso tempo, tuttavia, non si può escludere che ci sia nel testo una allusione alle ritualità panatenaiche, che potrebbero essere la cornice per la sua *performance*. È noto, infatti, che queste festività contemplassero anche agoni rapsodici per lo meno dal VI secolo ([Plat.] *Hipparc.* 228b; in proposito, cf. NAGY 2002; READY, TSAGALIS 2018, p. 46.).

## 2. Commento

L'inno è totalmente attributivo. Al verso incipitario (v. 1), che contiene la consueta dichiarazione di voler cantare la divinità con il relativo sistema di epiteti, segue una breve sezione di carattere descrittivo (vv. 2-4). Atena è associata ad Ares in momenti bellici: la devastazione delle città, il grido di guerra, le battaglie (v. 3), la marcia dell'esercito su cui la dea infonde la sua protezione (v. 4). Segue il congedo di carattere formulare (v.5): si saluta la divinità, si chiede fortuna e prosperità.

**v. 1** L'intero verso mostra una dipendenza da *h.Hom.* 28, 1, 3: Παλλάδ' Ἀθηναίην, κυδρὴν θεόν, ἄρχομ' αἰδεῖν ... ἐρυσίπολιν. Cf. anche la preghiera delle donne troiane in *Hom. Il.* 6, 305, il cui *incipit* ha un sapore innodico: πότνι Ἀθηναίην, ἐρυσίπολι, δῖα θεάων. Il passo dell'*Iliade* viene ripreso non solo nella fraseologia, ma anche nelle intenzioni. In Omero, alla dea si chiede di “avere compassione della città” (αἶ κ' ἐλέησης / ἄστν, vv. 309-310); similmente, qui Atena protegge la città e l'esercito. **Παλλάδ'**: l'epiteto è tra i più fortunati di Atena. In età arcaica, è sempre associato al teonimo (cf. BRUCHMANN 1893, pp. 11 sgg. per le attestazioni), spesso in apertura di esametro come in questo caso (e.g. *Il.* 1, 200; *Od.* 3, 42; *Hes. Sc.* 126; *h.Hom.* 28, 1, 16). L'unica eccezione è *h.Cer.* 424; di qui, il suo uso indipendente figura anche in *Pi. Ol.* 2, 26; *B.* 5, 92. Vi è un generale consenso ritenere l'aggettivo affine a παλλακή, ‘ragazza, fanciulla’ (FRISK, *GEW*, p. 468; CHANTRAINE, *DELG*, p. 853), sebbene l'etimologia non sia chiara (ALLAN, *LFGRE* 3, 947). La trattatistica antica (e.g. *Sch. Hom. Il.* 1, 200) fa derivare invece l'epiteto dal verbo πάλλω, ‘brandire’, in riferimento ai tratti bellici della sua figura, o da πάλλεσθαι, ‘dimenarsi’, in relazione alla danza in armi (cf. introduzione); o da Pallante, uno dei giganti ucciso dalla dea (cf. *Apollod.* 1, 6, 2); o, ancora, da Pallade, figlia di Tritone e compagna di Atena, da lei uccisa inavvertitamente (cf. *Apollod.* 3, 12, 3). **Ἀθηναίην**: la forma è già omerica (e.g. *Il.* 1, 200; *Od.* 2, 296), ma più rara rispetto ad Ἀθήνη (cf. *LFGRE* 1, 208). Entrambe le varianti fanno pensare che il teonimo derivi da un toponimo, e non viceversa: la desinenza -αιη sembra designare un aggettivo etnico, e il suffisso -ηνη è condiviso con nomi di città quali Micene, Messene, Trezene, Cirene. Una conferma potrebbe venire dal miceneo, che già attesta la forma a-ta-na po-ti-ni-ja (Kn v 52), da intendere nel senso di ‘Signora di At(h)ana’ (BURKERT 2011, p. 217). È comunque difficile dire se il nome presuppone, sin da principio, un legame con l'Atene attica: la sua origine è con ogni probabilità pregreca, così come la divinità stessa (NILLSON 1927, p. 419; DEACY 2008, pp. 33 sgg.), e sfugge alla ricerca etimologica (CHANTRAINE, *DELG*, p. 28). **ἐρυσίπολιν**: l'epiteto, esclusivo di Atena, è raro. Compare per la prima volta in *Hom. Il.* 6, 305; è quindi attestato in questa sede e in *h.Hom.* 28, 3. Scompare poi nella letteratura

greca, e torna solo in Tryph. 302. È invece dubbio se l'epiteto sia riferito ad Atena in Call. fr. 626 Pfeiffer. Ancora più rara la forma ῥυσίπολις (A. *Sept.* 129; fr 451q, 7 TRGF; *Sch.* in Hom *Il.* 6, 305). Entrambe sono derivate dal verbo ἔρυσμαι, dotato di due gradi apofonici \*φέρυ/φρυ (FRISK, *GEW*, p. 569). L'epiteto insiste sul ruolo di Atena come protettrice della città, ed è complementare ad altri di senso simile, πολιάς, πολιοῦχος, ἐπίσκοπος. Sul tema, cf. PARKER 2007, pp. 395 sgg.; LANGELLA 2019, pp. 92 ssg. ἄρχομ' αἰεΐδεν: sulla formula, cf. *h.Hom.* 6.

**v. 2 δεινήν:** l'epiteto è già Omerico: in *Od.* 7, 41, descrive la potenza di Atena che avvolge Odisseo in una nebbia per proteggerlo allo sguardo dei Feaci. Più spesso, l'aggettivo descrive la prodezza della dea in guerra: In Hom. *Il.* 5, 839, Atena assiste Diomede nella sua *aristeia*; in Hes. *Th.* 925 compare, come in questo caso, in principio di un verso interamente scandito da un tono marziale: Atena è “terribile, suscitatrice di tumulto, guida di eserciti, infaticabile” (trad. RICCIARDELLI 2018, p. 87). L'aggettivo torna nuovamente in S. *Aj.* 953; Ar. *Nu.* 967. Per la relazione tra Atena e la guerra, cf. PARKER 2007, pp. 397 sgg.; DEACY 2008, pp. 54 sgg. ἧ σὺν Ἄρηϊ μέλει πολεμήϊα ἔργα: subito dopo il pronome relativo si ricordano le attività predilette dalla divinità. Un canovaccio è offerto al verso da Hom. *Il.* 2, 338; *Od.* 12, 116. Più vicino è Hes. *Th.* 926, che descrive le prerogative di Atena: ἧ κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε. Cf. però soprattutto *h.Ven.* 10, ugualmente riferito alla dea, in cui subentra anche la figura di Ares: ἀλλ' ἄρα οἱ πόλεμοί τε ἄδον καὶ ἔργον Ἄρης. Ἔργα è parola tipica, nel lessico degli *Inni*, per indicare le aree di influenza delle singole divinità (STROLONGA 2012): si ha qui una enunciazione in senso generale (l'interesse di Atena per la guerra), poi esplicitata meglio nei versi successivi, in cui Atena è divinità offensiva (v. 3) e difensiva (v. 4). Per l'associazione di Atena e Ares, con possibili conseguenze sulla localizzazione dell'inno e il relativo contesto di fruizione, cf. quanto detto nell'introduzione.

**v. 3 περθόμεναί τε πόλεις ἀϋτή τε πτόλεμοί τε:** si noti l'allitterazione dell'intero verso e il suo ritmo marziale (su cui, cf. introduzione). La lezione πτόλεμοι di M è accettata all'unanimità dagli editori, rispetto al πόλεμοι di Ψ, metricamente insostenibile. Ugualmente per motivi prosodici è preferibile il πόλεις tradito in M, contro al πόλιες di Ψ. Sia πτόλεμοι che πόλεις sono forme già omeriche, sfruttate per convenienza metrica: la prima non ha ancora una chiara spiegazione (BEEKES, VAN BEEK, 2010, p. 1219); la seconda è invece una grafia etimologica (CHANTRAINE 1942, p. 218). Il sostantivo ἀϋτή è etimologicamente trisillabico (<ἀφυτα in *IG IX 1*, 868; cf. CHANTRAINE, *DELG* p. 145), e come tale viene sempre scandito sin da Omero (*e.g. Il.* 1, 492; *Od.* 6, 122; cf. anche *Pi. N.* 9, 35; *A. Pers.* 395). Per il senso, il verso è accostabile al già citato Hes. *Th.* 926, ἧ κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε, oltre a

Hom. *Il.* 5, 891, in cui Zeus dice di Ares: αἰεὶ γὰρ τοὶ ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε. La clausola del verso, invece, è direttamente dipendente da Hom. *Il.* 1, 492, αὐτὴ τε πτόλεμόν τε. Dopo il generico legame di Ares e Atena con la guerra, si descrive qui più in dettaglio il lato offensivo delle divinità. Atena è protettrice della vita civile e della pace che essa comporta (cf. *supra*, l'epiteto ἐρυσίπτολις); allo stesso tempo, è responsabile della distruzione delle città: già nella descrizione dello scudo di Achille (Hom. *Il.* 18, 516), Atena e Ares conducono le truppe contro una città cinta d'assedio. Le περθόμεναι πόλεις sono, del resto, il presupposto di tutta una serie di epiteti con cui la dea viene spesso salutata: περσέπ(τ)ολις, ἐλέπτολις, πολιπόρθος (cf. BRUCHMANN 1893 per le attestazioni). Il grido di guerra è un tratto ricorrente di Atena: già appena nata dal capo di Zeus la dea leva un urlo che scuote il cielo e la terra (Pi. *O.* 7, 12); in Hom. *Il.* 18, 217-218 Achille e Atena attaccano battaglia contro i Troiani con un grido all'unisono; in Hom. *Il.* 20, 48-53, la dea leva l'urlo di battaglia, e Ares le risponde allo stesso modo dallo schieramento opposto.

**v. 4 καὶ τ' ἐρρύσατο:** riprende l'epiteto ἐρυσίπτολις del v. 2, secondo un procedimento tipico della esegesi aedica. Il testo spiega sé stesso: le sezioni epesegetiche ampliano e chiariscono epiteti di difficile comprensione (PFEIFFER 1968, p. 4). Negli *Inni Omerici*, è frequente l'uso dell'aoristo nelle sezioni attributive, per descrivere azioni ricorrenti in cui gli dèi si intrattengono. A questo fine, si trova spesso alternato al presente e all'imperfetto, creando delle vistose oscillazioni. In questo inno, al v. 4 è presente l'aoristo, ma al v. 2 si utilizza il presente μέλει per indicare, allo stesso modo, una azione tipica e ricorrente di Atena, la sua predilezione per la guerra. In *h.Pan.* si alternano presente, aoristo e imperfetto (φοιτᾷ, v. 3; διέδραμεν v. 13; ἔννεπον, v. 29); in *h.Hom.* 22 compaiono presente (ἔχει, v. 3) e aoristo (ἐδάσαντο v. 4); la stessa mescolanza figura in *h.Hom.* 29 (ἔλαχε, v. 3; σπένδει, v. 6) e in *h.Hom.* 33 (καλέουσι, v. 9; θῆκαν, ἐφάνησαν, v. 11). Per una analisi anche degli *Inni Omerici* maggiori, cf. FAULKNER 2005. Questi usi sono tuttavia precedenti agli *Inni Omerici*, e rimontano già a Esiodo: cf. *Th.* 4 ὀρχεῦνται, 5 ἐνεποιήσαντο, 10 στεῖχον. Anche in questo caso, si descrive una attività abituale e ripetuta delle Muse, le danze che eseguono sull'Elicona. Questa alternanza, apparentemente priva di coerenza, si spiega in una prospettiva diacronica. In varia forma, i tempi proseguono il modo ingiuntivo indoeuropeo, attestato anche nella poesia innodica dei *Rgveda* (WEST 1989). Si descrive così una azione in cui la notazione del tempo è ininfluenza, in virtù della sua universalità o continua ripetizione. Si comprende quindi perché l'uso sia sopravvissuto nell'innografia: le azioni degli dèi sono eterne e si sottraggono alla logica temporale (Cf. CLAY 1997, p. 495). In questo caso, la facoltà di Atena di proteggere l'esercito in battaglia supera la contingenza specifica: è una sua prerogativa universalmente valida e ripetuta, come

segnala anche l'anafora della congiunzione τε (FAULKNER 2005, p. 66). Se vi è un consenso sull'uso e sul significato dei tempi storici nell'innografia, si segnalano comunque delle divergenze terminologiche nella critica. VAN ECK (1978) chiama gli aoristi 'gnomici', ma il loro uso non rientra pienamente nella sfera della *gnome*; WEST (1989) e OLSON (2012, p. 296) definiscono queste forme "timeless". La definizione più calzante sembra però quella di FAULKNER (2005), che parla di aoristo "omnitemporal". Le azioni degli dèi non sono al di fuori dal tempo: negli *Inni* si inseriscono, anzi, in una narrazione cronologicamente orientata. I risultati di tali azioni e la loro validità sono però universali, e valgono eternamente. **λαὸν ἰόντα τε νισόμενόν τε**: νισόμενον è la forma di M, messa a testo dalla maggioranza delle edizioni, contro νισσόμενον del resto della tradizione manoscritta, raccolta nel ramo Ψ. La difficoltà del testo risiede nel fatto che il verbo è attestato sia come νίσομαι che come νίσσομαι, con la medesima oscillazione già in Omero (cf. *LSJ*); entrambe le forme sono peraltro metricamente possibili, dal momento che ι è in ogni caso lungo. A un livello etimologico, il verbo è costruito come una forma reduplicata di νεόμαι, con tema verbale \*ni-ns-e/o: la grafia νίσομαι è quindi probabilmente quella originaria, con caduta della nasale e allungamento di compenso (CHANTRAINE 1942, p. 440; *DELG*, p. 745). Νίσσομαι sembra secondaria, motivata dalla necessità di evidenziare, anche graficamente, la prosodia lunga della prima sillaba: a questo scopo, i codici ricorrono spesso ad altre grafie artificiali, come νείσσομαι, νείσσομαι, νήσομαι (Cf. *Hom. Il.* 12, 119; 13, 186; 15, 577; 18, 566; 23, 76; *Od.* 4, 701; 5, 19; 10, 42. Per le oscillazioni grafiche dei codici in merito ai passi citati: cf. WEST 1998; 2000; 2017). Allo studio etimologico si aggiunge il criterio filologico: per questo inno in particolare, M è costante nell'offrire le lezioni preferibili (πόληες vs πόλιες; πτόλεμοι vs πόλεμοι). Mantenere dunque la forma νισόμενον testimoniata dal codice sembra preferibile.

**v. 5 χαῖρε θεά**: per la forma di congedo nel suo complesso, cf. l'analisi di *h.Hom.* 10. Cf. invece l'analisi di *h.Hom.* 6 per il valore specifico dell'imperativo χαῖρε all'interno degli *Inni*. **δὸς δ' ἄμμι τύχην εὐδαιμονίην τε**: il sostantivo εὐδαιμονία è sconosciuto all'epica omerica ed esiodea; la prima attestazione, isolata, compare nella lirica arcaica (*Sapph. fr.* 148, 2 V.). Solo dal V secolo le occorrenze si fanno più frequenti: *Pi. P.* 3, 84; 7, 21; *N.* 7, 56. Pienamente omerica, invece, è la forma ἄμμι (CHANTRAINE 1942, p. 268). Nel suo complesso, il passo è già stato oggetto di analisi nell'introduzione dell'inno, in cui questa richiesta, apparentemente anomala, è stata messa in relazione con luoghi simili del *corpus* degli *Inni Omerici*. Inoltre, si è avuto modo di valutare l'ipotesi che questa sia il riflesso di un peculiare contesto di fruizione: se a delle divinità tradizionalmente connesse alla guerra si chiede "fortuna e prosperità", il presente componimento potrebbe essere stato pensato come canto di guerra, reale o

rituale che sia. In accordo con questo scenario, la preghiera assume un tono corale, e diventa espressione dell'intero λαός citato al v. 4, da intendere nel senso omerico di 'esercito' (OLSON 2012, p. 296). Il dativo ἄμμι potrebbe quindi essere inteso in senso letterale, come "noi" (HUMBERT 1936; ZANETTO 1996; WEST 2003; POLI 2010; OLSON 2012) e non semplicemente come "io" (CÀSSOLA 1975).

## 1. Introduzione

### 1.1 Datazione, localizzazione, occasione

Il dodicesimo *Inno Omerico a Era* è privo di elementi sicuri su cui fondare proposte di datazione e localizzazione. La consistenza del testo è esigua: i cinque versi combinano e riusano materiale formulare, sia nei temi (Era come sposa e sorella di Zeus) che nella fraseologia (χρυσόθρονος v. 1; Ζηνὸς ἐριγδούποιο κασιγνήτην ἄλοχόν τε v. 3; Δίῃ τερπικεραύνῳ v. 5). Non vi sono quindi elementi che consentano una analisi approfondita. HUMBERT (1936) ipotizza una datazione tarda, dal momento che al v. 1 il verbo αἰίδω è scandito con α prosodicamente lungo. Questa peculiarità avrebbe, a suo dire, attestazioni consistenti solo dalla produzione ellenistica: si tratta in realtà di una licenza che ha dei paralleli già nella poesia ciclica e in altri *Inni Omerici* (cf. *infra*). WEST (2003) ritiene che l'inno sia stato composto a Samo, nota per essere un centro di culto importante di Era. L'ipotesi è forse eccessivamente semplicistica: in assenza di elementi certi, un componimento che celebra una divinità viene meccanicamente associato al luogo principale in cui è venerata. La realtà culturale di Samo è nota in maniera molto dettagliata, sia sul versante archeologico, che su quello mitico (KIPP 1974; CASADIO 2004; PIRENNE-DELFORGE, PIRONTI 2016). Il tempio di Era a Samo è uno dei più grandi del mondo antico: per una analisi della sua storia e degli elementi archeologici, cf. WALTER, CLEMENTE, NIEMEIER 2019. Quanto alle ritualità, queste sono note da Menodoto (*FGrHist* 541 F 1), trasmesso da Ateneo (14, 672a-673b). Dei pirati avrebbero tentato di sottrarre la statua di Era dal suo tempio. Imbarcatasi con la refurtiva, la nave non si muove: capiscono di essere davanti a un evento prodigioso, e in segno di rispetto lasciano la statua sulla riva del mare assieme a delle offerte di cibo. I Samii trovano nuovamente la statua, e la legano con rami di salice per evitare che sparisca di nuovo, la purificano e la riconducono al tempio. In ricordo di questo evento, durante la celebrazione dei Τόνια, la statua della dea veniva lavata in mare, e gli abitanti di Samo si incoronavano di salice. Alla pianta venivano riconosciute proprietà anafrodisiache (BURKERT 2011, p. 211 n. 106): il rituale aveva probabilmente un intento purificatorio, in virtù del quale Era riacquisiva la verginità. Celebrazioni simili sono note anche per Ermione (Steph Byz. 5, 188) e Nauplion (Paus. 2, 38, 2). Samo era quindi detta Παρθενίη, e il fiume che scorre nei pressi del tempio di Era Παρθένιος (Call. fr 599 Pfeiffer; *Sch. ad A.R.* 1, 187; *Sch. ad Pi. O.* 6, 88).

A fronte dello scenario descritto, l'inno non reca alcuna traccia che possa ricondurre all'isola e alle sue complesse ritualità: il culto samio di Era παρθένος sembra anzi in contrasto con l'immagine che l'inno dà della dea, sposa di Zeus e a lui pari (vv. 2-5). L'unico dato che potrebbe aiutare a determinare un contesto di produzione è il sostantivo βασιλεια al v. 2. Come epiteto di Era, le sue attestazioni in letteratura sono scarse (cf. *infra*); maggiori sono invece le testimonianze di un suo uso in ambito rituale, che però non sono esclusive di una singola realtà locale. Tracce in proposito si trovano a Cos, in una iscrizione di IV secolo IG XII, 4); a Rodi e a Pergamo, in epigrafi di età imperiale (Rodi: IG XII, 1 786; Pergamo: *MDAI(A)* 33, 1908, 402, 28; 37, 1912, 284, 8). Le attestazioni sono troppo variegate nel tempo e nello spazio per tentare di ancorare l'inno a qualcuna di queste.

Attenzione specifica, tuttavia, merita il culto di Era βασιλίσ a Lebadeia, in Beozia. La dea conosce qui una propria festività, i Βασίλεια, attestati a partire dal IV secolo fino alla metà del I secolo d.C. (cf. SCHACHTER 1994, pp. 115 sgg.). Le celebrazioni comprendevano agoni poetici, di citarodia (IG II<sup>2</sup>, 3779), ma forse anche di *epos* ed esecuzioni rapsodiche (*SEG* 3, 368, II secolo). In questo contesto, la connotazione di Era come sovrana assume dei tratti molto marcati: il suo culto è associato a quello di Zeus βασιλεύς, a formare una coppia regale. Dalla città provengono inoltre le iscrizioni (non datate) di dedica di due statue: una per Zeus (IG VII, 3096), voluta da Menandro, suo sacerdote; l'altra per Era (IG VII 3097), a opera della moglie, anche lei sacerdotessa: non parrebbe casuale il fatto che sia una coppia sposata a esercitare il sacerdozio della coppia olimpica. Si noti che l'inno insiste in particolar modo su questo aspetto: dopo aver definito Era βασιλεια (v. 2), si specifica che a lei è riservata una venerazione "pari a quella di Zeus" (ὁμῶς Δί, v. 5). L'insistenza sul prestigio di Era è un dato anomalo all'interno della tradizione epica: la dea non è mai trattata in caratteri lusinghieri, né in Omero, né negli *Inni*: Era ha un litigio con Zeus, che non la mette a parte dei suoi piani: il marito arriva a minacciare di picchiarla (Hom. *Il.* 1, 536-569). Dal canto suo, Era non presta mai ascolto alle decisioni del marito (*Il.* 8, 408), che afferma οὐ σέο κύντερον ἄλλο (*Il.* 8, 483). Dei figli della dea, Efesto è deforme (Hom. *Od.* 8, 310-312), Ares è 'il più odioso tra gli dèi' (Hom. *Il.* 5, 890). La figlia che Zeus crea senza l'aiuto della moglie è Atena; da sola, Era non riesce che a concepire Tifone, un mostro ripugnante (*h.Ap.* 305 sgg.). Più che come *topos* letterario, l'interesse per questa divinità potrebbe quindi spiegarsi, come un riferimento a uno specifico ambito rituale. L'inno potrebbe essere stato prodotto in contesto beotico, forse per un agone: in questo caso, il *terminus post quem* si assesterebbe al IV secolo, momento a partire dal quale sono attestati i Βασίλεια. La ricostruzione, tuttavia, è per forza di cose altamente congetturale: il testo dell'inno offre appigli molto scarsi per una analisi di tipo contestuale.



## 2. Commento

L'inno è attributivo. Il primo verso esprime l'intenzione di cantare la divinità; lo sviluppo del testo si intrattiene sugli epiteti e le qualità della dea. Tra i temi principali figurano la sua genealogia (è figlia di Rea v. 1), e il suo matrimonio con Zeus (vv. 3, 5). Entrambi i dati garantiscono alla divinità una posizione di rilievo nell'Olimpo (v. 4). Nel complesso, l'inno sembra modulato su Hom. *Il.* 4, 61 sgg. Nel passo dell'*Iliade*, Era chiede a Zeus di volgere la guerra in favore degli Achei; nel legittimare la sua richiesta, afferma di meritare rispetto per due ragioni: per nascita, in quanto prima dei figli di Crono, e per matrimonio, essendo sposata al re dell'Olimpo (così anche in *Il.* 18, 365).

Al livello strutturale, l'inno è l'unico del *corpus* a non avere una conclusione formulare, in cui si saluta la divinità, le si rivolge una preghiera e si promette un canto a seguire. La mancanza è stata spiegata in termini di trasmissione testuale, ipotizzando che il congedo finale sia stato fatto cadere da qualche copista (GEMOLL 1886; HUMBERT 1936; CÀSSOLA 1975). È tuttavia difficile spiegare come una sezione strutturale, così altamente formulare e ricorrente in tutti gli *Inni* sia stata trascurata durante l'attività di copia. La sua assenza si può forse spiegare per altra via, e rimandare direttamente a una edizione rapsodica degli *Inni Omerici*. L'antologia sembra infatti nata come un "manuale dell'aedo di professione" (MURRAY in CÀSSOLA 1975, pp. lix sgg.): accanto agli inni maggiori, che sono testi perfettamente compiuti, un gran numero di inni minori sono soltanto l'unione di un *incipit* e di un *explicit*. Questi sembrano essere stati trascritti, almeno in origine, per essere un brogliaccio: una rassegna di materiale formulare, da utilizzare come canovaccio nell'esecuzione orale, aggiungendo versi in maniera estemporanea. Questo spiega perché interi inni minori sono centoni omerici, o sono dei rifacimenti, in scala ridotta, degli inni maggiori. Le primissime redazioni degli *Inni Omerici*, dunque, erano forse in possesso delle gilde rapsodiche, e servivano come un testo di consultazione ad agio degli aedi. Il fatto che il nostro testo sia privo di un congedo potrebbe quindi spiegarsi proprio alla luce di queste edizioni 'aperte', costantemente soggette a rifacimenti: sin dalla sua inclusione nella raccolta, *h.Hom.* 12 è stato trascritto solo come l'esordio di una esecuzione. Al rapsodo spettava poi il compito di espandere questo *incipit* durante la *performance*. Sul tema delle raccolte inniche a opera dei rapsodi, cf. più nel dettaglio l'introduzione generale.

**v. 1** Ἡρα: la forma testimoniata dalla maggioranza della tradizione manoscritta (Ψ) è preferibile alla lezione Ἡραυ del codice M: la forma ionica è quella tipica dell'*epos* (BECK, *LFGR* 2, 934 sgg.). La grafia

con -α conosce invece le prime attestazioni nella lirica (Sapph. fr. 17, 2 V.; Stesich. 1, 2 *PMG*). **ἀείδω**: per l'analisi del verbo, cf. *h.Hom.* 6. La scansione con ā non è una consuetudine omerica: l'unico passo in cui è attestata è Hom. *Od.* 17, 519 ἀειδῆ δεδαώς (si noti che nel verso immediatamente precedente ἀοιδός viene invece scandito con ᾶ). Non se ne ricava, tuttavia, che questa licenza metrica abbia attestazioni solo dall'età ellenistica (HUMBERT 1936; cf. Call. *Del.* 304; Theoc. 7, 41; 16, 3, 4; 18, 36; 77). L'uso ha altre occorrenze nella poesia innografica e ciclica: *h.Hom.* 18, 1; 27, 1; *Il.Parv.* fr. 28 Bernabé; Aristox. fr. 91,1 Wehrli (cf. SCHULZE 1892 pp. 384-385). **χρυσόθρονον**: l'epiteto è frequente in relazione a Era (BRUCHMANN 1893, *s.v.* per le attestazioni). Negli *Inni Omerici*, così la dea è definita in *h.Ap.* 305, dove l'epiteto occupa la medesima sede metrica. L'aggettivo è usato anche per altre divinità femminili (Artemide in Hom. *Il.* 9, 5; *Od.* 5, 123; soprattutto Eos *e.g.* Hom. *Il.* 10, 541; 10, 541; *h.Merc.* 326; *h.Ven.* 226). Unico altro epiteto di Era che insiste sulla sfera semantica dell'oro è χρυσοπέδιλος (Hom. *Od.* 11, 60; Hes. *Th.* 454). L'aggettivo è stato talora interpretato non come 'dal trono dorato', ma 'dalle vesti ricamate d'oro' (LAWLER 1957; SCHEID, SVENBRO 2003): secondo questa lettura, la seconda parte del composto deriverebbe non da θρόνος, ma da θρόνα, 'fiori tessuti, ricami' (cf. *LSJ s.v.*). Il sostantivo θρόνα (il singolare θρόνον non è mai utilizzato), tuttavia, ha un senso discusso, e scarse attestazioni: dopo l'unica occorrenza in Hom. *Il.* 22, 221, scompare sino alla letteratura ellenistica, dove ha però il senso di 'piante medicinali, magiche' (cf. *LSJ, s.v.*). Per contro, l'immagine della divinità seduta in trono è tradizionale (JOUANNA 1999): così sono descritte Atena, e soprattutto Era (Hom. *Il.* 15, 124, 150); in Hom. *Il.* 14, 238, la dea promette a Hypnos un trono d'oro (θρόνον... χρύσεον) qualora questi faccia addormentare il marito; cf. inoltre il mito in cui Efesto lega Era su una sedia d'oro, per vendicarsi del fatto che la madre lo aveva scagliato giù dall'Olimpo per il suo aspetto deforme (Plat. *R.* 378d; Paus. 1, 20, 3; *Suid.* η 481 Adler; Hyg. 166). Divinità femminili assise, inoltre, sono ben testimoniate anche in ambito iconografico (RISCH 1972). È probabile, dunque, che l'autore di *h.Hom.* 12 intenda l'epiteto come 'dal trono d'oro': l'immagine intende sancire lo statuto regale di Era, unica moglie legittima di Zeus (BURKERT 2011, p. 207); cf. anche Pi. *N.* 11, 1-2 con relativi scoli: Era è ὁμόθρονος di Zeus, perché con lui condivide il trono. **ἦν τέκε Πείη**: la clausola di esametro imita *h.Merc.* 3, 3= *h.Hom.* 18, 3 ὄν τέκε Μαῖα; *h.Hom.* 7, ὄν τέκε μήτηρ. Cf. anche *h.Hom.* 27 ὡς τέκε παῖδας; Hes. *Th.* 208 οὖς τέκεν αὐτός; ἦ τέκεν Ὀρας, tutti nella stessa sede metrica. Quando si ricorda la genealogia di Era, si fa più spesso il nome del padre: Hom. *Il.* 5, 721; 8, 383; 14, 194, 243. Assieme a Crono, Rea è menzionata in Hes. *Tg.* 454; *h.Ven.* 41-42.

**v. 2 ἀθανάτην βασίλειαν:** la *iunctura* non ha altre attestazioni. Non è comunque necessario correggere il testo in ἀθανάτων βασίλειαν, come vuole MATTHIAE (1805): l'intervento ottiene un senso ridondante rispetto al v. 4, in cui già si afferma che tutti gli dèi onorano Era. L'epiteto βασίλεια in letteratura è più raro di quanto si possa pensare: *Phoronis* fr. 2 Bernabé; *Pi. N.* 1, 39; *Nonn.* 8, 155. A queste occorrenze, si aggiunge la recente acquisizione del *Brothers poem* di Saffo, in cui a Ἥρα βασίλεια si chiede una buona navigazione (*P. Sapph. Obbink*, 6). Cf. anche *Pl. Phdr.* 253b: le anime che nell'iperuranio erano al seguito di Era, sulla terra ricercano nella persona amata un'anima regale, (βασιλικόν), in quanto affine alla dea. Nel culto, sono invece maggiori le attestazioni di Era βασίλεια: cf. introduzione. **ὑπείροχον εἶδος ἔχουσιν:** la grafia ὑπείροχος, in luogo di quella etimologica ὑπέροχος, si spiega per esigenze metriche (*CHANTRAINE, DELG* p. 1157). Così è già utilizzata in *Hom. Il.* 6, 208; 11, 784, ugualmente dopo cesura. Per la fraseologia complessiva del verso, cf. *Pi. P.* 2, 38, in cui Era è, per aspetto, “sovrana tra le dee” (εἶδος ὑπεροχωτάτα Οὐρανιαῶν). Simile anche *h.Ven.* 41, in cui la dea è μέγα εἶδος ἀρίστη ἐν ἀθανάτησι θεῆσι. La clausola, con aggettivi differenti, è comunque nota nell'epica arcaica: *Hes. Th.* 908; *h.Cer.* 315; cf. anche *h.Hom.* 32, 16. La bellezza di Era, oltre a essere motivo letterario, è anche un elemento culturale: davanti al suo tempio a Lesbo si celebravano i Καλλίστεια, un'agone di bellezza per ragazze (*Alc. fr.* 130 V.; *Ath.* 610a; *Sch. ad Hom. Il.* 9, 129).

**v. 3 Ζηνὸς ἐριγδούποιο κασιγνήτην ἄλοχόν τε:** il verso è una commistione di materiale epico. Il primo emistichio proviene dalla formula Ζεὺς ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης (*Hom. Il.* 7, 411; 10, 329; 13, 154; 16, 88; *Od.* 8, 456; 15, 112; 15, 180); il secondo riproduce fedelmente *Hom. Il.* 16, 432; 18, 356; *h.Ven.* 40; in questo ultimo caso, la formula è però al genitivo. La regalità di Era è doppiamente sancita: non solo è moglie di Zeus, ma anche prima e diretta discendente di Crono (πρεσβυτάτη, *Hom. Il.* 4, 59): quando la dea esige da Zeus di potersi schierare contro i Troiani, avanza come motivazione la sua comunanza di stirpe con il marito (*Hom. Il.* 4, 58). Sul matrimonio incestuoso di Zeus ed Era, cf. KERÉNYI 1972, pp. 76 sgg.; PIRENNE-DELFORGE, PIRONTI 2016.

**v. 4 κυδρήν:** l'epiteto è da leggere come strettamente connesso al verso precedente. Era è dunque “gloriosa sorella e sposa di Zeus”: così già in *Hom. Il.* 18, 184; *Hes. Th.* 328, in cui è Διὸς κυδρὴ παράκοιτις. L'epiteto è speculare al κύδιστος con cui è designato Zeus (e.g. *Hom. Il.* 2, 412; 3, 276; 3, 298; 7, 202). I titoli delle due divinità si pongono in continuità: Zeus è a sua volta definito Ἡραῖος, ‘di Era’ (*IG* 1<sup>2</sup> 234; 840; *SEG* 36, 750), ed entrambi sono venerati rispettivamente come τέλειος e τελεία, in quanto ‘portano a compimento’ il matrimonio (PIRENNE-DELFORGE, PIRONTI 2016). **μάκαρες:** così sono

spesso definiti gli dèi: eg. Hom. *Il.* 1, 339; *Od.* 1, 82; Hes. *Th.* 33; *h.Cer.* 303 **κατὰ μακρὸν Ὀλυμπον**: la clausola si trova in Hom. *Il.* 15, 193; *Od.* 24, 351; nome e aggettivo sono comunque combinati, con o senza preposizioni, anche in molti altri luoghi epici. Cf e.g Hom. *Il.* 1, 402; 8, 410; 24, 468; Hes. *Th.* 391, 680; *Sc.* 466. *h.Cer.* 92; *h.Pan.* 27.

**v. 5 ἄζόμενοι τίουσιν ὁμῶς**: Era e Zeus ricevono le stesse dimostrazioni di rispetto da parte delle altre divinità. Quando il dio si presenta al consesso olimpico, tutti gli altri lo accolgono alzandosi in piedi (Hom. *Il.* 1, 533-535). Allo stesso modo, questi si alzano per salutare Era, e levano in alto le coppe (Hom. *Il.* 15, 85-86). **Διὶ τερπικεραύνῳ**: la clausola è frequente: e.g. Hom. *Il.* 1, 419; *Od.* 7, 164; Hes. *Op.* 52; *h.Cer.* 485

## 1. Introduzione

Il tredicesimo *Inno Omerico* a Demetra è apparentemente un testo di modesto interesse. Di estensione estremamente ridotta, riunisce in sé solo un *incipit* (vv. 1-2) e un *explicit* (v. 3), ed è privo di uno sviluppo interno. Di questi tre versi, il primo è ripreso senza alcuna modifica dall'esordio del maggiore *Inno a Demetra* (*h.Cer.* 1); il secondo, invece, dalla fine dello stesso inno (*h.Cer.* 493). Il verso conclusivo compare pressoché invariato in *Call. Cer.* 134. La sua brevità e il suo carattere composito hanno fatto parlare di *h.Hom.* 13 come di un 'centone'. Secondo ABEL (1886), l'inno sarebbe stato compilato da un grammatico tardo, e non avrebbe quindi diritto di appartenere al *corpus* degli *Inni Omerici*: egli espunge dunque il testo nella sua interezza. Anche gli studi che non arrivano a tanto non risparmiano, comunque, dei giudizi negativi (GEMOLL 1860; GUTTMANN 1869; AHS 1936; HUMBERT 1936).

Per una lettura più equilibrata di *h.Hom.* 13, è necessario interpretarlo alla luce delle pratiche rapsodiche, e della natura dei testi che compongono la silloge. Per brevità e riuso di materiale, è evidente che il carne non è stato concepito come un componimento autonomo: non si può quindi ricorrere a una analisi estetica, né pretendere lo stesso respiro degli inni maggiori. Il testo ha però un suo valore documentario: è infatti un caso evidente di come gli *Inni Omerici* siano stati plasmati dai rapsodi di professione. La forma che leggiamo oggi, alla fine di questo processo, non è tanto la compilazione di un 'grammatico tardo', come sostiene ABEL; piuttosto, è la probabile testimonianza di una pratica aedica, e del carattere vivo e mutevole degli *Inni Omerici*: da un testo di considerevole lunghezza, quale l'*Inno a Demetra*, potevano essere estrapolati solo l'*incipit* e l'*explicit*. Nelle fasi più antiche della paradosi, le sezioni affidate a una trascrizione erano probabilmente solo quelle proemiali e quelle conclusive, particolarmente delicate: qui si saluta la divinità con il suo sistema di epiteti, selezionato con attenzione, e si esprime una preghiera, modellata secondo esigenze specifiche. Il contatto con la divinità doveva essere accuratamente predisposto, per poter risultare efficace, ed era quindi rigidamente codificato (FURLEY 2007). Ciò spiega perché molti degli *Inni Omerici* minori siano esclusivamente un *incipit* e un *explicit* scritti di seguito, senza alcuno sviluppo narrativo: tra il saluto iniziale e quello conclusivo si frapponivano versi che erano frutto dell'esecuzione estemporanea, e che quindi non hanno trovato una uguale trasposizione scritta. Sul tema, cf. anche l'*Introduzione* generale.

## 1.1. Datazione e localizzazione

Alla luce di quanto detto, è difficile poter collocare *h.Hom.* 13 nel tempo e nello spazio. Il *terminus post quem* è offerto dal maggiore *Inno a Demetra*: l'extrapolazione dei versi da questa fonte deve collocarsi dopo la fine del VII secolo, o l'inizio del VI, quando si colloca verosimilmente la composizione dell'inno (AHS 1936, p. 114; HUMBERT 1936, p. 39 RICHARDSON 1974 pp. 5 sgg; CÀSSOLA 1975, p. 33; JANKO 1982, p. 183; WEST 2003, p. 9; FAULKNER 2011, p. 10). Le informazioni che provengono dal paragone con *Call. Cer.* 135 sono invece più difficili da valutare. La critica si è chiesta se sia stato il verso di Callimaco a influenzare *l'explicit* del nostro inno o viceversa, e quali siano le conseguenze per la cronologia. Per la prima ipotesi propendevano ABEL (1886), GEMOLL (1886) e gran parte della critica ottocentesca: *h.Hom.* 13 sarebbe, in queste ricostruzioni, un centone di materiale disparato (cf. *supra*), e risultava difficile credere che il poeta ellenistico potesse essersi servito di un componimento così modesto, e averlo ripreso pedissequamente (ALLEN, SIKES 1904). Già CÀSSOLA (1975, p. 323), tuttavia, avverte che *h.Hom.* 13 “non esiste per sé stesso”, ed è piuttosto del materiale rapsodico che si prestava a essere rivisto e ampliato. Il problema della presunta dipendenza di Callimaco da questo inno nello specifico deve essere impostato in termini più elastici: l'autore ellenistico può aver conosciuto un inno più consistente, di cui a noi sono noti solo i versi iniziali (vv. 1-2) e quello conclusivo (v. 3); oppure, più semplicemente, l'autore alessandrino era a conoscenza di una formula diffusa in ambito rapsodico, testimoniata anche in *h.Hom.* 13. La preghiera  $\chi\alpha\acute{\iota}\rho\epsilon\ \theta\epsilon\acute{\alpha}\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{\eta}\nu\delta\epsilon\ \sigma\acute{\alpha}\omicron\upsilon\ \pi\acute{\omicron}\lambda\iota\nu$  con cui l'inno si chiude è del resto molto generica, e proprio per questo può aver avuto una diffusione molto più ampia di quanto siamo in grado oggi di valutare. Alla luce di ciò, l'esiguità del testo rende impossibile proporre una datazione più stringente, o una localizzazione. Il maggiore *Inno a Demetra* è stato probabilmente prodotto in contesto eleusinio, e lo stesso potrebbe valere per *h.Hom.* 13. Ciò non vuol dire, comunque, che il nostro testo non abbia conosciuto una vitalità autonoma, separata dall'inno maggiore da cui è estratto. La riprova viene dal fatto che è stato comunque inserito nella antologia, pur essendo una *editio minima* dell'*Inno a Demetra*. La sua inclusione è stata dunque sentita come di qualche utilità, forse sin dalle primissime edizioni rapsodiche della nostra antologia. Questo processo può essere stato favorito dalla brevità del testo, e quindi dalla facilità con cui era possibile intervenire su di esso e riadattarlo in maniera estremamente versatile. È però impossibile dire quando e dove *h.Hom.* 13 sia stato extrapolato da *h.Cer.* e abbia iniziato la sua vita di testo autonomo.

## 1.2 Occasione

Al v. 3 a Demetra si chiede di dare inizio al canto del poeta (ἄρχε δ' αἰοιδῆς): la richiesta lascia intendere che il componimento potesse avere un valore proemiale, forse per un agone rapsodico. Si consideri la preghiera, molto simile, di *h.Hom.* 6, 21: ad Afrodite si chiede di predisporre il canto del poeta (ἐμῆν δ' ἔντρονον αἰοιδῆν) e di garantirgli la vittoria. Il medesimo contesto agonale è riconosciuto anche per il maggiore *Inno a Demetra*, da cui il nostro è estrapolato (RICHARDSON 1974; WEST 2003). Non è escluso, anzi, che la conclusione del nostro *h.Hom.* 13, in cui si chiede alla dea di proteggere la città e di ispirare il canto del poeta, potesse essere un *explicit* alternativo di *h.Cer.* Vi sono comunque elementi che consentono di intravedere una ampia circolazione del maggiore *Inno a Demetra*, e più occasioni di riuso. Il testo mostra molte varianti rapsodiche (cf. RICHARDSON 1974; CÀSSOLA 1975): il codice M trasmette i vv. 256-257 con alcune variazioni rispetto alla *vulgata* del ramo Ψ; Pausania (2, 14, 3) cita il v. 476 in maniera lievemente differente rispetto alla versione nota dalla *paradosi* medievale; il v. 477 sembra essere alternativo ai vv. 474-475. Inoltre, il componimento è uscito dalla sfera esclusivamente rapsodica: è penetrato negli ambienti orfici di I secolo a.C., quando è stato attribuito al mitico cantore: la parafrasi in prosa dell'inno che fa *Orph.* fr. 49 Kern, dimostra che il testo avesse subito a questo fine una serie di alterazioni. In un contesto di questo tipo, il componimento potrebbe essere stato usato durante dei rituali iniziatici, stante anche il ruolo che i Misteri ricoprono nel testo (cf. RICHARDSON 1974, p. 12). È dunque possibile che l'*Inno a Demetra* abbia avuto una lunga vita, e che sia stato sottoposto a una serie di rifacimenti: il breve *h.Hom.* 13 potrebbe recare testimonianza di questa vitalità.

## 2. Commento

**v. 1:** L'intero verso è ripreso senza alcuna variazione da *h.Cer.* 1. **ἡϋκομον:** è questa l'unica forma nota all' *epos* arcaico (FÜHRER, *LFGRE* 2, 944): il dittongo εϋ è frequentemente soggetto a dieresi e all'allungamento di ε- in η-, a seconda della convenienza metrica (CHANTRAINE 1942, p. 51; *DELG* p. 388). L'epiteto è raramente usato per le divinità: per Demetra compare in Hes. fr. 280, 20 M.-W.; *h.Cer.* 1, 315 (ugualmente in principio di verso), 297; *Minyas* fr 7 Bernabé; *Archestr.* fr. 135, 1 Lloyd-Jones. **σεμνήν:** l'epiteto è sconosciuto a Omero ed Esiodo. Le prime attestazioni compaiono proprio negli *Inni Omerici*: è usato soprattutto per divinità femminili, e in particolar modo per Demetra e Persefone: *h.Cer.* 1, 486. Nello stesso inno, così sono definiti anche i misteri istituiti dalla dea (478). L'unica occorrenza per una diversa divinità è in *h.Hom.* 30, 16, dove è riferito a Gea. È usato invece per il capo di Zeus in

*h.Hom.* 28, 5. **θεόν:** il codice M trasmette la forma θεάν, sia qui che in *h.Cer.* 1, che funge da modello per il verso. La maggioranza della tradizione manoscritta, invece, legge θεόν. Entrambe le lezioni sono possibili: per divinità di sesso femminile, l'epica arcaica usa indistintamente sia la forma ionica θεός che la forma eolica θεά (CHANTRAINE 1942, p. 20; cf. HUMBACH 1955). In questo caso, il tema in -α- sembra tuttavia una banalizzazione, derivata dalla vicinanza dell'aggettivo σεμνή. La lezione θεόν è invece difesa dall'uso formulare: la forma è frequente nel caso in cui il nome sia accompagnato da un aggettivo, che rimarca il genere femminile del referente, come in questa sede (RICHARDSON 1974, p. 137; CÀSSOLA 1975, p. 466): cf. δεινή θεός in *e.g.* *Hom. Il.* 4, 514; *Od.* 7, 41; κυδρή θεός in *Hes. Th.* 442; *h.Cer.* 179, 292. In quest'ultimo caso, il codice M trasmette, in accordo con il resto della tradizione, la lezione θεόν. Σεμνή θεά compare invece in *h.Hom.* 30, 16. **ἄρχοι' αἰείδειν:** sulla formula, cf. *h.Hom.* 6.

v. 2 l'intero verso è ripreso da *h.Cer.* 493. **κούρη:** la forma con allungamento di compenso è tipica dell'*epos* (cf. BECK, LFGRE 2, 1505 sgg.); l'attico κόρη fa la sua comparsa in *h.Cer.* 439. Definendo Persefone 'κούρη' di Demetra, il verso allude a entrambi i nomi della divinità: l'espedito torna in *Hes. fr.* 280, 20 M.-W. Il primo uso di 'Kore' come nome vero e proprio figura però in *Archil. fr.* 322 W. **περικάλλα:** l'aggettivo è già epico, e si colloca spesso dopo la cesura maschile, come in questo caso: cf. *e.g.* *Hom. Il.* 1, 603; *Od.* 2, 117; *Hes. Th.* 10; *h.Cer.* 405. È altrove usato per Persefone solo in *h.Cer.* 405; 493. **Περσεφόνειαν:** la maggioranza della tradizione manoscritta attesta la grafia Φερσεφόνειαν, di contro a Περσεφόνειαν, testimoniata da un numero minoritario di codici (M, H, Γ). Quest'ultima è la forma omerica ed esiodea, spesso utilizzata in clausola di esametro come in questo caso (*e.g.* *Hom. Il.* 9, 457; *Od.* 10, 491; *Hes. Th.* 768). La sua bontà in questa sede è confermata anche da *h.Cer.* 493, qui ripreso pedissequamente. La forma con aspirata compare per la prima volta in *Hes. fr.* 185, 280. Non ha dunque fondamento l'osservazione di HUMBERT (1936): egli data *h.Hom.* 13 all'età classica, poiché la grafia Φερσ- avrebbe attestazioni solo a partire da questo periodo. I motivi della alternanza consonantica non sono chiari: si è ipotizzato che la forma Φερσ- sia quella etimologica, divenuta poi Περσ- per dissimilazione della aspirata (CHANTRAINE, *DELG*, p. 889); o viceversa, che da un originario Περσ- si sia arrivati a Φερσ-, con lo sviluppo della aspirata per assimilazione con la seconda parte del nome -φόνεια/-φόνη (FRISK, *GEW*, p. 518). Il significato complessivo del teonimo e della sua etimologia, comunque, sono oscuri. Già Omero potrebbe aver sottoposto il nome a una trasformazione paretimologica: di volta in volta, è stata chiamata in causa una somiglianza con πέρθω, φόνος, φέρω (FRISK, *GEW*, p. 518; CHANTRAINE, *DELG*, p. 889). Persefone sarebbe dunque 'la distruttrice, la portatrice di morte', coerentemente con il suo ruolo di regina dell'Ade. Il più recente tentativo di analisi, che va in tutt'altra



direzione, è stato inaugurato da WACHTER (2007-2008). La forma originaria sarebbe Περσόφαττα (cf. Περσέφασσα in A. *Ch.* 490; E. *Ph.* 490): la prima parte del nome avrebbe legami con il sanscrito parśá-, ‘covone di grano’; la seconda con l’indoeuropeo \*g<sup>wh</sup>en, ‘colpire’: Persefone sarebbe dunque “colei che trebbia il grano”.

v. 5 Χαῖρε θεὰ καὶ τήνδε σάου πόλιν: Per la formula χαῖρε θεά, cf. *h.Hom.* 9. Per l’espressione πόλιν σῶζειν, cf. *Hom. Il.* 17, 144. La richiesta di salvare la città assume un tono corale, e ha paralleli in altri luoghi degli *Inni Omerici*: cf. quanto detto in *h.Hom.* 11 per i confronti. Σάου è una forma di imperativo inusuale, per quanto etimologica: si tratterebbe della regolare contrazione di \*σάοε, dal verbo σαώω (così già CÀSSOLA 1975, p. 569). Cf. anche la forma σαοῦσι in *Tyrt. fr.* 11, 13 w. L’imperativo più usuale, tuttavia, è σάω: la forma sfugge a una chiara spiegazione (CHANTRAINE 1942, p. 307), ma conosce attestazioni più consistenti (*Hom. Il.* 16, 353; 21, 238; *Od.* 13, 230; 17, 595). Per questo, gli editori da BARNES (1711) sino ad ALLEN, SIKES (1904) correggono σαού, che pure è testimoniato da tutta la tradizione manoscritta, in σάω. L’intervento non è necessario: la lezione è morfologicamente plausibile, e costituisce un uso *difficilior*. Nel complesso, la preghiera qui formulata si ritrova, senza alcuna modifica, in *Call. Cer.* 134 (su cui, cf. introduzione): nel callimacheo *Inno a Demetra* i manoscritti sono però concordi nel leggere σάω (STEPHENS 2015), e non σάου come è qui testimoniato. È difficile spiegare le ragioni di questa grafia diversa, all’interno di un verso che è per il resto identico nei due testi. Callimaco potrebbe aver conosciuto *h.Hom.* 13, o una sua versione più estesa, ma aver preferito la forma σάω in quanto più vicina alla morfologia omerica. Non si può escludere, però, che il poeta alessandrino abbia avuto accesso a una fonte diversa da *h.Hom.* 13, ma a quest’ultima vicina nel senso e nella dizione complessivi, che rimandano ad una *koiné* innografico-rapsodica. ἄρχε δ’ αὐοιδῆς: non ha fondamento l’osservazione di GUTTMANN (1869), per cui la richiesta a Demetra di dare inizio al canto del poeta è bizzarra. Dei rilievi simili vengono mossi spesso agli *Inni Omerici*; la divinità cantata, tuttavia, è destinataria del carne, e ne è quindi anche l’ispiratrice. Solo in questo modo il canto può risultare gradito al dio che in esso viene celebrato: cf. la formula χαῖρε δ’ αὐοιδῆ analizzata in *h.Hom.* 9. Dichiarazioni di questo tipo si incontrano frequentemente nella raccolta innografica, a dimostrazione di quanto questa richiesta sia consolidata e formulare. Per una rassegna di passi in proposito, cf. *h.Hom.* 10.

## 1. Introduzione

Il quattordicesimo *Inno Omerico* è dedicato alla figura della Μήτηρ θεῶν, la madre gli dèi. La divinità sfugge a una chiara definizione: il suo nome è estremamente vago, e il suo ruolo nella mitologia è inesistente. A complicare il quadro, si aggiungono fenomeni di sincretismo molto estesi: la divinità, proprio a causa del suo carattere evanescente, è di volta in volta accostata a Cibele, Rea, Gea, Demetra (WILL 1960; ROLLER 1999, pp. 169 sgg.; ALLAN 2004). Si aggiunge, per questo caso specifico, l'esiguità del componimento: la divinità è trattata in maniera estremamente sintetica, e non emergono, a una prima lettura, tratti significativi che possano rimandare a modelli letterari sicuri, o a un culto particolare.

### 1.1 Datazione

Di fronte alle difficoltà appena evidenziate, i tentativi di collocare l'inno nel tempo e nello spazio sono largamente ipotetici. I dati stilistici non forniscono un appiglio significativo. Gli unici elementi degni di nota sono i sostantivi τύπανον e κρόταλον (v. 3): come gli strumenti musicali che designano, non hanno attestazioni sino all'età classica (cf. *infra*). Più proficuo può essere, invece, seguire lo sviluppo della Madre degli dèi, nel culto e nella letteratura. La questione non può essere scissa da quella dell'identificazione con altre divinità, che è una costante nelle attestazioni a noi giunte.

La dea è nota sin dall'età del bronzo in Medio Oriente, ma i dati che provengono da questo ambito sono poco utili alla comprensione dell'Inno (cf. comunque LAROCHE 1960 per una analisi). In ambito frigio, la dea è nota come *matar kubileija* (sul nome, cf. BRIXHE, 1979). Come garantisce la desinenza *-eija*, siamo dinanzi a una forma aggettivale, e il nome nel suo complesso sembra significare 'madre del monte (Kubela?)'. In Asia Minore, dunque, la dea sembra possedere i tratti di divinità montana: è già ὄρεία μήτηρ, come la conosce anche la poesia greca successiva (cf. *infra*). Tuttavia, *kubileija* è solo una delle dee madri montane che il mondo vicino orientale conosce. Presso il monte Ida, ad esempio, la divinità è venerata come Idea; oppure, è Dindimene, per la sua dimora sul monte Dindimo, o Sipilene, perché vive sul Sipilo, o Pessinuntia per la sua associazione con Pessinunte (Strab. 10, 469). I culti sulle montagne, e i santuari delle vette a loro connessi, sono noti sin dall'età del bronzo, e trovano espressione in molte

civilizzazioni orientali (BURKERT 2011, pp. 50 sgg., con bibliografia relativa). Cibele è quindi, in origine, solo una versione locale della più diffusa dea madre (BORGEAUD 1996). Quando giunge in Grecia, il suo nome finisce però per diventare il nome della divinità *tout court*. Il suo culto ha radici probabilmente in area ionica (Hdt. 4, 76), ma raggiunge ben presto anche la grecità occidentale: a Locri Epizefiri il suo nome è attestato in una epigrafe di fine VII-inizio VI secolo (GUARDUCCI, 1970).

Per quanto riguarda il versante letterario, la primissima occorrenza della dea sembra essere Eum. fr. 11 Bernabé: Dioniso sarebbe stato introdotto ai misteri “da Rea sui monti Cibeli” (ἐν Κυβέλοις ὑπό τῆς Ῥέας), e li avrebbe diffusi sulla terra danzando (ἀνὰ πᾶσαν ἐφέρειτο τῆν γῆν χορεύων). Se questa informazione, fornita da *Sch.* a Hom. *Il.* 6, 131, è autentica, la dea sarebbe già nota all’*epos* di VIII secolo. Delle testimonianze più consistenti, tuttavia, si hanno solo a partire dal VII-VI secolo. Sebbene frammentarie, queste dimostrano una piena assimilazione della divinità al *pantheon* greco, una importanza in ambito rituale, e l’emergere di fenomeni sincretici. Nell’epica, la μῆτηρ θεῶν compare in *Danais*, fr. 3 Bernabé; al suo seguito si pongono i Cureti (*Phoronis* fr. 3; *Danais* fr. 3 Bernabé) e i Dattili Idei (*Danais* fr. 2 Bernabé). Ulteriori evidenze provengono dalla lirica: da Sem. fr. 36 W. si apprende l’esistenza di un personale di culto già attivo nella figura del κύβητος; in Hipp. fr. 127, 156 W. la dea, chiamata Κυβήβη nel primo caso, Κύβηλις nel secondo, viene identificata rispettivamente con Bendis e Rea. Occorrenze più ampie si hanno dal V secolo. Nella produzione di Pindaro, *Meter* assume ormai i tratti convenzionali che ne caratterizzano la figura: le “nuove” (νέαι) celebrazioni di Dioniso vedono la presenza della μεγάλη μάτηρ, e l’accompagnamento di timpani, cembali e grida (fr. 70b, vv. 9 sgg. Maehl.); Cibele è δέσποινα e μάτηρ (fr. 80\* Maehl.); il suo culto è strettamente connesso a quello di Pan (fr. 95 Maehl; cf. LEHNUS 1979). Nella terza *Pitica*, databile a un periodo successivo al 475, Pindaro informa di un santuario per la Madre degli dèi vicino alla sua abitazione, e di celebrazioni notturne: secondo gli scoli antichi fu proprio il poeta a introdurre il suo culto a Tebe (*Sch. ad Pi. P.* 137b; per un resoconto in dettaglio della questione, cf. GENTILI 1995, pp. 77-78). Ad Atene, la storia dell’introduzione dei riti di *Meter* è nota da Phot. μ 423; *Suid.* μ 1003 Adler (COSI 1980-1981; FRAPICINI 1987). Un sacerdote itinerante sarebbe giunto in città, per iniziare le donne ai culti della dea. I cittadini lo avrebbero ucciso, e ne sarebbe derivata una pestilenza. Un oracolo avrebbe predetto di onorare il defunto, e fu così costruito il *bouleuterion*, consacrato alla dea come *Metroon*. Il racconto non fornisce coordinate cronologiche precise. Una datazione si può però ricavare da Cratino, il primo autore a recare testimonianza dei culti in città. La figura del santone itinerante di Cibele/Bendis compare nelle *Thraittai* (Crat. fr. 87 PCG), e a questa viene paragonato Lampone nelle *Drapetides* (fr. 62 PCG). Le due

commedie di Cratino sono databili agli anni '30 del V secolo (cf. *PCG* vol. 4, pp. 147, 159.) è dunque probabile che il culto di *Meter*, che in esse è testimoniato, sia stato introdotto in città in un'epoca precedente. In generale, la associazione della dea con Bendis, che è dato trovare in Cratino, è del resto antica: è già attiva in Hipp. fr. 127 W. Più nello specifico, tracce del culto metriaco in Attica sono ravvisabili già per la prima metà del secolo: nel 460 i suoi misteri sono associati a quelli di Demetra ad Agra; intorno al 500 si data un rilievo votivo proveniente dall'Acropoli che raffigura la dea (per entrambe le testimonianze, cf. PARKER 1996, pp. 189 sgg.). Ancora più antichi, e precedenti all'istituzione del culto di Demetra a Eleusi, sarebbero i misteri per la *μεγάλη μήτηρ* nel demo attico di Flia (Hippol. *Haer.* 5, 20). Contrariamente a quanto è stato talora ritenuto (FRAPICCINI 1987; CERRI 1983; ALLAN 2004), quindi, vi sono elementi che consentono di apprezzare la presenza della dea in Attica sin dall'inizio del V secolo. È probabile, dunque, che il suo culto possa rimontare già alla fine del secolo precedente (BORGEAUD 1996). Dalla seconda metà del V secolo, comunque, la dea ha un posto certo nella vita religiosa ateniese, e nella letteratura si consolida quella interpretazione in senso orgiastico-dionisiaco già anticipata da Pindaro (cf. *supra*). Questi tratti emergono soprattutto nella produzione teatrale: in Sofocle la dea è sincreticamente confusa con Gea (*S. Phil.* 391 sgg); in Euripide, la Grande Madre assume invece i tratti di Demetra, e dei suoi culti misterici (*E. Hel.* 1301 sgg.). A Zeus Ideo e Zagreo è associata la Madre Montana in *E. fr.* 472, 9-15 *TRGF*, in rituali che prevedono la consumazione di carne cruda e l'accensione di fiaccole; simile è lo scenario in *E. Bacch.* 71-82; 128 sgg. In *Ar. Av.* 875 Cibele assume tratti orientaleggianti: è ironicamente salutata come *δέσποινα στροῦθε*, ed è associata a Sabazio. Nell'adespoto fr. 629 *TRGF* le cerimonie in suo onore prevedono suono di aulo e percussioni.

Alla luce di queste testimonianze, è necessario trarre delle conclusioni dal punto di vista cronologico. Una presenza significativa della divinità è attestata nel mondo greco dal VI secolo, con un intensificarsi delle attestazioni nel V. A partire da Pindaro, le celebrazioni della divinità assumono un carattere estatico, affine al dionisismo, e il *topos* diviene poi ricorrente nel V secolo. L'inno sembra vicino a queste coordinate: la Madre degli dèi si compiace del suono dei timpani e dei crotali (v. 3), e ha la sua residenza sui monti (vv. 4-5). Affine a Pindaro è anche la visione di *Meter* non solo come progenitrice degli dèi, ma anche degli uomini: a differenza dell'*epos* arcaico, nei versi del poeta tebano sembra per la prima volta farsi strada l'idea che dèi e mortali abbiano una origine comune (cf. *infra*). Al V secolo sembra rimandare anche l'evidenza iconografica: in questa sede, il timpano, emblema dei rituali estatici, non compare come attributo della dea prima della fine VI secolo (cf. ROLLER 1999, pp. 136 sgg.). Nello stesso periodo si concentra anche l'evidenza culturale e archeologica: al VI secolo si datano una serie di rilievi

votivi in ambito ionico, che rimandano a un culto prevalentemente privato (ROLLER 1999, pp. 126 sgg.; *LIMC* 8, 1 s.v. *Kybele*, 751). Una istituzionalizzazione dei riti, in una dimensione civica e collettiva, emerge però solo nel secolo successivo: come già detto, Pindaro ne reca testimonianza per Tebe; in Attica, invece, i suoi misteri fanno la loro comparsa nel 460 ca. (cf. *supra*). Rimane ancora dubbia la testimonianza che proviene dal *Metroon* ad Atene: è tutt'oggi motivo di dibattito se l'edificazione del tempio debba collocarsi all'inizio del V secolo, o alla fine: Per una datazione alta propendono MILLER 1995; ROLLER 1999, pp. 162 sgg. Per una datazione bassa si schiera invece SHEAR 1995. Per una sintesi della questione e ulteriore bibliografia, cf. anche PARKER 1996, pp. 190 sgg. Il V secolo, comunque, sembra essere il *milieu* più probabile in cui collocare il nostro *Inno Omerico* alla Madre degli dèi, e più nello specifico, forse, la sua prima metà. Dagli anni '30, infatti, la figura di *Meter* è soggetta nella produzione drammatica ad associazioni sincretiche con svariate altre divinità (cf. *supra*), che però il nostro inno non sembra conoscere. Una data più bassa è scarsamente probabile: l'inno non menziona alcuni attributi della dea che sono noti solo a partire da una età seriore. Ad esempio, non compare qui Attis. La prima attestazione del nome sembra essere Hdt. 1, 34-35, ma Attis è in questo caso il figlio di Cresos. Il nome compare più diffusamente solo dal IV secolo: Theopomp. Comic. fr. 27 *PCG* (V-IV sec.); Hermesian. fr. 8 Powell. Sull'introduzione di Attis in Grecia, cf. LANCELLOTTI 2002, pp. 61 sgg. Al IV secolo l'inno sembra precedente anche sulla base di un confronto intertestuale: l'*Inno alla Madre degli dèi* di Epidauro, un testo noto per via epigrafica e databile tra IV e III secolo (*PMG* 935), sembra avere imitato il nostro testo in alcuni suoi luoghi (cf. *infra*). Ancora successiva a questo periodo è la concezione di Cibele come divinità protettrice della città (ROSCHE, *ALM*, 1642 sgg.), di cui l'inno non reca traccia: la dea è anzi a suo agio tra gli animali selvaggi, le foreste e i dirupi (vv. 4-5).

## 1.2 Localizzazione e occasione

Il luogo di produzione dell'inno è difficile da delineare con esattezza. Le maggiori testimonianze relative al culto di *Meter* provengono, si è detto, da Tebe e da Atene. In altre aree della Grecia, le evidenze si collocano in una fase cronologicamente poco affine a quella del nostro inno: il *Metroon* di Olimpia è stato realizzato alla fine del V secolo, se non addirittura nel IV (WILL 1960, p. 101; ROLLER 1999 p. 161). Sia Tebe che Atene conoscono festività in onore della divinità, note come Κρόνια (NILLSON 1906, pp. 36-40; DEUBNER 1932, pp. 152-155; ROBERTSON 1996, pp. 270 sgg). Le fonti informano che le celebrazioni erano dedicate a Crono e alla Μητηρ θεῶν (Phot. κ 1107; *Suid.* κ 2466 Adler), e che erano celebrate tra urla e clamore (οὐκ ἄν αὐτῶν τὸν ὀλολυγμὸν ὑπομείναις καὶ τὸν θόρυβον; Plut. 1098b, 10):

si consideri il riferimento al suono di timpani, auli e crotali nel nostro inno (v. 3). Per Tebe, l'evidenza è assai scarsa. L'unica fonte a menzionare la festività è Ps.Plu. *Vit.Hom.* 4: Omero si sarebbe recato in città per i Κρόνια, poiché in quell'occasione si teneva un ἀγὼν μουσικός. Il fatto che il poeta vi abbia partecipato induce a pensare che l'agone prevedesse anche poesia rapsodico-esametrica. Si tratta tuttavia di una fonte isolata, la cui autenticità è stata spesso messa in discussione (WILAMOWITZ 1937, p. 163; SCHACHTER 1986). I Κρόνια ateniesi, invece, sono molto meglio documentati. Erano festeggiati in estate, il dodici di Ecatombeone, (Dem. 24, 26, con relativi scoli). Nonostante il nome della ricorrenza, l'evidenza epigrafica suggerisce che la Madre degli dèi avesse un ruolo considerevole, e che era forse la sola destinataria delle offerte (ROBERTSON 1996, p. 270). La festività si collocava, infatti, alla fine del periodo di raccolta estivo: *fruges et fructi* venivano offerti alla dea, che in questo ruolo faceva le veci di Gea sin dalla istituzione della festività, attribuita al mitico Cecrope (Macr. 1, 10, 22 = Philoch. *FGRHist* 328 F 97). A partire dalla prima attestazione in letteratura, i Κρόνια sono in effetti ridicolizzati come una festività ormai obsoleta: in Ar. *Av.* 397 Strepsiade è così vecchio che “puzza di Κρόνια” (Κρονίων ὄζων). La testimonianza di Aristofane consente di affermare che le celebrazioni per *Meter* erano ormai pienamente inserite nel calendario religioso ateniese nella seconda metà del V secolo. All'interno di queste celebrazioni, per Atene non si hanno attestazioni di agoni musicali. Il caso parallelo di Tebe, tuttavia, lascia aperta l'ipotesi che essi siano esistiti anche per la città attica: la musica, del resto, era una componente importante del culto della Madre degli dèi (cf. *infra*). Nel complesso, quindi, l'ipotesi che il nostro inno possa essere stato concepito per i Κρόνια ateniesi di V secolo sembra essere verisimile: a questo contesto puntano i tratti della figura di *Meter* come divinità orgiastica e della natura selvaggia, l'insistenza sugli elementi sonori, e più in generale lo sviluppo del suo culto in Attica.

## 2. Commento

L'inno ha carattere attributivo. Si chiede alla Musa di cantare la madre degli dèi (vv. 1-2), di cui si ricordano gli attributi (vv. 3-5). Il saluto formulare funge da chiusa (v. 6).

**v. 1** l'intero verso è occupato dal nome della divinità. **Μήτηρα πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων:** L'idea che uomini e dèi discendano dalla medesima madre compare per la prima volta in Pi. *N.* 6, 1. Così anche in Ar. *Av.* 875, in cui Cibele è μήτηρ θεῶν καὶ ἀνθρώπων. Dei presupposti figurano già in Hes. *Op.* 563, in cui la terra è πάντων μήτηρ: le formula, tuttavia, sembra applicata alla terra come elemento naturale, produttrice delle messi, e non alla divinità personificata. Quest'ultima interpretazione figura

invece in *h.Hom.* 30, 17, dove Gea è salutata come παμμήτειρα (v. 1) e θεῶν μήτηρ (v. 17). L'unione sincretica di Gea e della Madre degli dèi torna in *S. Phil.* 391 sgg. (su cui, cf. *infra*). Cf. anche Alc. fr. 129 V., in cui si cita una dea eolia, γένεθλα πάντων, forse un'unione sincretica tra Era e la *Magna Mater*; in Sol. fr. 36, 4 w Gea è μήτηρ μεγίστη δαιμόνιων Ὀλυμπίων. Se si eccettua la dubbia testimonianza esiodea, la discendenza di tutto il cosmo da un'unica madre sembra sconosciuta all'*epos* arcaico. Nel mondo omerico vi è anzi una netta demarcazione tra dèi e uomini: i primi sono più potenti, più grandi, più luminosi degli esseri umani, e per manifestarsi a loro sono spesso costretti ad assumere sembianze fittizie (cf. l'analisi di *h.Hom.* 7); nelle loro vene scorre l'icore, non il sangue, e non bevono né mangiano (*Hom. Il.* 5, 340-342); la lingua che parlano è differente da quella umana (e.g. *Hom. Il.* 20, 74). Esplicitamente, Apollo dice a Diomede che “diversa è la stirpe degli uomini e degli dèi” (οὐ ποτε φῶλον ὁμοῖον / ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων; *Hom. Il.* 5, 441-442). In molti luoghi omerici, Zeus è detto “padre degli uomini e degli dèi” (πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε; e.g. *Il.* 1, 544; *Od.* 1, 28): ma la formula indica più il potere che il dio ha su tutto il cosmo, che non una discendenza comune (NILSSON, 1955, p. 337, 417; KIRK 1985, p. 110). Come madre degli dèi, ma non degli uomini, Omero conosce Tetide (*Il.* 14, 302). In Esiodo, uomini e dèi condividono la medesima origine (*Op.* 108 ὁμόθεν γεγάασι θεοὶ θνητοὶ τ' ἀνθρώποι), ma la distanza tra le due specie è ormai incolmabile, a causa della corruzione del genere umano (*Op.* 176 sgg.). Sul tema della comunanza di stirpe tra uomini e dèi, cf. DES PLACES, 1964.

**vv. 1-2 μοι ... ὕμναι:** per la formula cf. l'analisi di *h.Hom.* 6. L'invocazione alle Muse apre, similmente, anche l'*Inno alla Madre degli dèi* di Epidauro (PMG 935, vv. 1, 3-4): θεαί ... μοι συναείσατε / τὰν Μάτερα τῶν θεῶν. Per una analisi dei punti di contatto tra i due testi, cf. PIZZOCARO 1991.

**v. 2 Μοῦσα λίγεια:** nell'*epos*, la formula compare solo in *Hom. Od.* 25, 62. Figura, inoltre, in *h.Hom.* 17, 1; 20, 1. Qualche attestazione anche nella lirica: Stesich. fr. 101, 1 PMG; Pi. fr. Maehl. **Διὸς θυγάτηρ μεγάλιο:** l'unica altra attestazione è *Hom. Il.* 7, 24, ugualmente in clausola, ma riferita ad Atena. Per le Muse, cf. Hes. *Th.* 76, θυγατέρες μεγάλου Διὸς. Non vi è motivo di correggere θυγάτηρ, testimoniato da tutta la tradizione manoscritta, in θύγατερ (WOLF, 1784). Il nominativo in luogo del vocativo è testimoniato nella sintassi degli *Inni Omerici* (cf. *h.Cer.* 75; *h.Hom.* 29, 13; 30, 17), ed è un uso noto alla poesia greca (cf. SCHWYZER 1950, p. 59).

**v. 3 κροτάλων τυπάνων τ'ιαχή σύν τε βρόμος αὐλῶν:** il sostantivo κρόταλον ha come unica attestazione in età arcaica Sapph. fr. 44, 25 V. Ugualmente sconosciuto all'età arcaica è il sostantivo τύπανον, che compare per la prima volta in Sim. *AP* 6, 217, 5, già in un contesto associato a Cibele. La variante τύπανον, utilizzata per comodità metrica (CHANTRAINE, *DELG*, p. 1144), è frequente in età classica: e.g. Pi. fr 70b, 9 Maehl.; A. fr. 57, 10 *TRGF*; E. *Bacch.* 59. La clausola βρόμος αὐλῶν compare invece già in *h.Merc.* 452. Negli *Inni Omerici*, l'elemento sonoro, e il lessico relativo, sono un tratto ricorrente delle divinità più selvagge, il cui culto conosce talora dei risvolti orgiastici: Pan (*h.Pan*). Dioniso (*h.Hom.* 26), Artemide (*h.Hom.* 27), Nel suo complesso, il passo è vicino a molti luoghi della produzione classica, in cui Rea/Cibele si associa a scenari dionisiaci (cf. in questa sede il sostantivo ἰαχή) e a rituali estatici, al suono di percussioni e fiati: in Pi. fr. 70b, 9-10 Maehl. Dioniso e la Grande Madre sono celebrati con rombi di timpano e crotali (simile anche E. *Cyc.* 205; fr. 586, 4 *TRGF*); in E. *Bacch.* 59, 125 sgg. il timpano è strumento inventato da Rea, e si associa a questo il suono dei flauti. In E. *Hel.* 1301 la μήτηρ θεῶν è sincreticamente fusa a Demetra, e i suoi culti si associano a quelli di Dioniso, tra i suoni di crotali, timpani e flauti. In fr. ad. 629 *TRGF* 2 la μέγαλη θεός ama il suono dell'aulo frigio, del tamburo e dei crotali. Gli strumenti prediletti nel culto della Grande Madre sono spesso giudicati negativamente nell'antichità, sia in quanto non autoctoni della Grecia, sia perché associati a scenari estatici e orgiastici. L'aulo è di derivazione frigia, inventato da Marsia (D. S. 3, 58; Paus. 10, 30, 9), Hyagnis (Aristox. fr. 78; [Plut.] *Mus.* 1132) o Olimpo (Pl. *Symp.* 215c; *Leg.* 677d; *Min.* 318b; Ar. *Pol.* 8, 5, 1340a): tutte figure in vario modo connesse con il culto di Cibele. La musica creata tramite lo strumento induce all'estasi (Pl. *Symp.* 215c; Arist. *Pol.* 1341d21), e il suo suono è fastidioso (Ar. *Acharn.* 860 sgg.; Pl. *Cri.* 54d); il volto di chi soffia nelle sue canne è sgradevolmente deformato (Melanipp. fr. 758 *PMG*; Hyg. fab. 165). Per l'insieme di queste caratteristiche, la sua pratica viene bandita nell'educazione dei giovani (Plat. *R.* 398c-399; *Alc.* 192e). Anche il tamburo compare quasi esclusivamente in scenari orgiastici (cf. *supra*); è considerato uno strumento suonato da uomini effeminati (Eup. fr. 88 *PCG*), o folli (Ar. *Vesp.* 119-120). Per gli strumenti menzionati, cf. WEST 1992, pp. 81 sgg. Per la funzione estatico-orgiastica della musica nel culto di Cibele, cf. PACHIS 1996, pp. 208 sgg.; ROLLER 1999, pp. 148 sgg.; GUIDORIZZI 2020, p. xviii

**v. 4 εὔαδεν:** la forma è tipicamente epica (Hom. *Il.* 14, 340; 17, 647; *Od.* 28). Negli *Inni Omerici*, il verbo εὐάδω indica le attività, le dimore, gli individui prediletti del dio: *h.Cer.* 205; *h.Ap.* 22, 75, 220, 244; *h.Ven.* 9, 10, 18. Per l'uso dell'aoristo nelle sezioni attributive, cf. quanto detto in *h.Hom.* 11. **λύκων ... λεόντων:** gli animali selvaggi sono il naturale corteo della Madre degli dèi (cf. E. *Hel.* 1310),



che nasce come divinità montana (cf. *infra*). Già il monte Ida è definito μήτηρ θηρῶν (Hom. *Il.* 8, 47), e la madre degli dèi è Ἰδαία (E. *Or.* 1454), διὰ τὸ ἐν Ἰδῆ οἰκεῖν (*Sch. ad Pi. P.* 3, 139). Lupi e leoni si trovano congiunti in Hom. *Od.* 10, 212, 218, 433: già in questi luoghi, lo scenario è ferino, connesso a una figura femminile conturbante, quale è Circe. Lo stesso quadro seduttivo emerge in *h.Ven* 70, in cui lupi e leoni costituiscono il corteo di Afrodite sull'Ida. In relazione alla Μήτηρ θεῶν, i due animali tornano associati in fr. 935, 17-18 *PMG*, come abitanti delle foreste: qui, tuttavia, si presentano una minaccia all'incolumità della dea, in virtù del loro temperamento selvaggio. I leoni sono frequentemente associati alla divinità: in S. *Phil.* 391 sgg. guidano il suo carro; in *AP* 6, 51 la dea è Φρυγίων θρέπτειρα λεόντων; in Nonn. 9, 147 è λεοντοβότος. L'animale è sistematicamente presente anche nell'iconografia (*LIMC* 8, 1, s.v. *Kybele*). **κλαγγή:** Al centro del verso, il sostantivo riassume l'accumulo di dati fonici che sono disseminati nell'inno, e lo evidenzia tramite l'uso dell'allitterazione (λύκων κλαγγή χαροπῶν). Un verso di questo tipo, in cui prevalgono suoni aspri, era definito τραχύς dalla trattatistica antica. *Sch.* B Hephaest p. 292-293 riporta come esempio Hom. *Il.* 3, 363, τριχθὰ τε καὶ τετραχθὰ διατρυφὲν ἔκπεσε κειρός, dalle sonorità simili al nostro verso (cf. GENTILI, LOMIENTO 2003, p. 272). Quando il sostantivo κλαγγή è applicato al suono di un animale, è utilizzato in Omero per gli uccelli (Hom. *Il.* 3, 3, 5; in *Od.* 11, 605 la κλαγγή delle anime nell'Ade è paragonata al lamento degli uccelli). Per i leoni, il primo uso è Hes. *Sc.* 404. Cf. anche *h.Hom.* 27, 8, in cui la caccia di Artemide riempie la foresta di κλαγγή θηρῶν. Il sostantivo, inoltre, può descrivere un suono musicale: per il suo carattere animalesco così è definito il φρύγιος νόμος, la musica nelle celebrazioni della Madre degli dèi: cf. Telest. fr. 6 *PMG*. In questo caso, vi è assoluta continuità tra i suoni umani, prodotti artificialmente dalle percussioni e dei fiati, e quelli naturali degli animali: tutti concorrono a creare la 'armonia frigia', il cui potere estatico era già avvertito dagli antichi (Arist. *Pol.* 1342a32-b3; cf. *supra*). **χαροπῶν:** l'aggettivo designa leoni già in Hom. *Od.* 11, 611; Hes. *Th.* 321; *h.Ven.* 70; *h.Merc.* 569. A eccezione di questo ultimo caso, nome e aggettivo si collocano sempre in clausola di esametro.

v. 5 il verso prosegue la lista di attributi cari alla dea che, come i leoni e i lupi del verso precedente, rimandano al medesimo contesto naturale. I due versi sono uniti anche dal prolungarsi degli effetti sonori: prevalgono qui le consonanti liquide e nasali, e le vocali lunghe, che disegnano il paesaggio dei "monti pieni di echi" (οὔρεα τ' ἠχίεντα) in cui la dea vive. La madre degli dèi assume qui i tratti che sono più tipici della sua figura, quelli di divinità montana: suo è il nome di ὄρεία μήτηρ (E. *Hipp.* 144; *Hel.* 1301; fr. 472, 13 *TGrF*; Ar. *Av.* 746; *Hymn.Id.Dact.* 8; cf. anche ὄρεστέρα in S. *Phil.* 391). Lo stesso nome di 'Cibele' deriva probabilmente dai non meglio identificati Monti Kubela in Frigia (cf. *supra*). Da dea di

singoli monti, la μήτηρ θεῶν si presta a divenire nume della natura nel suo complesso, e quindi anche della fertilità: di qui deriva la fusione della sua figura con quella di Gea, Demetra o Era, a seconda dei casi (cf. *supra*; cf. anche Pap.Derv. 17, 7; Jul. Or. 8, 159a-b; ROSCHER, *ALM*, 1641 sgg.). La dimora montana della dea, lontano dal consorzio umano, implica anche l'abbandono di ogni freno nel suo culto (cf. *supra per* il ruolo della musica; cf. ROLLER 1999, pp. 155 sgg. per i casi di possessione a opera della Madre nella letteratura greca). **οὔρεα τ' ἠχήμεντα**: la *iunctura* non ha altre attestazioni. Cf. però Hes. *Th.* 835: ἤχεεν οὔρεα μακρά. **ὕληεντες ἔναυλοι**: cf. *h.Hom.* 26, 8, in cui aggettivo e nome si trovano combinati, ugualmente in chiusa di esametro. Simile anche *h.Ven.* 74, σκιοέντας ἐναύλους.

**v. 6 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, θεαί τ' ἅμα πᾶσαι ἀοιδῆ**: per la formula, cf. l'analisi in *h.Hom.* 9

## 1. Introduzione

Il quindicesimo *Inno Omerico a Eracle* è caratterizzato da una doppia redazione: per i vv. 4-6, i rami M e Ψ della tradizione tramandano significative differenze testuali. La stessa situazione è stata già osservata a proposito del decimo *Inno Omerico ad Afrodite*: a questo si rimanda per una discussione metodologica, e per la scelta di una edizione aperta che si è accolta anche in questa sede. Con *h.Hom.* 10 il nostro *h.Hom.* 15 condivide non solo le scelte editoriali, ma anche le problematiche e la storia degli studi. Gli editori degli *Inni Omerici* si sono trovati dinanzi a una doppia redazione solo dalla fine del XVIII secolo, quando è stato scoperto il codice M. La prima edizione che rende conto della *mira in codice M varietas* è quella di ILGEN (1796, p. 590). A partire da questo editore, il testo di M è sempre relegato in nota o in apparato, a causa delle difficoltà che comporta (cf. *infra*). Solo nell'edizione di HUMBERT (1936), si ricorre a una arbitraria combinazione tra le due versioni: si mette a testo il v. 4 nella redazione di Ψ, ma i vv. 5-6 secondo la tradizione di M. I problemi che una scelta di questo tipo comporta sono già stati rilevati nell'edizione di *h.Hom.* 10. Accanto alle questioni editoriali stanno poi le difficoltà filologiche: si pone la necessità di valutare le differenze che intercorrono tra le due versioni; quale di queste possa essere considerata precedente, e quale seriore; in che contesto geografico e per quale occasione sono state pensate le due redazioni; quali sono i motivi alla base della stratificazione.

### 1.1. Cronologia relativa

*H.Hom.* 15 ha per oggetto le imprese di Eracle. L'eroe nasce a Tebe, dall'unione di Alcmena e Zeus (vv. 1-3). Vaga per la terra e per il mare (vv. 4, 4bis) agli ordini di Euristeo (v. 5), lottando duramente (v. 5bis); compie imprese indicibili (v. 6 bis), ma soffre in eguale misura (v. 6). A seguito delle sue fatiche, si concede a Eracle la vita eterna sull'Olimpo, e il matrimonio con Ebe (vv. 7-8). In quanto modello esemplare di eroe, a lui si chiede in conclusione di elargire valore e benessere (v. 9). La versione della maggioranza della tradizione manoscritta (Ψ, vv. 1-9), e quella del solo codice M (vv. 1-3, vv. 4-6bis, vv. 7-9) differiscono nel resoconto delle imprese, soprattutto al livello formale, più che contenutistico. Un primo elemento sui cui la critica ha fatto affidamento, nel tentare di stabilire una cronologia relativa, è quindi l'analisi stilistica. AHS (1936) notano che la *iunctura* ἔξοχα ἔργα, presente nel codice M al v. 6bis è estranea a Omero; ne ricavano, quindi, che questa versione debba essere successiva a quella di Ψ, in

cui questa licenza non è presente. Nel suo complesso, l'inno mostra in molti luoghi degli usi seriori rispetto alla dizione omerica. Questo atteggiamento non è però proprio solo della formula ἔξοχα ἔργα, e del solo codice M. Anche la versione di Ψ esibisce degli usi non omerici: l'aggettivo ἀθέσφατος (v. 4) è qui usato per la terra, in una maniera che è priva di precedenti; ugualmente non omerico è l'impiego sostantivo πομπή nel senso di 'invio', e il suo uso al plurale (v. 5). Anche nelle porzioni di testo in cui le due redazioni coincidono si notano innovazioni rispetto alla fraseologia epica: la *iunctura* καλὸν ἔδος, attestata sia nella redazione di M che di Ψ, è ugualmente inedita (v. 7). Nell'insieme, queste particolarità che accomunano le due redazioni sembrano appartenere a una fase seriore dell'*epos*; tuttavia, non permettono di stabilire quale delle due sia precedente. Un aiuto in questo senso potrebbe derivare dall'aggettivo ἀτάσθαλος, che è presente in entrambe le versioni ai vv. 6 (Ψ) e 6bis (M), e in contesti assai simili. Queste condizioni permettono un confronto tra le due redazioni, al fine di valutare come queste intendano l'aggettivo. In entrambi i casi sono così definite le imprese di Eracle; il senso che se ne ricava è però differente. Nel testo di M, Eracle compie ἀτάσθαλα, ἔξοχα ἔργα (v. 6bis). Il secondo termine spiega il primo, evidentemente sentito come difficile comprensione: questa glossa interna lascia intendere che ἀτάσθαλος abbia nel testo di M un valore positivo ('eccellente'). Un uso di questo genere è però nettamente lontano dal lessico omerico, per cui l'aggettivo è investito di una connotazione esclusivamente negativa (cf. *LFGRE* 1, 1485). Con l'uso omerico, invece, si allinea più il testo di Ψ. In maniera perfettamente bilanciata, infatti, l'eroe compie azioni tracotanti, e per questo è costretto a pagare il pegno del suo atteggiamento ubristico: πόλλα μὲν αὐτὸς ἔρεξεν ἀτάσθαλα, πολλὰ δ'ἀνέτλη (v. 6). L'uso di ἀτάσθαλος, differente nelle due redazioni a noi pervenute, comporta anche delle conseguenze dal punto di vista narratologico e strutturale. A seconda di come viene inteso l'aggettivo, infatti, cambia il senso che le due versioni danno alle fatiche del personaggio, e al suo percorso verso la divinizzazione. Come si è detto, Ψ lo intende negativamente: alla ἀτασθαλία dell'eroe segue quindi la sofferenza (πολλὰ δ'ἀνέτλη, v. 6), ma anche l'espiazione che gli dà accesso alla divinizzazione. Il percorso è scandito in maniera lineare, secondo un chiaro impianto logico e cronologico: l'eroe 'prima' (πρὶν μὲν, v. 4) compie le sue fatiche; 'quindi' (νῦν δέ) è accolto tra gli dèi. Nella versione di M questa consequenzialità viene meno, a favore di una semplice giustapposizione (ἡμὲν...μὲν... νῦν δέ; vv. 4bis, 6bis, 7). Scompare anche ogni riferimento alle colpe dell'eroe (le sue imprese sono anzi 'eccellenti'), e quindi alle sofferenze che gli assicurano la vita eterna. Si aggiungono così non solo elementi lessicali, ma anche strutturali e narratologici a completare il confronto dei testi. Sotto ciascuno di questi punti di vista, M sembra successivo a Ψ: da quest'ultimo riprende il racconto delle gesta, ma senza capirne pienamente il lessico (l'uso di ἀτάσθαλος), né l'articolazione (le gesta di Eracle, scandite cronologicamente secondo un prima,

πρὶν μὲν, e un dopo, νῦν δὲ), né il senso complessivo (le sofferenze che sono per l'eroe la via per l'immortalità).

Sulla seriorità di M si era già pronunciata la critica ottocentesca. Per FRANKE (1828) e BAUMEISTER (1860) questo testo di M potrebbe risalire a un copista che, trovatosi dinanzi a versi guasti o scarsamente leggibili, avrebbe tentato di restaurarli, colmando le lacune di propria iniziativa. Un cattivo stato di conservazione del testo di M, e un conseguente intervento risanatore in fase di copia sono possibili: la conclusione del v. 5bis è ametrica, e l'avverbio κραταιῶς, che figura alla fine del medesimo verso, è ugualmente problematico. La grafia κραταίως compare già nel *corpus* esopico (55, 5); κραταιῶς non ha però attestazioni prima dell'età ellenistica. Soprattutto, le occorrenze si collocano soprattutto nella produzione in prosa giudaico-cristiana (*Pr.* 22, 3, 1; *Ph. De cherubim* 2, 3; *Clem.Al.* 1, 27, 172, 3, 2; cf. anche i sostantivi κραταίωμα in *Ps.* 27, 8, 3; 30, 4, 1; κραταίωσις in *Ju.* 7, 22, 4; *Eus.* 23, 568, 6 *PG*). Le condizioni in cui è pervenuto il v. 5bis, trasmesso in M, lasciano quindi pensare che possa essere stato soggetto agli accidenti della tradizione, e che in fase di copia abbia ricevuto una sistemazione precaria. Un intervento seriore è ipotizzabile anche dal titolo che apre il componimento: l'aggettivo λεοντόθυμος, con cui Eracle è designato, ha attestazioni consistenti solo nella produzione bizantina (cf. *LBG*, s.v.). D'altra parte, non può essere escluso che la redazione del codice M sia, almeno *in nuce*, antica, e che risalga a una circolazione ancora rapsodica del testo. Un indizio in questa direzione potrebbe essere la mancata menzione del nome di Euristeo, al v.5bis (M), che invece compare al v. 5 (Ψ). Questa particolarità non sembra da imputare a un semplice accidente della tradizione: è probabile che il silenzio sia un intervento aedico intenzionale, volto a soddisfare un particolare contesto di fruizione (cf. *infra*). Il codice M, quindi, potrebbe recare traccia di una edizione alternativa del nostro inno che poteva comunque già circolare nell'antichità. Il testimone, del resto, dimostra spesso di attingere a materiale extrastemmatico: in particolare, l'esempio fornito da *h.Hom.* 10 fa pensare che questo preferisca varianti seriori rispetto alla *vulgata*. Trasponendo il comportamento di M al nostro inno, questa sua predilezione per lezioni recenziori indurrebbe a pensare che i vv. 4-6bis, da lui trasmessi, possano essere successivi a quelli noti da Ψ.

Dagli elementi sin qui presentati, è forse possibile inferire una cronologia relativa, secondo cui la redazione di Ψ precede quella di M: l'ipotesi sembra sostenuta da dati linguistici (l'uso di ἀτάσθαλος, che in M rappresenta una innovazione rispetto alla dizione omerica), strutturali (il racconto della apoteosi di Eracle, narrativamente meno stringente in M) e filologici (il comportamento complessivo del M, che

anche altrove sembra preferire lezioni seriori). È tuttavia necessario tentare di definire anche una cronologia assoluta delle due versioni: l'elemento più forte a questo scopo proviene dalla apoteosi di Eracle, descritta ai vv. 7-8. Ricostruire il momento in cui questo tema si afferma, e valutare quando dà luogo a manifestazioni nella letteratura e nel culto potrebbe aiutare a delineare un ambiente in cui inserire il nostro *h.Hom.* 15.

## 1.2 Datazione

La trasformazione di Eracle in dio, e il suo ingresso nell'Olimpo, sono tematiche complesse (Sul tema, cf. BRELICH 1958, pp. 362 sgg.; SCHAUBURG 1963; SHAPIRO 1983; STAFFORD 2010, sopr. pp. 239 sgg.; STAFFORD 2012, pp. 171 sgg.; BARKER, CHRISTENSEN 2014; ROMERO-GONZÁLEZ 2020). Il mito, infatti, si lega a questioni di natura filologica e culturale. Nell'*Iliade*, l'episodio non è trattato; si afferma anzi che Eracle fu soggetto al destino di qualunque altro mortale, e morì per mano di Era (*Hom. Il.* 18, 117-119). Una rilettura in senso radicalmente differente si ha nell'*Odissea*. Nella *véκνια*, a Odisseo compare l'anima dell'eroe; si specifica però che questa è solo un *εἶδωλον*: egli vive infatti felice nell'Olimpo, e ha Ebe in moglie (*Hom. Od.* 11, 601-604). L'evoluzione del mito, in realtà, non è così lineare come lo spoglio delle fonti lascia intendere a una prima lettura. I versi dell'*Odissea* appena citati sono considerati dagli scolii una aggiunta seriore, da imputare all'attività di Onomacrito (*Sch. ad Hom. Od.* 11, 601, 604). Attivo ad Atene nel VI secolo, egli avrebbe avuto una qualche parte nella redazione pisistratea dei poemi omerici (cf. *Orph. fr.* 189 Kern), e avrebbe spesso rimaneggiato il materiale epico con grande libertà, creando dei veri e propri falsi letterari (*Orph. fr.* 182 -185 Kern). Che questi si sia interessato al mito di Eracle e lo abbia rielaborato è noto, oltre che dagli scolii, forse anche da Paus. 9, 35, 5 (= *Orph. fr.* 193 Kern): non vi è quindi ragione di dubitare che egli possa essere intervenuto sul testo omerico, come sostiene invece CÀSSOLA (1975, p. 337). L'estraneità di *Hom. Od.* 11, 601-605 al quadro generale della *véκνια*, del resto, è stata più volte notata dalla critica (cf. HEUBECK, PRIVITERA 1988 p. 306 per una sintesi della questione).

L'apoteosi di Eracle che emerge nell'*Odissea* è accettata anche in molti luoghi esiodei: *Th.* 950-955; *fr.* 25, 29 M.-W.; *fr.* 229, 7-13 M.-W. Anche su questi passi, tuttavia, gravano problematiche di carattere filologico. La divinizzazione dell'eroe ha buona probabilità di essere una aggiunta seriore: così è reputata da *Sch. ad Hes. Th.* 947. La riprova viene anche da *Hes. fr.* 25 M.-W.: il papiro, che reca il testo delle *Eoiai*, (P.Berol 9777 *recto*) pone l'*obelos* esattamente ai vv. 26-33, che contengono l'apoteosi di Eracle,

e li atetizza. Appena qualche verso prima, non a caso, il frammento esiodo afferma che Eracle sia morto per aver indossato la veste avvelenata a lui data da Deianira, e sia giunto alle case dell'Ade (vv. 21-25): la probabile interpolazione genera una incoerenza molto simile a quella che si verifica tra l'*Iliade*, per cui Eracle finisce la sua vita da mortale, e l'aggiunta dell'*Odissea* in cui egli ha invece vita eterna. È difficile dire quando questi rimaneggiamenti possano aver preso piede: come per i versi di Onomacrito, le interpolazioni all'opera di Esiodo potrebbero prendere avvio dall'inizio del VI secolo. Per la cronologia e l'autenticità delle *Eoiai* e dello *Scudo*, cf. WEST 1966, pp. 40 sgg.; CINGANO 2009.

Per quanto riguarda l'*epos* post-esiodo, non vi sono elementi sicuri su cui pronunciarsi. Le gesta di Eracle erano il tema di un poema di Pisandro di Rodi (VII-VI sec.), e di Paniassi (V sec.). Per una analisi della figura dell'eroe che compare nei due poeti, cf. BARKER, CHRISTENSEN 2021; Per Pisandro, cf. anche TSAGALIS (2022, pp. 99 sgg.). GRODDECK (1786) e ILGEN (1796) ipotizzano addirittura che *h.Hom.* 15 possa essere stato il proemio di una delle due opere perdute. Non è necessario arrivare a questa ipotesi: il nostro inno mostra tutte le caratteristiche di struttura e lessico degli *Inni Omerici*, ed è verosimile che fosse quindi un componimento a sé stante, per quanto modificabile con aggiunta di materiale nell'esecuzione rapsodica. Non si può escludere, infatti, che *h.Hom.* 15 conoscesse una descrizione dettagliata delle imprese di Eracle. Ai vv. 4-6 si citano le fatiche dell'eroe, e ai vv. 7-8 la divinizzazione che ne deriva. Nella *performance* aedica, tra i vv. 6 e 7 si sarebbe potuta inserire una narrazione epica che narrasse nel dettaglio le imprese: un resoconto sistematico delle fatiche, come quello di Pisandro, poteva essere il presupposto per una operazione di questo tipo. Data l'esiguità dei frammenti a noi pervenuti, non è comunque dato sapere se i due poeti fossero a conoscenza della divinizzazione di Eracle che *h.Hom.* 15 esibisce.

Tra Pisandro e Paniassi si colloca l'attività di Pindaro: nella sua produzione, l'apoteosi di Eracle è ormai un dato pienamente assodato in componimenti della prima metà del V secolo (*N.* 1, 69-72; 10, 17-18; *I.* 4, 55-60). È probabile, dunque, che questa versione del mito circolasse almeno nel secolo precedente: in questo periodo si collocano le prime testimonianze iconografiche, che rimontano fino al 570 (*LIMC* 5, 1, pp. 122 sgg.). Le attestazioni più significative, tuttavia, si concentrano nella seconda metà del VI secolo (CAVALIER 1994-1995). In particolare, la presenza di Ebe, che accoglie l'eroe sull'Olimpo (cf. il nostro inno al v. 8), è attestata su una *hydria* del 550 ca. (*LIMC* 5, s.v. *Herakles* n. 2879), su una *hydria* del 520-510 (n. 2889), su una coppa attica del 510-500 (n. 2859).

Nel V secolo, la divinizzazione di Eracle è un dato ormai pienamente assodato, ed è testimoniato in maniera significativa soprattutto dalla produzione tragica ateniese. In *S. Phil.* 1408 sgg. Eracle afferma di vivere nell'Olimpo, dopo essere stato sottoposto a dure prove; in *E. Heracl.* 854-856 si narra dell'epifania di Eracle divinizzato e di Ebe a Iolao; il matrimonio dell'eroe con Ebe è ugualmente ricordato in *E. Or.* 1686-1687.

A questo punto, è necessario valutare il contenuto del nostro inno alla luce delle testimonianze passate in rassegna. Come detto, il testo dimostra di conoscere l'apoteosi di Eracle. Più che con la produzione tragica di V secolo, il trattamento del tema segue da vicino i luoghi omerici ed esiodei che gli antichi consideravano interpolati, e che riconducono al VI secolo (cf. *supra*). La ripresa è puntuale: *νῦν δ' ἤδη* *h.Hom.* 15, 7 = Hes. fr. 25, 26 M.-W.; *νιφόεντος Ὀλύμπου* *h.Hom.* 15, 7 = *ἐν Οὐλύμπῳ νιφόεντι* Hes. *Th.* 953; *ναίει τερπόμενος* *h.Hom.* 15, 8 = *ναίει ἀπήμαντος* Hes. *Th.* 15, 955; *καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἴβην* *h.Hom.* 15, 8 = *Hom. Od.* 603 = *ἔχων καλλίσφυρον Ἴβην* Hes. fr. 25, 28 M.-W. La formularità rapsodica garantisce una corrispondenza metrico-lessicale tra questi luoghi, ma non è sufficiente ad assicurare una reale interdipendenza. Più significativa è la vicinanza concettuale: dopo aver sofferto e compiuto le sue fatiche, Eracle è finalmente accolto tra gli Olimpici. Questa vicinanza si può spiegare ipotizzando che il nostro inno abbia, a monte, il medesimo contesto culturale di VI secolo che ha prodotto le interpolazioni ai passi omerici ed esiodei, in cui Eracle va incontro alla sua divinizzazione (così già BAUMEISTER 1860; ABEL 1886; AHS 1936; WEST 2003). In questo periodo, come già detto, si registra un momento di particolare interesse per il mito dell'eroe, come dimostra la produzione poetica e quella iconografica (cf. *supra*). L'analisi del culto che l'eroe riceve può, in aggiunta, fornire ulteriori coordinate per supportare ulteriormente questa datazione, e offrire elementi che consentano di collocare il nostro testo anche in uno specifico contesto geografico e performativo.

### 1.3 Localizzazione

Al v. 2 si cita la città di Tebe come luogo di nascita di Eracle: l'indicazione è tuttavia formulare (cf. il commento al testo), e non è un indizio sufficiente a collocare il nostro inno in un contesto beotico. Degli *Herakleia* sono noti, nella città, sin dall'inizio del V secolo: si tratta, tuttavia, di agoni esclusivamente ginnici; bisogna attendere il II sec. d.C. per incontrare almeno un auleta (non un rapsodo, si noti) tra i vincitori (SCHACHTER 1986, pp. 25. sgg.). L'aggettivo *καλλίχορος* con cui la città è definita al v. 2 non sembra essere quindi indizio di una festività in cui inserire il nostro inno: il suo uso rimanda



esclusivamente al formulario epico (cf. Hom. *Od.* 11, 581; per l'influenza di *Od.* 11 su *h.Hom.* 15, cf. *supra*).

Come si è detto, la particolarità dell'inno risiede nel considerare Eracle non solo un eroe, ma un dio a tutti gli effetti, che ha la sua legittima sede sull'Olimpo (v. 7). Questa visione potrebbe collegarsi ad una specifica realtà culturale. Il culto di Eracle è ben diffuso in tutto il mondo greco (FARNELL 1921, pp. 95-145; DELCOURT 1942, pp. 118 sgg.; GUTHRIE 1971, pp. 231 sgg.; STAFFORD 2012, pp. 171 sgg.; LARSON 2021); sono tuttavia gli abitanti dell'Attica a vantare di aver venerato per primi Eracle come un dio, e non semplicemente come eroe mortale. (DS 4, 39, 1). Atene ebbe parte fondamentale nel garantire ad Eracle l'accesso all'immortalità (Isoc. 5, 33); gli abitanti di Maratona, in particolare, furono i primi a riconoscergli lo statuto divino (Paus. 1, 15, 3). Quest'ultima rivendicazione sembra rimontare a una fase molto antica, in cui i demi attici godevano ancora di una relativa indipendenza da Atene (CÀSSOLA 1975, p. 336). È tuttavia nel VI secolo che l'eroe sembra pienamente integrarsi nel tessuto culturale dell'Attica. A tale proposito, è oggetto di dibattito quale ruolo abbia avuto Pisistrato in questo consolidamento. Nel 557/556 egli torna trionfalmente ad Atene, su di un carro, al fianco di una ragazza nelle vesti di Atena: la processione intendeva veicolare il messaggio che il tiranno avesse su di sé la legittimazione della dea protettrice della città (Hdt. 1, 60, 4). L'apparato performativo escogitato da Pisistrato è molto simile alle scene rappresentate sulla ceramografia attica, in cui Eracle è introdotto all'Olimpo su di un carro, accompagnato da Atena (cf. LIMC 5, 1, pp. 122 sgg). L'implicazione sottesa è che, come l'eroe si insediava tra gli dèi con il loro beneplacito, Pisistrato entrava trionfalmente ad Atene come novello Eracle, forse anche indossandone le vesti (BOARDMAN 1972; LARSON 2021 p. 457). È in realtà dubbio quanto Pisistrato abbia attivamente manipolato il mito di Eracle a scopi politici (PARKER 1996, pp. 84-85; HUTTNER 1997; STAFFORD 2012, pp. 164 sgg.). Che la sua tirannide abbia coinciso, in maniera più o meno diretta, con una fase di interesse per la figura dell'eroe, comunque, è confermato dalla sua costante presenza nella iconografia di VI secolo: gli episodi del mito di Eracle costituiscono il 44% di tutta la produzione ceramica ateniese tra gli anni 560-510 (LIMC 5, 1 p. 188; cf. *supra*). Non è escluso poi che nelle rappresentazioni di Eracle divinizzato della fine del secolo vi sia l'intento dei Pisistratidi di legittimare *post mortem* l'operato del tiranno (CAVALIER 1995). A queste tematiche si dimostra sensibile anche la produzione poetica: come si è visto, i versi odissiaci della divinizzazione di Eracle sono forse da ricondurre proprio al contesto pisistrateo (cf. *supra*). Dell'importanza di Eracle in Attica informa anche l'evidenza culturale (DEUBNER 1932, pp. 226 sgg.; WOODFORD 1971.): a Cinosarge è noto un altare congiunto di Eracle ed Ebe (Paus. 1, 19, 3); un *herakleion* è attestato a Maratona (Hdt. 6, 116), dove si

svolgevano anche gli *Herakleia* (D. 19, 86; cf. *infra*). A Eleusi l'eroe viene iniziato ai Misteri (E. *EF* 1322-1325; DS 4, 13, 3). È dunque verisimile l'ipotesi che l'inno sia stato composto in ambiente attico nel VI secolo (su cui, c.f. già BAUMEISTER 1860).

#### 1.4 Occasione

BAUMEISTER (1860) e WEST (2003) ritengono che il nostro inno sia stato concepito per gli *Herakleia* di Maratona. Le festività, a cadenza quadriennale, prevedevano competizioni atletiche e un premio di coppe d'argento (Pi. *O.* 9, 89-90 con relativi scoli). La teoria, per quanto verosimile, si scontra con il fatto che non sono attestati, allo stato attuale delle nostre conoscenze, agoni rapsodici in occasione di queste festività. Una ipotesi alternativa può essere avanzata, credo, prendendo in considerazione il contenuto del carne, e in particolar modo il ritratto che si fa di Eracle. In questa sede, l'eroe mostra delle caratteristiche distanti da quelle che gli attribuisce Omero, in cui è spesso accusato di atteggiamenti tracotanti, che arrivano a sfidare il divino (su cui, cf. *infra*). Per contro, Eracle è qui presentato come virtuoso: affronta sofferente le prove che gli si pongono dinanzi (vv. 4-6), e a lui si chiede di elargire l'ἀρετή (v. 9). Nella produzione poetica, una rilettura del personaggio in senso morale compare forse già in Pisandro (fr. 10 Bernabé). In ambito filosofico, la reinterpretazione dell'eroe come *exemplum virtutis* contribuì ad accrescere in misura ancora maggiore il valore paideutico del suo mito (X. *Mem.* 1, 21-34; cf. *infra*). Nella pratica culturale Eracle diviene la divinità che regola l'educazione dei giovani, e i riti di passaggio all'età adulta che ne fanno parte (BRELIICH 1958, pp. 124 sgg.); Ateneo (13, 12, 9) informa che nei ginnasi ricorrevano spesso statue di Hermes e di Eracle, a rappresentare rispettivamente la ragione e la forza.

In Attica, che si è detto essere la possibile patria dell'inno (cf. *supra*), l'interpretazione del mito di Eracle in chiave civico-morale assume particolare importanza. Ad Atene gli efebi prendevano le armi compiendo un ὄρκος πατριος, tra gli altri, a Eracle (*GHI* 88 1, 19); è però nelle Apaturie, mi pare, che questo carattere dell'eroe emerge in maniera più chiara. (NILSSON 1906 pp. 463 sgg; DEUBNER 1932, pp. 232 sgg.; PARKER 1996, pp. 104 sgg.). Queste celebrazioni erano comuni a tutto il mondo ionico (Hdt. 1, 147), e l'elemento rapsodico aveva una parte significativa: a Samo vi avrebbe partecipato Omero stesso (Ps.Hdt. *Vit.Hom.* 2, 29-31). Nel caso specifico di Atene, le Apaturie duravano tre giorni durante il mese di Pianepsione, avevano lo scopo di introdurre i nuovi cittadini nelle fratricie (*Sch. ad Ar. Ach.* 146). A questo scopo, erano previsti una serie di sacrifici differenti. Di questi, il μεῖον era riservato ai nuovi

bambini nati (Harp. μ 16). Il κούρειον, invece, aveva luogo nel giorno della Κουρεῶτις, in cui gli efebi tagliavano i capelli, a significare il raggiungimento dell'età adulta, e celebravano gli οἰνιστήρια, libagioni in onore di Eracle (Ath. 11, 88, 2; Hsch. o 325 Latte; Phot. o 120; Eusth. 3, 400, 4). Era prevista anche una γαμηλία, un sacrificio in occasione delle nozze all'interno della fratria (Harp. γ 2). Le Apaturie, dunque, avevano un importante valore civile, e miravano a scandire la vita del cittadino in delicati momenti di passaggio. Una attenzione sociale di questo tipo potrebbe emergere anche nel nostro inno. A Eracle si chiede di concedere ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον (v. 9): le fatiche di Eracle fungono da modello parentetico, ed esortano al perseguimento dell'ἀρετή, la stessa che l'eroe possiede (S. *Phil.* 1420); allo stesso tempo, il matrimonio con Ebe e l'ascesa all'Olimpo segnano il pieno raggiungimento dell'ὄλβος. Attraverso l'*exemplum* mitico, l'inno ripercorre così due fasi fondamentali nella vita dell'individuo, la *paideia* e il matrimonio, che nelle Apaturie venivano celebrati. All'interno di questa cornice rituale erano previsti anche agoni rapsodici, in una versione estremamente peculiare. Platone (*Tim.* 21b, 1-7), informa di premi che venivano concessi ai giovani che recitavano brani di molti poeti (ἄθλα γὰρ ἡμῖν οἱ πατέρες ἔθεσαν ῥαψωδίας. Πολλῶν μὲν οὖν δὴ καὶ πολλὰ ἐλέχθη ποιητῶν ποιήματα ... πολλοὶ τῶν παίδων ἤσαμεν; cf. READY, TSAGALIS 2018, p. 41). Le Apaturie ateniesi sembrano quindi un possibile contesto di fruizione di *h.Hom.* 15, sia per la dimensione civica e sociale che le celebrazioni hanno, sia per la funzione che ricopre Eracle in questo contesto, in quanto eroe virtuoso: il fatto che in questa occasione fossero proprio i παῖδες a eseguire brani rapsodici potrebbe spiegare il tema del nostro inno, e il valore paideutico che vi è sotteso.

### 1.5 Ancora sull'occasione di fruizione. La versione di M

Rimane da valutare la redazione di M. Posto che questa sembra essere seriore (cf. *supra*), è necessario considerare se sia da considerare una semplice variazione formale di Ψ, o se piuttosto il rimaneggiamento rimandi a un contesto di diffusione diverso dall'Atene del VI secolo. Un dettaglio significativo è l'assenza di Euristeo al v. 5bis. Nella redazione di Ψ, il cugino di Eracle viene menzionato in ossequio alla νέκυια dell'*Odissea*. L'eroe afferma qui di essere sottoposto "a un uomo di gran lunga inferiore" (μάλα γὰρ πολὺ χεῖροσι φωτί, Hom. *Od.* 11, 621). L'allusione è chiaramente a Euristeo, re di Argo, dove Eracle torna alla fine delle sue fatiche (Hom. *Il.* 15, 30). L'importanza della città nella saga di Eracle emerge ugualmente in Hom. *Od.* 19, 115. A fronte del modello omerico, l'omissione della versione di M potrebbe essere più di una variante formale. Si altera, in questa sede, un dettaglio che è rilevante altrimenti fondamentale nella vicenda dell'eroe: ne esce ridimensionato il ruolo del re di Argo, che impone le prove

all'eroe, e che dà quindi avvio agli eventi che portano alla sua divinizzazione. Questo silenzio potrebbe essere indizio di un sentimento antiargivo, in virtù del quale la città viene interamente esclusa dalla saga di Eracle. Un comportamento di questo tipo potrebbe trovare spiegazione in uno specifico contesto storico. Nella prima metà del VI secolo la città di Sicione si trova in un rapporto conflittuale con Argo, che sfocia in guerra. Nel resoconto offerto da Erodoto (5, 67) il tiranno della città, Clistene, arrivò a vietare gli agoni rapsodici, dal momento che nell'*epos* Argo e gli Argivi erano materia ricorrente del canto (ὄτι Ἀργεῖοί τε καὶ Ἄργος τὰ πολλὰ πάντα ὑμνεῖται). Allo stesso modo, Clistene tentò di sradicare da Sicione il culto dell'eroe argivo Adrasto (cf. READY, TSAGALIS 2018, pp. 60-61, con relativa bibliografia). Nel complesso, i versi della redazione di M potrebbero risentire di questa politica culturale. Ciò non vuol dire che questi siano da ricondurre direttamente all'ambiente di Clistene: una collocazione alla prima metà del VI secolo sarebbe difficilmente conciliabile con la versione di Ψ, ma soprattutto con il tema della apoteosi di Eracle, diffuso con costanza solo dalla fine del secolo (cf. *supra*). Non si può escludere, comunque, che ancora alla fine del VI secolo o all'inizio del V la politica inaugurata dal tiranno avesse corso: a questo scopo, il nostro inno punterebbe a limitare il ruolo di Euristeo. Del resto, il sovrano non è una figura esclusivamente negativa: oltre ad essere una figura essenziale nella saga di Eracle, al momento della morte assume i tratti di un eroe ctonio, che offre protezione a chi ne venera la tomba (E. *Heracl.* 1040-1044; cf. anche KEARNS 1989, pp. 48-50). Passare sotto silenzio questo aspetto della sua figura, e più in generale il peso che ha avuto nelle fatiche di Eracle, finisce così per ridimensionare nel complesso il ruolo dell'Argolide, forse a favore di Sicione. In questa città, il culto di Eracle mantiene dei tratti del tutto peculiari: era venerato nella doppia natura di eroe e dio, e a lui era dedicata una festività di due giorni (Paus. 2, 10, 1). In virtù di questa duplice natura, gli abitanti di Sicione compivano un doppio sacrificio: parte della vittima era offerta, come era usanza nei confronti degli eroi; parte, invece, era mangiata, come era tipico nel caso di sacrifici agli dèi. Il rito è certamente più antico del resoconto di Pausania: è introdotto in città dal mitico re Festo, figlio diretto di Eracle (Paus. 2, 6, 6), e un rito simile, ugualmente dedicato a Eracle, è già descritto da Erodoto per la città di Tiro (Hdt. 2, 44). È possibile quindi che, anche se nota da fonti successive, la celebrazione fosse già diffusa nella Sicione tardoarcaica. Il ritratto che l'inno fa del personaggio sembra accogliere questa doppia natura della figura mitica, e allinearsi alle coordinate del culto sicionio: Eracle nasce ἐπιχθόνιος (v. 2), ma vive nell'Olimpo (v. 7). Alla luce di quanto detto, è possibile ipotizzare una ricezione del nostro inno anche nella Sicione tardoarcaica o classica.

## 2. Commento

L'inno esibisce la consueta struttura tripartita. Il poeta canta la divinità (v. 1); segue la narrazione del mito di Eracle, a sua volta suddiviso in nascita (vv. 1-3), fatiche (vv. 4-6) e apoteosi (v. 7-8). Il saluto e la preghiera al dio assicurano la chiusa formularia (v. 9)

**Titolo:** è questo l'unico caso, tra gli *Inni Omerici* tramandati, in cui un titolo rechi anche un epiteto della divinità. L'aggettivo λεοντόθυμος è raro, ed è attestato esclusivamente nella produzione tarda e bizantina (cf. *LBG*, s.v.). La seriorità del termine consente di affermare che i titoli con cui gli *Inni Omerici* sono designati sono certamente successivi ai componimenti, e forse anche all'allestimento originario della silloge. Più consueta è la forma θυμολέων, con cui Eracle è già noto nell'*epos* (Hom. *Il.* 5, 639; *Od.* 11, 267). Le due forme, speculari, erano comunque sentite come sinonimiche (Hsch. θ 887 Latte). L'epiteto insiste sulla forza d'animo di Eracle, come molti altri aggettivi riservati all'eroe: υπέρθυμος, καρτερόθυμος, ταλακάρδιος, θρασκευκάρδιος, κρατερόφρων (su cui, cf. *LFGRE* 2, 932-933). Il leone è un animale frequentemente associato a Eracle: l'uccisione del leone di Nemea è già nota a Hes. *Th.* 326 sgg., e la sua la pelle è indossata dall'eroe già in Hes. fr. 250 M.-W. Il primo autore a narrare diffusamente del mito potrebbe essere stato però Pisandro, nel VII secolo (fr. 1 Bernabé). Dopo di lui, il tema figura in Stesich. fr. 229 *PMG*; Panyass. fr. 4-5 Bernabé; Pi. *I.* 6, 47-48. Nell'arte figurativa, la pelle di leone è indossata sul capo da Eracle sin dalla produzione di VII secolo (*LIMC* 4 s.v. *Herakles* nn. 1-4).

**v. Ἡρακλέα Διὸς υἱόν:** per il nome della divinità in posizione incipitaria, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. Eracle è definito figlio di Zeus sin da Hom. *Od.* 101, 266. In Hom. *Il.* 5, 392, invece, l'eroe è detto πάϊς Ἀμφιτρώωνος. Questa oscillazione è spiegata più chiaramente in Hes. fr. 195, 34 sgg. M.-W. = *Sc* 34-56. Nella stessa notte, sia Zeus che Anfitrione giacciono con Alcmena. A seguito della doppia unione, la donna genera due figli: Eracle, avuto da Zeus, è di stirpe divina; Ificle, invece, è pienamente umano, in quanto concepito con Anfitrione. Il resoconto diventa canonico, ed è accettato anche dalla mitografia di epoca successiva (Apollod. 2, 4, 8). Assai simile è la vicenda di Castore e Polluce, che la mitologia postomerica considera rispettivamente il figlio umano e divino di Leda, avuti da Zeus e da Tindaro (cf. l'analisi di *h.Hom.* 33). La doppia natura di questa prole è una trasposizione mitica della situazione liminare in cui si trovano gli eroi, a metà tra la condizione di mortali e quella di dèi. Pur essendo figlio di Zeus, Eracle è infatti "il migliore degli uomini in terra" (v. 2). Sul tema, e sulla sua applicazione nel caso di Eracle, cf. l'introduzione all'inno. **ὑείσομαι ὄν:** per la formula, cf. *h.Hom.* 6 **μέγ' ἄριστον:** la

forma rafforzata di superlativo compare, ugualmente in clausola, già in Hom. *Il.* 6, 209; 16, 271; 17, 690; *Od.* 22, 19. Cf. però soprattutto Hes. *Sc.* 52, in cui Eracle è μέγ' ἀμείνονα φῶτα, e Hes. fr. 248, 1 M.-W., in cui è ἄριστος per le sue fatiche, come in questo caso.

**v. 2 ἐπιχθονίων:** l'aggettivo si associa spesso più spesso a un sostantivo: ἀνὴρ (e.g. Hom. *Il.* 1, 266), ἄνθρωπος (Hom. *Il.* 4, 45), βροτός (Hom. *Il.* 24, 505). L'uso sostantivato, comunque, compare già in Hom. *Il.* 24, 220; *Od.* 17, 115; Hes. *Th.* 372. Cf. anche Hes. *Th.* 530-531, in cui si afferma che Eracle gode di κλέος ... πλεῖον ... ἐπὶ χθόνα. **Θήβης ἔνι καλλιχόροισιν:** l'aggettivo καλλιχόρος compare una sola volta nell'*epos* arcaico, già per indicare una città (Panopeo): così il termine figura in Hom. *Od.* 11, 581. La dipendenza del nostro passo dal luogo omerico è certa: l'autore di *h.Hom.* 15 dimostra infatti di conoscere e rielaborare in più occasioni l'undicesimo libro dell'*Odissea* (cf. *infra* anche i vv. 7-8, relativi all'apoteosi di Eracle). Tebe è designata come luogo di nascita di Eracle già in Hom. *Il.* 14, 323 (ἐνὶ Θήβῃ); *Od.* 11, 266; Hes. *Sc.* 1-26; in Hes. *Th.* 530, l'eroe è definito Θηβαγενέος. Il toponimo non è probabilmente da prendere come indizio per contestualizzare l'inno: cf. a questo proposito l'introduzione.

**vv. 2-3 γείνατο ... Ἀλκμήμη, μιχθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίωνι:** l'intero passo è una rielaborazione di Hom. *Od.* 11, 266-268: Ἀλκμήνην, ... ἦ ... γείνατ' ἐν ἀγκοίνῃσι Διὸς μέγαλοιο μιγεῖσα e Hes. *Th.* 943-944: Ἀλκμήμη δ' ἄρ' ἐτίκτε βίην Ἡρακλείην / μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃσι Διὸς νεφεληγερέταο. La clausola di esametro è tipica: e.g. Hom. *Il.* 1, 397; Hes. fr. 195, 53; *Sc.* 53; *h.Cer.* 91; *h.Ven.* 220.

**v. 4 γαῖαν ἀθέσφατον:** nella produzione epica arcaica, l'aggettivo ἀθέσφατος indica spesso realtà naturali e geografiche: il mare (Hom. *Od.* 7, 273), la pioggia (Hom. *Il.* 3, 4; 10, 6), la notte (11, 373). Con l'eccezione di Hom. *Il.* 3, 4, nei passi menzionati l'aggettivo si colloca sempre nella medesima sede metrica, dopo la cesura trocaica, come in questo caso. L'uso per indicare la terra, invece, è privo di altre attestazioni. Data l'eccezionalità della *iunctura*, GEMOLL (1886) intende ἀθέσφατον con valore avverbiale. Come già avverte CÀSSOLA (1975, pp. 570-571), si tratta però di una forzatura interpretativa non necessaria: l'inno dimostra in più luoghi una distanza dalla dizione omerica (cf. introduzione). I vagabondaggi di Eracle, per terra e per mare, sono rievocati anche da Pi. *I.* 55-56: γαίας τε πάσας / καὶ βαθυκρήνου πολιᾶς ἀλὸς ἐξευρῶν θέναρ.

**v. 5 πλαζόμενος:** Per la forma di participio in posizione incipitaria, cf. Hom. *Od.* 3, 95, 106; 4, 325; 16, 64. Il verbo ha un sapore proemiale, e si presta a introdurre una narrazione di viaggi mitici: cf. Hom. *Od.* 2, *πλάγχθη*. Non si può escludere che nell'esecuzione rapsodica questo breve inno potesse essere espanso, e narrare diffusamente le gesta e i vagabondaggi dell'eroe. Sul tema, cf. introduzione. **πομπήσιν:** l'uso del sostantivo *πομπή* nel senso di 'invio, missione' è una innovazione rispetto all'uso omerico, che lo intende nel senso di 'scorta' e lo usa sistematicamente al singolare (e.g. Hom. *Od.* 5, 32; 6, 290; 7, 151). Delle premesse per l'uso che si fa del sostantivo in questa sede, comunque, compaiono già in Hom. *Il.* 6, 171, in cui Bellerofonte giunge in Licia *θεῶν ὑπ' ἀμόνονι πομπῆ*. Cf. anche Hdt. 7, 16, *θεοῦ τινοσ πομπῆ*. **ὑπ' Εὐρυσθέος ἀνακτος:** la clausola è una rielaborazione di Hom. *Il.* 15, 639. All'assoggettamento di Eracle presso il cugino Euristeo si allude, oltre al già citato Hom. *Il.* 15, 639, anche in Hom. *Il.* 8, 363; 19, 133; *Od.* 11, 621 sgg. Per la menzione del cugino di Eracle nella redazione di Ψ, e per l'assenza di questo particolare in M, cf. quanto detto nell'introduzione.

**v. 6 πόλλα μὲν αὐτὸς ἔρεξεν ἀτάσθαλα:** ripresa di Hom. *Od.* 18, 139, *πολλὰ δ' ἀτάσθαλ' ἔρεξα*. Nell'*epos* arcaico, l'aggettivo *ἀτάσθαλος* ha una connotazione negativa: per le persone, vale *ἀμαρτωλός*, *ἄδικος* (*Sch. D Hom. Il.* 22, 418); per le cose, è sinonimo di *ὑβριστικά*, *ἄδικα* (*Sch. D Hom. Il.* 11, 695). Per l'etimologia del termine e il suo significato, cf. NORDHEIDER, *LFGR* 1, 1485-1488. In questo contesto, invece, l'aggettivo sembra avere il valore di *vox media*. Così sono definite le pene ingiuriose a cui Eracle è sottoposto (cf. *infra*, *πόλλα δ' ἀνέτλη*), ma anche le straordinarie imprese da lui compiute. L'ambiguità lessicale introduce a una parziale rivalutazione degli ἔργα di Eracle, che in Omero sono ancora condannate fermamente come esempio di ὑβρις che sfida il divino (Hom. *Il.* 5, 403-404; *Od.* 11, 224-225; 21, 26-30; sul tema, cf. GALINSKY 1972, pp. 9 sgg.; BARKER, CHRISTENSEN 2021, p. 294). La rivalutazione ha, come presupposti, i μέγαλα ἔργα dell'eroe in Hom. *Od.* 21, 26, ma soprattutto il μέγα ἔργον in Hes. *Th.* 954 e i θέσκελα ἔργα di Hes. *Sc.* 34. Questa reinterpretazione è necessaria, innanzitutto, a un livello narrativo: in virtù delle sue fatiche è concessa a Eracle la divinizzazione (vv. 7-8). Questa è però fondamentale anche per giustificare la preghiera conclusiva: in quanto modello di virtù, all'eroe si chiede di concedere ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον (v. 9). Per il contesto che fa da sfondo a questa reinterpretazione positiva di Eracle, cf. quanto detto nell'introduzione. **πόλλα δ' ἀνέτλη:** cf. Hom. *Od.* 8, 182, *πολλὰ γὰρ ἔτλην*, nella medesima sede metrica. La visione di Eracle come eroe sofferente rimonta a Hom. *Od.* 11, 620-622, in cui egli afferma di aver avuto in sorte *οἴζυν ... ἀπειρεσσίην*; similmente, in Hes. fr. 248, 1 M.-W. Alcmena definisce suo figlio *πονηρότατος*, in virtù delle infinite fatiche a cui è sottoposto. La sofferenza è il presupposto di un ampio sistema di epiteti, in cui, proprio in virtù delle sue fatiche, l'eroe

è definito ‘di animo forte’ (cf. *supra*). Il tema dà luogo alla rilettura di Eracle come eroe positivo, di forte tempra morale (cf. l’introduzione e *infra*).

**v. 4bis ῥα ἡμῆν:** il v. 4, così come è noto nella redazione del codice M, è corretto da un punto di vista morfologico, ma meno stringente dal punto di vista sintattico: si perde, in questa versione, la logica contrapposizione πρὶν μὲν ... νῦν δε, che è invece presente nel ramo Ψ della paradosi.

**v. 5bis πημαίνετ’:** la medesima mano che ha vergato il codice M corregge in interlinea πημήνετ’. L’intervento crea tuttavia una forma morfologicamente inesistente, una fusione tra l’imperfetto πημαίνετο e l’aoristo πημήνατο. Al livello semantico, il verbo è affine al πολλά δ’ἀνέτλη della recensione di Ψ . **ἀεθλεύων:** cf. Hom. *Od.* 11, 622, in cui Euristeo impone a Eracle χαλεποῦς ἀέθλους; simile anche Hom. *Il.* 8, 863; 19, 133 (ὕπ’Εὐρυσθῆος ἀέθλων) e Hes. *Th.* 951 (στονοέντας ἀέθλους). **κραταιῶς:** per l’avverbio, cf. quanto detto nell’introduzione.

**v. 6bis ἔξοχα ἔργα:** la *iunctura* ha come unica altra attestazione in *App.Anth.* 76, 1 e l’uso dell’aggettivo è lontano dalla prassi epica. Ἐξοχος è utilizzato più frequentemente per uomini (e.g. Hom. *Il.* 2, 188); in riferimento a cose, è utilizzato in Omero due sole volte, per indicare un τέμενος di buona fattura (Hom. *Il.* 6,194; 20, 181), e una volta in Esiodo per i giorni propizi del mese in cui lavorare (Hes. *Op.* 773). In *Il.Parv.* fr. 21, 11 Bernabé l’aggettivo è combinato al sostantivo γέρας. Il neutro plurale ἔξοχα è più spesso utilizzato con valore avverbiale (e.g. Hom. *Il.* 5, 61; *Od.* 4, 171; *h.Ap.* 88). Nella redazione di M scompaiono le sofferenze cui è soggetto Eracle (cf. v. 6 πολλά δ’ἀνέτλη), e che assicurano invece la divinizzazione dell’eroe nella conclusione dell’inno (vv. 7-8).

**vv. 7-8:** la divinizzazione di Eracle e il suo matrimonio con Ebe hanno come presupposti Hom. *Od.* 11, 602-604; Hes. *Th.* 950-952; fr. 25, 26-33 M.-W.; 229, 6-13. Per i problemi di cronologia che derivano dall’interazione tra i testi, cf. introduzione. La tematica torna nella produzione pindarica (cf. *infra*) e in E. *Heracl.* 910 sgg.

**v. 7 καλὸν ἔδος:** la *iunctura* non ha altre attestazioni. Eccezionale è la prosodia κᾶλόν: la prima sillaba dell’aggettivo è normalmente scandita κᾶλ- (<\*καλϝ; cf. FÜHRER, *LFGRE* 2, 1303 sgg.). L’uso qui testimoniato figura esclusivamente in Hes. *Th.* 585; *Op.* 63; fr. 302, 4 M.-W.; *h.Ven.* 29, 261. **νιφόεντος**



**Ὀλύμπου:** la clausola compare in Hom. *Il.* 18, 616; Hes. *Th.* 42, 118, 794. Cf. anche Hes. *Th.* 953: Eracle vive, dopo la sua morte, ἐν Οὐλύμπῳ νιφόντι.

**v. 8 ναίει τέρπομενος:** simile Hes. *Th.* 955, in cui Eracle ναίει ἀπήμαντος (cf. anche v. 5bis, in cui l'eroe πημαίνετο prima di giungere all'Olimpo), e Hom. *Od.* 11, 603, τέρπεται. **καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἴβην:** ripresa palmare di Hom. *Od.* 11, 603. Simile anche Hes. fr. 25, 28, ἔχων καλλίσφυρον Ἴβην. Cf. anche Pi. *N.* 1, 71, δεξάμενος θαλαρὰν Ἴβαν ἄκοιτιν; *N.* 10, 17-18 κατ'Ὀλυμπον / ἄλοχος Ἴβια; *I.* 4, 59, Ἴβαν τ'ὀπυίει. Una parafrasi è offerta da Luc. *DMort* 11, 1, 8 αὐτὸς μὲν γὰρ ὁ Ἡρακλῆς ἐν οὐρανῷ τοῖς θεοῖς σύνεστι, καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἴβην.

**v. 9 χαῖρε ἄναξ:** il saluto torna uguale in *h.Hom.* 16, 5; 21, 5; 31, 17; *h.Pan.* 48. Per il valore dell'imperativo χαῖρε nel congedo degli *Inni Omerici*, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. Ἄναξ è definito Eracle anche in Pi. *I.* 4, 60. **Διὸς υἱέ:** cf. v. 1 Διὸς υἱόν. **δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον:** uguale la preghiera a Efesto in *h.Hom.* 20, 8. L'emistichio è ripreso, senza alcuna variazione, anche da Callimaco (*Jov.* 96). Nel caso di Eracle, la richiesta di ottenere ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον è particolarmente calzante: cf. anche *IG XIV* 1003, in cui egli è definito δωτήρ παντοίης ἀρετῆς. L'eroe diviene un emblema di virtù eroica, e il suo mito è riletto in chiave morale (STAFFORD 2012, pp. 121 sgg.): si consideri, soprattutto, la celebre storia di 'Eracle al bivio', elaborata in ambito sofistico da Prodicò (*X. Mem.* 2, 1, 21-34). Una interpretazione di questo tipo, in realtà, sembra affermarsi già nella poesia arcaica, prima ancora che nella filosofia: in Pis. fr. 10 Bernabé, Eracle è già definito δικαιοτάτος. È tuttavia con Pindaro che questo approccio diventa canonico (PIKE 1984; NIETO HERNANDEZ 1993): dove la mitologia omerica ricorda un comportamento poco lusinghiero dell'eroe (cf. *supra*), il poeta non esita a intervenire e a prendere le distanze dai dettagli più cruenti (*Ol.* 9, 31-38: cf. GENTILI 2013, pp. 529 sgg.). Alcuni luoghi pindarici sono assai vicini alla fraseologia del nostro inno: in Pi. *I.* 4, 58 Eracle gode di κάλλιστον ὄλβον; in *N.* 1, 71 abita ὀλβίοις ἐν δώμασι. La richiesta che qui si fa, dunque, è coerente con le caratteristiche del personaggio mitico, ma è forse giustificata anche a un livello contestuale. Il culto di Eracle prevede momenti paideutici per i giovani all'interno del ginnasio: è possibile che la richiesta di ottenere valore che si fa all'eroe divinizzato possa collocarsi proprio all'interno di una cornice di questo tipo (cf. introduzione).

## 1. Introduzione

Il sedicesimo *Inno Omerico ad Asclepio* presenta delle significative difficoltà per quanto riguarda i tentativi di datazione e localizzazione. Il materiale testuale, molto esiguo, è per lo più formulare, e si intrattiene su temi tipici: la nascita del dio e i suoi attributi. Di fronte a questo stato di cose, gli editori hanno raramente preso delle posizioni. Già BAUMEISTER (1860, p. 348) ammetteva che *neque quo tempore neque ubi cantati sint hi versus, exploratum habeo*. Dichiarazioni simili si trovano in GEMOLL (1886, p. 330), AHS (1936, p. 397). Una strada percorribile, nello studiare il testo, può essere valutare in che modo i temi formulari siano trattati in questa sede, e se emergono particolarità che rimandino a specifiche realtà locali. A questo proposito, delle indicazioni utili possono provenire analizzando la mitologia connessa ad Asclepio, e il culto che ne deriva.

### 1.1 Datazione

Il mito della nascita di Asclepio ha molte varianti, strettamente connesse a singole località (per una raccolta delle fonti in proposito, cf. EDELSTEIN 1945, pp. 17 sgg.). Nell'*Iliade*, Asclepio proviene dalla Tessaglia: i suoi figli, Podalirio e Macaone, regnano su Tricca, Itome ed Ecalia (Hom. *Il.* 2, 731). Questa indicazione geografica, fornita nel *Catalogo delle Navi*, è tuttavia molto generica. Maggiori dettagli si ricavano dalla produzione esiodea, per quanto frammentaria. Il mito doveva aver spazio nelle *Eoiai*: l'ambientazione è ancora una volta la Tessaglia, ma le coordinate sono riferite con dovizia di particolari. Asclepio sarebbe nato nella piana di Dotio, vicino al lago di Bebe, al fiume Amiro e ai Monti Didimi (Hes. fr. 59, 3 M.-W.; cf. Strab. 9, 5, 22). Da Esiodo si apprendono maggiori informazioni non solo sul luogo di nascita del dio, ma anche sulla sua genealogia. Il padre è Apollo, la madre Coronide, figlia di Flegias; pur essendosi congiunta con un dio, questa sposa Ischi, un uomo mortale; il dio viene quindi a sapere del tradimento da un corvo (Hes. fr. 60 M.-W.; cf. Call. fr. 260 Pfeiffer). Questa abbondanza di dettagli, sia contestuali che narrativi, ha fatto ragionevolmente ipotizzare che il *Catalogo delle Donne* contenesse una *eoia* dedicata proprio alla saga di Coronide (WILAMOWITZ 1886, pp. 57-77). Questo potrebbe spiegare perché l'ambientazione tessala e il nome di Coronide, inaugurati da Esiodo, diventino canonici nella produzione successiva. Il mito si ritrova infatti Pi. *P.* 3, 5 sgg, seppure modificato in alcune

sue parti (Per una analisi in dettaglio, cf. GENTILI 1995, p. 75 n. 4.). Il tradimento di Coronide, in questo caso, è scoperto da Apollo grazie alla sua onniveggenza (vv. 28-30; cf. *Sch.* a *Pi. P.* 3, 52 che lodano l'assenza del corvo, ritenuto un dettaglio eccessivamente coloristico). Rispetto a Esiodo, inoltre, il proseguimento della vicenda è noto da Pindaro in maniera meno frammentaria: Apollo invia Artemide a Laceria, sulle sponde del lago di Bebe, a uccidere la donna che ha osato rifiutarlo (*Pi. P.* 3, 34). Quando il suo corpo viene posto sulla pira, però, il dio ha pietà del figlio che Coronide aveva in grembo: lo sottrae quindi alla madre e lo fa educare all'arte medica da Chirone, a Magnesia (v. 45). Come si nota, la produzione pindarica accoglie e consolida definitivamente l'ambientazione tessala del mito: questa è accettata anche in Pherecyd. *FGRHIST* 3 F 3a; Acus. *FGRHIST* 2 F 18; AR 4, 611-617; Paus. 2, 26, 7; Ovid. *Met.* 2, 542-547. La provenienza del dio da questo luogo è attestata ancora in Herod. 2, 97; 4, 1; Gal. 14, 42, 17; Hyg. *Astr.* 2, 40; Eus. *PE* 3, 14, 6. Anche Apollod. 3, 10, 118 sembra propendere per questa versione, sebbene riporti anche la variante messenica del mito (cf. *infra*). Altre fonti, invece, che pure non citano esplicitamente la Tessaglia, riconoscono ugualmente Coronide come madre del dio: è quindi probabile che questa ambientazione fosse implicitamente accolta (DS 4, 71, 1-4; Cyr. *Contra Julianum* 6, 805b sgg.; Eust. 1, 515). Nelle fonti sinora passate in rassegna, la Tessaglia sembra essere dunque il luogo più accreditato ad aver dato i natali ad Asclepio. Le ragioni di questa preminenza sono da ricercare, probabilmente, in un originario culto del dio a Tricca: la presenza di Asclepio, qui già testimoniata da Omero, si sarebbe poi diffusa nel resto della Grecia, come si vedrà più oltre in dettaglio (cf. *infra*).

Accanto al mito tessalo, che rappresenta il ramo più diffuso, si conoscono una serie di variazioni locali. Per i Messeni, ad esempio, Asclepio sarebbe nato nella loro regione, e sarebbe stato il figlio non di Coronide, ma di Arsinoe, figlia di Leucippo (Paus. 2, 26, 7; 4, 3, 1-2; *Sch.* a *Pi. P.* 3, 14). La versione godette di scarsa fortuna: Pausania, che pure la riporta, sostiene che sia una arbitraria rielaborazione di Esiodo (fr. 50 M.-W.), o piuttosto di un suo interpolatore, concepita al solo scopo di compiacere i Messeni. Di fronte a queste variazioni regionali, sono noti tentativi di conciliare le due genealogie, la tessala e la messenica: Asclepio sarebbe così il figlio naturale di Arsinoe, poi adottato da Coronide (*Sch.* a *Pi. P.* 3, 15). Giudicata ugualmente poco credibile è una versione che vuole il dio nato in Arcadia (Paus. 8, 25, 11; cf. Cic. *Nat. Deor.* 3, 57). All'interno di queste genealogie alternative, merita una particolare attenzione la versione di Epidauro, per il ruolo che questa città ebbe nel culto del dio (su cui, cf. *infra*). Secondo questa ricostruzione, Coronide sarebbe giunta in città dalla Tessaglia, e qui avrebbe dato alla luce Asclepio, esponendolo in seguito sul monte Mirtio (Paus. 2, 26, 3-4). Questa rivisitazione del mito sembra dipendere da una migrazione del culto di Asclepio, e dalle dinamiche che sono connesse a questa

espansione. Quando dalla Tessaglia il culto ha raggiunto il Peloponneso, si è forse sentita la necessità di dar ragione di questa traslazione, e di spiegarla anche sul piano mitico: attraverso l'espedito del viaggio di Coronide, Epidauro si presenta così come sede culturale alternativa a Tricca. Questo processo di appropriazione, che fu certamente progressivo, potrebbe avere origine in età tardoarcaica. La prima evidenza del culto di Asclepio a Epidauro è una iscrizione della fine del VI secolo (*IG IV<sup>2</sup> 1, 143*); non è però ancora possibile dire se, a questa altezza cronologica, Epidauro si sia già appropriata anche del mito di Asclepio, e lo abbia già modificato in un'ottica regionale. Una testimonianza controversa in questo senso è rappresentata dall' *Inno Omerico ad Apollo*: si dice qui che Apollo contese con Ischi l'amore di una Ἀζαντίς κόρη (v. 209; Per un commento al passo di *h.Ap.*, cf. AHS 1936, pp. 230-231; CASSOLA 1975, pp. 499-500; RICHARDSON 2010, pp. 114-115). Il riferimento a Ischi sembra assicurare che la fanciulla citata sia sua moglie, Coronide, come ricordano la maggior parte delle fonti del mito (cf. *supra*). Senonché, l'epiteto Ἀζαντίς sembra rimandare piuttosto ad Ἀζανία, una località in Arcadia (Paus. 8, 4, 3). Coronide è però, stando alle fonti (cf. *supra*), una eroina tessala; è suo marito Ischi, tuttalpiù, a provenire dall'Arcadia, almeno nel resoconto di Pindaro. Di fronte questa difficoltà, c'è chi ritiene che si alluda qui alla versione alternativa del mito, e che la fanciulla sia piuttosto da identificare con Arsinoe (LATTE 1968). Questa, tuttavia, è la madre di Asclepio secondo la versione del mito diffusa in Messenia, non in Arcadia, sicché l'epiteto Ἀζαντίς rimane ugualmente privo di una spiegazione soddisfacente (cf. *supra*). D'altra parte, a favore della tesi che vede nella κόρη dell'inno Arsinoe vi sarebbe il codice M, che trasmette la lezione Ἀτλαντίδα κόρη, non Ἀζανίδα: Arsinoe era infatti discendente da Atlante per parte del padre Leucippo (Apollod. 3, 10). Per tentare di sciogliere la questione, di una certa complessità, ci si è rivolti talora all'evidenza epigrafica. A Epidauro esisteva la tribù degli Azantii (*IG IV<sup>2</sup> 1 28; 1 96; 1 106; 1 108*): la Ἀζαντίς κόρη sarebbe dunque "la fanciulla di Epidauro" (CASSOLA 1975, p. 500). Se questa ricostruzione fosse corretta, ciò vorrebbe dire che nel VI secolo, quando viene composto l'*Inno ad Apollo*, il mito di Asclepio aveva già raggiunto Epidauro. D'altra parte, il testo non offre una certezza in questo senso. È difficile spiegare, infatti, perché Coronide sarebbe definita, in maniera così specifica, con il nome di una tribù: ciò presupporrebbe da parte dell'autore di *h.Ap.*, che certamente non proviene dal Peloponneso (cf. da ultimo FAULKNER 2011, p. 11) una accurata conoscenza della struttura sociale della regione di Epidauro. Inoltre, la tribù degli Azantii non è nota prima del IV secolo (*IG IV<sup>2</sup> 1, 106*). In realtà, non si può escludere che, tramite l'epiteto Ἀζανίς, *h.Ap.* alluda qui a una versione del mito ancora diversa da quella tessala e da quella messenica, diffusa in Arcadia: anche questa regione, tra le altre, si proclamava infatti patria di Asclepio (Paus. 8, 25, 11; cf. Cic. *Nat. Deor.* 3, 57; cf. *supra*). La madre del dio, quindi, potrebbe essere una eroina locale, a noi ignota, che non è identificabile

né con la tessala Coronide, né con la messenica Arsinoe. Del resto, l'*Inno ad Apollo* sembra attingere anche altrove a un filone mitico poco ortodosso: la popolazione dei Flegii viene collocata dal testo in Beozia (vv. 278-280), mentre secondo la vulgata Flegias era re della Tessaglia (cf. *supra*). Allo stato attuale delle nostre conoscenze, dunque, la sola testimonianza di *h.Ap.* 209, peraltro estremamente problematica, non è sufficiente a ipotizzare che già nel VI secolo Epidauro si fosse appropriata compiutamente del mito di Asclepio. Del resto, è dal V secolo che la città diviene il maggior centro di culto di Asclepio in Grecia (RIETHMUELLER 2005, pp. 123 sgg.). Le conseguenze che questo comporta sul patrimonio mitico, tuttavia, sono per noi visibili solo all'inizio dell'età ellenistica, grazie alla produzione di Isillo di Epidauro (su cui, cf. WILAMOWITZ 1886; FURLEY, BREMER 2001 vol. 2, pp. 180 sgg.). Intorno al 300, l'autore dedica ad Asclepio una serie di componimenti noti per via epigrafica (*IG* IV 1<sup>2</sup> 128), in cui si espone una vera e propria mitologia alternativa: la vera patria di Flegias sarebbe Epidauro, non la Tessaglia (v. 43); qui egli generò sua figlia Egle, in seguito chiamata Coronide (46-47). La fanciulla si unì quindi ad Apollo, e concepì Asclepio (vv. 48 sgg.). Le modifiche apportate al racconto tradizionale sembrano essere un intervento intenzionale dell'autore: l'obiettivo polemico che emerge con chiarezza è il mito di provenienza tessala. Isillo rivendica, infatti, con orgoglio che fu la sua città, per prima, a venerare Asclepio: il mitico re Malo istituì per primo i riti di Apollo Maleata, padre del dio (Πρῶτος Μᾶλος ἔτευξεν Ἀπόλλωνος Μαλεάτα / βωμόν, *Isyll.* vv. 27-28); la supremazia di questo culto è tanto grande che “non oseresti discendere all'*adyton* di Asclepio a Tricca, in Tessaglia, prima di aver sacrificato al santo altare di Apollo Maleata” (Οὐδέ κε Θεσσαλίας ἐν Τρίκκῃ πειραθείης / εἰς ἄδυτον καταβὰς Ἀσκληπιοῦ, εἰ μὴ ἀφ' ἄγνοῦ / πρῶτον Ἀπόλλωνος βωμοῦ θύσαις Μαλεάτα vv. 29-31). I versi di Isillo mostrano un progresso già perfettamente compiuto: in età ellenistica, l'importanza della Tessaglia era stata progressivamente ridimensionata, a favore di Epidauro.

Alla luce di questa rassegna di fonti, è necessario trarre delle conclusioni al livello cronologico. La mitologia del nostro inno sembra abbracciare il filone tessalo della tradizione: Asclepio nasce infatti nella piana di Dotio da Coronide, figlia di Flegias (vv. 2-3). A questo proposito, già CÀSSOLA (1975, p. 344) nota la distanza che intercorre tra *h.Hom.* 16 e la mitologia di Epidauro. In ragione di questa divergenza, egli ritiene, probabilmente a ragione, che l'inno non sia stato prodotto nella città del Peloponneso. A questo punto, però, CÀSSOLA sostiene che, se il testo è stato pensato per un luogo diverso da Epidauro, questo non possa essere anteriore al IV secolo. Nel V, a suo dire, la presenza della divinità era infatti ancora limitata alla sola città del Peloponneso; un inno che celebra un Asclepio non epidaurico dovrebbe essere quindi successivo alla diffusione panellenica del suo culto. Come si è avuto modo di vedere,

tuttavia, vi sono attestazioni di Asclepio in Tessaglia già nel VI secolo (cf. *supra*). È dunque più logico ipotizzare il processo inverso: se il nostro inno non sembra conoscere l'Asclepio di Epidauro, sarà da collocare *prima* dell'affermazione del suo culto, non dopo. L'aderenza alle fasi più antiche del mito è totale: la narrazione presuppone le *Eoie* (pseudo)esiodee, che sono riprese per dettagli mitici, ma anche per intere porzioni di testo: cf. Δωτίῳ ἐν πεδίῳ al v. 2. Né si ha qui traccia delle innovazioni apportate da Pindaro (su cui, cf. *supra*): si noterà, anzi, che la figura di Coronide è trattata in maniera radicalmente diversa. La donna è qui definita δῖα, con un titolo nobilitante (v. 2). In Pindaro, invece, la sua figura è trattata in caratteri poco lusinghieri: si macchia di ἀμπλακίαισι φρενῶν (*P.* 3, 13), e appartiene al genere stoltissimo (ματαιότατον, *P.* 3, 21) di individui che disprezza quanto possiede, alla ricerca di fantasie inconstistenti, spinti da vane speranze (μεταμόνια θηρεύων ἀκράντοις ἐλπίσιν; *P.* 3, 23): di qui, il tradimento di Coronide, che pur incinta di Apollo preferisce unirsi con un uomo mortale. La *Terza Pitica*, datata dopo il 475, potrebbe quindi rappresentare il *terminus ante quem*. L'inno ha quindi buona probabilità di collocarsi nel primo quarto del V secolo, o alla fine del VI (così già HUBERT 1936). A questa altezza cronologica, il culto di Epidauro era probabilmente ancora in una fase embrionale, e non poteva influenzare o alterare dei dettagli già consolidati sin dalla produzione omerico-esiodea: questo potrebbe spiegare perché l'autore di *h.Hom.* 16 prende posizione a favore della versione tessala del mito.

## 1.2 Localizzazione

Per circoscrivere il luogo di produzione dell'inno è necessario valutare dove il culto di Asclepio può aver conosciuto una significativa diffusione nel VI secolo. Come già detto, la versione mitica più antica, sembra rimandare a un originario culto di Asclepio in Tessaglia, e in particolar modo nella città di Tricca. Qui è nota l'esistenza di un tempio: Strabone afferma anzi che sia τὸ ἱερόν τοῦ Ἀσκληπίου τὸ ἀρχαιότατον καὶ ἐπιφανέστατον (9, 5, 17). L'*adyton* di Tricca è inoltre noto da Isyll. 29-30, che si impegna a ridimensionare l'importanza e l'antichità di questo sito (cf. *supra*). Queste informazioni, tuttavia, non sembrano trovare conferma nell'archeologia: la ricerca sul campo non è pervenuta a dei ritrovamenti significativi nella regione (RIETHMULLER 2005, pp. 91 sgg.). Nonostante la fama mitica, Tricca è dunque una realtà conosciuta ancora in maniera parziale, e la sua vita religiosa non è nota in maniera così dettagliata da far pensare a un legame con *h.Hom.* 16.

Ciò detto, comunque, si sa che svariati insediamenti dipendevano da Tricca al livello culturale: Gerenia e Mitilene vantavano un legame diretto con la città, da cui avrebbero importato i riti (RIETHMULLER 2005,

pp. 106 sgg.). Il caso più singolare è però rappresentato da Cos. Asclepio godeva notoriamente di grande importanza sull'isola: al dio era legata l'attività degli Asclepiadi, di cui Ippocrate fu il maggiore esponente (JOUANNA 1999a, pp. 42 sgg.). È difficile dire quando e come Asclepio giunse sull'isola. L'evidenza archeologica di un *Asklepieion* rimonta solo al IV secolo: nel 366 un sinecismo dell'isola portò alla fondazione della città di Cos sul sito che ancora oggi occupa (DS 15, 76, 2; Strab. 14, 2, 19; per l'*Asklepieion*, cf. INTERDONATO 2013). L'operazione fu probabilmente voluta dagli stessi Asclepiadi: ciò dà misura del grado di influenza di cui l'associazione godeva, evidentemente consolidatosi ben prima della fondazione della città (RIETHMUELLER 2005, pp. 210, con relativa bibliografia). Vi sono del resto fonti che sembrano rimandare a un culto di Asclepio ben precedente all'età tardoclassica. Le prime attestazioni storiche si hanno in concomitanza con la prima Guerra Sacra (595-585), come informa Hp. *Ep.* 27. In occasione del conflitto, un oracolo di Apollo esortò gli Anfizioni a cercare aiuto a Cos, per ottenere la vittoria. Qui Nebro, un antenato di Ippocrate, discendente di Asclepio e medico di professione, consigliò loro di avvelenare le riserve d'acqua della città di Cirra, e garantì così la vittoria degli alleati delfici; in virtù del loro aiuto, agli Asclepiadi di Cos venne concessa la priorità nel consultare l'oracolo pitico. L'aneddoto consente di affermare che nel VI secolo gli Asclepiadi di Cos, e il culto che riservavano al dio, godevano già di grande credito, anche nella Grecia continentale: è proprio nel tempio del dio sull'isola, infatti, che Ippocrate fu introdotto all'arte medica (Plin. 29, 4). I Coi, non a caso, si vantavano di aver ricevuto i riti del dio direttamente dalla sua patria, Tricca (cf. *supra*): Podalirio e Macaone, i figli di Asclepio già menzionati nell'*Iliade*, (cf. *supra*), si sarebbero insediati sull'Isola, e vi avrebbero fondato diverse città (*Sch. ad Hom. Il.* 5, 195; Aristid. *Or.* 7, 43, 45). Più esplicitamente, Herod. 2, 97 sostiene che Asclepio ἤλθεν ἐνθάδ' ἐκ Τρίκκης. La testimonianza di Eroda merita di essere considerata con attenzione. L'autore dimostra una notevole conoscenza della realtà cultuale dell'isola, come emerge in particolar modo anche dal quarto *Mimiambo*: il componimento si apre con un inno ad Asclepio, salutato come protettore di Tricca, Cos ed Epidauro (vv. 1-2; si noti l'ordine con cui vengono citati i luoghi). La cornice narrativa è il santuario del dio sull'isola, di cui si descrivono i manufatti e le statue con dovizia di particolari, tanto da far pensare ad una conoscenza autoptica del luogo (EHRHARDT 2020). È probabile, quindi, che le informazioni note dall'autore siano fededegne. Ciò vale, innanzitutto, per la storia della fondazione del tempio coo, succursale di Tricca: nel riferirla, Eroda potrebbe adeguarsi alla tradizione nativa dell'isola, conservata negli archivi del tempio (FARNELL 1921, p. 257). In secondo luogo, l'aderenza alle tradizioni di Cos, e la dipendenza dal culto tessalo, emergono anche dal punto di vista mitologico: Asclepio è considerato figlio di Coronide e di Apollo (Herod. 4, 3). L'isola rivendicava dunque uno stretto legame con la Tessaglia, a cui sembra legata da un diretto rapporto di filiazione tanto

nel culto quanto nel mito. Se si considera che furono gli Epidauri a colonizzare Cos (Hdt. 7, 99), è probabile che questo atteggiamento sia un tentativo di indipendenza culturale dell'isola rispetto alla madrepatria. *H.Hom.* 16 sembra riflettere questo stato di cose: il testo accetta senza alcuna esitazione la nascita di Asclepio a Tricca, da Coronide figlia di Flegias (vv. 2-3). In questo modo, Cos rivendicava delle tradizioni ancora più antiche di quelle di Epidauro, che risalivano direttamente all'originario luogo di nascita del dio.

### 1.3 Occasione

Il nostro inno non offre particolari indicazioni che consentano di ricostruire l'occasione per cui sia stato eseguito o pensato. MATTHIAE (1800) riteneva che il carme potesse essere stato composto per gli *Asklepieia* di Epidauro (su cui, cf. NILLSON 1906, pp. 408 sgg.; RIETHMULLER 2005, pp. 360 sgg. Cf. anche EDELSTEIN 1945, pp. 312 sgg. per le fonti in proposito). Tuttavia, degli agoni devono essere stati introdotti in città in una data piuttosto recente, alla fine del V secolo: Socrate si mostra sorpreso alla notizia che Ione vi si sia recato per partecipare alle competizioni rapsodiche, di cui ignora ancora l'esistenza (Pl. *Ion.* 530a5-6; cf. READY-TSAGALIS 2018, p. 59). Il nostro componimento, che si data presumibilmente al VI secolo, si inserisce con difficoltà in questo quadro (cf. *supra*). Inoltre, come si è detto, la mitologia qui presente è inconciliabile con le tradizioni di Epidauro (cf. *supra*). È difficile, quindi, che il testo sia stato pensato per questa città.

