



Cecilia Nobili

**L'«Inno omerico a Ermes»
e le tradizioni locali**

INTRODUZIONE

1. GLI «INNI OMERICI» E LE TRADIZIONI LOCALI

Gli ultimi decenni hanno visto un crescente interesse nei confronti dell'*epos* minore: tramontata la grande stagione del dibattito critico tra analitici e unitari, e acquisiti ormai i fondamenti della teoria oralista, lo studio della poesia greca arcaica si è rivolto verso nuovi orizzonti, dedicando sempre maggior attenzione alle forme di poesia epica solitamente ritenute minori, quali i poemi del ciclo, le opere frammentarie di Esiodo e, naturalmente, gli *Inni omerici*¹. Questi ultimi, infatti, insieme alla *Teogonia* e alle *Opere e i giorni*, costituiscono l'unico esempio di poesia epica arcaica posteriore ai poemi omerici giunta in forma integra: come le due opere esiodee, consentono di gettare luce su una forma di *epos* diversa dal racconto eroico e dotata di prerogative del tutto proprie. Se la grande intuizione di Wolf sulla natura proemiale degli *Inni omerici* ha catalizzato per lungo tempo l'attenzione degli studiosi sulla funzione di questi componimenti e sulla natura della raccolta che li comprende, la critica odierna tende a rivalutarne il valore letterario. Essi infatti si sono rivelati una preziosa fonte di informazioni per la storia della religione greca poiché forniscono notizie complementari a quelle dei poemi omerici ed esiodei sulla formazione del *pantheon* greco e sulla distribuzione delle *timai* relative alle diverse figure divine: qui come in nessun altro luogo, gli dei appaiono dotati di una perso-

¹ I passi tratti dagli *Inni omerici* sono riprodotti nell'edizione stabilita da G. Zanetto, *Inni omerici*, Milano 1996, con le sue traduzioni. I casi in cui me ne sono discostata e le lezioni più problematiche sono indicati in nota.

nalità ben caratterizzata da attributi e qualità, che li rendono unici e inconfondibili².

Negli ultimi anni un crescente interesse è stato rivolto al testo e alla lingua degli *Inni omerici*: fino a poco tempo fa l'unico tra essi a godere di un commento monografico era l'*Inno a Demetra*, per il quale si disponeva del monumentale lavoro di Nicholas Richardson³. Nel 2008 però è stato pubblicato un altrettanto esteso commento all'*Inno ad Afrodite* a opera di Andrew Faulkner⁴, e un commento all'*Inno omerico a Ermes* è in corso di preparazione presso De Gruyter a opera di Athanassios Vergados⁵. È di recente pubblicazione anche un'edizione commentata degli *Inni* maggiori approntata da Nicholas Richardson, che fornisce così un valido aggiornamento per le edizioni di Càssola e Zanetto⁶.

Il presente studio, tuttavia, intende inserirsi in un filone diverso rispetto a quelli sopra menzionati e concentrarsi sul rapporto esistente tra gli *Inni omerici* e le tradizioni locali. Negli ultimi anni, uno degli studi più accurati e sensibili sugli *Inni* maggiori che siano stati prodotti è sicuramente *The politics of Olympus* di Jenny Strauss Clay⁷. La studiosa riconosce agli *Inni omerici* il primato nella distribuzione delle *timai* divine all'interno di un complesso organico: le narrazioni di episodi salienti della vita degli dei, con la tonalità vivace e ironica che in più punti le caratterizza, costituiscono in realtà il racconto della conquista delle prerogative divine che la mente arcaica e classica era solita attribuire agli dei. Il bisogno di stabilire un ordine nel caos che si avvertiva in relazione al *pantheon* greco porta così, da un lato, alla definizione delle genealogie e dei rapporti di parentela che viene offerta dalla *Teogonia* esiodea, dall'altro, alla ripartizione delle competenze di ciascun dio che è codificata dagli *Inni omerici*.

Sebbene queste premesse costituiscano un'intuizione fondamentale per la comprensione degli *Inni* in rapporto con le altre forme di poesia arcaica, esse conducono a una conclusione non strettamente necessaria e che non trova preciso riscontro nell'analisi dei testi: secondo la Clay, infatti, gli *Inni omerici* costituirebbero la più grande operazione panellenica compiuta dalla poesia greca arcaica per classificare l'universo divino. Per far ciò il cantore, analogamente a quello dei poemi omerici ed esiodei,

² In questo orizzonte si colloca la più recente monografia dedicata all'*Inno omerico a Ermes* di Jaillard 2007.

³ Richardson 1979.

⁴ Faulkner 2008. Lo stesso autore ha curato una raccolta di saggi sugli *Inni omerici* (Faulkner 2011).

⁵ Il commento sarà basato sulla tesi di dottorato dell'autore: cfr. Vergados 2007.

⁶ Càssola 1975; Zanetto 1996; Richardson 2010.

⁷ Clay 1989.

eviterebbe qualsiasi riferimento a leggende e tradizioni locali, nel contesto di un *kosmos* prettamente panellenico⁸.

Il punto debole di questa interpretazione consiste nella fusione operata dalla studiosa tra l'immagine del dio che emerge dall'*Inno* e il racconto delle sue avventure, che si esplica in un testo talvolta limpido, altre volte complesso, e che richiederebbe un'indagine accurata e 'stratigrafica'. La personalità divina che è delineata dai racconti degli *Inni* maggiori, infatti, è certamente panellenica, ma la narrazione delle loro avventure contiene elementi profondamente legati alla realtà culturale e culturale che vide sorgere il racconto mitico in questione⁹.

Il concetto di panellenismo è stato definito da Gregory Nagy che, ispirandosi all'opera di Snodgrass, ha focalizzato l'attenzione su alcuni importanti eventi storici, pressoché concomitanti e riconducibili all'VIII secolo¹⁰. Si tratta della fondazione dei giochi Olimpici, dell'oracolo di Delfi e del santuario di Apollo pitico, unitamente alla colonizzazione e alla diffusione dell'alfabeto. Grazie alla combinazione di questi fattori, i Greci, fino a quel momento abituati a vivere nella dimensione locale delle singole comunità, trovarono finalmente luoghi di incontro e di scambio. L'esempio più manifesto della nuova tendenza è rappresentato dai poemi omerici, che costituiscono la prima forma di poesia panellenica, pensata in modo tale da escludere gli elementi più propriamente locali del mondo eroico e divino, per fornire un'immagine del passato mitico universalmente valida e accettabile; questa sintetizza le tradizioni locali delle diverse *poleis* senza però identificarsi con nessuna di esse.

Al panorama così delineato è tuttavia necessario aggiungere una prospettiva 'evoluzionistica': il panellenismo infatti non fu un fenomeno limitato all'VIII secolo, ma continuò a manifestarsi e a influenzare profondamente l'operato dei poeti e degli artisti fino al V secolo. Ciò risulta evidente nel caso della lirica corale che rielabora le tradizioni locali in funzione di una performance panellenica, ma è applicabile anche ai poemi omerici, il cui processo di fissazione non avvenne unicamente nell'VIII secolo, ma si protrasse, sotto la spinta delle istanze delle diverse *poleis*, fino all'epoca classica. Nagy sottolinea inoltre l'importanza del ruolo della *polis* nel processo di panellenizzazione del patrimonio mitico: da un lato, essa ha il compito naturale di conservare le usanze e le tradi-

⁸ Clay 1989, p. 10: «A clear sign of the Panhellenic Olympian orientation of the Homeric Hymns resides in their self-conscious avoidance of local legends».

⁹ Il mancato richiamo ad alcuni importanti dati conseguiti grazie al metodo storicistico costituisce forse la maggior lacuna nell'opera della Clay, come ha rilevato anche Janko 1989.

¹⁰ Cfr. Snodgrass 1971, pp. 429-436; Nagy 1990a, pp. 36-84; 1990b, pp. 52-115; 1996, pp. 29-63.

zioni locali, dall'altro, di promuovere il nuovo assetto panellenico, senza che i due fenomeni siano percepiti come contraddittori ¹¹.

Ne emerge dunque come il concetto stesso di 'poesia panellenica' sia tutto sommato relativo: si fonda sostanzialmente sull'opposizione rispetto a quello di 'tradizione locale' ma i confini tra i due ambiti sono spesso labili, giacché nella maggior parte dei casi le due realtà coesistono nello stesso ambiente culturale. Tale amalgama risulta evidente nel caso degli epinici del V secolo: il pubblico è nella maggior parte dei casi panellenico, ma la necessità di onorare la famiglia del laudando e la sua città fa sì che il poeta sia costretto a mediare con grande maestria tra istanze locali e panelleniche.

Nel caso degli *Inni omerici* la nostra capacità di giudizio è resa più limitata dal fatto che non conosciamo l'occasione della loro performance e che questa debba essere in molti casi ricostruita proprio a partire dal contenuto stesso dei testi e dal rapporto tra tradizioni locali e panelleniche che possiamo individuarvi. Come afferma la Clay, l'immagine degli epinici offerta dagli *Inni* è panellenica per il fatto di essere sostanzialmente in linea con la personalità loro attribuita dai poemi omerici, e anzi, di amplificare alcune delle loro caratteristiche a dispetto di altre.

Diversa è la situazione se si esaminano i dettagli di carattere culturale, storico o geografico disseminati nelle diverse narrazioni. Esse infatti si sviluppano e acquistano significato grazie a continue allusioni e rimandi a elementi di tradizioni e culti locali, che nella maggior parte dei casi risultano ai nostri occhi incomprensibili in assenza del contesto all'interno del quale erano originariamente inseriti. Allusioni di questo tipo non sono estranee neppure ai poemi omerici, la cui lunga preistoria a livello locale ha lasciato numerose tracce nella compagine narrativa ¹², ma esse risultano di gran lunga più evidenti in testi più brevi e di argomento circoscritto come gli *Inni omerici*.

Un esempio significativo è quello offerto dall'*Inno omerico ad Afrodite*: il passo contenente la profezia riguardante gli Eneadi (vv. 196-201) doveva rivestire per il pubblico dell'epoca un ruolo di fondamentale importanza e veicolare una serie di informazioni e allusioni che noi oggi possiamo solo in parte tentare di ricostruire ¹³. I risultati più soddisfacenti sono stati raggiunti da chi, come Antonio Aloni, ha tentato di spiegare questo discusso passo inserendo l'*Inno* in un contesto storico e geografico che poteva giustificare l'elevata rilevanza attribuita a que-

¹¹ Nagy 1990b, p. 67.

¹² Sulle tradizioni locali nei poemi omerici cfr. Levaniouk 2000; Vetta 2003; Nobili 2009c; Frame 2009.

¹³ Cfr. Lenz 1975; Faulkner 2008, pp. 3-18.

sta profezia¹⁴. Numerosi indizi di carattere linguistico e il confronto con altre tradizioni letterarie e figurative hanno permesso allo studioso di considerare l'*Inno* come il prodotto di una scuola poetica eolica, radicata sulle coste dell'Asia Minore e sull'isola di Lesbo, in cui le rivendicazioni dinastiche dell'aristocrazia locale si fondevano con il culto tributato alla dea Afrodite in occasione di cerimonie religiose e festività pubbliche che potevano aver ospitato la performance dell'anonimo cantore.

Purtroppo, dato che gli *Inni omerici* non furono oggetto di studio da parte dei filologi alessandrini e rimasero per lo più poco noti nel corso di tutta la tarda antichità¹⁵, nessuna notizia ci viene data a proposito della loro origine e delle occasioni in cui venivano eseguiti; persino la convinzione che essi fungessero da proemio per le recitazioni rapsodiche si fonda più sull'interpretazione moderna di alcuni passi che sull'esplicita conferma da parte degli autori antichi¹⁶. Allusioni interne in merito al contesto della performance sono per altro rarissime e oscure, da un lato perché costituivano un elemento talmente ovvio per il pubblico da non necessitare di ulteriori spiegazioni, dall'altro perché anche gli *Inni omerici* potevano essere oggetto di 'riuso' ed erano pertanto concepiti in modo tale da adattarsi, senza bisogno di eccessive modifiche, a una nuova esecuzione, che poteva aver luogo in un contesto diverso rispetto a quello per il quale erano stati originariamente composti.

Un caso eccezionale è rappresentato dall'*Inno omerico ad Apollo*, che costituisce infatti il modello su cui si fondando gli studi sulla performance degli altri *Inni*: in questo caso il poeta si scopre, parlando di sé e dell'occasione per la quale ha composto l'*Inno*. Di qui derivano la concezione stessa dell'*Inno* come proemio, la sua inserzione all'interno di una festività religiosa e il suo rapporto con le tradizioni del luogo per il quale fu composto. In questo caso sono bastati pochi versi, una rapida allusione alla provenienza del cantore, Chio, e alla festività delia, perché i moderni siano in grado di stabilire con una certa sicurezza una datazione (il 522 a.C.), un'attribuzione (il rapsodo Cineto di Chio) e un'occasione di performance (le festività delio-pitiche organizzate dal tiranno Policrate di Samo)¹⁷. Negli altri *Inni* mancano allusioni altrettanto scoperte al poeta e al luogo della performance; tuttavia, come nel caso dell'*Inno ad Afrodite*,

¹⁴ Cfr. Aloni 1986.

¹⁵ Il numero di citazioni dirette degli *Inni omerici* è alquanto limitato, come appare evidente dalla raccolta fatta da Allen *et al.* 1936.

¹⁶ La natura proemiale degli *Inni omerici* è comunemente accettata da gran parte degli studiosi: cfr. Càssola 1975, pp. XII-XXII; Aloni 1980; Costantini - Lallot 1987; Fröhder 1994, pp. 7-15; Paz de Hoz 1998. Diversa è la proposta di Clay 1989 (pp. 267-270), 1997 e 2011, che interpreta gli *Inni* maggiori come componimenti autonomi.

¹⁷ Burkert 1979b; Janko 1982, pp. 112-114; Aloni 1989.

la nostra conoscenza, seppur limitata, delle tradizioni epiche delle diverse località greche può fornire un valido sussidio per la comprensione degli *Inni omerici*, soprattutto al fine di stabilire in quale epoca e in quale luogo essi siano stati composti.

Ho tentato in altra sede di applicare un simile approccio al VII *Inno omerico*, dedicato a Dioniso, in cui si racconta il rapimento del dio da parte dei pirati tirreni e la loro successiva punizione e trasformazione in delfini. Per lungo tempo l'*Inno* non è stato oggetto di studi sistematici né sono state fatte indagini accurate volte a stabilire il luogo e la data della sua composizione. Tuttavia, l'analisi delle tradizioni relative ai Tirreni mette in luce come in epoca arcaica essi fossero solitamente identificati con gli Etruschi, che intrattenevano stretti rapporti commerciali con il mondo greco e in particolar modo con Corinto. Questi elementi di carattere storico, uniti alla vicinanza tra la vicenda narrata dall'*Inno* e quella celebre del citarodo Arione, consentono di stabilire che l'*Inno* fu composto a Corinto alla fine del VII secolo per una festività in onore di Dioniso nel più generale contesto del florido culto dionisiaco corinzio¹⁸.

L'indagine sulle tradizioni locali ha ricevuto negli ultimi anni particolare attenzione in ambito sia storico sia letterario: accanto agli studi sempre più consistenti rivolti agli storici locali¹⁹, un fiorente filone, prevalentemente italiano, sta ora tentando di far luce sul panorama letterario di svariate città greche e sul rapporto che con le tradizioni di questi luoghi intrattennero alcuni dei maggiori poeti greci di fama panellenica. Risulta infatti accertato che, accanto ad Atene, che pure ebbe un ruolo propulsore ineguagliabile nel periodo tardo arcaico e classico, alcuni centri culturali minori, quali le città peloponnesiache, possedevano un ampio repertorio di miti e saghe tradizionali legate al territorio che veniva riproposto e divulgato in forma poetica in occasioni festive e culturali²⁰.

Lo studio delle tradizioni locali sta dunque ampliando notevolmente il panorama delle nostre conoscenze sulla poesia greca, in particolare di epoca arcaica, così che regioni del mondo greco prima marginali dal punto di vista letterario si rivelano invece come il bacino di gran parte del patrimonio poetico e mitico confluito nell'*epos* omerico e, più in generale, nella lirica corale e nella tragedia. In ambito peloponnesiaco è Argo il centro culturale di maggior spicco in epoca classica, con le cui tradizioni sia Pindaro sia Bacchilide si confrontarono, in relazione con i numerosi rivolgimenti storici e politici che investirono la città nel V secolo. In

¹⁸ Nobili 2009e.

¹⁹ Alla storiografia locale sono stati dedicati alcuni importanti convegni: cfr. Violante 1982; Ambaglio *et al.* 2001.

²⁰ Cfr. Bernardini 2000, 2004, 2007 e c.s.; Kowalzig 2007; Cingano 2010.

epoca precedente, però, altre erano state le città che avevano raccolto intorno a loro un gran numero di saghe e una ricca produzione solo in parte ricostruibile: in epoca micenea fu senz'altro il fiorente regno di Pilo a catalizzare intorno a sé cantori che crearono un originale repertorio epico confluito poi nei poemi omerici, come i brillanti studi di Massimo Vetta hanno ormai chiarito²¹. Tra l'VIII e il VII secolo assistiamo invece al tentativo di Corinto di costruirsi un patrimonio mitico e divulgarlo attraverso l'opera propagandistica di un'importante figura poetica e politica come quella di Eumelo di Corinto²².

Questo ricco *background* poetico sviluppatosi nel Peloponneso sin dall'epoca micenea si rivela, a mio giudizio, di straordinaria importanza per comprendere l'*Inno a Ermes*. Il rapporto con le tradizioni poetiche locali appare infatti prezioso per tentare di stabilire in che luogo ed epoca l'*Inno* sia stato composto, nonché per interpretare in maniera corretta alcuni punti oscuri del componimento, che si spiegano solo ipotizzando un complesso processo di evoluzione da una realtà locale a una panellenica.