Un'analisi stilistica sembra far escludere l'ipotesi di un contesto competitivo: manca, a conclusione del carme, la promessa di un canto a seguire, che è tipica dei componimenti agonali. Il dio è qui oggetto di preghiera (λίτομαι δὲ σ' αἰοιδῆ, v. 5); questa indicazione sembra rimandare, piuttosto, a un contesto di carattere rituale. Un ulteriore indizio in questo senso potrebbe provenire dal sostantivo θελκτήρ con cui Asclepio viene definito al v. 4. Il nome è rarissimo: dopo questa attestazione, scompare dalla poesia greca, per tornare unicamente in Nonn. 32, 4, 64. Soprattutto, è questa l'unica occorrenza per Asclepio. In virtù della sua rarità, è probabile che il suo uso in questa sede non sia casuale: potrebbe trattarsi di un epiteto rituale, specifico di una realtà locale. Sono noti dei casi paralleli, che si prestano a un confronto: si considerino, ad esempio, gli epiteti θελξίνη e θελξίνα (LANGELLA 2014), con cui Era si venerava rispettivamente a Elea (*SEG* 26, 1211), e ad Atene (Hsch. θ 222 Latte). Gli epiteti, tutti etimologicamente connessi, derivano dal verbo θέλω, 'incantare'. Il verbo ha un uso preferenziale per gli dèi: è usato spesso per descrivere i loro poteri soverchianti. Così, ad esempio, Poseidone rende inerme Alcatoo



rendendolo cieco, incantandone gli occhi (θέλξας ὄσσε φαεινά in Hom. *Il.* 13, 435); la cintura di Afrodite contiene al suo interno i θελκτήρια, gli incanti, che si accompagnano all'amore, che ingannano uomini e dèi (Hom. *Il.* 14, 215). Ancora, tramite filtri Circe κατέθελξεν lupi e leoni (Hom. *Od.* 10, 212). Come si nota dai passi presi in esame, le azioni veicolate dal verbo θέλω sortiscono, per lo più, effetti negativi su chi le subisce, che vede alterate e indebolite le proprie capacità razionali o fisiche. Trasponendo queste considerazioni in ambito culturale, Era θελξίνη, sopra ricordata, potrebbe aver avuto la facoltà di stregare la mente dei mortali (LANGELLA 2014). Nel nostro inno, Asclepio è definito θελκτήρ κακῶν ὀδυνάων (v. 4), in quanto a lui si chiede di agire 'contro' i mali, e renderli innocui con i suoi incantamenti, alla stessa maniera degli eroi omerici, vittime del potere divino. Il *nomen agentis* potrebbe quindi rimandare a una cerimonia religiosa, attraverso la quale si chiedeva la guarigione da qualche malattia. È difficile dire quali potessero essere gli elementi costitutivi di un rituale di questo tipo. È possibile, però, che uno strumento ausiliario all'incantamento fosse il canto. Il verbo θέλω, infatti, è spesso utilizzato per descrivere gli effetti, quasi magici, dell'esecuzione canora: così le Sirene θέλγουσιν ἀοιδῆ (Hom. *Od.* 12, 44); le fanciulle di Delo invocano Apollo e ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῶλ' ἀνθρώπων (*h.Ap.* 161). Un uso simile compare nella poesia magico-orfica: Asclepio è definito θέλων ἀνθρώπων πολυαλγέα πήματα νόσων in Orph. *H.* 67, 2. Il canto ha del resto un potere curativo: in Hom. *Od.* 19, 457 i figli di Autolico risanano la ferita di Odisseo tramite un canto magico (ἐπαιοιδῆ); in Pi. *P.* 3, 51 Asclepio stesso guarisce con incantamenti (ἐπαιοδαῖς) chi si presenta a lui; il dio prescrive inoltre di ψᾶς γράφεσθαι per riequilibrare le passioni nell'animo (Gal. *De sanitate tuenda* 6, 41, 13 Kühn); i θελκτήριοι λόγοι sono θεραπευτικοί (Hsch. θ 220 Latte). In senso generale, l'elemento musicale e il canto sono di primaria importanza nell'assicurare il contatto con la divinità (cf. l'analisi di *h.Hom.* 6 per la bibliografia): nel nostro inno, infatti, la supplica avviene proprio tramite l'esecuzione canora (λίτομαι δὲ σ' ἀοιδῆ, v. 5). Tramite una strategia mimetico-persuasiva, l'orante ricorre al canto per propiziarsi Asclepio, che proprio tramite il canto terapeutico può assicurare la guarigione.

## 2. Commento

L'inno, estremamente sintetico, è l'unione di un proemio (vv. 1-4) e di un congedo (v. 5). In esordio figura la tipica espressione con cui si inaugura il canto per la divinità (v. 1); nella sezione attributiva, si ricorda la genealogia e il luogo di nascita (vv. 2-3), e le facoltà guaritrici di Asclepio (v. 4). In chiusura, si saluta nuovamente il dio (v. 5).

**v. 1 Ἰητήρα νόσων:** ἰητήρ è definito Asclepio sin da Hom. *Il.* 4, 194; 11, 518. In associazione con il genitivo νόσων, tuttavia, la formula è rara. Figura nuovamente in Theoc. *Ep.* 8, 2, e in Herod. 4, 8. In entrambi i casi, la *iunctura* è utilizzata per indicare Asclepio. Per l'importanza della testimonianza di Erodo a proposito del culto del dio a Cos, cf. introduzione. Per epiteti simili, cf. anche ἀλκτήρ νούσων in Pi. *P.* 3, 7; ἐχθρός νόσων in Orph. *H.* 67, 7 e παύστωρ νόσων in Isyll. 56. **ἄρχομ' αἰδέειν:** per la formula, cf. *h.Hom.* 6.

**vv. 2-3:** si dà notizia della genealogia del dio e del luogo della sua nascita. Per una analisi più dettagliata di questi elementi, cf. quanto detto nell'introduzione.

**v. 2 δῖα Κορωνίς:** riferito a Coronide, l'unica altra attestazione dell'aggettivo è AR 4, 167. È questo l'unico caso, nel *corpus* degli *Inni Omerici*, in cui l'aggettivo δῖος è riferito a una donna mortale. Nell'epica arcaica, così sono definite Alceste (Hom. *Il.* 2, 714), Penelope (e.g. *Od.* 1, 332; 18, 208). Euriclea, (Hom. *Od.* 20, 147). Più spesso si trova utilizzato per divinità femminili (Demetra in *h.Cer.* 63, 250, 483; Selene in *h.Merc.* 99; *h.Hom.* 32, 8, 17); unica divinità maschile così definita è Dioniso, δῖον γένος di Zeus (*h.Bacch.* 3A). Per un mortale di sesso maschile, cf. invece *h.Hom.* 7, 55 (ma il testo sembra essere corrotto: cf. l'analisi dell'inno). In questo caso, l'aggettivo ha funzione nobilitante, e celebra Coronide in quanto madre di un dio. L'eroina era talora anche oggetto di culto: Pausania (2, 11, 7), informa di una statua lignea di Coronide onorata nella regione di Sicione. Per la nascita di Asclepio da Coronide, cf. l'introduzione all'inno.

**v. 3 Δωτίῳ ἐν πεδίῳ:** nella stessa sede metrica la formula figura in Hes. fr. 59, 3 M.-W. Per l'ambientazione tessala del mito, cf. l'introduzione. **Φλεγύου:** cf. Call. fr. 260, 61 Pfeiffer Φλεγύαο. Nel citare il nostro inno, *Sch.* a Pi. *P.* 3, 8 tramanda la grafia Φλεγύα. Difficilmente la forma dorica può essere accolta in questo testo, dove abbondano i tratti dialettali ionici, in ottemperanza al genere epico (ἰητήρ, κούρη, βασιλῆος). È probabile che nel citare il passo lo scoliasta sia stato influenzato dal passo di Pindaro che stava commentando (τὸν μὲν εὐίππου Φλεγύα θυγάτηρ), come è stato già più volte notato (BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1886; CASSOLA 1975).

**v. 4 χάρμα μέγ' ἀνθρώποισιν:** l'epiteto ricorre spesso per divinità benevole nei confronti dei mortali. Χάρμα βροτοῖσιν sono definiti Dioniso (Hom. *Il.* 14, 325), Apollo (*h.Ap.* 25), Demetra (S. fr. 754, 3 TRGF). Per Asclepio, l'epiteto è attestato anche in *Pae.Erythr.* 4, e in un oracolo trasmesso da Paus. 2,

26, 7. **θελκτήρ**: il sostantivo è rarissimo. Se si eccettua questo passo, le uniche due altre attestazioni sono Nonn. 32, 4 e 64. La presenza in Nonno non è necessariamente indice di una datazione tarda per il nostro inno: si tratterà, più probabilmente, di una ripresa dotta. La forma θέλκτωρ, di senso analogo, compare già in A. *Suppl.* 1040, dove è ugualmente riservata a una divinità (Peitò). Entrambe le forme sono *nomina agentis* derivati dal verbo θέλω, ‘incantare’. Epiteti simili, composti in θελκ- sono attestati, anche per altre divinità: θελξίμβροτος (Afrodite e Dioniso), θελξίνοος (Afrodite), θελξίφρων (Apollo, Eroti). Per le attestazioni e uno studio sistematico in proposito, cf. LANGELLA 2014. Per i risvolti di questo epiteto sul versante rituale, cf. l’introduzione all’inno. **κακῶν ὀδυνάων**: la forma di genitivo è spesso in clausola: Hom. *Il.* 4, 117, 191; 15, 60, 394. Con l’eccezione di *Il.* 15, 60, il sostantivo è sempre associato, in questi casi, all’aggettivo μέλας. In *iunctura* con κακός, il nome compare più spesso al dativo plurale: κακῆς ὀδυνῆσι in Hom. *Il.* 5, 766; ὀδύνῃσι κακῆσι in *Od.* 9, 440. Al di fuori dell’epica, il sostantivo ὀδύνη si specializza come termine tecnico nella prosa medica ippocratica, a indicare un dolore fisico. È frequente la sua associazione all’aggettivo κακός. e.g. Hp. *Prorrh.* 1, 69, 2: ὀδύνη ἐς στήθος, κακόν; 2, 24, 29 κακὰ γινόμενα ἐνταῦθα ζὺν ὀδύνῃσι.

v. 5: assai simile è la conclusione di *h.Pan.* 48, *h.Hom.* 21, 5: καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε ἄναξ, ἴλαμαι δὲ σ’ ἄοιδῆ. Il primo emistichio compare, invariato, anche in *h.Bacch.* 11D; *h.Ap.* 545; *h.Merc.* 579; *h.Hom.* 9, 7; 14, 6; 26, 11; 28, 17. **χαῖρε**: per il valore del verbo, cf. *h.Hom.* 6. **ἄναξ**: così è definito Asclepio anche in Herod. 4, 18; Isyll. 84. **λίτομαι δὲ σ’ ἄοιδῆ**: la forma λίτομαι è una variante secondaria del verbo λίσσομαι, modellata sull’infinito aoristo λιτέσθαι (CHANTRAINE, *DELG* p. 643; cf. λιτοίμην in Hom. *Od.* 14, 406). Nel suo complesso, la formula è opposta e speculare al χαῖρε δ’ ἄοιδῆ che figura in *h.Hom.* 9, 7; 14, 6 (cf. il commento ai relativi passi). Le due forme di congedo sintetizzano i due ‘attori’ della preghiera poetica: da un lato, si chiede al dio di ricevere l’offerta, e ‘godere del canto’: all’estremo opposto, il poeta rende benevola la divinità con il componimento stesso che gli offre. Per una analisi in dettaglio di questa dinamica, e per la bibliografia in merito, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. La sfera semantica di λίτομαι e la preghiera che ne consegue non sono facili da definire, tanto più che in Omero la distinzione tra λιτή ed ikéteia non è sempre rigida: la prima volta che Odisseo vede Nausicaa, decide di λίσσεσθαι ἐπέεσσι (Hom. *Od.* 146); quando però l’eroe racconta la stessa vicenda in un secondo momento, afferma: τὴν ikéteυσ[α] (Hom. *Od.* 7, 292). Per una rassegna di tutti i luoghi omerici in cui figura il verbo λίσσομαι, cf. CORLU 1966. Ugualmente labile è il confine tra λιτή e εὐχή. In Hom. *Od.* 10, 526, Circe esorta Odisseo a supplicare le anime dei morti εὐχῆσι; coerentemente con questo avvertimento, l’eroe rivolge loro una supplica εὐχολῆσι λιτῆσι τε (Hom. *Od.* 11, 34). Da questi luoghi,

il sostantivo λιτή sembra occupare una posizione semantica intermedia tra ικέτεια ed εὐχή, in virtù della quale può avvicinarsi ora al polo del primo sostantivo, ora al secondo. Gli studi moderni hanno comunque tentato di delineare le specificità del primo termine rispetto agli altri due. Almeno in origine, il verbo λίσσομαι sembra indicare non esattamente una preghiera, in senso religioso, quanto piuttosto una supplica: il verbo è prevalentemente utilizzato in relazioni paritarie, tra uomo e uomo o tra dio e dio (GIORDANO 1999 pp. 211 sgg.; *contra*, AUBRIOT-SEVIN 1992). All'interno di questa relazione, esiste una specifica ritualità che prevede anche la parola e la gestualità (LETOUBLON 1980), e talvolta anche l'associazione di doni alla richiesta (*e.g.* Hom. *Il.* 9, 499-501; cf. anche *supra*, i sacrifici compiuti da Odisseo nella νέκυια). Considerati dunque sia gli elementi sociali e contestuali, sia quelli performativi, la λιτή è superiore alla ικέτεια, la supplica inerme e incondizionata, spesso in ginocchio, in cui il supplicante si rimette totalmente alla clemenza del supplicato; nel caso della λιτή, infatti, l'orante può far leva su qualche elemento, materiale o meno, per influenzare positivamente la sua petizione (PULLEYN 1997, pp. 59 sgg.; FURLEY 2007 pp. 127-129). Il nostro caso si allinea alle coordinate sin qui descritte. La λιτή implica qui una condizione di inferiorità del supplicante: questa è rivolta da un uomo a un dio, e per di più da un uomo vessato da malattie (νόσων, κακῶν ὀδυνάων). Nonostante ciò, la supplica è accompagnata dal dono del canto, per aumentare le possibilità di successo.

## XVII. AI DIOSCURI

### 1. Introduzione

#### 1.1. Datazione, localizzazione, occasione

Il diciassettesimo *Inno Omerico* ai Dioscuri si presenta come una *editio minor* di *h.Hom.* 33, dedicato alle medesime divinità. Questa dipendenza è stata più volte notata dagli studi (BAUMEISTER 1860; ABEL 1886; AHS 1936), ed è un dato pressoché certo: interi versi (vv. 2-5) sono ripresi senza alcuna variazione, o con alterazioni minime. Nel più esteso *Inno ai Dioscuri*, la sezione centrale è di carattere narrativo, e ha per oggetto l'apparizione dei due dèi gemelli a una nave in tempesta. In questa sede, si estrapolano solo alcuni momenti salienti, e che appartengono a un bacino di temi tradizionali: gli epiteti dei Dioscuri, la loro genealogia, il luogo della loro nascita. Inframmezzato a questo materiale tipico poteva aver luogo un intervento rapsodico estemporaneo, di cui la tradizione manoscritta non reca testimonianza. Un qualche rapsodo ha comunque ritenuto di dover tenere traccia di questo proemio, abbreviato rispetto a *h.Hom.* 33, che poteva tornare utile, in virtù della sua formularità, per occasioni disparate. Il nostro inno ha dunque un suo valore documentario. Come altri testi del *corpus*, consente infatti di apprezzare le dinamiche di estrapolazione, variazione e ricombinazione di materiale innodico, a opera dei rapsodi di professione. Per una dinamica di questo tipo, cf. quanto detto nell'analisi di *h.Hom.* 12.

La rielaborazione che il nostro inno fa di *h.Hom.* 33 non fornisce elementi significativi che lo differenziano dal suo modello. Le varianti esistenti insistono su una rielaborazione formale, che non altera il contenuto del carme. Non vi sono dunque appigli per poter proporre una datazione o localizzazione differenti rispetto al più esteso *Inno ai Dioscuri*. È probabile, dunque, che questa versione dell'inno si collochi nel medesimo contesto dorico di VI secolo. Per una analisi più dettagliata in proposito, si rimanda all'introduzione di *h.Hom.* 33.

### 2. Commento

L'inno ha una struttura molto semplice. All'invocazione alla Musa (v. 1), segue la genealogia dei Tindaridi, figli di Zeus e di Leda; si specifica anche il luogo del loro concepimento, il Taigeto (vv. 3-4). Il saluto alla seconda persona plurale, come di consueto, funge da chiusa (v. 5)

**v. 1 ἀείσειο:** la lezione unanime dei codici viene corretta da Stephanus in ἀείδω, sulla base di *h.Hom.* 20, 1. L'intervento è accolto sino all'edizione di HERMANN (1806), che ripristina la forma sigmatica. Ἀείδω compare però ancora di HUMBERT (1936). Quest'ultima forma è il regolare imperativo presente medio del verbo ἀείδω; ἀείσειο, per contro, rifugge a una chiara interpretazione. È questa l'unica attestazione, che ha però numerosi paralleli nell'epica: δύσειο (e.g. *Hom. Il.* 16, 129), βήσειο (*Il.* 5, 109), λέξειο (*Od.* 19, 598), ὄρσειο (*Il.* 16, 126). È stato ipotizzato che si tratti di creazioni artificiali, metricamente comode: degli imperativi aoristi ibridi, sigmatici ma con desinenza tematica (così CHANTRAINE 1942, p. 417). È più probabile, in realtà, che siano forme costruite su un tema di futuro (SCHWYZER 1939, p. 788): la riprova viene da imperativi del tipo οἴσει, (dal futuro οἴσω), che si incontra in *Hom. Od.* 22, 106. Questa morfologia vale sicuramente come *lectio difficilior*, che ha peraltro l'approvazione dell'intera tradizione manoscritta: non vi è dunque ragione di intervenire sul testo tradito. **Μοῦσα λίγεια:** per la formula, cf. quanto detto in *h.Hom.* 14.

**v. 2 Τυνδαρίδας:** il patronimico figura in *incipit* di verso anche in *h.Hom.* 33, 2. La forma è sconosciuta all'*epos* omerico. Compare per la prima volta in Hes. fr. 198, 1 M.-W., e ricorre talvolta anche nella lirica (Tyrt. fr. 23, 18; Alcm. fr. 8,1, 8; Sapph. fr. 68a, 9 v; Ibyc. fr. s166, 16). Più frequente è il suo uso da Pindaro: *O.* 3, 1, 39; *P.* 1, 66; *N.* 10, 38, 73; *I.* 1, 31; fr. 52s, 1 Maehl. Per l'epiteto in ambito culturale, cf. l'introduzione a *h.Hom.* 33. **Ζηνὸς Ὀλυμπίου:** nella stessa sede metrica, la formula figura in *Hom. Il.* 15, 131; *Od.* 2, 68; Hes. *Th.* 529; *Op.* 87; Eum. fr. 16, 1 Bernabé; Sol. fr. 13, 1 w. **ἐξεγένοντο:** la clausola è molto frequente: e.g. *Hom. Il.* 20, 231; Hes. *Th.* 124; Eum. fr. 2, 1.

**v. 3:** cf. *h.Hom.* 33, 4, pressoché identico: τοὺς ὑπὸ Ταῦγέτου κορυφῆ. **Ταῦγέτου:** non vi è ragione di correggere la grafia in Τηῦγέτου, secondo la dizione omerica (*Od.* 6, 103), come vuole BARNES (1711). La forma, un probabile dorismo (Pi. *P.* 1, 64; *N.* 1, 61) potrebbe essere un indizio linguistico per collocare l'inno in ambiente peloponnesiaco: cf. l'introduzione a *h.Hom.* 33.

v. 4: l'intero verso è una variazione di *h.Hom.* 33, 5 μιχθεῖς ἐν φιλότητι κελαινεφεῖ Κρονίωνι. **λάθρη:** l'avverbio figura in *incipit* già e.g. in *Hom. Il.* 5, 269; *Od.* 4, 92; *h.Cer.* 130. **ὑποδηθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίωνι:** la formula compare in *Hes. Sc.* 53; fr. 177, 6; 195, 53 M.-W.

v. 5: il verso proviene, immutato, da *h.Hom.* 33, 18.

## 1. Introduzione

Il diciottesimo *Inno Omerico* sembra essere in stretta relazione con i versi iniziali del maggiore *Inno a Hermes*: come si avrà modo di valutare in sede di commento (cf. *infra*) la tematica (il concepimento del dio) e la formulazione sono pressoché identiche. La critica dei secoli scorsi aveva già notato il legame tra i testi, e ha tentato di spiegarlo in vario modo. È stato ipotizzato, ad esempio, che il nostro inno fosse un frammento di un componimento indipendente (GRODDECK 1786, p. 27); oppure, un *divertissement* di un grammatico tardo, che avrebbe estrapolato dei versi da *h.Merc.* per creare un nuovo componimento (FRANKE 1828; BAUMEISTER 1860, p. 187; ABEL 1886, p. 96). Più correttamente, le ragioni di questi rifacimenti erano già state intuite da ILGEN (1796, p. 589): *illustrius enim exemplum non facile inveniet, unde discat, quanta libertate rhapsodi in repetendis verbis atque sententiis poetarum versati sunt*. Una libertà di questo tipo emerge più volte nel nostro *corpus* innografico. *H.Hom.* 13, ad esempio, estrapola da *h.Cer.* solo le sezioni incipitarie e conclusive, altamente formulari; un simile comportamento è stato notato anche per *h.Hom.* 17, che è un rimpasto di materiale fornito da *h.Hom.* 33. È probabile che le ragioni che hanno determinato la forma di *h.Hom.* 18 siano le stesse, e che debbano essere cercate nelle modalità della pratica rapsodica. Da un testo molto esteso, come il maggiore *Inno a Hermes*, è stata estrapolata esclusivamente la sezione funzionale a introdurre la *performance* aedica: la genealogia e gli attributi del dio e l'apostrofe finale a lui rivolta. Questa operazione è facilmente comprensibile, e risponde verosimilmente a una necessità di carattere pratico: per la loro stessa mole, i quasi seicento versi di *h.Merc.* erano naturalmente esposti a tagli funzionali a introdurre, con un breve preambolo, la *performance* rapsodica.

### 1.1 Datazione

Appurate le ragioni che sono alla base di *h.Hom.* 18, è necessario valutare in quale contesto cronologico e geografico si collochi il nostro testo. Come si può facilmente comprendere, si tratta di questioni che chiamano in causa anche *h.Merc.*, che è alla base di *h.Hom.* 18, e che per la sua consistenza offre maggiori elementi su cui fondare delle proposte. Il maggiore *Inno a Hermes* viene generalmente considerato il più recente degli *Inni Omerici* maggiori. La critica è concorde nel collocarlo tra la fine del VI secolo e l'inizio



del V (cf. FAULKNER 2011, pp. 12-13 per un riassunto delle varie posizioni). A questo arco cronologico sembrano rimandare diversi elementi. Dal momento che essi pertengono più a *h.Merc.* che non al nostro *h.Hom.* 18, verranno qui solo passati brevemente in rassegna. Il linguaggio e la morfologia, in primo luogo, mostrano notevoli distanze rispetto alla dizione epica arcaica (JANKO 1982, pp. 133-150); anche l'analisi intertestuale sembra rimandare al medesimo arco cronologico: il testo è probabilmente successivo all'*Inno ad Apollo*, che viene ripreso in più luoghi (RICHARDSON 2010, pp. 20-21; THOMAS 2020, p. 8 sgg.). Le stesse conclusioni provengono dallo spoglio delle fonti iconografiche, che conoscono le vicende narrate nell'inno solo a partire dal tardo arcaismo (NOBILI 2008, pp. 155 sgg.; SHAPIRO 2019). Ancora, alcuni dei temi del maggiore *Inno a Hermes* sembrano ugualmente potersi comprendere solo in un contesto di fine VI secolo: il sacrificio di Hermes ai dodici dèi (*h.Merc.* vv. 127 sgg.), ad esempio, ha attestazioni storiche solo a partire dall'età di Pisistrato (VERGADOS 2012, p. 136); la ricchezza che è riconosciuta al tempio di Delfi (vv. 179-181) è stata ricondotta ora alle donazioni di Creso (HUMBERT 1936, p. 115), ora ai lavori di restauro finanziati dagli Alcmeonidi (THOMAS 2020, p. 7). Per altri elementi a favore di una datazione alla fine del VI secolo, commentati in maniera sistematica, cf. VERGADOS (2012, pp. 145 sgg.)

*H.Hom.* 18, che dipende da *h.Merc.*, deve dunque collocarsi dopo la stesura di quest'ultimo. È difficile dire, però, quando possa collocarsi questa operazione di rimaneggiamento. Un aiuto a restringere la cronologia proviene dalla ceramografia, che fornisce un probabile *terminus ante quem*. L'*incipit* del nostro inno è noto da una *lekythos* attica a figure rosse, datata intorno al 470 ca. (CLAY 2016, pp. 30-31). È qui raffigurato un ragazzo seduto, con un rotolo parzialmente aperto, su cui si legge Ἐρμῆν ἀείδω, le primissime parole di *h.Hom.* 18, 1. Questa testimonianza rende ragionevole l'ipotesi che il nostro inno sia stato composto tra la fine del VI secolo, dopo *h.Merc.*, e il primo quarto del V, quando era già noto ad Atene.

## 1.2 Localizzazione e occasione

Il luogo di produzione dell'inno è assai più difficile da definire rispetto alla cronologia. Il maggiore *Inno a Hermes* non offre certezze in proposito. È stato infatti ricondotto ai contesti più disparati: tra quelli su cui la critica si è espressa in maniera positiva figurano l'Eubea (FICK 1896), la Beozia (HUMBERT 1936), Atene (BROWN 1947; NOBILI 2008), Olimpia (READY, TSAGALIS 2018; p. 60 THOMAS 2020). Nessuna di queste ipotesi è però esente da perplessità, sistematicamente passate in rassegna da VERGADOS (2012, pp.

148 sgg.) e il problema rimane a oggi ancora aperto. La difficoltà aumenta nel momento in cui dal maggiore *Inno a Hermes* si passa al nostro *h.Hom.* 18. È impossibile dire in che contesto *h.Merc.* sia stato riveduto e abbreviato: il materiale prettamente formulare, nel lessico e nei temi, non fa emergere tratti locali. Inoltre, anche qualora si riuscisse a stabilire il luogo di produzione dell'inno maggiore, questo non darebbe garanzie su *h.Hom.* 18, che potrebbe collocarsi in un ambito radicalmente diverso: è anzi probabile che le modifiche a un testo intervengano proprio nel momento in cui questo migri in luogo differente dalla fonte che lo ha prodotto: la trasposizione porta con sé, inevitabilmente, nuove esigenze performative, culturali, mitologiche, che incidono sul materiale poetico. Si consideri, ad esempio, la variazione della topografia nel mito di Dioniso rapito dai pirati in *h.Hom.* 7; o, ancora, i diversi toponimi che *h.Hom.* 10 reca nelle sue due redazioni.

Ciò detto, Atene sembra essere stata, se non il luogo di origine di *h.Merc.*, almeno un momento importante della sua storia. L'importanza del culto di Hermes nella politica dei Pisistratidi (VERGADOS 2012, p. 148) e la fortuna nella ceramica attica del mito del furto delle vacche di Apollo (cf. *supra*) sono elementi che testimoniano un ambiente aperto ai temi del componimento. Di ciò recano una testimonianza *ex post* anche gli *Ichneutai* di Sofocle, che nell'*Inno a Hermes* hanno la loro fonte principale (THOMAS 2020, pp. 20 sgg.). Non si può escludere che proprio in questo contesto sia avvenuta la ricezione e l'abbreviamento dell'inno maggiore in *h.Hom.* 18. Nella vita culturale ateniese, Hermes conosce numerose celebrazioni: il dio era venerato nelle Antesterie (*Sch. ad Ar. Av.* 1076); a lui erano dedicate celebrazioni nel mese di Boedromione, e nel quarto giorno del mese di Targelione (*SEG* 21, 154). Più in generale, tuttavia, il quarto giorno di ogni mese si ricordava la nascita del dio (*Sch. ad Ar. Pl.* 1126; cf. anche ALLAN 2018, p. 14). È possibile che in una occasione di questo genere possa essere stato eseguito il nostro *h.Hom.* 18, che ha per oggetto proprio il concepimento di Hermes. Sono però noti anche Ἐρμαῖα (*Pl. Ly.* 206d), festività esclusivamente dedicate al dio e a carattere agonale (*Sch. ad Aeschin.* 1, 10). A uno scenario agonale si adatterebbe il tenore del v. 11, in cui si promette al dio, come di consueto, un futuro canto in suo onore (μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον). Non si può escludere, comunque, che *h.Hom.* 18 abbia avuto una circolazione più ampia del solo ambito rapsodico. La già menzionata *lekythos* attica del 470 ca. (cf. *supra*) mostra un giovane scolaro intento nella lettura su rotolo del nostro inno. Questa testimonianza, unica nel suo genere, lascia aperta l'ipotesi che gli *Inni Omerici* siano stati utilizzati, sin dall'età classica, come testi scolastici (CLAY 2016, pp. 31-32). Se così fosse, l'abbreviamento del maggiore *Inno a Hermes* in *h.Hom.* 18 potrebbe essere dovuto a fini didattici. Che l'inno sia stato oggetto di studio, del resto, sembra possibile anche sulla base della tradizione papiracea:

*P.Oxy.* LXVIII 4667 (III sec. d.C.) conserva *h.Hom.* 18 e *h.Hom.* 7, in questo ordine, corredati da segni di aiuto alla lettura: accenti, interpunzioni, dieresi e segni di vocali lunghe (GONIS in *P.Oxy.* LXVIII 4667; cf. anche *infra*). Accanto a questi elementi paratestuali, particolare attenzione meritano le ll. 9-10 del papiro: queste contengono del testo scarsamente leggibile, che non fa parte né di *h.Hom.* 18, che si conclude alla l. 8, né di *h.Hom.* 7, il cui *incipit* si legge a partire dalla l. 11. Una ipotesi che è stata avanzata per spiegare questo materiale ignoto è che si tratti di un testo in prosa, forse di raccordo tra i due inni (così GONIS). Se così fosse, *h.Hom.* 18 potrebbe essere stato oggetto di uno studio esegetico, e corredato da un qualche tipo di commento. Lo stato di conservazione del supporto papiraceo non consente delle osservazioni più specifiche; nondimeno, l'ipotesi che il nostro inno abbia avuto una diffusione più ampia del solo contesto rapsodico, e che sia penetrato anche in ambito scolastico-erudito rimane aperta. Sul tema, cf. l'*Introduzione* generale.

### 1.3. La migrazione del testo

Una circolazione ampia del testo, e il suo uso in differenti contesti, sembrano avvalorati anche da un ulteriore elemento di carattere testuale. Al v. 12 Hermes è definito *χαριδότης*: l'epiteto è estremamente raro, soprattutto in relazione al dio. L'unica altra attestazione in questo senso è Plut. *Quaest.* 303d, 5. Si ha qui notizia di sacrifici compiuti a Hermes *χαριδότης* sull'isola di Samo. In occasione di questa festività, agli isolani è concesso di rubare senza conseguenze, e di indossare indumenti altrui. Il culto ha certamente origine nella visione di Hermes come ladro (cf. il commento per una analisi più dettagliata), che dà luogo a una festività dai toni e dai caratteri licenziosi. Si consideri a questo proposito anche Hipp. fr. 32 W., in cui il poeta chiede al dio sessanta stateri sottratti da una abitazione vicina (*τουτέρου τοίχου*). Il maggiore *Inno a Hermes* fornisce al furto una legittimazione e un *aition* mitologico: nato all'alba, di sera il dio già ruba le mandrie di Apollo (*ἠΰος γεγονώς ... ἐσπέριος βοῦς κλέψεν ἐκηβόλου Απόλλωνος*, vv. 17-18), e dichiara orgogliosamente di procurarsi da vivere grazia alla più nobile delle arti (v. 166, *αὐτὰρ ἐγὼ τέχνης ἐπιβήσομαι ἢ τις ἀρίστη*). In *h.Hom.* 18 potrebbe esservi una allusione a questa particolare concezione del dio, che viene salutato anche come *δωτήρ ἐάων* (v. 12). La prosperità che a lui si chiede potrebbe essere il naturale riflesso dei furti che sotto il patrocinio del dio vengono compiuti. Come notato per la prima volta da WEST (2003) e ribadito da READY, TSAGALIS (2018), le festività Samie di Hermes *χαριδότης* sembrano il quadro più congeniale in cui inserire questo prodotto letterario: l'epiteto che è qui presente, privo di qualunque altra attestazione, potrebbe essere spia di un uso e di un culto locali. A favore di una circolazione limitata a una specifica realtà locale sembra rimandare anche il

già citato *P.Oxy.* LXVIII, 4667 che contiene il nostro *h.Hom.* 18. Nonostante lo stato di conservazione precario, l'inno sembra concludersi con i vv. 10-11: il papiro reca quindi testimonianza di una versione senza l'*explicit* del v. 12. Ciò non vuol dire necessariamente che questo sia successivo al III secolo d.C., quando è stato redatto il papiro. Piuttosto, è probabile che, a questa altezza cronologica, il v. 12 fosse ancora confinato a un contesto (samio?) ristretto, estraneo alla vulgata di circolazione panellenica.

Se la ricostruzione proposta fino ad ora è corretta, i vv. 10-11 e 12 sembrano da intendere come due congedi tra di loro alternativi. Il dio è salutato due volte (vv. 10, 12), tramite artifici retorici molto simili: l'uso dell'imperativo  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$ , e una sequenza di epiteti. Nonostante queste somiglianze, si intuiscono comunque delle differenze nei due congedi. Nel primo caso (vv. 10-11) a Hermes si promette un ulteriore canto a seguire, secondo una pratica che è tipica degli *Inni Omerici* (cf. quanto detto in *h.Hom.* 6). Al v. 12, invece, questa promessa manca. Riflettendo su questa particolarità, è probabile che i due saluti non fossero eseguiti simultaneamente: la diversa formulazione dei versi lascia intendere che i due *explicit* assolvessero a due funzioni differenti. Nello specifico, i vv. 10-11, come già ipotizzato da CASSOLA (1975), hanno senso se si immagina che l'inno fosse il primo di una serie di componimenti: di qui la consueta promessa di un altro canto, che seguirà quello appena concluso. Per contro, il saluto semplice che si rivolge al dio al v. 12 lascia pensare che l'inno segnasse la fine della *performance* aedica. Un medesimo inno, quindi, poteva essere rimaneggiato, e fungere da apertura dell'esecuzione o da conclusione. Traccia di questa pratica rimane in dichiarazioni, frequentemente attestate nell'*epos* delle origini, in cui il poeta afferma di voler cantare il dio "per primo e per ultimo" (cf. *h.Hom.* 6 per uno spoglio dei passi e per la relativa interpretazione). In quanto alternativo ai vv. 10-11, evidentemente affermatisi precedentemente, il v. 12 sarà stato probabilmente notato nelle fasi più antiche della *paradosi* come variante a margine e solo in un secondo momento potrebbe essere poi confluito nel corpo del testo vulgato. In questo modo, le finalità performative, originariamente diverse, che i vv. 10-11 e 12 sembrano descrivere sono state 'appiattite' dalla tradizione manoscritta: le versioni alternative sono state trascritte senza soluzione di continuità, uno di seguito all'altra. Analizzando l'inno come un testo moderno, i critici dei secoli scorsi espungevano quindi il v. 12, considerato ridondante rispetto ai vv. 10-11, che contenevano già una apostrofe al dio: la pratica, inaugurata da ILGEN (1796) ha avuto corso sino a EVELYN-WHITE (1932); in tempi più recenti, ma sempre con il medesimo spirito, WEST (2003) espunge invece i vv. 10-11, lasciando a testo solo il v. 12. Nonostante l'espunzione, già ILGEN (1796, p. 589) aveva però intuito che il v. 12 *ab alio rhapsodo adiectus est*. Quello che in passato veniva considerato

un difetto estetico è quindi un importante indizio di riuso aedico, e della migrazione del testo in altri contesti performativi (alla fine della *performance*, invece dell'inizio) e geografici.

## 2. Commento

Il breve inno è di carattere narrativo, ed esibisce la consueta struttura tripartita. Nella sezione incipitaria si afferma brevemente di voler cantare il dio (v. 1), di cui si ricordano gli attributi principali (vv. 2-3). La sezione centrale ha per oggetto il concepimento del dio, nato dall'unione di Zeus e di Maia (vv. 4-9). Il congedo è in realtà l'unione di due *explicit* diversi, che la tradizione manoscritta ha unito e trascritto senza soluzione di continuità. Nel primo di questi, si saluta il dio e si promette un canto a seguire (vv. 10-11); nel secondo, è presente solo l'apostrofe (v. 12). Per il senso di questa doppia conclusione, cf. quanto detto nell'introduzione.

**v. 1 Ἑρμῆν ἀείδω:** l'*incipit* dell'inno è noto anche da una *lekythos* attica a figure rosse, datata al 470 ca (CLAY 2016, pp. 30-31). Per le conseguenze di questa citazione in ambito cronologico, cf. l'*supra*. Per la scansione ἀείδω, cf. quanto detto in *h.Hom.* 12. **Κυλλήνιον:** l'epiteto è già noto all'*epos* arcaico (Hom. *Il.* 15, 518; *Od.* 24, 1), spesso in unione ad Argifonte come in questo caso (Hes. fr. 64, 18; 66, 4 M.-W-; *h.Merc.* 387). L'aggettivo anticipa e sintetizza il corpo principale dell'inno, che tratta del concepimento del dio sul monte Cillene ai vv. 4-9. Per l'importanza di Cillene nel culto di Hermes, cf. *infra*. **Ἀργειφόντην:** l'epiteto è utilizzato con frequenza per Hermes, e diventa a volte un sostituto vero e proprio del teonimo (BRUCHMANN 1893, pp. 104-105). Nonostante l'uso assai diffuso, permangono delle incertezze sul suo reale significato. L'antichità lo interpreta come 'uccisore di Argo' (e.g. *Sch. D* a Hom. *Il.* 2, 103): il mito sottostante sarebbe l'uccisione, da parte di Hermes, del gigante che Era aveva posto a guardia di Io, dopo averla trasformata in giovenca (A. *Suppl.* 305; Apollod. 2, 4, 7). Già Aristarco notava però che Omero si avvale dell'epiteto senza apparentemente conoscere il racconto che ne è alla base (*Sch. ad Hom. Il.* 2, 103; 24, 24). Per questo motivo, l'antichità tenta di spiegarlo in maniera alternativa: supponendo una derivazione da ἀργός, 'rapido', si intende talora 'che uccide velocemente' (ἀργῶ καὶ καθαρῶ φόνου; *Sch. D* a Hom. *Il.* 2, 103) o 'che compare velocemente' (Sch. a Hes. *Op.* 77d: (ὁ ἐν)αργῶς φαίνων Hsch. α 7037 Latte, ταχέως ἀποφαινόμενος; Corn. 16, 16: Ἀργειφόντης δέ ἐστιν οἶον ἀργεφάντης). A queste problematiche, i moderni aggiungono delle perplessità morfologiche: è difficile da spiegare l'ipotetico passaggio dal nome Ἄργος alla forma Ἀργεί- del composto. Da KRETSCHMER (1919-1920) in poi si ipotizza che la sistemazione derivi da un originario

\*Ἄργοφόντης, adattato per convenienza metrica. Sono però state avanzate anche ipotesi etimologiche di diversa natura. Per CARPENTER (1950), Argifonte varrebbe come ‘uccisore di cani’. Questa ipotesi si fonda su svariati elementi: ἄργός è epiteto frequente per i cani omerici (e.g. *Il.* 1, 50; *Od.* 2, 11); Hermes è detto da Hippon. fr. 3a W κυνάγχης, ‘strangolatore di cani’, e talora il gigante Argo viene descritto come figura dall’aspetto canino (Tz. *Exegesis* 30); l’animale, del resto, intrattiene molti legami con il dio (CHITTENDEN 1948, pp. 27 sgg.; ALLAN 2018, p. 75). Per DAVIS (1953) Hermes avrebbe ucciso piuttosto un serpente, o un drago, come Apollo, che pure è definito Ἀργειφόντης (fr. 1024 *TRGF*) e πυθοκτόνος (Orph. *H.* 34, 4) per aver ucciso la dracena delfica (*h.Ap.* 357-374). Per KOLLER (1976), l’epiteto sarebbe invece da leggere come \*ἄργει φάων, ‘brillante’. Stante l’incertezza di interpretazione, non si può escludere che l’epiteto abbia una origine non greca (CHANTRAINE, *DELG*, p. 103). Per una discussione in generale sul termine, cf. MADER, *LFGRE* 1, 1195-1198.

v. 2: l’intero verso è ripreso senza alcuna variazione da *h.Merc.* 2. **Κυλλήνης μεδεόντα**: l’emistichio spiega l’epiteto Cillenio al v. 1. Assai simile la fraseologia del frammentario *Inno a Hermes* alcaico (Alc. fr. 308, 1 v): χαῖρε, Κυλλάνας ὁ μέδεις; cf. anche Orph. *Arg.* 137, Κυλλήνης μεδέων χρυσόρραπις Ἀργειφόντης. Per il verbo μέδω, cf. quanto detto in *h.Hom.* 10, 4. Il monte Cillene è riconosciuto in maniera maggioritaria dalle fonti come luogo di nascita di Hermes (cf. Hes. fr. 170 M.-W.; *h.Merc.* 2 sgg.; Apollod. 3, 112; Hyg. *Fab.* 225; Verg. *Aen.* 8, 134-136). Per S. fr. 314, 272 *TRGF* Cillene è invece la ninfa nutrice del dio appena nato. Di un tempio di Hermes sul monte informa Paus. 8, 17, 1-2; di sacrifici sul luogo reca invece testimonianza Pi. *O.* 6, 77-80. Per il culto del dio nella regione, cf. JOST (1985, pp. 439 sgg.). L’antichità conosceva versioni alternative circa la nascita di Hermes: Pausania riporta le varianti che lo volevano nato presso il fiume Feneo (8, 16, 1), o il monte Acacesio (8, 36, 10); per Philostr. *Im.* 1, 26 il concepimento era avvenuto sul monte Olimpo. **Ἀρκαδῆς πολυμήλου**: la *iunctura* proviene da *h.Merc.* 2; Hes. fr. 23a, 32 M.-W. L’Arcadia è tradizionalmente considerata una regione dalla natura florida: è definita πολυπῖδαξ (*h.Pan.* 30), εὔμηλος (Pi. *O.* 6, 100), μηλοτρόφος (B. 9, 95). Questo contesto ben si associa alle caratteristiche di Hermes, che è il dio che protegge gli armenti e che si occupa della loro riproduzione (CHITTENDEN 1947; CÀSSOLA 1975, pp. 153 sgg.). Nell’*Iliade*, ad esempio, rende πολύμηλος Forbante (14, 490-491; il medesimo aggettivo, si noti, è utilizzato qui per indicare l’Arcadia, ugualmente sotto la protezione del dio); con la ninfa Polimele genera Eudoro, ‘dai bei doni’ (16, 179; cf. qui il v. 12, in cui il dio è δῶτορ ἑάων). Assieme a Ecate, Hermes ha il potere di far prosperare il bestiame e aumentarne il numero (Hes. *Th.* 444-447); su suo impulso, le vacche si congiungono ai tori (*h.Merc.* 492-494); il dio è però anche il nume dei cavalli, dei muli, dei leoni, dei

cinghiali, dei cani e di tutte le greggi e il bestiame (*h.Merc.* 567-571). Questa peculiarità si riflette anche negli epiteti: egli è νόμιος (Ar. *Thesm.* 977), ἐπιμήλιος (Paus. 9, 34, 3, 2), οιοπόλος (*h.Merc.* 314). A Hermes, inoltre, sacrificano i pastori (Sem. fr. 20 W). Anche l'iconografia recepisce questa lettura, e lo rappresenta spesso in compagnia di animali (*LIMC* 5, s. v. *Hermes* nn. 241-307). Nel nostro inno, dunque, la regione in cui il dio nasce beneficia dei suoi poteri sin dal concepimento. Per uno sviluppo simile, cf. *h.Ap.* 135 sgg., in cui l'isola di Delo si ricopre d'oro non appena Apollo viene generato; in *h.Hom.* 6, 4 sgg. la nascita di Afrodite risveglia il vento e le correnti, che la conducono sino a Cipro; quando la dea giunge all'Ida, le belve feroci subito sono prese dal desiderio e si accoppiano (*h.Ven.* 68-74); la montagna di Nisa dove nasce Dioniso è descritta come un *locus amoenus* (*h.Bacch.* 9A sgg.); quando Demetra e Persefone si ricongiungono, la terra di ricopre di messi, di foglie e di fiori (*h.Cer.* 471 sgg.).

**ἄγγελον ἀθανάτων:** la *iunctura* è estrapolata da *h.Merc.* 3 e non ha altre occorrenze sino a Nonn. 3, 433, in cui occupa la medesima sede metrica. Il ruolo di Hermes come messaggero è tuttavia un *topos* ben consolidato. Nell'*Iliade*, non è ancora pienamente affermato: è Iris a recare i messaggi degli dèi (e.g. Hom. *Il.* 2, 789; 3, 121; 8, 398). Nell'*Odissea* si dice per la prima volta che Hermes è ἄγγελος (5, 29), e come tale è inviato a Ogigia, per esortare Calipso a lasciare andare Odisseo; similmente viene inviato presso Egisto (1, 38), e nell'Ade (*h.Cer.* 340 sgg.); in Hes. *Th.* 939 è detto κήρυκ' ἀθανάτων, in maniera vicina al nostro inno; in Hes. *Op.* 84-85 il dio conduce Pandora da Epimeteo in qualità di θεῶν ταχύς ἄγγελος. Ancora, in *h.Pan* 29 Hermes è θεοῖς θεὸς ἄγγελος. Per Pi. *O.* 8, 82 la figlia del dio è Ἀγγελία. Per il ruolo di Hermes come messaggero, cf. PISANO 2016, pp. 150 sgg.; ALLAN 2018, pp. 39 sgg.

**ἐριούνιον:** l'epiteto, esclusivo di Hermes, è attestato già in Omero (e.g. *Il.* 20, 72; 24, 360). Negli *Inni Omerici*, figura in *h.Cer.* 407 (ἐριούνιον ἄγγελος, come in questo caso); *h.Merc.* 3, 28, 145, 551; *h.Pan.* 28, 40. Unica altra attestazione nell'*epos* arcaico è *Phoronis* fr. 5, 1 Bernabé. Simile la variante ἐριούνης attestata in Hom. *Il.* 20, 34; *Od.* 8, 322. Il significato dell'epiteto era già incerto per gli antichi. *Sch.D* a Hom. *Il.* 20, 34c forniscono alcuni degli *interpretamenta* più diffusi (per una rassegna sistematica, cf. comunque REECE, 1997, p. 30 n. 2): l'epiteto viene inteso come 'indagatore' (ἐρευνητικός), 'benefattore' (μεγάλην ὄνησιν παρέχων), 'sotterraneo' (καταχθόνιος; cf. Theognost. *Can.* 15, 5: ἐριούνιος [...] ἔρα ἢ γῆ). Dal canto loro, i moderni hanno inteso l'epiteto come un aggettivo composto. Nella sua prima parte è ravvisabile il prefisso intensivo ἐρι- (CHANTRAINE, *DELG*, p. 370). Per la seconda, è oggi accettata la tesi proposta da BERGK (1856): -ουνιος avrebbe dei legami con le glosse esichiane οὔνος, 'corsa' (o 1793) e οὔνη, 'corri' (o 1785), che il lessicografo definisce voci del dialetto arcado-cipriota. Su questa base, ἐριούνιος avrebbe il significato di 'molto rapido, veloce': la tesi sembrerebbe confermata dall'antroponimo cipriota Φιλόουνιος, equivalente all'attico Φιλόδρομος (CHANTRAINE, *DELG*, p. 372), e

dall'aggettivo ἐρίδρομος, utilizzato da Nonn. 23, 28, un neologismo forse coniato per rendere più trasparente un epiteto ormai obsoleto (REECE 2001). In origine, la velocità di Hermes potrebbe dipendere dalla rapidità con cui giunge in aiuto nelle situazioni di pericolo (LANGELLA 2013); Negli *Inni Omerici*, tuttavia, questa è un attributo che Hermes ha soprattutto in qualità di messaggero. Alcune glosse interne al testo assicurano che l'epiteto fosse inteso in questo senso: Hermes è ἐριουνιος ... θεός ἄγγελος (*h.Pan* 28-29), ἐριούνιος ἄγγελος ὠκύς (*h.Cer.* 407), ἄγγελος ἐριούνιος (*h.Merc.* 3). Alla velocità rimanda anche *h.Merc.* 145-147: Hermes è ἐριούνιος nel fuggire dopo aver rubato gli armenti di Apollo, veloce come il vento e la nebbia (αὔρη ἐναλίγχιος ἤϊτ' ὀμίχλη / ἰθύσας, vv. 146-147). In *h.Merc.* 24-35 sembra invece operante il significato di benefattore, ugualmente noto alle fonti antiche (cf. *supra*): Hermes ἐριούνιος inventa la lira, che è μέγ' ὀνήσιμον (REECE 1997). **ὄν τέκε Μαῖα:** la clausola di esametro è ripresa senza alcuna variazione da *h.Merc.* 3. Simili anche *h.Hom.* 7, 56 ὄν τέκε μήτηρ; 12, 1 ἦν τέκε Πείη. Hermes è già definito figlio di Maia in Hom. *Od.* 14, 435, e così anche in Hes. *Th.* 938. Per la sua discendenza da Maia, Hermes è definito Μαιαδεύς (Hippon. fr. 32, 1 w).

**v. 4 Ἄτλαντος θυγάτηρ:** cf. Hes. *Th.* 938, in cui Maia è Ἀτλαντίς, e Hes. fr. 169 M.-W., in cui lei e le sorelle γείνατο φαίδιμος Ἄτλας (cf. anche Sim. fr. 50.1 *PMG*). La discendenza di Maia per parte materna, invece, è ignota all'*epos*. La trattatistica successiva ricorda il nome di Pleione, che avrebbe dato il nome di Pleiadi alle figlie (Apollod. 3, 110; *Sch.* a Hom. *Od.* 5, 272). Servio (*Aen.* 8, 130) conosce invece il nome di Sterope. **Διὸς ἐν φιλότῃ μιγεῖσα:** l'emistichio è formulare: cf. *h.Merc.* 4; *h.Hom.* 7, 57. Simili anche Hes. *Th.* 920 Διὸς φιλότῃ μιγεῖσα; 944 μιχθεῖς ἐν φιλότῃ Διὸς.

**v. 5 αἰδοίη:** per l'epiteto, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. La rispettabilità di Maia è qui tutelata dalla segretezza in cui si consuma l'unione con Zeus (cf. *infra*). **μακάρων δὲ θεῶν ἀλεείνεν ὄμιλον:** variazione di *h.Merc.* 5, μακάρων δὲ θεῶν ἠλεύαθ' ὄμιλον. Entrambe le forme verbali sono omeriche, derivate da ἀλέομαι. La forma ἠλεύατο (<\*ἀλεφομαι con vocalizzazione del *wau*; CHANTRAINE, 1942, p. 159) si trova esclusivamente nella formula ἠλεύατο χάλκεον ἔγχος, detto di persona che riesce a evitare la morte (e.g. Hom. *Il.* 13, 184, 404, 503). Cf. però Hom. *Il.* 6, 226, ἔγχεα ... ἀλεώμεθα καὶ δι' ὀμίλου. Ἀλεείνω è una espansione del medesimo verbo, tramite l'aggiunta di un suffisso -je (CHANTRAINE 1942, p. 345). Per le difficoltà poste dal verbo, cf. *h.Hom.* 7, 51. La solitudine di Maia, che conduce una vita relegata rispetto agli altri dèi, prepara all'unione con Zeus, avvenuta in segreto e di notte.



**v. 6 ἄντρον ... παλίσκιος:** la *iunctura* ha come unica altra attestazione *h.Merc.* 6, da cui è ripresa. L'aggettivo è raro: è attestato in Arch. fr. 36 w., S. fr. 289 *TRGF*: in entrambi i casi è utilizzata la grafia etimologica παλίνσκιος, 'che rimanda indietro l'ombra' (NORDHEIDER, *LFGR* 3, 945-946). Dal codice J è nota la variante πολύσκιος: si tratta di una banalizzazione, che ha però origine già nei più antichi stadi della tradizione papiracea (*P.Oxy.* LXVIII 4667). L'oscurità della grotta, unita all'ambientazione notturna, favorisce la segretezza del tradimento di Zeus ai danni di Era (v. 8). In virtù della sua residenza sui monti, Maia è definita οὐρεία (Sim. fr. 50.1, 2 *PMG*). Hermes stesso si unisce alle ninfe all'interno delle grotte (*h.Ven.* 262-263), con la stessa destrezza che è propria del padre (cf. *infra*). **βαιετάουσα:** βαιετάω è una forma frequentativa di ναίω (CHANTRAINE, *DELG*, p. 733). Il verbo semplice è attestato invece in *h.Merc.* 6 (ἄντρον ἔσω ναίουσα παλίσκιον). Differentemente dal maggiore *Inno a Hermes*, il verbo regge qui il dativo: per un uso simile, cf. Hom. *Il.* 7, 9; *Od.* 17, 523. Il participio femminile presenta molte oscillazioni, frutto di διέκτασις: βαιετάουσα è la forma più largamente diffusa; è tuttavia nota anche la grafia βαιετάωσα (Hom. *Il.* 6, 415), che Aristarco correggeva in βαιετώωσα (*Sch.* a Hom. *Il.* 6, 415b1). Sul problema, cf. NORDHEIDER, *LFGR* 3, 293.

**v. 6 νύμφη ἐϋπλόκαμος:** così è definita Maia anche in *h.Merc.* 4, 6. La formula, ugualmente in *incipit*, è attestata per la prima volta per Calipso (Hom. *Od.* 1, 86; 5, 30; cf. anche Hom. *Od.* 7, 246, 255; 12, 449, in cui compare il medesimo aggettivo). Quest'ultima è ugualmente Ἄτλαντος θυγάτηρ (*Od.* 1, 52; 7, 254), e con Maia condivide l'abitazione in una grotta (Hom. *Od.* 5, 57-58): è proprio Hermes a fare visita alla ninfa, e ad ammirare la natura lussureggiante della spelonca in cui vive (*Od.* 5, 75-76). In Sim. fr. 50.1 *PMG* le figlie di Atlante sono dette ἰοπλόκαμος. Ἐϋπλόκαμος è anche la figlia di Driope (*h.Pan.* 34), che in quanto tale è amata da Hermes.

**v. 7 μισγέσκετο:** l'imperfetto di forma iterativa (CHANTRAINE 1942, p. 318) è altrove attestato solo in Hom. *Od.* 18, 325; *h.Merc.* 7. In questo contesto, il suo uso lascia intendere un tradimento reiterato di Zeus ai danni di Era (cf. *infra*, εὔτε). In Alc. fr. 308, 3 v, Maia genera Hermes Κρονίδα μιγεῖσα (cf. Κρονίων al v. 6 del nostro inno). **νοκτὸς ἀμολγῶ:** l'espressione compare quattro volte nell'*Iliade* (11, 173; 15, 324; 22, 28, 317), e una sola nell'*Odissea* (4, 841). È quindi usata da *h.Merc.* 7, e non ha altre attestazioni sino ad A. fr. 69, 7 *TRGF*. La formula è estremamente problematica, sia per l'etimologia e il senso del sostantivo ἀμολγός, sia più in generale per l'indicazione temporale sottesa (per un riassunto del dibattito critico, cf. MACCIÒ 2018). L'ipotesi più verosimile è che ἀμολγός sia connesso ad ἀμέλω, 'mungere' (CHANTRAINE, *DELG*, 74; *contra* CÀSSOLA 1975, p. 517). Ἐν νοκτὸς ἀμολγῶ vorrebbe quindi

dire ‘nell’ora notturna della mungitura’ (*Sch.* D a Hom. *Il.* 11, 173: τῷ καιρῷ ἐν ᾧ συμβέβηκεν ἀμέλγεσθαι τὰ θρέμματα). È tuttavia dubbio quando si collochi esattamente questo processo. Anche Omero sembra fornire delle indicazioni contraddittorie in proposito: νυκτός ἀμολγῶ si collocano battute di caccia di animali selvaggi, che uccidono gli armenti nel cuore della notte (*Il.* 11, 173; 15, 324); il medesimo complemento di tempo indica però anche il sorgere mattutino di Sirio (*Il.* 22, 28), nonché quello di Espero al tramonto (*Il.* 22, 317), peraltro nello stesso libro. Il significato di ἀμολγός doveva dunque essere già poco chiaro alla produzione delle origini. Gli scoli intendono indistintamente μεσονύκτιον (*Sch.* D a Hom. *Il.* 11 173), e così il sostantivo era probabilmente inteso già dalla produzione tragica (A. fr. 69, 7 *TRGF*; E. fr. 104 *TRGF*). Questa lettura si fonda su una interpretazione metaforica: al momento della mungitura la mammella è colma di latte; allo stesso modo, anche la notte giunta al suo culmine è idealmente ‘piena’, e quindi pronta alla mungitura (WAHRMANN, 1923; KRETSCHMER, 1924). Una spiegazione di questo tipo ha dei presupposti già nella trattatistica antica, per cui ἀμολγός è sinonimo di ἀκμή (Eusth. *Il.* vol. 3, 373 van der Valk; *EM* p. 573 Kallierges). La ‘mungitura della notte’ ha inoltre dei paralleli nella poesia vedica: gli dèi mungono il loro gregge, ossia le stelle (CHARPENTIER 1932). Su questa base, MACCIÒ (2018) ha sostenuto che il νυκτός ἀμολγός possa indicare originariamente la via Lattea. Del resto, la formula porta con sé un riferimento al colore lattiginoso degli astri, e al chiarore tenue con cui illuminano la notte (LAZZERONI 1971). Una rilettura del problema è stata inaugurata da PÂRVULESCHU (1985). In Hom. *Od.* 4, 795-841 Penelope si sveglia νυκτός ἀμολγῶ; contemporaneamente i Proci si stanno allontanando dal palazzo, dopo che Espero è sorto. Il complemento di tempo, dunque, indicherebbe il crepuscolo: la medesima indicazione temporale torna in *Il.* 22, 317-318, quando si cita nuovamente la stella della sera. A riprova di ciò, PÂRVULESCHU cita paralleli in altre lingue indoeuropee: su tutti, il sanscrito *tiṣṭhad-gu*, ‘sera’, letteralmente ‘quando le mucche vengono munte’. Anche per Omero, del resto, la mungitura è una operazione che si compie prima di coricarsi (*Od.* 9, 238). La lettura di PÂRVULESCHU è con ogni probabilità esatta; ciò non toglie, tuttavia, che la poesia e l’esegesi antica intendano per la maggior parte νυκτός ἀμολγῶ come ‘nel pieno della notte’. L’autore del nostro inno sembra allinearsi a questa lettura: l’unione di Zeus e di Maia avviene quando Era è immersa nel sonno (v. 8); la segretezza (v. 9) e l’assenza di luce (ἄντρον παλισκίω, v. 6) sono condizioni possibili esclusivamente nel pieno della notte. Queste coordinate temporali emergono con più chiarezza nel maggiore *Inno a Hermes*: Maia concepisce il dio νυκτός ἀμολγῶ al v. 7; quando la decima luna sale in cielo avviene il parto (v. 11; cf. CÀSSOLA 1975 p. 517 per il computo dei ‘dieci mesi’ in cui si compie la gestazione), che si conclude all’alba (v. 17). La notte fonda è, inoltre, uno scenario congeniale a Hermes: nell’*Iliade*, il dio scorta Priamo nella tenda di Achille “quando dormono gli altri mortali” (νύκτα

δι' ἀμβροσίην, ὅτε θ' εὐδουσι βροτοὶ ἄλλοι v. 363); nell'*Odyssea*, prima di addormentarsi i Feaci libano a Hermes (*Od.* 7, 137-138). Appena nato, il dio non fa altro che dormire e bere il latte della madre (*h.Merc.* 267): in quest'ultimo passo, peraltro, l'associazione del latte e della notte potrebbe costituire una figura etimologica della formula νυκτός ἀμολγῶ, come *h.Merc.* fa anche per l'epiteto ἐριούνιος (cf. *supra*). Ancora, al v. 290 del maggiore *Inno a Hermes*, il dio è definito “compagno della notte nera” (μελαίνης νυκτός ἐταῖρε); dopo aver rubato gli armenti di Apollo, egli torna a nascondersi “simile alla notte nera” nella sua culla (v. 358); la cetra che suona è in grado di procurare il sonno (v. 449), come anche il suo bastone (*Od.* 24, 343) ed è “gioia della notte” (v. 482); ugualmente di notte Hermes reca aiuto agli uomini (v. 578). Il concepimento nel buio notturno gli fornisce quindi tutte le abilità di cui si avvale da adulto: il suo agire furtivo e rapido, che sfrutta come ladro (su cui BROWN 1947) e come amante (cf. *infra*); l'abilità di indurre gli uomini al sonno; il suo ruolo di guida nell'oscurità, della notte (cf. *supra*) o della morte (Hom. *Od.* 24, 1 sgg.; *h.Cer.* 335 sgg.; *h.Merc.* 572; ERBSE 1986, pp. 72 sgg.; ALLAN 2018, pp. 113 sgg.).

**v. 8 εὔτε κατὰ γλυκὺς ὕπνος ἔχοι:** la formula riecheggia Hom. *Od.* 15, 7 Τηλέμαχον δ' οὐχ ὕπνος ἔχε γλυκὺς. Il passo più vicino è però *h.Merc.* 8 ὄφρα κατὰ γλυκὺς ὕπνος ἔχοι. Il passo del maggiore *Inno a Hermes* garantisce anche in questa sede l'ottativo ἔχοι, di contro all'indicativo ἔχει testimoniato dal ramo *p* della tradizione manoscritta. Con l'ottativo, la congiunzione εὔτε ha valore iterativo (‘ogni volta che’; cf. *LSJ*, s.v.), che assieme all'imperfetto μισγέσκετο (v. 7) evidenzia il ripetuto tradimento di Zeus ai danni della moglie. **λευκώλενον Ἥρη:** la formula è tipica in clausola di esametro: e.g. Hom. *Il.* 1, 55; Hes. *Th.* 314; *h.Ap.* 95. Similmente, Zeus concepisce Dioniso di nascosto, κρύπτων λευκώλενον Ἥρη (*h.Bacch.* 8A).

**v. 9 λάνθανε δ' ἀθανάτους τε θεοὺς θνητοὺς τ' ἀνθρώπους:** il verso è assai simile a *h.Merc.* 9, λήθων ἀθανάτους τε θεοὺς θνητοὺς τ' ἀνθρώπους. Per la formula cf. anche e.g. Hom. *Od.* 21, 54; Hes. *Th.* 296; *h.Cer.* 11. La furtività di Zeus viene ereditata dal figlio: anche Hermes si congiunge ‘segretamente’ (λάθρη) con Polimela (Hom. *Il.* 16, 184; cf. *supra*). Il *topos* è ricorrente negli amori divini: Ares e Afrodite si congiungono di nascosto da Efesto (Hom. *Od.* 8, 269); in segreto Leda si concede a Zeus (*h.Hom.* 17, 4).

**v. 10 Καὶ σὺ μὲν οὔτω χαῖρε:** per la formula, cf. *h.Hom.* 6. **Διὸς καὶ Μαιάδος υἱέ:** il saluto al dio ne ricorda la genalogia, e in sé riassume l'intero contenuto dell'inno.

**v. 11** *σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος, μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον*: per l'analisi del verso, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6; *h.Hom.* 9. Il maggiore *Inno a Hermes* si chiude con la formulazione equivalente αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομαι ἀοιδῆς (per la quale, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6).

**v. 12** *χαριδῶτα*: l'epiteto è raro, e noto quasi esclusivamente dalla produzione in prosa, in riferimento a Dioniso (e.g. *Plut. Mor.* 158e, 6; 613d, 10; *Jul. Caes.* 3, 6; *Eust. Il.* vol. 3 p. 654, 22 van der Valk). In poesia, l'unica altra attestazione è *Orph. H.* 17, 5, dove però è detto di Poseidone. In relazione a Hermes, l'epiteto è noto da *Plut. Mor.* 303d, 4 come un titolo cultuale, con cui era venerato Hermes a Samo (cf. introduzione all'inno). Per quanto sia raro in relazione al dio, l'aggettivo è comunque ben giustificato in questa sede: il poeta saluta la divinità, che invita a compiacersi del canto che gli viene offerto (*χαῖρε*); perché questo processo vada a buon fine, egli è in via preventiva salutato come *χαριδότης*. Tramite questo titolo, il dio è naturalmente portato a concedere quei privilegi, le *χάριτες*, che sono sua prerogativa (*da quia dare tuum est*; BREMER 1981). La definizione di Hermes come *χαριδότης* si spiega però anche in senso più generale: egli è dio della prosperità, dell'abbondanza, del commercio (cf. *infra*). Inoltre, l'aggettivo implica anche una associazione con le Cariti: con queste, e anche con gli altri dèi, Hermes danza in *h.Ap.* 189 sgg.; la cetra da lui inventata è in grado di produrre *παντοῖα χαρίεντα* (*h.Merc.* 484). In quanto dio della musica e della danza, è definito ἡγεμὼν Χαρίτων da *Corn. ND* 16. Anche l'iconografia recepisce l'immagine di Hermes che si intrattiene tra cori di Cariti e Ninfe (*LIMC* 5, s.v. *Hermes* nn. 342-357; cf. anche *Hom. Il.* 16, 182-183; *h.Ven.* 121-125; 259-263). Per questa sua piacevolezza, il dio è vicino agli uomini e loro amico (*Hom. Od.* 5, 88; *h.Merc.* 525; *A. Ag.* 493; *Ar. Pax* 393; *Pl.* 1134; *Nu.* 1478). Per Hermes come elargitore di beni, cf. *infra*. **διάκτορε**: l'epiteto, esclusivo di Hermes, è per lo più attestato nella formula in clausola di esametro διάκτορος Ἀργειφόντης (e.g. *Hom. Il.* 2, 103; *Od.* 1, 84; *Hes. Op.* 68; *h.Ven.* 213); cf. però διάκτορε, δῶτορ ἑάων in *Hom. Od.* 8, 335, analogo alla formulazione qui presente. Il senso dell'epiteto sembra essere poco chiaro già agli antichi. Gli scoli lo intendono come διάγων τὰς ἀγγελίας (*Sch. D* a *Hom. Il.* 2, 103); *EM*, p. 268, 18 *Kallierges* interpreta invece διάγων τὰς ψυχὰς. L'elemento in comune ai due *interpretamenta* è la derivazione da *διάγω*, di cui il nostro epiteto sarebbe un *nomen agentis*: questa ricostruzione è accettata anche in tempi moderni (*CHITTENDEN* 1948; *JANKO* 1979). Stante questa derivazione, verosimile dal punto di vista grammaticale, i due significati forniti dalla lessicografia antica sono però diversi nella sostanza: nel primo caso, Hermes sarebbe 'messaggero'; nel secondo, 'guida' (dei defunti). Come già rilevato da *CHITTENDEN* (1948), la prima lettura è scarsamente probabile. Nell'*epos*, Hermes acquista solo secondariamente il ruolo di

messaggero degli dèi (cf. *supra*): in origine, questa funzione è esclusiva di Iris, che però non è mai detta διάκτορος, se non nella produzione tardoantica (Nonn. 31, 106-107). La traduzione come ‘messaggero’ ha comunque goduto di notevole fortuna, dal *nuncie* di CASTALIO (1561) fino al *messenger* di HUMBERT (1936) e al ‘messaggero’ di POLI (2010). Come punto di partenza per l’analisi dell’epiteto, è maggiormente plausibile la seconda lettura: il senso di διάκτορος come ‘guida’. Come le fonti ricordano, questa funzione è tipica di Hermes psicopompo (διάγων τὰς ψυχὰς). Su questa base, anche i moderni hanno tentato di spiegare l’epiteto alla luce di questo particolare aspetto di Hermes. SCHWYZER (1939, p. 424) lo legge alla luce della glossa esichiana κτέρεις· νεκροὶ (Hsch. κ 4302 Latte), e lo intende come ‘dio dei morti’. Questa sembra l’interpretazione accettata anche da West (2003), che traduce come *go between* (ossia, in grado di passare dal mondo dei vivi all’oltretomba). L’interpretazione pone tuttavia delle difficoltà. La voce κτέρεις, nota da Esichio, non è altrimenti attestata: è probabile che si tratti di una creazione artificiale, nata per spiegare il sostantivo κτέρεια, ‘onoranze funebri’, che è però semplicemente il plurale di κτέρας, ‘beni’ (CHANTRAINE, *DELG*, pp. 277, 591). Anche in un’ottica più ampia, comunque, fa difficoltà l’interpretazione dell’epiteto in senso infero. Nell’*epos* arcaico, che si avvale spesso dell’epiteto, Hermes è infatti raramente connesso con il mondo dei morti (*Od.* 24, 1; *h.Merc.* 572). Soprattutto, questa funzione non sembra chiamata in causa nel nostro inno, in cui Hermes è piuttosto dio della fertilità e dell’abbondanza. È più probabile, quindi, che l’epiteto sia nato con un senso neutro. Stante la derivazione da διάγω, Hermes è forse semplicemente ‘guida’, prima ancora che ‘guida dei morti’. L’aspetto di *Gott der Wege* è anzi il suo tratto più tipico (MADER, *LFGRE* 2, 709). In questa accezione διάκτορος sembra inteso già dal maggiore *Inno a Hermes*, v. 392: Ἑρμῆν δὲ διάκτορον ἡγεμονεύειν (l’interpretazione è accolta da CÀSSOLA 1975; VERGADOS 2012, p. 487; THOMAS 2020, p. 364). Simile è anche la glossa fornita da Esichio, per cui διάκτορσι è sinonimo di ἡγεμόσι (δ 1097). A questo proposito, il passo esichiano reca con sé una ulteriore questione: il rapporto morfologico che esiste tra διάκτορος, che è la forma usuale, e διάκτωρ, da lui utilizzato, e che ha come unica altra occorrenza *AP* 10, 101. Come avverte JANKO (1978), una oscillazione di questo tipo non crea difficoltà. Sono infatti note coppie di sostantivi che seguono la stessa alternanza tra declinazione tematica e atematica: cf. e.g. χρυσάωρ e χρυσάορος, ἀλάστωρ e ἀλάστορος. La peculiarità è già notata dalla trattatistica antica, che redige lunghi elenchi di nomi soggetti al medesimo trattamento (*P.Oxy.* 1087 col. 1, 21 sgg.). È dunque verisimile che la forma con tema in -o- derivi da quella atematica (così già AMEIS, in JANKO 1978). Le ragioni di questo passaggio sono da ricercare, per JANKO, nell’ambito della lingua e della metrica epica. Si consideri a questo proposito il verso Ζηνὸς ἐφημοσύνησι διάκτορος Ἀργειφόντης (*h.Ven.* 213). In questo caso, non è immediatamente chiaro se la forma διάκτορος sia atematica, da riferire al genitivo Ζηνός, o tematica,

e associarsi al nominativo Ἀργειφόντης. È probabile quindi che un originario genitivo atematico in -ορος sia stato successivamente interpretato come una forma di nominativo. Questa interpretazione, proposta da JANKO (1979) si trova in realtà già formulata *in nuce* negli scolii. Così *Sch.* a Hom. *Od.* 5, 43c: διάκτορος· ἐκ τοῦ διάκτωρ, διάκτορος, καὶ μετάγεται ἡ γενικὴ εἰς εὐθειᾶν. Un comportamento di questo tipo non è inusuale, soprattutto per gli epiteti: cf. l'aggettivo εὐρύοπα, esclusivo di Zeus, che nasce probabilmente come vocativo (εὐρύοπα Ζεῦ in Hom. *Il.* 16, 241), ma che viene poi liberamente utilizzato come nominativo (εὐρύοπα Ζεύς *e.g.* Hom. *Il.* 5, 256), accusativo (*e.g.* εὐρύοπα Κρονίδην Hom. *Il.* 1, 498), genitivo (εὐρύοπα Κρόνου παῖς Pi. fr. 52f, 134 Maehl.), a seconda della convenienza metrica (CHANTRAINE, 1942, p. 200). Una ulteriore proposta è stata avanzata per spiegare l'etimologia e il senso di διάκτορος. BECHTEL (1914, p. 100) vede nell'epiteto la radice \*κτερ (cf. κτέρας, 'bene, proprietà'), e intende 'il dispensatore, colui che dà'. L'ipotesi sembra supportata anche da antroponimi del tipo Πολύκτωρ, 'che possiede molto' (Hom. *Il.* 24, 397; *Od.* 207), che hanno una costruzione simile ma una etimologia più trasparente. Hermes, del resto, è un dio che si associa alla ricchezza e all'abbondanza, del bestiame (cf. *supra*), ma anche materiale (cf. *infra*), e l'ipotesi è morfologicamente verisimile. Nel nostro inno, tuttavia, a questa facoltà di Hermes alludono già gli epiteti χαριδότης e δῶτορ ἑάων. Il secondo, in particolare, funge da spiegazione del primo, anche attraverso la ripresa semantica della radice δω-: è improbabile che ci sia qui un ulteriore sostantivo di senso equivalente, per un totale di tre espressioni sinonimiche nel medesimo verso. Διάκτορος, piuttosto, sembra riprendere e variare ἄγγελος, il primo epiteto con cui Hermes viene salutato (v. 3). In questo modo, in chiusura dell'inno si ricorda la funzione complementare a quella di messaggero con cui il carne si è aperto, ossia quella di guida. **δῶτορ ἑάων:** spiega e amplia l'epiteto χαριδότης (cf. *supra*). La formula è tipica in clausola di esametro, utilizzata spesso per designare gli dèi nella loro totalità (θεοὶ δωτῆρες ἑάων in *Od.* 8, 325; Hes. *Th.* 46, 111, 633, 664). La forma ἑάων è problematica nella sua morfologia. La desinenza -αων, tipica del genitivo plurale dei temi in -α- viene utilizzata per un neutro plurale: l'uso è analogico e artificiale, volto a creare una sequenza ~- metricamente comoda in fine di esametro, dove si colloca sistematicamente (CHANTRAINE 1942, p. 201). Una ulteriore difficoltà risiede nello spirito aspro: ἑάων è la lezione della totalità della tradizione manoscritta, sebbene l'aggettivo ἐὺς non abbia etimologicamente la aspirazione. I codici oscillano anche in molti altri luoghi dell'*epos* arcaico in cui è attestata la forma ἑάων (cf. *e.g.* Hom. *Il.* 24, 528 e l'apparato di WEST 2000, p. 357). È probabile che lo spirito aspro sia un errore già antico, derivato dalla confusione degli aggettivi ἐὺς ed ἐός (CHANTRAINE 1942, p. 254). In questa sede, l'epiteto si fonda sulla concezione di Hermes come dio della abbondanza. Tra le sue principali prerogative vi è infatti quella di far riprodurre e prosperare il bestiame (cf. *supra*); egli riceve inoltre da

Apollo il caduceo della prosperità e della ricchezza (ὄλβου καὶ πλούτου ... περικαλλέα ῥάβδον *h.Merc.* 529). In quanto dio delle invenzioni utili (cf. *supra* per la lira; i sandali in *h.Merc.* 79 sgg.; il fuoco in *h.Merc.* 108 sgg.; la siringa in *h.Merc.* 511 sgg.), egli è responsabile anche delle scoperte fortunate: il ‘dono di Hermes’, lo ἔρμαιον, è il termine con cui si designava un guadagno inaspettato, frutto di un colpo di fortuna (A. *Eu.* 947; Plat. *Phaed.* 107c; *EM* p. 376, 15 Kallierges), e la εὐερμία è sinonimo di ‘buona sorte’ (Hsch. ε 6803; Phot. ε 2153; *Suid.* ε 3442 Adler). Alla ricchezza di Hermes contribuisce anche la sua funzione di ladro (su cui, cf. *supra*); Hermes è del resto il dio della prosperità domestica, e assieme a Estia protegge la casa e contribuisce ad arricchirla (*h.Hom.* 29, vv. 11 sgg.). Il dio diviene così anche il nume tutelare del commercio (Ar. *Ach.* 816; *Eq.* 297; *Pl.* 1120 con relativi scoli; Plut. *Mor.* 844b; Paus. 1, 15, 1; 3, 11, 11; 7, 22, 2; 9, 17, 2).

## 1. Introduzione

Nella silloge degli *Inni Omerici minori*, il diciannovesimo *Inno a Pan* è uno dei testi che ha maggiormente attratto l'interesse della critica. Le ragioni di questo stato di cose sono molteplici: i suoi 49 versi lo rendono uno dei testi più estesi del *corpus*, secondo solo all'*Inno a Dioniso* (*h.Hom.* 7); la struttura è assai elaborata, caratterizzata da un fitto reticolo di rimandi interni e suddivisioni; il suo stile e il suo lessico sono estremamente singolari, e distanti dalla dizione epica; inedita è anche l'importanza tributata a Pan, una divinità minore nel *pantheon* greco, qui oggetto di una apoteosi che lo vede accolto tra i dodici dèi Olimpici. L'insieme di tutti questi elementi è stato utilizzato più volte in sede esegetica, soprattutto per tentare di definire dove e quando l'inno possa essere stato composto. Per le ragioni sin qui brevemente riassunte, e che verranno sistematicamente analizzate più oltre, l'ipotesi è che l'inno sia un prodotto tardo della raccolta, da collocare tra l'età classica (BAUMEISTER 1860; AHS 1936; WEST 2003) ed ellenistica (GEMOLL 1886; HUMBERT 1936). Si segnala, tra le varie proposte, la posizione di CÀSSOLA (1975, p. 364), per cui *h.Pan* “non offre alcun dato cronologico”.

### 1.1 Datazione

La critica si è spesso espressa favore di una datazione bassa per *h.Pan*. Tra le motivazioni addotte vi sono, per lo più, considerazioni di natura tematica. È stato spesso notato, nel nostro inno, l'interesse per una vivida descrizione naturalistica: con dovizia di particolari, ad esempio, è descritta la caccia di Pan tra aspri dirupi (vv. 6-16); o, ancora, l'immagine dell'usignolo che canta tra i rami in primavera (vv. 16-18), o il prato fiorito su cui danzano Pan e le Ninfe (vv. 19-26). Questi dettagli hanno dato luogo a valutazioni contrastanti: HUMBERT (1936, p. 209) nota “le sentiment délicat d'une nature bucolique”, sintomo di “un art raffiné, et très conscient de ses effets”; per queste ragioni, è propenso a ritenere l'inno un prodotto alessandrino. All'interno di un giudizio complessivamente molto severo nei confronti del carne, ANDRISANO (1978-1979 p. 19) parla invece di una “scadente qualità della composizione innodica, inaccostabile perciò alla poesia alessandrina, che con diversa abilità rielabora i dati della tradizione”. Ancora, WEST (2003, p. 18) ritiene che “the romantic imaginative description of Pan dancing with the



nymphs suit a fifth-century dating”: questa osservazione, che WEST non espande ulteriormente, può essere per lo meno sostenuta da Pi. P. 3, 77-79: le κούραι, che gli scoli al passo (139b) identificano con le Ninfe, danzano assieme a Pan nella notte. Come appare evidente, tuttavia, i giudizi di natura estetica si legano spesso a valutazioni impressionistiche eccessivamente sfuggenti, che non sono uno strumento su cui fondare delle proposte salde di datazione. A prescindere dal loro valore letterario, le sole descrizioni naturalistiche non sono di per sé sufficienti a ritenere il nostro inno un prodotto dell’età alessandrina, né tanto meno una creazione dell’età classica. Come già avverte CÀSSOLA (1975, p. 364), “il senso del paesaggio non manca nella poesia arcaica in generale, e nemmeno all’epopea”: lo studioso cita a questo proposito la descrizione dell’isola di Calipso (Hom. *Od.* 5, 59-75), e a questa si può aggiungere almeno la ricchezza di particolari e l’esuberanza con cui viene descritto il giardino della reggia di Alcinoò (Hom. *Od.* 7, 112-132). Sul paesaggio nella produzione epica greca in generale, cf. FUCHS (in REITZ, FINKMANN 2019). Ne deriva, in ogni caso, che delle proposte di datazione debbano ancorarsi a dati misurabili con maggiore oggettività di quelli sinora passati in rassegna.

#### 1.1.1. Elementi a favore di una datazione post-arcaica

Per determinare la cronologia dell’inno, un’operazione preliminare da compiere è valutare quando si collochino le prime attestazioni della figura di Pan. Le più antiche testimonianze di figure dall’aspetto caprino si collocano in età arcaica: al VII/VI secolo si data un gruppo scultoreo in bronzo di provenienza arcadica: quattro figure animalesche, la cui identificazione con capre è dubbia, danzano in cerchio (*LIMC* 8, s.v. *Pan* n. 1). È comunque difficile dire quanto questa testimonianza, come altre in cui sono raffigurate capre in atteggiamenti umani (*LIMC* 8, s.v. *Pan* n. 2) presuppongano già la divinità Pan, pienamente sviluppata nei suoi attributi e mansioni. Una maggiore chiarezza, nelle fonti iconografiche, sembra emergere un secolo più tardi: a partire dal 500-470 si collocano una serie di rappresentazioni miste, a metà tra l’umano e il caprino, erette, che spesso danzano o suonano (*LIMC* 8, s.v. *Pan* nn. 3-9). Per quanto concerne l’ambito cultuale, le prime evidenze provengono ancora dall’Arcadia: al VI secolo si datano le prime attestazioni del dio in sede epigrafica, (*IG* V, 2, 556; *SEG* XI, 1043). In entrambi i casi, si tratta di brevissime iscrizioni di dedica al dio, su cui è però difficile pronunciarsi.

In letteratura, Pan è privo di attestazioni precoci. L’*epos* arcaico ne ignora la figura: il dio non è nominato né in Omero, né nella poesia ciclica. Esiodo sembra a conoscenza della mitologia arcadica (su cui, cf. FOWLER 2013, pp. 103 sgg.), dal momento che considera Arcade figlio di Zeus e Callisto (fr. 163 M.-

W.). L'introduzione di Pan in questa linea genealogica avviene tuttavia in età post-esiodea. La prima attestazione del dio in letteratura figura in Epimenide: Pan sarebbe gemello di Arcade, re eponimo della regione (*FGRHIST* 457 F 9). L'affermazione segna una evoluzione rispetto al resoconto esiodeo, in direzione di una maggiore specificità (e forse anche di una maggiore aderenza alle tradizioni arcadiche?). Per quanto significativa, la testimonianza di Epimenide è però difficile da collocare nel tempo: l'autore, tradizionalmente collocato nel VII-VI secolo, sarebbe vissuto 299 anni (*FGRHIST* 457 T 1), 154 (Xen. fr. 1, 11 DK) o 150, di cui 90 passati in un sonno magico (*FGRHIST* 457 T 2). Se dunque, da un lato, la figura di Pan viene collegata alla genealogia dei re Arcadi certamente dopo Esiodo, dall'altro non è facile dire in quale periodo si collochi questa innovazione, o per lo meno quando venga recepita dalle fonti. In ogni caso, il silenzio delle fonti epiche induce a ritenere Pan una divinità relativamente recente all'interno del *pantheon* greco: come tale era percepita già dagli antichi (Hdt. 2, 145, 2).

Delle coordinate più precise si hanno a partire dalla fine del VI secolo: in Tespi (fr. 4 *TRGF*) la divinità è già caratterizzata da elementi che saranno ricorrenti nella produzione successiva: è definito δίκερος (v. 5), e associato a Dioniso in ambito cultuale (σοὶ Βρομίου φλεγμὸν λείβω, v. 6). Entrambe queste coordinate compaiono nel nostro inno: Pan è detto δίκερος ai vv. 2, 37, e Dioniso gode grandemente della sua nascita al v. 46. La concezione in senso orgiastico che è dato trovare in Tespi compare anche in Pindaro. Il dio è abile danzatore (fr. 99 Maehl.), e si accompagna alle Cariti (fr. 95): similmente, nell'inno, Pan suona e danza assieme alle ninfe (vv. 15 sgg.). Soprattutto, però, in Pindaro Pan è associato al culto della Μεγάλη Μήτηρ (*P.* 3, 78; fr. 95, 96 Maehl): secondo la trattatistica antica, sarebbe stato proprio il poeta a introdurre il culto metriaco – e quindi anche di Pan? – a Tebe: ne reca testimonianza la terza *Pitica*, di poco posteriore al 478 (cf. l'analisi di *h.Hom.* 14 per una analisi più dettagliata). Ad Atene, invece, il culto di Pan si diffonde poco prima, ed è tradizionalmente collocata dopo il 490: secondo il resoconto erodoteo (5, 105), il dio avrebbe aiutato gli Ateniesi nella battaglia di Maratona, e a seguito del suo intervento gli sarebbero stati tributati onori in Attica. Alla luce di questo spoglio di fonti, la figura di Pan sembra conoscere una significativa diffusione solo a partire dal VI-V secolo, come dimostra l'evidenza di carattere epigrafico e letterario. Questo arco temporale può dunque essere considerato con buona approssimazione un *terminus post quem* per collocare il nostro inno, come già avvertono AHS (1936); HUMBERT (1936); WEST (2003).

Accanto alla seriorità con cui compare Pan nel *pantheon* greco, esistono ulteriori elementi che possono corroborare l'ipotesi di una datazione 'bassa' per il nostro inno. Da un punto di vista stilistico, è stata

spesso osservata la notevole libertà di dizione rispetto al frasario epico. Queste peculiarità, pure notate dalla critica, sono state caricate però di un giudizio estetico negativo: per ANDRISANO (1978-1979, p. 22), ad esempio, sarebbero da imputare a un “poeta mediocre”, che “manca di diligenza così come di creatività”, autore di un “trasandato centone”. Come si è però già detto per *h.Hom.* 10, giudizi di questo tipo non tengono in considerazione lo stile e la natura rapsodica del testo. Soprattutto, valutano negativamente dati che possono invece essere utilizzati in maniera produttiva per una analisi cronologica: sotto questa luce, la distanza dalla lezione omerica sarà da intendere non tanto come sintomo di incapacità compositiva, ma forse come indizio di innovazione, e quindi di recenziarietà. Si possono così spiegare, ad esempio, formule che in Omero non hanno alcuna occorrenza (λόφον νιφόεντα, v. 6; πετρήεντα κέλευθα, v. 7, ἐν μελέεσσιν, v. 16; πόθος ὑγρόν, v. 33; ὄρεσκόοιο λαγωοῦ, v. 43). Sono inoltre presenti molte voci raramente attestate (μηλοσκόπος, v. 11; ἐπιπροχέω, v. 18; ὄρεστιάδες, v. 19; περιστείνω, v. 21; ἴλαμαι, v. 48), se non addirittura *hapax legomena* (χοροίηθης, v. 3; ἀγλαέθειρος, v. 5; ἀνακεκλόμεναι, v. 5; τεραπωτός, v. 36; ψαφερότριχος, v. 32; θάλε, v. 33). Molti vocaboli (ἐξάνειμι, v. 15; δόναξ come sinonimo di σῦριγξ, v. 15; λύγξ, v. 24; Βακχεῖος v. 46) hanno poi attestazioni solo a partire dal V secolo. Anche la morfologia sembra indirizzare a una datazione post-arcaica: THOMAS (2011, p. 170) nota, in particolar modo, gli accusativi ἠδυγέλωτα e δικέρωτα, presenti ai vv. 2, 37. La flessione dei due aggettivi rivela dei tratti di recenziarietà. I sostantivi in -ως, infatti, nascono originariamente come temi in sibilante: così ad esempio, κέρας, dat. sing. κέρα (<\* κέρασι) in Hom. *Il.* 385. Solo successivamente vengono assimilati a quelli in dentale (κέρατι in X. *HG* 3, 2, 16). Il processo sembra prendere avvio a partire dall’età classica: il primo uso del tema γέλωτ-, nello specifico, non compare con sicurezza prima del V secolo (A. fr. 180, 2 *TRGF*; *Co.* 447); il tema κερωτ- non ha invece attestazioni prima del IV-III secolo (Megasth. *FGRHIST* 715 F 7). Differentemente dallo stile, il dato metrico non offre conclusioni significative: notevole è la libertà versificatoria, in linea con il genere omerico-rapsodico del componimento. Si ricorre abbondantemente a *correptio epica*, allungamenti in tempo forte, spondei nelle prime sedi del verso; la medesima parola è ora soggetta a *correptio* attica (πῦκνα, v. 20), ora no (πῦκνα, v. 23), a seconda della convenienza prosodica. Unico dato realmente significativo è il trattamento del *wau*, ignorato nell’83% dei casi, ancor più che in *h.Merc.*, il più tardo degli inni maggiori (JANKO 1982, p. 184), da collocare forse alla fine del VI secolo (cf. quanto detto in *h.Hom.* 18). Dall’*Inno a Hermes*, del resto, *h.Pan.* sembra dipendere in più luoghi (cf. il commento): la ripresa di epiteti, fraseologia e situazioni assicura un legame tra i testi, di modo che *h.Pan.* può essere considerato posteriore a *h.Merc.*, e quindi composto dopo la fine del VI secolo (THOMAS 2011).

Una datazione post arcaica è dunque possibile su più fronti: sia per quanto riguarda l'effettiva diffusione dei culti di Pan, sia sulla base dello stile del componimento. Come però si avrà modo di valutare più oltre, non converrà abbassare la data di composizione dell'inno sino all'età ellenistica, come vogliono alcuni editori (HUMBERT 1936).

### 1.1.2. Elementi contro una datazione ellenistica

Le argomentazioni contro una datazione ellenistica del nostro componimento si fondano prevalentemente su una analisi di carattere intertestuale. L'inno pare essere già sufficientemente noto a partire dal III secolo: Alceo di Messene, Teocrito e Callimaco sembrano aver conosciuto il testo, e averlo in qualche modo tenuto presente nella loro produzione. L'impronta di *h.Pan* sugli autori nominati è però molto variegata. Il caso di maggior consonanza è rappresentato da un epigramma di Alceo di Messene (*AP* 16, 223), costruito come una breve invocazione a Pan: il dio è salutato come ὀρειβάτης (v. 1), ed è esortato a intonare una dolce musica (μοῦσα, v. 2), al suono della siringa (δόνακι). Così, egli è invitato a suonare (κλάζει, v. 4), riversando il canto (χέων μέλος v. 3). Al suono da lui prodotto (κατὰ κρότον, v. 5) danzano le Ninfe acquatiche (v. 6). Pur nella sua brevità, il testo mostra molti punti di contatto con il nostro inno: qui, Pan 'ha il dominio sui monti' (κορυφὰς ὀρέων...λέλογχε, v.6), è φιλόκροτος (v.1) e πολύκροτος (v. 37). Significativi sono poi alcuni casi di rispondenza lessicale più stringente. Così, ad esempio, l'uso traslato di μοῦσα nel senso di 'musica' (*h.Pan* v. 15= Alc.Mess. v. 2), prodotta tramite le canne (δονάκων ὑπο *h.Pan*. v. 15 ≈ δόνακι Alc.Mess. v. 2); il canto riversato copiosamente dall'usignolo, in competizione con Pan (χέει ἀοιδὴν *h.Pan* v. 18 ≈ χέων μέλος Alc.Mess. v. 3); simile anche la danza e il canto delle Ninfe intorno a una fonte (ἐπὶ κρήνῃ μελανύδρω, v. 20). Particolarmente rivelatore è però l'uso del verbo κλάζω nel senso di suonare (notato da THOMAS 2011): l'accezione è rara, utilizzata talora per il suono della cetra (κιθάρα κλάζεις in E. *Ion.* 905); per il suono della siringa, è utilizzata solo in *h.Pan.* 14, e in Alc.Mess. *AP* 16, 223, v. 2 (e Alc.Mess. *AP* 8, 226). L'epigramma di Alceo sembra dunque condensare, in una forma estremamente sintetica, i contenuti del nostro testo, talora ripreso fedelmente anche nel lessico.

Il tema del canto di Pan, su cui Alceo si intrattiene, sembra aver fornito un precedente anche alla produzione teocritea: in Theoc. 1, 15-16 i Pastori evitano di suonare la siringa a mezzogiorno, quando Pan riposa dopo la caccia (ἀπ' ἄγρας) e regna il silenzio, per non disturbare il sonno del dio. Questa regola di comportamento bucolico sembra istituita, sebbene ancora *in nuce*, proprio nell'*Inno a Pan*. In questa

sede, si specifica infatti che il momento congeniale alla musica è piuttosto la sera (ἔσπερος, v. 14): è in questo frangente che la caccia è definitivamente conclusa (ἄργης ἔξωνιόν, v. 15), e che Pan può dedicarsi senza interruzioni al suo strumento. Si consideri, peraltro, che per come è tramandato il v. 15 nella recensione del codice D, Pan suonerebbe, per l'appunto, “solamente di sera” (ἔσπερος οἶον; cf. apparato). La lezione è probabilmente da respingere (cf. il commento), ma non si può escludere che una variante di questo tipo fosse già antica, e nota alla produzione ellenistica. Un'ulteriore eco del nostro inno è forse ravvisabile in Callimaco: in *Dian.* 77 sgg., Artemide giunge in Arcadia al cospetto di Pan, che sta in quel momento macellando una lince da dare in pasto alle sue cagne; nel nostro inno, è proprio una pelle di lince quella che Pan indossa (v. 24), in contrasto con l'iconografia vulgata, che lo vuole vestito di pelle di capra (*LIMC* 8, s.v. *Pan* e.g. nn. 38, 49, 63, 70, 87, 119), o talvolta di pantera (*Pan* n. 98). La presenza inedita di questo animale potrebbe collegare i due testi: è stato ipotizzato che Callimaco possa citare in maniera indiretta il nostro inno, e creare un quadro *a latere* della scena qui descritta, proseguendo idealmente la narrazione dove *h.Pan.* la interrompe: “quite possibly, Callimachus is fleshing out what happened to the rest of the lynx whose pelt Pan is wearing here [*scil.* in *h.Pan*]” (THOMAS 2011, p. 158).

I luoghi passati sino a ora in rassegna sembrano avere un qualche legame con il nostro inno, che va dalla ripresa fedele di lessico all'allusione di momenti e situazioni; ciononostante, non sono di per sé sufficienti a ipotizzare una filiazione diretta della produzione ellenistica da *h.Pan.*: alcune tematiche, come il canto di Pan e la danza delle Ninfe, potrebbero dipendere più da una *koinè* poetica, che non da una vera e propria citazione diretta. Alcune ulteriori considerazioni, sinora non pienamente esplorate, possono comunque essere addotte a favore di una datazione pre-ellenistica.

### 1.1.3 Datazione. Nuovi elementi su cui riflettere.

Si è detto (cf. *supra*) che non vi sono attestazioni di Pan in letteratura prima del VI-V secolo. Anche quando, dopo questo periodo, il dio fa la sua comparsa nella letteratura, lo spazio a lui riservato è comunque minoritario. Si consideri, su tutti, il caso già citato di Pindaro (*P.* 3, 78), in cui il dio è esclusivamente un attendente ai riti della Μεγάλη Μήτηρ. Il nostro inno sembra collocarsi in una posizione simile. Il testo è prevalentemente descrittivo (vv. 1-26), e tutta la sua seconda metà ha per protagonista non più Pan, ma Hermes (vv. 27-47). Questi elementi lasciano pensare che la mitologia relativa a Pan fosse ancora in una fase embrionale, e che non vi fosse un saldo apparato di stampo panellenico su cui costruire la sezione narrativa. A riprova di ciò sta la scarsità di materiale mitologico

che, nel nostro inno, è connesso alla figura del dio. Si consideri, ad esempio, il tema degli amori di Pan. Questo sembra appena accennato ai vv. 22 sgg.: Pan si insinua nel coro delle Ninfe, di cui gode grandemente (cf. il commento per una analisi più approfondita). In questo quadro, la figura di Eco, la ninfa amata da Pan, sembra ancora in via di formazione, come si intuisce al v. 21: μέλπονται [*scil.* le Ninfe], κορυφήν δὲ περιστένει οὐρεος ἠχώ. L'ambiguità sintattica di questo passo ha fatto pensare che "Eco" possa essere una delle partecipanti al corteo del dio, le cui grida risuonano assieme alle altre (cf. GERMANY 2005). Se presente, la personificazione è però ancora non propriamente affermata. Per quanto associata allo scenario panico, l'eco sembra qui ancora un fenomeno sonoro, e non una personalità definita. Nel nostro testo, le ninfe mancano di individualità, e sono sempre indicate con un generico plurale (vv. 3, 19, 27). Questo trattamento sembra affine ad alcuni luoghi della produzione di V secolo, in cui l'eco è ancora debolmente personificata (Pi. *Ol.* 14, 20 sgg.; Ar. *Th.* 1059 sgg.; E. fr. 118 *TrGF*). Il fatto che Eco, intesa come ninfa amata da Pan, sia qui ancora sconosciuta potrebbe essere un indizio per collocare il nostro testo prima dell'età ellenistica: è solo da questo periodo, infatti, che la poesia elabora il mito a lei relativo, e che dà compiutezza e sviluppo alla sua figura ([Theoc.] *Syrinx*, 5 sgg.; Mosch. 6; *TrGrF* 1, 119. Cf. anche Phot. *Bibl.* 190).

Ancora in ambito mitologico, si segnala il tema del concepimento del dio, oggetto dei vv. 27-47. La tematica è l'unica nota alla mitologia pre-alessandrina, e conosce un particolare sviluppo solo a partire dal V secolo (cf. *infra*). Nell'inno si afferma che Hermes si costrinse al lavoro di pastore per amore della figlia di Driopo (32-34); sottoponendosi agli ordini del padre mortale, egli riuscì così finalmente a congiungersi con la fanciulla. La vulgata per cui Pan sarebbe nato da Hermes è effettivamente quella che nell'età classica gode di maggior credito (cf. *infra*). Ciononostante, i dettagli che l'inno aggiunge a questo elemento sono per certi versi inediti. Non di rado Hermes è immaginato nelle vesti di mandriano: questa mansione rientra naturalmente nelle sue funzioni, in quanto dio della fertilità animale e dell'abbondanza (cf. quanto detto in *h.Hom.* 18); la degradazione del dio a questo compito, vissuto come *servitium amoris*, non ha però ulteriori occorrenze. In Hes. fr. 217, 2 M.-W. Hermes è associato ad Aristeo, figlio di Hermes, e uno dei due è definito ἐπίσκοπος νομήων; lo stato di conservazione del frammento, tuttavia, non consente di comprendere a chi dei due si riferisca l'epiteto. In ogni caso, la vicenda sembra essere quella narrata in Pi. *P.* 9, 6 sgg.: Aristeo, figlio di Apollo e della ninfa Cirene, viene preso in carico da Hermes e affidato a Gea e alle Ore: egli diviene così un dio agreste. I rapporti tra il testo esiodico e quello pindarico sono complessi (cf. GENTILI 1995, pp. 233 sgg.; *LFGRE* 1, 1280); nondimeno, non sembra comunque che sia adombrata, in nessuno dei due, la possibilità che Hermes si sottoponga alla condizione

di pastore per amore. Una dinamica di questo tipo figura, piuttosto, in relazione ad Apollo, e a partire dall'età ellenistica. È la saga di Admeto a fornire lo sfondo per la vicenda: in Callimaco (*Ap.* 48-49) Apollo pasce le cavalle, ridotto alla condizione di pastore per amore del giovane (ἔτρεφεν ἵππους / ἠιθέου ὑπ'ἔρωτι κεκαυμένος Ἄδμητιο); è questa la versione accolta anche da Riano (*Sch.* a *E. Alc.* 2): Πιανὸς δέ φησιν ὅτι [Apollo] ἐκὼν αὐτῷ (scil. Admeto) ἐδούλευσε δι'ἔρωτα. Senonché, l'elemento erotico non sembra provenire alla poesia ellenistica dalla versione più diffusa in epoca precedente: nell'*Alceste* euripidea (vv. 1 sgg.), Apollo afferma di essere stato ridotto a uno stato di servitù per espiare la colpa di aver ucciso i Ciclopi, e questo pare essere stato anche il racconto esiodeo (*Hes.* fr. 54c M.-W.). Quello di Callimaco e Riano potrebbe essere, a questo punto, un intervento originale, volto a rileggere e variare la vulgata mitica. Rimarrebbe tuttavia aperto il problema di chi tra i due sia stato l'ideatore di questo dettaglio, e a cosa questo sia dovuto, se non a un puro gusto per la variazione (cf. WILLIAMS 1978, pp. 49-50). A questo punto, non si può escludere che tra le fonti dei due poeti ellenistici figurino proprio *Inno a Pan*: il tema di un dio costretto a servire un mortale per amore non ha, del resto, alcuna altra occorrenza. Se così fosse, l'innovazione di *h.Pan* potrebbe idealmente collocarsi tra l'*Alceste* euripidea e la produzione di Callimaco e Riano: la saga di Admeto tradizionalmente nota viene così riletta, e il mito di Apollo viene contaminato con quello di Hermes. Già nell'innografia omerica, infatti, i due dei si pongono in una posizione di scambio e continuità: si considerino, a questo proposito, la serie di legami che uniscono *h.Ap.* e *h.Merc.* (RICHARDSON 2010, pp. 20-21, con relativa bibliografia). Su tutti, è rivelatore il furto delle vacche di Apollo a opera di Hermes (*h.Merc.* 20 sgg.): i due fratelli divini condividono effettivamente la condizione di bovani. Callimaco sembra variare intenzionalmente il dettaglio, e sostituisce ai buoi le cavalle (*h.Ap.* v. 48 ζευγίτιδες, peraltro un probabile neologismo coniato dal poeta stesso, a rimarcare la novità da lui apportata: cf. WILLIAMS 1978, p. 49; STEPHENS 2015, p. 90). Rispetto al nostro inno, Callimaco rinnova anche le immagini connesse al tema erotico: all'umidità (πόθος ὑγρόν *h.Pan* 33), il poeta sostituisce il fuoco (κεκαυμένος, *Ap.* 49) come emblema dello struggimento.

#### 1.1.4 Datazione. Conclusioni

A questo punto, vi sono sufficienti elementi per tentare di delineare la cronologia di *h.Pan*. La figura del dio non compare nella produzione artistica, nell'epigrafia e in letteratura prima del VI-V secolo. Lo stile dell'inno dimostra delle innovazioni che sembrano spia di receniorità, con attestazioni lessicali e morfologiche che non precedono il V-IV. Difficilmente si può però giungere sino all'età ellenistica: Callimaco, Teocrito, Riano, Alceo di Messene sembrano aver conosciuto il nostro inno, di cui conservano

echi nella loro produzione. Ancora a sfavore di una datazione ellenistica sembra rimandare l'assenza di un saldo apparato mitologico: molte tematiche, che il nostro inno sembra non conoscere, vengono sviluppate solo a partire dalla produzione alessandrina. Alla luce di quanto detto, vi sono una molteplicità di elementi che consentono di vedere nell'inno un probabile prodotto dell'età classica, da collocare tra V e IV secolo. Un ulteriore restringimento della cronologia è tuttavia possibile, se si considera il contesto geografico in cui l'inno può essere stato prodotto (cf. *infra*).

## 1.2 Localizzazione

Si è detto che il culto di Pan conosce le più significative attestazioni, tra VI e V secolo, in Arcadia, a Tebe (Pindaro) e in Attica (Erodoto). BAUMEISTER (1860), in particolare, considerava l'inno un prodotto attico: a favore di questa collocazione, ricordava l'aneddoto erodoteo, per cui Pan avrebbe aiutato gli Ateniesi nella battaglia di Maratona, garantendosi così un culto all'interno della città (cf. *supra*). Se è vero che quello di Erodoto è il primo racconto noto in merito all'istituzione di culti per Pan in Grecia, le testimonianze più antiche rimontano però per lo meno all'Arcadia di VI secolo (cf. *supra*). La sola abbondanza di informazioni per il contesto ateniese, e il fatto che qui si collochi il primo culto cittadino del dio, dunque, non è un motivo sufficiente per considerare l'inno una creazione attica. Del resto, i tratti che il dio assume in questa regione mal si conciliano con il ritratto che se ne fa in *h.Pan*. Svartati critici (AHS 1936; THOMAS 2011; NICCOLAI 2016) notano infatti che il nostro testo non menziona alcuni elementi che sono ricorrenti nel culto attico: vale a dire, la sua connotazione in senso bellico e l'importanza delle grotte come luoghi a lui dedicati.

In merito al primo punto, si è già ricordato l'aiuto che Pan fornì agli Ateniesi nella battaglia di Maratona contro i Persiani (cf. anche Aen. Tact. 27). A questo evento rimanda anche un epigramma simonideo (*AP* 16, 232): Pan è qui salutato come Arcade, nemico dei Persiani e alleato degli Ateniesi (Πᾶνα τὸν Ἀρκάδα, τὸν κατὰ Μήδων / τὸν μετ' Ἀθηναίων, v. 1-2). A seguito di questa sua impresa, la figura del dio assume talora dei tratti militari, e a lui vengono ricondotti altri aneddoti simili. È sull'Isola di Psittalia a lui cara, ad esempio, che i Persiani vengono nuovamente sconfitti nel 480 (*A. Pers.* 448-449); ancora, dopo la battaglia di Salamina, la flotta persiana viene sospinta dal mare nei pressi del demo di Anaflisto, vicino a un tempio di Pan e Afrodite (*Str.* 9, 1, 21). In virtù di queste caratteristiche, egli è anche il dio del timor panico, che prende improvvisamente gli eserciti in battaglia (*E. Rh.* 36-37). Questo legame con l'elemento bellico, attivo in Attica, è assente nel nostro inno: Pan è qui il dio della natura selvaggia, ma



anche di paesaggi distesi e sereni; della musica, e della danza, che è per natura quanto di più lontano dallo scontro armato (cf. anche BOEDECKER 1974, pp. 43 sgg.). Contro l'ipotesi di una produzione ateniese sembrano schierarsi anche dettagli topografici e ritualistici. In Attica, il culto del dio ha sede in grotte e spelonche (BORGEAUD 1988, pp. 47 sgg.). Ad Atene, il dio non disponeva di un santuario in muratura, ma risiedeva in una fenditura scavata nella roccia dell'acropoli (E. *Ion* 493-495); simile era il culto a Maratona (Paus. 1, 32, 7). Alle grotte Pan è associato anche a Epidauro (fr. ad. 936 *PMG*) e a Tebe (Pi. fr. 95 Maehl.). Nel nostro inno, nonostante la ricca varietà morfologica del paesaggio, e il lessico naturale estremamente variegato, non si fa mai riferimento a grotte: la caccia, la musica e la danza di Pan avvengono all'aria aperta. A Pan sembra essere connesso piuttosto il santuario Cillenio (τέμενος), dove Hermes giunge a concepire il dio. Il dato sembra rimandare, ancora una volta, all'Arcadia. Nella regione sono infatti noti una molteplicità di tempi di Pan, con caratteristiche che li distinguono dalle altre località di culto in Grecia: in Arcadia, al dio sono dedicati veri e propri santuari in muratura, e non di semplici aree naturali: questa particolarità sembra motivata dall'importanza che il culto del dio rivestiva nella regione (BORGEAUD pp. 50-52). I dati finora menzionati sono degli *argumenta e silentio*, e in quanto tali devono essere utilizzati con cautela. È però vero che, nel delineare gli attributi del dio, l'inno non sembra conoscere queste caratteristiche (il culto come dio della guerra, e in grotte a lui dedicate) tipicamente attiche. In virtù di ciò, la regione non sembra essere tra i candidati più forti per la collocazione di *h.Pan*.

Un ulteriore elemento che può fungere da appiglio nel collocare l'inno riguarda la genealogia del dio. La questione dei genitori di Pan è particolarmente dibattuta, e conosce una molteplicità di soluzioni differenti. Se si esclude la dubbia testimonianza di Epimenide (cf. *supra*), il primo riferimento a noi noto figura in Erodoto (2, 145, 4): Pan è qui figlio di Penelope e Hermes (cf. anche [Theoc.] *Syr.* 1 sgg.; Cic. *Nat. Deor.* 3, 22, 56). Rispetto a questa credenza, la posizione di Pindaro appare dubbia: nelle testimonianze indirette che vengono ricondotte all'autore, Pan sarebbe sì figlio di Penelope ed Hermes (Serv. Auct. *Georg.* 1, 16; cf. TIMPANARO 1957), ma anche di Apollo e Penelope (*Brev. Exp. Verg. Georg.* 1, 17; *Schol. Bern.* a *Verg. Georg.* 1, 17; *Comment. Luc.* 3, 402), o dell'Etere e della ninfa Oinoe (*Sch.* a [Theoc.] *Syr.* 1-2a; ma il testo è forse da emendare: SCHROEDER in LEHNUS 1979, 129 sgg.). Il proliferare delle genealogie è attestato anche altrove: per Eschilo (fr. 25b *TGRF*) esisterebbero addirittura due Pan, l'uno figlio di Zeus, l'altro di Crono. Ancora, per Euforione Pan sarebbe figlio di Penelope e Odisseo (*Comment. Luc.* 3, 402), o di Apollo e Penelope (*Sch.* a E. *Rh.* 36).

Pur nella varietà delle testimonianze sinora passate in rassegna, è possibile ricavare degli elementi ricorrenti: la discendenza da Hermes e Penelope, in particolare, sembra essere la versione maggiormente diffusa, soprattutto dal V secolo (Erodoto, Pindaro). Nell'affermazione di questa mitologia l'Arcadia sembra aver giocato un ruolo fondamentale. Pausania (8, 12, 5-6) riferisce di una *querelle* mitologica, che oppone la *vulgata* della poesia ciclica da un lato, e le credenze dei Mantineesi dall'altra. Nella *Tesprotide* si sarebbe narrato infatti che Penelope, rimasta fedele a Odisseo, avrebbe generato con lui Ptoliporte, dopo il suo ritorno da Troia. Per contro, gli abitanti di Mantinea sostenevano che la moglie sarebbe stata ripudiata da Odisseo per aver accolto i Proci in casa; si sarebbe così recata prima a Sparta, e quindi a Mantinea, dove sarebbe morta. Apollodoro (*Epit.* 7, 38) specifica che è proprio a Mantinea che Penelope avrebbe dato alla luce Pan. Anche in questo caso, l'autore presenta il racconto come una versione circoscritta (τινες λέγουσιν), sebbene non specifichi la provenienza del mito. Sulla base di queste due testimonianze, comunque, sembra possibile dire che la saga di Penelope e Hermes appartenga a una realtà locale limitata. Nel resoconto più diffuso, noto dalla *Telegonia*, Penelope viene infatti sposata da Telegono, il figlio di Odisseo e Circe (Procl. *Chr.* 306, p. 103 Bernabé; Apollod. *Epit.* 7, 37). L'attenzione inedita di Mantinea nei confronti di Penelope ha fatto pensare che la città venerasse una divinità ctonia, poi confusa sincreticamente con la moglie di Odisseo e degradata a eroina mitica (MACTOUX, 1975, pp. 222 sgg.). Cf. anche *Sch.* a Hom. *Od.* 5, 797, in cui Penelope è detta figlia del fiume Alfeo – che peraltro ha le sue sorgenti proprio in Arcadia –. In ogni caso, l'appropriazione, ad opera di Mantinea, della saga di Penelope sembra potersi inquadrare come una reazione all'*epos* ciclico: se così fosse, ciò vorrebbe dire che l'Arcadia inizia a costruire una sua mitologia panica per lo meno dopo l'assestamento della *Tesprotide/Telegonia*, da collocare nel VI secolo (cf. BERNABÉ, *PEG* pp. 100 sgg.): la ragione sarà da ritrovare probabilmente nell'importanza del culto di Pan in questa regione, che proprio in questo periodo conosce le prime attestazioni (cf. *supra*). Questa operazione sembra aver avuto successo: la discendenza di Pan da Hermes e Penelope, propugnata da Mantinea, viene data per assodata in Erodoto, ed è accolta anche da Pindaro.

All'interno di questo stato di cose, si segnala la genealogia extravagante del nostro inno. Pan è infatti detto figlio di Hermes e della Νύμφη Δρύοπος (v. 34). La genealogia che si presenta in questa sede non ha riscontri in alcun altro luogo. In ragione della sua unicità, è probabile che si tratti di una saga mitica diffusa in uno specifico contesto: la menzione di Driopo sembra rimandare, ancora una volta, all'Arcadia. Il personaggio sarebbe infatti figlio di Apollo e Dia, a sua volta figlia di Licaone, primo re dell'Arcadia (Str. 8. 6.13; Tzetz. *ad Lycoph.* 480; *Sch.* ad AR 1, 1218); per discendenza, è dunque un personaggio

della monarchia arcadica, capostipite del popolo dei Driopi (Pherecyd. *FGRHIST* 3 F 8). Il fatto che Pan venga definito qui suo nipote lega indissolubilmente il dio all' Arcadia sin dal suo mitico passato. Si è già notata, del resto, la volontà dell'Arcadia di fare di Pan una divinità fortemente connotata in senso etnico: nella testimonianza di Epimenide già citata (*FGRHIST* 457 F 9; cf. *supra*), Pan è gemello di Arcade, primo re della regione. Per gli Arcadi, del resto, Pan è θεῶν ἀρχαιότατος τε καὶ τιμιώτατος (D.H. 1, 32).

La genealogia del nostro inno, dunque, sembra essere una creazione interamente arcadica. In questo contesto, è comunque da escludere la città di Mantinea che, si è detto, propugnava orgogliosamente il ruolo di Penelope come madre di Pan. A fronte di ciò, è necessario chiedersi le ragioni della genealogia qui presente, e soprattutto perché il personaggio di Penelope, che pure intrattiene dei legami con l'Arcadia, viene passato sotto silenzio. Per NICCOLAI (2016), questa operazione risponde a una chiara volontà politica. Nel IV secolo, l'alleanza delle città arcadiche va incontro a una significativa riorganizzazione, e questa operazione reca con sé anche delle conseguenze da un punto di vista culturale. Pan diviene il simbolo della rinnovata forza del popolo Arcadico: il dio assume a un ruolo di preminenza nell'evidenza epigrafica, nella monetazione (JOST 1985, p. 475; cf. anche 8, s.v. *Pan* nn. 273-275), nella vita religiosa di Megalopoli, città fulcro della lega (Paus. 8, 31, 3; cf. anche DH 1, 32, 3). Alla luce di questa operazione politico-culturale, l'ingerenza di Sparta viene vissuta con particolare insofferenza (X. *HG* 8 1, 22-26), anche in virtù dei rapporti proverbialmente tesi tra Arcadia e Laconia (Paus. 8, 5, 9; 6, 2-3; 27, 1-3, 10). Proprio a un contesto di questo tipo NICCOLAI (2016) collega la particolare genealogia che è presentata nel nostro inno, e il fatto che si passi sotto silenzio la figura di Penelope. Sin dall'*epos* omerico, suo padre è infatti Icaro (e.g. Hom. *Od.* 1, 329), fratello di Tindaro (Apollod. 3, 10, 5; Paus. 3, 1, 4): ne deriva che Penelope è essenzialmente spartana (Λάκαινα in Lyc. 792). Si comprende dunque perché l'autore del componimento abbia voluto trascurare la figura dell'eroina: in questo modo, si riafferma il carattere esclusivamente arcadico di Pan, del quale si nega qualunque legame con Sparta per parte di madre. Al *milieu* culturale della lega arcadica sembra rimandare anche un ulteriore elemento, non considerato da NICCOLAI. Per il trattamento che riceve in questa sede, Pan sembra assumere su di sé dei tratti che le fonti riconducono a diverse aree dell'Arcadia: il dio diviene così il nume tutelare e il simbolo di una intera regione, superando il particolarismo locale. L'ambientazione dell'inno, ad esempio, è esplicitamente indicata come Cillene (v. 31); Pan è però detto anche νόμιος (v. 6), e l'epiteto è legato al culto del dio sui Monti Nomi, come informa Paus. 8, 38, 11. Ancora, al v. 15 Pan suona la *syrinx*: l'invenzione dello strumento a opera del dio era collocata, dagli Arcadi, sui monti Melpieia (Paus. 8, 38,

11). Al culto di Megalopoli sembra invece ricondurre la figura della nutrice di Pan, citata al v. 38, e venerata nella città arcadica (Paus. 8, 30, 3). In quest'ottica, il dio sembra estendere la sua area di influenza su tutta la regione, da nord (Cillene) a sud (Megalopoli): un ulteriore elemento che fa della divinità un nume panarcadico, e quindi l'emblema religioso e culturale del nuovo κοινόν di IV secolo.

L'ipotesi di una provenienza arcadica nel nostro testo, dunque, sembra poggiare su una molteplicità di elementi. Il culto di Pan nella regione svolge uno specifico ruolo, culturale e politico insieme: a questa preponderanza si legano i tentativi dell'Arcadia di reclamare la genealogia di Pan e il suo rapporto con la casa regnante Arcade. La preminenza del dio emerge anche nel culto a lui attribuito, che lo rende nume tutelare della regione. Nel nostro inno queste coordinate sono tutte presenti: si passa sotto silenzio la nascita di Pan dalla spartana Penelope; piuttosto, il dio è considerato nipote di Driopo, capostipite dei Driopidi; l'intera Arcadia è posta sotto la sua protezione; il τέμενος Cillenio accoglie Hermes in vista del concepimento del figlio. Appena nato, il dio viene subito elevato al rango di divinità Olimpica, accolto da tutti gli immortali e a loro equiparato per importanza.

### 1.3 Occasione

A una prima lettura, il nostro inno non fornisce delle indicazioni contestuali che rimandino a una specifica occasione di fruizione: ne deriva che gli editori non si sono soffermati in maniera specifica sulla questione. Un qualche indizio interno al testo, tuttavia, può derivare dai temi che in esso vengono trattati. A questo proposito, si segnala il notevole spazio che viene concesso all'elemento musicale: le ninfe invocano Pan sui monti (vv. 5 sgg.); il dio suona la *syrinx* in solitudine, di ritorno dalla caccia (vv. 14-18), e quindi si unisce alla danza delle ninfe (vv. 19-26). Queste, in ultimo, cantano del concepimento del dio a opera di Hermes (vv. 27 sgg.). Le varie tipologie di musica illustrate, e il lessico relativo, sembrano segnare un itinerario che dalla esecuzione lirico-orchestra arriva alla rapsodia (cf. il commento al testo). Uno sviluppo simile è stato notato anche nell'*Inno a Hermes* (NOBILI 2016), a riprova degli elementi che uniscono questi due componimenti. È illuminante, però, anche il paragone con *h.Ap.* 149 sgg. In questi versi figura la descrizione di un momento altamente ritualizzato, e il lessico sembra esplicitamente improntato alla descrizione di un momento rapsodico: gli Ioni “bandiscono l'agone”, e si “ricordano” di Apollo celebrandolo con il pugilato, la danza e il canto (per il valore tecnico-rapsodico del verbo μμνήσκω, cf. quanto detto per *h.Hom.* 6): οἱ δε σε πυγμαχίη τε καὶ ὀρχησθμῶ καὶ ἀοιδῇ μνησάμενοι τερπουσιν ὅταν στήσωνται ἀγῶνα). Le fanciulle di Delo, in particolare, cantano Apollo, e

con lui Leto e Artemide: αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν / αὖτις δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν (vv. 157-159). Il quadro tracciato da *h.Pan* sembra essere per certi versi simile: le ninfe prima danzano (v. 20), quindi cantano gli dèi, e soprattutto Ermes e Pan (vv. 27 sgg.). Questa ultima sezione merita particolare attenzione: come si avrà modo di valutare più oltre, il loro canto sembra imitare i processi, gli stilemi e i temi dell'esecuzione rapsodica. L'insistenza sull'elemento canoro, descritto in senso metaletterario, potrebbe essere a questo punto non casuale. La *mise en abyme* delle ninfe sembra quasi reduplicare, tramite un 'inno nell'inno', l'occasione di fruizione del carne, in maniera non dissimile dall'*Inno ad Apollo*. Alla luce di ciò, è possibile che il nostro componimento possa essere stato pensato per un momento agonale. A favore di questa possibilità, figura il verso conclusivo dell'inno: è qui presente la ben nota promessa di un canto che seguirà quello appena concluso, che lascia ipotizzare una serie continua di esecuzioni rapsodiche.

Posto ciò, è necessario valutare la collocazione e la consistenza dell'ipotetico agone che fa da sfondo a *h.Pan*. Concordemente con la provenienza ateniese da lui ipotizzata, BAUMEISTER (1860) riteneva che l'inno potesse essere stato eseguito in occasione delle Panatenee. L'atticità del testo è però difficilmente accettabile (cf. *supra*): l'ipotesi di una *performance* panatenaica, che deriva meccanicamente da questo presupposto, è dunque ugualmente improbabile (così già AHS 1936). Posto che, come detto, l'inno ha buona probabilità di essere stato concepito nell'Arcadia di IV secolo è pur vero che non vi sono testimonianze di agoni rapsodici per Pan in questo contesto (Cf. READY, TSAGALIS 2018 per una rassegna degli agoni rapsodici dall'età arcaica all'età imperiale). Come avverte però CÀSSOLA (1975, p. 365) non se ne può arbitrariamente inferire, su questa base, che gli Arcadi fossero estranei alla poesia epica, e alle occasioni in cui questa fosse eseguita. Il silenzio delle fonti sembra essere in questo caso un accidente della tradizione: anche per Pan, che pure è il nume tutelare dell'Arcadia, sono in effetti attestate scarsissime celebrazioni (NILLSON 1906, p. 443 sgg.). Una festa in suo onore sembra emergere esclusivamente da *Sch. ad Theoc.* 106-108a: giovani ragazzi colpivano una statua di Pan con delle verghe, per propiziarsi una buona caccia (cf. BORGEAUD 1988 pp. 68 sgg.). La festività è tuttavia testimoniata esclusivamente dagli scoli teocritei, e non si forniscono coordinate più stringenti, o indizi che lascino ricondurre il nostro componimento a una celebrazione di questo tipo.

Posto il silenzio delle fonti in merito alle festività in onore di Pan, non si può escludere che l'inno possa essere stato eseguito durante le celebrazioni di un'altra divinità (CÀSSOLA, 1975, p. 365). Delle celebrazioni per Driopo, citato al v. 34, sono ad esempio note per la città di Asine in Messenia (Paus. 4,

34, 11): la regione fu effettivamente alleata dell'Arcadia, che la aiutò a ottenere le città di Ciparissia e di Pilo (D.S. 15, 77, 4; X. *Hell.* 7, 4, 27); le informazioni sul culto di Driopo sono però estremamente esigue, e sembrano piuttosto indicare un culto misterico (è definito τελετή da Paus. 4, 34, 11). Un'ipotesi più verisimile da considerare è, invece, un legame del nostro inno con delle celebrazioni in onore di Hermes. L'ipotesi di una festività per il dio sarebbe giustificata sotto più punti di vista. All'interno del carne, è a lui tributata una attenzione considerevole: sin dall'*incipit*, Pan non è definito per nome, ma è piuttosto chiamato Ἑρμείαιο γόνος (v. 1). Tutta la seconda metà del testo, inoltre, ha Hermes per protagonista (vv. 26-46): egli ha un ruolo fondamentale nel concepimento del dio, ma soprattutto nella sua ascesa all'Olimpo. È bene ricordare, a questo punto, il riferimento a *h.Ap.* 149 sgg., poco sopra menzionato. In quel caso, le fanciulle "cantano Apollo", verosimilmente in un agone a lui dedicato; allo stesso modo, è possibile che le ninfe qui "cantino Hermes" (Ἑρμείων ... ἔννεπον vv. 28-29) in una occasione analoga. Il culto di Hermes risulta ben consolidato in Arcadia (JOST 1985): agoni in suo onore sono testimoniati da *Pi. O.* 6, 77 e da *Sch.* a *Pi. O.* 7, 153a. Nel primo caso, si afferma che Hermes governa la sorte degli agoni in Arcadia, ai piedi del monte Cillene, che è peraltro il luogo di ambientazione dell'inno (v. 31, ἔνθα τέ οἱ τέμενος Κυλλήνιόν ἐστιν). Nel secondo, gli scoli danno agli agoni il nome di Ἑρμιαία. La testimonianza pindarica sembra, a questo punto, concorde con la cronologia dell'inno, da collocare entro i limiti dell'età classica.

Alla luce di quanto detto, l'ipotesi che il nostro inno possa essere stato concepito ed eseguito nell'Arcadia di IV secolo appare verisimile. L'occasione di fruizione sembra essere stata un agone: una celebrazione in onore di Pan non sembra attestata in Arcadia, ma il silenzio potrebbe essere accidentale, e in linea con la scarsità di informazioni riguardanti i culti del dio nella regione. Non si può escludere, tuttavia, un agone per una altra divinità, in cui un canto in onore di Pan avrebbe potuto comunque trovare agevolmente posto. L'ipotesi di una festività per Hermes appare maggiormente verisimile: sia per l'importanza che il dio ricopre nell'inno, sia per l'effettiva esistenza di agoni a lui dedicati in Arcadia, testimoniati nella produzione pindarica di V secolo.

## 2. Commento

A una prima lettura, l'inno sembra costruito secondo la tripartizione tipica degli *Inni Omerici*: esordio con invocazione alla Musa (vv. 1-2), sezione narrativa introdotta da un pronome relativo (vv. 2-47), saluto finale e congedo (vv. 48-49). Senonché, una analisi più approfondita lascia intendere, all'interno

di questo schema generalissimo, una suddivisione più articolata. GRODDECK (1786, p. 50) nota, ad esempio, una narrazione rigidamente bipartita. I vv. 1-27 hanno per oggetto la vita solitaria di Pan, dedito alla caccia tra le montagne; i vv. 28-47, invece, contengono invece un *excursus* mitologico relativo alla nascita dal dio: la narrazione è affidata alle ninfe, che danzano e cantano. Per queste ragioni, GRODDECK ravvisava nell'inno dei problemi di unità e coerenza narrativa, e proponeva che le due sezioni fossero in realtà frammenti originariamente indipendenti. Questa ipotesi può oggi essere ragionevolmente respinta: la poesia rapsodica è caratterizzata da una successione di temi non sempre lineare, e che non sempre corrisponde ai gusti e alla sensibilità moderna. Più nello specifico, la descrizione di intermezzi musicali od orchestrici corrisponde spesso, negli *Inni Omerici*, a una pausa nella narrazione, e a digressioni che esulano dal fulcro vero e proprio del racconto. In *h.Ap.* 148-176 il concepimento di Apollo lascia progressivamente posto alla descrizione delle feste degli Ioni in suo onore, e al canto delle Deliadi. Le furberie di Hermes appena nato sono intervallate da due esecuzioni canore del dio, in cui egli rievoca il suo concepimento (vv. 52-61) e l'origine del cosmo (427-433). Il caso più affine al nostro *h.Pan.* è però rappresentato da *h.Hom.* 28: Artemide prima si intrattiene nella caccia, sola tra le foreste (vv. 4-10), quindi si unisce alla danza di Cariti e Muse, che cantano della nascita sua e di Apollo (11-20). La combinazione a incastro di una narrazione primaria, in cui il dio è il soggetto dell'azione, e una secondaria, in cui il dio è oggetto di canto, è quindi un modulo frequente degli *Inni Omerici*. Questo elemento strutturale, anzi, replica la complessa dinamica comunicativa dell'innografia omerica, destinata tanto al dio che celebra, tanto all'uditorio che ascolta la *performance* aedica (per questi temi, e relativa bibliografia, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6). Di fronte a questo stato di cose, quindi, non vi è necessità di considerare i due blocchi di *h.Pan.* come originariamente indipendenti. Ciononostante, è indubbia la bipartizione, per lo meno tematica, del corpo dell'inno in due quadri (la caccia di Pan, la narrazione delle ninfe). Su questa base, SCHWABL (1969) propone una articolazione ancora più complessa, su base tripartita. Nella sua scansione, si individuano così: 1) il proemio (vv. 1-7); 2) la caccia di Pan (vv. 8-21); 3) il coro delle ninfe (vv. 22-49). Le sezioni 1, 2, 3 occuperebbero rispettivamente 7, 14, 28 versi, di modo che ogni sezione sia di volta in volta il doppio della precedente. Si tratta, tuttavia, di una suddivisione arbitraria, che segmenta il testo sulla pagina scritta, ma che non tiene conto delle implicazioni performative del carne. Come ha dimostrato JANKO (1981), il proemio degli *Inni Omerici* si estende sino al pronome relativo, sempre presente, che segna il trapasso alla sezione centrale, narrativa o attributiva che sia. Nel nostro caso, questo cade al v. 2; il v. 7, non ha invece in sé alcun elemento tecnico-strutturale che segni il passaggio da un blocco a un altro. Allo stesso modo, i vv. 48-49, che SCHWABL include nella sezione 3 sono invece il congedo (su cui, cf. JANKO 1981), che ha funzioni e

destinatari diversi rispetto alla narrazione condotta sino al v. 47. Un eccessivo irrigidimento delle segmentazioni, come si nota, non contribuisce in misura maggiore alla comprensione del carne. È pur vero che queste proposte hanno, da un lato, il merito di evidenziare la complessità dell'inno e la sua costruzione a incastro. Dall'altro, è però necessario considerare che, nell'esecuzione rapsodica, il passaggio da una sezione all'altra era probabilmente sentito in maniera molto più fluida, e meno problematica, di quanto non avvenga considerando *h.Pan* nella fissità di testo scritto. Si considerino le osservazioni, eccessivamente logicizzanti, di GERMANY 2005, p. 169: "We must imagine an audience hearing and unpacking the compositional structures of the first half of the poem, and then, six lines into section III, they are shocked to hear the beginning of what sounds like a new hymn". Queste affermazioni leggono in chiave moderna il fenomeno performativo antico, e vi impongono delle astrazioni che nascono a posteriori dallo studio del testo. L'uditorio antico, verosimilmente, se pure avrà avvertito il mutamento di tematica, dalla caccia di Pan al coro delle Ninfe al v. 27, non avrà percepito l'incongruenza di questo cambiamento all'interno della "sezione III", che è una astrazione tutta moderna.

**vv. 1-2.** Il proemio contiene tutti gli elementi tipici: indicazione del dio oggetto del canto, invocazione alla Musa, attributi tipici. All'interno di questa struttura, spicca comunque il fatto che Pan non sia nominato esplicitamente, ma indicato tramite la perifrasi Ἐρμείαο γόνος. Come è stato già notato (SCHWABL 1969; GERMANY 2005) si tratta di uno scarto rispetto alla fraseologia tipica degli *Inni Omerici*, in cui il teonimo compare sempre esplicitamente nel primo verso, e in un solo caso (*h.Hom.* 6) nel secondo (cf. JANKO 1981). In questo caso, invece, il nome del dio è ritardato fino al v. 5. Per le possibili ragioni di questa peculiarità, cf. *infra*.

**v. 1 Ἄμφι:** per l'uso della preposizione in *incipit*, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7. **Ἐρμείαο:** la forma di genitivo è rara: nell'*epos* arcaico, figura solo in *Hom. Od.* 12, 390, in posizione tautometrica, e in *Od.* 15, 319. Più frequente il suo uso nella produzione ellenistica: *Theoc.* 24, 115, nella medesima sede; *A.R.* 1, 642; 3, 197, 1175. La discendenza di Pan da Hermes è quella più accreditata nelle fonti (cf. l'analisi al v. 34), ma egli è talora detto anche figlio di Zeus (*Sch.* a *Theoc.* 1,3; *Apollod.* 1, 4, 1), di Apollo (*Pi. fr.* 100 *Maehl.*), di Crono (*Sch.* a [*E.Rh.* 36]), di Urano (*Sch.* a *Theoc.* 1, 123). Nel nostro caso, la discendenza da Hermes è funzionale su più fronti. Come già notato (SCHWABL 1969, p. 6, n.4), la menzione del padre anticipa l'*excursus* mitologico dei vv. 27 sgg., in cui si narra del concepimento di Pan. Oltre che narrativa, l'importanza di questa precisazione è però anche strutturale (FRÖHDER 1994, p. 308). Nella sezione incipitaria degli *Inni Omerici*, il dio viene infatti descritto tramite i suoi molteplici



attributi; in questo senso, la nascita di Pan da Hermes è a sua volta un ‘attributo’, che illustra già alcune delle caratteristiche che ha la divinità oggetto del canto. Su tutti, il rapporto che egli ha con la pastorizia e le mandrie: al v. 32 Hermes è infatti raffigurato nelle vesti di pastore, ma più in generale è il dio della fecondità dei pascoli (cf. anche quanto detto in *h.Hom.* 18); ne consegue quindi che anche suo figlio è νόμιος θεός (v. 5). Ancora dal padre Pan eredita la propensione per la musica (cf. l’analisi di *h.Hom.* 18), soprattutto per la siringa (v. 15), che è creata proprio dal genitore (*h.Merc.* 512). Questa stretta associazione tra padre e figlio spiega anche perché Pan non sia esplicitamente chiamato con il suo nome in *incipit* del componimento. Per l’importanza di Hermes a proposito dell’occasione di fruizione del carne, cf. l’introduzione. **φίλον γόνον:** cf. v. 36, φίλον υἰόν. la *iunctura* ha come uniche altre attestazioni Mosch. 4, 27; Opp. 3, 163, nella medesima sede. Apollo e Artemide sono similmente definiti ἡμερόεις γόνος in Hes. *Th.* 919. In posizione taumetrica anche κλυτὸς γόνος, detto di Enea in *Il.Parv.* fr. 21, 9. La spiegazione dell’epiteto figura ai vv. 40 sgg.: Hermes prende il piccolo Pan fra le braccia e lo conduce all’Olimpo, godendo nel cuore (χαῖρεν δὲ νόῳ περιώσια δαίμων, v. 41); alla sua gioia si aggiunge quella di tutti gli altri dèi, che si rallegrano di questa nascita (φρένα πᾶσιν ἔτερψε, v. 47). **ἔννεπε Μοῦσα:** per l’invocazione alla Musa, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6; 9.

**v. 2 αἰγινόδην:** l’aggettivo, in coppia con il successivo, δικέρωτα, torna al v. 37. Per Pan, l’epiteto è utilizzato anche in *AP* 6, 57, 3; 9, 330, 2, mentre in *AP* 16, 15, 2 è utilizzato per Satiro. Simile l’epiteto τραγόπους che è dato leggere in Sim. *AP* 16, 232, 1. Gli epiteti composti, che hanno uno dei due membri in αἰγ(ι)-, sono comunque frequenti in relazione al dio: αἰγίβατης, αἰγίβωτος, αἰγίκναμος, αἰγοκέρως, αἰγομελής, αἰγόνουξ, (cf. BRUCHMANN 1893 p. 186 per le attestazioni). Tutte le forme insistono sulla natura caprina del dio, su cui concordano già le prime attestazioni letterarie (Sim. *AP* 16, 232, 1; Hdt. 2, 46) e iconografiche (*LIMC* 8, 1 s.v. *Pan* nn. 1 sgg.). La parte inferiore del corpo, tuttavia, non sempre ha aspetto ovino, soprattutto nell’arte figurativa: sono note raffigurazioni del dio dotato di arti inferiori pienamente umani (e.g. *LIMC* 8, 1, s.v. *Pan* 171, 242, 263). Per la natura mista, umana e animale di Pan, cf. ASTON 2011. **δικέρωτα:** l’aggettivo figura in Thespis fr. 4\* *TRGF*, Orph. *H.* 34, 25 ugualmente per Pan. È altrimenti usato per Dioniso (Orph. *H.* 30, 3) o per Adone (Orph. *H.* 56, 6). Differentemente dalle gambe, di foggia umana o animale a seconda dei casi, le corna caprine sono attributo costante di Pan. **φιλόκροτον:** al v. 47 l’aggettivo è variato in πολύκροτος. L’epiteto ha come unica altra attestazione Nonn. *Par.* 2, 113. In questo caso, l’epiteto allude allo sviluppo narrativo stesso dell’inno: se i primi due aggettivi del verso (αἰγινόδης, δικέρως) rimandano alla scena di caccia del dio ai vv. 8-14, il φιλόκροτος qui presente anticipa invece la seconda sezione dell’inno, in cui Pan suona di ritorno dalla caccia (vv.

15-18) e si unisce alla danza delle ninfe (vv. 19 sgg.). Per quanto raro, l'epiteto ha dei paralleli nel senso: cf. *h.Hom.* 14, in cui si dice che la Μήτηρ Θεῶν “ha caro il suono dei crotali” (ἦ κροτάλων τυπάνων ... εὔαδεν, vv. 3-4): Pan, del resto, è una delle figure del corteo di Cibele (Pi. fr. 95 Maehl.; cf. LEHNUS 1979; per il crotalo come strumento musicale di ambito orgiastico, cf. l'analisi di *h.Hom.* 14 e WEST 1994, pp. 122 sgg.). In questo caso, tuttavia, il κρότος amato da Pan non è il suono artificiale degli strumenti, quanto quello della voce e dei piedi che battono la terra (THOMAS 2011, p. 152): entrambi sono prodotti dalle ninfe ai vv. 19 sgg. Anche Dioniso, che con Pan è strettamente associato (cf. il v. 46 del nostro inno), ha cari gli strepiti e i clamori delle cerimonie orgiastiche: è ἐρίβρομος (*h.Hom.* 7, 56; 26, 1), e un βρόμος ἄσπετος segue il suo corteo di Ninfe (*h.Hom.* 26, 10): cf. il v. 5 del nostro inno, dove in maniera simile le ninfe “invocano Pan” sulle cime dei monti (Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι). ὅς τ': il pronome relativo segna la conclusione della invocazione alla Musa, e inaugura la sezione narrativa dell'inno: cf. *h.Hom.* 6 per un'analisi più specifica in proposito. In virtù di questo suo ruolo strutturale, la sua presenza in questa sede non può essere trascurata nel momento in cui si analizza la struttura del componimento: cf. *supra*. La congiunzione enclitica τε, in associazione al pronome relativo, assolve qui a una funzione “digressivo-permanente” (RUIJGH 1971): ovvero, non ha valore enumerativo, ma piuttosto introduce una subordinata, la cui azione si intende un ampliamento della reggente **πίση**: è la lezione trasmessa dal solo codice Γ, giustamente messa a testo da Stephanus, di contro al πίσση dei restanti codici, che non dà senso. La correzione πίσεια di Wolf non è necessaria: l'inno conosce forme contratte anche in altri luoghi (διοχνεῖ, v. 10, ugualmente in clausola; ῥείθροισιν in luogo di ῥεεθρ- al v. 9).

**v. 3 δενδρήεντ'**: più frequente la *iunctura* πίσεια ποιήεντα, utilizzata proprio per descrivere le sedi delle ninfe (*Hom. Il.* 2, 9; *Od.* 6, 124; *h.Ven.* 99). In questo caso, più che a distese erbose si allude a macchie boschive, tra cui risuonano gli strepiti delle dee: cf. il già citato *h.Hom.* 26, 10, in cui il clamore percorre la foresta, attraversata dal corteo di Dioniso. Simile anche *h.Hom.* 27, 7-8, in cui il bosco è sconvolto dalle urla delle fiere uccise da Artemide. Lo scenario silvestre prepara idealmente a un percorso verso l'alto: la vegetazione scompare progressivamente, per lasciare lo spazio alle brulle cime dei monti (κάρηνα, v. 4). Per l'analisi della morfologia naturale qui presente, cf. THOMAS 2011. ἄμυδις: l'uso di ἄμυδις in senso preposizionale è inedito: la forma è per lo più avverbiale (cf. *LSJ s.v.*). La reggenza del dativo qui presente e l'uso per introdurre un complemento di compagnia si possono spiegare come derivati da ἄμα, secondo un uso che ha attestazioni già epiche (e.g. *Hom. Il.* 3, 1; 16, 257, *Od.* 6, 84). Il ricorso ad ἄμυδις in luogo di ἄμα in questa sede è probabilmente da imputare a convenienza metrica: la collocazione dell'avverbio/preposizione tra secondo e terzo *metron* è infatti frequente (*Il.* 10, 300, 524;

13, 343; 20, 158, 374; *Od.* 4, 659; *Hes. Th.* 689). **φοιτᾶ**: il verbo è usato in senso tecnico, per descrivere i luoghi tipicamente frequentati dal dio: cf. *h.Hom.* 6 per una analisi. **χοροήθεισι νύμφαις**: l'aggettivo *χοροήθης* è un *hapax* assoluto. La propensione delle ninfe per la danza e il canto è comunque un *topos* ben noto: *Hom. Il.* 24, 616; *Od.* 12, 318; *Hes. Th.* 1 sgg.; *Cypria* fr. 5, 5 Bernabé; *h.Ven.* 257. Anche l'iconografia conosce il tema delle ninfe che danzano insieme a Pan (*LIMC* 8, s.v. *Nymphe*, nn. 33. sgg.).

**vv. 4- 6.** I versi incipitari, di invocazione a Pan, sembrano qui ripresi e variati. In un primo momento, infatti, si è chiesto alla Musa di cantare “il figlio di Hermes” (v. 1); a questa invocazione è seguita una serie di attributi formulari (*αιγιπόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον*, v. 2), il consueto pronome relativo (*ὄς*), e l'indicazione dei luoghi cari al dio (*πίση / δενδρήεντα* vv. 2-3). A partire da questo momento, però, il canto è portato avanti dalle Ninfe, che sembrano inaugurare un nuovo proemio. A loro, infatti, è affidato il compito di nominare esplicitamente il dio per la prima volta (*Πᾶν' ἀνακεκλόμεναι*, v. 5); segue quindi una nuova serie di epiteti (*νόμιον θεόν, ἀγλαέθειρον / ἀρχμήενθ'*, 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 è stata talora notata, ma forse non sufficientemente chiarita. FRÖHDER (1994, p. 310), ad esempio, sostiene che le Ninfe hanno qui una funzione paragonabile a quella di Hermes, menzionato al v. 4: vale a dire, queste 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 chiaro valore tematico: in questo modo, le coordinate del canto sono progressivamente chiarite e ristrette. Il suo oggetto non sarà 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 avvezze al canto (*χοροήθης*; cf. anche *infra*), e che con Pan hanno un più stretto rapporto. Proprio in virtù di questa vicinanza, la loro esecuzione si accorda in maniera più congeniale alle caratteristiche del dio: dopo l'assolo musicale di Pan (vv. 14-18), queste rispondono con la voce e la danza (vv. 19 sgg.). Il loro intervento, quindi, si configura non come un generico coro, ma come un *βουκολιασμός*, un canto e una danza pastorali, che trova il favore di Pan (*ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς*, v. 24; cf. *infra*). 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*), e assume piuttosto i tratti di una invocazione (*ἀνακεκλόμεναι*), urlata sui monti. Alla fine dell'inno si arriverà a una sovrapposizione di queste due diverse tipologie performative: le ninfe si sostituiscono alla Musa nell'espone la materia epica (la nascita del dio, ai vv. 27 sgg.); questa operazione richiede una maggiore strutturazione, sia del movimento (i *χοροί* ai vv. 20 sgg.) che del canto

(ὕμνεῦσιν, ἔννεπον). Rimane però il clamore (περιστένει ἠχώ, v. 21), che sin da subito si apprende essere caro al dio (φιλόκροτος, v. 2). La reduplicazione del proemio, quindi, se da un lato è una variazione del tradizionale modulo invocativo, dall'altro ha anche la funzione strutturale di fornire le coordinate bucoliche in cui inserire sia l'inno nel suo insieme, sia il canto delle ninfe che in esso è contenuto.

**v. 4 αἶ τε:** riprende ὅς τε del v. 1, e anticipa ὅς del v. 6. **κατ'αἰγίλιπος πέτρης:** cf. Hom. *Il.* 9, 15; 16, 4, in posizione tautometrica. In questi casi, si tratta di un complemento di moto da luogo, mentre qui la preposizione è in tmesi con il verbo στείβω (cf. *infra*). L'aggettivo si trova comunque solo associato al sostantivo πέτρα, ancora in A. *Suppl.* 795. Il senso e la costruzione dell'epiteto non sono trasparenti. La prima parte del composto sembra derivare da αἶξ, mentre dei dubbi persistono circa la seconda. È possibile che nel suo complesso l'aggettivo indichi una pietra "dove solo le capre possono arrampicarsi", proprio per la sua natura impervia (cf. il lituano *lipti*, "arrampicarsi"; CHANTRAINE, *DELG*, p. 30). La trattatistica antica tenta invece una derivazione da λείπω, e perviene al risultato opposto: αἰγίλις è una pietra "che persino le capre lasciano", a causa della sua ripidità, che rende impossibile arrampicarvisi (Eust. 307, 26; *EtGud.* 36, 13). Nonostante ciò, l'interpretazione complessiva è corretta: αἰγίλις è sinonimo di ὑψηλός e di δύσβατος (*EM* 27, 43). L'uso che si fa in questa sede dell'aggettivo sembra allinearsi all'*interpretamentum* diffuso nella antichità, e rivestirlo di ironia: le ninfe riescono a salire su quei monti che per lo stesso Pan, in quanto essere parzialmente caprino, sono inaccessibili (BORGEAUD 1998, p. 77). **στείβουσι:** la sintassi del verso impone di considerare il verbo in tmesi con la particella κατά (cf. *supra*); nel suo insieme, καταστείβω regge l'accusativo κάρηνα; l'uso non ha paralleli nell'*epos*, ma cf. S. *OC* 467, κατέστειψας πέδον). In Omero, il verbo στείβω è usato solo tre volte: vale 'calpestare', e indica talvolta una azione violenta, quella dei cavalli che passano sopra ai cadaveri e agli scudi sul campo di battaglia (Hom. *Il.* 11, 534; 40, 499). Già in Hom. *Od.* 6, 92 il verbo indica però una azione ripetuta con cadenza ritmica, ossia l'atto di pestare le vesti per lavarle in buche colme d'acqua. Più simile ancora Hes. fr. 26, 20 M.-W.: le figlie di Portaone "calcano la rugiada" nelle foreste. Nel nostro caso, l'azione indica sia una corsa liberatoria, come nel passo esiodeo, sia un movimento ritmato, come nell'*Odissea*: entrambe le accezioni anticipano la danza e le urla delle ninfe sulle cime dei monti ai vv. 20 sgg. Per l'immagine, cf. E. *Ion* vv. 492 sgg., in cui le figlie di Aglauro χοροῦς στείβουσι sulle rupi sacre a Pan. **κάρηνα:** le ninfe si fermano a una altitudine inferiore rispetto a quella raggiunta da Pan, che arriva a raggiungere una ἀκροτάτη κορυφή (v. 11)

**v. 5 Πᾶν:** si esplicita finalmente il nome del dio oggetto del canto. Per le ragioni di questo ritardo, cf. *supra*. Nella forma elisa, GERMANY (2005) vede un gioco fonico con il neutro aggettivale πᾶν: si ottiene così una allusione paraetimologica che viene esplicitata chiaramente al v. 47, in cui il teonimo Πᾶν viene fatto derivare dall'aggettivo πᾶς (ὅτι φρένα πᾶσιν ἔτερψε, v. 47). **ἄνακεκλόμεναι:** la singolarità del canto delle Ninfe (su cui, cf. *supra*), viene resa ancora più manifesta dall'*hapax* assoluto. Il verbo composto non ha alcuna altra occorrenza; il semplice κέκλωμαι è una forma di presente secondaria rispetto a κέλωμαι, modellata su forme omeriche di aoristo a raddoppiamento, come κέκληται e κεκλόμενος, sentite come presenti (CHANTRAINE, 1942, p. 395). Esempi del presente κέκλωμαι si hanno a partire dall'età ellenistica: κέκλωμαι (A.R. 2, 693); κέκλεται in A.R. 1, 176). Morfologicamente, il verbo è affine a καλέω, e ha dunque un uguale valore cletico (per il quale, cf. l'analisi di *h.Hom.* 33). L'uso della preposizione ἀνά, in particolare, suggerisce una invocazione costante e ripetuta (“invoke again and again”, *LSJ*, s.v.): il canto delle Ninfe è in questa fase ancora agitato e scomposto, intonato correndo sui monti. Di diverso tenore sarà l'inno da loro intonato ai vv. 27 sgg. Per questa differenza, cf. *supra*. **νόμιον:** per Pan, l'epiteto è ripreso da Nonn. 15, 416. Talvolta, è utilizzato anche come sostituto vero e proprio del teonimo (*AP* 6, 96, 6; 9, 217, 4), in quanto riassume in sé il carattere agreste della divinità. Un sistema di epiteti simile conosce anche Hermes, suo padre (cf. *h.Hom.* 18). Nel nostro inno, del resto, Hermes è presentato come un dio bucolico, che ha sede in Arcadia e che pascola le greggi (vv. 30-32). Dal padre, Pan eredita le medesime qualità: ai vv. 8-14 il dio è presentato nelle doppie vesti di cacciatore e pastore. Di un culto per Pan νόμιος, in ambito arcadico, informa Paus. 8, 38, 11. **ἀγλαέθειρον:** l'epiteto è un *hapax* assoluto. La descrizione della chioma di Pan è comunque frequente nel trattamento del dio, ed è ripresa anche al v. 39, in cui egli è definito ἠυγένειος, ‘dalla splendida barba’ (cf. *infra*).

**v. 6 ἀρχμήενθ:** l'aggettivo torna esclusivamente in D.P. 182. La forma è una variazione di ἀρχμηρός, utilizzato per i capelli in E. *Or.* 387, e in Theoc. 25, 225 per la criniera del leone. **ὄς πάντα:** il pronome relativo inaugura una sorta di nuovo proemio innodico; per il senso di questo raddoppiamento, cf. *supra*. L'aggettivo πᾶς, che lo segue immediatamente, sembra già adombrare il gioco etimologico che si trova alla fine del componimento (v. 47). **λόφον ... νιφόεντα:** non vi sono altre attestazioni di questa *iunctura*. Nell'epica, l'uso di λόφος nel senso di ‘sommità di un monte’ è raro: così è usato in Hom. *Od.* 11, 596; 16, 471; *h.Ap.* 520. Più spesso, l'aggettivo designa la sommità dell'elmo (cf. *LFGRE* 2, 1721). Νιφόεις è invece più spesso usato in unione con ὄρος (e.g. Hom. *Il.* 13, 754; *Od.* 19, 338; cf. v. 7, κορυφὰς ὄρεων). In questa sede, si riprende la descrizione dello scenario roccioso del v. 4. Pan si intrattiene in

regioni inaccessibili, a altitudini estreme, rocciose e innevate (v. 7). Per la natura proibitiva del luogo è quindi solo: le Ninfe si fermano su montagne meno elevate (THOMAS 2011). Simile anche S. *Aj.* 695 sgg., in cui Pan è invitato a mostrarsi Κυλλανίας χιονοκτύπου πετραίας ἀπὸ δειράδος. **λέλογγε:** per l'uso del verbo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6.

**v. 7 πετρήεντα κέλευθα:** la *iunctura* non ha alcuna altra attestazione. La forma eteroclita κέλευθα, al neutro in luogo del femminile κέλευθοι, è predominante nell'*epos* arcaico (*LFGRE*, 2, 1371). La lezione κέλευθα è da preferire rispetto a κάρηνα, trasmessa da un gruppo minoritario di codici (At, D, Π): quest'ultima lezione è forse una corruzione, influenzata dalla forma κάρηνα che si trova ugualmente in clausola a pochi versi di distanza (v. 4). GERMANY (2005) mantiene κάρηνα in virtù delle ripetizioni che si incontrano frequentemente nell'inno (ἔνθα καὶ ἔνθα; ἄλλοτε μὲν...ἄλλοτε δέ). Salvo questi usi avverbiali, che sono ben affermati (cf. *LSJ*), l'autore dell'inno sembra però prediligere la *variatio* lessicale, più che la semplice ripetizione, anche per indicare i medesimi referenti (πίση δενδρήεντα vs ῥωπήϊα πύκνα; κατ' αἰγίλιπος πέτρης vs πέτρησιν ἐν ἡλιβατοῖσιν; λόφον νιφόεντα vs ἀργινόεντα οὔρεα).

**v. 8 Φοιτῶ:** come il precedente λέλογγε, il verbo indica i luoghi prediletti dagli dèi per il loro soggiorno o per le loro attività consuete: cf. quanto detto in *h.Hom.* 6 in proposito. **ἔνθα καὶ ἔνθα:** gli stessi rapidi movimenti sono compiuti da Pan sia durante la caccia che nella danza: così al v. 22 egli si aggira ugualmente ἔνθα καὶ ἔνθα tra le ninfe che ballano. **ῥωπήϊα πύκνα:** la formula è attestata in clausola di esametro: Hom. *Il.* 13, 199; 23, 122; *Od.* 14, 473. Rispetto alle vette dei monti, circondate solo dalla neve, Pan sembra qui collocarsi ad altitudini inferiori:

**v. 9 ἄλλοτε μὲν:** riprende e varia ἔνθα καὶ ἔνθα del verso precedente. Continua la descrizione degli agili movimenti di Pan attraverso scenari naturali proibitivi. **ἐφέλκόμενος:** l'*epos* omerico conosce la diatesi media del verbo prevalentemente nel senso letterale, e fisico, di 'trascinare': così Eurialo, sconfitto nel pugilato, viene portato via dall'arena privo di sensi e ἐφέλκόμενοισιν πόδεσσιν. Per l'uso metaforico nel senso di 'attrarre', 'attirare', cf. Hom. *Od.* 16, 294 = 19, 13. **ῥείθροισιν ... μαλακοῖσιν:** non si segnalano altre occorrenze del nome e dell'aggettivo combinati. Cf. però Hom. *Il.* 21, 218 ἐρατεινὰ ῥεέθρα; 238 καλὰ ῥεέθρα. Nell'*epos* il sostantivo è noto esclusivamente nei casi retti del plurale, e nella forma non contratta ῥεέθρα (cf. *LFGRE* 4, 7; per le contrazioni nell'inno, cf. quanto detto a proposito della forma πίση al v. 2). **πέτρησιν ἐν ἡλιβατοῖσι:** cf. e.g. Hom. *Il.* 15, 273; *Od.* 9, 243; Hes. *Th.* 675; *h.Merc.* 404. L'etimologia dell'aggettivo, che sembra essere un composto (da βαίνω?) è oscura. Vi è

forse un legame con *Suid.* η 250 Adler, che considera ἡλιτενής, un sinonimo di ὕψηλή, ma la radice ἡλι- rifugge a una chiara interpretazione (CHANTRAINE, *DELG*, 410). **διοιχνεῖ**: il verbo è estremamente raro. Escluso questo passo, le uniche altre occorrenze sono A. *Eu.* 315; Lyc. 10. Il suo uso in questa sede è una variazione di φοιτᾶ διὰ del v. 8.

**v. 11 ἀκροτάτην κορυφήν**: la formula è frequente in *incipit* di esametro (e.g. Hom. *Il.* 1, 499; 5, 754; 8, 3, 83). **μηλοσκόπον**: l'aggettivo ha come unica altra attestazione fr. ad. 187, 11 Heitsch (P.Vindob. 29801, v. 11), in cui è epiteto di Pan, nella stessa sede metrica. Il dio è però frequentemente descritto nell'atto di scrutare lontano, in cerca di mandrie: è detto σκοπιήτης (*AP* 6, 16, 1; 34, 5; 109, 9), ὕλησκόπος (*AP* 6, 107, 1). In Orph. *H.* 11, 9 Pan è ἐυσκόπος, come è più tipico del padre Hermes (e.g. Hom. *Il.* 24, 24; *Od.* 1, 38; 7, 137; *h.Ap.* 200; *h.Merc.* 73; *h.Ven.* 262). Nel nostro inno, cf. v. 14, ὄξεα δερκόμενος. L'azione di socchiudere gli occhi per affinare la vista è tipica della caccia: in *h.Hom.* 28, 11 Artemide è detta θηροσκόπος. A imitazione di questa gestualità, la danza crea la figura della σκόπευμα: una mano veniva portata sulla fronte, a voler guardare lontano (Hsch. σ 1218; Ath. 14, 27, 27). L'azione era intesa come rappresentativa del mondo agreste e rurale: di qui, anche la denominazione di σχῆμα Σατυρικόν (Phot. σ 527). Anche l'arte figurativa conferma quanto questa gestualità fosse connessa con una ambientazione bucolica. Antifilo, pittore di età alessandrina, realizzò un dipinto di un satiro ornato di una pelle di pantera (cf. la pelle di lince che Pan indossa al v. 23), e intento nell'atto di guardare lontano: per questo, il soggetto era detto anche ἀποσκοπέων (Plin. 35, 51). **εἰσαναβαίνων**: cf. *Cypria* fr. 15 Bernabé: Linceo sale sulla cima del monte Taigeto e riesce a scorgere l'intero Peloponneso (ἀκρότατον ἀναβάς διεδέρκετο νῆσον ... Πέλοπος, vv. 3-4). Similmente, qui Pan sale sui monti più alti dell'Arcadia, da cui può avere una visuale priva di impedimenti delle mandrie che pascolano (cf. *supra* l'aggettivo μηλοσκόπος).

**v. 12 πολλάκι ... πολλάκι**: la ripetizione varia ἄλλοτε ... ἄλλοτε dei vv. 9-10. La grafia πολλάκι in luogo di πολλάκις è già attestata in Omero, soprattutto in posizione incipitaria come in questo caso (e.g. Hom. *Il.* 1, 396; 3, 232; 9, 490; 10, 121). **ἄργινόντα**: il trådito αἰγινόντα, testimoniato dalla totalità della tradizione manoscritta, è privo di alcuna attestazione: gli editori del XVI secolo (e.g. CASTALIO 1561; STEPHANUS 1566) vi vedono un aggettivo derivano da αἶξ, e intendono *capris frequentes ... montes*. BARNES (1711) corregge la forma in ἀργινόντα, e trova il consenso degli editori successivi. L'aggettivo si trova già in Omero (*Il.* 2, 647, 656) per indicare le città di Licasto e di Camiro: in questo caso, la nota coloristica indica probabilmente il colore chiaro del terreno su cui le città sorgono (*LFGRE* 1, 1202). Nel

nostro inno, è più probabile che l'aggettivo indichi non tanto il colore bianco della roccia, come vogliono AHS (1936), ma piuttosto quello della neve: cf. v. 6, λόφον νιφόεντα. **διέδραμεν:** nell'inno, l'aoristo torna spesso a indicare le azioni ricorrenti degli dèi: cf. anche vv. 13, διήλασε; v. 14 ἔκλαγεν. Per le ragioni di quest'uso, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7. **οὔρεα μακρά:** la formula in clausola è ripresa da Hes. *Th.* 129. La combinazione di nome e aggettivo è però attestata anche in Hom. *Il.* 13, 18; *h.Ap.* 17. La forma οὔρεα in luogo di ὄρα è artificiale, necessaria a evitare la sequenza di tre sillabe brevi (CHANTRAINE, 1942, p. 103).

**v. 13 ἐν κνημοῖσιν:** il complemento di stato in luogo, in posizione tautometrica, ricorre in Hom. *Il.* 2, 821; 11, 105; 21, 449. Dopo essere salito sino alle cime dei monti, Pan si precipita nuovamente verso il basso. **διήλασε:** l'uso intransitivo del verbo, nel senso di "spingersi", non ha reali paralleli. In Omero, è usato in maniera transitiva, con il significato di "spingere attraverso, far attraversare" (*LFGRE* 2, 519). Un precedente per l'uso che si fa del verbo in questa sede potrebbe essere rappresentato da *h.Merc.* 96: Hermes διήλασε monti, vallate e pianure. **θῆρας ἐναίρων:** la clausola è una variazione di θῆρας ἐναίρειν che figura in Hom. *Il.* 21, 485; *h.Ven.* 18. In entrambi casi, la formula designa l'attività di Artemide: cf. *h.Hom.* 28, 10, in cui la dea caccia θηρῶν ὀλέκουσα γενέθλην.

**v. 14 ὄξέα δερκόμενος:** cf. Hom. *Il.* 17, 675, ὄξύτατον δέρκεσθαι. Per l'azione di Pan, che scruta il paeaggio circostante a caccia di belve, cf. *supra*. **τοτὲ δ':** l'avverbio τοτέ, testimoniato da due rami della tradizione su tre, è preferibile rispetto a τότε, che occorre solo nel ramo x della tradizione. **ἔσπερος:** concordato con il soggetto, l'aggettivo è da intendere in senso predicativo, come sinonimo di ἐσπέριος, 'di sera' (cf. *LSJ*). Cf. *h.Merc.* 341, in cui Hermes ἐσπέριος ruba le mandrie di Apollo. Un uso di questo tipo è inedito: in senso aggettivale, ἔσπερος sottintende generalmente il sostantivo ἀστήρ (Hom. 22, 318). Di qui, anche l'uso sostantivato, nel senso di 'sera' (Hom. *Od.* 1, 423). Nel mondo pastorale, la musica non è concessa prima della fine del giorno: a mezzogiorno Pan riposa, e il suo sonno non può essere disturbato dal suono degli strumenti (Theoc. 1, 15-16; sul tema, cf. anche l'introduzione). **ἔκλαγεν:** il verbo è usato in maniera preferenziale per suoni prodotti dagli animali: cani (*Od.* 14, 30), ma soprattutto uccelli (e.g. Hom. *Il.* 10, 276; 17, 756; Hes. *Op.* 449). È comunque attestato il suo uso anche per uomini (Hom. *Il.* 2, 222). Questi precedenti aiutano a delineare la figura ferina di Hermes, a metà tra l'umano e l'animale (su cui, cf. *supra*). L'uso del verbo è però reso ancora più pregnante dal contenuto dei vv. seguenti. La melodia di Pan una κλαγγή, e in quanto tale può rivaleggiare con il canto di un uccello, e superarlo in virtuosismo (vv. 16-17). Il confronto tra i due referenti, quindi, avviene su un



terreno fonico simile. È improbabile, però, che qui Pan stia cantando: al v. 15 si spiega infatti che il suono è prodotto dalla siringa (δονάκων ὕπο). Alc.Mess. sembra confermare questa interpretazione: in due luoghi assai simili al nostro inno, il verbo κλάζω è utilizzato nel senso di ‘suonare la siringa’: così in *APL.* 8, 7; 226, 4. **οἶος**: la lezione οἶον, del solo codice D, è scarsamente accettabile: Pan suonerebbe la siringa ‘solo’ di sera, ma è difficile comprendere quale sarebbe il senso di questa precisazione (a tal proposito, cf. comunque l’introduzione). L’intervento di HERMANN (1806), οἶος, è minimamente invasivo e convincente: Per l’aggettivo in clausola di esametro, cf. Hom. *e.g. Il.* 1, 118; 5, 304; 7, 39; *Od.* 1, 79; 10, 281. Differentemente dall’interpretazione più diffusa, però, è preferibile intendere che Pan ‘suona da solo’ (ἐκλαγεν οἶος), piuttosto che ‘torna da solo’ dalla caccia (οἶος...ἐξανιών). Il canto solitario di Pan cede il passo all’amebeo dei vv. 16-18, in cui Pan e l’usignolo si sfidano nel canto; la solitudine viene poi definitivamente interrotta al v. 19, quando l’arrivo delle ninfe dà luogo ad una danza corale.

**v. 15 ἄγρης**: i codici attestano all’unanimità la lezione ἄκρης, ‘sommità, vetta’. I più antichi editori, quindi, leggono ‘ἄκρης ἐξανιών δονάκων’, ‘tornando dalla vetta delle rondini’ (*e.g. dal e summitate egrediens arundinum*, di CASTALIO 1561, sino a *ex summitate egressus arundinum* di CLARKE 1740). Il sostantivo δόναξ può in effetti indicare questa specie di uccello (cf. *e.g. Hom. Il.* 10, 467; *Od.* 14, 474). Le rondini, tuttavia, non sono mai menzionate nei versi precedenti dell’inno, che riferiscono anzi di mandrie al pascolo (cf. l’aggettivo μηλοσκόπος, al v. 11). La presenza poi, nello stesso v. 15, del sostantivo μουσα, nel senso figurato di ‘musica’, spinge a vedere piuttosto nei δόνακες le canne della siringa, lo strumento musicale tipicamente pastorale (cf. *infra*). Inoltre, Pan non sembra scendere di quota: al v. 21 la danza con le ninfe si colloca ancora sulla κορυφή οὐραίου. Si deve a PIERSON (1752) la correzione di ἄκρης in ἄγρης: Pan torna ‘dalla caccia’. L’ipotesi è in linea con il contenuto dei versi precedenti, in quanto il dio si spinge sino alle vette più alte a caccia di armenti (v. 11). L’intervento, inoltre, è supportato anche da *loci paralleli*, che esibiscono una dizione simile: nel pomeriggio Pan riposa ἀπ’ἄγρας (Theoc. 1, 16). Cf. anche A.R. 3, 69 θήρης ἐξανιών, simile ad ἄγρης ἐξανιών e in posizione tautometrica. **ἐξανιών**: il verbo ἐξάνειμι ha attestazioni solo a partire dalla poesia ellenistica, dove è ugualmente utilizzato nelle forme del participio: Ar. 1, 728; A.R. 3, 757; 4, 318, 562; 759. **δονάκων ὕπο**: per l’uso della preposizione ὑπό, a indicare l’accompagnamento musicale, cf. *e.g. ὑπ’ αὐλοῦ* Hes. *Sc.* 281; ἄδων ὑπ’ ἀθλητήρος Archil. fr. 123 W. Le prime attestazioni del termine δόναξ, usato in senso tecnico-musicale, indicano i bracci della cetra (*h.Merc.* 47), o l’aulos (Pi. *P.* 12, 25). La prima attestazione per indicare le canne che costituiscono la siringa è A. *Pr.* 574, come confermano anche gli scolii al passo (δόναξ· ἢ σῦριγξ); cf. Eusth. 3, 113, 6: ἐκ δονάκων σύριγγες γίνεσθαι. Per le caratteristiche

dello strumento, cf. WEST (1994, p. 109 sgg.). La siringa è uno strumento per definizione legato al mondo pastorale, sin dalla sua comparsa in Hom. *Il.* 18, 521-522. (νομῆες / τερπόμενοι σύριγγι). Inventato da Hermes (*h.Merc.* 511 sgg.), lo strumento viene spesso suonato da suo figlio: oltre alla testimonianza di *h.Pan*, cf. E. *Hel.* 702 sgg.; *Ion.* 498; *Bacch.* 952 sgg. Secondo la tradizione arcadica, invece, la siringa sarebbe stata inventata da Pan stesso sui monti Melpeia (Paus. 8, 38, 11). Per l'iconografia di Pan che suona la siringa, cf. e.g. LIMC 8, s.v. *Pan* nn. 96, 126, 130, 132. Più rare le raffigurazioni in cui suona il doppio *aulos*, i crotali, o i timpani (LIMC 8, s.v. *Pan*, pp. 940-941). Talvolta, la siringa è anche lo strumento di Sileno (Pl. *Symp.* 215b). **μοῦσαν**: l'uso metonimico del termine, per indicare la musica, è recenziore: ANDRISANO (1978-1979) vede la prima occorrenza di questo tipo in A. *Suppl.* 695. In realtà, l'uso figura già in *h.Merc.* 447, che è il luogo che più probabilmente ha ispirato il passo presente. In *h.Merc.*, infatti, si indica così il canto accompagnato dalla cetra prodotto da Hermes: il medesimo termine è qui ereditato per indicare l'arte del figlio. **ἄθύρων**: il verbo ha in Omero il senso di 'giocare, divertirsi' (Hom. *Il.* 15, 364). L'accezione di 'suonare', peraltro al participio, compare per la prima volta in *h.Merc.* 485, a indicare il rumore prodotto dalla cetra.

**v. 16 νήδυμον**: l'uso che si fa dell'aggettivo è inedito. Nell'*epos*, questo è usato esclusivamente per la dolcezza del sonno (cf. LFGRE 3, 353). Scompare poi dalla produzione poetica greca, per tornare in [Mosch.] 4, 120; Or.Sib. 4, 191. Per la dolcezza del canto, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7, 59. **παραδράμοι ἐν μελέεσσιν**: l'intera *iunctura* è inusuale, se rapportata alla fraseologia omerica. Παρατρέχω ha già in Omero il valore di 'superare', sebbene sia in teso esclusivamente in senso letterale, nell'ambito della corsa (cf. LFGRE 2, 347). Non è attestato, nell'*epos*, il senso traslato, né la reggenza della preposizione ἐν, seguita dal dativo. Un uso simile alla sintassi presente in questa sede è quello che si fa di παρέρχομαι in Hom. *Od.* 13, 291: solo un uomo molto astuto potrebbe "superare Odisseo nelle sue astuzie" (παρέλθοι / ἐν πάντεσσι δόλοισι). In Ar. *Eq.* 1353 il verbo παρατρέχω, nel suo senso traslato, regge l'accusativo come nel nostro caso; un parallelo più stringente, però, figura solo in Plb. 31, 25, 2. Non è necessario ipotizzare, con THOMAS (2011, p. 156), che παρατρέχω abbia qui il valore di "surpass in tempo". Il verbo sembra qui implicare una notazione di carattere qualitativo: la sfida tra Pan e l'usignolo insiste tutta sulla 'dolcezza' del canto (νήδυος, v. 16; μελίγηρυν ἀοιδήν, v. 18). Anche la forma μελέεσσι(v) è ugualmente inedita, nella morfologia e nel significato. Nell'*epos*, il sostantivo μέλος ha il valore di 'membra', 'parti del corpo' (cf. LFGRE 3, 101-102). Il senso di 'canto' sembra comparire per la prima volta in Thgn. 761. Nell'*epos*, il sostantivo conosce raramente anche la forma di dativo -εσσι, attestata solo in Hom. *Od.*

13, 432. Più frequenti le sue occorrenze nella poesia ellenistica (Ar. 1, 337, 371), spesso in clausola di esametro come in questo caso: Theoc. 25, 278; 27, 67; A.R., 4, 677

**v. 17 ὄρνις:** per l'immagine, cf. anche Ar. *Av.* vv. 737 sgg., in cui gli uccelli sulle cime dei monti (κορυφαῖς ἐν ὀρείαις) intonano un canto in onore di Pan. L'uccello qui menzionato come termine di paragone non viene indicato con maggiore chiarezza. Che si tratti dell'usignolo è tuttavia molto probabile, per una serie di ragioni. All'animale, innanzitutto, veniva tradizionalmente riconosciuto un canto particolarmente melodioso. Le sue qualità canore sono simbolo stesso di poesia: cf. Alc. fr. 25 *PMG*; B. 3, 97; Pl. *Rep.* 10, 620a; Call. *Aet.* fr. 1, 16 Pfeiffer; *Epigr.* 2, 5; *AP* 9, 184, 9; sul tema, cf. MONELLA 2005, pp. 222 sgg). THOMAS (2011, p. 156) sottolinea inoltre il gioco fonico al v. 17: l'accusativo ἀοιδὴν è simile ad ἀηδών, il nome dell'usignolo, e forse a questo etimologicamente connesso (CHANTRAINE, *DELG*, p. 26). Il sostantivo ὄρνις, inoltre, è qui considerato di genere femminile (ἡ), come femminile è il sostantivo ἀηδών. Soprattutto, è rivelatore il confronto con Hom. *Od.* 19, 518 sgg (così AHS 1936, p. 406; GERMANY 2005, pp. 200 sgg.). Il passo odissiaco (per il quale, cf. MONELLA 2005, pp. 17 sgg.) sembra qui ripreso molto da vicino: Penelope si paragona alla figlia di Pandareo, l'usignolo che canta di notte (ἐπὶν νύξ ἔλθη; cf. ἔσπερος, qui al v. 14), quando giunge la primavera (cf. *infra*). La ripresa, per quanto fedele al livello lessicale, è però variata nell'intento complessivo. L'*aition* mitologico che già nell'*Odissea* spiega il canto dell'usignolo ha risvolti luttuosi: Procne, mutata in uccello per aver ucciso il figlio, riversa continuamente il suo lamento, in memoria del suo delitto. L'usignolo diviene così emblema di un destino infelice, come già nella similitudine istituita da Penelope, e come frequentemente accade in tragedia (S. *El.* 145-152; *Tr.* 963-964; E. *Ph.* 1515-1518; *Hel.* 1106-1116). In questo caso, invece, l'esecuzione di Pan ha i tratti di una musica serena e distesa (μοῦσαν ἀθύρων / νήδυμον, vv. 15-16; cf. *infra*). Lo spirito del passo è vicino ad alcuni luoghi della poesia bucolica, che elaborano il *topos* della competizione canora tra un pastore/cantore e l'usignolo: cf. Theoc. 1, 136; 5, 136. Simile è anche il canto degli uccelli in Theoc. *Ep.* 4, 9 sgg.: i merli in primavera (εἰαρινοὶ κόσσυφοι; cf. *h.Pan.* 17, ὄρνις ἢ τ' ἔαρὸς πολυανθῆος ἐν πετάλοισιν) cantano, e a loro rispondono gli usignoli effondendo una voce di miele (ἀδονίδες ἀνταχεῦσι ... τὰν μελίγαρυν ὄπα; cf. *h.Pan.* 18 χέει μελίγηρυν ἀοιδὴν). ἢ τ': la costruzione, che introduce una brevissima digressione sulle abitudini dell'usignolo, emula la sintassi con cui viene introdotto Pan ai vv. 2, 6, a rimarcare e amplificare la similitudine che lega i due referenti. **ἔαρὸς πολυανθῆος:** la *iunctura* non ha alcuna altra attestazione. Lo stesso aggettivo πολυανθῆς è raro: utilizzato solo in Hom. *Od.* 14, 353, come attributo di una foresta, torna in Nic. *Th.* 63, 877; Opp. *C.* e.g. 1, 320, 346. Nel già citato Hom. *Od.* 5, 519, che funge da precedente a questa similitudine, l'usignolo è

già descritto come un uccello che con il suo canto annuncia il ritorno della primavera. L'immagine è ben diffusa (Sapph. fr. 136 V.; S. *El.* 149; *AP* 9, 363, 18), e recepita anche dalla trattatistica: per Arist. *HA* 632b 20-3 l'usignolo femmina canta continuamente quando i monti si coprono di fogliame. **ἐν πετάλοισιν**: il fogliame è l'abitazione dell'usignolo anche in Hom. *Od.* 520 (ἐν πετάλοισι ... πυκνοῖσιν).

**v. 18 θρῆνον**: il canto dell'usignolo è frequentemente considerato lamentoso. Il motivo è da ricercare nel mito: dopo l'uccisione del figlio Iti(lo), Procne viene mutata in uccello, e piange senza fine il fatto luttuoso (Hom. *Od.* 19, 522; A. *Ag.* 1142-1146; *Suppl.* 63 sgg.; S. *OC* 670-678; E. *Hel.* 1110). È da ridimensionare, dunque, l'osservazione di ANDRISANO (1978-1979), per cui l'accostamento tra il canto gioioso di Pan e il lamento dell'usignolo è "improprio". Il tono mesto dell'uccello è infatti un motivo topico, che è qui presente in qualità di riuso formulare (cf. *supra*). La spensieratezza del canto di Pan è proprio la caratteristica che gli assicura la vittoria nell'agone contro l'uccello, insieme alla sua abilità musicale. **ἐπιπροχέουσα**: è questa una delle rarissime attestazioni del verbo ἐπιπροχέω, che varia il χέει immediatamente seguente. L'unica altra attestazione nella produzione pagana è Nonn. 21, 69 (dove però, al passivo, vale 'riversarsi, scagliarsi'; cf. *LSJ*, s.v.). L'uso del composto è motivato, in questa sede, sulla base di alcuni precedenti e dal senso complessivo dell'immagine. Già ἐπιχέω è utilizzato in Pi. *I.* 8, 58 in associazione con il sostantivo θρῆνος; similmente, in Pi. *P.* 10, 56, si ricorre al verbo προχέω per indicare l'azione con cui si diffonde la voce. In questa sede, la combinazione delle due preposizioni è funzionale all'accostamento delle figure di Pan e dell'usignolo: quest'ultimo riversa 'in aggiunta' (ἐπί) e 'innanzi' (πρό) il suo canto, a rispondere alla musica prodotta dal dio. Nonostante ciò, l'uccello esce sconfitto al termine di questo 'amebeo'. **χέει**: cf. *supra*, ἐπιπροχέουσα. In senso traslato, il verbo indica, già nell'*epos*, la produzione di suoni, l'abbondanza e la facilità con cui questi si diffondono. Così è descritto il canto dell'usignolo in Hom. *Od.* 521, della cicala in Hes. *Op.* 583; *Sc.* 396. Le Muse stesse 'versano' nella bocca del poeta la dolce rugiada della poesia (Hes. *Th.* 83). Non vi è dunque ragione di intervenire sul testo, come facevano gli editori dei secoli scorsi, alterando il verbo χέω in ἰαχέω (RUHNKEN, 1749) o ἀχέω (ILGEN 1796). La correzione era motivata dalla presenza apparentemente ridondante del participio ἐπιπροχέουσα, molto simile e subito precedente: le ripetizioni con *variatio* sembrano tuttavia una predilezione stilistica del nostro autore, e si ritrovano con frequenza in tutto il componimento. **μελίγηρυν ἀοιδήν**: la *iunctura* è ripresa da *h.Ap.* 519, e si ritrova in Orph. *A.* 73, 420. Cf. anche Theoc. *Ep.* 4, 12, μαλίγαρος ὄψ, con cui si descrive il canto dell'usignolo. Per la dolcezza del canto, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7, 59.

**v. 19 Σὺν δὲ σφιν:** la forma σφιν è quella consueta per il pronome atono di terza persona in Omero; in questo caso, è tuttavia usata solo per il plurale (CHANTRAINE 1942, p. 267), e mai per il singolare come in questo caso. Dei paralleli si trovano in *A. Pers.* 759; *S. OC.* 1490. La forma σφιν in *h.Hom.* 30, 9 è di dubbia interpretazione: potrebbe trattarsi di un singolare, come è più probabile, ma l'uso al plurale appare ugualmente fondato (cf. l'analisi dell'inno); ugualmente dubbio l'uso in *Pi. P.* 9, 116. L'uso al singolare è fondato da un punto di vista etimologico: la forma presuppone forse un originario \*σφει, analogo al latino *sibi* (<*sibei*; cf. SCHWYZER 1939, p. 601; CHANTRAINE, *DELG*, p. 1076). **νύμφαι ὄρεστιάδες:** l'aggettivo ὄρεστιάς ha come unica altra attestazione in poesia *Hom. Il.* 6, 420. La predilezione delle ninfe per gli ambienti montani è però un dettaglio ben noto: *Hom. Il.* 24, 616; *Od.* 6, 105, 123; 9, 154; *Hes. Th.* 130; fr. 10a, 17 W., 26, 10 W.; *h.Ven.* 98, 257; *Cypria*, fr. 5, 4 Bernabé. Nel nostro inno, la residenza montana delle ninfe è esplicitata al v. 4, e soprattutto al v. 21: è proprio sulla cima di un monte che le ninfe inaugurano il loro canto in onore di Pan. **λιγύμολποι:** l'aggettivo è un *hapax* assoluto. Il composto è glossato al v. 24: λιγυρῆσιν ... μολπαῖς. Il sostantivo μολπή indica non un canto generico, ma un accompagnamento alla danza (*LFGRE* 3, 1): al v. 3, le ninfe erano del resto già state definite χοροίθεις; ai vv. 20 sgg., invece, ha inizio l'esecuzione musicale vera e propria, che viene qui anticipata dal raro composto.

**v. 20 φοιτῶσαι πυκνὰ ποσσίν:** il verbo φοιτάω è una ripresa dei vv. 3, 8: il fatto che in questa sede si riutilizzi una fraseologia dal sapore incipitario prepara al canto teogonico delle Ninfe ai vv. 27 sgg. I movimenti delle dee e di Pan sono in perfetta corrispondenza: al v. 23, questi entra nel coro e πυκνὰ ποσσίν διέπει. Proprio in virtù di questa specularità, non vi è ragione di intervenire sul testo trådito, e correggere qui πύκα, come vuole BARNES (1711), seguito da un numero non esiguo di editori (non da ultimo WEST 2003). Le motivazioni metriche alla base di questo intervento non sono realmente stringenti. Potrebbe essere qui attiva la *correptio* attica: la scansione πῦκνά sarebbe così pienamente in linea con la scansione esametrica (cf. *Theoc.* 22, 126 πῦκνοί). Non fa difficoltà il fatto che la medesima forma al v. 23 sia scandita invece πῦκνά: il fenomeno si inserisce nella generale libertà versificatoria dell'esametro di tipo omerico. La forma πύκα, che pure è attestata in Omero, ha del resto il significato primario di 'saldamente', ed è utilizzata per la solidità manufatti o la forza d'animo (*Hom. Il.* 9, 554; 12, 317, 454; 13, 217; 15, 739; 18, 608; *Od.* 1, 333; *h.Cer.* 186); talora vale anche 'con cura' (*Hom. Il.* 5, 70), o 'duramente' (*Hom. Il.* 9, 588). Non si trova, in ogni caso, mai associata alla danza; cf. invece *Ar. Lys.* 1310, in cui la Musa è invitata a danzare πυκνὰ ποδοῖν. Tramite l'avverbio πυκνὰ continua una breve eco della similitudine con l'usignolo, dei vv. 16-18: l'animale, infatti, intona il suo canto ἐν πετάλοισιν

πυκνοῖσιν (cf. *supra*). La danza scandita dal battere di piedi, anticipata al v. 4 (cf. *supra*) ha dei paralleli in Hom. *Od.* 8, 264 (πέπληγον δὲ χορὸν... ποσίην). Cf. anche il sostantivo χοροῖτις in Hom. *Il.* 24, 261, che indica l'azione di 'battere' il piede (τύπος) nella danza (χορός). **ἐπὶ κρήνη μελανύδρω:** per la *iunctura*, usata sempre in fine di esametro, cf. Hom. *Il.* 9, 14; 16, 3, 160; 21, 257; *Od.* 20, 158; Thgn. 1, 959. Per l'immagine della danza intorno alla fonte, cf. invece Hes. *Th.* 4, in cui le Muse danzano περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν (cf. *supra*, πυκνὰ ποσίην). L'ipotesto esiodeo svolge qui una importante funzione strutturale: le ninfe si stanno progressivamente sostituendo alla Muse nel condurre il canto. L'operazione, iniziata già nel 'doppio proemio' ai vv. 1-6 si compie pienamente ai vv. 27 sgg.

**v. 21 μέλπονται:** per la forma in *incipit* di esametro, cf. Hes. *Th.* 66. In Esiodo, l'azione è ancora una volta riferita alle Muse. Per il senso della sostituzione con le Ninfe, cf. *supra*. **κορυφήν ... οὔρεος:** per l'ambientazione montana dell'intero episodio, cf. *supra*. **περιστένει:** il verbo ha come unica altra attestazione nell'*epos* Hom. *Il.* 16, 163, nella medesima sede metrica. Il verbo scompare poi dalla produzione greca, per tornare solo in Opp. *Hal.* 4, 458; 5, 209; Q.S. 8, 63, sempre dopo cesura trocaica. **ἦχώ:** il sostantivo è sconosciuto alla poesia arcaica. Le prime occorrenze sono Hes. *Sc.* 279, 348, ugualmente in fine di esametro. Al v. 279, in particolare, l'eco è prodotta dalla danza di fanciulle, e dalle σύριγγες suonate da fanciulli, in maniera assai simile alle coordinate qui espresse. Il clamore e il riverbero del suono sono elementi che ritornano con frequenza in relazione a divinità connesse con il mondo naturale: così anche in *h.Hom.* 26, 10, in cui la foresta risuona delle urla del corteo di Dioniso e delle Ninfe. L'eco, specialmente quella che si crea in ambienti montani, è anzi considerata come naturalmente prodotta da Pan, che nelle caverne suona *l'aulos* e la *syrinx* (Apollod. *FGrH* 244 F 134c). Cf. anche Longus 3, 23: Eco è una ninfa che era stata istruita dalle Muse a suonare la *syrinx*. Per le attestazioni di Eco e Pan nell'iconografia, cf. *LIMC* 8, s.v. *Pan* n. 162. Sulla personificazione del fenomeno acustico, cf. quanto detto nell'introduzione all'inno. **ἔνθα καὶ ἔνθα χορῶν:** per l'uso del genitivo dopo ἔνθα, cf. Hom. *Il.* 5, 223; 6, 2, ἔνθα καὶ ἔνθα ... πεδίοιο. Pan non solo si diletta nella musica (cf. *supra*), ma anche nella danza (Pi. fr. 99\* Maehl.; A. *Pers.* 451; S. *Aj.* 696; Orph. *H.* 11, 9; *AP* 6, 32, 2; fr. ad. 935 *PMG*; *LIMC* 8, s.v. *Pan* 129-132). Stando alla testimonianza di Plat. *Leg.* 815c, le danze che prendono il nome dalle Ninfe, da Pan, dai Sileni e dai Satiri sono caratterizzate da movimenti scomposti, che imitano quelli degli ubriachi (μιμοῦνται κατ᾽ὄνωμένους); cf. anche Hsch. β 906 Latte, per cui il βουκολιασμός è un tipo di danza e di canto rurale (μελοποιΐας τινος εἶδος καὶ ὀρχήσεως· ἀμφοτέρω δὲ ἀγροικικά). La danza di Pan è caratterizzata dagli stessi, rapidi scatti della caccia (ἔνθα καὶ ἔνθα, v. 9; cf. anche Philostr. *Im.* 2, 11). Per le danze di Pan e le ninfe, cf. anche fr. ad. 887, 936 *PMG* e Pi. fr. 99 Maehl. **τοτὲ (δ') ἐς**

**μέσον ἔρπων:** cf. Hom. *Il.* 3, 77, ἐς μέσσον ἰών. Nell'epos, il verbo ἔρπω indica generalmente un movimento non connotato qualitativamente (Hom. *Il.* 17, 447; *Od.* 17, 158; *h.Cer.* 365). In *h.Ven.* 156 così si descrive un movimento sinuoso e delicato, non privo di un sottotesto erotico: Afrodite si avvia al talamo con Anchise. La sensualità del gesto è sottesa anche in questo caso. La passione di Pan per le ninfe è un tema ben noto alla poesia antica: cf. *supra*, quanto detto dell'amore di Pan per Eco, ma anche e.g. *h.Ven.* 262 sgg., in cui i Sileni ed Hermes si congiungono con le ninfe nel buio delle grotte. Per Pan come dio degli istinti sessuali, cf. BORGEAUD 1998, pp. 74 sgg.; cf. anche *LIMC* 8,1, s.v. *Pan* nn. 233, 238-240.

**v. 23 πυκνὰ ποσίν:** Ancora una volta, Pan e le ninfe si muovono in perfetta corrispondenza: cf. πυκνὰ ποσίν del v. 20. **διέπει:** cf. *h.Hom.* 27, 18, in cui Artemide lascia la sua caccia e si unisce al coro di Cariti e Ninfe ἐξάρχουσα χορούς. **ἐπὶ νῶτα δαφνοίνον:** per la clausola, cf. Hom. *Il.* 2, 308.

**v. 24 λυγρός:** Il sostantivo non è attestato prima del V secolo (e.g. Thuc. 2, 49; E. *Alc.* 579). Per la pelle di lince indossata da Pan in questo caso, e per i possibili legami intertestuali, cf. l'introduzione all'inno. **λιγυρήσιν ... μολπαῖς:** cf. *supra*, νύμφαι λιγύμολποι. La *iunctura* ha poche altre attestazioni: *ApolMet* 1, 5; *AP* 2, 1, 130. Dei precedenti sono ravvisabili nella formula λιγυρὴ ἀοιδή (Hom. *Od.* 12, 44, 183; Hes. *Op.* 583, 659; cf. anche *Alc.* fr. 347b, 2 v; *Sapph.* fr. 103, 10 V.). L'aggettivo λιγυρός indica talora anche il suono della *syrix* (Hes. *Sc.* 278). **ἀγαλλόμενος φρένα:** cf. Hes. *Th.* 68-69 ἀγαλλόμεναι (scil. le Muse) ... μολπῆ. Il verbo ἀγάλλομαι non si trova mai combinato altrove con l'accusativo di relazione φρένα. Cf. comunque formule del tipo χαίρω φρένα (Hom. *Il.* 8, 169) γηθέω φρένα (Hom. *Il.* 8; 11, 683; *h.Cer.* 232); γάνυμαι φρένα (Hom. *Il.* 13, 493); τέρπομαι φρένα (Hom. *Od.* 4, 102).

**v. 25 ἐν μαλακῷ λειμῶνι:** per la formula, cf. Hom. *Od.* 5, 72; Hes. *Th.* 279; *h.Cer.* 7; *h.Ap.* 118; *h.Merc.* 198. La natura selvaggia, fatta di sentieri scoscesi, pietre e neve dei vv. precedenti lascia progressivamente spazio a un *locus amoenus*, che si accorda maggiormente con la piacevolezza del canto delle ninfe. Il sottotesto erotico che l'ambientazione suggerisce proviene da Hes. *Th.* 279: Poseidone e Medusa si uniscono ἐν μαλακῷ λειμῶνι. **τόθι:** nell'unica attestazione in Omero, l'avverbio ha il valore dimostrativo ('lì': Hom. *Od.* 15, 239), e non relativo come un in questo caso (per il quale, cf. anche *Mimn.* fr. 11a W.; *Stesich.* fr. s8 *PMG*). L'uso dell'avverbio in *H.Ap.* 244 è invece ambiguo, e ammetterebbe entrambe le possibilità. **κρόκος ἢ δ' ὑάκινθος:** continua il sottotesto erotico, già notato nell'uso del verbo ἔρπω al v. 22 e nel complemento ἐν μαλακῷ λειμῶνι. L'associazione dei due fiori

rimanda all'amplesso di Zeus ed Era in Hom. *Il.* 14, 348: la loro unione è accolta dalla terra, che produce spontaneamente crochi e giacinti. Cf. anche *Cypria* fr. 4 Bernabé, in cui le Ore e le Cariti tingono ad Afrodite una veste con i medesimi fiori.

**v. 26 εὐώδης:** in riferimento ai fiori, l'uso dell'aggettivo è più raro di quanto si possa pensare: è spesso riferito a luoghi (il talamo Hom. *Il.* 3, 382; il *megaron h.Merc.* 65; Cipro *h.Ven.* 66; le grotte di Nisa *h.Hom.* 26, 6). Per le piante, così è detto il cipresso (Hom. *Od.* 5, 64). Per fiori, cf. invece Hes. fr. 26, 21 M.-W.; *Cypr.* fr. 5, 2 Bernabé. **θαλέθων:** per il participio cf. Hom. *Od.* 23, 191; *Cypria* fr. 4, 4 Bernabé; Theoc. 25, 15. **καταμίσγεται:** il verbo non ha alcuna attestazione nell'*epos* arcaico. Tra le prime occorrenze, cf. Emp. fr. 93 DK, in posizione tautometrica. **ἄκριτα:** in senso avverbiale, l'*epos* arcaico conosce l'uso del singolare ἄκριτον, per lo più nel senso di 'sempre, continuamente' (cf. e.g. Hom. *Od.* 18, 174; *h.Merc.* 577). Il senso etimologico di 'indistintamente', che qui traspare, figura già in Hom. *Il.* 7, 337= 436. L'uso del neutro plurale, tuttavia, ha occorrenze più tarde: Euph. Fr. 98, 3 Powell.

**vv. 27-sgg.:** Il canto delle Ninfe muta a questo punto genere. Dopo un canto cletico (ἀνακεκλόμεναι, v. 5) e una esecuzione lirico-orchestra (vv. 19 sgg.), la *performance* acquista qui i caratteri di una rapsodia (ὕμνευσιν, v. 27; ἔννεπον, v. 29): si è compiuto il processo, già iniziato al v. 5, che ha portato la sostituzione delle ninfe alle Muse come divinità del canto. L'inno, a questo punto, contiene in sé un ulteriore componimento, di cui si fornisce l'*incipit*, e che segue pienamente tutte le coordinate del canto rapsodico, nei temi e nel lessico. Si introduce il passaggio a una nuova materia (οἶον); il dio oggetto del canto è salutato con i suoi epiteti ricorrenti (ἐριούνιον... θεὸς ἄγγελος); Si ricordano i luoghi da lui frequentati (ἐς Ἀρκαδίην πολυπίδακα, μήτερα μήλων) e i suoi amori (νύμφη εὐπλοκάμῳ Δρύοπος φιλόττη μιγῆναι). L'esecuzione delle ninfe ricalca dunque la *performance* rapsodica non solo nei temi e nel lessico, ma fino anche ai tecnicismi. Si ha dunque una sovrapposizione non solo tra le ninfe e la musa epica, che fornisce la materia del canto, ma anche tra le ninfe e l'aedo, la cui tecnica sostanzia materialmente l'esecuzione. Questa struttura poggia su una ampia serie di precedenti: in apertura della *Teogonia*, le Muse cantano tutti gli dèi Olimpici: ὕμνευσαι [si noti il verbo, nella medesima posizione del nostro inno] Διὰ... ἄλλων τ' ἄθανάτων ἱερὸν γένος (vv. 11-21). Il canto di queste ultime è riecheggiato da Esiodo stesso, che dalle dèe riceve l'ordine di ὕμνεῖν μακάρων γένος (v. 33: cf. il nostro ὕμνευσιν δὲ θεοῦς μάκαρας). Una indicazione più specifica si trova in *Th.* 66, 67: materia di canto sono πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ / ἄθανάτων. Dei paragoni ancora più stringenti, però, si trovano con le indicazioni metaletterarie contenute proprio negli *Inni Omerici*. Appena nato, il piccolo Hermes esegue un vero e



proprio *prooimion* (ἀμβολάδην, v. 426) che ha per oggetto gli dèi, la loro nascita e come ottennero i loro onori: ἀθανάτους δὲ θεοὺς ... ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος (vv. 427-428). Il lessico e i temi del canto di Hermes qualificano la sua esecuzione come un vero e proprio inno rapsodico (NOBILI 2016). Similmente, le Cariti e le Muse ὑμνεῦσιν Λητῶ ... ὡς τέκε παῖδας (*h.Hom.* 27, 19). Sulla base di questi precedenti, si ha qui la protasi del canto delle Ninfe. Gli argomenti saranno gli dèi e l'Olimpo: la scelta ricalca il costume rapsodico di aprire l'esecuzione con un canto alla divinità (cf. l'*Introduzione* generale). Nello sviluppo del carme, l'oggetto della narrazione si restringe: si narra del concepimento di Pan (vv. 28-39) e la sua introduzione sull'Olimpo (vv. 40-47). In questo modo, si enucleano rispettivamente i temi della nascita (ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο) e degli onori (ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος) che già *h.Merc* vv. 427-428 riconosce come fondanti del genere epico-innodico. A sostenere queste tematiche concorre il lessico: in Hes. *Th.* 101 l'aedo ὑμνήσει μάκαρας τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν. La rispondenza con il nostro passo è evidente: Le ninfe ὑμνεῦσιν δὲ θεοὺς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον. La struttura narratologica di questa sezione è particolarmente complessa: la sovrapposizione e fusione di voci narrative dà luogo al fenomeno della metalessi, già noto e sperimentato nell'*epos* (cf. DE JONG 2009, sopr. pp. 99 sgg. per una rassegna). In questo contesto, *L'Inno a Pan* si distingue però per la sua complessità. Si arriva infatti alla mescolanza non di due voci narranti, come è più spesso il caso, ma tre: dell'aedo, che è il narratore principale; della Musa, a cui l'aedo chiede di cantare secondariamente (ἔννεπε Μοῦσα, v. 1); delle Ninfe, che a quest'ultima si sostituiscono come narratrici ultime, proprio per la maggiore vicinanza che hanno con il dio.

**v. 27 Ὑμνεῦσιν:** non vi è ragione di alterare la lezione trasmessa dalla totalità della paradosi in ὑμνεύουσιν, come vuole WEST (2003). La forma poggia su una serie di precedenti: Hes. *Th.* 11, 37, 48, 51, 70, *h.Ap.* 190. Dove testimoniata dalla tradizione manoscritta, la grafia in -εν- in luogo di -εου- ha buona probabilità di essere antica, come dimostrato da PASSA (2001; cf. anche quanto detto in *h.Hom.* 9).

**v. 28 Οἶον:** l'aggettivo è qui usato nel suo valore tipicamente epico, a introdurre una nuova materia di canto. Su tutti, cf. l'uso nelle *Eoiai* esiodee (HIRSCHBERGER 2004, pp. 30 sgg.). **Ἑρμείην:** la forma di accusativo prevalente nell'*epos* è Ἑρμείαν (LFGRE 2, 708); Ἑρμείην si legge però in Hes. *Op.* 68, oltre che al v. 36 del nostro inno. Non vi è motivo di correggere la grafia in Ἑρμείαν, come vuole FRANKE (1828), seguito da CÀSSOLA (1975). L'intervento si basa sul fatto che al v. 40 è attestata la grafia Ἑρμείας: gli editori intervengono quindi normalizzando il testo, e uniformando la varietà attestata in sede di tradizione manoscritta. Il vocalismo ionico rappresenta però un uso *difficilior*; oscillazioni analoghe poi,

si trovano anche in altri luoghi degli *Inni Omerici*: cf. *h.Cer.* 179 κυδρὴν θεᾶν; 292 κυδρὴν θεόν. La formula occupa in entrambi i casi la medesima sede metrica, ed è sempre riferita a Demetra; in un caso è però attestata la grafia θεᾶν, nell'altro θεόν. **ἐριούνιον**: per l'aggettivo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 18. L'accostamento con il teonimo Ἑρμῆς sembra quasi istituire un gioco etimologico tra l'epiteto e il teonimo, simile a quello che compare al v. 47 (Πᾶνα ... πᾶσι). Anche in questo modo si evidenzia lo stretto legame e la rispondenza che sussiste tra padre e figlio divino. **ἔξοχον ἄλλων**: la formula è frequente in clausola: cf. e.g. *Hom. Il.* 6, 194; *Od.* 6, 158; *Hes. fr.* 25, 32 M.-W.

**v. 29 ἔννεπον**: il verbo è funzionale a introdurre una performance aedica: cf. e.g. *Hom. Il.* 2, 484; 11, 218; 14, 508; 16, 112; *Hom. Od.* 1, 1; *Hes. Th.* 114; *h.Ven.* 1; *h.Hom.* 33, 1. **ὥς**: dopo il sistema di epiteti, l'uso della congiunzione introduce talvolta la sezione centrale degli *Inni*, occupata dalla narrazione vera e propria: cf. *h.Ap.* 25; *h.Hom.* 7, 2; cf. anche *h.Merc.* 428; *h.Hom.* 27, 19. **Θοὸς ἄγγελός ἐστιν**: cf. quanto detto in *h.Hom.* 18.

**v. 30 ἐς Ἀρκαδίην πολυπίδακα, μήτερα μήλων**: l'intera formula è una rielaborazione di *Hom. Il.* 8, 47; *h.Ven.* 68 Ἴδην δ' ἴκανεν (ἴκανον in *Hom. Il.* 15, 151) πολυπίδακα μητέρα θηρῶν. È questo l'unico luogo della produzione epico-omerica in cui l'aggettivo πολυπίδαξ è riferito a un monte diverso dall'Ida. Alle fiere selvagge si sostituiscono gli armenti, in quanto Hermes è il dio che presiede alla loro riproduzione; per questo aspetto del dio, e per le mandrie dell'Arcadia, cf. quanto detto in *h.Hom.* 18, 2, dove l'Arcadia è detta πολύμηλος. Μήτηρ μήλων è detto anche di Itone (*Hom. Il.* 2, 696); Ftia (*Hom. Il.* 9, 479; *Hes. fr.* 212b, 8 M.-W.); la Tracia (*Hom. Il.* 11, 222); Pilo (*Hom. Od.* 15, 226); la terra (*Hes. Th.* 284).

**v. 31 ἔνθα δὲ οἱ τέμενος Κυλλήνιον ἐστιν**: la maggioranza dei codici attesta la lezione Κυλληνίου. La sintassi che ne deriva è però ridondante, e difficilmente sostenibile: Hermes si reca in Arcadia, “dove possiede il santuario del (dio) Cillenio”, ossia di sé stesso. La supposta concordanza di un dativo con un genitivo viene talora spiegata con con *Hom. Od.* 6, 155-157: σφισι ... λευσσόντων (AMEIS in GEMOLL 1886, p. 339) e con *h.Cer.* 37, οἱ ... ἀχθυμένης (AHS 1936, p. 407). Come già avverte CÀSSOLA (1975, p. 576) i participi di questi luoghi sono però da intendere come genitivi assoluti, e non sono quindi realmente dipendenti dai dativi che li precedono. Per ipotizzare una sintassi analoga ai passi appena richiamati, bisognerebbe sottintendere un participio del tipo ὄντος (‘suo è il santuario, essendo lui Cillenio’). Si tratta di una complicazione non necessaria: un originario Κυλλήνιον può essersi corrotto in Κυλληνίου, a

seguito della confusione tra υ e ν in fine di parola, verosimile in scrittura minuscola. Per l'importanza del monte Cillene nel culto di Hermes, cf. quanto detto in *h.Hom.* 18.

**v. 32 ψαφερότριχα:** la grafia ionica, trasmessa dal ramo Θ della tradizione, è maggiormente in linea con la veste linguistica dell'intero componimento, di contro all'attico ψαφαρότριχα, attestato in *p.* L'aggettivo è un *hapax* assoluto, né il sostantivo μῆλον si trova definito in maniera simile nell' *epos*: (cf. però Hom. *Od.* 9, 426, οἷες δασύμαλλοι). Il semplice ψαφαρός non ha attestazioni prima di A. *Sept.* 323; maggiori sono le attestazioni in poesia a partire dalla fine dell'età classica (Pl.Com. fr. 118 *PCG*; Archest. Fr. 41, 2 Brandt; Rhian. Fr. 76, 1, Powell; Euph. frr. 30, 50 Powell; Nic. *Th.* 262, 369; *Al.* 353). Simili al composto qui presente gli aggettivi ψαφαρόχροος, in E. *Rh.* 716 e soprattutto ψαφαροχαίτης, con cui Esichio glossa φυκιοχαίτην (φ 963). Tramite l'epiteto, si allude in questa sede già alla natura ferina di Pan, ancor prima del suo concepimento da parte di Hermes. Questi condivide con le greggi lo stesso pelo: è ἀγλαέθειρον (v. 5) e ἠϋγένειος (v. 39). **μῆλ' ἐνόμειν:** cf. μῆλα νομεύων in Hom. *Od.* 9, 336; 10, 85; Theoc. 3, 46 μῆλα νομεύει in Theoc. 1, 109, tutti in posizione tautometrica. Per Hermes come dio della pastorizia, cf. quanto detto in *h.Hom.* 18. Per l'immagine di un dio-pastore in ambito bucolico, cf. anche Theoc. 8, 52, ὁ Πρωτεὺς φώκας θεὸς ὦν ἔνεμεν.

**v. 33 ἀνδρὶ πάρα θνητῷ:** cf. Panyass. fr. 16, 3 Bernabé, in posizione tautometrica. La permanenza di Hermes alle dipendenze di un mortale come pastore è assai simile alla servitù di un anno che Apollo dovette assolvere nei confronti di Admeto: θνητῷ παρ' ἀνδρὶ τῶνδ' ἠνάγκασεν (E. *Alc.* 7). La somiglianza tra i due miti è però maggiormente accentuata nella produzione di età ellenistica. Similmente, qui Hermes è costretto alla condizione di pastore, e si innamora durante la sua servitù della figlia di Driope. Per come questa similitudine abbia rilevanza in ambito cronologico, cf. l'introduzione all'inno. **Θάλλε:** è questa l'unica attestazione della forma aoristica del verbo θάλλω. Nell' *epos*, il verbo è per lo più utilizzato nella sua accezione fisica, a indicare la fioritura, il culmine di fenomeni naturali: la rugiada (Hom. *Od.* 13, 245), le piante (e.g. Hom. *Od.* 5, 69; 12, 103; Hes. *Op.* 173). In senso traslato, il verbo è utilizzato per indicare la prosperità di città (Hes. *Op.* 227), la fioritura della pace (Hes. *Th.* 902) e del canto (*h.Merc.* 452). Nel nostro caso, il verbo prende le mosse dal suo valore originario, che pertiene alla sfera fisica e naturale: Hermes è il dio della fertilità animale, che si occupa di moltiplicare gli armenti (cf. quanto detto in *h.Hom.* 18). Al livello percettivo, nell'immaginario greco il desiderio sessuale è spesso descritto come un liquido (cf. *infra*, ὑγρὸς): così anche la pulsione di Hermes, dunque, che in maniera non difforme dalla rugiada omerica (cf. *supra*), che si accumula (ἐπελθών) fino a sgorgare (cf. *supra*). Per un luogo simile,

cf. Pl. *Smp.* 203 Ἔρωσ τότε μὲν θάλλει. **πόθος ὑγρός**: la *iunctura* non ha alcuna altra attestazione. Nell'*epos*, il sostantivo πόθος ha per lo più il significato di 'nostalgia', ed è privo di un sottotesto erotico (Hom. *Il.* 17, 439; *Od.* 4, 596; 11, 202; 14, 144; *h.Cer.* 201, 304, 344). L'accezione in senso maggiormente passionale emerge però in Hes. *Op.* 66; *Sc.* 41, ed è consacrata dalla lirica (e.g. Archil. fr. 196, 1 W.; Sapph. fr. 48 V.). È questo l'unico caso, nell'ambito della produzione epico-rapsodica, in cui l'aggettivo ὑγρός è utilizzato per un referente che non appartiene al mondo naturale in senso stretto. L'aggettivo è infatti frequentemente associato all'acqua (e.g. Hom. *Od.* 4, 458), al latte (Hom. *Il.* 5, 903), all'olio (Hom. *Il.* 23, 281), al mare (Hom. *Il.* 1, 312). Il desiderio sessuale è però spesso considerato, in termini percettivi, affine a un liquido, che stilla dagli occhi (E. *Hipp.* 525 sgg.; Anacreont. 16, 21; *AP* 7, 27; *APL* 306), ed è quindi definito 'umido'; l'umidità è del resto strettamente associata alla vitalità e alla riproduzione (cf. ONIANS 1951 p. 202; cf. anche quanto detto in *h.Hom.* 6, 3).

**v. 34 νόμφη ἐϋπλοκάμω Δρύοπος**: la formula proviene da Hom. *Od.* 1, 86; 5, 30, 58; 12, 132. In *h.Merc.* 4, 7; *h.Hom.* 18, 7 νόμφη ἐϋπλόκαμος è definita Maia, madre di Hermes: le stesse caratteristiche estetiche sono dunque condivise sia dalla madre di Pan, che dalla nonna. Il senso da dare al sostantivo νόμφη è problematico. AHS (1936, p. 408) e CÀSSOLA (1975, p. 369), a partire dal significato di 'fanciulla', intendono 'figlia': un significato di questo tipo non è però supportato da alcuna attestazione. BARNES (1711) corregge invece il testo in νόμφη Δρυόπης, e vede in Driope un nome proprio: senonché, la forma Δρυόπης proposta da BARNES (1711), con la desinenza in -ης, sarebbe morfologicamente più da intendere come un nome maschile, non femminile. A riprova di ciò, in Ant.Lib. 32 è attestata la forma Driope (Δρυόπη), per indicare una ninfa figlia Driopo (Δρύου). Simile anche Ov. *Met.* 9, 331, dove pure il nome designa una ninfa, ed è attestato nella grafia *Dryope*. Sulla base di ciò, il testo può essere lasciato inalterato, sia nella forma che nel senso: Hermes si innamora "della ninfa figlia di Driope" (HUMBERT 1936, p. 212), con Δρύοπος inteso come un genitivo patronimico (così CÀSSOLA 1975, p. 576, che richiama un uso simile in *h.Merc.* 145: Διὸς ... Ἑρμῆς, 'Hermes figlio di Zeus'). Come nota NICCOLAI (2016), in questo modo il sostantivo νόμφη è coerente con il senso che ha anche negli altri luoghi dell'inno. SCHWABL (1969, p. 12) intende invece il nesso come 'la moglie di Driope', sulla base di Pi. *O.* 7, 14, Ἀελίοιο νόμφαν Ῥόδον. La costruzione è morfologicamente possibile, ma non è supportata dal patrimonio mitico (cf. *supra*, la testimonianza di Ant.Lib. 32). Sull'identità della νόμφη Δρύοπος, e sulle conseguenze che questa comporta nella datazione e localizzazione dell'inno, cf. l'introduzione al testo. **φιλότῃτι μιγῆναι**: la formula è frequente: cf. quanto detto in *h.Hom.* 7, 57.

**v. 35 ἐκ δ' ἐτέλεσσε γάμον:** la formula con il verbo semplice si trova in Hes. fr. 204, 85; 211, 6 M.-W. Il verbo composto ἐκτελέω figura invece in Sapph. fr. 112 V.; Theoc. 17, 131; 22, 206. È questo un caso raro in cui il sostantivo γάμος vale come eufemismo per 'unione sessuale'. Similmente, cf. *Certamen*, 117, ἐπεὶ δμῆθη γάμω ... Καλλιστώ. Le premesse di quest'uso si trovano già in *h. Ven.* 141 sgg.: Afrodite, sotto le mentite spoglie di una principessa frigia, chiede ad Anchise di 'celebrare le nozze' (δαίνυ γάμον); questi le risponde, svelando il gioco del corteggiamento, che non si fermerà prima di essersi congiunto a lei in quello stesso momento (vv. 150-151: πρὶν σῆ φιλότητι μιγῆναι / αὐτίκα νῦν). **θαλερόν:** per l'aggettivo, cf. Hom. *Od.* 6, 66; 20, 74 riprende l'uso del verbo θάλλω al v. 33. **τέκε δ' ἐν μεγάροισιν:** per la formula in clausola, cf. Hom. *Il.* 1, 418.

**v. 36 Ἑρμείη φίλον υἷόν:** nel momento in cui l'insero del concepimento di Pan si avvia alla sua conclusione, si riecheggiano le parole con cui l'inno si è aperto (Ἑρμείαιο φίλον γόνον, v. 1). Per la formula φίλος υἷος, cf. Hom. *e.g. Il.* 3, 307; 5, 314, 318, 377; 6, 474. **τερατωπὸν:** l'aggettivo è un *hapax*. Per l'aspetto ibrido di Pan, a metà tra l'umano e il divino, cf. *supra*.

**v. 37 αἰγυπόδην, δικέρωτα, πολύκροτον, ἡδυγέλωτα:** il verso riecheggia la serie di attributi al v. 2: αἰγυπόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον. Di questa serie, i primi due epiteti insistono ancora sull'aspetto del dio (per il quale, cf. *supra*). I secondi due, invece, rimandano alle sue prerogative: sono quindi funzionali ad anticipare la scena di apoteosi che conclude l'inno, e l'accoglienza di Pan sull'Olimpo. Come già detto in *h. Hom.* 6, la accettazione di una neonata divinità nel Pantheon implica anche il riconoscimento dei suoi attributi, e quindi anche della sua area di influenza. Nel caso specifico, la predilezione di Pan per il trambusto è il tratto che gli garantisce le simpatie di Dioniso Βάκχειος al v. 46; la sua amabilità, esemplificata dall'aggettivo ἡδυγέλωτος, gli rende invece benevolo il resto del consesso olimpico (φρένα πᾶσιν ἔτερψε, v. 47).

**v. 38 τιθήνη:** non è necessario interpretare il sostantivo nel senso di 'madre', come intendono molti editori, da BAUMEISTER (1860), sino a (WEST 2003), sulla scorta di Coluth. 379. Il fatto che al v. 34 si citi la madre di Pan non implica che qui si indichi la medesima persona: in maniera ellittica, si descrive qui una situazione familiare in cui è presente anche la nutrice del dio neonato. Questa figura, ben presente nella vita del bambino (Hom. *Il.* 6, 389 sgg.) è anzi essenziale a creare un parallelismo con Dioniso, che al v. 47 è intimamente connesso a Pan: al dio si riconoscevano infatti più nutrici (Hom. *Il.* 6, 132; *h. Hom.* 26, 3-5). Inoltre, la fuga della nutrice sembra assolvere in questa sede anche a una funzione ironica. Il

brevissimo quadretto sembra infatti concepito come una *detorsio in comicum* di alcuni luoghi dell'*Inno a Demetra*. In *h.Cer.* 226 sgg. Demetra si finge una anziana signora e svolge egregiamente il ruolo che le viene affidato: lo splendido (ἀγλαός, v. 233) Demofonte cresce simile a un dio (δαίμονι ἴσος, v. 235), nutrito di nascosto con l'ambrosia e purificato nel fuoco (vv. 236-239). Quando Metanira spia le azioni di Demetra, temendo per l'incolumità del figlio (vv. 244-245), la dea depone il neonato per terra (v. 253) e fugge dal palazzo di Celeo. Il bambino giace quindi dimenticato (v. 283), e le cure delle sorelle non sono sufficienti, in quanto nutrici nettamente peggiori (χειρότεροι γὰρ δὴ μιν ἔχον τροφοὶ ἠδὲ τιθῆναι, v. 291). Il quadro qui presentato è esattamente inverso: Pan è un dio, ma è di aspetto deforme (τερατωπός); abbandonato dalla nutrice, viene preso amorevolmente nelle mani del padre (vv. 40-41), e presentato al consesso olimpico (vv. 44-46). Nell'episodio di Demetra, la fuga della dea-nutrice impedisce al neonato Demofonte di raggiungere l'immortalità (vv. 260-262); in questo caso, invece, l'abbandono a opera della balia è l'esatto presupposto che consente a Pan di ricongiungersi con il padre e con tutti gli dèi.

**v. 39 ἀμείλιχον:** per l'aggettivo, cf quanto detto in *h.Hom.* 6, 19; 33, 8. **ἠϋγένειον:** il giovane dio presenta, sin da neonato, caratteristiche fisiche che ne evidenziano il carattere ferino, e che anticipano già l'aspetto adulto. Gli dèi sono infatti soggetti a una crescita estremamente rapida: poco dopo il parto, Apollo sancisce i suoi privilegi, e viaggia tra il Cinto e le isole degli Ioni (*h.Ap.* 127 sgg.); Hermes nasce all'aurora, a mezzogiorno già è in grado di suonare la lira, e dopo il tramonto ruba le mandrie di Apollo (*h.Herm.* 17-18); anche Dioniso, pur manifestandosi come un giovinetto, esibisce dei tratti che ne rivelano la maturità sin nell'aspetto (*h.Hom.* 7, 4 sgg.). La barba, comunque, è un attributo non sempre presente nelle raffigurazioni di Pan: è talora glabro (*LIMC* 8, s.v. *Pan* nn. 36 sgg.), e Platone lo definisce λεῖος nella parte superiore del corpo (*Crat.* 408d).

**v. 40 αἶψ':** per la rapidità tipica di Hermes, cf. quanto detto in *h.Hom.* 18. **Ἑρμείας:** la forma ha attestazioni maggiori rispetto a Ἑρμείης, che compare ai vv. 28-36 (cf. *LFGRE* 2, 708). **ἐριούνιος:** per l'epiteto, cf. *h.Hom.* 18. **εἰς χέρα θῆκε:** il costrutto non conosce attestazioni prima del V secolo (e.g. *S. Aj.* 751; *E. Suppl.* 61; *Phoen.* 29; *Bacch.* 129). L'immagine qui presente sembra rievocare l'infanzia di Dioniso: appena nato, il dio fu infatti affidato alle braccia di Hermes (Apollod. 3, 29-30; D.S. 4, 2, 3; A.R. 4, 1137; *LIMC* 3, s.v. *Dionysos*, nn. 672-686). Tanto Pan quanto Dioniso, del resto, sono accomunati dal fatto di essere ἐν Ἑλλησι ... νεώτατοι (Hdt. 2, 145, 2). Il parallelo, implicitamente suggerito, tra

l'infanzia delle due divinità prepara alla calorosa accoglienza che Dioniso riserva a Pan una volta che egli viene condotto sull'Olimpo (v. 46).

**v. 41 χαῖρεν δὲ νόῳ:** per la formula χαίρειν νόῳ cf. 8, 78. **περιώσια:** l'uso avverbiale è per lo più riservato al neutro singolare dell'aggettivo (cf. Hom. *Il.* 4, 359; *Od.* 16, 203; *h.Cer.* 362). L'uso del plurale ha attestazioni solo a partire dall'età classica: Emp. fr. 129 DK; Theoc. 25, 125.

**v. 42 ἐς ἀθανάτων ἔδρας:** la *iunctura* non ha altre attestazioni. Il sostantivo ἔδρα indica in Omero regolarmente 'il seggio', il luogo in cui ci si siede, più che 'la sede', dove si vive: in questo senso, non è mai utilizzato in Omero per indicare la residenza degli dèi. Cf. però *h.Hom.* 29, 2-3, in cui si afferma che Estia ha una ἔδρην ἄϊδιον tra gli dèi, e soprattutto Hes. *Th.* 386, in cui il sostantivo è trattato come sinonimo di δόμος, per indicare la residenza di Zeus. Questa particolare accezione torna anche in contesto lirico: ἔδρα è la sede della Cariti in Pi. *O.* 14, 2; gli dèi siedono in χρυσέαις ἐν ἔδραις in Pi. *P.* 3, 94. L'uso del sostantivo in questo senso è motivato: gli dèi sono spesso immaginati assisi in trono sull'Olimpo (cf. quanto detto in *h.Hom.* 12). Anche in questo caso, Hermes torna tra gli dèi e si siede in loro compagnia (πὰρ δὲ Ζηνὶ καθίζε καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν, v. 44).

**v. 43 δέρμασιν ἐν πυκνιοῖσιν ὄρεσκῶοιο λαγωῶ:** la formula δέρμασιν ἐν πυκνιοῖσιν è estratta da Hom. *Od.* 2, 291; la *iunctura* ὄρεσκῶοιο λαγωῶ è invece priva di altre attestazioni. Ὀρεσκῶος è però detto della tartaruga in *h.Merc.* 42, animale caro a Hermes in quanto usata per costruire la cetra. La residenza montana della lepre preannuncia sin dalla nascita di Pan i luoghi che saranno appannaggio del dio: le selve, i dirupi e i sentieri rocciosi, menzionati ai vv. 6 sgg. Similmente, la pelle della lepre anticipa il vestiario di Pan adulto, la pelle della lince con cui il dio è raffigurato al v. 23. Sin dalla sua nascita, la divinità occupa già una chiara sfera di influenza all'interno del *pantheon*, con il relativo sistema di epiteti (v. 37) e attributi: sul tema, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. La lepre, in particolare, è un animale dotato di proverbiale velocità (Hom. *Il.* 17, 676; Hes. *Sc.* 302; Ael. *NA* 13, 13 sgg.) e appetiti sessuali (Aristot. *HA.* 6,33,579b 30-580a), ricoperto di folto pelo (Arist. *HA* 3, 12, 519a22; Xen. *Cyn.* 5, 10): tutte caratteristiche riconosciute anche a Pan (cf. *supra*). In quanto cacciatore, egli è inoltre spesso raffigurato con il λαγωβόλον, il bastone utilizzato per la caccia alle lepri (cf. *LIMC* 8, s.v. *Pan*, nn. 250, 269, 270, 274, 275).

**v. 44 πὰρ δὲ Ζηνὶ καθίζε:** il verbo καθίζω è più spesso utilizzato nell'*epos* con valore intransitivo ('sedersi'), piuttosto che nel senso transitivo di 'far sedere, porre' (cf. *LFGRE*, 2, 1147): in questo caso,

dunque, Hermes ‘si siede’, non ‘pone’ il figlio vicino a Zeus, come intendono EVELYN-WHITE (1932) e CÀSSOLA (1975). La legittimazione del dio neonato passa attraverso l’autorevolezza del genitore: Dioniso viene salutato come figlio di Semele, divinizzata con il nome di Tione (*h.Bacch.* 12D).; Asclepio è figlio di δῖα Κορώνις (*h.Hom.* 16, 2); dei Dioscuri si ricorda prima il padre immortale, Zeus, rispetto a Leda (*h.Hom.* 17, 2). In questo caso, perché Pan venga riconosciuto come dio legittimo figlio del padre, Hermes siede nel posto d’onore che gli spetta, vicino a Zeus. La posizione è degna del più grande rispetto: cf. *h.Hom.* 23, 3, in cui è occupata da Temi.

**v. 45 κοῦρον:** l’uso del sostantivo nel senso di ‘figlio’ è raro, e utilizzato per lo più al plurale seguito da un etnonimo (e.g. κοῦροι Ἀχαιῶν in *Hom. Il.* 1, 473). Cf. però *h.Merc.* 490, in cui Apollo è detto Διὸς κοῦρος. **πάντες δ’ ἄρα θυμὸν ἔτερφθεν:** si anticipa la paraetimologia del nome di Pan, dichiarata esplicitamente al v. 47.

**v. 46 περίαλλα:** l’avverbio non ha attestazioni prima del V secolo (e.g. *Pi. P.* 11, 5; *S. OT.* 1219; *Ar. Th.* 1070). **Βακχεῖος Διόνυσος:** l’aggettivo conosce le prime occorrenze dal V secolo, per lo più nella grafia Βάκχιος (e.g. *Pi. fr.* 70b, 21 Sn.; *AP* 13, 28, 5 [Sim.]; *E. Cyc.* 9, 38, 73, 143). La forma Βακχεῖ-figura e.g. in *S. OT.* 1105; *E. Cyc.* 73; *Ar. Th.* 988. Per uno studio sull’epiteto, cf. SANTAMARÍA 2013. La vicinanza di Pan a Dioniso, preparata nel nostro inno ai vv. precedenti (cf. *supra*), si spiega sulla base di attributi simili. Entrambi risiedono in scenari naturali e selvaggi, che riempiono di urla e clamore (cf. anche *h.Hom.* 26). Pan è dunque una figura ricorrente nel corteo dionisiaco (*Luc. DDeor.* 22) al pari delle Ninfe (*fr. ad.* 887, 2 *PMG* βρομίαις ὀπαδός Νύμφαις). Nel culto, sacrifici comuni a Pan e Dioniso sono noti in Arcadia (*Paus.* 2, 24, 6), e a Erea i loro templi erano vicini (8, 26, 1-2); simile anche *Long.* 4, 13, 3, in cui i due sono accomunati nel culto, in quanto presiedono alla vita di campagna (προεστᾶσιν ἀγροικίας; cf. anche *AP* 6, 154). La coppia conosce attestazioni anche nell’iconografia, dal IV secolo in poi: cf. *LIMC* 8, s.v. *Pan* nn. 199-228. Talvolta, il rapporto tra i due dèi appare invertito: è Pan ad assistere alla nascita di Dioniso (*LIMC* 8, s.v. *Dionysos* 667). Per una interpretazione del dio in senso orgiastico, cf. anche la produzione pindarica, in cui egli è attendente della Grande Madre (*Pi. P.* 3, 78 sgg.; *fr.* 95 Maehl; cf. LEHNUS 1979 e il commento di *h.Hom.* 14)

**v. 47 Πᾶνα δὲ μιν καλέεσκον ὅτι δὲ φρένα πᾶσιν ἔτερψε:** riprende la formulazione del v. 45, rivelando esplicitamente l’operazione paraetimologica. Pan è così chiamato perché per la sua piacevolezza (la predilezione per la musica e per la danza, il suo dolce sorriso), risulta gradito a tutti gli dèi (πᾶσιν). Cf.



similmente *h.Hom.* 6, 15 sgg., in cui la neonata Afrodite è accolta con gioia sull'Olimpo, e contesa come sposa tra gli dèi. Il ricorso alla (para)etimologia è un espediente già sperimentato in alcuni luoghi omerici: di tutti gli esempi possibili, in *Hom. Od.* 1, 55, 62 il nome di Odisseo viene rispettivamente connesso con i verbi ὀδύρομαι e ὀδύσσομαι (per una rassegna sistematica di questi casi, cf. RANK 1951). La connessione etimologica tra il teonimo Πάν e l'aggettivo πᾶν è ben testimoniata nel sentire greco: Per Duride (*Tz. ad Lyc.* 772) Pan sarebbe nato da Penelope e da 'tutti' i suoi pretendenti (πᾶσι τοῖς μνηστήρσι). La stessa derivazione si ritrova, in termini più seri, in ambito filosofico. Pan è così il λόγος che πᾶν σημαίνει (*Pl. Crat.* 408c); o ancora, κόσμοιο τὸ σύμπαν (*Orph. H.* 11, 1; simile anche *Corn. ND* 27: τοῦτο εἶναι καὶ τὸν Πᾶνα, ἐπειδὴ τῷ παντὶ ὁ αὐτός ἐστι). Gli studi etimologici moderni, invece, vedono nel teonimo la contrazione di un originario Πάων, attestato in ambito arcadico (*IG* v, 2, 566): è stato quindi ipotizzato un originario \*Παύσων, assimilabile al nome del dio pastorale indiano Pūṣan (*CHANTRAINE, DELG* p. 855 e le critiche in *CASSOLA* 1975, p. 362). Più verosimilmente, il teonimo sarà da ricondurre alle forme latine *pastor, pasci* (*BNP, s.v. Pan*): queste derivano da una radice indoeuropea \*peh<sub>2</sub>-s-, 'radunare in gregge', da cui anche ποιμήν (*CHANTRAINE, DELG*, 924).

**vv. 48-49: Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, ἄναξ, ἴλαμαι δὲ σ' αἰοιδῆ· / αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομαι αἰοιδῆς:** per la formula, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. La forma ἴλαμαι è rara (*Orph. A.* 944). Più frequente sono le forme tematiche ἰλάομαι e ἰλάσκομαι: per i motivi dell'alternanza, cf. *CHANTRAINE, DELG*, 462. La lezione ἴλαμαι è testimoniata esclusivamente a margine del codice Π; *h.Hom.* 21, 5, attesta però il medesimo *hemiepes* ἴλαμαι δὲ σ' αἰοιδῆ nella totalità della tradizione manoscritta (pur con minimi errori ortografici in alcuni codici: cf. l'apparato di *h.Hom.* 21, 5): come già intuito da GEMOLL (1886), questa testimonianza assicura la bontà della forma ἴλαμαι anche nel caso qui presente. Che questa fosse la lezione originaria sembra possibile anche sulla base della famiglia a, che reca la forma ἰλάσομαι, morfologicamente plausibile ma metricamente insostenibile. A partire da quest'ultima forma si possono spiegare le lezioni λίσσομαι e λίσομαι, testimoniate da f e p, così come anche l'intervento di BARNES (1711), che legge λίτομαι. Nell'*epos* arcaico, il verbo ἰλά(σκ)ομαι è esclusivamente rivolto alle divinità, che si tenta di rendere favorevoli in vario modo: tramite sacrifici (*e.g.* *Hom. Il.* 1, 147), ma anche con il canto: in *Hom. Il.* 1, 474, i giovani Danai μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο; Apollo li ascolta e φρένα τέρπει ἄκούων (cf. φρένα πᾶσιν ἔτερψε nel nostro inno, al v. 47). Il canto diviene così lo strumento che veicola lo scambio di χάρις tra l'orante e il dio: sul tema, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6.

## XX. A EFESTO

### 1. Introduzione

Differentemente da molti *Inni Omerici* minori, il ventesimo *inno a Efesto* contiene molti elementi per poter fondare proposte di datazione e localizzazione. Il dio è qui associato ad Atena, come patrono delle arti e della manualità (vv. 1-2). Le due divinità divengono così emblema della civilizzazione e del progresso umano (vv. 3 sgg.). Nonostante la sua brevità, l'inno lascia emergere molti dettagli su cui è possibile riflettere: la associazione di Efesto e Atena, e l'ideale di progresso che emerge dal componimento. Su questa base, la ricerca può essere condotta su due fronti: nell'ambito della realtà culturale, è necessario comprendere quando e dove si consolida l'associazione delle due divinità. Parallelamente, è si può valutare come la speculazione letteraria-filosofica elabori il tema dello sviluppo umano (su cui, cf. GUTHRIE 1957; EDELSTEIN 1967; BLUNDELL 1986). L'incrocio di questi due elementi potrebbe così consentire di comprendere quando e dove l'inno è stato composto.

#### 1.1 Datazione

Il maggior elemento su cui si fondano le proposte di datazione dell'inno riguarda la nozione di civilizzazione e progressiva conquista che traspare dall'inno: prima della invenzione delle arti, gli uomini erano costretti a una condizione di ferinità (vv. 3-4); vivevano nelle grotte sulle montagne, alla stregua di animali selvaggi. Tramite lo sviluppo delle tecniche, tuttavia, il progresso ha reso possibile il miglioramento delle condizioni di vita, e una sempre maggiore evoluzione: gli esseri umani vivono ora sicuri nelle loro case (vv. 5-7).

L'ideale che sostiene questa brevissima narrazione sembra inedito nel panorama speculativo dell'*epos*. In Omero, quale sia lo stato primitivo della vita umana è esemplificato dai costumi dei Ciclopi. La natura produce tutto quanto è necessario spontaneamente: essi non lavorano, non arano la terra, non cacciano e non costruiscono barche per navigare (Hom. *Od.* 9, 106 sgg.). Lo scenario che ne emerge non si risolve però nell'utopia: i Ciclopi conducono una vita selvaggia, non hanno leggi, vivono nelle grotte (*Od.* 9, 112-114). L'idea di sviluppo umano che emerge in maniera più esplicita in età arcaica si deve tuttavia a Esiodo. Il quadro tratteggiato è fortemente pessimistico. L'essere umano vive una condizione di progressiva decadenza: lo splendore dell'età dell'oro gli è precluso, ed è ormai vessato da difficoltà,

discordia e morte (Hes. *Op.* 106-201). In questo quadro, il lavoro è visto come un elemento non tanto di effettivo progresso, quanto piuttosto di nobilitazione morale (*Op.* 311 sgg.).

Un cambiamento nel paradigma di pensiero greco sembra inaugurarsi a partire dal VI secolo. È Senofane, in ambito filosofico, a tracciare quello che sembra per la prima volta un processo evolutivo dell'uomo. Questo non sembra provenire da una età dell'oro: gli dèi gli hanno anzi nascosto molto sin dal principio; è lui che, tramite un atto di ricerca, e con il tempo, scopre progressivamente il meglio: οὔτοι ἀπ' ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖσ' ὑπέδειξαν, / ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον (fr. 18 DK). La letteratura tiene traccia di questa innovazione: nella *Phoronis* (fr. 2 Bernabè), i Dattili Idei avrebbero appreso per primi la lavorazione del metallo per mezzo di Efesto e del fuoco, raggiungendo un grande traguardo.

Uno sviluppo più consistente circa l'idea di progresso si riscontra a partire dalla metà dell'età classica. Per Anassagora, l'uomo si distingue dagli animali per il possesso e l'uso delle mani (fr. 102 DK); per Democrito, lo sviluppo delle tecniche nasce a imitazione degli animali (fr. 154 DK). L'elaborazione più compiuta di tali teorie si trova in Protagora. Nel mito che Platone fa pronunciare al sofista (Pl. *Prt.* 320c-322e), l'essere umano primitivo vive una condizione di manchevolezza, privo di δυνάμεις di cui invece gli animali dispongono. Per far fronte a questa situazione, Prometeo ruba ad Atena ed Efesto la sapienza tecnica (ἔντεχνος σοφία); per far sì che l'uomo sia veramente un animale sociale, Hermes gli concede, per ordine di Zeus, anche la δίκη e l'αἰδώς. In questo modo, grazie alla virtù politica, l'uomo è in grado non solo di sopravvivere per mezzo delle tecniche manuali, ma anche di vivere in una società organizzata. Le speculazioni della filosofia trovano una rappresentazione anche in ambito letterario, soprattutto nella produzione drammatica. Nel *Prometeo incatenato* (pseudo)eschileo, similmente, Prometeo è l'artefice del progresso umano (vv. 436-505): egli ha fatto sì che gli uomini potessero lasciare la vita nelle caverne e risiedere in case costruite; ha insegnato loro il calcolo e la scrittura, ad addomesticare le fiere e a costruire imbarcazioni. Ancora, egli ha escogitato medicamenti, e ha insegnato a conoscere il futuro tramite la divinazione, a lavorare i metalli; ogni τέχνη di cui l'uomo dispone deriva da Prometeo. Traguardi analoghi, seppur senza un intervento divino, vengono riconosciuti all'uomo anche da Soph. *Ant.* 332-375.

Il nostro inno sembra risentire di questo clima culturale. Efesto e Atena sono considerati i numi tutelari delle tecniche e delle arti; attraverso gli ἔργα (ἔργα δαέντες, v. 5) che gli uomini apprendono attivamente,

questi sono in grado di abbandonare lo stato di ferinità e di organizzarsi in società. Particolarmente significativo è il riferimento alla μητις e alla τέχνη che sembrano sottese a queste innovazioni: Efesto, il dio che presiede a questo sviluppo, è κλυτόμητις (v. 1) e κλυτοτέχνην (v. 5). Vero è che il materiale dell'inno, nella sua brevità, non lascia emergere del materiale propriamente filosofico; ciononostante, l'influenza dei temi finora passati in rassegna appare un dato sufficientemente acclarato. Per tali ragioni, il nostro inno viene riconosciuto come lontano dal pensiero arcaico (CÀSSOLA 1975, p. 374), e può considerarsi una creazione di V secolo (WEST 2003; POLI 2010). Accanto a tematiche particolarmente ricorrenti in epoca classica, si possono segnalare anche alcuni tratti stilistici, finora non considerati, che sembrano rimandare al medesimo arco cronologico. Con l'isolata eccezione di Stesich. fr. S89 *PMG*, 7, forme aoristiche del participio del verbo \*δάω (δαέντες compare qui al v. 5) hanno occorrenze significative solo dal VI-V secolo (Sol. fr. 13, 50 W.; Pi. *O.* 7, 53, 91; A. *Ch.* 604). L'espressione αἰῶνα διάγειν (vv. 6-7) ha dei paralleli a partire dalla poesia e nella prosa classica (E. *Ph.* 1520-1521; X. *Cyr.* 3, 3, 8; Pl. *L.* 701c, 4.)

## 1.2 Localizzazione

Se l'analisi dell'idea di progresso nella produzione letteraria arcaica e classica ha fornito delle coordinate cronologiche entro cui collocare l'inno, la sua localizzazione si fonda sul secondo dei temi menzionati nell'introduzione: l'associazione di Efesto e Atena (su cui, cf. DEACY 2008, pp. 50 sgg.). Valutare in quale contesto i due intrattengono una stretta relazione potrebbe infatti fornire degli indizi in questo senso. Nell'epica, i due sono già ricordati insieme come protettori degli artigiani (Hom. *Od.* 6, 233; 23, 160); in Esiodo, entrambi contribuiscono a creare Pandora (Hes. *Th.* 573; *Op.* 60 sgg.). La stessa associazione torna, a proposito delle arti tecniche, in Solone (Sol. fr. 13 49-50 W.). Su questa base, il legame di Efesto e Atena sembra essere antico: il primo nasce come dio della metallurgia; la seconda, in quanto dea guerriera (su cui, cf. *h.Hom.* 10), potrebbe aver esteso la sua protezione innanzitutto ai forgiatori di armi e ai fabbri, e quindi a tutte le attività artigianali (cf. CÀSSOLA 1975, p. 312).

Questa vicinanza sembra valorizzata in particolar modo ad Atene. Qui gli artigiani sono sotto la tutela di Efesto e di Atena (Pl. *Lg.* 11, 920d; Sol. fr. 13, 49 W.). In Pl. *Criti.* 109c si dice esplicitamente che i due dèi, in virtù della dedizione alla sapienza e alla tecnica che li accomuna, sono diventati patroni dell'Attica. Ulteriori testimonianze provengono dalla realtà culturale: il tempio di Efesto, localizzato al di sopra del Ceramico, conteneva una statua di Atena (Paus. 1, 14; cf. anche Aug. *Civ.* 18, 12). A questi due

dèi, l'Accademia aggiunge un altare di Prometeo, ugualmente considerato simbolo di progresso (*Sch.* a *S. OC* 56; cf. *supra*, la testimonianza di *A. PV*). In virtù di questo stretto legame, Atena riceve anche l'appellativo culturale di Ἥφαιστία (Hsch. η 983 Latte; *IG* II<sup>3</sup>, 1 306; II<sup>2</sup> 4980). La città prevedeva inoltre delle cerimonie congiunte per le due divinità: si consideri la recente pubblicazione della cosiddetta “legge di Epicrate” del 354/353 (RICHARDSON 2021), in cui si prevedono degli addetti per i sacrifici di Efesto e Atena Ἥφαιστία (ll. 4-5: ὅπως ἂν τῶι τε Ἥφαιστῶι καὶ τῆι Ἀ[θ]-ηνάαι τῆι Ἥφαιστ[τία - - -] ἄ ἐπιστάται. . [- - -] ἄΙ γίνωνται εἰς τὰ ἱερά). Per ulteriori occasioni di culto, cf. *infra*.

Nell'analisi di *h.Hom.* 11 è stata notata, in maniera molto simile, l'associazione di Atena e Ares: ciò ha reso possibile collocare l'inno in ambiente attico, dove paiono maggiormente attestate queste peculiarità culturali, come il culto di Atena Ἀρεΐα. Un'ipotesi di questo genere può essere sostenuta anche nel caso di *h.Hom.* 20: la menzione di Efesto e Atena che fa il nostro inno, presentandoli come divinità che presiedono alle attività artigianali, sembra trovare un corrispettivo nella realtà culturale ateniese. Su questa base, i critici sono concordi nel vedere, nel nostro inno, un prodotto attico (BAUMESITER 1860; AHS 1936; HUMBERT 1936; WEST 2003; POLI 2010; READY, TSAGALIS 2018).

### 1.3 Occasione

Posto che l'inno sembra collocarsi in una cornice culturale ateniese è necessario valutare in quale occasione questo possa essere stato eseguito. La vita religiosa attica prevedeva svariate occasioni in cui Efesto e Atena venivano celebrati congiuntamente: di queste, la più importante sono gli Ἥφαιστία (DEUBNER 1932, pp. 212 sgg.). La prima fonte a informare di queste festività è una legge datata dal 420/421 (*IG* I<sup>3</sup> 82). Nonostante lo stato estremamente lacunoso del testo, il decreto sembra far riferimento a delle celebrazioni in onore di Efesto e di Atena (ll. 6, 15, 31). Tra i tipi di agone, si menziona esplicitamente una gara di corsa con le torce; altre tipi di competizione sono invece lasciati non specificati (l. 32 [τῆ]ν λαμπαδ[ηδρομίαν καὶ] ἄλλον ἀγῶνα); non si può escludere, tuttavia, anche agoni di carattere musicale (l. 14 τῆς μουσικῆς). La conferma proviene da *IG* II<sup>2</sup> 1138; [X.] *Ath.* 3, 4, in cui si afferma che gli Ἥφαιστία prevedevano la coregia per l'allestimento di cori.

Su questa base, è stato ipotizzato che il nostro inno possa essere stato concepito per gli Ἥφαιστία ateniesi di V secolo (HUMBERT 1936; WEST 2003; READY-TSAGALIS 2018). A questa verisimile ricostruzione si può aggiungere un ulteriore dettaglio finora non considerato, ma che può corroborare l'ipotesi di un

agone di V secolo. X. *Ath.* 3, 4 afferma che gli agoni degli Ἡφαιστία sono di carattere annuale. Arist. *Ath.* 54, 7 informa invece che, dall'arcontato di Cefisofonte del 329/328, le festività divengono penteteriche. Il nostro inno sembra alludere a una festività ancora annuale: grazie ad Atena ed Efesto, i cittadini vivono sicuri nelle loro case, "fino al compimento dell'anno" (τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτόν, v. 6). È possibile, dunque, che il riferimento sia a una cornice rituale precedente alla riorganizzazione della festa, voluta alla fine del IV secolo. Agli Ἡφαιστία potrebbe inoltre ricondurre anche l'epiteto κλυτόμητις, che compare nel nostro inno al v. 1. L'aggettivo è estremamente raro, e non è mai altrove utilizzato per Efesto (cf. il commento). In virtù di ciò, l'uso che se ne fa in questa sede potrebbe essere circostanziato: il riferimento alla μῆτις potrebbe essere una allusione alla figura di Prometeo. Le due figure sembrano accomunate proprio dai loro risvolti civilizzatori (cf. *supra*), e non a caso Prometeo ricopriva un ruolo importante negli Ἡφαιστία ateniesi. Un decreto del 420/421 impone anzi che gli agoni di questa occasione venissero modellati sull'esempio di quelli dei Προμήθεια (*IG I<sup>3</sup>* 82, 1, 32): le due festività sembrano del resto essere state in qualche modo congiunte, forse anche in virtù della loro vicinanza nel calendario rituale (*Sch. Dem.* 57, 43: οὗτοι ἤγοντο λαμπαδοδρομίαν τὴν ἑορτὴν τῶ τε Προμηθεῖ καὶ τῶ Ἡφαιστῷ). La corsa con le fiaccole che aveva luogo in queste celebrazioni sembra partisse proprio dall'altare di Prometeo situato nei pressi dell'Accademia (cf. *supra*; FARNELL 1909 p. 381). Il riferimento alla μῆτις, concepita come abilità che garantisce lo sviluppo della tecnica, è quindi sia in linea con le suggestioni del pensiero classico, sia con la cornice rituale in cui, verosimilmente, il nostro inno si colloca.

Una ulteriore ipotesi è che l'inno possa essere stato eseguito durante i Χαλκεῖα (AHS 1936, p. 410; cf. DEUBNER 1932, pp. 35-36), celebrati nell'ultimo giorno del mese di Pianopsione (*Suid* χ 36; *Harp.* χ 2). L'aspetto tecnico delle due divinità, legato alla metallurgia come il nome della festa lascia presagire, aveva particolare rilevanza: le fonti ricordano che l'occasione di festa era esclusivamente riservata agli artigiani, e ai fabbri in particolare (*Suid.* χ 35 Adler: ὑπὸ μόνων ἤγετο τῶν τεχνιτῶν; χ 36: χειρώναξι κοινή, μάλιστα δὲ χαλκεῦσιν), che sfilavano probabilmente per le vie della città (S. fr. 844 *TGRF*). L'associazione di Efesto e Atena è talmente forte, in questo caso, che dalle fonti si comprende con difficoltà se la festa fosse dedicata all'uno (*Phanod.* in *Suid* χ 36 e *Harp.* χ 2), o all'altra (*IG II<sup>2</sup>* 674 menziona dei sacrifici in onore della sola Atena). A favore di una esecuzione durante i Χαλκεῖα sembra rimandare la preghiera conclusiva, in cui si chiede ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον (v. 8). Ad Efesto, nume tutelare della metallurgia, si chiede successo nella propria arte, e di conseguenza un buon guadagno. La richiesta ha un tono molto specifico, e sembra rispecchiare gli interessi di un gruppo sociale ben delineato: cf.

*h.Hom.* 22, 7, in cui si chiede a Poseidone di proteggere la flotta. Non si può escludere che, per il contenuto dell'inno, e della preghiera soprattutto, il componimento possa essere stato commissionato dagli artigiani, in occasione della festività di cui si rendono protagonisti. Nondimeno, è probabile che i Χαλκεῖα fossero una sorta di 'coda' degli Ἡφαίστια, in cui le celebrazioni assumevano una portata più limitata (FARNELL 1906, p. 380). Se così fosse, il problema della occasione per cui l'inno è stato pensato assumerebbe una nuova chiave di lettura: in virtù delle similitudini che gli Ἡφαίστια e i Χαλκεῖα condividono, questo potrebbe essere stato indifferentemente eseguito in entrambe. L'appello ad Atena ed Efesto, e la loro vicinanza all'artigianato potrebbero essere anzi volutamente applicate sia in un caso che nell'altro: il testo potrebbe essere stato concepito per adattarsi a esigenze diverse, e sostenere svariate *re-performance*.

## 2. Commento

L'inno è, come di consueto tripartito. All'invocazione alla Musa (v. 1), segue una sezione di carattere attributivo: Efesto e Atena sono in grado di elevare gli uomini attraverso le arti, il lavoro, la tecnologia (vv. 2-7). Il componimento si chiude con un saluto al dio e con la richiesta di valore e di prosperità (v. 8)

**v. 1 κλυτόμητιν:** l'epiteto è estremamente raro. È attestato in S. fr. 737 *PMG*, nella grafia κλυτομήτης, per Asclepio, un dio che per le proprie invenzioni è ugualmente utile ai mortali (cf. *h.Hom.* 15, 4, in cui è definito χάρμα μέγ' ἀνθρώποισιν). Similmente per Asclepio è utilizzato in un peana di età ellenistica (*Pae.Erythr.*, 1, POWELL 1925 p. 136). L'epiteto poggia su precedenti epici: Efesto è κλυτός (Hes. *Th.* 927; *Sc.* 244; *h.Ap.* 115), κλυτοεργός (Hom. *Od.* 8, 345), κλυτοτέχνης (Hom. *Il.* 1, 571; 18, 143, 391; *Od.* 286; cf. anche *infra*, v. 5), πολύφρων (Hom. *Od.* 8, 297), πολύμητις (*Phoronis* fr. 2, 5 Bernabé). Per la funzione che la μήτις ricopre nell'inno, cf. introduzione. **ἀείδω, Μοῦσα λίγεια:** per la formula, cf. *h.Hom.* 17, 1. Non è necessario accogliere la correzione ἀείσσω proposta da FRANKE (1828), proprio per il parallelo con *h.Hom.* 17,1. Nel caso dell'*Inno ai Dioscuri*, la lezione ἀείσσω è testimoniata in parte della tradizione manoscritta, e va difesa in quanto *lectio difficilior*. Qui, invece, la paradosi è unanime nel trasmettere la forma regolare ἀείδω: non occorre dunque uniformare la varietà della dizione rapsodica, così come è testimoniata in due componenti differenti.

v. 2 **Ἀθηναίης**: per le varianti del teonimo (Ἀθηναίη, Ἀθήνη) cf. quanto detto in *h.Hom.* 11, 1. **γλαυκῶπιδος**: l'epiteto è tra i più fortunati di Atena, sino a diventare talvolta un sostituto vero e proprio del teonimo: cf. BRUCHMANN 1893, p. 7 per una rassegna delle attestazioni in poesia. Nonostante la sua diffusione, il senso dell'aggettivo è discusso. La seconda parte del composto non presenta particolari difficoltà: la derivazione da ὄψ implica un riferimento allo sguardo (cf. quanto detto a proposito di ἐλίκωψ/ἐλικῶπις in *h.Hom.* 6). Più complesso, invece, è decifrare la provenienza del primo elemento dell'aggettivo, γλαυκ-. La trattatistica antica offre due diversi *interpretamenta*. Viene talora chiamata in causa una derivazione da γλαύξ, 'civetta'. Atena sarebbe dunque "la dea dagli occhi di civetta". La lettura si spiega in senso allegorico, paragonando alla vista acuta dell'uccello l'acutezza del senno della dea: ὅτι ὥσπερ ἡ γλαῦξ ὄρᾳ ἐν τῷ σκότει, οὕτω καὶ ἡ φρόνησις τὰ βαθέα καὶ ἐν σκότει κεκρυμμένα νοεῖ (*Sch.* a *Hom. Od.* 5, 437c). Altrimenti, l'epiteto verrebbe dall'aggettivo γλαυκός. La dea avrebbe così 'lo sguardo scintillante', e dunque 'che incute terrore': ἡ γλαυκούς καὶ καταπληκτικούς ὄπας ἔχουσα (*Sch.* D a *Hom. Il.* 1, 206). Le interpretazioni dei moderni proseguono, in vario modo, queste due strade già percorse nell'antichità. CHANTRAINE (*DELG*, p. 226) propende per la prima ipotesi: il referente animale per lo sguardo di Atena avrebbe dei paralleli nell'aggettivo βοῶπις, 'dagli occhi di giovenca', detto di Era. CÀSSOLA (1975, p. 583) argomenta però che il legame tra Atena e la civetta è attestato per la prima volta in monete ateniesi del VI secolo. Tra VI e V secolo rimanda anche la documentazione iconografica (*LIMC* 2, s.v. *Athena* nn. 44, 201, 579, 581). L'associazione della dea con l'animale, dunque, non sembra essere originaria: la civetta non ha, del resto, alcun ruolo nell'*epos* (BECK, *LFGRE* 2, 161-162). L'epiteto, che è antico quanto Omero (*e.g. Il.* 1, 206), non potrà dunque nascere con il significato di "dagli occhi di civetta": a riprova di ciò, si consideri la forma γλαύκωψ, che Pindaro (*P.* 4, 249) utilizza per lo sguardo del serpente. La seconda derivazione ('dagli occhi brillanti') è dunque maggiormente probabile e condivisa (cf. *LFGRE* 2, 161-162). L'aggettivo γλαυκός sembrava indicare, in origine, una nota luministica, un bagliore di luce, più che un colore. Il verbo γλαύσσω, a cui gli antichi (*EM* p. 223, 21 Kallierges) e i moderni (CHANTRAINE *DELG* 226; BEEKES, VAN BEEK 2012, p. 275) connettono l'aggettivo, ha del resto il valore di 'brillare' (cf. *LSJ*). Γλαυκῶπις, 'dallo sguardo scintillante', è così usato da Empedocle per la faccia della luna (fr. 42 DK). Non di rado, la luminosità sottesa all'aggettivo ha delle implicazioni inquietanti. Nelle sue primissime attestazioni, l'aggettivo γλαυκός designa il mare, ed è caricato di un senso fortemente negativo: la descrizione implica una connotazione emotiva, più che una descrizione oggettiva del colore. In Omero (*Il.* 16, 34) l'animo feroce di Achille è paragonato al "glaucio mare e alle rocce scoscese"; in Esiodo (*Th.* 440) il mare è glaucio e δυσπέμφελος, 'tempestoso'. La connotazione dell'aggettivo si trasmette anche ai suoi derivati: in *Hom. Il.* 23, 172 e *Hes. Sc.* 430 il



verbo γλαυκιάω è utilizzato per lo sguardo del leone, e vale “emettere uno scintillio sinistro”; si consideri, inoltre, la già citata testimonianza pindarica (*supra*), in cui il serpente è γλαύκωψ. A partire dall’uso epico, che lega γλαυκός al mare, si sviluppa anche la sua accezione coloristica: l’aggettivo indica una tonalità di volta in volta differente, ma cupa, grigiastria, che può virare dal blu al verde. Così, è utilizzato progressivamente per le foglie di ulivo (S. *OC* 701; E. *IT* 1101; *Tr.* 802), per l’uva (S. *Tr.* 703) o per le foglie di vite (*AP* 9, 87, 4). Talvolta permane l’elemento emotivo originario, per cui il glauco viene considerato un colore sgradevole (Luc. *DMeretr.* 2, 1; Philostr. *VA* 7, 42). Posta questa rassegna di fonti, in origine Γλαυκῶπις sembra avere avuto dunque il significato di ‘dagli occhi scintillanti’ (così *LSJ, s.v.*). Questo bagliore sarà stato percepito come un elemento che incute terrore reverenziale, come emerge da Hom. *Il.* 1, 200 sgg.: Atena si precipita giù dall’Olimpo per fermare Achille, che sta per sguainare la spada contro Agamennone. Lo afferra per i capelli, e quando lui si volta a guardarla “gli occhi di lei brillavano terribilmente” (δεινὸν δε οἱ ὄσσε φάανθεν). Pochi versi dopo (206), Atena è detta per l’appunto γλαυκῶπις, a sintetizzare l’intera scena. Il v. 200 dunque, vale da glossa interna al testo, secondo un procedimento tipicamente rapsodico, e chiarisce il senso che l’aggettivo poteva avere nell’epica delle origini. Non è escluso, comunque, che questo possa essere cambiato nel corso del tempo, stante anche la difficoltà di interpretazione che già gli antichi sentivano (cf. *supra*). Nel nostro caso specifico, è difficile dire come l’aedo abbia interpretato l’aggettivo. In *h.Hom.* 28, il significato omerico sembra ancora presente: alla nascita di Atena tutti gli immortali sono presi da profondo rispetto (σέβας δ’ ἔχε πάντας ὀρῶντας, v. 6), che incutono le sue armi scintillanti (πολεμήϊα ... χρύσεια παμφανόωντα, v. 5-6), e verosimilmente anche il suo sguardo (γλαυκῶπις, v. 10). In *h.Hom.* 20, tuttavia, non vi sono dettagli di questo genere su cui fondare una interpretazione. MAXWELL-STUART (1981, p. 139) ipotizza che l’epiteto γλαυκῶπις sia strettamente connesso all’aspetto di Atena come dea della tecnica e dell’artigianato. In questo contesto, il colore dei suoi occhi avrebbe sortito l’effetto affine a quello della magia simpatica: nella percezione psicologica dei greci il colore blu, a suo dire, sarebbe stato associato all’instabilità e alla imprevedibilità; secondo il criterio per cui il simile reagisce con il simile, la dea veniva così chiamata ‘Glaucopide’ per evitare che, sotto il suo sguardo, le fornaci producessero in maniera ugualmente imprevedibile delle ceramiche di scarsa qualità. L’aggettivo avrebbe quindi, secondo MAXWELL-STUART, una funzione apotropaica. L’interpretazione appare tuttavia precaria, per una serie di ragioni. L’aggettivo γλαυκῶπις, come detto, sembra indicare almeno in origine non tanto occhi blu, quanto occhi scintillanti. Atena, in secondo luogo, non è esclusivamente la protettrice dei vasai, ma di qualunque attività artigianale, dalle armi sino alla tessitura (cf. *e.g. h.Ven.* 10-15). Soprattutto, MAXWELL-STUART (1981) fonda la sua interpretazione sull’assunto di WATSON-WILLIAMS (1954), secondo cui Omero

definirebbe Atena γλαυκῶπις solo nella sua veste pacifica, in quanto protettrice delle arti, e non armata. L'esempio iliadico poco sopra citato (Hom. *Il.* 1, 200-206), in cui Atena γλαυκῶπις tiene Achille per i capelli, e ferma il suo gesto fulminandolo con gli occhi, basta a ridimensionare questa interpretazione. In sostanza, è difficile dire se qui il nostro autore intendesse Atena “dagli occhi blu”, “dagli occhi di civetta”, o “dagli occhi scintillanti”. Il peso della vulgata epica, tuttavia, indirizza a ritenere l'ultima interpretazione come la più probabile. Proprio in virtù di questa difficoltà, si è comunque scelto di traslitterare l'aggettivo come “glaucopide”, senza tradurlo. Per quanto riguarda gli editori, il colore blu è quello preferito dai più antichi (*Minerva caesia* si legge nelle traduzioni da CASTALIO 1561 ad HAGER 1777). Nell'ambito delle traduzioni moderne, EVELYN-WHITE (1932) rende “bright-eyed”, HUMBERT (1936) “aux yeux pers”; CÀSSOLA (1975) “dagli occhi scintillanti”; WEST (2003) “steely-eyed”. ἄγλαῶ ἔργα: la formula è attestata nell'*epos* (Hom. *Od.* 10, 223; 13, 289; 15, 418; 16, 158; *h.Ven.* 11, 15), ma mai in clausola di esametro come in questo caso. Nei passi riportati, la formula è sempre riservata a personaggi di sesso femminile, esperti in lavori e attività differenti. Tra questi, in *Od.* 13, 289; *h.Ven.* 11, 15 così sono designati proprio i manufatti e la competenza artigianale di Atena.

**v. 3 ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονὸς:** si tratta di una rielaborazione di *h.Ven.* 11-12, in cui si afferma che Atena τέκτονας ἄνδρας ἐπιχθονίου ἐδίδαξε / ποιῆσαι σατίνας καὶ ἄρματα. Nel caso dell'*inno ad Afrodite*, la vocazione di Atena alle opere manuali è considerata un deterrente ai poteri di Afrodite. Nel nostro inno, invece, è il presupposto di impulso civilizzatore, che eleva gli esseri umani dalla vita primitiva a cui sono costretti senza l'apporto delle arti: cf. i vv. seguenti. τὸ πάρος περ: per la clausola avverbiale, cf. *e.g.* Hom. *Il.* 7, 370; 10, 309; 12, 346.

**v. 4 ἄντροις ναιετάσκον:** cf. *h.Hom.* 18, 6, ἄντρῳ ναιετάουσα con relativa analisi. La forma iterativa (per la quale, cf. CHANTRAINE, 1942, p. 318 sgg.) è ben attestata nell'*epos*: cf. *e.g.* Hom. *Il.* 17, 308; 15 385, in posizione tautometrica. La vita nelle grotte è un *topos* ricorrente per indicare una condizione di vita primitiva e animalesca: qui abitano i Ciclopi (Hom. *Od.* 9, 113-114); Polifemo stesso è paragonato a una montagna impervia (cf. *infra*, gli umani primitivi vivono ἐν οὐρεσιν), in quanto vive da solo, ignaro del consorzio umano (Hom. *Od.* 9, 190 sgg.). Le spelonche sono però anche emblema della serena vita naturale, dimora di ninfe e di Pan (*e.g.* Hom. *Od.* 13, 103; cf. quanto detto in *h.Pan*). Inoltre, le grotte accolgono i momenti iniziali della vita degli dèi: qui vengono allevati Zeus (Hes. *Th.* 483), Hermes (*h.Merc.* 6; *h.Hom.* 18, 6), Dioniso (*h.Hom.* 26, 6). In questo caso, l'abitazione nelle grotte è emblematica sia della condizione della umanità delle origini, appena nata, sia dello stato ferino a cui è costretta. ἐν

**οὔρεσιν:** cf. Hom. *Il.* 11, 479; 24, 614; *h.Ven* 160, in posizione tautometrica. Per la grafia οὔρ-, CHANTRAINE 1942, p. 103.

**v. 5 νῶν δέ:** l'*incipit* di esametro, segnato dal δέ di forte valore avversativo, segna un netto contrasto con i versi precedenti. Si distingue così l'evoluzione del genere umano, ormai lontana dal generico passato bestiale (τὸ πάρος, v. 3). **δι' Ἥφαιστον:** il nome del dio viene ricordato nel corpo centrale dell'inno, al centro del verso, e nuovamente verrà ribadito alla fine (Ἥφαιστε, v. 8). Per l'uso di διὰ seguito da un nome proprio, a indicare un complemento di mezzo, cf. Hom. *Od.* 8, 520; 13, 121, διὰ ... Ἀθήνην. **κλυτοτέχνην:** riprende e varia il κλυτόμητις del v. 1. La variazione si spiega in senso di una maggiore specificità e aderenza alla sezione narrativa: lo sviluppo del genere umano è possibile proprio in virtù delle τέχναι che Efesto insegna agli esseri umani. Similmente, il dio è definito πολύτεχνος (Sol. fr. 13, 49 W.). **ἔργα δαέντες:** per la formula, cf. *h.Merc.* 532. Omero conosce le forme participiali di \*δάω solo al perfetto (δεδαηκότες *Od.* 2, 61; δεδαώς 17, 519; *h.Merc.* 510; δεδαήμενος *h.Merc.* 483). L'uso delle forme di aoristo non compare prima di Solone: δαείς in fr. 13, 50 W., poi ripreso in Stesich. fr. S89 *PMG*, 7; Pi. *O.* 7, 91 (cf. anche δαέντι in Pi. *O.* 7, 53), A. *Ch.* 604. La forma plurale δαέντες non ha altre attestazioni fino a A.R. 1, 916; 3, 182: compare in entrambi i casi in fine di esametro, come nel nostro inno. Per il verbo \*δάω, alla base di διδάσκω, cf. CHANTRAINE, *DELG*, p. 278. Per passi dello stesso tenore, cf. Hom. *Od.* 20, 72, in cui la formula è riferita ad Atena, ma soprattutto Sol. fr. 13, 49-50 W.: tra le molte arti umane, vi è chi vive "avendo appreso le opere di Atena e di Efesto" (ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἥφαιστου πολυτέχνεω / ἔργα δαείς χειροῖν ξυλλέγεται βίον); cf. anche *Phoronis* fr. 2, 7 Bernabé, in cui la lavorazione del ferro, tutelata da Efesto, è ἀριπρεπὲς ἔργον. Il sostantivo ἔργον svolge qui una funzione strutturale: da un lato esso indica le opere manuali che gli uomini apprendono: Atena è in questo senso Ἐργάνη (su cui, cf. CONSOLI 2004); dall'altro, conserva però anche il suo valore tecnico-teologico, a rimarcare la sfera di influenza entro cui si muove il dio cantato: per questo valore, cf. quanto detto in *h.Hom.* 10.

**v. 6 ῥηϊδίως:** in *incipit* di esametro (come sempre accade in Omero ed Esiodo), amplifica il tono celebrativo con cui si descrive la condizione presente (νῶν δέ, in *incipit* al verso precedente) degli uomini, segnata dal pieno raggiungimento dell'ὄλβος (come si auspica la preghiera in chiusura dell'inno, al v. 8). **αἰῶνα:** per l'espressione αἰῶνα διάγειν (il verbo è al verso seguente), cf. E. *Ph.* 1520-1521; X. *Cyr.* 3, 3, 8; Pl. *L.* 701c, 4. **τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτόν:** la clausola è frequente (e.g. Hom. *Il.* 19, 32; *Od.* 4, 86; Hes. *Th.* 740; *h.Ap.* 343). Cf. *h.Hom.* 26, 12-13, in cui si chiede a Dioniso di poter tornare a celebrarlo

ἐς ὥρας... ἐκ ὥράων εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτούς. È possibile che, in questo caso, vi sia il riferimento a una festività annuale in onore del dio. Per l'occasione di *performance* dell'inno, cf. l'introduzione.

**v. 7: εὐκηλοῖ:** per l'*incipit* di esametro, cf. Hom. *Il.* 17, 371; *h.Merc.* 480. L'aggettivo segna il definitivo passaggio allo stato civile, e l'abbandono della vita ferina, vissuta ἤϋτε θῆρες (v. 4). **ἐνὶ σφετέροισι δόμοισιν:** l'inno si conclude, finalmente, con la conquista della vita organizzata, vissuta all'interno delle mura domestiche, e non più nelle spelonche sulle montagne, come al v. 4.

**v. 8** nel suo complesso, il verbo riprende Hom. *Od.* 3, 380 in cui una simile preghiera è rivolta ad Atena: ἴληθι, δίδωθι δε μοι κλέος ἐσθλόν. **ἴληθι:** analogo imperativo introduce la sezione conclusiva dell'inno in *h.Bacch.* v. 8D; *h.Hom.* 23, 4. Simile anche l'ottativo desiderativo ἴληκοι in *h.Ap.* 165. Cf. anche *h.Pan.* ἴλαμαι δὲ σ' αἰοιδῆ, in cui si specifica più nel dettaglio lo strumento attraverso cui la preghiera può venire esaudita, il canto (cf. il commento all'inno). **δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον:** la preghiera si riscontra identica in *h.Hom.* 15, 9, ed è replicata da Callimaco in *Jov.* 96. La richiesta sembra motivata sulla base di Hes. *Op.* 311-313: la fama e il buon nome (ἀρετὴ καὶ κῦδος) tengono dietro alla ricchezza che deriva dal lavoro (ἔργον: cf. *supra*, ἔργα δαέντες). In questo caso, si chiede dunque a Efesto di poter raggiungere la prosperità materiale (ὄλβος) e il buon nome (ἀρετή) che derivano dall'onesto lavoro manuale.

## 1. Introduzione

Il ventunesimo *Inno Omerico ad Apollo* è un componimento singolare. Molti elementi tipici dell'inno rapsodico sono assenti: in apertura del carme, il dio è apostrofato al vocativo, caso assai raro; la stessa struttura tripartita, notata sistematicamente in tutti i testi sinora analizzati, è qui seguita in maniera molto lasca. Si aggiungono a ciò *loci paralleli* a cui il componimento può essere accostato, che introducono elementi su cui riflettere: il componimento sembra essere noto e imitato dalla letteratura del V secolo, ma anche oggetto di commento da parte della filologia ellenistica. Non da ultimo, la descrizione del canto del cigno e dell'aedo ai vv. 2-4 paiono avere puntuali riscontri con pratiche religiose effettivamente attestate. Tutti questi elementi concorrono inevitabilmente nell'analisi del carme, e fungono da guide per tentare di datare e localizzare il testo.

### 1.1. Datazione

A causa dell'esiguità del materiale, le ipotesi di datazione di *h.Hom.* 21 sono scarse. L'unico dato a cui la critica si è rivolta in questo senso è costituito dai vv. 2-3, e in particolar modo dall'immagine del cigno che salta sulla riva del fiume, cantando Apollo (ὄχθη ἐπιθρώσκων ποταμόν παρ[ὰ]... / Πηνειόν). Il contenuto di questa sezione si dimostra affine ad Ar. *Av.* 774, in cui i cigni invocano il dio ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ'Ἐβρον ποταμόν. La somiglianza lessicale è tale che è stata ipotizzata una dipendenza di un brano dall'altro: per GEMOLL (1886), l'originale sarebbe quello aristofaneo, che l'inno imiterebbe, sostituendo al verbo ἐφεζομαι il “maldestro” (*ungeschickte*) ἐπιθρώσκων. Come spesso accade, queste considerazioni di natura estetica non sono però probanti. La qualità del dettato non garantisce di per sé quali siano i rapporti e le influenze di un testo sull'altro; tanto più che il participio ἐπιθρώσκων, criticato da GEMOLL, presenta puntuali corrispondenze, nel senso, nella sintassi e nella sede metrica con precedenti epici (*Hom. Il.* 4, 177).

Posto che l'imitazione di Aristofane a opera di *h.Hom.* 21 non sembra poggiare su basi sicure, occorre valutare quanto sia verisimile il processo inverso. È necessario, cioè, chiedersi se Aristofane possa aver parodiato, a fini comici, un verso attinto alla tradizione epica (HUMBERT 1936, p. 78). Una operazione di questo tipo non sarebbe isolata nella produzione del commediografo (cf. REVERMANN 2013). Si

consideri, ad esempio, Ar. *Av.* 575, dove Pisetero afferma: “anche Iride, Omero continua a ripeterlo, è simile a una trepida colomba” (Ἴριυν δε γ’ Ὀμηρος ἔφασκε ἰκέλην εἶναι τρήρωνι πελειῆ; trad. DEL CORNO 1987). Questa dichiarazione, che apparentemente parafrasa una similitudine omerica, non trova riscontro, tuttavia, né nell’*Iliade*, né nell’*Odissea*: a colombe, tutt’al più, sono paragonate Atena ed Era in *Il.* 5, 778. È invece nel maggiore *Inno ad Apollo* che Iris, e con lei Ilitia, si muovono τρήρωσι πελειάσιν ἴθμαθ’ ὁμοῖοιαι (v. 114). È possibile, dunque, che nel caso qui analizzato Aristofane alluda, dietro la generica definizione di ‘Omero’, all’*Inno ad Apollo* (DEL CORNO 1987, p. 230). La trattatistica antica sembra confermare una ricostruzione di questo tipo: *Sch. ad Ar. Av.* 575a sostengono che la similitudine nasce proprio ἐν ἑτέροις ποιήμασιν Ὀμήρου ... εἰσὶ γὰρ αὐτοῦ καὶ ὕμνοι.

Il caso appena illustrato induce a pensare che Aristofane avesse una qualche conoscenza degli *Inni Omerici*, sebbene sia difficile dire sotto quale forma, e in che modalità. A questa testimonianza si può aggiungere un altro luogo della produzione aristofanea, finora non pienamente considerato, e che riguarda più da vicino il nostro *h.Hom.* 21. *P.Oxy XXXV 2737* è un rotolo di II secolo d.C., recante un commento a una commedia aristofanea di difficile identificazione, forse la *Anagyros* (per una analisi dettagliata e la bibliografia relativa, cf. *CLGP CLGP* 1, 4, pp. 157 sgg.). Nel glossare il lemma κύκνος ὑπὸ πτερύγων, che faceva parte del testo aristofaneo (col. 1 rr. 19-20= Ar. fr. 509 *PCG*), il commentatore informa di un dibattito riguardante la provenienza dell’espressione: a seconda delle varie posizioni, il comico avrebbe mutuato un *incipit* di Terpandro (Aristarco), oppure si sarebbe ispirato a Ione (secondo Eufronio), o ad Alcmane (per un anonimo autore di un *Περὶ παραπλοκῆς*). Nel sintetizzare la questione, il commento fornisce però anche la sua posizione, dichiarandola risolutiva: ἔστι δ’ ἐκ τῶν εἰς Ὀμηρον ἄναφερομένων ὕμνων. La ripresa sembra in effetti manifesta: κύκνος ὑπὸ πτερύγων compare nel primo verso del nostro inno. Per quanto riguarda le altre attribuzioni, è invece più difficile pronunciarsi: non vi sono luoghi a noi noti, negli autori menzionati, che ricalchino con altrettanta fedeltà l’espressione κύκνος ὑπὸ πτερύγων. Ciò non implica, comunque, che Aristarco, Eufronio, e la *Παραπλοκή* abbiano commesso un errore nell’attribuire queste parole a Terpandro, Ione o Alcmane. È possibile che l’espressione fosse proverbiale, specie se associata ad Apollo: ciò spiegherebbe il suo riuso nei diversi autori che il commento ricorda (GELZER 1972, p. 176). In ogni caso, sin dalla sua pubblicazione nel 1968, il papiro ossirinchiato è stato oggetto di vivo dibattito nell’ambito della poesia lirica e della produzione aristofanea (cf. *CLGP* 1, 4, pp. 157 sgg. per una sintesi degli studi in proposito). Solo di recente, però, questa testimonianza è entrata nell’ambito degli studi omerici (FAULKNER 2011, p. 178), e merita di essere valutata attentamente per una serie di ragioni. Innanzitutto, sembra garantire una qualche attività

filologica compiuta sul *corpus* degli *Inni Omerici* nel suo complesso. Questa attività si incentra, in primo luogo, sulla discussione della loro paternità, valutata con un certo scetticismo (τῶν εἰς Ὅμηρον ἀναφερομένων). In seconda istanza, e più nello specifico, questo documento è importante anche per lo studio di *h.Hom.* 21. La sua menzione in questa sede garantisce infatti che fosse noto alla produzione filologico-erudita: è questo anzi uno dei rarissimi casi in cui venga citato espressamente uno degli *Inni* minori (per altri casi: *Sch. Pi. P.* 3, 14 citano *h.Hom.* 16; una *lekythos* attica di V secolo reca l'*incipit* di *h.Hom.* 18). Oltre a essere noto, l'inno era stato forse oggetto di uno studio comparativo, e accostato ad alcuni brani di poesia lirica (Terpandro, Ione, Alcmane). Questo confronto, che è per noi noto dal papiro ossirinchiato di II secolo d.C., potrebbe in realtà rimontare a una data più alta. Non si può escludere, per una serie di ragioni prevalentemente stilistiche, che il commento ivi contenuto sia infatti una epitome di materiale più esteso, e potenzialmente più antico: l'*inno minore ad Apollo*, dunque, potrebbe essere entrato nelle discussioni della filologia antica ben prima dell'età imperiale, forse già nel dibattito suscitato da Aristarco e da Eufronio in merito al passo (*CLGP* 1, 4, pp. 161, 172).

Posto ciò, è necessario valutare come *P.Oxy XXXV 2737*, e il legame che sembra istituire tra *h.Hom.* 21 e Aristofane, possa aiutare a determinare la cronologia dell'inno. Nella prima metà del secolo scorso, come detto, HUMBERT (1936) aveva notato una somiglianza tra *h.Hom.* 21, 2-3 e *Ar. Av.* 774. Aveva quindi ipotizzato che il primo fosse stato ripreso dal secondo. La pubblicazione del papiro ossirinchiato consente di ampliare questa ipotesi. La scoperta ha dimostrato infatti una citazione letterale dello stesso inno in un altro luogo aristofaneo, forse la *Anagyros* (κύκνος ὑπὸ πτερύγων): questa somiglianza non è più un legame 'arbitrario', per quanto legittimo, istituito dalla sensibilità moderna, come nel caso di *Ar. Av.* 774. Il commento dimostra che una ripresa aristofanea di materiale innodico era avvertita e considerata manifesta già dalla trattatistica antica; con ogni probabilità, questa aveva molto più materiale della perduta commedia aristofanea per poter affermare che il passo del comico dipendesse dal nostro inno. Seppur in luoghi diversi della sua produzione, Aristofane sembra aver quindi ripreso tre dei cinque versi che compongono *h.Hom.* 21: il v. 1 (κύκνος ὑπὸ πτερύγων) nella *Anagyros* (?); i vv. 2-3 (ὄχθη ἐπιθρόσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα / Πηγείον) in *Av.* 774. Questa ricostruzione sembra autorizzare a collocare nel V secolo il *terminus ante quem*: nel 414, quando Aristofane compone gli *Uccelli*, l'inno sembra essere già noto e da lui imitato.

Per quanto riguarda il *terminus post quem*, i dati a disposizione sono più scarsi. Unico elemento che può essere chiamato in causa è il cigno, che compare al v. 1 come attributo di Apollo. Questa simbologia è

ignota all'epica arcaica. La sua comparsa figura a partire dalla lirica di VII secolo: in Alc. fr. 307c V., il dio è trainato dai cigni; similmente, in Sapph. fr. 208 V., gli uccelli lo conducono all'Elicona (così forse anche Pi. fr. 52c Maehl.). Nell'iconografia, l'animale non compare prima del VI-V secolo (*LIMC* 2, s.v. *Apollon* nn. 342, 741). Analogo sviluppo sembra avere il tema del verso dell'animale e della sua musicalità. In Hom. *Il.* 2, 460 questo è un uccello rumoroso, ma non ancora noto per il bel canto: il suo verso è piuttosto uno strepito, associato a quello di oche e gru (κλαγγηδόν). La celebrazione della sua dolcezza sembra comparire per la prima volta in Alc. fr. 1, 101 *PMG* (cf. anche Hes. *Sc.* 316; E. *IT* 1104; Pl. *Phd.* 84e-f). L'animale diventa così simbolo del poeta stesso (E. *Herc.* 691). Posto ciò, il trattamento che *h.Hom.* 21 fa del cigno non sembra ipotizzabile prima del VII secolo. Al termine di questa ricognizione, il nostro inno parrebbe dunque collocarsi in un contesto tardo-arcaico.

## 1.2 Localizzazione e occasione

Se ipotesi circa la datazione dell'inno sono state avanzate dalla critica, non si segnala ancora alcun tentativo di localizzare il testo, o di ricostruire l'occasione per cui è stato concepito. Un dato che si può utilizzare in questo senso è la menzione del fiume Peneo al v. 3. Il corso d'acqua scorre in Tessaglia, dove attraversa la valle di Tempe (*Hdt.* 7, 128-130, 173; *Theop. FGRHIST* 115 F 8). La regione svolge un ruolo importante nella mitologia e nel culto apollineo: tra gli altri eventi ricondotti a questo luogo (per i quali, cf. il commento), qui si sarebbe recato il dio dopo aver ucciso il Pitone delfico (*h.Ap.* 356 ssg.). Nelle acque del fiume, soggiornando presso gli Iperborei, il dio si purifica dell'uccisione, e quindi torna a Delfi, dove diviene possessore dell'oracolo (*Theop. FGRHIST* 115 F 80; *Ephor. FGRHIST* 70 F 31b; *Plut. Mor.* 293c; 417e-418d; *D.S.* 2, 47). Il mito fungeva da *aition* per la cerimonia del Σ(τ)επτήριον, una processione celebrata ogni nove anni che univa Delfi e Tempe (su cui, cf. *NILLSON* 1906, pp. 150 sgg; *RUTHERFORD* 2001, pp. 200 sgg). In letteratura, alla cerimonia allude probabilmente Alc. fr. 307c V., a noi noto tramite la parafrasi che ne fa *Him.* 48, 10 sgg.: ad Apollo da Zeus dona la lira e un carro trainato da cigni, con cui giunge presso gli Iperborei. Per esortarlo a tornare, gli abitanti di Delfi compongono canti in onore del dio. Apollo compie dunque la medesima strada, in senso contrario, e prende possesso nuovamente del santuario pitico. Un tema analogo deve essere stato oggetto di un peana pindarico (fr. 52l Maehl.), per noi estremamente frammentario: è tuttavia possibile che vi fosse narrata della purificazione di Apollo nelle acque del Peneo, del suo ritorno a Delfi, e della istituzione di una festività enneaterica (cf. *RUTHERFORD* 2001, pp. 200 sgg. per una ricostruzione del testo). A una cerimonia di questo tipo potrebbe alludere anche *Hecat.Abd. FGRHIST* 264 F 12. Lo storico riferisce una cerimonia in



onore di Apollo, condotta dagli Iperborei: in questa occasione, un grande stormo cigni si raduna in massa nei pressi del suo tempio, e lo purifica con il suo volo. Gli uccelli intonano quindi il loro canto, a cui tiene dietro il suono delle *kitharai* e degli inni intonati dagli attendenti alla cerimonia.

Pur nella sua brevità, il nostro inno sembra intrattenere dei punti di contatto con i luoghi sinora ricordati. Il Peneo rimanda al contesto della Grecia settentrionale, e in particolar modo alla regione di Tempe in Tessaglia. A questa area geografica rimanda anche l'attributo del cigno: l'animale è connesso con gli Iperborei, la popolazione mitica che risiede nelle regioni più a nord del mondo (AHL 1982; cf. anche quanto detto in *h.Hom.* 7). Le rive del fiume, la presenza dell'animale (vv. 1-3) e la musica della φόρμιγγ (v. 4) paiono fornire le coordinate che fanno da sfondo all'inno: lo scenario tessalo e l'importanza dell'elemento musicale, sia umano che animale, sembrano molto vicini alla cerimonia degli Iperborei descritta da Ecateo, che nella realtà culturale sappiamo legata al Σ(τ)επτήριον. Le trasposizioni letterarie della celebrazione, di Alceo e Pindaro, insistono su elementi presenti anche in *h.Hom.* 21: l'importanza del cigno come uccello sacro (Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ'αείδει, v.1 = κύκνοι δὲ ἦσαν τὸ ἄρμα; ἐφῆκε τοὺς κύκνους ἐς Ὑπερβορέους Alc. fr. 307c); il Peneo come luogo di culto (πάρα δινῆεντα / Πηνειόν, vv. 2-3 = λέγει Πηνειόν, *Sch.* a Pi. fr. 521); la musica prodotta dalla cetra e utilizzata per attirare Apollo sul luogo della celebrazione (ἄοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν...αείδει, v. 4 = παιᾶνα συνθέντες καὶ μέλος, καὶ χοροὺς .... ἐκάλουν τὸν θεόν, Alc. fr. 307c). In questo quadro, si può forse ipotizzare che il nostro inno sia stato pensato per la celebrazione dello Σ(τ)επτήριον nella valle di Tempe: i vv. 2-4, in cui si descrive il canto del cigno e dell'aedo, sembrano assumere un tenore metaletterario, con l'intenzione sottesa di riprodurre un momento culturale in atto. Questa cornice potrebbe forse spiegare alcune caratteristiche formali inedite del componimento. La struttura tipica dell'inno rapsodico sembra qui trascurata: il vocativo incipitario e l'anafora del pronome σέ appaiono elementi allusivi piuttosto all'inno cletico (cf. il commento al testo). Pur essendo un componimento pienamente rapsodico nella metrica, nel lessico e nello stile complessivo, il nostro inno sembra avvalersi di procedimenti tipici dell'inno lirico-cletico, in virtù della possibile occasione per cui fu pensato. Per l'ibridazione tra il genere dell'inno rapsodico e quello lirico, cf. quanto detto nell'*Introduzione* generale.

## 2. Commento

Nella sua brevità, l'inno presenta una struttura anomala se comparata con gli altri esemplari del *corpus*. È assente la struttura tripartita: il dio è invocato in *incipit* al vocativo, e l'apostrofe viene espansa dalla

scansione anaforica del pronome personale σέ (vv. 1, 3). Ugualmente assenti sono gli elementi fondanti dell'inno rapsodico: non compare il verbo che indica il canto, né la sequenza di epiteti che di norma accompagnano il teonimo. La sezione centrale mantiene invece il carattere attributivo: il cigno e l'aedo, accomunati dal canto, sono emanazioni apollinee, e sono al dio collegati anche da una fitta serie di rimandi lessicali (λίγ'αείδει, v. 1; φόρμυγχα λίγειαν, v. 3; αείδει, v. 4). Il saluto al dio, come di consueto, funge da conclusione, accompagnato dalla preghiera (v. 5).

**v. 1 Φοῖβε:** l'*incipit* al vocativo è estremamente raro nella silloge. Per casi analoghi, cf. *h.Hom.* 24 (Ἔστίη), 29 (Ἰστίη). Sapere ugualmente incipitario hanno *h.Bacch.* 6A, ἄναξ; *h.Ap.* 179, ὦ ἄνα. **σέ:** il pronome personale sostituisce quello relativo, e introduce alla sezione centrale dell'inno. In questo modo, il rapporto tra aedo e divinità travalica l'oggettività rapsodica dello *Er Stil*, a favore di un rapporto diretto con il dio oggetto del canto (cf. RACE 1992, p. 28). Per queste tematiche, cf. quanto detto a proposito di *h.Hom.* 6. **κύκνος:** Come attributo di Apollo, il cigno non è animale altrimenti noto all'epica: occorrenze in questo senso compaiono solo dal VII secolo (cf. l'introduzione all'inno). Per un luogo simile cf. *Ar. Av.* 769 sgg., (per le conseguenze sulla cronologia, cf. l'introduzione al testo) e *Call. Ap.* 2, 5; 4, 249, in cui i cigni intonano un canto ad Apollo. In *Alc. fr.* 307c, il dio è accolto a Delfi dal canto di cicale e rondini. Per il legame di Apollo con il cigno, cf. KRAPPE (1942); AHL (1982); BALETTI (1998); **ὑπὸ πτερύγων:** la preposizione ὑπό ha il valore di 'al suono di, con l'accompagnamento' (cf. quanto detto in *h.Hom.* 19). Per l'espressione κύκνος ὑπὸ πτερύγων, cf. l'introduzione all'inno. Nell'antichità si credeva che il cigno producesse il suo canto proprio dal rapido movimento delle ali: cf. *e.g. Sch.* a *Ar. Av.* 771 e le altre testimonianze raccolte in AHS (1936, p. 412). Altrove, è la cicala a riversare il suo canto ὑπὸ πτερύγων: *Hes. Op.* 584; *Sapph. fr.* 101a **λίγ'αείδει:** cf. *Hom. Od.* 10, 254, λίγ'αείδειν, in posizione tautometrica, ma anche *Alcm. fr.* 28 *PMG*, *Thgn.* 1, 938. Poco oltre, la φόρμυγξ sarà definita λίγεια (v. 3), come è del resto spesso anche definita la Musa (*e.g. Hom. Od.* 23, 62; *h.Hom.* 14, 2; 17, 1; 20, 1). L'insieme degli attributi e delle divinità che gravitano intorno ad Apollo sono così accomunate dalla piacevolezza del canto.

**v. 2 ὄχθη ἐπιθρόσκων:** per la reggenza al dativo del verbo, cf. *Hom. Il.* 4, 177. **ποταμὸν πάρα δινήεντα:** la formula è estrapolata da *Hom. Od.* 6, 89;

**v. 3 Πηνειόν:** il fiume della Tessaglia, che scorre nei pressi del Pelio, è già noto all'epica, dove è detto καλλίρροος (*Hom. Il.* 2, 75) e ἀργυροδίνης (*Il.* 2, 753; cf. *δινήεις* al v. 2). Per Esiodo è figlio di Teti e

Oceano (*Th.* 343). Il fiume è legato alla mitologia apollinea: presso le sue rive aveva dimora la ninfa Cirene, amata dal dio (Hes. fr. 215 M.-W.); nella stessa area si consuma l'infelice amore di Apollo per Dafne (Paus. 10, 5, 9). Per la menzione del Peneo, cf. l'introduzione. Meno celebre un fiume omonimo che scorre in Elide (Strab. 8, 3, 2; Paus. 6, 22, 5). In *Ar. Av.* 774 i cigni cantano Apollo sulle rive dell'Ebro, fiume ugualmente al nord della Grecia, che lambisce la Tracia. In *Alc.* fr. 307c V., all'arrivo di Apollo a Delfi la fonte Castalia scorre tingendosi d'argento, e il fiume Cefiso si gonfia: l'acqua stessa sente la presenza del dio, come commenta acutamente *Him. Or.* 48, 130-131. **ᾄδοξ:** la simbologia evocata dal cigno viene ampliata e spiegata dalla figura del cantore, ugualmente sacro ad Apollo in virtù del canto: cf. *h.Hom.* 25, 2-3 (=Hes. *Th.* 94-95): ἐκ Ἀπόλλωνος ... ἄνδρες ᾄδοι ἔασιν .... καὶ κιθαρισταί. **ἔχων φόρμιγγα λίγειαν:** per la formula, cf. e.g. *Hom. Il.* 9, 186; 18, 569; *Od.* 8, 67, 105, 254, 261. La cetra è lo strumento che Apollo suona in *Hom Il.* 1, 603; 24, 603 (il verbo è, in entrambi i casi ἔχω, come nel nostro inno); *h.Ap.* 183, 515; *h.Merc.* 475 sgg (l'*Inno a Hermes* utilizza in maniera intercambiabile i sostantivi λύρη, φόρμιγξ, κιθάρα, χέλυς. Per una ricognizione dei termini e degli strumenti che identificano, cf. WEST 1994, pp. 49 sgg.; GENTILI, LOMIENTO 2003, pp. 81 sgg.). In virtù di ciò, è lo strumento utilizzato anche dagli aedi (*Hom. Od.* 8, 254; 21, 262).

**v. 4 ἠδυεπής:** Omero utilizza l'aggettivo una sola volta, ugualmente in clausola, per l'abilità oratoria di Nestore, definito peraltro λυγύς (*Hom. Il.* 1, 248). Il senso specifico per la poesia si afferma però ben presto: già in Esiodo così sono definite le Muse (*Th.* 965, 1021); in Pindaro, ἠδυεπής è detto della lira (*O.* 10, 93), del canto (*N.* 1, 4) e persino di Omero stesso (*N.* 7, 21). **πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδει:** per dichiarazioni di questo tipo, assai frequenti nella prassi innodica, e per le implicazioni performative che ne derivano, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6.

**v. 5 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαίρει, ἄναξ· ἴλαμαι δὲ σ' ᾄοιδῆ:** per il valore del verbo χαίρω, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. Per la clausola, cf. *h.Pan.*

## 1. Introduzione

Il ventiduesimo *Inno Omerico a Poseidone* non ha suscitato particolari discussioni nell'ambito dell'esegesi. HUMBERT (1936, p. 218) afferma che “rien ne permet de soupçonner la date ni le lieu de sa composition”; altri editori del secolo scorso, invece, non si pronunciano in alcun modo. Solo recentemente, WEST (2003) ha rinvenuto nei suoi pochi versi un indizio di carattere contestuale. Al v. 3 si afferma infatti che Poseidone regna su “Elicona e la vasta Ege” (Ἐλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγάς). Senonché, la topografia citata reca delle problematiche, e l'identificazione dei luoghi non è pacifica: a prescindere da quale sia la soluzione (cf. *infra* per alcune proposte), però, ha ragione WEST nel riconoscere in questo verso un possibile riferimento al culto di Poseidone Eliconio (così anche READY, TSAGALIS 2018, p. 40). Tentare di comprendere dove e quando questo culto mostra le attestazioni più significative può quindi fornire un indizio per collocare il nostro inno nel tempo e nello spazio.

## 1.1. Datazione, localizzazione, occasione

La prima attestazione del titolo Ἐλικώνιος figura in Hom. *Il.* 20, 403 sgg. L'indicazione, molto breve, è fornita all'interno di una similitudine: Ippodamante, ferito a morte da Achille, geme come il toro che viene portato al cospetto di Poseidone, definito Ἐλικώνιος ἄναξ. Dal passo è possibile estrapolare due prime informazioni: il culto di Poseidone Eliconio è antico, e da collocare nel contesto ionico che ha prodotto i poemi omerici (cf. Strab. 8, 7, 2); secondariamente, erano previste delle celebrazioni specifiche, ed erano tanto note da poter fungere come referente di una similitudine. Per un commento al passo, cf. KIRK 1991, p. 334.

Dopo la testimonianza omerica, le fonti tacciono sino a Hdt. 1, 142-148. L'autore informa di una anfizionia Ionica costituita da dodici città, che gravitavano intorno al *Panionion*, un'area sacra nei pressi di Micale. Su decisione comune degli anfizioni, il terreno era stato riservato al culto di Poseidone Eliconio, e qui si riunivano gli Ioni per la celebrazione dei *Panionia*. L'antichità di questa istituzione è dubbia: il *Marmor Parium* la colloca nel 1086/1085 (*IG* 12, 5, 444), ma l'evidenza archeologia rimanda piuttosto alla fine dell'VIII secolo (SNODGRASS 1971, p. 419). In ogni caso, nel VI secolo la Anfizionia è in piena attività (Hdt. 1, 141). La sua fine si assesta invece intorno al 494, a seguito della disfatta degli Ioni nella battaglia di Lade contro i Persiani: è in concomitanza di questo evento che cessano le

testimonianze relative all'istituzione (Hdt. 6, 7 sgg.). L'anfizionia verrà rifondata nuovamente nel IV secolo (*IPriene* 490), e i *Panionia* continueranno a esistere fino all'età imperiale (Strab. 8, 7, 2), ma con un ruolo molto più modesto di quello tenuto in età arcaica (cf. KLEINER 1967 per una storia del *Panionion*). Alla luce di questa rassegna di fonti, WEST (2003) ipotizza che il nostro inno, che celebra Poseidone Eliconio, possa essere stato pensato per i *Panionia* ionici, che facevano del dio il loro nume tutelare; con questa ipotesi concordano anche READY, TSAGALIS (2018, p. 40). Gli studiosi ne ricavano quindi che il nostro inno deve essere stato composto prima dell'inizio del V secolo, quando il *Panionion* arcaico vede la sua fine. Per quanto riguarda il termine cronologico alto, invece, la critica non pare essersi espressa. Delle considerazioni in questo senso, tuttavia, possono venire da una indagine di tipo stilistico-lessicale. Sotto quest'ottica, l'inno non sembra essere un prodotto dell'alto arcaismo. Nonostante la sua brevità, si segnala infatti un lessico per certi versi distante dalla *koinè* epica: gli aggettivi *πόντιος* (v. 3) ed *εὐμενής* (v. 7) non hanno occorrenze prima di Anacronte (frr. 82 e 12 *PMG* rispettivamente).

Appurata la cronologia dei *Panionia*, è necessario chiarirne anche la natura, e in che modo il nostro inno potesse trovarvi posto. È probabile che le celebrazioni assumessero un carattere agonale. READY-TSAGALIS (2018) ricordano a questo proposito la testimonianza di Thuc. 3, 103-104: lo storico riferisce di festività comuni degli Ioni, detti *Efesia*, in cui ἀγὼν ἐποίετο ... καὶ γυμνικὸς καὶ μουσικὸς. I due studiosi ipotizzano quindi che questa festività, che all'epoca di Tucidide sembra essere di recente istituzione (νῦν), possa aver ereditato in blocco l'apparato celebrativo degli ormai interrotti *Panionia*. Senonché, il passo tucidideo afferma piuttosto che le festività che gli Efesia prendono a modello sono quelle di Delo: ἦν δὴ ... μεγάλη ξύνοδος ἐς τὴν Δῆλον τῶν Ἰώνων ... ὥσπερ νῦν ἐς τὰ Ἐφέσια Ἴωνες. Come dimostrato da STYLIANOU (1983) la festa ricordata da Tucidide non può quindi identificarsi con i *Panionia*. Più significative, per determinare il carattere agonistico dei *Panionia*, sono invece due fonti successive. Dionigi di Alicarnasso (4, 25) informa di feste di carattere anfizionico a opera degli Ioni, che si riunivano a Efeso e συνέθυόν τε καὶ συνεπανηγύριζον καὶ ἀγῶνας ἐπετέλουν ... τῶν περὶ μουσικὴν ἀκουσμάτων. Questa testimonianza può essere incrociata con quella di DS 15, 49, 1, in cui si afferma che, per un periodo di tempo, i *Panionia* furono effettivamente celebrati a Efeso, a causa di eventi bellici che ne impedivano lo svolgimento a Micala. Senonché il resoconto di Diodoro è in realtà confuso. L'autore afferma che nello spostare le celebrazioni a Efeso, gli abitanti della città chiesero a Elice delle immagini sacre per fondare nuovamente il culto di Posidone Eliconio; la città si rifiutò, e fu per questo punita dal dio con un terremoto che la distrusse. Il terremoto avvenne nel 373, due anni prima della battaglia di Leuttra (Strab. 8, 7, 2). Dalla narrazione così esposta, se ne dedurrebbe la migrazione dei

Panionia da Micale a Elice debba risalire al 373, quando la città di Elice, che si oppone a questo spostamento, è colpita dal sisma. Tuttavia, già nel V secolo Erodoto parla dei Panionia di Micale come di una festività ormai non più in vigore (Hdt. 1, 148): non si comprende quindi perché Diodoro paia conoscere dei *Panionia* nel IV secolo. Una ipotesi, improbabile, è che la festività non fosse più in vigore al tempo di Erodoto, ma che sia stata reintrodotta subito dopo, nella sua sede abituale di Micale, per poi essere spostata a Efeso; altrimenti, è possibile che Diodoro abbia mal interpretato la sua fonte, Eforo: il trasferimento del 373 sarebbe quindi quello da Efeso, dove gli agoni erano stati spostati nel V secolo, a Micale, loro patria originaria: ciò spiegherebbe anche perché Erodoto afferma che, al suo tempo, gli agoni di Micale non avevano più corso (STYLIANOU 1983). Per l'intera questione, particolarmente complessa, e per la bibliografia relativa, cf. FRAME 2009, pp. 622 sgg. Alla luce di questa ricognizione, comunque, la testimonianza di Dionigi e quella di Diodoro riferiscono della medesima festività, di cui si descrive esplicitamente il carattere agonale. Sulle varie ipotesi circa la durata degli agoni e le modalità di svolgimento, cf. la bibliografia in READY, TSAGALIS (2018, p. 40)

Per concludere, dunque, l'inno potrebbe essere un prodotto di VI secolo: storicamente, è questo il momento di maggiore attività della anfizionia ionica, a cui il componimento sembra legato dalla figura di Poseidone Eliconio. Con questo scenario si accorda anche la preghiera conclusiva, in cui si chiede al dio di proteggere i naviganti (πλώουσιν ἄρηγε, v. 7). La formulazione sembra farsi interprete di un sentimento collettivo: è possibile che la richiesta non sia una formulazione generica, ma che guardi alla protezione di una flotta (HOZ 1998, p. 63; OLSON 2012, p. 295), che verosimilmente in mare aveva i propri interessi.

## 2. Commento

L'inno è di carattere attributivo, ed è articolato secondo la consueta struttura tripartita. Si comincia a cantare il dio (v. 1), di cui si ricordano i principali attributi (il dominio sulla terra e sul mare v. 2), e i suoi luoghi prediletti (l'Elicono ed Ege, v. 3). La breve sezione narrativa descrive la sfera di influenza del dio, e i privilegi avuti in sorte: il potere sui cavalli e sulle navi (v. 5). La sezione conclusiva contiene, come spesso accade, il congedo al dio, tramite il saluto (v. 6) e la preghiera (v. 7), in cui gli si chiede di mostrarsi benevolo con i naviganti.

**v. 1 Ἀμφί:** per l'uso della proposizione in sede incipitaria, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7. **Ποσειδάωνα:** la grafia non contratta è di fatto l'unica nota all'*epos*. Solo in Eum. fr. 8 Bernabé è attestata, in fine di esametro, la forma Ποσειδών (cf. anche Hes. *Th.* 732, in cui la sillaba finale di Ποσειδέων è soggetta a sinizesi). L'assenza di contrazione è etimologica: già in miceneo è attestato il teonimo Po-se-da-o (e.g. PY Un2 6), interpretabile forse come "sposo, o signore (πόσις) della terra (Δά)" (CHANTRAINE, *DELG* p. 931). JANDA (2000, in LANGELLA 2019, p. 120 n. 5), riconduce invece la seconda parte del nome alla radice \*dā, 'acqua' (cf. antico indiano dánu, 'fiume'), e intende 'signore delle acque'. È però difficile separare le due nature di Poseidone, quella marina e quella terrestre, e comprendere quale sia quella originaria: il dio presiede sia alle acque che al movimento della terra (cf. v. 2; sul tema, cf. anche SIMON 2021, pp. 71 sgg.) **θεὸν μέγαν:** così Poseidone è definito anche in Hom. *Il.* 8, 200, in posizione tautometrica. Altrove, la formula è riservata ad Apollo (*Il.* 5, 434; 16, 531), allo Scamandro (21, 248), a Zeus (24, 90). **ἄρχομ' αἰεΐδειν:** per la formula, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6

**v. 2: γαίης κινητήρα:** la formula ha come unica altra attestazione Pi. *I.* 3/4, 37, che è anche l'unica altra occorrenza del sostantivo κινητήρ. Il legame di Poseidone con la terra è però un dato noto, e forse già implicito nel teonimo stesso (cf. *supra*): il suo incedere fa tremare il suolo sotto di lui (Hom. *Il.* 13, 19; 20, 57-58). Il movimento delle acque e quello della terra sono strettamente connessi: nelle teorie geologiche antiche, è infatti il movimento dell'acqua a causare i terremoti (*Sch. D ad Hom. Il.* 13, 125). I sismi sono così direttamente creati dal dio: a lui furono imputati quelli che colpirono Sparta (Thuc. 1, 128, 1), Elice e Bura (D.S. 15, 49; Paus. 7, 24), rispettivamente nel 464 e nel 373. A lui si deve anche la frattura nel terreno nella valle di Tempe, che dà vita al letto del fiume Peneo (Hdt. 7, 129, 4). Ne deriva che per placare l'attività sismica è necessario innalzare un peana al dio (X. *HG* 4, 7, 4), o sacrificare a Poseidone Ἀσφαλείος, che offre sicurezza e 'stabilità' contro i terremoti (*Sch. a Hes. Op.* 790). In virtù di queste sue prerogative, Poseidone è detto ἐννοσίγαιος e γαίηχος (cf. vv. 4, 6), ma anche βαρύκτυπος (e.g. Hes. *Th.* 818), ἐλασίχθων (Pi. fr. 18 Maehl.), ἐλελίχθων (Pi. *P.* 6, 50), ἐνοσίχθων (e.g. Hom. *Il.* 7, 445), ἐρίκτυπος (e.g. Hes. *Th.* 456), σεισίχθων (e.g. Pi. *I.* 1, 52), σείων (Ar. *Lys.* 1142). **ἀπρυγέτιο θαλάσσης:** per la formula, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7. In Hom. *Il.* 15, 187-190 si afferma che nella spartizione del cosmo, Poseidone ha avuto il possesso del mare: ciò gli rende possibile creare tempeste (cf. Hom. *Il.* 14, 392 sgg.; *Od.* 5, 291-294), ed è quindi anche noto come ὀρσίαλος, 'colui che solleva il mare' (B. 16, 19). Dalla sua abilità di sconvolgere i flussi marini deriva, in maniera speculare, la facoltà di placarli: il dio è anche il nume a cui rivolgersi per ottenere una navigazione serena (cf. v. 5).

v. 3 **πόντιον**: l'aggettivo è sconosciuto all'epica. La sua prima occorrenza è An. fr. 82 *PMG*, dove è utilizzato per le onde. Per Poseidone, l'epiteto è utilizzato in particolar modo nella produzione di V secolo: e.g. B. 3, 35; A. fr. 78a TrGF; Eup. fr. 149 PCG; Ar. *Thesm.* 322; *Ran* 1341; E. *Ion* 282; *Hel.* 1585; *Rh.* 188; *Cyc.* 21. **ὄς θ' Ἐλικῶνα**: in Hom. *Il* 20, 404, il dio è già definito Ἐλικῶνιος ἄναξ, ma l'epiteto non è connesso ad alcuna località. Le attestazioni esplicite di un culto di Poseidone sull'Eliconia sono scarse: oltre a questo inno, cf. Hom. *Ep.* 6, 3 e dei versi di Egesino citati in Paus. 9, 29, 1, 9, in cui Poseidone Ἐλικῶνος ἔχει πόδα πιδακόνετα. Per contro, in Hom. *Il.* 8, 203, si indicano come luoghi sacri a Poseidone Ἐλίκην τε καὶ Αἰγᾶς: nella città di Elice, in Acaia, il culto di Poseidone Eliconio è effettivamente attestato (Strab. 8, 7, 2). Si pone a questo punto la questione se l'epiteto Ἐλικῶνιος derivi dal monte Eliconia in Eubea, come vogliono il nostro inno, Hom. *Ep.* 6, 3 e Paus. 9, 29, 1, o dalla città di Elice in Acaia, come sembra affermare il passo iliadico, e come ritiene la maggior parte della trattatistica antica (*Sch.* a Hom. *Il.* 20, 403, 404c; *Et. Gud.* ε 550; Eusth. 4, 427, 9). Da un punto di vista linguistico, la prima ipotesi sembra preferibile: già Aristarco osservava che un aggettivo etnico derivato da Ἐλίκη sarebbe dovuto essere Ἐλικήιος (*EM* p.547, 20 Kallierges). Per contro, sul versante storico sono effettivamente noti dei contatti tra la Acaia, dove si trova Elice, e la Ionia, che fa della figura di Poseidone Eliconio un tratto identitario (cf. l'introduzione all'inno). In origine, il culto sarebbe stato portato in Ionia proprio da Elice, passando per Atene (Paus. 7, 24, 5). La Anfizionia ionica cercò per una seconda volta, ma senza successo, la legittimazione da parte di Elice nel IV secolo, quando volle ricostituirsi come polo culturale (Strab. 8, 7, 2; per il passo, cf. l'introduzione). Priene, nuova capitale anfizionica (*I.Priene* n. 37), fu comunque fondata direttamente da Elice (Strab. 8, 7, 2). Le fonti sono dunque difficilmente compatibili: al livello linguistico, l'epiteto Ἐλικῶνιος sembra connesso all'Eliconia; al livello storico, invece, emerge un legame con Elice. Come conciliare queste informazioni? È possibile che in epoca antica Poseidone avesse avuto un ruolo di primaria importanza sull'Eliconia: Aristarco notava che ἡ Βοιωτία ὅλη ἱερὰ Ποσειδῶνος (*EM* p. 547 Kallierges). A testimoniare questo originario stato di cose rimarrebbe la fonte dell'Ippocrene, che sgorgava sul monte. Questa sarebbe nata da un colpo inflitto al terreno per opera di Pegaso (Strab. 8, 6, 21; Paus. 9, 31, 3), che alcune tradizioni vogliono creato proprio da Poseidone (cf. *supra*). È possibile, però, che questo originario legame si sia perso, e che in età storica la città di Elice abbia rivendicato la paternità del culto di Poseidone Eliconio. Questa discussione ha conseguenze rilevanti anche sul nostro inno: MARTINUS (1605) corregge il testo dell'inno in Ἐλίκην τε καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγᾶς; WEST (2003), che pure non interviene sul testo, ritiene che la menzione dell'Eliconia sia da imputare all'errata comprensione del passo omerico in cui si dice che Poseidone regna su Ἐλίκην τε καὶ Αἰγᾶς (Hom. *Il.* 8, 203). Si tratta, tuttavia, di interventi non necessari: come detto,



l'associazione di Poseidone all'Elicona è nota anche da altri luoghi, ed è plausibile anche guardando alla morfologia dell'epiteto Ἐλικώνιος (cf. *supra*). **καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγῶς**: l'identificazione di Ege è una questione complessa. Con questo nome sono infatti note svariate città, disseminate in tutto il mondo greco: la Ege omerica, citata assieme a Elice (Hom. *Il.* 8, 203), potrebbe collocarsi in Acaia (Strab. 8, 386; Hdt. 1, 45). In *h.Ap.* 32 si cita una località omonima, che però non può essere nella stessa regione: il percorso seguito da Leto durante il suo travaglio non è conciliabile con questa collocazione (CASSOLA 1975, p. 489). Altrove (*Od.* 5, 381) si afferma che Poseidone ha a Ege il suo palazzo, e che lo raggiunge “con quattro balzi” da Samotraccia (Hom. *Il.* 13, 21): questa indicazione non è però stringente, e nulla assicura una effettiva vicinanza tra Ege e l'isola, e dunque una collocazione nell'Egeo settentrionale (KIRK 1994, pp. 44-45). Scarsamente probabile è anche una Ege eolica, a sud di Pergamo (Strab. 13, 3, 5), dal momento che il culto di Zeus Eliconio è un fenomeno prettamente ionico. Nessun legame con Poseidone sembra avere la Ege in Macedonia (e.g. D.S. 16, 3, 92). Infine, con il nome di ‘Ege’ sono note anche due Isole: una prospiciente l'Eubea (Hsch. α 1680 Latte), e una nel Mare Egeo, entrambe sacre a Poseidone (*Sch.* a Hom. *Od.* 5, 381). Nel nostro inno, l'allusione alla Beozia, tramite il riferimento al monte Elicona, rende possibile pensare che la Ege menzionata si collochi nella vicina Eubea, che alla Ionia era accomunata da elementi etnici e linguistici.

**v. 4 Διχθά:** la forma è attestata solo in Hom. 16, 435, ugualmente in *incipit*, e in *Od.* 1, 23. È metricamente comoda, in quanto consente di ottenere una sequenza da collocare in principio di verso; il rapporto tra la forma διχθά e δίχα, che è etimologicamente originaria, non è però chiaro (CHANTRAINE, *DELG*, p. 287). Nel complesso, l'*incipit* del verso richiama Hom. *Il.* 15, 189, in cui afferma che τριχθα δὲ πάντα δέδασται tra i Poseidone, Zeus e Ade. **Ἐννοσίγαιε:** la medesima sede metrica occupa l'epiteto in Hom. *Il.* 7, 455; 8, 201; 12, 27; 20, 20; *Od.* 11, 102, 13, 140. Etimologicamente, l'epiteto vale come ‘che scuote la terra’ (ἔνοσις + γῆ; cf. *Sch. D ad Hom. Il.* 13, 125), ed è dunque affine alla forma ἐννοσίχθων. Il doppio -vv- in ἐννοσίγαιος è dunque un tratto artificiale, volto ad allungare la prima sillaba dell'aggettivo, al fine di ottenere una sequenza -vv~ metricamente comoda (CHANTRAINE 1942, p. 100). Per il legame tra Poseidone e i sismi, cf. *supra*. **τιμῆν ἐδάσαντο:** continua l'eco di Hom. *Il.* 15, 189: nella spartizione del cosmo tra i figli di Crono, πάντα δέδασται, ἕκαστος δ'ἔμμορε τιμῆς. Cf. anche Hes. *Th.* 112, in cui le Muse cantano ὧς τ'ἄφενος δάσαντο καὶ ὧς τιμὰς διέλοντο [scil. gli dèi]. Per la spartizione del cosmo in aree di influenza come tema fondativo degli *Inni Omerici*, cf. CLAY (2006<sup>2</sup>).

**v. 5 ἵππων τε δμητήρ’:** non vi è alcuna altra attestazione della formula. Cf. però Alc. fr. 2.i, 1 *PMG* in cui Castore e Polluce sono definiti πώλων δματήρες ἵππότες (cf. anche *h.Hom.* 33 per le affinità tra Poseidone e i Dioscuri): questi due luoghi sono le uniche due attestazioni del sostantivo δμητήρ. Per il senso, il passo è vicino l’epiteto ἵππόδαμος, utilizzato per Castore (*h.Hom.* 33, 3) e più in generale per gli eroi (cf. *LFGR* 2, 1205-1206). Il cavallo è uno degli attributi più ricorrenti di Poseidone, tanto che il dio riceve l’epiteto di Ἴππιος (cf. FARNELL 1909, pp. 19 sgg. per una disamina delle fonti). A lui si attribuiva l’invenzione stessa dell’animale (Pegaso in Hes, *Th.* 278-283; Scifio EM 473, 42; *Sch.* a Lyc. 766; Arione in Hom. *Il.* 23, 246; Paus. 8, 24, 4), e degli sport a questo connessi (S., *OC* 712 sgg.; Paus. 7, 21, 8; *Sch.* Pi. P. 6, 49). Nell’*epos*, Poseidone dona a Pelope cavalli immortali (Hom. *Il.* 23, 277) e istruisce Antiloco nella corsa sul carro (*Il.* 23, 307); quando il dio si allontana dalla sua abitazione marina, è un carro di cavalli a condurlo sopra l’acqua, che si apre al suo cospetto (Hom. *Il.* 13, 23-30). Pausania (7, 21, 9) informa di un inno composto da Pamfo, in cui si salutava Poseidone come ἵππων δωτήρα νεῶν τ’ἰθυκρηδέμων (cf. l’*Introduzione* generale). I cavalli erano ricorrenti anche nel culto (e.g. *h.Ap.* 230 sgg.), e a lui sacrificati (Paus. 8, 7, 2). Per la presenza dell’animale nell’iconografia, cf. *LIMC* 8, s.v. *Poseidon nn.* 161-162; 164-169. **σωτήρά τε νηῶν:** l’unica altra occorrenza della formula è fr. ad. 463 *TRGF*, in cui è riferita ai Dioscuri (cf. *h.Hom.* 33). Cf. però Pi. P. 4, 207, in cui Poseidone è definito δεσπότης ναῶν. La grafia νηῶν è quella più frequente nell’*epos*, di contro all’attico νεῶν (cf. CHANTRAINE, 1942, p. 72). Le navi sono connesse all’equitazione per via di metafora: in Hom. *Od.* 4, 708; 13, 81 sono definite ἄλως ἵπποι. Se Poseidone ha la facoltà di scuotere il mare (cf. v. 2), ha anche il potere di calmarlo: sul tema, cf. v. 7. In ambito culturale, questa funzione del dio è però raramente testimoniata: Poseidone σωτήρ era venerato all’Artemisio, per aver distrutto la flotta persiana (Hdt. 6, 192). In *IG II<sup>2</sup>* 1300 il dio riceve l’appellativo di Σωτήρ ἐπὶ Σουνίου.