Olga Levaniouk definisce con chiarezza in che modo si attui il processo di panellenizzazione di una tradizione locale: una tradizione panellenica, infatti, può sintetizzare diverse tradizioni locali oppure può sceglierne una elevandola a uno *status* panellenico. Un mito diventa panellenico non soltanto quando è raccontato nello stesso modo in diverse aree del mondo greco, ma quando, pur esistendo diverse varianti locali, queste concordano su un elemento cruciale della storia. Tre sono le tecniche solitamente utilizzate dai poeti:

- gli elementi locali possono essere filtrati, lasciando intatta la cornice del mito, che può corrispondere a una versione locale piuttosto che a un'altra;
- la cornice stessa del mito può essere modificata per renderlo conforme al modello proposto da altri miti universalmente noti;
- la versione panellenica può rappresentare una sintesi, il denominatore comune, di diverse tradizioni locali²³.

Come vedremo, tutti e tre questi elementi sono all'opera nel caso dell'*Inno omerico a Ermes*, dove il processo di panellenizzazione del mito coincide anche con la sua ricollocazione: come è risaputo, i miti si spostano tra le diverse regioni del mondo greco, assumendo di volta in volta caratteristiche diverse per adattarsi alle tradizioni di ciascun luogo. Nel caso dell'*Inno a Ermes* il passaggio avviene, come vedremo, da una realtà

²¹ Vetta 2001 e 2003.

²² De Biasi 2004.

²³ Levaniouk 2000, pp. 14-15.

locale, costituita dal Peloponneso occidentale del X-VIII secolo a.C., a una panellenica, costituita da Atene agli albori dell'epoca classica.

La prima parte del lavoro (capp. I e II) si concentrerà sulla fase più antica di elaborazione del mito riguardante il furto delle vacche di Apollo e sullo stretto rapporto che esso sembra intrattenere con alcune tradizioni locali peloponnesiache incentrate su miti di abigeato. L'*Inno omerico a Ermes* conserva tracce di questa fase peloponnesiaca del mito attraverso precisi rimandi, anche linguistici e formulari, alla *koiné* poetica occidentale, alla quale sono riconducibili alcuni aspetti del componimento. Nella seconda parte (capp. III-VI) si tenterà invece di stabilire in quale epoca e luogo esso sia stato composto in base al confronto con tradizioni poetiche e figurative ateniesi, che attestano il radicamento di alcuni miti peloponnesiaci nella *polis* attica sin dalla fine dell'epoca arcaica. L'esempio dei sopra citati lavori sull'*Inno omerico ad Afrodite* mostra come tale approccio possa rivelarsi fruttuoso anche in mancanza di allusioni o notizie certe a proposito dell'occasione della performance.

Per fare ciò, bisogna però operare una distinzione fondamentale tra la vicenda mitica che rappresenta il nucleo del componimento e la forma che esso assume nel momento della sua definitiva standardizzazione: l'*Inno a Ermes*, infatti, è composto da almeno tre sezioni, costituite, oltre che dal mito del furto di bestiame, da quella della fabbricazione della lira e del confronto verbale con Apollo al cospetto di Zeus. Obiettivo del presente lavoro è tentare di dimostrare in quale epoca e luogo sia avvenuta la fusione tra queste diverse entità e quale contributo originale possa aver apportato l'anonimo cantore dell'*Inno a Ermes* rispetto ai miti tradizionali. L'indagine in merito alla fortuna di cui l'*Inno* godette nel V secolo (cap. VII) può fornire un valido ausilio per comprendere in che misura esso fosse recepito e compreso dal pubblico a cui era destinato e suggerire qualche indizio in merito al riuso di cui fu oggetto in epoche successive.

2. UN PROBLEMA ANCORA APERTO

Il problema della collocazione geografica e temporale dell'*Inno a Ermes* non è ancora stato risolto né trattato in maniera esaustiva. Le proposte avanzate in più occasioni dagli studiosi sono molteplici e spaziano da Delfi a Olimpia, dall'inizio del VII al V secolo a.C. Se in merito alla datazione alcune delle ricostruzioni proposte appaiono convincenti in quanto basate soprattutto su criteri linguistici, riguardo alla localizzazione nessun dato certo è ancora emerso. Non tenterò qui di menzionare tutti gli

studi relativi a questi argomenti – un elenco più dettagliato sarà a breve disponibile nel commento all'*Inno* che è in corso di preparazione²⁴ –, tuttavia ricorderò quelli che presentano maggiore rilevanza al fine della mia indagine.

Il dibattito sulla datazione è stato inaugurato nel 1827 da Voss, che ha attribuito la composizione dell'*Inno* al rapsodo Cineto di Chio alla fine del VI secolo a.C.²⁵. Sebbene l'attribuzione a Cineto non possa essere in alcun modo avvalorata, la collocazione del componimento alla fine del VI secolo viene ancora oggi largamente accolta dalla maggior parte degli studiosi; anche la mia indagine tenterà di aggiungere elementi probanti in suo favore. Dal punto di vista metodologico, i tentativi di datazione vanno in due direzioni. Da un lato, si cercano indizi all'interno dell'*Inno* che possano fornire un *terminus post quem*: i più comunemente accolti sono la lira a sette corde, la cui invenzione è tradizionalmente attribuita a Terpandro nella seconda metà del VII secolo, e l'allusione all'opulenza di Delfi, che apparirebbe comprensibile solo alla luce degli importanti donativi fatti al santuario dai sovrani lidi, e in particolare Creso, nel corso del VI secolo²⁶. Dall'altro, si individuano elementi di carattere linguistico che possano fornire delle spie temporali (ad esempio gli atticismi o alcuni termini propri del linguaggio della commedia)²⁷.

Tra gli studi più recenti in questo ambito si segnala quello di Richard Janko, che ha dedicato all'*Inno* un'accurata indagine linguistica, per dimostrare come esso presenti numerosi indizi, fra i quali anzitutto la non osservanza del digamma, in favore di una datazione relativamente tarda; sebbene essi siano mescolati ad altri più difficilmente interpretabili, una collocazione dell'*Inno* alla fine del VI secolo apparirebbe come la più plausibile²⁸. Martin West propone una datazione leggermente più bassa e pensa alla prima metà del V secolo; inoltre, lo mette in relazione con l'*Inno a Ermes* di Alceo, che sembrerebbe ispirarsi a un inno al dio antecedente al nostro e che potrebbe aver costituito il modello per entrambi i componimenti²⁹. Questo, come tenterò di dimostrare, non è in alcun modo verificabile, poiché i due carmi sembrano derivare da rami diversi della tradizione, tuttavia una datazione intermedia tra quelle stabilite da Janko e West risulta a mio giudizio altamente probabile in base al con-

²⁴ Cfr. Vergados 2007, pp. 9-31. Cfr. anche Faulkner 2011, pp. 12-13.

²⁵ Voss 1827, pp. 104-118.

²⁶ Cfr. Allen *et al.* 1936, pp. 274-276; Humbert 1937, pp. 114-115; Càssola 1975, pp. 173-174.

²⁷ Su questi problemi vd. Vergados 2007, «Introduzione».

²⁸ Janko 1982, pp. 133-150; cfr. anche Shelmerdine 1981, pp. 30-43; Richardson 2010, pp. 24-25.

²⁹ West 2003, p. 14.

fronto con numerosi esempi di ceramica attica che, tra la fine del VI e l'inizio del V secolo, sembrano ispirarsi direttamente all'*Inno*.

In molti casi i tentativi di datazione sono stati accostati a quelli di localizzazione, i cui esiti sono altrettanto vari: le aree geografiche solitamente prese in considerazione sono Delfi, la Beozia, Olimpia, Atene e l'Arcadia. Il maggiore sostenitore di una collocazione delfica dell'*Inno* è Hans Herter, che si basa principalmente sull'evidente importanza rivestita da Apollo nel corso del componimento, sulla sua investitura poetica e profetica e, soprattutto, sulla presenza delle api del Parnaso, la cui oscura menzione risulterebbe comprensibile solo alla luce di una festività delfica³⁰. L'accurata conoscenza di Delfi da parte del cantore dell'*Inno* è sottolineata anche da Jean Humbert, che evidenzia la menzione, per certi versi inspiegabile, di Orcomeno. Secondo lo studioso francese, il cantore apparterebbe a una scuola rapsodica beotica di ascendenza esiodea attiva intorno alla fine del VI secolo, come dimostrano le numerose coincidenze linguistiche con la lingua e le tematiche di Esiodo riscontrabili nel corso di tutto il componimento³¹.

Sebbene il culto di Ermes sia sporadicamente attestato in Beozia, le tradizioni relative a quest'area geografica non sembrano avere nulla in comune con il nostro *Inno*: le coincidenze linguistiche con Esiodo individuate dagli studiosi possono essere spiegate se si valuta che anch'esso rientra all'interno di quel filone epico 'continentale' che comprende non solo le opere esiodee, ma più in generale tutti i componimenti non ascrivibili a matrice ionica³². Le divergenze che il componimento occasionalmente presenta rispetto alle opere esiodee, come ad esempio la genealogia di Selene, dimostrano che il cantore non aveva un'esatta conoscenza dei contenuti di questo filone epico.

Walter Burkert ha invece concentrato l'attenzione sulla scena del sacrificio, individuando numerosi parallelismi con i rituali che venivano praticati a Olimpia: la menzione dell'Alfeo, dei dodici dei e lo stretto rapporto tra Ermes e Apollo apparirebbero spiegabili alla luce del culto dei dodici dei che aveva luogo a Olimpia, dove Apollo ed Ermes condividevano un altare comune³³. L'ipotesi di Burkert è decisamente interessante

³⁰ Herter 1976, pp. 234-238; 1981; cfr. anche Larson 1995. Fernández-Delgado 1990, però, pur sottolineando le sottili allusioni al linguaggio dell'oracolo delfico e alle tradizioni a esso relative, non ritiene che Delfi potesse avere verosimilmente ospitato una performance dell'*Inno*.

³¹ Humbert 1937, pp. 103-115. Cfr. anche Radermacher 1931, pp. 231-234, e Janko 1982, pp. 133-150.

³² Notopoulos 1960 e 1964; Pavese 1972.

³³ Burkert 1984; la sua ipotesi è stata sostanzialmente accolta da West 2003, pp. 13-14; Sbardella 2009; Richardson 2010, pp. 23-26, 175-176.

poiché ha il merito di inserire la scena del sacrificio nel *milieu* religioso e cultuale olimpico che, anche a mio giudizio, riveste notevole importanza per la formazione dell'episodio mitico di abigeato. La composizione dell'*Inno*, tuttavia, è un'altra cosa e non è necessario pensare che sia avvenuta nello stesso luogo di elaborazione del mito: allusioni agli altari, al culto olimpico e a Olimpia stessa sono assenti dall'*Inno*, così come dai poemi omerici, e tutto lascia pensare che almeno la sezione del carne comprendente l'episodio del furto del bestiame e del sacrificio si sia formata in un'epoca precedente all'affermazione panellenica del santuario. Bisogna inoltre notare che a Olimpia non sono attestati né in epoca arcaica né in epoca classica agoni rapsodici o altre performance epiche che potessero ospitare un proemio in onore degli dei.

Più che sull'individuazione del luogo in cui fu composto l'*Inno*, Sarah Iles Johnston si è dedicata alla ricerca di un'occasione per la sua performance che fosse poi declinabile nelle diverse località in cui quell'avvenimento aveva luogo: la studiosa sottolinea infatti il carattere agonistico e iniziatico della vicenda narrata, per arrivare alla conclusione che il componimento poteva essere eseguito nel contesto degli Ἐρμῶνα, le feste in onore di Ermete che ad Atene si tenevano nei ginnasi o in altre località greche, come Pellene, e prevedevano gare atletiche³⁴. Le testimonianze relative agli Ἐρμῶνα sono scarse, spesso tarde e in nessun caso menzionano agoni rapsodici o poetici a essi connessi. Tra le varie località elencate dalla Johnston, la più meritevole di nota è la città arcade di Pheneos, ai piedi del monte Cillene, dove il culto di Ermete era vivo e ben documentato³⁵; anche in questo caso, tuttavia, le testimonianze antiche nominano unicamente giochi in onore di Ermete, non agoni poetici³⁶.

Alcune interessanti ricerche, su cui mi soffermerò nel corso dell'indagine, ipotizzano una collocazione ateniese dell'*Inno*. Esse sono state proposte in epoche diverse e sulla base di svariati motivi, in primo luogo linguistici, poiché l'*Inno* presenta alcuni singolari punti di contatto con la lingua della tragedia e della commedia attica³⁷. Ciò nonostante, non credo sia questo il terreno più proficuo: sebbene, come evidenzierò in seguito, siano numerosi i casi in cui le coincidenze linguistiche mostrano un influsso diretto dell'*Inno*, il più delle volte esse potrebbero dipendere dalla nostra conoscenza parziale dei testi antichi. Più convincenti paiono

³⁴ Johnston 2002; Allan 2002, pp. 253-271.

³⁵ Sui riti in onore di Ermete tenuti a Pheneos cfr. Jost 1985, pp. 28-35, 439-456; Tausend 1999. Anche Zanetto 1996, p. 43, connette l'*Inno* con il culto arcade di Ermete.

³⁶ Paus. VIII 14.10-11; Pind. O. VI 77-81.

³⁷ Eitrem 1906, p. 282; Cantilena 1993, pur non credendo all'origine attica dell'*Inno*, ritiene alquanto verosimile una sua rielaborazione ateniese a causa dell'influenza che esso sembra esercitare sugli *Ichneutai* di Sofocle (*infra*, VII.2.).

le ipotesi di quanti, come Görgemanns, individuano nell'*Inno* elementi che si possono spiegare unicamente alla luce dell'ambiente culturale ateniese, come, in primo luogo, l'utilizzo di strumenti retorici che sembrano riecheggiare alcune questioni proprie del dibattito culturale di ambiente sofisticato dell'inizio del V secolo³⁸.

Il più convinto sostenitore della tesi ateniese è Norman Brown, che individua nel conflitto tra Apollo ed Ermes una precisa eco della contrapposizione tra istanze tiranniche e aristocratiche che ebbe luogo ad Atene nel corso del VI secolo: la componente aristocratica, storicamente rappresentata dal clan Alcmeonide, nell'*Inno* troverebbe personificazione in Apollo, dio aristocratico per eccellenza, a cui si contrapporrebbe invece Ermes, dio del *demos* secondo la propaganda tirannica e, come tale, atto a impersonare le istanze demagogiche del clan Pisistratide in lotta per la propria affermazione a discapito dell'aristocrazia³⁹. Questa lettura 'allegorica' in chiave politica dell'*Inno* non ha incontrato grande favore da parte della critica e, sebbene vi sia stato chi ha pensato di applicarla a un periodo storico successivo (in connessione con il conflitto tra Cimone e Temistocle)⁴⁰, essa appare metodologicamente estranea alla mente di un cantore di epoca arcaica o classica. Alcuni elementi della tesi di Brown, come il possibile rimando al culto dei dodici dei inaugurato ad Atene alla fine del VI secolo o l'allusione al culto ateniese di Ermes ἄγροαῖος che emerge da alcuni passi dell'*Inno*, sono tuttavia da prendere in considerazione e non mancherò di segnalarli nel corso del lavoro.

³⁸ Görgemanns 1976; cfr. anche Hübner 1986.

³⁹ Brown 1969 pensa a una datazione intorno al 520 a.C. In una diversa prospettiva, connessa con la prassi musicale citarodica ateniese, cfr. anche Power 2010, pp. 459-474.

⁴⁰ Graefe 1963 colloca l'*Inno* intorno al 475 a.C.

I

TRADIZIONI POETICHE DI ABIGEATO NEL PELOPONNESO DI EPOCA ARCAICA (X-VIII SECOLO A.C.)

1. LUOGHI FISICI E LETTERARI

L'episodio centrale dell'*Inno a Ermes* è costituito dal furto delle vacche di Apollo da parte di un Ermes bambino, furbo e smaliziato. Esso costituisce il motore dell'intera vicenda, il fulcro intorno a cui si snodano l'episodio mitico della lite e riconciliazione tra i due fratelli divini, nonché la spartizione delle reciproche *timai* all'interno del *pantheon* olimpico.

Ermes ruba le vacche di Apollo dai loro pascoli in Pieria e le conduce attraverso tutta la Grecia continentale, curandosi abilmente di nascondere le proprie tracce: la destinazione del viaggio è costituita dalle rive dell'Alfeo, dove le vacche verranno custodite in una stalla dall'alto soffitto (vv. 95-104):

πολλὰ δ' ὄρη σκιάοντα καὶ αὐλῶνας κελαδεινοῦς	95
καὶ πεδί' ἀνθεμόεντα διήλασε κύδιμος Ἑρμῆς.	
ὄρφναίη δ' ἐπίκουρος ἐπαύετο δαιμονίη νῦξ	
ἢ πλείων, τάχα δ' ὄρθρος ἐγένετο δημοεργός·	
ἢ δὲ νέον σκοπιὴν προσεβήσατο διὰ Σελήνη	
Πάλλαντος θυγάτηρ Μεγαμηδείδα ¹ ἄνακτος,	100
τῆμος ἐπ' Ἀλφειὸν ποταμὸν Διὸς ἄλκιμος υἱὸς	
Φοίβου Ἀπόλλωνος βοῦς ἤλασεν εὐρυμετώπους.	

¹ Si accoglie qui la lezione attestata dalla maggior parte dei manoscritti (*p*), a differenza di Càssola che propone μέγα μηδομένοιο. Su questa scelta testuale vd. *infra*, II.2., p. 81 nota 37.

ἀδμητες² δ' ἴκανον ἐς αὔλιον ὑψιμέλαθρον.
καὶ ληνοὺς προπάρσιθεν ἀριπρεπέος λειμῶνος.

Il glorioso Hermes attraversò molti monti ombrosi,
molte valli echeggianti e pianure fiorite.
La notte divina, sua tenebrosa alleata,
volgeva alla fine, e si avvicinava l'alba operosa;
da poco era montata in vedetta la luminosa Selene,
figlia di Pallante, potente figlio di Megamede,
e il figlio gagliardo di Zeus spinse alle rive dell'Alfeo
le bestie di Febo Apollo, le vacche dall'ampia fronte;
arrivarono fresche di forze alla stalla altissima
e all'abbeveratoio, davanti al prato incantevole.