**v. 6 Χαῖρε:** per l’imperativo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. **γαίηοξε:** nell’epica, l’epiteto è esclusivo di Poseidone (cf. *LFGR* 2, 115). Successivamente, diviene attributo anche di Zeus (*A. Suppl.* 816) e Artemide (S. *OT* 160). Il senso dell’epiteto, il cui carattere composto è fuor di dubbio, è difficile da definire, e dipende dalla derivazione che si dà alla forma -οχος. *Sch. D ad Hom. Il.* 13, 125 riassume le principali teorie note all’antichità: una prima ipotesi intende ‘che cavalca sulla terra’ (ὁ ἐπὶ γῆς ὀχοῦμενος), un’altra ‘che gioisce dei carri’ (ὁ χαίρων τοῖς ἄρμασιν, che parafrasa *Sch. D* 23 584, ὁ τοῖς ὀχήμασιν γαίων): in entrambi i casi, l’epiteto viene connesso all’aspetto ippico di Poseidone (su cui, cf. *supra*). Lettura alternativa è ‘che circonda la terra’ (ὁ συνέχων ... τὴν γῆν), in riferimento alla collocazione delle acque nella geografia omerica. I moderni dirigono la ricerca etimologica verso

possibilità differenti, sistematicamente passate in rassegna da CHANTRAINE (*DELG*, p. 219). Il dorico attesta la forma γαιαφοχος (*IG V 1*, 213): la presenza del *digamma* esclude tanto la derivazione da ἔχω (“holder of the earth”, EVELYN-WHITE 1932; “signore della terra”, CÀSSOLA 1975), quanto quelle da ὀχέω (“earth rider”, WEST 2003; cf. *supra*), e ὀχέωω (‘che si accoppia alla terra’, KRETSCHMER in CHANTRAINE, *DELG*, p. 219). L’ipotesi più probabile è un legame con la radice \*wegh, ‘mettere in movimento’ (cf. lat. *vexare*; MEILLET in CHANTRAINE, *DELG* p. 219): il significato sarà dunque ‘che scuote la terra’, affine a Ἐννοσίγαιος che compare al v. 4. Cf. anche LANGELLA (2019, p. 121) che richiama Hom. *Il.* 13, 43, in cui i due aggettivi sembrano essere uno la glossa dell’altro: Ποσειδάων γαιήοχος ἔννοσίγαιος. **κυανοχαῖτα**: l’epiteto si trova spesso in clausola (e.g. Hom. *Il.* 20, 144; *Od.* 9, 536), e immediatamente preceduto da γαιήοχος come in questo caso (e.g. Hom. *Il.* 15, 174, 201; *Od.* 9, 528). È usato quasi esclusivamente per Poseidone: solo in *h.Dem.* 347 è rivolto ad Ade. Talvolta è riservato ai cavalli (Hom. *Il.* 20, 224; Hes. *Sc.* 120; *Thebais* fr. 7 Bernabé), che a Poseidone sono strettamente connessi (cf. *supra*). L’aggettivo descrive una capigliatura scura, forse anche dai riflessi bluastri, che si addice a una divinità marina (cf. *h.Hom.* 6 per la discussione in merito al colore κύνεος e per la relativa bibliografia). Κύνεαι sono anche le sopracciglia di Zeus (e.g. Hom. *Il.* 1, 527; *h.Bacch.* 4 D). Il colore designa dunque una divinità maschile adulta, di cui si sottolinea la autorevolezza e il potere: cf. in proposito anche quanto detto in *h.Hom.* 7. Per il colore κύνεος, cf. anche l’analisi di *h.Hom.* 6, 19, ἔλικοβλέφαρε

**v. 7 εὐμενὲς ἦτορ ἔχων**: l’aggettivo εὐμενής è sconosciuto all’epica arcaica; la prima occorrenza è An. fr. 12, 6 *PMG* ma più frequenti sono le attestazioni dal V secolo (e.g. Pi. *O.* 14, 16; A. *Pers.* 487; S. *Ant.* 212; E. *Alc.* 319). Nel complesso, questa esatta fraseologia non trova paralleli negli *Inni Omerici*, ma il concetto che il dio debba dimostrarsi benevolo nei confronti dell’orante è ampiamente noto: cf. *h.Hom.* 29, 10, in cui a Hermes si chiede di manifestarsi ἵλαος ὄν, e le formule analoghe ἰλήκοι (*h.Ap.* 165); ἴληθι (*h.Bacch.* 8D; *h.Hom.* 20, 8; 23, 4); ἴλαμαι δὲ σ’ἀοιδῆ (*h.Pan.* 48; *h.Hom.* 21, 5). Simile anche la richiesta al dio di essere πρόφρων (*h.Cer.* 494; *h.Hom.* 30, 8; 31, 17; 32, 18). Nel suo insieme, la formula viene ripresa da Orph. *H.* 26, 11; 30, 9; 64, 13. **πλώουσιν ἄρηγε**: la *iunctura* non ha alcuna altra attestazione. Il verbo πλώω, già omerico (cf. e.g. πλώοιεν in Hom. *Od.* 5, 240), è forma tipicamente ionica: cf. πλώσομαι in Hdt. 8, 5, ἔπλωσα in Hdt. 4, 148. Il participio qui presente è affine a πλώουσα, attestato in Hdt. 8, 10. L’origine del verbo non è chiara: le forme di presente potrebbero derivare da quelle aoristiche del tipo ἔπλω (Hom. *Il.* 6, 291; cf. CHANTRAINE 1942, p. 365). Una preghiera simile, in cui si chiede a Poseidone di proteggere la flotta, è rintracciabile anche in Hom. *Ep.* 6, 3-4, in cui si chiede

al dio di concedere οὔρον καλὸν καὶ ἀπήμονα νόστον ... ναύταις. L'epigramma omerico è assimilabile al nostro inno, oltre che per la preghiera, anche per la menzione dell'Elicono come luogo prediletto da Poseidone (sul quale, cf. introduzione). La protezione che Poseidone accorda o meno ai naviganti ha già attestazioni epiche: in Hom. *Il.* 9, 362 ha il potere di garantire la εὐπλοίη; in Hom. *Od.* 7, 34-35 i Feaci viaggiano sicuri sulle loro navi, ἐπεὶ σφισι δῶκ' ἐνοσίχθων; lo stesso dio può tuttavia distruggere le imbarcazioni (Hom. *Od.* 8, 565 sgg.; 9, 283 sgg.). In Hom. *Od.* 4, 499 sgg. Poseidone salva Aiace da una tempesta, ma lo fa annegare quando pronuncia parole empie. Il successo di una traversata in mare dipende interamente dal fatto che Poseidone sia πρόφρων (Hes. *Th.* 667). Il dio, del resto, fu l'inventore della navigazione (DS 5, 69, 4). Simile anche Pi. *I.* 7, 37, in cui Poseidone ha la facoltà di riportare il sereno dopo la tempesta. *Sch. ad Ar. Ach.* 682a informano di un culto ad Atene di Poseidone Ἀσφάλειος, con il fine di assicurare una buona navigazione (ἵνα ἀσφαλῶς πλέωσιν). Questa funzione è speculare a quella che Poseidone Ἀσφάλειος svolge in terra, garantendo protezione e stabilità contro i terremoti (cf. *supra*): ancora una volta, la natura terrestre e acquatica del dio sono strettamente connesse.

## 1. Introduzione

Il ventitreesimo *Inno Omerico a Zeus* è un impasto di materiale consolidato in ambito epico, che si intrattiene per lo più sugli attributi del dio. La formularità del testo e la sua brevità non fanno emergere tratti che possano essere facilmente utilizzati per una sua contestualizzazione: ne deriva che quasi nessun editore tenta di ipotizzare quando, dove o per quale occasione sia stato composto. Di fronte alle difficoltà del testo, le osservazioni che si presentano di seguito non intendono aspirare a completezza: come si vedrà, il testo rifugge effettivamente a dei tentativi di ricostruire qualunque contesto di produzione o fruizione. Piuttosto, si intende passare in rassegna alcuni elementi per riflettere sulla problematica, che è tuttavia destinata, per il momento, a rimanere aperta.

### 1.1 Datazione

Da un punto di vista stilistico, i tratti su cui fondare una qualche analisi sono scarsi. Di quattro versi, due sono formulari (l'*incipit* e l'*explicit*), e sono caratterizzati dalla ripetizione del medesimo materiale: cf. v. 1-2: Ζῆνα θεῶν τὸν ἄριστον / εὐρύοπα ... ἠδὲ μέγιστον ≈ v. 4 εὐρύοπα Κρονίδη, κύδιστε, μέγιστε. I restanti versi sono, allo stesso modo, scarsamente rivelatori. L'accusativo Ζῆνα (v. 1), raro nell'epica e considerato un tratto arcaico (JANKO, 1982, pp. 62-63), non ha reale peso per una valutazione cronologica: da una sola occorrenza, in un testo assai breve, è difficile trarre qualunque valutazione statistica. Il suo uso, specie in sede incipitaria, dipenderà piuttosto dall'imitazione di precedenti omerici: cf. in proposito il commento. L'avverbio ἐγκλιδόν (v. 3) non ha altre attestazioni prima di A.R. 1, 790; 3, 1008. Questo, comunque, non garantisce che l'inno sia di età ellenistica: Apollonio si avvale dell'avverbio con un senso diverso da quello qui presente, e le testimonianze non sono quindi realmente paragonabili (cf. il commento al testo). Unico dato su cui è possibile riflettere è l'epiteto τελεσφόρος (v. 2), mai attestato in Omero in relazione a una divinità. Nell'*epos*, l'aggettivo è infatti utilizzato esclusivamente nella formula τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτόν, a indicare il trascorrere di un anno (Hom. *Il.* 19, 32; *Od.* 4, 86; Hes. *Th.* 740; *h.Ap.* 343; *h.Hom.* 20, 6). La prima occorrenza per una divinità risale a A. *Pr.* 511, in cui designa la Moira. Ancora più simile è però l'uso in S. *Aj.* 1390, dove τελεσφόρος è detto di Dike: nel nostro caso, invece, Zeus τελεσφόρος si accompagna a Temi (v. 2). Questi luoghi aprono a

possibilità di confronto anche sul versante tematico: l'immagine di Zeus che 'porta a compimento' il corso del destino sembra avere delle puntuali risposdenze nella produzione tragica di V secolo: cf. *infra*.

Sul versante mitologico, l'inno sembra presentare Zeus e Temi come sposi. Il dio si inclina con il corpo verso di lei, che gli è seduta vicino, e si intrattiene in un'intima conversazione, descritta con lessico erotico (ἐγκλιδὸν ἔζομένη πυκινὸς ὄαρος ὀαρίζει, v. 2; cf. il commento al testo per una analisi puntuale). Che la relazione tra i due sia trattata come coniugale emerge, tra le altre cose, dal confronto con *h.Ap.* 344-346: Era, adirata con Zeus, per un intero anno non entra nel talamo "né mai, come in passato, sul trono riccamente adorno, sedendo al suo fianco, meditò sagaci consigli" (αὐτῷ ἐφεζομένη πυκινὰς φραζέσκετο βουλὰς; trad. CÀSSOLA 1975, p. 135). Questa attenzione verso Temi si pone a una certa distanza dallo scenario omerico, in cui la dea è una figura minoritaria, che compare raramente (LO SCHIAVO 1997, pp. 25 sgg.; JELLANO 2005, pp. 30 sgg.): svolge la funzione di attendente di Zeus, e ha il compito di radunare gli dèi (*Hom. Il.* 20, 4) e gli uomini (*Hom. Od.* 2, 68) in assemblea. È da Esiodo (*Th.* 901) che Temi assurge a un ruolo più significativo, fino a divenire la seconda delle mogli di Zeus. Il suo peso diviene ancora maggiore nella poesia ciclica: la decisione di scatenare la guerra di Troia rimonta proprio a un consulto tra Zeus e la dea, che inaugurava le vicende dei *Cypria* (*Argumentum*, p. 38 Bernabé: Ζεὺς βούλεται μετὰ τῆς Θέμιδος περὶ τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου; cf. anche *Pl. R.* 379e, κρίσιν διὰ Θέμιτός τε καὶ Διός). Alla luce di ciò, sembra possibile notare una sorta di processo evolutivo nel trattamento di Temi, che acquisisce una importanza sempre maggiore: il nostro inno, che fa della dea la più intima confidente di Zeus, sembra idealmente porsi al termine di questo percorso, e potrebbe risentire in questo del quadro incipitario di *Cypria* (così già SBARDELLA 2012a, pp. 145-146). Che il poema ciclico sia il presupposto del nostro inno appare possibile anche da un confronto con l'iconografia: al 340-330 secolo si data una *pelike* di provenienza eleusinia, e oggi conservata a San Pietroburgo (*LIMC* 8, s.v. *Themis* n. 17): è qui rappresentato il momento in cui Zeus e Temi sono a consulto, per decidere le sorti della guerra di Troia. Zeus è assiso in trono si gira, sporgendosi oltre il suo seggio, in direzione della dea, seduta sull'*omphalos*. L'impostazione sembra simile alla plastica descrizione dell'inno in cui Zeus si inclina verso Temi seduta, in cerca del suo consiglio: ἐγκλιδὸν ἔζομένη πυκινὸς ὄαρος ὀαρίζει (v. 2). È possibile quindi che tanto *h.Hom.* 23 quanto la *pelike* tardoclassica risentano, seppure per vie diverse, all'immaginario del perduto poema ciclico. L'idea di Temi come consigliera di Zeus che nasce nell'*epos* postomerico permane ancora nel V secolo: in *Pi. I.* 8, 31 la dea viene definita εὐβουλος, e avverte Zeus di non congiungersi a Teti, per evitare che nasca un figlio che gli toglierà il potere. Simile anche *A. Pr.* 18, in cui la dea è ὀρθόβουλος. In *S. OC* 1381-1382 Dike viene similmente definita ξύνεδρος Ζηνός.

Sin qui, si è ipotizzata una dipendenza dell'inno dall'*epos* postomerico di VII secolo. Un ulteriore elemento sembra indirizzare a una datazione tardoarcaica: HUMBERT (1936, p. 222) ipotizza una influenza dell'orfismo di VI secolo sul nostro testo, in particolare per quanto riguarda il tema della 'sacra conversazione' tra Zeus e Temi. L'editore non fornisce altri dettagli per circostanziare la sua osservazione; per comprendere se possa essere accolta positivamente, è quindi necessario considerare come vengono trattate le figure di Temi e Zeus in ambito misterico. Nelle Teogonie orfiche, la salita di Zeus al potere coincide con l'istituzione di una 'corte' allegorica intorno alla sua figura, costituita da divinità che rappresentano la giustizia nelle sue varie declinazioni: accanto a lui siede Nomos (Orph. fr. 160), ed è assistito da Dike (fr. 158-160), una delle Ore generate con Temi (fr. 144), assieme a Eunomia e Irene (fr. 181). Per una ricostruzione complessiva delle Teogonie orfiche, cf. WEST (1983, sopr. p. 73). Il riferimento ai testi sembra quindi sostenere l'osservazione di HUMBERT. Ciò non vuol dire, tuttavia, che l'inno possa essere considerato un prodotto dottrinale in senso stretto, o che in esso sia da identificare una speculazione teologica: nulla, nei pochi versi del testo, dimostra tratti che possano indirizzare in questo senso. È rivelatore a questo proposito il confronto con gli *Inni Orfici*, che conservano testi dedicati sia a Zeus (15, 19, 20) che a Temi (79): non pare però emergere alcuna affinità con *h.Hom.* 23, né nei temi, né nel lessico, negli epiteti, nella finalità e nello spirito complessivo. Se presente, quindi, l'impronta orfica andrà considerata in termini molto laschi: si potrà parlare, tutt'al più, di una suggestione, o di un'influenza sull'autore dell'inno di un immaginario che sembra essere diffuso nel VI secolo, e che qui è recepito senza che vi sia una effettiva, dichiarata aderenza al credo misterico.

Altro elemento che occorre considerare è il versante culturale (per il quale, cf. CORSANO 1988, pp. 97 sgg.; BERTI 2001). Tra le più antiche testimonianze del culto di Temi figura quella di Trezene, che Pausania (2, 31, 5) sostiene inaugurato da Pitteo, nonno di Teseo. La notizia è degna di nota, soprattutto perché si afferma che oggetto di venerazione sarebbero state più Θέμιδες, al plurale: ciò depone a favore di una data particolarmente antica, sebbene difficile da definire (SHAPIRO, 1993, p. 217). Ugualmente antico deve essere stato il culto di Temi a Delfi: la dea è considerata la seconda depositaria dell'oracolo, dopo di Gea, prima che Apollo ne prendesse possesso (cf. A. *Eum.* 1-8; E. *IT* 1233-1238; cf. anche *h.Ap.* 253, in cui si usa il verbo θεμιστεύω per l'attività oracolare di Apollo; per il valore oracolare di Temi, cf. LO SCHIAVO 1997, pp. 53 sgg.). Testimonianze di un culto a Olimpia rimontano al VI secolo: si data a questo periodo una statua di Temi, ora perduta, che si trovava all'interno dell'*Heraion* (Paus. 5, 17, 1). Qualche testimonianza di un culto della dea in età arcaica sembra provenire anche dalla Tessaglia (HAMDORF 1964, p. 50). Quelle passate in rassegna sinora sono le uniche due testimonianze di un qualche

culto di Temi in età arcaica, che possono essere associata alla già citata religiosità orfica, da collocare ugualmente nel VI secolo (cf. *supra*). Nel V secolo, si assiste a un incremento delle testimonianze, che lasciano intendere una maggiore diffusione del culto: la sua presenza è attestata a Egina (Pi. *O.* 8, 21-22), in Tessaglia (*IG IX*, 2, 1236, 99), e forse ad Atene (Paus. 1, 22, 1).

Nell'ambito delle considerazioni culturali, è necessario valutare se anche il culto di Zeus possa offrire un qualche elemento su cui riflettere. Se la maggior parte degli epiteti a lui riservati nell'inno sono tradizionali, e rimandano alla prassi epica (ἄριστος, εὐρύοπα, μέγιστος, κύδιστος), spicca l'aggettivo τελεσφόρος che, si è detto, non è associato a delle divinità prima del V secolo. Esiste un'unica attestazione del culto di Zeus τελεσφόρος, proveniente dalla Frigia (COOK 1925, p. 838); a eccezione dell'epiteto, l'iscrizione di dedica non lascia però emergere dettagli che possano avvicinarla al nostro inno. Nessuna conclusione giunge, ugualmente, dall'epiteto τελεσιουργός, di senso simile, e attestato a Taso in età classica (*IG XII*, suppl. n. 380), e ancora meno dal medesimo epiteto noto da iscrizioni di età imperiale a Mileto (*Miletos* nn. 12, 14). Con l'epiteto τέλειος, di senso simile, Zeus è per lo più venerato assieme a Era (cf. l'analisi di *h.Hom.* 12) τελεία: le occorrenze in proposito, seppur numerose (cf. *RE s.v. Teleia*) non sono quindi coerenti con l'immagine che del dio si offre in quest'inno, dove è sposo di Temi. Più che a una realtà culturale, l'immagine di Zeus che 'porta a compimento' il destino sarà allora da ricollegare a un *topos* letterario, che ha significative testimonianze soprattutto nella produzione tragica (cf. il commento). A completamento di quanto detto finora, rimangono da considerare le attestazioni di culti congiunti di Zeus e Temi. Le testimonianze in questo senso non sono abbondanti: Pindaro (*O.* 8, 21) informa di un culto di Temi a Egina, dove è πάρεδρος di Zeus. A Tebe, il tempio di Temi era accanto a quello di Zeus Ἀγοραῖος e delle Moire (Paus. 9, 25, 4).

Alla luce di questa rassegna, è possibile tentare di estrapolare alcune considerazioni. L'inno sembra posteriore ai *Cypria*, da cui riprende il tema del consulto tra Zeus e Temi, ed è forse un prodotto da collocare tra VI e V secolo. Al VI secolo pare rimandare una certa affinità con l'immaginario orfico, come anche la diffusione del culto di Temi, che tra la fine dell'arcaismo e l'età classica conosce una significativa diffusione. Al V secolo indirizza, per contro, l'uso dell'epiteto τελεσφόρος per divinità, soprattutto legate alla Giustizia (la Moira, Dike); l'epiteto qui usato per Zeus è paragonabile a τέλειος, con cui il dio è ben noto alla tragedia di V secolo. Ancora in età classica permane il motivo poetico della Giustizia assisa vicino a Zeus, nell'atto di recargli consiglio.



## 1.2 Localizzazione

Quanto al luogo di composizione dell'inno permangono dubbi maggiori. Il culto di Temi, talvolta congiunto con quello di Zeus, ha grande diffusione nel mondo greco (cf. *supra*), ma l'inno non si lascia accostare a nessuna testimonianza culturale nello specifico. La concezione di Temi come πάρεδρος di Zeus sembra per certi aspetti avvicinata al culto egineta, noto da Pi. O. 8, 21; questa testimonianza è però isolata dal punto di vista letterario, e non è suffragata dall'evidenza archeologica. Non è escluso, anzi, che il testo pindarico debba essere inteso in senso metaforico: il fatto che la dea sia 'oggetto di venerazione' (ἀσκειῖται) in città sarebbe da interpretare più come una lode per la rettitudine dei suoi abitanti, e non come la testimonianza di un culto effettivo (GIANNINI, in GENTILI, CATENACCI, GIANNINI, LOMIENTO 2013, p. 507). Altri luoghi sembrano, allo stesso modo, scarsamente probabili come patria del componimento. Per quanto consigliera di Zeus, Temi non è qui investita di un potere oracolare (su cui, HIRZEL 1907 pp. 7 sgg.; HAMDORF 1964 p. 51; ROSCHER, 584 sgg.), che sembra essere stato oggetto di culto a Delfi (cf. *supra*), ma anche a Olimpia (Paus. 5, 14) e Atene (Paus. 1, 22, 3), in associazione a Gea (cf. A. Pr. 209; IG II<sup>2</sup> 512). Da escludere anche l'area di Ramno, in cui la dea era venerata congiuntamente con Nemese (Paus. 1, 33, 2; IG II<sup>2</sup> 3462; 4638a-b), qui non menzionata. Nel complesso, la ricerca di una località patria del componimento sembra non pervenire a risultati significativi.

## 1.3 Occasione

L'occasione per cui è stato concepito l'inno rimane ugualmente oscura: non vi è alcun indizio di una *performance* agonale, come ad esempio la promessa di un canto a seguire. Pindaro informa che gli Omeridi erano soliti inaugurare le loro esecuzioni con un proemio in onore di Zeus: ἄρχονται Διὸς ἐκ προομίου (Nem. 2, 3; cf. in proposito l'*Introduzione*). Ciò non vuol dire che il poeta stia alludendo esattamente al nostro inno, vista anche la sua ridotta estensione. Tuttavia, la testimonianza è sufficiente a ipotizzare che anche *h.Hom.* 23 avesse una analoga funzione proemiale. NAGY (2009, pp. 112-113) ipotizza che il componimento possa essere stato utilizzato come proemio dell'*Iliade*: l'ipotesi è fondata sull'epiteto τελεσφόρος, che sembra riassumere il ruolo di Zeus come artefice della guerra di Troia (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, Hom. Il. 1, 5; per l'importanza del dio nel poema epico, cf. anche PUCCI 2018). Anche nei *Cypria*, si è visto, il tema del disegno divino, di cui Temi si fa portatrice, è il motore essenziale della vicenda: su questa base, SBARDELLA (2012a, p. 147) preferisce piuttosto ipotizzare che *h.Hom.* 23 sia stato l'esordio del poema ciclico. Tuttavia, non è necessario ipotizzare un rapporto univoco e

crystallizzato tra l'esecuzione rapsodica principale e il proemio che la inaugurava (cf. l'analisi di *h.hom.* 10 e soprattutto 25 per una discussione più dettagliata in proposito): *h.Hom.* 23 potrebbe aver aperto, a seconda delle diverse occasioni performative, tanto una esecuzione iliadico-ciclica che qualunque altra *performance* epica.

## 2. Commento

Il brevissimo inno è di carattere attributivo. Zeus è ricordato con alcuni dei suoi epiteti principali, che ne esaltano la grandezza (vv. 1, 2); si ricorda quindi la sua associazione con Temi (v. 3). Il saluto conclusivo riprende alcuni degli epiteti già incontrati, e chiede al dio di essere benevolo (v. 4)

**1. Ζῆνα:** la forma è rara nell'epica delle origini (solo otto occorrenze vengono registrate da *LFGRE* 2, 856), e subisce la concorrenza dell'accusativo Δία, maggiormente attestato. Ζῆνα è una forma conservativa, che nasce da un originario Ζῆν (<\*Dyem), con aggiunta della desinenza -α tipica della declinazione atematica. Sulla spinta di Ζῆνα si formano quindi l'accusativo Ζηνί e il genitivo Ζηνός. A partire dal genitivo Διός (<\*Diwos) si crea invece il modello Δί, Δία, maggiormente diffuso (CHANTRAINE, *DELG*, p. 399). Il tema Ζην- cade progressivamente in disuso nell'epica, tanto che la sua presenza o meno in poesia viene considerata da JANKO (1982, pp. 62-63) un indizio datante. In questo caso, tuttavia, il materiale dell'inno è troppo esiguo per poterne trarre conclusioni significative. La presenza dell'accusativo Ζῆνα sarà da imputare, piuttosto, all'influsso di alcuni luoghi epici, in cui la forma compare ugualmente in *incipit* di esametro (cf. e.g. Hom. *Il.* 14, 157; Hes. *Th.* 457, 479; *Cypria* fr. 18 Bernabé). **θεῶν τὸν ἄριστον:** così Zeus è definito anche in e.g. Hom. *Il.* 13, 154; 19, 258; 23, 43; *Od.* 20, 230. **ἀείσομαι:** per il verbo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. **ἠδὲ μέγιστον:** per l'aggettivo riferito a Zeus, cf. BRUCHMANN (1893, p. 133); cf. anche *h.Hom.* 22, 1, in cui Poseidone è definito θεός μέγας e il v. 4 del nostro inno, dove torna il medesimo aggettivo. La clausola di esametro è adattata da svariati luoghi epici (Hom. *Il.* 6, 271, 294; 10, 436; 14, 371; *Od.* 15, 107), dove non è però mai riferita a Zeus.

**v. 2 εὐρύοπα:** l'epiteto è tra i più fortunati di Zeus, ed è collocato per lo più in clausola di esametro (cf. *LFGRE* 2, 802); non si segnala alcuna altra occorrenza epica dell'epiteto nella prima sede del verso (per cui, cf. Pi. fr. 52f, 134 Maehl.). Morfologicamente, l'aggettivo si presenta come una forma cristallizzata di accusativo, come pare evidente anche da Hom. *Il.* 8, 206, εὐρύοπα Ζῆν (per la forma Ζῆν, cf. *supra*).

La praticità metrica della sequenza fa sì che l'aggettivo rimanga invariato, anche per casi diversi dall'accusativo, a riempire gli ultimi due *metra* del verso: è possibile così che εὐρύοπα venga utilizzato come nominativo (Hom. *Il.* 5, 265) o vocativo (Hom. *Il.* 16, 241). Sul fenomeno, condiviso anche da altri epiteti, cf. CHANTRAINE (1942, p. 200). Incertezze permangono sul significato, interpretabile sia come 'dall'ampia voce' (εὐρύς + ὄψ), sia come 'che vede lontano' (εὐρύς + radice ὄπ, cf. ὄψομαι, ὄπωπα): l'indecisione è già della produzione erudita antica, che intende ἦτοι μεγαλόφθαλμον ... ἢ μεγαλόφωνον (*Sch. D* a Hom. *Il.* 1, 498). CHANTRAINE (*DELG*, p. 387) propende per la prima ipotesi: a suo dire, il senso 'che vede lontano' è riscontrabile con certezza in un unico esempio tardo, in cui l'aggettivo è riferito al sole (Orph. *L.* 701). Contro questa ricostruzione possono essere portati però una serie di elementi. Innanzitutto, l'epiteto sembra avere un corrispettivo nell'antico indiano *urucákṣas*, da intendere come 'mit weitem Blick' (*LFGRE* 2, 802). In quanto poi originaria divinità atmosferica, la posizione privilegiata nell'alto del cielo consente a Zeus di essere spettatore di tutto quanto accade (LANGELLA 2019, p. 350): nell'*epos* omerico, egli siede in disparte, più in alto degli altri dèi (Hom. *Il.* 1, 498; 15, 152; *Od.* 2, 146), e ciò gli consente appunto una visuale più ampia sulle cose divine e umane, sia in senso fisico che metaforico. Tra i luoghi più espliciti in questo senso, cf. Hes. *Op.* 267, πάντα ἰδὼν Διὸς ὀφθαλμὸς καὶ πάντα νοήσας. Un'idea di questo tipo si ritrova formulata anche in molti passi tragici: Zeus è il nume 'che tutto vede' (παντόπτας *A. Suppl.* 139; *Eu.* 1045; *S. OC* 1085-1086; ὁ πάνθ' ὀρῶν *S. Ant.* 184; ὄς ἐφορᾷ πάντα *S. El.* 175; πανδέρκετα *E. El.* 1177-1178). Nel complesso, questa sembra l'interpretazione favorita anche dal nostro inno. Zeus è τελεσφόρος, e porta a compimento ogni azione con il saggio consiglio di Temi: questa facoltà gli viene dalla sua onniveggenza, in virtù della quale egli è appunto εὐρύοπα. Ciò non toglie, comunque, che altrove l'epiteto sia effettivamente inteso come 'dall'ampia voce': cf. *h.Cer.*, in cui ritorna con frequenza la formula βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς (vv. 3, 334, 441, 460). Quanto agli editori dell'inno, i più antichi intendono "late sonans" (da CASTALIO 1561 a HAGER 1777); tra i moderni, EVELYN-WHITE (1932) intende "all-seeing", HUMBERT (1936) "à la vaste voix", CÀSSOLA (1975) "che vede lontano", WEST (2003) "wide-sounding", POLI (2010) "altitonante".

**κρείοντα:** come epiteto di Zeus, cf. la formula ὕπατε κρείόντων Hom. *Il.* 8, 31; *Od.* 1, 45, 81; 24, 473. In Hom. *Il.* 11, 751 l'epiteto è invece usato per Poseidone. Più frequente è il suo uso per uomini ed eroi, di entrambi i sessi (cf. *LFGRE* 2, 1532 sgg.). Nella produzione postomerica si consolida invece la forma κρέων (cf. *A. Suppl.* 574, in cui è utilizzata per Zeus), di cui κρείων sembra essere un allungamento per necessità metrica (BEEKES, VAN BEEK 2012, p. 774). Gli antichi vedevano nell'epiteto una forma di participio (*Sch. D ad Hom. Il.* 1, 102: κρατῶν καὶ βασιλεύων), derivato da un non altrimenti attestato κρείω (*Artem.* 2, 12, κρείειν γὰρ τὸ ἄρχειν ἔλεγον οἱ παλαιοί). È però più probabile che la forma sia un

comparativo, che ha dei corrispettivi nella produzione indoiranica (CHANTRAINE, *DELG* p. 580). **τελεσφόρον**: Il senso dell'aggettivo è 'che porta (φέρω) a compimento (τέλος)': è dunque una espansione del precedente κρείων, e complementare a εὐρύοπα: Zeus è onniveggente, e porta a compimento quanto è nei suoi disegni: cf. Hom. *Il.* 1, 526-527, in cui si afferma che non è ἀτελεύτητον ciò che egli abbia deciso. Nonostante ciò, nel mondo omerico Zeus non sembra decidere in assoluto il destino e il corso degli eventi: si limita piuttosto a conoscerlo, vedendolo (cf. εὐρύοπα), e in virtù della sua conoscenza ad assicurarne il corretto svolgimento. Si consideri ad esempio Hom. *Il.* 16, 431 sgg.: il dio sa che suo figlio Sarpedone sta per morire ma, pur soffrendo, decide di non intervenire nella battaglia, e di non alterare il corso del destino (v. 441). Del resto, "la morte a tutti comune neppure gli dèi / possono stornarla da un uomo anche caro, quando / lo coglie il funesto destino della morte spietata" (Hom. *Od.* 3, 236-238, trad. PRIVITERA 1981). Gli dèi sanno quale sia la sorte, ma non possono alterarla. I luoghi più esemplificativi di questa concezione sono le scene di *kerostasia*, in cui Zeus pesa i destini di Achei e Troiani (Hom. *Il.* 8, 69), e di Achille ed Ettore (*Il.* 22, 209): si rivolge dunque a un fattore esterno e impersonale, da lui indipendente, per sancire (non esattamente sapere, data la sua onniveggenza), quale delle parti è destinata a soccombere: è in questo senso che Zeus può 'portare a compimento' il destino. Per una bibliografia introduttiva sul tema, cf. LEITZKE (1930); BIANCHI (1953); DIETRICH (1964); LLOYD-JONES (1971); SARISCHOULIS (2016). Per senso, l'epiteto è accostabile a τέλειος, con cui Zeus è maggiormente noto sia nel culto (cf. *RE* s.v. *Zeus* 365), sia nella letteratura, specialmente quella drammatica di V secolo. Tra i luoghi che possono essere menzionati, si considerino A. *Suppl.* 525-526, τελέων τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ (cf. anche v. 92); Ag. 973, ὦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει; *Eum.* 28, καλοῦσα καὶ τέλειον ὕψιστον Δία. Cf. anche Ag. vv. 1485-1487; *Pr.* 1032-1033. **Θέμι(σ)τι**: la correzione di BARNES (1711) è necessaria, e accolta da tutti gli editori successivi. Metricamente, garantisce la scansione  $\bar{\iota}$ ; morfologicamente, il tema Θεμιστ- è poi l'unico noto a Omero (cf. quanto detto in *h.Hom.* 8), e quello maggiormente diffuso: isolate sono le forme del tipo Θέμιτος (Pi. *O.* 13, 8; B. 1, 55), Θέμιδος (Pi. fr. 521, 16 Maehl.; *Pr.* 18; E. *Or.* 163-164). La associazione di Temi e Zeus è antica: in Hom. *Il.* 20, 4, la dea è messaggera di Zeus, e raduna tutti i numi sull'Olimpo. Insieme, i due hanno il potere di insediare e sciogliere le assemblee degli uomini (Hom. *Od.* 2, 68). In Hes. *Th.* 901 (e Pi. *O.* 8, 28) Temi è la seconda moglie di Zeus; la dea ha il ruolo di sua consulente (*Cypria, Argumentum* p. 38 Bernabé), e può intercedere presso di lui (A. *Suppl.* 360). Per la associazione di Zeus e Temi nel culto, cf. l'introduzione all'inno; per l'iconografia, cf. *LIMC* 8, s.v. *Themis*.

**v. 4 ἐγκλιδόν:** l'avverbio è estremamente raro, e conta quattro sole altre occorrenze. Di queste, A.R. 1, 790; 3, 1008 sono difficilmente accostabili al nostro passo: in Apollonio, l'avverbio indica l'azione di guardare 'di traverso'. Più simile *AP* 7, 634, in cui si descrive una inclinazione del corpo. Il luogo più vicino è tuttavia *AP* 5, 250, 3, in cui l'avverbio regge un dativo, come nel nostro caso: ἐγκλιδὸν ὄμφ. **ἐξομένη:** per l'immagine di Themis seduta vicino a Zeus, cf. l'introduzione all'inno; cf. anche Eusth. 2, 658, 7: Ἡ δέ γε Θέμις ἐδόκει θεά τις εἶναι τοῦ δικαίου φυλακτική. Διὸ καὶ τῷ Διὶ ἐλέγετο πάρεδρος. In generale, per l'immagine della divinità assisa in trono, cf. anche il commento di *h.Hom.* 12; *h.Pan.* 44. **πυκινούς:** nell'epica, il tema πυκν- si alterna liberamente con πυκ-, a seconda delle esigenze metriche (cf. *LFGRE* 3, 1627). Il rapporto tra le due forme, così come la loro etimologia, non è però chiaro (CHANTRAINE, *DELG*, p. 953). È questa l'unica attestazione della formula πυκινούς ὄαρους, che ha un duplice significato: da un lato, indica la frequenza dei consulti di Zeus e Temi, e quindi la loro familiarità e vicinanza; dall'altro, sta anche a segnalare l'accortezza delle discussioni dei due dèi: i φρένες di Zeus, del resto, sono superiori a quelli di qualunque dio o uomo (*Hom. Il.* 13, 631). Per πυκινός nel senso di 'accorto, assennato', cf. *LFGRE* 3, 1632-1633. In questa accezione, la formula è sinonimica di espressioni come πυκινὰς βουλάς (che Zeus ed Era intrattengono in *h.Ap.* 346), πυκινὸς ἔπος (che Patroclo rivolge ad Achille in *Il.* 11, 788; Ettore ad Andromaca in 24, 744): i personaggi coinvolti in questi scenari intrattengono una stretta relazione l'uno con l'altro, al pari di quella che intercorre tra Zeus e Temi. Cf. ancora μύθοισι ... πυκνοιῶσιν (*Hom. Od.* 3, 23), Διὸς πυκινὸν νόον (*Hom. Il.* 15, 461), πυκινήν διὰ μῆτιν (*h.Cer.* 413), πυκινὰῖς πραπίδεσσι (*Cypria* fr. 1, 3 Bernabé). **ὄαρους ὀαρίζει:** è questa l'unica attestazione della figura etimologica: altrove, il verbo ὀαρίζω non è seguito da complemento oggetto (*Hom. Il.* 6, 516; 22, 127; *h.Merc.* 58, 170). L'espressione implica un sottotesto erotico: sia il sostantivo che il verbo sono corradicali di ὄαρ, moglie (cf. *LSJ s.v.*), e il senso che ne deriva è che la conversazione tra Zeus e Temi sia fatta di intime confidenze (cf. *supra*, per Temi come moglie di Zeus). Così, in *Hom. Il.* 6, 516, il verbo descrive la conversazione tra Ettore e Andromaca; in *Hom. Il.* 22, 127 un incontro furtivo di due ragazzi, nascosti da una quercia; in *h.Merc.* 58 l'unione di Zeus e di Maia. Gli ὄαροι, del resto, sono le prerogative di Afrodite (*Hes. Th.* 205; *h.Ven.* 249).

**v. 5 Ἰληθι:** per il verbo, cf. *h.Hom.* 20, 8. **εὐρύοπα Κρονίδη:** non si segnalano altre occorrenze di questa *iunctura*. Per l'aggettivo εὐρύοπα, cf. *supra*. **κύδιστε, μέγιστε:** la formula è riservata esclusivamente a Zeus, e figura in passi di tenore innodico: così in *Hom. Il.* 2, 412; 3, 276 (ugualmente in clausola), 298, 320; 7, 202; 24, 308; *Hes. Th.* 548.

## 1. Introduzione

Il ventiquattresimo *inno Omerico a Estia* si presenta come un testo estremamente *sui generis*. Gran parte della sua peculiarità risiede in elementi che divergono dalla costruzione tipica degli *Inni*: l'invocazione alla dea in *incipit* (v. 1), e la richiesta a lei fatta di manifestarsi (v. 4) non hanno reali paralleli nella poesia innografico-rapsodica. Degno di nota è anche il legame che sembra istituirsi tra la dea e Delfi (v. 2). Un *locus desperatus* (v. 4) reca poi ulteriori problematiche di natura filologica. Se una simile unicità merita di essere studiata, nondimeno questa non facilita il compito, limitando di molto la possibilità di ricollegare l'inno ad altri esemplari del *corpus*, e di istituire dei paralleli. Ciò nuoce particolarmente nel momento in cui si tenti di delineare delle coordinate contestuali dell'inno, su cui nessuno dei principali editori si sofferma dettagliatamente.

### 1.1. Datazione

L'inno non offre degli indizi cronologici evidenti che permettano di datarlo. In sede metrica, gli iati ai v. 1 (τε ἄνακτος) e 4 (ἀνὰ οἶκον) non implicano necessariamente un uso attivo del *wau*, e dunque una datazione alta, dal momento che i sostantivi subiscono un analogo trattamento con notevole frequenza negli *Inni*, indipendentemente dalla loro datazione, sulla base di una tradizione consolidata (AHS 1936, pp. xcvi sgg.). Il fenomeno, ripetuto due volte in appena cinque versi, potrebbe essere quanto meno sospetto di falso arcaismo (su cui, cf. JANKO 1981, p. 76 sgg.; 2012, pp. 33 sgg.); anche qualora si scegliesse di valutare positivamente questo dato, l'esiguità del testo non consentirebbe una elaborazione statistica. Da un punto di vista stilistico, il testo mostra una sostanziale coerenza con la dizione epica (Πυθοῖ ἐν ἡγαθῆν ἱερὸν δόμον, v. 2; ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον, v. 3; σὺν Διὶ μητίοεντι, v. 5). Alcuni elementi, tuttavia, possono essere segnalati: la grafia Ἔστίη è estranea all'*epos*: il tema Ἔστ- non ha attestazioni, per noi, prima della produzione pindarica (*O.* 1, 11; *N.* 11, 1). Il verbo ἀμφοιπολεύω, sebbene già noto a Omero (*e.g.* Hom. *Od.* 18, 224), è qui usato nel senso specifico di 'servire presso un tempio', con un uso che non ha paralleli prima di Erodoto (2, 56, 7). Al V secolo potrebbe rimandare anche il sostantivo οἶκος (v. 4): se questo è effettivamente da intendersi nel senso di 'tempio' – ma su questo permangono dubbi: cf. *infra* –, un'accezione di questo tipo non ha ugualmente occorrenze prima dell'età

classica (Hdt. 8.143, E. *Ph.* 1373, Ar. *Nu.* 600). Per l'analisi più dettagliata di questi elementi, cf. il commento al testo.

Accanto a notazioni di carattere stilistico, un aiuto può giungere da una comparazione di carattere intertestuale. La divinità cantata, Estia, è sconosciuta a Omero, che usa il sostantivo Ἴστῆ esclusivamente nel senso concreto di 'focolare' (cf. *infra*). In Esiodo, la dea è menzionata solo una volta, ed è detta figlia di Crono e Rea (Hes. *Th.* 454): nulla, comunque, che consenta ancora di parlare di una divinità pienamente formata nei suoi attributi. È proprio negli *Inni Omerici* che la sua figura sembra indirizzarsi verso un maggiore definizione. In *h.Ven.* 21-24 la dea è contesa da Apollo e Poseidone; lei li rifiuta, scegliendo la via della verginità. In luogo delle nozze, Zeus le concede l'onore più grande: essere venerata sia nelle case degli uomini che nei templi degli dèi (vv. 29- 32). Nell'*Inno ad Afrodite*, dunque, la dea sembra avere ormai una identità chiara, sia da un punto di vista mitologico che culturale, come dea vergine e che presiede alla vita domestica. Il ventiquattresimo *Inno a Estia*, e il trattamento che offre della divinità, possono avere allora nell'*Inno ad Afrodite* di VII secolo un probabile *terminus post quem* (per la datazione di *h.Ven.*, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6).

Ancora nell'ambito di una analisi intertestuale, è forse possibile accostare *h.Hom.* 24 a ulteriori esempi di poesia innodica, ugualmente dedicati a Estia. Un possibile termine di confronto è rappresentato dall'*Inno a Estia* di Aristonoo (FD 3, 2, 192; POWELL 1925, pp. 164-165): si tratta di un componimento del terzo quarto del IV secolo, inciso sul Tesoro degli Ateniesi di Delfi (cf. AUDIAT 1932; DANIELEWICZ 1978; FURLEY, BREMER 2001, II pp. 38-44; BRAVI 2009, 2010). È stato notato (AUDIAT 1932, pp. 305 sgg.) che l'autore sembra aver conosciuto i due *Inni Omerici a Estia* a noi giunti, *h.Hom.* 24 e *h.Hom.* 29. Da *h.Hom.* 29 provengono una serie di citazioni più o meno letterali: ναὸν ὑψίπυλον, v. 5 ≈ ἐν δώμασιν ὑψηλοῖσιν *h.Hom.* 29, 1; Χαῖρε, Κρόνου θύγατερ, v. 11 = *h.Hom.* 29, 13. Il verbo κατέχω (v. 4) in Aristonoo sembra riassumere in sé tanto il senso di 'possedere' che di 'occuparsi di', che emerge sia in ἔλαχε di *h.Hom.* 29, 3 che in ἀμφοιπολεύεις in *h.Hom.* 24, 2 (FURLEY, BREMER 2001, p. 41). Ancora, l'immagine del trono splendente di unguenti (λιπαρόθρονον...θυμέλαν, vv. 15-16) ha un corrispettivo nella descrizione dei capelli della dea che grondano olio (ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον, *h.Hom.* 24, 3). Il motivo della danza, che in Aristonoo espone al v. 5, non trova invece rappresentazione nel nostro inno. Non si può escludere, però, che l'autore conoscesse un componimento più esteso di quello a noi pervenuto, che è in effetti solo l'unione di un *incipit* (vv. 1-3) e di un *explicit* (vv. 4-5): è quindi difficile dire quanto il materiale di Aristonoo sia originale, e quanto invece provenga da una forma più estesa

dell'*Inno Omerico* per noi perduta. In ogni caso, la somiglianza non si limita alla sfera tematica, ma si estende anche agli elementi strutturali della poesia innodica: la richiesta di ἀμοιβαί (v. 14), che Aristonoo si auspica in virtù della sua offerta (ἐξ ὀσίων), varia quella di χάρις espressa in *h.Hom.* 24, 5). Più che una diretta relazione tra i testi, alcuni di questi elementi testimoniano un comune bacino innografico da cui entrambi attingono nel formulario, nell'immaginario e negli elementi strutturali. Si impone quindi una doverosa cautela nel trarre conclusioni da queste somiglianze. Ciò detto, vi è forse un elemento più forte che depone a favore di una effettiva vicinanza: si tratta dell'immagine di Estia personificata, immaginata come attendente del tempio di Apollo a Delfi. (Aristonoo, *Inno a Estia*, v. 5 = *h.Hom.* 24, 3). Il dettaglio è inedito, e induce a ipotizzare un più stretto legame tra i due inni, nell'ambito di una cornice pitica comune a entrambi (cf. *infra*). Se Aristonoo estrapola il particolare da *h.Hom.* 24, la sua attività può verosimilmente costituire un *terminus ante quem* del nostro componimento: questo deve dunque collocarsi prima del terzo quarto del IV secolo (per la cronologia di Aristonoo, cf. FURLEY, BREMER 2001, pp. 117, n. 77). Con una datazione all'età classica, del resto, sembrano allinearsi alcuni tratti stilistici che sono stati già segnalati: il teonimo nella grafia Ἑστ-, il verbo ἀμφιπολεύω, l'accezione di οἶκος nel senso di 'tempio' (cf. *supra*).

## 1.2 Localizzazione

Ai vv. 1-2 si afferma che Estia abita la casa di Apollo a Delfi (Πυθοῖ ἐν ἠγαθέῃ). Questa dichiarazione è stata spesso svalutata: più di un editore (AHS 1936, p. 418; CASSOLA 1975, p. 580) ritiene che la precisazione non assolvà ad alcuna funzione specifica, ma che costituisca semplicemente la *mansio* – il riferimento ai luoghi cari al dio, come è tipo della dizione degli *Inni* –. Il riferimento sarebbe dunque esornativo e non varrebbe come indizio contestuale.

In realtà, vi sono una serie di elementi che rendono possibile riconsiderare questa lettura. Apollo ed Estia si trovano effettivamente congiunti nella pratica cultuale pitica. La dea occupa qui un posto significativo: Delfi è considerata il centro della Grecia, e qui brucia la κοινὴ ἐστία, il fuoco perpetuo (A. *Ch.* 1034 sgg.; Plut. *Arist.* 20; *Num.* 9; Paus. 10, 24, 4). Il giuramento anfizionario chiama in causa, tra gli altri dèi, proprio Apollo ed Estia, e contro gli spergiuri si invoca il πῦρ ἀθάνατον a portare la rovina (*FD* III 4, 278); è possibile, inoltre, che il tempio pitico di Apollo ospitasse anche un'area sacra alla dea (POMTOW, in FURLEY, BREMER 2001, p. 118). A queste fonti esterne, si può aggiungere un indizio che proviene dall'inno, al v. 3, in cui si dice che le trecce di Estia stillano olio (αἰεὶ σῶν πλοκάμων ἀπολείβεται ὕγρον



ἔλαιον). La descrizione potrebbe avere a monte dei costumi rituali di area delfica. FURLEY, BREMER (2001, p. 117) ricordano a questo proposito la testimonianza di Pausania (10, 24, 6): l'autore informa che nel santuario pitico era conservata la pietra che Crono aveva divorato in luogo di Zeus, e che su di essa era versato quotidianamente olio. È probabile che questa fosse uno dei due *omphaloi* conservati a Delfi (AUFFARTH, *BNP*, s.v. *Omphalos*), per i quali le fonti ricordano una esplicita associazione con il fuoco sacro: A. *Ag.* 1056 ἐστία μεσόμφαλος; S. *OT* 965 Πυθόμαντις ἐστία; E. *Ion* 462 μεσσόμφαλος ἐστία. Dalle trecce della dea, quindi, stillerebbe l'olio che era applicato sull'*omphalos*, la cui custodia rientrava tra le sue competenze (così giù FURLEY, BREMER 2001, vol. I p. 117). Che Delfi tenesse in gran conto il ruolo di Estia si comprende anche dalla produzione poetica che gravita intorno alla sua figura: la città concesse ad Aristonoo e ai suoi discendenti un'ampia serie di onori ἐπεὶ τοὺς ὕμνους τοῖς θεοῖς ἐποίησεν (*FD* III 2, 190). Evidentemente la sua attività poetica, e soprattutto l'*inno a Estia*, rispecchiavano in pieno gli interessi pitici. Proprio per venire incontro al contesto delfico, non si può allora escludere che Aristonoo abbia preso a modello un testo, l'inno omerico, ugualmente fedele alla ritualità e alla teologia pitica. Su questa base, è possibile rivalutare l'ipotesi che il componimento sia stato concepito a Delfi. Una teoria simile era stata avanzata già da WILAMOWITZ (1931, p. 157): lo studioso riteneva però che solo la prima parte dell'inno (vv. 1-3) fosse un prodotto delfico, e che la fusione con i vv. 4-5 sia successiva; l'ipotesi non è esclusa anche da HUMBERT (1936, p. 236). Una simile distinzione non è però necessaria. Non vi è una reale frattura tra i primi tre versi, in cui si cita il santuario di Apollo, e gli ultimi due, in cui l'azione si sposta in un'altra casa. Si tratta, piuttosto, di complementarità, nell'ambito di una preghiera che è retoricamente costruita secondo il modulo del *da quia dedisti* (BREMER 1981, p. 196): come in passato Estia ha preso possesso della casa di Apollo, così è chiamata a insediarsi in un'altra abitazione.

### 1.3 Occasione

Le ricostruzioni avanzate dalla critica poggiano principalmente sui vv. 4-5, in cui Estia è chiamata a entrare in una casa assieme a Zeus (ἔρχεο τόνδ' ἀνὰ οἶκον ... σὺν Διὶ μητιόεντι). È ipotesi condivisa che la preghiera abbia, a monte, l'inaugurazione di un nuovo edificio, sancita dall'ingresso del fuoco sacro al suo interno (CÀSSOLA 1975). Gli studiosi si sono però divisi sulla natura dell'edificio in cui la dea è chiamata a comparire, sulla base dei possibili valori del sostantivo οἶκος. Alcuni ritengono che il sostantivo significhi qui 'tempio': stante anche l'associazione con Zeus, si è pensato che l'occasione del carne possa essere stata l'inaugurazione di un santuario congiunto delle due divinità (GEMOLL 1886;

AHS 1936; WEST 2003). Una seconda ipotesi è che οἶκος qui indichi, più semplicemente, una casa privata (BAUMEISTER 1860, p. 359; CÀSSOLA 1975, p. 396; CALAME 1994, p. 395; Hoz 1998, p. 63). Questa ricostruzione appare preferibile, sotto svariati punti di vista. L'accezione di οἶκος nel senso di 'casa', innanzitutto, è 'più ovvia e comune' (CÀSSOLA 1975, p. 396). Un confronto intertestuale, inoltre, sembra avvalorare ulteriormente questa possibilità. In *h.Ven.* 30-32 si afferma che Estia è onorata nei templi degli dèi e nelle case degli uomini (καὶ τε μέσῳ οἴκῳ ... / ἐν νηοῖσιν θεῶν τιμάοχος ἐστὶν / καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι); in *h.Hom.* 29 1-2, similmente, Estia ha una sede perenne ἐν δώμασιν ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων. Lo sviluppo è in entrambi i luoghi analogo: in ordine di importanza, la dea è prima ricordata per il posto che ha presso gli dèi, e quindi in relazione ai mortali. Sulla base di questi confronti, il nostro inno potrebbe tenere lo stesso procedere: Estia viene ricordata, innanzitutto, per la sua dimora nel tempio di Apollo (vv. 1-2); allo stesso modo, è invitata a insediarsi in un nuovo οἶκος (v. 4) che con ogni probabilità è una casa mortale. Nelle abitazioni, accanto al focolare, venivano del resto collocate raffigurazioni della dea (*Sch. Ar. Pl.* 395). L'allusione a Zeus sembra completare il quadro: CÀSSOLA (1975) ricorda che il dio era venerato come ἐρκεῖος (e.g. *Hom. Od.* 22, 225; *S. Ant.* 48; E. fr. 68; *Hdt.* 6, 68, 4; *Ar. fr.* 256), dio dei muri di cinta, ma soprattutto come ἐφέστιος (*Hdt.* 1, 44; *Sch. a Ar. Plut.* 395), dio del focolare. A questi due epiteti può aggiungersi anche quello di ἐστιοῦχος, ugualmente noto dalle fonti (*Eusth. Od.* 2, 68, 15). Nel complesso, l'ipotesi di una *performance* in un contesto privato può essere seriamente considerata (cf. già HOZ 1998): gli *Inni Omerici* sembrano nascere proprio per una esecuzione di questo tipo (cf. *l'Introduzione* generale). È stato obiettato che difficilmente Zeus ed Estia sarebbero stati apostrofati con una tale solennità in un ambito ristretto (GEMOLL 1186; AHS 1936). Il giudizio, tuttavia, poggia su una notazione valoriale, che in quanto tale non offre delle conclusioni inoppugnabili.

A questo punto, si può restringere ulteriormente l'analisi, e tentare di comprendere in quale occasione l'inno sia stato eseguito all'interno di una casa privata. Il momento più congeniale per l'insediamento di un nuovo focolare è forse il matrimonio. Questa ipotesi, sinora non considerata, prende le mosse dalla natura stessa di Estia, e dall'associazione che la dea ha con questo rito: in *E. Alc.* 162 sgg. Alceste la supplica di τέκν' ὀρφνεῦσαι, in qualità di κουροτρόφος (v. 163), e di procurare τῷ μὲν φίλην ... / ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν (vv. 163-164). Ancora, nella celebrazione delle Amfidromie, al bambino nato da cinque giorni veniva fatto percorrere il perimetro del focolare (*Suid.* α 1722 Adler), e la cerimonia avveniva in onore di Estia κουροτρόφος (*EM* p. 90 Kallierges). In ambito iconografico, la dea è talora rappresentata nell'ambito di processioni matrimoniali (*LIMC* 5, s.v. *Hestia* nn. 26-27). In quanto divinità

della vita domestica, Estia sembra dunque presiedere anche ai momenti che del focolare sono la fondazione e l'ideale prosecuzione: vale a dire, le nozze e la crescita dei figli (su cui, VERNANT 1963, p. 19). Il matrimonio sembra dunque un momento di culto che rientra a pieno titolo tra le prerogative della dea, e questa occasione si presta anche all'esecuzione di brani poetici: in Hom. *Il* 18, 490-496, si descrivono le danze, le musiche e i banchetti in occasione di un matrimonio raffigurato sullo scudo di Achille. Ancora più significativo è però Hom. *Od.* 1, 155: Femio prende in mano la cetra, e si appresta a una esecuzione che la terminologia tecnica induce a ritenere di tipo rapsodico (ἀναβάλλετο καλὸν ἀείδειν; per il senso del verbo ἀναβάλλω, cf. CASSOLA 1975, pp. xiii sgg.); Atena, sotto le spoglie di Mente, chiede dunque a Telemaco se si stia celebrando “un banchetto o un matrimonio” (εἰλαπίνη ἤε γαμος, v. 227). Similmente, in *Od.* 23, 133-136, Odisseo esorta un aedo a mettere mano alla cetra, ὄς κέν τις φαίη γάμον ἔμμεναι (v. 135). Ancora in età storica sono note esecuzioni rapsodiche in occasione di matrimoni: nei cinque giorni di celebrazioni delle nozze di Alessandro, tra i vari musicisti, poeti e attori che si esibirono figura anche un ῥαψωδὸς Ἄλεξις Ταραντίνοσ (Ath. 12, 538e sgg.; per un commento, cf. READY, TSAGALIS 2018, pp. 33 sgg.)

Alla luce di quanto detto, il nostro inno potrebbe collocarsi entro i limiti dell'età classica: a questa direzione puntano alcuni indizi stilistici, e soprattutto l'imitazione che sembra farne Aristonoo nel terzo quarto del IV secolo. La fedeltà con cui viene seguita la teologia e la ritualità delfiche fanno pensare che l'inno sia vicino al contesto pitico; il carattere di Estia come nome nume del focolare induce a credere che il componimento sia stato eseguito in un contesto ristretto, forse una abitazione privata, e in occasione di un matrimonio.

## 2. Commento

L'inno è di carattere attributivo. Dopo l'apostrofe diretta alla divinità (v. 1), Estia viene ricordata tramite due attributi: la sua residenza presso Delfi (v. 2) e l'olio che stilla dalle sue trecce (v. 3). Segue la richiesta di giungere alla casa assieme a Zeus (vv.4-5) e di ornare il canto del poeta (v. 5). Nel complesso, *h.Hom.* 24 mostra molti punti di contatto con *h.Hom.* 29, dedicato alla stessa divinità, per temi e sviluppo. In entrambi la dea è apostrofata in *incipit* al vocativo, secondo un uso estremamente raro negli *Inni*; si sottolinea quindi lo stretto legame che Estia intrattiene con l'ambiente domestico (*h.Hom.* 24, 4; *h.Hom.* 29, 1-3) e si ricorda una divinità maschile (qui Zeus, Hermes *h.Hom.* 29, 9-11) che con lei assicura la protezione all'*oikos*. È difficile dire se queste affinità possano implicare una collocazione cronologica o

geografica comune tra i due inni; nondimeno, un analogo sviluppo, per certi versi inedito, potrebbe forse spiegarsi come riflesso di una medesima modalità di fruizione (su cui, cf. *supra*).

**v. 1 Ἑστία:** è questa la lezione della totalità della tradizione manoscritta: la grafia del teonimo, condivisa anche da *h.Hom.* 29, 1, è altrimenti inedita. Il sostantivo non si trova nell'*Iliade*, ma nell'*Odissea* la forma è invariabilmente ἰστίη (*Od.* 14, 159; 17, 156; 19, 304; 20, 231), e così anche in Esiodo (*Op.* 734). Il tema ἔστ- è però già testimoniato nei composti (ἐφέστιος *e.g.* in *Hom. Il.* 2, 125; *Od.* 3, 234). Gli *Inni* attestano invece grafie oscillanti: in *h.Ven.* 22 la tradizione manoscritta conosce tanto Ἴστίη (p, x, L), quanto Ἑστία (At, D, M). In *h.Hom.* 29, al v. 1 tutti i codici recano la lezione Ἑστία, ma al v. 6 alcuni hanno Ἴστίη (p, x), altri Ἑστία (At, D). Se si esclude la testimonianza controversa degli *Inni*, in cui la vocale iniziale potrebbe essere stata soggetta agli accidenti della tradizione, la prima testimonianza certa della forma Ἑστία è Pindaro (*O.* 1, 11; *N.* 11, 1). Per le conseguenze sulla cronologia dell'inno, cf. l'introduzione. Dei due temi, Ἑστ- pare essere quello etimologicamente originario, mentre Ἴστ- sembra spiegarsi tramite assimilazione (CHANTRAINE, *DELG*, p. 379). Rispetto a queste fonti, il nostro inno si avvale di una forma linguisticamente eterogenea: la desinenza -η mostra una coloritura ionica, che non è però ugualmente ravvisabile nel tema Ἑστ-. Per questo, BARNES (1711) corregge la lezione in Ἴστίη, uniformandola al resto della tradizione epica, ed è seguito da molti editori (sino a OLSON 2012). Ἑστία è però una *lectio difficilior*, che va salvaguardata proprio in virtù della sua rarità, e potrebbe essere indizio di una provenienza non ionica dell'inno (cf. l'introduzione). Per l'imperativo in *incipit* cf. quanto detto in *h.Hom.* 21. Anche *h.Hom.* 29, ugualmente dedicato a Estia, si apre con una apostrofe analoga.

**ἄνακτος Ἀπόλλωνος ἐκάτοιο:** la formula non è propriamente attestata in ambito epico: cf. però *Hom. Il.* 1, 75, Ἀπόλλωνος ἐκατηβέλεται ἄνακτος; *Od.* 8, 323 = *h.Ap.* 140 ἄναξ ἐκατήβολ' Ἀπόλλων; *Il.* 15, 253 ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων (= *e.g.* *Il.* 21, 461; *Od.* 8, 323; *h.Ap.* 382, 420). I due epiteti sono comunque ben noti in relazione al dio: per l'analisi di ἕκατος nello specifico, cf. il commento a *h.Hom.* 9, 1. In letteratura, il legame tra Estia e Apollo è noto da *h.Ven.* 5, 24, in cui il dio la vorrebbe in sposa, e la contende a Poseidone. Nel culto, i due dèi sono associati saltuariamente in Attica (*IG II<sup>2</sup>* 3185) e ad Andro (*IG XIII* 5, 1, 732); per Delfi, cf. l'introduzione.

**v. 2 Πυθοῖ ἐν ἠγαθέη:** la *iunctura* si ritrova in posizione incipitaria in *Hom. Od.* 8, 80; *Hes. Th.* 499, fr. 60, 2 M.-W. Cf. anche *Pi. P.* 9 71, ἐν Πυθῶνι [...] ἀγαθέα; *B.* 3, 62, ἐς ἀγαθέαν [...] Πυθῶ. Nell'*epos*, l'aggettivo ἠγάθεος è sempre riservato a località: Pilo (*Hom. Il.* 1, 252), Lemno (*Il.* 2, 722), il monte Niseo (6, 133), Lesbo (*h.Ap.* 37), Cillene (*h.Merc.* 231). Per il senso della menzione di Delfi, cf. quanto

detto nell'introduzione all'inno. **ἱερὸν δόμον**: la formula è rara, ed è attestata in Hom. *Il.* 6, 89 per il tempio di Atena a Troia. In *h.Merc.* 251 così sono indicate genericamente le dimore degli dèi. Cf. *h.Hom.* 29, 1-2, in cui si afferma che Estia risiede ἐν δώμασι ὑψηλοῖσιν / ἀθανάτων ... θεῶν. **ἀμφιπολεύεις**: è questa l'unica attestazione, negli *Inni Omerici*, del verbo utilizzato per indicare la località prediletta dal dio (su cui, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6). Estraneo all'uso iliadico, vale 'prendersi cura, badare a': cf. Hom. *Od.* 18, 254; 19, 127, 254; 24, 244; *h.Merc.* 257; solo in Hom. *Od.* 20, 78 sembra essere attivo il senso deterioro di 'essere schiavo di'. Nel senso specifico di 'essere attendente in un tempio', il passo è paragonabile a Hdt. 2, 56, 7: ἀμφιπολεύσασαν ... ἱερὸν Διός.

**v. 3 αἰεὶ σῶν πλοκάμων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον**: l'intero verso prende le mosse, nella sua costruzione, da Hom. *Od.* 7, 107: καιροσσέων δ' ὀθονέων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον. Il senso è tuttavia differente: in quel caso, l'olio stilla dai tessuti, dove viene applicato come candeggiante (cf. HAINSWORTH, PRITIVERA 1991, p. 233). In Omero, l'olio non è un alimento, in quanto utilizzato per lo più per fini cosmetici, prevalentemente sul corpo: cf. a titolo di esempio le scene di vestizione al femminile citate in *h.Hom.* 6. Il suo uso si estende però anche ai vestiti (Hom. *Il.* 18, 596) e alle criniere dei cavalli (Hom. *Il.* 23, 281). È questo l'unico caso, nella produzione omerico-rapsodica, in cui l'olio viene applicato sui capelli: l'uso è comunque ben testimoniato nella produzione successiva (Ar. *Ec.* 1117; Arcestr. fr. 60, 3; Call. *Ap.* 38; Aet. fr. 7, 12). Inoltre, l'olio assurge a una funzione rituale, in quanto utilizzato per lustrare altari (Luc. *Deor.Conc.* 12), oggetti sacri (Paus. 10, 24, 6) e statue (cf. la celebrazione della γάνωσις in *h.Hom.* 9). In *h.Ven.* 30, Estia riceve πῖαρ, offerte di grasso animale all'interno della casa. Oltre che un riferimento a pratiche cosmetiche e cultuali, emerge qui un segnale di quella antropomorfizzazione di Estia mai pienamente compiuta: più che divinità del focolare, la dea è il fuoco stesso (cf. CASSOLA 1975): il crepitare del fuoco, ad esempio, è la 'risata di Estia' (Aristot. *Mete.* 2, 9, 6); allo stesso modo, qui stilla dalle trecce della dea l'olio che viene versato sulla fiamma per alimentarla. Assume dunque un valore funzionale l'avverbio αἰεὶ, che indica il perpetuo rinnovarsi del fuoco sacro.

**v. 4 Ἔρχο**: l'imperativo è tipico della chiusa degli inni, ed è funzionale alle varie preghiere che vengono espresse. Nondimeno, è questo l'unico caso negli *Inni Omerici* in cui la divinità viene chiamata a manifestarsi direttamente; più frequenti, invece, sono nell'inno cletico formule come δεῦρο, ἔλθέ, μόλε, φάνηθι (RACE 1992, pp. 28 sgg.; FURLEY, BREMER 2001, p. 61). Alla medesima funzione cletica assolve l'apostrofe diretta alla divinità tramite il vocativo (cf. *supra*). **τόνδ' ἄνὰ οἶκον**: per la natura dell'*oikos*

qui menzionato, cf. quanto detto nell'introduzione all'inno. Cf. anche *h. Ven.* 30, in cui Estia risiede μέσῳ οἴκῳ. †**ἐπέρχεο**: il verbo è posto tra *cruces* dalle edizioni più recenti (WEST 2003; POLI 2010; OLSON 2012). Il motivo risiede nell'espressione di difficile comprensione tra i vv. 4-5: se si accettasse il testo senza alcuna modifica, Estia sarebbe invitata a giungere 'avendo animo, assieme a Zeus'. Così intendono gli editori più antichi: *accede animum habens* si legge da CASTALIO (1561) fino a ERNESTI (1764). La *iunctura* θυμὸν ἔχειν non è tuttavia esente da perplessità: è infatti generalmente corredata da un aggettivo che la completa (e.g. Hom. *Il.* 5, 670, τλήμονα θυμὸν ἔχων) o un avverbio (Hes. *Op.* 13, ἄνδιχα θυμὸν ἔχουσι), ma che qui sembra mancare. In senso assoluto, è attestata in Theogn. 444, dove ha però il senso di 'tenere a bada le proprie emozioni' (VAN GRONINGEN, 1966, p. 177): come già notava BARNES (1711), dunque, θυμὸν *per se, nihil aliud sonet, quam iram*. La fraseologia qui presente, quindi, non ha dei reali paralleli che aiutino nella comprensione. Per sanare il passo, gli editori intervengono in vario modo. La correzione meno invasiva, e più verisimile, è ἐν'ἔρχεο θυμὸν ἔχουσα (TUCKER, in EVELYN WHITE 1932; AHS 1936; CÀSSOLA 1975) ossia 'avendo animo concorde (con Zeus)'. L'espressione poggia effettivamente su dei precedenti epici (Hom. *Il.* 13, 487; 15, 710; 16, 219; 17, 267; *Od.* 128); in Omero, tuttavia, è usata senza il complemento di compagnia, che è invece qui presente. Inoltre, la correzione farebbe venire meno l'epanalessi ἔρχεο... ἐπέρχεο, difendibile sulla base di paralleli omerici (Hom. *Il.* 18, 321; *Od.* 2, 107) e stilisticamente molto forte, che indica una preghiera insistente e rafforzata (AHS 1936, 419). L'ipotesi più probabile è che in corrispondenza di questo passo sia da collocare una lacuna, in cui è andato perduto un aggettivo associato a θυμὸν ἔχουσα (AHS, 1936 p. 419). Questa ipotesi è quella seguita anche da alcune delle edizioni più antiche, che intervengono sul testo: BARNES (1711) propone ἐνήεα (o εὐφρονα) θυμὸν ἔχουσα, ed è seguito da CLARKE (1740) fino a GEMOLL (1886). BAUMEISTER (1860) legge ἐπέρχεο εὐμενέουσα; GEMOLL (1886). OLSON (2012, ma già GEMOLL 1886) ipotizza, senza mettere a testo, l'accusativo ἐπίφρονα: ciò spiegherebbe il prefisso ἐπ-, di cui rimane traccia nella tradizione manoscritta, e preparerebbe alla menzione di Zeus μητιόεις del verso successivo. Rimane tuttavia inspiegata, al livello paleografico, la corruzione di ἐπίφρονα in ἐπέρχεο: si potrebbe pensare a un errore di dittografia, favorito dall'ἔρχεο subito precedente.

**v. 5 σὺν Διὶ μητιόεντι**: la formula ricorre in *h. Ap.* 344; Hes. *Th.* 286, 457; *Op.* 51, 273, 769. L'epiteto è esclusivo di Zeus, con l'eccezione di Hom. *Od.* 4, 227, φάρμακα μητιόεντα. Più frequente la *iunctura* μητίετα Ζεύς (e.g. Hom. *Il.* 1, 175; *Od.* 14, 243; Hes. *Th.* 56; *h. Ap.* 205; sulla quale, cf. *h. Hom.* 28, 4). Con Estia, ancora intesa più come focolare che come divinità personificata, Zeus è invocato in Hom. *Od.* 14, 159; 17, 156; 19, 304; 20, 231. Per il culto congiunto di Zeus ed Estia, cf. l'introduzione all'inno.

**χάριν δ' ἄμ' ὄπασσον ἀοιδῆ:** è la seconda e ultima preghiera, con cui si conclude l'inno. Due sono le possibilità di interpretazione dell'emistichio, soprattutto per quanto concerne il sostantivo χάρις: vi è chi intende 'concedi bellezza al mio canto' (WEST 2003), chi 'concedi (il tuo) favore al mio canto' (HUMBERT 1936; CÀSSOLA 1975). La sfera semantica del sostantivo χάρις supporterebbe entrambe le traduzioni (cf. *LSJ*, s.v.), e negli *Inni* si assiste tanto a preghiere in cui si chiede la piacevolezza del canto (*h.Hom.* 10, 5), quanto a richieste di benevolenza in cambio del componimento (*h.Cer.* 494; *h.Hom.* 30, 18). Come già l'imperativo χαῖρε (su cui, cf. *h.Hom.* 6), il sostantivo che qui ne fa le veci si offre quindi a una stratificazione di senso, che implica tanto la piacevolezza estetica del canto, quanto un *do ut des* che è il naturale presupposto dell'interazione tra il dio e l'uomo: la polisemia del testo sembra avallare entrambe le ipotesi. Le traduzioni del tipo "bestow grace on my song" (OLSON 2012; simili anche ZANETTO 1996; POLI 2010) riescono a veicolare i due significati simultaneamente: la via è già percorsa dalle edizioni antiche (*gratiam praebe* da CASTALIO 1561 a ERNESTI 1764).

## 1. Introduzione.

## 1.1. Datazione, localizzazione, occasione

Il venticinquesimo *inno Omerico alle Muse e ad Apollo* è un componimento singolare: i vv. 2-5, la totalità dell'inno se si escludono i passaggi formulari di apertura e chiusura, sono in tutto uguali ai vv. 94-97 della *Teogonia* esiodea. Questo stato di cose era già stato notato da STEPHANUS (1566), a partire dal quale si sono distinti due filoni interpretativi per spiegare questa identità. Anticamente, si era propensi a ritenere che fosse stato Esiodo ad aver ripreso l'inno (STEPHANUS 1566; BARNES 1711; ILGEN 1796); successivamente, ha però avuto più credito l'ipotesi inversa, per cui sarebbe stato l'inno a imitare Esiodo (ERNESTI 1764; GRODDECK 1789; HERMANN 1806; FRANKE 1828; BAUMEISTER 1860; ABEL 1886; GEMOLL 1886; AHS 1936). Il dibattito è stato spesso condotto su categorie esclusivamente estetiche: si tentava di comprendere chi fosse, tra Esiodo e l'autore del nostro inno, veramente dotato di originalità poetica, e chi un modesto saccheggiatore. I toni stessi con cui, nei secoli scorsi, veniva supportata l'una o l'altra tesi bastano a comprendere che questi fossero i termini del dibattito: *conicio posteros Homeri multa his illius hymnis infarcisse* (STEPHANUS 1566, p. xxvii); *Homeridae videntur a poetis melioribus decerpisse loca* (ERNESTI 1764, p. 99). I sostenitori di una tesi vedevano da un lato la grande poesia omerica, che includeva gli *Inni*, e dall'altro quella qualitativamente inferiore di Esiodo, opaco imitatore; gli altri, consideravano invece gli Omeridi epigoni della grande poesia epica arcaica, da questa irrimediabilmente lontani.

A fronte di ciò, CÀSSOLA (1975, pp. 401-402) imposta il dibattito sotto una nuova ottica, più sfumata. Alle due ipotesi finora ricordate se ne accosta una terza: i versi presenti in entrambi i testi costituirebbero materiale formulare, e non sarebbe dunque possibile rintracciarne realmente l'origine, in quanto derivati da un comune bacino di temi e dizione, a cui tanto Esiodo che gli *Inni* guardano. Alla luce del contesto rapsodico in cui sia la poesia epica arcaica si colloca, questo è fuori da ogni ragionevole dubbio; tuttavia, la rispondenza *ad verbum* dei due testimoni impone di provare, nei limiti del possibile, a ricostruire le relazioni genetiche che intercorrono tra Esiodo e l'inno. A questo scopo, va tenuto in considerazione il contesto di produzione orale di poesia, e come questo possa aver influito sulla forma del carne: sotto



questa luce, non si può parlare propriamente di ‘composizione’ (POLI, 2010), quanto piuttosto di un *continuum* di materiale rapsodico, costantemente soggetto a migrazioni, trasposizioni e modifiche.

I vv. 94-97 della *Teogonia* si inseriscono in quello che viene solitamente definito *Inno alle Muse*, che occupa i vv. 1-115 dell’opera. Si tratta di una sezione particolarmente complessa, sia per struttura che per funzione. Nel materiale magmatico di questi versi si individuano per lo meno di due blocchi principali: i vv. 1-35 delimitano un primo Inno alle Muse, in cui si narra dell’investitura poetica; ai vv. 36-115, sembra inaugurarsi un nuovo inno, dedicato alle medesime divinità, che torna sugli stessi temi, li riprende e li espande. L’unitarietà del tutto è in questo senso dibattuta (FRIEDLÄNDER 1914; WEST 1966; JANKO 1981; PUCCI 2016; RICCIARDELLI 2018). Nonostante ciò, vi è un generale consenso nel ritenere questi versi un proemio non solo da un punto di vista strutturale, ma anche performativo. Per funzione, l’*Inno alle Muse* esiodeo è in tutto analogo agli *Inni Omerici*: un proemio innodico che apriva una esecuzione rapsodica. La particolarità del testo esiodeo risiede però nel fatto che, differentemente dagli *Inni Omerici*, l’*Inno alle Muse* ha avuto una trasmissione manoscritta non scissa dal canto che lo seguiva, la *Teogonia* che ha inizio subito dopo. La paradossi ha quindi immortalato, nell’immobilità del testo scritto, la pratica rapsodica effettiva: quella di dare avvio al canto con un inno, che precede il corpo vero e proprio dell’esecuzione. Sul tema, cf. anche l’*Introduzione* generale.

Per le sue particolari vicissitudini di trasmissione, il binomio “*Inno alle Muse-Teogonia*” non ha altri paralleli nella produzione rapsodica. Svareti luoghi dimostrano però che le dinamiche performative dell’*epos* esiodeo dovevano valere per tutta l’epica arcaica. La cosiddetta ‘antica Iliade’, detta di Apellicone, conosceva un *incipit* differente da quello a noi oggi noto: Μούσας ἀείδω καὶ Ἀπόλλωνος κλυτότοξον (Aristox. fr. 91 Wehrli). La fraseologia, e forse alcuni usi metrici (l’uso del verbo ἀείδω, scandito con  $\bar{\alpha}$ ; cf. a questo proposito *h.Hom.* 9, 1) fanno pensare che questa variante incipitaria fosse un vero e proprio ‘inno omerico’, che poteva essere utilizzato per inaugurare l’esecuzione. L’*incipit* della ‘antica Iliade’ è del resto molto simile al nostro *h.Hom.* 25, 1: in entrambi si citano, come divinità ispiratrici del canto, Apollo e le Muse (Μουσάων ἄρχομαι Ἀπόλλωνός τε Διός τε). Accanto a questo, Aristosseno (fr. 91 Wehrli) conosceva un ulteriore proemio iliadico, Ἔσπετε νῦν, Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι / ὅπως δὴ μῆνις τε χόλος θ’ ἔλε Πηλεΐωνα (sui molteplici proemi dell’*Iliade*, cf. CÀSSOLA 1975, p. lviii; WEST 2001, p. 73; NAGY 2009, pp. 109 sgg.). Tutto ciò dà la misura di quanto il materiale proemiale fosse, nella pratica rapsodica, soggetto a rifacimenti spesso molto liberi rispetto al canto seguente. Il ruolo ‘paratestuale’ di queste sezioni, non strettamente connesse allo sviluppo del

poema, quanto piuttosto a esigenze performative, ne determinò il progressivo scollamento dal corpo vero e proprio del testo. Aristarco espungeva così il proemio delle *Opere e i giorni*; lo stesso comportamento era tenuto da Prassifane, allievo di Teofrasto, che aveva collazionato un testimone della medesima opera privo dei versi incipitari, e che cominciava dal v. 11 (per entrambi, cf. Aristox. fr. 22a Wehrli). Per quello che qui importa maggiormente, si sa poi che Cratete espungeva anche il proemio della *Teogonia*: la motivazione da lui addotta è che questo poteva adattarsi a qualunque componimento, in quanto privo di un vero legame con la materia che seguiva (fr. 78 Broggiato; cf. MONTANARI 2009, pp. 316 sgg.). Testimonianze di questo genere sono particolarmente interessanti: da un lato, mostrano lo scrupolo filologico dell'erudizione antica, e l'adozione di metodi scientifici quali quello della collazione; dall'altro, danno la misura di quanto la filologia ellenistica avesse già percezione del carattere fluttuante e magmatico della poesia rapsodica. Se il proliferare di redazioni alternative è infatti usuale nell'*epos tout court*, ancora più evidente è questo fenomeno nel caso delle sezioni proemiali, che si trovano a doversi adattare, almeno nelle fasi di trasmissione orale più antiche, a esigenze performative di volta in volta differenti: il proemio è, in virtù di ciò, la “sezione alternativa per eccellenza” (ROSSI 2020, p. 162)

In virtù di ciò, non si pone più il problema di dove sia da individuare il plagio, se nella *Teogonia* o nell'*Inno*. Piuttosto, si potrà osservare come entrambi i testi sono due diverse risposte alla medesima necessità. La questione che occupava la filologia dei secoli scorsi diviene in realtà un falso problema: come avverte CÀSSOLA (1975), i due *Inni alle Muse* esiodei, che sono per noi oggi riuniti nell'*incipit* della *Teogonia* (vv. 1-35; 36-115) potrebbero essere nati, in realtà, come due differenti proemi, che circolavano simultaneamente (si veda il caso dei vari proemi dell'*Iliade*). Solo la fissazione del testo per iscritto ha fatto sì che queste due versioni fosse riunite, e trascritte senza soluzione di continuità: Una situazione simile si osserva negli *Inni*, laddove per alcuni testi del corpus la paradosi testimonia *explicit* tra loro alternativi (cf. e.g. *h.Hom.* 18, vv. 10-12). A questo punto, il nostro *h.Hom.* 25 potrebbe essere, per così dire, un ‘terzo inno esiodeo’. Non si tratta di un testo indipendente, ‘scritto’ avendo a modello, o addirittura copiando la *Teogonia*. Piuttosto, l'analisi sin qui condotta induce a pensare che i vv. 94-97 della *Teogonia* siano stati eseguiti *anche* indipendentemente, nel caso in cui, per qualunque ragione, vi fosse stata la necessità di un proemio particolarmente breve. Il risultato, al termine di questo processo, sarebbe la forma attuale di *h.Hom.* 25.

Alla luce di questa premessa, le conclusioni a cui si può giungere sono assai simili a quelle espresse per *h.Hom.* 13 e 17. Questi *Inni* sembrano una forma abbreviata di componimenti maggiori: sebbene una

loro vitalità, indipendente dai testi che li avevano prodotti, sia indubbia (cf. *infra*), non si può dire né quando né dove questo processo abbia avuto inizio. La assoluta corrispondenza di *h.Hom.* 25 e Hes. *Th.* 94-97 non fa emergere alcun tratto locale su cui è possibile pronunciarsi, o elementi da cui estrapolare una datazione. L'inno è contemporaneamente antico quanto Esiodo (e anche suo: il testo è esattamente lo stesso), e più tardo, nato quando un aedo avrà ritenuto di estrapolare questi versi dalla congerie di materiale rapsodico a sua disposizione. In virtù della sua praticità, la forma abbreviata nel proemio esiodico avrà continuato a esistere, sino alla sua fissazione per iscritto. Che *h.Hom.* 25 abbia avuto una sua circolazione, separata dal materiale esiodico, si potrebbe inferire anche sulla base di una variante testuale, che distingue tra loro le due versioni: il v. 95 della *Teogonia* conserva in tutti i codici il complemento ἐπὶ χθόνα; il v. 3 di *h.Hom.* 25 tramanda invece ἐπὶ χθονί. Le varianti sono equipollenti: la versione a noi nota da *h.Hom.* 25 testimonia però la lunga vita di un ramo 'cadetto' della tradizione. Fino a ora, infatti, non è stato notato che quando le fonti erudite citano questi i versi, lo fanno ricordando il testo dell'*Inno Omerico*, non i versi di Esiodo: ἐπὶ χθονί è la lezione che figura in *Sch. ad Hom. Il.* 1, 176, 7; *Sch. a Pi. P.* 4, 313a, 7; *P.* 5, 87, 4; Cornut. 32. Eppure, nel citare il brano *Sch. ad Hom. Il.* 1, 176, 7 affermano che questo proviene da Esiodo, sebbene il testo a noi noto della *Teogonia*, come detto, è ἐπὶ χθόνα. Si aprono a questo punto due possibilità. L'erudizione antica potrebbe citare effettivamente Esiodo, di cui circolava la variante testuale χθονί, in luogo di χθόνα. Di questa variante non vi è però traccia, nemmeno negli stadi più antichi della tradizione: un papiro di IV-V sec. (P. Achmim 3= Paris. suppl. gr. 1099) testimonia regolarmente ἐπὶ χθόνα. In alternativa, gli scoli citano il nostro *Inno Omerico*, ma lo riconducono al testo della *Teogonia*, certamente più noto e pressoché identico. Se così fosse, però, ciò vorrebbe dire che *h.Hom.* 25 è entrato nel dibattito filologico antico; soprattutto, questo lascerebbe aperta l'ipotesi che l'erudizione antica leggesse questi versi da un *corpus*, se non da una edizione vera e propria, salvo poi attribuirli a Esiodo, erroneamente o in seguito a un volontario intervento filologico. Alla luce di quanto detto, è impossibile dire dove e quanto *h.Hom.* 25 sia nato come testo indipendente; ciononostante, la sua testimonianza si aggiunge ad altre, già passate in rassegna (cf. *h.Hom.* 15, 21), che lasciano intendere come gli *Inni Omerici* minori abbiano occupato nella filologia antica un ruolo maggiore di quanto sinora ipotizzato.

## 2. Commento

L'inno è di carattere attributivo: si dichiarano gli dèi da cui avrà inizio il canto (le Muse, Apollo e Zeus, v. 1), di cui si ricordano le prerogative: alle Muse e ad Apollo sono cari gli aedi (v. 2-3, 5), a Zeus i

sovrani (v. 4). Nel congedo finale, si chiede alle divinità di onorare il canto del poeta (v. 6) in vista della esecuzione che seguirà (v. 7)

**v. 1 Μουσάων ἄρχωμαι Απόλλωνός τε Διός τε:** l'*incipit* dell'inno esibisce caratteri inediti, che lo distanziano dagli altri *Inni Omerici*. Non compare qui il verbo che indica l'azione del canto, (e.g. αἰίδω *h.Hom.* 9, 1, αἰέσομαι *h.Hom.* 10, 1), né la vera e propria invocazione alla Musa (e.g. ὕμνει Μοῦσα in *h.Merc.* 1). Il verbo qui presente è una variazione della formula ἄρχομ' αἰείδειν (*h.Cer.* 1), e ribadisce la pratica, rituale e poetica insieme, di 'iniziare dal dio' (cf. quanto detto in *h.Hom.* 6). È evidente la vicinanza al dettato Esiodico, che prepara lo sviluppo successivo dell'inno: cf. *Th.* 1 Μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχόμεθ' αἰείδειν; 36, Μουσάων ἀρχόμεθα. I due versi esiodici, non a caso, segnano l'*incipit* del primo e del secondo *Inno alle Muse* (su cui, cf. introduzione).

**v. 2 ἐκηβόλου Απόλλωνος:** per la clausola, cf. e.g. *Hom. Il.* 1, 14; *h.Merc.* 18; *Hes. Th.* 94; per l'epiteto ἐκήβολος, cf. quanto detto in *h.Hom.* 9.

**v. 3 ἄνδρες αἰοῖδοι ... καὶ κιθαρισταί:** Il sostantivo κιθαριστής è sconosciuto a Omero; oltre a *Hes. Th.* 95, la formula torna esclusivamente in *Hes. fr.* 305, 2 M.-W. DIHLE (1975) ritiene che i due sostantivi non siano sinonimi, ma che indichino due categorie differenti, rispettivamente i poeti e i musicisti. WEST (1966, p. 187), più persuasivamente, rintraccia nella dittologia il senso di 'citarodi'. A questo proposito, lo studioso richiama *Hom. Il.* 2, 599 sgg.; 13, 731; *Od.* 1 1, 159; 21, 406, in cui la κίθαρις e la αἰοιδή sono strettamente connesse: nel mondo dell'*epos*, del resto, gli aedi cantano accompagnandosi con la cetra. A queste testimonianze, si può aggiungere *h.Ap.* 188: αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ αἰοιδή. Per la cetra come strumento sacro ad Apollo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 21. Gli aedi hanno un rapporto diretto con le Muse: sono μουσάων θεράποντες (*Hes. Th.* 100; *h.Hom.* 32, 20; *Margites fr.* 1, 2; *Thgn.* 1, 769; *Choeril.* 2, 2 Bernabé; *Ar. Av.* 910), e da queste gli proviene il canto (*Hom.* 8, 64; *h.Ap.* 519); cf. anche *Hom. Il.* 2, 594-595, in cui le Muse hanno anche la facoltà di toglierlo; *Hes. Th.* 22; *Op.* 659). In alcuni casi, le Muse sono progeneratrici dei cantori in senso letterale (WEST 1966, p. 187): Orfeo è figlio di Calliope (*Apollod.* 1, 14), Lino di Calliope (*Apollod.* 1, 3, 2), Urania (*Hes. fr.* 305 M.-W.) o Tersicore (*Suid.* λ 568 Adler), Tamiri di Erato (*sch. D Hom. Il.* 10, 435). Apollo si accompagna a loro come divinità della poesia e della musica (*Hom. Il.* 601-604; *h.Ap.* 189 sgg.; *h.Merc.* 450; *Hes. Sc.* 201-204). **ἔασιν:** cf. e.g. *Hom. Il.* 5, 267; *Hes. Th.* 823, in cui la forma compare nella medesima sede. Morfologicamente, la forma si spiega da un originario \*ἔντι > ἔατι > ἔασι, con sviluppo di vocale a partire dalla sonante e

successiva assibilazione (CHANTRAINE 1942, p. 470). **ἐπὶ χθονὶ**: per la formula in posizione tautometrica, cf. e.g. Hom. *Il.* 1, 88; *Od.* 8, 222; Hes. *Th.* 556; *Op.* 90; *Sc.* 162; fr. 23a, 25 M.-W.; *h.Ap.* 276. Il v. 95 della *Teogonia*, in tutto simile al nostro, attesta la lezione ἐπὶ χθόνα: per il senso di questa variante, cf. quanto detto nell'introduzione dell'inno.

**v. 4 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες**: nel mondo omerico, la regalità è diretta emanazione di Zeus (Hom. *Il.* 1, 277-279; 2, 196-197): egli concede ai re lo scettro (*Il.* 2, 46; 100-108) e la facoltà di giudicare le dispute (*Il.* 1, 234-239; 2, 205-206; 9, 98-99, 156, 298; *Od.* 11, 569-571). Per questo, i re sono detti Διοτρεφεῖς (su cui, cf. *LFGRE* 2, 314-315). Per la regalità nel mondo omerico, cf. FINLEY (1954); BENVENISTE (1969, pp. 5-95); RAAFLAUB (1997); PALAIMA (2021). Per il ruolo delle Muse nella regalità esiodea, cf. RICCIARDELLI (2018, pp. 116 sgg.) con relativa bibliografia. **Ὅ δ' ὄλβιος**: l'aggettivo descrive spesso la felicità che ai mortali deriva dagli dèi: e.g. Hes. *Op.* 826; *h.Cer.* 486; *h.Hom.* 30, 7.

**v. 5 γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ**: rielaborazione di Hom. *Il.* 1, 249, τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδὴ. Cf. anche Hes. *Th.* 39-40: ῥέει αὐδὴ / ἐκ στομάτων ἠδεῖα; 83, τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στομάτων ῥεῖ μείλιχα. Nel passo dell'*Iliade* menzionato, così è descritta l'abilità oratoria di Nestore, re di Pilo, prima che parli in assemblea. La ripresa in questa sede sposta il motivo della dolcezza della voce dall'oratoria alla poesia, ma prosegue l'eco del contesto politico. Anche ai re, infatti, e non solo ai poeti, le Muse versano sulla bocca rugiada divina, con cui giudicano e appianano le contese, guadagnando il favore del popolo (Hes. *Th.* vv. 80 sgg.; cf. COMBELLACK 1974; GAGARIN 1992). Il verso è dunque da intendersi rivolto a entrambe le categorie sinora menzionate: questa sintesi assicura la conclusione dell'inno, e il trapasso alla sezione del saluto (vv. 6-7). Il verbo ῥέω è talora utilizzato in senso figurato per rappresentare la voce che si spande (da aggiungere agli esempi menzionati sopra, sebbene con uso differente, *h.Ven.* 237) ed è concorrenziale in questo senso al verbo χέω (per il quale, cf. quanto detto in *h.Pan.*). Per la dolcezza del canto, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7 e *h.Hom.* 21, αἰδὸς ... ἠδυσπέης.

**v. 6 Χαίρετε, τέκνα Διός**: la formula si ritrova simile in Hes. *Th.* 104, Χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν αἰοιδίην. Cf. però anche *h.Hom.* 27, 21, Χαίρετε, τέκνα Διός καὶ Λητοῦς ἠῦκόμοιο. Il paragone con quest'ultimo inno, in cui l'apostrofe è rivolta ad Artemide e al fratello, garantisce che l'apostrofe non è qui solo alle Muse (come per la *Teogonia*), ma anche ad Apollo: il dio, infatti, ha ugualmente parte della poesia e della musica (cf. *supra*). In questo caso, non si estende il saluto a Zeus, menzionato ai vv. 1, 4. Una dinamica simile si riscontra anche in altri inni: in *h.Hom.* 11 ad Atena si

associa anche Ares come oggetto del canto, ma è tralasciato nell'apostrofe finale; in *h.Hom.* 13 Demetra e Persefone sono cantate insieme, ma il saluto è rivolto solo alla prima; Atena è menzionata insieme a Efesto come protettrice delle arti, ma nella conclusione viene passata sotto silenzio (*h.Hom.* 20, 7) Si dà a volte il caso inverso: si canta una sola divinità, ma nel momento conclusivo si salutano anche 'tutte le dee' (καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, θεαί θ' ἅμα πᾶσαι in *h.Hom.* 9, 7; 14, 6). Il fatto che qui non venga menzionato Zeus non vuol dire che egli non possa essere ispiratore di poesia: nella teologia degli *Inni Omerici*, tutti gli dèi sono contemporaneamente destinatari e fautori del canto (Afrodite in *h.Hom.* 6, 19; 10, 5; Demetra in *h.Hom.* 13, 3; Estia in *h.Hom.* 24, 5). Il mancato riferimento si spiegherà piuttosto sulla base del bagaglio di formule rapsodiche: Χαίρετε, τέκνα Διός è un saluto standardizzato (cf. *supra* per le attestazioni) e di facile impiego nella conclusione di un inno: si presta dunque a essere usato anche se questo implica un certo scostamento rispetto al contenuto dei versi precedenti. **καὶ ἐμὴν τιμήσατ' ἄοιδήν:** l'emistichio varia l'esiodico (*Th.* 104) δότε δ' ἡμερόεσσιν ἄοιδήν (per il quale cf. *h.Hom.* 10). L'onore che il poeta si aspetta in virtù dello scambio di χάρις è duplice: da un lato, si lega alle esigenze strettamente rapsodiche, come ad esempio la vittoria in un agone (*h.Hom.* 6, 19-20); in senso più generale, però, l'aedo può richiedere che la sua offerta venga ricambiata con prosperità di vita (πρόφρονες ἀντ' ὤδῃς βίοντος θυμήρε' ὀπάζειν, *h.Cer.* 494; cf. anche *h.Hom.* 30, 18; 31, 17). A questo fine prepara quanto detto al v. 4, in cui è definito ὄλβιος colui che ha il favore delle Muse (e quindi anche l'autore del nostro inno).

**v. 7 αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' ἄοιδῆς:** per il verso, cf. l'analisi in *h.Hom.* 6.

## 1. Introduzione

Il ventiseiesimo *Inno Omerico a Dioniso* si intrattiene sulla fanciullezza del dio e sulla sua crescita nelle valli di Nisa. La tematica occorre con notevole frequenza negli *Inni*, ed è costruita secondo moduli ricorrenti: ricordo della genealogia, la fanciullezza, il ruolo delle nutrici, la crescita e lo svolgimento delle attività predilette dal dio. Questa formularità inficia i tentativi di collocare l'inno nel tempo e nello spazio, su cui la critica si è raramente pronunciata. L'occasione di *performance* del carne, ugualmente, non è stata mai pienamente presa in considerazione.

### 1.1 Datazione

Sino a ora, nessun editore ha tentato di datare l'inno. Non vi è in effetti alcun elemento evidente su cui fondare delle proposte in questo senso. Il tema della nascita di un dio è ricorrente negli *Inni Omerici*; la fanciullezza di Dioniso e la sua permanenza presso le nutrici a Nisa sono argomenti già noti dall'*Iliade* (6, 132 sgg). Sulla base di una analisi intertestuale, il carne potrebbe aver conosciuto il maggiore *Inno a Dioniso: h.Hom. 26* evita accuratamente di informare del concepimento del dio, che qui è presentato come già nato. Il presupposto è *h.Bacch. 5A* sgg., in cui si afferma che Semele concepì Dioniso, ma che fu poi Zeus a portarlo alla luce, di nascosto da Era. Anche il paesaggio montuoso di Nisa, qui appena descritto nella sua natura lussureggiante (ἄνθρωπον ἐν εὐώδει; ὑλήεντας ἐναύλους; ἄσπετον ὕλην) potrebbe avere come precedente *h.Bacch.*, che conteneva la descrizione di un *locus amoenus* (vv. 14A sgg.; v. 1B). Lo stato frammentario del testo, tuttavia, non consente di comprendere fino in fondo quanto la Nisa di *h.Bacch.* abbia fornito materiale al nostro. Nel complesso, anche se si volesse vedere nell'inno maggiore un precedente di *h.Hom. 26*, questo non aggiungerebbe comunque molto alla ricostruzione della cronologia. L'*Inno a Dioniso* è infatti probabilmente tra i più antichi della raccolta: WEST (2011, p. 34) lo data al 650 ca. Affermare che *h.Hom. 26* sia successivo a *h.Bacch.*, quindi, è certamente plausibile, ma non aiuta a restringere l'arco cronologico entro cui collocarlo. Anche un confronto con l'iconografia non perviene a soluzioni definitive. Dioniso viene raffigurato come bambino a partire dal V secolo (*LIMC 3 s.v. Dionysos* nn. 698 sgg.), ma questo non è un indizio realmente cogente: come si è già avuto modo

di dire altrove, l'arte figurativa sembra recepire il tipo del Dioniso giovanile in ritardo rispetto alla letteratura (per una analisi dettagliata, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7).

Un qualche aiuto sembra provenire esclusivamente da dettagli di tipo stilistico. L'epiteto ἐρίβρομος (v. 1) ha attestazioni frequenti solo da V secolo; πολύθυμος (v. 7) è detto di Dioniso solo in E. *Ion* 1075. Soprattutto, l'aggettivo μεταρίθμιος (v.6) e il verbo φοιτίζω (v. 8) non hanno attestazioni prima della produzione di età alessandrina (cf. *infra*). Pur notando la dizione non omerica dell'inno, CÀSSOLA obietta genericamente che “nessuna [di queste voci] si può definire tarda” (p. 407). Di fronte a un numero così significativo di innovazioni linguistico-lessicali, in appena 13 versi, converrà però attribuire loro il giusto peso, e notare che si tratta di fenomeni per noi attestati, in alcuni casi, solo a partire dall'età ellenistica.

## 1.2 Localizzazione e occasione

Dall'analisi dell'inno non emergono molti altri elementi che possano consentire di avanzare salde ipotesi di localizzazione. L'epiteto κισσοκόμης, al v. 1, non ha alcuna altra attestazione in relazione al dio se non in *IG XII*, 7, 80, proveniente Amorgo. Ciò detto, è difficile dire se questo elemento basti a ritenere l'isola la patria del componimento: l'immagine di Dioniso coronato di edera è tradizionale, e anche se l'aggettivo κισσοκόμης è estremamente raro, sono noti epiteti simili per senso e costruzione, e che insistono sulla medesima tematica (cf. il commento per una analisi esaustiva). È dubbio, quindi, quanto questa attestazione lessicale rispecchi un effettivo titolo cultuale, o quanto sia una variazione su tema ad opera dell'autore.

BAUMEISTER (1860, p. 360) ritenne di poter localizzare *h.Hom.* 26 in Attica, a Brauron. Secondo la testimonianza di *Suid.* β 521 Adler, infatti, in questo luogo si celebravano le Dionisie. Come però obiettano, in tempi più recenti, READY, TSAGALIS (2018 pp. 65-66), la festività è diffusa in tutto il mondo greco, e non vi sono in questo caso elementi che rimandino ad un contesto strettamente attico, tanto più che le Brauronie erano una festività dedicata ad Artemide (DEUBNER 1932, p. 207). La mitologia qui presente, inoltre, mal si concilia con il contesto attico: ad Atene era nota un'unica nutrice del dio, Nisa, resa oggetto di culto (cf. il commento al testo). In questo caso, invece, si parla di più ninfe, nessuna delle quali ha peraltro una sua individualità.



WEST (2003, p. 19) nota che l'inno concorda, piuttosto, con la mitologia attestata nel maggiore *h. Bacch.*, in cui si afferma che il dio nacque presso il monte Nisa. L'editore però nutre dei seri dubbi che questo sia sufficiente per collocare i due inni nel medesimo contesto geografico. Con questa osservazione concordano anche READY, TSAGALIS (2018, p. 65). Ad una prima lettura, la topografia citata nell'inno non consente in effetti alcun elemento utile in questo senso. Il monte Nisa è più un luogo fantastico che reale: con questo nome erano note un gran numero di località, dalla Grecia all'India all'Arabia, la cui effettiva esistenza è dubbia (cf. il commento). Si tenga presente, poi, che già nel resoconto iliadico il dio nasce a Nisa (6, 132 sgg.): la menzione della montagna in questa sede, dunque, sembra spiegarsi innanzitutto come un ossequio al mito consolidato. Per trarne un rimando a una effettiva località, la sua menzione deve essere integrata con altri elementi di più sicura identificazione.

Tra le molte collocazioni ai limiti del favolistico, una Nisa si trovava, secondo gli antichi, sul monte Parnaso (*Sch.* a *S. Ant.* 1129-1131); qui si trovava anche l'antro coricio, a lui sacro (Strab. 9, 3, 1; Paus. 10, 32, 2-7). Dalla spelonca prendono il nome anche le ninfe che, inizialmente nutrici, divengono poi baccanti al suo seguito. In *S. Ant.* 1126 sgg. Dioniso guida la danza delle ninfe coricie sul monte (Κωρύκισαι / στείχουσι Νύμφαι Βακχίδες); dalle alture Nisee, ricche di viti (Νυσαίων ὀρέων ... ἀκτὰ πολυστάφυλος), il corteo giunge fino a Tebe (cf. anche *A. Eum.* 22). Similmente, in *E. Bacch.* 556 sgg. Dioniso conduce i tiasi a Nisa e sulle vette coricie (πόθι Νύσας ... θυρσοφορεῖς θιάσους... ἡ κορυφαῖς Κωρυκίαις;). Le fonti letterarie sono corroborate anche da testimonianze di rituali effettivamente compiuti nell'area delfica. Pausania (10, 4, 3) e Plutarco (*De Iside et Osiride* 365a) informano di una festività delfica a cui prendevano parte le donne locali insieme a quelle provenienti da Atene (su cui, cf. OTTO 1965, p. 80-81; MCINERNEY 1997). Le celebranti, che prendevano il nome di Tiadi, si ritrovavano sul Parnaso e conducevano riti in onore di Dioniso, perché le guidasse nella danza; in questa occasione, il dio era invocato come Λικνίτης, 'il dio della culla'. L'inno sembra alludere a questo sistema rituale: le ninfe ricevono Dioniso ancora bambino, tra le valli di Nisa (v. 5), e lo crescono in un antro (v. 6); quando il dio è maturo, le ninfe divengono le sue prime seguaci, e lo accompagnano in un corteo tra i monti (vv. 7 sgg.). Oltre alla probabile descrizione di ritualità dionisiache effettivamente attestate, l'allusione al Parnaso potrebbe spiegarsi anche sulla base di elementi lessicali. L'inno afferma infatti che Dioniso fu allevato Νύσης ἐν γύαλοις, (v. 5). Nella sua costruzione, il complemento rievoca Hes. *Th.* 499, γύαλοις ὑπο Παρνησσοῖο: non si può escludere che il passo, assai simile, sia stato qui rievocato per indicare il medesimo luogo, tanto più che l'uso di γύαλον nel senso di 'valle' è altrimenti inedito nell'*epos* (cf. il

comento). Ancora, alla fine dell'inno il dio è salutato come πολυστάφυλος (v. 11): l'epiteto è raro per Dioniso, ma così viene descritto il Parnaso in Sofocle (*S. Ant.* 1133).

Appigli per collocare l'inno in contesto delfico provengono anche dai tratti apollinei con cui Dioniso è descritto: al v. 9, egli si aggira per le montagne coronato di alloro. Come è noto, la pianta è più spesso legata ad Apollo, e riveste un ruolo significativo nelle ritualità delfiche. Il dio pronuncia i suoi oracoli ἐκ δάφνης (*h.Ap.* 396; cf. anche *Call. Del.* 94), e con l'alloro si purificò dopo aver ucciso Pitone (*Ael. VH* 3,1); il suo primo santuario sarebbe stato costruito interamente con rami della stessa pianta (*Paus.* 10, 5, 9). Inoltre, la Pizia emetteva i suoi vaticini masticando l'arbusto (*Sch. ad Hes. Th.* 30, 7) o sdraiata su di esso (*Call. fr.* 194, 26-27 Pfeiffer), e le fonti ricordano che la pianta era effettivamente presente all'interno del santuario (*Sch. ad Ar. Pl.* 213). L'accostamento di questa pianta a Dioniso, per quanto non inedito, è comunque raro: il fatto che un tratto così marcatamente apollineo sia accostato al dio pare non essere casuale. L'operazione sottintende forse una associazione delle due divinità, che proprio a Delfi pare essere stata attiva e significativa (OTTO 1965, pp. 202 sgg.; PARKE, WORMELL 1956, pp. 330-339). Dioniso sarebbe stato infatti possessore dell'oracolo prima dell'insediamento di Apollo (*Sch. ad Pi. P. Arg.* p. 2 Drachmann); nei mesi invernali, quando il primo soggiorna presso gli Iperborei (su cui, cf. *h.Hom.* 21), il secondo si appropria nuovamente del santuario: in ambito cultuale, all'esecuzione dei peana si sostituisce così quella del ditirambo (*Plu. De E* 9). Questa vicinanza tra le due figure divine è professata anche dai prodotti letterari di area delfica, pensati per la vita cultuale del santuario pitico. Nel IV secolo, Filodamo di Scarfeia compone un *Peana a Dioniso*, inciso su una serie di blocchi in pietra poi utilizzati per pavimentare la Via Sacra (sul ritrovamento e sul testo in generale, cf. FURLEY, BREMER 2001, vol. 1, pp. 121-129; vol. 2, pp. 52 sgg.). Nel componimento, si attribuiscono al dio titolature e attributi tipicamente apollinei: Dioniso è invocato tramite l'urlo rituale ἰὲ Παιάν (v. 2 etc.); è invitato a giungere a Delfi non solo d'inverno, quando Apollo è assente, ma anche in primavera (ταῖσδ'ἱεραῖς ἐν ὄραις, v. 4); intorno a lui danzano le Muse, guidate da Apollo (vv. 58-66); in occasione delle celebrazioni pitiche, al dio sono rivolti ditirambi (vv. 131 sgg.). Il sottotesto apollineo del componimento è stato più volte notato (CLAY 1996; FURLEY, BREMER 2001), ed è probabile che rispecchi in pieno la teologia delfica: il componimento fu infatti commissionato proprio dal santuario pitico, che in cambio concesse a Filodamo e ai suoi discendenti un'ampia serie di privilegi (FURLEY, BREMER 2001, vol. 2 p. 57). Dioniso, dunque, sembra una divinità pienamente inserita nel sistema cultuale delfico, come divinità speculare e complementare ad Apollo. *H.Hom.* 26 sembra recare traccia di questa particolarità: entrambi gli dèi erano venerati sul Parnaso (*Mac. Sat.* 1, 18, 1; MCINERNEY 1997), che funge forse da cornice

all'inno; soprattutto, però, sacri a entrambi erano i cortei delle Tiadi (Paus. 10, 32, 7), che *h.Hom.* 26 sembra imitare; durante queste celebrazioni era inoltre previsto anche un sacrificio nel tempio di Apollo (Plut. *De Iside et Osiride* 365a). I tratti apollinei di cui Dioniso è investito nell'inno, dunque, sembrano sia coerenti con la teologia delfica in generale, sia con l'occasione specifica per cui il nostro inno è stato concepito.

Alla luce di queste affinità, è possibile che l'inno sia stato pensato per le celebrazioni bacchiche che avevano luogo sul Parnaso. Se così fosse, il corteo delle ninfe che cresce il giovane dio potrebbe valere allora come una operazione mimetica, a riprodurre l'effettiva cerimonia per cui il testo è pensato: vale a dire, il corteo delle Tiadi, che tra Delfi e il Parnaso invocano Dioniso bambino. Che l'inno si collochi nell'ambito di celebrazioni ricorrenti per Dioniso sembra fuori di dubbio: nei versi conclusivi, si chiede al dio di far sì che i celebranti possano tornare a riunirsi nel medesimo luogo, "stagione dopo stagione, per molti anni a venire" (δὸς δ' ἡμᾶς χαίροντας ἐς ὥρας αὐτίς ἰκέσθαι, / ἐκ δ' αὖθ' ὠράων εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτούς, vv. 12-13). Il carattere cultuale di questa formulazione si coglie dal confronto con Philod. Scarph. 4, in cui come già detto Dioniso è invitato a presentarsi ταῖσδ' ἱεραῖς ἐν ὥραις. Ciò detto, permangono comunque delle perplessità sull'interpretazione complessiva della formula. La maggior parte degli editori (GEMOLL 1886, p. 347; AHS 1936, p. 422; CASSOLA 1975, p. 407; WEST 2003, p. 19), ritiene il riferimento stia a indicare una ricorrenza annuale. Per contro, BAUMEISTER (1860, p. 360) avverte che, se pure la dichiarazione implica certamente una periodicità, non se ne ricava che questa fosse annuale. Il complemento indica semplicemente il ritorno dell'occasione per la celebrazione, indipendentemente dalla sua cadenza (*de spatio temporis dicitur ... quod rei alicui convenit*). Questa lettura appare forse più prudente e preferibile: a partire dall'occasione presente (ἐκ ὠράων), ci si augura di tornare a celebrare il dio nel futuro (εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτούς), ogni qualvolta se ne presenterà l'occasione (ἐς ὥρας): a favore della genericità dell'espressione, cf. E. *IA* 122, dove εἰς ἄλλας ὥρας vale 'in un altro momento', ma soprattutto Ar. *Ran.* 382, in cui ἐς τὰς ὥρας ha il valore di 'sempre'. Nel suo complesso, la dichiarazione è quindi affine ad altre formule conclusive degli *Inni Omerici*, in cui si promette al dio di tornare a cantarlo in futuro (ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς; μηταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον). Non fa difficoltà, quindi, il fatto che le celebrazioni sul Parnaso sopra ricordate ricorressero ad anni alterni (παρὰ ἔτος, Paus. 10, 4, 3).

## 2. Commento

L'inno è di carattere narrativo. Dopo la sezione introduttiva (vv. 1-2), in cui si ricorda la genealogia del dio, il nucleo centrale è occupato dalla sua infanzia e crescita: viene allevato dalle ninfe sul monte Nisa (vv. 3-6), e quando raggiunge la maturità ne guida il corteo (vv. 7-10). Nel congedo, Dioniso viene salutato (v. 11) e a lui si chiede di poter tornare a celebrarlo in futuro (vv. 12-13).

**vv. 1-6** L'inno sorvola sul concepimento del dio ad opera di Zeus e Semele, sulla morte e divinizzazione di quest'ultima, e sulla nuova nascita del dio dalla coscia del padre: tutti temi che verosimilmente erano trattati nel maggiore *Inno a Dioniso* (*h.Bacch.*; cf. *supra*). Il dio viene quindi presentato come già nato, e affidato alle cure delle ninfe. Questo primo quadro intende sin da subito legittimare lo statuto divino di Dioniso: è ἀγλαὸς υἱός (v. 2), e Zeus sorveglia personalmente ogni istante della sua vita da fanciullo (παρὰ πατρὸς ἄνακτος, v. 3; πατρὸς ἔκκητι, v. 5). Il risultato ultimo è la sua piena appartenenza al novero degli immortali (μεταρίθμιος ἀθανάτοισιν, v. 6).

**v. 1 Κισσοκόμην:** ha come unica altra attestazione *AP* 6, 56, 1, in cui è utilizzato per Satiro. Sono noti però altri epiteti simili: κισσοδαής (Pi. fr. 75, 9 Maehl.), κισσόβρυος (Orph. *H.* 30, 4), κισσοστέφανος (*AP* 9, 524, 11), κισσοφόρος (Pi. *O.* 2, 27). Cf. anche Aristid. 330, 26, ὃ ἄνα κισσεῦ Διόνυσε. Nel suo *Peana a Dioniso*, Philod.Scharf. definisce il dio κισσοχαίτης (vv. 2-3). L'edera è tradizionalmente associata al dio (cf. *h.Hom.* 7, 40 sgg; An. *AP* 6, 134, 4); Plinio (16, 34, 62) informa di una varietà di edera chiamata *Bacchica* o *Nysia*. La pianta veniva usata per intrecciare corone in suo onore (Pi. fr. 128c, 4 Maehl.; E. *Bacch.* 81; 106), tanto che il verbo βακχάω è sinonimo di ἐστεφανῶσθαι κισσῷ (Hsch. β 116 Latte). Nelle cerimonie orgiastiche in onore del dio era inoltre consuetudine masticare la pianta (Plut. *Mor.* 717). In E. *Ph.* 652 l'edera avvolge Dioniso appena nato, e cinto di edera il dio è rappresentato sin dall'età tardo arcaica (*LIMC* 3, s.v. *Dionysos* n. 25-27). Nel culto, Dioniso Κισσός era venerato ad Acarne, dove per la prima volta sarebbe nata l'edera (Paus. 1, 31, 6). Κισσοκόμης è invece epiteto noto da Amorgo (*IG* XII, 7 80). A Tebe, un pilastro aniconico rappresentante Dioniso era circondato di edera (*Sch.* a E. *Phoen.* 651). Nella percezione antica, la pianta è sacra a Dioniso in quanto simile per aspetto al pampino (Plut. *Mor.* 647e sgg.). In apertura dell'inno, l'epiteto anticipa già il corteo bacchico finale, in cui Dioniso corre per i boschi ornato di edera sul capo (v. 9, κισσῷ πεπυκᾶσμενος.). Sin dall'infanzia, dunque, il dio mostra quelle caratteristiche che gli sono proprie: per uno sviluppo simile, cf. quanto detto in *h.Hom.* 10. **ἐρίβρομον:** per l'analisi dell'epiteto, cf. *h.Hom.* 7, 56. Insieme al precedente Κισσοκόμης, l'epiteto è funzionale a inquadrare la scena dei versi successivi: si introducono in questo modo tanto lo scenario naturale che fa da sfondo al corteo dionisiaco, quanto le urla che da questo vengono prodotte.

**v. 2 Ζηνός:** per il tema Ζην- nella declinazione del teonimo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 23, 1. **Σεμέλης ἐρικυδέος ἀγλαὸν υἷόν:** ripresa di *h.Hom.* 7, Σεμέλης ἐρικυδέος υἷόν, contaminato con la frequente clausola ἀγλαός υἷός (e.g. *Hom. Il.* 2, 736; *Od.* 3, 190; *h.Cer.* 26; *Eum.* fr. 3, 1). L'epiteto ἐρικυδής (per il quale, cf. *h.Hom.* 7) riecheggia ἐρίβρομος del verso precedente, creando uno stretto legame tra madre e figlio. Si tace qui del concepimento vero e proprio del dio, che era oggetto del maggiore *Inno a Dioniso* (*h.Bacch.* v. 8A). La nascita di Dioniso da Semele è la versione più nota (*Hom. Il.* 14, 325; *Hes. Th.* 940-942; *h.Hom.* 7, 56-57), ma in filoni minoritari del mito il dio è figlio di Demetra (*Diod.* 3, 62, 6), di Persefone (*Diod.* 5, 75, 4; *Call.* fr. 43, 117 Pfeiffer), di Afrodite (*Praxill.* fr. 6 *PMG*): per i risvolti cultuali di queste varianti, cf. CÀSSOLA (1975, p. 6).

**v. 3 ἡῤκομοὶ νύμφαι:** la *iunctura* non ha altra attestazione prima di Q.S. 6, 465. Le ninfe sono però definite ἐϋπλόκαμοι in *Hom. Od.* 1, 86; 5, 30, 57; 12, 132; *h.Merc.* 4. Le nutrici di Dioniso vengono già citate in *Hom. Il.* 6, 132: sono già collocate nel contesto del monte Nisa, ma non si specifica se siano ninfe o meno. Altrove, sono le ninfe Iadi a svolgere le funzioni di levatrici. (*Hes.* fr. 291 M.-W.; *Pherecyd. FGRHIST* 3 F 90b; *Apollod.* 3, 4, 3). Terpandro (in *Lyd. Mens.* 4, 51) conosce invece un'unica nutrice, chiamata Nisa (cf. *infra*) e oggetto di culto anche ad Atene (*IG* III 320, 351). In Paniassi (fr. 8 Bernabé) il suo nome è Tione, che è più spesso considerata la versione divinizzata di Semele (cf. *h.Bacch.* v. 12D). Sul tema, cf. anche le perdute Τροφοί eschilee (*TrGF* 3, pp. 349 sgg.). Il motivo dell'infanzia di Dioniso tra le ninfe è noto anche all'iconografia: cf. *LIMC* 3, s.v. *Dionysos* 691 sgg. Le dee svolgono la funzione di levatrici anche per eroi (Enea in *h.Ven.* 257 sgg.) e altri dei: Zeus (*Paus.* 4, 33, 1), Hermes (*Paus.* 8, 16, 1) e Pan (cf. *h.Pan.*).

**v. 3 παρὰ πατρός:** altrove, è Hermes ad affidare Dioniso alle ninfe (*Apollod.* 3, 4, 29; *D.S.* 3, 64, 5-6; 70, 7; 4, 2, 3; 5, 52, 2; *Ov. Met.* 3, 314-313). Per l'importanza di Zeus in questo quadro, cf. *supra*. **ἄνακτος:** l'epiteto è frequente per Zeus (cf. BRUCHMANN 1893, p. 124).

**v. 4 δεξάμεναι κόλποισι:** per la formula, cf. *Hom. Il.* 6, 6, 483; *h.Cer.* 231, in cui Demetra, in qualità di nutrice, prende in grembo Demofonte; in *Alc.* fr. 386 V. le Cariti κόλπω ἐδέξαντ[ο] (forse) Zeus. Maggiori affinità sussistono con *Hom. Il.* 6, 136, in cui Teti ὑπεδέξατο κόλπω Dioniso infante, e Panyas. fr. 8 Bernabé, in cui Dioniso ἐκ κόλποιο τροφοῦ θόρε ποσσὶ Θυώνης (per Tione come nutrice del dio, cf. *supra*). Anche nell'iconografia, Dioniso fanciullo è spesso raffigurato in braccio a Sileni, satiri o ninfe

(LIMC 3, s.v. *Dionysos* nn. 688, 689, 691, 702, 703). **ἀτίταλλον**: cf. le clausole esametriche εὐὸ τρέφον ἠδ' ἀτίταλλον (Hom. *Il.* 14, 202); εὐὸ ἔτρεφεν ἠδ' ἀτίταλλεν (Hom. *Il.* 16, 191).

**v. 5 Νύσης ἐν γυάλοις**: il sostantivo γυάλων è usato in Omero esclusivamente per indicare una piastra concava posta sopra alla corazza (θώρηκος γυάλων: e.g. Hom. *Il.* 5, 99). Nel senso traslato di 'incavo, gola di un monte' il sostantivo compare, al plurale, da Hes. *Th.* 499 (γυάλοις ὑπο Παρσησσοῖο; cf. anche *h.Ap.* 396), ed è attestato anche nella produzione successiva (Pi. *P.* 8, 63, Πυθῶνος ἐν γυάλοις). Quanto alla regione di Nisa, questa è tradizionalmente associata alla nascita di Dioniso: le ninfe che vi risiedono sono dette Niseadi (Nonn. 35, 362), e Nisa era anche il nome proprio di una di loro, venerata come nutrice di Dioniso (cf. *supra*). La collocazione esatta del luogo è dibattuta già nell'antichità: in Tracia (Hom. *Il.* 6, 133), vicino al Nilo (*h.Bacch.* vv. 9-10A), in Etiopia (Hdt. 2, 146, 3, 97), in Africa (D.S. 3, 66. 4; 3, 67, 5), nei Pressi dell'Elicona, in Eubea, in Caria, in Arabia, in India (tutte in Steph. Byz. 479, 8), a Babilonia, nel mar Rosso, in Siria, Tessaglia, Cilicia, Lidia, Libia, Macedonia, Nasso (Hsch. v 742, 2 Latte). Nelle *Baccanti* euripidee, Nisa (v. 556) potrebbe identificarsi con l'area del Pangeo (GUIDORIZZI 2020, p. 208). In generale, però, il toponimo reca con sé un'aura mitica, non esattamente vincolata a una specifica realtà territoriale (DODDS 1960, p. 146). In questo caso, è possibile che il riferimento sia al monte Parnaso (cf. l'introduzione all'inno). **ἀέξετο**: il verbo ἀέξω è frequentemente utilizzato in poesia in luogo di ἀῶξάνω: è anzi l'unico tema noto a Omero (cf. e.g. Hom. *Il.* 8, 66; *Od.* 9, 56). Etimologicamente, si spiega sulla base di una alternanza apofonica ἀῶξω/ἀ(φ)έξω (CHANTRAINE, *DELG* 141). Si noti la sua posizione al centro del verso, che rimarca un momento di trapasso fondamentale: il dio è finalmente pronto ad assumere il ruolo che gli compete. **πατρός ἔκητι**: sconosciuto all'*Iliade*, l'avverbio ἔκητι compare raramente nell'*Odissea* (15, 319; 19, 86; 20, 42), in Esiodo (solo in *Op.* 4) e negli *Inni Omerici* (*h.Ven.* 147). È in ogni caso sempre associato al genitivo della divinità di cui si compie il volere, come in questo caso. Lo statuto divino di Dioniso è legittimato da Zeus: cf. a questo proposito quanto detto in *h.Pan* 44.

**v. 6 ἄντρον ἐν εὐώδει**: cf. Aristid. 2, 29, ἐν εὐώδεσιν ἄντροις e Ar. 1. 33-34 Δίκητη ἐν εὐώδει ... ἄντρον: in entrambi i casi, il riferimento è alla grotta dove crebbe Zeus. Il profumo della spelonca si deve probabilmente alle piante che vi crescono intorno, prima tra tutte la vite: il vino è infatti εὐώδης (*h.Hom.* 7, 36). Per l'identificazione della grotta con l'antro Coricio, collocato sul Parnaso, cf. l'introduzione all'inno. In *h.Bacch.* 13-14A Nisa è un'area montuosa, interamente circondata da montagne. La segretezza del luogo, nascosto da vette e spelonche, è funzionale a tenere nascosto Dioniso da Era

(κρύπτων λευκώλενον Ἥρην, *h.Bacch.* v. 8A). La medesima dinamica torna anche in altri casi: Hermes viene ugualmente generato in una grotta, mentre Era è presa dal sonno (*h.Merc.* 5-9; *h.Hom.* 18, 5-9); Leda cede segretamente (λάθρη) a Zeus e concepisce i Dioscuri (*h.Hom.* 17, 4). **μεταρίθμιος ἀθανάτοισιν**: l'aggettivo μεταρίθμιος ha rare occorrenze, a partire dall'età ellenistica (A.R. 1, 205); di qui, si ritrova in *Opp. Hal.* 2, 43; *Cyn.* 3, 848. In tutti i casi considerati, l'aggettivo è seguito da un dativo, come in questa attestazione. Lo statuto divino di Dioniso è qui immediatamente riconosciuto e legittimato: più spesso però, il dio è costretto a imporre il suo culto con la forza: per una rassegna dei *resistance myths*, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7.

**vv. 7-10.** Il dio è ormai pienamente adulto, e prende possesso delle sue prerogative: subito viene identificato da un epiteto, il primo che venga attribuito al dio, ma che già illustra chiaramente quale sia la sua sfera di influenza (πολύμνος, v. 7); è inoltre immaginato mentre vaga nelle foreste, con gli ornamenti che gli sono propri (κισσῶ καὶ δάφνη πεπυκάσμενος, v. 9). La scena si espande progressivamente, e il corteo include ormai anche le ninfe, divenute a questo punto baccanti seguaci del dio (vv. 9-10). Per uno sviluppo simile, cf. *h.Pan* 15 sgg.: il dio suona da solo, ma è presto raggiunto dalle ninfe che con lui prendono a danzare.

**v. 7 Αὐτὰρ ἐπειδή:** la formula di trapasso è frequente: cf. *e.g.* *Hom. Il.* 4, 124; *Od.* 5, 76; *Hes. Th.* 585. 857; *Op.* 121; *h.Cer.* 483; *h.Ap.* 127; *h.Merc.* 52, 356; *h.Ven.* 215; *h.Hom.* 6, 14. La sua posizione incipitaria ha un forte valore strutturale: si segna in questo modo la chiusura dell'infanzia del dio e l'approdo alla sua piena maturità. Il quadro che segue, e sul quale questa formula fa convergere l'attenzione, è particolarmente complesso: la costruzione della scena si articola sul doppio livello della scena mitica, rappresentata dal corteo dionisiaco, e dell'allusione alla ritualità che fa forse da sfondo all'inno (per la quale, cf. introduzione). **τόνδε:** HERMANN (1806 p. 174, seguito da BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1886) ritiene l'uso del pronome distante dall'uso omerico, che ricorrerebbe piuttosto alla forma τόν γε. Cf. però luoghi come *Hom. Il.* 1, 134, τήνδε ἀποδοῦναι e CHANTRAINE (1942 p. 276). **πολύμνον:** la prima attestazione dell'aggettivo risale a *Ibyc.* fr. 1a, 6 (δῆριν πολύμνον); l'uso più vicino al passo è però *E. Ion* 1075, dove πολύμνος θεός è Dioniso. Unica altra attestazione per un dio è *IG XI*, 4, 1299 (Serapide). Dioniso è frequentemente associato alla danza e al canto: cf. *supra*, ἐρίβρομος, e *h.Hom.* 14 (BÉLIS, 1988; MENIER 2001; GUIDORIZZI, 2020, pp. xvi sgg). Appena giunge alla maturità, Dioniso acquisisce subito uno dei suoi attributi preminenti: una dinamica simile si riscontra in tutte le scene di nascita degli dèi: Afrodite appena nata viene subito contesa come moglie (*h.Hom.* 6, 17), Pan

muove al riso gli dèi (*h.Pan* vv. 45-47), Atena brandisce le armi (*h.Hom.* 28, 7 sgg.). In questo caso, l'epiteto trova la sua piena esplicitazione al v. 10, in cui il dio guida un corteo strepitante. Per il valore mimetico di questa scena, cf. quanto detto nell'introduzione.

**v. 8 φοιτίζεσκε:** il verbo φοιτίζω non ha attestazioni prima dell'età ellenistica (Call. fr. 500 Pfeiffer; A.R. 3, 54), ed è questa l'unica occorrenza in senso iterativo, congiunto al suffisso -σκ (su cui, cf. CHANTRAINE 1942, p. 318). Cf. però già Hes. fr. 62, φοίτασκε e Hipp. fr. 78, 11 W, φοίτεσκε. Sin da Omero, il verbo indica una andatura scomposta e selvaggia (*Hom. Il.* 24, 533; *Od.* 14, 355; cf. anche S. *Aj.* 59; *OT* 476, 1255): φοιτάω è così anche il verbo che descrive i movimenti delle baccanti (*AP* 6, 172, 3; Paus. 10, 4, 3), ma anche quelli di Pan (*h.Pan*, vv. 3, 8), che a Dioniso è indubbiamente legato (*h.Pan* 46). L'uso che se ne fa in questa sede anticipa la scena del corteo bacchico ai vv. 9-11. **καθ'ύληντας ἐναύλους:** per la *iunctura*, cf. *h.Hom.* 14, 5, dedicato alla Madre degli dèi: con quest'ultima Dioniso condivide la predilezione per la natura selvaggia, le celebrazioni ferine e la musica sfrenata (cf. il commento a *h.Hom.* 14). Le selve sono per questo i luoghi congeniali al furore delle Menadi (*h.Dem.* 386).

**v. 9 κισσῶ καὶ δάφνη πεπυκάσμενος:** l'immagine dell'edera e dell'alloro saldamente intrecciati figura in E. *Med.* 1213. L'alloro è talvolta una pianta presente nel culto dionisiaco: A Figalia, in Arcadia, il tempio di Dioniso conservava una statua la cui parte inferiore era ricoperta di alloro e di edera; nel monte Nisa in India, dove venivano custoditi gli ὑπομνήματα τοῦ Διονύσου, cresceva una foresta di edera e di alloro, la cui crescita è miracolosa considerato il clima della regione (Str. 15, 1, 58; Arr. *An.* 5, 2, 5). Il dio è salutato anche come φιλόδαφνος (E. fr. 480 *TRGF*). L'alloro dionisiaco si spiega anche per una sorta di conflazione con Apollo e con i relativi attributi (E. fr. 477 *TRGF*): quest'ultimo è infatti detto anche Βακχεύς e gli è talvolta associata l'edera (A. fr. 341 *TRGF*). Per questo aspetto, cf. SUÁREZ DE LA TORRE (2013). La presenza di elementi del culto apollineo potrebbe suffragare l'ipotesi di un contesto delfico di *performance* dell'inno (cf. introduzione).

**vv. 9-10 Αἰ δ' ἄμ' ἔποντο / νόμφαι, ὁ δ' ἐξηγεῖτο:** variazione della formula omerica ἠγήσατο, τοὶ δ' ἄμ' ἔποντο (*Hom. Il.* 12, 251; 13, 833; *Od.* 2, 413; 8, 46, 104). Il corteo di Ninfe/Baccanti è quello più noto; si aggiungono a queste i Satiri e i Sileni (E. *Cycl.* 63-81), e talvolta le Cariti (fr. 871 *PMG*) o le Ore (Panyas. fr. 17 Bernabé). Il seguito di Dioniso si confonde talora con quello della Grande Madre (su cui, cf. *h.Hom.* 14). Per le testimonianze iconografiche, cf. *LIMC* 3, s.v. *Dionysos* nn. 253 sgg. **βρόμος**



**δ'ἔχεν ἄσπετον ὕλην:** per la clausola ἄσπετον ὕλην, cf. e.g. Hom. *Il.* 2, 455; Hes. *Th.* 694; *h.Ap.* 360. In apertura dell'inno, Dioniso era stato definito ἐρίβρομος (v. 1); al termine della sezione narrativa, l'epiteto trova la sua piena realizzazione nel βρόμος che il corteo dionisiaco produce: il dio è finalmente maturo. Ad assicurare questa transizione sta l'epiteto πολύμνος (v. 7). Cf. anche *h.Hom.* 14, 3, in cui si dice che la Madre Cibele ha caro il βρόμος ἀλῶν.

**v. 11 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε:** per l'*hemiepes*, cf. *h.Bacch.* v. 11D; *h.Ap.* 545; *h.Merc.* 579; *h.Hom.* 9, 7; 14, 6; 16, 5; 18, 10; 21, 5; 28, 17; *h.Pan.* 48. **πολυστάφυλ' ὦ Διόνυσε:** l'epiteto ha come unica altra (probabile) attestazione per Dioniso Hes. fr. 70, 6 M.-W.: in Omero, πολύσταφυλος è detto sempre di località (Arne in *Il.* 2, 507; Istiea in *Il.* 2, 537). Conformemente a quest'uso, S. *Ant.* 133 così definisce la Nisa collocata sul Parnaso. L'epiteto è slegato dalla descrizione appena conclusa, in cui si afferma che Dioniso è coronato di edera e alloro (cf. v. 9). L'incongruenza è però solo apparente: edera e vite sono spesso intercambiabili (cf. *supra*), e κισσοκόμης viene definito il dio in apertura dell'inno (v. 1). Inoltre, l'uso di un epiteto non connesso alla narrazione ha il valore strutturale di segnare il trapasso verso la sezione conclusiva del carne, che contiene l'apostrofe al dio, di tenore più generale rispetto alla narrazione. Per una dinamica simile, cf. *h.Hom.* 6: al v. 7 Afrodite indossa una corona d'oro, ma al v. 18 è salutata come ἰοστέφανος.

**v. 12 δός:** l'imperativo del verbo δίδωμι figura spesso nelle preghiere conclusive, a introdurre la richiesta: cf. δίδου *h.Hom.* 15, 9; 20, 8; δός *h.Hom.* 6, 19; 10, 5; 11, 5. **ἡμᾶς χαίροντας:** è questo l'unico caso, all'interno degli *Inni Omerici*, in cui il verbo χαίρω è applicato all'orante e non alla divinità. Il suo uso in questo senso, comunque, è in linea con la dinamica innodica: come il dio si compiace del canto che gli viene offerto, così l'esecutore gode di quanto la divinità in cambio gli concede. La perfetta corrispondenza e segmentazione dei compiti è qui illustrata dal poliptoto χαίρε... χαίροντας: alle prerogative del dio si accostano immediatamente quelle dell'umano. Si realizza così quello scambio di χάρις che è il presupposto essenziale dell'innografia (su cui, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6). L'uso del verbo mira però non solo a distinguere i ruoli nell'interazione dio-uomo, ma anche ad avvicinare i due poli di questa relazione. In virtù della condizione estatica che implica il dionisismo, chiunque sia un seguace del dio finisce per identificarsi con lui: “è un Bromio chi guida il corteo / sul monte” (Βρόμιος ὅστις ἄγη θιάσους / εἰς ὄρος E. *Bacch.* 115-116, trad. GUIDORIZZI 2020). Sul tema dell'identificazione tra Dioniso e i suoi accoliti, cf. BURKERT 2011, p. 249. **αὐτίς ἰκέσθαι:** cf. Hom. *Il.* 6, 367 ἴζομαι αὐτίς; *Od.* 14, 14, 140, αὐτίς ἴκωμαι. Il riferimento esplicito a un 'qui', al contesto che fa da sfondo

all'esecuzione, è raro negli *Inni Omerici*: cf. però *h.Hom.* 6, 19-20, ἐν ἀγῶνι ... τῷδε. Il ritorno alla medesima occasione, dilazionata nel tempo, è qui suggerito dalla figura etimologica αὔτις... αὔθ'. La ricorrenza della stessa azione rituale imita la ricorsività con cui Dioniso stesso celebra i suoi riti (φοιτίζεσκε, v. 8).

**vv. 12-13 ἐς ὄρας ... ἐκ δ' αὔθ' ὠράων:** per un uso simile, cf. *Ar. Th.* 950-951, ἐκ τῶν ὠρῶν / εἰς τὰρ ὄρας. Sebbene la formula non sia propriamente epica, si segnalano dei passi in cui si esprime il medesimo concetto: cf. *e.g.* *Hom. Od.* 11, 295; 14, 294; 10, 469. Per le implicazioni di questa espressione nella *performance* dell'inno, cf. quanto detto nell'introduzione. *Philod. Scarph.* 4, in cui Dioniso è invitato a manifestarsi ταῖσδ' ἱεραῖς ἐν ὄραις. **εἰς τοὺς πολλοὺς ἐνιαυτούς:** la *iunctura* non ha altra attestazione. Cf. però la formula epica τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτὸν (per la quale, cf. *h.Hom.* 20, 6), di senso simile e collocata nella medesima sede metrica.

## 1. Introduzione

Il ventisettesimo *Inno Omerico ad Artemide* ha suscitato uno scarso interesse nella letteratura critica, che raramente si è soffermata ad analizzare gli elementi propri del componimento. Questo stato di cose è determinato da svariati elementi. In primo luogo, l'inno fa emergere dei tratti inediti nella figura di Artemide: la sua presenza a Delfi (v. 14) e la sua associazione con le Muse e le Cariti (v. 15). Si aggiunge poi il peso del maggiore *Inno ad Apollo*, che talvolta ostacola l'analisi indipendente di *h.Hom. 27*. C'è, infatti, un generale consenso sul legame che intercorre tra i due testi, in virtù del quale si pensa che l'autore di *h.Hom. 27* possa aver conosciuto e imitato *h.Ap.* (GEMOLL 1886, pp. 348-349; AHS 1936, p. 422; HUMBERT 1936, p. 187; OLSON 2012, p. 303). Postulare relazioni tra testi che attingono a medesimo bacino di formularità epico-innodica è una operazione da condurre con cautela; ciò detto, sembrano effettivamente emergere corrispondenze significative, che difficilmente possono essere ricondotte soltanto alla dipendenza da una *koinè* linguistico-tematica. I due Inni sono caratterizzati, in primo luogo, da momenti e immagini simili: in *h.Ap.* 6 sgg., Leto distende l'arco di Apollo, lo appende e invita il dio a prendere il suo posto tra gli dèi; ai vv. 14-15, la stessa dea viene apostrofata come madre di due nobili figli; ai vv. 186 sgg. Artemide danza tra le Cariti e le Ore, accompagnata dal canto delle Muse. Queste coordinate si ritrovano anche nel nostro *h.Hom. 27*, seppure variate in alcuni dettagli: Artemide distende l'arco (v. 12), e guida la danza delle Muse e delle Cariti (v. 15). Il coro di dee canta quindi Leto, e come ha generato i suoi ottimi figli (vv. 19-20). A queste analogie di temi corrisponde anche una vicinanza nel dettato, come si avrà modo di notare diffusamente in sede di commento Cf. comunque *e.g.* *h.Ap.* 6 ἐχάλασσε ~ χαλάσασ[α], *h.Ap.* 12; *h.Ap.* 8-9, τόξον / ἀνεκρέμασε ~ *h.Hom. 27*, 16 κατακρεμάσασα τόξα; *h.Ap.* 23, ἄκροι ὑψηλῶν ὀρέω ~ *h.Hom. 27*, 6-7, κάρηνα/ ὑψηλῶν ὀρέων; *h.Ap.* 190 ὕμνευσιν ~ *h.Hom.* 19 ὕμνευσιν. Pur riconosciuto alla unanimità dalla critica, questo legame si è spesso tradotto in una scarsa attenzione verso *h.Hom. 27*: più che come un componimento indipendente, infatti, questo viene talora considerato quasi una 'appendice' di *h.Ap.* Contro questa impostazione, si tenterà di utilizzare la continuità tra i due testi in senso produttivo. Si proverà così a capire se la loro vicinanza implica anche un analogo contesto di produzione e *performance*; parallelamente, e in maniera complementare a questo approccio, si proverà però anche a far emergere l'individualità di *h.Hom. 27*.

## 1.1 Datazione

Un primo strumento che può essere utilizzato proporre una datazione è quello della analisi intertestuale. Se, come detto, una relazione tra *h.Ap.* e *h.Hom. 27* effettivamente esiste, questo non implica l'eliminazione di ogni problematicità. La datazione dello stesso *Inno ad Apollo* è infatti estremamente dibattuta, e aggravata dal problema dell'unitarietà del testo. Non è in questa sede possibile discutere un elemento tanto problematico, né si può rendere dettagliatamente conto dei pro e dei contro di ognuna delle ipotesi avanzate: basterà ricordare che il VI secolo è il contesto più probabile e maggiormente condiviso (per una sintesi della questione, cf. FAULKNER 2011, p. 11, 12; READY, TSAGALIS 2018, pp. 54 sgg.). Ci si può allora chiedere quali siano le conseguenze per la datazione del presente inno. I legami tra i due testi hanno indotto molti editori a ritenerli vicini anche da un punto di vista cronologico: HUMBERT (1936, p. 187), ad esempio, li vuole contemporanei e di inizio VI secolo: similmente JANKO (1982, p. 200) data sia la sezione pitica di *h.Ap.* (vv. 179-546) che *h.Hom. 27* entro il 585, in una fase precedente lo scoppio della Prima Guerra Sacra.

L'*Inno ad Apollo* non è però l'unico esemplare che si presta a dei confronti con *h.Hom. 27*. La critica (GEMOLL 1886, p. 349; HUMBERT 1936, p. 230) ha notato una somiglianza anche con *h.Hom. 28*: quest'ultimo narra la nascita di Atena, già armata, e lo stravolgimento del cosmo che segue questo evento prodigioso. La caccia di Artemide oggetto del nostro inno è trattata in maniera analoga: la dea brandisce il suo arco e fa strage di belve (vv. 5-6); la natura, dalle più alte cime dei monti sino al mare ne è sconvolta (vv. 6-9). Le immagini di *h.Hom. 27* e 28 sono simili, e anche il lessico con cui sono descritte mostra molti punti di contatto: *ιαχεῖ / δεινόν*, vv. 7-8 ~ *ἐλελίζειτ[ο] δεινόν* v. 9, *ιάχησεν*, v. 11; *γαῖα...πόντος*, vv. 8-9 ~ *γαῖα ... πόντος*, vv. 10, 11; *ὑπὸ κλαγγῆς*, v. 8 ~ *ὑπὸ βρίμης* *h.Hom. 28*, 10 (cf. il commento al testo per una analisi più dettagliata). Anche in questo caso, quindi, la critica si è dimostrata propensa a legare i due inni sul versante cronologico: GEMOLL (1886, p. 349) arriva perfino a considerarli opera di un medesimo autore. Nell'ambito della poesia rapsodica, la questione dell'autorialità è complessa: è dubbio quanto una vicinanza stilistica sia da imputare a un unico aedo, e quanto sia piuttosto frutto di riuso formulare. Parlare di un medesimo autore è quindi azzardato; più ragionevole è, invece, ipotizzare un medesimo *milieu* di produzione, per spiegare le somiglianze tra *h.Hom. 27* e *h.Hom. 28*. Su questa base, OLSON (2012, p. 303) li ritiene contemporanei, e li colloca nel V secolo. Questa conclusione si fonda su un dato metrico, ritenuto sintomo di una datazione post-arcaica: la prevalenza della cesura maschile in entrambi i testi – nel 68% dei casi per *h.Hom. 27*, e nel 50% per *h.Hom. 28* –. Per ammissione

dello stesso OLSON, l'evidenza è però "far from conclusive" (p. 312): le statistiche non mostrano una tendenza così netta da garantire delle conclusioni certe. Come poi si è già avuto modo di sottolineare (cf. *h.Hom.* 6), una analisi metrico-statistica non sempre fornisce dati inoppugnabili, soprattutto nel caso di componimenti di ridotta estensione. Soprattutto, però, il ragionamento portato avanti da OLSON appare circolare: *h.Hom.* 27 è datato al V secolo perché *h.Hom.* 28 viene ugualmente ricondotto a quella data; ma l'evidenza per una datazione al V secolo di *h.Hom.* 28 è scarsa, e ci si appoggia nuovamente a *h.Hom.* 27. Inoltre, posto che una vicinanza tra i due inni è dubbia, l'*Inno ad Atena* può però essere assegnato in maniera più convincente al VI secolo, e non al V come vuole OLSON: per una indagine sistematica, cf. l'analisi di *h.Hom.* 28.

Sinora, l'evidenza intertestuale ha fatto emergere delle somiglianze di *h.Hom.* 27 sia con *h.Ap.* che con *h.Hom.* 28. Queste, tuttavia, non sono sufficienti a proporre un chiaro arco cronologico entro cui collocare l'*Inno ad Artemide*. È allora necessario riflettere anche sugli elementi propri di *h.Hom.* 27, e valutare in che modo questi possano indirizzare a una datazione. Nella prima sezione del (vv. 1-10) la dea è impegnata in una battuta di caccia. Questa attività è nota alla produzione epica più antica: Artemide si aggira sui monti tra cervi e cinghiali (*Hom. Il.* 21, 485 sgg.; *Od.* 6, 102-103); istruisce Scamandrio nella caccia (*Hom. Il.* 5, 51); le sono cari l'arco e l'uccisione delle belve (*h.Ven.* 18). In ambito iconografico, invece, la tematica conosce uno sviluppo solo a partire dal VI secolo (*LIMC* 2, 1, s.v. *Artemis* nn. 124 sgg.). Prima di questo periodo, la dea è rappresentata per lo più come *Potnia Theron* di ascendenza cretese-orientale: le belve la circondano a simboleggiare il suo ruolo di divinità del mondo animale, ma non sono realmente sue prede. Anche quando, in alcuni casi, vengono strette per il collo o per la coda, il gesto simboleggia più il potere della dea sugli animali, che non un reale momento venatorio (*LIMC* 2, 1, pp. 739 sgg.). Tra le precoci rappresentazioni di Artemide cacciatrice figura una *oinochoe* databile al 625 ca., di manifattura frigia (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* n. 109a), in cui la dea indossa una lunga veste, è armata di arco e faretra e scaglia delle frecce contro un leone. Il motivo si diffonde però in maniera più significativa solo dal basso arcaismo (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* n. 110), e nel V secolo ha ormai una impostazione canonica: Artemide è presentata in corsa, con un braccio proteso in avanti che brandisce l'arco, mentre con l'altro sceglie una freccia dalla faretra; un cerbiatto spesso la segue (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* nn. 171, 173, 174). Nei luoghi epici poco sopra ricordati, la predilezione di Artemide per la caccia rimane un dettaglio che non assurge a vero e proprio motivo narrativo; nel nostro inno invece, l'intera prima metà (vv. 5-10) è dedicata proprio a questo tema. Indubbiamente, l'autore dell'inno è familiare con l'argomento, e tiene a mente molti dei passi appena ricordati. Nondimeno, questa attenzione al tema della caccia si può forse

spiegare anche prendendo in considerazione l'apporto dell'arte figurativa, che a partire dal VI secolo sembra dedicare un maggiore spazio alla figura di Artemide cacciatrice. Ulteriori dati emergono nella seconda metà del componimento. Al v. 14 Artemide si reca a Delfi, a visitare il tempio del fratello, in cui si unisce alla danza di Cariti e Muse. Come detto, lo scenario è simile a quello descritto in *h.Ap.* 186 sgg., in cui la dea si distingue nel coro degli dèi, che danzano al suono della cetra di Apollo. Oltre al parallelo con *h.Ap.*, possibilità di confronto emergono ancora una volta dall'arte figurativa. L'iconografia di VI secolo reca svariate occorrenze dell'incontro tra Artemide e Apollo. I due dèi sono spesso rappresentati vicini, dotati degli attributi che maggiormente li connotano: l'una con l'arco, l'altro con la cetra (*LIMC 2, s.v. Artemis* nn. 995 sgg.). Il nostro inno sembra condividere questa impostazione, da cui deriva anche una inedita associazione di Artemide con la musica e le Muse (v. 15). Si tratta di un tema sconosciuto alla produzione poetica, che ha però dei raffronti, ancora una volta, con l'iconografia: a partire dal VI secolo si datano le rare testimonianze di Artemide intenta a suonare strumenti musicali, e soprattutto la cetra, strumento apollineo per eccellenza (*LIMC 2, s.v. Artemis* nn. 714, 716).

Ciò detto, la presenza di Artemide a Delfi rimane però inedita. Vero è che il tema del viaggio divino è tipico: si consideri *h.Hom.* 9, in cui la dea si reca al santuario di Apollo Clario. A un livello più profondo, tuttavia, è necessario valutare se e quando la presenza di Artemide sia effettivamente registrata nella regione, e cosa questo comporti nell'analisi del nostro componimento. Artemide avrebbe preso parte alla fondazione stessa dell'oracolo di Delfi: in alcune versioni del mito aiuta il fratello ad uccidere Pitone (Paus. 2, 7, 7; cf. anche Clearch. fr. 64 Wehrli). La stretta relazione di Artemide con l'attività oracolare, e l'antichità di questo vincolo, sono ribaditi anche dalla testimonianza di Clem.Al. 1, 21, 108: la Sibilla pitica è più antica di Orfeo; giunta a Delfi dalla Frigia, avrebbe assunto il nome di Artemide, sposa e sorella di Apollo. Ancora, secondo D.S. (16, 26, 6) nei 'tempi antichi' (τὸ ἀρχαῖον) si richiedeva alla Pizia la verginità, di modo che questa fosse di natura uguale a quella di Artemide (τὸ τῆς Ἀρτέμιδος ὁμογενές). Artemide stessa, del resto, è talora nota come Πυθίη (e.g. *Inscriptionen von Milet* 6, 3 1326, 1332, 1346; *Didyma Inscriptions* 123, 136), e *Sch. ad E. Ph.* 235, informano che κοινὰ γὰρ αὐτῆς [*scil.* Ἀρτέμιδος] καὶ Ἀπόλλωνός εἰσι τὰ μυστήρια.

Le fonti sino a ora considerate confermano l'importanza che la divinità ha nella regione delfica; ciononostante, si tratta di indicazioni che guardano a un passato mitico, da cui è difficile estrapolare dei dati cronologici. A questo fine, un primo ancoraggio alla realtà storica proviene dalla testimonianza fornita da Eschine (3, 108 sgg.). Nell'ambito della prima guerra sacra, la Pizia vaticinò che il territorio

sottratto dagli Anfizioni alla città di Crisa dovesse essere consacrato ad Apollo Pizio, Artemide e Leto. La volontà dell'oracolo trova diretta applicazione nel giuramento anfizionico citato dall'oratore, il più antico a noi pervenuto, che chiama in causa 'Apollo, Artemide, Leto e Atena Pronaia'. Simile è la versione a noi nota per via epigrafica del medesimo testo, datato al 380, che cita 'Apollo Pizio, Leto e Artemide' (CID 1, 10, ll. 8-9; 11-12). Queste testimonianze ancorano finalmente la presenza di Artemide a Delfi a un evento storico preciso: la dea è rintracciabile nella regione per lo meno dal VI secolo. Questo stato di cose sembra confermato anche da dati ausiliari, che provengono dall'archeologia. Alla seconda metà del IV secolo si colloca una testa crisoelefantina che può con buona probabilità essere identificata con la dea (LIMC 2, s.v. *Artemis* 1140): il manufatto è stato trovato nei pressi della Via Sacra a Delfi, assieme a due altre teste, una maschile e una femminile, identificabili come Leto e Apollo, a formare la triade apollinea (AURIGNY 2021, p. 222-223). Ugualmente al VI secolo si data il fregio est del Tesoro di Sifno, in cui i tre dèi si trovano associati (AURIGNY 2021, p. 224). Quanto al tempio di Artemide a Delfi, la sua esistenza è nota da D.S. 11, 14, 3-4 e 22, 9-5; Pausania (10, 8, 6) informa che questo si trovava nei pressi del tempio di Atena; gli scavi condotti nell'area non sono però pervenuti a risultati significativi (LAROCHE 2021). Per quanto riguarda invece l'evidenza epigrafica, si è già citato il giuramento Anfizionico del 380 (*supra*), simile a quello ricordato da Eschine per il VI secolo. A questa testimonianza si aggiunge quella proveniente dal cosiddetto cippo dei Labiadi (CID 9d, l. 8; 9bis). L'iscrizione di provenienza delfica illustra i regolamenti dell'omonima fratria, e presenta un calendario di festività pitiche ordinate cronologicamente. Tra queste, si ricordano gli Ἀρταμίτια, celebrazioni in onore della dea: il testo a noi pervenuto è datato al IV secolo, ma è riscritto sopra un originale mutilo di VI-V secolo (cf. da ultimo ROUGEMONT, AURIGNY 2021, p. 215, con relativa bibliografia). Questa testimonianza amplia quanto già noto da Eschine: dal VI secolo, Artemide non è solo una divinità legata all'Anfizionia delfica, ma conosce a Delfi anche un sistema di celebrazioni in suo nome. Più scarse, ed estremamente cursorie sono invece le testimonianze per l'età classica: Pi. P. 8, 66 parla delle Pitiche come di celebrazioni dedicate sia ad Apollo che ad Artemide (ἑορταῖς ὑμᾶϊς; cf. il commento al passo di GENTILI 1995, p. 578); Ar. Av. 870-872 associa la dea ad Apollo Pitico e Delio.

Alla luce di questa rassegna, la datazione del nostro inno al VI secolo appare suffragata da un numero consistente di elementi. Sul piano intertestuale, *h.Hom.* 27 esibisce rapporti con *h.Ap.* e *h.Hom.* 28, datati entrambi al VI secolo. Una vicinanza è ravvisabile anche con l'iconografia del medesimo periodo, in particolar modo per quanto riguarda i temi della caccia, dell'incontro di Artemide e di Apollo, e dell'associazione della dea con la musica. Nell'ambito dell'indagine storica, soprattutto, la presenza di

Artemide nel santuario pitico può essere fatta risalire sino all'epoca della prima Guerra Sacra, come assicurano le fonti letterarie, archeologiche, epigrafiche. A questo arco cronologico rimanda anche un tenue indizio di carattere lessicale: il toponimo Δελφοί, al v. 14, ha le sue prime attestazioni nel VI secolo (Heraclit. fr. 93 DK): la forma nota a tutto l'*epos* arcaico è Πυθώ (e.g. Hom. *Il.* 9, 405; *Od.* 8, 80; Hes. *Th.* 499; *h.Ap.* 183).

## 1.2 Localizzazione

Come per la datazione di *h.Hom.* 27, anche per la sua localizzazione gli editori hanno spesso chiamato in causa il legame che sussiste con *h.Ap.* È riconosciuto in maniera unanime che la sezione pitica dell'*Inno ad Apollo* (vv. 179 sgg.) sia stata prodotta in contesto delfico: a una conclusione di questo tipo autorizza il tema stesso dell'inno, che ha per oggetto la fondazione del santuario delfico a opera del dio (vv. 214-386) e la ricerca dei primi sacerdoti (vv. 387-544). A questo proposito, già BAUMEISTER (1860, p. 115) aveva notato una descrizione del tempio tanto accurata da ipotizzare una provenienza beotico-focese dell'autore (così anche HUMBERT 1936, p. 77; JANKO 1982, p. 132). La critica successiva ha nutrito riserve per quanto riguarda la questione dell'autorialità (AHS 1936; CÀSSOLA 1975, p. 102), ma vi è comunque un accordo di massima sul legame che l'inno intrattiene con Delfi. Conseguentemente a questa ricostruzione, più editori (BAUMEISTER 1860, p. 361; HUMBERT 1936, p. 187 OLSON, 2012, p. 303) sono propensi a vedere un analogo contesto pitico dietro il nostro *h.Hom.* 27. Per contro, AHS (1936, p. 411) avvertono che la menzione di Delfi al v. 14 potrebbe spiegarsi esclusivamente come un *literary effect*, e non sarebbe garanzia di una produzione pitica. Per comprendere se questa obiezione sia fondata, è necessario tornare ancora una volta al rapporto che Artemide intrattiene con la città; di seguito, si dovrà valutare se questo legame è noto all'autore del nostro inno, e se eventualmente sia utilizzato solo in senso esornativo, o se invece non traspaiano nel componimento delle connessioni profonde con la ritualità delfica.

Come si è già detto, la dea è presente in area pitica sin dall'età arcaica. Sebbene il suo ruolo possa apparire marginale rispetto ad Apollo, Artemide conosce profonde connessioni con il santuario pitico, tali per cui la topografia presentata nell'inno non può essere considerata esclusivamente un dettaglio dal sapore letterario. Una collocazione pitica dell'inno sembra suggerita da elementi interni al testo, che fanno pensare che l'autore fosse ben a conoscenza delle ritualità delfiche. Si consideri, ad esempio, l'epiteto αὐτοκασιγνήτη, con cui Artemide è definita al v. 3. Non vi sono altre occorrenze del sostantivo in



relazione ad Artemide; il suo uso è però accostabile ad αὐτοκασίγνητος, con cui la Sibilla delfica definisce Apollo non appena si insedia nel santuario (Clem.Al. *Strom.* 1, 21, 108). È possibile che questo epiteto, più forte del semplice κασίγνητος o κασιγνήτη, avesse una qualche rilevanza nella teologia delfica, a rimarcare uno stretto rapporto tra le due divinità sin dal loro arrivo a Delfi: si è già detto che, secondo alcune versioni del mito, Artemide avrebbe ucciso Pitone insieme ad Apollo, garantendo così al fratello il possesso della sede oracolare (cf. *supra*). In questo modo, i due dèi appaiono più strettamente legati rispetto alla *vulgata* mitica di ambito delio, secondo cui Apollo e Artemide nascono in momenti e luoghi diversi (cf. il commento al testo). Ancora alle ritualità delfiche sembra rimandare il coro guidato da Artemide ai vv. 15 sgg. Il legame della dea con le Muse e con le Cariti è inedito; questo dettaglio, privo di altre significative attestazioni in letteratura, si comprende però con relativo agio alla luce dei culti delfici. Le fonti antiche ricordano infatti che tanto le Muse quanto le Cariti erano oggetto di venerazione a Delfi, ed erano in questo associate ad Apollo: il tempio delle prime era a poca distanza dal santuario del dio (Plut. *Mor.* 402c), e le immagini delle seconde erano poste alla sua destra (*Sch.* a Pi. *O.* 14, 10a-11; cf. il commento per una analisi più dettagliata). Appare quindi comprensibile che Artemide, sulla strada che la conduce al fratello, incontri queste dee, e con esse costituisca un coro. Quest'ultimo quadro, inoltre, sembra imitare celebrazioni realmente attestate in area pitica. Secondo Eraclide Pontico (fr. 157 Wehrli) Filammone di Delfi cantò la nascita di Artemide e Apollo, e fu il primo a istituire i cori presso il santuario; Ferecide (*FGrH* 3 F120) informa più nello specifico che si tratta di cori femminili. È possibile, allora, che il coro qui immaginato crei una sezione mimetica non solo nelle modalità performative – il coro femminile –, ma anche nei contenuti del canto corale, vale a dire alla nascita dei due gemelli che dalle dee viene cantata. Se il testo allude effettivamente tanto alla geografia del santuario pitico, quanto alle cerimonie che vi si svolgevano, questo presuppone una notevole dimestichezza del suo autore con la realtà culturale di Delfi.

### 1.3 Occasione

Per quanto riguarda l'occasione di fruizione dell'inno, il santuario Pitico vanta competizioni musicali di notevole antichità: secondo la testimonianza di Pausania (10, 7, 2) l'agone di più antica istituzione prevedeva di ἄσαι ὕμνον ἐς τὸν θεόν. Al certame avrebbero preso parte molti mitici cantori, tra cui Filammone (su cui, cf. *supra*) e Tamiri. In età storica, gli Agoni Pitici (su cui, cf. MANIERI, DELLA BONA, MASSARO 2017) sembrano essere un naturale candidato per la *performance* dell'inno: anche per l'*Inno ad Apollo*, che con il nostro intrattiene una fitta serie di legami, è stato ipotizzato un contesto ricettivo

analogo (cf. da ultimo READY, TSAGALIS 2018). Si è del resto già ricordata la testimonianza pindarica (*P.* 8, 66-67), secondo cui Apollo e Artemide venivano celebrati congiuntamente negli Agoni Pitici. Ciò detto, a Delfi Artemide conosce però anche delle festività individuali, che potrebbero essere state un contesto di esecuzione del nostro inno ugualmente probabile. Il già citato cippo dei Labiadi (cf. *supra*) ricorda, oltre agli *Artamitia*, anche gli *Eucleia* e i *Laphria* (ll. 7-8), che potrebbero essere state ulteriori festività per Artemide (AURIGNY 2021, p. 215). Le tre celebrazioni sono ricordate immediatamente dopo quelle che cadevano tra i giorni sette e nove del mese di *Bysios*, in inverno (ll. 6-7). Stando alla testimonianza fornita da Plutarco (*Mor.* 292f), era in questo periodo che a Delfi si celebrava la nascita di Apollo. Nell'inno, il coro di Muse e di Cariti, che può con buona probabilità essere considerata una mimesi di cerimonie realmente condotte a Delfi, celebra proprio la nascita dei due gemelli (vv. 19-20): è allora possibile che il componimento possa essere stato eseguito anche in un contesto di questo tipo.

## 2. Commento

L'inno è attributivo, ed è caratterizzato da una struttura tradizionalmente tripartita in esordio (vv. 1-3), parte centrale (vv. 4-20), congedo (vv. 21-22). La sezione attributiva dell'inno ha una architettura simmetrica, articolata in due quadri speculari (OLSON 2012, p. 303): in 4-10 Artemide viene salutata come dea della natura selvaggia, e si descrivono i luoghi da lei attraversati durante la caccia; in 11-20 si ha invece un mutamento di tono e di ambientazione. In una distensione narrativa, Artemide si reca da Apollo a Delfi, e guida ornata la danza e il canto delle Muse e delle Cariti. I due momenti sembrano espandere la breve vignetta di Hom. *Od.* 6, 103-108: Artemide corre sui monti, circondata da belve feroci, e la seguono le Ninfe in festa. Simile è anche *h. Ven* 19: Artemide ha care le cetre e le danze, ma anche le grida selvagge (φόρμιγγές τε χοροί τε διαπρύσιοί τ' ὄλολυγαί). Nel suo insieme, l'inno ha una struttura paragonabile a quella di *h. Pan*: il dio prima si intrattiene in una battuta di caccia in solitaria, per poi unirsi alle danze delle ninfe.

**vv. 1-3** Con i tradizionali elementi innodici (verbo ἀείδω alla prima persona, nome della divinità in accusativo al primo verso, epiteti caratterizzanti) si introduce la figura di Artemide. La qualifica primaria della dea è la connessione con la caccia, a cui si riferiscono quattro epiteti su sei, in un accumulo progressivo che prepara al grandioso quadro della natura sconvolta dalla cacciatrice divina. I restanti epiteti definiscono Artemide come 'vergine' e 'augusta', e preludono invece alla danza di Artemide ai vv. 11-20. L'accostamento delle due nature di Artemide (su cui, cf. *infra*), selvaggia e civile, è quindi

funzionale all'intera architettura dell'inno: cf. invece OLSON (2012, p. 303), che reputa 'imbarazzante' la giustapposizione degli epiteti, pur notandone l'efficacia iconica.

**v. 1 ἀείδω:** per la scansione di  $\bar{a}$ , cf. quanto detto in *h.Hom.* 12, 1. **χρυσηλάκατον:** primo di una serie di epiteti inerenti la caccia, χρυσηλάκατος è frequentemente associato ad Artemide in *iunctura* con l'aggettivo κελαδεινή, come in questo caso: cf. *Hom. Il.* 16, 183; 20, 70; *Od.* 4, 122; *Hes. fr.* 23 a, 18 M.-W.; *h.Ven.*, 16, 118. L'arco di Artemide è d'oro: solamente in *Call. Dian.* 119 è rappresentato d'argento. **κελαδεινήν:** in relazione ad Artemide, l'epiteto è sempre usato insieme a χρυσηλάκατος, a eccezione di *Hom. Il.* 21, 511 εὐστέφανος κελαδεινή. L'aggettivo è altrimenti utilizzato per Zefiro (*Hom. Il.* 23, 208) o per vallate tra i monti (*h.Merc.* 95): in ogni caso, si tratta di referenti del mondo naturale e selvaggio, che con Artemide intrattengono uno stretto rapporto. L'epiteto introduce al mondo di suoni che la caccia produce. La dea urla e tende l'arco (v. 5), come urlano anche le prede (ὕπὸ κλαγγῆς θηρῶν v. 8), in un quadro che identifica Artemide con lo stesso animale cacciato (CASSOLA, 1975, p. 411). Più in generale, le divinità associate alla natura selvaggia spesso vengono descritte in termini simili e accomunate da immagini sonore: Pan è definito φιλόκροτος, (*h.Pan.*, v. 2), Dioniso è ἐρίβρομος (*h.Hom.* 27, 2); in *h.Hom.* 14, 3-5 la Madre degli dèi ha cari il suono di timpani e flauti, l'urlo di lupi e leoni. Per l'importanza dell'elemento sonoro nel culto di Afrodite, cf. MIATTO 2015 **παρθένον:** per l'epiteto applicato ad Artemide, cf. quanto detto in *h.Hom.* 9, 2. **αἰδοίην:** in associazione al sostantivo παρθένος, l'epiteto figura in *h.Hom.* 28, 3, in sede tautometrica, per descrivere Atena. È altrove utilizzato per Afrodite (*h.Hom.* 6, 1), Era (*h.Ven.* 4), Maia (*h.Merc.*, 5), Estia (*h.Ven.*, 21; 29, 10). **ἐλαφηβόλον:** in *Hom. Il.* 18, 319 l'aggettivo viene utilizzato nel senso generico di 'cacciatore'. L'uso come epiteto compare a partire da *Hes. fr.* 23a, 21 M.-W., proprio in riferimento ad Artemide e nella medesima sede metrica. Cf. anche la variante ἐλαφοκτόνος, attestata in *E. IT*, 1113. Il cervo è tra gli animali più strettamente connessi ad Artemide: è sua preda in *Hom. Il.* 21, 486; *Od.* 106; con un cervo viene sostituita Ifigenia al momento del suo sacrificio in *Hes. fr.* 217a, 3; *Cypria, Argumentum* p. 41 Bernabé; *E. IT* vv. 28, 783; cerve dalle corna d'oro guidano il suo carro in *Call. Dian.* 98 sgg.; 170 sgg. Nel culto, la dea è nota anche come Ἐλαφιαία (*Paus.* 6, 22, 10), e il mese di Elafebolione era a lei dedicato (*EM* p. 326 Kallierges); ἔλαφοι sono chiamati dolci di farro, miele e sesamo che le erano offerti (*Ath.* 14, 646e). Per il sacrificio di veri e propri cervi ad Artemide, cf. LARSON 2017. **ιοχέαιραν:** per l'epiteto, cf. quanto detto in *h.Hom.* 9, 2.

**v. 3 αὐτοκασιγνήτην:** è questa l'unica attestazione del sostantivo per Artemide. L'epiteto è raro, attestato per Circe (Hom. *Od.* 10, 137), Eurifaessa (*h.Hom.* 31, 5), Persefone (Hes. fr. 280, 18 M.-W.) sempre in *incipit* di esametro: si tratta di una posizione comoda, in quanto consente di riempire pienamente un *hemiepes* maschile. Altrove la dea è detta κασιγνήτη (*e.g.* Hom. *Il.* 20, 71), ma anche ἀδελφή (S. *OT* 160; E. *Hipp.* 15) o ὁμότροφος (*h.Hom.* 9, 2) di Apollo. Quest'ultimo è a sua volta αὐτοκασίγνητος di Artemide (Clem.Al. *Strom.* 1, 21, 108). Già nell'*epos*, Artemide è sorella del dio (*h.Ap.* 14-15; Hes. *Theog.* 918-920), e un legame tra i due non è oggetto ad alcun dubbio nella mentalità greca; per contro, vi è nell'ambito degli studi un certo consenso nel ritenere le due divinità originariamente indipendenti (FARNELL 1896, p. 427; 464 sgg.; HARD 2004, p. 187). Traccia di questo originario stato di cose si trova nel mito stesso della nascita: secondo *h.Ap.* 16 Artemide è nata infatti prima di Apollo, e a Ortigia, non a Delo. L'esatta collocazione di questo luogo è dubbia (cf. AHS 1936, p. 291; CÀSSOLA 1975, p. 487; RICHARDSON 2010, p. 85), ma pare in ogni caso differente dall'isola su cui nasce Apollo: è solo in *Call. Ap.* 59 che le due località vengono fuse. Non è escluso che proprio a Delo le due divinità possano essere state associate per la prima volta (CÀSSOLA 1975, p. 87): la parentela tra le due divinità sarebbe così il riflesso mitico, *a posteriori*, di una precedente associazione culturale (OGDEN 2007 p. 51). In questa sede, è difficile comprendere se la forma αὐτοκασιγνήτη, più forte del semplice κασιγνήτη, implichi una presa di posizione circa la parentela di Apollo e Artemide; è possibile, però, che l'epiteto manifesti un interesse a legare strettamente la figura della dea a quella del fratello, e a legittimarne lo statuto come divinità di Delfi. A questo proposito, cf. quanto detto nell'introduzione all'inno. **χρυσάορου Ἀπόλλωνος:** l'epiteto è frequentemente associato ad Apollo (Hom. *Il.* 5, 509; 15, 256; Hes. fr. 357 M.-W.; *h.Ap.* 392), ma nell'*epos* arcaico la formula non si trova mai in clausola come in questo caso. Concorrenziale la forma χρυσάωρ, in *h.Ap.* 123; Hes. *Op.* 771; Pind. *P.* 5, 139: per l'alternanza tra la declinazione tematica e quella atematica, cf. quanto detto a proposito di διάκτωρ/διάκτορος in *h.Hom.* 18, 12. L'epiteto è qui speculare al χρυσηλάκατος del v. 1, detto di Artemide. La scansione Ἄπόλλωνος è artificiale, e frequentemente utilizzata in fine di verso per evitare l'antispasto (CHANTRAINE 1942, p. 102).

**vv. 4-10:** si apre la sezione centrale dell'inno. Nel primo dei due quadri a lei dedicati, Artemide è rappresentata in una convulsa scena di caccia. L'interesse si dilata progressivamente dalla dea (v. 6) all'intera natura sconvolta: la descrizione procede dalle vette dei mondi (vv. 6-8), fino alle profondità del mare (9-10). Si torna poi in maniera circolare alla divinità (v. 9), assicurando così il trapasso alla sezione successiva (vv. 11-20). Il passo è costruito per accumulo di immagini scandite dal δέ anaforico, che crea

un ritmo incalzante; la sonorità è enfatizzata in misura ancora maggiore dalla abbondanza di verbi e sostantivi onomatopeici (τρομέω, v. 6; ιαχέω, v. 7; κλαγγή, φρίσσω, v. 8).

**v. 4** la caccia ha inizio sulle più alte vette dei monti. Lo scenario è simile a quello descritto in *h.Pan* 7 sgg., in cui il dio si intrattiene tra κορυφαί ὄρέων, una ἀκροτάτη κορυφή e οὔρεα μακρά. ἦ: sul pronome relativo come elemento strutturale per la sezione centrale degli inni, cf. quanto detto a proposito di *h.Hom.* 6. **κατ' ὄρη σκιάοντα**: la formula è già omerica (*Il.* 1, 157), spesso in chiusura di esametro (*Od.* 5, 279; 7, 268; *h.Ap.* 34; *h.Merc.* 70). Rispetto ai passi appena menzionati, si segnala qui la forma contratta (condivisa da *h.Merc.* 95), secondo un uso frequente in tutto l'inno (cf. Μουσῶν v. 15). Simile anche *h.Ven.* 20, in cui si afferma che ad Artemide sono cari gli ἄλσεα σκιάοντα. **ἄκριας ἠνεμοέσσας**: cf. Hom. *Od.* 9, 400; 16, 365, ugualmente in clausola. Il vento, assieme alle urla di Artemide (cf. κελαιδινή al v. 1) contribuisce al panorama sonoro di questa sezione dell'inno.

**v. 5 ἄγρη τερπομένη**: la *iunctura* non ha altre attestazioni. Per una immagine simile, cf. comunque Hom. *Od.* 6, 104, τερπομένη [*scil.* Artemide] κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισιν, ma anche *Od.* 22, 306, χαίρουσι δὲ τ' ἄνδρες ἄγρη. Negli *Inni Omerici*, il sostantivo ἄγρη torna solo in *h.Pan* 15, per descrivere l'attività prediletta di Pan. **παγχρύσεια τόξα τιταίνει**: è questa l'unica occorrenza della *iunctura* παγχρύσεια τόξα. Cf. però *h.Hom.* 9, 4, παγχρύσειον ἄρμα, nella medesima sede metrica e ugualmente riferito ad Artemide. Più frequente invece la formula τόξα τιταίνειν: Hom. *Il.* 5, 97; 8, 266; 11, 270; *Od.* 21, 259; cf. però soprattutto *h.Ap.* 4, in cui è riferita ad Apollo. La scena di caccia qui presentata spiega e contestualizza gli epiteti χρυσηλάκατος, ἐλαφήβολος, ιοχέαιρα. Contestualmente, la descrizione prepara però anche l'elemento musicale dei versi seguenti, di cui è emblema il coro che Artemide guida. Secondo la testimonianza di Ps.Cens. frg. 12 Apollo avrebbe infatti inventato la cetra proprio a imitazione del suono della corda dell'arco della sorella. La sonorità dell'arco è rimarcata nell'*epos*: in Hom. *Il.* 4, 124 l'arma ἴαχεν (cf. il verbo ιαχεῖ al v. 6); in *Od.* 21, 411 addirittura “canta come una rondine” (ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν). L'allitterazione in clausola si adatta tanto ai suoni naturali, che nascono dalla caccia, quanto al canto delle Muse e delle Cariti ai vv. 18-20.

**v. 6 πέμπουσα στονόεντα βέλη**: per l'uso del verbo, l'unico luogo epico paragonabile al nostro è Hes. *Th.* 715-717, in cui gli Ecatonchiri scagliano pietre e ricoprono con i loro colpi i Titani (πέτρας / πέμπων ...κατὰ δ' ἔσκιασαν βελέεσσι / Τιτηνας). La combinazione di nome e aggettivo si ritrova invece in Hom. *Il.* 8, 159; 15, 590; 17, 374; *Od.* 24, 180; Hes. *Th.* 684; *h.Ven.* 152: nei luoghi considerati, si ricorre più

spesso al verbo χέω ο ἦμι. Prosegue anche in questo caso l'interesse per gli aspetti fonici della scena. I dardi lanciati da Artemide, infatti, sono στονόεντα: vale a dire, sono atti a produrre lo στόνος, il lamento delle vittime – in Hom. *Od.* 22, 308; 23, 40, 24, 184, lo στόνος è prodotto dai Proci uccisi dall'arco di Odisseo –. Cf. a quanto proposito la traduzione di HUMBERT (1936, p. 190), “flèches qui font gémir”. **τρομέει δὲ κάρηνα:** per l'uso del verbo, cf. *h.Ap.* 47, 66, in cui le terre toccate da Leto tremano dinanzi al potere di Apollo nascenturo. Similmente, i monti qui fremono di paura alla caccia di Artemide.

**v. 7 ὑψηλῶν ὀρέων:** il forte *enjambement* contribuisce ad amplificare l'eco sonora della scena. Per la formula in posizione tautometrica cf. Hom. *Il.* 12, 282; *Od.* 9, 192. Cf. però soprattutto *h.Ap.* 23, 145, in cui Apollo ha cari gli ἄκροι ὑψηλῶν ὀρέων. Artemide caccia dunque nei territori del fratello: la scena prepara l'arrivo della dea nell'area di Delfi al v. 14. **ἰαχεῖ δ' ἐπι δάσκιος ὕλη:** Il testo accolto si fonda in parte sulla correzione di HERMANN (1806), divenuta poi canonica nelle edizioni successive, con l'eccezione di GEMOLL (1886). La totalità della tradizione manoscritta legge infatti ἐπιδάσκιος, che è però *vox nihili*. Questo giustifica la correzione, suffragata peraltro dalla dizione epica: δάσκιος ὕλη è attestato in clausola in Hom. *Il.* 15, 273; *Od.* 5, 470; *h.Cer.* 386. Se dunque questo intervento è motivato, meno lo è la correzione, ugualmente a opera di HERMANN, di ἰαχεῖ in ἰάχει. Il verbo ἰάχω è effettivamente noto all'*epos* (cf. *e.g.* Hom. *Il.* 1, 482; 2, 333), ma altrettanto attestato, sebbene più raro, è ἰαχέω (*h.Cer.* 20; *h.Hom.* 27, 11), che potrebbe essere difeso in quanto *difficilior*. L'uso della forma contratta si allinea poi ad altri luoghi del nostro inno che ricorrono alla medesima morfologia (ὄρη, v. 4; βέλη, v.6; Μουσῶν v. 15). Appurata la bontà della paradosi e del verbo ἰαχέω, la particella ἐπι può difficilmente essere intesa in tmesi con il verbo: ἐπιαχέω non ha occorrenze, ed ἐπιάχω è attestato pressoché solo nell'imperfetto ἐπίαχον, e mai in tmesi (in Hom. *Il.* 5, 860; 7, 403; cf. anche il tardo ἐπίαχε in Q.S. 3, 585). Le difficoltà risiedono anche nella semantica, oltre che nella morfologia: ἐπιάχω significa 'urlare, acclamare', detto di persone, e non pare attestato il senso di 'risuonare', che sarebbe qui richiesto (cf. *LSJ*, *s.v.*). Se dunque la preposizione non può essere riferita né all'aggettivo né al verbo, rimane da ipotizzare un uso in senso avverbiale. In questo caso, δ' ἐπι sarà da intendere nel senso di 'e inoltre, in aggiunta' (cf. *LSJ*, *s.v.*), in *variatio* con il semplice δὲ al v.6 e con δέ τε del v. 8. L'uso trova un parallelo, nella metrica e nel senso, in Hom. *Il.* 18, 529, κτείνον δ' ἐπι μηλοβοτῆρας.

**v. 8 δεινόν:** per l'associazione del neutro avverbiale con il verbo ἰαχέω, cf. *h.Hom.* 28, 11, σμερδαλέον ἰαχίσειν. La costruzione analoga consente peraltro di scartare la lezione δεινῆς, in anastrofe con ὑπὸ κλαγγῆς θηρῶν, presente in Π. La scorrieria di Artemide assume definitivamente dei tratti minacciosi,

rimarcati dall'avverbio in *incipit* di verso: a partire da questo momento, la caccia assume tratti iperbolici, e arriva a stravolgere tutta la terra e il mare. **ὕπὸ κλαγγῆς θηρῶν**: cf. *h.Hom.* 28, 10 ὑπὸ βρίμης. Il sostantivo κλαγγή, fortemente onomatopeico, indica propriamente qualunque suono acuto (cf. *LSJ*, s.v.); è spesso utilizzato per i versi animali (cf. *Hom. Il.* 3, 3; *Od.* 14, 412; *h.Hom.* 14, 4), ma anche, significativamente, per il rumore prodotto dall'arco (*Hom. Il.* 1, 49). Nonostante ciò, non vi è ragione di emendare θηρῶν in τόξων (BARNES 1711) o in νευρῶν (RUHNKEN 1749). Gli animali prediletti da Artemide nella caccia sono cinghiali e cervi (*Hom. Od.* 6, 104), ma anche le orse sono animali a lei associati: cf. il mito di Callisto (*Hes. fr.* 163 M.-W.) e le cerimonie condotte a Brauron in onore di Artemide, per le quali si impiegavano fanciulle dette αἰ ἀρκευόμεναι (α 3958, 3959 Adler). **φρίσσει δέ τε γαῖα**: il verbo φρίσσω riprende in *variatio* il τρομέει del v. 6, di cui mantiene comunque il medesimo significato di 'tremare (per la paura)' (cf. *LSJ* s.v.) e la stessa potenza onomatopeica. I referenti del verbo φρίσσω nell'*epos* sono vari, dalle armi (*Hom. Il.* 4, 282) agli animali (*Hom. Od.* 19, 446): la terra freme quindi di per sé, in quanto attonita di fronte alla caccia di Artemide, ma anche perché sopra di essa si agitano l'arco della dea e le belve in fuga.

**v. 9 πόντος τ' ἰχθυόεις**: per la formula, cf. *e.g.* *Hom. Il.* 9, 4; 16, 746; *Od.* 4, 390, 424. L'epiteto è opposto ad ἀτρύγετος, 'sterile', ugualmente detto del mare (cf. *h.Hom.* 7, 2 con relativa analisi). In questo caso, l'aggettivo è funzionale alla scena presentata, e descrive una natura fertile e brulicante su cui Artemide estende la sua influenza. Artemide ha talora una associazione anche con le acque, ed è variamente nota come λιμναία, στυμφαλία, ἐλεία, ἀλφειαία, ἀλφειωνία (cf. FARNELL, 1896, pp. 427-431 per una rassegna delle testimonianze); Pausania (8, 41, 4), informa che a Figaleia era venerata, in concomitanza dell'incontro di due fiumi, una statua con coda di pesce e petto e testa umana, identificata come Artemide. Alla dea era dedicato anche parte del pescato (*AP* 6, 105), L'acqua è elemento vitale e fertile per antonomasia, frequentemente connesso alle divinità femminili della natura e preposte alla riproduzione sin dall'età preistorica: è stato quindi ipotizzato che Artemide possa essere nata come divinità acquatica (ZOLOTNIKOVA 2017, pp. 14, 16). CÀSSOLA (1975, p. 412) ipotizza invece che questo tratto non sia originario: i culti attestati presso fonti, fiumi o stagni d'acqua si spiegherebbero in quanto luoghi cari ai cacciatori, dal momento che vi si riunisce la selvaggina. Nondimeno, Artemide è rappresentata assieme a dei pesci già nel ruolo di *Potnia Theron* in età arcaica, ancor prima dell'affermazione dell'iconografia di Artemide cacciatrice (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* n. 21). Ciò sembra far propendere per un legame, se non originario, quanto meno estremamente antico di Artemide con il mondo acquatico e con i relativi animali. **ἢ δ' ἄλκιμον ἦτορ ἔχουσα**: per la formula, cf. *Hom. Il.* 16, 209; 16, 264, in posizione tautometrica. In

Omero, questa fraseologia è sempre riservata agli uomini, ed è impiegata in ambito militare: si muta qui il contesto, ma ancor più significativamente il referente. Simile anche *h.Hom.* 28, 2, in cui ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα è detto di Atena. Il carattere fiero di Artemide è già noto a Omero: in *Il.* 21, 481-482 viene definita κύων e λέων, con analogie estrapolate dal mondo animale.

**v. 10 πάντη ἐπιστρέφεται:** ἐπιστρέφω non è attestato in Omero nella diatesi media; tra le prime attestazioni si segnalano Hes. *Th.* 753, Theog. 440, 648; GEMOLL (1886, p. 349) segnala anche la vicinanza con Anacreon. 2, 4: ἐπιστρέφεται [scil. Dioniso] / δ' ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς. L'avverbio πάντη riassume e sintetizza tutti i quadri naturali susseguitisi dai vv. 4 a 9 (OLSON 2012, p. 305), e avvia verso la conclusione della caccia. **Θηρῶν ὀλέκουσα γενέθλην:** in Omero, il verbo ὀλέκω è utilizzato soprattutto in riferimento a uomini, uccisi nel corso della battaglia (cf. *LFGRE* 3, 642); come già notato, l'inno si avvale di un immaginario e lessico militare, che traspone però nell'ambito della caccia. Inedito anche l'uso di γενέθλη nel senso di 'stirpe', rispetto a quello più frequente di 'origine, discendenza' (e.g. Hom. *Il.* 19, 111; *Od.* 13, 130). Se il primo emistichio riassume i luoghi percorsi dalla dea, il secondo sintetizza, in maniera speculare, le vittime della caccia. Per un passo di tono simile, cf. *h.Pan* 13 πολλάκι δ' ἐν κνημοῖσι διήλασε θήρας ἐναίρων. In entrambi i casi, la menzione delle prede degli dèi conclude la sezione venatoria dell'inno, e prepara a un netto di cambio di tono.

**vv. 11-20** Si apre la seconda sezione dell'inno, articolata in maniera speculare alla prima. Se nel primo quadro Artemide viene presentata come divinità della natura selvaggia, questi versi mostrano invece i suoi tratti più civilizzati, il canto e della danza. Il mutamento tematico è supportato anche da una differente ambientazione: Artemide lascia le montagne e si reca a Delfi, nel santuario di Apollo. A unire i due momenti dell'inno permane comunque l'insistenza sugli elementi fonici: dai rumori della natura si passa progressivamente al canto delle Muse e delle Cariti. Continuano poi anche in questa sezione i legami con *h.Pan*. Il dio è lì rappresentato intento nella danza e nel canto, assistito dalle Ninfe (vv. 14-47), come Artemide è qui circondata dalle Cariti e dalle Muse. In entrambi gli inni si segnala poi una digressione narrativa: le Ninfe (*h.Pan*), le Muse e le Cariti (*h.Hom.* 27) intonano un canto che ricorda la nascita, rispettivamente, di Pan e di Artemide. Per le implicazioni performative di questo momento metaletterario, cf. l'introduzione all'inno.

**v. 11 αὐτὰρ ἐπεῖ:** per la formula di transizione, cf. già *h.Hom.* 6. **τερφοθῆ:** cf. v. 5, ἄγρη τερπόμενη.



**θηρόσκοπος:** l'epiteto è raro: tra le poche attestazioni si segnalano B. 11, 107; *AP* 6, 240, 1, ugualmente riferite ad Artemide. L'aggettivo si inserisce nella serie dei composti in θηρο- ben attestati per la dea che ne evidenziano il legame con la natura selvaggia: θηροκτόνος (Orph. *H.* 36.9), θηροφόνη (Theogn. 11), θηροφόνος (Eur. *HF.* 378). Nel caso specifico, l'epiteto appare motivato alla luce delle consuetudini tipiche della caccia, per cui la preda deve prima essere scrutata attentamente per poi procedere all'attacco – subito dopo, Artemide è detta *ιοχέαιρα* –. Ugualmente in *h.Pan* il dio è *μηλοσκόπος* (11) e *ὄξεα δερκόμενος* (14). **ιοχέαιρα:** cf. *supra*, v. 2.

**v. 12 εὐφρήνη δὲ νόον:** cf. A. *Ch.* 742, εὐφρανεῖ νόον, ma anche Hom. *Od.* 20, 82, εὐφραίνοιμι νόημα. Nel complesso, la *iunctura* riprende in forma variata il *τερφθῆ* del v. 11. **χαλάσασ'**: nell'epica arcaica, il verbo ha come unica altra attestazione *h.Ap.* 6, dove è utilizzato nella *iunctura* βίον ἐχάλασσε (*scil.* Leto): è utilizzato dunque per indicare una 'distensione' sia fisica che metaforica, ed entrambi i sensi sono qui ravvisabili. Artemide allenta la corda dell'arco, e la conclusione della caccia, così sancita, inaugura il trapasso a uno scenario più disteso. La trasformazione in divinità integrata nel mondo civile avviene con l'abbandono dell'attributo primario della dea, cui si sostituiranno gli ornamenti che si addicono al canto e alla danza (v. 17). **εὐκαμπέα τόξα:** raro l'aggettivo εὐκαμπής, attestato solo in Hom. *Od.* 18, 368; 21, 6, e in ogni caso non riferito a un arco, ma a una falce e a una chiave rispettivamente. In contesto omerico si preferisce l'aggettivo κάμπυλος, di uguale significato (cf. *e.g.* Hom. *Il.* 3, 17) o *παλίντονος* (per cui, cf. v. 16). La *iunctura* εὐκάμπεα τόξα è ripresa da Theoc. 13, 56, nella medesima sede metrica; cf. Anche Orph. *A.* 588.

**v. 13 ἐς μέγα δῶμα:** la *iunctura* μέγα δῶμα è già omerica (*e.g.* Hom. *Il.* 5, 213; *Od.* 8, 56), ma non è mai utilizzata per il tempio di un dio. Δῶμα può indicare l'effettiva dimora degli dèi, più che il santuario a loro dedicato: così *h.Ap.* 2, 187; *h.Ven.* 204, in cui δῶμα Διός è l'Olimpo; in *h.Herm.*, 171, δῶμα è la grotta sul monte Cillene, dimora di Hermes. Lo slittamento semantico di δῶμα da 'dimora' a 'tempio' è comunque assai facile, posto che il dio risiede nel santuario a lui eretto: cf. *h.Merc.* 178, ἐς Πυθῶνα μέγαν δόμον, in cui si intende effettivamente il tempio di Apollo. **κασιγνήτοιο φίλοιο:** per la formula in clausola, cf. Hom. *Il.* 5, 357. Per la concezione di Artemide e Apollo come fratelli, cf. *supra*.

**v. 14 Δελφῶν:** il toponimo non ha attestazioni prima di Heraclit. fr. 93 DK: per le conseguenze sulla cronologia dell'inno, cf. l'introduzione. Già in *h.Ap.* 493-496, comunque, si illustra l'etimologia eziologica degli epiteti Δελφίνιος e Δέλφειος associati ad Apollo, e anche Artemide è talora nota come

Δελφινία (*IG* II<sup>2</sup> 3725; *IG* IX, 2, 1035; *Poll.* 8, 119, 5). **ἐς πίονα δήμον:** la formula è già omerica (*Od.* 14, 329, 428; 19, 399); Simile anche la *iunctura* πίων νηός, a questa paragonabile (*H.Cer.* 297; *h.Ap.*, 52, 478, 482, 501, 523; *h.Merc.*, 148), e πίον ἄδυτον (*Hom. Il.* 5, 512). Il lessico attinge al linguaggio sacrale, e alle offerte di grasso (πῖαρ) che gli dèi ricevono nei loro templi (*h.Ven.* 30). Per estensione, il grasso indica però anche l'abbondanza e quindi la ricchezza: la terra dei Ciclopi, ad esempio, è prospera perché è ricca di πῖαρ (*Hom. Od.* 9, 135). La ricchezza del tempio delfico è un *topos* consolidato in ambito omerico: in *Hom. Il.* 9, 404 sgg. Achille afferma di avere la vita più cara dei beni che il santuario pitico custodisce; in *h.Merc.* 178 sgg. Hermes ha in animo di rubare dal tempio tripodi, lebeti, metalli preziosi e vesti.

**v. 16 Μουσῶν καὶ Χαρίτων:** il corteo di Artemide è più spesso costituito da Ninfe (*Hom. Od.* 6, 106; *h.Ven.* 118-119; *S. Tr.* 213 sgg.). Queste sono spesso associate a divinità del mondo naturale, che seguono a passo di danza: è questo il caso di Pan (*h.Pan* 19 sgg.) e Dioniso (*h.Hom.* 26, 20 sgg.). Le seguaci di Artemide qui presenti sono invece inedite, come già notato (BAUMEISTER 1860, p. 361; GEMOLL 1886, p. 349). La dea non ha quasi alcun legame con le arti, e i suoi legami con le Muse sono pressoché inesistenti: si può segnalare l'epiteto Ὑμνία con il quale la dea era venerata a Orcomeno e Mantinea (*Paus.* 8, 5,11), e la presenza di una Artemide Χελῶτις a Sparta (*Clem. Alex. Prot.* 2, 38, 5). Rare anche le attestazioni iconografiche in cui Artemide è connessa alla musica e rappresentata con degli strumenti musicali: cf. *LIMC* 2, s.v. *Artemis* nn. 714-719. Scarse occorrenze hanno anche i legami con le Cariti (*Paus.* 3, 18, 9). Ciononostante, l'associazione istituita dal testo tra queste divinità ha una sua coerenza. La danza di Muse e di Cariti qui immaginata deriva, in primo luogo, da *h.Ap.* 189 sgg. più volte ricordato. Il quadro ha però anche dei significativi risvolti dal punto di vista culturale. Le Muse sono divinità ben radicate a Delfi: il loro santuario si trovava nei pressi della fonte da cui si attingeva acqua lustrale (*Sim. fr.* 72 *PMG*); le divinità sono inoltre custodi della mantica, in quanto i responsi oracolari vengono dati in versi (*Plut. Mor.* 402c; cf. anche *Pi. fr.* 150 *Maehl.*). Di un culto congiunto di Apollo e le Muse in area delfica informano anche *D.S.* I, 18; *Strab.* 10, 468. Al dio sono associate anche le Cariti: lo scolio a *Pi. O.* 14, 10a-11, informa che nel santuario di Pitico le immagini delle dee erano collocate a fianco a quella di Apollo (cf. anche *Pi. N.* 6, 25 sgg.; *fr.* 52f, 1-4 *Maehl.*). La menzione delle Muse e delle Cariti nel momento in cui Artemide si avvicina al santuario di Apollo, quindi, risponde fedelmente alla geografia culturale delfica. Nell'economia interna del componimento, inoltre, le Muse e le Cariti hanno il compito di assicurare il trapasso di Artemide da divinità della natura a divinità dai tratti più civilizzati. In questo, svolgono la medesima funzione della deposizione dell'arco (v. 12, 16), dei nuovi ornamenti indossati

dalla dea (v. 17), ma soprattutto dei χοροί: nell'epica, la danza vale infatti come metafora della vita civile e della pace, ed è in questo contrapposta alla guerra (Hom. *Il.* 15, 508; *Od.* 8, 248; sul tema, cf. BOEDECKER 1974, pp. 53 sgg.). Il coro delle Muse e delle Cariti rappresenta così il contrappunto pacifico rispetto alla violenza della caccia descritta ai vv. 4-10, che necessita di nuovi attributi e di nuove divinità emblematiche. **καλὸν χορὸν:** cf. Hom. *Od.* 12, 318, dove καλοὶ χοροί sono detti quelli delle Ninfe, ma soprattutto Hes. *Th.* 7-8; Pi. *N.* 5, 24, in cui la medesima formula indica la danza delle Muse. L'immaginario di Artemide che guida un χορός è assai diffuso in ambito epico. In Hom. *Il.* 16 181 sgg., Polimele, amata da Hermes, viene per la prima volta vista dal dio ἐν χορῷ Ἀρτέμιδος. *H.Ven.* 118 sgg. rielabora la medesima tematica: per conquistare Anchise, Afrodite si finge una principessa frigia, rapita da Hermes ἐκ χοροῦ Ἀρτέμιδος; al v. 19 dello stesso inno, del resto, si dice che la dea ha cari i χοροί. Ancora, in *h.Ap.* 189 sgg., la sorella di Apollo guida la danza di Cariti e Ore, accompagnata dal canto delle Muse. Artemide stessa sarebbe stata insidiata da Alfeo durante una danza (Paus. 6, 22, 9). Nel culto, si ha notizia di cori per Artemide in tutto il mondo greco (cf. CALAME 1997, pp. 91 sgg), al punto che il legame della dea con la danza diviene proverbiale: cf. l'adagio ποῦ γὰρ ἡ Ἄρτεμις οὐκ ἐχόρευσεν (Aesop. *Prov.* 118). **ἀρτυνέουσα:** nell'*epos*, il verbo indica per lo più l'azione di predisporre alla battaglia (ἀρτύνη μάχη in Hom. *Il.* 11, 216; ὑσμίνην ἤρτυνον in Hom. *Il.* 15, 303; λόχον ... ἀρτύναντες Hom. *Od.* 14, 469). Sebbene dunque Artemide si avvia a uno scenario pacifico e alla danza, permane ancora, a segnare questa transizione, un'eco del lessico militare dei versi precedenti.

**v. 16 ἔνθα κατακρεμάσασα παλίντονα τόξα καὶ ἰούς:** il verbo κατακρεμάννυμι è sconosciuto all'*epos*, con attestazioni che non precedono il V secolo (Hdt. 2, 121; Crat. fr 164 *PCG*). Cf. comunque *h.Ap.* 8-9, in cui il dio τόξον ἀνεκρέμασε. Si riprende qui l'immagine del v. 12, χαλάσασ' εὐκάμπεα τόξα, e la medesima sintassi di forma participiale + aggettivo+ τόξα. Rispetto a εὐκάμπεα τόξα, παλίντονα τόξα è però formula prettamente omerica: cf. e.g. Hom. *Il.* 8, 266; 15, 443. L'aggettivo si applica indistintamente sia all'arco in tensione, come nei passi precedenti, che a quello privo di corda come in questo caso (Hom. *Il.* 10, 459; *Od.* 21, 11; OLSON 2012, pp. 307-308).

**v. 17 ἡγεῖται:** cf. Hom. *Od.* 6, 107 sgg., in cui si dice che Artemide supera tutte le ninfe sue compagne per altezza nei cori; ma anche *h.Ap.* 196-197, in cui la dea spicca nella danza per il suo aspetto e statura. In questo caso, la preminenza della dea non è solo estetica, ma anche performativa: Artemide stessa guida alla coreografia. Simile il caso in *h.Pan* 23, in cui il dio tiene il tempo della danza delle ninfe con il battito del piede; in *h.Hom.* 26, 9-10 le ninfe seguono Dioniso, ὁ δ' ἐξηγεῖτο. **χαρίεντα περὶ χοροῦ κόσμον**

**ἔχουσα:** cf. *h.Hom.* 6, 14: πάντα περὶ χροῖ κόσμον ἔθηκαν. Il processo di vestizione al femminile, vero e proprio *topos* della produzione epica (cf. *h.Hom.* 6 e i casi citati) è qui tracciato solo di scorcio. Rare sono le testimonianze di Artemide ornata anche nell'iconografia (e.g. *LIMC* 2, s.v. *Artemis* 113). Nelle rappresentazioni più antiche, la dea è anzi priva di ornamenti sul capo, con i capelli lunghi lasciati cadere sulle spalle (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* nn. 21, 33, 110, 1063). Gli ornamenti sono sobri, talora unicamente un diadema (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* nn. 171, 1140); il tipo con una luna crescente tra i capelli è tardo, e deriva dal sincretismo della sua figura con quella di Selene (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* nn. 900 sgg.). Più riccamente ornato è invece il tipo sincretico della Artemide Efesia (cf. *LIMC* 2, s.v. *Artemis Ephesia*). Quanto all'abbigliamento, la veste è lunga in età arcaica e classica (e.g. *LIMC* 2, s.v. *Artemis* nn. 33, 171, 173, 174); dalla metà del V secolo, si accorcia (*LIMC* 2 s.v. *Artemis* 353-356; 711-713) e lascia scoperto uno dei seni, alla maniera delle Amazzoni (*LIMC* s.v. 2 *Artemis* 981, 1028; p. 651), o entrambi (*LIMC* 2, s.v. *Artemis* nn. 1189, 1288). In epoca ellenistica trionfa il modello di Artemide con una veste al di sopra del ginocchio, che si mantiene nelle copie di età romana (*LIMC* 2, p. 747; cf. anche Call. *Dian.* 11-12, 16).

**v. 18 ἔξάρχουσα χορούς:** per la reggenza dell'accusativo, in luogo del consueto genitivo (e.g. *Hom. Il.* 18, 51; *Hes. Sc.* 205) cf. *Hom. Il.* 2, 273; *Archil.* fr. 120 W. καλὸν μέλος...διθύραμβον; 121 W παιήονα; *E. Tr.* 147 μολπάν; *Theoc.* 8, 62 ῥδάν. **αἱ δ'ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι:** cf. *Hes. Th.* 10, 43, 65, 69, tutti riferiti alle Muse, come in questo caso. Non è necessario l'intervento ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι proposto da HERMANN (1806) sulla base dei luoghi esiodici: il testo è così riportato dalla totalità della tradizione manoscritta, e si giustifica sulla base di *Hom. Od.* 12, 192, ἰεῖσαι ὅπα κάλλιμον, ed *Hes.Th.* 830 ὄπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον.

**v. 19 ὕμνευσιν:** il verbo, insieme ad αἰείδω/ ᾄδω, indica nel *corpus* degli inni l'azione del canto per eccellenza (cf. in proposito *l'Introduzione* generale). Il suo uso è tecnicamente connotato, e sta a indicare l'inizio di una sezione di carattere metaletterario. In *h.Ap.* 159, 190 e *h.Pan* 27 è impiegata il medesimo verbo per introdurre, rispettivamente, il canto delle Deliadi e delle Muse e delle Ninfe. Nell'*inno a Pan*, soprattutto, la vicinanza non è solo lessicale, ma anche tematica. Nella loro esecuzione, infatti, le Ninfe cantano la genealogia del dio, come qui si ricorda il concepimento dei figli di Leto. Per le implicazioni metaletterarie e performative che questa costruzione a incastro comporta, cf. quanto detto nell'analisi di *h.Pan.* **Λητὸ κάλλισφυρον:** la *iunctura* non ha alcuna altra attestazione, ma è qui particolarmente efficace: il riferimento alle agili caviglie di Leto si inserisce nel contesto di una danza corale condotta dalla figlia, che ha verosimilmente ereditato il medesimo attributo. Nell'epica, l'aggettivo è utilizzato

per Demetra (*h.Cer.* 453), Ebe (*Hom. Od.* 11, 603; *h.Hom.* 15, 8), Ino (*Hom. Od.* 5, 333), Nike (*Hes. Th.* 384), Leda (*h.Hom.* 33, 2), Marpessa (*Hom. Il.* 9, 557, 560) e Danae (*Hom. Il.* 14, 319). Più avanti (v. 21) Leto è definita εὔκομος (cf. *Hom. Il.* 1, 36; 19, 413; *Od.* 11, 318; *h.Ap.* 178); altrove è καλλιπλόκαμος (*h.Ap.* 101); χρυσοπλόκαμος (*h.Ap.* 205). **ὥς τέκε παῖδας:** cf. *Hom. Il.* 1, 36 Απόλλωνι ἄνακτι, τὸν ἠὔκομος τέκε Λητώ; 19, 413 ἀλλὰ θεῶν ὄριστος, ὃν ἠὔκομος τέκε Λητώ; *Od.* 11, 318 ἀλλ' ὄλεσεν Διὸς υἱός, ὃν ἠὔκομος τέκε Λητώ; *h.Ap.*, 25 ἦ ὥς σε πρῶτον Λητὼ τέκε; ma soprattutto *h.Ap.* 178 ὑμνέων ἀργυρότοξον, ὃν ἠὔκομος τέκε Λητώ. La congiunzione ὥς ha un valore strutturale, e indica l'*incipit* di una sezione innodica (cf. quanto detto a proposito di *h.Hom.* 7, 2). In questo caso, il contenuto dell'inno cantato dalle Muse è riassunto, non ripercorso nel dettaglio – come avviene invece per *h.Pan* 27 sgg. –. Non si può escludere, però, che in antichità questo attacco innodico potesse essere espanso in maniera estemporanea durante l'esecuzione rapsodica. Il tema della nascita divina poteva essere trattato più diffusamente, sul modello, ad esempio, del maggiore *Inno Omerico ad Apollo*. È quindi forse da rivedere sotto una differente luce performativa l'osservazione di JANKO (1981, p. 13), secondo cui il poeta avrebbe potuto espandere ulteriormente questa sezione narrativa, ma decide invece di avviarsi alla conclusione dell'inno.

**v. 20 βουλῆ τε καὶ ἔργμασιν:** il sostantivo ἔργμα non è omerico: le sue prime attestazioni si collocano a partire da *Hes. Th.* 823; *Op.* 801. Di qui, figura anche in *h.Hom.* 29, 12; 32, 19. La dittologia di βουλή ed ἔργον, comunque, è frequente: e.g. *Hom. Il.* 9, 374; *Hes. fr.* 321 M.-W.; *Pi. P.* 3, 30. Gli ἔργα degli dèi sono l'oggetto tipico della narrazione innodica, che è quella che qui le Muse e le Cariti si apprestano a cominciare, reduplicando il contenuto stesso dell'inno. Gli ἔργματα di Artemide, infatti, sono il vero oggetto del carne, suddiviso tra la sua abilità nella caccia (vv. 4-10) e il canto e la danza (vv. 11 sgg.). **ἔξοχ' ἀρίστους:** per la formula in clausola, cf. e.g. *Hom. Il.* 9, 638; 20, 158; 4, 629. Che Artemide si distingua nel contesto che la circonda è una immagine già nota all'epica: cf. *h.Ap.* 197-199, in cui emerge nella danza tra gli dèi; in *Hom. Od.* 6, 107-108 Artemide svetta tra le Ninfe sue compagne di caccia per altezza e bellezza. Simile anche il canto delle Nine in *h.Pan* 27 sgg., in cui Hermes è ἔξοχος ἄλλων.

**v. 21 Χαίρετε τέκνα Διὸς καὶ Λητοῦς ἠὔκόμοιο:** per il valore dell'imperativo quale elemento tipico del congedo degli inni, cf. *h.Hom.* 6. Per un saluto congiunto ad Apollo e Artemide, cf. *h.Ap.* 165, ἀλλ' ἄγεθ' ἰλήκοι μὲν Απόλλων Ἀρτέμιδι ζῦν. Per un congedo simile, cf. però anche *h.Hom.* 25, 6 χαίρετε τέκνα Διός, e quanto detto a proposito del saluto finale rivolto a più divinità.

v. 22 αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων <τε> καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς: la congiunzione viene integrata già da BARNES (1711). L'intervento è verosimile: cf. *h.Hom.* 25, 7; 29, 14. in cui il medesimo verso attesta la presenza dell'enclitica. Anche nella formula equivalente αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς, del resto, compare la doppia congiunzione (cf. *h.Cer.* 495; *h.Ap.* 546; *h.Merc.* 580; *h.Hom.* 6, 21; 10, 6, *h.Pan.* 49; 30, 19). Per l'analisi dell'intera formula, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6.

## 1. Introduzione

Il ventottesimo *Inno Omerico* ad Atena è un inno mitologico, che si intrattiene sulla nascita della divinità da Zeus. La tematica conosce notevole fortuna, come dimostra il gran numero di testimonianze in proposito, e che saranno oggetto di analisi sistematica. Posto ciò, la proliferazione di testi e di rappresentazioni iconografiche rende complesso orientarsi all'interno della materia: la rielaborazione del mito è spesso caratterizzata da minime variazioni, in cui è difficile capire le direzioni di influenza, e sistematizzare i dati in nostro possesso in quadro lineare e progressivo. Infatti, anche se la datazione di alcune di queste testimonianze è certa, o identificabile con buona approssimazione, la cronologia assoluta delle fonti non sempre si identifica con lo sviluppo del mito. Un autore successivo all'età arcaica, ad esempio, può riprendere ed elaborare una variante più antica: si pone quindi la necessità di ricostruire il nucleo originario del mito e gli apporti che si stratificano nel corso del tempo. Una operazione preliminare di questo tipo sarà condotta a proposito del nostro *h.Hom.* 28: si passeranno in rassegna le testimonianze della nascita di Atena, al fine di valutare i rapporti che le legano con l'inno, le analogie e le differenze; eventuali legami tra i testi saranno poi utilizzati per comprendere se ne derivano degli indizi per la datazione e la localizzazione del carne.

### 1.1 Il tema della nascita di Atena nella letteratura arcaica e nell'iconografia

In *h.Hom.* 28 si afferma che Atena nasce dal capo di Zeus (v. 4), già provvista della sua panoplia (v. 5). A queste coordinate si è deciso di attenersi nella conduzione dell'analisi. Queste fungono, per così dire, da poli 'coniuntivi' o 'separativi', che aiutano nella sistematizzazione delle fonti circa la nascita di Atena. È proprio in relazione a questi due temi, infatti, che le versioni del mito si differenziano tra loro.

Lo statuto della nascita di Atena in Omero non è chiaro: in *Hom. Il.* 5, 875-880 si afferma che Zeus la generò ἀὐτὸς (v. 880). L'allusione è però molto generica: nell'uso del pronome, e nel fatto che Zeus sembra generare da solo la figlia, è stato visto un riferimento alla nascita dalla testa del dio, che sarebbe quindi un tema già noto all'*epos* delle origini anche se non chiaramente esplicitato (CÀSSOLA 1975, p. 419; KIRK 1990, p. 151; GANTZ 1993, p. 83; DAVIES, FINGLASS 2014, p. 560). Una affermazione più

chiara è contenuta in *h.Ap.*: Zeus concepisce Atena dal suo capo (Κρονίδης γείνατ' Ἀθήνην / ἐν κορυφῇ, vv. 308-309), e lo fa da solo, senza l'apporto di Era (νόσφιν ἐμεῖο, v. 314; οἶος, v. 323). Uno sviluppo maggiore del tema si trova però solo a partire da Esiodo (BROWN 1952); le stratificazioni del mito esiodeo non sono però facili da seguire, e sono talora in contraddizione l'una con le altre. In Hes. *Th.* 924-929 Zeus genera da solo, e dal suo stesso capo Atena; poco prima, ai vv. 886 sgg. si unisce però in matrimonio con Metis, già incinta di Atena; egli avrebbe quindi ingoiato la moglie, per evitare di essere spodestato dal figlio che sarebbe nato. Simile è la versione che è dato trovare in Hes. fr. 343 M.-W. Zeus ingoia Metis (vv. 16-17), madre di Atena (vv. 22-23); mentre si trova nel ventre di Zeus, la dea fabbrica l'egida per la figlia (v. 27), che a questo punto nasce già armata (v. 28). Sul frammento gravano dubbi di autenticità: questo viene variamente considerato ora come effettivamente esiodeo (WEST, 1966, pp. 402 sgg, lo attribuisce alla Melampodia), ora come 'di scuola esiodea' (CÀSSOLA, 1975, p. 419; GANTZ, 1993, p. 51), o come totalmente indipendente (DAVIES, FINGLASS 2014, p. 560), forse connesso a una teogonia orfica (KAUER, 1959). In ogni caso, anche volendo trascurare la dubbia testimonianza di Hes. fr. 343 M.-W., già la *Teogonia* attesta due versioni differenti: in un caso Zeus genera Atena da solo (v. 924), in un altro unendosi con Metis (vv. 886 sgg.). La critica si è a lungo interrogata su questa incongruenza (cf. RICCIARDELLI 2018, p. 185 per la bibliografia): per appianare la contraddizione, si è ipotizzato che solo i vv. 924-926 fossero autentici, e che i vv. 886-900 e l'episodio di Metis in essi contenuto dovessero essere espunti (WILAMOWITZ, JACOBY, in COOK 1940, pp. 743 sgg.). Nell'ambito di poesia rapsodica, tuttavia, è più verisimile pensare che le due versioni fossero parallele, e circolassero in contemporanea (ERCOLANI 2001, p. 187). Posto ciò, è comunque necessario valutare quale sia il nucleo originario del mito, e quali le eventuali modifiche. È tesi diffusa – e condivisibile – che delle due versioni esiodee, lo stadio più antico del mito sia quello descritto ai vv. 924 sgg. Qui Zeus genera Atena senza una moglie: questa versione rimanda probabilmente a una concezione arcaica di una divinità progenitrice dai tratti androgini, che riesce a concepire autonomamente (CÀSSOLA 1975, p. 419). In un secondo momento, la nascita è stata resa più piana, da un punto di vista logico e narrativo, inserendo la figura di Metis, che in chiave allegorica ben si prestava a svolgere il ruolo della madre della dea (FARNELL 1896, pp.285 sgg.; WEST 1966, p. 401; *contra*, BROWN 1952; KAUER 1959; DAVIES 2014, p. 560). Il rimaneggiamento è però evidente, e permangono significative tracce di questa operazione (CÀSSOLA 1975, p. 419-420): Zeus ingoia Metis, e la motivazione sottesa è che il figlio nato da loro potrebbe spodestarlo; lo stratagemma si rivela però incongruente dal punto di vista narrativo, dal momento che Atena nasce comunque. Lo sviluppo seriore reca con sé ulteriori interventi volti a chiarire la materia mitica: nel frammento (pseudo)esiodeo 343 M.-W., la nascita di Atena viene collocata ad esempio sulle rive del Fiume Tritone,



probabilmente per spiegare l'epiteto di 'Tritogeneia' (per il quale, cf. il commento al v. 4 del nostro inno). Nel complesso, il *milieu* esiodico testimonia comunque una situazione ancora magmatica, in cui non si è affermata una *vulgata* mitica condivisa.

Ancora in età arcaica, il mito viene rielaborato da Stesicoro: il fr. 233 *PMG*, pur essendo estremamente succinto, consente di affermare il poeta abbia fatto nascere la dea [τε]ύχεσι λαμπομέν[ (per la ricostruzione del frammento, DAVIES, FINGLASS 2014, pp. 559 sgg.). Nella versione nota invece da Ibico (fr. 298 *PMG*) [τὰ]ν [Atena] γὰρ ἔτικτε(ν) αὐτός [Zeus], / κορυφᾶς δε οἱ ἐξάνεπαλτο. Che anche nel frammento di Ibico Atena nascesse già armata, come in Stesicoro, è cosa probabile, dal momento che viene associata a Eracle πρόμαχος (v. 1; PAGE 1953, p. 1). In ogni caso, in entrambi i poeti Zeus figura come l'unico genitore della dea. Ancora in ambito lirico, il tema della nascita di Atena viene ripreso, non da ultimo, da Pindaro in *O.* 7, 35-39. Atena emerge dalla testa di Zeus dopo che questa viene aperta con un'ascia da Efesto: Il dato è un'ulteriore aggiunta al nucleo mitico, ed è per la prima volta attestato proprio in Pindaro. L'innovazione mira forse a offrire un resoconto dell'intera vicenda più lineare al livello narrativo: Atena può emergere dal capo di Zeus solo a seguito di una sorta di operazione chirurgica. La recenziarietà della figura di Efesto come aiutante al parto sembra confermata, inoltre, dalla sua stessa fluttuazione: a seconda delle versioni, è sostituito di volta in volta da Prometeo, Hermes, Palemone (*Sch. ad Pi. O.* 7, 66a). La varietà dei personaggi potrebbe essere spia di un particolare aggiunto in epoca più tarda, e mai realmente consolidatosi. Per la questione, cf. COOK 1914, pp. 656 sgg.; BROWN 1952; GANTZ 1993, pp. 51, 52; HARD 2004, p. 184, n. 194.

Per quanto concerne invece l'iconografia, la critica distingue quattro diverse linee interpretative della nascita di Atena (CASSIMATIS, *LIMC* 2, 1 pp. 1021 sgg., sulla base di COOK 1940, pp. 662). Il cosiddetto 'tipo I' rappresenta il momento precedente alla nascita di Atena, e il travaglio di Zeus: la divinità è rappresentata prima del parto, adornata da una cerchia di personaggi, tra cui le Ilitie in qualità di ostetriche. Secondaria rispetto a tale impostazione è la presenza di Efesto (cf. prec.), che si afferma a partire dal VI secolo e che progressivamente compare accanto alle divinità del parto (COOK 1940, pp. 662-726; BROWN 1952, p. 153): la letteratura, come si è detto (cf. *supra*) colma questo ritardo, almeno per noi, nel V secolo, con la prima comparsa della figura di Efesto in Pind. *O.* 7, 35 sgg. Più diffuso è il tipo II che rappresenta il momento effettivo della nascita di Atena dal cranio di Zeus, attestato dal VIII al V secolo. Atena è rappresentata di dimensioni minori rispetto al padre, nell'atto di balzare fuori dal capo di Zeus già in armi: questo dettaglio, talora assente in ambito letterario (le armi non sono menzionate

in Hes. *Th.* 886 sgg.; 924 sgg.), è invece essenziale in sede iconografica, in quanto attributo che consente un immediato riconoscimento della divinità. Più rari il tipo III, in cui Atena è rappresentata sulle ginocchia del padre, e il tipo IV, in cui Atena pienamente adulta, di dimensioni uguali agli altri dèi, è raffigurata di fianco al padre. Nel complesso, questa rassegna fa emergere un sostanziale accordo tra iconografia e letteratura: Atena balza fuori dalla testa di Zeus, e armata. Una differenza che vale la pena approfondire è tuttavia il modo in cui la dea è rappresentata. Questa è ora di dimensioni inferiori rispetto a Zeus, ora come sua pari. La differenza, e la scelta di una modalità rappresentativa rispetto all'altra, risiedono probabilmente anche in ragioni pratiche, e nella quantità di spazio disponibile sul supporto per rappresentare la divinità. Dal canto suo, invece, la letteratura non sembra porsi il problema dell'infanzia di Atena, che è immaginata sin da subito adulta, come le altre divinità femminili di cui sia tramandato il mito della nascita (cf. Afrodite in *h.Hom.* 6; per la parziale eccezione di Artemide, cf. BEAUMONT 1998, p. 64). Per contro, delle divinità maschili si ricorda spesso l'infanzia: cf. *e.g.* *h.Merc.*, che narra le prodezze di Hermes bambino, o *h.Hom.* 26, in cui si descrive la fanciullezza di Dioniso a Nisa. Le ragioni di questa differenza sono da ricondurre a una diversa concezione circa lo sviluppo dei due sessi: le divinità femminili, in quanto donne, sono concepite già come sessualmente mature – lampante il caso di Afrodite –. Ciò è vero anche per Artemide e Atena, che pure sono tradizionalmente considerate vergini: la loro identità di vergini si afferma proprio in virtù della loro maturità sessuale (BEAUMONT 1998, p. 63).

## 1.2. Datazione

Alla luce delle fonti letterarie e iconografiche passate in rassegna, si tenterà ora di comprendere se alcune di queste costituiscano un aiuto per la cronologia dell'inno. Si valuterà quindi a quale stadio della tradizione mitica si colloca *h.Hom.* 28, e in che modo questo può essere stato influenzato, o aver influenzato a sua volta, altre testimonianze.

L'assenza di Metis distanzia il componimento da uno dei due filoni esiodei del mito (Hes. *Th.* 886 sgg; fr. 343 M.-W.). Assente anche il riferimento a Efesto come aiutante di Zeus nel far fuoriuscire Atena dal suo capo, attestato in Pind. *O.* 7. Una maggiore affinità è presente con i testi della produzione lirica, Stesich. fr. 233 *PMG* e Ibyc. fr. 298 *PMG*: in ognuno di questi casi, Atena nasce già provvista della sua armatura. A questo proposito, la critica (BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1886; AHS 1936; HUMBERT 1936; CÀSSOLA 1975) ricorda il dato fornito da *Sch. ad A.R.* 4, 1310, secondo cui πρώτος Στησίχορος ἔφη σὺν ὄπλοις ἐκ τῆς τοῦ Διὸς κεφαλῆς ἀναπηδῆσαι τὴν Ἀθηνᾶν. Se la notizia merita un qualche credito, ciò

implicherebbe che *h.Hom.* 28 si collochi per lo meno dopo la metà del VI secolo, a seguito dell'attività di Stesicoro. Senonché, l'informazione è variamente valutata. Alcuni la reputano fededegna, e dunque un sicuro *terminus post quem* (BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1886; HUMBERT 1936); altri (AHS 1936; CÀSSOLA 1975; POLI 2010), invece, non la considerano realmente attendibile: lo scoliaste potrebbe aver fatto di Stesicoro l'ideatore di Atena in armi perché, semplicemente, non conosceva altri testi in cui questa immagine era presente, il nostro *h.Hom.* 28 ed Hes. fr. 343 M.-W. La nascita di Atena provvista di panoplia è effettivamente attestata, per lo meno in ambito iconografico, già dal VII secolo (*LIMC* 2, s.v. *Athena* n. 360-361), e questo sembra costringere a retrodatare lo sviluppo di questo motivo prima dell'attività del poeta. Ciò detto, la testimonianza dello scolio merita forse di essere riletta, e in una luce differente da quanto fatto sinora. Da questa, la critica ha esclusivamente estrapolato l'informazione che Atena nascesse, secondo il poeta, già con la panoplia. Lo scolio, tuttavia, non si limita a dire solo questo: aggiunge anche che la dea 'balzò' fuori dalla testa del padre (ἀναπηδῆσαι). Le testimonianze precedenti a Stesicoro, in effetti, affermano solo che Zeus generò Atena, ma non forniscono dettagli o descrizioni della scena. In Stesich. fr. 233 *PMG*, invece, Atena effettivamente salta dal capo del padre (ῥουσειν): di qui, l'immagine si ritrova in Ibico (ἐξἀνέπαλτο, fr. 298 *PMG*), e con maggiore fedeltà anche nel nostro inno (ῥουσειν, v. 8) e in Pindaro (ἀνορούσαισ[α] *O.* 7, 10-11). Sotto questo aspetto, quindi, l'informazione fornita da *Sch. ad A.R.* 4, 1310 sembra sostanzialmente corretta, e fa emergere l'importanza di Stesicoro nella creazione di una vulgata letteraria: all'autore si deve probabilmente la prima descrizione diffusa della nascita di Atena, non solo negli attributi che indossa, ma anche nella più generale coreografia della scena. L'influenza che Stesicoro ha avuto in questo senso è però ricostruibile solo controvece, e da tenui indizi. Oltre a quanto detto finora, il nostro inno sembra dipendere dal poeta anche per la rara forma Τριτογενής (v. 3), che ha come prima attestazione Stesich. fr. 187 Davies, Finglass (*P.Oxy.* 3876 fr. 1, 4; cf. *infra*). Nel complesso, dunque, la produzione del poeta sembra aver lasciato una impronta significativa nel modo in cui la letteratura elabora il mito: da lui dipendono scelte lessicali e di immagini che si ritrovano fedelmente anche nella produzione successiva.

Un ulteriore termine di confronto per *h.Hom.* 28 è rappresentato da Pi. *O.* 7, 35 sgg. I due testi condividono il medesimo impianto narrativo: Atena nasce dalla testa di Zeus (*h.Hom.* 28, 5; Pi. *O.* 7, 36); l'Olimpo, la terra, il mare (*h.Hom.* 28, 9-12), Gaia e Urano (Pi. *O.* 7, .38) tremano dinanzi alla nascita della dea. Come si nota, le immagini di cui i due testi si servono sono molto vicine: la nascita di Atena comporta un generale sconvolgimento del cosmo. Posto ciò, è necessario comprendere in che modo i due testi si relazionino, e quale dei due può essere stato alla base dell'altro. La somiglianza tra i due

componenti è stata evidenziata più spesso dai commenti al passo di Pindaro (SOTIRIOU 1998, pp. 215 sgg.), che non nel caso del nostro inno: BAUMEISTER (1860), AHS (1936) e OLSON (2012) accennano al testo pindarico, ma non evidenziano i sistematici punti di contatto, e non ne ricavano conclusioni per la datazione del testo; GEMOLL (1886) e CÀSSOLA (1975) non citano l'*Olimpica*. Solo HUMBERT (1936, p. 231) avanza esplicitamente l'ipotesi che Pindaro sia stato influenzato dal componimento. L'ipotesi è verisimile, e può essere suffragata da un confronto puntale tra i testi. Si considerino a questo proposito *h.Hom.* 28, 13 e *Pi. O.* 7, 39. In entrambi i casi, il Sole è coinvolto nella nascita di Atena, seppure in maniera differente: nell'inno, il figlio di Iperione ferma la sua corsa nel cielo per assistere alla genesi della dea; il dettaglio è puramente descrittivo, e si colloca a suggello di una rappresentazione maestosa della natura sconvolta dalla nascita divina (vv. 9-14). In Pindaro, il ruolo che Helios svolge è invece strutturale. Il dio esorta i suoi figli a essere i primi a venerare la neonata divinità; gli Eliadi, colti dalla fretta con cui si recano alle celebrazioni, dimenticano il fuoco con cui bruciare le offerte. Questo *excursus* ha funzione eziologica, e serve a spiegare l'uso, in ambito rodio, di ἄπυρα ἱερά, ma anche a sottolineare l'importanza che il culto di Helios occupa nella religiosità dell'isola (GIANNINI, in GENTILI, CATENACCI, GIANNINI, LOMIENTO 2013, p. 172). Alla luce di ciò, è possibile che Pindaro conoscesse nel suo complesso *h.Hom.* 28, da cui riprende diffusamente il quadro nella nascita di Atena. La ripresa non è però pedissequa: l'autore interviene e modifica personalmente il materiale mitico, come si nota nel ruolo che viene attribuito al Sole. Quello che in *h.Hom.* 28 è un dettaglio descrittivo viene così rifunzionalizzato, e utilizzato come elemento chiave nella cornice rodiese che fa da sfondo a *O.* 7. È del resto stata ampiamente dimostrata l'originalità con cui Pindaro si accosta al materiale omerico (NAGY 1990; SOTIRIOU 1998), e in particolare come il mito abbia un valore strutturale proprio nella settima *Olimpica* (BERNARDINI 1983, pp. 155 sgg.). Allo stesso modo, gli elementi che si trovano in Pindaro e che sono assenti nell'inno, come la presenza di Efesto, potrebbero spiegarsi come una innovazione recente, derivati dalla produzione iconografica (cf. *supra*).

Alla luce di questa disamina, è possibile ricavare due estremi cronologici entro cui collocare verosimilmente il nostro inno. Il termine alto sembra rappresentato da Stesicoro, da cui l'inno riprende l'immagine di Atena che balza fuori dalla testa di Zeus, con tutto l'apparato di formule e fraseologia che ne deriva. Il termine basso sembra rappresentato dalla settima *Olimpica* pindarica, datata al 464: il poeta sembra aver conosciuto l'inno, e aver estrapolato liberamente del materiale da questo. Questi due termini di paragone sembrano quindi collocare il nostro inno intorno alla fine del VI secolo. A questo periodo sembra rimandare un ulteriore elemento di carattere intertestuale. La letteratura critica (AHS 1936, p.

424; HUMBERT 1936, pp. 230-231; OLSON 2012, pp. 303, 311 sgg.) ha spesso notato una serie di riprese tra *h.Hom.* 27 (e *h.Ap.*) e *h.Hom.* 28, che verranno a tempo debito segnalate. GEMOLL (1886, p. 349) arriva a ipotizzare che i due inni ad Artemide e Atena siano di un medesimo autore. La questione dell'autorialità è certamente problematica, ed è dubbio quanto, in testi di questo genere, si possa parlare di individualità poetica o di riuso formulare. Le somiglianze tra i due inni sono comunque indubitabili. Come detto, *h.Hom.* 27 può collocarsi con una certa approssimazione al VI secolo (cf. il commento all'inno); uno sviluppo narrativo speculare di *h.Hom.* 28 con riprese di immagini e di lessico assai vicine, potrebbe essere sintomo, se non di un medesimo autore, comunque di vicinanza cronologica.

Sebbene una datazione al VI secolo sembri su più versanti la più probabile, non mancano comunque proposte di datazione differenti. OLSON (2012, p. 312), ad esempio, data l'inno al V secolo, sulla base del fatto che la cesura maschile è presente nel 50% dei versi. L'evidenza è, per ammissione dello stesso OLSON "far from conclusive", e si è già notata più volte la difficoltà di far valere dati statistici in testi di ridotta estensione come lo sono gli *Inni Omerici* minori; per la questione, cf. anche quanto detto nell'introduzione di *h.Hom.* 27. Ancora, GEMOLL (1886) propende per una datazione a un periodo successivo a Fidia, che rappresenta la nascita di Atena sul frontone del Partenone. Senonché, il motivo iconografico è ben precedente (cf. *supra*), e i legami dell'inno con la produzione fidiaca non sono così chiari. Per quanto il frontone orientale del Partenone sia a noi noto in maniera frammentaria (Paus. 1, 24, 5), la sua impostazione generale è ricostruibile (PALAGIA 2005): alla nascita assisteva l'intero consesso olimpico; Efesto, in particolare, ha il ruolo di ostetrico, ed è raffigurato con un'ascia in mano dopo aver aperto il cranio di Zeus, in maniera non difforme dalla testimonianza pindarica. Sulla base di questo, per GEMOLL (1886, p. 350) la presenza di Efesto, pur non esplicitata, deve essere comunque supposta anche nel nostro inno proprio alla luce dell'esempio di Fidia. Si tratta di un argomento *e silentio* particolarmente precario, inficiato peraltro dal fatto il dio non compare in alcuna delle fonti a noi note, fin proprio al V secolo (cf. *supra*). Se *h.Hom.* 28 non conosce la figura del dio, pur ammettendo diverse divinità alla nascita di Atena (Gaia, Urano, Helios), sarà verosimilmente da collocare prima della sua introduzione nel mito. Altri dati su cui GEMOLL fonda la sua proposta di datazione sono di carattere lessicale, ma per sua stessa ammissione si tratta di *schwache Spure*. L'aggettivo ἀλκήεσσα (v. 3), non attestato prima di Pindaro (Pi. O. 9, 72; P. 5, 71), potrebbe avere una precoce attestazione nel nostro inno, e di qui passare all'autore – che, come detto, dimostra di aver conosciuto *h.Hom.* 28 –. La forma contratta Τριτογενῆ (v. 4) non è ugualmente rivelatrice: già CÀSSOLA (1975, p. liv) avvisa che nella prosodia degli *Inni* le contrazioni sono usate con grande libertà a seconda delle esigenze metriche, e non sono dunque un indizio

dirimente al livello cronologico. È da notare, poi, che Stesich. fr. 187, 4 Davies-Finglass, attesta già la forma Τριτογενής, in luogo del più consueto Τριτογένεια, e ciò assicura che l'uso della declinazione atematica risalga per lo meno a un secolo prima del V. Le fonti epigrafiche confermano questo stato di cose: IG I<sup>3</sup> 641, una epigrafe attica della fine del VI secolo, attesta la *iunctura* Παλλάδι Τριτογενεῖ in *incipit* di pentametro.

Alla luce di quanto detto, la datazione dell'inno al VI secolo sembra essere la più verisimile. Per come viene trattata, la nascita di Atena sembra avere come limite cronologico superiore Stesicoro, e Pindaro come quello inferiore. Al VI secolo sembra indirizzare anche il confronto con *h.Hom.* 28, e alcuni indizi lessicali (l'epiteto Τριτογενής).

### 1.3. Localizzazione e occasione

Le ipotesi di localizzare l'inno e di comprendere per quale occasione sia stato concepito si scontrano con il silenzio della critica: per OLSON (2012, p. 312) non vi è alcuna indicazione su cui fondare delle proposte. Solo WILAMOWITZ (1932, p. 164) ha ipotizzato che l'inno possa essere stato composto per le Panatenee, seguito da HUMBERT (1936, p. 231), ma entrambi non argomentano nel dettaglio gli elementi a favore di questa ipotesi. La festività ateniese cadeva alla fine del mese di Ecatombeone: le fonti non sono esplicite a riguardo, ma è probabile che ricordasse la nascita della dea, che si immaginava nata il ventottesimo giorno del mese (*Sch. ad Hom. Il.* 8, 39a; DEUBNER 1932, p. 23; NAGY 2002, p. 88; *contra*, SHEAR 2021). Un componimento come il nostro, che celebrava l'evento, potrebbe verisimilmente essere stato pensato per una simile occasione: cf. *e.g. h.Hom.* 18, forse pensato per ricordare la nascita di Hermes, celebrata il quarto giorno di ogni mese (*Sch. ad Ar. Pl.* 1126). Nel caso di *h.Hom.* 28, l'ipotesi potrebbe essere suffragata anche dall'epiteto Τριτογενής, con cui la dea è nota al v. 4. La trattatistica antica conosce una grande proliferazione di ipotesi sul reale significato dell'aggettivo (per le quali, cf. il commento): tra queste, vi è anche quella che lo intende come 'nata nel terzultimo giorno' (Τρίτη φθίνοντος; *Sch. ad Hom. Il.* 8, 39a). Per quanto fantasiosa, l'interpretazione non è una astrusa creazione dell'erudizione antica. In sede paremiografica, infatti, è attestato il proverbio παῖς μοι τριτογενής εἶη, μὴ τριτογένεια (*Suid.* τ 1019 Adler). Reinterpretando in maniera ironica un epiteto epico, ci si augurava probabilmente che a nascere nello stesso giorno di Atena fosse piuttosto un bambino, e non una bambina come la dea. Il proverbio dimostra dunque quanto una interpretazione dell'epiteto in questo senso, sebbene non necessariamente corretta dal punto di vista etimologico, fosse diffusa nel comune sentire.

Su questa base, è possibile che anche l'autore di *h.Hom.* 28 abbia inteso l'aggettivo proprio con questo significato: salutando Atena come Τριτογενής al principio dell'inno, introduceva il tema principale del componimento, la nascita (τὴν αὐτὸς ἐγένετο μητιέτα Ζεὺς, v. 4), e contestualmente alludeva alla cornice in cui questo si collocava, il compleanno della dea, nel terzultimo giorno del mese.

Le Panatenee sono una nota occasione di *performance* rapsodica, e proprio nel VI secolo vanno incontro a una sostanziale revisione (PARKER 1996, pp. 89-92; NAGY 2002, pp. 70 sgg.; READY, TSAGALIS 2018, p. 46 sgg.). Al 522 si data l'introduzione della 'regola Panatenaica', in virtù della quale ogni rapsodo doveva iniziare la sua esecuzione da dove quello precedente l'aveva interrotta (Plat. *Hipparch.* 228b7-c1). In quest'ottica, il verso conclusivo dell'inno potrebbe nascondere un preciso indizio performativo. Si afferma, infatti, che αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς (v. 18). La formula è certamente più antica dell'epoca pisistratea (cf. e.g. *h.Cer.* 495), ma in questo caso potrebbe essere utilizzata per una specifica funzione: la promessa che l'aedo si ricorderà di 'un altro canto' potrebbe valere come un passaggio di testimone, in virtù del quale il rapsodo che aveva appena cessato l'esecuzione segnalava il principio di una nuova, immediatamente seguente. Per una dinamica simile, cf. anche *h.Ap.* 177-178: le parole 'non cesserò di cantare Apollo' (αὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἐκηβολὸν Ἀπόλλωνα / ὕμνέων) sono probabilmente una sorta di 'indicazione di regia', con cui un nuovo aedo prosegue il canto che si è appena concluso (FERRARI 2010). Alla luce di ciò, è verisimile che, sia per il tema trattato che per specifiche scelte lessicali, il nostro inno possa essere stato pensato per le Panatenee di VI secolo.

## 2. Commento

L'inno è di carattere mitico. A una sezione di carattere proemiale (vv. 1-4) segue la nascita della dea (vv. 4-9). Il quadro si amplia progressivamente sino a descrivere lo stravolgimento che l'evento provoca nel mondo: trema l'Olimpo (v. 9), la terra (vv. 9-11), il mare (v. 11-13); il Sole ferma il suo corso (v. 13). Il cosmo ritrova il suo ordine quando la neonata Atena depone le armi dinanzi al padre (vv. 14-16). Segue il congedo formulare (vv.17-18).

**vv. 1-4:** i versi presentano la tradizionale struttura innodica. Il nome della divinità si trova in *incipit*, come il verbo che indica l'azione del canto. Una serie considerevole di attributi occupa i versi sino al pronome relativo, che tradizionalmente inaugura la sezione centrale dell'inno. Gli epiteti qui attestati riflettono l'immagine tradizionale di Atena: dea assennata (πολύμητις), impegnata nelle attività marziali

(ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα, ἀλκήεσσα, ἐρυσίπτολις), vergine (παρθένος αἰδοίη). Il processo di accumulazione si conclude e culmina con Τριτογενής, che è forse indicativo di uno specifico contesto performativo (cf. *supra*).

**v. 1 Παλλάδ' Ἀθηναίην:** per la formula, cf. quanto detto in *h.Hom.* 11, 1. **κυδρὴν θεόν:** la *iunctura* non è omerica. Nelle sue prime attestazioni, è riferita a Ecate (*Hes. Th.* 442) e Demetra (*h.Cer.* 292); cf. anche κυδρὴ θεοῖς detto di Dike (*Hes. Op.* 257). In Omero, l'aggettivo κυδρός è comunque già utilizzato per divinità femminili: a Era (*Il.* 18, 184; cf. anche *Hes. Th.* 328; *h.Ven.* 42; *h.Hom.* 12, 4;) e Leto (*Od.* 11, 580; cf. anche *h.Ap.* 62), e soprattutto Atena (κυδίστη Τριτογένεια, in *Hom. Il.* 4, 515). Per la forma θεός utilizzata al femminile, cf. quanto detto in *h.Hom.* 13, 1. **ἄρχομ' αἰεΐδειν:** per le varie possibilità di *incipit* attestate negli *Inni*, cf. *h.Hom.* 6.

**v. 2 γλαυκῶπις:** per l'epiteto, cf. l'analisi in *h.Hom.* 20, 2. **πολύμητις:** in Omero, l'epiteto è significativamente utilizzato esclusivamente per Odisseo, con l'unica eccezione di *Hom. Il.* 21, 355, in cui così è designato Efesto (πολυμήτιος Ἡφαίστοιο = *Phoronis* fr. 2, 5 Bernabé. Cf. anche *h.Hom.* 20, 1, Ἡφαιστον κλυτόμητις). Negli *Inni*, l'epiteto si ritrova in *h.Merc.* 319, dove è riferito a Hermes. Rare ed estremamente tarde le altre attestazioni dell'aggettivo riferito ad Atena: *AP* 2, 317 (Cristodoro); Coluth. 144; Nonn. 26, 36; Q.S. 12, 154. L'epiteto è funzionale al contenuto dei versi successivi, in cui Atena nasce da μητιέτα Ζεύς (v. 4): la dea eredita così le caratteristiche del padre (cf. anche *h.Hom.* 18, in cui una simile dinamica è stata riscontrata tra Zeus ed Hermes). Per Metis come madre di Atena, cf. l'introduzione all'inno. **ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν:** la formula proviene da *Hom. Il.* 9, 572, dove è detto delle Erinni, e da *Hes. fr.* 76, 9 M.-W. in cui è utilizzata per Atlanta. Cf. anche *h.Hom.* 27, 9, ἄλκιμον ἦτορ ἔχουσα, in sede tautometrica. La locuzione anticipa il carattere guerriero di Atena, che sarà ribadito ai versi successivi (ἐρυσίπτολιν, ἀλκήεσσαν, v. 3) e ulteriormente espanso dalla descrizione della panoplia (vv. 5 sgg.).

**v. 3 παρθένον αἰδοίην:** per l'analisi della formula, cf. *h.Hom.* 27, 2. In Omero, il sostantivo non è mai attestato in relazione ad Atena, né per alcuna altra divinità femminile. La prima occorrenza in questo senso è *Hes. Op.* 256, per Dike. Si trova poi per Artemide (*h.Hom.* 9, 2; 27, 2) e, solo in questa sede nell'epica, per Atena. Di qui diviene però un epiteto ricorrente, talora utilizzato anche come sostitutivo del teonimo (cf. BRUCHMANN 1893, pp. 13 sgg.). Anche se non esplicitamente definita παρθένος, Atena è comunque nota come dea vergine anche in età arcaica: *In h.Ven.* 8-15 non è soggetta ai poteri di Afrodite, sola assieme ad Artemide (v. 16-20) ed Estia (vv. 21 sgg.). Nel mito, l'unico figlio che la



tradizione le riconosce, Erittonio, non è realmente nato da lei (Apollod. 3, 14, 6). Questo stato di cose si spiega alla luce delle prerogative della dea. In quanto legata alle attività militari e alla guerra (su cui, cf. *h.Hom.* 11), Atena non partecipa alla concezione, tipica per le divinità femminili, di donna sessualmente intesa (su cui, BEAUMONT 1998; STROLONGA 2012). Anche il patrocinio che la dea estende sullo sviluppo civile e culturale, sulle arti e sulla tecnica, si contrappone all'atto, tutto naturale, della procreazione (STROLONGA 2017). Il legame di Atena con la femminilità è negato dalla sua stessa nascita, di cui è artefice il solo Zeus. Cf. in questo senso A. *Eu.* 736 sgg.: μήτηρ γὰρ οὔτις ἔστιν ἢ μ' ἐγένετο, / τὸ δ' ἄρσεν αἰνῶ πάντα, πλὴν γάμου τυχεῖν, / ἅπαντι θυμῷ, κάρτα δ' εἰμι τοῦ πατρός; Orph. *H.* 32, 10, ἄρσιν καὶ θῆλυς ἔφυς. **ἐρυσίπολιν**: per l'epiteto, cf. *h.Hom.* 11, 1. **ἀλκήεσσαν**: è questa l'unica attestazione dell'aggettivo riferito ad Atena. Cf. però Pi. fr. 70b Maehl., ἀλκάεσσά [τ]ε Παλλάδο[ς] αἰγίς. Tra le poche altre attestazioni, significativamente tutte al maschile, si segnalano Pi. *O.* 9, 72 (riferito ai Danai); *P.* 5, 71 (per i figli di Eracle); A.R. 1, 71; 91 (per Eribote e Meleagro). Sull'epiteto, cf. anche l'introduzione.

**v. 4 Τριτογενῆ**: l'epiteto non ha altre attestazioni negli *Inni Omerici*. È però tradizionale per Atena, sebbene nella forma Τριτογένεια, più frequente, e mai in principio di verso come in questo caso. La declinazione atematica è però attestata in Stesich. fr. 187 Davies, Finglass; Ar. *Eq.* 1189; Hdt. 1, 141, 3. Forme parallele sono Τριτογέννητος (Lyc. 519), Τριτωνίς (A. R. 1, 109, 768; Nonn. 5, 73), Τριτώ (*AP* 6, 194, 1). Assai discussa l'etimologia, che si concentra intorno a diverse ipotesi. Tra le principali si ricordano a) la derivazione da un toponimo, Tritonis, Tritone o Tritonide, dove sarebbe nata Atena; b) un riferimento alle circostanze della sua nascita – ossia, ‘nata per terza’, oppure ‘nata il terzo giorno’–; c) un composto con il numerale ‘tre’, dal valore intensivo; d) un legame con il sostantivo τριτώ, ‘testa’. Alla luce di questa varietà, una etimologia dell'epiteto è difficile da stabilire con certezza; anche qualora questo fosse possibile, comunque non si avrebbe la garanzia che l'etimologia corretta corrisponda all'interpretazione che ne dava l'autore dell'inno, stante la varietà di ipotesi formulate nell'antichità. Dinanzi alla difficoltà di interpretazione, la maggior parte delle traduzioni sceglie di traslitterare l'epiteto, da CASTALIO (1561) a OLSON (2012). Solo CÀSSOLA (1975, p. 423) rende ‘figlia sua propria’: per le ragioni di questa scelta, cf. *infra*. Di seguito la discussione in dettaglio delle ipotesi contemplate dall'erudizione antica e dagli studi moderni.

a) L'epiteto deriverebbe da un toponimo dove Atena sarebbe cresciuta (e.g. *Sch. ad Hom. Od.* 3, 378f2): tra questi, il lago Tritonis in Libia, dove sarebbe fu allevata da Tritone (Aesch. *Eum.* 293-294; E, *Ion*, 452-457; Apollod. 3, 2, 3; *Sch. ad A. R.* 1, 109). Altri luoghi che si contendono la nascita di Atena sono

il Tritone, torrente della Beozia (Paus. 9, 33, 7; Apollod. 1, 3, 6); Tritonide, una sorgente dell'Arcadia (Paus. 8, 26, 6). A un fiume Tritone, non meglio precisato, rimanda anche Hes. fr. 343 M.-W. La tesi è accolta da FARNELL (1896, pp. 265-270), seguito da BROWN (1952, p. 143); MORFORD-LENARDON (2002); HARD (2004, p. 182). Nel culto, le attestazioni di un legame di Atena con i corsi d'acqua sono però scarse e fortemente connotate in senso locale (Str. 8, 4; 10, 6; St.Byz. p. 374 Meineke; Eusth. 1, 576). Come già accennato (cf. *supra*), è possibile che la nascita nei pressi di un fiume o simili, di nome Tritone, sia una elaborazione mitica nata *a posteriori* per spiegare l'epiteto Τριτογένεια, il cui senso doveva essersi perso. Uno sviluppo simile presenta l'epiteto Παλλάς, associato a Pallante, uno dei giganti ucciso dalla dea (cf. Apollod. 1, 6, 2), o a Pallade, figlia di Tritone e compagna di Atena, da lei uccisa inavvertitamente (cf. Apollod. 3, 12, 3).

b) poco persuasivo il fatto che Atena sarebbe 'la terza', nata dopo Apollo e Artemide (*Suid.* τ 1020 Adler): la nascita delle tre divinità non è in alcun modo connessa, se non dal fatto di essere tutti figli di Zeus. Ancora come riferimento al momento della nascita, Τριτογένεια potrebbe valere come 'nata il terzo giorno': *Suid.* τ 1021 Adler; *EM* 767, 40 informano che il compleanno di Atena era celebrato il terzo giorno del mese (τριτομηνίς). Per *Sch. ad Hom. Il.* 8, 39a, invece, il compleanno di Atena cadeva piuttosto nella τρίτη φθίνοντος, il terzultimo (su cui, cf. CATALIN 2017). L'autore del nostro inno potrebbe aver inteso in questo senso l'epiteto: cf. l'introduzione dell'inno.

c) La tesi inaugurata da KRETSCHMER (1919-1920) e maggiormente condivisa (FRISK 1960, p. 934; CHANTRAINE, *DELG* p. 1138; HUMBERT 1936, p. 232; CÀSSOLA 1975, p. 583) vede nell'epiteto un composto con l'ordinale τρίτος, dal valore intensivo: così ad esempio Τριτοπάτορες, 'tre volte padri' e dunque 'antenati'; τριτοκούρη = γνησία παρθένος (Hsch. τ 1445 Latte). Τριτογένεια sarebbe dunque da intendere come 'la vera figlia di Zeus', la sola a essere nata dal dio senza l'unione con una divinità femminile. L'ipotesi è accolta da CÀSSOLA (1975).

d) In rare occorrenze, Τριτογένεια è interpretato come 'nata dalla testa': la lessicografia antica cita a questo proposito un non altrimenti attestato sostantivo τριτώ, dal valore di 'capo'. Questa etimologia ha però occorrenze estremamente disomogenee, oltre che tarde e confinate alla sola letteratura erudita: *Sch. Rec. ad Ar. Nu.* 989 definiscono il sostantivo τριτώ di origine eolica; Phot. (τ 468 Theodoridis) riconduce l'origine della parola agli Ἀθαμᾶνες, popolazione epirota; Suda (τ 1020 Adler) cita come popolazione gli Ἀθᾶνες: è dubbio se nell'etnonimo sia da ravvisare una corruzione di Ἀθαμᾶνες (così Theodoridis) o se si debba intendere una differente popolazione (cf. α 706 Adler). Eustazio (504, 27) parla invece di Creta; Tz. *ad Lyc.* 519 definisce il sostantivo di provenienza beotica. FARNELL (1896, p. 266), ipotizza – probabilmente a ragione – che il sostantivo τριτώ sia una creazione artificiale, nata *ad hoc* per spiegare

l'epiteto. Il fatto che la letteratura erudita ricordi origini tanto disparate per il sostantivo potrebbe essere effettivamente spia di questo stato di cose.

**vv. 4-16** La sezione mitico-narrativa occupa gran parte dell'inno. Atena nasce dal capo di Zeus (vv. 4-5), già armata della panoplia (vv. 5-6). Il consesso olimpico, a vederla, è preso da un timore reverenziale (vv. 6-7). Appena nata, Atena balza dalla testa di Zeus brandendo le armi (vv. 7-9). All'apparizione della dea, la natura è sconvolta: trema l'Olimpo (vv. 9-10), risuona la terra (vv. 10-11), il mare si agita (v. 11). Segue un momento di efficace sospensione: i flutti si placano (vv. 12-13), il figlio di Iperione ferma il carro (vv. 13-14), Atena depone le armi (vv.14-16). Il quadro mitologico si chiude con la gioia di Zeus (v.16)

**v. 4 τὴν αὐτὸς ἐγείνατο μητίετα Ζεύς:** è più spesso il pronome relativo a introdurre la sezione centrale degli inni: per un uso simile, cf. *h.Hom.* 16, 2, τὸν ἐγείνατο δῖα Κορωνίς; 31, 2-3, τὸν Εὐρυφάεσσα Βοῶπις / γείνατο Γαίης. Per il senso dell'espressione, cf. *Hom. Il.* 5, 880, e le parole di Ares, che così lamenta a Zeus la preferenza che egli nutre per la figlia: αὐτὸς ἐγείναο. Simile *Hes. Th.* 924 αὐτὸς ἐκ κεφαλῆς γλαυκώπιδα γείνατ' Ἀθήνην. Μητίετα Ζεύς è clausola assai frequente: si ritrova, negli *Inni*, in *h.Bacch.* 7D; *h.Ap.* 205; *h.Merc.* 469, 506; *h.Ven.* 202, oltre al presente inno, v. 16. La forma μητίετα è spiegabile come un originario vocativo, riutilizzato poi in luogo del nominativo per comodità metrica (CHANTRAINE, *DELG*, p. 699; cf. l'analisi dell'epiteto εὐρύοπα in *h.Hom.* 22, 2). In questo contesto, l'epiteto sostituisce la figura di Metis, in *pendant* con il πολύμητις del v. 2.

**v. 5 σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς:** la *iunctura* non ha altra attestazione. Cf. però *Hes. Th.* 924, αὐτὸς ἐκ κεφαλῆς, in posizione tautometrica. Altrove si utilizza il sostantivo κορυφή per indicare il capo di Zeus: così ad esempio in *h.Ap.* .309; *Hes. fr.* 343 M.-W.; *Ibyc. fr.* 298 *PMG* v.4; *Pind. O.* 7, 36. CÀSSOLA (1975, p. 421) ricorda anche l'epiteto κορυφαγενής (*Plut. de Iside* 381f), nonché la ninfa Koryphe, che in età tarda si immagina essere madre di Atena (*Cic., Nat. deor.* 3, 25). Posto che il sostantivo κορυφή indica primariamente la cima dei monti, e solo per traslato il capo (cf. *LSJ*, s.v.), è stato ipotizzato che Atena nasca originariamente come divinità montana (PENGLASE 1994, p. 195). **πολεμήϊα τεύχε' ἔχουσιν:** analoga clausola in *Hes. fr.* 343, 19 M.-W., e simile anche *Hes. Sc.* 238, M.-W., πολεμήϊα τεύχε' ἔχοντες. Per la formula πολεμήϊα τεύχεα cf. anche *Hom. Il.* 7, 193. Simile è anche il nesso πολεμήϊα ἔργα, utilizzato anche per descrivere la sfera di influenza della dea (cf. quanto detto in *h.Hom.* 11, 2). Sulla

presenza o meno della panoplia di Atena al momento della nascita, nella letteratura come nell'iconografia, si è già detto nell'introduzione all'inno.

**v. 6 χρύσεια παμφανόωντα:** cf. Hom. *Il.* 5, 295 αἰόλα παμφανόωντα, detto dei τεύχεα di Licaone. I due aggettivi riempiono l'intero *hemiepes*, e quasi l'intera scena della nascita: il turbamento della natura deriva proprio dal fatto che Atena mostra minacciosamente le armi (vv. 9 sgg.). **σέβας δ' ἔχει πάντας ὀρῶντας:** la fraseologia riprende una serie di luoghi omerici, che attestano la formula σέβας μ' ἔχει εισορόωντα (Hom. *Od.* 3, 123; 4, 75; 6, 161; 8, 384 ≈ σέβας μ' ἔχει εισορόωσαν in *Od.* 4, 142). Dopo la cesura, si ha uno spostamento di attenzione, che da Atena in sé passa alla reazione che la sua nascita provoca nel contesto olimpico. Come si è spesso detto, le modalità con cui gli dèi accolgono le neonate divinità implicano un riconoscimento e una legittimazione della divinità stessa, che passa anche per gli attributi che esibisce. Appena nata, Atena diviene oggetto di riverenza, ispirata dalle armi che brandisce; simile la reazione in *h.Ap.* 2-3, in cui gli stessi si alzano tremanti alla venuta di Apollo. Per converso, in *h.Hom.* 6, 15-18 e *h.Pan* 45-46, le reazioni degli dèi alla nascita di Afrodite e Pan sono nettamente più liete.

**v. 7 πρόσθεν:** come è stato già notato (BAUMEISTER, 1860; GEMOLL, 1886; AHS 1936, p. 425) la preposizione è da intendere connessa a Διὸς αἰγιόχοιο, più che agli ἀθάνατοι appena menzionati. La lettura è confermata dalle fonti iconografiche (su cui, cf. *supra*), in cui Atena balza dinanzi a Zeus dopo essere emersa dal suo capo. **Διὸς αἰγιόχοιο:** per la clausola, cf. e.g. Hom. *Il.* 2, 348; *Od.* 3, 42; Hes. *Th.* 25; *h.Ven.* 23. L'epiteto enfatizza l'autorità di Zeus, e quindi anche quella di Atena (OLSON, 2012, p. 314). L'aggettivo svolge così una funzione analoga al μητίετα del v. 4, ed è ugualmente significativo in relazione alla nascita di Atena: contiene infatti un riferimento all'egida, che è parte dell'armamentario tradizionale non solo di Zeus, ma anche di Atena (Hom. *Il.* 2, 446 sgg.; 21, 400 sgg.; *Od.* 22, 297); la dea la possiede a pieno diritto, essendo la 'vera figlia' del padre: cf. Hes. fr. 343, 19 M.-W., σὺν τῇ [scil. l'egida] ἐγείνατο μιν. Che Atena e Zeus condividano lo stesso armamentario è un motivo già omerico: nell'atto di vestirsi (Hom. *Il.* 5, 733 sgg.), Atena indossa χιτῶν [...] Διὸς νεφεληγερέταο (v. 736), e soprattutto l'egida, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο (v. 742).

**8. ἐσσυμένως:** efficace l'avverbio in posizione incipitaria, come spesso accade (e.g. Hom. *Il.* 3, 85; *Od.* 14, 347; Hes. *Th.* 181; *h.Cer.* 341; *h.Merc.* 150) che dà avvio al quadro di grande concitazione della natura sconvolta nei versi successivi (9-13). **ὄρουσεν:** nella produzione omerico-esiodica il verbo

ὄρουω è sempre utilizzato privo di aumento (cf. *LFGRE* 3, 811). Le prime attestazioni del tema ὄρουσ- si hanno a partire dal V secolo (Pi. *O.* 9, 102; A. *Eum.* 113). L'immagine di Atena che balza dal capo di Zeus è sperimentata già da Stesicoro (ὄρουσεν, fr. 233 *PMG*), e ripresa anche da Pindaro (κορυφὰν κατ' ἄκραν / ἀνορούσαισ[α] *O.* 7, 10-11). Anche l'iconografia di VI secolo presenta la dea nell'atto di saltare pienamente armata dalla testa di Zeus, dinanzi al consesso olimpico (*LIMC* 2 s.v. *Athena* nn. 343 sgg.). Su questi temi, cf. l'introduzione all'inno. **ἀπ' ἀθανάτοιο καρήνου**: cf. Hom. *Il.* 1, 530 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο. La *iunctura* è ripresa in *App.Anth.* 263, 16, ἐξ ἀθανάτοιο καρήνου. L'emistichio varia il σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς del v. 5: forse per questo si usa qui, in deroga all'uso epico, il singolare κάρηνον in luogo del più comune plurale (cf. *LFGRE* 2, 1334).

**v. 9 σεΐσασ'**: il verbo è frequentemente utilizzato per indicare l'azione di brandire una lancia (Hom. *Il.* 3, 345; 5, 563; 22, 133). È però utilizzato anche per descrivere il fremito di elementi naturali: una foresta (Hom. *Il.* 14, 285), ma anche il tremore delle cime dei monti (Hom. *Il.* 20, 59). In questo modo, si suggerisce implicitamente che il movimento che Atena imprime alla sua lancia si riverbera sul contesto circostante, fino a scuoterlo nelle fondamenta. **ὄξυν ἄκοντα**: cf. Hom. *Il.* 21, 590; *Od.* 14, 531; 21, 340, dove la formula occupa la stessa sede metrica. La lancia è l'arma principale di Atena, con cui fa strage di eroi in guerra (Hom. *Il.* 5, 7745-747; *Od.* 1, 99 sgg.). L'intero *hemiepes* è occupato dall'immagine di Atena che brandisce le armi, a preparare e la descrizione della natura sconvolta nei versi successivi: si ristabilisce l'ordine del mondo naturale, infatti, solo quando Atena depona la panoplia (vv.14 sgg).

**vv. 9-16**: dopo la sospensione data dal primo *hemiepes* ha inizio l'accumulo di immagini con cui si rappresenta lo sconvolgimento naturale: l'ordine della descrizione procede efficacemente dalle alture dell'Olimpo sino alle profondità marine, in un generale quadro di partecipazione naturale all'epifania divina. Contribuiscono alla rappresentazione specifiche scelte lessicali, che percorrono i versi in un intreccio di suoni e di immagini. Il quadro della natura turbata dalla presenza divina è estremamente vicino a quello tracciato in *h.Hom.* 27, 6-10: anche nella caccia di Artemide la descrizione procede dalle vette montane (vv. 6-7), passa per il rimbombo delle foreste e della terra (vv. 7-8) e termina con i flutti del mare in agitazione (v. 9). Notevole anche la ripresa pindarica in *O.* 7, 35 sgg., che procede in maniera simile. Nel suo insieme, il passo sembra ispirato da Hes. *Th.* 839 sgg., in cui si descrive la lotta di Zeus contro Tifeo: l'evento, di portata eccezionale, determina ugualmente lo sconvolgimento del cosmo, dal cielo fino ai recessi della terra. La neonata Atena produce quindi effetti simili a quelli del padre al pieno

della sua potenza. Questa stretta connessione tra padre e figlia, già rimarcata nei versi precedenti dal vestiario e dalle armi della dea, è qui sottolineata anche dal punto di vista lessicale: l'inno riprende formule e immagini del patrimonio epico, che sono sistematicamente riferite a Zeus, ma che applica qui, significativamente, per Atena. Si ritrova così sviluppato uno spunto contenuto in Hes. *Th.* 896, in cui Atena è in tutto uguale a Zeus: ἴσον ἔχουσιν πατρὶ μένος καὶ ἐπίφορα βουλήν.

**v. 9 μέγας δ' ἐλέλιζεν Ὀλυμπος:** ripresa di luoghi in cui una espressione analoga si trova in clausola: Hom. *Il.* 1, 530 = *h.Bacch.* 6D μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον; *Il.* 8, 199, ἐλέλιξε δὲ μάκρον Ὀλυμπον. Simile anche Hom. *Il.* 8, 443= Hes. *Th.* 842, μέγας πελεμιζεν Ὀλυμπος. In tutti i passi citati, l'Olimpo trema per iniziativa di Zeus; in questo caso, si utilizza la stessa fraseologia, ma si cambia il referente, che diviene non a caso Atena (cf. *supra*). In Pind. *O.* 7, 38 è il cielo a essere turbato (Οὐρανὸς δ' ἔφριξε). **ὕπὸ βρῖμης:** cf. Hes. *Th.* 849, in cui il cosmo è sconvolto ῥιπή ὑπὸ ἀθανάτων. I codici attestano le lezioni ὑπ' ὀβρίμης (p) o ὑπ' ὀμβριμης (ΘC), entrambe insostenibili per motivi metrici: l'aggettivo ὄ(μ)βριμος ha ἱ, e ciò darebbe luogo a una sequenza cretica – ∨ – non ammissibile in sede esametrica. La correzione ὑπὸ βρῖμης risale già a ILGEN (1796) e risolve la difficoltà, in quanto il sostantivo ha naturalmente ī. La *vulgata* ὀβρίμης si spiegherebbe a questo punto per errata segmentazione della catena grafica (υποβριμης, in *scriptio continua*), ed è stata probabilmente facilitata anche dall'aggettivo ὀβριμοπάτηρ con cui la dea è nota (e.g. Hom. *Il.* 5, 747; *Od.* 3, 135). Vale però la pena notare che l'aggettivo ὄβριμος, testimoniato in paradosi, è comunque derivato dal sostantivo βρῖμη: per mantenere la lezione ὀβρίμης dei codici, si potrebbe quindi pensare a una scansione etimologica con ī, tanto più che la scansione ὄ(μ)βριμος sembra essere un tratto artificiale (CHANTRAINE, *DELG*, p. 772): un parallelo potrebbe forse provenire da Lyc. 698 Ὀβρῖμῶ. Il sostantivo βρῖμη è raramente attestato (A.R. 4, 1677), e di significato dubbio: è ora inteso come ἰσχύς (*EM* p. 214, 12 Kallierges), come ἀπειλή (Hsch. β, 1161 Latte), e persino come 'ruggito' (Orph. fr. 79 Kern). Se la correzione di ILGEN è giusta, il nome veicola allora una esperienza sinestetica. L'Olimpo trema sotto la forza di Atena, il pericolo che questa rappresenta, e forse anche a seguito del suo urlo di guerra: cf. Pind. *O.* 7, 37 in cui la dea emerge dal capo di Zeus e ἀλάλαξεν ὑπερμάκει βοᾷ. L'interpretazione del sostantivo in senso sonoro pare confermata dagli elementi fonici dei versi successivi, che riproducono il boato della terra e del mare alla nascita della dea.

**vv. 11-12 ἀμφὶ δὲ γαῖα / σμερδαλέον ἰάχησεν:** l'*enjambement* sospende la descrizione e il rombo della terra, ed entrambi sono amplificati dal chiasmo nel verso successivo (ἐκινήθη ... πόντος). Una struttura simile figura in *h.Hom.* 27, 7-8 ἰαχεῖ δ' ἐπὶ δάσκιος ὕλη / δεινόν. Tra gli altri paralleli, cf. e.g. Hom. *Il.* 5,

302; *Od.* 22, 81, σμερδαλέον ἰάχων. Cf. anche Hes. *Th.* 839-840: ἀμφὶ δὲ γαῖα / σμερδαλέον κονάβησεν: in questo caso, il passo è riferito a Zeus. Come si è già avuto modo di notare, luoghi che descrivono il potere del dio vengono in quest'inno sistematicamente riferiti ad Atena. Un riferimento alla terra è presente anche in Stesich. Fr. 232, 2-3 *PMG* vv. 2-3, per cui Atena nasce ἔπ' / εὐρεῖαν χθ[ό]να; è difficile dire se questa indicazione implicasse un riferimento allo stravolgimento del cosmo, come in questo caso. Più esplicito in questo senso Pind. *O.* 7, 38, Οὐρανός δ' ἔφριξε καὶ Γαῖα μάτηρ. L'epifania di un dio comporta inevitabilmente delle conseguenze sull'ambiente circostante: in *h.Ap.* 118 sgg. la terra di Delo sorride e si ricopre d'oro alla nascita di Apollo (cf. anche Thgn. 9). **ἐκινήθη δ' ἄρα πόντος**: in chiasmo con quanto detto in precedenza (γαῖα...ἰάχησεν... ἐκινήθη... πόντος). Cf. Hes. *Th.* 841-842 κονάβησε ... / πόντος τ' Ὠκεανοῦ τε ῥοαί; fr. 54a M.-W. [ἀμφὶ δὲ γ]αῖα κ[ι]νήθ[η]: in entrambi i casi, è Zeus a turbare i flutti del mare.

**v. 12 κύμασι πορφύρεοισι κυκώμενος**: per il verbo – contratto, si noti – cf. Hom. *Il.* 20, 240 κυκώμενον ἴστατο κύμα. La formula al dativo, ugualmente in *incipit* di verso, figura in *Batrach.* 69, 76. Πορφύρεος è attributo tipico delle onde e del mare (Hom. *Il.* 1, 481-482; 21, 326; *Od.* 2, 427-8; 11, 243; 13, 84-85), derivato da πορφύρω, 'ribollire': non è dunque etimologicamente connesso a πορφύρα, sebbene un legame debba essere stato ben presto sentito (CHANTRAINE, *DELG*, p. 930): cf. l'epiteto οἴνωψ, frequentemente associato al mare in Omero (per il quale, cf. l'analisi di *h.Hom.* 7, 7), e il significato post-omerico del verbo πορφύρω, inteso come 'tinger(si) di rosso' (*LSJ*, s.v.). Il quadro qui descritto sembra insistere più sul movimento del mare e sul suono che ne deriva (cf. ἐλελίζετο, v. 9; ἰαχήσεν, v. 11), che non sul colore delle onde. Quest'ultima interpretazione gode però di grande fortuna: *purpureis undis* di legge nelle traduzioni da CASTALIO (1561) a HAGER (1777); cf. anche *dark waves* in EVELYN-WHITE (1932); *Sombres vagues* di HUMBERT (1936); *purple waves* (OLSON 2012). *Contra*, CASSOLA 1975; WEST 2003; POLI 2010.

**vv. 12-13 ἔσχετο δ' ἄλμη / ἐξαπίνης**: per ἐξαπίνης in *incipit* di verso, cf. e.g. Hom. *Od.* 10, 557; 14, 38. Come con un avverbio (ἐσσυμένως, v. 8) si era aperto lo stravolgimento degli elementi naturali, con un avverbio se ne segnala la fine. La struttura è simmetrica: l'Olimpo e la terra sono scossi, e allo stesso modo il mare e il sole tornano alla quiete. Il cambio di tono è esplicitato dall'*enjambement*, che apre ad un rallentamento e a una distensione narrativa. Dal terrore che la dea infonde nella natura si passa all'attesa della sua prossima azione: così anche il figlio di Iperione ferma la corsa del carro. Non vi è

dunque ragione, come già avvertono AHS (1936, p. 426) di emendare il verbo in ἔκχυτο, come vuole BAUMEISTER (1860, p. 363).

**v. 13 στήσεν δ' Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱός:** il verbo è posto subito dopo la cesura, a segnare un rallentamento del ritmo. Per ἀγλαὸς υἱός cf. quanto detto in *h.Hom.* 26, 2: in questo caso, la formula è qui utilizzata in senso 'etimologico', essendo riferita al Sole. La medesima clausola si ritrova in *h.Cer.* 26. Il Sole è definito figlio di Iperione già in *Hom. Od.* 12, 176; *Hes. Th.* 374, 1011; le due divinità vengono invece fuse in *Hom. Il.* 1, 8; *Od.* 1, 24; 12, 133, 263, 346, 374; *h.Ap.* 369. Come divinità che assiste alla nascita di Atena, il Sole compare nuovamente in *Pind. O.* 7, 39 e sul frontone del Partenone: cf. l'introduzione.

**v. 14 ἵππους ὠκύποδας:** per l'associazione di nome e aggettivo, cf. *Hom. e.g. Il.* 2, 383; *Od.* 18, 263; *Hes. Op.* 816; *h.Ap.* 271. L'epiteto crea un forte contrasto con il verbo στήσεν, che riproduce la perentorietà dell'ordine dato da Helios di fermare la corsa. Per i cavalli che guida il dio, cf. *h.Hom.* 31, 9. Il coinvolgimento del Sole, che altera o ferma il suo corso quotidiano, è un *topos* frequente per sottolineare la drammaticità di un evento, la sua rarità o grandezza, come in questo caso: per una rassegna di luoghi in merito, cf. GANTZ (1993, pp. 30-31). **δηρὸν χρόνον:** per la formula, cf. *Hom. Il.* 14, 206; 305; *h.Cer.* 282. La locuzione è qui posta, significativamente, al centro del verso: continua l'interesse per la durata della scena, qui variato rispetto a ἐξαπίνης (v.13). **εἰσόττε:** il codice Π presenta la lezione εἰσόκε, accolta da STEPHANUS (1566) e BAUMEISTER (1860). Come avverte CÀSSOLA (1975, p. 584), non vi è ragione di accettare la forma, che di norma regge il congiuntivo o l'ottativo (cf. *LSJ*, s.v.). **κούρη:** è frequentemente epiteto di Atena (cf. BRUCHMANN, 1893, pp.9 sgg.), e ne sostituisce talvolta anche il nome. In posizione enfatica, il sostantivo qui richiama l'epiteto Παλλάς con cui l'inno si era aperto, e conclude il processo di nascita della divinità. Sulla questione dell'infanzia di Atena, e sulla sua rappresentazione come donna adulta sin dalla nascita, cf. l'introduzione all'inno. Il forte *enjambement* che segue il nome rappresenta l'ultimo momento di sospensione che coinvolge l'intera scena prima della chiusa dell'inno.

**v. 15 εἴλετο ἀπ' ἀθανάτων ὄμιον:** la pericope rielabora immagini e fraseologia omeriche: cf. *e.g. Hom. Il.* 7, 122; 16, 560; 650; 782; 846; 19, 412. Simile anche *h.Ap.* 7 (GEMOLL, 1886). Anche Artemide, in *h.Hom.* 27, 12, depono l'arco dopo la caccia: anche in quel caso, si apre una sezione di distensione narrativa, in cui al turbamento della natura si sostituisce la leggerezza della danza e del canto, guidati



dalla dea (vv. 15 sgg.). Poiché vengono menzionate le spalle, è verisimile che vi sia qui un riferimento all'egida, più che alla lancia: cf. Hes. *Sc.* 199-200: ἔχουσα(α) ... / αἰγίδα τ' ἄμφ' ὤμοις. L'attenzione rivolta all'egida potrebbe essere ancora una volta funzionale a evidenziare, in chiusura dell'inno, il legame che sussiste tra Atena e Zeus: si riassume in questo modo l'intera scena della nascita divina, in un passaggio di testimone tra padre e figlia. Non a caso, le spalle di Atena sono definite ἀθάνατοι, allo stesso modo del capo di Zeus al v. 8, e come più in generale erano stati indicati gli dèi al v. 7. L'aggettivazione rende evidente che, al termine della nascita, Atena è implicitamente accolta nell'Olimpo (per una dinamica simile, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6, 7): la legittimazione ufficiale giunge comunque al v. 16, con il compiacimento di Zeus (γῆθησε δὲ μητίετα Ζεύς). **Θεοείκελα τεύχη**: la *iunctura* non ha altra attestazione. La clausola, fortemente allitterante, chiude la sequenza di suoni che alla nascita di Atena erano seguiti – il fremito dell'Olimpo, il rombo della terra e del mare –. Come per il precedente ἀθανάτων ὄμων, l'aggettivazione è funzionale a rimarcare lo statuto divino di Atena, requisito necessario per accogliere la neonata divinità nell'Olimpo (così già OLSON, 2012 p. 316). Θεοείκελος è aggettivo già epico, ma riferito esclusivamente a persone, peraltro sempre di sesso maschile: ad Achille (*Hom. Il.* 1, 131; 19, 155); Telemaco (*Od.* 3, 416); Deifobo (*Od.* 4, 276); Alcinoo (*Od.* 8, 256); Enea (*h.Ven.* 279). Solo in *h.Cer.* 159 l'aggettivo è riferito a Demetra, e anche in quel caso fa trapelare l'effettivo statuto divino del personaggio, che ha assunto le fattezze di vecchia nel recarsi a Eleusi. È questo l'unico caso, nell'epica, in cui l'aggettivo è riferito a un oggetto. Per questo il significato, da intendere in maniera ellittica, sarà di 'armi che, per aspetto, sono degne di un dio' (così già OLSON 2012, p. 316). Del resto, quando Atena pone l'egida sulle spalle di Achille (*Hom. Il.* 18, 203), l'eroe si mostra effettivamente come un dio, ed emette una luce splendente, che ferma per un momento la battaglia in corso.

**v. 16 Παλλάς Ἀθηναίη**: come il nome della divinità apre l'inno (v.1), allo stesso modo lo chiude, rivelando pienamente l'identità della dea ormai non celata dalle armi. Per l'analisi del teonimo e del relativo epiteto, cf. *supra*. **γῆθησε δὲ μητίετα Ζεύς**: l'ultima immagine suggella la legittimazione di Atena come divinità Olimpica, tramite l'approvazione del padre. Come la dea è identificata, all'inizio e alla conclusione del testo, con la stessa combinazione di teonimo ed epiteto (Παλλάδ' Ἀθηναίην v. 1 = Παλλάς Ἀθηναίη v. 16), lo stesso artificio viene qui utilizzato per Zeus (μητίετα Ζεύς, v. 4 = μητίετα Ζεύς, v. 16). Per l'immagine del genitore divino che gode della prole, cf. *h.Ap.* 12-13, 125-26, 204-206; *Hom. Od.* 6, 106. Similmente, in *h.Ven.* 279, Afrodite predice ad Anchise che gioirà di Enea, (γῆθήσεις ὀρόων). Per la *iunctura* μητίετα Ζεὸς cf. *supra*.

**v. 17 καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε:** per il valore della formula, cf. l'analisi di *h.Hom.* 6. **Διὸς τέκος αἰγιόχοιο:** di tutti i figli di Zeus, in Omero la formula è utilizzata esclusivamente per Atena, spesso nella *iunctura* αἰγιόχοιο Διὸς τέκος Ἀτρυτώνη (cf. *e.g.* Hom. *Od.* 2, 157; 5, 115; *Od.* 4, 762; 6, 324). Per l'importanza dell'Egida, come elemento di continuità tra Zeus e la figlia, cf. *supra*. **αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἄοιδῆς:** per l'analisi dell'intera formula, cf. l'analisi di *h.Hom.* 6.

## 1. Introduzione

Il ventinovesimo *Inno Omerico a Estia* invoca la dea come nume tutelare della casa e dei banchetti (vv. 1-6). A lei si aggiunge Hermes (vv. 7-10), poiché entrambi risiedono nelle dimore degli uomini (vv. 11-12). Da un punto di vista formale, il componimento presenta molte particolarità. L'*incipit* al vocativo (v. 1) è raramente attestato negli *Inni Omerici*. La costruzione non è sempre lineare (οὐ ἄτερ σοῦ, v. 4; il dubbio valore del participio ἀρχόμενος, v. 6), e il testo pare esibire tracce di rifacimenti: cf. vv. 3-4, ἔλαχες τιμήν...ἔχουσα τιμήν, che sembrano essere tra loro alternativi. Si aggiunge una trasmissione compromessa: l'ordine dei vv. 8-12 è probabilmente turbato, e il v. 12 è stato a lungo tempo considerato un *locus desperatus*. Questi elementi descrivono un testo singolare, nella sua costruzione e, forse, nelle vicissitudini redazionali.

### 1.1 Datazione e localizzazione

A dimostrazione delle difficoltà finora ricordate, gli editori non si sono pronunciati sulla datazione e localizzazione dell'inno. Elementi che possano indirizzare a una analisi di questo tipo sono in effetti scarsi. Per quanto complesso in alcuni luoghi, lo stile non esibisce vistose differenze, di lessico e di formularità, con la dizione epica: non emergono usi tardi, né tratti linguistici locali. La metrica è libera, in ottemperanza al genere rapsodico, ed è difficile trarne conclusioni statistiche. Le divinità cantate, Estia ed Hermes, sono raramente congiunte. In ambito iconografico, sono talora rappresentate vicine, ma inserite nel contesto dei *Dodekatheoi* (*LIMC* 5 s.v. *Hestia*, nn. 11-17); sulla base della statua di Zeus a Olimpia i due erano ugualmente posti di fianco (Paus. 5, 11, 8). Le raffigurazioni unicamente di Hermes ed Estia, che sarebbero più in linea con lo sviluppo dell'inno, sono invece rare: *LIMC* (5 s.v. *Hestia* n. 3 = *Hermes* 769) segnala esclusivamente un *dinos* attico a figure nere del 570-560. Le due divinità si trovano raramente associate anche nella realtà culturale. Le attestazioni in ambito pubblico della coppia Estia-Hermes sono scarse e non probanti, e anche laddove presenti, queste non paiono esclusive. Sarebbe infatti eccessivamente semplicistico ricondurre l'inno a Oropo, unico luogo per cui è attestato un culto congiunto delle due divinità (Paus. 1, 34, 3). A conferma di quanto detto, peraltro, dalla testimonianza di Pausania si apprende che in città entrambi erano venerati all'interno del santuario di Anfiarao, e con

quest'ultimo condividevano l'altare. Similmente, in una epigrafe di III secolo proveniente da Taso, Estia ed Hermes sono invocati congiuntamente ad Afrodite, in una triade che non sembra avere altra attestazione (*IG XII suppl. n. 403*). Ugualmente poco significativa è la testimonianza di Paus. 7, 22, 2: nella città di Fare, in Acaia, si conservava la statua di Hermes *Agoraios*, e sotto di questa c'era un focolare. Una ricerca orientata verso una dimensione pubblica del culto di Estia ed Hermes non sembra dunque soddisfacente. Ciò spiega anche perché il testo non fornisca riferimenti a specifiche realtà culturali, che aiutino nella datazione o localizzazione: questi elementi sembrano rimanere, per il momento, senza risposta.

## 1.2 Occasione

Se la critica non si è espressa circa la datazione e localizzazione dell'inno, svariate ricostruzioni sono state invece avanzate in merito all'occasione di *performance*. Una delle ipotesi maggiormente condivise è stata avanzata da GRODDECK (1789, p. 73), e poi ripresa da GEMOLL (1886); AHS (1936). L'inno potrebbe essere stato composto per un tempio che ospitava il culto di Estia ed Hermes. La teoria si fonda sul v. 9: si dice qui che entrambi abitano δώματα καλά, e il sostantivo δῶμα può effettivamente avere il significato di 'santuario' (cf. quanto detto in *h.Hom. 27, 13*). L'ipotesi che l'inno sia stato concepito per un tempio è avallata anche da CASSOLA (1975, p. 425), che però avanza una ulteriore ricostruzione. Lo studioso pensa, oltre a un tempio comune, anche a un ginnasio o a una palestra: Hermes è in effetti anche patrono delle attività atletiche, e potrebbe essere invocato in un edificio su cui estende la sua protezione. Queste ipotesi non sono esenti da perplessità: le testimonianze di un culto condiviso di Estia e Hermes sono però pressoché inesistenti, come si è detto, e l'inno non fa alcun riferimento a un contesto ginnico, al quale comunque la menzione di Estia si adatterebbe con una certa difficoltà.

Per ricostruire il contesto di fruizione del testo, è necessario guardare al suo sviluppo. Estia vive nei δώματα degli dèi e degli uomini (vv. 1-4) ed è protettrice dei banchetti (vv. 4-6); Hermes viene invocato come dio della prosperità (v. 8), e insieme a Estia in quanto abitano i δώματα degli esseri umani (vv. 11-9). I δώματα più volte menzionati sembrano fornire allora la cornice entro cui collocare il nostro componimento. Il campo semantico del sostantivo sembra progressivamente chiarito: dalle generiche 'case', comuni sia agli uomini e agli dèi, alle abitazioni degli esseri umani più nello specifico. Questo sviluppo è condiviso da *h.Ven. 31-32*, in cui Estia è onorata ἐν νηοῖσι θεῶν ... καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι. Ancor più simile *h.Hom. 24, 2-4*: la dea abita il δόμος di Apollo a Delfi, ed è invitata a giungere τόνδ' ἄνα

οἶκον. Il contesto a cui tutti questi esempi guardano sembra essere quello domestico e privato, contrapposto ma complementare a quello del culto pubblico. È qui, infatti, che Estia naturalmente risiede (per le testimonianze culturali, cf. quanto detto in *h.Hom.* 24). Proprio nell'ambito della vita domestica, del resto, acquista senso l'associazione tra Estia ed Hermes. Come l'una rappresenta il centro della casa, l'altro ne rappresenta il confine. Entrambi sono numi tutelari della vita domestica, della ricchezza e della prosperità del focolare: non solamente divinità 'dell'interno' e 'dell'esterno', tra loro antitetiche, ma sintetiche (VERNANT 1963). È quindi preferibile pensare che il nostro inno sia stato pensato non per le celebrazioni di un tempio, quanto per un contesto privato (BAUMEISTER 1860; POLI 2010; OLSON 2012). Nello specifico, è stata avanzata l'ipotesi che l'inno possa essere stato eseguito durante un banchetto (HOZ 1998, p. 59). I termini di confronto per suffragare questa ricostruzione non mancano. Si consideri *Hom. Od.* 8, 499 sgg.: al termine di un banchetto, Demodoco esordisce con un proemio (θεοῦ ἤρχετο) e segue con un canto di contenuto epico, la presa e la distruzione di Troia. Delle indicazioni provengono anche da *Hes. fr.* 305, 3 M.-W., in cui gli aedi invocano Lino ἐν εἰλαπίναις τε χοροῖς τε; simile anche *Hes. fr.* 274 M.-W., in cui si afferma che è gradevole ἐν δαιτὶ καὶ εἰλαπίνῃ τεθαλυῖη / τέρπεσθαι μύθοισιν: in questi casi, ci si avvale del sostantivo εἰλαπίνη per indicare il contesto di esecuzione aedica, come al v. 4 del nostro inno (εἰλαπίνας θνητοῖσιν). Simile anche *Alcm. fr.* 98 *PMG*, in cui presso gli Spartani θοίναις δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν / ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι τρέπει παιᾶνα κατάρχην. Senofane (*fr.* 1, 13-15 W.) afferma che è necessario “cantare gli dèi dopo le libagioni e le preghiere” (χρῆ δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὑμνεῖν [...] σπείσαντάς τε καὶ εὐξαμένους). In tutti questi luoghi, la produzione poetica stessa dichiara di essere pensata per un contesto simposiale, ed è del resto noto che i banchetti fossero accompagnati da una musica di sottofondo (*Ath.* 4, 49; 14, 627).

L'esecuzione di brani poetici, comunque, non assolve esclusivamente a una funzione di intrattenimento, ma si inserisce in un complesso quadro rituale. Invocazioni agli dèi aprivano i banchetti assieme alle libagioni: cf. *Pl. Symp.* 176a σπονδάς τε σφᾶς ποιήσασθαι, καὶ ἄσαντας τὸν θεόν καὶ τ'ἄλλα τὰ νομιζόμενα. A dimostrazione di questa pratica, il *corpus* teognideo prende avvio con un brano di sapore innodico: l'autore ricorderà Apollo al principio e alla conclusione, e lo canterà all'inizio, nel mezzo e alla fine (vv. 1-4; cf. soprattutto ἀλλ' αἰεὶ πρῶτόν τε καὶ ὕστατον ἐν τε μέσοισιν / ἀείσω). Sulla base di questi paralleli, è possibile notare che l'inno esibisce tratti metasimposiali: oltre all'insistenza sui δώματα che fanno da sfondo al componimento (vv. 1, 9), si dice che Estia è la prima e l'ultima divinità invocata nei banchetti (vv. 5-6). Se, da un lato, l'affermazione trova riscontro nella produzione teognidea (cf. *supra*), dall'altro non è esente da perplessità. È ampiamente documentato che Estia fosse la prima dea a

cui si libava (Pi. *N.* 10, 1-9; S. fr. 726 *TRGF*; Ar. *Av.* 865-7; Plat. *Crat.* 401d; Paus. 5, 14, 4): insieme alla verginità, infatti, la dea avrebbe richiesto a Zeus anche le ἀπαρχαὶ παρὰ τῶν ἀνθρώπων (*Sch.* a Pl. *Euthph.* 3a). Maggiori dubbi sussistono, invece, sul fatto che fosse anche l'ultima. CÀSSOLA (1975, p. 584) ritiene che la testimonianza di *h.Hom.* 29 non sia attendibile: l'autore ricorda a questo proposito la prassi nota da Hom. *Od.* 7, 136, in cui prima di coricarsi al termine del banchetto i Feaci brindano a Hermes, non a Estia. Il passo dell'*Odissea*, tuttavia, non fornisce una prova inequivocabile. Altri luoghi informano, ad esempio, che l'ultima libagione era piuttosto riservata a Zeus (Suit. τ 1024; Ath. 1, 28, 8), e non si può escludere che avesse peso anche la volontà specifica dei simposiasti nella scelta delle divinità invocate (BURKERT 2003, p. 171). Nel caso specifico di Estia, Corn. 53 informa che οἱ Ἕλληνες ἀπὸ πρώτης τε αὐτῆς [scil. Estia] ἄρχοντο καὶ εἰς ἐσχάτην αὐτὴν κατέπαυον. Rimane quindi in aperta la possibilità che, come testimonia l'inno, Estia fosse invocata all'inizio e alla fine del banchetto. Nel primo caso, questa dinamica si accorda con la pratica proverbiale di 'iniziare da Estia' per intraprendere un'azione sotto i migliori auspici: di qui, l'adagio ἀφ' Ἑστίας ἄρχεσθαι (Ar. *V.* 846; Hsch. α, 8619 Latte; Zenob. 1, 40). Se ricordata, invece, alla fine del banchetto, Estia poteva essere la prima divinità di una serie: questo spiegherebbe perché alla fine del convito (πυμάτη v. 5) si 'cominciano' le libagioni (ἀρχόμενος v. 6) da lei, e si finiscono probabilmente con Hermes, salutato ai vv. 7 sgg., in osservanza della norma omerica (cf. *supra*). Al v. 8, il dio è del resto salutato come χρυσόρραπις, 'dalla verga dorata': con questo strumento egli è in grado di far addormentare i mortali (Hom. *Il.* 24, 343; *Od.* 5, 47 sgg.), e sancisce così la conclusione del convito. L'inno, in questo modo, sintetizza in sé i due momenti significativi del simposio, il suo inizio e la sua fine: una sorta di manifesto di *ethos* simposiale, che regola lo svolgimento del banchetto descritto ai vv. 4-6.

Alla luce di quanto detto, vi è un numero sufficiente di elementi per ipotizzare una destinazione privata dell'inno: le divinità invocate e i loro attributi si accordano con questa cornice domestica, e la struttura del canto sembra inquadarsi in un momento simposiale. Questa possibilità consente forse di spiegare anche alcuni elementi formali del testo, assai problematici. I vv. 3-4 esibiscono una sintassi non sempre scorrevole, caratterizzata da vistose ripetizioni: ἔλαχε, πρεσβῆϊδα τιμὴν / καλὸν ἔχουσα γέρας καὶ τιμὴν. BAUMEISTER (1860, p. 363), seguito da CÀSSOLA (1975, p. 585) si dimostra critico nei confronti del distico, di cui non apprezza la ripetizione e la povertà espressiva. Come aveva però già intuito HERMANN (1806), le difficoltà sintattiche saranno da imputare piuttosto a un rifacimento, o a una doppia redazione del testo. Sotto questa luce, il v. 3 e il v. 4 sono probabilmente tra loro alternativi. Entrambi insistono sul medesimo tema, gli onori che spettano a Estia; il primo ricorre però a una dizione più selezionata –

l'inedita *iunctura* ἔδρην ἀϊδίου –, il secondo mantiene invece un lessico pienamente rapsodico: γέρας καὶ τιμή è formula attestata in Hes. *Th.* 396; 426-427; *h.Cer.* 311. È difficile dire se il verso più antico sia il 3, poi oggetto di un rifacimento più piano, o se al contrario l'originale' sia il v. 4, poi sottoposto a una revisione più ambiziosa. Il fenomeno, in ogni caso, è estremamente frequente: cf. *h.Hom.* 10; 15; 18. In questo caso, verrebbe da chiedersi se la doppia redazione non sia da imputare proprio al contesto simposiale in cui l'inno si colloca. Il simposio è un luogo attivo di produzione poetica, spesso attraverso la creazione estemporanea, il rimpasto di materiale, *collages* non sempre riusciti (VETTA 1992, pp. 117 sgg): le irregolarità sintattiche di *h.Hom.* 29 potrebbero quindi spiegarsi entro una cornice di questo tipo. Allo stesso modo potrebbero spiegarsi le incertezze della *paradosi*: l'ordine dei vv. 9-12 appare turbato, e il v. 12 è stato a lungo considerato irrimediabilmente guasto (cf. il commento per una analisi esaustiva). Tutto ciò potrebbe essere testimonianza di un testo magmatico, attivamente usato nel contesto simposiale, e stabilizzatosi solo in una fase avanzata della *paradosi*. Se effettivamente pensato per un simposio, *h.Hom.* 29 fornisce un esempio di come l'occasione abbia notevole importanza non solo come stimolo alla creazione del testo in sé, ma anche come chiave di lettura del contenuto e della forma che questo assume.

## 2. Commento

L'inno è attributivo, e presenta una struttura dotata di una sua coerenza, nonostante l'ordine dei versi sia con buona probabilità turbato (cf. *infra*). Dopo il verso iniziale, di invocazione a Estia, prende avvio la sezione centrale, suddivisa a sua volta in tre quadri. Nel primo (vv. 1-6) la dea è nume tutelare della vita domestica e dei banchetti che ne sono espressione; nel secondo (vv. 7-10) compare una più breve invocazione a Hermes, con una serie di epiteti caratteristici. Nel terzo e ultimo quadro (11-12) i due dèi sono accomunati per la protezione che concedono alle abitazioni e il favore che accordano alla giovinezza. Segue quindi il congedo, in cui si salutano Estia ed Hermes congiuntamente (vv. 13-14).

**vv. 1-3:** al vocativo iniziale segue la *mansio* della dea invocata: la preminenza che a Estia spetta nelle case degli dèi e degli uomini. La dichiarazione rielabora quanto noto da *h.Ven.* 30-32, in cui si dice che Estia καὶ τε μέσῳ οἴκῳ κατ'ἄρ' ἔζετο πῖαρ ἐλοῦσα / πᾶσιν δ' ἐν νηοῖσι θεῶν τιμάχός ἐστιν, / καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι θεῶν πρέσβειρα τέτυκται. La parte attributiva, introdotta come di consueto dal pronome relativo, è priva di qualunque sistema di epiteti, che è invece frequente nella produzione innografica. Gli epiteti di cui Estia gode non sono del resto molti, né molto diffusi (cf. BRUCHMANN 1893, pp. 117-118),

forse anche a causa della antropomorfizzazione – e dunque della relativa mitologia – mai pienamente compiuta della divinità.

**v. 1 Ἴστίη:** la tradizione manoscritta presenta la lezione Ἐστίη, variamente trattata dalle edizioni disponibili: da BARNES (1711) in poi, la forma è spesso respinta a favore della grafia Ἴστίη (cf. però BAUMEISTER 1860; AHS 1936; HUMBERT 1936). L'intervento è motivato dal fatto che ai vv. 6 e 11 il teonimo ricorre nella forma tipicamente omerica Ἴστίη, con l'eccezione della sola famiglia f. Per questioni di coerenza interna del testo, è preferibile ripristinare la grafia Ἴστίη anche in questa sede, stante anche l'accordo della maggior parte della paradosi. Ciò non toglie, comunque, che Ἐστίη sia forma altrettanto attestata: cf. *h.Hom.* 24, 1, al quale si rimanda anche per l'alternanza dei temi Ἴστι-/Ἐστι e per l'uso del vocativo incipitario. **πάντων:** subito prima della cesura, l'aggettivo anticipa la menzione degli uomini e degli dèi del verso successivo. **ἐν δώμασιν ὑψηλοῖσιν:** la *iunctura* poggia su precedenti omerici: *Hom. Il.* 116, 213; 23, 713; cf. però soprattutto *Il.* 24, 281; 21, 33, in cui la formula compare in clausola. Cf. anche l'*Inno a Estia* di Aristonoo (POWELL 1925, p. 162; cf. anche quanto detto in *h.Hom.* 24), in cui la dea risiede nel tempio ὑψίπυλος di Apollo a Delfi (v. 5). Per il sostantivo δῶμα utilizzato per le dimore degli dèi, cf. quanto detto in *h.Hom.* 27, 13.

**v. 2 ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων:** l'intero verso è ripreso, senza alcuna mutazione, da *Hom. Il.* 5, 442: nel caso iliadico, uomini e dèi vengono nettamente contrapposti, a causa della loro diversa origine (οὐ ποτε φύλον ὁμοῖον). Qui, invece, il verso segnala la profonda vicinanza tra le due categorie, assicurata dal tramite che Estia svolge. Il parallelismo è funzionale allo sviluppo del testo: la menzione degli dèi anticipa l'onore di cui Estia gode (ἔδρην ἀΐδιον ἔλαχες, v.3); il riferimento agli uomini, invece, preannuncia i banchetti dei mortali che si svolgono sotto la protezione della divinità (vv. 5-6).

**v. 3 ἔδρην ἀΐδιον:** la formula non ha altre attestazioni. Ἔδρα indica un qualunque luogo su cui sedersi (cf. *LSJ*, s.v.): di qui, l'accezione del sostantivo anche come 'posto d'onore' (*Hom. Il.* 8, 162; 12, 311), come è questo il caso. Cf. anche *h.Pan* 42, in cui Hermes si avvia ἐς ἀθανάτων ἔδρας. Raro l'aggettivo ἀΐδιος, soprattutto in poesia: l'unica altra attestazione è in *Hes. Sc.* 310, in sede tautometrica. Cf. però il v. 9, in cui Estia è definita αἰδοίη. **ἔλαχες:** un consistente ramo della tradizione (Θ) presenta la lezione ἔλαχε: questa è respinta dalla quasi totalità degli editori (cf. però BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1886), in quanto inconciliabile con il *Du Stil* che scandisce l'intero inno: σοῦ (v. 4); σύ (7); ναίετε (v.9) ἔσπεσθε



(v. 12); oltre a χαῖρε (v. 13) e ὑμέων (v. 14). Per l'uso dell'aoristo cf. JANKO (1981, p. 12). **πρεσβήϊδα τιμήν**: l'aggettivo πρεσβήϊς non è un *hapax* (OLSON 2012, p. 318), ma è comunque raro: cf. *App.Anth.* 152, 4, πρεσβήϊδα πίστιν, nella stessa sede metrica. L'aggettivo è da intendere come 'relativo a chi è πρέσβυς', ossia chi è superiore per età e per riverenza che ne consegue: Estia è, effettivamente, la prima figlia di Crono (Hes. *Th.* 454; *h.Ven.* 22-23; in Hom. *Il.* 4, 59 si dice invece che è Era a essere πρεσβυτάτη). Cf. poi *h.Ven.* 5, 32, in cui si afferma che Estia καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι θεῶν πρέσβειρα τέτυκται.

**vv. 4-6**: si amplia la *mansio* della divinità tramite la descrizione delle pratiche tipiche dei banchetti, su cui Estia estende la sua protezione (v. 4): si spiega così la ἔδρη ἄϊδιος menzionata al v. 3, che consiste nelle libagioni che alla dea vengono offerte all'inizio e alla fine del pasto (vv. 5-6). I versi sono caratterizzati da una sintassi particolarmente complessa e da ripetizioni spesso criticate dai commentatori. In realtà, la forma ostica trasmessa del testo potrebbe valere come esempio di poesia simposiale estemporanea: cf. a questo proposito l'introduzione all'inno.

**v. 4 καλὸν ἔχουσα γέρας καὶ τιμήν**: cf. Hom. *Od.* 11, 184, ma soprattutto *h.Ven.* 29, dove καλὸν γέρας è ugualmente definito il privilegio che Estia riceve in luogo delle nozze. Per la dittologia γέρας καὶ τιμή, cf. invece Hes. *Th.* 396; 426-427; *h.Cer.* 311. L'intero passo è stato oggetto di critiche un punto di vista estetico: così ad esempio BAUMEISTER (1860, p. 363) e da CÀSSOLA (1975, p. 585), che critica la "povertà di linguaggio" e la ripetizione del sostantivo τιμή, già presente al v. 4. È bene comunque ricordare che le ripetizioni sono parte integrante dello stile formulare in generale, nonché degli *Inni Omerici* (PORTER 1949; PELLIZZER 1978; PAVESE 1998). Non è quindi necessario intervenire sulla manoscritta, al fine di correggere τιμήν in τίμιον (BAUMEISTER, 1860) o πίονα (GEMOLL, 1886), o di espungere totalmente i vv. 4-6 (ILGEN 1796). Piuttosto, i vv. 3-4 sembrano due redazioni alternative, nate in un contesto di poesia estemporanea (HERMANN 1806): cf. in proposito l'introduzione. **οὐ γὰρ ἄτερ σου**: per la costruzione sotto forma di litote, cf. Hom. *Il.* 15, 292; 23, 441; Hes. fr. 266a M.-W.

**v. 5 εἰλαπίνας θνητοῖσιν**: l'attenzione si sposta dai δώματα divini e umani (vv. 1-2) a uno scenario esclusivamente terreno: il trapasso segna probabilmente un avvicinamento alla occasione di *performance* dell'inno, e indicare l'inizio di un momento metasimposiale (cf. l'introduzione). Per le εἰλαπίνας come contesto di produzione poetica, cf. l'introduzione all'inno.

**vv. 5-6 πρώτη πυμάτη τε / Ἰστίη ἀρχόμενος:** cf. Theogn. 1146, Ἐλπίδι τε πρώτη πυμάτη θυέτω. La pericope presenta dei problemi di carattere esegetico. Le difficoltà riguardano il participio ἀρχόμενος, nonché la sua sintassi e interpretazione complessive. Per la sua comprensione è necessario sottintendere un τις reggente (AHS 1936); in alternativa, si può ipotizzare un uso in senso sostantivato, (ὁ) ἀρχόμενος: per l'assenza dell'articolo, cf. e.g. S. *El.* 697, ugualmente al nominativo (SMYTH 1920, p. 456). In entrambi i casi, non è necessario giudicare il passo corrotto, come vuole GEMOLL (1886, p. 352), che nota l'incoerenza di un participio singolare rispetto al plurale θνητοῖσιν. Alle difficoltà sintattiche, CÀSSOLA (1975, p. 584) aggiunge quelle semantiche: è dubbio se qui si debba intendere il participio come 'colui che guida le libagioni' o 'colui che comincia le libagioni'. La diversa interpretazione comporta, infatti, una differente dinamica simposiale. Nel primo caso, il testo lascerebbe intendere che a Estia si libava all'inizio e alla fine del banchetto, dietro le istruzioni del simposiarca. Nel secondo, si intenderebbe invece che alla dea si libava solo all'inizio del pasto, e che in quel momento era ricordata come prima e ultima (πρώτη καὶ πυμάτη) tra le divinità invocate. Per una possibile ricostruzione della dinamica che viene qui tratteggiata, cf. l'introduzione dell'inno. Oltre alla pratica simposiale, il passo allude alla promessa rapsodica di cantare un dio 'all'inizio e alla fine', ampiamente testimoniata (cf. *h.Hom.* 6 per il tema). **μελιθεῖα οἶνον:** per la formula in clausola, cf. *Hom. Il.* 10, 579; *Od.* 18, 151; *h.Cer.* 206. L'aggettivo è talora usato anche per il sonno (*Hom. Od.* 19, 551), che segue al vino e al simposio (*Hom. Od.* 8, 138).

**vv. 7-11:** i versi costituiscono una sorta di nuovo, breve *incipit*, che introduce la figura di Hermes, complementare a quella di Estia (su cui, cf. l'introduzione). Nuovamente si ricorre al vocativo del teonimo, come per il v. 1. A differenza di Estia, Hermes è però salutato con una serie di epiteti formulari. Oltre a quelli che pertengono la sfera divina, importanti sono quelli che toccano più da vicino la vita domestica. Si ricorda così la verga dorata (χρυσόραπις, v. 8), con cui il dio concede il sonno al termine del banchetto, e la sua facoltà di elargire beni materiali (δῶτορ ἑάων, v. 8).

**v. 7 Ἀργειφόντα:** per l'epiteto, cf. *h.Hom.* 18, 1. **Διὸς καὶ Μαιάδος υἱέ:** per l'emistichio, cf. *h.Hom.* 18, 10

**v. 8 ἄγγελε τῶν μακάρων:** la formula non ha ulteriori occorrenze, ma Hermes è universalmente noto per il suo ruolo di messaggero (sul quale, cf. *h.Hom.* 18, 3). **χρυσόραπι:** l'epiteto si trova sempre associato al teonimo, e sempre dopo cesura (e.g. *Hom. Od.* 5, 87; *h.Cer.* 335; *h.Merc.* 539; *h.Ven.* 117,

121). In Pi. P. 4, 178 la forma è attestata come χρυσόραπις. La verga dorata è attribuito frequente di Hermes, spesso definita ῥάβδος; con questa il dio ha la facoltà di far addormentare gli uomini (Hom. *Il.* 24, 343; *Od.* 5, 47 sgg.), e di concedere la prosperità (*h.Merc.* 529; cf. δῶτορ ἐάων al v. 8) Il sostantivo ῥαπίς è attestato invece solo in ambito lessicografico, come glossa del primo (Hsch. p 122 Latte; Phot. p 43 Theodoridis): la formazione dell'epiteto, come di altri composti in -ραπις sarà dunque da ricercare, più che nel sostantivo, nel verbo ῥαπίζω (CHANTRAINE, *DELG* p. 967). δῶτορ ἐάων: per l'epiteto, cf. *h.Hom.* 13

**vv. 10-12:** l'ordine dei versi, così come sono tramandati, non è sintatticamente sostenibile. Di fronte a questa difficoltà, due le strade percorse dagli editori. Da MARTINUS (1605), la maggior parte traspone il v. 9 prima del 12. Così articolato, il testo gode di uno sviluppo interno soddisfacente: alla menzione della sola Estia (v. 1-6), segue una sezione dedicata a Hermes (vv. 7-11); i due sono infine uniti in quanto protettori delle abitazioni dei mortali (11-12), e la loro apostrofe congiunta fornisce il pretesto per il congedo dell'inno, rivolto a entrambi (vv.13-14). Che i vv. 9 e 12 siano consecutivi sembra garantito, oltre che dalla sintassi, anche dalla formula φίλα φρεσὶν ἀλλήλοισιν / εἰδότες, che ha un parallelo in Hom. *Il.* 17, 325, φίλα φρεσὶ εἰδώ; *Od.* 3, 277, φίλα εἰδότες ἀλλήλοισιν. Solamente AHS (1936), sulla scorta di WOLF (1784), mantengono invariato l'ordine dei versi; sono però costretti a ipotizzare una costruzione *ad sensum* per spiegare il plurale ναίετε del v. 9 dopo l'apostrofe al solo Hermes, e una lacuna dopo il verso. Il materiale tramandato è in realtà sufficiente a ottenere un testo comprensibile, senza la necessità di postulare una perdita, e senza interpretare la sintassi forzatamente in funzione della supposta lacuna. Ciò detto, sono comunque nel giusto AHS quando argomentano che la trasposizione dei versi non trova una immediata giustificazione al livello paleografico. Una spiegazione, per quanto incerta, potrebbe risiedere nella ripetizione di φίλα/φίλη ai vv. 9-10. Un copista, sapendo che dopo il v. 8 seguiva una porzione di testo contenente la sequenza φίλ-, avrà trascritto la prima che ha notato, quella al v. 9 – φίλα φρεσὶν ἀλλήλοισιν –, invece di quella corretta, σὺν αἰδοίῃ τε φίλη del v. 10. In questo modo, si è turbato l'ordine originario dei versi 10, 11, 9: la sequenza 11-12, risultato di questa trasposizione, esibiva però una sintassi apparentemente accettabile: ἀμφοτέροι γὰρ ἐπιχθονίων ἀνθρώπων / εἰδότες ἔργματα καλά. Similmente, OLSON (2012, p. 320) nota la ripetizione ai vv. 9, 12 anche della sequenza grafica -ματα καλά (δῶματα καλά; ἔργματα καλά), che può aver confuso allo stesso modo il copista durante la trascrizione.

**v. 10 ἴλαος ὄν:** sull'aggettivo, e sul verbo ἰλά(σκο)μαι, cf. quanto detto in *h.Hom.* 20. Da un punto di vista metrico, Omero conosce tanto la scansione ἴλαος, come in questo caso (e.g. *Hom. Il.* 9, 639), quanto ἴλαος (*Hom. Il.* 1, 583). È questo l'unico caso negli *Inni Omerici* in cui la preghiera precede il saluto (JANKO 1981, p. 15) **ἐπάρηγε:** il verbo regge il μοι al v. 7, come è proprio della sintassi omerica, che ricorre al dativo della persona cui si reca aiuto (*Hom. Il.* 23, 783; *Od.* 13, 391); il verbo è inoltre sempre utilizzato per gli dèi, e per il soccorso che portano ai mortali (oltre ai luoghi sopra citati, cf. anche *Hom. Il.* 24, 39 *h.Hom.* 22, 7, ἄρηγε). **σύν αἰδοίη:** si torna qui a Estia, che assicura il passaggio alla sezione finale dell'inno, rivolta a entrambe le divinità. Αἰδοίη è attributo frequentemente utilizzato per divinità femminili vergini: oltre a Estia, così sono definite anche Artemide (*h.Hom.* 27, 1) e Atena (*h.Hom.* 28, 3), la triade ricordata anche in *h.Hom.* 5, 7-33. **φίλη:** HUMBERT (1936) e WEST (2003) intendono l'epiteto in relazione a Hermes, e al rapporto che questo ha con la dea: traducono così rispettivamente "avec la Déesse vénérée qui t'est chère" e "with Hestia whom you love and revere". È vero che, come nota OLSON (2012, p. 320), l'aggettivo è spesso associato ad αἰδοῖος, come in questo caso, in contesto di affetto e rispetto, anche tra dèi (e.g. *Hom. Il.* 14, 210; 18, 386), e che i rapporti amicali tra Estia ed Hermes sono esplicitati ai vv. 9-12 (φύλα φρεσὶν ἀλλήλοισιν / εἰδότες). Tuttavia, φίλος può essere inteso anche in senso più generale. Estia risiede in tutte le case degli dèi e degli uomini (vv. 1-2): è dunque φίλη per la protezione che assicura alla vita domestica, e αἰδοίη per le libagioni che in cambio gli uomini le offrono. I due aggettivi esplicitano così i due poli dell'interazione tra l'uomo e il dio. Questa notazione di carattere generale assicura il passaggio ai vv. 11-12, in cui l'interesse si sposta progressivamente dal rapporto che esiste tra Hermes ed Estia ai benefici che la loro unione reca agli uomini.

**v. 11 ἀμφοτέροι:** dopo la cesura, l'aggettivo inaugura un nuovo sviluppo dell'inno, in cui le divinità sono unite nell'assicurare la protezione agli uomini. **ἐπιχθονίων ἀνθρώπων:** riprende e varia il v. 2 (χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων), secondo una clausola fedelmente omerica: cf. *Hom. Od.* 1, 167; 18 136; 22, 414= 23, 65; *H.Cer.* 480, 487; *h.Ap.* 167; *h.Hom.* 29; 33, 6.

**v. 9 ναίετε:** inusuale il verbo per indicare i possedimenti abituali del dio: più spesso si ricorre ai verbi ἔχω, λαγχάνω, φοιτάω, ἀνάσσω, μεδέω (PAVESE, 1991, p. 167). Se Estia abita presso le case degli uomini in senso fisico, tanto da non poter lasciare la sua sede (*Plat. Phdr.* 247a), Hermes è vicino ai mortali anche metaforicamente: Ἑρμεία, σοὶ γάρ τε μάλιστά γε φίλτατόν ἐσσι / ἀνδρὶ ἐταιρίσσαι (*Hom. Il.* 24, 334-335); per questa caratteristica del dio, cf. anche quanto detto in *h.Hom.* 18. **δῶματα καλά:** cf. e.g.

Hom. *Od.* 3, 387; 8, 41; 10, 13, 252; 15 454; *h.Ap.* 477. **φίλα φρεσὶν ἀλλήλοισιν / εἰδότες**: variazione di Hom. *Od.* 3, 277, φίλα εἰδότες ἀλλήλοισιν.

**v. 12 ἔρματα καλά**: la tradizione manoscritta presenta la lezione ἔργματα, di difficile comprensione. Le edizioni più antiche fanno dipendere ἔργματα καλά dal participio εἰδότες: Estia ed Hermes ‘conoscono le belle opere degli uomini’, e le assecondano (ἔσπεσθε). Questa è la lettura che emerge nelle traduzioni da CASTALIO (1561) a LECTIUS (1606): “scientes opera pulchra, sequimini”. L’intervento di Martinus (1605) ha proposto un nuovo ordine dei versi, sintatticamente preferibile (cf. *supra*): si ottiene così il testo φίλα φρεσὶν ἀλλήλοισιν / εἰδότες ἔργματα καλά. Il complemento ἔργματα καλά del v. 12 è stato allora letto come coordinato a φίλα del v. 9 (FRANKE 1828, p. 179): “chara mentibus invicem scientes opera pulchra” è la traduzione che ne deriva, e che si legge in BARNES (1711) e HAGER (1777). Se la sistemazione dei vv. 9-12 è migliore al livello sintattico, il senso complessivo rimane comunque difficile da comprendere. Gli dèi, ‘conoscono le care e belle opere degli uomini con la mente, a vicenda’: come si nota dalla traduzione, il complemento ἀλλήλοισιν rimane privo di una spiegazione. I precedenti omerici (Hom. *Il.* 17, 325; *Od.* 3, 277), garantiscono piuttosto che la formula φίλα εἰδέναι è utilizzata in senso assoluto, a significare ‘nutrire affetto’: questo consente di intendere in maniera soddisfacente il dativo ἀλλήλοισιν, ‘l’uno per l’altro’, e impone di leggere l’intera formula come separata rispetto a ἔργματα καλά. Si pone allora la necessità di spiegare questo accusativo per altra via. Nel tentativo di salvare la paradosi, HUMBERT (1936) lo fa dipendere da ἔσπεσθε seguente: il verbo ἔπομαι non è però utilizzato in senso transitivo (cf. *LSJ*, s.v.), e non può tollerare ἔργματα come complemento oggetto. Di fronte a questa difficoltà, GEMOLL (1886) giudica l’intero passo corrotto. Solamente la proposta di WEST (1966; 2003) ha consentito di ottenere un senso soddisfacente. L’editore emenda ἔργματα in ἔρματα: la forma è da intendere al nominativo, come apposizione riferita a Estia ed Hermes: in quanto ‘bei baluardi’ della casa, questi assicurano la protezione e la prosperità alla vita domestica. Il sostantivo ἔρμα è già attestato in questo senso metaforico (Hom. *Il.* 16, 549), e qui sembra ancor più motivato dal nome stesso di Hermes, che si presta a una figura etimologica (Ἑρμῆς - ἔρματα). A queste considerazioni di WEST, CÀSSOLA (1975) aggiunge osservazioni di carattere filologico. I codici At e D attestano la lezione ἔργματα, erroneamente scritta con spirito aspro, ma che potrebbe nascondere un originario ἔρματα; soprattutto, il codice M testimonia, per *h.Ap.* 507 ἔργματα in luogo di ἔρματα, a riprova di quanto lo scambio tra le due parole possa essere comune in sede di copia. **νόῳ [...] καὶ ἦβῃ**: Il dativo è regolarmente retto dal verbo ἔπομαι seguente (cf. *LSJ* s.v.). Per WEST (1969, p. 150), le due virtù pertengono rispettivamente a Hermes, in quanto dio astuto, e ad Estia, in quanto dea vergine.

L'interpretazione si scontra però con il v. 3, in cui a Estia spetta *πρεσβηῖδα τιμήν*, in quanto è la più anziana dei figli di Crono. Più persuasiva è la lettura di OLSON (2012, p. 320): nell'ottica che l'inno possa essere stato eseguito in un banchetto privato, ἦβη e νόος sono virtù simposiali, rispettivamente proprie dei simposiasti più giovani e più anziani. **ἔσπεσθε**: la forma, priva di qualunque altra attestazione, è interpretata da AHS (1936, p. 430) come presente, sulla base di Hom. *Od.* 4, 826, dove ἔσπεται è la lezione di gran parte della tradizione manoscritta per ἔργεται. Il presente ἔσπομαι, modellato su ἔπομαι, è tuttavia raro, con occorrenze a partire dell'età ellenistica (e.g. A.R. 4, 1607). Più persuasiva è l'ipotesi di CÀSSOLA (1975, p. 585): la forma è una seconda persona plurale di ἐσπόμην: l'aoristo è utilizzato nella poesia innica in senso tecnico, a esprimere le azioni prive di durata degli dèi, sempre uguali a sé stesse (cf. da ultimo FAULKNER 2005).

**v. 13 χαῖρε**: per il valore dell'imperativo e la sua funzione all'interno degli *Inni Omerici*, cf. quanto detto a proposito dell'analisi di *h.Hom.* 6. **Κρόνου θύγατερ**: La medesima forma si ritrova in Orph. *H.* 81, 1 e nell' *Inno a Estia* di Aristonoo (Powell 1925, p. 162, v. 11). Speculare alla formula Διὸς καὶ Μαιάδος υἱέ, con cui al v. 7 era stato salutato Hermes, offre una spiegazione alla *πρεσβηῖς τιμή* (v. 3) di cui Estia gode, che le deriva in quanto prima figlia di Crono, e dunque più anziana. **σύ τε καὶ χρυσόρραπις Ἑρμῆς**: rimane invariato l'epiteto già presente al v. 8; muta invece il teonimo, con il più esplicito Ἑρμῆς che sostituisce Ἀργειφόντης, di modo che tutto l'inno è racchiuso dal nome della dea (v. 1) e del dio (v. 13) invocati.

**v. 14 αὐτὰρ ἐγὼν ὁμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς**: per l'analisi del verso tipico del congedo degli *Inni*, cf. quanto detto a proposito di *h.Hom.* 6.

## 1. Introduzione

Il trentesimo *Inno Omerico alla Terra* canta Gea come madre universale, degli animali e degli umani. La descrizione della prosperità e dell'abbondanza che la dea reca ha ricevuto molti apprezzamenti in sede esegetica (BAUMEISTER 1860, p. 365; HUMBERT 1936, p. 240): la supposta partecipazione emotiva dell'autore ha fatto parlare addirittura di una 'ardente devozione' (HUMBERT 1936, p. 240), e persino di un componimento di ispirazione orfica (GRODDECK 1789, p. 23). L'analisi del testo si è per lo più assestata su queste valutazioni di natura estetica, che non aiutano però a comprenderlo nel profondo: AHS (1936, p. 430) concludono che l'inno non può essere in alcun modo datato o localizzato. Contro questa impostazione, si tenterà di far emergere, in vario modo, le particolarità che possano consentire un ancoraggio a un qualche luogo o tempo. Si valuterà quindi lo stile del componimento, i legami eventuali con altri testi; si osserverà in che modo viene trattata la divinità, e se questo consente di avvicinare l'inno a un culto noto del mondo greco.