In seguito verrà specificato che si tratta proprio di Pilo, che la tradizione epica collocava sovente in Trifilia, in prossimità del fiume Alfeo: più avanti, infatti, si dice esplicitamente che le vacche erano custodite in una grotta a Pilo, dove i due fratelli si recano, quando Hermes decide di restituirle ad Apollo (vv. 397-402):

τὸ δ' ἄμφω σπεύδοντε Διὸς περικαλλέα τέκνα
ἐς Πύλον ἡμαθόεντα ἐπ' Ἀλφειοῦ πόρον ἴξον·
ἀγροὺς δ' ἐξίκοντο καὶ αὔλιον ὑψιμέλαθρον
ἦχοῦ δὴ τὰ χρήματ' ἀτάλλετο νυκτὸς ἐν ὄρη.
ἐνθ' Ἑρμῆς μὲν ἔπειτα κιῶν παρὰ λάτινον ἄντρον
εἰς φῶς ἐξήλαυνε βοῶν ἴφθιμα κάρηνα.

400

I due bellissimi figli di Zeus si diressero in fretta
a Pilo sabbiosa e arrivarono al guado dell'Alfeo.
Raggiunsero i campi e la stalla altissima
dove le bestie erano state custodite nelle ore notturne.
Qui Hermes entrò nell'antro roccioso
e ricondusse alla luce le vacche dalla testa robusta.

La collocazione della città di Pilo e del suo territorio costituisce un problema con cui la filologia ha dovuto confrontarsi sin da tempi antichi³. I poemi omerici – così come tutta la tradizione epica – si mostrano alquan-

² Si accoglie qui la lezione dei codici, come fanno anche West e Richardson, a differenza di Càssola che preferisce la congettura di Illgen, ἀκητες, in base al confronto con *H. Ap.* 520. In realtà non c'è ragione di emendare il testo tradito perché in *Il. X* 292-293 e *Od. III* 382-383 è attestata la pratica di sacrificare bestie giovani, non ancora domate. In questo contesto, inoltre, l'aggettivo connota immediatamente le vacche come animali divini, mai toccati da mano umana. Cfr. Kahn 1978, p. 48.

³ Cfr. Meyer 1951; Bölte 1934; Kiechle 1959 e 1960; Hiller 1972. Una sintesi del problema è ora offerta da Frame 2009, pp. 651-686.

to confusi a riguardo, poiché collocano questa mitica città ora in Messenia, nei pressi della costa di Capo Corifasio, dove in epoca storica si trovava un piccolo centro di nome Pilo, ora in Trifilia, nei pressi dell'Alfeo, ora addirittura in Elide. Il lungo e tormentato tentativo di arrivare a una definitiva localizzazione della Pilo omerica ha appassionato gli studiosi sin dai tempi di Strabone, che sosteneva la collocazione trifilica di Pilo a discapito di quella messenica e di quella elea in virtù di alcuni riscontri di carattere topografico⁴. La collocazione messenica della Pilo omerica ha tuttavia guadagnato nuovo favore in seguito alla scoperta nel 1939 del palazzo di Áno Englianós col suo ricco deposito di tavolette⁵ ma, come hanno giustamente rilevato Vetta e Aloni, l'unica conclusione realistica che si può dare a questo travagliato problema è che in Omero non esiste un'unica Pilo⁶.

I cantori ionici, che si cimentavano con materiale narrativo antico e provenivano dalle più disparate regioni dell'Ellade (nel caso di Pilo dal lontano Peloponneso), avevano ormai dimenticato le esatte collocazioni geografiche e ripetevano a memoria passi di poemi epici che si erano andati formando in tempi talvolta molto diversi. I passi riguardanti le tradizioni sugli eroi pili, in particolare, sembrano riferirsi a due fasi della storia della città e del suo popolo, ricostruite con precisione da Vetta e Brillante in tempi recenti, che vedono la migrazione di parte degli abitanti originariamente insediati nella Pilo messenica nei pressi di Capo Corifasio, distrutta insieme al palazzo di Áno Englianós intorno al 1200 a.C., verso regioni più a nord, dove avrebbero fondato una nuova città recante lo stesso nome della precedente e tramandato lì le tradizioni poetiche relative alle loro genti⁷. Il toponimo Pilo presenta così un altissimo grado di stratificazione: in alcuni casi esso appare riferirsi con precisione a una località situata in Messenia⁸, in altri appare chiaramente collocato più a nord, in Trifilia e nei pressi del fiume Alfeo⁹.

⁴ Strab. VIII 3.7.

⁵ Cfr. McDonald - Rapp 1972.

⁶ Vetta 2003; Aloni 2006.

⁷ Cfr. Brillante 1993; Vetta 2003; ma anche Maddoli 1991, pp. 167-169; Aloni 2006, pp. 9-14; Frame 2009, pp. 673-686.

⁸ Collocata sicuramente in Messenia è la Pilo dell'*Odissea*, dal momento che il percorso che Telemaco compie per giungere a Sparta passando per Fere (*Od.* III 487-497, XV 185-193) non sarebbe plausibile se la città fosse collocata più a nord, in Trifilia. Cfr. Kiechle 1960, pp. 13-15. Soltanto Meyer 1951 tenta di collocare la ben nota Fere messenica in Trifilia. Discusso è il passo di *Il.* IX 290-295, in cui Agamennone offre ad Achille numerose città e territori compresi nel regno di Pilo: l'accostamento della città a Fere e Cardamile, a ogni modo, induce a ipotizzare una collocazione messenica.

⁹ A una collocazione trifilica fa pensare l'associazione di Pilo con città quali Arene e Trio, in *Il.* II 591-598. E chiaramente ambientate nelle vicinanze dell'Alfeo sono le

Anche l'*Inno a Hermes* non fa eccezione da questo punto di vista e presenta lo stesso grado di stratificazione: in apparenza il cantore pare riferirsi unicamente alla Pilo trifilica, posta sulle rive del fiume Alfeo (vv. 101, 139, 398), in realtà è presente anche una chiara allusione alla Pilo messenica. Il verso 402 dice infatti che la stalla in cui erano custodite le vacche durante le ore notturne era una grotta dal soffitto altissimo (nel lungo racconto del furto delle vacche di Apollo, chiaramente ispirato all'*Inno omerico*, Apollodoro nomina esplicitamente uno σπήλαιον¹⁰). Karl Otfried Müller ha ritenuto di poter identificare questo luogo con una grotta di grandi dimensioni, sede di antichissimi culti, situata proprio a Capo Corifasio e dunque in corrispondenza della Pilo messenica: si tratta di un antro scavato nella montagna in prossimità dell'odierno villaggio di Zonchio, costellato di imponenti stalattiti e stalagmiti che ne ricoprono le pareti¹¹. È degno di nota il fatto che nella versione delle *Metamorfosi* di Antonino Liberale¹², che con ogni probabilità traeva parte del materiale mitico da una sezione delle *Megalai Heoiai* di Esiodo¹³, il luogo del nascondiglio delle vacche di Apollo sia costituito proprio da una grotta a Capo Corifasio. Nell'*Inno* si dice che Hermes appese le pelli delle vacche utilizzate per il sacrificio a una pietra, dove erano ancora visibili ai tempi del poeta, ed esse suscitano l'ammirazione di Apollo non appena questi giunge alla grotta (vv. 123-126)¹⁴.

τὰ δ' αὐτοῦ κεῖτ' ἐπὶ χώρης.
 ῥίνους δ' ἐξετάνουσε καταστυφέλω ἐνὶ πέτρῃ,
 ὡς ἔτι νῦν τὰ μέτασσα πολυχρόνιοι πεφύασι
 δηρὸν δὴ μετὰ ταῦτα καὶ ἄκριτον.

125

Lasciò tutto sul terreno,
 e invece distese le pelli su una roccia scoscesa,
 dove ancora adesso si trovano, dopo secoli,
 a infinita distanza di tempo.

Come nota Müller, il riferimento alla contemporaneità del poeta che compare ai vv. 125-126 non può essere casuale ma deve contenere un'allusione di carattere eziologico: potrebbe trattarsi di un tentativo per spiegare le origini dell'enorme complesso di stalattiti ancora chiaramente

imprese di guerra tra Pili ed Epei raccontate da Nestore in *Il.* XI 670-761. Cfr. Bölte 1934.

¹⁰ [Apollod.] *Bibl.* III 10.1.

¹¹ Müller 1833.

¹² *Ant. Lib.* 23.

¹³ Cfr. *infra*, IV.1.

¹⁴ Cfr. vv. 403-408.

visibili nella grotta di Capo Corifasio, le cui forme potevano dar luogo all'associazione con pelli bovine stese a essiccare¹⁵. Tale antro era ben noto alla tradizione mitica perché si riteneva che fosse la stalla dove venivano custodite le mandrie dei mitici sovrani di Pilo, Neleo e Nestore. Descrivendo la Pilo messenica, Pausania menziona una spelonca che «si dice fosse la stalla delle vacche di Nestore e prima ancora di Neleo» e ricorda il furto delle vacche di Ificlo, commissionato da Neleo a Melampo¹⁶.

Un dato piuttosto sconcertante e su cui la critica non si è mai soffermata lungamente a riflettere è il fatto che Ermes conduca le mandrie di Apollo proprio a Pilo, senza che questa scelta sia in qualche modo motivata o spiegata. Il viaggio è assurdo, lungo e incoerente; ciò nonostante Pilo viene sentita come una meta imprescindibile, quasi scontata per il cantore e il suo pubblico. Ben più logico sarebbe stato se Ermes avesse condotto le vacche nella sua grotta sul monte Cillene, come avviene negli *Ichneutai* di Sofocle, o in qualche altra località in cui il dio fosse oggetto di venerazione e culto, quali, per fare un paio di esempi, Pheneos, sempre in Arcadia, o Delo.

Il culto di Ermes a Pilo è testimoniato in maniera sporadica fin dall'epoca micenea insieme a quello di tanti altri dei di origine greca che vengono menzionati dalle tavolette del palazzo di Áno Englianós come destinatari di offerte e di devozione. Ma la figura del dio non appare caratterizzata dagli attributi o dalle tipiche funzioni che acquisirà in epoca successiva, rimanendo tutto sommato a margine del *pantheon* miceneo, dove spiccano invece divinità quali Poseidone o Atena¹⁷. Pilo, dunque, non può essere stata scelta in funzione storico-religiosa a causa di una sua spiccata vocazione al culto ermetico.



¹⁵ Müller 1833.

¹⁶ Paus. IV 36.2-4. Cfr. *infra*, § 3.

¹⁷ Tre testimonianze in tutto riguardano Ermes: PY Tn 316, Un 219, Nn 1357, dove compare la parola *e-ma-a*, corrispondente al greco Ἑρμῆς. Alla prima è dedicato lo studio di Sbardella 2009, pp. 160-167, che offre un'interessante ricostruzione della figura di Ermes in epoca micenea. Di gran lunga preponderante a Pilo appare invece il culto di Poseidone: *po-se-da-o* risulta infatti essere la prima divinità destinataria di tutte le offerte delle tavolette della serie Es, mentre Atena si cela quasi sicuramente dietro l'epiteto *potnia*, spesso accompagnato dai termini *iqqueia/ιππεία* (PY An 1281, I) e *uphoio* (PY Fn 187, 8), che denotano fin dalle origini la sua qualifica di divinità equestre e protettrice della tessitura. Il primato di queste due divinità è rispecchiato fedelmente dall'*epos* omerico, dove Poseidone appare come il nume tutelare della dinastia neleide, mentre Atena interviene attivamente in battaglia a fianco degli eroi pilii. Cfr. Pugliese Carratelli 1955; Maddoli 1962-1963; Stella 1965, pp. 227-272; De Fidio 1977; Adrados 1992; Zunino 1997.

II

L'«INNO A ERMES» E LE TRADIZIONI PELOPONNESIACHE

Una volta chiarito il panorama poetico in cui sono collocabili gli episodi di furti di bestiame, diviene necessario verificare se e in che modo la vicenda narrata dall'*Inno a Ermes* potesse inserirsi nel medesimo orizzonte; la menzione di Pilo deve essere infatti ricondotta a una tradizione di lunga data che era solita ambientare in quest'area geografica analoghi episodi di abigeato. L'indagine sarà inevitabilmente limitata dal fatto che la nostra conoscenza dell'*epos* miceneo o per lo meno preomerico è pressoché nulla e scarsissime sono anche le informazioni che possediamo sulla poesia epica arcaica contemporanea e posteriore ai poemi omerici. Nulla sappiamo dell'ampio patrimonio di saghe e leggende locali tramandate sotto forma di canti autonomi o di poemi compositi che è poi confluito solo in parte nel *corpus* omerico: in ambito peloponnesiaco dovevano circolare con grande abbondanza opere relative alle imprese di Eracle, ma quasi tutti gli eroi locali possedevano qualche forma di canto a essi dedicata, in cui si esaltavano le loro imprese ma anche quelle dell'aristocrazia locale che a detti eroi faceva risalire le proprie origini¹.

Di tutto questo repertorio ci sono rimasti soltanto alcuni passi all'interno dei poemi omerici e, per quanto riguarda le imprese di Eracle, alcuni frammenti della *Gerioneide*, che con ogni probabilità si rifà direttamente a fonti antiche (forse anche peloponnesiache) sulla vita di Eracle; per il resto possiamo fare affidamento solo su narrazioni di mitografi tardi, come Apollodoro, o sulla testimonianza di altri poeti arcaici, come Pindaro, sebbene la differenza di metro e performance dei loro componimenti renda difficile rintracciare precise coincidenze verbali e stilistiche con l'*Inno*.

¹ Sulle forme della poesia preomerica cfr. West 1988; Vetta 2001.

1. L'INIZIAZIONE DI UN DIO

Il primo elemento significativo che occorre notare e porre in relazione con altre tradizioni è la giovane età di Ermete (vv. 17-19):

ἡῶος γεγρονὸς μέσῳ ἡματι ἐγκιθάριζεν,
 ἐσπέριος βοῦς κλέψεν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος,
 τετράδι τῆ προτέρῃ τῆ μιν τέκε πότνια Μαῖα.

Nato il mattino, a mezzogiorno già suonava la cetra,
 e la sera rubò le vacche di Apollo arciere;
 il giorno in cui Maia lo partorì era il quarto del mese.

Il poeta intende rimarcare la precocità del dio, che lo contraddistingue immediatamente come un essere sovranaturale e dotato di capacità uniche; non è un caso isolato, dal momento che il mito e la letteratura si compiacciono spesso di descrivere le imprese degli dei bambini², ma nell'*Inno* questa componente ha un'importanza fondamentale poiché consente a Ermete di acquisire in pieno il suo *status* di divinità. Come viene notato, l'invenzione della lira e il furto della vacche di Apollo costituiscono le prove fondamentali affinché il giovane dio venga ammesso nella comunità olimpica e gli siano assegnate le sue *timai*³: Ermete si sottopone a un vero e proprio percorso iniziatico per entrare in possesso di tutti i privilegi tipici di un dio⁴. Con risolutezza egli espone alla madre gli obiettivi che si propone di conseguire grazie alla sua azione (vv. 163-175):

μη̄τερ ἐμῆ τί με ταῦτα δεδίσκειαι ἤτε τέκνον
 νήπιον, ὃς μάλα παῦρα μετὰ φρεσίν αἴσυλα οἶδε,
 ταρβαλέον, καὶ μητρὸς ὑπαιδεῖδοικεν ἐνιπάς; 165
 αὐτὰρ ἐγὼ τέχνης ἐπιβήσομαι ἢ τις ἀρίστη
 βουκολέων ἐμὲ καὶ σὲ διαμπερές· οὐδὲ θεοῖσι
 νῶϊ μετ' ἀθανάτοισιν ἀδώρητοι καὶ ἄλιστοι
 αὐτοῦ τῆδε μένοντες ἀνεξόμεθ', ὡς σὺ κελεύεις.
 βέλτερον ἡματα πάντα μετ' ἀθανάτοισι ὀαρίζεις, 170
 πλούσιον ἀφνειὸν πολυλήϊον ἢ κατὰ δῶμα
 ἄνθρωπ' ἐν ἡρόεντι θαασσέμεν· ἄμφι δὲ τιμῆς
 κάγῳ τῆς ὀσίης ἐπιβήσομαι ἧς περ Ἀπόλλων.

² Gli *exploits* degli dei bambini costituiscono alcuni fra gli argomenti prediletti degli *Inni omerici*: nell'*Inno ad Apollo* (vv. 127-132) Apollo appena nato proclama già che le sue prerogative saranno la cetra, la mantica e l'arco; Atena (*H.* 28.7-9) balza fuori armata dalla testa del padre vantando le sue abilità belliche. Anche la saga di Eracle narra come l'eroe nella culla avesse strangolato due serpenti che tentavano di aggredirlo. Cfr. Pind. *N. I.*

³ Clay 1989, pp. 127-131.

⁴ Walcot 1979; Johnston 2002.

εἰ δέ κε μὴ δώησι πατὴρ ἐμός, ἧ̃ τοι ἔγωγε
πειρήσω, δύναμαι, φηλητέων ὄρχαμος εἶναι.

175

Mamma, perché vuoi spaventarmi, come se fossi un bambino che non parla e ha poca esperienza nel cuore, pieno di paura per i rimproveri della madre? Invece io mi dedicherò all'arte più lucrosa di tutte, e provvederò a me e te in futuro; noi due non dovremo restarcene qui senza offerte e senza preghiere, soli fra gli dei immortali, come tu vorresti. È meglio passare la vita in compagnia degli dei, ricco e ben fornito di campi, che rimanere qui, in questa grotta fumosa. E quanto all'onore avrò anch'io gli stessi privilegi di Apollo. Se mio padre non me li darà, allora cercherò di diventare il signore dei ladri: ne ho certo le doti.