### 1.1 Datazione

Da un punto di vista stilistico, la critica ha spesso notato una vicinanza alla dizione omerica. Il testo "Homeri vera poeseos epicae nos admonet" (BAUMEISTER 1860, p. 365). Ancora, "it is a genuine prelude in the Homeric style" (AHS 1936, p. 430). Osservazioni di questo genere necessitano di essere maggiormente contestualizzate e approfondite. L'osservanza dei dettami epici si mantiene da un punto di vista strutturale: come si vedrà, sono presenti tutte le caratteristiche tipiche del genere innodico. A riprova di ciò, l'inno dimostra di conoscere più luoghi dell'innografia omerica, e si è tentato di utilizzare questa peculiarità come indizio datante. È stata segnalata, soprattutto, la ripresa di passi dal maggiore *Inno a Demetra* (GEMOLL 1886; AHS 1936; POLI 2010). Il μακαρισμός ai vv. 7-8, ad esempio, illustra la prosperità che giunge a chi è onorato da Gea (Ὁ δ' ὄλβιος ὄν ... πρόφρων τιμήσεις): la formulazione è molto simile a *h.Cer.* 486-487, in cui si dice della beatitudine che attende quanti sono amati da Demetra e Persefone (μέγ' ὄλβιος ὄν ... προφρονέως φίλωνται). Simile anche l'associazione di abbondanza delle messi e di Pluto (*h.Hom.* 30, 12; *h.Cer.* 489). Il congedo dei due testi, poi, è pressoché identico: πρόφρων δ' ἀντ' ᾠδῆς βίοτον θυμήρε' ὄπαζε (*h.Hom.* 30, 18); πρόφρονες δ' ἀντ' ᾠδῆς βίοτον θυμήρε' ὄπαζε (*h.Cer.* 496). Non è improbabile credere che il nostro autore conoscesse l'*Inno a Demetra*, e che lo abbia preso

a modello percependo un'affinità con la divinità qui cantata. Questa operazione potrebbe spiegare anche l'appellativo *σεμνή θεά*, con cui Gea è qui salutata, che proviene da *h.Cer.* 1. Senonché, la rispondenza di questi passi potrebbe essere imputata anche a un riuso formulare, che poco dice della relazione tra i due testi. In ogni caso, la critica vede in *h.Cer.* un *terminus post quem*; se ne ricava quindi, in maniera generica, che *h.Hom.* 30, che lo imita, “non deve essere molto antico” (AHS 1936, p. 430). Oltre che con l'*Inno a Demetra*, HUMBERT (1936, p. 241) nota somiglianze anche l'*Inno ad Apollo*: il v. 8, τῷ δ' ἄφθονα πάντα πάρεστι è da lui accostato a *h.Ap.* 586, τὰ δ' ἄφθονα πάντα πάρεσται. Se pure la vicinanza lessicale è indubbia, lo stesso non può dirsi dal punto di vista tematico: nel caso dell'*Inno ad Apollo*, il v. 586 si riferisce alle vittime che, in abbondanza, giungeranno al tempio del dio; *h.Hom.* 30, 8 descrive invece i beni che la Terra offre agli uomini. L'uso dell'espressione, che pure è la medesima, è dunque esattamente antitetico, a dimostrazione di quanto un dettato simile non implichi una necessaria interdipendenza tra testi. Ciononostante, HUMBERT ritiene che il nostro inno, che conosce sia *h.Cer.* e *h.Ap.*, debba collocarsi in data arcaica, entro il 580: intorno a questo periodo, infatti, si collocherebbero tanto l'*Inno ad Apollo* che l'*Inno a Demetra* (cf. FAULKNER 2011, pp. 16 sgg).

Le conclusioni a cui sono giunti gli editori possono forse essere ridimensionate. L'imitazione non è così pedissequa, né soprattutto così pervasiva da far pensare a un *terminus ad quem*, e a una esatta contemporaneità tra i testi. Anche se legami con *h.Ap.* e *h.Cer.* esistono, non se ne possono quindi ricavare delle indicazioni certe da un punto di vista cronologico. Più prudente è, semmai, notare che l'autore conosce le convenzioni del genere innodico, e che a queste si allinea anche in virtù dei precedenti. Lo stesso non può dirsi, tuttavia, per il lessico e la fraseologia. Sotto questo punto di vista, *h.Hom.* 30 lascia emergere molti elementi peculiari. Ad esempio, non hanno occorrenze in Omero parole come *παμμήτειρα* (v. 1), *ἠυθέμεθλος* (v. 1), *κτῆνος* (v. 10). L'aggettivo *εὔπαις* (v. 5) non compare prima del V secolo (Hdt. 1, 32, 4), e così anche l'aggettivo *εὔκαρπος* (Pi. *P.* 1, 30; A. fr. 168, 24; S. fr. 847; E. *Ba.* 750; *Andr.* 1045). Se la forma pronominale *σφιν* (v. 8) è da intendere come un singolare – il che pare probabile – dei rari paralleli si trovano nel dramma di V secolo: A. *Pers.* 759; S. *OC.* 1490. Il complemento *κατ' ἄνθεα* (v. 15) figura in Plat. *Symp.* 196a8. Questa rassegna rende chiaro che non si può genericamente parlare di una 'omericità' nello stile, come spesso si è detto. Al contrario, dove la dizione mostra le sue caratteristiche più peculiari, lo fa allineandosi a usi che non hanno paralleli prima dell'età classica.



Da un punto di vista tematico, l'inno insiste su due elementi in particolare: il ruolo di Gea come progenitrice universale, persino degli dèi (παμμῆτιρα, v. 1; θεῶν μήτηρ, v. 17), e la prosperità, animale (vv. 2-7) ma soprattutto umana (vv. 8-16), che da lei procede. Questi dati non sono associati nell'*epos* arcaico. In Omero, Gea figura in contesti molto limitati. Tra le poche occorrenze, la dea è chiamata in causa quasi esclusivamente nelle formule di giuramento (e.g. Hom. *Il.* 3, 104; 276-280; 15, 36-38; 19, 258-260). La madre degli dèi è piuttosto Tetide, unitasi a Oceano (Hom. *Il.* 14, 201, 302). A partire dalla produzione esiodea, Gea acquista una maggiore individualità e una mitologia relativa: nella *Teogonia*, è la prima divinità a essere generata dal Chaos, e la progenitrice di tutti gli dèi, assieme a Urano suo figlio (Hes. *Th.* vv. 116 sgg.). La dea dà vita anche alla stirpe argentea (Hes. fr. 287 M.-W.), di modo che esseri umani e divini condividono la medesima origine (Hes. *Op.* 108: ὡς ὁμοθεν γεγάασι θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι; cf. anche Pi. *P.* 6, 1-7, e in generale quanto detto in *h.Hom.* 14). Simile doveva essere anche la versione della *Teogonia* ciclica, che prendeva avvio dall'unione di Gea e Urano (Phot. *Bibl.* 319a, 21=t13 Bernabé; *Argumentum*, p. 9 Bernabé). Nelle *Opere e i Giorni*, invece, la dea occupa una posizione molto meno significativa di quanto si potrebbe pensare: è Demetra la dea dell'abbondanza e del raccolto (vv. 31-32; 300-301). In Hes. *Op.* 563 figura l'espressione γῆ πάντων μήτηρ: si indica però non tanto la divinità personificata, quanto la terra come elemento naturale, produttrice di messi (καρπὸν σύμμικτον ἐνείκη). Quanto agli *Inni Omerici*, la dea non riveste di fatto alcun ruolo al di fuori dell'inno a lei dedicato: la fertilità animale è assicurata da Afrodite (*h.Ven.* 68 sgg.) e la prosperità umana da Demetra (*h.Cer.* 305 sgg.). Come vera e propria divinità, compare esclusivamente in *h.Cer.* 8-9: fa qui sbocciare fiori di ogni genere per ordine di Zeus; Persefone ne viene distratta, ed è rapita da Ade mentre è intenta a raccogliarli. In *h.Ap.* 84 sgg., Gaia è chiamata a testimoniare al giuramento di Leto, assieme a Urano e all'acqua dello Stige: Apollo amerà Delo più di ogni altra terra, se l'isola consentirà alla madre di partorire entro i suoi confini. Altra parte dell'epica arcaica è a noi nota in uno stato frammentario, ma il ruolo di Gea che emerge in questi casi non pare comunque significativo. L'aspetto maggiormente sottolineato è il suo ruolo di dea madre: genera Egeone (*Alcmaeonis*, fr. 3 Bernabé), Ladone (Pisand. fr. 15 Bernabé), è detta μήτηρ (Choeril. fr. 24 Bernabé). Genealogie mitiche sono ricordate anche nella produzione lirica successiva: sue figlie sono le Muse (Alcm. fr. 5.2, coll. 1. 28 *PMG*), Etna (Sim. fr. 47 *PMG*), i Giganti (B. 15, 64), Argo (B. 19, 31), Aristeo (B. fr. 45 Irigoin), Creusa (Pi. *P.* 9, 17).

Anche il nostro inno sembra insistere, in più luoghi, sul potere generativo di Gea. Al v. 17, la dea è θεῶν μήτηρ. Questa apostrofe è però inedita: nonostante il ruolo materno che la letteratura arcaica le riconosce, infatti, Gea non è mai esplicitamente definita 'madre degli dèi'. A fronte di questa difficoltà, si è pensato

che l'inno alluda a un sincretismo con la figura di Rea (AHS 1936, HUMBERT 1936; POLI 2010). In realtà, mancano forti elementi che indirizzino in tal senso: lo scenario naturale e umano, i doni di abbondanza e prosperità, gli attributi e gli epiteti individuano nella dea cantata la personificazione della Terra, e non lasciano spazio a una possibile identificazione con Rea. Come spiegare, allora, l'epiclesi di θεῶν μήτηρ? Genealogicamente, Gea è la prima divinità a essere generata (Hes. *Th.* 117), e che quindi dà vita all'intero *pantheon* greco (Hes. *Th.* 45; 106; 126 sgg.; Sol. fr. 36, 5 W.; S. fr. 169a, 52). Si consideri, a questo proposito, la vicinanza con Sol. fr. 30 *PMG*, in cui Γῆ è definita μήτηρ μεγίστη δαιμονων Ὀλυμπίων. L'epiteto rimarca, semplicemente, la sua antichità primigenia: la dea è del resto παμμήτειρα (v. 1). Ciò detto, la sua unione con Urano, che pure è ricordata (ἄλοχ' Οὐρανοῦ ἀστερόεντος v. 17), non apre ad alcuna narrazione teogonica: l'inno sembra anzi evitare accuratamente ogni accenno mitologico, al di là dei riusi formulari che la poesia rapsodica porta con sé. Gea è qui una entità tutta naturale, che presiede alla vita e all'abbondanza. Queste coordinate sembrano trovare dei corrispettivi, più che nell'epica e nella lirica arcaiche sinora analizzate, nella tragedia di V secolo. In questo ambito, l'unione di Gea e Urano viene trattata come un fenomeno naturale, che alimenta la vita sulla terra. In A. fr. 44 *TRGF*, il Cielo si unisce alla Terra, e insieme generano gli animali e le piante. Per questo, la dea è detta παμμήτωρ (A. *PV* 90). Di impianto simile sono anche alcuni luoghi euripidei. In un frammento del *Crisippo* (fr. 838 *TRGF*), la terra si unisce al cielo e τίκτει θνητούς, τίκτει βοτάνην φύλά τε θηρῶν (vv. 4-5). La conclusione che deriva da questa sua facoltà è presto detta: ὅθεν οὐκ ἀδίκως / μήτηρ πάντων νενόμισται, vv. 6-7). Questi passi si lasciano agevolmente confrontare con il nostro inno: la dea genera tutto quanto cammina sulla Terra, nuota o vola, ed è per questo παμμήτειρα (v. 1). La rispondenza non è solo concettuale, ma anche lessicale: il raro epiteto ha dei corrispettivi in παμμήτωρ, che figura in Eschilo, e μήτηρ πάντων, di derivazione euripidea. In una concezione naturalistica di questo tipo, Gea non ha solo il potere di dare la vita, ma anche di toglierla. Una prima dichiarazione esplicita in questo senso compare in Xen. fr. 23 Diehl: ἐκ γαίης γὰρ πάντα καὶ εἰς γῆν πάντα τελευτᾷ. Il tema è però maggiormente esplorato, ancora una volta, nel dramma di V secolo: la terra tutto nutre, e di ogni cosa prende di nuovo i germogli (A. *Choep.* 127-128); quanto è nato dalla terra, alla terra ritorna (E. fr. 389; *Suppl.* 532-533). La stessa dinamica è ravvisabile nel nostro Inno: σεῦ δ' ἔχεται βίον δοῦναι ἢ δ' ἀφελῆσθαι (v. 6).

La produzione tragica merita di essere chiamata in causa per un ulteriore elemento di confronto. Il frammento euripideo 182a *TRGF* recita: Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν ἀεῖδω. L'esametro proviene dalla perduta *Antiope*, ed era pronunciato da Anfione, il mitico citaredo (cf. Hes. fr. 182 M.-W. per la sua abilità nel suonare la lira). È difficile ricostruire il contesto del verso, e le sue modalità performative

(cf. BIGA 2014, pp. 123 sgg.); è però interessante notare che anche Tamiri, ugualmente citaredo, si esprimeva in esametri nell'omonima tragedia sofoclea (fr. 242 *TRGF*). L'esametro viene così utilizzato a imitazione di uno specifico genere, nelle sue modalità performative e nei contenuti (PRETAGOSTINI 2011, p. 261). Anfione si esibisce dunque in un vero e proprio *prooimion*. La distinzione tra proemio citarodico e rapsodico è a questo punto labile: medesimi sono i temi – gli dèi e le loro imprese –, così come analoghi sono gli artifici formali e retorici e la funzione di introdurre una esecuzione successiva, anche di brani omerici (cf. Pl. *Phaed.* 60c; *Leg.* 227d; *Ath.* 7, 42, 1; [Plut.] *Mus.* 1132d; cf. GOSTOLI 1990, pp. xxix sgg.). A mutare è l'elemento performativo: cantato nel primo caso, in recitativo nel secondo. I due generi sono però strettamente connessi, tanto che è stato ipotizzato che la rapsodia si sviluppi, come modalità performativa, a partire da una originaria esecuzione citarodica (NAGY 1990, pp. 353-361; POWER 2010, pp. 187-200; 468-475; sul tema, cf. l'*Introduzione* generale). In ragione di ciò si spiega la vicinanza del proemio citarodico di Anfione con i proemi rapsodici. Questo stato di cose autorizza, anzi, a cercare delle relazioni tra testi che non si esauriscano nella semplice ripresa formulare: a imitazione di un vero e proprio genere poetico, la tragedia euripidea sembra guardare esplicitamente a esemplari che di quel genere sono più rappresentativi: gli *Inni Omerici* in generale, e forse l'*Inno a Gea* in particolare. L'esametro eseguito da Anfione presenta infatti, come di consueto, i nomi in accusativo delle divinità invocate, i relativi attributi e il verbo che indica l'azione incipiente del canto; l'appellativo di πάντων γενέτειραν, in particolar modo, rievoca l'epiteto παμμήτειρα con cui si apre *h.Hom.* 30, v. 1. Questa vicinanza è stata notata più dagli studi euripidei che non nell'esegesi degli *Inni Omerici* (KAMBITIS 1972, p. 32; BIGA 2014, pp. 123 sgg.): nessun editore evidenzia questo legame, che pure è significativo. In primo luogo, infatti, dà la misura di quanto citarodia e rapsodia fossero sentite vicine nella mentalità antica; in secondo, sembra autorizzare a pensare che, in età classica, il nostro *Inno a Gea* fosse già conosciuto, tanto da essere ripreso e parafrasato nell'*Antiope* euripidea.

A questo punto, l'indagine intertestuale sembra fornire gli estremi cronologici entro cui collocare il componimento. *H.Hom.* 30 sembra avere, come *terminus post quem*, il VI secolo. La lirica fornisce degli spunti che sembrano presenti anche nel componimento: in Solone, Gea è per la prima volta definita madre degli Immortali; in Senofane compare l'affermazione per cui la Terra ha il potere di dare la vita e di toglierla. Questa concezione sottintende una visione naturalistica della divinità, più che propriamente teologica, che sembra affine ad alcuni luoghi della produzione drammatica: la Terra, sposa di Urano, è madre universale, che produce ogni forma di vita. In ogni caso, *h.Hom.* 30 sembra già noto nel 408/407, quando viene imitato nell'*Antiope* euripidea (per la cui datazione, cf. KAMBITIS 1972, pp. xxxi sgg.). Con

una datazione al V secolo concorda anche la dizione dell'inno, che esibisce un lessico in generale estraneo all'*epos* arcaico, con attestazioni che non precedono l'età classica.

## 1.2 Localizzazione

Al fine di procedere alla localizzazione del testo, su cui sinora gli editori non si sono ancora espressi, è necessario valutare in che modo è qui trattata Gea, e se sia possibile riscontrare affinità con culti o rituali noti. Per quanto Gea non sia inclusa nel *pantheon* olimpico in senso stretto, il suo culto è diffuso in tutto il mondo greco (cf. CAPPELLETTI 2004; LANDI 2012 per degli studi in proposito). È dunque necessario restringere l'analisi alle località che maggiormente si accordano allo scenario qui presentato. L'inno sembra articolarsi intorno a due poli tematici. Una prima sezione (vv. 1-10) vede Gea come divinità della prosperità e abbondanza, che vivifica tutti gli esseri che si trovano sulla Terra, e gli uomini in particolar modo. Nella seconda metà dell'inno (vv. 11-16), alla dea è ricondotta anche una funzione civilizzatrice: la società che cresce nel suo rispetto vive nel buon governo e nell'abbondanza. A Gea si riconoscono quindi due facoltà essenziali: quella di presiedere alla fertilità e alla vita cittadina. È necessario, quindi, valutare se e dove queste due coordinate siano presenti nel culto della dea.

A un primo livello di analisi, si può notare che Gea non è qui investita di una funzione oracolare, che pure le è ampiamente riconosciuta (cf. HAMDORF 1964, p. 4; LANDI 2014, pp. 131 sgg.). È difficile quindi che il testo possa essere stato composto, ad esempio, a Delfi, a Dodona, a Olimpia, in Acaia, tutte località in cui Gea è coinvolta nell'attività profetica del santuario (cf., rispettivamente A. *Eum.* 1 sgg.; Paus. 10, 12, 10; 5, 14, 10; Plin. 28, 147). Anche ad Atene Gea sembra aver avuto una qualche associazione con la mantica, in particolar modo nel culto di Gaia Themis (*IG* II<sup>2</sup> 5 130; III 3 18; II 350). Non è questo, però, l'aspetto più significativo del culto attico di Gea. La sua introduzione nella regione sembra essere di notevole antichità: secondo *Suid.* κ 2193 Adler artefice ne fu Erittonio, che in alcune versioni del mito è figlio della dea (E. fr. 917 *TRGF*; Paus. 1, 2, 6): in virtù della sua funzione di *κουροτρόφος*, il mitico re le concesse la *προθυσία*, la precedenza nei sacrifici (*Sch. ad Ar. Th.* 299). Il nucleo mitico trova risposdenze nella pratica culturale: nell'evidenza epigrafica, Gea è talora la prima destinataria delle offerte (*IG* I<sup>2</sup> 5, 80; cf. anche HADZISTELIOU-PRICE 1978 p. 108 n. 47); l'epiteto di *κουροτρόφος* è poi ben documentato (per l'evidenza epigrafica, cf. LANDI 2012), sebbene il più delle volte non accompagnato da un teonimo che chiarisca l'identità della dea invocata. A risolvere l'ambiguità, Pausania (1, 22, 3) informa comunque di un santuario di Γῆ *κουροτρόφος* situato sulle pendici

dell'Acropoli, accanto a quello di Demetra. Se dunque nei culti greci la Κουροτρόφος è una divinità i cui confini non sono sempre chiari, ad Atene la sua fisionomia sembra invece essere delineata con sufficiente chiarezza, e l'identificazione con Gea risulta confortata dalle fonti (cf. HADZISTELIOU PRICE 1978, pp. 101 sgg.). *H.hom.* 30 sembra allinearsi a queste coordinate. Oltre che dea della fertilità animale, Gea presiede anche alla nascita e alla crescita umana: grazie a lei, gli uomini sono εὔπαιδές τε καὶ εὔκαρποι (v. 5).

La sfera di intervento di Gea non si riduce però al mero atto riproduttivo. Dalla Terra viene non solo l'abbondanza, ma anche la spinta civilizzatrice (su cui, cf. GEORGUDI 2002, pp. 120 sgg.), su cui si incentra la seconda parte del componimento. Senza dubbio, il nostro inno non può definirsi un brano di riflessione politica; nondimeno, si possono notare delle riflessioni che procedono in questa direzione. Forte della sua prosperità, la città è un cosmo in cui ciascuna parte sociale attende ai propri compiti: i governanti, i giovani, le donne (vv. 13-15); il mezzo attraverso cui questo equilibrio si regge è l'εὐνομία (v. 11). Quest'ultimo sostantivo, in particolare, è pressoché sconosciuto *all'epos* arcaico (cf. il commento). *H.Hom.* 30, che lo utilizza, sembra quindi guardare a un diverso orizzonte culturale e letterario. È per la prima volta con Solone (fr. 4 W.) che l'εὐνομία assume a vero e proprio strumento politico: la δυσνομία rende infatti impossibile godere della εὐφροσύνη (v. 10), procura ricchezza ingiusta (πλουτέουσιν δ'ἀδίκους ἔργμασιν, v. 11) e beni non pii (οὐθ' ἱερῶν κτεάνων, v. 12) e trascura le fondamenta della Giustizia (Δίκης θέμεθλα, v. 14). A causa sua, la gioventù viene corrotta (v. 20), e molti abbandonano la propria terra (vv. 24 sgg.). La risposta a questi mali, per Solone, non risiede nella tirannide: egli ha rinunciato al potere dispotico e a una ricchezza sconsiderata (πλοῦτον ἄφθονον, fr. 33, 5); così facendo, la terra ne è stata risparmiata (γῆς... ἐφεισάμην, fr. 32, 1 W.). L'inno sembra presentare un quadro complementare a quello tracciato da Solone, nei temi e nel lessico: le salde fondamenta della Terra (ἠϋθέμεθλον, v. 1) fanno sì che la prole sia prospera (εὔπαιδες, v. 5) e le case piene di beni (κτήνεσιν, v. 10) e di ricchezza (πλοῦτος ὀπηδεῖ, v. 12): i giovani godono così dell'εὐφροσύνη (v. 13). La forma di governo che viene presentata in questa sede è pluralistica: (αὐτοί ... κοιρανέουσιν, vv. 11-12): è evidente la presa di distanza dall'ideale epico, in cui la πολυκοιρανία è oggetto di critica (*Hom. Il.* 2, 204), ma pare anche implicita la conoscenza – e l'approvazione – dell'ideale soloniano (cf. L'HOMME, WÉRY 1995).

Il legislatore ateniese non è però l'unico elemento di confronto. Nell'esaltazione della abbondanza e della prosperità cittadina, l'inno sembra elaborare dei *topoi* che si incontrano con frequenza nella letteratura

encomiastica di stampo ateniese, in particolar modo nel *corpus* dei λόγοι ἐπιτάφιοι. I temi del genere sono ricorrenti: l'esaltazione della terra, della sua abbondanza di risorse e della sua buona abitabilità; con questa si crea un legame indissolubile, esemplificato dalla autoctonia, che sostanzia la vita politica e cittadina (per una analisi, cf. PETRUZZIELLO 2009, pp. 52 sgg.). Sulla scorta dell'autoctonia, garantita dal mitico re nato dalla Terra, gli Ateniesi sono i soli a poter chiamare la loro città τροφὸν καὶ πατρίδα καὶ μητέρα (Isoc. 4, 25); la loro presenza sul suolo ateniese è riconosciuta da tempo immemore, e sono i figli legittimi della loro terra (Dem. 60, 4: ἐκ πλείστου χρόνου; cf. *h.Hom.* 30, 1 πρεσβίστην); da questa, gli Ateniesi ricevono ogni sorta di benefici (Thuc. 2, 38 ἐκ πάσης γῆς τὰ πάντα; cf. *h.Hom.* 30, 8, τῷ ... πάντα πάρεστι). Al legame con la terra, che garantisce agli Ateniesi una innata nobiltà, si aggiunge una educazione all'insegna della saggezza (Hyp. *Epith.* 5). Da un punto di vista strutturale, una particolare vicinanza con il nostro inno sembra esibire Plat. *Mx.* 237a sgg. Il discorso pronunciato da Aspasia, e riferito da Menesseno, è una lode dell'Attica: la regione è elogiata partendo dalla buona nascita dei suoi abitanti, e quindi dal loro allevamento ed educazione (τὴν εὐγένειαν οὖν πρῶτον αὐτῶν ἐγκωμιάζωμεν, δεύτερον δὲ τροφήν τε καὶ παιδείαν). Gli Ateniesi sono nati da una terra che è loro legittima madre (*Mx.* 237c), e che ha prodotto ogni genere di nutrimento per loro (237e; cf. *h.Hom.* 30, 9 Βρίθει μὲν σφιν ἄρουρα). Così nati e allevati, gli Ateniesi hanno costituito il miglior regime politico, una aristocrazia fondata sul consenso popolare (238d; cf. *h.Hom.* 30, 11 εὐνομίῃσι): il risultato è che essi sono buoni cittadini, poiché πολιτεία γὰρ τροφή ἀνθρώπων ἐστίν (238c). Lo sviluppo è analogo a quello di *h.Hom.* 30: la terra produce uomini di buona prole (ἐκ σέο δ'εὔπαιδές, v. 5), e concede loro tutto il necessario per il sostentamento (vv. 9-10); così allevati, gli uomini vivono in una città ben governata (v. 11), e i giovani ricevono una sana educazione (vv. 13-16). Stante lo spoglio di queste testimonianze, non si vuole ipotizzare una diretta dipendenza di *h.Hom.* 30 da queste fonti: nondimeno, pare possibile immaginare che l'inno si collochi nel medesimo contesto storico-culturale, e che risenta delle medesime suggestioni, seppure in forme differenti.

Alla luce di quanto detto, vi sono sufficienti appigli per ipotizzare *h.Hom.* 30 possa essere stato composto ad Atene. Nel testo, Gea è interpretata in veste di κουροτρόφος, in maniera conforme al culto attico; l'esaltazione dei valori civici che procedono dalla terra trova, inoltre, riscontri nella produzione ateniese, da Solone all'età classica. Queste coordinate si aggiungono alla stretta relazione che l'inno intrattiene con la poesia drammatica, che è già stata analizzata (cf. *supra*). Il vaglio delle ritualità attiche riservate a Gea fornirà ulteriore materiale per avvalorare l'ipotesi di una paternità ateniese del testo.

### 1.3 Occasione

Se l'ipotesi di una creazione ateniese coglie nel segno, è necessario valutare le occasioni che, nell'ambito della città, possano essersi prestate a una *performance* dell'inno. In contesto privato, Proclo (*in Tim.* 5, 293) informa di una particolare cerimonia nuziale ateniese, in cui gli sposi invocavano Gea e Urano: in quanto coppia primigenia, a loro si chiedeva di portare felicemente a compimento l'unione. Nel nostro caso, il sottotesto matrimoniale potrebbe essere veicolato dal v. 17, in cui Gea è detta ἄλοχ' Οὐρανοῦ ἀστερόεντος; anche i versi precedenti, tuttavia, lasciano aperta questa possibilità. Si descrive infatti tanto l'educazione maschile che quella femminile (vv. 13-16), lasciando intendere che il termine ultimo di entrambe sia il matrimonio: la città che fa da sfondo all'inno è definita καλλιγύναιξ, 'dalle belle mogli' (v. 11). Per il contesto matrimoniale quale possibile occasione di esecuzione di brani omerici, cf. quanto detto in *h.Hom.* 24.

Ritualità destinate a Gea sono attestate anche in ambito pubblico. Ad Atene sono noti i Γενέσια, festeggiati il cinque di Boedromione: in questa occasione, si compivano sacrifici alla Terra, e si ricordavano i defunti (Hsch. γ 337 Latte; Bekker, *Anecdota Graeca*, vol. I p. 86; cf. DEUBNER 1932, p. 229). È stato ipotizzato (PARKER 2007, p. 28; LANDI 2012, p. 155) che la festività avesse, per converso, anche la facoltà di assicurare ricchezza e prosperità ai vivi, poiché dalla Terra e dai defunti, in quanto elementi ctoni, procede l'abbondanza: cf. Ar. *Plut.* 727; fr. 504 *PCG*; Plat. *Cra.* 403a; Hp. *Vict.* 92. *L'Inno a Gea* sembra contemplare questa doppia natura della divinità: da un lato, questa ha il potere di sottrarre la vita (v. 6); dall'altro, concede però anche ricchezza ai vivi (vv. 6 sgg.). Il ritratto della dea potrebbe quindi ben conciliarsi anche con una festività di questo genere. Un ulteriore indizio per ricostruire l'occasione di *performance* proviene dalla testimonianza di Pi. *P.* 9, 102, che informa dell'esistenza di Γᾶς ἄεθλα: gli scoli al passo, adducendo l'autorità di Didimo, riferiscono che gli agoni per la Terra cui Pindaro fa riferimento avevano luogo ad Atene. Non vi è, per la verità, alcuna altra testimonianza in proposito; a un contesto agonale, nondimeno, potrebbero alludere la baldanza dei παῖδες e i cori femminili ai vv. 13-16, oltre alla consueta promessa di un ulteriore canto, con cui l'inno si chiude al v. 19.

Come si nota, la vita religiosa ateniese conosce svariate occasioni di culto in onore di Gea, tanto private (il matrimonio) che pubbliche (i Γενέσια e i Γᾶς ἄεθλα). È possibile, sulla base degli elementi interni all'inno, ipotizzare uno di questi momenti per la sua composizione e ricezione. Non si può escludere,

inoltre, la pratica di *re-performance*: anche se nato per una occasione specifica, il carne avrebbe potuto essere eseguito più volte, in contesti differenti, ma comunque accomunati dal ruolo che Gea svolge all'interno del rito.

## 2. Commento

L'inno è di carattere attributivo, ed esibisce la frequente struttura tripartita. Dopo l'intenzione di cantare la divinità, con il relativo sistema di epiteti (vv. 1-2), si elencano le virtù e la potenza della terra nella seconda sezione. Il quadro si restringe progressivamente: dalle forme di vita più disparate (vv. 4-5) si giunge agli esseri umani (vv. 5 sgg.). Di questi la Terra governa la biologia (la nascita e la morte, vv. 6-7) e la società: la dea offre ogni genere di bene ai pii (vv. 7-10). Il quadro dei versi successivi giunge fino agli aspetti meno legati alla terra, ma che sono il riflesso della prosperità che questa determina: il buon governo (v. 11), la ricchezza (v. 12) e l'educazione dei figli (vv. 13-16). Nell'ultima parte, che vale da congedo, si saluta la Terra (v. 17), le si chiede abbondanza (v. 18) e si promette un canto a seguire (v. 19). Nell'insieme, l'inno procede per sezioni, ognuna delle quali evidenzia un aspetto di Gea. Rimandi lessicali isolano questi blocchi tematici: la fertilità del mondo animale (φέρβει, v. 2; φέρβεται, v. 4) e la prosperità di quello umano: in quest'ultimo caso, l'attenzione è rivolta ai benefici materiali (ὄλβιος, v. 7, ὄλβος v. 12; ὀπηδεῖ, v. 12, ὄπαζε, v. 17) e alla benevolenza con cui Gea li concede (ἄφθονα, v. 8, ἄφθονε, v. 16; πρόφρων, vv. 8, 18).

**v. 1 Γαῖαν:** è la forma più comune nell'*epos*, che conosce comunque anche la forma Γῆ (e.g. Hom. *Il.* 3, 104; 19, 259). Per le ragioni di questa alternanza, cf. MEIER-BRÜGGER 1992. **παμμήτειραν:** l'epiteto è raro, e ripreso solo nella produzione tarda per divinità ancestrali e del mondo naturale: Opp. *Hal.* 1, 414 ugualmente per la terra (χθών); Orph. *H.* 10, 1 per la personificazione di Φύσις; *H.* 40, 1 per Demetra; *Arg.* 547 per Rea; *AP.* 5, 165 per la Notte. Una variante è la forma παμμήτωρ, che per Gaia è usata in A. *PV.* 90; Nonn. 48, 7. Conformemente al suo ruolo di nutrice universale, Gaia è anche detta πάνδωρος (Hom. *Ep.* 7), πανδώτειρα e παντρόφος (Orph. *H.* 10, 16). Al di fuori di veri e propri epiteti, la dea è anche μήτηρ (Choeril. fr. 24,4 Bernabé; Pi. *O.* 7, 38; *P.* 4, 74; S. *Phil.* 395), πάντων μήτηρ (Hes. *Op.* 563) o πάντων τροφός (E. *Ph.* 686), e πάντα τίκτεται (A. *Ch.* 127) L'epiteto παμμήτειρα è funzionale allo sviluppo del testo: nei versi seguenti si precisa che tutto quanto ha vita sulla terra proviene da Gaia (vv. 2-4). **ἡϋθέμεθλον:** l'aggettivo è un *hapax* assoluto. Nell'*epos* arcaico, il sostantivo θέμεθλα non è mai associato alla terra: figura per l'Oceano (Hes. *Th.* 816), ma è più spesso utilizzato per costruzioni



artificiali (Hom. *Il.* 12, 28; 23, 255; *h.Ap.* 254; 294). È impiegato per i piedi dei monti in Pi. *P.* 4, 180; fr. 338, 5, Maehl. La vastità e la saldezza della terra è comunque un *topos* noto: i Giganti sono posti da Urano Γαίης ἐν κευθμῶνι (Hes. *Th.* 158), e questo la fa gemere sin nel profondo (ἐντός, v. 159). Per rimarcare la profondità della terra, la poesia ricorre talora agli epiteti βαθύκολλος (Pi. *P.* 9, 101) e εὐρύστερνος (Hes. *Th.* 117); in questo caso, l'autore si avvale però di una immagine meno metaforica, e di una descrizione dal tono più naturalistico.

**v. 2 πρεσβίστην:** l'epiteto non è mai altrove utilizzato in poesia per la terra. La sua antichità è però un fatto noto sin da Hes. *Th.* 117, in cui la dea è la prima a nascere dal Chaos. Gea è poi anche la prima a possedere l'oracolo delfico (A. *Eum.* 2-4) e, secondo la dottrina orfica, la prima divinità a detenere il potere assieme a Urano (Orph. fr. 104 K). Nel suo aspetto di divinità primigenia, è anche nota come Χθονίη (Pher. fr. 1 DK). L'antichità di nascita è una condizione che impone il rispetto e la venerazione: cf. *h.Hom.* 29, 3 in cui Estia, la prima delle figlie di Urano, gode di πρεσβηῖς τιμή. L'antichità di Gea si ricopre anche di implicazioni politiche: la nascita dalla Terra e l'autoctonia sono una condizione di nobiltà, che distingue gli Ateniesi dal resto dei greci. Sul tema, cf. l'introduzione. **φέρβει:** il verbo ha scarse attestazioni nella poesia arcaica: Hes. *Op.* 377; fr. 150, 22 M.-W.; *h.Merc.* 105 (ἐπεφόρβει). **ἐπὶ χθονί:** per il complemento, ugualmente posto dopo cesura, cf. *e.g.* Hom. *Il.* 3, 195; 6, 473.

**v. 3 χθόνα διαν:** per la formula, cf. *e.g.* Hom. *Il.* 14, 347; 24, 532; Hes. *Th.* 866. *Op.* 479. La terra è divina in quanto su di essa si realizzano gli effetti divini di Gea, come la generazione degli animali. Non è contraddittorio né ridondante il fatto che Gea produca quando si trova 'sulla terra': mentre Γαῖα/Γῆ indica l'elemento nel senso più generale possibile, ed è intesa come divinità, χθών indica un luogo fisicamente delimitato, il suolo, dove ambulano gli animali terrestri (ἐπέρχεται): cf. anche Hom. *Il.* 11, 741 τόσα φάρμακα [= le piante] ... ὅσα τρέφει εὐρεῖα χθών; similmente in *h.Merc.* 570 Hermes ha il potere su tutti gli animali, ὅσα τρέφει εὐφρεία χθών. È dunque l'insieme di suolo (χθών), mare (πόντος, v. 2) e cielo (ποτῶνται v. 4) a costituire Γαῖα nel suo complesso. L'insieme è soggetto a un'unica, grande antropomorfizzazione: le pietre sono le sue ossa, e i fiumi le sue vene (Choeril. Trag. fr. 2-3 TRGF).

**v. 4 ὅσα ποτῶνται:** l'accordo di un sostantivo neutro e terza persona plurale ha occorrenze già omeriche. Il plurale è semanticamente motivato, a rimarcare la pluralità di soggetti: cf. *e.g.* Hom. *Il.* 15, 713; *Od.* 4, 437; 9, 440, e la discussione in CHANTRAINE 1953, p. 17 sgg. **τάδε φέρβεται:** cf. v. 2 ἢ φέρβει. La

struttura ad anello rimarca la stretta interrelazione che vige tra tutti gli esseri naturali, ugualmente legati alla Terra.

**v. 5 Ἐκ σέο δ' εὐπαιδές τε καὶ εὐκαρποὶ τελέθουσι:** L'aggettivo εὐπαις non ha occorrenze prima del V secolo (Hdt. 1, 32, 4) e così anche l'aggettivo εὐκαρπος (Pi. P. 1, 30; A. fr. 168, 24 TRGF; S. fr. 847 TRGF; E. Ba. 750; Andr. 1045). In quanto riferito a θνητοῖς ἀνθρώποις del v. 7, εὐκαρπος sarà da intendere nel senso traslato di 'che produce buoni figli', sinonimo dunque di εὐπαις; per καρπός nel senso di 'figlio', cf. E. Ion. 922. Il verso compendia la funzione maggiormente riconosciuta a Gea in ambito cultuale, il suo ruolo di κουροτρόφος (su cui, cf. l'introduzione). Sin dalle primissime attestazioni letterarie, del resto, la dea svolge il ruolo di nutrice: in Hes. Th. 468 sgg. Gea nasconde in sé Zeus neonato, per sottrarlo a Crono.

**v. 6 πότνια:** così la terra è definita anche in Hom. Ep. 7; Alcmaeon fr. 3 Bernabé; Orph. fr. 57 Kern. **σεῦ δ' ἔχεται:** per l'uso del medio in associazione al genitivo, e il senso di 'dipendere da', cf. Hom. Il. 9, 102 σέο δ' ἔξεται. **βίον δοῦναι ἢ δ' ἀφελέσθαι:** Gea non ha solo la facoltà di dare la vita, come ci si aspetta, ma anche di sottrarla. La terra è, per definizione, elemento ctonio, connesso alla morte e alla sepoltura (cf. l'espressione γαῖα μελαίνα, analizzata in h.Hom. 7, 22). Per una discussione in proposito, cf. quanto detto nell'Introduzione. In Orph. H. 26, 2 Gea è 'distruttrice di ogni cosa' (παντολέτειρα).

**v. 7 θνητοῖς ἀνθρώποισιν:** la dittologia è frequente: per la sua posizione in *incipit*, cf. e.g. Hes. Th. 296, 552, 564; Op. 201. L'aggettivo θνητός rimarca qui la condizione di mortalità cui sono sottoposti gli umani, dopo che nel verso precedente si è detto che la terra ha la facoltà di dare loro la vita e di toglierla. **Ὅ δ' ὄλβιος:** è in generale ὄλβιος chiunque riceve i doni degli dèi (per uno studio terminologico, cf. DE HEER 1969): Hom. Od. 7, 148; 8, 413; 13, 42; Hes. Th. 96; Op. 826; h.Cer. 480, 486; h.Ap. 466; h.Hom. 25, 4. Ancor di più lo è, nello specifico, chi beneficia ἐκ ὄλβου di Gea (v. 4). La ripresa ὄλβος (v. 4) - ὄλβιος (v. 6) identifica una sezione unitaria, dedicata agli uomini, e che verrà sviluppata in maniera più diffusa nel prosiegno dell'inno. Allo stesso modo, φέρβει al v. 2 - φέρβεται al v. 4 incorniciavano un quadro dedicato alla riproduzione animale. **Θυμῶ:** il sostantivo è da intendere, più che in dipendenza dal verbo τιμήσεις, dall'aggettivo πρόφρων del v. 8. Varrà dunque 'benevola nell'animo', come sembra confermare la formula πρόφρωνι θυμῶ già omerica (e.g. Il. 24, 140; Od. 16, 257), di cui questa fraseologia costituisce una variazione.

**v. 8 πρόφρων:** l'aggettivo è tipico nel descrivere la benevolenza degli dèi nei confronti degli uomini: *e.g.* Hom. *Il.* 14, 357; *Od.* 8, 498; Hes. *Th.* 419; *Op.* 667. Frequente il suo uso negli *Inni*, dove funge da *captatio benevolentiae*: *h.Cer.* 494; *h.Hom.* 31, 17; 32, 18. L'atteggiamento con cui qui la Terra si relaziona agli umani è funzionale, sul piano generale, a preparare la preghiera al v. 18, in cui si chiede alla dea di essere ugualmente πρόφρων, al livello particolare, nei confronti dell'orante. **τιμήσεις:** il futuro pare conservare ancora il valore desiderativo/modale: è felice colui che la Terra 'vorrà onorare' (per quest'uso, cf. CHANTRAINE 1942, p. 201). Già in Omero, il verbo τιμάω è utilizzato per descrivere gli effetti benefici degli dèi nei confronti degli uomini: cf. *e.g.* Hom. *Il.* 1, 454; 505; 11, 46. Tra le altre cose, i numi possono onorare anche il canto del poeta (*h.Hom.* 25, 6). In questo modo, si chiede implicitamente alla divinità di assistere l'aedo nell'esecuzione: a partire da questo momento, ha principio la sezione descrittiva più ampia dell'inno, in cui si descrive una ideale società umana, che prospera sotto la protezione di Gea. Proprio in cambio del canto (ἀντ' ᾠδῆς, v. 18), la dea farà quindi mostra dei suoi favori all'aedo. **ἄφθονα:** l'aggettivo ha come prima attestazione Hes. *Op.* 118, dove descrive l'abbondanza dei beni prodotti dalla terra. Si ritrova di qui in *h.Ap.* 536, nella medesima formula qui presente, ἄφθονα πάντα παρέσται. Il medesimo aggettivo chiude la sezione (v. 16 ἄφθονε δαΐμον) che viene qui inaugurata, e che si intrattiene a descrivere una società umana idealizzata.

**v. 9 Βρίθει:** sin da Omero, il verbo è utilizzato per indicare l'abbondanza del mondo naturale e vegetale: Hom. *Il.* 8, 308, un papavero appesantito dai suoi semi; 18, 561, una vigna carica di grappoli; 19, 112, alberi pieni di frutti; *h.Cer.* 472-473, la terra ricoperta di foglie e di fiori. Per l'uso assoluto del verbo, cf. Hes. *Op.* 466, in cui è riferito alla spiga colma, giunta a maturazione. **σφιν:** è dubbio se la forma debba essere intesa come un singolare, da concordare a τῷ del v. 9, o come un plurale, sulla scorta di αὐτοί del v. 11, e οὓς del v. 16. La sintassi sosterrebbe entrambe le possibilità, come anche la morfologia: in rari casi, σφίν è attestato anche per le forme pronominali al singolare. Per una rassegna dei casi, e la discussione in merito, cf. quanto detto in *h.Pan* 19. **ἄρουρα:** nell'ampio ventaglio semantico di sostantivi legati alla terra, ἄρουρα indica il campo, la terra arata o arabile (*Sch.* a Hom. *Il.* 11, 558, ἀρόσιμον χώραν; 6, 195, σπορίμου γῆς; cf. anche WILLI 2007): si tratta quindi di un nome più specifico rispetto al generico χθών del v. 3. Questa scelta lessicale rende evidente il mutamento di prospettiva: dalla terra intesa come luogo della vita animale si passa qui alla terra vista da un'ottica prettamente umana e civilizzata. Si descrivono così le attività agricole e i benefici che ne derivano (v. 10). **φερέσβιος:** cf. Hom. *Il.* 2, 548, ζείδωρος ἄρουρα. L'aggettivo ζείδωρος significa propriamente 'portatore di grano' (< ζεῖά; cf. *LSJ*, s.v.); l'epiteto viene però talvolta fatto derivare da ζῶω, e interpretato come

‘datore di vita’ (βιοδώρος in Hsch. ζ 93 Latte, 1; *Suid.* ζ 44, 2 Adler Ζείδωρον· ἔστι καὶ ἡ γῆ. Καλεῖται δὲ καὶ βιοδώρα καὶ φερέσβιος). Al di là dell’assenza di una reale base etimologica, l’interpretazione ha effettivamente corso: ζείδωρος è detto di Afrodite in Emp. fr. 151 DK. È allora possibile che una lettura di questo tipo abbia dato origine a φερέσβιος ἄρουρα qui presente, sentito come equivalente a ζείδωρος ἄρουρα. Quanto all’aggettivo, *Sch.* a Hom. *Il.* 21, 319 sostengono, sulla base della autorità di Apollodoro, che questo si trovi παρ’ Ὀμήρῳ nella formula γαῖα φερέσβιος. Né *l’Iliade* né *l’Odissea* attestano però la *iunctura*, e tanto meno l’aggettivo isolato. Γαῖα φερέσβιος figura in Hes. *Th.* 693; è più probabile, tuttavia, che con la precisazione παρ’ Ὀμήρῳ lo scoliaste pensi piuttosto a *h.Ap.* 341. L’aggettivo gode di ulteriori attestazioni negli *Inni* ugualmente legate alla Terra: cf. *h.Cer.* 450, φερέσβιος οὔθαρ ἀρούρης; 469, καρπὸν φερέσβιον. La citazione dello scolio è importante per una serie di ragioni. Innanzitutto, lascia aperta la possibilità che la filologia antica conoscesse gli *Inni Omerici*, e che li citasse da un *corpus*, se non da una vera e propria edizione. In secondo luogo, sembra confermare che almeno un filone di studio non li ritenesse alla stregua dei poemi del *Ciclo*, ma che ne attribuisse la paternità direttamente a Omero: questa interpretazione può essere fatta risalire, secondo gli scoli, almeno ad Apollodoro (Ἀπολλόδωρος δὲ φησι). Sugli scenari che la citazione scoliastica apre, cf. *l’Introduzione* generale e FAULKNER (2011, p. 176).

**v. 10 κτήνεσιν:** il sostantivo κτήνος, sconosciuto a Omero, ha scarse attestazioni anche in Esiodo (fr. 193, 198, 200 M.-W.). L’uso del dativo κτήνεσι non ha paralleli prima della prosa di V secolo (e.g. Hdt. 4, 53; 58; 7, 43). **εὐθνεῖ:** il verbo non ha attestazioni prima di A. *Eum.* 895, 908, 943. La grafia εὐθην- è uno ionismo (cf. Hdt. 1, 66, 5). Il soggetto del verbo non è il sostantivo ἄρουρα immediatamente precedente (così BAUMEISTER 1860), ma torna a essere ὁ ὄλβιος del v. 7. **ἐμπίπλαται:** per le prime occorrenze della terza persona alla diatesi media, cf. Pl. *R.* 411c6; *Lg.* 671b4. Ἐμπίπλαται, in luogo di ἐμπίπλαται, compare in e.g. Hp. *Aph.* 7, 55, 2; *Prorrh.* 2, 17, 1. **ἐσθλῶν:** cf. Hom. *Od.* 1010, 523; 11, 31, ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν. Nell’*Odissea*, gli ἐσθλά sono le offerte che si devono agli dèi; in questo caso, il sostantivo descrive il polo opposto della relazione uomo-dio, a indicare i beni che le divinità riversano sui mortali. L’uso non è estraneo alla poesia innodica: cf. *h.Cer.* 225, θεοὶ δέ τοι ἐσθλά πόροιεν; *h.Hom.* fr. 1 W (WEST 2003, p. 220), θεοὶ μάκαρες... τῶν ἐσθλῶν ἄφθονοι ἔστε; Thgn. 1, 4 σὺ [scil. Apollo] δὲ μοι κλῦθι καὶ ἐσθλά δίδου. Con la menzione dei ‘beni’ si chiude il primo quadro che ha per oggetto la prosperità umana. A questo, di carattere più limitato, e che guarda all’individuo e ai suoi possedimenti, risponde il benessere dell’intera città (vv. 11-16), che è contemporaneamente causa e conseguenza della abbondanza del singolo.

**v. 11 Αὐτοί:** il plurale in *incipit* di verso segna il passaggio dalla dimensione individuale dell'ὄλβιος a quella sociale della πόλις. Il nominativo qui presente funge da antecedente del pronome relativo che compare solo al v. 16: αὐτοὶ ... οὓς κε σὺ τιμήσεις. Il soggetto sono qui i governanti della città, che si avvalgono di buone leggi (εὐνομίησι) per governare (κοιρανεούσι). **εὐνομίησι:** il sostantivo compare una sola volta in Hom. *Od.* 17, 487, ma non pare investito di un particolare valore civico: gli dèi sono attenti, si dice, nell'osservare la ὕβρις e la εὐνομίη degli uomini. In quel caso, la εὐνομίη è una categoria etica, più che politica, e designa il 'retto comportamento' che tiene i mortali al riparo dalla collera divina (cf. *LFGRE* 2, 788). In Hes. *Th.* 902 la Εὐνομίη è invece un concetto personificato, figlia di Zeus e Temi e sorella di Δίκη e Εἰρήνη. Nel valore che viene qui attribuito all'εὐνομίη sembra possibile scorgere una influenza di matrice soloniana: cf. l'introduzione. **πόλιν κάτα καλλιγύναικα:** non vi sono altre attestazioni della *iunctura*. Καλλιγύναιξ è però un epiteto ricorrente, utilizzato per la Grecia (Hom. *Il.* 2, 683; 9, 447), l'Acaia (*Il.* 3, 75), fino a città come Sparta (*Od.* 13, 412) e Troia (Hes. *Op.* 653). L'epiteto ha in questo contesto una funzione sociale: si segnala l'abbondanza di donne che possono essere sposate. Di qui, anche l'attenzione alle danze delle fanciulle ai vv. 14-15.

**v. 12 κοιρανεούσ[ι]:** sebbene nasca probabilmente in ambito militare (cf. *e.g.* Hom. *Il.* 2, 207), il verbo indica anche l'attività di governo (Hom. *Il.* 12, 318). In questo caso, si rigetta l'ideale politico di Hom. *Il.* 2, 204, in cui si critica la πολυκοιρανίη: contro la preminenza del singolo, l'uso del plurale traccia una civiltà utopica. Il presupposto è la società dei Feaci descritta in Hom. *Od.* 8, 390, in cui Alcinoο non governa da solo, ma è coadiuvato nelle sue funzioni da altri 12 capi. Sulla società e la regalità omerica, cf. la bibliografia in *h.Hom.* 25. **ὄλβος:** è naturale emanazione di Gea (cf. ἐκ σέθεν ὄλβου), ma c'è qui una ulteriore implicazione politica. La prosperità non è solo una concessione divina, ma il risultato del buongoverno: non è dunque un presupposto, ma la conseguenza (ὀπηδεῖ) dell'agire umano. **πλοῦτος:** la dittologia con il sostantivo ὄλβος è frequente: cf. *e.g.* Hom. *Il.* 16, 596; 24, 536; 14, 206. Hes. *Op.* 637. Cf. anche Hes. *Op.* 326 per la *iunctura* ὄλβος ὀπηδεῖ.

**v. 13 Παῖδες:** a partire dalla dimensione politica dei vv. 11-12, si inaugura il passaggio all'ambito sociale. Dal buon governo si sposta l'attenzione all'educazione dei figli, sia maschi che femmine (παρθενικαί, v. 14): la conseguenza, lasciata implicita, è il matrimonio tra queste due categorie, l'accrescimento e quindi la prosperità dell'intera città. **εὐφοροσύνη νεοθηλεί:** la *iunctura* non ha altra attestazione. L'aggettivo νεοθηλής è per lo più utilizzato in senso proprio, a indicare la primizia delle

piante (Hom. *Il.* 14, 347; Hes. *Th.* 576; forse anche *h.Merc.* 82, ma il testo è dubbio: cf. da ultimo THOMAS 2020, p. 193). Sulla base però di una stretta interrelazione tra tutto quanto Gea produce, gli uomini si avvicinano al mondo naturale tramite questa aggettivazione. I figli sono così rappresentati come giovani virgulti. Θάλος, non a caso, sono definiti Ettore da Ecuba (Hom. *Il.* 22, 87), Nausicaa da Odisseo (*Od.* 6, 157), Persefone da Demetra (*h.Cer.* 66), e Achille è allevato da Teti come un germoglio o una pianta (Hom. *Il.* 18, 56-57: ἔρνει ἴσος ... φυτὸν ὄς). Se la εὐνομή è la virtù dei governanti, la εὐφροσύνη è quella dei giovani: è questo il sentimento che Nausicaa ispira nei suoi cari quando danza (Hom. *Od.* 6, 156), come le fanciulle al v. 15 dell'inno. **κυδιόωσι:** il verbo descrive tipicamente la baldanza giovanile: Paride è κυδιόων (Hom. *Il.* 6, 509), come lo è Ettore (15, 260), ma anche le figlie di Celeo (*h.Cer.* 170).

**v. 14 παρθενικαί:** la perifrasi παῖς παρθενική, in luogo di παρθένος, è rara ma non priva di attestazioni: fr. ad. 11, 9 PMG; Call. *Lav.Pall.* 34. Anche παρθενική è utilizzato, in senso assoluto, con il medesimo significato: Call. *Del.* 4, 298; [Mosch.] 3, 66. **χοροῖς:** per il χορός come elemento culturale tipicamente femminile, espressione della pacifica vita civilizzata, cf. quanto detto in *h.Hom.* 27. Il riferimento potrebbe essere a una cerimonia – forse un agone – in onore di Gea: cf. introduzione. **φερεσανθέσιν:** le più antiche edizioni accettano il trådito περσεάνθεσιν, che traducono arbitrariamente con il latino *festivus*, essendo questa forma *vox nihili*. BARNES (1711) interviene sul testo, alterando la vulgata in πολυάνθεσιν, e WOLF (1784) propone παρ'εὐάνθεσιν; la correzione φερσεάνθεσιν di ERNERSTI (1764) è preferibile al livello paleografico, e maggiormente in linea con l'*usus scribendi* dell'autore: cf. φερέσβιος al v. 9. L'aggettivo sarebbe, in questo caso, un *hapax* assoluto. I fiori sono il naturale completamento ai cori femminili: cf. *h.Pan* 25-26, in cui le Ninfe cantano e danzano in un prato di crochi e giacinti. Similmente in *Cypr.* fr. 5 Bernabé le Ninfe e le Cariti cantano mentre intrecciano corone alla presenza di Afrodite.

**v. 15 παίζουσαι:** in virtù della menzione dei cori, il verbo sarà da intendere nel significato di 'danzare' (per il quale, cf. *e.g.* Hom. *Od.* 8, 251; 23, 147; Hes. *Sc.* 277). **χαίρουσι:** il medesimo verbo accomuna gli uomini e il dio cantato (χαῖρε, v. 17), a sottolineare la reciprocità della relazione: cf. anche *h.Hom* 26, 12 ἡμᾶς χαίροντας. Stante il precedente παίζουσαι, non vi è necessità di correggere il verbo in σκαίουρουσι, 'danzano', come vuole RUHNKEN 1749. **κατ'ἄνθεα μαλθακὰ ποίης:** non si registrano altre occorrenze dell'aggettivo in associazione a ἄνθεα. Per κατ'ἄνθεα, cf. invece Plat. *Symp.* 196a8; cf. anche Hom. *Il.* 9, 449; Hes. *Th.* 576; *Cypr.* fr. 5, 2, Bernabé ἄνθεα ποίης; Sapph. vel Alc. fr. 16, 3 V.,

ποίας τέρεν ἄνθος μάλακον. In *h.Cer.* 5 sgg., Persefone gioca (παίζουσιν) assieme alle Oceanine, e Gaia fa sbocciare sul prato infinite varietà di fiori; in *h.Pan* le ninfe e il dio danzano ἐν μαλακῷ λειμῶνι. Il sottotesto che questo e gli altri passi evocano sembra di tipo erotico: lo scenario di floridità naturale preannuncia l'unione feconda dei giovani ragazzi e ragazze, nell'ambito della più generale prosperità cittadina.

**v. 16 τιμήσεις:** riprende il τιμήσεις del v. 8, e conclude in maniera circolare la sezione più estesa dell'inno. Per l'importanza del verbo nelle interazioni tra uomo e dio, cf. *supra*. **σεμνή θεά:** negli *Inni Omerici* la formula è altrove riservata a Demetra (*h.Cer.* 1; *h.Hom.* 13, 1); σεμναί sono anche i suoi misteri (*h.Cer.* 478). Lo stesso aggettivo è applicato anche alle Moire (*h.Merc.* 552) e al capo di Zeus (*h.Hom.* 28, 5). **ἄφθονε δαίμον:** La divinità oggetto del canto è ἄφθονος come i benefici che elargisce (cf. v. 8 ἄφθονα πάντα; cf. *supra* per la discussione dell'aggettivo). Si prepara in questo modo la preghiera finale, in cui si chiede abbondanza di vita (v. 18), in virtù del modulo retorico del *da quia hoc dare tuum est* (su cui, cf. BREMER 1981, p. 196).

**v. 17 Χαῖρε:** per l'imperativo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. **θεῶν μήτηρ:** sulla formula, cf. *h.Hom.* 14, 1. Il fatto che Gea sia qui detta madre degli dèi non implica un sincretismo con Rea/Cibele, come vogliono svariati critici (cf. l'introduzione). **ἄλοχ' Ὀυράνοῦ ἀστερόεντος:** per la clausola, cf. Hes. *Th.* 106, 470, 891; *h.Hom.* 31, 3. Gea è moglie di Urano, e la loro unione genera tutti gli dèi (cf. *supra*). In ambito postarcaico, l'unione divina produce invece tutti gli esseri viventi (A. fr. 44 *TRGF*; E. fr. 484, 839 *TRGF*; per una analisi dei frammenti più nel dettaglio, cf. l'introduzione).

**v. 18** l'intero verso figura pressoché immutato in *h.Cer.* 494. Simile anche *h.Hom.* 31, 17, πρόφρων δὲ βίον θυμήρε' ὄπαζε. **πρόφρων:** cf. v. 9, in cui il medesimo aggettivo compare ugualmente in *incipit* di verso. Come Gea si dimostra benevola nell'elargire abbondanza e prosperità al genere umano, così si chiede di esserlo anche nei confronti dell'aedo, in cambio del canto che le viene dedicato. **ἀντ' ὄδης:** perché Gea possa contraccambiare il canto del poeta, deve implicitamente anche apprezzarlo. La formula è quindi una variazione del χαῖρε δ' αἰοιδῆ che figura in *h.Hom.* 9, 7; 14, 6. Cf. Hom. *Od.* 8, 498, in cui la Musa elargisce il canto a Demodoco (θεὸς ὄπασε θέσπιν αἰοιδῆν) e *h.Hom.* 24, 5, in cui Estia concede grazia al canto (χάριν δ' ἄμ' ὄπασσον αἰοιδῆ): il verbo utilizzato, ὀπάζω, è lo stesso che compare in questa sede (cf. *infra*). **θυμήρε[α]:** alla dea si chiede vita piacevole, come nei versi precedenti si è detto che onora gli uomini θυμῶ / πρόφρων (vv. 7-8). **ὄπαζε:** il verbo è frequentemente utilizzato a indicare i

beni che gli dèi elargiscono agli uomini: cf. sopr. Hes. *Th.* 420, in cui Ecate ὄλβον ὀπάζει a chi la venera (simile Hes. *Th.* 974; Hom. *Od.* 18, 19; 19, 161); simile anche Sol. fr. 13, 3 W., in cui si chiede alla Musa di concedere ὄλβος. Etimologicamente, il verbo ὀπάζω è connesso a ὀπηδέω, rispetto al quale ha valore fattitivo ('far seguire'; cf. *LSJ*). Tramite la figura etimologica, si riprende quindi quanto detto al v. 12, in cui ὄλβος δὲ πολὺς καὶ πλοῦτος ὀπηδεῖ. Si chiede in questo modo a Gea di dare seguito a quanto il poeta stesso ha anticipato e già descritto come una delle sue facoltà. Per il contenuto, la preghiera è assimilabile a espressioni del tipo δίδου δ'ἀρετήν τε καὶ ὄλβον, che pure sono attestate negli *Inni Omerici* (cf. *h.Hom.* 15, 9; 20, 8). Cf. anche Orph. *H.* 28, 11, βιότου (-της in Orph. *H.* 67, 8) τέλος ἐσθλὸν ὀπάζων.

**v. 19 αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ'ἀοιδῆς:** per il senso dell'espressione, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6.



## 1. Introduzione

Il trentunesimo *Inno a Helios* e il trentaduesimo *Inno a Selene* sono accomunati da una serie di particolarità. Entrambi cantano divinità astrali, che occupano un posto minoritario nel *pantheon* greco in generale, e nella produzione epica in particolare. I due dèi sono poi strettamente connessi sul piano mitico – sono fratelli (*h.Hom.* 31, 5-7) – e presiedono a una funzione speculare: l'uno reca la luce ai mortali durante il giorno, l'altra durante la notte. Da queste coordinate deriva una notevole vicinanza tra i testi. Al livello contenutistico, il loro sviluppo è analogo. *H.Hom.* 31 riferisce della genealogia di entrambi (vv. 5-7), quindi descrive il viaggio del Sole sul carro, dall'alto del cielo fino all'Oceano (vv. 9-16). *H.Hom.* 32 non fornisce dettagli sulla nascita della dea, come a dare per assodato quanto detto nel testo che lo precede. Si descrive però allo stesso modo la traversata della Luna, in direzione uguale e contraria rispetto a quella del fratello: dall'Oceano al cielo (vv. 4-13). Una sezione genealogica è invece presente nella seconda parte dell'inno, che racconta dell'unione della dea con Zeus (vv. 14-16). Il motivo che percorre entrambi i testi è l'attenzione al dato luministico: un intenso bagliore rifulge dal capo di Helios (*h.Hom.* 31, 11) e Selene (*h.Hom.* 32, 4), dall'elmo del primo (*h.Hom.* 31, 10) e dalla corona della seconda (*h.Hom.* 32, 6); entrambi portano una veste sfavillante (*h.Hom.* 31, 14; *h.Hom.* 32, 8). Gli Inni si concludono nello stesso modo: il poeta dichiara l'intenzione di cantare, al termine di questa esecuzione, le gesta dei semidei (*h.Hom.* 31, 18-19; *h.Hom.* 32, 18-19). Questa rispondenza tematica trova riscontro anche nel lessico. Le riprese sono puntuali: cf. *h.Hom.* 31, 1, Ἥλιον ὑμνεῖν ... ἄρχεο, Μοῦσα ≈ Μήνην ἱάειδεν ... ἔσπετε, Μοῦσαι *h.Hom.* 32, 1; *h.Hom.* 31, 10 χρυσῆς ἐκ κόρυθος; ≈ χρυσοῦ ὑπὸ στεφάνου *h.Hom.* 32, 4; *h.Hom.* 31, 10 λαμπραὶ δ' ἀκτῖνες ≈ ἀκτῖνες δ' ἐνδιάονται *h.Hom.* 32, 6; *h.Hom.* 31, 11, αἰγλήεν ≈ ἦς ἄπο αἴγλη, αἴγλης λαμπύσης, *h.Hom.* 32, 3, 5; *h.Hom.* 31, 12, ἀπὸ κρατὸς ≈ κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο *h.Hom.* 32, 4; *h.Hom.* 31, 13 τηλαυγές ≈ τηλαυγέα *h.Hom.* 32, 8; *h.Hom.* 31, 17 χαῖρε, ἄναξ, πρόφρων ≈ χαῖρε, ἄνασσα... πρόφρων *h.Hom.* 32, 17-18; *h.Hom.* 31, 18-19 ἐκ σέο δ' ἀρξάμενος κλήσω ... ἡμιθέων ... ἔργα ≈ σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν / ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματα, *h.Hom.* 32, 18-19. Non da ultimo, accomuna i due testi un gusto per i dettagli mitologici inediti: Helios e Selene sono figli di una Eurifaessa non altrimenti attestata (*h.Hom.* 31, 4); Selene concepisce con Zeus Pandia, di cui informano solo fonti tarde e di ambito erudito (*h.Hom.* 32, 15). L'insieme di tutti questi dati induce a pensare che la somiglianza non possa esaurirsi meramente nelle dinamiche di formularità e ripresa rapsodica: se anche questi fattori sono certamente da prendere in considerazione, nessun altro

testo del *corpus* mostra delle affinità così forti con l'altro. Ciò impone di pensare anche ad altri fattori per spiegare la vicinanza di *h.Hom.* 31 e *h.Hom.* 32. Da BAUMEISTER (1860) si tende a pensare che i due inni siano opera di un medesimo autore (così anche GEMOLL 1886; HUMBERT 1936; WEST 2003), o comunque di una stessa scuola rapsodica (CÀSSOLA 1975; POLI 2010). In ogni caso, appare indubbio che i due testi siano accomunati da uno stesso contesto di produzione, e probabilmente anche dalla medesima datazione e occasione di fruizione. In ragione di ciò, si condurrà un'unica discussione preliminare sia per *h.Hom.* 31 e *h.Hom.* 32.

### 1.1 Datazione

Tra le ipotesi più recenti di datazione, HALL (2013) considera l'*Inno a Selene*, e di riflesso anche l'*Inno a Helios*, un prodotto di età arcaica. A questo fine, l'autore fa valere i dati che provengono da uno spoglio intertestuale: *h.Hom.* 32 sarebbe rievocato in due luoghi della produzione poetica tra VI e V secolo, Empedocle e Aristofane; ciò dimostrerebbe che l'inno sia, a suo dire, precedente a entrambi. In merito al primo luogo, HALL nota la somiglianza di *h.Hom.* 32, ἦς ἄπο αἴγλη γαῖαν ἐλίσσεται οὐρανόδεικτος 3 con Emp. fr. 45 DK, κυκλοτερὲς περὶ γαῖαν ἐλίσσεται ἀλλότριον φῶς, detto ugualmente della Luna, e ipotizza che il filosofo abbia imitato l'inno. La vicinanza tra i due luoghi è, in realtà, più superficiale di quanto non sembri. La costruzione di Empedocle è piana: la Luna, che brilla di luce riflessa, gira intorno alla terra. Nell'inno, la sintassi è più complessa: Selene 'avvolge' con il suo bagliore la Terra. L'uso di ἐλίσσω alla diatesi media ma con senso attivo non ha alcuna altra attestazione, ed è forse più ragionevole pensare che si tratti di una innovazione in deroga alla sintassi consolidata, quale quella che emerge in Empedocle. A ciò si aggiunge la sostanziale differenza tra i luoghi considerati: in Empedocle, la Luna è un corpo celeste indagato in un'ottica puramente scientifica; nell'*Inno*, Selene è una divinità inserita in un quadro prettamente mitologico-religioso. I due luoghi non sono quindi comparabili né nel lessico, né nei temi e nell'intento ultimo, e non se ne ricava una dipendenza di Empedocle dall'innografia omerica. Altro luogo considerato da HALL è Ar. *Av.* 910 sgg.: il poeta che giunge di fronte a Pisetero si proclama 'colui che leva il canto dei versi dolci al pari di miele, servo sottile delle Muse, come dice Omero' (ἐγὼ μελιγλώσσων ἐπέων εἰς αἰοιδᾶν / Μουσάων θεράπων ὄτρη- / ρός, κατὰ τὸν Ὅμηρον; trad. DEL CORNO 1987). Senonché, l'espressione Μουσάων θεράπων che il poeta cita non ricorre mai nell'*Iliade*, né nell'*Odissea*. Figura, invece, in *h.Hom.* 32, 20: su questa base, HALL ritiene che Aristofane stia qui parodiando l'*Inno a Selene*, e che questo debba essere precedente al V secolo. È effettivamente probabile che il drammaturgo ateniese conoscesse gli *Inni Omerici* e che li abbia parodiati, come emerge in altri

luoghi della sua produzione (cf. il commento a *h.Hom.* 21). Tuttavia, l'espressione Μουσάων θεράπων è consolidata nella poesia arcaica (Thgn. 769 W.; cf. anche Arch. fr. 1 W), specialmente epica: è nota dalla *Teogonia* (v. 100) e soprattutto dal *Margite* (fr. 1, 1, W), che gli scoli al passo aristofaneo identificano come il modello a cui guarda il passo degli *Uccelli*. È possibile, allora, che la formula Μουσάων θεράπων sia ripresa in quanto genericamente sentita come epicizzante, senza che vi sia un ipotesto specifico, data anche la frequenza con cui si incontra. Se una allusione epica c'è, questa risiederà piuttosto nella formula ὀτρηρός θεράπων, che in Omero è effettivamente presente (*Hom. Il.* 1, 321; *Od.* 1, 109; 4, 23): questa è ripresa e parodiata per l'assonanza tra ὀτρηρός, 'svelto' e τετραήμερος ('bucato'), vanificando così tutta la solennità del modello epico (v. 915; cf. DEL CORNO 1987, p. 254). Una analisi più approfondita mostra però un altro orizzonte a cui il poeta degli *Uccelli* sta facendo riferimento. Le sue parole sono distanti dalla dizione epica: Μελίγλωσσοσ non ha alcuna attestazione in Omero, e nemmeno la *iunctura* ἦμι αὐοιδήν, che è peraltro in dialetto dorico. La parodia sarà, piuttosto, dei modi della lirica corale, pindarica e bacchilidea *in primis* (DEL CORNO 1987, p. 254): del resto, il poeta afferma di aver composto per Nubicuculia, 'dittirambi bellissimi e dei parteni, e poi dell'altro ancora, alla maniera di Simonide' (vv. 917-919, trad. DEL CORNO), e invita Pisetero ad ascoltare 'la parola di Pindaro' (Πινδάρειον ἔπος, v. 939). L'accumulo confuso di citazioni e dialetti raggiunge così il fine parodico di smascherare tutta la vacuità degli studi del poeta, senza che sia necessario pensare ad una citazione di *h.Hom.* 32 a opera di Aristofane.

Alla luce di quanto detto, una analisi intertestuale non è sufficiente ad avvalorare una datazione di *h.Hom.* 32 (e *h.Hom.* 31) all'età arcaica. L'analisi deve aprirsi a questo punto ad altri elementi. Sarà necessario considerare lo sviluppo delle divinità cantate, il lessico e i temi dei due Inni. Nell'epica, né Helios né Selene occupano un posto significativo. La personificazione della Luna è totalmente assente in Omero, e l'astro è raramente citato, per lo più in similitudini che insistono sul tema della lucentezza (*Hom. Il.* 8, 555; 19, 374; 23, 455; *Od.* 4, 45; 7, 84; 24, 148; cf. anche *h.Ven.* 89). Esiodo ricorre in maniera simile alla figura della similitudine (frr. 23a, 8; 252, 4 M.-W.), ma fornisce per la prima volta alla dea una sua individualità: ne ricorda la genealogia, e la dice figlia di Teia e Iperione (*Th.* 371). Di qui, la dea non ha pressoché alcuna altra occorrenza nell'*epos*: è brevemente ricordata in *h.Merc.* 99, 144, ma solo per fornire una indicazione temporale e collocare il racconto in un contesto notturno; al v. 99 si segnala comunque il fatto che è detta figlia di Pallante, e non di Iperione, come sostiene la *vulgata* esiodea. Altri, sparuti dettagli mitologici figurano a partire dalla lirica arcaica: Saffo (fr. 134 V.) è la prima a informare dell'amore della dea per Endimione, qui assente. Epimenide (fr. 2 Diels) si definisce figlio di Selene, che

generò anche il leone di Nemea. Quanto a Helios, la sua preminenza è relativamente più significativa: al Sole (e alla Terra) vengono indirizzati i giuramenti (Hom. *Il.* 3, 277); Era ne accelera il corso, cosicché la notte interrompa la mischia creatasi sul corpo di Patroclo (Hom. *Il.* 18, 239). Nell'*Odissea* ha un ruolo maggiore, ed è tra i principali oppositori del ritorno in patria di Odisseo (Hom. *Od.* 12, 377 sgg.). In quanto dio astrale, che dalla sua posizione tutto vede, assiste al tradimento di Afrodite ai danni di Efesto (Hom. *Od.* 12, 322-323) e al rapimento di Persefone a opera di Ade (*h.Cer.* 62 sgg.; sulla onniveggenza di Helios, cf. *infra*). Esiodo indica come suoi genitori Iperione e Teia, al pari di Selene, e come suoi figli Perseide, Circe ed Eeta (*Th.* 371, 957). Raramente presente nella lirica (Mimn. fr. 11a; 12 W.; Stesich. fr. 8 *PMG*; Sapph. 4 V.), nel V secolo il suo culto è attestato a Rodi, dove è la divinità principale (Pi. *Ol.* 7: cf. quanto detto in *h.Hom.* 28 in proposito e *infra*). Con l'eccezione dell'isola, tuttavia, la presenza di Helios nella religiosità greca è però un fatto privato (Plat. *Symp.* 220d, 4f), se non addirittura non greco: ancora nel V secolo, il dio non ha pressoché alcun luogo di venerazione. A riprova di ciò, Aristofane (*Pax.* 406) e Platone (*Crat.* 397d) definiscono il culto della Luna e del Sole una peculiarità dei barbari, non ancora pienamente insediata nella religiosità greca. Una maggiore importanza acquisiscono i due dèi a partire dall'età ellenistica, in concomitanza con la diffusione della religione astrale (PFEIFFER 1916; HOFFMANN 1963). Proliferano gli oroscopi, e gli astri sono parte fondante della pratica magica (EDMONS 2019, pp. 236-268). Testimonianze di questo fermento permangono nei *Papiri Magici*: Helios e Selene sono qui frequentemente invocati per esaudire le richieste dell'orante (*PGM* 6, 1-17; 4, 435; 7, 284-99); agli astri si indirizzano *voces magicae*, sequenze di suoni apparentemente prive di senso (*PGM* 7, 317-18); gli incantesimi sono da eseguirsi durante specifiche fasi lunari (e.g. *PGM* 12, 376-96). Nel *corpus* dei *Papiri Magici*, a Helios sono dedicati quattro inni in esametri (PACHOUMI 2017, p. 64 n. 3, e in generale pp. 63-85), e cinque a Selene/Artemide/Ecate (PACHOUMI 2017, pp. 130-136). Queste forme di religiosità popolare trovano una trasposizione anche in ambito letterario: nel secondo *Idillio* teocriteo, una donna conduce un incantesimo dinanzi al cospetto della Luna, per conquistare l'uomo amato; in Apollonio Rodio (4, 54 sgg.), la Luna parla con Medea, sconvolta dalle pene d'amore, e le ricorda i molti incantesimi che sotto il suo beneplacito ha compiuto. Nello stesso periodo, sebbene in maniera radicalmente differente, le monarchie ellenistiche adottano l'immaginario astrale per legittimare il loro potere, nell'iconografia, nell'abbigliamento, nella titolazione. I sovrani si definiscono Helios redivivo, o professano di discendere dal dio. In Macedonia Alessarco, fratello di Cassandro di Macedonia, fondò una città dal nome di Uranopoli intorno al 315 (Strab. 7, 35; Plin. *Nat.* 4, 17; Ath. 3, 98e) e assimilò la sua persona a quella di Helios (Clem.Al. *Protr.* 4, 54). Ad Atene, in un componimento itifallico Demetrio Poliorcete è salutato come il Sole, e la sua corte come le stelle (οἱ φίλοι μὲν ἀστέρες / ἥλιος δ' ἐκείνος;

Duris, *FGRHIST* 76 F 13). Il suo abbigliamento e l'iconografia da lui propugnata alimentano questo immaginario: indossava un mantello su cui erano ricamate le stelle e i segni dello zodiaco (Ath. 536a; sul tema, cf. O'SULLIVAN 2008). Il caso più lampante di questa tendenza è però rappresentato da Alessandro Magno, la cui iconografia si confonde con quella di Helios (*LIMC* 5, pp. 1033-1034). L'ideologia si mantiene fino all'età romana: i figli di Cleopatra e Marco Antonio prendono il nome di Alessandro Helios e Cleopatra Selene (Plut. *Ant.* 36); Nerone e Caligola ricevono entrambi la titolatura di νέος Ἥλιος (*SIG* 814, 34; 798, 3; cf. anche Plin. *Nat.* 34, 45; Suet. *Vesp.* 18; Mart. *Epigr.* 2, 1). Per quanto riguarda l'evidenza iconografica, i due dèi hanno una comparsa ugualmente sporadica, e relativamente tarda: Helios non compare prima della fine del VI secolo (*LIMC* 5, s.v. *Helios* n. 2), Selene prima dell'inizio del V (*LIMC* 2, s.v. *Astra B, Selene* n. 38). Tra l'età classica ed ellenistica si assiste a significative modifiche nell'iconografia di Helios: stante l'identificazione con Apollo, il dio perde progressivamente la barba (*LIMC* 5, s.v. *Helios* n. 14), e al disco solare che lo sovrasta (*LIMC* 5, s.v. *Helios* nn. 2, 3, 103, 105) si sostituiscono raggi di luce che si propagano dal capo (*LIMC* 5, s.v. *Helios* n. 78, fine IV secolo). Cf. in proposito la descrizione che di Helios si dà nell'inno ai vv. 10-11: λαμπραὶ δ' ἄκτινες ἀπ' αὐτοῦ / αἰγλήεν στίλβουσι.

Dalla rassegna sinora condotta si intuisce che le due divinità non occupano, ancora nel V secolo, uno spazio significativo nella cultura greca, né nella letteratura, né nell'arte. In virtù di ciò, i due Inni a Helios e Selene vengono considerati spesso dalla critica un prodotto postclassico, e di fattura alessandrina (AHS 1936, pp. 434-435; HUMBERT 1936, p. 264; CLAY 1997, p. 493; WEST 2003, p. 19). Questa conclusione sembra corroborata dall'indagine stilistica, finora non pienamente compiuta, che sembra fornire delle basi più solide per una datazione ellenistica. I due inni sono accomunati da lessico che non ha occorrenze ancora nella piena età classica: παρειά (*h.Hom.* 31, 11) nel senso di 'paraguance' non è attestato prima del IV secolo (*IG* II<sup>2</sup> 1424a; 1443; 1455); l'aggettivo λεπουργής (*h.Hom.* 31, 14) è sconosciuto fino a Nicandro (fr. 70, 10 Gow-Scholfield), διχόμηνος (*h.Hom.* 32, 11) fino ad Arato (1, 737, 808); ugualmente nella poesia ellenistica figura per la prima volta l'avverbio προτέρωσε (*h.Hom.* 32, 10; cf. Th. 25, 90; A.R. 1, 306, 391, 592). Il verbo ἐνδιάω (*h.Hom.* 32, 6) non compare prima di Theoc. 16, 38; 22, 44. In generale, poi, la descrizione della luna piena che si dà in *h.Hom.* 32, 11 sgg. mostra una rispondenza con alcuni luoghi di Arato (cf. il commento all'inno per una analisi più dettagliata).

Oltre allo stile, sono anche i contenuti degli Inni che si presentano a una indagine in senso cronologico. I due componimenti si intrattengono sul viaggio compiuto dal Sole e la Luna sul loro carro. Per quanto

l'immagine possa sembrare consolidata, le attestazioni di questo motivo nell'epica non sono abbondanti (cf. il commento per una analisi esaustiva): Helios non guida un carro né in Omero, né in Esiodo. Le prime occorrenze figurano nella *Titanomachia* (fr. 7 Bernabé) e in *h.Cer.* 62-89. È solo da *h.Merc.* 68-69, però, che il carro di Helios è esplicitamente connesso alla funzione di scandire le ore attraverso la sua corsa. A partire da questa testimonianza, da datare alla fine del VI secolo (per la discussione in merito, cf. quanto detto in *h.Hom.* 18), il motivo diventa canonico nella letteratura di età classica (cf. il commento). L'iconografia si allinea a questo intervallo cronologico: le prime raffigurazioni certe di Helios su carro si datano a partire dalla fine del VI secolo (*LIMC* 5, s.v. *Helios*, nn. 2 sgg.) Il carro lunare ha invece attestazioni più scarse: nel V secolo, Pindaro (*O.* 3, 19, del 476) la definisce χρυσάρματος. In età periclea, Cratino (fr. 266 *PCG*) immagina la dea che monta una capra. L'iconografia rimanda al medesimo arco temporale: Selene è rappresentata su di un carro dall'inizio del secolo (*LIMC* 2, s.v. *Astra* B, *Selene* n. 39). Altro tema su cui vale la pena riflettere è la possibile concezione della luna in senso magico-astrologico. In *h.Hom.* 32, 13 si dice che la dea è σήμα per i mortali. L'affermazione è spesso intesa nel senso che le fasi lunari scandiscono la vita agricola, e in generale il lavoro dell'uomo (cf. il commento). Ciò è senz'altro vero, ma è forse possibile leggersi qualcosa di più: subito dopo questa dichiarazione, infatti, si afferma che Selene, unitasi con Zeus, generò una figlia, Pandia (vv. 14-15). La transizione tra il v. 13 e i seguenti si spiega agevolmente se si immagina che la Luna sia un σήμα anche in senso astrologico: all'astro si attribuiva infatti la facoltà di presiede alle questioni amorose e di regolare la gestazione (AUBERT 1989). Sebbene incantesimi che coinvolgano la luna siano attestati a partire dal V secolo (*Ar. Nub.* 749), un maggiore sviluppo della magia astrologica e il proliferare di oroscopi si segnala a partire dell'età ellenistica (cf. *supra*)

Dalla rassegna finora condotta emerge con relativa sicurezza una constatazione: i due inni possono difficilmente collocarsi in età arcaica, quando le divinità astrali sono pressoché sconosciute e, ove citate, non lasciano intuire un sistema consolidato di culti, miti e attributi. Molti elementi inducono a pensare che siano piuttosto un prodotto dell'età classica, se non addirittura ellenistica. Le due divinità acquisiscono una progressiva importanza dall'età classica, con una pervasività nell'immaginario religioso e politico in età ellenistica. Da segnalare sono, in particolar modo, l'iconografia di Helios contornato di raggi di luce, e l'immagine del carro lunisolare, che trovano puntuali riscontri nei due *Inni* omerici. Si aggiunge a ciò una possibile interpretazione di Selene in senso magico-astrologico. Non da ultimo, lo spoglio delle attestazioni lessicali orienta a una datazione bassa: molti vocaboli sono a noi noti solo a partire dal IV-III secolo.

## 1.2 Localizzazione e occasione

Per tentare di comprendere dove i due inni siano stati composti, è necessario valutare dove il culto di Helios e Selene sia diffuso, e quindi dove abbia potuto trovare una trasposizione in chiave poetica. Come si è detto per le attestazioni in letteratura, le evidenze culturali per le due divinità sono scarse (cf. GROBE 1881; HAMDORF 1964, pp. 16 sgg.; REA 2014). Il culto di Helios sembra maggiormente diffuso ambiente dorico. Il dio contese e vinse il possesso della città di Corinto con Poseidone, (Paus. 2, 1, 6), salvo poi cederla ad Afrodite (2, 4, 6). Un nucleo mitologico simile figura già in Eumelo (fr. 2 Bernabé), secondo cui dio divise la terra corinzia tra i suoi figli, e questo depone a favore di una certa antichità della presenza di Helios nell'area. Ciò detto, nessuno di questi dettagli mitologici localmente connotati appare però nel nostro inno: il legame con la città di Corinto è taciuto dall'autore, volontariamente o perché non ne era a conoscenza. Ancora in ambito dorico, un culto significativo è quello dell'Isola di Rodi, di cui informa Pi. O. 7, 54 sgg. Al momento della spartizione delle Terre, Helios era impegnato nel suo viaggio celeste, e non ricevette alcun luogo di culto; chiese quindi e ottenne da Zeus il dominio sull'isola, e spartì la terra tra la sua discendenza. La mitologia eliaca sull'isola mira a rafforzare gli interessi della aristocrazia di Ialiso, che si professava discendere dal dio (GIANNINI, in GENTILI, CATENACCI, GENTILI, LOMIENTO cf. pp. 172-173). Helios assume un ruolo ancora più significativo a partire dalla fine V del secolo, quando nel 408 l'isola va incontro a un sinecismo, che ne fa il suo nume tutelare. Ciò comporta una generale riorganizzazione del suo culto: compare sulle monete coniate sull'isola dal 408 fino alla piena età imperiale (*LIMC* 5, *Helios* nn. 178-193), e ugualmente a partire dal 408 sono attestate liste di sacerdoti tra cui figura anche quello di Helios (HAMDORF 1964, p. 86). Tra i culti cittadini, si ricorda una processione (X. Eph. 5, 11) in cui una quadriga con cavalli veniva gettata in mare (Fest. p. 190 Lindsay, *s.v. October Equus*). L'isola era, inoltre, sede degli *Halieia*, celebrazioni in suo onore che comprendevano agoni ginnici e musicali (*IG* XII 1, 57, 72-75, 935; II, 1367; Ath. 13, 561). Una provenienza rodiese dei nostri Inni non può essere esclusa. A favore vi sarebbe il contesto agonale, di cui i due testi fanno esplicita menzione: in *h.Hom.* 31, 18-19 e 32, 18-19 il poeta afferma che dopo aver cantato le divinità passerà a illustrare le gesta degli eroi e dei semidei, lasciando intendere che i προίμια appena eseguiti fungano da preludio a un più vasto programma di brani epici. Anche la descrizione di Helios che guida la quadriga verso l'Oceano potrebbe trovare un corrispettivo nella cerimonia di annegamento del carro attestata a Rodi; occorre però notare che l'immagine è un motivo poetico ampiamente noto (cf. *infra*), e potrebbe quindi non essere una sicura indicazione di una cerimonia specifica.

Quanto a Selene, la dea è assai di rado oggetto di venerazione, ancora meno del fratello. Pausania (3, 26, 1) informa di un culto presso la città di Talame, in Elide, dove era definita Pasifae: il fatto che qui la dea non riceva un epiteto così localmente definito sembra essere però un indizio a sfavore della collocazione dell'inno nella regione. Ancora nella città di Elide, Selene potrebbe aver ricevuto onori significativi (REA 2014, p. 10): Endimione, da lei amato, è infatti legato alla fondazione della città per tramite di suo nipote Eleo (EM p. 426, 29 Kallierges). Posto ciò, non vi sono però tracce significative di un culto in suo nome. Pausania (6, 24) informa di due statue di Helios e Selene, poste sull'agorà, che raffiguravano i due dèi con raggi di luce intorno al capo. La descrizione coincide effettivamente con le immagini che ricorrono negli Inni (*h.Hom.* 31, 10-11, λαμπραὶ δ' ἀκτῖνες ἀπ' αὐτοῦ / αἰγλῆεν στίλβουσι; *h.Hom.* 32, 3-4 ἦς ἄπο αἰγλή ... / κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο); tuttavia, si tratta di una iconografia diffusa, e non così caratterizzante da poter stabilire una relazione univoca tra i nostri testi e la testimonianza di Pausania.

Un dettaglio mitico che vale la pena analizzare con attenzione ai vv. 14-16 dell'*Inno a Selene*. Si dice qui che la dea si unì a Zeus, e generò una figlia di nome Pandia. Si tratta di filone mitico raramente attestato, e che proprio in virtù di questa sua peculiarità può aiutare a fornire le coordinate entro cui collocare i componimenti. L'unica altra fonte letteraria a ricordare questa filiazione, peraltro in maniera estremamente sintetica, è Hyg. *Praefatio* 28, senza alcuna significativa variazione rispetto all'inno (*Ex Iove et Luna, Pandia*). Altri luoghi aiutano però a circostanziare meglio questo dato. Ad Atene si ha notizia di una serie di festività dette *Pand(e)ia*, che avevano luogo subito dopo le Grandi Dionisie (*Suid.* π 173 Adler): è probabile quindi che cadesse intorno alla metà del mese di Elafebolione, in corrispondenza della luna piena (MOMMSEN, in COOK 1914, p. 733). Il plenilunio, del resto, era un momento del mese particolarmente solenne, che ad Atene prevedeva un complesso sistema di festività (TRÜMPY 1998). Nelle fonti antiche, il nome della celebrazione viene fatto derivare proprio dalla figlia di Selene (cf. sopr. EM p. 651, 22 Kallierges, ma anche *Sch.* a D. 21, 39d). Oltre a essere l'unica fonte letteraria a nominare Pandia, *h.Hom.* 32 sembra vicino a questo contesto celebrativo anche nella descrizione del plenilunio al v. 11: ἐσπερὶν διχόμενος, ὅτε πλήθει μέγας ὄγμος. Accanto agli indizi interni del testo, esiste poi almeno un appiglio esterno per collegare *h.Hom.* 31 e *h.Hom.* 32 ai *Pand(e)ia* Ateniesi. Come detto, la festività aveva luogo immediatamente dopo le Dionisie: quest'ultime cambiarono nome alla fine del IV secolo, e divennero i *Demetria*, in onore di Demetrio Poliorcete (*Plut. Dem.* 12). Per omaggiare il personaggio, di cui erano note le stravaganze, il proscenio del teatro fu decorato con un suo ritratto: era raffigurato nell'atto di cavalcare sopra il globo, in maniera conforme



all'iconografia eliacca (Ath. 536a). In quanto successivi alle Dionisie, i *Pand(e)ia* si celebravano forse ugualmente a teatro (Dem. 21, 8; DEUBNER 1932, p. 176): i due *Inni*, che descrivono la corsa in cielo del carro lunisolare, potrebbero allora essere stati pensati come parte di un apparato coreografico di ampio respiro, in onore di Demetrio, a cui concorreva anche la decorazione del luogo dell'evento. È del resto noto che dall'età ellenistica le esecuzioni rapsodiche conoscono una progressiva drammatizzazione: proprio su impulso di Demetrio la *performance* di brani epici si sposta a teatro (Ath. 14, 620a-d; cf. READY, TSAGALIS 2018, pp. 98 sgg.).

D'altra parte, l'associazione dei *Pand(e)ia* con la figlia di Selene non è un dato pacifico: è possibile che le festività fossero piuttosto intitolate all'eroe attico Pandione, o che fossero una celebrazione panattica in onore di Zeus (entrambe le ipotesi in *EM* p. 651 Kallierges), che è l'ipotesi che trova maggiori consensi da parte della critica (DEUBNER 1932, p. 177; PARKE 1977, p. 136; PARKER 1996, pp. 77, 104; TRÜMPY 1998, p. 115). L'oscillazione delle fonti antiche in merito al destinatario ultimo della festa sembra descrivere una progressiva trasformazione della festa in senso diacronico: nati come festa della luna, i *Pand(e)ia* potrebbero essere in seguito divenuti una ricorrenza in onore di Zeus (CÀSSOLA 1975, p. 589). Si noti, comunque, che questo legame è assicurato anche in *h.Hom.* 32, 14, in cui il dio è il padre di Pandia. Inoltre, anche tralasciando il dubbio legame di Pandia con la festività omonima, la divinità è in ogni caso legata al sistema tribale attico: la dea era infatti moglie di Antioco, eroe eponimo della tribù Antiochide (Apollodoro, *FGRHIST* 244 F 162). Più in generale, comunque, il culto di Helios e Selene è sufficientemente diffuso ad Atene, soprattutto dalla tarda età classica. Durante le Targelie venivano presentate offerte al sole e alle Ore (*Sch. ad Ar. Eq.* 792; *Plut.* 1054); al Sole e alla Luna si conducevano libagioni senza vino (*Sch. S OC* 91); in età postclassica, si ha notizia di una processione condotta dal sacerdote di Helios (*FGRHIST* 366 F 3; cf. SCULLION, in OGDEN 2007, p. 200); alla fine del IV secolo si data un decreto proveniente dal Pireo, che prevede offerte per Helios e Selene congiuntamente (IG II/III<sup>2</sup> 4962). Si ha ancora notizie di dediche ad Helios nel III (IG II<sup>2</sup> 4678) e nel II secolo (IG II<sup>2</sup> 4962).

In virtù dei dati passati in rassegna, non si può escludere che i nostri *Inni* siano stati pensati per una celebrazione rodiese, stante l'importanza che Helios riveste nel culto dell'isola e la descrizione del carro solare che si immerge nell'Oceano. Per contro, è possibile ipotizzare anche una *performance* ateniese (così già WEST 2003; READY TSAGALIS 2018), per cui sussistono elementi più solidi. Primo tra tutti, la menzione di Pandia, figlia di Selene, che occupa un posto di rilievo esclusivamente nel calendario delle feste attiche e nel sistema tribale della regione. Questo riferimento a una mitologia localmente circoscritta

pare essere sufficientemente forte e connotato da far pensare che l'inno possa essere stato pensato nell'Atene di età classica, o preferibilmente ellenistica, in corrispondenza di una maggiore diffusione del culto lunisolare. Nella cornice dei *Pand(e)ia*, è possibile che gli *Inni* siano stati pensati all'interno di un programma di celebrazioni più ampio, forse per Demetrio Poliorcete.

## 2. Commento

L'inno amalgama in sé le due categorie strutturali individuate da JANKO, mitica e attributiva (1981). Il verso iniziale contiene la consueta invocazione alla Musa; la sezione centrale è invece bipartita. Un primo momento (vv. 2-7) è di carattere attributivo: si ricorda la genealogia di Helios, i suoi genitori e le sorelle; segue una sezione narrativa, in cui si descrive il corso del Sole sul suo carro (vv. 8-16). Nella conclusione si saluta il dio, e gli si chiede una vita agiata (v. 17); in cambio, il poeta promette di iniziare il suo canto da Helios, e di proseguire narrando le imprese degli eroi dei tempi passati (vv. 18-19).

**vv. 1-6:** I versi introducono progressivamente la figura di Helios, prendendo avvio dalla sua genealogia. Il canovaccio è offerto da Hes. *Th.* 371-372, e l'andamento dei due luoghi è analogo: si cita in prima istanza la madre di Helios, che in Esiodo è Theia, qui Eurifaessa (per la variazione, cf. *infra*); il padre è invece lo stesso in entrambi i casi, Iperione. I figli, Eos, Selene ed Helios sono variamente indicati per mezzo di epiteti.

**v. 1 Ἥλιον:** per la forma in *incipit*, cf. Hom. *Od.* 8, 271. La forma consueta nell'*epos* arcaico è Ἡέλιος (cf. e.g. Hom. *Il.* 3, 104; *Od.* 1, 8; Hes. *Th.* 19; *h.Cer.* 26) La grafia Ἥλ- si incontra con maggior frequenza dal V secolo: cf. e.g. A. *Pers.* 232; *Ag.* 633; *Ch.* 986; E. *Med.* 954; fr. 771 *TRGF*; 773, 781. Esichio (α 105) attesta una forma ἀβέλιος, diffusa a Creta, da cui si può postulare un originario \*ἀφέλιος (CHANTRAINE, *DELG*, p. 411). Ἡέλιος è dunque forma precedente, da cui deriva ἥλιος a seguito dell'incontro di due vocali di timbro simile. **ὕμνεϊν...ἄρχεο, Μοῦσα:** variazione della formula ὕμνει Μοῦσα, ampiamente attestata nel *corpus* (*h.Merc.* 1; *h.Hom.* 9; 14). Cf. anche *Epigoni*, fr. 1 Bernabè, ἀρχώμεθα, Μοῦσαι, e soprattutto Alc. fr. 27, 1 *PMG* Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διὸς ἄρχ[ε], molto simile al nostro ὕμνεϊν αὐτε Διὸς τέκος ἄρχεο, Μοῦσα / Καλλιόπη. **αὐτε:** nel *corpus* degli *Inni*, non si hanno altre occorrenze dell'avverbio in *incipit*. Il suo uso è però frequente in età postomerica: si consideri il primo verso degli *Epigoni*, νῦν αὐθ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχώμεθα, Μοῦσαι (fr. 1 Bernabè). L'avverbio figura anche nel caso di apostrofi alle divinità: cf. Sapph. fr. 127 V., δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι χρύσιον

λίποισαι; simile anche An. fr. 13; 68 *PMG*; Ibyc. fr. 6, 1 *PMG*. Cf. soprattutto *l'incipit* terpandreo ἀμφί μοι αὐτίς ἄναχθ' ἑκατηβόλον ἀειδέτω φρήν (fr. 2 *PMG*). L'idea veicolata è duplice. Da un lato, l'avverbio funge da formula di trapasso, e fornisce una indicazione di carattere performativo: l'idea sottesa è che il canto che sta cominciando è una continuazione di quello appena concluso. Cf. anche versi come Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι (Hom. *Il.* 2, 484; 14, 508), in cui l'avverbio νῦν ha la funzione analoga di indicare la fine di una sezione e il passaggio a una nuova materia. In secondo luogo, l'avverbio assolve a una funzione di carattere teologico. Si vincola in questo modo la divinità a mostrare 'nuovamente' i suoi favori, come già in passato è giunta al richiamo dell'orante: è il modulo retorico del *da quia dedisti* (BREMER 1981, p. 196). **Διὸς τέκος:** la formula è di preferenza utilizzata per Atena (e.g. Hom. *Il.* 1, 202; *Od.* 4, 762; *h.Hom.* 28, 17); in Thgn. 1, 1 designa invece Apollo.

**v. 2 Καλλιόπη:** il nome della Musa è sconosciuto a Omero, sebbene l'erudizione antica non abbia dubbi che la θεά dell'*Iliade* e la Μοῦσα dell'*Odissea* siano da identificare con lei (cf. *Sch.rec. ad Hom. Il.* 1; *Od.* 1); compare per la prima volta in Hes. *Th.* 79, dove ha una posizione di rilievo rispetto alle sorelle (Καλλιόπη θ' ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων). Per la sua invocazione all'inizio del canto, cf. Alc. fr. 27.1, 1 *PMG*; Stesich. fr. 63 *PMG*. Cf. anche Sapph. fr. 124 V., sebbene non vi sia certezza che le parole αὐτὰ δὲ σὺ Καλλιόπα segnassero l'inizio del carme. **φαέθοντα:** nell'*epos* arcaico, il participio è utilizzato esclusivamente per Helios, come in questo caso, ma solo al nominativo: cf. Hom. *Il.* 11, 735; *Od.* 5, 479; 11, 16; 19, 441; 22, 388; Hes. *Th.* 760. L'inno si allinea alla consuetudine omerica, secondo cui il participio φαέθων è un attributo non distinto dal personaggio di Helios. La mitologia antica conosce però anche un Fetonte, suo figlio, morto per aver guidato il carro del padre contro il suo volere: il primo autore a narrarne la vicenda sarebbe stato Esiodo, secondo la testimonianza di Igino (*Fab.* 154); il mito ebbe fortuna anche in età classica, ma non restano che frammenti delle *Eliadi* eschilee (fr. 68-73a *TRGF*) e del *Fetonte* euripideo (fr. 771-786 *TRGF*), che narravano la medesima vicenda. Il primo epiteto che è qui associato al dio preannuncia già il quadro di dettagli luministici dei vv. 8 sgg. **Εὐρυφάεσσα:** non sono note altre versioni del mito in cui Eurifaessa, personaggio solo qui attestato, sia la madre di Helios. Nella versione più diffusa, è Teia a dare i natali al dio (cf. Hes. *Th.* 371; Apollod. 1, 8-9). Pindaro (*I.* 5, 1) la definisce πολύωνυμος: è quindi probabile che Eurifaessa non sia una personalità da lei distinta, ma semplicemente un diverso appellativo per la medesima divinità. Diodoro Siculo (3, 57), annovera come nome per la madre di Helios anche Basileia, Igino (*prae-fatio*, 12) Etra (cf. αἴθρα, 'cielo'). In ogni caso, si tratta più di epiteti che non di reali nomi propri: 'la divina', 'colei che brilla diffusamente'. Quest'ultimo è forse preferito, in questa sede, in quanto crea un legame genealogico più evidente con

Helios, tramite l'elemento della luce, che si trasmette da madre a figlio. Questa peculiarità sembra giungere alla poesia greca direttamente da un bagaglio indoeuropeo: WEST (2007, p. 219) ricorda la formula vedica *urvīyá ví bhāti*, 'shining out widely', detto della dea dell'alba Uṣas, che è un perfetto corrispettivo, al livello semantico e morfologico, di εὐρυφάεσσα. Come ipotizzato da Campanile (in WEST 2007, p. 219), si può postulare allora una formula pre-omerica \*Ἄως εὐρυφάεσσα, da cui poi l'epiteto è stato estrapolato ed è divenuto un teonimo a sé stante: cf. ἠριγένεια Ἥως (e.g. Hom. *Il.* 1, 477), da cui poi Ἠριγένεια viene utilizzato in senso assoluto come alternativa a Eos (Hom. *Od.* 22, 197). In questo caso, deve essersi persa la cognizione che Εὐρυφάεσσα fosse l'Alba: il teonimo è stato applicato quindi alla madre tanto di Eos, quanto di Helios e Selene. La mitologia indoeuropea ha favorito la confusione: nei *Veda* (*RV* 7, 78, 3) l'Alba è detta madre del Sole. **βοῶπις**: l'epiteto è utilizzato per lo più per Era (cf. *LFGRE*, 2, s.v.). L'uso per Eurifaessa sottolinea, tramite la grandezza degli occhi, anche la lucentezza dello sguardo, che ben si addice a una divinità legata agli astri. Cf. anche il v. 9, in cui Helios irradia una luce terribile dagli occhi. Per l'analisi dell'epiteto βοῶπις, e le implicazioni estetiche sottese, cf. quanto detto per l'aggettivo ἐλικοβλέφαρος in *h.Hom.* 6, 19.

**v. 3 Γαίης παιδὶ καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος**: Iperione, citato al v. seguente. Per l'unione di Gea e Urano, e per la clausola Οὐρανοῦ ἀστερόεντος, cf. quanto detto in *h.Hom.* 30, 17. In *h.Merc.* 100 si dice piuttosto che Selene è figlia di Pallante.

**v. 4 γῆμε**: per la forma in *incipit* di esametro, cf. Hom. *Il.* 13, 433; *Od.* 1, 36; 11, 274, 282; Hes. *Th.* 604. In questo caso, il verbo non indica esclusivamente l'atto del matrimonio, ma anche, per via di eufemismo, l'unione sessuale: per l'uso in questa accezione, cf. Hom. *Od.* 1, 36 e quanto detto a proposito del sostantivo γάμος in *h.Pan* 35. Cf. anche Hes. *Th.* 374, in cui Teia γείνατ' ὑποδμηθεῖσ' Ὑπερίονος ἐν φιλότητι. **ἀγακλειτήν**: cf. Hom. *Il.* 18, 45, 351; 21, 275 in cui il femminile dell'aggettivo si trova in sede tautometrica. È attestata anche la grafia ἀγακλυτ- (e.g. Hom. *Il.* 6, 436; *Od.* 3, 428): la compresenza si spiega a partire dall'alternanza di due differenti temi apofonici, \*kleut-> κλυθ- e \*kleuet-> \*κλεφετ-> κλειτ- (BEEKES, VAN BEEK, 2010 p. 719). **Ὑπερίων**: sul personaggio, che talora si fonde con Helios, cf. quanto detto in *h.Hom.* 28, 13.

**v. 5 αὐτοκασιγνήτην**: sull'epiteto, cf. quanto detto in *h.Hom.* 27, 3. **κάλλιμα τέκνα**: la *iunctura* è un *unicum* nell'epica. L'uso varia clausola ben note, come ἀγλαὰ τέκνα (Hom. *Il.* 2, 871; Hes. *Th.* 366; *h.Ap.* 14; *h.Hom.* 33, 2); περικάλλεα τέκνα (*h.Merc.* 323, 397, 504); ἐπιείκελα τέκνα (Hes. *Th.* 968, 1020);

φαίδιμα τέκνα (Hes. *Th.* 453; fr. 33a, 8 M.-W.). La forma κάλλιμα, metricamente comoda in quanto riempie un intero dattilo, deriva dal tema κάλλ-, attestato anche nel sostantivo κάλλος (CHANTRAINE, *DELG*, p. 486).

**v. 6:** l'intero verso, con i nomi delle sorelle di Helios, rielabora Hes. *Th.* 19, 371-372. La struttura chiastica colloca all'estremo i nomi delle due divinità, e al centro gli epiteti che insistono sulla loro bellezza. **ρόδόπηχυν:** l'epiteto è sconosciuto a Omero. In Esiodo, è utilizzato per Eunice (*Th.* 246), Ipponoe (251), Anassibia (fr. 35, 14 M.-W.), Evecme (fr. 251a, 1 M.-W.). Applicato a Eos, varia il più celebre ροδοδάκτυλος (cf. e.g. Hom. *Il.* 1, 47), e si ritrova anche in Sapph. fr. 58, 19 V.; in B. 5, 40, è invece Eos a essere χρυσόπηχης. Cf. anche i πήχες λευκώ di Afrodite (Hom. *Il.* 5, 314, e in generale quanto detto in *h.Hom.* 6 sulla lucentezza del corpo della dea), e l'aggettivo λευκόλενος applicato a Selene in *h.Hom.* 32, 17. **ἐϋπλόκαμόν:** per Selene, l'epiteto torna solamente in *h.Hom.* 32, 18. È comunque un epiteto molto diffuso per le divinità femminili: cf. quanto detto in *h.Hom.* 18, 7; *h.Pan* 34. **Σελήνην:** si segue qui la genealogia consolidata, per cui Selene è sorella di Helios. Altrove, la dea è sua sposa (Plut. *Mor.* 368c-d; Q.S. 10, 337) o figlia (E. *Phoen.* 174 con scoli; *Sch. ad Ar.* 455).

**v. 7: Ἡέλιον:** per la forma, alternativa rispetto a Ἥλιος, cf. quanto detto al v. 1. **ἀκάμαντ[α]:** così è definito il sole, in posizione tautometrica, in Hom. *Il.* 18, 239, 484; Hes. *Th.* 956. Per la sua regolare ciclicità (cf. Hom. *Od.* 16-17), il suo viaggio è emblema dell'ordine cosmico, e non conosce riposo (Mimn. fr. 12 W.). La descrizione di Helios come 'infaticabile' anticipa il tema del suo viaggio celeste, che sarà trattato più diffusamente ai vv. 9 sgg. **ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν:** si tratta di una clausola frequente (cf. e.g. Hom. *Il.* 1, 265; *Od.* 21, 37). Il modello più vicino è Hom. *Il.* 11, 60, ἦϊθεόν τ' Ἀκάμαντ' ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν. L'autore dell'inno sembra averlo ripreso, mutando il nome Acamante nell'epiteto ἀκαμάς e riferendolo al sole. L'operazione genera una apparente incongruità, per cui Helios, che pure è un dio, è 'simile agli immortali'. Il verso che ne deriva non è però totalmente "privo di logica" (CASSOLA 1975, p. 586). L'espressione è stata intesa nel senso che Helios non è uno degli dèi Olimpici, ma è comunque loro simile (FRANKE 1828, p. 171). Più verosimilmente, però, l'aggettivo ἐπιείκελος sarà qui da intendere in maniera ellittica: indica chi, per aspetto o per qualità, è non solo pari a un dio, ma si mostra da dio quale è. A questo proposito, cf. Hes. *Th.* 968 sgg., in cui le dee ἀθάναται γείναντο θεοῖς ἐπιείκελα τέκνα: Demetra genera Pluto, che pure è un dio a tutti gli effetti, e non semplicemente a loro 'simile'; Eos genera Fetonte, che è comunque definito δαίμων δῖος (v. 991); Circe, che rientra nei θεοῖς ἐπιείκελα τέκνα ed è figlia del sole (v. 956) è sistematicamente definita θεά (Hom. *Od.* 10, 220-221; 12,

155). Nelle scene di epifania divina, poi, si dice che gli dèi si rendono ‘simili’ alla forma che assumono: cf. *h.Hom.* 7, 3, in cui Dioniso si mostra *νηνίη ἀνδρὶ εὐκώς*. Lo spoglio di questo e altri passi dell’*epos* sembra confermare però l’aspetto degli dèi non è una illusione, ma è effettivamente la loro forma: sul tema, cf. l’analisi in *h.Hom.* 7, 3. Cf. anche *h.Hom.* 28, 15: i *θεοείκελα τεύχη* di Atena designano non ‘armi che assomigliano a dèi’, ma piuttosto, ‘armi che per aspetto sono degne di una divinità’ (cf. l’analisi dell’inno).

**v. 8 ὃς φαίνει θνητοῖσιν καὶ ἀθανάτοισιν θεοῖσιν:** il modello è Hes. *Th.* 371-372, ἦ πάντεσσιν ἐπιχθονίοισιν φαίνει / ἀθανάτοις τε θεοῖς, che è però detto di Eos. Che la luce di Helios si diffonda indistintamente su uomini e dèi è un *topos* ben consolidato: cf. Hom. *Od.* 3, 1-2, Ἥλιος δ’ ἀνόρουσε, ... ἴν’ ἀθανάτοισι φαίνοι; 12, 385-386 Ἥελι’, ἦ τοι μὲν σὺ μετ’ ἀθανάτοισι φάεινε / καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν; *h.Cer.* 62: Ἥελιον δ’ ἴκοντο θεῶν σκοπὸν ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν. Il dio è così φαεσίμβροτος, ‘che appare ai mortali’ (Hom. *Od.* 10, 138; Hes. *Th.* 958; Thgn. 1, 1183): il verso preannuncia il viaggio in cielo del dio, oggetto della seconda parte del componimento, e la luminosità a questo connessa.

**vv. 9-14:** i versi descrivono il viaggio di Helios sul carro. Si insiste sulla luminosità del dio, che è al tempo stesso causa e conseguenza del percorso. L’accumulo di dettaglio luministici è scandito da verbi, nomi e aggettivi variamente combinati (*δέρκεται; χρυσης; λαμπραὶ δ’ ἀκτῖνες; αἰγλήεν στίλβουσι; λαμπραί; λάμπεται*). La luminosità artificiale delle armi e quella che naturalmente è emanata dal dio si fondono e si alternano: si descrive, in sequenza, il brillio degli occhi, dell’elmo, della sua persona, dei paraguance e della veste. In questo ordine, il passo imita le scene formulari di vestizione epica, che procedono sistematicamente dal capo fino ai piedi (sul tema, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6). L’idea complessiva è che la luminosità del dio aumenta progressivamente man mano che si avvicina al mezzogiorno, e al punto più alto della volta celeste. L’intero passo subisce le suggestioni di svariati luoghi epici (cf. *infra*), che si intrattengono sullo splendore delle armi e sul fulgore che emettono gli occhi di dèi ed eroi. Tra i vari, che verranno opportunamente segnalati, cf. soprattutto la scena di battaglia di Hom. *Il.* 351 sgg.: gli elmi brillanti degli Achei (*ταρφειαὶ κόρυθες λαμπρὸν γανόωσαι*) si affollano intorno alle navi, e il fulgore raggiunge il cielo (*αἴγλη δ’ οὐρανὸν ἴκε*). La descrizione si incentra quindi sulla figura di Achille che indossa le armi divine, per lui fabbricate da Efesto. I suoi occhi brillano come il bagliore del fuoco (*τὸ δε οἱ ὄσσε / λαμπέσθην ὡς εἴ τε πυρὸς σέλας*, vv. 365-366); lo scudo rifulge come la luna (*ἀπάνευθε σέλας γένετ’ ἦντε μήνης*, v. 374), ed emette un fascio di luce che raggiunge il cielo (v. 379). Il suo elmo ha la luce di una stella (v. 381). A conclusione di questo processo di vestizione,

l'eroe sale sul carro, splendente nelle sue armi come Iperione (v. 399). Il quadro dell'*Iliade* viene ripreso qui nelle sue coordinate generali: il processo di vestizione, le note luministiche che a questa si accompagnano, la presenza del carro. Si tralascia invece il contesto militare, come anche si muta il referente: a un eroe, quale è Achille, si sostituisce la figura di un dio.

**v. 9 ἵπποις ἐμβεβαῶς:** per la sintassi, cf. Hom. *Il.* 5, 199, ἵπποισίν μ' ἐκέλευε καὶ ἄρμασιν ἐμβεβαῶτα. Ai poemi omerici pare sconosciuta l'immagine del carro solare: il dio sale dall'Oceano e a questo ritorna, ma non si specifica in che modalità (cf. Hom. *Il.* 7, 421-422; 8, 68; 16, 777; *Od.* 3, 1; Hes. *Th.* 760). Solo Eos, come divinità astronomica, è dotata di un suo veicolo (Hom. *Od.* 23, 244). Il carro del Sole è noto a Esiodo (fr. 390 M.-W.), ma è utilizzato da Circe per giungere in Italia, e non dal padre nella sua corsa quotidiana. Che il Sole avesse dei cavalli sembra trasparire forse da *Titanomach.* fr. 7 Bernabé. La prima attestazione effettiva è però *h.Cer.* 62-89. Non è chiaro però in questo caso se i cavalli siano già connessi con la scansione astronomica del tempo, o se piuttosto il dettaglio rimandi a un generico immaginario epico: anche Ares (Hom. *Il.* 5, 359), Era (Hom. *Il.* 5, 730), Artemide (*h.Hom.* 9, 3), Ade (*h.Cer.* 18), sono tutti provvisti di un carro. In *h.Merc.* 68-69, per la prima volta, il carro solare è esplicitamente connesso con l'orbita del sole sopra la terra. Il dettaglio torna in *h.Hom.* 28, 13-14, e in età classica il motivo è ormai consueto: Pi. *O.* 7.70-71; Bacch. 11, 101; A. fr. 192, 5-8; *S.Aj.* 845-847; E. *El.* 464-466; *IA* 156-159; *Ion* 82-83, 1148-49; *Phaëth.* 2-3. La mitografia antica conosce quattro puledri, due maschi e due femmine, variamente chiamati: per Eumelo, i nomi sono *Eous*, *Aethiops*, *Bronte* e *Sterope* (Hyg. *Fab.* 183); similmente, *Sch. ad E. Phoen.* 3 conosce i nomi Χρόνος, Αἴθου, Ἀστραπή, Βροντή; in alcuni casi, i cavalli sono immaginati alati (E. *Hel.* 466; 5, s.v. *Helios* nn. 2, 11, 13, 14; cf. anche *h.Cer.* 89). Se per compiere il viaggio da oriente a occidente il Sole viaggia su cavalli, il percorso di ritorno, che percorre di notte per tornare alla sua collocazione originaria, avviene su di una coppa (Mimn. fr. 12 W.; cf. anche *Titanomach.* fr. 8 Bernabé; Stesich. fr. 185 *PMG*; Pis. fr. 5 Bernabé; Panyas. fr. 9 Bernabé; A. fr. 69 *TRGF*; Ant.Col. fr. 66 Wyss). Per l'iconografia di Helios che guida un carro, cf. *LIMC* 4 s.v. *Helios*, sopr. nn. 1-112. L'immagine del carro astrale è applicata anche ad altre divinità del cielo: Selene (*h.Hom.* 32, 9), ma anche Ares, inteso come pianeta Marte (cf. *h.Hom.* 8, 7). **σμερδόν:** in Omero, il neutro avverbiale designa l'urlo di guerra (Hom. *Il.* 15, 687, 732): del contesto bellico rimane qui l'eco nell'elmo indossato da Helios e dal carro che guida. Per l'avverbio, congiunto con il verbo δέρκομαι, cf. anche Hom. *Il.* 22, 95 σμερδαλέον δὲ δέδορκεν. Il bagliore terribile dello sguardo divino è un elemento che ricorre con frequenza nell'*epos* (CONSTANTINIDOU 1994): cf. Hom. *Il.* 1, 200 (Atena; cf. l'analisi dell'epiteto γλαυκῶπις in *h.Hom.* 20, 2); 11, 36-37 (la Gorgone); 13, 3 (Zeus); 15, 605-608 (Ares,

all'interno di una similitudine che riguarda Ettore); Hes. *Sc.* 160 (la Chera); *h.Hom.* 7, 48 (Dioniso); cf. però anche Hom. *Il.* 3, 396-397, dove Afrodite tradisce davanti a Elena la sua natura divina per mezzo del brillio del suo sguardo. In questo caso, la luminosità dello sguardo è ancor più giustificata dal fatto che Helios è divinità della luce, e quindi strettamente connessa alla facoltà visiva: cf. *infra* e A.R. 1, 519, φαενοῖς ὄμμασιν Ἥως. **δέρκεται ὄσσοις**: il verbo δέρκομαι designa uno sguardo particolarmente intenso (cf. *h.Pan* 14, e in generale *LFGRE* 2, 251), come si nota sia dall'accostamento con il neutro avverbiale σμερδόν che dal complemento ὄσσοις, che amplificano l'espressione. Cf. a questo proposito Hes. *Sc.* 145, Φόβος... ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς. Il verbo è utilizzato, nello specifico, anche per lo sguardo penetrante del Sole (Hom. *Od.* 11, 16; *h.Cer.* 70; Hes. *Th.* 760). Il sostantivo ὄσσε è per lo più utilizzato al duale (cf. e.g. Hom. *Il.* 1, 104; *Od.* 4, 186), ma sono comunque attestate, non in Omero, rare occorrenze del plurale (Hes. *Th.* 826; *Sc.* 145; 426). La vista è la caratteristica preminente di Helios: i suoi occhi sono d'oro (χρυσωπός, E. *El.* 740) ed emettono luce (*AR* 4, 727). Per la sua posizione nell'alto del cielo, il dio è testimone di ogni evento che accade: cf. Hom. *Il.* 3, 277, Ἥελιός [Ἥελίου in Hom. *Od.* 11, 109; 12, 323] θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς; in Hom. *Od.* 8, 302 scopre il tradimento di Afrodite e Ares ai danni di Efesto; è θεῶν σκοπός ἡδὲ καὶ ἀνδρῶν (*h.Cer.* 62) ed è il solo ad aver assistito al rapimento di Persefone a opera di Ade (*h.Cer.* 75 sgg.). Solo Zeus ha il potere di ricoprirsi di fitta nebbia, e di rendersi invisibile al Sole, 'benché la sua luce sia la più penetrante a vedere' (Hom. *Il.* 14, 344, οὗ τε καὶ ὀξύτατον πέλεται φάος εἰσοράασθαι; trad. Giovanni Cerri). Nella poesia di età classica, il Sole è così l' 'occhio del cielo' (A. *PV* 91; Ar. *Nub.* 285), e da lui deriva la vista (Pi. fr. 52k Maehl.; S. *OC.* 860; E. *Hec.* 1067). Tra gli epiteti, il dio è πανόπτης (A. *PV* 91). Per le radici indoeuropee del Sole come divinità onniveggente, cf. WEST (2007, p. 198).

**v. 10 χρυσῆς ἐκ κόρυθος**: raramente Helios è immaginato con indosso un elmo: la stessa immagine figura in Nonn. 38, 291-292. Cf. però anche A.R. 3, 1228-1230: Eeta, figlio di Helios, indossa un elmo d'oro, che brilla come il sole quando si leva dall'Oceano. La descrizione degli indumenti indossati dal dio procede dal capo al resto del corpo, in maniera parallela a quanto osservato per la vestizione di Afrodite in *h.Hom.* 6. Nel mondo omerico, l'elmo è generalmente di bronzo (cf. Hom. *Il.* 3, 316; cf. in generale SNODGRASS 1999), ma è talvolta utilizzata anche la pelle (Hom. *Il.* 10, 258; 358). La preziosità del materiale ben si addice alla divinità: cf. e.g. gli epiteti χρυσάωρ (*h.Ap.* 123), χρυσηλάκατος (*h.Ven* 16), che designano le armi brandite dagli dèi. Soprattutto, l'oro introduce qui un quadro di intensa luminosità, che apre alla descrizione dei versi successivi. **λαμπραὶ δ' ἄκτινες**: la *iunctura* è sconosciuta all'*epos* arcaico, ma conosce attestazioni in età classica: Pi. *P.* 4, 198; A. *Suppl.* 650; Tim. fr. 24, 2 *PMG*.



Cf. anche *h.Hom.* 32, 12, in cui il cielo rifulge dei raggi emessi da Selene (λαμπρόταταί τ'αὐγαί). Helios è spesso rappresentato con il capo che emana fasci di luce: cf. *LIMC* 5, s.v. *Helios* nn. 18, 22, 24, 25, 27, 28, 33. I raggi sono 12, a scandire i dodici mesi dell'anno (*Artem.* 4, 49). **ἀπ'αὐτοῦ**: cf. *h.Hom.* 32, 4, κρατὸς ἀπ'ἀθανάτοιο. I raggi di luce che procedono dal capo del dio sono tanto quelli prodotti dal riflesso dell'oro da lui indossato, tanto quelli da lui naturalmente prodotti (così in *Ar. Nub.* 571 sgg.).

**v. 11 αἰγλήεν**: cf. *h.Hom.* 32, 5, αἰγλης λαμπούσης. Con l'eccezione di *h.Ap.* 40 (Κλάρος αἰγλήεσσα), L'aggettivo αἰγλήεις è utilizzato nell'epica esclusivamente nella formula ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου (*Hom. Il.* 1, 532; 13, 243; *Od.* 20, 103; *Hes. fr.* 10a, 89 M.-W.). Per l'uso in ambito astronomico, cf. *Alcm. fr.* 3, 1-3, 66 ἀγλάεντος ὠρανῶ. È questo l'unico caso di uso del neutro in senso avverbale. **στίλβουσι**: il verbo στίλβω è per lo più utilizzato per persone o oggetti (*LFGRE* 4, 225). In riferimento a fenomeni astronomici, cf. *h.Hom.* 32, 5 στίλβει ... ἀήρ; *h.Hom.* 8, 10; *Arist. Apo.* 78a30, *Cael.* 290a18.

**vv. 11-12 παρειαὶ / λαμπραὶ**: le antiche edizioni intendono παρειαὶ nel senso comune di guance (cf. *LSJ*, s.v.; *genae clarae* si legge da *CASTALIO* (1561) a *BARNES* (1711); *genae nitidae* in *ERNESTI* (1764). L'interpretazione crea una descrizione astrusa: le guance brillerebbero 'dalla testa' (ἀπὸ κρατός, v. 12); di fronte alla difficoltà, *PIERSON* (1752, p. 164) emendava παρειαὶ in ἔθειραι, 'chiome': l'intervento dotava la pericope di un senso comprensibile, ma era eccessivamente ardito da un punto di vista filologico. *HERMANN* (1806) torna alla lezione vulgata, di cui difende la bontà: in senso traslato, παρειαὶ sarà da intendere come 'paraguance', sinonimo di παρήιον (e.g. *Hom. Il.* 4, 142; *Od.* 19, 208); il significato, sconosciuto alla letteratura, è però attestato in ambito epigrafico, non prima del IV secolo (*IG* II<sup>2</sup> 1424a; 1443; 1455). L'armatura di Helios condivide la medesima luminosità che il dio emana naturalmente: al v. 10 λαμπραὶ sono stati definiti i raggi che si irradiano dal suo capo.

**v. 12 ἀπὸ κρατός**: il quadro luministico è reduplicato nel lessico (cf. v. 10 ἀπ'αὐτοῦ), e quindi nel bagliore complessivo della scena. Per l'iconografia di Helios contornato di raggi di luce, cf. l'introduzione. **χαρίεν ... πρόσωπον**: per la formula, cf. *Hom. Il.* 18, 24, in posizione tautometrica. La descrizione fisica del dio, iniziata dagli occhi, si espande progressivamente all'intero volto e quindi al corpo, drappeggiato in una veste luminosa (vv. 13-14).

**v. 13 τηλαυγές**: l'aggettivo ha come unica altra occorrenza epica *h.Hom.* 32, 8, in cui descrive Selene nel suo complesso. La formula πρόσωπον τηλαυγές figura in *Pi. O.* 6, 4, ma è utilizzata in senso traslato:

il canto necessita di un degno principio, così come un palazzo è ornato da una ‘facciata che risplende da lontano’. In riferimento alla luce, cf. Pi. *P.* 3, 75; *N.* 3, 64; cf. soprattutto Ar. *Av.* 1711, ἡλίου τηλαυγές ἀκτίνων σέλας. **καλὸν ἔσθος**: la *iunctura* non ha altre attestazioni. Cf. però la formula εἴματα καλά (e.g. Hom. *Od.* 13, 218; *h.Ven.* 171), di senso simile. **περὶ χροῖ**: nella stesse sede metrica, il complemento ricorre con frequenza: cf. e.g. Hom. *Il.* 7, 207; *Od.* 6, 129; Hes. *Sc.* 183; *h.Ven.* 64. **λάμπεται**: il verbo descrive frequentemente il brillio delle armi: in Hom. *Il.* 23, 134, il bronzo delle armi di Achille splende come il sole nascente; in Hom. *Il.* 12, 463 sgg., brilla il bronzo che avvolge il corpo di Ettore, e i suoi occhi rifulgono come fuoco (λάμπε δὲ χαλκῶ / σμερδαλέω ... πυρὶ δ’ ὄσσε δεδήει). Il verbo è però usato anche per la luce dei corpi celesti (Hom. *Il.* 17, 650, il sole; *h.Merc.* 141 la Luna; Hom. *Il.* 23, 139 Espero; 19, 381 una stella generica).

**v. 14 λεπτοργές**: l’aggettivo non ha attestazioni prima dell’età ellenistica (Nic. fr. 70, 10 Gow-Scholfield). La leggerezza e la finezza della veste contrastano con la pesantezza della corazza indossata da Helios, ma con questa condividono la luminosità. **πνοιή ἀνέμων**: per la formula, cf. Hom. *Il.* 12, 207; *Od.* 4, 839; Hes. *Th.* 253. Le veste gonfiata dal soffio del vento fornisce una immagine plastica, che riproduce la velocità con cui avviene il viaggio di Helios in cielo, e l’altitudine a cui avviene. Il dio sta in questi versi raggiungendo il punto più alto della volta celeste: a partire da vv. 15-16 incomincia la sua discesa. **ὑπὸ**: la preposizione può essere intesa tanto in senso avverbiale quanto in tmesi con un verbo che la tradizione manoscritta ha perduto. Questa ipotesi appare preferibile: è possibile che dopo il v. 14 sia infatti caduto un verso che completava il quadro qui descritto (cf. *infra*). **ἄρσενες ἵπποι**: la clausola è estrapolata da Hom. *Il.* 23, 377; *Od.* 13, 81. Secondo altre fonti, i cavalli che guidano il carro di Helios sono sia maschi che femmine: cf. *supra*.

**v. 14a**: dopo il v. 14, HERMANN (1806) ipotizzò per primo che fosse caduto del materiale testuale. La ricostruzione è stata accettata da FRANKE (1828), BOTHE (1835), BAUMEISTER (1860), ABEL (1886), AHS (1936), WEST (2003), POLI (2010). Le integrazioni *exempli gratia* si rifanno all’ipotesi di FRANKE (1828): nel verso mancante doveva essere descritto il momento in cui il carro del Sole arriva al punto più alto del suo viaggio. Così, AHS (1936, p. 434) integrano nelle note di commento ἀίσσουσ’ ὄφρ’ ἄν μέσον οὐρανὸν αὐτὸν ἴκωνται: il verso viene messo a testo da WEST (2003), POLI (2010). La narrazione riprenderebbe poi al v. 15, in cui Helios inizia la sua discesa fino all’Oceano (v. 16). Paleograficamente, la lacuna potrebbe essere stata determinata dalla ripetizione ἵπποι-ἵππους, con cui si chiudono il v. 14 e 15: la somiglianza può aver fatto saltare gli occhi di un copista dall’una all’altra, facendo perdere il materiale

frapposto. L'ipotesi di una lacuna è convincente anche da un punto di vista sintattico. La clausola del v. 14, ὑπὸ δ' ἄρσενες ἵπποι, è problematica, e senza una lacuna costringerebbe a ipotizzare una sintassi molto ellittica. Si potrebbe sottintendere un verbo 'essere', per cui "al di sotto (ci sono) i cavalli"; l'uso di ὑπὸ in senso avverbiale è però raro anche in Omero (cf. e.g. Hom. *Il.* 11, 635). In alternativa, si dovrebbe ipotizzare una costruzione *ad sensum* in cui il λάμπεται del v. 13 avrebbe come soggetti sia ἔσθος che ἄρσενες ἵπποι: "brilla la veste e (brillano) al di sotto i cavalli". È poco convincente l'osservazione di GEMOLL (1886), secondo cui ipotizzare una lacuna farebbe perdere la perfetta simmetria con *h.Hom.* 32: seppure simili, i due inni sono in ogni caso di lunghezza diseguale.

**v. 15 εὗτ' ἄν:** la tradizione manoscritta attesta la lezione ἐνθ' ἄρ', che però è difficilmente accettabile: non può reggere il congiuntivo πέμπησι del v. 16, né questo si può intendere come indicativo, come vogliono FRANKE (1828) e BOISSONADE (1834). La forma qui testimoniata ha un puntuale riscontro in Hom. *Il.* 15, 109: per la desinenza -ησι del congiuntivo omerico, cf. CHANTRAINE (1942, p. 461). In alternativa, gli editori che difendono la lezione ἐνθ' ἄρ[α] sono costretti ad ammettere una lacuna – la seconda, dopo quella del v. 14 – per spiegare la sintassi. Così, EVELYN-WHITE (1932) integra αὐτοῖσι παύεται ἄκρου ἐπ' οὐρανοῦ, εἰσόκεν αὐτίς; HUMBERT (1936) e WEST (2003), che pure non integrano, si trovano d'accordo nell'ipotizzare la caduta di materiale. Di fronte a queste difficoltà, l'intervento di MATTHIAE (1805) risulta verisimile: sulla base di *h.Hom.* 32, 7 (εὗτ' ἄν ἀπ' Ὠκεανοῖο) si può correggere ἐνθ' ἄρ' in εὗτ' ἄν, il che consente di spiegare anche il congiuntivo al v. 16 (cf. *LSJ*, s.v. per la reggenza di εὗτε). La corruzione εὐτ > εὐθ > ἐνθ è facilmente spiegabile da un punto di vista paleografico nell'ambito di una scrittura minuscola: ἐνθ' ἄρ', risultato di questa corruzione, è stato poi mantenuto forse sulla scorta di più luoghi in cui la formula compare in *incipit* di esametro (e.g. Hom. *Il.* 13, 15; 15, 730; 18, 39; Hes. *Th.* 330; *h.Ap.* 444). **στήσας:** cf. *h.Hom.* 28, 13-14 στήσεν δ' Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱὸς / ἵππους. In quel caso, l'evento ha una portata eccezionale: il Sole ferma il suo corso dinanzi alla nascita di Atena, come è tipico di altri eventi straordinari (cf. il commento al testo). Qui l'azione rientra invece nel normale ritmo astronomico: Helios arresta la sua corsa allo zenit, per poi riprenderla nella fase di discesa (CÀSSOLA 1975, p. 586). **χρυσόζυγον:** l'aggettivo χρυσόζυγος ha come unica altra attestazione Xen. *Cyr.* 8, 3, 12. I carri degli dèi sono comunque spesso d'oro (cf. *h.Hom.* 9, 4 παγχρύσεον ἄρμα), come lo è anche il giogo (Hom. *Il.* 5, 730); a maggior ragione lo è quello di Helios, che risplende della luce del suo conducente. **ἄρμα καὶ ἵππους:** per la clausola, cf. Hom. *Il.* 8, 438; 23, 334; 24, 440.

**v. 16 θεσπέσιος:** per l'incipit di esametro, cf. e.g. Hom. *Il.* 2, 600; 13, 797; 17, 118. Non è necessario, con RUHNKEN (1794, p. 74) correggere la lezione unanimemente trādita in ἑσπέριος. È vero che, logicamente, Helios fa discendere i cavalli verso l'Oceano 'di sera'. L'aggettivo θεσπέσιος, che sembra pleonastico, riassume però la descrizione sin qui condotta dell'aspetto di Helios e dei suoi attributi, cui si attribuisce senza riserva lo statuto di 'divino': anche al v. 7, del resto, il dio era stato definito ἐπιείκελος ἀθανάτοισιν, e lo stesso θεσπέσιος è applicato altrove a esseri divini (le Sirene in Hom. *Od.* 12, 158). Cf. anche *h.Merc.* 99, *h.Hom.* 32, 8, 17, δῖα Σελήνη. **πέμπησι:** per la forma di congiuntivo, cf. *supra*. Per l'espressione πέμπειν ἵππους, cf. Hom. *Il.* 10, 464. **δι' οὐρανοῦ Ὠκεανόνδε:** dall'Oceano al cielo compie il sole il suo viaggio durante la mattina (Hom. *Il.* 7, 422; 19, 434) e a questo ritorna (Hom. *Il.* 8, 485; *h.Merc.* 68) e così anche Selene (*h.Hom.* 32, 7), Eos (Hom. *Il.* 19, 1; *h.Merc.* 185; Mimm. fr. 12, 4 W.) e tutte le stelle (Hom. *Il.* 5, 6; Hes. *Op.* 566) a eccezione dell'Orsa (Hom. *Il.* 18, 489). Per le modalità in cui avviene questo viaggio, cf. *supra*. Helios si limita a 'iniziare' il viaggio di discesa, ma non si descrive qui la fine della traversata: il sole viene raffigurato ancora come astro nel pieno della sua luminosità, non ancora declinante. Simile *h.Hom.* 32, in cui si descrive una notte di luna piena (ἑσπερὶη διχόμενος, v. 11). Nella geografia epica, l'Oceano è un fiume (Hom. *Il.* 14, 246; 18, 607; Hom. *Od.* 11, 639; 12, 1; Hes. *Th.* 242, 959; *Cypr.* fr. 9, 10 Bernabé) che circonda i confini estremi della terra (Hom. *Il.* 11, 13; 18, 606-607; Hes. *Th.* 970). Per la concezione di Oceano nella grecoità arcaica, cf. WEST 1997, pp. 144 sgg.

**v. 17 Χαῖρε, ἄναξ, πρόφρων δὲ βίον θυμήρε' ὄπαζε:** per il verso, cf. l'analisi di *h.Hom.* 30, 18.

**v. 18 sgg.** Nel prendere congedo dalla divinità, il poeta afferma di passare a un altro canto. Oggetto della nuova *performance* saranno, nello specifico, le gesta dei semidèi. Questa dichiarazione consente di vedere nell'esecuzione incipiente un canto di tono e contenuti epici. L'indicazione performativa è segnalata da un lessico accuratamente scelto, e connotato in senso tecnico: l'uso di ἄρχομαι, κλείω (v. 18), ἡμιθεῶν ἔργα (v. 19). Assieme a *h.Hom.* 32, 18 sgg., è questo l'unico testo in cui la funzione proemiale degli *Inni Omerici* sia esplicita. Parzialmente affine è *h.Hom.* 6, 19-20, in cui si menziona un agone da cui l'aedo si augura di uscire vincitore. Le dichiarazioni di *h.Hom.* 31 e 32 sono riprese nel proemio delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, di sapore innodico (cf. HALL 2013, p. 23): Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι.

v. 18 Nel suo complesso, il verso è molto simile a *h.Hom.* 32, 19, ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰδοί. **ἐκ σέο δ' ἀρξάμενος**: cf. la formula σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον, analizzata in *h.Hom.* 9, 9. Per la pratica di 'iniziare da un dio', e di cantarlo all'inizio e alla fine, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. **κλήσω**: il futuro di κλείω non ha altra occorrenza. Il verbo significa propriamente 'rendere oggetto di κλέος' (cf. *LSJ*, s.v.). Si tratta dunque di un verbo tecnico, che indica l'azione specifica del canto epico: sono le Muse che, per prime, αἰδοῖσιν κλείουσαι (*Hes. Op.* 1): l'oggetto della loro esecuzione sono naturalmente gli dèi (θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν *Hes. Th.* 44; cf. anche vv. 67, 105). Per estensione, questa facoltà passa agli aedi, che tra gli argomenti di poesia annoverano però anche gli uomini: ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν αἰδοί (*Hom. Il.* 1, 338; cf. anche *Hes. Th.* 32 e *infra*, μερόπων γένος ἀνδρῶν, nonché *h.Hom.* 32, 18-19, κλέα φωτῶν / ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰδοί). I κλέα ἀνδρῶν sono dunque l'oggetto del canto epico (*Hom. Il.* 9, 189; *Od.* 8, 73; *Hes. Th.* 100; *h.Hom.* 32, 18). In virtù della sua funzione glorificatrice, anche il canto a sua volta è oggetto di κλέος (τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσι ἄνθρωποι, *Hom. Od.* 1, 351; cf. anche *Od.* 8, 73-75). Questi elementi di poetica sono condivisi da molta produzione indoeuropea, non solo al livello concettuale ma fino al lessico: la stessa espressione κλέα ἀνδρῶν trova puntuali risposdenze anche nella poesia indiana (cf. WEST 2007, pp. 406-410; per la relazione che intercorre tra κλέος e poesia, cf. da ultimo GARCIA 2020, con relativa bibliografia). Il verbo qui presente, dunque, introduce a una chiara indicazione performativa: quanto seguirà immediatamente (si noti il futuro performativo, su cui cf. *h.Hom.* 6, 2) è una *performance* epica nei temi – le gesta – e nell'intento celebrativo. **μερόπων γένος ἀνδρῶν**: varia il più frequente γένος μερόπων ἀνθρώπων (*Hes. Op.* 109, 143, 180; fr. 204, 98 W.; *h.Cer.* 310). La variazione non è solo formale, ma sostanziale: sono gli eroi (ἄνδρες) l'oggetto del canto che seguirà (cf. anche il v. seguente). L'etimologia e il reale senso dell'aggettivo μέρωψ sono ignoti (per una sintesi delle varie posizioni, cf. *LFGRE* 3, 153-154). L'*epos* utilizza l'epiteto esclusivamente in combinazione con ἄνθρωπος (*Hom. Il.* 1, 250) o βροτός (*Hom. Il.* 2, 285). Sulla base di ciò, μέρωψ ἄνθρωπος sembra una dittologia sinonimica, di senso simile a θνητὸς βροτός (*Hom. Od.* 3, 3) o θνητὸς ἄνθρωπος (*Hom. Il.* 1, 339): in virtù di questi paralleli, il significato potrebbe essere quello di 'umano mortale', opposto a ἀθάνατος θεός (cf. v. 8 del nostro inno). A sostegno di questa lettura, in età classica μέρωψ è utilizzato assolutamente, a significare 'uomo' (e.g. *A. Ch.* 1018; *E. IT* 1263). A questa interpretazione si allineano pressoché tutte le edizioni, da CASTALIO (1561, *mortalium genus virorum*) a WEST (2003, *the brood of mortal heroes*). CÀSSOLA (1975), seguito da POLI (2010), intende invece μέρωψ nel senso di 'antico'. La motivazione a sostegno di questa revisione è che qui il μερόπων γένος ἀνδρῶν è la stirpe degli eroi e dei semidei, ben distinta da quella dei comuni mortali citati al v. 19. CÀSSOLA

(1975, p. 587) si rifà quindi a [Plut.] *Mus* 1136a, secondo cui i μέροπες sono una stirpe umana di notevole antichità, e a *P.Oxy.* XV, 1802, col. II, 20, da cui si evince che μέροπες sono definiti gli stolti in Eubea (μέροπες· οἱ ἄφρονες ὑπὸ Εὐβοέων), forse in virtù di una contiguità tra i concetti di ‘stolto’ e ‘vecchio/antico’ (CÀSSOLA (1975, p. 587). La ricostruzione è però precaria: l’uso euboico è estremamente specifico, limitato a una realtà locale; soprattutto, fa difficoltà l’eventuale significato di ‘stolto’ applicato a questo contesto. Alla luce di ciò, l’interpretazione tradizionale è preferibile. Non fa difficoltà l’obiezione di CÀSSOLA (1975), per cui i μέροπες qui citati si contrappongono agli uomini mortali citati al v. 19. Cronologicamente, gli eroi vengono prima dei comuni esseri umani: a questi però sono accomunati dal destino di morte (cf. Hes. *Op.* 159 sgg.)

**v. 18 ἡμιθεῶν:** la parola figura una sola volta in Omero, e in un contesto assai simile al nostro (ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν *Il.* 12, 23). La prima definizione del termine figura però in Hes. *Op.* 159-160, in cui ἡμίθειοι sono detti esplicitamente gli eroi dei tempi passati (ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἱ καλέονται / ἡμίθειοι προτέρη γενεή). Questi sono ‘figli di dèi’ (τέκνα θεῶν Hes. fr. 50, 101 M.-W; cf. Sim. fr. 18.1, 2 PMG, θεῶν δ’ ἐξ ἀνάκτων ἐγένονθ’ υἷες ἡμίθειοι, e in generale WEST 1978, p. 191) o di dee e di uomini mortali, e sono quindi ‘simili agli dèi’ (ἀθάναται γείναντο θεοῖς ἐπιείκελα τέκνα; Hes. *Th.* 1020). Che questi siano oggetto di poesia emerge in *h.Ap.* 160: le fanciulle di Delo intonano un canto, ricordandosi degli uomini e delle donne dei tempi passati (μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν). Ai semidei è strettamente connesso il tema bellico: i loro scudi ed elmi sono disseminati sulla piana di Ilio (Hom. *Il.* 12, 23); la loro stirpe è perita a Tebe, a Troia, o nel viaggio di ritorno da questa (Hes. *Op.* 160 sgg.; similmente anche Hes. fr. 50, 100 sgg.). Questi precedenti garantiscono, ancora una volta, che il canto che seguirà sarà di carattere epico. **ἔργα:** i κλέα ἀνδρῶν oggetto della poesia omerico-esiodica (cf. *supra*). Come il verbo κλείω, anche il sostantivo ἔργον ha un senso tecnico pregnante: indica quelle azioni gloriose cui segue la fama (Hom. *Od.* 1, 338); talvolta in sostantivo è specializzato in senso militare, a indicare la guerra (Hom. *Il.* 4, 470; 16, 208), che degli eroi è la normale occupazione (cf. *supra*). **θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν:** questa dichiarazione, che pure non ha suscitato commenti nell’esegesi contemporanea, merita in realtà qualche riflessione. In che senso gli dèi ‘mostrano’ le imprese dei mortali? ERNESTI (1764) intendeva il verbo δείκνυμι nel senso di ‘affidare’ (*commendarunt*): gli dèi impongono le fatiche ai mortali, di modo che questi, una volta superatele, siano annoverati tra gli esseri divini (cf. *e.g. h.Hom.* 15). Il senso del verbo, però, non sembra autorizzare una lettura di questo tipo (cf. *LSJ, s.v.*). Talvolta si è pensato che per ‘dèi’ si intendano qui le Muse, che tramite la poesia narrano le gesta dei mortali: MATTHIAE (1800) intende ἔδειξαν come *docuerunt*, sulla base di *h.Cer.* 474. Se, da un lato, questo è possibile, dall’altro

l'interpretazione non impone di correggere il tràdito θεοί in θεαί, come suggerisce MATTHIAE, e come ABEL (1886) e GEMOLL (1886) mettono a testo: la forma θεός in Omero è regolarmente attestata anche per divinità femminili (cf. quanto detto in *h.Hom.*, 13, 1). Possono essere contemplate, però, anche ulteriori ipotesi per comprendere il senso di questa espressione. Gli dèi 'mostrano' le imprese degli eroi in quanto questi ultimi discendono da loro, e sono a loro in tutto simili (cf. *supra*): tramite le loro gesta, si ha quindi, di riflesso, anche una prova del valore degli dèi. In alternativa, si è detto che i semidèi sono versati nella guerra (cf. *supra*), di cui l'esempio più lampante è la spedizione a Troia in cui molti di loro perirono. Questo conflitto è voluto direttamente da Zeus (Διὸς δ'έτελείετο βουλή, Hom. *Il.* 1, 5; Ζεῦ ...ὀπότερος τάδε ἔργα ... ἔθηκε Hom. *Il.* 3, 320-321): tramite gli ἔργα, ossia la guerra, si 'mostra' così la volontà degli dèi. Gli eroi sono coscienti di questo disegno: per mezzo di Teti, che è una dea, Achille sa che le alternative sono per lui il ritorno, o piuttosto la morte e il κλέος che ne consegue (Hom. *Il.* 9, 410 sgg.).

## 1. Introduzione

Per l'analisi della figura di Selene e del relativo culto, cf. l'introduzione di *h.Hom.* 31. A questo si rimanda anche per la discussione sulla datazione, localizzazione e occasione di *performance* dell'inno.

## 2. Commento

L'inno ha una struttura molto simile a quella di *h.Hom.* 31, ma significativamente invertita. Dopo l'invocazione alle Muse (vv. 1-2), la sezione centrale ha subito avvio con la descrizione del viaggio della Luna (vv. 3-13); segue quindi il momento genealogico: piuttosto che sui natali di Selene, per cui si presuppone quanto detto in *h.Hom.* 31, 3-6, l'inno si intrattiene sulla sua unione con Zeus, e sulla nascita della loro figlia Pandia (14-16). Nel saluto conclusivo alla divinità, si prepara il canto successivo, che avrà per oggetto le gesta degli eroi (vv. 17-20).

**v. 1 Μήνην:** nell'*epos*, il sostantivo Μήνην si trova esclusivamente in fine di verso, e nell'ambito di similitudini improntate sul tema della luminosità (Hom. *Il.* 19, 374, lo scudo di Achille; 23, 455, il segno sulla fronte di un cavallo). Questi precedenti suggeriscono implicitamente già l'attenzione al dato luministico che percorre tutto il componimento. Come nome di divinità della luna personificata, Μήνην non compare prima del V secolo (Pi. *O.* 3, 20). †**ἀείδειν ... ἔσπετε:** la lezione pressoché unanime della tradizione manoscritta viene considerata corrotta sin da BOTHE (1834, p. 408). La difficoltà nasce dall'accostamento sintattico dell'infinito con l'imperativo seguente, che le edizioni più antiche non risolvono: cf. la traduzione *Lunam canere...dicite Musae* da CASTALIO (1561) a SPONDANUS (1583). È probabile che a essere corrotti siano tanto l'infinito che l'imperativo, e che dalla correzione di uno dipenda quella dell'altro. L'imperativo viene trasmesso, dalla maggior parte dei testimoni, come ἔσπετε. La forma sfugge a una chiara interpretazione: AHS (1936) tentano di interpretarla come un imperativo aoristo da ἔπομαι. Si chiederebbe quindi alle Muse di 'continuare' o 'iniziare a cantare' (cf. *Lunam canere ... incipite Musae* in LECTIUS 1606; *canere...aggredimini* in BARNES 1711; HAGER 1777). Una sintassi simile potrebbe avere a prima vista un parallelo nella formula ἄρχομ' ἀείδειν che apre molti *Inni*



*Omerici*, e soprattutto con lo ὑμνεῖν... ἄρχο Μοῦσα di *h.Hom.* 31, 1. Stante lo stretto legame che il nostro inno intrattiene con quest'ultimo, AHS (1936) intendono allora ἀεῖδεν ... ἔσπετε come una replica a 31, 1: le Muse continuano qui il canto che hanno intrapreso nell'inno precedente. Questa lettura presenta però due difficoltà: in primo luogo, non spiega la forma attiva ἔσπετε qui testimoniata, a fronte di un verbo, ἔπομαι, che è noto solo alla diatesi media. Ulteriore problematica risiede poi nella supposta reggenza dell'infinito ἀεῖδεν: il verbo imporrebbe piuttosto un participio predicativo (CHANTRAINE 1953, pp. 325 sgg.). Alla luce di ciò, sin da ERNESTI (1764) la maggior parte degli editori accoglie la lezione ἔσπετε testimoniata dal codice Π. Ἔσπετε Μοῦσαι trova un corrispettivo in *h.Hom.* 33, 1 (cf. anche *h.Pan* 1, ἔννεπε Μοῦσα). Anche in quel caso, peraltro, le famiglie di codici fp tramandano un erroneo ἔσπετε: la riprova di quanto la confusione tra le due forme sia comune avvalora l'ipotesi di un errore anche nel presente inno. Più in generale, però, la formula si incontra frequentemente nella dizione epica: si consideri il verso ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι (cf. *Hom. Il.* 2, 484; 11, 218; 14, 50816, 112; *Hes. Th.* 114, fr. 1, 14 M.-W.). La vicinanza a questi luoghi non è solo lessicale, ma anche strutturale. La formula segna infatti il trapasso a un altro argomento (per il valore dell'avverbio νῦν in questo senso, cf. quanto detto in *h.Hom.* 31, 1): ciò permette di vedere anche in *h.Hom.* 32 non l'inizio di un canto, ma la sua continuazione, in dipendenza da *h.Hom.* 31. Ciò detto, l'infinito ἀεῖδεν rimane senza alcuna reggenza: l'ipotesi più verisimile è che il verbo nasconda in realtà una lezione corrotta. Gli editori intervengono ripristinando generalmente un aggettivo in accusativo, da concordare con Μήνην: εὐειδῆ (BOTHE 1834); αἰδίην (SIKES 1904, HUMBERT 1936); ἄδιον (CASSOLA, 1975). Di queste proposte, εὐειδῆ appare poco verisimile da un punto di vista paelografico, e ἄδιον mal si accorga con la costante mutevolezza della Luna, qui rievocata dal viaggio che compie. Ancora non considerata, invece, è l'ipotesi di integrare αἰδοίην, un epiteto che si trova frequente applicato a divinità femminili, in alcuni casi proprio in *incipit* di inno (*h.Hom.* 6, 1; 18, 5; 27, 2; 28, 3; 29, 10). La corruzione in ἀεῖδεν potrebbe essere nata in un contesto di pronuncia itacistica: l'aggettivo e il verbo presentano sequenze di lettere molto simili, tanto nella catena grafica (ἀεῖδεν; αἰδοίην) che nel suono (ει, οι, η= /i/).

**τανυσίπτερον:** l'aggettivo è per lo più applicato a uccelli (e.g. *Hom. Od.* 5, 65; *Hes. Th.* 525; *h.Merc.* 213; *Alc.* fr. 345, 2 V; *Ar. Av.* 1411). Non sono note altre rappresentazioni di Selene alata, né nella letteratura né nell'iconografia. Nondimeno, questo attributo può spiegarsi in vario modo. È possibile che le ali siano una trasposizione della rapidità con cui la Luna compie il suo corso in cielo (O'SULLIVAN, *LFGRE* 4, 308): cf. *Hom. Il.* 19, 350, in cui Atena discende dal cielo veloce 'come un nibbio dalle vaste ali' (ἄρπη ἔϊκυῖα τανυσιπτέρυγι) e *h.Cer.* 88, in cui i cavalli che guidano il carro di Helios sono veloci τανύπτεροι ὧς τ'οἰωνοί. In alternativa, è possibile che vi sia qui una confusione con altre divinità celesti:

AHS (1936) ricordano che le ali sono più spesso attribuito di Eos (*LIMC* 3, s.v. *Eos* nn. 24-37). È da tenere in considerazione, però, anche una possibile e più ovvia commistione con la personificazione della Notte: questa è detta μελανόπτερος (Ar. *Av.* 695) e ugualmente dotata di ali (*LIMC* 2, s.v. *Astra A, Nyx* nn. 5 sgg.): cf. soprattutto n. 5, in cui una figura femminile alata guida un carro trainato dai cavalli, al di sotto di una luna crescente. Nella rappresentazione è stata talora vista, più che la Notte, proprio Selene (cf. la bibliografia in *LIMC* 2,1 p. 906).

**v. 2 ἡδυεπεῖς:** così sono dette le Muse anche in Hes. *Th.* 965; 1021. Per l'aggettivo e il suo impiego in ambito poetico, cf. quanto detto in *h.Hom.* 21, 4. **κοῦραι Κρονίδεω Διός:** variazione della formula κούραι Διὸς αἰγιόχοιο, ugualmente applicata alle Muse (Hom. *Il.* 2, 598; Hes. *Th.* 25, 52, 966, 1022). La forma di genitivo Κρονίδεω è rara (Hes. *Th.* 572; *Op.* 71; *h.Cer.* 414): la desinenza si spiega per metatesi a partire da un originario -ᾶο, modellato sul genitivo -οο (CHANTRAINE 1942, p. 200). **ἵστορες ᾠδῆς:** la *iunctura* non ha alcuna altra attestazione, e lo stesso sostantivo ἵστωρ ha rare occorrenze (Hom. *Il.* 18, 501; 23, 486). La costruzione con il genitivo figura a partire dal V secolo (B. 9, 44; S. *El.* 850; E. *IT.* 1431). Ugualmente all'età classica si riconducono le prime attestazioni della grafia ᾠδ- in luogo di ᾠοιδ- (e.g. Ar. *Av.* 1729, 1744; Pl. *Leg.* 654a, 4).

**v. 3 ἦς ἄπο:** cf. *h.Hom.* 31, ἀπ' αὐτοῦ, ugualmente utilizzato per indicare il chiarore che emana Helios. **αἴγλη:** cf. *h.Hom.* 31, 11 αἰγλήεν. Il sostantivo descrive nello specifico il fulgore della luna (Hom. *Od.* 4, 45; 7, 84). **ἐλίσσεται:** da un punto di vista semantico, il verbo presenta delle difficoltà. Posta la reggenza dell'accusativo γαῖαν, il significato sembra essere quello di avvolgere (*terram involvit* CASTALIO 1561 a HAGER 1777; *terram ambit* ERNESTI 1764; *umgeben* GEMOLL 1886; *embraces* EVELYN-WHITE 1932; *encircles* WEST 2003; 'avvolge' POLI 2010): l'interpretazione, che sembra l'unica possibile, implica un uso particolarmente libero della diatesi media, e un significato analogo a quella attiva (cf. *LSJ* s.v.), non altrimenti attestato. FRANKE (1828) intendeva invece *a qua splendor in terram volvitur*: l'interpretazione è accettata da HUMBERT (1936) e CÀSSOLA (1975); la traduzione che ne deriva, tuttavia, altera la costruzione sintattica greca. Per ovviare alla difficoltà, HERMANN (1806) interveniva sul testo e leggeva ἦς αἴγλη περὶ γαῖαν ἐλίσσεται. Si tratta di una modifica non necessaria: per quanto privo di altre attestazioni, il costrutto γαῖαν ἐλίσσεται appare comunque accettabile. **οὐρανόδεικτος:** l'aggettivo non ha altre attestazioni. Per l'immagine, cf. anche *h.Hom.* 31, 13, in cui il volto di Helios è τηλαυγής.

**v. 4 κρατὸς ἀπ' ἄθανάτοιο:** cf. *h.Hom.* 31, 12, ἀπὸ κρατός. La formula è altrove utilizzata per Zeus (*Hom. Il.* 1, 530). Per divinità femminili è detto di Era (*Il.* 14, 177) e Afrodite (*h.Hom.* 6, 7): in questi casi, le dee sono ritratte durante la toeletta, o in scene di vestizione, e il nesso descrive l'acconciatura (Era) o gli ornamenti (Afrodite) posti sul capo. Il quadro che è qui presentato è per certi aspetti simile: Selene indossa una corona (v. 6), e dopo aver lavato il corpo nelle correnti dell'Oceano (v. 7) si pone alla guida dei suoi cavalli (vv. 9 sgg.). **κόσμος:** il senso sembra essere quello di 'bellezza' (*decor* figura per la prima volta in BARNES 1711). Come già notato per la forma ἐλίσσεται (cf. *supra*), si tratta però di un valore che, per quanto non impossibile da sostenere, non ha altre attestazioni puntuali. È simile il senso di 'ornamento', già attestato nell'*epos* in particolar modo per personaggi femminili (*Hom. Il.* 14, 187, per la vestizione di Era; *Hes. Th.* 587 per Pandora; fr. 26, 7 M.-W. per le figlie di Portaone; *h.Ven* 162; *h.Hom.* 6, 14 per Afrodite; 27, 17 per Artemide). **ὑπό... ὄρορεν:** cf. *Hom. Od.* 8, 380 πολὺς δ' ὑπὸ κόμπος ὀρώρει. Il verbo tratteggia qui uno scenario seducente, in cui il chiarore della luna si manifesta progressivamente (ὑπό; per questo valore progressivo nei verbi composti, cf. *LSJ*, s.v., F.II), sino a rivelarsi in tutta la sua intensità (αἴγλης λαμπόουσης, v. 5).