Il motore che spinge Hermes a rubare le mandrie del fratello, dunque, non è solo il desiderio di carne che si impossessa di lui mentre suona la cetra: egli intende procurare per sé e per la madre gli onori di cui godono gli dei, quali i sacrifici e le preghiere, e le stesse *timai* che possiede il fratello Apollo; allo stesso tempo si qualifica già per la sua prerogativa di protettore dei ladri. Il rapporto stesso con Maia è coerente con questa visione: il dio prende le distanze dalla madre per accentuare il suo distacco dal mondo dell'infanzia che non è (e del resto è non mai stata) la condizione in cui Hermes si riconosce⁵; egli proclama a gran voce di non essere più un νήπιον τέκνον, ma con abile gioco si ripara dietro il paravento della giovane e inesperta età soltanto quando le circostanze si fanno per lui più sfavorevoli (vv. 265-268: οὐδὲ βοῶν ἐλατῆρι κραταιῶ φωτι ἔοικα, / οὐδ' ἐμὸν ἔργον τοῦτο, πάρος δέ μοι ἄλλα μέμηλεν / ὕπνος ἐμοί γε μέμηλε καὶ ἡμετέρης γάλα μητρόσ, / σπάργανά τ' ἄμφ' ὠμοισιν ἔχειν καὶ θερμὰ λοετρά). Il distacco di Hermes dall'infanzia è sottolineato dalle continue menzioni della sua fanciullezza, quasi a volerne fare una sorta di *trait d'union* fra le varie sezioni del componimento⁶. Non è lo stesso per le altre opere che narrano la medesima vicenda: soltanto quelle che paiono ispirarsi direttamente all'*Inno*, cioè gli *Ichneutai* e la narrazione di Apollodoro, affermano esplicitamente che il furto è stato compiuto da un Hermes neonato⁷.

⁵ Per il distacco dalla madre nei riti di iniziazione cfr. Eliade 1980, pp. 24-27.

⁶ *H. Merc.* 151, 209-210, 240-245, 254, 269-275, 301, 331, 376, 406. Majorel 2003 individua all'interno dell'*Inno* un processo di maturazione da neonato ad adulto che fa pensare a un vero e proprio 'rito di passaggio'. Greene 2005 evidenzia invece il diverso uso degli epiteti, a indicare la progressiva acquisizione delle *timai* divine.

⁷ Vd. *infra*, VII.2. In realtà il testo di Apollodoro in questo punto è lacunoso (*Bibl.* III 10.2): οὗτος ἐν πρώτοις <σπαργάνοις> ἐπὶ τοῦ λίκνου κείμενος, ἐκδύς εἰς Πιερίαν

Anche la presenza di Apollo può essere spiegata alla luce di questa interpretazione, poiché, da avversario che era, il dio diviene infine l'adulto che promuove il passaggio di Ermes all'età adulta e l'attribuzione delle sue specifiche competenze, come è consuetudine nei rituali di iniziazione; è lui che promette al fratello grande fama tra gli immortali, e gli dona la capacità profetica e la *rhabdos* con la quale potrà esercitare la funzione di araldo e di guida delle anime dei morti⁸. È del resto provato come Apollo, dio *kouros* per eccellenza che ha appena valicato il confine tra la giovinezza e l'età adulta, fosse la divinità più indicata a guidare i giovani nel difficile passaggio: rivestiva infatti un ruolo preponderante nei rituali iniziatici ed era sovente denominato con l'attributo di *kourotrophos*⁹. Anche a Ermes era attribuito una parte di primo piano nell'educazione dei giovani, come testimoniano le numerose statue che, a partire dal III secolo a.C., cominciano a popolare stadi e ginnasi: la funzione iniziatica di Apollo tuttavia era più antica e l'avventura narrata nell'*Inno* doveva offrire puntuali rimandi a questa sua qualifica¹⁰.

Le divergenze che oppongono questa versione del mito a quella presentata dalle altre tradizioni evidenziano il carattere iniziatico assunto dal furto delle vacche nell'*Inno*: su di esso il cantore ha voluto insistere sotto l'influenza di una cospicua tradizione che, sulla scorta di una pratica tipica delle società indoeuropee, interpretava il ratto di bestiame, al pari della caccia, come la prova più usuale a cui un giovane poteva sottoporsi per dimostrare le proprie capacità ed entrare a pieno titolo nella comunità degli adulti¹¹. Il fatto che nell'*Inno* Ermes sia rappresentato non come adolescente ma come bambino è certamente dovuto alla fissità di un paradigma mitico alquanto diffuso e apprezzato, avente per argomento la narrazione delle imprese degli dei bambini; il poeta però si differenzia notevolmente da questa versione, per rivolgere invece la sua attenzione

παραγίνεται ... Soph. *Ichn.* 272-282: [......]χερσὶ ταῖς ἐμαῖς ἐγὼ τρέφω / [......]ἄρ ἰσχὺς ἐν νόσφ χειμάζεται / [......]α καὶ ποτῆτα καὶ κοιμήματα / [πρὸς σπ]αργάνοις μένουσα λικνίτιν τροφήν / [ἐξ]εῦθ]ετίῳ νόκτα καὶ καθ' ἡμέραν. / [παῖς δ' ἀ]ὔξεται κατ' ἡμᾶρ οὐκ ἐπεικότα / [......]στος, ὅστε θαῦμα καὶ φόβος μ' ἔχει. / [......]ἄρ ἕκτον ἡμᾶρ ἐκπεφασμένος [......]ς ἐρείδει παιδὸς εἰς ἦβης ἀκμήν, / [κάξορ]μενίζει κοῦκέτι σχολάζεται / [βλάστη] ... Significativamente, accenni di questo tipo non compaiono nella versione di Esiodo riportata da Antonino Liberale (*Met.* XXIII).

⁸ Sul ruolo di iniziatore di Apollo cfr. Johnston 2002, pp. 119-122. Sul rapporto tra Ermes e Apollo cfr. Clay 1989, pp. 100-102; Càssola 1981, p. 153.

⁹ Le più antiche testimonianze relative a questa qualifica di Apollo sono Hes. *Tb.* 346-348 e *Od.* XIX 85-88. Lo scolio relativo al passo spiega: Ἀπόλλωνός γε ἔκητι ἐπειδὴ τῶν ἀρρένων κουροτρόφος ὁ θεός.

¹⁰ Costa 1982; Johnston 2002.

¹¹ Vd. *supra*, I.1. Haft 1996 individua alcuni punti di contatto tra l'episodio di abigeato raccontato nell'*Inno* e la prassi tuttora esistente presso alcune comunità di pastori cretesi.

ad altri modelli di cui la tradizione poetica peloponnesiaca offre esempi particolarmente calzanti.

Nel raccontare le imprese sostenute in passato, Nestore non cessa di sottolineare quanto giovane egli fosse: nel VII canto dell'*Iliade* (v. 153), narrando lo scontro con Ereutalione, afferma di averlo affrontato da solo pur essendo γενεῆ δὲ νεώτατος ἀπάντων. La sua iniziazione vera e propria, però, ha luogo in un'altra occasione e cioè quando, nel già menzionato racconto dell'XI canto, si reca in Elide a rubare il bestiame, sostenendo poi la sanguinosa battaglia con gli Epei¹². Essa si colloca poco dopo l'episodio di Ereutalione, poiché Nestore nel frattempo è divenuto, da νεώτατος, νέος; afferma infatti che suo padre Neleo si rallegrò molto οὐνεκά μοι τύχε πολλά νέφ πολέμονδε κίοντι (XI 684). La tradizione vuole che Nestore fosse il più giovane tra i figli di Neleo: all'epoca dei fatti narrati era l'unico tra i suoi fratelli a essere rimasto in vita, dopo che gli altri erano stati tutti uccisi da Eracle in occasione della sua spedizione contro Pilo; Nestore invece si trovava lontano dalla città, a Gerenia, una città amica e alleata di Pilo, dove era stato inviato a ricevere la sua educazione, secondo una pratica molto diffusa in età arcaica¹³.

All'epoca della lotta contro gli Epei Nestore, dunque, aveva da poco terminato la sua educazione e si preparava a entrare nel mondo degli adulti, per quanto la sua esperienza bellica fosse ancora alquanto limitata. Neleo però gli sottrasse i cavalli e Nestore fu costretto a combattere a piedi (XI 717-721); gli studiosi sono propensi a interpretare questo gesto come un elemento tipico delle prove di iniziazione: era necessario che il giovane combattesse nella situazione più difficile e svantaggiata¹⁴.

Alla stessa classe d'età di Nestore appartenevano anche i suoi principali avversari, cioè i Molioni: nel XXIII canto dell'*Iliade* (vv. 629-642) gareggiano l'uno contro gli altri e dunque dovevano essere più o meno coetanei; a proposito della loro partecipazione alla battaglia, Nestore afferma che erano poco più che fanciulli e anch'essi ignari di guerra¹⁵.

¹² Vd. *supra*, I.2. Bader 1980, pp. 32-35.

¹³ Hes. fr. 35.5-8 M.-W. Sul soggiorno di Nestore a Gerenia e sul suo epiteto 'Gerenio' cfr. Brillante 1996. Le testimonianze più significative relative all'assalto di Eracle a Pilo sono costituite da *Il.* V 395-402; Hes. fr. 33a-35 M.-W.; [Apollod.] *Bibl.* I 9.9, II 7.3; *Ov. Met.* XII 549-572.

¹⁴ Walcot 1979, pp. 334-343; Vallebella 2000-2002, pp. 24-27. La presenza di Atena è inoltre significativa, dal momento che anche in altre occasioni sovrintende ai riti iniziatici: si veda ad esempio la sua presenza nella *Telemachia*, dove le vicende di Telemaco possono essere interpretate in chiave iniziatica. Cfr. Eckert 1963.

¹⁵ *Il.* XI 709-710: μετὰ δὲ σφι Μολίονε θωρήσσαντο / παῖδ' ἔτ' ἑόντ', οὐ πω μάλα εἰδότε θούριδος ἀλκῆς, e 750: καὶ νύ κεν Ἀκτωρίωνε Μολίονε παῖδ' ἀλάπαξα. È questione controversa se Omero conoscesse o meno la deformità fisica dei Molioni, a cui non fa mai accenno esplicitamente. Essi vengono definiti διδυμοὶ senza alcuna accezione al fatto che

Soltanto al termine della lotta e dopo aver dimostrato le sue capacità, Nestore diventa a tutti gli effetti ἀνὴρ: infatti πάντες δ' εὐχετόωντο θεῶν Διὶ Νέστορι τ' ἀνδρῶν (XI 761). Vediamo dunque in questo episodio di razzia di bestiame tutti gli elementi peculiari dei riti di iniziazione tribali, che sono stati a lungo studiati sia in relazione al mondo greco sia ai popoli illetterati, e che consistono normalmente nell'allontanamento del giovane dalla comunità o nella sua segregazione, in uno scontro armato in cui l'iniziando esplica il proprio coraggio, e infine nella sua reintegrazione nella classe degli adulti; durante il periodo di allontanamento gli iniziandi possono compiere ogni sorta di azioni illecite (si pensi ad esempio alla *krypteia* spartana), in cui largo spazio potevano trovare le razzie e le rapine¹⁶.

Gli stessi elementi tipici delle prove di iniziazione (l'allontanamento del giovane dal gruppo, la sua segregazione e infine la sua reintegrazione) compaiono nella vicenda di Melampo, in questo caso connessi con un altro passo fondamentale per la maturazione di un giovane, e cioè il matrimonio. Melampo infatti si sottopose alla dura prova impostagli da Neleo per assicurare la mano di Però al fratello Biante¹⁷.

Le nozze compaiono anche in altri episodi di abigeato: primo fra tutti quello che vede come protagonista Autolico, ladro espertissimo, che rubò le mandrie di Eurito, signore di Ecalia, al tempo in cui questi aveva indetto una gara con l'arco per maritare la figlia Iole; il vincitore risultò essere Eracle, ma il padre della ragazza rifiutò di dargliela in sposa per timore degli accessi di follia che colpivano l'eroe. Ifito invece, favorevole al matrimonio di Iole ed Eracle, coinvolse quest'ultimo nella spedizione volta al recupero delle mandrie rubate, il cui successo procurerà a Eracle la mano della ragazza¹⁸. La ricerca li condusse fino a Fere, in Messenia, dove, com'è noto, Ifito farà la conoscenza di Odisseo e gli donerà il suo famoso arco: all'epoca anche Odisseo era poco più di un ragazzo (*Od.* XI 21: παιδὸς ἑὸν· πρὸ γὰρ ἦκε πατὴρ ἄλλοι τε γέροντες), ed era stato manda-

fossero inseparabili, ma con ogni probabilità Omero, qui come altrove, ha voluto tacere gli aspetti più mostruosi del mito; non ha però potuto tralasciare il dettaglio secondo cui gareggiavano sullo stesso carro, come potrebbero fare soltanto dei gemelli siamesi. Bernardini 1982; Sforza 2002 e 2007, pp. 27-34.

¹⁶ Jeanmaire 1939; Brelich 1969; Burkert 1977, trad. it. pp. 472-478; Eliade 1980; Vidal-Naquet 1983.

¹⁷ Cfr. *supra*, I.3.

¹⁸ Cfr. *supra*, I.4. Scarpi 1996, pp. 523-524, interpreta in chiave iniziatica tutta questa sezione degli ἄθλοι: le azioni di Eracle sono dettate dal desiderio dell'eroe di sposarsi, inaugurando così una nuova fase della sua vita e il passaggio dalla giovinezza all'età adulta. Il coinvolgimento di Autolico in una vicenda dai tratti così chiaramente iniziatici non deve essere casuale: egli infatti è il protagonista dell'episodio di iniziazione di Odisseo, nel suo caso rappresentato dalla caccia a un feroce cinghiale.

to fin lì dal padre Laerte per recuperare le mandrie che erano state loro sottratte dai Messeni ¹⁹.

Possiamo dunque notare come le tradizioni poetiche del Peloponneso occidentale tendessero a omologare i riti di iniziazione in un'unica modalità: un personaggio anziano, definibile come 'iniziatore', invia un giovane, pronto ad assumere lo *status* di adulto e guerriero, a compiere un'azione di abigeato volta al recupero di bestiame che era stato in precedenza rubato o sottratto ai legittimi proprietari: il giovane eroe mostra il proprio valore nel corso dell'impresa, il cui premio può configurarsi con le nozze del vincitore o semplicemente con la sua reintegrazione all'interno della comunità. Seppur con intenti e modalità diverse, anche l'*Inno a Hermes* sembra influenzato da questa ricca tradizione; gli elementi che ritroviamo nell'*Inno* sono infatti gli stessi che abbiamo individuato nelle altre testimonianze relative all'area geografica di Pilo: il ruolo dell'adulto-iniziatore, il furto di bestiame, e la conseguente integrazione di Hermes nella comunità degli dei adulti con l'attribuzione delle sue competenze divine.



¹⁹ *Od.* XXI 16-21. Cfr. *supra*, I.1.

III

L'ELABORAZIONE ATENIESE DI TRADIZIONI POETICHE PELOPONNESIACHE

1. DAL MITO ALL'«INNO»

L'indagine fino a ora svolta ha consentito di individuare un reticolo di tradizioni poetiche di epoca arcaica localizzate nel Peloponneso nord-occidentale e aventi come tema principale il furto di bestiame con scopo iniziatico. Abbiamo anche visto come il cantore dell'*Inno a Hermes* conosca bene questo patrimonio poetico e vi attinga a piene mani descrivendo l'impresa del piccolo Hermes. Resta ora da stabilire in che modo il rapporto apparentemente inscindibile tra l'*Inno* e le saghe peloponnesiache che abbiamo menzionato possa fornire indicazioni utili sul luogo e sull'occasione per cui questo canto fu composto ed eseguito.

Una collocazione peloponnesiaca dell'*Inno* parrebbe la scelta che con maggior immediatezza riconduce al quadro delineato in precedenza, avvalorando dunque le ipotesi di coloro che hanno supposto un'esecuzione del componimento a Olimpia o in altre località peloponnesiache sedi di culti ermetici¹. È però opportuno indagare con maggior attenzione la storia e la fortuna delle tradizioni poetiche di cui si è trattato, per evitare di sovrapporre fenomeni poetici tra loro distanti temporalmente e geograficamente.

Indizi di carattere metrico, formulare e linguistico inducono la maggior parte degli studiosi a ritenere l'*Inno a Hermes* un prodotto relativamente tardo nel panorama epico, sia ionico sia continentale, e risalente alla fine del VI secolo². Le tradizioni poetiche a cui si è fatto riferimento

¹ Vd. *supra*, «Introduzione».

² Cfr. Shelmerdine 1981, pp. 30-31, con relativa bibliografia; Janko 1982, pp. 133-150. Le proposte degli studiosi sono state brevemente discusse nell'«Introduzione».

nel primo capitolo riguardano invece una fase di gran lunga precedente nell'elaborazione del pensiero mitico e poetico del popolo greco e sono collocabili agli albori dello sviluppo dell'*epos*. Le saghe relative alla città di Pilo sorsero in epoca micenea e si svilupparono poi nel Medioevo ellenico quando la popolazione di Pilo si spostò dalla Messenia alla Trifilia in seguito alla pressione delle genti doriche; per quanto riguarda le storie di Eracle, è evidente che esse conobbero in ogni epoca una diffusione capillare per tutto il mondo greco senza soluzione di continuità, ma la nostra attenzione si è concentrata sulla fase di elaborazione del ciclo delle fatiche e in particolare sulla preistoria di alcuni fra gli episodi più famosi, quali quelli di Gerione o di Augia: la presenza di personaggi riconducibili all'*epos* di Pilo, quali Augia stesso o i Molioni, induce a collocare la creazione di queste saghe nel medesimo periodo e dunque, ancora una volta, almeno tre o quattro secoli prima dell'epoca in cui si è soliti collocare la composizione dell'*Inno a Ermes*.

Tale divario cronologico si spiega se si tiene presente che l'*Inno* nella sua versione finale è composto da tre distinte sezioni costituite, oltre che dal furto delle vacche, dall'invenzione della lira e dal confronto verbale tra i due fratelli al cospetto di Zeus³. Radermacher per primo ha ipotizzato che l'episodio dell'invenzione della lira sia di origine arcade e connesso fin dalle origini col culto di Ermes cillenio⁴; l'episodio di abigeato, invece, appare strettamente legato alle regioni dell'Elide e della Messenia. Sarà opportuno dedicare ancora un po' di attenzione a questa parte dell'*Inno*, poiché essa si presta più delle altre a un'indagine che consenta di capire in che modo una vicenda mitica nata nel Peloponneso occidentale agli albori dell'epoca arcaica sia poi arrivata a costituire l'ossatura di un carne di portata panellenica giunto sino ai giorni nostri.

Per comprendere dove e quando sia stato composto ed eseguito l'*Inno a Ermes* che noi conosciamo è stato necessario stabilire innanzitutto dove e quando si sia formata una storia che raccontava come Ermes bambino fosse riuscito a rubare le vacche del fratello Apollo, e in che modo essa sia entrata a far parte del *background* culturale del cantore che compose il nostro *Inno*. L'indagine fino a ora condotta ci ha consentito di verificare che essa faceva originariamente parte di un ampio patrimonio di tradizioni riguardanti l'abigeato, radicate nel Peloponneso occidentale: la sezione eziologica del carne appare connaturata con la vicenda del furto e doveva dunque essere strettamente legata ad aspetti locali del culto oracolare di Ermes; allo stesso modo abbiamo visto come

³ Richardson 2007, pp. 84-85, individua i precisi richiami che legano queste tre sezioni del componimento.

⁴ Radermacher 1931, pp. 74, 189-190.

la scena del sacrificio debba essere messa in relazione con i rituali divinatori di Olimpia.

Se ne deduce quindi che la forma embrionale di un racconto sull'impresa di Ermes e sull'istituzione di un oracolo a lui dedicato doveva già circolare nel Peloponneso in epoca arcaica, nel contesto di una tradizione poetica che conosceva e amplificava il motivo del furto di bestiame, anche se in un'epoca probabilmente successiva rispetto a quella a cui è possibile ricondurre gli altri miti di abigeato che abbiamo menzionato; per questa ragione alcuni passi dell'*Inno* presuppongono e riecheggiano storie già note, quali quelle di Alcioneo o Melampo. Allo stesso tempo è necessario che il mito sia anteriore al VI secolo a.C. – ossia l'epoca di composizione dell'*Inno* nella sua interezza –, che costituisce l'unico *terminus ante quem* su cui è possibile fondarsi. Si può dunque ragionevolmente ipotizzare che la vicenda del furto delle vacche di Apollo da parte di Ermes si sia formata nel Peloponneso intorno all'VIII-VII secolo, nell'ambito del generale sviluppo del pensiero mitico e della produzione poetica.

Detto ciò, resta ora da stabilire in quali luoghi e in quali epoche questo episodio mitico della vita di Ermes potesse essere conosciuto in modo tale da permettere a un cantore del VI secolo di unirlo ad altri episodi relativi all'infanzia di Ermes già noti, come l'invenzione della lira, o di ampliarlo con elementi di maggiore attualità, come l'agone verbale con Apollo. La nostra indagine pertanto si sposterà dal Peloponneso ad altre regioni della Grecia, per seguire il percorso compiuto dalle tradizioni poetiche 'occidentali', sorte in epoca arcaica nel Peloponneso e nelle isole prospicienti, con particolare attenzione al filone dedito alla narrazione di imprese relative a furti di bestiame.

L'*epos* peloponnesiaco, che doveva essere fiorente e ben noto tra l'VIII e il VII secolo, è andato in larga parte perduto, se si fa eccezione per quei frammenti che furono inglobati in altre tradizioni poetiche, come ad esempio avvenne per alcuni episodi dell'*epos* di Pilo. Nulla ci è rimasto dei componimenti epici sulle fatiche di Eracle, che con ogni probabilità proliferarono anche nel Peloponneso, terra di origine della saga stessa, e con grande fatica è possibile ricostruire persino opere di dimensione monumentale quali i *Korinthiakà* o i *Naupaktikà*. Se è probabile che le performance epiche abbiano continuato a esistere in ogni regione della Grecia, nel Peloponneso lo slancio produttivo di questo genere poetico era nel VI secolo ormai cessato, per lasciare spazio ad altre forme di poesia e canto, quali innanzitutto la lirica. I miti e le saghe sorti in questi luoghi caddero a poco a poco nell'oblio, da cui si salvarono solo quelli che ebbero la fortuna di essere compresi nelle opere di poeti lirici, quali Stesicoro o Pindaro: è solo grazie al grande fenomeno della lirica corale che molte di queste tradizioni locali sono sopravvissute e sono

state tramandate alle generazioni successive, nel Peloponneso così come nelle altre regioni greche.

Le uniche tradizioni epiche ancora vive e produttive nel VI secolo sono quella ionica e quella esiodea o continentale: in entrambi i casi vediamo la nascita di nuovi componimenti⁵, la trasmissione e rielaborazione di quelli tradizionali, nonché l'assimilazione di canti provenienti da altre aree geografiche. È all'interno di questi due grandi serbatoi che bisogna tentare di individuare le sorti delle saghe nate nel Peloponneso occidentale e aventi come tema dominante l'abigeato, senza dimenticare il contributo decisivo proveniente dalle testimonianze iconografiche che, come spesso accade nel caso di saghe così antiche, suppliscono ai vuoti lasciati dalla tradizione letteraria.

2. NESTORE E I MOLIONI

Una parte consistente dei racconti mitici relativi a furti di bestiame sono riconducibili al cosiddetto 'epos di Pilo', ossia il patrimonio di canti epici sorti intorno al regno miceneo di Pilo; esso conobbe una serie di alterne vicende fino alla sua definitiva scomparsa in seguito all'affermazione di nuove forme di poesia epica di contenuto e interesse panellenici. I recenti studi di Vetta e Brillante hanno messo in luce che il luogo di origine per la nascita di questa saga fu la Pilo messenica, ma essa fu poi tramandata di generazione in generazione nei secoli successivi, anche quando la popolazione, sotto la pressione dell'avanzata dorica e in seguito alla distruzione del palazzo, si trasferì più a nord, in Trifilia⁶. Sebbene la questione sia tuttora controversa, molti ritengono che una successiva ondata migratoria abbia portato gli abitanti di Pilo in Attica e sulle coste dell'Asia Minore, dove, secondo la tradizione, i discendenti di Neleo avrebbero fondato la dodecapoli ionica⁷. La presenza in Ionia di coloni pilii spiegherebbe dunque il motivo dell'intrusione di frammenti riconducibili all'epos di Pilo nei poemi omerici, che avrebbero così assorbito alcune sezioni di una tradizione poetica ricca e vasta, nella quale le vicende relative agli eroi neleidi si incrociavano con quelle dei loro vicini e con le saghe più note nel panorama mitico arcaico.

⁵ È il caso della maggior parte dei componimenti tradizionalmente attribuiti a Esiodo, primo fra tutti il *Catalogo delle donne* che, secondo la maggior parte degli studiosi, è di epoca successiva rispetto alla *Teogonia* o gli *Erga*.

⁶ Brillante 1993; Vetta 2003. Cfr. *supra*, I.1.

⁷ Hdt. V 65.3; Ephor. *FGrHist* 70 F 22; Strab. XIV 1.3; Paus. VII 2.3. Sergent 1982; Aloni 2006, pp. 63-80; Frame 2009, pp. 515-550.

È interessante però notare che il luogo in cui queste saghe conobbero maggiore risonanza fu Atene, dove esistevano numerose famiglie aristocratiche che facevano risalire le proprie origini ai discendenti di Neleo. La prova più significativa della presenza delle tradizioni poetiche pilie ad Atene giunge dalle testimonianze iconografiche. Da lungo tempo, infatti, l'attenzione degli studiosi è stata catalizzata da alcuni vasi geometrici prodotti dalle officine del Ceramico nel Tardo Geometrico in un periodo compreso tra il 760 e il 720 a.C., che presentano due gemelli siamesi uniti tra loro attraverso il busto e caratterizzati da due teste, quattro braccia e quattro gambe. Risulta difficile non ricondurre questa figura ai mitici gemelli Molioni che, a quanto pare possibile ricostruire tramite le sparse testimonianze in nostro possesso, occupavano un ruolo di primo piano nel patrimonio culturale delle genti peloponnesiache. Essi rappresentano l'equivalente eleo di altre mitiche coppie di gemelli quali Castore e Polluce, Neleo e Pelia, Ida e Linceo, ma sono caratterizzati dalla peculiarità di essere inseparabilmente congiunti fin dalla nascita⁸.

L'*oinochoe* del Museo dell'Agorà rappresenta i gemelli nell'atto di salire su un carro, probabilmente per sottrarsi allo scontro con la figura che li sta aggredendo con una spada⁹; risulta ormai comunemente accettata l'ipotesi di Hampe che si tratti della raffigurazione dello scontro tra Pili e Epei narrato da Nestore nell'XI canto dell'*Iliade*¹⁰. Qui in realtà si narra come essi siano stati sottratti alla morte grazie all'intervento salvifico del padre Poseidone, ma le restanti analogie sono tali da indurre a ritenere che si tratti dello stesso episodio. La scena è infatti inserita nel contesto di una battaglia a cui partecipano due diversi schieramenti di guerrieri, riconoscibili grazie alla forma dello scudo (i gemelli infatti sono protetti da uno scudo quadrato, mentre poco oltre si nota una figura su un carro che impugna uno scudo rotondo del tipo cosiddetto 'del Dypilon'¹¹) e che potrebbero rappresentare i Pili e gli Epei; la figura con la spada, inoltre, ben si identifica con Nestore che, secondo il racconto, era stato privato dal padre dei cavalli e costretto a combattere a piedi.

La difficoltà generata dalle differenze esistenti tra questa versione, che sembra avvalorare l'ipotesi di una fuga sul carro, e quella omerica,

⁸ Cfr. *supra*, I.5.1. La collocazione di questi personaggi nel patrimonio mitico del Peloponneso occidentale è confermato dalla presenza sulle tavolette in lineare B di Pilo (PY Cn 1287, 9) del nome *mo-ri-wo*, corrispondente al greco Μολίων.

⁹ Αθήνα, Μουσ. Αρχ. Αγ. Π., P 4885. Cfr. Ahlberg-Cornell 1971a, fig. 2.

¹⁰ Hampe 1936 e in *LIMC* s.v. *Aktorione*; King 1977; Ahlberg-Cornell 1992, p. 33; Snodgrass 1998, pp. 26-32; Vetta 2003, pp. 22-27; Coldstream 2003², pp. 352-354.

¹¹ Ahlberg-Cornell 1971a, pp. 59-66.

che introduce l'intervento divino di Poseidone, può essere spiegata in vari modi: secondo alcuni si tratterebbe infatti della traduzione in linguaggio pittorico di una scena iliadica che presenta un elemento difficilmente rappresentabile iconograficamente quale l'intervento divino¹². In anni recenti, però, stanno acquistando maggiore credibilità le ipotesi di quanti sostengono che in epoca arcaica la ceramica non rispecchiasse direttamente il contenuto dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, ma si ispirasse a un patrimonio poetico perduto, la cui risonanza era di gran lunga superiore rispetto a quella dei poemi omerici¹³. Potevano dunque esistere due versioni diverse dello stesso mito: il poeta dell'*Iliade* uniforma questo episodio con altri analoghi in cui un eroe viene tratto in salvo grazie all'intervento del proprio genitore divino che lo avvolge nella nebbia per condurlo lontano dal campo di battaglia, mentre l'*oinochoe* riproduce più fedelmente l'originale repertorio poetico pilio, che con ogni verosimiglianza avrà evitato di rappresentare Poseidone, capostipite della stirpe neleide, nell'atto di proteggere i più acerrimi nemici dei suoi discendenti¹⁴.

La presenza ad Atene di numerose famiglie che vantavano origini neleidi e la collocazione di quest'urna sulla tomba di un ricco possidente ateniese inducono a ritenere che potesse trattarsi di un esempio di auto-celebrazione di una famiglia nobile ateniese per mezzo dell'esaltazione pittorica delle gesta dei propri mitici antenati¹⁵, che trovava effettivo riscontro nell'esecuzione di poesia epica sul medesimo argomento in occasione delle cerimonie funebri¹⁶. Un esempio analogo è offerto dal cratere del Metropolitan Museum di New York, che rappresenta i sontuosi funerali di un eroe del mito e dove i gemelli siamesi compaiono in tre diverse scene¹⁷: nella *prothesis*, in cui recano offerte alla pira su cui è disteso il defunto insieme al corteggio di amici e parenti; in una gara col carro, come è consuetudine in occasione delle cerimonie funebri, e infine accanto al tripode, il premio per la vittoria. La Ahlberg-Cornell ha accostato questo cratere a un altro conservato al Louvre, che presenta un'analoga raffigurazione, e ha ipotizzato che le figure con quattro gam-

¹² Cfr. Ahlberg-Cornell 1992, p. 33.

¹³ Brillante 1983; Snodgrass 1988.

¹⁴ Cfr. Vetta 2003, pp. 24-25.

¹⁵ Cfr. Coldstream 2003², p. 352.

¹⁶ Cfr. Vetta 2003, pp. 22-27. Sulla possibilità che le più antiche occasioni di performance epiche potessero essere i funerali di ricchi aristocratici cfr. anche Carter 1995 e Vetta 2001, p. 35, il quale ipotizza che l'edificio di X secolo di Lefkandì, in Eubea, prima appartenuto a un nobile locale, sia poi divenuto la sua tomba, e che in occasione di cerimonie funebri in sua memoria fossero eseguiti canti di argomento epico.

¹⁷ New York, Metropolitan Mus., 14.130.15. Cfr. Ahlberg-Cornell 1971b, fig. 25.

be e quattro braccia che compaiono su entrambi possano rappresentare i Molioni durante la loro partecipazione al funerale di Amarinceo¹⁸.

Le fonti iconografiche relative ai Molioni sono molteplici e collocabili tutte in un periodo compreso tra la fine dell'VIII e la metà del VII secolo, per poi scomparire improvvisamente in contemporanea col progressivo oblio in cui caddero i miti relativi a questi personaggi; oltre ad altre ceramiche di produzione attica, alcune delle quali riconducibili con qualche incertezza all'episodio dello scontro con Nestore¹⁹, le restanti testimonianze possono suddividersi in due gruppi. Il primo è costituito da una serie di frammenti ceramici di provenienza peloponnesiaca rinvenuti in diverse località, quali Argo o Corinto, e raffiguranti i gemelli siamesi da soli, senza altri personaggi intorno²⁰. Essi testimoniano la presenza di questi eroi nei luoghi stessi in cui nacquero le loro saghe, come conferma anche il sacello a essi dedicato nella località di Kleonai, dove continuarono a essere venerati sino a epoca tarda²¹.

Il secondo gruppo è invece costituito da alcune *fibule* di fattura beotica risalenti alla metà del VII secolo, e dunque di stile orientalizzante, che raffigurano i Molioni in opposizione a un altro personaggio che alcuni dettagli, quali la presenza dell'arco e delle frecce, inducono a identificare con Eracle²². Il mito dello scontro tra Eracle e i Molioni in occasione della spedizione dell'eroe contro Elide è ben noto e fa parte delle tradizioni poetiche più antiche radicate nel Peloponneso occidentale, come dimostra la sua stretta connessione con i personaggi appartenenti all'*epos* pilio. Sebbene soltanto una tra queste *fibule* beotiche presenti una figura chiaramente identificabile con Eracle, la presenza di questo episodio mitico nel *Catalogo delle donne* esiodeo e la forte presenza di Eracle in Beozia in epoca arcaica inducono a ritenere che anche le altre facciano riferimento alla medesima vicenda²³.

A partire dalla metà del VII secolo la figura dei gemelli siamesi, così popolare tra i ceramografi di epoca precedente, improvvisamente scompare: l'impulso panellenico che comincia a riscontrarsi nella ceramica, così come nella poesia, a partire dal VI secolo tende infatti a obliterare

¹⁸ Paris, Louvre, A 517. Ahlberg-Cornell 1971b, fig. 4 e pp. 240-252; 1992, p. 33. Cfr. *supra*, I.2.

¹⁹ Si tratta di Paris, Louvre, A 519; Αθήνα, Εθν. Αρχ. Μουσ., 4313; München, Antikenmus., 8936. Cfr. Ahlberg-Cornell 1992, pp. 33, 62.

²⁰ London, British Mus., 1905.10-24.5, proveniente da Figalia; Κόρινθος, Μουσ., 27.22.5, proveniente da Corinto; Αθήνα, Εθν. Αρχ. Μουσ., dall'Heraion di Argo; Sparta, Museo, proveniente da Sparta. Cfr. LIMC s.v. *Aktorione* 1, 2, 15, 16.

²¹ Paus. II 15.1.

²² Αθήνα, Εθν. Αρχ. Μουσ., 3697, 11765; Heidelberg., Univ., 62/8, 65/8, 62/6. Cfr. LIMC s.v. *Aktorione* 6-9.

²³ Hes. fr. 17 M.-W. Cfr. Boninella 1967.

i personaggi mitici legati a realtà geografiche minori e di scarsa rilevanza sul piano delle relazioni interstatali tra le *poleis* greche, quali dovevano essere l'Elide e la Messenia sotto il giogo spartano. Dal punto di vista iconografico l'immagine dei Molioni venne con tutta probabilità sostituita da quella di Gerione, altra creatura deforme dotata di tre corpi uniti la cui saga, pur appartenendo alla medesima area geografica che vide la nascita delle leggende relative ai Molioni, ebbe la fortuna di essere inclusa nel ciclo del *dodekathlos*.

La memoria dei Molioni, però, non scomparve del tutto, ma rimase viva in ambito letterario, quale simbolo di duplicità e inscindibilità²⁴. Le prime testimonianze che possiamo individuare dopo quella omerica sono quelle offerte dal *Catalogo delle donne* esiodeo, da Ibico e da Pindaro²⁵. Il caso di Esiodo è di difficile interpretazione a causa dell'incertezza che regna intorno alla data e al luogo di composizione del *Catalogo* stesso. Il frammento 17a M.-W. introduce Cteato ed Eurito tramite la consueta modalità genealogica: si narra infatti della discendenza di Attore, sposo di Moline²⁶ e padre mortale dei due gemelli, il cui concepimento sarebbe in realtà avvenuto per opera di Poseidone. La frammentarietà di questa sezione del *Catalogo* impedisce di stabilire se essi fossero in qualche modo connessi con Nestore o Eracle, come avviene nelle tradizioni poetiche e iconografiche più note, dal momento che le fonti che citano il passo esiodeo menzionano unicamente la loro deformità fisica; è dunque probabile che essi fossero citati isolatamente e non si facesse cenno a nessuna delle loro *aristie* belliche.