**v. 5 αἴγλης λαμπόουσης:** riprende ed espande il quadro di luminosità già tracciato al v. 3 con lo stesso sostantivo (αἴγλη). La nuova e più intensa luminosità è evidenziata dalla posizione enfatica in *incipit* di verso, dall'aggettivo ἀλάμπετος di senso contrario e dall'accostamento chiasmico con στίλβει ... ἄηρ che segue immediatamente. Per il verbo λάμπω utilizzato per fenomeni celesti, cf. quanto detto in *h.Hom.* 31, 13. **στίλβει:** cf. *h.Hom.* 31, 11, στίλβουσι. Al centro del verso, il verbo riassume tutto il fulgore della scena. **ἀλάμπετος ἄηρ:** l'aggettivo ἀλάμπετος non ha attestazioni prima del V secolo (S. *OC.* 1162). Nell'immaginario epico, il cielo è comunque descritto come oscuro (ἐρεβεννή ... ἄηρ *Hom. Il.* 5, 864), come impossibile da penetrare è l'ἄηρ con cui gli dèi ricoprono sé stessi o gli altri, con funzione protettiva (e.g. *Hom. Il.* 381; 5, 776; 8, 50; 11, 752; 16, 790; *Od.* 7, 15). Di fronte a questi precedenti, assume ancor più pregnanza l'immagine della scura cortina celeste, squarciata dalla luminosità di Selene.

**vv. 6 sgg.** I versi descrivono gli ornamenti e i vestiti indossati da Selene. La struttura della pericope è analoga a quella in *h.Hom.* 31, 10 sgg: si inizia dal capo e si scende fino alla veste e ai cavalli. Anche in questo caso, le immagini sono tra di loro connesse dall'insistenza sul tema della luminosità. Se, nel caso di *h.Hom.* 31 i precedenti sono da ricercare nelle scene di vestizione di guerrieri iliadici, i modelli a cui guarda *h.Hom.* 32 sono piuttosto i quadri di toeletta delle dee: quello di Era (*Hom. Il.* 14, 169 sgg.) e quello di Afrodite (*h.Ven.* 60 sgg.). La descrizione di Selene ricalca alcuni momenti topici, come quello

della detersione (λοεσσαμένη χροά καλόν, v. 7), e della luminosità degli ornamenti: il velo di Era brilla come il sole (Hom. *Il.* 14, 185), le vesti di Afrodite come il fuoco e le collane come la Luna (*h.Ven.* 86-89). Queste scene intervengono comunque come un canovaccio libero, e non è necessario ricercare una corrispondenza *ad verbum* tra queste scene tipiche: sul tema, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6.

**v. 6 χρυσοῦ ὑπὸ στεφάνου:** l'*epos* non registra altre occorrenze di questa *inctura*. Come Helios riversa la sua luce dai paramenti militari che indossa, qui Selene brilla degli ornamenti, tutti femminili, che ha sul capo. **ἀκτῖνες δ' ἐνδιάονται:** ἐνδιάω non ha occorrenze prima dell'età ellenistica (Theoc. 16, 38; 22, 44). CÀSSOLA (1975) nota che in questi casi il verbo è utilizzato all'attivo, nel senso di 'frequentare un luogo' (cf. *LSJ s.v.*), lontano dalla sua etimologia. Dal momento che l'uso in questa sede non si allinea a quello ellenistico, CÀSSOLA immagina che il poeta lo stia qui utilizzando come un arcaismo. L'ipotesi è però da rivedere: se il verbo è sconosciuto prima del III secolo, non si può parlare di un uso 'arcaico', che non è per noi in alcun modo testimoniato. Etimologicamente, il verbo è connesso a ἐνδιος, aggettivo che originariamente significa 'a mezzogiorno' (cf. Hom. *Od.* 4, 450). Cf. però Arat. 498, in cui vale genericamente 'di giorno', e Arat. 954, in cui ha il senso di 'celeste, che proviene dal cielo' (detto della pioggia). Entrambi i sensi sono qui ravvisabili: il verbo potrà significare tanto 'brillare come in pieno giorno' (*effulgent*, BARNES 1711; *beam clear* EVELYN-WHITE 1932; *brilliant* HUMBERT 1936; "risplendono" CÀSSOLA 1975; "rifulgono", POLI 2010), ma anche 'provenire dal cielo'. L'ambiguità è probabilmente voluta da un punto di vista poetico: la prima accezione ha il supporto di *h.Hom.* 31, 10, λαμπραὶ δ' ἀκτῖνες; la seconda è sostenuta degli aggettivi τηλαυγής (v. 8) e soprattutto οὐρανόδεικτος (v. 3). Il suo uso anticipa il viaggio di Selene attraverso il cielo, oggetto della narrazione ai vv. 9 sgg. Per il sostantivo ἀκτίς, cf. *h.Hom.* 31, 10, λαμπραὶ δ' ἀκτῖνες.

**v. 7 εὔτ' ἄν:** cf. *h.Hom.* 31, 15 εὔτ' ἄν e la relativa analisi. Nell'*Inno a Helios*, la congiunzione segna il passaggio dalla corsa del dio in cielo al suo ritorno all'Oceano. In questo caso, il passaggio narrativo è inverso: Selene si bagna nell'Oceano e quindi percorre la volta celeste sino a raggiungere il suo culmine. **ἀπ' Ὠκεανοῖο:** per Oceano nella geografia epica, cf. *h.Hom.* 31, 16. **λοεσσαμένη:** per la forma del participio di λούω, cf. Hom. *Il.* 10, 577, λοεσσαμένω; 21, 560, λοεσσάμενος; *Od.* 6, 96, λοεσσάμεναι. Selene si bagna nell'Oceano non solo perché vi risiede fisicamente fino al momento di sorgere, ma anche perché, prima del suo viaggio celeste, si imbelletta come accade regolarmente alle divinità femminili: si deterge Era prima di giacere con Zeus (Hom. *Il.* 14, 170) e Afrodite prima dell'unione con Anchise

(*h.Ven.* 61 sgg.). Per il tema, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6 e *infra*. **χρόα καλόν:** così è definito il corpo di Era, deterso con olio (*Hom. Il.* 14, 175).

**v. 8 εἴματα ἔσσαμένη:** alla detersione segue naturalmente la vestizione, come nel caso di Era (*Hom. Il.* 14, 177) e Afrodite (*h.Ven.* 64; *h.Hom.* 6, 6; *Cypr.* fr. 4 Bernabé). **τηλαυγέα:** i vestiti indossati dalle dee sono naturalmente brillanti: sono σγαλόεντα (*h.Ven.* 164), brillano come il sole (*Hom. Il.* 14, 185) e più del fuoco (*h.Ven.* 86). Si declina qui in chiave femminile il fulgore che in *h.Hom.* 31, 10 sgg. emana l'armatura di Helios: non a caso viene utilizzato il medesimo aggettivo. **δῖα:** in quanto riferito alla Lunda, l'aggettivo conserva qui il suo senso etimologico di 'luminoso' (cf. CHANTRAINE, *DELG*, s.v.). Così la dea è detta anche in *h.Merc.* 99; *Orph. H.* 9, 1; *Doroth.* 323, 7; *Q.S.* 10, 129, 454; *Heph.Astr.* 37, 10.

**vv. 9 sgg.** Ha inizio il viaggio di Selene in cielo. A differenza del viaggio di Helios in *h.Hom.* 31, che si compie ogni giorno, qui si descrive un momento specifico della corsa della dea, durante il plenilunio (πλήθει μέγας ὄγμος, v. 11). Questo spiega l'insistenza sulla sfera semantica della luminosità, che continua in questi versi e che è ampliata da puntuali scelte di lessico (λαμπρόταταί τ'αὐγαί τότ'ἀεξομένης, v. 12). Nell'*epos* il viaggio di Selene non è descritto, e non si specifica come la luna segua il suo corso. Le fonti in proposito sono molto meno articolate rispetto a quelle per Helios (su cui, cf. *h.Hom.* 31). In Pindaro la dea è immaginata su di un carro dorato (χρυσάρματος, *O.* 3, 19-20); in *E. Suppl.* 992-994 il testo è molto incerto, ma è possibile che Selene monti un cavallo (cf. COLLARD 1974, p. 363). Nella produzione più tarda, il carro è trainato da tori (*Mesom. Sol.* 21-23; *Nonn. e.g.* 1, 331); talvolta, la dea monta una capra (*Hsch.* o 1833 Latte). La stessa varietà si osserva nell'iconografia: Selene guida un carro trainato da cavalli (*LIMC* 2, 1, s.v. *Astra B, Selene* n. 39), o ne monta uno singolarmente (*LIMC* 2, 1, s.v. *Astra B, Selene* n. 18); in ambito specialmente romano, ai cavalli si sostituiscono i tori (*LIMC* 7, s.v. *Selene* nn. 58 sgg.). In questo caso, il riferimento a più cavalli (πώλους, v. 9; ἵππους, v. 10) lascia intendere che la dea sia alla guida di un cocchio; cf. anche *h.Hom.* 31, 15, in cui Helios guida ἄρμα καὶ ἵππους. Nell'*epos*, la sola menzione dei cavalli sottintende in ogni caso il carro (cf. *LFGRE* 2, 1211-1212).

**v. 9 πώλους ἐριάχενας:** varia il più consueto ἐριάχενες ἵπποι (*e.g.* *Hom. Il.* 10, 305; 11, 159). **αιγλήεντας:** i cavalli condividono la luminosità della padrona (cf. ἦς ἄπο αἶγλη al v. 3).

**v. 10 ἔσσυμένως:** in *incipit* di verso, l'avverbio riproduce lo slancio dei cavalli di Selene. Cf. anche *h.Hom.* 28, 8, in cui Atena, armata, compie un balzo ἔσσυμένως dal capo di Zeus. **προτέρως:** l'avverbio non ha occorrenze prima dell'età ellenistica (e.g. Th. 25, 90; A.R. 1, 306, 391, 592). **ἐλάση καλλίτριχας ἵππους:** cf. Hom. *Il.* 5, 236, ἐλάσση μώνυχας ἵππους; cf. e.g. anche 10, 537; 11, 488; 15, 532.

**v. 11 ἔσπερίη:** altrove, la luna si mostra in cielo a metà della notte (*Il.Parv.* fr. 9 Bernabé) o sul suo finire (*h.Merc.* 100), più che di sera. Cf. però Pi. *O.* 10, 74-75 ἐν δ' ἔσπερον ἔφλεξεν εὐώπιδος / σελάνας ἔρατὸν φάος; *I.* 8, 44, ἐν διχομηνίδεσ-/σιν δὲ εσπέραις; Arat. 1, 779 Ἄλλοτε γάρ τ' ἄλλη μιν ἐπιγράφει ἔσπερος αἴγλη. Ἐσπερία è un termine tecnico del lessico astronomico: così si chiama il sorgere dell'astro in occasione del plenilunio (Serapio vol. 8, 4 p. 227, 16 Boudreaux). Le coordinate qui presenti garantiscono che è questo il quadro effettivamente descritto: la luna πλήθει (cf. *infra*). **διχόμενος:** come il precedente ἔσπερίη, l'aggettivo è di uso prevalentemente tecnico, e non attestato prima dell'età ellenistica (Ar. 1, 737, 808). Una particolare consonanza si nota con Arat. 1, 737: a metà del mese, la luna mostra tutto il suo volto (διχόμενα δὲ παντὶ προσώπῳ). Cf. anche Pi. *O.* 3, 19 διχόμενης ὄλον χρυσάρματος / ἔσπέρας ὀφθαλμὸν ἀντέφλεξε Μήνας; la forma διχόμενης figura anche in *I.* 8, 44; B. 9, 29; A.R.1, 1231; 4, 167; Ar. 78, 471. **ὄτε πλήθει:** detto della luna, cf. Hom. *Od.* 18, 484. Cf. anche Sapph. fr. 34, 2 V., ὄποτα πλήθοισα e fr. 154, 1 πλήρης μὲν ἐφαίνεται ἄ σελάνα. **μέγας ὄγμος:** nell'*epos*, ὄγμος è utilizzato nel suo senso primario di 'solco' (e.g. Hom. *Il.* 18, 546; *h.Cer.* 455). Il valore traslato di 'orbita', riferito a un corpo celeste, è attivo in Call. fr. 335 Pfeiffer e Ar. 749. In quest'ultimo caso, μέγας ὄγμος è detto dell'orbita del sole. Su questa base, non vi è ragione di intervenire sul testo: stante il valore concreto che il sostantivo ha nell'*epos*, infatti, GEMOLL (1886) preferisce leggere ὄγκος, 'pienezza, rotondità' (cf. *LSJ s.v.*), ed è seguito da MADER (*LFGRE* 3, 487).

**v. 12 λαμπρόταται τ' αὐγαί:** la αὐγή è generalmente la luce del sole (e.g. Hom. *Il.* 17, 371; *Od.* 11, 498; *h.Cer.* 35, cf. sopr. E. *Heracl.* 749-750 λαμπρόταται θεοῦ / φαεσιμβρότου αὐγαί). L'inedito uso per la luna si spiega in virtù del plenilunio, nel quale l'astro si manifesta in tutta la sua lucentezza: cf. *supra*, in cui si afferma che i suoi raggi brillano 'come di giorno', ἐνδιάονται v. 6). Il sostantivo αὐγή può però riferirsi anche allo splendore di vesti (*h.Ven.* 86) e oggetti in metallo (Hom. *Il.* 18, 610): cf. la descrizione della corona (v. 6) e dell'abbigliamento (v. 8) di Selene. Si tratteggia qui un quadro di intensa e diffusa luminosità, in cui è impossibile distinguere quella che proviene dalla dea e quella dei suoi ornamenti. **ἀεξομένης:** il verbo ἀέξω è etimologicamente connesso ad αὔξω/αὐξάνω, per mezzo di una alternanza

apofonica αὔξ-/ἀφέξ- (CHANTRAINE, *DELG.* p. 141), e si incontra regolarmente nell'*epos* (cf. *e.g.* Hom. *Il.* 6, 121; *Od.* 2, 315; Hes. *Th.* 195; *h.Cer.* 235). Da un punto di vista semantico, spesso si vede nel verso l'immagine di una luna 'crescente' (*crescentis* CASTALIO 1561; ERNESTI 1764; *augescentis* BARNES 1711; *as she increases* EVELYN-WHITE 1932; *croissante* HUMBERT 1936; "crescente" CÀSSOLA 1975; POLI 2010; *with her waxing* WEST 2003). L'interpretazione però mal si accorda con il verso precedente, in cui si afferma che la luna è piena (ὅτε πλήθει, v. 11). Il verbo ἀέξω sarà da intendere in maniera meno stringente: la luna 'cresce', e dunque è 'al culmine': cf. la traduzione di HAGER 1777, *clarissimi splendores tunc adultae* e PHILIPP, *LFGRE* 1, 179 ("an dieser ... Stelle liegt in ἀέξω die Bedeutung eines abgeschlossenen Größerwerdens"). In alternativa, l'espressione può essere intesa in senso ellittico: sono luminosi i raggi della luna, che 'li fa aumentare' in intensità.

**v. 13 οὐρανόθεν:** cf. v. 3, οὐρανόδεικτος. L'avverbio rende chiaro che Selene è giunta allo zenit del suo corso, e si trova nel punto più alto della volta celeste. **τέκμωρ δὲ βροτοῖς καὶ σήμα τέτυκται:** cf. Arat. 805, in cui si discetta dei segnali che provengono dalla luna: σήματα δ' οὐ τοι πᾶσιν ἐπ' ἡματι πάντα τέτυκται. Il sostantivo τέκμωρ è omerico nella grafia (τέκμαρ figura solo da Hes. fr. 273, 2 M.-W. in poi; per l'alternanza delle forme, cf. CHANTRAINE, *DELG.* p. 1100), ma non nel significato. Il senso prevalente nell'*epos* è infatti quello di 'fine, limite' (cf. *LFGRE* 4, 360); nell'accezione di 'segno', indica esclusivamente l'azione con cui Zeus annuisce con il capo, sancendo così le sue decisioni (Hom. *Il.* 1, 526). Un senso più vicino compare in A. *PV* 454: prima di Prometeo, gli uomini erano privi di τέκμαρ da cui comprendere l'avvicinarsi delle stagioni. In riferimento ad astri, il sostantivo ha però delle accezioni solo a partire dalla poesia ellenistica (A.R. 1, 499; 3, 1002). Pienamente omerico è invece l'uso di σήμα in riferimento ai fenomeni celesti: in Hom. *Il.* 22, 30 Sirio è κακὸν σήμα; in *h.Hom.* 33, 16, σήματα sono le costellazioni che consentono ai marinai di orientarsi in mare. Nel suo insieme, l'affermazione del verso è da intendere nel senso che in virtù delle fasi della luna l'uomo articola il suo lavoro, misura lo scorrere del tempo e prevede i fenomeni metereologici (BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1886; CÀSSOLA 1975; sul tema, cf. MHEALLAIGH 2020, pp. 10 sgg.). Gli dèi hanno infatti illustrato agli uomini le opere da compiere per mezzo di segni: ἔργα, τὰ τ' ἀνθρώποισι θεοὶ διετεκμήραντο (Hes. *Op.* 398 con il commento di WEST 1978), e il mese di lavoro è scandito nel suo ritmo dalle fasi lunari (Hes. *Op.* 765-858), come anche la vita culturale (cf. *e.g.* Sapph. fr. 154 V; *Sch.* a Pi. *O.* 3, 35. cf. TRÜMPY 1998 per le festività condotte con la luna piena ad Atene). La luna è però non solo un indicatore temporale, ma anche latrice di presagi (cf. il commento a *h.Hom.* 7, 46 per l'accezione di σήμα nel senso di 'evento prodigioso', e in generale BOLL 1926, p. 47). Soprattutto se piena, segnalava l'opportunità o meno di

intraprendere un'azione: cf. Hdt. 6, 106; Luc. *Astr.* 25; *Sch.* a Ar. *Ach.* 84; un amuleto a forma di luna era posto intorno al collo dei bambini, in segno di protezione (Hsch. σ 380). È possibile che si faccia qui riferimento anche agli effetti magici che venivano riconosciuti alla luna, e in particolar modo al ruolo dell'astro nel regolare le questioni erotiche e la fisiologia femminile (cf. l'introduzione). Attestazioni di un legame tra luna e magia non precedono il V secolo: in Ar. *Nub.* 749 è per la prima volta testimoniata la pratica di tirare la luna giù dal cielo (su cui, cf. MHEALLAIGH 2020 pp. 33 sgg.). Cf. anche Theoc. 2, che inscena un rituale d'amore compiuto con il beneplacito della luna e A.R. 4, 55, in cui Selene dialoga con Medea. Il sottotesto erotico pare qui veicolato nei versi seguenti, in cui la dea si unisce a Zeus.

**v. 14 Κρονίδης:** è questa l'unica fonte da cui sia noto il congiungimento di Selene con Zeus. Altrove, la dea si unisce a Endimione (Sapph. fr. 199 v; Theoc. 20, 37; *Sch.* a Theoc. 3, 49; Apollod. 1, 56; Paus. 5, 1, 4) o più raramente a Pan (Porph. *Antr.* 20; Verg. *Georg.* 3, 390 sgg.). **ἐμίγη φιλότητι καὶ εὐνή:** l'emistichio è frequente. Cf. e.g. Hom. *Il.* 3, 455; *Od.* 5, 126; Hes. fr. 17a, 5 M.-W.

**v. 15 ὑποκυσσαμένη:** il participio femminile di ὑποκύω è frequente nell'introdurre una sezione di carattere genealogico: cf. e.g. Hom. *Il.* 6, 26; *Od.* 11, 254; Hes. *Th.* 308, 411. Tutti questi luoghi presentano il tema ὑποκύσ-. Su questa base, ABEL (1886) interviene restaurando anche in questa sede la grafia con il σ scempio. L'intervento non è necessario: la tradizione manoscritta è concorde nel testimoniare la forma ὑποκύσ-, che si accorda pienamente con l'*usus scribendi* dell'autore (cf. λοεσσαμένη, v. 7; ἔσσαμένη, v. 8). **Πανδείην:** Pandia è ricordata come figlia di Selene (e Zeus) in Hyg. *praefatio* 28, e in *EM* p. 651, 22 Kallierges. HERMANN (1806) ritiene di intervenire sulla tradizione manoscritta e leggere Πανδίην. La forma sarebbe etimologicamente motivata (παν + δῖος), e avrebbe il supporto del corrispondente maschile Πανδίωv. Non si tratta però qui di ripristinare la forma corretta da un punto di vista normativo, quanto quella effettivamente usata dall'autore. Da questo punto di vista, la tradizione è concorde, e la grafia Πανδείη trova il conforto della lessicografia (*Suid.* π 173 Adler, 1; cf. anche Hsch. π 323 Latte; *EM* 651, 22, 24). AHRENS (1891, p. 373) identifica in Pandia la dea della rugiada mattutina, sulla base di Alc. fr. 57, in cui Ersa è ugualmente definita figlia di Zeus e Selene. L'identificazione delle due personalità non è però necessaria: nulla, né nel teonimo né nel corpo dell'inno, autorizza a vedere in Pandia la dea della rugiada, come è chiaro invece nel caso di Ersa, vera e propria personificazione del fenomeno. Del resto, anche Nemea viene detta figlia di Zeus e Selene (*Sch.* a Pi. *N. Hyp.* c23), e questo non implica che le tre personalità siano da fondere in una. Significativamente, il nome della figlia di Selene e Zeus rispecchia evoca nei suoi componenti quello del padre e la luminosità



della madre (cf. δῖα Σελήνη ai vv. 8, 17): più che dea della rugiada, Pandia sarà una sorta di ipostasi della luminosità lunare (cf. MARKWALD, *LFGRE* 3, 958, πᾶν-δίφια, *Allerleüchterin*), come già intende la lessicografia antica, seppur con in maniera non etimologicamente stringente (cf. *Sch.* in D. 21, 39c, οἱ δὲ Πανδίαν τὴν Σελήνην νομίζουσιν ἴσως ἀπὸ τοῦ πάντοτε ἰέναι. Τὸν μὲν γὰρ Ἥλιον ἐν ἡμέρᾳ μόνῃ θεωρεῖν ἕξεστι, τὴν δὲ Σελήνην καὶ ἡμέρας καὶ νύκτωρ). Per la relazione della dea con i Pandia ateniesi, cf. l'introduzione a *h.Hom.* 31.

**v. 16 ἐκπρεπὲς εἶδος ἔχουσιν:** per la *iunctura*, cf. *E. Alc.* 333; *Hec.* 269, detto rispettivamente di Alceste e di Elena. Nell'*epos*, l'aggettivo ἐκπρεπής è utilizzato una sola volta per il valore militare di Agamennone (*Hom. Il.* 2, 483). I figli divini, comunque, si distinguono sempre tra chi li circonda: Artemide svetta tra le ninfe (*Hom. Od.* 107), e con Apollo eccelle tra gli immortali per volere e per imprese (*h.Hom.* 27, 20); Hermes è ἕξοχος ἄλλων (*h.Pan* 28); Helios è di aspetto pari agli dèi (*h.Hom.* 31, 7). **ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσιν:** per la formula in clausola di esametro, cf. e.g. *Hom. Il.* 1, 520; *Hes. Th.* 120; *h.Merc.* 458; *h.Ven.* 247.

**v. 17 Χαῖρε, ἄνασσα:** il congedo è perfettamente specularmente a *h.Hom.* 31, 17, χαῖρε ἄναξ. **λευκώλενε:** l'epiteto non è altrove utilizzato per Selene: la dea che con maggior frequenza è così definita è Era (e.g. *Hom. Il.* 1, 55; *Hes. Th.* 314; *h.Bacch.* 8A; *h.Ap.* 95; *h.Merc.* 8). L'insistenza sul candore del corpo della dea riassume e chiude l'inno, tutto scandito dalla luminosità delle immagini. Cf. a questo proposito anche *h.Hom.* 31, 6, Ἦῶ τε ῥοδόπηχυν.

**v. 18 πρόφρων:** cf. *h.Hom.* 31, 17, πρόφρων, con la relativa analisi. **ἐϋπλόκαμος:** l'epiteto è frequente per divinità di sesso femminile (cf. quanto detto in *h.Hom.* 18, 7), ed è riferito a Selene anche in *h.Hom.* 31, 6. In *Epimenid.* fr. 3 DK la luna è detta εὔκομος. In questo caso, il riferimento alle trecce allude al bagno e alla vestizione di Selene tratteggiata ai vv. 6 sgg: Selene indossa una corona, verosimilmente dopo essersi acconciata i capelli. Cf. a questo proposito *Hom. Il.* 14, 176 sgg.: prima di indossare la veste (come Selene al v. 8), Era si pettina i capelli e ferma sul capo le sue luminosissime trecce (πλοκάμους ἔπλεξε φαεινούς). Una analoga luminosità delle trecce e degli ornamenti disposti su di esse è qui ugualmente sottesa.

**vv. 18-19 σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν / ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰδοί:** per l'analisi della formula, e per le implicazioni performative sottese, cf. quanto detto in *h.Hom.* 31. La stretta

relazione tra Selene e la poesia è attestata anche sul piano mitologico: secondo alcune versioni, la dea avrebbe dato i natali a Museo (Plat. *R.* 364e; *Sch. ad Ar. Ra.* 1033; Orph. fr. 5 DK; Herm. fr. 7, 15 Powell).

**v. 20 Μουσάων θεράποντες:** la formula è frequente (Hes. *Th.* 100; *Margites* fr. 1 W.; Thgn. 1, 769; Choeril. fr. 2 Bernabé). Per la supposta imitazione in Ar. *Av.* 910, cf. l'introduzione di *h.Hom.* 31. Simile anche Arch. fr. 1 W, εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἄνακτος / καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος. Θεράπων può indicare però l'osservanza dei precetti di qualunque dio: chi combatte è θεράπων Ἄρηος (e.g. Hom. *Il.* 2, 110), chi governa è θεράπων Διός (cf. *h.Hom.* 25 per la relazione tra i sovrani e Zeus); i Dattili Idei sono θεράποντες ὀρείης Ἀδρηστεΐης (*Phoronis* fr. 2 Bernabé). **ἀπὸ στομάτων ἐροέντων:** non vi è altra attestazione della formula, ed ἐρόεις è raramente applicato all'attività poetica. L'aggettivo, sconosciuto a Omero, è di preferenza utilizzato per descrivere la bellezza femminile (Hes. *Th.* 245, 251; 357; *h.Cer.* 109; *Titanomach.* fr. 12 Bernabé) o talvolta della natura (*h.Cer.* 425). Per il suo uso in riferimento alla musica, cf. An. fr. 28, 2 νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν / ψάλλω πηκτίδα. Cf. anche l'aggettivo ἐρατός, di significato analogo, applicato al canto: soprattutto, Hes. *Th.* 65, detto delle Muse, ἐρατὴν διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι; ma anche *h.Merc.* 421, ἐρατὴ ἰωή; 426, ἐρατὴ φωνή. Le Muse sono ἠδυεπεῖς e ἱστορες ᾠδῆς (v. 2); i poeti, in quanto loro ministri, apprendono in maniera speculare la piacevolezza del canto, che fluisce dolce dalla sua bocca (γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή; Hes. *Th.* 97; *h.Hom.* 25, 5). Sono infatti le Muse stesse a istruire il poeta: αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδίην (Hes. *Th.* 22).

## 1. Introduzione

Il trentatreesimo *Inno Omerico ai Dioscuri* narra dell'epifania dei due gemelli a una nave, colta da una tempesta (vv. 7-12). Al loro arrivo, si placano i venti e le onde del mare (vv. 12-15); l'equipaggio ha così salva la vita (vv. 15-17). È stato ampiamente dimostrato il legame che unisce questo testo a *h.Hom. 17* (cf. il commento al testo), che è tuttavia un impasto di materiale quasi del tutto formulare: quest'ultimo inno si intrattiene esclusivamente sulla invocazione alla Musa (v. 1), sulla genealogia dei Dioscuri (vv. 2-4), e sul saluto conclusivo (v. 5): la perfetta corrispondenza di ampie porzioni di testo consente di vedere in *h.Hom. 17* una variante rapsodica breve di *h.Hom. 33*, secondo una tecnica di riuso tipica dell'innografia omerica. Al di fuori degli *Inni Omerici*, il nostro testo può però essere accostato ad altri due componimenti, che hanno una tematica assai simile: Alc. fr. 34 V. e Theoc. 22, 1-24. Entrambi sono caratterizzati da andamento innodico, e i Dioscuri sono cantati come salvatori degli uomini in mare. Alla luce di queste somiglianze, uno studio comparato può consentire, innanzitutto, di comprendere come la stessa tematica sia variamente interpretata in differenti contesti; in secondo luogo, l'analisi delle convergenze o delle differenze tra i testi può essere uno strumento per comprendere se sia possibile inserire il nostro inno tra i due estremi di Alceo e Teocrito, e trarne quindi conseguenze al livello cronologico.

### 1.1. La fortuna del tema: Alceo e Teocrito

Il frammento 34 V. di Alceo è di ridotta estensione, e in uno stato compromesso di conservazione: 12 versi superstiti, suddivisi in tre strofi saffiche. Nonostante lo stato frammentario del testo, è dato leggere una scena epifanica di cui i Dioscuri sono protagonisti. In particolare, si ricorda la loro abilità di viaggiare rapidamente per terra e per mare (v. 5-6) per portare soccorso a chi rischia la morte (vv. 7-8); essi si manifestano quindi portando la luce durante la notte (vv. 9-12). Similmente, nell'idillio teocriteo si celebrano i gemelli, salutati come salvatori degli uomini in pericolo (v. 6-7). Segue la descrizione di una tempesta in mare (vv. 10-16) e l'intervento salvifico degli dèi (vv. 17-22). La relazione tra i tre inni è stata spesso notata (MATTHIAE 1800; BAUMEISTER 1860; ABEL 1886; WILAMOWITZ 1914; AHS 1936; HUMBERT 1936; POLI 2010) e analizzata nel dettaglio (GOW 1950; ROMÈ 1992). Nel complesso, la lettura

più convincente è quella delineata da PAGE (1955): l'inno omerico e quello teocriteo hanno molti più elementi in comune rispetto ad Alceo. Il poeta di Lesbo, per lo meno nella sezione di testo superstite, elabora temi che sono tipici della produzione innografica *tout court*: l'invocazione al dio cantato, il ricordo della sua genealogia e della sua residenza. Questi elementi, in quanto strutturali del genere, sono presenti anche in *h.Hom.* 33, senza che questo implichi però una stretta dipendenza. La distanza tra i due componimenti cresce, non a caso, nelle sezioni che più si distanziano dalla dizione formulare: i Dioscuri si muovono ora sui loro cavalli (Alc. fr. 34, 6 V.), ora per mezzo delle loro ali (*h.Hom.* 33, 13); in Alceo alla tempesta si allude solamente (ἀργαλέα δ' ἐν νόκτι, v. 11), mentre una descrizione dettagliata è offerta in *h.Hom.* 33, 6-16. Alcune somiglianze, come l'insistenza sulle note luministiche (cf. *infra*), sono da imputare più al tema trattato, l'epifania divina durante il temporale, che non a una dipendenza di un testo dall'altro. I due componimenti, dunque, sembrano condividere il medesimo spunto narrativo, ma si distinguono per le modalità con cui lo elaborano (ROMÈ 1994). Oltre che narrative, le differenze sono strutturali. I due esemplari appartengono a diverse tipologie inniche: l'inno alcaico ha un andamento cletico, e si rivolge direttamente alle divinità, invitate a mostrarsi (Δεῦτέ μοι...προφάνητε, vv. 1, 4); l'*Inno Omerico*, invece, ha la tipica struttura rapsodica: il passaggio da *Er Stil* a *Du Stil* avviene solo in corrispondenza dell'apostrofe finale, in cui si saluta direttamente la divinità (cf. *h.Hom.* 6 per una analisi più approfondita su questi elementi).

Per contro, il legame tra Teocrito e il nostro inno sembra molto più forte. L'autore ellenistico imita la formularità rapsodica sin nella struttura del testo (SENS 1997): questo si apre con ὑμνέομεν (v. 1), e con χαίρετε si chiude (v. 214). Tra questi due questi estremi, il componimento contiene due epilli distinti, che hanno per protagonisti prima Polluce (vv. 25-134) e poi Castore (vv. 135-213). Il saluto finale dell'inno è invece rivolto a entrambi (vv. 214-223). All'interno di questa articolazione, sono i versi proemiali (1-25) quelli che più sentono l'influenza di *h.Hom.* 33: si afferma di voler cantare i Dioscuri (vv. 1-4 = *h.Hom.* 33, 1), di cui si ricorda la genealogia (v. 5 = *h.Hom.* 33, 2-5) e il ruolo salvifico (vv. 6-22 = *h.Hom.* 33, 6); la descrizione della tempesta (10-22) espande in maniera virtuosistica il quadro già tracciato da *h.Hom.* 33, 7-17; il saluto congiunto ai due fratelli chiude questa sezione dell'idillio (vv. 23-24 = *h.Hom.* 33, 18). Non pare casuale il fatto che siano proprio i versi incipitari dell'idillio teocriteo a sentire l'influenza del nostro inno: è probabile che Teocrito conoscesse il proemio omerico, e che lo imitasse non solo nella sua struttura e nel lessico, ma anche e soprattutto nella sua funzione. Il proemio rapsodico aveva, tra le altre funzioni, quella di aprire la *performance* degli aedi (cf. l'*Introduzione generale*); in maniera analoga, Teocrito ricrea a tutti gli effetti un suo proemio ai Dioscuri, che introduce

due epilli. L'operazione mimetica mira così a ricostruire, tramite la letteratura, una effettiva pratica rapsodica. Una analisi strutturale sembra confermare questo stato di cose. In apertura del carne, Teocrito afferma di voler cantare i Dioscuri 'due e tre volte' (ὕμνέομεν καὶ δις καὶ τρίτον, v. 4). DOVER (1971, p. 238) sostiene che questa notazione numerica non abbia una spiegazione convincente; se si guarda tuttavia all'articolazione dell'inno, i motivi di questa affermazione risultano sufficientemente chiari. Dopo il brano proemiale, come detto, il poeta dedica due epilli distinti a Castore e Polluce (cf. vv. 25, 26: Κάστορος ἢ πρώτου Πολυδεύκεος ἄρξομ' αἰεΐδειν; / ἀμφοτέρους ὑμνέων); segue quindi una sezione conclusiva, in cui i gemelli sono di nuovo salutati congiuntamente (χαίρετε, Λήδας τέκνα, v. 213). Da questa articolazione si comprende come Teocrito mantenga fede alla dichiarazione incipitaria: i Dioscuri sono cantati due volte – nei singoli epilli – e una terza e ultima volta insieme. Dal computo rimangono esclusi i versi incipitari, di sapore innodico: ciò rende possibile ipotizzare che il poeta stesso abbia concepito questi versi come un προ-οἶμιον, che precede la vera e propria οἴμη. Se così fosse, l'imitazione di *h.Hom.* 33 avrebbe un valore fondante nell'architettura complessiva dell'idillio. Per contro, GOW (1950, p. 384) ipotizza che l'inno teocriteo ai Dioscuri fosse in origine un componimento a sé stante. Il carne sarebbe stato poi unito dall'autore ai versi seguenti, in cui si narra la lotta di Polluce e Amico (vv. 27-134). Quest'ultimo episodio è una presa di distanza, da parte del poeta siracusano, dal modo in cui il medesimo mito è narrato in Apollonio Rodio (2, 1-97). La narrazione teocritea ha dunque i caratteri di una polemica letteraria; a questa l'autore avrebbe fatto precedere un preambolo innodico, di argomento totalmente differente. In questo modo, l'attacco sarebbe risultato, secondo GOW, "more urban and no less effective". Piuttosto che leggere i versi teocritei come una pura formalità, tuttavia, è forse più produttivo ipotizzare che essi siano il prodotto consapevole di una ripresa e imitazione omerica. Sotto questa luce, si riesce forse a spiegare anche la conclusione del testo, altrimenti di difficile comprensione. Se, infatti, l'influenza degli *Inni Omerici* è comunemente accettata dalla critica per la sezione incipitaria dell'idillio (cf. *supra*), questa stessa importanza non viene riconosciuta nella conclusione del carne, che contiene una dichiarazione di poetica su cui a lungo ci si è interrogati.

A conclusione dell'idillio, il poeta afferma di avere a modello la produzione di Omero, alla quale la sua è degna di essere accostata: come "l'aedo di Chio" ha gloriato i Dioscuri del suo canto, così lui stesso offrirà ai due dèi il dono delle Muse (vv. 214 sgg.). La difficoltà di questa affermazione risiede nel fatto che Castore e Polluce non hanno alcun ruolo nei poemi omerici. La loro assenza è anzi notata esplicitamente da Elena, che si affaccia dalle mura di Troia e non li vede tra le fila dell'esercito acheo: è probabile, dice, che non siano affatto venuti a combattere per lei (*Hom. Il.* 3, 236 sgg.); poco dopo, il

testo omerico chiarisce che i due sono già morti al tempo della guerra di Troia (Hom. *Il.* 3, 243-244; per la morte dei Dioscuri, cf. *infra*). Questa incongruenza è stata osservata da GOW (1950), ma non spiegata: lo studioso si limita a definire la dichiarazione teocritea “untimely”. In tempi più recenti, SENS (1992) vi ha visto una sorta di ironico revisionismo mitologico, in cui Teocrito corregge Omero. Non si può escludere, in realtà, che il poeta alluda qui non solo alla poesia omerica in senso stretto, in cui i Dioscuri occupano effettivamente un posto marginale, ma piuttosto alla poesia rapsodica successiva, che nel solco di Omero canta i gemelli. CAMERON (1995 p. 436) e SBARDELLA (2004) hanno visto nell’affermazione un riferimento ai *Cypria*, in cui i Dioscuri sembra avessero una qualche rilevanza (cf. *Argumentum* 12, 21 ff. Bernabé; fr. 8, 15). Non si può escludere, però, che Teocrito guardi qui anche agli *Inni Omerici*. Si è visto infatti che la dipendenza dall’innografia omerica è manifesta al principio dell’idillio teocriteo, e questa relazione sembra tornare ai vv. 218, 221: ὄμῖν κῦδος ἄνακτες ἐμήσατο Χῖος ἀοιδός ... ὄμῖν ἀὸ καὶ ἐγὼ λιγεῶν μελίγματα Μουσέων. Il lessico di questa dichiarazione di poetica è selezionato in maniera non casuale, e ha anzi puntuali riscontri con alcuni luoghi degli *Inni Omerici*. È l’*Inno ad Apollo* (v. 172), infatti, che conserva la σφραγίς dell’“uomo cieco che vive a Chio” (τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι); le Μοῦσαι λίγεια hanno poi un parallelo con l’*incipit* di *h.Hom.* 17, dedicato proprio ai Dioscuri (Κάστορα καὶ Πολυδεύκε’ αἰείσειο, Μοῦσα λίγεια). Nonostante questi forti paralleli, GOW (1950) e SENS (1997) ritengono improbabile che Teocrito possa qui pensare ai ‘modesti’ *Inni Omerici* e assimilarli alla “gloria dell’*Iliade*”. Questa posizione sembra dettata più da considerazioni estetiche che filologiche: senza questa allusione, non si spiega la ripresa che Teocrito fa di questi luoghi; soprattutto, però, l’intera impostazione innodica dell’*Idillio* rimane priva di una chiave di lettura. Che il poeta siracusano abbia conosciuto e ripreso gli *Inni Omerici*, del resto, sembra essere assai probabile (FAULKNER 2011, p. 195 e l’*Introduzione* generale). Nel caso di Theoc. 22, l’influenza dell’innografia omerica dà luogo a una *Ringkomposition*: l’epillio si apre infatti con un brano che è una manifesta citazione del trentatreesimo inno omerico; in maniera speculare, il componimento si chiude con una nuova allusione agli *Inni Omerici*. L’insieme di questi paralleli di struttura e lessico, nonché la rete di allusioni sottesa, è tale da fare pensare che il poeta ellenistico abbia conosciuto gli *Inni Omerici*, e quindi anche il nostro *h.Hom.* 33 ai Dioscuri.

L’operazione teocritea potrebbe però spingersi ancora oltre: potrebbe esserci in questa sede una punta di ironia letteraria. Nel settimo Idillio, che funge da manifesto poetico, il capraio Licida afferma di avere in odio “i pollastri delle Muse, che si affannano invano davanti all’aedo di Chio” (ὄρνιχες Μοισᾶν, ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδὸν / ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι, vv. 47-48). Il bersaglio di questa critica è forse

da identificare con i rapsodi omerici, che continuano senza posa nella imitazione di Omero (così intende già SBARDELLA, 2004). Alla luce di ciò, Licida concede il bastone dell'investitura poetica a Simichida, che altri non è se non un *alias* di Teocrito, la cui poesia è considerata superiore (vv. 43-44). Fuori di metafora, siamo dinanzi a una rivendicazione poetica: gli eredi di Omero non sarebbero i 'modesti' rapsodi degli *Inni*, ma piuttosto Teocrito stesso. Nel nostro caso, è lui, infatti, a concedere finalmente ai Dioscuri quello spazio che in Omero è assente, e che negli *Inni* è occupato da due soli componenti di ridotta estensione (*h.Hom.* 17, 33).

## 1.2 Cronologia

Alla luce dell'analisi sinora condotta, è necessario trarre delle conseguenze per quanto riguarda le questioni cronologiche. Teocrito sembra aver conosciuto e imitato consapevolmente l'inno, ed è quindi da considerare un *terminus ante quem* (HUMBERT 1936); per contro, i legami con Alceo sono troppo labili per poter ipotizzare una qualche relazione tra il nostro inno e il poeta di Lesbo (PAGE 1955, pp. 267-268; ROMÉ 1994, p. 96 n. 1). La ricerca di un estremo cronologico alto per *h.Hom.* 33 deve dunque aprirsi a elementi di confronto.

Per il trattamento dei Dioscuri, l'inno sembra precedere l'età classica. Gli dèi sono qui presentati come aiuto e guida ai naviganti; al nostro inno sembra però essere ancora estranea l'identificazione dei due fratelli come stelle, come già notato da HUMBERT (1936). Questa lettura, che produrrà poi l'accostamento con la costellazione dei Gemelli (*e.g.* Eratosth. *Cat.* 10), emerge per la prima volta in Euripide (*El.* 991; *Hel.* 1498-1499). Come attributo dei Dioscuri, le stelle compaiono ugualmente nel V secolo anche nell'iconografia (*cf. infra* per una analisi più approfondita). L'attenzione al dato luministico, che pure emerge in alcuni luoghi dell'inno (es. ξουθῆς πρερύγεσσι, v. 13; λευκῆς ἀλός v. 15), non pare da imputare a una interpretazione astronomica. Si tratta, in primo luogo, di una descrizione formulare: le epifanie divine si accompagnano spesso a una grande luminosità (*h.Cer.* 275 sgg.; *h.Ap.* 445). Inoltre, si può forse leggere in questo dato l'allusione a un particolare evento meteorologico. I Dioscuri erano infatti ritenuti responsabili del fenomeno noto come 'fuoco di sant'Elmo', scariche elettriche che si accumulano intorno all'albero della nave durante una tempesta (*cf. infra*): a questa manifestazione metereologica allude forse già in Alc. fr. 34, 11 v, ἐν νύκτι φ[αός φέ]ροντες (*cf.* il commento per una analisi in dettaglio).

Più che con l'età classica, maggiori elementi di confronto sono disponibili per il VI secolo. È stata notata, in primo luogo, una vicinanza con il settimo *Inno Omerico a Dioniso*, databile in questo ambito cronologico (cf. il commento a *h.Hom.* 7). AHS (1936) evidenziano una serie di legami lessicali tra i due testi: ἀμφὶ Διὸς κούρους (*h.Hom.* 33, 1) = ἀμφὶ Διώνυσον (*h.Hom.* 7, 1); ἀπὸ νηῶν (*h.Hom.* 33, 8) = ἀπὸ νηός (*h.Hom.* 7, 6); ἐφάνησαν (*h.Hom.* 33, 12) = ἐφάνη (*h.Hom.* 7, 2); ἀργαλέων ἀνέμων (*h.Hom.* 33, 14) = ἀργαλέους ἀνέμους (*h.Hom.* 7, 24); σήματα (*h.Hom.* 33, 16) = σήματα (*h.Hom.* 7, 46); οἱ δὲ ἰδόντες (*h.Hom.* 33, 16) = οἱ δὲ ἰδόντες (*h.Hom.* 7, 42). Accanto a queste corrispondenze palmari, si può ancora notare la medesima ambientazione in mare (κατὰ πόντον *h.Hom.* 33, 8; ἐπὶ πόντον *h.Hom.* 7, 8) e il tema condiviso dell'epifania divina; i due inni sono inoltre accomunati dal lessico della velocità e da quadri di grande concitazione (ἐξάπινης *h.Hom.* 33, 12 = *h.Hom.* 7, 50; ἄῤξαντες *h.Hom.* 33, 13; ἐπορούρας *h.Hom.* 7, 50); i movimenti dei personaggi all'interno della nave sono simili (ἐπ' ἀκρωτήρια *h.Hom.* 33, 10; νηὸς ἐπ' ἀκροτάτης *h.Hom.* 7, 45; ἐπὶ σέλματος ἄκρου, 47). La vicinanza tra questi due testi dipende, in prima istanza, da un comune bacino di formule; non si può escludere però che questa possa essere spiegata anche in termini cronologici: *h.Hom.* 33 potrebbe essere contemporaneo o di poco successivo alla stesura di *h.Hom.* 7, e averlo utilizzato come modello. Dalle edizioni del secolo scorso, l'inno è datato al VI secolo anche sulla base di una ulteriore evidenza di carattere intertestuale. IG IX, 1 649 è una dedica è incisa su un disco di bronzo rinvenuto a Cefalonia, databile entro la fine del VI secolo. Il testo, costituito da una coppia di esametri, recita: Εὐσοῖδα μ' ἀνέθεκε Διφὸς ῥόροιν μέγαλοιο / χάλκεον, ἠοῖ νίκασε Κεφαλ(λ)ᾶνας μεγαθύμῳς. Come già notato da AHS (1936), il primo verso esibisce la medesima clausola di *h.Hom.* 33, 9: gli editori ipotizzano dunque che l'iscrizione possa dipendere dall'inno. La formula non ha, effettivamente, alcuna altra attestazione in letteratura; si tratta però di un indizio debole, per cui si potrebbe chiamare in causa più una *koiné* di formule rapsodiche che non una effettiva dipendenza dal nostro inno: Διὸς κοῦρος / κόρη sono detti, sin dall'*epos* omerico, molti dèi (cf. il commento), e ugualmente frequente è l'aggettivo μέγας applicato a Zeus (cf. BRUCHMANN 1893, p. 133). È difficile, dunque, vedere nel disco di Cefalonia un sicuro *terminus ante quem* per la datazione del componimento. Al VI secolo, in ogni caso, sembra rimandare anche l'arte figurativa. WILAMOWITZ (1919, p. 184, n. 1) ritiene di poter datare l'inno in questo periodo in virtù della rappresentazione dei Dioscuri, che si muovono ξουθῆς πτερύγεσσι (v. 13). Il particolare è inedito, e non si registrano altre attestazioni dei Dioscuri con ali. Questa peculiarità è però accostata, dallo studioso, alla diffusione di divinità alate, in particolar modo Eros e Nike, nella produzione artistica tardoarcaica (cf. anche LIMC 3, 1 s.v. *Eros*, pp. 934-935; 6, 1, s.v. *Nike* pp. 896 sgg.; per una analisi delle divinità alate del *pantheon* greco, cf. ASTON 2011, pp. 133-143). Se, da un lato, il confronto operato da WILAMOWITZ ha una sua ragion d'essere, è



comunque vero che la rappresentazione dei Dioscuri alati è probabilmente molto più antica del VI secolo. Questa concezione è condivisa infatti anche dalla religione vedica, e potrebbe rimontare a un patrimonio indoeuropeo comune (CÀSSOLA 1975, p. 453; cf. *infra*). L'immagine di cui si avvale l'inno potrebbe quindi serbare il ricordo di una iconografia di molto precedente il basso arcaismo. Per questo motivo sono da ridimensionare anche le ipotesi di BAUMEISTER (1860) e GEMOLL (1886), che considerano l'inno una composizione tarda (senza specificare però ulteriormente), sulla base dell'attributo 'stravagante' delle ali. Anche senza voler considerare l'apporto dell'iconografia, in questo caso non risolutivo, una analisi intertestuale sembra comunque fornire sufficienti elementi per una datazione dell'inno al VI secolo (cf. *supra*). Con questa datazione concordano AHS (1936); HUMBERT (1936).

## 1.2 Localizzazione

Per comprendere dove l'inno sia stato composto, è necessario valutare il trattamento dei Dioscuri nella produzione greca, e in particolar modo nell'età arcaica (cf. SFORZA 2001; ROBBINS 2013, pp. 238 sgg.). A questo proposito, è necessario approfondire un punto in particolare: l'identità tra i Dioscuri e i Tindaridi. Le due denominazioni non sono sinonimiche, e l'identificazione di Castore e Polluce come figli di Zeus non è scontata, soprattutto negli stadi più antichi della tradizione. Nell'*Iliade*, Elena è detta figlia di Zeus (e.g. 3, 199); Castore e Polluce, suoi fratelli, hanno in comune con lei solo la madre Leda (*Il.* 3, 236 sgg.). Il padre, diverso da Zeus, non viene nominato: è solo nell'*Odissea* che compare per la prima volta il nome di Tindaro (*Od.* 11, 298). In principio, dunque, il mito attribuisce ai due fratelli una discendenza umana: in virtù di ciò, sono soggetti alla morte, e risultano già deceduti al tempo della guerra di Troia (*Il.* 3, 243). È quindi probabile che Castore e Polluce siano nati non come divinità, ma come figure eroiche, originariamente oggetto di culto nell'ambito del Peloponneso (*RE s.v. Dioskuren*; FARNELL 1921, pp. 191 sgg.). Da qui provengono secondo Omero (Hom. *Il.* 3, 244), e qui si trovava la loro abitazione (Paus. 3, 16, 2); la loro tomba, oggetto di venerazione come è tipico dei culti eroici, si trovava a Terapne (Pi. *N.* 10, 10, 56; secondo *Sch. ad E. Tr.* 210, il dato risalirebbe però già ad Alcmane). La Laconia, del resto, poteva vantare di essere stata la prima regione ad aver venerato i figli di Tindaro come dèi (Paus. 3, 13, 1).

Nell'*Odissea* si può apprezzare una significativa revisione circa la mitologia dei due eroi. Questi sono sottoposti a un singolare destino: vivono nell'Ade, godendo dell'immortalità a giorni alterni (*Od.* 11, 301-304; cf. anche *Cypria, Argumentum* p. 40 Bernabé). È probabile che, a questa altezza cronologica,

la coppia eroica originariamente spartana, attestata nell'*Iliade*, inizi a essere confusa con una coppia di gemelli divini, figli di Zeus, di derivazione indoeuropea: molte caratteristiche dei Dioscuri hanno infatti un perfetto corrispettivo negli Ásvin, i gemelli figli del sole nella mitologia vedica (CASSOLA 1975, p. 350; WEST 2007, pp. 186 sgg.; cf. anche *infra*). Il processo di divinizzazione, tuttavia, non è ancora pienamente compiuto, come è evidente nello stato semi-mortale a cui i due sono sottoposti. È solo da Esiodo che i due gemelli sono detti entrambi figli di Zeus: Hes. fr. 24 M.-W. (cf. anche Alc. fr. 34 V. e E. *Or.* 1689); altrove, comunque, Esiodo definisce i due gemelli Tindaridi (fr. 198, 1 M.-W.). Quanto alle versioni successive del mito, queste conservano piuttosto il ricordo dell'*Odissea*, che tentano però di razionalizzare: per risolvere la contraddizione della parziale immortalità, si attribuiscono ai gemelli due padri diversi, l'uno divino e l'altro umano. In *Cypr.* fr. 8 Bernabé, Polluce è figlio immortale di Zeus, Castore figlio mortale di Tindaro: è questa la versione accolta da Pindaro (cf. *infra*) e dalla mitografia successiva (Apollod. 3, 126; Hyg. *Fab.* 77). Pur essendo nati insieme, i due hanno quindi una genealogia diversa: ciò è in linea con il pensiero antico, che riteneva i gemelli il prodotto di unioni sessuali ravvicinate (WARD 1968, pp. 3-4; DASEN 2005). In questo modo, i fratelli sono simultaneamente 'figli di Zeus' e 'Tindaridi', come li definisce anche il nostro inno (vv. 1, 2). Questa doppia natura è condivisa anche da altri eroi: Eracle è, ad un tempo, figlio di Zeus e di Anfitrione (cf. l'analisi di *h.Hom.* 15).

La dualità dei Dioscuri, così come è stata finora delineata, continua a non trovare una sistemazione definitiva nelle fonti successive. In Alcmane, i due gemelli conservano alcuni tratti eroici: in maniera simile all'*Odissea*, continuano a vivere anche nella tomba (*Sch. ad E. Tr.* 210), e sono detti Τυνδαρίδαι (fr. 8.1, 8 *PMG*); ciononostante, sono comunque Διὸς κοῦροι (Alc. fr. 2.iii, 1 *PMG*) e σιοί (Alcm. fr. 7, 3 *PMG*). La medesima oscillazione si registra in Pindaro: in *N.* 10, 54 sgg. si accetta la versione della doppia genealogia, per cui Polluce ha natura divina, Castore umana; in *P.* 4, 171, invece, entrambi sono definiti figli di Zeus, assieme a Eracle (υιοὶ τρεῖς). Come si può vedere, non si può tracciare uno sviluppo lineare che porta dalla interpretazione eroica della coppia a quella divina: le due nature sono simultaneamente presenti. Questa continuità, che pure emerge chiaramente dalle fonti antiche, è stata talvolta segmentata negli studi moderni: si afferma dunque che la coppia eroica, i Tindaridi, sarebbe un prodotto culturale laconico; i Dioscuri, i fratelli divini, sarebbero invece una creazione non spartana (LORENZ 1992; LARSON 2007, p. 189), e più precisamente ionica: è in questo contesto che la coppia assumerebbe il ruolo epifanico e salvifico che gli è comunemente attribuito (FURLEY, BREMER 2001, vol. 1 p. 160; PLATT 2017). Poiché nel nostro inno Castore e Polluce sono definiti Διὸς κοῦροι, e assumono

il ruolo di salvatori di una nave, ne è stato ricavato che il componimento si collochi in ambito ionico (FURLEY, BREMER 2001, vol. 1 p. 160; GUERRA 2013).

In realtà, vi sono elementi linguistici e tematici che impongono di riconsiderare questa ipotesi. Per quanto riguarda il primo punto, la più antica attestazione dell'epiteto 'Dioscuri' proviene da una colonia spartana, e ha una data ben più alta: Διόσφοροι si legge già in una iscrizione di Thera, datata tra la fine del VIII secolo e l'inizio del VII (IG XII 3, 359). Questo dato garantisce che già nel VII secolo l'ambito dorico conoscesse una coppia di gemelli divini, considerati figli di Zeus. In Laconia, questa coppia divina si identifica pienamente con quella eroica dei figli di Tindaro: nel riferire la mitologia connessa ai luoghi di culto laconici, Pausania (3, 13, 1; 3, 16, 2) utilizza indistintamente i termini Τυνδάρεω παῖδες e Διόσκουροι, verosimilmente secondo l'uso locale. RESTELLI (1951) nota però che nel nostro inno si utilizza la forma ionica Διόσκουροι (vv. 1, 9), e non Διόσκοροι; conseguentemente, ne ricava un indizio per una collocazione del nostro testo in ambito ionico. Anche in questo caso, vi è almeno un elemento che consente di rivedere il quadro tracciato. La forma ionica Διόσκουροι compare, ancora una volta, già in prodotti di area spartana, con Alcmane (fr. 10b, 4 PMG). Lo ionismo dell'epiteto è dunque da imputare più al peso e all'influenza della *koinè* linguistica epica, che non a uno specifico tratto dialettale: κοῦρος è infatti la forma tipicamente omerica (CHANTRAINE 1942, p. 160). Laddove il nostro inno lascia trapelare forme linguistiche locali, queste sono anzi apertamente non ioniche: la forma Ταῦγετος (v. 3) è sconosciuta alla lingua epico-ionica, che attesta il vocalismo Τηῦγετος (Hom. *Od.* 6, 103). La grafia, testimoniata dalla totalità della tradizione manoscritta, è un probabile dorismo (cf. Pi. *P.* 1, 64; 10, 61; fr. 106 Maehl.), e non ha motivo di essere corretta.

Oltre che da elementi linguistici, si è detto che la ionicità del testo è stata difesa sulla base del ruolo di salvatori che i Dioscuri assumono in questa sede. L'esistenza di una coppia di dèi gemelli con funzioni salvifiche è però eredità di sostrato indoeuropeo, e non può essere considerata una innovazione esclusivamente ionica (cf. *infra*). È vero però che in contesto ionico questo ruolo sembra riconosciuto per la prima volta dalle fonti greche. In questa ottica è forse interpretabile Hom. *Od.* 12, 286-290 (CASSOLA 1975, p. 351): quando una tempesta sorge in mare e si alza il vento, le navi sono condannate ad andare distrutte, anche se gli "dèi ἄνακτες" sono contrari (θεῶν ἀέκετι ἀνάκτων, v. 290). È possibile che in questo verso si alluda alla funzione protettrice dei Dioscuri in mare: questi sono infatti noti anche come Ἄνακ(τ)ες, soprattutto ad Atene (HEMBERG 1955), ma anche a Epidauro (IG IV<sup>2</sup> 480), in Focide (IG IX 1, 129), ad Argo e a Lerna (Paus. 2, 22, 5; 36, 6). Ma, va detto, il quadro che emerge dai versi

dell'*Odissea* è radicalmente diverso da quello del nostro inno. In Omero, gli dèi Ἄνακτες, qualunque sia la loro identità, non sono in grado di prevenire il naufragio della nave: lo sviluppo è esattamente inverso all'apparizione salvifica di *h.Hom.* 33. Nel nostro inno, inoltre, i Dioscuri non sono definiti Ἄνακτες, ma Σωτῆρες: questo epiteto ha corrispettivi nell'evidenza epigrafica della Laconia, per quanto di età romana (*IG V* 1, 101; 233; 658). A conferma del ruolo salvifico dei due fratelli in ambito peloponnesiaco, contribuisce anche una serie di testimonianze epigrafiche. Nell'Isola di Prote, in Messenia, sono state rinvenute molte iscrizioni, che arrivano sino all'era cristiana, incise direttamente sulle pareti di roccia. Le incisioni si devono alle navi di passaggio, che chiedevano la protezione degli dèi nel loro percorso (cf. FRITZILAS 2019 per uno studio in proposito). In questo *corpus*, i Dioscuri sono spesso invocati (*IG V* 1, 1548, 1549, 1550, 1551); in qualche caso, Διόσκορος è addirittura il nome della nave per cui si chiede una sicura navigazione (e.g. *IG V*, 1, 1549 εὐπλεα τῷ Διοσκόρῳ).

### 1.3 Occasione

Accertato il carattere laconico dei Dioscuri, dei loro attributi, e delle funzioni che il nostro testo gli riconosce, è necessario valutare quale possa essere stata l'occasione per cui l'inno è stato pensato. A Sparta sono note le festività dei Διοσκούρεια, che comprendevano anche agoni; l'evidenza però, esclusivamente epigrafica, è relativa all'età imperiale (*IG V*, 1 559; 602), e non vi sono elementi che consentano di retrodatare la festività sino all'età arcaica. La festività principale in cui i gemelli erano celebrati erano piuttosto le Teossenie, in cui gli dèi erano invitati a banchetto (*Sch.metr.* a Pi. *O.* 3, 24; Athen. 11, 101= B. fr. 21 Maehl; cf. NILLSON 1906, pp. 419 sgg.; JAMESON 1994; BURKERT 2011, p. 168 sgg.): del rituale reca testimonianza la terza *Olimpica* pindarica (cf. GENTILI, CATENACCI, GIANNINI, LOMIENTO 2013 p. 415). Le celebrazioni sono attestate sin dall'età arcaica: la più antica rappresentazione è una coppa laconica della metà del VI secolo (*LIMC* 3, 1 s.v. *Dioskouroi* n. 110): due uomini sono sdraiati su una *kline*, accanto a un tavolo imbandito; sopra di loro, sospesi in cielo, i due fratelli si avvicinano in volo alla mensa, assieme a due uccelli (cf. il v. 13 del nostro inno, in cui i Dioscuri discendono sulla nave dall'etere per mezzo delle ali). È probabile, però, che l'istituzione del rito sia più antica della coppa, e che possa rimontare per lo meno al VII secolo. Pausania (4, 27, 2) informa infatti di una festa per i Dioscuri celebrata dagli Spartani, durante le guerre Messeniche; tra le altre ritualità, era prevista anche la consumazione di un pasto (Λαιδεδαίμωνίων πρὸς πότον ... τετραμμένων μετὰ τὸ ἄριστον). In questa cornice, l'aspetto epifanico degli dèi doveva avere un ruolo importante: nel tentativo di compiere una imboscata all'accampamento nemico, i Messeni Gonippo e Panormo indossano le vesti dei Dioscuri ed

ἐπιφαίνονται Λακεδαιμονίοις. Gli Spartani, al vederli, si prostrano e li venerano, credendo che essi siano gli dèi in persona, richiamati dal sacrificio che si stava celebrando per loro (ἀφιχθαι δοκοῦντές σφισιν αὐτοὺς ἐς τὴν θυσίαν τοὺς Διοσκούρους). Per come viene descritta, è possibile che la ritualità di cui informa Pausania si possa identificare con le Teossenie: il pasto condiviso e l'epifania dei 'Dioscuri' sembrano favorire questa interpretazione (NILLSON 1906, p. 420; PLATT 2017). Alle Teossenie è legata una ulteriore epifania dei Dioscuri, che le fonti collocano nel VI secolo. Il resoconto è offerto da D.S. 8, 32: durante la guerra tra Crotone e Locri, quest'ultima chiese l'aiuto militare di Sparta. La città ritenne di inviare come alleati i Tindaridi (αὐτοῖς συμμάχους διδόναι τοὺς Τυνδαρίδας; si noti l'uso del patronimico, a opera di Sparta, per indicare i due dèi, e il ruolo di aiutanti militari che compete loro; cf. *supra*). Gli ambasciatori locresi ricevettero quindi i simulacri degli dèi; dopo aver ottenuto responsi favorevoli per mezzo di un sacrificio, li disposero su una *kline* e navigarono nuovamente in patria. Il viaggio a Sparta si rivelò significativo per le sorti della guerra: durante la battaglia combattuta nei pressi del fiume Sagra (560 ca.), i Locresi avrebbero ricevuto l'epifania dei Dioscuri, e con il loro aiuto avrebbero sconfitto i Crotoniati (Str. 6, 1, 10; Cic. *Nat.Deor.* 2, 6; 3,11; Plin. *Nat.* 3,95; Plut. *Aem.* 25,1).

L'aneddoto fornito da Diodoro reca molti dettagli su cui è possibile riflettere. A seguito di un sacrificio, le effigi dei Dioscuri sono poste su di una nave a garantire una serena navigazione (καλλιερήσαντες ἔστρωσαν τοῖς Διοσκόροις κλίνην ἐπὶ τῆς νηὸς καὶ ἀπέπλευσαν ἐπὶ τὴν πατρίδα, D.S. 8, 32, 2). La fonte non fa esplicito riferimento alle Teossenie: la menzione della *kline*, del sacrificio, e dell'epifania degli dèi che ne segue sembrano però avallare questa possibilità (PLATT 2017, p. 232). L'*inno ai Dioscuri* sembra vicino al quadro tracciato: compaiono a una nave (v. 13) richiamati da un sacrificio (v. 10), e la loro comparsa fa tornare la bonaccia. Anche la velocità su cui l'inno insiste (vv. 12-13), trova dei corrispettivi nelle rappresentazioni figurative delle Teossenie, in cui gli dèi discendono dal cielo richiamati dalle celebrazioni (BURKERT 2011, pp. 169, 326). È possibile, quindi, che l'inno faccia riferimento a una celebrazione compiuta sull'acqua, con finalità verosimilmente propemptiche: ricordando l'abilità dei Dioscuri di palesarsi e di calmare le tempeste se invocati correttamente, si veicola implicitamente la preghiera che gli dèi assistano l'orante in una traversata per mare (cf. FURLEY 1995 per le strategie retoriche di persuasione nell'innografia). Un paragone in questo senso è offerto da *h.Hom.* 22: a Poseidone si chiede espressamente di proteggere i naviganti (πλώουσιν ἄρηγε, v. 7). Con questo inno, il nostro ha dei punti di contatto (GUERRA 2013): Poseidone è definito ἵππων δμητήρ e σωτήρ νηῶν (v. 5); similmente, Castore è ἱππόδαμος, ed entrambi i gemelli sono ταχέων ἐπιβήτορες ἵππων (v. 19) e σωτήρες ... νεῶν (vv. 6-7). Anche nell'iconografia, i Dioscuri conoscono talora una associazione con

Poseidone (*LIMC* 3, s.v. *Dioscuri* nn. 165-166). Simile è anche E. *Hel.* 1495 sgg.: l'intervento del coro è una apostrofe ai Dioscuri, invocati perché proteggano la traversata per mare della sorella Elena. L'ipotesi di un inno propemptico trova conferma anche nella natura stessa dei Dioscuri, invocati come soccorritori e guide delle navi in difficoltà, come assicurano anche le epigrafi cultuali di area laconica (cf. *supra*).

In conclusione, vi sono molti elementi che consentono di ipotizzare che l'inno possa essere stato composto non in Ionia, come talora si è detto, ma in ambito dorico-laconico. Qui i due gemelli sono considerati contemporaneamente eroi e dèi sin dall'età arcaica: nell' inno, sono simultaneamente Διὸς κοῦροι (v. 1) e Τυνδαρίδαι (v. 2). Sono inoltre definiti non Ἄνακτες, come in ambito ionico-attico, ma Σωτῆρες, in linea con le attestazioni epigrafiche e cultuali del Peloponneso. A questa regione rimanda anche il ruolo di salvatori delle navi in difficoltà, attestato soprattutto in ambiti messenico. All'ipotesi di un contesto di produzione di lingua dorica concorre anche la forma Ταῦγετος (v. 4) attestata dalla totalità della tradizione manoscritta. La datazione del carme sembra assestarsi al VI secolo, sulla base di elementi stilistici (vicinanza a *h.Hom.* 7) e tematici (le ali dei Dioscuri, forse da associare alla diffusione di divinità alate nell'arte figurativa). L'insieme delle testimonianze storiografiche, cultuali, iconografiche e letterarie, unitamente alle caratteristiche stesse del carme, induce a pensare che *h.Hom.* 33 possa aver avuto una funzione propemptica, ed essere stato eseguito in occasione delle Teossenie, attestate in maniera significativa solo dal VI secolo.

## 2. Commento

L'inno esibisce la consueta struttura tripartita. Nella sezione incipitaria, si chiede alla Musa di cantare i Dioscuri (vv. 1-3). La sezione centrale ha un carattere ibrido. I primi versi fungono da transizione tra le formule proemiali e il corpo vero e proprio del testo: si ricorda la genealogia degli dèi gemelli, e l'unione di Zeus e Leda sotto il Taigeto (vv. 4-5). Segue quindi un quadro narrativo, che occupa la maggior parte della sezione centrale: il tema è l'epifania dei Dioscuri in mare. Alla comparsa di una tempesta improvvisa (vv. 7-8), l'equipaggio di una nave invoca l'aiuto dei Tindaridi per mezzo di un sacrificio (vv. 8-11). I flutti stanno per sommergere la nave quando i due dei improvvisamente si manifestano (vv. 11-12). Si placano i venti e le onde (14-16), e i marinai hanno salva la vita (vv. 16-17). Il saluto e la promessa di un altro canto segnano la conclusione del carme (vv. 18-19).

**v. 1 Ἄμφι:** per la preposizione, cf. quanto detto in *h.Hom.* 7. **Διὸς κούρους:** la forma non è ancora univertata, e sembra rimandare a un a fraseologia formulare: Διὸς κούρος è detto anche di Apollo in *h.Merc.* 490, e Διὸς κούρη sono Elena (*Hom. Il.* 3, 426), Atena (7, 733), Afrodite (20, 105), Artemide (*Od.* 6, 151), le Ninfe (*Od.* 6, 105), le Muse (*Hes. Th.* 25). L'inno non conosce dunque ancora l'uso vero e proprio dell'appellativo di 'Dioscuri', che è estraneo a tutto l'*epos* arcaico: nella lirica, cf. *Alcm. fr.* 2.iii, 1-2 *PMG*: τὸ τῶν Δι-ὸς κούρων οἴκημα; in *Alc. fr.* 34, 2 V., i due sono definiti παῖδες Διός. Nella forma univertata, Διόσφοροι si legge già in una iscrizione proveniente da Thera, datata tra la fine del VIII secolo e l'inizio del VII (*IG XII 3, 359*). L'epiteto compare con frequenza dalla produzione di V secolo, specialmente teatrale: il greco attico predilige però il duale Διοσκόρω (*e.g. E. Hec.* 441; *Hel.* 284; *Or.* 465; *Ar. Pax* 285; *Eccl.* 1069; *fr.* 310. Per la discendenza dei due gemelli da Zeus, e l'alternanza tra i temi Διοσκορ- / Διοσκουρ- cf. l'introduzione all'inno. **ἐλικώπιδες:** per l'aggettivo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6. **ἔσπετε Μοῦσαι:** per i vari tipi di esordio, e per l'invocazione alle Muse, cf. *h.Hom.* 6; *h.Hom.* 9. Cf. *h.Hom.* 32, per la formula ἔσπετε Μοῦσαι nello specifico.

**v. 2 Τυνδαρίδας:** l'epiteto è sconosciuto a Omero. Castore e Polluce sono però definiti già figli di Tindaro in *Hom. Od.* 11, 298, come Clitemnestra (*Od.* 29, 199); similmente, in *Il.* 3, 236 sgg., Elena afferma di condividere con i gemelli la madre, ma non il padre, che nel suo caso è Zeus. Il patronimico fa la sua comparsa nel *corpus* esiodeo (*fr.* 198, 1 M.-W.), e conosce frequenti attestazioni anche nella lirica (*Tyrt. fr.* 23 *PMG*; *Alcm. fr.* 8, 1, 8 *PMG*; *Sapph. fr.* 68a, 9 v; *Pi. O.* 3, 1). Nelle epigrafi di area spartana è attestata anche la grafia Τυνδαριδ- (*IG 5,1 919, 937*). Per le implicazioni che ha l'epiteto nella localizzazione del carne, cf. l'introduzione. **Λήδης καλλισφύρου :** è questa l'unica occorrenza dell'aggettivo utilizzato per Leda. L'epiteto è comunque spesso utilizzato per eroine amate da Zeus: Alcmena (*Hes. Th.* 526), Danae (*Hom. Il.* 14, 319). **ἄγλαα τέκνα:** la clausola è frequente: *Hom. Il.* 2, 871; *Od.* 11, 285; *Hes. Th.* 366; *h.Ap.* 14; *Sol. fr.* 13, 1 w.

**v. 3 Κάστορα θ'ἰπποδάμον και ἀμώμητον Πολυδεύκεα:** si rielaborano una serie di precedenti epici. Il nome dei due fratelli, sempre nello stesso ordine, occupa spesso un intero verso, e si accompagna a epiteti variamente combinati. Castore è sistematicamente definito ἰππόδαμος, mentre Polluce è πύξ ἀγαθός (*Hom. Od.* 11, 300), oppure ἀεθλοφόρος (*Hes. fr.* 199, 1 M.-W.; *Cypr. fr.* 15 Bernabé). Cf. anche *Theoc.* 22, 2 Κάστορα και φοβερὸν Πολυδεύκεα πύξ ἐρεθίζειν. L'aggettivo ἀμώμητος è raro. È utilizzato una sola volta in Omero per Polidamante (*Il.* 12, 109), e da Esiodo per Iolao (*Sc.* 102) e per Aiace (*fr.* 204 M.-W.): in tutti questi passi occupa sempre la medesima sede metrica del nostro inno, dal quarto al quinto

*longum*. In virtù della loro abilità nell'equitazione e nel pugilato, i Dioscuri diventano numi tutelari delle discipline sportive (cf. BRELICH 1958, pp. 94 sgg.): nei giochi Olimpici istituiti da Eracle, Castore vince la gara di corsa, Polluce quella di pugilato (Paus. 5, 8, 4); in Pi. N. 10, 52-53 essi esercitano il loro patrocinio sulla μοῖραν ἀγώνων; in O. 3, 36 il compito loro assegnato da Eracle è di presiedere alle competizioni olimpiche (ἀγῶνα νέμειν); luoghi di culto a loro dedicati sorgevano presso il *dromos* a Sparta e l'ippodromo di Olimpia (Paus. 3, 14, 6; 5, 15, 5); ai due dèi gli atleti vincitori recavano offerte (IG 5, 1 658).

**v. 4 τοὺς ὑπὸ Ταῦγέτου κορυφῆ:** pressoché identica la ripresa di *h.Hom.* 17, 3, τοὺς ὑπὸ Ταῦγέτου κορυφῆς. Non è necessario correggere la grafia Ταῦγέτου, testimoniata dalla totalità della tradizione manoscritta, in Τηϋγέτου, come vuole BARNES (1711): per il toponimo, cf. quanto detto in *h.Hom.* 17. Per una fraseologia simile, cf. Thgn. 1, 879 W., κορυφῆς ἀπὸ Τηϋγέτοιο. Alc. fr. 23 PMG colloca la nascita dei Dioscuri sull'isola di Pefno, non molto distante dalla catena montuosa. In Pi. P. 65 i Dori vivono ai piedi del Taigeto, e sono dunque “vicini dei Tindaridi” (Τυνδαριδᾶν ... γείτονες). **ὄρεος μεγάλιο:** per la clausola cf. *Hom. Il.* 16, 297; *Od.* 9, 481; *Hes. Sc.* 374

**v. 5 μυχθεῖς ἐν φιλότητι κελαινεφεῖ Κρονίωσι:** cf. *h.Hom.* 17, λάθρη ὑποδμεθεῖσα κελαινεφεῖ Κρονίωσι. Il primo emistichio riprende fedelmente la fraseologia esiodea: cf. *e.g. Th.* 923, 941, 944, 980. Per la clausola, cf. quanto detto in *h.Hom.* 15, 3.

**v. 6 σωτήρας:** l'epiteto segna il trapasso dalla sezione proemiale a quella centrale, che si intrattiene proprio su una scena di salvataggio a opera dei Dioscuri. L'epiteto è spesso riferito ai due gemelli: cf. fr. ad. 109 PMG, Ὡ Ζηγὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτήρες; fr. ad. 14 TRGF σωτήρες ἔνθα κάγαθοὶ παραστάται. L'attività salvifica dei Dioscuri si esplicita in molti ambiti differenti: in battaglia (Hdt. 5, 75; Paus. 4, 27, 2; Strab. 6, 261; Plut. *Aem.* 25; *SEG* 19, 394), nella malattia (*Suid.* φ 604 Adler), nella protezione degli ospiti (Pi. O. 3, 1, 71; *E. Hel.* 1667 sgg.; forse anche Call. fr. 227 Pfeiffer), in ambito poetico (Sim. fr. 5 PMG) e in mare come ai vv. 7 sgg. Questa funzione diviene quasi proverbiale: Plat. *Euthd.* 293a; Ar. *EE* 7, 1245b, 31. Il carattere di salvatori proviene loro direttamente dalla mitologia indoeuropea, ed è condiviso anche dagli *Aśvin* della religione vedica, i figli gemelli del sole (WARD 1968, p. 14; CASSOLA 1975, pp. 453 sgg.; WEST 2007, pp. 186 sgg.). **ἐπιχθονίων ἀνθρώπων:** la clausola compare una sola volta nell'*Iliade* (4, 45). Più frequente il suo uso nell'*epos* post iliadico: *e.g.*



Hom. *Od.* 1, 167; Hes. *Th.* 416; h.Cer. 480, 487; *h.Ap.* 167; *h.Hom.* 29, 11. In Theoc. 22, 6 i Dioscuri sono similmente definiti σωτήρας ἀνθρώπων. In Alc. fr. 34, 5 V. portano la salvezza κατὰ χθόνα.

**v. 7 ὠκυπόρων τε νεῶν:** è questa l'unica attestazione della forma di genitivo νεῶν negli *Inni Omerici*: più frequente è il vocalismo νηο- (cf. v. 8 οἱ δ' ἀπὸ νηῶν). L'uso rimanda comunque a molti luoghi omerici, in cui la forma νεῶν occupa la medesima sede metrica: e.g. Hom. *Il.* 2, 587, 610; 9, 708; 15, 655. Per la formula nel suo complesso, cf. invece Hom. *Il.* 10, 30; *Od.* 4, 708; Pi. *P.* 1, 74. Una fraseologia analoga emerge in Alc. fr. 34, 5-6 V.: i Dioscuri si precipitano a salvare i marinai ὠκυπόδων ἐπ' ἵππων; simile anche Theoc. 22, 6-8, in cui i due sono salutati come σωτήρας νηῶν. In Stob. 1, 1, 31a i Dioscuri si manifestano ναυσί τ' ἐπ' ὠκυπόροισι; S.E. *M.* 9, 86, 6 definisce i fratelli ἀγαθοῦς δαίμονας σωτήρας εὐσέλμων νεῶν: la parafrasi nasconde probabilmente una citazione lirica, che tuttavia non è stata ancora identificata. I Dioscuri sono divinità salvifiche in molti ambiti (cf. *supra*), ma è in mare che questa funzione acquista preminenza: cf. Pi. fr. 140c Maehl. (= fr. ad. 998 *PMG*); E. *Hel.* 1501 sgg. 1497 sgg.; 1663 sgg.; *El.* 989 sgg; 1238 sgg.; Plut. 426c; 1103d. Per estensione, questo ruolo è talvolta ricoperto anche da Elena, loro sorella: E. *Or.* 1635 sgg.; 1683 sgg. La preghiera di buona navigazione rivolta ai Dioscuri è attestata anche in ambito epigrafico, in una serie di iscrizioni di provenienza messenica (cf. introduzione all'inno). La funzione di guida ai naviganti riconosciuta ai Dioscuri porta a una interpretazione in senso astronomico della coppia divina, che viene progressivamente assimilata alla costellazione dei gemelli (Eratosth. *Cat.* 10; Hyg. *Astr.* 2, 22; Ovid. *Met.* 8, 370 sgg; *Fast.* 5, 697 sgg.). Il processo ha inizio nel V secolo, a partire dalla produzione euripidea: Castore e Polluce vivono ἐν ἄστροις (E. *El.* 991), λαμπρῶν ἀστέρων ὑπ' ἀέλ / λαις (*Hel.* 1498-1499); Callimaco (*Lav.Pall.* 24) definisce i due eroi Λακκειδαιμόνιοι ἀστέρες. Lo stesso sviluppo si apprezza nell'iconografia: le stelle compaiono come attribuiti delle divinità dalla fine del V secolo (LIMC 3, 1, p. 591). Per una analisi di Castore e Polluce come salvatori in mare, cf. XYPNETOS 1982.

**vv. 7-8 σπέρχων ἄελλαι / χειμέρεια:** cf. Hom. *Il.* 2, 294; 13, 334; *Od.* 3, 283. Nella rielaborazione teocritea dell'episodio, le navi sono funestate da χαλεποῖς ἀήταις (Theoc. 22, 9).

**v. 8 πόντον ἀμείλιχον:** la *iunctura* è una eccezionalità nell'*epos* arcaico. L'aggettivo ἀμείλιχος (su cui, cf. l'analisi di γλυχυμείλιχος in *h.Hom.* 6, 20) è infatti sempre utilizzato per persone, mai per referenti inanimati (cf. *LFGRE* 1, 623). L'unica eccezione è *h.Hom.* 19, 38, ὄψις ἀμείλιχος, che è comunque lontana dall'uso che si fa in questa sede. Più vicino è invece Pi. *P.* 6, 12, in cui le nuvole sono στρατὸς ἀμείλιχος,

“spietato esercito” che si accompagna alla pioggia invernale, χειμέριος ὄμβρος (cf. ἄλλαι χειμέριαi ai vv. 7-8 del nostro inno). La formula gode di qualche ripresa in età tarda: torna in Nonn. 15, 357; Musae. 245, nella medesima sede metrica. **οἱ δ’ ἀπὸ νηῶν:** cf. *h.Hom.* 7, 6-7, in cui i pirati ἀπὸ νηὸς / προγένοντο. La preposizione ἀπό è in questi quadro particolarmente efficace; i mariani pregano ‘dalla’ nave, e la loro preghiera giunge fino all’etere, dove veloci si muovono i Dioscuri in loro soccorso (v. 13).

**v. 9 εὐχόμενοι καλέουσι:** la narrazione epica inserisce qui un brevissimo momento metaletterario. I marinai ricorrono a un inno cletico (si noti il verbo καλέω), di cui si fornisce quasi l’incipit: Διὸς κουροὺς μέγαλοιο (cf. *infra*). Per il verbo usato in questo senso, cf. Hes. fr. 304 M.-W., vv. 2, 4: αἰοῖδοι καὶ κιθαρισταὶ... ἀρχόμενοι δὲ Λίνον καὶ λέγοντες καλέουσι. L’uso del verbo è attestato non solo nella pratica letteraria, ma anche in quella cultuale, e nel momento del sacrificio: cf. *Sch. ad Ar. Ra.* 479d, κάλει θεόν. Siamo dinanzi a un vero e proprio tecnicismo: nel nostro caso, i marinai ‘chiamano’ i Dioscuri immolando agnelli bianchi (ἄρνεσσιν λευκοῖσιν, v. 10; cf. *infra*). **Διὸς κούρους μέγαλοιο:** l’incipit della preghiera dei marinai riecheggia l’esordio dell’inno (Ἄμφι Διὸς κούρος...). La clausola esametrica, priva di qualunque altra attestazione in sede letteraria, è imitata in una epigrafe di VI secolo, rinvenuta a Cefalonia (*IG IX*, 1 649): Εὐσοῖδα μ’ ἀνέθεκε Διτὸς ῥόρον μέγαλοιο. Per le conseguenze sulla cronologia dell’inno, cf. introduzione.

**v. 10 ἄρνεσσιν λευκοῖσιν:** alcuni editori interpretano la scena ipotizzando che i marinai non compiano effettivamente un sacrificio sulla nave; si tratterebbe piuttosto di un voto, al quale si ripromettono di adempiere sulla terraferma, una volta salvi: così EVELYN-WHITE (1932), “with vows of white lambs”; HUMBERT (1936), “leur vouent de blancs agneaux”. È CÀSSOLA (1975, p. 589) a spiegare le ragioni di questa lettura: è opinione diffusa che non venissero trasportati animali vivi sulle navi dell’*epos*; per questo motivo, i sacrifici in mare non erano possibili. Su questa base, CÀSSOLA arriva a negare anche la testimonianza di *Od.* 11, 4, in cui pure si afferma esplicitamente che Odisseo si imbarca con gli animali che Circe gli ha donato in vista del sacrificio per entrare nell’Ade (ἐν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν). Vi sono però altri luoghi epici che consentono di ridimensionare questa interpretazione. In *Hom. Il.* 1, 309-310 Agamennone fa imbarcare una intera ecatombe per Apollo; in *Od.* 4, 632-637 Noemone sembra aver bisogno di una nave per poter trasportare dei cavalli dall’Elide. Alla luce di questi passi, è verosimile che i marinai del nostro inno avessero degli agnelli da immolare per un sacrificio sulla nave. La pratica, del resto, è confermata anche da fonti di età successiva: cf. Antipho. 5, 29. In *E. Hel.* 1581-1588, il sacrificio in mare si compie per Poseidone, che è la divinità più congeniale per una offerta celebrata

sull'acqua, e che può assicurare una buona navigazione. Allo stesso modo, qui, i marinai sacrificano durante una tempesta a quelle divinità che dalla tempesta devono salvarli. Per uno studio sui sacrifici in mare, cf. WACHSMUTH 1967. Il sacrificio è qui descritto solo tramite il dativo strumentale: la concitazione del momento non rende possibile una cerimonia rigorosamente scandita. Scene sacrificali, comunque, sono note con dovizia di particolari dalla letteratura omerica: *Il.* 1, 447-474; 2, 402-432; 3, 269-301; *Od.* 3, 5-66; 3, 419-474; 14, 414-453. Ove presente, l'agnello è spesso di colore nero per le divinità ctonie (*Il.* 3, 103; *Od.* 10, 527), bianco per quelle celesti (*Il.* 3, 103-104; cf. Eus. *PE* 4, 9, 2; Arn. *Nat.* 7, 19). Prima dell'uccisione, il pelo dell'agnello veniva talvolta rasato, e distribuito tra i partecipanti al rito (Hom. *Il.* 3, 273). Il dio stesso è presente alla celebrazione, richiamato dalle offerte: così in Hom. *Od.* 3, 435-436: ἦλθε δ' Ἀθήνη / ἱρῶν ἀντιώσσα. La stessa celerità divina si augurano qui i marinai. Particolarmente interessante il confronto con Ar. *Ra.* 847: dal momento che si avvicina una tempesta, Dioniso chiede una pecora da sacrificare: il colore, però, è nero, essendo la scena ambientata nell'Ade. Qui, invece, il candore dell'agnello trova un puntuale riscontro con la luminosità dell'epifania divina (cf. *infra*). Per il sacrificio in generale, cf. BURKERT 2011, pp. 93 sgg; per i sacrifici agli eroi, cf. EKROTH 2002; per il ruolo degli animali nei sacrifici, cf. KINDT 2020.

**vv. 10-11 ἐπ' ἄκρωτήρια βάντες / πρύμνης:** il sostantivo ἄκρωτήριον non ha attestazioni dell'*epos* arcaico. La prima occorrenza, se si esclude il nostro inno, è Pi. *O.* 9, 7, dove però indica la sommità di un monte. Ἄκρωτήριον νεός compare in Hdt. 8, 121, mentre la *iunctura* ἄκρωτήριον πρύμνης non ha altra attestazione. Cf. però *h.Hom.* 7, 47-48, in cui Dioniso fa comparire un leone ἐπὶ σέλματος ἄκρου; i marinai, spaventati dal prodigio, fuggo εἰς πρύμνην. L'ἄκρωτήριον è la parte estrema della nave, e anche la più elevata: sia la prua che la poppa delle navi omeriche terminano con una curvatura verso l'alto (MARK 2005, pp. 96 sgg.). Per questa conformazione, l'ἄκρωτήριον πρύμνης è il luogo migliore per la celebrazione di un sacrificio, e per ricevere l'aiuto divino: in Alc. fr. 34, 9 V. i Dioscuri salvano l'equipaggio θρώσκοντ[ες ἐπ'] ἄκρα νάων.

**v. 11 ἄνεμος τε μέγας:** la combinazione di nome e aggettivo già in Hom. *Od.* 19, 200; *h.Ap.* 433. **κῦμα θαλάσσης:** frequente clausola esametrica: cf. Hom. *Il.* 1, 4694, 422; 18, 66; 24, 96. In Theoc. 22, 10, i venti sollevano μέγα κῦμα.

**v. 12** si raggiunge qui il momento più critico della narrazione. La nave viene quasi sommersa dalle onde, prima dell'intervento salvifico dei Dioscuri: la loro epifania viene efficacemente ritardata sino all'ultimo

istante. Le onde sommergono la nave anche in Theoc. 22, 10-11; l'imbarcazione viene distrutta dalla tempesta (vv. 11-13), e solo per mano degli dèi riemerge al v. 17 (ἐκ βυθοῦ ἔλκετε νῆας). **ὑποβρυχίην**: È questa la prima attestazione dell'aggettivo. Omero conosce la forma avverbiale ὑπόβρυχα, 'sott'acqua': cf. soprattutto *Od.* 5, 319 τὸν δ' ἄρ' ὑπόβρυχα θῆκε, molto simile al nostro τὴν...θῆκε ὑποβρυχίην. Dopo *h.Hom.* 33, l'aggettivo scompare in poesia sino ad A.R. 2, 1215; 4, 1757: in entrambi i casi occupa la medesima sede metrica dell'inno. In prosa, la prima occorrenza è invece Hdt. 1, 189. Cf. però soprattutto Demad. fr. 43 de Falco, in cui ὑποβρύχιον è lo scafo della nave sta venendo sommerso, come in questa sede (τὸ σκάφος καταπνόμενον). La forma ὑποβρύχιας, riferita ai buoi in *h.Merc.* 116, è invece un caso peculiare. L'aggettivo sembra avere il senso di 'gemente, mugghiante', e deriva probabilmente da ὑποβρυχάομαι/ὑποβρύχω, 'muggire' (cf. AHS 1936, p. 303). Si tratta però di un caso isolato, forse etimologicamente indipendente dal nostro ὑποβρύχιος (CHANTRAINE, *DELG*, p. 199), e che viene talora corretto (SHACKLE [1915] legge ὑπὸ βρυχαῖς, THOMAS [2020] ὑποβροχίας). **οἱ δ' ἔξαπίνης**: il trapasso dalla morte imminente alla salvezza è rapido, tanto quanto il volo dei Dioscuri in cielo al verso seguente. La fraseologia riprende *h.Hom.* 7, 50: Dioniso, assunte le fattezze di leone, improvvisamente balza contro i pirati, e ghermisce il capo dell'equipaggio (ὁ δ' ἔξαπίνης ἐπορούσας / ἀρχὸν ἔλ[ε]).

**v. 13 ξουθῆσι**: In *incipit* di verso il prezioso aggettivo ξουθός. Per luoghi simili, cf. B. 5. 17-18 ξουθαῖσι πτερύγεσσι; E. fr. 467 *TRGF* ξουθόπτερος. Sconosciuto all'*epos* arcaico e alla lirica, con la sola eccezione di Bacchilide (cf. *supra*), l'aggettivo ha occorrenze significative nella produzione drammatica (e.g. A. fr. 134 *TRGF*; Ag. 1142; S. fr. 398, 5 *TRGF*; E. *IT* 165, 635; *Hel.* 1111; Ar. *Av.* 744). Il suo senso è discusso: vale 'rapido', ma anche 'ronzante', 'dorato', 'melodioso' (cf. *LSJ*). I motivi di questa ampia varietà di significati sono difficili da identificare. In generale, il lessico greco conosce una ampia sovrapposizione tra le sfere semantiche della luce e del colore (cf. l'analisi di *h.Hom.* 7), ma anche tra luce e movimento (COTTON 1950; D'AVINO 1958): ad esempio, ἀργός ha sia il significato di 'bianco, scintillante, luminoso' (*Hom. Il.* 23, 30), che di 'veloce' (*Hom. Il.* 18, 578); αἰόλος vale 'mobile, veloce' (*Hom. Il.* 19, 404), ma anche 'brillante, cangiante' (*Hom. Il.* 5, 295; S. *Tr.* 11). Una qualche commistione esiste anche tra colore e suono: φαῖός indica sia una tonalità di grigio (Pl. *Ti.* 68c) che un suono aspro (Aristot. *Top.* 106b7). All'origine della polisemia di ξουθός, è probabile che l'aggettivo descrivesse un fenomeno luminoso e cangiante; progressivamente, il senso si è arricchito, inglobando in sé l'idea di rapido movimento, e dunque di vibrazione e suono (FIRINU 2011). Ciò spiega perché l'aggettivo è utilizzato in maniera preferenziale per le ali: spesso di insetti (cf. ξουθόπτερος detto dell'ape in E. fr. 467 *TRGF*), ma anche di

uccelli (l'aquila in B. 5, 17), fino a estendersi al ronzio (dell'ape in E. *IT* 165; Theoc. 7, 142) e al canto (dell'usignolo in A. *Ag.* 1142; E. *Hel.* 1111; Ar. *Av.* 214) da loro prodotti. L'aggettivo, dunque, descrive efficacemente un momento sinestetico (cf. anche BRADLEY 2013): i Dioscuri giungono alla nave rapidamente, con un battere fitto di ali (cf. ἀΐξαντες). È probabile che sia sottesa anche una notazione luministica, e una allusione alla brillantezza: in Alceo (fr. 34, 11 V.), i due fratelli soccorrono una nave nella tempesta “portando la luce nella notte” (ἐν νύκτι φ[άος φέ]ροντες). Similmente, in Theoc. 22, 19 sgg. l'epifania dei Dioscuri porta con sé la ‘splendente’ bonaccia (λιπαρή γαλήνη), e tornano a brillare le stelle. I due gemelli, del resto, erano ritenuti responsabili del fenomeno noto come ‘fuoco di sant'Elmo’: scariche elettriche che colpiscono gli alberi delle navi durante un temporale (Xenoph. fr. 39 DK; Plin. 2, 101; cf. anche AHS 1936, p. 439). La loro epifania è dunque caratterizzata da una forte luminosità: il tema si riscontra con notevole frequenza nella mitologia indoeuropea dei gemelli divini (WEST 2007, pp. 188 sgg.) Questa caratteristica è condivisa, però, anche con altre divinità: Demetra (*h.Cer.* 275 sgg.), Apollo (*h.Ap.* 445); cf. l'analisi di *h.Hom.* 7, v. 18. Le traduzioni dell'inno insistono di volta in volta su un aspetto diverso dell'aggettivo ξουθός. Il filone maggioritario lo intende in senso cromatico: da CASTALIO (1561) fino a WEST (2003) le ali dei dioscuroi sono ‘gialle’ (*flavis alis*; “with tawny wings”); CASTALIO (1561) corregge anzi ξανθῆσι, ed è seguito sino all'edizione di CLARKE (1749). Il legame tra ξανθός e ξουθός non ha però valenza etimologica, ed è da escludere la derivazione di uno dall'altro (CHANTRAINE, *DELG*, p. 766); CÀSSOLA (1975), POLI (2010) intendono ‘rapide’; HUMBERT (1936) sottolinea invece gli aspetti fonici (“bruisantes”). **πτερύγεσσι**: l'immagine dei Dioscuri alati è inedita, e non ha altre attestazioni. In Alceo, i due si precipitano a salvare la nave in balia della tempesta sui loro cavalli: ὠκυπόδων ἐπ'ἵππων (fr. 34, 6 V.); in Teocrito, compaiono miracolosamente tra i flutti (ἀλλ'ἔμπης ὑμεῖς...ἔλκετε νῆας). Gli editori del XIX secolo (BAUMEISTER 1860; GEMOLL 1886) vedono nelle ali un tratto recenziore, e fanno di questo dettaglio un elemento per ipotizzare una cronologia bassa dell'inno. In realtà, come avverte CÀSSOLA (1975, p. 453), è possibile che il particolare derivi da un nucleo mitologico indoeuropeo molto antico. Un parallelo è presente nella poesia vedica: gli Aśvin, la coppia di gemelli divini, volano “come uccelli nel cielo” (*RV* IV, 43, 3), o come falchi (V, 74, 9; 78; 4; VIII, 35, 8; 73, 4). La coppia di dèi fratelli, dunque, era forse rappresentata originariamente alata: ciò potrebbe spiegare la velocità con cui porta soccorso nelle situazioni più diverse (cf. *supra*), anche in contesti difficilmente raggiungibili come il mare. Per le ali come simbolo di velocità del viaggio divino, cf. anche l'analisi di *h.Hom.* 32, 1 τανυσίπτερος. **δι'αιθέρος ἀΐξαντες**: si insiste ancora sulla sfera semantica della velocità, entro cui rientra già il precedente ξουθός (cf. *supra*). Il verbo è spesso usato per indicare il repentino viaggio di una divinità: così Atena si slancia dall'Olimpo per recare aiuto agli Achei

(βῆ δὲ κατ'Οὐλύμποιο καρήνων ἄϊξασα; Hom. *Od.* 1, 102); Ecate si affretta da Elio con Demetra, per avere informazioni su Persefone (ἦϊξ' αἰθόμενας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα; *h.Cer.* 61); Apollo si reca da Hermes (ἦϊξεν ἄναξ, *h.Herm.* 226). Cf. soprattutto Hom. *Il.* 15, 150, in cui Iris e Apollo “si affrettano volando” da Zeus (τὼ δ' ἄϊξαντε πετέσθην). Sulla rapidità insiste ugualmente la versione alcaica dell'episodio: i Dioscuri “saltano” sulla nave (θρώσκοντες, fr. 34, 9 v). Cf. anche E. *Hel.* 1496: i Dioscuri sono chiamati ad assistere Elena δι' αἰθέρος ἰέμενοι.

**v. 14 αὐτίκα:** l'intervento dei Dioscuri provoca una salvezza subitanea. Così anche in Theoc. 22, 19: αἶψα. Cf. anche *h.Hom.* 7, 38, in cui Dioniso mostra la sua potenza miracolosa in maniera ugualmente rapida: αὐτίκα δ' ἀκρότατον παρὰ ἰστίον ἐξετανύσθη. **ἀργαλέων ἀνέμων... ἀέλλας:** la formula occupa la medesima posizione metrica in Hom. *Il.* 13, 795; 14, 254; *Od.* 11, 400, 407; 24, 110; *h.Hom.* 7, 14. Cf. anche Alc. fr. 34, 11 V., in cui l'aggettivo è utilizzato per la notte che fa da sfondo alla vicenda di salvataggio (ἀργαλέα δ' ἐν νύκτι). **κατέπαυσαν:** nell'inno, sono gli dèi che in prima persona pongono un freno al moto dei venti; nella rielaborazione teocritea, invece, questi si placano autonomamente, al solo apparire dei gemelli: ἀπολήγουσ' ἄνεμοι (22, 19). **ἀέλλας:** è attestata nel lessico formulare la dittologia sinonimica ἀνέμων ἄελλα: cf. Hom. *Il.* 13, 795; *Od.* 5, 293.

**v. 15 λευκῆς ἀλός:** è questa l'unica attestazione in sede epica della *iunctura*. Vi è però una qualche continuità con la descrizione tipicamente epica del mare, che è spesso definito πολίος. I due aggettivi sono semanticamente vicini: cf. le formule equivalenti (REITER 1962) ἐξῆς δ' ἐζόμενοι πολὴν ἄλα τύπτον ἐρετμοῖς (e.g. Hom. *Od.* 4, 580) e ἐζόμενοι λεύκαινον ὕδωρ ξεστῆς ἐλάτησιν (*Od.* 12, 172). La differenza tra le due notazioni non tanto è cromatica, quanto luministica: in origine, l'aggettivo πολίος indicava probabilmente una tonalità di bianco pallido, poco riflettente e affine al grigio (D'AVINO 1958); per contro, λευκός implica una particolare brillantezza (cf. LFGRE, 2, 1670). Così, ad esempio, il mare calmo, su cui si riflettono i raggi del sole è λευκή γαλήνη (Hom. *Od.* 10, 94); l'acqua limpida, con cui si lavano i cavalli per poi cospargerli d'olio è ὕδωρ λευκόν (Hom. *Il.* 23, 282). Il mare è quindi di un bianco scintillante, illuminato dal riflesso delle ali dei Dioscuri sull'acqua, e dalla luce che accompagna la loro venuta (cf. *supra*). Notazioni coloristiche molto più variegata ha il mare che fa da sfondo all'intervento dei Dioscuri in E. *Hel.* 1501 sgg.: γλαυκὸν ἐπ' οἶδμα ἄλιον / κυανόχροά τε κυμάτων / ῥόθια πολιά θαλάσσης. **ἐν πελάγεσσιν:** il complemento di stato in luogo è attestato in clausola di esametro, immediatamente preceduto dal ridondante ἄλς; cf. Hom. *Od.* 5, 335; *h.Ap.* 73; cf. soprattutto Archil. fr. 8, 1 W.: πολίης ἀλὸς ἐν πελάγεσσι.

v. 16 **ναύταις, σήματα καλὰ πόνου σφισίν**: il passo, così come è accolto in questa sede, è la *vulgata* della tradizione manoscritta. Nonostante l'accordo dei codici, persistono però difficoltà al livello sintattico. Ναύταις è da intendere, con ogni probabilità, come un dativo di vantaggio, da legare a quanto precede, e da separare con un segno di interpunzione da quanto segue: i Dioscuri “placano le onde per i marinai” (κύματα δ' ἐστόρεσαν...ναύταις); lo σφισίν seguente, ugualmente da intendere come dativo di vantaggio, sarà invece dipendente da σήματα καλὰ: fausti presagi “per loro”. Per contro, alcuni editori (cf. *infra*) non pongono alcuna interpunzione all'interno del verso. In questo modo, però, si ottengono al v. 16 due dativi, ναύταις σφισίν, la cui sequenza è difficilmente spiegabile. Si interviene dunque per eliminare σφισίν, ipotizzando che nel dativo sia da vedere la corruzione di un sostantivo, apposizione di σήματα καλὰ: i fausti presagi sarebbero dunque la “cessazione della fatica”, πόνου κρίσιν (BAUMEISTER 1860), πόνου λύσιν (ABEL 1886), πόνου σβέσιν (ALLEN 1904). Simile anche σήματα καλὰ πλόου σφισίν, “fausti presagi della navigazione per loro” (HERMANN 1806). Si tratta, però, di riscritture del testo molto invasive, e che non tengono conto dei dati della tradizione manoscritta. Ancora meno economico l'intervento di BURY (1899), πόνων ἀπονόσφισιν: la correzione presuppone un sostantivo ἀπονόσφισις, con il senso di ‘allontanamento (delle fatiche)’ (< ἀπονοσφίζω), non attestato; la proposta, inoltre, costringe per motivi metrici a espungere il ναύταις a inizio verso. LUDWICH (1909), seguito da CÀSSOLA (1975) legge invece σήματα καλ' ἀπὸ νοῦ σφισιν, “fausti segni, inattesi per loro”. Ἀπὸ νοῦ sarebbe interpretabile come un sinonimo di ἀπὸ δόξης, ‘contro le aspettative’ (così in Hom. *Il.* 10, 324; *Od.* 11, 344): la locuzione avverbiale, tuttavia, non ha alcuna attestazione. Nonostante le difficoltà sintattiche, in realtà, il testo della paradosi è comprensibile: i prodigi compiuti dai Dioscuri a favore dei marinai sono “fausti presagi della fatica per loro”, ossia “fausti presagi per la loro fatica”. Per un uso simile del genitivo, che indica la sfera di pertinenza del presagio, cf. Hom. *Il.* 11, 28, in cui l'arcobaleno è similmente “presagio per gli uomini” (τέρας μερόπων ἀνθρώπων). Così già intendono i più antichi editori: *signa bona laboris sui* (GIPHANIUS 1573, accettato sino all'edizione di BARNES, 1711); *signa bona laboris ipsis* (CLARKE 1740); *quae iis signa laeta laboris sunt* (ERNESTI 1740). Simile la rielaborazione di Theoc. 22, 22: la costellazione della Greppia torna a brillare dopo la tempesta σημαίνουσα τὰ πρὸς πλόον εὔδια πάντα **οἱ δὲ ἰδόντες**: per la clausola, cf. *h.Hom.* 7, 42. La situazione è assai simile al settimo *inno Omerico* non solo al livello fraseologico, ma anche contestuale: i marinai sulla nave assistono ai prodigi compiuti da Dioniso, e di fronte alla loro grandezza esitano per un istante (si noti l'*enjambement*).

**v. 17 παύσαντο δ' οἴζυροιο πόνοιο:** è questa l'unica attestazione della *iunctura*. Cf. però Hom. *Od.* 3, 112 παύσασθαι οἴζυροῦ πολέμοιο; *Od.* 8, 540 παύσατ' οἴζυροιο γόοιο. Il sostantivo πόνοσ, inoltre, si trova spesso in dittologia con οἴζυς: cf. Hom. *Il.* 13, 2; 14, 480; 8, 529; Hes. *Op.* 113; *Sc.* 351.

**v. 18 Χαίρετε, Τυνδαρίδαι, ταχέων ἐπιβήτορες ἵππων:** il verso viene ripreso, immutato, da *h.Hom.* 17, 5. La fraseologia è una variazione di Hom. *Od.* 18, 263, ἵππων τ' ὠκυπόδων ἐπιβήτορας. Assai simile Alc. fr. 2,1: Castore e Polluce sono πῶλων ὠκέων δματῆρες; in Sim. fr. 11, 30 W. sono definiti ἱππόδαμοι (l'epiteto è più spesso utilizzato per il solo Castore: cf. *supra*). I Dioscuri sono frequentemente associati all'equitazione: come per lo sport in senso più generale (cf. *supra*), la disciplina gode del loro patrocinio. I cavalli sono attributi frequenti della coppia divina: i fratelli sono definiti εὐἵπποι (Pi. *O.* 3, 39), e sarebbero stati Hermes ed Era a donare loro quattro cavalli (Stesich. fr. 178 *PMG*). I puledri compaiono anche nella produzione figurativa: cf. *LIMC* 3, 1 s.v. *Dioskouroi* nn. 1-54; 123-144. Le fonti insistono sul candore degli animali, che si riflette anche negli epiteti: i Dioscuri sono definiti λευκίπποι (E. *Hel.* 639; cf. *IA* 1154 ἵπποισι μαρμαίροντ' ἐπεστρατευσάτην), λευκόπωλοι (Pi. *P.* 1, 66), L'attributo è condiviso da altri gemelli divini (GENTILI 1995, p. 352): Zeto e Anfione sono λευκὸ πῶλω Διός (E. fr. 223, 127 *TRGF*; cf. anche λευκόπωλοι in *Ph.* 606 e *HF* 29); i Molionidi sono λεύκιπποι (Ibyc. fr. 285,1 *PMG*). Più in generale, i cavalli bianchi sono segno di nobiltà e di prestigio (Hom. *Il.* 10, 427; Pi. *P.* 4, 117; 9, 83; S. *El.* 706; Dem. 21, 158; DS 13, 82, 7). In questa sede, non si fa esplicito riferimento al candore dei cavalli: l'insistenza sui bagliori delle ali e del mare, tuttavia, si riverbera anche su questa immagine.

**v. 19 αὐτὰρ ἐγὼν ὕμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς:** per l'analisi del verso, cf. quanto detto in *h.Hom.* 6, 20.



## 1. Introduzione

Che il frammento 1 W. conservi un brano di poesia innodica sembra essere fuori di dubbio: al livello metrico, si tratta di un esametro regolarmente costruito; l'apostrofe alle divinità e la preghiera con cui si chiede prosperità materiale rientrano perfettamente nei *topoi* del genere; il lessico mostra delle puntuali risposdenze con la dizione degli *Inni Omerici*. Su questa base, il frammento è stato già da tempo identificato come proveniente da un inno rapsodico a noi non pervenuto (AHS 1936, p. xcii), e figura nelle edizioni di poesia epica (fr. 10 ad. Davies). Nonostante ciò, è stato per la prima volta accolto in una edizione degli *Inni Omerici* solo da WEST (2003), che non lo ha comunque provveduto di commento. Questa inclusione ha fatto fatica ad affermarsi: ancora nell'edizione di POLI (2010), il testo non è riportato.

Il fr. 1 W. è a noi noto per tradizione indiretta, in quanto citato da fonti di natura erudita (Ael.Dion. α 76; Zen. 5, 99; Hsch. α 3113, v 730 Latte; *Suid.* σ 1454 Adler; Phot. α 987; Eust. *in Il.* vol. 1, 364, 6 van der Valk). Questa documentazione appare bipartita, in virtù delle modalità con cui le testimonianze lo riportano. Un filone, più completo, fa capo a Elio Dionisio, grammatico di II secolo d.C. che compone un lessico di locuzioni attiche (cf. MONTANA, *LGGA*, s.v. *Aelius [I] Dionysius*). Nel caso specifico, l'autore fornisce esempi di 'esodi' estrapolati da diversi generi letterari, nell'ordine: citarodia, commedia, rapsodia – per la quale si menziona il nostro frammento – e tragedia. Da questa testimonianza dipendono quelle di Esichio (α 3113, per quanto frammentaria), Fozio (α 987) ed Eustazio (*in Il.* vol. 1, 364, 6 van der Valk), che cita espressamente il grammatico come sua fonte (ὡς ἱστορεῖ Ἀἴλιος Διονύσιος). Una versione abbreviata è invece quella che figura in Zenobio (5, 99) e in Suda (σ 1454): il primo cita esclusivamente il brano rapsodico e quello citarodico, il secondo aggiunge quello comico ma tralascia il tragico. I due testimoni sono accomunati anche da un errore di tradizione, nel fornire la lezione σὺν δὲ θεοί, in luogo di νῦν δὲ θεοί, che è verosimilmente il testo corretto (cf. il commento). Ciò detto, è necessario comprendere in che modo questa biforcazione dei testimoni possa aver avuto origine, a partire dalla fonte più antica che è, per noi, Elio Dionisio. È noto che l'autore redasse due edizioni della stessa opera (Phot. *Bibl.* cod. 152, 99b32: ἀλλὰ καὶ τῆς δευτέρας ἐκδόσεως). La seconda, però, pare sia stata più un ampliamento della prima, che non una sua revisione (SANDYS 1921, in MONTANA, *LGGA*, s.v. *Aelius [I] Dionysius*): ciò non spiega, dunque, la disomogeneità con cui la testimonianza di Dionisio è

passato alla tradizione successiva. Si deve allora pensare, piuttosto, a una serie di interpolazioni, e soprattutto di epitomi, che darebbero ragione tanto della forma espansa del lemma quanto della sua versione ridotta (BONELLI 2007, p. 100). Interventi di questo genere spiegherebbero anche la corruzione del lemma originario che si trova in Zenobio e nella Suda ( $\nu\tilde{\nu}\nu > \sigma\tilde{\nu}\nu$ ), e il suo conseguente spostamento nell'ordine alfabetico.

Appurato il genere e la tradizione del frammento, è necessario valutarne il contenuto e la funzione. Come detto, il testo è presentato in quanto esempio di 'esodo'. Cosa di debba intendere con il termine greco ἐξόδιον si comprende guardando le fonti citate dal grammatico. Il frammento citarodico (Terp. fr. 7 Gostoli, dubium) e comico (fr. ad. 181 *PCG*) non forniscono significativi appigli, per la loro stringatezza e per la difficoltà di ricostruire il contesto da cui sono estrapolati. Maggiori informazioni si possono ricavare dall'esempio tragico, *πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων*. Il brano è manifestamente estrapolato da Euripide, che così conclude quattro delle tragedie superstiti (*E. Alc.* 1159; *Andr.* 1284; *Bacch.* 1388; *Hel.* 1688). Sulla base di ciò, si comprende che ἐξόδιον sta a significare la sezione conclusiva di un'opera. La sintassi stessa del verso induce a pensare che si tratti di un congedo, con cui si salutano le divinità oggetto del canto: cf. *infra*, l'analisi di  $\nu\tilde{\nu}\nu$  δέ. Confermano questo stato di cose anche le osservazioni di cui le fonti antiche corredano il brano. Sud. σ 1454 definisce questo e gli altri frammenti citati ἐπιφονήματα, 'parole conclusive' (cf. *LSJ*); Zen. 5. 99 informa che τοῦτο ἐπιλέγουσιν ('concludono') οἱ ῥαψῳδοί. Ancora in forza dell'esempio euripideo, si può forse inferire che i vari esodi citati da Elio Dionisio fossero di carattere formulare, e che si prestassero a essere riutilizzati in più occasioni. Trasponendo queste deduzioni al caso del frammento rapsodico, l'esametro  $\Nu\tilde{\nu}\nu$  δὲ θεοὶ μάκαρες τῶν ἐσθλῶν ἄφθονοὶ ἔστε doveva verosimilmente essere un verso pronto, a disposizione del rapsodo che cercasse una formula di congedo. L'*incipit* e l'*explicit* degli Inni, del resto, sono le sezioni a più alto coefficiente formulare, per l'ammontare di elementi fissi e tradizionali da cui sono composti.

Appurato il fatto che si tratti di un brano rapsodico, e che sia stato utilizzato come formula conclusiva, è impossibile dire in quale contesto questo verso sia stato composto. Per come viene presentato, è evidente che si tratta di materiale altamente soggetto a rifacimenti, e di libero dominio di qualunque aedo. La fonte primaria, Elio Dionisio, compila un lessico di atticismi, specialmente rivolto a chi voglia esprimersi in attico corretto o che voglia familiarizzare con la letteratura attica (*χρησιμώτατος ... τοῖς τε ἀττικίζειν ἔχουσι φροντίδα καὶ τοῖς Ἀττικῶν συγγράμμασιν ἐνομιλεῖν προαιρουμένοις Phot. Bibl. cod. 152, 99b26*). Il fatto che il verso sia stato da lui incluso nella raccolta indurrebbe a pensare che, se non l'intero inno

da cui è stato estrapolato, quanto meno il verso fosse particolarmente diffuso nella produzione rapsodica della regione, fino a divenirne una sorta di tratto distintivo. Questo potrebbe spiegare una certa somiglianza con *h.Hom.* 30, per il quale una provenienza ateniese è verosimile (cf. il commento al testo). L'aggettivo ἄφθονος, raro nella poesia esametrica, trova infatti un parallelo in *h.Hom.* 30, 16, in cui Gea è ἄφθομος δαίμων. La richiesta di ἐσθλά – nel raro senso di ‘fortuna materiale’ – trova un corrispettivo in *h.Hom.* 30, 10: chi onora la Terra viene ricompensato con una casa ricca di beni (οἶκος δ' ἐμπίπλαται ἐσθλῶν). Per quanto riguarda invece le motivazioni che hanno portato il verso ad essere incluso nel lessico, Fozio garantisce che la compilazione di Dionisio riservasse una particolare attenzione alla religiosità e al sistema giuridico ateniese (Ὅσαι τε γὰρ ἐπιχωριάζουσι λέξεις τοῖς Ἀθηναίοις περὶ τε τὰς ἑορτὰς καὶ τὰς δίκας, ἐντεῦθεν ἔστιν ἐκμαθεῖν, Phot. *Bibl.* cod. 152, 99b, 28). Il riferimento alle ἑορταί lascia quindi pensare che l'occasione di *performance* del brano possa essere stata una celebrazione pubblica, eventualmente corredata da agoni. Altra questione, alla quale è impossibile dare risposta, è perché l'inno da cui questo verso è stato estrapolato non sia stato incluso nella antologia di *Inni Omerici*.

## 2. Commento

In ottemperanza al genere innodico-rapsodico, il verso saluta gli dèi, avvalendosi del *Du Stil*, e avanza la richiesta di beni materiali. L'apostrofe e la preghiera autorizzano a pensare che il verso possa essere stato l'*explicit* di un inno (cf. JANKO 1981 per l'analisi degli elementi formali della chiusa degli Inni).

**Νῦν δέ:** la maggioranza delle fonti è concorde nel preservare l'*incipit* dell'esametro come νῦν δέ. Ciò rende possibile considerare erronea la lezione σύν δέ, nota da Zen. 5, 99 e *Suid.* σ 1454 Adler, che da questo dipende. Σύν...θεοί è del resto sintatticamente insostenibile, e risulta difficile ipotizzare un dativo o un verbo in tmesi, andati perduti nei versi seguenti: il contenuto e la sintassi dell'esametro sembrano in sé perfettamente compiuti. L'avverbio νῦν, ulteriormente rafforzato dalla particella avversativa, segna il trapasso a una nuova sezione, e verosimilmente il mutamento di argomento (cf. quanto detto in *h.Hom.* 31, 1, a proposito dell'avverbio αὖτε). È possibile che con queste parole si concludesse la rievocazione di miti o eventi passati, di cui gli dèi cantati fossero protagonisti: in *h.Ap.* 471 così i marinai a cui Apollo si mostra chiudono la breve descrizione dei loro viaggi per mare; in *h.Ven.* 117 Afrodite, sotto le false spoglie di principessa frigia, conclude la narrazione di come sia stata rapita da Hermes; dopo essersi unita ad Anchise, la dea si è macchiata di una grave colpa, 'e ora' non godrà più del timore reverenziale che le mostravano un tempo gli altri dèi (v. 252); in *h.Hom.* 15, 7, Eracle ha lungamente patito, ma ora vive

beato sull'Olimpo; in *h.Hom.* 20, gli uomini del passato vivevano un'esistenza ferina, ma ora vivono sicuri nelle loro case, dopo aver appreso le arti di Efesto e di Atena. La formula segna il ritorno all'occasione presente e concreta che fa da sfondo al canto, e in virtù della quale l'aedo esprime la sua preghiera alla divinità. Cf. a questo proposito *Hom. Il.* 14, 270; 19, 108 νῦν μοι ὄμοσσον; *Hom. Il.* 16, 667, εἰ δ' ἄγε νῦν φίλε Φοῖβε; *Od.* 1, 271, εἰ δ' ἄγε νῦν ξυνίει καὶ ἐμῶν ἐμπάζεο μῦθον; 14, 79, ἔσθιε νῦν; *h.Merc.* 439, νῦν δ' ἄγε μοι τόδε εἰπέ.

**θεοὶ μάκαρες:** Per la formula in posizione tautometrica, cf. *e.g.* *Hom. Il.* 1, 339; *Od.* 4, 755; 8, 281; *h.Merc.* 71; Per il suo uso al vocativo, cf. *Hom. Od.* 8, 306; 12, 371, 377. È impossibile stabilire l'identità degli dèi invocati in questa sede. Conformemente alla richiesta di beni materiali potrebbe trattarsi di divinità connesse alla fertilità e all'abbondanza: a Demetra e Persefone, ad esempio, si chiede una vita gradita (*h.Cer.* 494). Tutti gli dèi sono però in grado di concedere prosperità: cf. θεοὶ δε τοὶ ἔσθλα πόροιεν, *h.Cer.* 224 (cf. *infra*, ἐσθλά). Ad Atena si chiede allora fortuna e felicità (*h.Hom.* 11, 5), a Eracle ed Efesto valore e prosperità (*h.Hom.* 15, 9); Hermes è δῶτορ ἐάων (*h.Hom.* 18, 12); Gea ricopre di benefici chi la onora (*h.Hom.*, 30, 7 sgg.), e così anche Ecate (*Hes. Th.* 416 sgg.). La stirpe aurea, che vive felice come gli dèi (ὥστε θεοὶ δ' ἔζωον, v. 11), ha a disposizione ogni genere di beni (ἐσθλὰ δὲ πάντα / τοῖσιν ἔην, *Hes. Op.* 116-117).

**τῶν ἐσθλῶν:** per il senso del neutro sostantivato di 'bene concreto', tanto più se di concessione divina, cf. *supra* e *h.Hom.* 30, 10, οἶκος δ' ἐμπίπλαται ἐσθλῶν.

**ἄφθονοι:** l'aggettivo indica l'abbondanza che gli dèi possono recare: *h.Hom.* 30, 16, in cui Gea è ἀφθονος δαίμων, e la relativa analisi.

**ἔστε:** la correzione di WEST (2003), in luogo della vulgata ἔστε è necessaria, e ripristina l'imperativo che con frequenza si incontra nella chiusa degli *Inni* (cf. quanto detto in *h.Hom.* 6).

Appendice: l'ottavo *Inno ad Ares*

VIII. ΕΙΣ ΑΡΕΑ

Ἄρες ὑπερμενέτα, βρισάρματε, χρυσεοπήληξ,  
 ὀβριμόθυμε, φέρασπι, πολισσόε, χαλκοκορυστά,  
 καρτερόχειρ, ἀμόγητε, δορισθενές, ἔρκος Ἰόλυμπου,  
 Νίκης εὐπολέμοιο πάτερ, συναρωγὲ Θέμιστος,  
 5 ἀντιβίοισι τύραννε, δικαιοτάτων ἀγὲ φωτῶν,  
 ἦνορέης σκηπτοῦχε, πυράγεα κύκλον ἐλίσσω  
 αἰθέρος ἑπταπόροις ἐνὶ τείρεσιν ἔνθα σε πῶλοι  
 ζαφλεγέες τριτάτης ὑπὲρ ἄντυγος αἰὲν ἔχουσι·  
 κλῦθι, βροτῶν ἐπίκουρε, δοτῆρ εὐθαρσέος ἦβης,  
 10 πρὴν καταστίλβων σέλας ὑψόθεν ἐς βιότητα  
 ἡμετέρην καὶ κάρτος ἀρήϊον, ὥς κε δυναίμην  
 σεύασθαι κακότητα πικρὴν ἀπ' ἐμεῖο καρήνου  
 καὶ ψυχῆς ἀπατηλὸν ὑπογνάμψαι φρεσὶν ὀρμὴν  
 θυμοῦ τ' αὖ μένος ὁξὺ κατισχέμεν ὅς μ' ἐρέθησι  
 15 φυλόπιδος κρυερῆς ἐπιβαινέμεν. Ἀλλὰ σὺ θάρσος  
 δός, μάκαρ, εἰρήνης τε μένειν ἐν ἀπήμοσι θεσμοῖς,  
 δυσμενέων προφυγόντα μόθον κῆράς τε βιαίους.

Codd. M, Ψ= Θρ, Θ=fx, f=AtDz, z=KHJ, x=aΠ, a=ET, p=AQBΓVNPCHarvL<sub>2</sub>L<sub>3</sub>L<sub>4</sub>R<sub>1</sub>R<sub>2</sub>

Ad Procli hymn. corpus hoc carmen rettul. West, recte ut videtur

Titulus εις Ἄρεα Θ (ἐς Ἄρην Η), rec. post Chanlcondyles edd. : τοῦ αὐτοῦ εις Ἄρεα Μ : εις τὸν Ἄρην p 2. ὀβριμόθυμε  
 Mp def. Wolf<sup>2</sup> : ὀμβριμόθυμε Θ rec. post Chalcondyles edd. usque ad Wolf<sup>2</sup> 3. δορισθενές Μ, rec. Abel : δορισθενές  
 Ψ, Chalcondyles 7. ἑπταπόροις Ψ et post Chalcondyles edd. : ἑπταπόροις Μ 9. εὐθάρσος ΜAtDHK et post  
 Chalcondyles edd. : εὐθάλεος ap rec. Bothe, Gemoll, Monro, Allen-Sikes qui vero εὐθήλεος scripserunt : εὐθαρλέσος Π  
 12. σεύασθαι Μ rec. Matthiae : σεύεσθαι Ψ, et post Chalcondyles edd. usque ad Matthiae ἐμεῖο codd plerique, et post  
 Chalcondyles edd. usque ad Matthiae : ἐμοῖο ΒΓ rec. post Matthiae edd. (praeter Cassola et West, qui ἐμεῖο maluerunt) 13.  
 ἀπατηλὸν Ψ et post Chalcondyles edd. : ἀπατηλὴν Μ ὑπογνάμψαι Μ et post Stephanus edd. : ὑπογνάψαι Ψ

## VIII. AD ARES

Ares pieno-di-ogni-potenza, che-gravi-sul-carro, dall'elmo-dorato,  
dall'animo-forte, armato-di-scudo, salvator-di-città, ricoperto-di-bronzo,  
dalla-mano-possente, senza-fatica, dalla-solida-lancia, baluardo d'Olimpo,  
padre della Vittoria in-guerra-valente, che Giustizia difendi,  
5 che hai sui nemici potere, guida di uomini giusti,  
che del coraggio hai-lo-scettro, e che ruoti la sfera vampante  
tra gli astri dell'etere di-settemplici-vie, dove ardenti  
puledri ti portano sempre sull'orbita terza:  
ascolta, difensore-di-uomini, che dispensi giovinezza gagliarda,  
10 e irradia dall'alto sulla mia vita un bagliore benigno  
e la forza che-è-propria-di-Ares, sicché io possa  
stornare l'amara viltà da sopra il mio capo,  
e piegare nella mente la furia, inganno dell'anima,  
e trattenere la forza pungente dell'ira, quando a entrare  
15 nella mischia agghiacciante mi spinge. Tu invece il coraggio,  
Beato, concedi, e di restare fedele alle leggi inermi di pace,  
fuggendo il tumulto nemico e il destino di morte violenta.

## 1. Introduzione

### 1.1 L'estraneità del testo al *corpus* degli *Inni Omerici*. Le particolarità formali

Come è stato notato sin dal XVIII secolo (RUHNKEN, 1782<sup>2</sup> p. 60), l'ottavo *Inno ad Ares* non può in realtà essere definito 'omerico'. Molti sono gli elementi che lo distanziano dalla silloge, caratterizzata da una notevole omogeneità di struttura, formularità, stile e tematiche. L'inno omerico tradizionale ha una composizione tripartita: un *incipit* in cui il poeta o la musa cantano la divinità; una sezione centrale, in cui compaiono gli attributi del dio o una narrazione mitica alla terza persona, articolata in temi ricorrenti (viaggi del dio, imprese, istituzione di culti, epifania...); un congedo con l'invocazione al dio, alla seconda persona, in cui compare la preghiera e la promessa di un altro canto. Tutti questi elementi sono assenti nell'*Inno ad Ares*. Il carme si apre con una apostrofe diretta al dio, al vocativo, secondo un uso che negli *Inni Omerici* ha poche altre attestazioni (*h.Hom.* 21, 24, 29). Segue una sequenza litanica: in sei versi si alterna una grande quantità di epiteti, che non ha pari in altri esemplari del *corpus*. La preghiera al v. 9 viene introdotta da κλῶθι, unico caso tra gli inni tramandati. Manca, in ultimo, la tradizionale formula con cui si promette un altro canto a seguire.

Al pari della struttura, lo stile è ugualmente inedito. È assente qualunque ricorsività formulari: il lessico è ricco di *hapax legomena*, e molte sono le voci non omeriche. Alcuni vocaboli sono anzi sconosciuti alla letteratura greca prima dell'età ellenistico-imperiale; notevoli sono le consonanze con l'epica di Nonno, e più in generale con la letteratura tardoantica, inclusi gli autori cristiani. La metrica è particolarmente rigorosa: sono assenti *correptio* epica, iato, esametri spondaici, allungamenti in tempo forte; netta è la prevalenza della cesura trocaica, 12 versi su 17. Anche il ricorso dell'*enjambement* (vv. 6, 7, 10, 11, 14, 15) è lontano dall'uso aedico. Come già notato da ABEL (1886, p. 91) e ribadito da WEST (1970), la metrica segue di fatto le prescrizioni dell'esametro tardoantico, pur con delle licenze rispetto alla rigidità di Nonno. Per tutte queste ragioni di natura stilistica, vi è un certo consenso a vedere l'inno come un prodotto della tarda età imperiale (AHS 1936; CÀSSOLA 1975; GELZER 1987 WEST 2003; POLI 2010).

### 1.2. Il genere dell'inno



Oltre alla struttura e allo stile, è però il tono complessivo del componimento a essere lontano dalla dizione omerica. La preghiera in prima persona, la richiesta di purificazione dell'anima, la supplica di protezione si inseriscono in un orizzonte intimo e accorato, lontano dallo spirito degli *Inni Omerici*. Su questa base, RUHNKEN (1749) considerava il testo un prodotto di ambiente orfico, e la teoria ha avuto corso per quasi un secolo nella storia degli studi. Somiglianze con gli *Inni Orfici* sono in effetti presenti: l'accumulo di epiteti, l'imperativo κλῶθι, riprese tematiche e lessicali (cf. *infra*) rivelano se non altro una frequentazione dell'autore con il genere (su cui, cf. RICCIARDELLI 2000). MATTHIAE (1805, p. 98) nota però che la preghiera conclusiva, in cui si chiede la liberazione dell'anima dalle passioni, è più vicina agli inni filosofici, come quelli di Cleante e di Proclo: quest'ultimo, in particolare, avrebbe conosciuto l'*Inno ad Ares*, e lo avrebbe preso a modello per i suoi (così anche PFEIFFER, 1916, pp. 103-112). Al contrario, ABEL (1886, p. 91) ritiene che siano stati gli inni del Diadoco a influenzare il nostro testo. Anche WEST (1970), nel rimarcare il retroterra neoplatonico dell'inno, evidenzia particolarità formali che mal si conciliano con la produzione orfica: non vi è, ad esempio, alcun riferimento a un contesto iniziatico, e la poesia ha un tono esclusivamente personale; gli *Inni Orfici*, inoltre, contengono già un *Inno ad Ares*, e le duplicazioni sono evitate nella silloge. Soprattutto, in questo inno il dio è identificato con il pianeta Marte, mentre i risvolti astrologici e l'assimilazione tra divinità e pianeti sono sconosciuti all'orfismo. A integrare queste osservazioni, CÀSSOLA (1975, p. 298) nota che non si chiede qui al dio di manifestarsi, come è tipico invece della poesia misterica; inoltre, il titolo non indica quale profumo bruciare durante la cerimonia, come accade per gli *Inni Orfici*. Le somiglianze di *h.Hom.* 8 con questo genere poetico, che pure sono presenti, sono dunque superficiali, e si fermano a riprese di lessico e fraseologia: ciò non è sufficiente a definire la dottrina dell'*Inno ad Ares* come realmente orfica. Del resto, accanto alla poesia misterica, il componimento dimostra, come si vedrà, anche una profonda conoscenza di quella magica e oracolare, caldaica e sibillina: epiteti e stilemi vengono ripresi da più fonti, e combinati con notevole libertà, ma senza una vera aderenza a nessuna di queste dottrine. Per contro, l'ipotesi di un retroterra filosofico appare maggiormente probabile, ed è oggi comunemente accettata dalla critica (GELZER 1987; WEST 2003; POLI 2010; LIVORSI 2016). Più nello specifico, WEST (1970) ha dimostrato persuasivamente che l'inno sia stato non solo ispirato, ma scritto dallo stesso Proclo. L'ipotesi trova fondamento nelle notevoli somiglianze, per struttura e lessico, con gli inni del filosofo (cf. *infra* per una analisi in dettaglio), e pare confermata anche sul versante filologico, se si riflette sulla trasmissione manoscritta dell'*Inno ad Ares*.

### 1.3. La tradizione dell'Inno

Gli *Inni Omerici*, gli *Inni Orfici* e gli *Inni* di Proclo sono tramandati per buona parte dagli stessi codici: è probabile che in età tardoantica sia stata allestita una antologia innografica poi giunta, per vie difficili da definire, sino al XV secolo, quando si datano i più antichi codici della tradizione: sul tema, cf. l'*Introduzione* generale. La presenza dell'*Inno ad Ares* tra gli *Inni Omerici* si può spiegare, probabilmente, a seguito di un errore meccanico, che ha alterato la collocazione del componimento, trasponendolo da un luogo all'altro della raccolta. A questo punto, si pone la necessità di valutare se il testo proviene dalla sezione orfica della silloge, o da quella procliana, e in che modo l'ordine originario sia stato turbato. WEST (1970) ricostruisce una originaria sequenza degli *Inni Omerici* di questo tipo: *h.Hom.* 1-7, 19-33, 9-18. I componimenti 1-7 costituiscono, per la loro estensione significativa, un blocco unitario (cf. *Introduzione*). Una sezione ugualmente unitaria è quella degli *Inni* 9-18, gli unici trasmessi dal ramo *z* della tradizione: ciò sembra garantire che questa sequenza si trovasse già nell'archetipo, da cui è stata estrapolata in blocco. Tra gli inni 1-7 e 9-18 si collocherebbe il gruppo 19-33, aperto da *h.Pan.*: in questo modo, l'antologia si apre con gli *Inni maggiori*, continua con i testi di media lunghezza (*h.Hom.* 7 e *h.Pan.*, entrambi di 50 versi circa) e si conclude con i brani più brevi, dai 20 ai 3 versi. Alla luce delle svariate ipotesi avanzate per spiegare l'ordine dei componimenti, questo sembra effettivamente il più verosimile: cf. sul tema l'*Introduzione*. Una raccolta degli *Inni Omerici* ordinati per lunghezza era forse nota anche a Callimaco, che potrebbe averla imitata nella disposizione dei suoi *Inni* (FAULKNER 2011, pp. 180-181). Questa sequenza sarebbe stata alterata dalla progressiva caduta di fogli. *H.Hom.* 1-2 sono stati i primi a perdersi: i due testi sono noti, in maniera frammentaria, dal solo codice M, isolato rispetto alla maggioranza della tradizione. Similmente, l'ordine degli altri componimenti è dipeso dallo sfaldamento dei fascicoli nel tempo. La confusione è testimoniata dal ramo *z* della tradizione, che come detto conserva solamente *h.Hom.* 8-18, con l'*Inno ad Ares* che apre la raccolta. In un momento che risulta difficile determinare, un copista avrebbe dunque redatto una copia della antologia con la sequenza che si trovava dinanzi, ovvero: *h.Hom.* 3-7, Procl. *H.* 1-7, chiusi dal nostro *Inno ad Ares* che avrebbe occupato l'ottava posizione, *h.Hom.* 9-18, *h.Hom.* 19-33. In una fase successiva, gli *Inni* di Proclo sarebbero stati correttamente ricollocati, in forma ben distinguibile e distinta rispetto agli *Inni Omerici* e i vari blocchi degli *Inni Omerici*, a loro volta, sarebbero stati riuniti. L'operazione avrebbe tuttavia lasciato indietro l'ultimo testo procliano, che a questo punto fu considerato l'ottavo *Inno Omerico*. A fronte di questa ricostruzione, si comprende bene come l'errore materiale abbia continuato a trasmettersi senza suscitare

sospetto. Ares è l'unica divinità a non avere un inno omerico a lui dedicato, e il testo in questione ben si prestava a colmare idealmente questa lacuna (AHS, 1936, p. 385).

L'ipotesi di WEST (1970) è stata avversata da GELZER (1987). Egli nota che in uno dei due rami della tradizione manoscritta, rappresentato dal solo codice M, sono testimoniati gli *Inni Omerici*, incluso l'*Inno ad Ares*, ma non gli *Inni* di Proclo: la penetrazione del testo negli *Inni Omerici* non può essere quindi spiegata, a suo dire, tramite una trasposizione per questa via. L'obiezione non è in realtà definitiva. Al contrario, sembrerebbe dimostrare che il passaggio del testo dagli *Inni* di Proclo a quelli Omerici sia antico, e remontare per lo meno al subarchetipo: da qui, l'errore sarebbe passato a entrambi i rami della tradizione, ancor prima dello smembramento della antologia originaria, e si sarebbe mantenuto anche in codici che non tramandano gli *Inni* di Proclo, come M. Che quest'ultimo codice illustri uno stadio molto antico della tradizione è, infatti, assai probabile: è l'unico a trasmettere *h.Bacch.* e *h.Cer.* (cf. *supra*). Negando la paternità procliana del carne, del resto, GELZER riesce a spiegare con difficoltà la sua presenza tra gli *Inni Omerici*, e la sua ricostruzione lascia molti punti aperti. Pur riconoscendo il sostrato neoplatonico, lo studioso ipotizza che il testo sia da attribuire a un allievo di Porfirio: non si chiarisce però chi sia questa personalità, né come il componimento sia arrivato ad Alessandria, dove sarebbe stato inserito nella antologia di inni (GELZER, 1987, p. 167). Il motivo dell'aggiunta eccentrica sarebbe stata una lettura allegorica dei testi, a opera di un anonimo compilatore: l'antologia, così strutturata, avrebbe contenuto degli inni a tutti e dodici gli dèi Olimpici e ai sette pianeti. Il criterio astrologico ipotizzato da GELZER è però difficilmente ravvisabile. Tra gli *Inni Omerici* figurano, è vero, un inno a Helios e uno a Selene (*h.Hom.* 31, 32); tuttavia, altre divinità, a cui gli antichi pure associavano corpi celesti, (Hermes, Afrodite) non ricevono negli *Inni* una interpretazione in questo senso; a Zeus, nume tutelare del pianeta Giove, non è dedicato che un brevissimo componimento di quattro versi (*h.Hom.* 23), in cui la lettura in chiave astronomica è del tutto assente; ugualmente assenti sono i risvolti planetari nell'inno a Gea (*h.Hom.* 30); Crono, e quindi il pianeta Saturno, non hanno alcun inno a loro nome.

Poco verosimile è anche l'ipotesi di HUMBERT (1936), che lega *h.Hom.* 8 alla sezione orfica della antologia. Come WEST, HUMBERT prende in considerazione lo stato attuale della famiglia z di manoscritti, in cui l'*Inno ad Ares* apre la raccolta. Ipotizza quindi che in origine la silloge contenesse, nell'ordine, gli *Inni Orfici* così come sono ora preservati (nn. 1-87), l'*Inno ad Ares*, e quindi gli *Inni Omerici* (1-33). L'*Inno ad Ares* sarebbe stato quindi l'ultimo inno orfico (n. 88), poi per errore divenuto il primo degli *Inni Omerici*. Una ricostruzione di questo genere è tuttavia difficilmente accettabile. Come

spiegato da RICCIARDELLI (2003, pp. xl sgg.), l'ordine dei testi orfici segue un andamento razionale, chiaramente riconoscibile: primo è l'inno a Prothyraia, dea del parto; ultimi sono i carmi per Sonno, Sogno e infine Morte. Tra questi due estremi si inseriscono le altre divinità, iniziando da quelle che l'orfismo reputa primigenie, quindi quelle del tempo, e poi le olimpiche. La raccolta mostra dunque una struttura non casuale, teleologicamente orientata, entro cui non si spiegherebbe l'*Inno ad Ares* come testo conclusivo. Al livello tematico e stilistico, inoltre, il nostro inno non ha che una vicinanza superficiale con l'orfismo, come è stato notato da più parti (cf. *supra*).

Alla luce di quanto detto, lo slittamento dell'*Inno ad Ares* dagli inni di Proclo agli *Inni Omerici* sembra l'ipotesi più verosimile al livello filologico. Rimane tuttavia da valutare il dato più importante e decisivo a favore della paternità procliana: il ruolo che Ares svolge nel sistema teologico del filosofo. Se questo elemento sarà coerente con l'immagine che del dio dà *h.Hom.* 8 si avrà un ulteriore motivo a favore di questa ricostruzione.

#### 1.4. La paternità dell'inno. Il posto di Ares nella teologia di Proclo

Come si è visto, il dibattito stilistico e filosofico intorno a *h.Hom.* 8 è stato particolarmente acceso, e ha dato luogo a una molteplicità di interpretazioni spesso contrastanti. Al contrario, una analisi di carattere filosofico è stata raramente condotta in maniera sistematica. Nel sistema teologico di Proclo, Ares è uno degli dèi iper-encosmici, che occupano una posizione intermedia tra le enadi superiori e il mondo materiale (sulla complessa organizzazione del sistema metafisico-teologico di Proclo, cf. VAN DEN BERG 2001, p. 35 sgg.; STEEL in GERSON 2010, sopr. pp. 647 sgg.; CHLUP 2012, pp. 112 sgg.; VAN RIEL, BRISSON, entrambi in D'HOINE, MARTIJN 2017, pp. 73 ssg.; HELMIG, STEEL, *SEP*, s.v. *Proclus*, 3, 1). Il dio è incluso nella "triade guardiana e immutabile" assieme a Estia, e soprattutto ad Atena, che lo rende perfetto (Procl. *Theol.Plat.* 6, 97-98). L'associazione delle due divinità proviene a Proclo direttamente dalla speculazione di Platone: in *Leg.* 920e Ares e Atena hanno il patrocinio sui difensori dello stato, e sono ἄρχοντες τῶν κατὰ πολέμων ἀγώνων. In *h.Hom.* 8, Ares perde i suoi attributi selvaggi, tradizionalmente negativi, ed è lontano dalla personificazione della guerra come mera violenza offensiva. È "salvatore di città" (v. 2), "baluardo dell'Olimpo" (v. 3), "aiutante di Temi" (v. 4), "guida degli uomini giusti" (v. 5), "soccorritore dei mortali" (v. 9). Gli attributi del dio sono assai vicini a quelli che Proclo riserva ad Atena, nell'inno a lei dedicato (Procl. *H.* 7). Ares è βρισάρματε, χρυσεοπήληξ, / ὄβριμόθυμε, φέρασπι, πολισσόε, χαλκοκορυστά, / καρτερόχειρ, ἀμόγητε, δορισθενές (*h.Hom.* 8, 1-3); Atena è

ἀρσενόθυμε, φέρασπι, μεγασθενές, ὄβριμοπάτρη, / ... δορυσσόε, χρυσεοπήληξ (Procl. *H.* 7, 3-4). Il dio protegge l'Olimpo e gli uomini giusti (cf. supra), la dea la sua città prediletta, Atene, e i nobili animi che vi abitano (Procl. *H.* 7, 21 sgg.); a entrambe le divinità si chiede di allontanare gli errori che funestano la vita dell'orante (*h.Hom.* 8, 11 sgg; Procl. *H.* 7, 36 sgg.), e di far risplendere su di lui la luce divina (*h.Hom.* 8, 10; Procl. *H.* 7, 33). I due dèi, dunque, sono complementari nel sistema teologico neoplatonico, e i testi che sono a loro dedicati sono ugualmente assai simili. Alla luce di questa concezione, il ruolo che viene riservato ad Ares è inedito, e sembra allinearsi alla innovativa interpretazione, positiva e difensiva, che Proclo gli attribuisce. Del resto, la rilettura allegorica della mitologia tradizionale è un approccio filosofico consolidato nel neoplatonismo: Già Platone (*R.* 377d sgg.), solleva la necessità di emendare il mito secondo un criterio morale, e il medesimo metodo è osservato da Proclo (*in R.* 2, 107-21-108, 6; Mar. Procl. 22).

La vicinanza di *h.Hom.* 8 con Procl. *H.* 7, ma più in generale con tutti gli inni di Proclo, è riconosciuta anche da chi nega l'attribuzione del testo al Diadoco (GELZER, 1987; VAN DE BERG, 2001; LIVORSI 2016). Le somiglianze formali, tuttavia, non sarebbero un indizio significativo, secondo questi critici: di maggior peso sarebbe, nel definire la paternità dell'*Inno*, il fatto che manchi in esso il concetto di ἐπιστροφή, il ritorno dell'anima alla sua sede divina. Nella speculazione neoplatonica, al tema è riservata una notevole importanza (VAN DEN BERG 2001, pp. 19 sgg., 43 sgg.; 2017; SMITH 2004, pp. 61 sgg.; CHLUP 2012, pp. 163 sgg; HELMIG, STEEL, in *SEP*, s.v. *Proclus*, 3, 6.). In Proclo, il processo è illustrato in *De Phil. Chald.* fr. 4 209, 7-22: al livello della δίανοια, l'anima ha conoscenza scientifica del reale; quando tuttavia si innalza verso l'Uno, agisce in maniera ispirata (ἐνθεαστικῶς). Il mezzo tramite cui si realizza tale ascesa è la teurgia (Procl., *De sacrificio et magia*, vol. 6 p. 148 Bidez), di cui l'innodia è, come si vedrà, una particolare manifestazione. Nel presente inno, il percorso di elevazione sembra ravvisabile sin dalla sua struttura, scandita da una serie di blocchi ascensionali. L'aspetto bellico di Ares è il primo menzionato (φεράσπι, χαλκοκορυστά, καρτερόχειρ, δορισθενές); segue l'interpretazione allegorico-morale (Νίκης εὐπολέμοιο πάτερ ... / ἀντιβίοισι τύραννε, δικαιοτάτων ἀγὲ φωτῶν), e si conclude con i suoi attributi celesti (κύκλον ἐλίσσων / αἰθέρος). Il procedere ricalca il sistema metafisico-teologico procliano: l'ascesa dal mondo fisico e intelligibile sino agli dèi iper-encosmici, tra cui figura anche Ares. Oltre che nella forma, è tuttavia necessario valutare se lo stesso processo si possa ravvisare anche nel contenuto del testo. VAN DEN BERG (2001, p. 22) nota che anche negli *Inni* certamente procliani il tema dell'ἐπιστροφή, seppure presente, non è necessariamente palesato *expresso verbo*. È possibile che anche in *h.Hom.* 8 alla tematica si alluda in maniera indiretta. Nella teologia procliana, la Ἀρεϊκὴ σειρά

(su cui, CHLUP 2012; VAN DEN BERG 2017) è di per sé dotata di facoltà anagogiche: ogni demone che procede da Ares è in grado di innalzare le anime, tramite la separazione dalla materia (Procl. *in R.* 2, 296 τῆς Ἀρεϊκῆς σειρᾶς ... τὰς δὲ ψυχὰς ἀναγούσης διὰ μέσων τῶν ἀποκοπτικῶν ἀγγέλων τῆς ὕλικῆς ζωῆς). Nel nostro inno, sono assenti i termini ἀναγωγή/ἀνάγω, tecnicismi che indicano l'ascesa dell'anima; tuttavia, Ares è definito ἀγός al v. 5. Significativa è anche la presenza di Temi al v. 4: nel sistema di Proclo, la divinità ordina le enadi divine secondo la struttura dell'Uno, e a esso le richiama tramite l'ἐπιστροφή (*in R.* 1, 107; *in Cra.* 99, 35; *in Ti.* 3, 201). Il percorso ascensionale dell'anima, dunque, sembra trasparire nel nostro inno sia nella struttura che nei temi. Tra questi, si segnala soprattutto una insistenza sul motivo della luce: ricorrente negli *Inni* del Diadoco, è emblema del percorso di ascesa e di purificazione dell'anima. Così, ai vv. 10-11, ad Ares si chiede di inviare dall'alto luce e forza: πρὸ κατὰστὶλβων σέλας ὑπόθεν ἐς βιότητα / ἡμετέρην καὶ κάρτος. Il passo dimostra una notevole consonanza con Procl. *Theol. Plat.* 6, 97, che è quasi una parafrasi in prosa del medesimo tema: dalla sua sede celeste, il dio fa risplendere sulle nature corporee forza e vigore: Ὁ δὲ Ἄρης σωματοειδέσι φύσεσιν ἀκμὴν ἐπιλάμπει καὶ δύναμιν καὶ τὸ ἄρρατον.

Appurata la presenza dell'ἐπιστροφή nel testo, è necessario valutare se vi siano o meno altri elementi di matrice procliana. In Proclo, si è visto, gnoseologia, teologia e psicologia vanno di pari passo, e hanno come fine ultimo il ricongiungimento con l'Uno. Lo stesso percorso ascensionale si ripropone sul piano etico (CHLUP 2012, pp. 234 sgg.; REMES, GRIFFIN 2014 pp. 266 sgg., 396 sgg.; BALTZLY 2017). Il neoplatonismo elabora un complesso sistema di virtù, ordinate in senso gerarchico: per Plotino (1, 2) a un livello inferiore si collocano le virtù civiche (πολιτικά ἄρεταί), cui seguono le virtù purificatorie (καθαρτικά). Il sistema è accettato e ampliato dai suoi successori: Porfirio aggiunge, a un livello superiore, le virtù contemplative e paradigmatiche (θεορητικά, παραδειγματικά), Giamblico in ultimo le virtù teurgiche, tramite le quali si realizza finalmente il ritorno all'Uno (Mar. *Procl.* 26). All'estremo inferiore della scala si collocano invece le virtù fisiche ed etiche (φυσικά, ἠθικά; Dam. *in Phaed.* 138-139). Nel nostro inno, ad Ares è richiesta la purificazione della φρήν (v. 13), l'elargizione del coraggio (vv. 11, 15-16), la liberazione dalle passioni (vv. 12-13). Proclo colloca il coraggio tra le virtù catartiche, attraverso cui l'anima si svincola dalle passioni: ἡ δὲ ἀνδρεία [χαρακτηρίζει] τὴν καθαρτικὴν, τὸ γὰρ ἄτρωτον ὑπὸ τῶν παθῶν ἀληθινῶν ἡμῖν πολεμίων ἔνδον ἐγκαθημένων ταύτης ἐξάιρετον (Procl. *in R.* 1, 13). Alla catarsi è strettamente associata la funzione difensiva (πᾶν μὲν τοῦ τῆς καθαρότητος αἴτιον ἐν τῇ φρουρητικῇ περιέχεται τάξει; Procl. *Inst.* 156), e a entrambe provvede la φρουρητικὴ τριάς, la triade divina in cui rientra anche Ares (cf. *supra*). Simile è anche l'elaborazione in Procl. *in Tim.* 1, 38, 10: le

δυνάμεις καθαρτικαί sono prerogativa degli ἐπίκουροι, i difensori dello stato platonico. Questi hanno in comune con Ares il θυμικόν, il principio irascibile dell'anima (Procl. *In Ti.* 3, 69; 355). Si comprende quindi perché Ares sia invocato nell'inno proprio come ἐπίκουρος (v. 9): l'epiteto, mai altrove attestato in relazione al dio, ha destato nella critica scarsa attenzione, e raramente è stato spiegato. Alla luce delle teorie platoniche, invece, la sua lettura offre un senso soddisfacente: Ares viene invocato come emblema delle virtù catartiche, sulla base del ruolo difensivo che gli compete. La preghiera è la sezione del testo più esplicita in questo senso; è tuttavia l'inno nella sua interezza a dimostrare, per riprese lessicali e di concetti, una profonda conoscenza della *Repubblica* platonica e dello stato in essa teorizzato (cf. *infra*).

Il trattamento di Ares in questo inno sembra dunque coerente con la speculazione procliana sia sul versante teologico (l'ἐπιστροφή dell'anima da lui guidata), sia su quello etico e psicologico-politico (il suo controllo sul θυμός, il suo ruolo di difensore). Rimane da considerare, come ultimo aspetto, l'interpretazione della divinità in senso astrologico che emerge dai vv. 6-8, e l'identificazione di Ares con il pianeta Marte. Il neoplatonismo si dimostra particolarmente sensibile al tema della divinazione (ADDEY, 2014; REDONDO, in DILLON, O' NEILL, TIMOTIN 2016, pp. 176 sgg.). Plotino dedica un intero capitolo delle *Enneadi* (2, 3) al problema dell'influenza degli astri sulla vita umana. Il postulato di partenza è che i corpi celesti annunciano gli eventi futuri, ma non li producono. Essi, tuttavia, sono "lettere scritte in cielo" (γράμματα ἐν οὐρανῷ γραφόμενα 2, 3, 7, 5), e dunque i loro moti sono interpretabili: tutto, infatti, è "pieno di segni" (μεστὰ δὲ πάντα σημείων, 2, 3, 7, 10). Esseri umani e pianeti procedono dalla medesima causa, e in virtù di questa comunanza ognuna delle parti del cosmo agisce sull'altra e ne subisce a sua volta gli effetti. La simpatia universale supera allora l'ambito della speculazione filosofica, e diviene il fondamento della pratica magica (4, 4, 40 sgg.). Nonostante il *continuum* tra vita umana e rivoluzioni celesti, Plotino ritiene, comunque, che le stelle non abbiano memoria né sensazioni, e siano quindi insensibili alle preghiere (4, 4, 42). In Proclo, la questione è risolta in termini di maggiore apertura. Influssi celesti, preghiera e innodia sono strettamente connessi, e si inseriscono nel medesimo vincolo di simpatia universale. Questo è il quadro che emerge in Procl. *De Sacr.* 149, 12-25: il loto è influenzato dal sole, in accordo con il quale apre e chiude i suoi petali. Il movimento non è dissimile da quello di una bocca che prega, poiché tutto nel cosmo prega e canta inni agli dèi da cui è mosso (εὐχεται γὰρ πάντα [...] καὶ ὑμνεῖ τοὺς ἡγεμόνας; *De sacr.* 148, 12-13). La divinazione e la preghiera sono quindi utili agli esseri umani, e possono guidarne i comportamenti (*De Prov.* 38; *in Tim.* 1, 210, 30-211, 8). A dimostrazione dell'importanza degli astri nella vita dell'individuo, la biografia di Proclo redatta da Marino riporta persino l'oroscopo del maestro, per dimostrare che gli

astri lo avevano destinato ai più alti traguardi (Mar. *Procl.* 35). Questo atteggiamento ha il suo fondamento nella struttura stessa del cosmo, così come viene delineata in *Procl. in Tim.* 260 sgg. Il Demiurgo divide le anime in numero uguale alle stelle, e ogni anima è guidata da un dio ἡγεμών: come conseguenza, alcune anime individuali sono soggette al dominio di Crono, altre a quello di Zeus, del Sole, della Luna, e così per tutti gli altri pianeti. La relazione è resa possibile dalla analogia tra macrocosmo e microcosmo, in virtù della quale l'essere umano stesso è un cosmo su scala ridotta. Ne deriva che il principio irascibile (θυμοειδής) dell'anima è soggetto agli influssi di Ares, e dunque del pianeta Marte (*In Tim.* 3, 355). La speculazione procliana, quindi, conosce l'identificazione tra pianeti e corrispettive divinità: nell'inno, Ares viene appunto descritto come corpo celeste, il terzo più lontano dalla terra (τριτάτης ὑπὲρ ἄντυχος, v. 8), e la stessa posizione assegna Proclo al pianeta in *Hyp.* 1, 23-25. Al contempo, il filosofo ammette l'influsso degli astri sulle vicende della vita umana, ma soprattutto la possibilità di rivolgersi a essi per mezzo di preghiere. Ad Ares si chiede qui di placare il θυμός, il principale influsso che il suo pianeta esercita sui mortali. A questo proposito, l'inno dimostra una notevole conoscenza della pratica e della poesia astronomica (cf. *infra*).

#### 1.4.1. I tre generi di poesia e le teorie letterarie di Proclo

A completamento dell'analisi finora condotta, è necessario valutare le teorie estetico-letterarie di Proclo: si potrà così comprendere se l'*Inno ad Ares* si adegua anche ai canoni poetici teorizzati dal filosofo (VAN DEN BERG, 2001, pp. 112 sgg.; 2016, pp. 204 sgg.; LAMBERTON 2012; CHLUP, 2012, pp. 185 sgg.; SHEPPARD in D'HOINE, MARTIJN 2017, pp. 276 sgg). Il testo di riferimento a questo proposito è *Procl. in R.* 1, 177 sgg. Sulla scorta della tripartizione dell'anima, si distinguono tre tipi di poesia. La prima e più alta è la poesia ispirata, (ἔνθεος ποιητική), frutto di μανία divina, che equivale a quella discussa da Platone nello *Ione*. All'estremo opposto si colloca la poesia mimetica, copia sfocata della realtà (σκιαγραφία τῶν ὄντων, ἀλλ' οὐ γινῶσις ἀκριβής; *Procl. in R.* 1, 179, 26-27). Il genere intermedio tra i due è ἔμφρων καὶ ἐπιστήμων (*Procl. in R.* 1, 188, 25). Nella classificazione che dà il filosofo neoplatonico, questo genere poetico rimane senza nome. Dal momento che esso fornisce insegnamenti (νοήματα, δόγματα *Procl. in R.* 1, 186), SHEPPARD (1980) lo definisce come genere 'didattico'. La definizione, se intesa nel senso moderno di classificazione dei generi letterari, può dar adito a fraintendimenti: tra gli esempi di autori e testi che Proclo fornisce (cf. *supra*), non ve ne sono di propriamente 'didattici'. Una revisione terminologica è avviata da VAN DEN BERG (2001, pp. 119 sgg): dal momento che questo si fonda sull'ἐπιστήμη, è preferibile parlare di "scientific poetry". Anche in



questo caso, il termine non pare propriamente calzante: i temi di cui si occupa sembrano essere più legati alla sfera morale che non a quella ‘scientifica’. La soluzione che appare preferibile è quella proposta da VAN DEN BERG (2016, p. 205), che parla di genere παιδευτικός. Il secondo genere di poesia ha infatti per oggetto καλὰ καὶ ἀγαθὰ ἔργα τε καὶ λόγοι ε ἕκαστα τῶν πραγμάτων, e per fine la ἀνάμνησις τῶν τῆς ψυχῆς περιόδων (*in Rep.* 1, 179). Un autore che viene menzionato a questo proposito è Teognide, in quanto maestro di virtù, in particolare di quella che tende alla vita politica (*Procl. in R.* 187: τῆς ὅλης ἀρετῆς... διδάσκαλος καὶ τῆς εἰς ἅπασαν διατεινούσης τῆν πολιτικὴν ζωὴν). Altro esempio è la preghiera di Alcibiade in *Pl. Alc.* 2, 142a-143 (*Procl. in R.* 1, 187, 25): il secondo genere poetico, infatti, costituisce τὸν ὀρθότατον τῆς εὐχῆς τρόπον (*Procl. in R.* 1, 187, 25 sgg.). Perché la poesia possa veicolare la preghiera, questa deve essere non solo ἔμφρων, ma anche ἐπιστήμων. Solo chi è sapiente, infatti, è in grado di potersi rivolgere correttamente al divino. Si comprende dunque perché, per Proclo, la γνῶσις è il primo momento della preghiera: si può accedere agli dèi solo conoscendone i nomi e le prerogative. È questa la condizione preliminare e necessaria a un processo di avvicinamento al divino (ἐμπέλασις), che passa attraverso le fasi della familiarità (οἰκείωσις), somiglianza (ὁμοίωσις) e contatto (συναφή) con il dio stesso (*Procl. in Tim.* 1, 211, 8-212, 1).