Le numerose prove addotte da una parte della critica a sostegno di una composizione ateniese del *Catalogo* esiodeo²⁷ trovano effettivo riscontro nella collocazione ateniese delle tradizioni mitiche relative all'*epos* di Pilo e ai personaggi a esso connessi, tra cui i Molioni: il *Catalogo* rappresenterebbe dunque la prima testimonianza letteraria in grado di confermare la presenza ad Atene di saghe appartenenti al patrimonio poetico pilio, anche in seguito alla cessazione delle relative testimonianze iconografiche²⁸. Non si può tuttavia ignorare il fatto che le *fibule* beotiche di VII secolo

²⁴ Sui Molioni in quanto simbolo del 'doppio naturale', soprattutto in Empedocle e Platone, cfr. Sforza 2002. Sui miti indoeuropei di gemelli cfr. Frame 2009, pp. 59-94, 111-114, 227-241.

²⁵ Hes. fr. 17-18 M.-W.; Ibyc. fr. 285 Page; Pind. O. X 24-38.

²⁶ Le fonti presentano un'alternanza tra i nomi Moline e Molione, la cui origine appare in entrambi i casi incerta: essi derivano con ogni probabilità dal nome del padre, Molo, ma Merkelbach e West (1985, p. 63 nota 73) hanno ipotizzato anche che questi potesse essere Mulio, che compare nell'XI canto dell'*Iliade* quale genero di Augia. Per altre proposte cfr. Sforza 2002, pp. 298-300.

²⁷ West 1985, pp. 125-137, 164-171; March 1987, pp. 157-159; Irwin 2005, pp. 64-83.

²⁸ Cfr. Nobili 2009a e 2009b.

raffiguranti lo scontro tra Eracle e i Molioni presuppongono una diffusione del mito anche in Beozia, seppur in epoca posteriore rispetto all'originaria collocazione ateniese. Le fonti storiografiche, infatti, suggeriscono che l'Attica fu, insieme alla Ionia, la prima regione della Grecia continentale che vide la conservazione e lo sviluppo delle tradizioni poetiche pilie, a causa dei flussi migratori che dal Peloponneso occidentale si diressero in queste zone sotto la pressione dell'avanzata dorica²⁹. Da qui, esse si sarebbero poi propagate al resto della Grecia, soprattutto in connessione con personaggi di fama e portata panellenica come Eracle³⁰: non pare infatti casuale che i Molioni compaiano nelle raffigurazioni beotiche solo unitamente a quest'ultimo, avendo ormai perso la propria individualità di eroi elei, dotati di prerogative e vicende mitiche proprie.

La fonte letteraria più sicura riguardo alla permanenza del mito di Nestore, del suo furto di bestiame a danno degli Elei e del suo scontro coi Molioni è però costituita dalla frammentaria opera di Ferecide di Atene: sebbene le notizie sulla sua collocazione geografica e cronologica non siano del tutto certe, è verosimile l'ipotesi di quanti propendono per una sua collocazione nell'Atene del V secolo³¹; uno scolio all'XI canto dell'*Iliade* spiega le motivazioni dell'azione di rapina di Nestore in base a un passo delle *Historiai* di Ferecide:

Νελεὺς ὁ Ποσειδῶνος, ἰππικώτατος τῶν καθ' αὐτὸν γενόμενος. ἐπεμψεν εἰς Ἴλιν ἵππους εἰς τὸν ὑπ' Αὐγέου κείσε συντελούμενον ἀγῶνα. νικησάντων δὲ τοῦτον φθονήσας Αὐγέας ἀπέσπασε τοὺτους, καὶ τοὺς ἡνιόχους ἀφῆκεν ἀπράκτους. Νελεὺς δὲ γνοὺς ἡσυχίαν ἦγε, Νέστωρ δὲ ὁ τῶν παίδων αὐτοῦ νεώτατος στρατιᾶν ἀθροίσας ἐπῆλθεν Ἴηλιδι, καὶ πολλοὺς ἀποκτείνας ἀπέλαβε τοὺς ἵππους· καὶ οὐκ ὀλίγην τῶν πολεμίων ἀπέσυραν λείαν. ἡ ἱστορία παρὰ Φερεκύδει. (Pherecyd. *FGrHist* 3 F 118 = Schol. *Il.* XI 672).

Neleo, figlio di Posidone, poiché era il più abile nel cavalcare tra i suoi contemporanei, mandò dei cavalli a Elide per la gara indetta là da Augia. Poiché questi vinsero, Augia invidioso se li prese, e congedò gli aurighi senza aver ottenuto alcunché. Neleo, venuta a saperlo, non prendeva alcuna iniziativa, ma Nestore, il più giovane dei suoi figli, raccolto un esercito, lo condusse in Elide, e dopo aver ucciso molti, recuperò i cavalli; e portarono via non poco bottino dai nemici. Il racconto si trova in Ferecide.³²



²⁹ Sourvinou-Inwood 1973.

³⁰ Ahlberg-Cornell 1992, p. 40. Anche la produzione artistica beotica di quest'epoca, del resto, presenta chiari influssi ateniesi: cfr. Webster 1955, p. 38, e Coldstream 2003², pp. 201-206.

³¹ Cfr. Dolcetti 2004, pp. 9-16, con relativa bibliografia.

³² Trad. P. Dolcetti.

IV

IL LUOGO E LA DATA DI COMPOSIZIONE DELL'«INNO A ERMES»

1. LE ALTRE TRADIZIONI SUL FURTO DELLE VACCHE DI APOLLO: ALCEO ED ESiodo

L'indagine fino a ora condotta sulle testimonianze letterarie e vascolari ateniesi ha consentito di comprendere come Atene nel VI secolo costituisca la sede privilegiata per la rielaborazione e la fruizione di gran parte delle saghe aventi come tema dominante l'abigeato, che erano sorte nel Peloponneso di epoca micenea. Resta dunque da verificare se anche il mito del furto delle mandrie di Apollo abbia seguito questa generale tendenza e in che modo esso sia stato recepito in componimenti più o meno contemporanei al nostro *Inno*, nonché nelle coeve raffigurazioni ceramiche¹. Il confronto con il carme di Alceo e le *Megalai Heoiai* di Esiodo che, più o meno negli stessi anni dell'*Inno*, trattavano del mito del furto delle vacche di Apollo dimostra che l'assemblaggio di episodi diversi relativi all'infanzia di Ermete (ossia il furto, la costruzione della lira e l'agone verbale con Apollo) costituiva una novità assoluta, da imputarsi alla creatività poetica dell'autore dell'*Inno*, che adoperò materiale tradizionale per dare forma e contenuto nuovi a un mito ben noto e alquanto diffuso.

Fonti antiche di svariata natura attribuiscono ad Alceo ed Esiodo due componimenti aventi per argomento il furto delle mandrie di Apollo a opera di Ermete: si tratta dell'*Inno a Ermete* di Alceo (fr. 308 L.-P.) e della sezione relativa all'infanzia di Ermete contenuta nelle *Megalai Heoiai* (fr. 256 M.-W.); le diverse versioni dello stesso mito in opere apparte-

¹ Per una discussione esaustiva di tutte le testimonianze antiche sul mito narrato nell'*Inno a Ermete* cfr. Vergados 2007, pp. 59-86.

nenti ad ambiti geografici e culturali così lontani ben rispecchiano il percorso compiuto dalle tradizioni peloponnesiache verso quelle aree geografiche che in epoca storica le accolgono e le rielaborano assicurando loro fortuna e notorietà. Lo stesso mito di abigeato, infatti, giunge sia in area continentale, dove viene inserito in un lungo poema epico catalogico e integrato con altro materiale mitico di diversa provenienza, sia in area eolica, dove viene fatto proprio da una personalità poetica dotata di una forte individualità, che lo trasforma in un carme lirico breve e raffinato. È facile riconoscere in questo percorso i due diversi rami di trasmissione delle tradizioni pilie a cui si è fatto riferimento in precedenza e che corrispondono alle direzioni assunte dai flussi migratori delle genti peloponnesiache al termine dell'epoca micenea: il continente greco, e in particolare Atene, da un lato, e le coste dell'Asia Minore e le isole prospicienti, dall'altro.

Le notizie relative all'*Inno* di Alceo sono scarse e difficilmente interpretabili: risulta dunque impossibile per il momento stabilire con sicurezza il contenuto e la forma di questo componimento. Ne possediamo solo l'*incipit*, che è tramandato da un passo di Efestione (*Ench.* 14.1 = Alc. fr. 308a L.-P.), ma i caratteri generali si possono almeno sommariamente ricostruire grazie a un papiro di Ossirinco², uno scolio al XV canto dell'*Iliade* (v. 256)³, un passo delle *Immagini* (I 26) di Filostrato e l'*Inno a Mercurio* di Orazio (*Carm.* I 10.5-12). In passato si era soliti fare eccessivo affidamento sulla notizia di Porfirione secondo cui il carme oraziano sarebbe stato in larga parte ricalcato sul precedente greco⁴; da tempo, però, gli studiosi sono più cauti e sono in grado di distinguere in massima parte il materiale riconducibile all'*Inno* di Alceo e quello di matrice più spiccatamente oraziana⁵. D'altro canto, le altre testimonianze devono essere esaminate con una certa cautela, anche in base al confronto con l'unico testimone certo, che un recente studio di Cairns ha individuato nel P. Oxy. 2734, la cui rilevanza è stata spesso trascurata dai critici e dagli editori.

Dal confronto tra le varie testimonianze emerge che il carme di Alceo era un breve componimento focalizzato sulla nascita di Ermes⁶, sull'epi-

² P. Oxy. 2734, fr. 1.11-19. Il papiro contiene una serie di *diegeseis* agli inni di Alceo comprendente anche una sezione alquanto danneggiata col riassunto dell'*Inno a Ermes*. Cfr. Cairns 1983.

³ Terzaghi 1913, pp. 42-46, ipotizza che lo scolio si ispiri al poemetto di Eratostene Έν τῷ Ἑρμῆ, che avrebbe raccolto materiale di diversa provenienza relativo ai furti di Ermes.

⁴ Porph. *ad v.* 1: *hymnus est in Mercurium ab Alcaeo lyrico poeta*.

⁵ Page 1955, pp. 252-258.

⁶ La breve menzione di Menandro Retore dell'*Inno* di Alceo (340.15-21 Russell-Wilson) si riferisce soltanto alla nascita del dio e alle attenzioni delle Ore.

sodio del furto di bestiame e sul successivo confronto tra i due fratelli divini, che si risolveva col tentativo di furto della faretra di Apollo da parte di Ermes e la sonora risata del dio beffato. Nulla lascia intendere che vi trovasse spazio anche l'episodio dell'invenzione della lira, sebbene esso venga menzionato dallo scolio al XV canto dell'*Iliade*, che presenta materiale tratto sia dall'inno di Alceo sia da altre fonti: né Filostrato, né la *diegesis* vi fanno alcun riferimento e tutto lascia supporre che l'unione di questi due miti relativi all'infanzia di Ermes sia opera dell'autore dell'*Inno omerico a Ermes*⁷.

Problematico è il rapporto tra quest'ultimo e il carme di Alceo: di fatto non c'è alcun indizio di un legame diretto tra i due componimenti, se non la comunanza di argomento; l'esistenza di una possibile allusione al furto dell'arco di Apollo nell'*Inno omerico* (vv. 514-517), che è stata sovente notata dagli studiosi⁸, non costituisce in realtà una prova della conoscenza dell'inno alcaico da parte del poeta dell'*Inno omerico*: tutt'al più si potranno ipotizzare la presenza di questo episodio nel mito tradizionale e la sua diversa trattazione da parte dei due autori.

Ancora più scarse sono le notizie a proposito di Esiodo: l'unica testimonianza è costituita da uno scolio alle *Metamorfosi* di Antonino Liberale⁹ in cui si dice che la vicenda ivi narrata del furto delle vacche e della metamorfosi di Batto era stata già trattata da Esiodo nelle *Megalai Heoiai*, oltre che da Nicandro, Apollonio Rodio, Panfilo, Didimarco e Antigono: risulta pertanto impossibile verificare la notizia dello scolio, anche se è forte il sospetto che la fonte principale fosse costituita da Nicandro¹⁰. Sicuramente esso esclude sistematicamente tutte le opere, quali l'*Inno omerico a Ermes* o gli *Ichneutai* di Sofocle, in cui non era presente la storia di Batto: questo particolare lascia dunque supporre che esso invece trovasse posto nell'opera esiodica, dove storie di metamorfosi e racconti eziologici come quello di Batto non appaiono fuori luogo¹¹.

Non è possibile stabilire con certezza quanto del materiale presente nella narrazione di Antonino Liberale sia da attribuire a Esiodo e quan-

⁷ Anche il carme di Alceo, secondo la testimonianza di Filostrato, terminava con il dono della lira: è infatti del tutto verosimile che la tradizione già da tempo riconoscesse in Ermes l'inventore di questo strumento; ben diverso, però, è lo sviluppo che ne fa il cantore dell'*Inno omerico*, che crea intorno a questo elemento una storia complessa e ben articolata.

⁸ Cfr. Càssola 1975, *ad loc.*

⁹ Schol. Ant. Lib. 23 = Hes. fr. 256 M.-W. Per quanto segue, vd. *supra*, II.3-4.

¹⁰ Holland 1926, pp. 156-159.

¹¹ Brown 1969, pp. 144-147, ipotizza che l'*excursus* sul furto delle vacche di Apollo potesse trovare posto all'interno di un'*heoia* di Coronide, analoga quella del *Catalogo delle donne* che conosciamo.

to alle altre fonti¹²: esistono però un paio di elementi che ben si adatterebbero a un componimento epico del calibro delle *Megalai Heoiai* e che rappresentano dei punti di contatto interessanti con l'*Inno omerico*. Il primo consiste nella menzione del trucco utilizzato da Ermes per nascondere le impronte (ἐξῆπτε δὲ ἐκ τῆς οὐρᾶς πρὸς ἕκαστον ὕλην, ὡς ἂν τὰ ἴχνη τῶν βοῶν ἀφανίσῃ): sebbene non sia del tutto corrispondente a quello menzionato nell'*Inno a Ermes*, testimonia la presenza di questo importante elemento all'interno del mito tradizionale.

Il secondo è costituito dal lungo elenco di territori attraversati da Ermes (ἦγεν αὐτὰς ἐλαύνων διὰ τε Πελασγῶν καὶ δι' Ἀχαΐας τῆς Φθιώτιδος καὶ διὰ Λοκρίδος καὶ Βοιωτίας καὶ Μεγαρίδος καὶ ἐντεῦθεν εἰς Πελοπόννησον διὰ Κορίνθου καὶ Λαρίσσης ἄχρι Τεγέας, καὶ ἐντεῦθεν παρὰ τὸ Λύκιον ὄρος ἐπορεύετο καὶ παρὰ τὸ Μαινάλιον καὶ τὰς λεγομένας Βάττου Σκοπιάς) prima di giungere nei pressi di Pilo, a Capo Corifasio, per nascondere le mandrie: cataloghi geografici di questo genere appartengono al gusto dei poeti arcaici, desiderosi di menzionare quante più località possibili in modo da metterle sotto la protezione del dio o spiegare l'origine di qualche culto. Tipici esempi di questa modalità narrativa sono forniti dalle due sezioni dell'*Inno omerico ad Apollo*: nella prima (vv. 30-46) vengono elencate le terre toccate da Leto alla ricerca di una terra ospitale per far nascere il proprio figlio, con un periplo che da Creta percorre le isole dell'Egeo per approdare finalmente a Delo; parallelamente, la sezione pitica (vv. 216-245) enumera le località attraversate da Apollo prima di giungere a Delfi, dove fonderà il suo oracolo¹³.

Anche la menzione di Capo Corifasio coincide con quella fornita dall'*Inno a Ermes*: pur tenendo conto delle continue oscillazioni tra la collocazione messenica e trifilica di Pilo, proprio lì sorgeva il grande antro noto alle tradizioni epicoriche per essere il luogo dove venivano custodite le mandrie di Neleo e a cui allude scopertamente anche il cantore dell'*Inno* nel momento in cui espone l'*aition* delle stalattiti¹⁴. Un ulteriore punto di contatto potrebbe essere costituito dall'episodio di Batto, qualora, come è probabile, trovasse posto già nella versione esiodea; esso infatti richiama da vicino quello del vecchio di Onchesto, confermando così l'antichità di questo elemento nella tradizione sul furto delle vacche di Apollo¹⁵.

¹² Cfr. Merkelbach e West *ad fr.* 256 M.-W.: *perpauca hic Hesioidea esse vix monendum est*.

¹³ Traccia di questo intento catalogico pare rintracciabile anche nell'*Inno a Ermes* (vv. 95-96), ma ancora più chiaramente negli *Ichneutai* (vv. 30-35), dove la descrizione del tragitto di Apollo alla ricerca delle sue vacche sembra presupporre una fonte catalogica analoga a quella esiodea.

¹⁴ Cfr. *supra*, I.1.

¹⁵ Cfr. Càssola 1975, pp. 522-523. Di altro avviso Svenbro 1992. Vd. *supra*, II.4.

Tutti questi elementi rimandano a una fase di trasmissione di gran lunga anteriore agli autori alessandrini menzionati dallo scolio alle *Metamorfosi*: essi saranno stati con ogni probabilità presenti nell'opera esiodea, la quale a sua volta traeva ispirazione dalla medesima tradizione poetica a cui si ispira anche il cantore dell'*Inno omerico a Ermes*¹⁶. Emerge dunque con chiarezza un 'ramo continentale' del processo di trasmissione di questo mito, che si oppone con decisione a quello ionico-eolico costituito per noi dal perduto carme di Alceo, in cui l'interesse era focalizzato su elementi diversi, quali le cure prestate a Ermes neonato dalle Ore o il furto dell'arco di Apollo.

La ceramica fornisce un'importante conferma di questa bipartizione della tradizione: da un lato, infatti, un gran numero di vasi ateniesi a figure nere, su cui torneremo a soffermarci tra breve, rispecchia la variante continentale della vicenda e, a partire da una certa epoca, la sua connessione con l'episodio dell'invenzione della lira. La tradizione ionica a cui appartiene l'inno di Alceo, invece, trova la sua più alta rappresentazione pittorica nell'idra ceretana del Louvre, che mostra Ermes nella culla mentre, intorno a lui, Apollo, Maia e, verosimilmente, Zeus si accapigliano¹⁷. L'origine ionica dei pittori di queste idre etrusche è stata da tempo confermata dagli studiosi¹⁸ e risulta dunque alquanto verosimile che la raffigurazione si ispirasse non, come comunemente si ritiene¹⁹, all'*Inno omerico*, bensì a quello di Alceo, cosa del resto non insolita per i pittori di alcune di queste idre²⁰.



¹⁶ L'esistenza di una fonte comune a cui entrambi i cantori possano essersi ispirati consente di spiegare le analogie tra l'*Inno* e il racconto esiodico senza dover ipotizzare la precedenza dell'uno sull'altro. Holland 1955, pp. 173-175, ritiene che l'*Inno* sia la fonte più antica, precedente sia ad Alceo sia a Esiodo, mentre Brown 1969, pp. 141-147, pensa a una sequenza Esiodo - Alceo - *Inno omerico*.

¹⁷ Paris, Louvre, E 702. Cfr. LIMC s.v. *Hermes* 241.

¹⁸ Hemelrijk 1984, pp. 160-164; Bonaudo 2004, pp. 24-32.

¹⁹ Bonaudo 2004, pp. 58-66.

²⁰ Per la derivazione del soggetto di questa e di altre idre ceretane da carmi di Alceo cfr. Plaoutine 1941, pp. 17-18.

IL CULTO DI ERMES AD ATENE TRA VI E V SECOLO A.C.

I rimandi al culto di Ermete ad Atene che sembra possibile individuare in più passi dell'*Inno a Ermete* rendono necessario chiarire quale fosse il ruolo del dio nella religiosità ateniese nel periodo che abbiamo individuato come il più probabile per la collocazione dell'*Inno*, ossia gli anni a cavallo tra la fine del VI e l'inizio del V secolo. Le testimonianze storiche e archeologiche che prenderemo in considerazione sono infatti concordi nel collocare in quest'epoca il radicamento del culto di questa divinità ad Atene, fornendo in questo modo l'argomento più forte in favore della datazione proposta. La nascita e lo sviluppo del culto di Ermete ad Atene fu un'operazione che vide più o meno consapevolmente allineate le varie compagini della vita politica e culturale ateniese: politici, scultori, ceramografi e poeti (quali l'autore del nostro *Inno*) contribuirono tutti in egual misura alla creazione di una nuova realtà religiosa, che a partire da quest'epoca occuperà un ruolo di fondamentale importanza nella vita della *polis* attica.

1. LE ERME

Il culto di Ermete ad Atene costituisce una realtà ben presente nella mente degli intellettuali e dei letterati ateniesi di VI e V secolo, e accenni a esso compaiono, con significativa rilevanza, nelle opere di tragediografi e commediografi¹. Ben più difficile è stabilire quando il culto sia entrato a

¹ La storia del culto di Ermete ad Atene non è stata oggetto di studi sistematici: l'indagine di Farnell 1896-1909, V, pp. 1-69, non mette infatti in luce la specificità dell'esperienza religiosa ateniese. I lavori più completi sono il saggio, seppur datato, di

far parte del calendario religioso attico e dei rituali che periodicamente scandivano la vita dei cittadini ateniesi: come per tutta la storia di Atene antecedente al V secolo, le testimonianze storiche o letterarie sono pressoché inesistenti e le fonti archeologiche spesso lacunose. Inoltre, la storia religiosa di Atene fino all'inizio del VI secolo non può essere disgiunta da quella del resto dell'Attica: prima del sinecismo Atene non era altro che uno dei numerosi centri che popolavano la regione, dotato di culti propri e riti epicorici. Tra essi, particolare rilevanza aveva il culto di Atena e le festività in suo onore dovevano costituire un momento di incontro per tutte le comunità dell'entroterra attico. La divinità maschile a essa corrispondente era Poseidone, cosicché i miti che narrano del loro conflitto per il possesso della regione rispecchiano una realtà culturale antica e ben radicata nell'immaginario collettivo².

Tutti gli altri culti presentano caratteristiche assai più recenti e in molti casi entrarono a far parte della vita religiosa ateniese soltanto in seguito all'annessione di centri vicini, come avvenne nel caso del culto eleusino di Demetra³. Esistono indizi che parrebbero conferire una certa antichità al culto ateniese di Ermes, costituiti in particolar modo dalla sua presenza in miti tipicamente ateniesi come quello delle figlie di Cecrope; tuttavia, è difficile stabilire se essi rispecchino una realtà culturale antica o non siano piuttosto da considerarsi come rielaborazioni più recenti⁴. Secondo Pausania (I 27.1), la statua in legno di Ermes nell'Eretteo fu dedicata da Cecrope, ma la notizia sembra in realtà da attribuirsi alle pretese del clan dei Kerykes (araldi), che svolgeva funzioni sacerdotali ad Atene, di arrogarsi una discendenza divina.

La figura mitica di Ermes era sicuramente conosciuta ad Atene fin dal VII secolo in quanto protagonista delle saghe eroiche più diffuse, quali quelle del ciclo troiano o eraclide, come dimostrano alcuni reperti ceramici della fine del VII e l'inizio del VI secolo che rappresentano il dio nel ruolo a lui tributato dall'*epos* di messaggero divino, in scene quali quella del giudizio di Paride o in episodi tratti dal ciclo troiano⁵.

Raingeard 1935, che dedica un'ampia sezione ad Atene, e il recente studio sulle erme della Rückert 1998, che si rivela in realtà una preziosa sintesi sul culto del dio ad Atene. Il limite di questi lavori è quello di tralasciare la componente festiva della religiosità ateniese e di non porre sufficientemente in risalto la stratificazione temporale delle diverse espressioni culturali. Lo studio di Shapiro 1989, pp. 125-132, che si concentra sull'epoca pisistratide, tratta invece esclusivamente della fondazione delle erme.

² Shapiro 1989, pp. 12-15; Parker 1996, pp. 10-28.

³ Shapiro 1989, pp. 67-83.

⁴ [Apollod.] *Bibl.* III 14.3.

⁵ Paris, Louvre, Ca 616 = *ABV* 58, 122 (570 a.C.): il giudizio di Paride; Firenze, Mus. Arch., 4209 = *ABV* 76.1 (570 a.C.): Ermes con Achille e Troilo.

È però soltanto a partire dalla seconda metà del VI secolo a.C. che assistiamo alla programmatica diffusione del culto di Ermete nella città di Atene nell'ambito del grandioso progetto di restaurazione culturale portato avanti dai Pisistratidi. Sebbene non tutti gli studiosi attribuiscono eguale ruolo ai tiranni nel processo di rinnovamento⁶, è comunque indubbio il fatto che a partire da quest'epoca il panorama religioso ateniese cambi radicalmente. Tutti i culti più importanti che caratterizzeranno la vita religiosa della *polis* nei secoli successivi trovano infatti il loro fondamento proprio nel VI secolo, quando l'acropoli divenne oggetto di massicci interventi edilizi, l'agorà assunse carattere e funzioni del tutto nuove, furono eretti templi per le diverse divinità e fu istituito il calendario delle festività.

Indipendentemente dal ruolo rivestito da Ermete nel patrimonio mitico e poetico diffuso ad Atene in epoca arcaica, l'unico punto fermo che ci consente di individuare l'esistenza di un ben documentato culto del dio nella *polis* attica è la collocazione delle erme di Ipparco per le strade dell'Attica alla fine del VI secolo. L'erma è un elemento radicato nell'immaginario religioso greco fin da epoca antichissima e forse connesso con una sua iniziale funzione funeraria⁷. Le fonti, però, sono concordi nell'affermare che il tipo di erma diffusasi nel mondo greco e romano a partire dall'epoca classica – tetragona, in pietra, col volto barbuto di Ermete e il fallo prominente – sia stata un'invenzione ateniese, con ogni probabilità connessa con l'operato di Ipparco⁸. È ancora aperto il dibattito sul ruolo di quest'ultimo nell'invenzione dell'erma: dal momento che pare innegabile l'antichità di questo simbolo aniconico, è possibile che l'operato del tiranno sia consistito nel rendere di marmo quello che prima era un simbolo ligneo, codificandone le fattezze secondo lo schema che abbiamo menzionato e facendone il supporto per un'iscrizione. Certamente si devono a lui l'ampia diffusione delle erme in tutta Atene e

⁶ Grande enfasi sul ruolo dei tiranni è stata posta, fra gli altri, da Shapiro 1989, pp. 12-15, e Angiolillo 1997; più cauto è invece Parker 1996, pp. 43-101, che attribuisce le innovazioni a una più generale trasformazione culturale in atto nel VI secolo, iniziata per opera di Solone.

⁷ Kron 1992, pp. 56-59; Simon 1998, p. 260. Athanassakis 1989 pensa invece a un suo originario sviluppo dai tumuli di pietre usati dai pastori per delimitare i pascoli e i confini. Herter 1976 ritiene che il nome stesso di Ermete derivi da ἔρμα e che il dio si qualifichi fin dalle origini come 'dio delle pietre'. Cfr. anche Goldman 1942.

⁸ Hdt. II 51; Thuc. VI 27; Paus. I 24.3; IV 33.3. Sul ruolo di Ipparco cfr. Lavelle 1985; Parker 1996, pp. 80-83; Simon 1998, pp. 264-268. Rückert 1998, pp. 55-57, menziona un paio di frammenti di erme che potrebbero risalire alla prima metà VI secolo ed essere dunque antecedenti all'opera di Ipparco. Sulla connessione dell'erma con altri aspetti della religiosità ateniese e col culto di Dioniso in particolare, cfr. Frontisi-Ducroux 1991, pp. 215-225.

la loro trasformazione in oggetti di venerazione privata e popolare, come dimostra il gran numero di testimonianze vascolari di seguito riportate.

Tra il 528 e il 514, anno della sua morte, Ipparco si impegnò ad attuare il grandioso progetto di collocare sul ciglio di tutte le strade dell'Attica un'erma in pietra della tipologia sopra descritta, recante incisa la distanza da Atene (e più precisamente dall'altare dei dodici dei, al centro dell'agorà) e una massima sapienziale di sapore delfico di propria invenzione⁹. L'intento dell'opera di Ipparco viene descritto dall'omonimo dialogo pseudo-platonico (*Hipparch.* 228c-229b) come puramente culturale, volto a educare la cittadinanza; in realtà è evidente anche la finalità politica di una simile azione, dal momento che si intendeva così unificare tutta la regione in funzione del capoluogo Atene, a cui veniva attribuito un ruolo di indiscussa centralità agli occhi di tutti i viandanti che percorrevano le strade dell'Attica¹⁰.

Le più antiche erme attiche che possediamo risalgono agli anni tra il 510 e il 490 a.C.¹¹, in singolare coincidenza con la diffusione sulla ceramica attica delle scene raffiguranti il mito narrato nell'*Inno a Ermete* che abbiamo esaminato in precedenza¹². Agli stessi anni risalgono anche le prime apparizioni di erme sulla ceramica attica, tra le quali spicca senz'altro la coppa di Copenhagen raffigurante uno scalpello nell'atto di incidere su di un'erma una massima sapienziale: intorno a lui compare la scritta ΗΙΠΑΡΧΟΣ ΚΑΛΟΣ¹³. La più ampia diffusione di erme ad Atene dovette però verificarsi in seguito alla morte di Ipparco, nei primi anni del V secolo, come dimostra il gran numero di ceramiche attiche risalenti agli anni 470-450 a.C. raffiguranti erme nel contesto dei più svariati aspetti della vita comunitaria ateniese.

Troviamo così scene votive, sacrificali, libagioni, processioni, cortei nuziali, preghiere, tutte rappresentate davanti o nei pressi di un'erma, a testimoniare l'onnipresenza del simbolo ermaico nella vita quotidiana del cittadino ateniese, nonché la sua prioritaria funzione cultuale come immagine del dio¹⁴. La maggior parte raffigura scene di adorazione di erme:

⁹ Hesych. *s.v.* Ἰπάρχειος Ἑρμῆς. Cfr. Shapiro 1989, pp. 125-132; Angiolillo 1997, pp. 82-83; Rückert 1998, pp. 57-66; Aloni 2000.

¹⁰ Sulla funzione politica delle erme cfr. Lavelle 1985. Sull'intenzione politica e culturale dei Pisistratidi di rimarcare la centralità di Atene a scapito delle realtà epicoriche circostanti cfr. Aloni 1989, pp. 58-59.

¹¹ Si tratta ad esempio di un paio di teste attiche del 520-510 a.C. (Αθήνα, Μουσ. Ακροπ., 642; Cincinnati, Art Mus., 1962.390) o dell'Ermete di Sifnos, del 490 a.C. (Αθήνα, Εθν. Αρχ. Μουσ., 3728). Cfr. Crome 1935-1936.

¹² *Supra*, IV.3.

¹³ København, Nationalmus., Chr. VIII 967 (520-510 a.C.). Cfr. LIMC *s.v.* *Hermes* 170.

¹⁴ Cfr. Zanker 1965, pp. 92-103; Rückert 1998, pp. 185-220.

gli astanti, prevalentemente uomini e giovani, depongono di fronte a esse offerte di vario genere¹⁵; frequenti sono anche le scene sacrificali: accanto al fuoco che arde sull'altare, i fedeli vengono rappresentati nell'atto di tagliare a pezzi la carne rituale¹⁶. Alcuni vasi della seconda metà del V secolo raffigurano le erme all'interno di veri e propri tempietti, dotati di colonne e altari¹⁷. Alcune case particolarmente ricche potevano essere effettivamente dotate di simili luoghi di culto, analogamente a quanto avveniva nel caso delle palestre, ma nella maggior parte dei casi mi pare più verosimile che potesse trattarsi di erme di quartiere, a cui gli abitanti delle case vicine potevano esprimere la loro devozione.

Tutte queste raffigurazioni costituiscono la testimonianza più immediata del culto privato di cui Erme era oggetto. Come abbiamo già accennato, le erme erano collocate presso le porte delle case e il dio veniva adorato in qualità di Erme *πυλαῖος* o *στροφᾶιος*¹⁸; il verso di Aristofane nel *Pluto* e il relativo scolio sono preziosi¹⁹ perché mostrano che le erme erano oggetto di devozione privata da parte degli abitanti della casa, che offrivano loro quotidianamente piccole porzioni di cibo o libagioni, o doni più consistenti in occasioni eccezionali, quali innanzitutto il genetliaco del dio il quarto giorno del mese²⁰. Accanto a queste erme 'private', esistevano quelle collocate sulle strade, oggetto di devozione da parte dei passanti, ma anche quelle poste a protezione dei luoghi di lavoro. Una *skyphos* a figure nere del 500 a.C. raffigura un'officina di vasai: gli operai si affaccendano con le loro attività, mentre il padrone si rivolge in preghiera all'erma, probabilmente nella speranza di ottenere buoni guadagni²¹. Allo stesso modo anche altre categorie di lavoratori, quali i pescatori o persino i mendicanti, si rivolgono alle immagini cul-

¹⁵ Cfr. l'*oinochoe* di Francoforte (Mus. Vor-und Frühgesch. VF 307. Vd. LIMC s.v. *Hermes* 105): due giovani offrono a un'erma una libagione e un paniere.

¹⁶ Cfr. il cratere a figure nere di Londra (British Mus., B 362) della fine del VI secolo, su cui compaiono l'altare con fuoco, lo *σπλαγχνόπτης* e il *μάγειρος*. Vd. LIMC s.v. *Hermes* 118. Altri esempi di vasi con la medesima decorazione in Shapiro 1989, pp. 128-131, che connette l'abbondanza di raffigurazioni con la scena sacrificale dell'*Inno a Erme*.

¹⁷ Testimonianze in Rückert 1998, pp. 185-189.

¹⁸ Cfr. *supra*, IV.4.5.

¹⁹ Ar. *Pl.* 1153 + Schol. *ad loc.* Cfr. *infra*, VII.3. La testimonianza letteraria più antica è costituita in realtà da Thuc. VI 27, dove si parla della mutilazione delle erme nel 415 a.C.

²⁰ Ar. *Pl.* 1121-1122 menziona zuppe di vino, miele e fichi; ai vv. 1126-1130 sono invece nominati cibi più succulenti che venivano offerti nei *τετραδισταί*, quali torte e sacrifici animali (Teofrasto, *Char.* XVI 10 aggiunge anche corone, incenso e focacce), al v. 1132 le libagioni di vino e acqua. Sul culto privato delle erme, cfr. Rückert 1998, pp. 181-184. Sulla coppa di Copenhagen (Nationalmus., 6327) è raffigurato un giovane che incorona un'erma.

²¹ Harvard, Art Mus., 1960.321. Cfr. Zanker 1965, p. 96.

tuali in cerca di protezione²²: la funzione del dio in quanto protettore dei guadagni ed eventualmente degli imbrogli (che abbiamo visto dominare anche l'*Inno*) è dunque ben presente nell'immaginario ateniese sin dalla fine del VI secolo, come dimostra anche il culto di Ermes ἀγοραῖος a cui già si è accennato e su cui torneremo a breve.

La coincidenza temporale che viene a crearsi tra la diffusione delle erme ad Atene, la loro raffigurazione sulla ceramica e l'*Inno a Ermes* non può essere considerata casuale: testimonia infatti la tendenza, osservabile a partire dagli ultimi anni del VI secolo, in seguito alla caduta dei Pisistratidi, a includere Ermes nel *pantheon* degli dei ateniesi. Non si può escludere che proprio l'istituzione dell'ordinamento democratico di Clistene abbia favorito la diffusione del culto di questo dio, legato al mondo mercantile e artigianale, e della produzione artistica e letteraria con esso connessa.