La distinzione tra i generi poetici, comunque, non deve essere intesa in maniera eccessivamente rigida: Proclo stesso afferma, ad esempio, che in Omero essi si trovano mescolati (*in R.* 1, 192, 6-195, 12). All’interno di questa cornice, VAN DEN BERG (2001, p. 136) vede nell’*Inno a Helios* (*Procl. H.* 2) un esemplare appartenente al secondo genere poetico. Similmente, l’*Inno ad Ares* sembra potersi inserire in questa speculazione, come risulta dai vv. 10-17, il nucleo centrale della preghiera. Al dio si chiede, innanzitutto, la purificazione della φρήν (v. 13), che è il presupposto essenziale della poesia ἔμφρων. Coerentemente i πράγματα oggetto della poesia, la purificazione della mente mira non all’estasi, ma alla conduzione delle attività umane, in particolare politiche: si chiede infatti di fuggire la guerra, e di rispettare le norme della pace (vv. 15-17). La φρόνησις è del resto connessa all’amministrazione della città (*Pl. Smp.* 209a; *Procl. in R.* 1, 212, 10 sgg.), ed è una attività razionale di carattere pratico (*Arist. EN*, 6, 5, 1140b4). Nonostante l’oggetto immediato della preghiera siano le azioni moralmente orientate e la πολιτικὴ ζωὴ, il suo fine ultimo rimane però l’elevazione dell’anima, la ἀνάμνησις τῶν τῆς ψυχῆς περιόδων, per mezzo dell’ἐπιστροφή (su cui, cf. *supra*). In questo processo di avvicinamento al divino, si vedrà, le fasi della γνῶσις, οἰκείωσις e ὁμοίωσις sono tutte in vario modo rappresentate nell’inno (cf. *infra*).

#### 1.4.2 La paternità dell'inno. Conclusioni

L'inno appare costruito sulla base della ripartizione triadica della teologia, dell'anima e dell'etica, dello stato e della poesia procliani. In ambito teologico, Ares è una divinità intermedia tra gli dèi ipercosmici e quelli encosmici; in contesto etico, il dio incarna le virtù catartiche, che si collocano tra le virtù inferiori (fisiche, etiche) e quelle superiori (contemplative, paradigmatiche, teurgiche); in ambito psicologico, ad Ares spetta il controllo dell'anima irascibile, che occupa una posizione intermedia tra quella razionale e quella concupiscibile; sul versante politico, è questa l'anima dei difensori dello stato, posti tra i governatori e i contadini, artigiani e commercianti. Nell'inno, Ares diviene oggetto del secondo genere di poesia, a metà tra la mimesi e la mania divina. L'analisi in chiave filosofica del testo, quindi, fornisce ulteriori elementi per avvalorare la paternità procliana, già dimostrata da WEST (1970) su base stilometrica e filologica.

#### 1.5 Occasione

Se *h.Hom.* 8 è di paternità procliana, è necessario valutare sulla stessa linea interpretativa quale possa essere stata la diffusione e l'uso del testo. Gli *Inni* del Diadoco contengono alcune allusioni in questo senso (cf. anche VAN DEN BERG 2001, pp. 107 sgg.). In *Procl. H.* 3, 11 alle Muse si chiede di provocare nell'orante un delirio sacro (με ... βακχεύσατε). In *Procl. H.* 4, 2-4 le anime hanno facoltà di purificarsi tramite i riti iniziatici degli inni (ψυχὰς... ὕμνων ἀρρήτοισι καθηραμένας τελετῆσι), e agli dèi si richiede l'iniziazione per mezzo di sacre parole (ὄργια καὶ τελετὰς ἱερῶν ἀναφαίνετε μύθων, v. 15); simile è la richiesta che si fa alla madre degli dèi, a Ecate e a Giano (*Procl. H.* 6, 7); ad Afrodite si chiede di accogliere un'offerta fatta di buone parole (ἀλλὰ καὶ ἡμετέρην ὑποδέχυσσο, πότνα, θηλήν / εὐεπίης, *Procl. H.* 5, 12-13). Ulteriori dati si ricavano da fonti esterne. Nella biografia del filosofo redatta dal suo discepolo Marino, si descrivono i lunghi periodi di ascetismo a cui Proclo si sottopone: lunghe veglie notturne, scandite da preghiere e inni di sua stessa composizione (*Mar. Procl.* 19, ἐντυχίων δὲ ἀγρόπνων καὶ ὕμνωδίας καὶ τῶν ὁμοίων, δηλοῖ δὲ ἡ τῶν ὕμνων αὐτοῦ πραγματεία). Nei momenti di particolare sofferenza fisica, negli ultimi giorni della sua vita, egli chiede ai suoi discepoli di recitare per lui gli inni, con lo scopo di alleviare il dolore (*Mar. Procl.* 19, παρεκελεύετο οὖν ἡμῖν ἐκάστοτε ὕμνους λέγειν). La pratica innodica, dunque, sembra essere parte di un sistema rituale (ὄργια, τελεταί, θηλή), che comprende anche la parola (εὐεπίη, μῦθος, λέγειν). Ne deriva che gli *Inni* sono, essenzialmente, una pratica teurgica (SHEPPARD 1982; VAN DEN BERG 2001, p. 86 sgg; 2017). È tramite la parola, infatti, che

è possibile entrare in contatto con gli dèi, conoscendo i loro nomi e invocandoli correttamente, così come delineato in *Procl. In Crat.* 71: le Enadi più alte sono ineffabili, puro pensiero, e nella pratica teurgica possono essere invocate solo tramite esclamazioni disarticolate; le ipostasi inferiori, invece, possono essere conosciute e chiamate per nome tramite gli *Inni* (τὰ ὀνόματά ἐστι τὰ θεῖα, δι' ὧν οἱ θεοὶ καλοῦνται καὶ οἷς ἀνομοῦνται). Si comprende dunque perché, come dimostrato da VAN DEN BERG (2001), gli dèi invocati da Proclo occupino una posizione relativamente bassa nella catena emanazionistica: all'Uno non si può arrivare per via razionale, ma solo tramite un abbandono entusiastico (cf. *Mar. Procl.* 22). Per la posizione che Ares occupa nella teologia di Proclo, cf. *supra*.

Alla luce di quanto detto, è ragionevole pensare che il presente inno, come gli altri composti dal filosofo, fosse pensato per un contesto rituale, ed essere strettamente legato a un momento di preghiera: l'apostrofe del dio alla seconda persona, la lunga litania di epiteti (vv 1-6), l'invito ad ascoltare le suppliche dell'orante (κλῦθι, v. 9), il tono intimo della richiesta, sono tutti elementi che ben si conciliano con un contesto di fruizione di questo tipo. È difficile dire, tuttavia, se *l'Inno ad Ares* sia stato pensato per una specifica occasione. La richiesta di ricevere coraggio, e di sfuggire a una morte violenta (vv. 11-17) sembrano implicare una situazione specifica, forse di particolare criticità: WEST (1970) ha voluto cogliervi delle allusioni agli scontri tardoantichi tra cristiani e pagani, che costrinsero Proclo ad allontanarsi da Atene per un anno (*Marin. Procl.* 15; cf. *infra*). È pur vero che l'impostazione filosofica della preghiera assume una valenza generale. Anche se l'inno è stato composto per una contingenza specifica, può essere stato riutilizzato più volte a seconda delle necessità ritualistiche, anche da persone diverse da Proclo, come gli studenti dell'Accademia. Un unico testo del *corpus* procliano, infatti, mostra un carattere esclusivamente biografico: in *H.* 5, il filosofo invoca Afrodite Licia, poiché “lui stesso è licio di stirpe” (v. 13). Una simile argomentazione è difficilmente replicabile da una persona diversa dall'autore dell'inno. In tutti gli altri casi, invece, la richiesta di purificazione spirituale poteva applicarsi a una molteplicità di situazioni, in virtù della universalità della richiesta. Il contatto con la divinità, del resto, non si esaurisce esclusivamente nell'*hic et nunc* della singola occasione rituale. È una massima attribuita allo stesso Proclo che “il filosofo deve aver cura non solo di una singola città, né dei costumi patri di pochi, ma essere sacerdote di tutto il cosmo nella sua interezza” (*Mar. Procl.* 19: τὸν φιλόσοφον προσήκει οὐ μίᾳ τινὸς πόλεως οὐδέ τῶν παρ'ἐνίοις πατριῶν εἶναι θεραπευτήν, κοινῇ δὲ τοῦ ὅλου κόσμου ἱεροφάντην).

## 2. Commento

L'inno ha una struttura bipartita. La tipica costruzione triadica degli *Inni Omerici* viene semplificata: invocazione e sezione mitico-attributiva vengono fuse in un unico momento (vv. 1-9), cui segue quello della preghiera (vv. 10-17), secondo una impostazione che è attestata già negli *Inni Orfici* (RICCIARDELLI, 2012, pp. xxxi-xxxiv; JANKO 1981, p. 10). In Proclo, questa costruzione viene riproposta in tutti gli *Inni*; unica eccezione è *H.* 6 (ad Ecate e Giano), di struttura circolare: l'invocazione delle divinità (vv. 1-3) è succeduta dalla preghiera (vv. 4-12), che lascia spazio a una nuova apostrofe conclusiva (vv. 13-15). Un principio di tono innodico compare anche nella produzione in prosa di Proclo. In *Theol.* 1, 7-9, il filosofo afferma di voler “cominciare dagli dèi” (ἀπὸ θεῶν ποιεῖσθαι τὰς ἀρχὰς) per mezzo di un προοίμιον.

**vv. 1-9:** La sezione iniziale ha valore di apostrofe: ci si rivolge direttamente al dio (Ἄρες, v. 1); segue una litania di epiteti (vv. 1-6), che si espandono fino a divenire intere frasi al participio (ἐλίσσων, v. 6) o di valore relativo (ἔνθα, v. 7). La sezione narrativa è assente: sono le molteplici qualificazioni del dio a ‘narrare’, indirettamente, la sua potenza. Negli *Inni* di Proclo, la serie di epiteti viene talora espansa da tessere mitologiche o filosofiche: così accade in *H.* 1, 1-34 (ad Helios); 2, 1-19 (ad Afrodite); 3, 1-9 (alle Muse); 4, 1-4 (inno comune agli Dèi); 5, 1-11 (ad Afrodite Licia); 7, 1-30 (ad Atena). Questa sezione, che ha il valore di preparare il contatto con la divinità, supera a volte le sue funzioni proemiali, e si espande fino a diventare la quasi totalità dell'inno: in *H.* 2 la classificazione dei tipi di amore che procedono da Afrodite occupa 18 versi su 21. La precisione e la prolissità con cui vengono costruite le apostrofi in Proclo non sono un mero ornamento retorico. Nella mentalità antica, l'invocazione di un dio richiede una notevole attenzione lessicale, al fine di compiacere la divinità e veder realizzata la preghiera (FURLEY 2007, pp. 122-124). Più nello specifico, però, l'apostrofe è in Proclo il primo momento della preghiera: si realizzano in essa la γνῶσις e la οἰκείωσις con la divinità (cf. introduzione). Attraverso l'invocazione, dunque, Proclo dimostra di conoscere in maniera scrupolosa il dio a cui si sta avvicinando, nei suoi attributi, nelle sue mansioni, nella sua posizione all'interno del cosmo. L'attenzione emerge nel lessico accuratamente scelto: nella serie di epiteti si susseguono *hapax legomena*, composti e voci rare, riprese dotte.

**v. 1 Ἄρες:** una forma di vocativo figura nel primo verso di Procl. *H.* 1, 4, 6, 7. Il *Du Stil* incipitario, raro negli *Inni Omerici*, è più tipico dell'inno cultuale, in cui la *performance* mira a un contatto diretto con la divinità, come nel caso degli *Inni Orfici*. Una analoga funzione rituale è ipotizzabile anche per gli *Inni*

di Proclo: cf. introduzione. **ὑπερμενέτα**: il composto è un *hapax* assoluto. È modellato sull'aggettivo ὑπερμενής, frequentemente riservato a Zeus nella poesia epica e orfica (e.g. Hom. *Il.* 2, 116; Hes. *Th.* 534; P.Derv. 4, 2) **βρισάρματα**: escluso l'inno, l'epiteto conta due sole altre occorrenze. Nella sua prima attestazione, Hes. *Sc.* 441, designa già Ares; in Pind. fr. 70b, 26 Maehl. così è definita Tebe. **χρυσεοπήληξ**: rare le attestazioni del composto. Utilizzato per la prima volta da Call. *Lav.Pall.* 43 come epiteto di Atena, torna per la medesima divinità in Procl. *H.* 7, 4. In A. *Sept.* 106 è attestata la grafia χρυσοπήληξ.

**v. 2 ὄβριμόθυμε**: si viola in *incipit* di verso la prima norma di Meyer (su cui, GENTILI, LOMIENTO, 2003, p. 277): la stessa licenza figura in Procl. *H.* 7, ἄρσενοθύμε. Il ramo Θ della tradizione manoscritta reca, in maniera minoritaria, la grafia ὄμβριμόθυμε. La lezione sarebbe metricamente e morfologicamente plausibile: ben attestata è la grafia ὄμβριμ-, concorrenziale a ὄβριμ- (CHANTRAINE, *DELG*, p. 772), che in relazione al dio figura anche in Orph. *H.* 65, 3. Il confronto con Procl. *H.* 7, 3, ὄβριμοπάτηρ, sembra tuttavia autorizzare ad accogliere la forma priva di nasale. L'epiteto è per la prima volta utilizzato in Hes. *Th.* 140 per Arge, uno dei Ciclopi. La prima attestazione in relazione ad Ares è Panyas. fr. 3, 4 Bernabé. Ares è comunque definito ὄβριμος già in Omero (*Il.* 5, 845, 13, 444; 13, 521; 15, 112; 16, 613; 17, 529), e nella poesia astronomica il pianeta Marte è ὄβριμοεργός (Man. 5, 177). **φέρασπι**: il composto è estremamente raro. Compare per la prima volta in A. *Pers.* 237; *Ag.* 694. Come epiteto per una divinità, tuttavia, l'unica altra attestazione è Procl. *H.* 7, 3, in riferimento ad Atena. **πολισσόε**: ulteriore *hapax* assoluto. MASSETTI (2019) intende l'epiteto come 'che scuote la città, e lo fa derivare dal verbo σέω. Il significato viene accostato all'omerico λαοσσόος, 'scuotitore del popolo', detto di Ares in Hom. *Il.* 17, 398 (su cui, già AHS 1936, p. 386), e all'immagine tradizionale del dio: egli è infatti πολίπορθος, 'il distruttore di città' (cf. Hom. *Il.* 20, 152; Hes. *Th.* 936). La maggior parte degli editori, invece, propende per una traduzione del tipo 'salvatore di città', e per una derivazione dal verbo σφάζω: così EVELYN-WHITE, 1932; HUMBERT, 1936; CÀSSOLA, 1975; WEST, 2003; POLI, 2010; la traduzione *urbium servator* risale però già a CASTALIO, 1561. A favore di questa interpretazione, vi sono i molti aggettivi composti in -σοος, similmente derivati da σφάζω (ἄείσσοος, βιοσσόος, βροτοσσόος, δύσσοος εὔσσοος, discussi anche in MASSETTI, 2019); lo stesso λαοσσόος, già omerico, viene reinterpretato dalla letteratura tardoantica come 'salvatore del popolo' (Nonn. *Paraph.* 1, 16; 7, 117). Si consideri inoltre l'aggettivo σάοπτολις, ugualmente attestato nella poesia tarda (Nonn. 41, 395, Coluth. 142), che nella costruzione è affine a πολίσσοος, con le parti del composto invertite. La traduzione come 'salvatore di città' è dunque possibile sotto il profilo morfologico, ma anche da un punto di vista contestuale. Il ritratto che si fa della

divinità in questa sede, infatti, è tutt'altro che tradizionale, e sono dunque inediti anche i suoi epiteti. Come divinità della guerra, è Atena a conoscere un sistema di epiteti maggiormente benevolo: è *πολιάς*, *πολιοῦχος*, *ἐρυσίπτολις* (cf. BRUCHMANN 1893); in Procl. *H.* 7, 40, la dea è *σαόμβροτος*, con un epiteto semanticamente vicino al *πολίσσοος* qui presente. Nel sistema teologico procliano, le due divinità sono associate per funzioni ed epiteti: cf. l'introduzione. **χαλκοκορυστά:** l'epiteto è usato da Omero, sempre in clausola come in questo caso, per Sarpedone (*Il.* 6, 199), ma più spesso per Ettore (*Il.* 5, 699; 13, 720; 15, 221, 458; 16, 358, 358, 536, 654). È impiegato da Esiodo per Memnone (*Th.* 984), e da Pindaro per i Mirmidoni in Pi. fr. 52f, 108 Maehl. L'epiteto perde in seguito vitalità. Il suo significato originario sembra essere 'dall'elmo di bronzo' (< *κόρυς*: NORDHEIDER, *LFGRE*, 4, 1118). Appena un verso prima, tuttavia, Ares indossa un elmo d'oro (*χρυσεοπήληξ*, v. 1). Come nota CASSOLA (1975, p. 565), il senso originario potrebbe essere stato dimenticato: il significato che qui trapela sembra essere, più genericamente, 'armato di bronzo' (< *κορύσσω*). PFEIFFER (1916) segnala una vicinanza con l'epiteto *χαλκεομίτρας*, usato per Ares in contesto astrologico (*CCAG* 1, 173).

**v. 3 καρτερόχειρ:** aggettivo estremamente raro: figura in B. *Ep.* 1, 141 e Orph. *H.* 12, 2; 66, 3. **ἀμόγητε:** l'unica altra attestazione dell'epiteto compare in Greg.Naz. vol. 12 p. 1309 *MPG*. Già in Omero, tuttavia, Ares è "mai sazio di guerra" (*ἄτος πολέμοιο*, *Il.* 5, 388, 863; 6, 203), e nell'epica tarda è *ἀκάματος* (Q.S. 1, 55; 13, 99; Nonn. 32, 163-164). Ares è infaticabile non solo per le sue imprese belliche, ma anche come corpo celeste: il pianeta Marte viene condotto incessantemente lungo la sua orbita da un carro trainato da cavalli (vv. 7-8). Cf. similmente Procl. *H.* 1, 10, in cui i pianeti girano *ἀκαμάτοισι χορείαις*. Il tema è già noto dalla poesia arcaica: Helios è *ἀκαμάς* (Hom. *Il.* 18, 239; Hes. *Th.* 956; *h.Hom.* 31, 7), e il suo viaggio in cielo non conosce riposo (Mimn. fr. 12 W.: *Ἡέλιος μὲν γὰρ ἔλαχεν πόνον ἦματα πάντα / οὐ δε κοτ' ἄμπαυσις γίνεται οὐδεμία*). **δορισθενές:** rarissimo aggettivo, usato solo in questo caso per Ares. Altre attestazioni in A. *Ch.* 160; AP, 9, 475, 1. In Procl. *H.* 7, Atena è definita *μεγασθενές* (v. 3) e *δορυσσόε* (v. 4). **ἔρκος Ὀλύμπου:** Il nominativo in luogo del nominativo è un uso consolidato della poesia greca (SCHWYZER 1950, pp. 59 sgg.). La *iunctura* non ha altre attestazioni. L'uso di *ἔρκος* nel senso metaforico di 'difesa' ha comunque dei precedenti nella dizione epica: Aiace è *ἔρκος Ἀχαιῶν* (e.g. Hom. *Il.* 3, 229), e così anche Achille (*ἔρκος Ἀχαιοῖσιν*, *Il.* 1, 284). La definizione di Ares come 'baluardo' dell'Olimpo veicola, ancora una volta, una rilettura della divinità (cf. *πολίσσοε*, v. 2), che prepara la preghiera con cui si chiude il testo (cf. *infra*).

**v. 4 Νίκης εὐπολέμοιο πάτερ:** non vi sono paralleli nella fraseologia, né nella genealogia mitica: Nike è considerata figlia di Pallante (Hes. *Th.* 384; AP 6, 313). Quando compare insieme ad altre divinità, si accompagna più spesso ad Atena, con cui è talora confusa (FARNELL, 1896, pp. 408-409 per le attestazioni letterarie; LIMC 6, 1, s.v. Nike, nn. 182-201; 719-720 per l'iconografia): la vittoria è infatti il risvolto più nobile della guerra, lontano dalla natura selvaggia di Ares (Hom. *Il.* 5, 890-892; cf. anche BURKERT, 2011, pp. 259-260). Ne deriva che l'associazione di Nike e Ares è più rara di quanto si possa pensare: in Bacchilide (AP 6, 50, 1), l'unione delle due divinità garantisce la vittoria dei Greci sui Persiani. Nessuna attestazione della coppia viene registrata nell'iconografia (LIMC, 6, 1, s.v. Nike). **συναρωγέ:** l'unica altra attestazione dell'aggettivo figura in AP 6, 259. L'aggettivo semplice ἄρωγός è invece noto sin dall'età arcaica, dove si specializza nel senso di 'aiutante in guerra' (LSJ, s.v.): cf. Hom. *Il.* 8, 205, Δαναοῖσιν ἄρωγοί; 21, 371, 428, Τρώεσσιν ἄρωγοί. A questo significato, che ben si adatta ad Ares, si aggiunge l'interpretazione in chiave allegorica, che proviene dalla filosofia ellenistica. Il nome del dio viene fatto derivare da ἀρήγω, poiché egli è aiutante nello stornare i mali (Ph. *Legatio ad Gaium*, 113). Si consideri a questo proposito la preghiera conclusiva, in cui si chiede al dio di allontanare la viltà e l'ira (vv. 12-13) **Θέμιστος:** la declinazione con tema Θεμιστ- è l'unica nota a Omero (Θέμιστα in *Il.* 20, 4; Θέμιστος in *Il.* 2, 68). La grafia priva di sibilante compare da Pindaro (Θέμιτος in *O.* 13, 8; Θέμιδος fr. 52i, 16 Maehl.). L'associazione di Ares e Temi è del tutto inedita, se si considera che in Omero il dio οὐ τινα οἶδε θέμιστα (Hom. *Il.* 5, 761). Nel sistema neoplatonico, tuttavia, Omero è oggetto di una rilettura allegorica (cf. introduzione). In Proclo, Temi è la divinità che ha il compito di realizzare l'ἐπιστροφή, il ritorno degli dèi encosmici all'unità della monade demiurgica (sul tema, cf. introduzione): la teoria proviene dalla reinterpretazione di Hom. *Il.* 20, 4, Ζεὺς δὲ Θέμιστα κέλευσε θεοὺς ἀγορήνδε καλέσσαι, che il Diadoco cita in più luoghi (*in R.* 1,107; *in Cra.* 99, 35; *in Ti.* 3, 201), e da cui riprende anche la morfologia Θεμιστ- del teonimo (cf. *supra*). Temi è dunque una divinità ordinatrice, che in quanto tale è τῶν δημιουργικῶν θεσμῶν αἰτία (Procl. *In Ti.* 1, 396, 29): cf. la preghiera al v. 16, in cui si chiede, per l'appunto, la facoltà di rimanere ἐν θεσμοῖς.

**v. 5 ἀντιβίοισι τύραννε:** per la violazione della prima legge di Meyer, cf. *supra*. I commentatori (AHS, 1936; CASSOLA, 1975) notano l'eccezionalità dell'emistichio: l'uso sostantivato di ἀντίβιος nel senso di 'nemico' è raro, ma sono note occorrenze in età tardoantica (Jul. *Caes.* 319b; Nonn. 2, 508). Con questo valore è attestato anche in Procl. *H.* 7, 50, in cui si chiede ad Atena κάρτος ἐπ'ἀντιβίοισι. Inusuale è anche l'uso di τύραννος con il significato di 'vincitore, trionfatore'; il sostantivo, inoltre, regge di norma il genitivo (cf. LSJ, s.v.), e non il dativo come in questo caso. Τύραννος è epiteto di svariate divinità

(Zeus in *A. Pr.* 736; Apollo in *S. Tr.* 217; Eros in *E. fr.* 136 *TrGF*), ma il suo uso per Ares è raro: figura esclusivamente in *Tim. fr.* 14 *PMG*, ripreso da *Men. fr.* 167 *PCG*. Oltre alle citazioni di passi preziosi, emerge ancora una volta il sottotesto astrologico: il pianeta Marte è particolarmente favorevole nei confronti dei τύραννοι (Vett. Val. 2, 4, 37). **δικαιοτάτων...φωτῶν**: cf. *Procl. H.* 2, 20, in cui il superlativo è usato nella medesima posizione per comodità metrica (WEST 1970). AHS (1936) spiegano il patrocinio che Ares ha sui δίκαιοι come una evoluzione della protezione che il dio concede ai valorosi, gli ἀγαθοί (cf. *IG II*, 3, 2718, τοὺς ἀγαθοὺς ἔστερξε Ἄρης). Più persuasivamente, il legame tra Ares e giustizia si spiega in termini astrologici: il pianeta Marte, infatti, σημαίνει...δίκας (Vett. Val. 1, 1, 48; cf. PFEIFFER, 1916, p. 105). Al retroterra astrologico è tuttavia da aggiungere un ulteriore sottotesto filosofico. In *R.* 441e, ogni uomo è definito δίκαιος quando svolge il compito che gli è assegnato. I difensori dello stato, dunque, sono giusti quando sono guidati da Ares, che è infatti ἀγός (cf. *infra*). In lui risiede il θυμικόν (*Procl. in Ti.* 1, 148, 3), che è l'elemento costituente dell'anima θυμοειδής dei difensori dello stato platonico. **ἀγέ**: Ares conduce in senso militare (è στρατηγός in *Procl. in R.* 1, 69), ma anche in senso filosofico: gli dèi sono ἡγεμονῆες (*Procl. H.* 4, 13), ἄρχοντες che ricevono da Zeus il movimento di ascesa verso l'intelligibile (*Procl. Theol. Plat.* 6, 96). La preghiera di Proclo ha, come fine ultimo, il ritorno alla monade demiurgica, tramite gli ἡγεμονικοί θεοί: cf. a questo proposito anche il ruolo di Temi (*supra*). Sul versante letterario, l'avvicinamento alla divinità viene spesso reso tramite la metafora del viaggio. Così ad esempio in *Procl. H.* 2, 19-20 si chiede ad Afrodite di guidare il cammino dell'orante (ἐμὴν βιώτοιο πορείην / ἰθύνοις); le Muse insegnano a seguire una via che superi l'oblio (*H.* 3, 6-7: ἐδίδαξαν ὑπὲρ βαθυχεύμονα λήθην / ἵχνος ἔχειν), e il filosofo si augura di non allontanarsi dal sentiero divino (μηδέ μ' ἀποπλάγξειεν ... ἀτραπιτοῦ ζαθέης, v. 13); in *H.* 4, 14 Proclo si affretta su una strada che conduce in alto (ὑψιφόρητον ἀταρπόν, v. 13); in *H.* 6 si chiede a Ecate, Giano e alla Madre degli dèi di mostrare i divini sentieri (θεοφραδέας κελεύθους, v. 8). Per il concetto di ἐπιστροφή, cf. introduzione.

**v. 6 ἡγορέης σκηπτοῦχε**: Ares è più spesso armato di lancia (cf. *LIMC* 2, 1, *s.v.* *Ares*). Σκηπτοῦχος è però un epiteto ricorrente nella poesia magico-misterica: così sono definiti Zeus (*Orph. H.* 15, 6), Ade (18, 3), Dioniso (52, 7), la Madre degli dèi (27, 4), Afrodite (55, 11), Apollo (*Pap.Mag.* 2, 83, 99), Tifone (*Pap.Mag.* 4, 181). Di qui l'epiteto viene ripreso da Proclo anche nella sintassi: la costruzione con il genitivo, altrimenti rara, è attestata in *Orph. H.* 55, 11, θεῶν σκηπτοῦχε; *Pap.Mag.* 2, 99, Μουσάων σκηπτοῦχε. Cf. anche Nonn. 48, 18, in cui Apollo è τοξοσύνης σκηπτοῦχος. L'epiteto è giustificato in



questa sede anche sul versante astrologico: le divinità planetarie sono immaginate spesso dotate di scettro (PFEIFFER, 1916, p. 105; GUNDEL, *EAA*, s.v. *Pianeti*).

**vv. 6-8:** compare qui una breve sezione di carattere astrologico, che funge come ultimo, esteso ‘epiteto’ prima della preghiera al v. 9 (κλῦθι). L’astrologia è di fondamentale importanza nella teologia di Proclo (cf. introduzione), e si ritrova a più riprese negli *Inni*. Figura naturalmente nell’*Inno a Helios* (Procl. *H.* 1), e in quello ad Afrodite (Procl. *H.* 2), che è pianeta vicino e speculare ad Ares. All’elemento astrologico si collega a più riprese il tema della luce, nel suo valore fisico e simbolico (su cui, cf. *infra*).

**v. 6 πυράγεια κύκλον:** la stessa combinazione di nome e aggettivo compare solo in Nonn. 1, 182. Cf. anche Orph. *H.* 19, 1, di tono molto simile: Ζεῦ πάτερ, ὑψίδρομον πυράγεια κόσμον ἐλαύνων, ma anche *Sib.Or.* 1, 217, 240, πυράγεια δίσκον. Κύκλος è definito anche il sole in Procl. *H.* 1, 6 e in generale i pianeti in Procl. *H.* 2, 17. Πυραυγής è aggettivo di Marte nella poesia astronomica (Doroth. p. 397, 7 Pingree), e si inserisce in un ampio sistema di epiteti correlati al fuoco: πυρβόλος, πυριλαμπής, πυρφόρος (cf. BRUCHMANN 1893 per una rassegna delle attestazioni). Il più fortunato è tuttavia πυρόεις, che diviene un nome alternativo per il pianeta stesso, che appariva rosso già agli antichi (CUMONT, 1935). Anche nella speculazione filosofica, da Ares dipende la ἔμπυρος φύσις (Procl. *in Euc.* 167). Al pari della luce (su cui, cf. *infra*), il fuoco è nella teurgia procliana un elemento di purificazione e ascesa spirituale (REDONDO, in DILLON, TIMOTIN 2016, pp. 164 sgg.)

**v. 7 ἑπταπόροις:** il codice M riporta, in maniera minoritaria, la lezione ἑπταπόροις. L’aggettivo, tuttavia, non ha alcuna attestazione, sebbene CÀSSOLA faccia notare un possibile parallelo con Orph. *H.* 7, 8, ἑπταφαεῖς ζώνας. Ἐπταπόρος ha invece una salda tradizione poetica per descrivere le orbite dei corpi celesti: E. *O.* 1005; *IA* 7; *Rh.* 529; Ar. 1, 257; Nonn. 2, 18; 3, 430; 8, 76; 38, 386; 41, 346; 45, 333; 47, 702. Cf. anche Procl. *H.* 2, 17, ἐπτὰ κύκλων. L’insistenza sul sostantivo πόρος veicola inoltre implicitamente il tema del viaggio che l’anima compie per avvicinarsi al divino (cf. *supra*). **ἐνὶ τεύρεσιν:** plurale da τέρας, con allungamento artificiale dovuto a convenienza metrica (CHANTRAINE, *DELG*, p. 1106). L’uso di τέρας, ‘prodigio’, nel senso di ‘astro’ è un preziosismo poetico: è attestato una unica volta in Hom. *Il.* 18, 485, che Proclo cita *in Ti.* 1, 314. Il termine torna nella poesia ellenistica (A.R. 3, 1362; 4, 261), anche di stampo astronomico (Ar. 1, 692).

**vv. 7-8 πῶλοι ζαφλεγέες:** sin dall'epica omerica Ares guida cavalli (*Il.* 5, 356 sgg.; 15, 119). In questo caso, i puledri sono fiammeggianti, come lo è il dio stesso e il suo pianeta, intimamente connessi con il fuoco (cf. *supra*). L'immagine del carro celeste è tradizionale: cf. e.g. *h.Hom.* 31, 32, in cui si descrive il viaggio di Helios e Selene, rispettivamente, in cielo, e in particolare i πῶλοι ἀιγλήεντες in *h.Hom.* 32, 9. L'immagine era ben nota a Proclo: καὶ γὰρ ὁ Ζεὺς πτηνὸν ἄρμα ἐλαύνειν λέγεται καὶ οἱ ἄλλοι θεοὶ κατὰ ταῦτὰ δήτου τῷ Διὶ χρῶνται τοῖς δευτέροις ὀχήμασιν (*Theol.Plat.* 6, 99).

**v. 8 τριτάτης ὑπὲρ ἄντυγος:** continua la metafora ippica. Il sostantivo ἄντυξ ha il valore generico di 'bordo', di qualunque superficie curva (cf. *LSJ*, s.v.). Può dunque indicare il parapetto del carro (*Hom. Il.* 5, 262), o il cocchio nella sua interezza (*S. El.* 746; *E. Ph.* 1193): i cavalli portano dunque Ares sopra il suo veicolo. In senso tecnico, ἄντυξ indica tuttavia anche la circonferenza del cerchio. Così il termine è usato da *Orac.Chald.* fr. 167 des Places, citato da Procl. in *Eucl.* 155, 5. Affine a questo valore è quello di 'orbita', che lo stesso Proclo usa in *H.* 2, 17, e che traspare anche in questo caso. Nei pur variegati modelli cosmologici greci, Marte è sempre il terzo pianeta di sette, partendo dal più lontano alla Terra (Procl. *Hyp.* 1, 23-25). L'ordine aristotelico è Saturno, Giove, Marte, Mercurio, Venere, Sole e Luna (Arist. *Mu.* 392a-b). Platone conosce un ordine analogo, almeno per i pianeti più vicini alla Terra (*Tim.* 38d). Il modello che diviene canonico, tuttavia, è quello tolemaico (Ptol. *Alm.* vol. 1, 2 pp. 206 sgg. Heiberg): due triadi di pianeti, separate dal Sole al centro (Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio, Luna). Di fronte al tema, la speculazione neoplatonica si trova in una posizione problematica. Da un lato l'ordine tolemaico è scientificamente dimostrato, ma anche teologicamente fondato: il Sole, che con la sua luce è specchio dell'attività demiurgica, è "re di tutto quanto è visibile", e si trova quindi al centro dei sette pianeti che orbitano intorno alla terra (Proc. *In R.*, 2, 220, 11- 221, 10). D'altro canto, accettare l'ordine tolemaico implica porsi in contrasto con l'autorità di Platone, per cui il Sole è il secondo pianeta più vicino alla Terra, immediatamente dopo la Luna. Conciliare le due istanze è difficile: Proclo vi riesce distinguendo da un lato l'ordine fisico dell'universo, dall'altro quello filosofico (in *Tim.* 3, 82, 19-26). In funzione del primo, il Sole è al centro dei pianeti; in relazione al secondo, Platone lo pone vicino alla Luna poiché i due astri condividono la medesima causa ipercosmica, in quanto sono entrambi fonte di luce. Per le questioni astronomiche, particolarmente complesse, che si trovano nell'opera di Proclo, cf. SIORVANES 1996, pp. 262 sgg.; BALTZLY 2013, pp. 16-28.

**vv. 9-17** Al termine dei processi di γυνῶσις e οικείωσις, si inaugura la seconda fase di contatto con il divino. L' ὁμοίωσις prevede l'orante si identifichi quanto più possibile con la divinità invocata,

assumendone i tratti (Pl. *Tht.* 176b). In questo modo, il *topos* innografico del *da quia dare tuum est* (BREMER 1981) si riveste di una ulteriore stratificazione filosofica. Ad Ares si chiede di donare il coraggio, che è sua prerogativa (κάρτος ἀρήϊον, v. 11; θάρσος, v. 15); il fine ultimo, tuttavia, è la purificazione dell'anima (ψυχῆς ἀπατηλὸν ὑπογνάμψαι φρεσὶν ὄρμην, v. 13), e la contemplazione della luce divina (πρὸ καταστίλβων σέλας ὑπόθεν ἐς βιότητα, v. 10). Per come queste richieste si accordino con le teorie letterarie del filosofo, cf. l'introduzione. Negli *Inni* di Proclo, comunque, non mancano preghiere di tono più pratico: il filosofo chiede per sé la buona fama (*H.* 1, 43), l'eloquenza (*H.* 3, 14-17), protezione contro le malattie (*H.* 6, 5), salute, figli, amore, gloria, prosperità, gioia, persuasione, facondia, buona mente, il primato sugli altri (*H.* 7, 40-50). In quest'ottica, ad Ares si chiede anche vita serena, lontano dalla guerra (vv. 16-17).

**v. 9 κλῆθι:** La forma di imperativo è sconosciuta agli *Inni Omerici*. È tipica invece dell'inno cultuale e magico-misterico, che mira a creare uno stretto rapporto con la divinità invocata (RACE 1992). **βροτῶν ἐπίκουρε:** l'epiteto ἐπίκουρος non conosce altra attestazione per Ares. È tuttavia utilizzato, seppur raramente, per altre divinità: Afrodite (Hom. *Il.* 21, 431), Eros (Pl. *Smp.* 189d), Asclepio (Orph. *H.* 67, 5). In questa sede, il termine rappresenta un tecnicismo: ἐπίκουροι sono i difensori dello stato, in cui prevale l'anima irascibile, il θυμοειδές (cf. Pl. *R.* 440d sgg.; similmente, in Procl. *in R.* 1, 11, ἐπίκουρος viene definito il θυμός), che in filosofia è prerogativa di Ares (*in Ti.* 1, 148, 3), e in astrologia è sottoposto agli influssi di Marte (Antioch. Astr. vol. 11, 2, p. 111, 12 Zuretti; *Corp. Herm.* fr. 29, 11 Festugière-Nock; Vett. Val. app. 1, 2, 69). Sul tema, cf. anche l'introduzione. **δοτῆρ εὐθαρσέος ἥβης:** l'espressione a enallage è poeticamente involuta. Ares non può concedere la giovinezza: può però elargire il coraggio (θάρσος / δός, μάκαρ, vv. 15-16), che della giovinezza è prerogativa. Nella poesia mitologica, Ares ed Ebe sono fratelli (Hes. *Th.* 922). La lezione εὐθαλέος, trasmessa dalle famiglie di codici a e p è difficilmente accettabile. L'aggettivo ha di consueto ᾶ, qui metricamente insostenibile; la variante εὐθαλής è attestata solo nel dialetto dorico (Pi. *P.* 9, 72). La corruzione della lezione originaria è tuttavia facilmente spiegabile. L'aggettivo εὐθαρσής è assai simile a εὐθαλής, con cui si presta a essere confuso: il codice Π reca un inesistente εὐθαρλέσεος, che deriva dalla combinazione meccanica tra i due.

**v. 10 καταστίλβων:** il verbo è raro, e conosce ulteriori attestazioni solo nei testi cristiani tardoantichi: *MPG* Vol. 48, 1058, 55 (Giovanni Crisostomo); 77, 625, 47 (Cirillo). **σέλας:** il tema della luce ricorre con notevole frequenza negli *Inni* di Proclo, con un lessico e un repertorio di immagini estremamente variegato. La luminosità è una prerogativa delle divinità celesti: così Helios è φάους ταμία (*H.* 1, 2), e

regna su un ἐριφεγγέα κύκλον (v. 6). In senso allegorico, tuttavia, la luce è soprattutto simbolo di purificazione spirituale ed elevazione: a Helios, alle Muse, agli dèi tutti Proclo chiede φάος ἀγνόν (*H.* 1, 40; 3, 15; 4, 6; 7, 33), φάος ἐρίτιμιον (*H.* 6, 9). Lo scopo della vita umana è il ritorno alle splendidi dimore degli dèi (πολυφεγγέος ἀύλης *H.* 1, 32; πυριφεγγέας ἀύλας *H.* 2, 6); le Muse elargiscono ἀναγώγιον φῶς (*H.* 3, 1), e introducono a un sentiero pieno di luce (ζαθέης ἐριφέγγεος). I numi sono σοφίης ἐριλαμπέος ἡγεμονῆες (*H.* 4, 13), e la via che a loro conduce è αἰγλήεσσα πορείη (*H.* 6, 4). Al tema della luce è strettamente connesso quello del fuoco, che è sia fenomeno fisico (Helios è πυριστρεφής *H.* 1, 33) che strumento di purificazione: gli dèi innalzano i mortali tramite un ἀναγώγιον πῦρ (*H.* 4, 2). Il lessico poetico trova un puntuale riscontro nella speculazione filosofica, sia al livello gnoseologico che ontologico. Già nel mito della caverna platonica, la luce del sole rappresenta la conoscenza intellettuale, contrapposta all'oscurità della δόξα (*Rep.* 7, 514a-516c); in Plotino (5, 1, 6), il procedere dall'Uno viene spiegato in termini di περίλαμψις, 'irraggiamento'. In Proclo, dopo la purificazione tramite la luce della conoscenza, l'attività noetica brilla; la mente unisce così la luce della conoscenza alla luce intellettuale (μετὰ...τὴν κάθαρσιν καὶ μετὰ τὸ τῆς ἐπιστήμης φῶς ἀναλάμπει τὸ νοερὸν ἐνέργημα καὶ ὁ ἐν ἡμῖν νοῦς...φῶς φωτὶ συνάπτων; in *Tim.* 1, 302, 17 sgg.). In Procl. *Theol. Plat.* 6, 97 Ares ha la facoltà di far risplendere sulla natura corporea il vigore, la forza e la saldezza (Ὁ δὲ Ἄρης σωματοειδέσι φύσεις ἀκμὴν ἐπιλάμπει καὶ δύναμιν καὶ τὸ ἄρρατον). La luce è, inoltre, simbolo di ispirazione divina anche in ambito letterario: l'abilità retorica di Proclo era tale che, quando parlava, i suoi occhi splendevano, e il suo volto brillava di luce (*Mar. Procl.* 23). **ὑπόθευ:** cf. Procl. *H.* 1, 4, in cui Helios riversa dall'alto un flusso di armonia (ὑπόθευ ἁρμονίης ῥύμα πλούσιον ἐξοχετεύων). In *H.* 2, 18. Afrodite è invitata a infondere dall'alto della sua sede celeste il suo potere sull'orante (δυνάμεις προχέουσ' ἀδαμάστους). **ἐς βιότητα:** il sostantivo è tardo: compare per la prima volta in *Pr.* 5, 23, 2.

**v. 11 κάρτος ἀρήϊον:** Similmente, in Procl. *H.* 7, 50, ad Atena si chiede κάρτος ἐν ἀντιβίοισι. A preparare la richiesta, al v. 3 Ares era stato già definito come καρτερόχειρ. L'accostamento di nome e aggettivo sembra derivare da Orph. *L.* 438 κάρτος ἄρειον, ma con un significativo slittamento. Il semplice comparativo orfico viene mutato in un aggettivo di suono simile, ma di senso più pregnante. Il valore che si chiede al dio non è solo qualitativamente 'eccellente', ma intrinsecamente 'di Ares' (cf. già HUMBERT, 1936: "ta force martiale"). L'uso dell'aggettivo, posto al centro del verso, sintetizza il punto più alto del processo di ὁμοίωσις, di assimilazione alla divinità invocata (su cui, cf. *supra*).

**v. 12:** la richiesta di fuggire la κακότης figura anche in Procl. *H.* 6, 10; 7, 46. La fraseologia è modellata su precedenti epici (ὑπέκ κακότητα φύγοιμεν in Hom. *Od.* 3, 175; 9, 489; 10, 129; 23, 238); se in Omero, tuttavia, il senso della formula è ‘fuggire il pericolo’, in ambito bellico, in Proclo si aggiunge una tensione di tipo morale. Lo stesso riuso compare nella poesia cristiana: Greg.Naz. *MPG* 37, 581, 11; 601, 6; 897, 14.

**v. 13 ὑπογνάμψαι:** estremamente raro il verbo, che torna solo in Nonn. 47, 547; 48, 277. **φρεσίν:** il sostantivo φρήν compare assai raramente in Proclo, per lo più in citazioni di passi omerici (*in R.* 1, 201, 11-12; 2, 280, 8; *in Ti.* 3, 185). In *H.* 7, 25 Atena concede alla sua città φρένας ἐσθλάς, nobili menti dedite alla filosofia (VAN DEN BERG, 2001, p. 300). Nella speculazione del filosofo, la φρόνησις svolge un ruolo centrale in ambito letterario: cf. l’introduzione. **ψυχῆς ἀπατηλὸν...ὄρμην:** cf. Orph. *H.* 33, 2 a Nike: λύει θνητῶν ἐναγώνιον ὄρμην. Con CÀSSOLA (1975, p. 566), il genitivo ψυχῆς è da intendere con valore oggettivo: è ‘l’impeto che inganna l’anima’ e non ‘l’impeto ingannatore che proviene dall’anima’ (come intende EVELYN-WHITE 1932). L’anima, infatti, non è malvagia in senso attivo, ma vittima degli impulsi cui è soggetta. CÀSSOLA cita a questo proposito Procl. *in R.* vol. 1, p. 16, 9-10; vol. 2, p. 276, 3-10: l’anima combatte contro le passioni di cui è schiava, e agogna la liberazione. Cf. però anche Plot. 1, 2, 3, 11-21: l’anima è malvagia solo quando è congiunta al corpo; quando è libera, è dotata di intelligenza, sapienza, autocontrollo e coraggio (νοεῖν, φρονεῖν, σωφρονεῖν, ἀνδρίζεσθαι: la purificazione della φρήν è espressamente richiesta in questo verso; il coraggio è implorato ai vv. 11, 15). La stessa concezione emerge negli *Inni* di Proclo. L’anima è avvolta dalla caligine della materialità (*H.* 1, 40-41; 4, 6); è costretta dal corpo (*H.* 1, 30-31), resa folle dal mondo materiale (*H.* 3, 9); è prigioniera nei vincoli della vita (*H.* 4, 12), e smania (*H.* 6, 6). Sul tema, cf. *infra*.

**v. 14 θυμοῦ τ’ αὖ μένος:** la *iunctura* è estrapolata da Pl. *Ti.* 70b. La dottrina procliana circa il θυμός è esposta in *in R.* 1, 208, 14 sgg.: l’irascibilità è una delle parti dell’anima umana, assieme al λόγος, la parte razionale, e all’ ἐπιθυμία, la parte concupiscibile. Ciascuno dei tre componenti deve trovarsi in una condizione di relazione con le altre. Il θυμός, dunque, non può essere mera brama (ὄρεξις), né esaurirsi nella ricerca di vendetta (τὸ ἀντιλυπέσεως ὀρέγεσθαι): deve essere sottomesso alla ragione (κατήκοος λόγου). Già in Platone, del resto, il θυμός, come le altre passioni, deve essere controllato per vivere nella giustizia (*Tim.* 42a; cf. anche *Rep.* 440b sgg., in cui si afferma che l’anima irascibile è alleata di quella razionale; *Men.* 88b, in cui il coraggio deve accompagnarsi alla φρόνησις e al νοῦς). L’etica e la psicologia di Proclo non mirano quindi all’eliminazione indiscriminata degli impulsi dell’anima, che

sono anzi essenziali tanto allo stato, che dell'anima è riflesso, quanto al percorso di ascesa verso l'Uno (cf. *supra*); in questa sede, si chiede piuttosto che il θυμός possa essere controllato e indirizzato. Una dinamica simile figura in *H.* 2, 21; 5, 15: si chiede ad Afrodite di allontanare l'anima dal pungolo della passione terrena (πόθων... έρωήν; γηγενέος...οϊστρον έρωής). L'amore, tuttavia, non è di per sé negativo: gli sproni del desiderio elevano lo spirito (πόθων κέντρα άναγωγή, *H.* 2, 5); Afrodite stessa è un'enade della triade elevatrice (άναγωγός τριάς), e innalza le anime verso il Bello (*Theol. Plat.* 6, 98). La richiesta ad Afrodite in Procl. *H.* 5, 1 è dunque speculare a quella che si fa qui ad Ares. Alle due divinità, diverse e complementari (cf. Procl. *in R.* 141 sgg.), si chiede la liberazione da quelle affezioni che sono la loro prerogativa più evidente, l'amore e l'ira, e su cui hanno più potere: per questo meccanismo retorico, cf. *infra*. **έρέθησι**: la morfologia con la doppia desinenza di terza persona singolare è un prestito omerico (*Il.* 1, 159).

**v. 15 φυλόπιδος κρυερής**: la *iunctura*, priva di altre attestazioni, è una variazione della φυλόπις αινή omerica (*Il.* 4, 15, 65, 82; 5, 379, 496; 6, 1, 105; 11, 213). Si ha forse qui una allusione a una situazione specifica, per cui si chiede l'intervento della divinità: cf. *infra*. **θάρσος**: cf. v. 9, in cui Ares è definito δοτήρ εϋθαρσέος ήβης. Nella dottrina platonica, il θάρσος è il naturale prodotto del θυμός (*Pl. Prt.* 351a); in quella astrologica, Marte è il pianeta che presiede al θάρσος (*Antioch. Astr. CCAG* 7, p. 127), oltre che al θυμός (sul quale, cf. *supra*).

**vv. 15-16 Αλλά ... μάκαρ**: la formula introduce spesso una preghiera nella poesia orfica: *Orph. H.* 6, 10; 11, 21; 19, 18; 23, 7; 48, 5; 57, 12; 58, 9; 64, 12; 85, 9, 86, 16; 87, 10. 'Beati' sono gli dèi anche in Procl. *H.* 4, 9.

**v. 16 ειρήνης ... έν άπήμοσι θεσμοίς**: le leggi della pace non sono 'inviolabili' (CÀSSOLA, 1975), ma 'esenti da danno' (ά-πήμα). In maniera apparentemente paradossale, si chiede al dio della guerra di mantenere la pace: la divinità invocata, infatti, ha il potere di stornare i mali di cui è causa. Similmente, ad Afrodite Proclo chiede di placare lo stimolo della passione (*H.* 2, 21; 5, 15; cf. *supra*). Preghiere di questo tipo figurano già negli *Inni Orfici*: Ares è invocato come portatore di pace (*H.* 65, 6). Allo stesso modo, alla Notte si chiede di allontanare le paure notturne (*H.* 3, 14), a Pan di dissipare il panico (*H.* 11, 23); Efesto è invocato per estinguere il "fuoco instancabile" (*H.* 66, 12); Thanatos per arrecare longevità (*H.* 87, 12). Più nello specifico, tuttavia, la preghiera si comprende qualora si consideri il compito di

guardiano che Ares ha nel sistema teologico di Proclo, e il ruolo che nella *Repubblica* Platonica viene attribuito ai difensori dello stato (cf. *supra*).

**v. 17 δυσμενέων:** al v. 14 Proclo ha avanzato la richiesta di porre un freno al μένος; per converso, i nemici del filosofo sono δυσ-μενεῖς. **κῆράς τε βιαίους:** si chiede qui non di sfuggire alla morte ‘inesorabile’ (CÀSSOLA, 1975, p. 302), cosa peraltro impossibile, ma alla morte ‘violenta’. La richiesta è astrologicamente fondata: il pianeta Marte è responsabile della βαιοθανασία (Vett.Val. 2, 27, 17). Nella preghiera di sfuggire alla violenza non è tuttavia da vedere solo una generica rassicurazione astrologica. L’invocazione sembra celare le preoccupazioni degli ultimi filosofi pagani, ormai circondati da un cristianesimo ostile (WEST 1970; CÀSSOLA, 1975, p. 567). Con lo stesso spirito, Proclo chiede ad Atena la difesa contro i nemici (*H.* 7, 50): VAN DEN BERG (2001, p. 314) interpreta il passo come un riferimento agli scontri con i Cristiani, a seguito dei quali il filosofo fu costretto a lasciare Atene (*Marin. Procl.* 15).

## BIBLIOGRAFIA

### EDIZIONI DEGLI *INNI OMERICI*<sup>82</sup>

CHALCONDYLES D., Ἡ τοῦ Ὀμήρου ποίησις ἅπασα, Florentiae 1488

[s.n.] ΟΔΥΣΣΕΙΑ, Βατραχομυομαχία, Ὑμνοι λβ, Venetiis in aedibus Aldi 1504

VARCHIENSIS A.F., ΟΔΥΣΣΕΙΑ, Βατραχομυομαχία, Ὑμνοι λβ, Florentiae in aedibus haeredum Philippi Iuntae 1519

LONICERUS J., ΟΔΥΣΣΕΙΑ, Βατραχομυομαχία, Ὑμνοι λβ. ἢ τῶν αὐτῶν πολυπλόκος ἀνάγνωσις, Argentorati apud Vuolfgangum Cephalaeum 1525

CASTALIO S., *Homeri Opera graecolatina quae quidem nunc extant omnia*, Basileae per Nicolaum Brylingerum 1561

STEPHANUS H., Οἱ τῆς ἠρωικῆς ποιήσεως πρωτεύοντες ποιηταὶ καὶ ἄλλοι τινές. *Poetae Graeci principes hoirici carminis & alii nonnulli*, Genevae 1566

CRISPINUS I., *Homeri Odyssea, eiusdem Batrachomyomachia & Hymni*, Atrebatii 1567

GIPHANIUS H., *Homeri Odyssea, eiusdem Batrachomyomachia & Hymni*, Argentorati 1573

SPONDANUS J., *Homeri quae extant omnia*, Basileae 1583

LECTIUS I., *Poetae Graeci veteres carminis heroici scriptores qui extant omnes*, Aureliae Allobrogum 1606

BERGLER S., *Homeri Odyssea, Batrachomyomachia, Hymni et Epigrammata graece et latine*, Amstelaedami 1707

BARNES J., *Homeri Odyssea, et in eandem scholia, sive interpretation veterum*, Cantabrigiae 1711

CLARKE S., *Homeri Odyssea, graece et latine, item Batrachomyomachia, Hymni et Epigrammata Homero vulgo ascripta*, Londini 1740

ERNESTI J.A., *Homeri operum appendix, Hymnos, Epigrammata et fragmenta continens*, Lipsiae 1764

HAGER J.G., *Homeri Odyssea graece et latine, Batrachomyomachia, Hymni et Epigrammata Homero vulgo adscripta*, Chemnicii 1777

RUHNKEN D., *Homeri Hymnus in Cererem nunc primum editus*, Lugduni Batavorum 1780

WOLF F. A., *Homeri Odyssea cum Batrachomyomachia hymnis ceterisque poematiis Homero vulgo tributis, etiam nuper reperto Hymno in Cererem*, Halae Saxonum 1784

PINDEMONTE I., *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere scoperto ultimamente e attributo ad Omero*, Bassano 1785

ALTER F.C., *Homeri Odyssea graece novis curis expressa. Accedit Batrachomyomachia, Hymni ceteraque poematia Homero vulgo tributa*, Viennae 1794

MATTHIAE A., *Homeri Hymni et Batrachomymachia*, Lipsiae 1805

HERMANN G., *Homeri Hymni et Epigrammata*, Lipsiae 1806

WOLF F. A., OMHROY ΕΠΗ. *Homeri et Homeridarum Opera et Reliquiae*, Lipsiae 1807

---

<sup>82</sup> Per una maggiore facilità di lettura, si è scelto di seguire un ordinamento cronologico anziché alfabetico, come per il resto della bibliografia. Delle edizioni più antiche si forniscono quelle che si è riusciti a reperire e consultare, e che sono più significative nella storia degli studi.



BOISSONADE J. F., *Homeri Opera. Odyssea P-Q, Hymni, Poematia*, Parisiis 1824  
 FRANKE F., *Homeri Hymni, Epigrammata, Fragmenta et Batrachomyomachia*, Lipsiae 1828  
 BOTHE F.H., *Homeri Carmina. Odysseae libri XVII-XXIV, Batrachomyomachia, Hymni, Epigrammata et Fragmenta carminum epicorum*, Lipsiae 1835  
 BAUMEISTER A., *Hymni Homerici*, Lipsiae 1860  
 ABEL E., *Homeri Hymni, Epigrammata, Batrachomyomachia*, Lipsiae 1886  
 GEMOLL A., *Die Homerischen Hymnen*, Leipzig 1886  
 GOODWIN A., *Hymni Homerici*, Oxonii 1893  
 ALLEN T.W., SIKES E.E., *The Homeric Hymns*, London 1904  
 LUDWICH A., *Homerischer Hymnenbau*, Leipzig 1909  
 ALLEN T. W., *Homeri opera*, Oxford 1912  
 EVELYN-WHITE H.G., *Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica*, Cambridge, London 1932  
 ALLEN T. W., HALLIDAY W. R., SIKES E. E., *The Homeric Hymns*, Oxford 1936  
 HUMBERT J., *Homère, Hymnes*, Paris 1936  
 CÀSSOLA F., *Inni Omerici*, Milano 1974  
 RICHARDSON N.J., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974  
 ZANETTO G., *Inni Omerici*, Milano 1996  
 WEST M.L., *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Cambridge, London 2003  
 FAULKNER A., *The Homeric Hymn to Aphrodite*, Oxford 2008  
 POLI S., FERRARI F., *Inni Omerici*, Torino 2010  
 RICHARDSON N., *Three Homeric Hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite*, Cambridge 2010  
 OLSON D.S., *The Homeric Hymn to Aphrodite and Related Texts*, Berlin 2012  
 VERGADOS A., *The Homeric Hymn to Hermes*, Berlin 2013  
 THOMAS O., *The Homeric Hymn to Hermes*, Cambridge 2020

#### ALTRE EDIZIONI

BARCHIESI A., *Ovidio, Metamorfosi, I* Milano 2005  
 BERG VAN DER R.M., *Proclus' Hymns*, Leiden, Boston 2001  
 BERNABÉ A., *Poetae Epici Graeci*, Stuttgart-Leipzig 1996-2007  
 BONELLI M., *Timée le Sophiste, Lexique Platonicien*, Leiden, Boston 2007  
 BULLOCH A., *Callimachus. The Fifth Hymn*, Cambridge 1985  
 DAVIES M., FINGLASS P.J., *Stesichorus. The Poems*, Oxford 2014  
 DODDS E., *Bacchae*, Oxford 1960  
 DOVER K.J., *Theocritus. Selected Poems*, London 1971  
 FERNÁNDEZ M., HEUBECK A., *Omero. Odissea V*, Milano 1896  
 GENTILI B., ANGELI BERNARDINI P., CINGANO E., GIANNINI P., *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995  
 GENTILI B., CATENACCI C., GIANNINI P., LOMIENTO L., *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2013

- GOW A.S.F., *Theocritus*, Cambridge 1950
- GRONINGEN VAN B.A., *Théognis. Le premier livre*, Amsterdam 1966
- GOSTOLI A., *Terpander*, Roma 1990
- GUIDORIZZI G., *Euripide. Baccanti*, Milano 2020
- HAINSWORTH J.B. *Omero. Odissea II*, Milano 1982
- HEUBECK A., WEST S., *Omero. Odissea I*, Milano 1981
- HEUBECK A., *Omero. Odissea III*, Milano 1983
- HOEKSTRA A. *Omero. Odissea IV*, Milano 1984
- KAMBITSIS J. *L'Antiope d'Euripide*, Athina 1972
- LAMBERTON R., *Proclus the Successor on Poetics and the Homeric Poems: Essay 5 & 6 of His Commentary on the Republic of Plato*, Atlanta 2012
- MERKELBACH R., WEST M.L., *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967
- MIRALLES C., CITTI V., LOMIENTO L., *Supplici, Eschilo*, Roma 2019
- MOST G.W. *The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments*, Oxford 2007
- PETRUZZIELLO L., *Iperide. Epitafio per i caduti del primo anno della guerra lamiaca (PLit.Lond. 133v)*, Pisa 2009
- PFEIFFER R., *Callimachus, I fragmenta* Oxford 1949; *II Hymni et epigrammata*, Oxford 1953
- POWELL I.U., *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925
- PUCCI P., *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia 1-115)*, Pisa 2009
- RICCIARDELLI G., *Inni Orfici*, Milano 2000
- RICCIARDELLI G., *Esiodo. Teogonia*, Milano 2018
- RUSSEL D.A., WILSON N.G., *Menander Rhetor*, Oxford 1981
- RUSSO J., *Omero. Odissea V*, Milano 1985
- RUTHERFORD I.C. *Pindar's Peans*, Oxford 2001
- SENS A., *Theocritus, Dioscuri (Idyll 22)*, Göttingen 1997
- STEPHENS S., *Callimachus. Hymn*, Oxford, New York 2015
- TSAGALIS C., *Early Greek Epic Fragments I-II*, Berlin, Boston, 2017-2022
- WEST M. L., *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966
- WEST M.L., *Homeri Ilias I-II*, Stuttgart, München 1998-2000
- WEST M.L., *Odysea*, Berlin, Boston 2017
- ZANETTO G., DEL CORNO D., *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 1987

#### STRUMENTI

- BEEKES R., VAN BEEK L., *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston, 2010
- BRUCHMANN C. F. H., *Epitheta deorum quae apud poetas graecos leguntur*, Lipsiae 1893
- CHANTRAINE P., *Grammaire Homérique*, vol. I *Phonétique et Morfologie*, Paris 1942; vol. II *Syntaxe*, Paris 1953
- CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968
- CUNLIFFE R. J., *A Lexicon of the Homeric Dialect*, London 1924

DENNISTON J.D., *Greek Particles*, Oxford 1954

FINKELBERG M., *The Homer Encyclopedia*, Chichester, Malden, 2011

FRISK. H., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960

GENTILI B., LOMIENTO L., *Metrica e Ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

HILBERG I., *Das Princip der Silbenwägung und die Daraus Entspringenden Gesetze der Endsilben in der Griechischen Poesie*, Wien, 1879

KÜHNER R., GERTH B., *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hannover 1890-1904<sup>3</sup>

LANDFESTER M. et al., *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, Leiden-Boston 2006

PAULY A., WISSOWA G. et al., *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1894–1980

ROSCHER W. H., *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1886-1937

SCHACHTER A., *Cults of Boiotia 1. Acheloos to Hera; 2 Herakles to Poseidon ;3 Potnia to Zeus*, London 1981, 1986, 1994

SCHWYZER E. *Griechische Grammatik I-II*, München 1938-1950

SMYTH H.W. , *A Greek Grammar for Colleges*, 1920

SNELL B. et al., *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Göttingen 1955-2010

STILLWELL R., MACDONALD W. L., MCALISTER, M. H., *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites (PECS)*, Princeton, 1976

ZALTA E. N., *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford 1995-

#### STUDI E COMMENTI

ABEL E., *Orphica*, Lipsiae 1885

ACOSTA-HUGHES B, CUSSET C., “Callimaque face aux Hymnes Homériques”, BOUCHON R., BRILLET-DUBOIS P., LE MEUR-WEISSMAN N., *Hymnes de la Grèce antique*, Lyon 2013

ADDEY C., *Divination and Theurgy in Neoplatonism*, Oxon, New York 2014

AHL F., *Amber*, “Avallon, and Apollo’s Singing Swan”, *American Journal of Philology* 103, 1982, pp. 373-411

AHRENS H.L., *Kleine Schrifte zur Sprachwissenschaft*, Hannover 1891

ALDEN M.J., “The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite”, *Mnemosyne*, 50, 1997, pp. 513-529.

ALLAN A., *Hermes*, London, New York, 2018

ALLAN W., “Religious Syncretism: the new gods of Greek Tragedy”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 102 (2004), pp. 113-155

ALONI, “«Prooimia», «Hymnoi», Elio Aristide e i cugini bastardi”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s., 4, 1980, pp. 23-40

ANDERSEN Ø., *Older Heroes and Earlier Poems: the Case of Heracles in the «Odyssey»*, in Andersen Ø. & Haug D. T. T., *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, Cambridge 2012

ANDRISANO A.M., “La datazione di Hymn.Pan.”, *Musem Criticum*, 13-14, 1978-1979, pp. 7-22

AREND W., *Die typischen Scenen in Homer*, Berlin 1933

ASTON E., *Mixanthrôpoi: animal-human hybrid deities in Greek religion*, Liège 2011

- AUBERT J.J., "Threatened wombs: aspects of ancient uterine magic", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30, 1989, pp. 421-449
- AUBRIOT-SÉVIN D., *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne*, Lyon 1992
- AUDIAT J., "L'hymne d'Aristonoos à Hestia", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 56, 1932, pp. 299-312
- AURIGNY H., DURVYE C., *Artémis près d'Apollon*, Lyon 2021
- ASHERI D., *A Commentary on Herodotus I*, Oxford 2007
- AUSFELD K., *De Graecorum precationibus questiones*, Lipsiae 1903
- D'AVINO R., "La visione del colore nella terminologia Greca", *Ricerche Linguistiche* 4, 1958, pp. 99-134
- BAKKER W.F., *The Greek Imperative. An Investigation into the Aspectual Difference Between the Present and the Aorist Imperative in Greek Prayer from Homer up to the Present Day*, Amsterdam 1966
- BALETTI C., *Il cigno, il canto e la profezia tra la Grecia e Roma*, «Rendiconti istituto lombardo» 132, 1998, pp. 175-202
- BALTZLY D., *Commentary on Plato's Timaeus. Book 4, Proclus on Time and the Stars*, Cambridge 2013
- BALTZLY D., "The Human Life", in D'HOINE P., MARTIJN M. 2017, pp. 258-275
- BARBANTANI S., "A Survey of Lyrics Genres in Hellenistic Poetry: the Hymn", *Erga-Logoi* 6, 2018, pp. 61-136
- BARKER E., CHRISTENSEN J., "Even Heracles had to die: Homeric Heroism, Mortality, and the Epic Tradition", *Trends in Classics*, 6.2, 2014, pp. 249-277
- BARKER E., CHRISTENSEN J., "Epic", in OGDEN D., *The Oxford Handbook of Heracles*, Oxford 2021, pp. 283-300
- BEAUMONT L., "Bold or Never Young? Femininity, Childhood and the Goddesses of Ancient Greece", in BLUNDELL S., WILLIAMSON M., *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London-New York 1998 pp. 71-95
- BÉLIS A., "Musique et transe dans le cortège dionysiaque", *Cahiers du GITA* 4, 1988, pp. 9-29
- BENEDETTO G., "Le versioni latine dell'Iliade", *Acme* 74, 2005, pp. 961-1027
- BENVENISTE É., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969
- BERG R. M. VAN DER, "The Homeric Hymns in Late Antiquity: Proclus and the Hymn to Ares", in FAULKNER 2016 pp. 203-220
- BERG R.M. VAN DER, "Theurgy in the Context of Proclus' Philosophy", in D'HOINE P., MARTIJN M., 2017, pp. 223-239
- BERGK T., "Philologische Thesen", *Philologus* 11, 1856, pp. 382-385
- BERNADINI P.A., *Mito e attualità nelle odi di Pindaro. la Nemea 4, 'Olimpica 9, l'Olimpica 7*, Roma 1983
- BERTI I., "Il culto di Themis in Grecia ed in Asia Minore", *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Orientem* Ser.3a 1 (2001), pp. 289-298
- BETTINI M., "Visibilità, invisibilità e identità degli dèi", in PIRONTI G., BONNET C., *Gli dèi di Omero. Politeismo e Poesia nella Grecia antica*, Roma 2016, pp. 29-58
- BIGA A.M., *L'Antiope di Euripide*, Phd.Diss, Trento, Lille 2014
- BLUNDEL S. *The Origins of Civilisation in Greek and Roman Thought*, London 1986
- BOARDMAN J., "Herakles, Peisistratos and Sons", *Revue Archéologique* n.s. 1, 1972, pp. 57-72
- BOEDECKER D., *Aphrodite's Entry into Greek Epic*, Leiden 1974
- BORGEAUD P., *La Mère des dieux*, Paris, 1996
- BRACCESI L., *Grecità Adriatica. Un capitolo della colonizzazione greca in Occidente*, Bologna 1971

- BRADLEY M., "Colour as a Synaesthetic Experience in Antiquity", in BUTLER S. e PURVES A., *Synaesthesia and the ancient senses*, Durham 2013, pp. 127-140
- BRANDENSTEIN W., "Ἀτρώγετος", «Philologische Wochenschrift» 56, 1936, pp. 62-63
- BRASWELL B.K., "The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to *Odyssey* 8", *Hermes* 110, 1982, pp. 129-137.
- BRAUN H.P., "A Pragmatic and Sociolinguistic of δαίμωνι in Early Greek Epic", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 2011, pp. 498-528
- BRAVI L., "Aristonoo di Corinto, «Inno a Hestia»: alcune puntualizzazioni", *Paideia*, 64 (2009), pp. 477-482
- BRAVI L., "«Kat'enoplion» su pietra: la versificazione di Aristonoo di Corinto", in CELENTANO M.S. et al., *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, Alessandrina 2010, pp. 91-103
- BRELICH A., *Gli eroi greci*, Roma 1958
- BRELICH A., *Paidēs e Parthenoi*, Roma 1969
- BREMER J. M., "Greek Hymns", in VERSNEL H. S., *Faith, Hope and Worship: Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden 1981 pp. 193-215
- BREMER J.M., "The Reciprocity of Giving and Thanksgiving in Greek Worship", in GILL C., POSTLETHWAITE N., SEAFORD R., *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford 1998, pp. 127-137
- BREUNING P.S., *De hymnorum homericorum memoria*, Traiectum ad Rhenum, 1929
- BRIQUEL D., "Etruscan Origins and the Ancient Authors", in MACINTOSH TURFA J., *The Etruscan World*, London, New York 2013, pp. 36-55
- BRIXHE C., "Le nom de Cybèle. L'antiquité avait-elle raison?", *Die Sprache* 25, 1979, pp. 40-45
- BROWN A.S., "Aphrodite and the Pandora Complex", *Classical Quarterly* n.s. 47.1, 1997, pp. 26-47
- BROWN C.G., "Ares, Aphrodite and the Laughter of the Gods", *Phoenix* 43, 1989, pp. 283-289
- BROWN N.O., "The Birth of Athena", *TAPA* 83, 1952, pp. 130-143
- BRUNIUS-NILLSON E., *Δαίμωνι. An Inquiry into a Mode of Apostrophe in Old Greek Literature*, Uppsala 1955
- BUDIN S. L., *The Origin of Aphrodite*, Bethesda 2003
- BUDIN S.L., *Artemis*, London 2016
- BURKERT W., "Das Lied von Ares und Aphrodite", *Rhenisches Museum* 102, 1960, pp. 130-144
- BURKERT W., "The making of Homer in the Sixth Century BC: Rhapsodes vs. Stesichorus, in VON BOTHMER D., *THE Amasis Painter and his World*, Malibu 1987, pp. 43-62
- BURKERT W., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 2011
- BURY J.B., "Hymn to the Dioskuroi, ll. 15-16", *The Classical review* 13.3., 1899, p. 183
- BUXTON R.G.A., *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*, Oxford 2009
- CALAME C., *Les Chœurs de Jeunes Filles en Grèce Archaique*, Roma, 1977
- CALAME C., *Le Récit en Grèce ancienne. Énonciations et Représentations des poètes*, Paris 1986
- CALAME C., "Les Hymnes homérique: modalités énonciatives et fonctions", *Metis* 9-10, 1994, pp. 391-400
- CAMERON A., *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995
- CANTILENA M., *Ricerche sulla dizione epica. Per uno studio della formularità degli Inni Omerici*, Roma 1982
- CAPPELETTI C., "Il culto di Gê in Grecia: testimonianze epigrafiche e letteraria", in BURRI R., *Ad limina* 2, 2004, pp. 3-20
- CARPENTER R. H., "Argeiphontes. A Suggestion", *American Journal of Archaeology*, 54.3, 1950, pp. 177-183

- CARPENTER T. H., "On the Beardless Dionysus", in CARPENTER T.H., FARAONE C. A., *Masks of Dionysus*, Ithaca 1993, pp. 185-206
- CASADIO G., *Il vino dell'anima: storia del culto di Dioniso a Corinto, Sicione, Trezene*, Roma 1999
- CASADIO G. "Hera a Samo", in CAVALLINI E., *Samo: storia, letteratura, scienza*, Pisa 2004, pp. 134-155
- CATALIN A., "Athena's birth on the night of the dark moon", *The Journal of Hellenic Studies* 137, 2017, pp. 175-183
- CAVALIER K. R., "Did not Potters portray Peisistratos posthumously as Heracles?", *Electronic Antiquity*, 1994-1995, s.i.p.
- CAVALLINI E., "[Hom.] Hymn X (Ven.)", *MC* 13-14, 1978-1979, pp. 29-34
- CECCARELLI P., *La pirrica nell'antichità Greco romana: studi sulla danza armata*, Pisa 1998
- CERRU G., "La madre degli Dei nell'Elena di Euripide. Tragedia e rituale", *Quaderni di storia*, 9.18, 1983, pp. 155-195
- CHARPENTIER J., "Νυκτὸς ἀμολγῶ", in NELLSON A. et al., *Symbola philologicae O.A. Danielsson octogenario dicatae*, Uppsala 1923, pp. 13-42
- CHITTENDEN J., "The Master of Animals", *Hesperia*, 16.2, 1947, pp. 89-114
- CHITTENDEN J., "Diaktoros Argeiphontes", *American Journal of Archaeology* 52.1, 1948, pp. 24-33
- CHLUP R., *Proclus. An introduction*, Cambridge 2012
- CHRISTENSEN J. P., "First-Person Futures in Homer", *The American Journal of Philology*, 131, 2010, pp. 543-571
- CINGANO E., "The Hesiodic Corpus", in MONTANARI F., RENGAKOS A., TSAGALIS C., *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden-Boston 2009, pp. 91-130
- CLARKE M., "The Semantics of Colour in the Early Greek World-Hoard", in CLELAND L., STEARS K., *Colour in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2004, pp. 131-139
- CLARKE M., "On the Semantics of Ancient Greek Smiles", in CAIRNS D.L., *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea 2005, pp. 37-53
- CLAY J., *The Politics of Olympus*, Princeton 1989 (2006<sup>2</sup>)
- CLAY J., "The Homeric Hymns", in MORRIS I., POWELL B., *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Köln, 1997
- CLAY J., "Fusing the Boundaries: Apollo and Dionysus at Delphi", *Mètis* 11, 1996, pp. 83-100
- CLAY J., "Theology and Religion in the Homeric Hymns", in BOUCHON R., BRILLET-DUBOIS P., LE MEUR-WEISSMAN, N., *Hymnes de la Grèce antique*, Lyon 2012
- CLAY J., "Visualizing Divinity", in FAULKNER A. 2016, pp. 29-52
- COLDSTREAM J. N., HUXLEY G. L., *Kythera*, London 1973
- COLLIN D., "Homer and Rhapsodic Competition in Performance", *Oral Tradition* 16.1, 2001, pp. 129-167
- COLLIN D., "Improvisation in Rhapsodic Performance", *Helios* 28.1, 2001a, pp. 11-27
- COMBELLACK, F. M., "Hesiod's Kings and Nicarchus' Nestor", *Classical Philology* 69, 1974, p. 124
- CONSOLI V. "Atena Ergane: sorgere di un culto sull'acropoli di Atene", *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, Ser. 3a.4.1, 2004, pp. 31-60
- CONSTANTINIDOU S., "The Vision of Homer: the eyes of heroes and gods", *Antichthon* 28, 1994, pp. 1-15
- COOK A.B., *Zeus: a Study in Ancient Religion*, Cambridge 1914 (vol. I); 1925, (vol II); 1940, (vol. III)
- CORLU A., *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière d'Homère aux tragiques*, Paris 1966
- CORSANO M. *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Lecce 1988

- COSI D. M., “L’ingresso di Cibele ad Atene e a Roma”, *Atti del Centro ricerche e documentazione sull’antichità classica*, 11, 1980-1981, pp. 81-91
- COTTON G., “Une équation sémantique. Mouvement rapide = lueur, éclat”, *Les Études Classiques*, 1950, pp. 436-441
- CRISTOFANI M., *Gli Etruschi del Mare*, Milano 1983
- CRUSIUS O., “Der homerische Dionysoshymnus und die Legende von der Verwandlung der Tyrsener”, *Philologus* 48, 1889, pp. 193-228
- CSAPO E., “The Dolphins of Dionysus”, in CSAPO E., MILLER M.C (ed), *Poetry, theory, praxis: the social life of myth, word and image in ancien*, Oxford 2003, pp. 69-98.
- CUMONT F., *Les noms des planètes chez les Grecs*, «Antiquité Classique» 4, 1935, pp. 5-43
- CYRINO M., *Aphrodite*, London-New York 2010
- DANIELEWICZ J., “Hymni homerici minores quam arte conscripti sint”, *Symbolae philologorum Posnanensium Graecae et Latinae*, 1, 1973, pp. 7-17
- DANIELEWICZ J., *Morfologia hymnu antycznego*, 1976
- DANIELEWICZ J., “De Aristonoi hymno in Vestam”, *Eos* 66, 1978, pp. 55-60
- DANIELEWICZ J., “Metatext and its Functions in Greek Lyric Poetry”, in HARRISON S. J., *Texts, Ideas and the Classics: Scholarship, Theory and Classical Literature*, Oxford, New York 2001, pp. 46-61
- DASEN V. *Jumeaux, Jumelles dans l’Antiquité grecque et romaine*, Zürich 2005
- DAVIES J.K., *Athenian Propertied Families: 600-300 B.C.*, Oxford 1971
- DAVIS S., “Argeiphontes in Homer, The Dragon Slayer”, *Greece & Rome*, 22.64, 1953, pp. 33-38
- DEACY S., “Athena and Ares: War, Violence, and Warlike deities”, in VAN WEES H., *War and Violence in Ancient Greece*, Swansea 2000
- DEACY S., *Athena*, London-New York 2008
- DELCOURT M., *Légendes et cults des héros en Grèce*, Paris 1942
- DE’ SPAGNOLIS M., *Il mito omerico di Dionysos ed i pirati Tirreni in un documento da Nuceria Alfaterna*, Roma 2004
- DES PLACES É., *Syngeneia: le parenté de l’homme avec Dieu, d’Homer à la patristique*, Paris 1964
- DE ROBERTIS T., “Odysseus goes to Florence. Notes on the first Italian Translation of Homer’s Odyssey (1582)”, *Istituto nazionale di studi sul Rinascimento*, 61, 2021, pp. 547-570
- DEUBNER L., *Attische Feste*, Berlin 1932
- DEWAILLY M., “Le sanctuaire d’Apollon à Claros: place et fonction des dieux d’après leurs images”, *Mélanges de l’École Française de Rome*, 113.1, 2001, pp. 365-382
- DIETRICH B.C., *Death, Fate and the Gods: The Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and Homer*, London 1964
- DIHLE A. “Gli inizi dell’epica scritta”, in ARRIGHETTI G., *Esiodo, Letture critiche*, Milano 1975, pp. 37-59
- DILLON L., O’NEILL, TIMOTIN A., *Neoplatonic Demons and Angels*, Leiden, Boston 2018
- D’HOINE P., MARTIJN M., *All from One. A Guide to Proclus*, Oxford 2017
- DUÉ C., NAGY G., “Milman Parry”, in *PACHE* 2020, pp. 590-592
- DUNKEL G.E., “More Mycenaean survivals in later Greek”, in HETTRICH H., *Verbae et structurae*, Innsbruck 1995, pp. 1-21

- DURANTE M., “La terminologia poetica di Omero e l’origine dell’epica”, *Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti* 15, 1960, pp. 231-249
- EDELSTEN E. J., EDELSTEIN L., *Asclepius. A Collection and Interpretation of the Testimonies*, Baltimore 1945
- EDELSTEIN L., *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore 1967
- EDEN P.T., “The Homeric Hymn to Dionysus, 7.55-7”, *Mnemosyne*, 56 ser. 4, 2, 2003, p. 210
- EDWARDS M. W., “Type scenes and Homeric Hospitality”, *TAPA* 105, 1975, pp. 51-74
- EHRENBERG V., *Die Rechtsidee im frühen Griechentum*, Leipzig 1921
- EHRHARDT W., “Der Fries des Lysikratesmonuments”, *Antike Plastik* 22, 1993, pp. 7-67
- EHRHARDT W., “Das Asklepieion von Kos, Herodas und die Söhne des Praxiteles”, in DELIVORRIAS A. et al., *Σπονδή: αφιέρωμα στη μνήμη του Γιώργου Δεσπίνη*, Athina 2020
- EKROTH G., *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the Early Hellenistic Period*, Liège 2022
- ERBSE H., “Homerische Götter in Vogelgestalt”, *Hermes* 108, 1980, pp. 259-274
- ERCOLANI A., “Per una storia del testo esiodeo. Hes. fr. 343 M.-W.”, *SemRom* 4 (2001), pp. 15-45
- ERCOLANI A., *Omero. Introduzione allo studio dell’epica greca arcaica*, Roma 2010
- EVANS S., “A reading of the Lay of Ares and Aphrodite in *Od.* 8 with a survey of the genre”, *New England Classical Journal* 34.2, 2007, pp. 115-132.
- FANTUZZI M., TSAGALIS C., *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A companion*, Cambridge 2015
- FARAONE C.A., “Aphrodite’s κέστος and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual”, *Phoenix* 44 (1990), pp. 219-243
- FARNELL L. R., *The Cult of the Greek States*, Oxford 1896 (voll. I-II); 1907 (vol. III-IV); 1909 (vol. V)
- FARNELL L. R., *Greek Hero Cults*, Oxford 1921
- FAULKNER A., “Aphrodite’s Aorists: Attributive Sections in the Homeric Hymns”, *Glotta* 81, 2005, pp. 60-79
- FAULKNER A., “The Legacy of Aphrodite: Anchises’ Offspring in the Homeric Hymn to Aphrodite”, *The American Journal of Philology* 129, 2008, pp. 1-18
- FAULKNER A., “Callimachus and his Allusive virgins: Delos, Hestia, and the «Homeric hymn to Aphrodite»”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 105, 2010 pp. 53-63
- FAULKNER A., *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford 2011
- FAULKNER A., HODKINSON O., *Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns*, Leiden-Boston 2012
- FAULKNER A., “The Performance of the Homeric Hymn to Aphrodite”, in BOUCHON R., BRILLET-DUBOIS P., LE MEUR-WEISSMAN N., *Hymnes de la Grèce antique*, Lyon 2013
- FAULKNER A., “Theodoros Prodromos’ Historical Poems: A Hymnic Celebration of John II Komnenos”, in VERGADOS A., SCHWAB A. 2016, pp. 261-276
- FAULKNER A., VERGADOS A., SCHWAB A., *The Reception of the Homeric Hymns*, Oxford 2016
- FINLEY M., *The world of Odysseus*, New York 1954
- FIRINU E., “Gli aggettivi poetici ξουθός e ξουθόπτερος: significato e potenzialità allusiva”, in ANDRISANO A.M., *Ritmo, parola, immagine: il teatro classico e la sua tradizione*, Palermo, 2011, pp. 65-101
- FISCHER-HANSEN T., POULSEN B. (ed.), *From Artemis to Diana: the Goddess of Man and Beast*, København 2009



- FLASHAR M., "Panhellenische Feste und Asyl: Parameter lokaler Identitätsstiftung in Klaros und Kolophon", *Klio* 81.2 1999, pp. 412-436
- FORBES I.P.M.C., *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford 1990
- FORD A., "The Poetics of Dithyramb", in KOWALZIG B., WILSON P., *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, pp. 313-331
- FOWLER, *Early Greek Myth*, Oxford 2013
- FRAPICCINI N., "L'arrivo di Cibele in Attica", *La parola del Passato*, 232, 1987, p. 12-26
- FREED G., BENTMAN R., "The Homeric Hymn to Aphrodite", *Classical Journal*, 50, 1955, pp. 153-59
- FRIEDLÄNDER P., "Das Proömium von Hesiods Theogonie", *Hermes* 49, 1914, pp. 1-16
- FRITZILAS S., "The Messenian Island of Prote and its Relation to Navigation in Greece and the Mediterranean", in MORAIS R., LEÃO D., RODRÍGUEZ D., *Greek Art in Motion Studies in honour of Sir John Boardman on the occasion of his 90th birthday*, Oxford 2019, pp. 343-354
- FRÖHDER D., *Die dichterische Form der Homerischen Hymnen: untersucht am Typus der mittelgrossen Preislieder*, Hildesheim, New York 1994
- FURLEY W.D., "Types of Greek Hymns", *Eos* 81, 1993, pp. 21-41
- FURLEY W.D., "Praise and Persuasion in Greek Hymns", *The Journal of Hellenic Studies* 115, 1995, pp. 29-46
- FURLEY W.D., BREMER J. M., *Greek Hymns: Selected Cult Song from the Archaic to the Hellenistic Period*, voll. I-II, Tübingen 2001
- FURLEY W.D., "Prayer and Hymns", in OGDEN D., *A Companion to Greek Religion*, Oxford 2007
- FURLEY W.D., "Homeric and Un-Homeric Hexameter Hymns: a Question of type", in FAULKNER 2011, pp. 206-231
- GAGARIN M., "The Poetry of Justice: Hesiod and the Origins of Greek Law", *Ramus* 21, 1992, pp. 61-78
- GANTZ T., *Early Greek Myth*, Baltimore-London 1993
- GARCÍA J. F., "Symbolic Action in the Homeric Hymns: The Theme of Recognition", *Classical Antiquity*, 21, 2002, pp. 5-39
- GARCIA L.F., "Kleos", in PACHE 2020, pp. 167-168
- GAUTHIER P. "Nouvelle inscriptions de Claros", *Revue des Études grecques* 112-1, 1999, pp. 1-36
- GELZER T., "Alte Komödie und hohe Lyrik", *Museum Helveticum*, 29 (1972), pp. 141-152
- GELZER T., "Bemerkungen zum Homerischen Ares-Hymnus (Hom. Hy. 8)", *Museum Helveticum* 44, 1987, pp. 150-67
- GENTILI B., "Lirica greca arcaica e tardo arcaica", in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano 1972, pp. 57-106
- GENTILI B., GIANNINI P., "Preistoria e formazione dell'esametro", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 26, 1977, pp. 7-51
- GENTILI B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano 2017<sup>3</sup>
- GENTILI B., LOMIENTO L., *Metrica e Ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003
- GEORGUDI S., "Gaia/Gê: entre mythe, culte et idéologie", in DES BOUVRIE S., *Myth and Symbol*, Sävedalen 2002, pp. 113-134
- GERMANY R., "The Figure of Echo in the «Homeric hymn to Pan»", *American Journal of Philology*, 126, 2, 2005, pp. 187-208
- GERSON L.P., *The Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity*, Cambridge 2010
- GIORDANI D., "Διόνυσος αἰολόμορφος. Osservazioni a proposito dell'Inno Omerico VII" in DI DONATO R., *Comincio a cantare. Contributi allo studio degli Inni Omerici*, Pisa 2016, pp. 31-48
- GIORDANO M., *La supplica: rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999

- GIUFFRIDA GENTILE M., *La pirateria tirrenica: momenti e fortuna*. Roma 1983
- GIULIANI L., *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Berlin 2003
- GLADSTONE W.E., *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford 1858
- GÖDDE S., “Resistance to Origin. Cult Foundation in the Myths of Dionysus, Apollo, and Demeter”, in WESSELS A., KLOOSTER J., *Inventing Origins? Aetiological Thinking in Greek and Roman Antiquity*, Leiden, Boston 2021 pp. 125-148
- GONZÁLEZ J.M., “Rhapsodes and the Homeridai”, in PACHE 2020, pp. 196-198
- GRAHAM D.L., “Ἐλικοβλέφαρος”, *Liverpool Classical Monthly* 11, 1986, p. 136
- GRAND-CLÉMENT A., “Colori e sensi: percepire la presenza divina”, in PIRONTI G., BONNET C., *Gli dèi di Omero. Politeismo e Poesia nella Grecia antica*, Roma 2016, pp. 59-84
- GRAFTON A., *Friedrich August Wolf, Prolegomena to Homer* 1795, Princeton 1985
- GRAS M., *Trafics tyrrhéniens archaïques*, Roma 1985
- GRAY D. H. F., “Homeric Epithets for Things”, *The Classical Quarterly*, 41.3/4, 1947, pp- 109-121
- GRAZIOSI B., *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*, Cambridge 2002
- GRODDECK G. E., *De hymnorum homericorum reliquiis*, Gottingae 1786
- GROBE B., *De Graecorum dea Luna*, Halis Saxonum 1881
- GUARDUCCI M., “Cibele in un’epigrafe arcaica di Locri Epizefiri”, *Klio*, 52, 1970, pp. 133-138
- GUERRA J.B.T., “Die Anordnung der homerischen Hymnen”, *Philologus*, 147, 2003, pp. 3-12
- GUERRA J.B.T., “Plegaria e himno literario: los Dioscuros en las inscripciones de Prote, Alceo y dos Himnos Homéricos”, in GARCÍA V., RUIZ Á., *Poetic Language and Religion in Greece and Rome*, 2013 pp. 250-257
- GÜRBÜZER E.D., “Visiting goddesses?: female deities in the sanctuary of Apollon at Claros”, in MULLER A., LAFLI E., HUYSECOM S., *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. 2, Iconographie et contexts*, Villeneuve, 2015, pp. 515-521
- GUTHRIE W., *In the beginnings. Some Greek Views on the Origins of Life and the Early State of Man*, Ithaca 1957
- GUTHRIE W., *The Greeks and their Gods*, Boston 1971
- GUTNER U., *Die politische Rolle der Heraklesgestalt in griechischen Herrschertum*, Stuttgart 1997
- GUTTMANN A., *De hymnorum homericorum historiae criticae particulae quattuor*, Gryphiswaldiae 1869
- GUTZWILLER K. J., “The Plant Decorations on Theocritus’ ivy-cup”, *American Journal of Philology*, 107, 1986, pp. 253-255
- HADZISTELIOU-PRICE, *Kourotrophos: Cults and Representatins of the Greek Nursing Deities*, Leiden 1978
- HAFFTER H., “Zum Pentheus des Pacuvius”, *Wiener Studien* 79, 1966, pp. 290-293
- HALL, A. E. W., “Dating the «Homeric Hymn to Selene»: Evidence and Implications”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 53, 2013, pp. 15-30.
- HALLIWELL S., *Greek Laughter*, Cambridge 2008
- HAMDORF F.W., *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, Mainz, Zabern 1964
- HARARI M., “Dioniso, I pirati, I delfini”, in HACKENS T., *Navies and Commerce of the Greeks, the Carthaginians and the Etruscans in the Tyrrhenian Sea*, Rixensart 1988, pp. 33-45
- HARD R., *The Routledge Handbook of Greek Mythology*, London 2004
- HAUGEN K.L., “Homer in Early Modern Europe”, in PACHE 2020, pp. 490-504
- HAVELOCK C. M., *The Aphrodite of Knidos and her successors*, Ann Arbor 1995

- HEER C. DE, *Μάκαρ, εὐδαιμόνων, ὄλβιος, εὐτυχής. A study of the semantic field denoting happiness in ancient Greek to the end of the 5th cent. B.C.*, Amsterdam 1969
- HEITSCH E., “Drei Helioshymnen”, *Hermes*, 88, 1960, pp. 139-58
- HEMBERG B., *Ἄναξ, ἄνασσα und ἄνακες als Götternamen unter besonderer Berücksichtigung der attischen Kulte*, Uppsala 1955
- HENRICKS A., “Myth visualized: Dionysos and His Circle in Sixth-Century Attic Vase Painting”, in *Papers on the Amasis Painter and His World*, Paul Getty Museum, Malibu 1987
- HENRICKS A., “Göttliche Präsenz als Differenz: Dionysos als epiphanischer Gott”, in SCHLESIER R., *A different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin, Boston 2011, pp. 105-116
- HEWITT J. W., “Homeric Laughter”, *The Classical Journal*, 23, 1928, pp. 436-447
- HILBERG I., *Das Princip der Silbenwägung und die Daraus Entspringenden Gesetze der Endsilben in der Griechischen Poesie*, Wien, 1879
- HOEKSTRA A., *Homeric Modification of Formulaic Prototypes*, Amsterdam 1965
- HOEKSTRA A., *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition: Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite, and to Demeter*. Amsterdam-London, 1969
- HOFFMANN H., “Helios”, *Journal of American Research Center in Egypt*, 2, 1963, pp. 117-124
- HOLLANDER H., *Die handschriftliche Überlieferung der homerischen Hymnen*, Osnabrück 1886
- HOZ M. P. D., “Los himnos homéricos cortos y la plegarias culturales”, *Emerita* 66, 1998, pp. 49-66
- HUGHES D. D., *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London 1991
- HUMBACH, H. “Θεὰ und feminines Θεός” bei Homer, *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 7, 1955, pp. 46-55
- HUNTER R., *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge 1996
- HUNTER R., *The Measure of Homer: The Ancient Reception of the Iliad and the Odyssey*, Cambridge 2018
- HUNZINGER C., “À qui l’aède recontet-t-il l’histoire du dieu? Figures du narrataire dans le Hymnes homériques”, in BOUCHON R., BRILLET-DUBOIS P., LE MEUR-WEISSMAN N., *Hymnes de la Grèce antique*, Lyon 2012
- HUTTNER U., *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum*, Stuttgart 1997
- IRWIN E., *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974
- ISLER-KERÉNYI C., “Le Metamorfosi di Dioniso e l’inno Omerico VII”, *Dionysus ex machina*, 1, 2010, pp. 257-279
- JAILLARD D., “The Seventh «Homeric Hymn to Dionysus»: an Epiphanic Sketch”, in FAULKNER A., 2011, pp. 133-150
- JAMES A. W., “Dionysus and the Tyrrhenian pirates”, *Antichton*, 9, 1975, pp. 17-34
- JAMESON M. H., “Theoxenia”, in HÄGG R., *Ancient Greek cult practice from the epigraphical evidence: proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991*, Jonsö 1994, pp. 35-37
- JANKO R., “A note on the etymologies of διάκτορος and χρυσάορος”, *Glotta* 56, 1978, pp. 192-195
- JANKO R., “The Structure of the Homeric Hymns: a Study in Genre”, *Hermes* 109, 1981 pp. 9-24
- JANKO R., *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982
- JANKO R., “Πρῶτον τε καὶ ὕστατον αἶεν ἀείδειν: Relative Chronology and the Literary History of the Early Greek Epos”, in ANDERSEN Ø., HAUG D. T. T., *Relative Chronology in Early Greek Epic poetry*, Cambridge 2012, pp. 20-43
- JELLANO A., *Il cammino di Dike. L’idea di giustizia da Omero ad Eschilo*, Roma 2005

- JOHNSTON A., SLANE K., VROOM J., “«Kythera» forty years on: the pottery from historical Kastri revisited”, *Annual of the British School at Athens*, 109, 2014, pp. 3-64
- JONES D.M., “Etymological Notes”, *Transactions of the Philological Society* 52.1, 1953, pp. 43-51
- JONES B., “Relative Chronology Within (an) Oral Tradition”, *The Classical Journal*, 105, 2010, pp. 289-318
- JONG I. DE, “Metalepsis in Ancient Greek Literature”, in GRETHLEIN J., RENGAKOS A., *Narratology and Interpretation*, Berlin, New York, 2009 pp. 87-115
- JONG I. DE, “The Homeric Hymns”, in DE TEMMERAN K., VAN EMDE BOAS E., *Characterization in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston 2018 pp. 64-79
- JOST M., *Sanctuaires et cultes d'Arcadie*, Paris 1985
- JOUANNA J., “Le trône, les fleurs, le char et la puissance d'Aphrodite (Sappho I, v. 1, 11, 19 et 22): remarques sur le texte, sur les composés en -θρόνος et sur les homérismes de Sappho”, *Revue des Études Grecques* 112.1, 1999, pp. 99-126
- JOUANNA J., *Hippocrates*, Baltimore 1999a
- JUNG C.G., KERÉNYI K., *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam, Leipzig 1941
- KARAGEORGHIS J., *La grande Deesse de Chypre et son culte*, Lyon 1977
- KARAGEORGHIS J., *Kypris. The Aphrodite of Cyprus*, Nicosia 2005
- KARAKASI K., *Archaic Korai*, Los Angeles, 2003
- KAUER S., *Die Geburt der Athena im altgriechischen Epos*, Würzburg 1959
- KEARNS E. *The Heroes of Attica*, London 1989
- KERÉNYI K., *Zeus und Hera*, Leiden 1972
- KERÉNYI K., *Dionysos. Archetypical Image of Indestructible Life*, Princeton 1996
- KERSHAW A., “Homeric Hymn 7, 55”, *Museum Helveticum*, 48, 1991, pp. 59-60
- KINDT J., *Animals in Ancient Greek Religion*, London, New York 2020
- KIPP G., “Zum Hera-Kult auf Samos”, in VON HAMPL F., WEILER I., *Kritische und vergleichende Studien zur alten Geschichte und Universalgeschichte*, Innsbruck 1974, pp. 157-209
- KIRK G. S., *The Iliad. A Commentary*, Cambridge 1985 (vol. I), 1990 (vol. II), 1991 (vol. V), 1993 (Vol. III, VI), 1994 (vol. IV)
- KLEINER G., *Panionion und Melie*”, Berlin 1967
- KOLLER H., Ἀργεῖφόντης, *Glotta* 54.3-4, 1976, pp. 211-215
- KÖLLIGAN D., “Aphrodite of the Dawn: Indo-European Heritage in Greek Divine Epithets and Theonyms”, *Letras Clásicas*, 11, 2007, pp. 105-134
- KONSTANTAKOS I., “Divine Comedy: Demodocus’ Song of Ares and Aphrodite and the Mythicization of an Adultery”, *Maia*, 64, 2012, pp. 12-34
- KÖSTLER R., *Die homerische Rechts- und Staatsordnung*, Wien 1950
- KOTSIDU H., *Die musischen Agone der Panathenaea in archaischer und klassischer Zeit*, München-Tuduv 1991
- KRANZ W., “SPHRAGIS: Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung”, *Reinisches Museum*, 104, 1961, pp. 3-46, 97-124
- KRAPPE A. H., Ἀπόλλων Κόκνος, *Classical Philology*» 37, 4, 1942, pp. 353-370
- KRETSCHMER P., *Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache*, Göttingen 1896
- KRETSCHMER P., “Mytische Namen”, *Glotta* 10, 1919-1920, pp. 38-45

- KRETSCHMER P., “Ἀμολγός”, *Glotta* 13, 1924, pp. 166-167
- INTERDONATO E., *L'Asklepieion di Kos: archeologia del culto*, Roma 2013
- LA BUA G., *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo 1999
- LA GENIERE J., “Claros, 1992: bilan provisoire des fouilles dans le sanctuaire d'Apollon”, *Revue des Études Anciennes* 95, 1993, pp. 383-397
- LAMPINEN A., “Θεῶ μεμελημένε Φοῖβω: oracular functionaries at Claros and Didyma in the imperial period”, in ΚΑΪΑΒΑ Μ., *Studies in Ancient Oracles and Divination*, Roma 2013
- LANCELLOTTI M. G., *Attis between myth and history; king, priest, and God*, Leiden-Boston-Köln, 2002
- LANDI A., “Forme e strutture del culto di Gaia nel mondo greco”, *Archeologia Classica*, 2, 2012, pp. 127-167
- LANGELLA E., “Hermes ἐπιούσιος: una nuova interpretazione”, *Historische Sprachforschung*, 126, 2013, pp. 258-279
- LANGELLA E., “Hera Θεῶξίνη (SEG 26, 1211) e altri incantatori: *epitheta deorum* in θεῶξι-”, *Aevum Antiquum*, n.s., 14, 2014, pp. 95-118
- LANGELLA E., *Πολύωνοι θεοί. Ricerche linguistiche sulle epiclesi divine in Magna Grecia*, Alessandria 2019
- LAROCHE E., “Koubaba, déesse anatolienne, et le problème des origines de Cybèle”, in *Elements orientaux dans la religion grecque ancienne*, Paris 1960
- LAROCHE D., “Le temple d'Artémis à Delphes”, in AURIGNY 2021, pp. 201-2012
- LARSON J., *Ancient Greek Cults. A Guide*, New York, London 2007
- LARSON J., “Venison for Artemis? The problem of deer sacrifice”, in HITCH S., RUTHERFORD I., *Animal sacrifice in the ancient Greek world*, Cambridge, New York 2017 pp. 46-62.
- LARSON J., “The Greek Cult of Heracles”, in OGDEN D., *The Oxford Handbook of Heracles*, Oxford 2021
- LATTE K., *Der Rechtsgedanke im archaischen Griechentum*, in *Kleine Schriften*, München 1968
- LAWLER L. B., “In Garments with Figures of Gold”, *The Classical Bulletin*, 33, 1957, p. 29
- LEHNUS L., *L'inno a Pan di Pindaro*, Milano 1979
- LEITZKE E., *Moirai und Gottheit im alten griechischen Epos*, Leipzig 1930
- LENZ L.H., *Der Homerische Aphroditehymnus und Die Aristie Des Aineias in Der Ilias*, Bonn 1975
- LÉTOUBLON F., “Le vocabulaire de la supplication en grec. Permormatif et dérivation délocutive”, *Lingua*, 52, 1980, pp. 325-336
- LIBERMAN G., “Alcée 384 LP, Voigt”, *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes* 62, 1988, pp. 291-298
- LIGHTFOOT J., “Something to do with Dionysus? Dolphins and dithyramb in Pindar fragment 236 SM”, *Classical Philology* 114.3 (2019), pp. 481-492
- LIVORSI L., “Πλάτωνικὸς Ἄρης. Echi neoplatonici nell'Inno Omerico VIII”, in DI DONATO R., *Comincio a cantare. Contributi allo studio degli Inni Omerici*, Pisa 2016
- L'HOMME-WÉRY, L. M., “L'Athènes de Solon comme modèle dans l'Hymne homérique à la Terre”, *Kernos*, 8, 1995, pp. 139-150
- LLOYD-JONES H., *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971
- LOPEZ EIRE A., “À propos des mots pour exprimer l'idée de 'rire' en grec ancien, in DESCLOS M. L., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000
- LORENZ T., “Die Epiphanie der Dioskuren”, in FRONING *et al.*, *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz, 1992

- LO SCHIAVO A., *Themis e la sapienza dell'ordine cosmico*, Napoli 1997
- LUDWICH A., "Streifzüge in entgenere Gebiete der griechischen Literaturgeschichte", *Königsberger Studien* 1887, pp. 61-82
- MAAS P., *Orpheus*, München 1895
- MACCIÒ M., "Ἀμολγός. Un riesame delle attestazioni e dell'esegesi antica e moderna", *LUMINA* 2, 2018, pp. 95-136
- MACTOUX M.M., *Pénélope, légende et mythe*, Paris 1975
- MANIERI A., DELLA BONA M.E., MASSARO F., *Agoni poetico-musicali nella grecia antica II. I Pythia di Delfi*, Pisa 2017
- MARCADÉ J., "Nouvelles observations sur le groupe culturel du temple d'Apollon à Claros", *Revue des Études Anciennes* 100-1-2 (1998), pp. 299-323
- MARINATOS S., *Mycenaean Culture Within the Frame of Mediterranean Anthropology and Archaeology*, in *Congresso di micenologia 1967. Atti e memorie*, Roma, 1967, pp. 277-296
- MARK S., *Homeris Seafaring*, College Station, 2005
- MARTINUS B., *Variarum lectionum libri quattuor*, Parisiis 1605
- MARX F., "Der blinde Sänger von Chios und die delischen Mädchen", *Rheinisches Museum* 52, 1907, pp. 619-620
- MASSETTI L., "The Phraseological Story of Gk. πολιισσόε (Homeric Hymn 8.2)", *Incontri linguistici* 42, 2019, pp. 137-154
- MATTHIAE A., *Animadversiones in Hymnos Homericos*, Lipsiae 1800
- MAXWELL-STUART P.G., *Studies in Greek Colour Terminology*, II: Γλαυκός, Leiden, Brill 1981
- MCINERNEY J., "Parnassus, Delphi, and the Thyiades", *Grrek, Roman and Byzantine Studies* 38.3, 1997, pp. 263-283
- MCPHEE B., *Blessed Heroes: Apollonius' Argonautica and the Homeric Hymns*, Chapel Hill 2020
- MEIER-BRÜGGER "Zu griechisch Ge und Gaia", *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 53, 1992, pp. 113-116
- MENIER T., "L'etrangerité dionysiaque", in BRULÉ P., VENDRIES C., *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine*, Rennes 2001 pp. 233-242
- MIATTO M., "La danza, l'urlo e il clamore: note su tratti e comportamenti sonori, musicali e coreutici nel culto di Artemide", in BAGLIONI I., *Ascoltare gli dèi, «Divos audire»: costruzione e percezione della dimensione sonora nelle religioni del Mediterraneo antico*, Roma 2015, vol II pp. 49-62
- MILANEZI S., "Le rire d'Hades," *Dialogues d'histoire ancienne*, 21.2, 1995, pp. 231-245
- MILLER A. M., *From Delos to Delphi: a Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden 1986
- MILLER S. G., "Old Bouleuterion and Old Metroon in the Classical Agora of Athens", in HANSEN M. H., KURT A., *Studies in the Ancient Greek Polis*, Stuttgart 1995, pp. 133-156
- MILLINGTON A.T., *War and Warrior: Functions of Ares in Literature and Cult*, London, 2014
- MHEALLAIGH N., *The Moon in the Greek and Roman Imagination. Myth, Literature, Science and Philosophy*, Cambridge 2020
- MONELLA P., *Procne e Filomela. Dal mito as Simbolo letterario*, Bologna 2005
- MONTANARI F., "Ancient Scholarship on Hesiod", in MONTANARI F., RENGAKOS A., TSAGALIS C. 2009, pp. 313-342
- MONTANARI F., RENGAKOS A., TSAGALIS C., *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden, Boston 2009
- MORAN W. S., Μυμνήσκομαι and "Remembering" Epic Stories in Homer and the Hymns, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 20, 1975, pp. 195-211
- MORETTI J.C., Le sanctuaire d'Apollon à Claros: état des recherches en 2007, *Revue Archéologique*, n.s.1, 2009, pp. 162-175
- MORETTI J.C., *Le sanctuaire de Claros et son oracle: actes du colloque international de Lyon, 13-14 janvier 2012*, Lyon 2014

- MORFORD M. P. O., LENARDON R.J., *Classical Mythology*, New York-Oxford 2003<sup>7</sup> (1929<sup>1</sup>)
- MORGAN G., “Aphrodite Cytherea”, *TAPA* 57, 1978, pp. 115-120
- MORRIS I. & POWELL B. *A new companion to Homer*, Leiden-New York-Köln 1997
- MORRISON J.S., WILLIAMS R.T., *Greek Oared Ships 900-322 B.C.*, Cambridge 1968
- NAGY G., *Pindar’s Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990
- NAGY G., *Plato’s Rhapsody and Homer’s music: the Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Athens 2002
- NAGY G., *Homer the Classic*, Harvard 2009
- NAGY G., “The Earliest Phases in the Reception of the *Homeric Hymns*”, in FAULKNER 2011, pp. 280-333
- NASO A., “Society 730-580 BCE”, in NASO A., *Etruscology*, Berlin Boston 2017, pp. 869-884
- NEILS J. (ed.), *Worshipping Athena: Panathenaia & Parthenon*, Madison 1996
- NICCOLAI I L., “L’Inno omerico a Pan (XIX) e la fondazione della Lega Arcadica: una proposta di contestualizzazione”, in Di Donato R. (ed.) *Comincio a cantare. Contributi allo studio degli Inni Omerici*, Pisa 2016
- NIETO HERNÁNDEZ M., “Heracles and Pindar”, *Métis*, 8.1-2, 1993, pp. 75-102
- NILSSON M. P., *Griechische Feste von religiöser Bedeutung*, Leipzig 1906
- NILSSON M.P., *Primitive Time Reckoning*, Lund 1920
- NILSSON M. P., *The Minoan-Mycenaean Religion and the Survival in Greek Religion*, Lund 1927
- NILSSON M. P., *Geschichte der griechischen Religion*, München 1955
- NOBILI C., “L’Inno omerico a Dioniso (Hymn. Hom. VII) e Corinto”, *Acme* 62.3, 2009, pp.3-35
- NOBILI C., “I canti di Hermes tra citarodia e rapsodia”, *Lexis* 34, 2016, pp. 48-58
- NORDEN E., *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöse Rede*, Leipzig 1913
- NOTOPOULOS J. A., “Mnemosyne in Oral Literature”, *Transaction and Proceedings of the American Philological Association*, 69, 1938 pp. 465-493
- NOTOPOULOS J. A., “The Homeric Hymns as Oral Poetry a Study of the Post-Homeric Oral Tradition”, *The American Journal of Philology*, 83, 1962 pp. 337-368
- OGDEN D., *A Companion to Greek Religion*, Oxford 2007
- OLSON S. D., “Dionysos and the pirates in Euripides’ Cyclops”, *Hermes* 116, 1988, pp. 502-504
- ONIANS R.B., *The Origin of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge 1951
- O’SULLIVAN, “Le Roi Soleil: Demetrius Poliorcetes and the Dawn of the Sun King”, *Antichthon* 42, 2008, pp. 78-99
- OTTO W.F., *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt 1933 (trad. ingl. PALMBER R.B. *Dionysos. Myth and Cult*, Bloomington 1965)
- OTTO B., “Frühe Spuren der Aphrodite auf Zypern”, in REINHOLDT C., SCHERRER P., WOHLMAYR W., *Aiakeion: Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten*, Wien 2009, pp. 99-111
- PACHIS P., “Γαλλαῖον Κυβέλης ὀλόλυγμα (Anthol. Palat. VI, 173): l’élément orgiastique dans le culte de Cybèle”, in LANE E. N., *Cybele, Attis and related cults: essays in memory of M.J. Vermaseren*, Leiden- New York, 1996, pp. 193-222
- PACHE C.O. et al., *The Cambridge Guide to Homer*, Cambridge 2020
- PACHIS P., “Γαλλαῖον Κυβέλης ὀλόλυγμα (Anthol. Palat. VI, 173): l’élément orgiastique dans le culte de Cybèle” in LANE E. N. *Cybele, Attis, and related cults: essays in memory of M. J. Vermaseren*, Leiden, New York, 1996

- PACHOUMI E., *The Concepts of the Divine in the Greek Magical Papyri*, Tübingen 2017
- PAGE D.L., "The New Fragments of Ibycus in P.Oxy.2260", *The Classical Review* n.s. 3.1, 1953, pp. 1-2
- PAGE D. L., *Sappho and Alcaeus. An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford 1955
- PAGE D. L., *History and the Homeric Iliad*, Berkeley 1959
- PAGLIARO A., "La terminologia poetica di Omero e l'origine dell'epica", *Ricerche linguistiche* 2, 1951, pp. 1-46
- PAGLIARO A., *Saggi di critica metasemantica*, Messina 1953
- PALAGIA O., "Fire from Heaven: Pediments and Akroteria of the Parthenon", in NEILS J., *The Parthenon. From Antiquity to Present*, Cambridge 2005, pp. 225-260
- PALAIMA T.G., "Basileus and Anax in Homer and Mycenaean Greek Texts, in PACHE C.O. et al. 2021, pp. 300-302
- PANAGIOTA, MANOLEA C., *Brill's Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity*, Leiden, Boston 2021
- PANAGIOTIDOU O., "Asclepius: a Divine Doctor, a Popular Healer", in HARRIS W. V., *Popular Medicine in Graeco-Roman Antiquity: Explorations*, Leiden-Boston, 2016, pp. 86-104
- PARISINO E., *Brightness Personified: Light and Divine Image in Ancient Greece*, in STAFFORD E. J., HERRIN E. J., *Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium*, Aldershot, 2005, pp. 29-43
- PARKE H.W., WORMELL D.E.W., *The Delphic Oracle*, Oxford 1956
- PARKE H.W., *Festivals of the Athenians*, London 1977
- PARKER R., "The «Hymn to Demeter» and the «Homeric Hymns»", *Greece & Rome* 37, 1991 pp. 1-17
- PARKER R., *Athenian Religion: a History*, Oxford 1996
- PARKER R., "Pleasing Thighs: Reciprocity in Greek Religion", in GILL C., *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford 1998
- PARKER R., *Politheism and Society at Athens*, Oxford 2007
- PARRY A., *The Making of the Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971
- PĂRVULESCHU, "Homeric (ἐν) νυκτὸς ἀμολγῶ", *Glotta* 63, 1985, pp. 152-159
- PASQUALI G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1934
- PASSA E., "L' antichità della grafia εὔ per εο, εου nell'epica: a proposito di una recente edizione dell'Iliade ", *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 129.4, 2001, pp. 385-417
- PATRONI G., "L'inno omerico VI a Dioniso", *Athenaeum* 1948, pp. 65-75
- PAVESE C. O., "L'inno rapsodico: analisi tematica degli Inni Omerici", *AION* 13, 1991, pp. 155-178
- PAVESE C.O., "The Rhapsodic Epic Poems as Oral and Independent Poems", *Harvard Studies in Classical Philology*, 118, 1998, pp. 63-90
- PELLIZZER E., "Tecnica compositiva e struttura genealogica dell'Inno omerico ad Afrodite", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 27, 1978, pp. 115-144
- PELLOSO C., *Themis e Dike in Omero: ai primordi del diritto dei Greci*, Alessandria 2012
- PENGLASE C., *Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influences in the Homeric Hymns and Hesiod*, London 1994
- PETROVIĆ I., *Transforming Artemis: from the Goddess of the Outdoors to City Goddess*, in Bremmer, J. N. & Erskine A., *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations* Edinburgh, 2010. pp. 209-227
- PFEIFER E., *Studien zum antiken Sternnglauben*, Leipzig 1916
- PFEIFFER E., *History of Classical Scholarship*, Oxford, 1968



- PICARD C., *Ephèse et Claros*, Paris 1922
- PIKE D., “Pindar’s treatment of the Heracles Myth”, *Acta Classica* 26, 1984, pp. 15-22
- PIRENNE V., *L’Aphrodite grecque: Contribution a l’etude de ses cultes et de sa personnalite dans le pantheon archaique et classique*, Liège 1994
- PIRENNE -DELFGORGE V., PIRONTI G., *L’Héra de Zeus: ennemie intime, épouse définitive*, Paris 2016
- PIRONTI G., BONNET C., *Gli dèi di Omero: politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma 2016
- PISANO C., Iris e Hermes, mediatori in azione, in PIRONTI G., BONNET C., 2016, pp. 147-173
- PIZZOCARO M., “L’inno di Epidauro alla Madre degli dei”, *Annali dell’Università degli Studi di Napoli l’“Orientale”* 13, 1991, pp. 233-251
- PLAS VAN DER D., *Effigies Dei*, Leiden, Boston 1987
- PLATT V.J., “Double Vision: Epiphanies of the Dioscuri in Classical Antiquity”, *Archiv für Religionsgeschichte* 20, 2017, pp. 229-256
- PORTER H. N., “Repetition in the Homeric Hymn to Aphrodite”, *The American Journal of Philology*, 70, 1949, pp. 249-272
- POSTLETHWAITE N., Formula and Formulaic: Some Evidence from the Homeric Hymns, *Phoenix*, 33.1, 1979, pp. 1-18
- POWER T., *The Culture of Kitharoidia*, Washington 2010
- PRAUSCELLO L., “Dionysiac ambiguity: Hom. Hymn. 7. 27, ὄδε δ’ αὐτ’ ἄνδρεςσι μελήσει”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 58, 2007, pp. 209-216
- PRETAGOSTINI R., *Scritti di Metrica. A cura di M.S. Celentano*, Roma 2011
- PREZIOSI P. G., “The Homeric Hymn to Aphrodite: an Oral Analysis”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 71, 1967 pp. 171-204
- PRIVITERA A., *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970
- PUCCI P., *The Iliad – The Poem of Zeus*, Berlin, Boston 2018
- PULLEYN S. J., *Prayer in Greek Religion*, Oxford 1997
- QUADRELLI S., “Influssi omerici in Erodoto: le scene di seduzione e di vestizione”, *SemRom*, 6 n.s., 2017, pp. 179-200
- RAAFLAUB K.A. “Homeric Society”, in MORRIS I., POWELL B. 1997 pp. 624-648
- RACE W.H., “Aspects of Rhetoric and Forms in Greek Hymns”, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 23, 1982, pp. 5-14
- RACE W. H., “How Greek Poems Begin”, *Yale Classical Studies* 29, 1992, pp. 13-38
- RADCLIGE G.E., *Drawing Down the Moon. Magic in the Ancient Graeco-Roman World*, Princeton 2019
- RANK L.P., *Etymologisierung en verwante Verschijnselen bij Horemus*, Utrecht 1951
- RATINAUD-LACHKAR I., “Hephaestus in Homer’s epics: god of fire, god of life”, in CHRISTOPOULOS M., *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*, Lanham 2010, pp. 153-164
- REA K. “The Neglected Heaves: Gender and the Cults of Helios, Selene, and Eos in Bronze Age and Historical Greece”, *Classics: Student Scholarhsip & Creative Works*, 2014 pp. 1-34
- READY J. L., TSAGALIS C.C., *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin 2018
- REDONDO J.M., “The Transmission of Fire: Proclus’ Theurgical Prayers”, in DILLON J.M., TIMOTIN A., *Platonic Theories of Prayer*, Leiden, Boston 2016 pp. 164-191
- REECE S., “A Figura Etymologica in the Homeric Hymn to Hermes”, *The Classical Journal*, 93.1, 1997, pp. 39-39
- REECE S., “The epithet ἐπίδρομος in Nonnus’ «Dionysiaca»”, *Philologus*, 145.2, 2001, pp. 357-359

- REITER G., *Die Griechischen Bezeichnungen der Farben Weiss, Grau und Braun*, Innsbruck 1962
- REITZ C., FINKMANN S., *Structures of Epic Poetry*, Berlin, Boston 2019
- REMES P., GRIFFIN S.S., *The Routledge Handbook of Neoplatonism*, Oxon, New York 2014
- RESTELLI G., “La forma Διόσκουροι nelle più importanti epigrafi greche”, *Rivista di Filologia e Istruzione Classica* 29, 1951, pp. 246-257
- REVERMANN M., “Paraepic comedy: point(s) and practices”, in BAKOLA E., PRAUSCELLO L., TELÒ M., *Greek comedy and the discourse of genres*, New York 101-128.
- RICHARDSON M.B., “The Law of Epikrates of 354/3 B.C.”, *Hesperia*, 90.4, 2021, pp. 685-746
- RIETHMÜLLER J. W., *Asklepios. Heiligtümer und Kult*, Heidelberg 2005
- RISCH E., “θρόνος, θρόνα und die Komposita vom Typus χρυσόθρονος”, *Studi Classice*, 14, 1972, pp. 17-25
- RISTORTO M., “Hymn to Gaia/Mother of the Gods (391-402) in Sophocle’s «Philoktetes»” *Phaos*, 16, 2016, pp. 51-77
- ROBBINS E., *Thalia Delighting in Songs. Essays on Ancient Greek Poetry*, Toronto 2013
- ROBERTSON N., “The Ancient Mother of Gods: a missing chapter in the history of Greek Religion”, in LANE E. N., *Cybele, Attis and related cults: essays in memory of M.J. Vermaseren*, Leiden- New York, 1996, pp. 293-304
- ROLLER E. L., *In search of God the Mother*, Berkeley-Los Angeles-London, 1999
- ROMÉ A., “Osservazioni ad Alceo fr. 34 V. e H.Hom. XXXIII”, *Studi Classici e Orientali*, 42 (1992), pp. 95-104
- ROMERO-GONZÁLEZ, “Deianeira, Death and Apotheosis”, in OGDEN D., *The Oxford Handbook of Heracles*, Oxford 2021
- ROMIZI R., “Il mito di Dioniso e I pirati tirreni in epoca romana”, *Latomus* 62.2, 2003, pp. 352-361
- ROSSI L.E., “Esiodo, *Le Opere i giorni: un nuovo tentativo di analisi*”, in COLESANTI G., NICOLAI R., *Luigi Enrico Rossi, Κηληθμῶ δ’ἔσχοντο. Scritti editi e inediti. Volume 2. Letteratura*, Berlin, Boston 2020, pp. 152-169
- ROTH C. “The Kings and the Muses in Hesiod’s Theogony”, *Transactions of the American Philological Association* 106, 1976, pp. 331-338
- ROUGEMONT G., AURIGNY H., “Artémis dans les inscriptions de Delphes”, in AURIGNY 2021, pp. 213-220
- RUIJGH C.J., *Autour de τε épique. Études de syntaxe grecque*, Amsterdam 1971
- RUHNKEN D., *Epistola critica I. In homeridarum hymnos et Hesiodum*, Lugduni Batavorum 1749; 1782<sup>2</sup>
- RUTHEERFURD-DYER R., *Homer’s Wine Dark Sea, «Greece & Rome» XXX* (1983) pp. 125-128
- ŞAHIN N., “Les campagnes de 2010 et 2011 à Claros: nouveaux apports”, in MORETTI 2014 pp. 13-31
- SANDE S., “The Ludovisi Throne, the Boston Throne and the Warrern Cup: Retrospective Works of Forgeries?”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia.*, 29 (15 n.s.), 2018, pp. 23-51
- SANTAMARÍA M.A. “The term βάκχος and Dionysos Βάκχος”, in BERNABÉ A. *et al.*, *Redefining Dionysos*, Berlin, Boston 2013, pp. 38.57
- SARISCHOULIS E., “Fate, Divine Will and Narrative Concept in the Homeric Epics”, *Mythos* 10 (2016), pp. 107-124
- SASSI M.M., “Perceiving Colors”, in DESTREE P., MURRAY P., *A Companion to Ancient Aesthetics*, Hoboken 2015, pp. 262-273
- SBARDELLA L., “Tra Delo e Delfi: varianti rapsodiche nell’ «Inno Omerico ad Apollo»”, *SemRom* 2.2, 1999, pp. 157-176
- SBARDELLA L., “Χῖος αἰοιδός: l’Omero di Teocrito”, in PRETAGOSTINI R., DETTORI E., *La cultura ellenistica: l’opera letteraria e l’esegesi antica: atti del Convegno COFIN 2001, Università di Roma «Tor Vergata», 22-24 settembre 2003*, Roma 2004, pp. 81-94.

- SBARDELLA L., *Cucitori di Canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma 2012a
- SBARDELLA L., “Gli «Inni Omerici»: un genere letterario autonomo? Il Caso dell’ «Inno Omerico ad Afrodite»”, *SemRom* n.s., 1.2, 2012, pp. 211-234
- SCHAUENBURG K., “Herakles untern Göttern”, *Gymnasium*, 70, 1963, pp. 113-133
- SCHEFOLD K., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978
- SCHEID J., SVENBRO J. *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris 2003<sup>3</sup>
- SCHINDLER C., “The Invocation to the Muses and the Plea for Inspiration”, in REITZ C., FINKMANN S., *Structures of Epic Poetry* I, Berlin, Boston, 2019, pp. 489-530
- SCHRADE H., “Der homerische Ephaistos”, *Gymnasium*» 57, 1950, pp. 38-55
- SCHULZE W., *Quaestiones Epicae*, Güterslohae 1892
- SCHWABL H., “Der homerische Hymnus auf Pan”, *Wiener Studien* 3, 1969, pp. 5-14
- SEAFORD R., *Reciprocity and Ritual*, Oxford 1994
- SEAFORD R. A. S., “From Ritual to Drama: a concluding Statement”, in CSAPO E., MILLER M.C., *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge, New York 2007
- SENS A. “Theocritus, Homer, and the Dioscuri”, *TAPA* 122 (1992), pp. 335-350
- SERAFINI N., *La dea Ecate nell’Antica Grecia: una protettrice dalla quale proteggersi*, Roma 2015
- SFORZA I. “I Dioscuri tra letteratura ed epigrafia”, *Studi e saggi linguistici* n.s. 39, 2009, pp. 31-63
- SHACKLE, “Some Emendations of the Homeric Hymns”, *The Classical Review*, 29 n. 6, 1915, pp. 161-65
- SHAPIRO H. A., “Heros theos. The death and apotheosis of Herakles”, *Classical World*, 77, 1983, pp. 7-18
- SHAPIRO H.A. *Personifications in Greek Art*, Zürich 1993
- SHAPIRO H. A., *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, London-New York, 1994
- SHAPIRO H.A., “Like mother, like son? Hermes and Maia in Text and Image”, in MILLER J.F., CLAY J.S., *Tracking Hermes, pursuing Mercury*, 2019, pp. 13-29
- SHEAR L., “Bouleuterion, Metroon, and the Archives at Athens”, in in HANSEN M. H., KURT A., *Studies in the Ancient Greek Polis*, Stuttgart 1995, pp. 157-190
- SHEAR J.L., *Serving Athena: the Festival of the Panathenaia and the Construction of Athenian Identities*, Cambridge, New York, 2021
- SHEPPARD A.D.R., *Studies on the fifth and sixth Essays of Proclus’ Commentary on the Republic*, Göttingen 1980
- SHEPPARD A., “Proclus’ Attitude to Theurgy”, *Classical Quarterly* 32.1, 1982, pp. 212-224
- SIMELIDIS C., “On the Homeric Hymns in Byzantium”, in FAULKNER A., VERGADOS A., SCHWAB A. 2016, pp. 243-260
- SIMON E., *Festivals of Attica*, Madison 1983
- SIMON E., *The Gods of the Greek*, Madison, London 2021
- SIMMONS K., *Ἡ πολυφλοίσβοιο θαλάσσης Formula in Early Greek Poetry*, Athens 2015
- SIORVANES L., *Proclus: Neo-Platonic Philosophy and Science*, Edinburgh 1996
- SMALL J. P., *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003
- SMITH A., *Philosophy in Late Antiquity*, London, New York 2004
- SMITH A. C., PICKUP S., *Brill’s Companion to Aphrodite*, Leiden-Boston 2010

- SMITH P. M., "Aineiadaï as patrons of Iliad XX and the Homeric Hymns to Aphrodite", *Harvard Studies in Classical Philology*, 85, 1981, 1981 pp.17-58
- SMITH P. M., *Nursling of Mortality. A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Frankfurt am Main, 1981a
- SNODGRASS A.M., *The Dark Age of Greece*, Edinburgh 1971
- SNODGRASS A., "Homer and Greek Art", in MORRIS I., POWELL B. 1997, pp. 560-598
- SNODGRASS A., *Homer and the Artists*, Cambridge 1998
- SOTIRIOU M., "Pindarus Homericus", *Hypomnemata*, 119, 1998, Göttingen
- SOWA C. A., *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago 1984
- SPARSHOTT F.E., "Homeric Hymn VII, 44-48", *Classical Review* 13, 1963, pp. 1-2
- SPERANZI "La biblioteca dei Medici. Appunti sulla storia della formazione del fondo greco della libreria medica privata", in ARBIZZONI G., BIANCA C., PERUZZI M., *Principi e signori. Le Biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, Urbino 2010, pp. 217-264
- SQUIRE M., *Image and text in the graeco-roman antiquity*, Cambridge 2009
- STAFFORD G., "Herakles Between Gods and Heroes" BREMMER J. N., ERSKINE A., *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, 2010, pp. 228-244
- STAFFORD G., *Herakles*, London 2012
- STROLONGA P., "Aphrodite Against Athena, Artemis, and Hestia: a Contest of «erga»", *Illinois Classical Studies* 37, 2012, pp. 1-20
- STYLIANOU J.P. "Thucydides, the Panionian festival and the Ephesia (III 104), again", *Historia* 23, 1983, pp. 245-249
- SUÁREZ DE LA TORRE E. "Apollo and Dionysos: Intersections", in BERNABÉ A. *et al.*, *Redefining Dionysos*, Berlin 2013, pp. 58-81
- SZEMERÉNYI O., "Review of Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*", *Gnomon* 42.7, 1971, pp. 641-675.
- TAIDA I., "Diaeresis in the Homeric Hymns", *Syntaxis* 12, 2008, pp. 1-3
- THOMAS B. M., "Constraints and contradictions: whiteness and femininity in ancient Greece", in LLEWELLYN J., *Women's dress in Ancient Greek World*, Swansea 2002
- THOMAS O. R. H., "The «Homeric Hymn to Pan»", in FAULKNER A. 2011, pp. 151-172.
- TIMPANARO S., "Note serviane, con contribute ad altri autori e a questioni di lessicografia latina", *Studi Urbinati* 31, 1957, pp. 155-198
- TULLI M., "La coscienza di sé nell'epica: Omero, Esiodo, Parmenide", *Paideia* 74.2, 2019, pp. 1231-1238
- TRÜMPY C., "Feste zur Vollmondszeit: die religiösen Feiern Attikas im Monatslauf und der vorgeschichtliche attische Kultkalender", *ZPE* 121, 1998, pp. 109-115
- TURKELTAUB B., "Homeric Humour", in pp. ONDINE PACHE 2020, 149-153
- TYRRELL R. Y., "On the Third Foot of the Greek Hexameter", *Hermathena* 12, 1903, pp. 280-287
- ULF C., "An ancient Question: the Origin of the Etruscans", in NASO A., *Etruscology*, Berlin, Boston, 2017 pp. 11-34
- VALK VAN DER M., "On the Arrangement of the Homeric Hymns", *L'Antiquité Classique* 45.2, 1976, pp. 419-445
- VAMVOURI RUFFY M., *La Fabrique du divin: les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes Homériques et des Hymnes épigraphiques*, Liège 2004

- VERNANT J-P., “Hestia-Hermès: sur l’expression religieuse de l’espace et du mouvement chez le Grecs”, *L’Homme* 3,1963, pp. 12-50
- VERSNEEL H.S., “What did Ancient Man See When He Saw a God? Some Reflections on Graeco-Roman Epiphany”, in VERSNEEL H. S., *Faith, Hope and Worship: Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden 1981
- VETTA M., “Il simposio: la monodia e il giambo”, in CAMBIANO G., CANFORA L., LANZA D., *Lo spazio letterario della Grecia antica I*, Salerno 1992, pp. 177-218
- VIAN F., “Dionysos et le pirates tyrrhéniens chez Nonnos”, in CANNATÀ FERA M., GRANDOLINI S., *Poesia e religione in Grecia: studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli pp. 683-692
- VIVANTE P., “The Syntax of Homer’s epithets of wine”, *Glotta* 60 1982, pp. 13-23
- WACHSMUTH D., *ΠΟΜΠΗΙΜΟΣ Ο ΔΑΙΜΩΝ. Untersuchung zu den antiken Sakralhandlungen bei Seereisen*, Berlin 1967
- WACHTER R., “Persephone, the Threshing Maiden”, *Die Sprache*, 47.2, 2007-2008, pp. 163-181
- WAHRMANN P., “Homer, ἐν νυκτὸς ἀμολγῶ”, *Glotta* 13, 1923, pp. 98-101
- WALTER H., CLEMENTE A., NIEMEIER W.D., *Samos. 21, Ursprung und Frühzeit des Heraion von Samos. I, Topographie, Architektur und Geschichte*, Wiesbaden 2019
- WARD D., *The Divine Twins. An Indo-European Myth in Germanic Tradition*, Berkeley 1968
- WATSON-WILLIAMS E., “Γλαυκῶπις Ἀθήνη”, *Greece and Rome* 1, 1954, pp. 36-41
- WELCKER F. G., *Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, Bonn 1865<sup>2</sup>
- WEST M.L., *The Eighth Homeric Hymns and Proclus*, *Classical Quarterly* 20, 1970, pp. 300-4
- WEST M. L., “An Unrecognized Injunctive Usage in Greek”, *Glotta*, 67, 1989, pp. 135-138
- WEST M. L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992
- WEST M. L., *The East Face of Helicon*, Oxford 1997
- WEST M.L., “The Invention of Homer”, *Classical Quarterly* n.s. 49.2, 1999, pp. 364-382
- WEST M. L., “The name of Aphrodite”, *Glotta* 76, 2000 pp. 134-138
- WEST M.L., *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*, München 2001
- WEST M.L., *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford 2007
- WEST M.L., *The Epic Cycle. A Commentary on the lost Troy Epics*, Oxford 2013
- WIKÉN E., “Τυρσηνοί bei Herod. I, 57”, *Hermes* 73, 1938, 129-132
- WILAMOWITZ U. V., *Isyllos von Epidauros*, Berlin 1886
- WILAMOWITZ U.V. “Lesefrüchte”, *Hermes* 54, 1919, pp. 46-74
- WILAMOWITZ U. V., *Der Glaube der Hellenen*, Berlin 1931 (I), 1932 (II)
- WILAMOWITZ U. V. *Kleine Schriften*, Berlin 1937
- WILL E., “Aspects du culte et de la légende de la Grande Mère dans le monde grec” in *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, Paris 1960, pp. 95-111
- WILLI A., “Demeter, Gê and the Indoeuropean word(s) for «earth»”, *Historische Sprachforschung* 120, 2007, pp. 169-194
- WILLIAMS F., *Callimachus, Hymn to Apollo. A commentary*, Oxford 1978
- WOODFORD S., “Cults of Heracles in Attica”, in MITTEN D. G., PEDLEY J. G., SCOTT J. A., *Studies Presented to G. M. A. Hanfmann*, Mainz-Zabern 1971, pp. 211-225
- WOLF F.A., *Prolegomena ad Homerum*, Halle 1795

XYPNETOS N.F., "The Dioscuri as Protectors of the Navy", *Platon* 34-35, 1982-1983, pp. 23-48

YOUNG P., "The Cypriot Aphrodite Cult: Paphos, Rantidi, and Saint Barnabas", *Journal of Near Eastern Studies*, 64.1, 2005, pp. 23-44

ZIMMERMANN A., "Zu den Homerischen Hymnen und Epigrammen", *Philologische Wochenschrift* 40, 1920, pp. 231-240

ZOLOTNIKOVA O. A., "Becoming Classical Artemis: a Glimpse at the Evolution of the Goddess as Traced in Ancient Arcadia", *Journal of Art and Humanities*, 6.5, 2017, pp. 8-20

INDICE DEI PASSI DISCUSSI

ALCEO  
fr. 34 V.; 518

ARISTOFANE  
*Av.* 774; 360  
910; 485  
fr. 509 *PCG*; 361

ARISTONOO  
*Inno a Estia*; 386

ARISTOSSENSO  
fr. 91 Wehrli; 396  
fr. 22a Wehrli; 397

CALLIMACO  
*Ap.* 48-49; 314

*CYPRIA*  
*Argumentum*, p. 38 Bernabé; 377

DIODORO SICULO  
15, 49, 1; 368

ELIO DIONISIO  
α 76; 540

ERODA  
2, 97; 282

ERODOTO  
1, 57; 167  
2, 145, 4; 316

[Hdt.] *Vit. Hom.* 27-31; 208

ESIODO  
fr. 343 M.-W.; 435  
fr. 357 M.-W.; 13  
*Th.* 191-206; 130  
94-97; 395

EURIPIDE  
fr. 182a *TRGF*; 469

FILODEMO  
2 sgg.; 405

*INNI OMERICI*  
*h.Ap* 209; 279  
*h.Merc.* 428; 35

ISILLO  
27 sgg.; 280

MENANDRO RETORE  
pp. 331, 18 sgg. Spengel; 21

MENODOTO  
*FGRHIST* 451 F1; 242

PAUSANIA  
8, 12, 5-6; 317  
10, 4, 3; 404

PINDARO  
*O.* 7, 35; 438

PLATONE

*Phdr.* 252b; 43

PLUTARCO

*Plut.* 365a; 404

PROCLO

*H.* 7; 551

*in R.* 1, 177 sgg; 555

*SCOLI*

*Sch. ad.* DT p. 451, 6 Hildorf; 22

SENOFONTE

*Mem.* 4, 2, 10; 44

SOLONE

fr. 4 W.; 472

STESICORO

fr. 233 *PMG*; 437

TEOCRITO

22; 518



INDICE DELLE PAROLE

- †αείδειν; 507  
 †επέρχεο; 392  
 †κάτωρ; 200  
 ἄγός; 563  
 ἄγρη; 332  
 αείδω; 245  
 αείσειο; 289  
 ἀθέσφατος; 273  
 Αἰγαί; 372  
 αἰγίλις; 327  
 αἰγιόδη; 324  
 αἰδοίη; 134  
 ἄλλος; 156  
 ἀμολγός; 300  
 Ἀμφί; 172  
 ἀνακεκλόμεναι; 328  
 Ἄνακτες; 526  
 ἄντυξ; 565  
 αἰοιδή; 13; 157  
 ἀράομαι; 146  
 Ἀργειφόντης; 296  
 ἀρήν; 533  
 ἄρκτος; 196  
 ἄσομαι; 134  
 ἀτάσθαλος; 263; 274  
 ἀτρύγετος; 174  
 αὐτοκασιγνήτη; 423  
 βασιλεία. *Vedi* βασιλῆς  
 βασιλῆς; 243  
 βοῶπις. *Vedi* ἑλικοβλέφαρος  
 βρίμη; 449  
 γαιήοχος; 373  
 γλαυκῶπις; 355  
 δαέντες; 358  
 δαιμόνιος; 182  
 δάφνη; 405  
 δείκνυμι; 505  
 δέρκομαι; 499  
 διάκτορος; 303  
 διάκτωρ *Vedi* διάκτορος  
 Διοσκοῦροι; 525  
 διχόμενος; 513  
 δμητήρ; 373  
 Δρύοψ; 343  
 Δώτιος; 285  
 εἰλαπίνη; 460  
 Ἑκατος; 213  
 ἔλαιον; 392  
 ἑλαφηβόλος; 422  
 ἑλικοβλέφαρος; 151  
 Ἑλικώνιος; 371  
 ἐλίσσω; 509  
 ἐμπνεύω; 189  
 ἔμφρων; 555  
 ἐνδίαω; 511  
 ἔνδιος. *Vedi* ἐνδιάω  
 Ἐννοσίγαιος; 372  
 ἐντύνω; 155  
 ἐξόδιον; 541  
 εὐοικῶς; 175  
 ἐπιείκελος; 496  
 ἐπίκουρος; 566  
 ἐπιμειδιάω; 227  
 ἐπιστήμων; 555  
 ἐπιστροφή; 552  
 ἐρίβρομος; 202  
 ἐριούνιος; 298  
 ἔρμα; 464  
 ἐρόεις; 517  
 ἐρρύσατο; 239  
 ἐρυσίπτολις; 237  
 Ἐστή; 391  
 εὐρύοπα; 381  
 Εὐρυφάεσσα; 494  
 εὖσσελμος; 178  
 εὐχή. *Vedi* λίτομαι  
 Ζεφύρος; 137  
 ἡμίθεος; 505  
 Ἡφαίστια; 352  
 ἠχώ; 337  
 θελκῆρ; 283  
 Θέμις; 562  
 θεοεἶκελος; 452  
 θυμολέων *Vedi* λεοντόθυμος

θυμός; 568  
ιαχέω; 425  
ικέτεια. *Vedi* λίτομαι  
ἴλαμαι; 348  
ἴληθι. *Vedi* ἴλαμαι  
ιοστέφανος; 147  
ιοχέαιρα; 215  
καί...καί; 157  
κατατανύω; 189  
κελαδεινή; 422  
κιθαριστής; 399  
Κισσοκόμη; 407  
κλαγγή; 260  
Κλάρος; 217  
κλειώ; 504  
κλέος; 504  
κλυτόμητις; 354  
Κορωνίς; 285  
Κουροτρόφος; 471  
κραταιῶς; 264  
κρείων; 382  
Κρόνια; 256  
κυάνεος; 153  
κυανοχαίτης *Vedi* ἑλικοβλέφαρος  
Κυθήρεια. *Vedi* Κυθερείη  
Κυθερείη; 147  
Κυθήρη; 229  
κύκνος; 361  
Κυλλήνη; 297  
Κυλλήνιος. *Vedi* Κυλλήνη  
Κύπρις; 149  
Κυπρογενής; 226  
Κύπρος; 136  
λεοντόθυμος; 272  
λιτή. *Vedi* λίτομαι  
λίτομαι; 286  
μειδιάω. *Vedi* ἐπιμειδιάω  
Μέλης; 216  
μέροψ; 504  
μηλοσκόπος; 330  
μητίετα; 446  
νίς(σ)ομαι; 240  
νῦν; 542  
Νύση; 409  
ξουθός; 535  
ὄβριμόθυμος; 560  
ὄβριμος. *Vedi* βρίμη  
οἶκος; 388

οἶνος; 179  
οἶος; 332  
ὄρνις; 334  
Παλλάς; 237  
παμμήτειρα; 475  
Πανδείη; 515  
παρατρέχω; 333  
παρειά; 500  
παρθένος; 214  
Περσέφασσα. *Vedi* Περσεφόνηια  
Περσεφόνηια; 251  
Πηγειός; 366  
πολισσός; 560  
πολυστάφυλος; 412  
πολύμνος; 410  
πομπή; 274  
πορφύρεος; 450  
προοίμιον; 15  
πυκινός; 384  
πυκνά; 336  
πυμάτη; 461  
ράπτω; 15  
ράψωδος. *Vedi* ράπτω  
Σ(τ)επτήριον; 363  
Σαλαμίς; 229  
σάου; 251  
σάω. *Vedi* σάου  
σέλας; 566  
σέλμα. *Vedi* εὔσσελμος  
σήμα; 514  
σκηπτουῖχος; 563  
Σμύρνη; 217  
σφιν; 335  
σφισίν; 538  
σωτήρ; 531  
τανυσίπτερος; 508  
Ταῦγετος; 289  
τελεσφόρος; 379; 382  
τιθήνη; 344  
Τριτογενής; 441; 444  
Τυνδαρίδα; 525  
Τυρσηνός; 167  
ὕμνέω. *Vedi* ὕμνος  
ὕμνος; 20  
ὔπερβόρεος; 187  
ὕποβρύχιος; 535  
φαέθων; 494  
φερέσβιος; 478

Φερσεφόνηα. *Vedi* Περσεφόνηα  
φιλόκροτος; 324  
χαῖρε; 150  
Χαλκεία; 353  
χαριδώτης; 294; 303  
Χάριτες; 429  
χορός; 430  
χρυσάορος; 423

χρυσάωρ. *Vedi* χρυσάορος  
χρυσείη; 141  
χρυσόθρονος; 245  
χρυσόρραπις; 461  
χρυσοστέφανος. *Vedi* χρυσείη  
ῥα; 406  
ῶραι; 140

## SOMMARIO

I. INTRODUZIONE.....	3
1. <i>Storia degli studi in età moderna. Perché una nuova edizione</i> .....	3
2. <i>Il genere innodico. Questioni terminologiche</i> .....	12
2.1 L'età arcaica: 'Inno' .....	13
2.2 L'età classica: 'Proemio' .....	16
2.3 L'età ellenistica e imperiale.....	17
2.4 Da 'inno' a proemio', da 'proemio' a inno': problemi di definizione.....	20
2.4.1 Le definizioni di 'inno' presso gli antichi .....	21
2.4.2 Gli Inni Omerici sono realmente inni? .....	24
3. <i>Datazione e localizzazione degli Inni Omerici minori</i> .....	29
4. <i>Il genere innodico. La storia</i> .....	34
5. <i>La storia della tradizione e diffusione</i> .....	41
5.1 La conoscenza e la circolazione degli <i>Inni Omerici</i> .....	42
5.1.1 L'età arcaica .....	42
5.1.2 L'età classica .....	43
5.1.3 L'età ellenistica .....	45
5.1.4 L'età imperiale .....	46
5.2 Le raccolte innografiche antiche.....	47
5.2.1 L'età classica .....	47
5.2.2. L'età ellenistica. Il ruolo della filologia Alessandrina .....	50
5.2.3 L'età imperiale .....	53
5.4. La nascita e la struttura della raccolta.....	54
5.5 La tradizione manoscritta .....	58
6. <i>Premessa al testo</i> .....	61
ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI .....	64
II. TESTO E TRADUZIONE.....	67
VI. ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ .....	69
VI. AD AFRODITE.....	70
VII. ΕΙΣ ΔΙΟΝΥΣΟΝ.....	71
VII. A DIONISO .....	74
VIII. ΕΙΣ ΑΡΕΑ.....	76
AD ARES .....	76
IX. ΕΙΣ ΑΡΤΕΜΙΝ .....	77
IX. AD ARTEMIDE .....	78
X. ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ .....	79
X. AD AFRODITE.....	80
XI. ΕΙΣ ΑΘΗΝΑΝ .....	81
XI. AD ATENA.....	82
XII. ΕΙΣ ΗΡΑΝ .....	83
XII. AD ERA .....	84
XIII. ΕΙΣ ΔΗΜΗΤΡΑ.....	85
XIII. A DEMETRA .....	86
XIV. ΕΙΣ ΜΗΤΗΡΑ ΘΕΩΝ .....	87
XIV. ALLA MADRE DEGLI DÈI .....	88
XV. ΕΙΣ ΗΡΑΚΛΕΑ ΛΕΟΝΤΟΘΥΜΟΝ.....	89
XV. AD ERACLE CUOR DI LEONE.....	90
XVI. ΕΙΣ ΑΣΚΛΗΠΙΟΝ.....	91
XVI. AD ASCLEPIO.....	92

XVII. ΕΙΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΟΥΣ .....	93
XVII. AI DIOSCURI .....	94
XVIII. ΕΙΣ ΕΡΜΗΝ .....	95
XVIII. AD HERMES .....	96
XIX. ΕΙΣ ΠΑΝΑ .....	97
XIX. A PAN .....	100
XX. ΕΙΣ ΗΦΑΙΣΤΟΝ .....	102
XX. A EFESTO .....	103
XXI. ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ .....	104
XXI. AD APOLLO .....	105
XXII. ΕΙΣ ΠΟΣΕΙΔΩΝΑ .....	106
XXII. A POSEIDONE .....	107
XXIII. ΕΙΣ ΔΙΑ .....	108
XXXIII. A ZEUS .....	109
XXIV. ΕΙΣ ΕΣΤΙΑΝ .....	110
XXIV. A ESTIA .....	111
XXV. ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΣ ΚΑΙ ΑΠΟΛΛΩΝΑ .....	112
XXV. ALLE MUSE E AD APOLLO .....	113
XXVI. ΕΙΣ ΔΙΟΝΥΣΟΝ .....	114
XXVI. A DIONISO .....	115
XXVII. ΕΙΣ ΑΡΤΕΜΙΝ .....	116
XXVII. AD ARTEMIDE .....	117
XXVIII. ΕΙΣ ΑΘΗΝΑΝ .....	118
XXVIII. AD ATENA .....	119
XXIX. ΕΙΣ ΕΣΤΙΑΝ .....	120
XXIX. A ESTIA .....	121
XXX. ΕΙΣ ΓΗΝ ΜΗΤΕΡΑ ΠΑΝΤΩΝ .....	122
XXX. ALLA TERRA, MADRE DI OGNI COSA .....	123
XXXI. ΕΙΣ ΗΛΙΟΝ .....	124
XXXI. A HELIOS .....	125
XXXII. ΕΙΣ ΣΕΛΗΝΗΝ .....	126
XXXII. A SELENE .....	127
XXXIII. ΕΙΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΟΥΣ .....	128
XXXIII. AI DIOSCURI .....	129
FRAGMENTUM .....	130
FRAMMENTO .....	131
III. COMMENTO .....	132
VI. AD AFRODITE .....	133
1. <i>Introduzione</i> .....	133
1.1 <i>Datazione</i> .....	134
1.2 <i>Localizzazione</i> .....	136
1.3 <i>Occasione</i> .....	137
2. <i>Commento</i> .....	138
VII. A DIONISO .....	165
1. <i>Introduzione</i> .....	165
1.1 <i>La ricezione del mito in letteratura</i> .....	165
1.2 <i>Strumenti ausiliari alla datazione e localizzazione</i> .....	167
1.2.1 <i>Lingua e stile</i> .....	167
1.2.2 <i>Iconografia</i> .....	169
1.2.3 <i>Indizi contestuali: l'identità dei Tirreni</i> .....	172

1.3	Datazione e localizzazione: uno sguardo d'insieme .....	175
1.4	Occasione .....	175
2.	<i>Commento</i> .....	177
VIII.	AD ARES .....	209
IX.	AD ARTEMIDE .....	210
1.	<i>Introduzione</i> .....	210
1.1	Datazione .....	210
1.1.1	Aiuti alla datazione: il santuario di Claro .....	212
1.1.2	Aiuti alla datazione: il fiume Meles .....	213
1.1.3	Ulteriori elementi datanti .....	214
1.2.	Localizzazione .....	215
1.3	Occasione .....	216
2.	<i>Commento</i> .....	217
X.	AD AFRODITE .....	226
1.	<i>Introduzione</i> .....	226
1.2.	Localizzazione .....	228
1.3.	Datazione .....	229
1.4	Occasione .....	230
2.	<i>Commento</i> .....	230
XI.	AD ATENA .....	238
1.	<i>Introduzione</i> .....	238
1.1	Datazione e localizzazione .....	238
1.2	Occasione .....	240
2.	<i>Commento</i> .....	242
XII.	A ERA .....	247
1.	<i>Introduzione</i> .....	247
1.1	Datazione, localizzazione, occasione .....	247
2.	<i>Commento</i> .....	249
XIII.	A DEMETRA .....	253
1.	<i>Introduzione</i> .....	253
1.1.	Datazione e localizzazione .....	254
1.2	Occasione .....	255
2.	<i>Commento</i> .....	255
XIV.	ALLA MADRE DEGLI DÈI .....	258
1.	<i>Introduzione</i> .....	258
1.1	Datazione .....	258
1.2	Localizzazione e occasione .....	261
2.	<i>Commento</i> .....	262
XV.	A ERACLE CUOR DI LEONE .....	267
1.	<i>Introduzione</i> .....	267
1.1.	Cronologia relativa .....	267
1.2	Datazione .....	270
1.3	Localizzazione .....	272
1.4	Occasione .....	274
1.5	Ancora sull'occasione di fruizione. La versione di M. ....	275
2.	<i>Commento</i> .....	277
XVI.	AD ASCLEPIO .....	282
1.	<i>Introduzione</i> .....	282
1.1	Datazione .....	282
1.2	Localizzazione .....	286
1.3	Occasione .....	288

2. <i>Commento</i> .....	289
XVII. AI DIOSCURI .....	293
1. <i>Introduzione</i> .....	293
1.1. Datazione, localizzazione, occasione .....	293
2. <i>Commento</i> .....	293
XVIII. A HERMES .....	296
1. <i>Introduzione</i> .....	296
1.1 Datazione .....	296
1.2 Localizzazione e occasione .....	297
1.3. La migrazione del testo .....	299
2. <i>Commento</i> .....	301
XIX. A PAN .....	312
1. <i>Introduzione</i> .....	312
1.1 Datazione .....	312
1.1.1. Elementi a favore di una datazione post-arcaica .....	313
1.1.2. Elementi contro una datazione ellenistica .....	316
1.1.3 Datazione. Nuovi elementi su cui riflettere .....	317
1.1.4 Datazione. Conclusioni .....	319
1.2 Localizzazione .....	320
1.3 Occasione .....	324
2. <i>Commento</i> .....	326
XX. A EFESTO .....	354
1. <i>Introduzione</i> .....	354
1.1 Datazione .....	354
1.3 Occasione .....	357
2. <i>Commento</i> .....	359
XXI. AD APOLLO .....	365
1. <i>Introduzione</i> .....	365
1.1. Datazione .....	365
1.2 Localizzazione e occasione .....	368
2. <i>Commento</i> .....	369
XXII. A POSEIDONE .....	372
1. <i>Introduzione</i> .....	372
1.1. Datazione, localizzazione, occasione .....	372
2. <i>Commento</i> .....	374
XIII. A ZEUS .....	381
1. <i>Introduzione</i> .....	381
1.1 Datazione .....	381
1.2 Localizzazione .....	385
1.3 Occasione .....	385
2. <i>Commento</i> .....	386
XXIV. A ESTIA .....	390
1. <i>Introduzione</i> .....	390
1.1. Datazione .....	390
1.2 Localizzazione .....	392
1.3 Occasione .....	393
2. <i>Commento</i> .....	395
XXV. ALLE MUSE E AD APOLLO .....	400
1. <i>Introduzione</i> .....	400
1.1. Datazione, localizzazione, occasione .....	400
2. <i>Commento</i> .....	403

XXVI. A DIONISO .....	407
1. <i>Introduzione</i> .....	407
1.1 Datazione .....	407
1.2 Localizzazione e occasione .....	408
XXVII. AD ARTEMIDE .....	419
1. <i>Introduzione</i> .....	419
1.1 Datazione .....	420
1.2 Localizzazione .....	424
1.3 Occasione .....	425
2. <i>Commento</i> .....	426
XXVIII. AD ATENA .....	439
1. <i>Introduzione</i> .....	439
1.1 Il tema della nascita di Atena nella letteratura arcaica e nell'iconografia .....	439
1.2. Datazione .....	442
1.3. Localizzazione e occasione .....	446
2. <i>Commento</i> .....	447
XXIX. A ESTIA .....	459
1. <i>Introduzione</i> .....	459
1.1 Datazione e localizzazione .....	459
1.2 Occasione .....	460
2. <i>Commento</i> .....	463
XXX. ALLA TERRA, MADRE DI OGNI COSA .....	471
1. <i>Introduzione</i> .....	471
1.1 Datazione .....	471
1.2 Localizzazione .....	476
1.3 Occasione .....	479
2. <i>Commento</i> .....	480
XXXI. A HELIOS .....	489
1. <i>Introduzione</i> .....	489
1.1 Datazione .....	490
1.2 Localizzazione e occasione .....	495
2. <i>Commento</i> .....	498
XXXII. A SELENE .....	512
1. <i>Introduzione</i> .....	512
2. <i>Commento</i> .....	512
XXXIII. AI DIOSCURI .....	523
1. <i>Introduzione</i> .....	523
1.1. La fortuna del tema: Alceo e Teocrito .....	523
1.2 Cronologia .....	527
1.2 Localizzazione .....	529
1.3 Occasione .....	532
2. <i>Commento</i> .....	534
FR. 1 WEST .....	545
1. <i>Introduzione</i> .....	545
2. <i>Commento</i> .....	547
APPENDICE: L'OTTAVO <i>INNO AD ARES</i> .....	549
VIII. ΕΙΣ ΑΡΕΑ .....	550
VIII. AD ARES .....	551
1. <i>Introduzione</i> .....	552
1.1 L'estraneità del testo al <i>corpus</i> degli <i>Inni Omerici</i> . Le particolarità formali .....	552
1.2. Il genere dell'inno .....	552



1.3. La tradizione dell'Inno .....	554
1.4. La paternità dell'inno. Il posto di Ares nella teologia di Proclo.....	556
1.4.1. I tre generi di poesia e le teorie letterarie di Proclo.....	560
1.4.2 La paternità dell'inno. Conclusioni .....	562
1.5 Occasione.....	562
2. <i>Commento</i> .....	564
INDICE DEI PASSI DISCUSSI .....	599
INDICE DELLE PAROLE .....	601
SOMMARIO .....	604