Questa operazione viene attuata principalmente sul piano culturale, con la massiccia proliferazione delle immagini del dio, ma ad essa corrisponde un eguale interesse culturale per questa 'nuova' divinità. La rielaborazione dell'antico mito peloponnesiaco del dio ladro di bestiame avviene proprio in questo contesto storico e religioso: architetti, ceramografi e scultori cominciano a rivolgere la loro attenzione al dio Ermes, alle sue più note vicende mitiche e alla sua funzione nel variegato panorama religioso ateniese; parallelamente, i poeti (nel nostro caso un anonimo) cominciano a riscoprire le tradizioni poetiche legate alla figura del dio e a rivestirle di significati nuovi, con modalità spesso autonome rispetto al patrimonio epico circolante che si limitava a raffigurare Ermes nella sua comune funzione di messaggero divino. È questo nuovo contesto culturale, inaugurato dall'operazione religiosa e culturale di Ipparco e proseguito poi anche negli anni successivi alla sua morte, che consente di comprendere la nascita di un componimento come l'*Inno a Ermes* e le intenzioni con cui esso si rivolgeva al pubblico ateniese.



²² Wien, Kunsth. Mus., 3727; Berlin, Antikensamml., F 2298.

VI

L'OCCASIONE DELLA PERFORMANCE DELL'«INNO A ERMES»

1. ELEMENTI INTERNI ALL'«INNO»

La ricerca finora condotta consente di affermare che il nostro *Inno* fu con ogni probabilità composto ad Atene negli anni a cavallo tra la fine del VI e l'inizio del V secolo da un anonimo poeta che sfruttò materiale in gran parte tradizionale per creare un componimento originale, adatto a essere compreso da un pubblico ateniese e panellenico. Più difficile è stabilire quale finalità avesse l'*Inno* nella forma in cui lo conosciamo e per quale occasione sia stato composto: nessuna testimonianza antica, paragonabile a quella di Tucidide in merito all'*Inno omerico ad Apollo*, fornisce indicazioni a proposito della performance di questo componimento, e l'incertezza è tale che non esiste accordo tra gli studiosi neppure a proposito della sua localizzazione. Risulta pertanto impossibile avanzare una proposta certa e definitiva a questo riguardo: la scarsità di indizi e testimonianze esterne costringe a concludere la ricerca in maniera sostanzialmente aperta. Verranno dunque prospettati due scenari diversi che, prendendo le mosse da alcune allusioni interne al componimento stesso, tenderanno di collocare l'*Inno omerico a Ermete* all'interno di due diverse performance, una di carattere pubblico, l'altra apparentemente destinata a una cerchia più ristretta.

Alcuni elementi interni all'*Inno* sembrano infatti studiatamente pensati per connetterlo con l'occasione per la quale fu composto. L'opportunità di prendere in esame questo genere di indicazioni è dimostrata dai risultati raggiunti dagli studiosi in relazione ad altri *Inni*, come quelli dedicati ad Apollo o a Demetra che, seppure con evidenza di gran lunga maggiore, contengono allusioni al contesto festivo o culturale in cui venivano eseguiti. L'*Inno a Ermete* non presenta rimandi altrettanto chiari

quanto la menzione delle feste di Delo o la fondazione dei Misteri eleusini, ciò nonostante pare opportuno prendere in considerazione alcuni dettagli che sono stati spesso trascurati dagli studiosi ma che, se ben interpretati, possono fornire alcuni indizi importanti.

Gli elementi interni che con maggiore evidenza sembrano alludere alla performance dell'*Inno* sono:

- l'enfasi dedicata all'invenzione del sacrificio;
- le numerose allusioni conviviali;
- le relazioni che si crea tra le due performance di Hermes e la performance dell'*Inno*.

Il sacrificio è una realtà ben presente in tutta la prima parte: non soltanto l'uccisione delle vacche di Apollo si configura come un vero e proprio sacrificio ai dodici dei¹, ma anche quella della tartaruga presenta notevoli somiglianze con la pratica sacrificale, soprattutto dal punto di vista lessicale². In entrambi i casi il momento dell'uccisione viene descritto con cura, riservando particolare attenzione ai dettagli fisici degli animali e ai gesti compiuti dall'officiante; le carni degli animali morti sono offerte ai dodici dei, che vengono invitati a un banchetto (*δαίς*) in cui ciascuno può godere di una parte uguale di cibo: le porzioni vengono infatti attribuite tramite sorteggio, secondo una pratica largamente diffusa in tutto il mondo greco ma che trova la sua più concreta applicazione ad Atene³.

L'allusione alla *δαίς* non è però limitata al sacrificio: appena Hermes vede la tartaruga, già la immagina trasformata in cetra e la apostrofa chiamandola *δαίτὸς ἑταίρη* (v. 31); con lo stesso appellativo Apollo si rivolge a Hermes, dopo che questi ha terminato di cantare accompagnato dalla lira (v. 436: *βουφόνε ... δαίτὸς ἑταίρε*), creando in questo modo una sorta di cornice conviviale in cui si inserisce tutta la vicenda. Ai vv. 54-56 si introduce il primo canto che Hermes esegue accompagnandosi con la lira, paragonandolo alle improvvisazioni che i giovani nei banchetti fanno per scambiarsi motteggi e lazzi (vv. 54-61).

θεὸς δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
 ἐξ αὐτοσχεδῆς πειρώμενος, ἥῤτε κοῦροι
 ἤβηται θαλήσι παραιβόλα κερτομέουσιν,
 ἀμφὶ Δία Κρονίδην καὶ Μαιάδα καλλιπέδιλον
 ὡς πάρος ὠρίζεσκον⁴ ἑταιρείη φιλότῃτι,
 ἦν τ' αὐτοῦ γενεῆν ὀνομακλυτὸν ἐξονομάζων·

55

¹ Cfr. *supra*, II.5.

² Cfr. *supra*, IV.2.

³ Cfr. *supra*, IV.4.3.

⁴ Si accoglie qui la correzione di Ernesti al posto del corrotto *ὄν πάρος* dei codici, come nelle edizioni di Càssola e Richardson.

ἀμφιπόλους τε γέραιρε καὶ ἀγλαὰ δώματα νύμφης,
καὶ τρίποδας κατὰ οἶκον ἐπηετανούς τε λέβητας.⁵

60

Il dio intonò un canto soave,
tentando di improvvisare, come fanno i ragazzi
nelle feste, quando si scambiano scherzi pungenti.
Cantava di Zeus Cronide e di Maia dai bei calzari,
di come un tempo si univano nella stretta d'amore.
Celebrava così la sua stirpe gloriosa,
ed esaltava le ancelle e lo splendido palazzo della ninfa,
i tripodi di casa e i numerosi lebeti.

La rapida introduzione del canto rimanda chiaramente all'ambito simposiale: i motteggi e i lazzi costituivano infatti un momento fondamentale del simposio, dove la poesia di carattere scoptico occupava un ruolo di primo piano, sia che assumesse le forme più estese e articolate che ritroviamo nei poeti giambici a noi noti, sia che si limitasse a brevi scambi di battute salaci, come attestano le raccolte di *skolia* attici⁶.

Anche l'arte dell'improvvisazione, con cui il piccolo Ermes per la prima volta si cimenta, costituiva un tratto fondante del simposio: dobbiamo infatti ricordare che in una società orale ogni genere di performance, sia epica che lirica, era fondata su un elemento di improvvisazione, che consentiva al poeta di adattare il canto alle circostanze e alle reazioni degli astanti⁷. Questo costituiva l'elemento più caratteristico e peculiare del simposio, formato da un gruppo ristretto di sodali, che condividevano esperienze di vita e attitudini di pensiero⁸. Il canto che Ermes subito dopo intona ha carattere licenzioso e si concentra sull'unione tra Zeus e Maia: non a caso è stato definito un 'canto giambico'⁹.

L'allusione al simposio è del resto costante nell'*Inno* ogni qual volta si menzioni l'invenzione della musica e del canto¹⁰: anche il secondo

⁵ Sul significato del verbo κερτομέω cfr. Clay 1999 e Clarke 2001, p. 337.

⁶ La connaturata presenza di tale prassi nel simposio è ribadita da un anonimo frammento elegiaco, *Aesp. el.* 27.3-6 W.: πρᾶγμα, γελᾶν παίζειν χρησαμένους ἀρετῆ, / ἥδεσθαί τε συνόντας, ἐς ἀλλήλους τε φιλ]υαρεῖν / καὶ σκόπτειν τοιαῦθ' οἷα γέλωτα φέρειν. L'esempio più caratteristico di un simposio animato da scambi di *skolia* con intento burlesco è quello rappresentato nelle *Vespe* (vv. 1222-1248), a proposito del quale vd. Vetta 1983, pp. 117-155. L'elemento agonale e canzonatorio del simposio è stato indagato con attenzione da Collins 2004, pp. 63-83.

⁷ Oralità e pragmaticità sono i due concetti fondamentali di tutta la poesia greca arcaica: il merito di averli messi in luce spetta senz'altro a Gentili 1969, 1990 e 2006², pp. 15-47. Cfr. anche Aloni 1981, pp. 21-30, e 1998, pp. 11-63.

⁸ Sul simposio vd. le raccolte di Vetta 1983 e Murray 1990.

⁹ Diano 1968, p. 210. Tutto l'*Inno a Ermes*, del resto, ha caratteristiche giambiche: cfr. Zanetto 1996, p. 268; Pörtulas 2006; Vergados 2011b.

¹⁰ Simile allusione si trova anche nell'*Inno a Demetra* (vv. 202-209): Demetra viene infatti consolata dagli scherzi di Iambe, che inaugura così il genere giambico. L'occasione

canto di Hermes, di carattere teogonico ed eseguito dinnanzi ad Apollo, viene strettamente connesso con l'ambito simposiale. Apollo infatti non manca di rimarcarne la novità poiché, sebbene avesse già ascoltato i canti delle Muse sull'Olimpo, non aveva mai conosciuto quelli simposiali (v. 454: οἶα νέων θαλίης ἐνδέξια ἔργα πέλονται). Hermes lo esegue collocandosi a sinistra di Apollo (vv. 424-425); quando finisce passa lo strumento in mano ad Apollo, alla sua destra (vv. 478-479), rievocando la tipica pratica simposiale secondo cui i convitati si scambiavano la lira passandosela da sinistra a destra¹¹. Infine, ai vv. 480-482 Hermes raccomanda ad Apollo di portare la lira ovunque vi siano banchetti (δαῖτα θάλειαν), danze (χορὸν ἱμερόεντα) e feste (φιλοκυδέα κῶμον), affinché porti gioia (εὐφροσύνην).

La musica inventata da Hermes, infatti, sembra avere tre obiettivi primari (v. 449): la gioia (εὐφροσύνη), l'amore (ἔρωσ) e il sonno (ὕπνος). La lirica arcaica ha canonizzato in questi tre momenti gli elementi principali del simposio¹²: l'εὐφροσύνη costituisce sicuramente quello più importante e irrinunciabile, dal momento che, come ha giustamente sintetizzato Vetta, «quasi ogni definizione antica di simposio [...] è sostanzialmente una definizione di *ethos*»¹³; programmatico in questo senso è l'esordio della ben nota elegia di Senofane: κρητὴρ δ' ἔστηκεν μεστὸς εὐφροσύνης, ma allusioni a questo concetto non mancano sin dall'*epos* omerico¹⁴. L'ἔρωσ e l'ὕπνος rientrano invece più in generale nell'altro elemento costitutivo del simposio che è l'ἡδονή: il ruolo fondamentale dell'amore è testimoniato dal gran numero di liriche erotiche pervenuteci e del resto la presenza di etere e amasi durante le occasioni conviviali è attestata sin dall'epoca arcaica; il sonno, invece, accompagna spesso quanti eccedono nel bere e si addormentano direttamente sui letti su cui hanno sino a quel momento banchettato¹⁵.

Sebbene il simposio costituisca il recipiente privilegiato per esecuzioni di poesia lirica, la presenza di canti di argomento mitologico, come le due performance di Hermes, non è affatto un'anomalia: la più antica destinazione dei poemi epici era infatti il banchetto aristocratico, come ci mostrano l'*Iliade* e l'*Odissea*, in cui canti epici di estensione ridotta venivano cantati da un aedo al cospetto del principe e della sua corte

però è costituita da un simposio solo parzialmente riuscito: Demetra infatti rifiuta il vino che le viene offerto in favore del ciceone, la bevanda rituale.

¹¹ Cfr. Vergados 2007, pp. CXII-CXIII; Power 2010, pp. 468-474.

¹² Musti 2001, pp. 6-10.

¹³ Vetta 1983, p. XXXV.

¹⁴ Xen. fr. 1.1 W.; *Od.* IX 6.

¹⁵ Esplicita in questo senso è l'elegia dei vv. 493-496 della *Silloge teognidea* attribuita a Eveno di Paro (fr. 8a W.), in cui vengono esposti alcuni precetti conviviali, tra i quali innanzitutto la buona regola di non svegliare l'ospite che si è addormentato.

riuniti a banchetto¹⁶. Solo in seguito si affermò la pratica delle lunghe recitazioni rapsodiche in contesti agonali o festivi, ma l'usanza più antica non fu certamente abbandonata; fu mantenuta principalmente dai citarodi, che componevano una forma di poesia che veniva sentita come una sorta di 'medium' tra la poesia epica e quella lirica, poiché era costituita da canti di argomento mitico accompagnati dalla lira¹⁷; gli esponenti più significativi di questo genere poetico sono Stesicoro e Terpandro ma testimonianze di epoca classica paiono avvalorare l'ipotesi che anche l'*epos* tradizionale trovasse posto all'interno dei simposi. Le frequenti *recusationes* delle tematiche epiche o guerresche che i poeti lirici esternano nelle loro opere lasciano infatti supporre che la pratica non fosse affatto rara¹⁸; anche le commedie di Aristofane non si lasciano sfuggire il biasimo nei confronti di certi simposi *demodés*, in cui si eseguivano ancora passi epici tradizionali, al pari di certi poeti superati quali Archiloco o Simonide¹⁹.

La doppia performance di Ermes nell'*Inno* è stata definita una *mise en abyme*: secondo alcuni essa infatti rispecchierebbe a tutti gli effetti quella del cantore che esegue l'*Inno* e le sue aspettative nei confronti del pubblico²⁰. Questa affermazione, però, non è del tutto vera: esistono certamente notevoli somiglianze che inducono a interpretare i passi come delle rappresentazioni speculari della performance del poeta, ma altrettante differenze dovevano indurre il pubblico a percepire le due esecuzioni come qualcosa di diverso rispetto a quella a cui stava assistendo. La diversità maggiore consiste nel fatto che le performance di Ermes sono delle citarodie, mentre il nostro *Inno* è un componimento rapsodico²¹. Non appena il piccolo Ermes termina di costruire la lira, la impugna e intona un canto in cui narra il suo concepimento a opera di Zeus e Maia con un esordio analogo a quello del nostro *Inno*. Si tratta di una citarodia, un canto di argomento mitico accompagnato dalla lira, e si esaurisce nell'arco di pochi versi. Esso si concentra soltanto sul momento del concepimento di Ermes e non prosegue con la narrazione delle vicende della sua infanzia come nel caso del nostro *Inno*; inoltre, mentre nell'*Inno* Maia viene descritta come una ninfa solitaria che vive in una grotta oscu-

¹⁶ Aloni 1998, pp. 42-43; Vetta 2001, pp. 19-58.

¹⁷ Sulla citarodia cfr. Koller 1956; West 1971; Pavese 1972; Herington 1985; Burkert 1987; Power 2010.

¹⁸ Xen. fr. 1 W.; Ibyc. fr. 282 P. Cfr. Vetta 1983, pp. XLVII-LIX. Aloni 2010 ricostruisce una performance di tipo simposiale per le *Opere e giorni* di Esiodo.

¹⁹ Ar. *Pax* 1265-1304; *Ec.* 678.

²⁰ Vamvouri Rouffy 2004; Vergados 2007, pp. 94-101, e 2011b.

²¹ Cfr. Power 2010, pp. 468-474.

ra (vv. 5-6), nel canto di Hermes quest'ultima diviene un palazzo sontuoso in cui ella vive in compagnia delle sue ancelle (vv. 59-61)²².

Più esplicita appare la somiglianza con la seconda performance: Hermes inizia a cantare, sempre accompagnato dalla lira, un proemio (v. 426: ἀμβολάδην) in cui si narrano la nascita degli dei e il conseguimento delle loro *timai* (v. 428: ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος), come sono soliti fare i cantori degli *Inni*. Il suo canto inizia da Mnemosyne, secondo una prassi tipica del poeta arcaico, che fonda la propria arte sul ricordo del patrimonio epico tramandatogli²³: se ne trova un esempio nella *Teogonia* esiodea, ma anche nella consueta invocazione alle Muse, figlie di Mnemosyne, con cui si aprono i poemi omerici e l'*Inno a Hermes*. Il canto di Hermes sancisce l'ingresso del dio bambino nel *pantheon* olimpico: Apollo, infatti, stupito per la novità del canto e per il piacere che questa nuova arte reca con sé, promette a Hermes ricchezza e gloria eterna (vv. 458-462). Lo stesso tipo di attese dobbiamo pensare che avesse il cantore dell'*Inno*: come tutti i poeti arcaici, egli si aspetta che il suo canto gli fornisca fama eterna, ma se consideriamo l'usuale caratterizzazione del rapsodo o poeta itinerante che inizia ad affermarsi a partire dal VI secolo non possiamo escludere che dietro a queste parole si celi anche il desiderio di un cospicuo compenso²⁴.

Questi tre elementi (il sacrificio, la tematica conviviale e il rapporto di alterità e specularità che si crea con le performance di Hermes) costituiscono, a mio giudizio, importanti allusioni all'occasione per la quale fu composto l'*Inno* in entrambi gli scenari che prenderemo in considerazione.



²² Sulle diverse caratterizzazioni della dimora di Maia, ora grotta fumosa, ora splendido palazzo, cfr. Vergados 2011a.

²³ Cfr. Moran 1975.

²⁴ Ione, il rapsodo immortalato da Platone nell'omonimo dialogo, non nasconde il compiacimento per i ricchi premi che si vincono nei concorsi poetici (*Ion* 530b-c; 531a).