

Cosmogonie domestiche

Una proposta di lettura dell'*Inno pseudo-omerico a Hermes*

Silvia Romani

Università degli Studi di Milano
silvia.romani@unimi.it

Abstract

L'*Inno pseudo-omerico a Hermes* è uno dei componimenti più difficili da interpretare all'interno della silloge dei cosiddetti *Inni omerici*: ciò si deve in special modo alla complessità della sua architettura narrativa. Fra gli elementi più spinosi da analizzare c'è la scelta del poeta di ambientare la nascita del piccolo dio e alcuni eventi fondamentali dello story telling in una grotta sul Cillene, dove Hermes bambino vive con la madre Maia. Non solo l'*Inno* rappresenta l'u-

nico caso in cui la nascita del dio avviene in una grotta, ma questo stesso spazio viene continuamente definito e ridefinito senza un criterio di apparente coerenza. Il presente contributo intende utilizzare le categorie ermeneutiche messe a disposizione dalla *material anthropology*, in particolare dai lavori di Daniel Miller, per offrire una lettura coerente e una spiegazione convincente delle scelte poetiche dell'anonimo autore dell'*Inno pseudo-omerico*.

Domestic Cosmogonies: the Hermes choice

The Pseudo-Homeric Hymn to Hermes is one of the most difficult poems to be interpreted within the sylloge of the so-called Homeric Hymns: this is especially due to the complexity of its narrative architecture. Among the most challenging elements to be analysed is the poet's choice to set the birth of the little god and some key events of the story-telling in a cave on the Cillene, where the child Hermes lives with his mother Maia. Not only

is the Hymn the only occurrence in which the birth of the god takes place in a cave, but this same space is constantly defined and redefined without any apparent coherence. This contribution intends to use the hermeneutic categories made available by material anthropology, in particular the work of Daniel Miller, to offer a coherent reading and a convincing explanation of the poetic choices of the anonymous author of the Pseudo-Homeric Hymn.

Parole chiave / Keywords

grotta, cosmogonia, identità divina, material anthropology, Umwelt cave, cosmogony, divine identity, material anthropology, Umwelt

Una grotta piena d'ombra (ἄντρον παλίσκιον, v. 6), una ninfa schiva dalle belle trecce (v. 4) e l'amore in una notte scura: questo lo scenario con cui si apre il celebre *Quarto Inno pseudo-omerico ad Hermes*, dopo la tradizionale invocazione del poeta alle Muse. L'*Inno* racconta il furto delle mandrie di Apollo da parte di un Hermes bambino, la caccia del signore di Delfi alla ricerca del bestiame perduto, l'incontro-scontro fra i due fratelli e il conseguente spostamento della contesa sull'Olimpo, di fronte al padre di entrambi, Zeus. Questo storytelling ridotto all'essenziale non può dar conto a dovere del tono da *riddle composition* del componimento,¹ denso di passaggi oscuri, di avvenimenti improvvisi, di trovate narrative.

Incerta, anche se non troppo, è la sua data di composizione: Richard Janko propende, sulla base di dati linguistici, per una collocazione relativamente tarda, alla fine del VI secolo, mentre Martin West propone di collocare l'*Inno* nella prima metà del V secolo.² Alla fine del VI pensa anche Athanasios Vergados, che ha curato l'edizione di riferimento del componimento pubblicata per De Gruyter nel 2013, in questo caso sulla base di criteri soprattutto archeologici.³

Difficile è identificare il luogo di composizione: ugualmente probabili l'Attica, la Ionia, l'Eubea. Enigmatiche sono la scelta e la combinazione del materiale narrativo, soprattutto per la presenza di un *Inno a Hermes* attribuito ad Alceo che potrebbe dipendere da una fonte comune a quella dell'omonimo cantore del nostro *Inno*.⁴

In perfetto accordo con la cinesi fulminea del dio protagonista degli eventi narrati, anche il tema dello spazio è tutt'altro che semplice da analizzare: se si eccettua, infatti, il punto da cui la storia prende avvio, la

1 Già Georges MÉAUTIS, *Mythologie grecque* (Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1959), p. 103 ne parlava in questo senso; Silvia ROMANI, «Dal mio punto di vista. Per una lettura narratologica dell'*Inno a Hermes*», *Aevum Antiquum* 8 (2008): 79-98.

2 Richard JANKO, *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 141-143; Martin L. WEST, ed., *Hesiod. Theogony* (Oxford: Oxford University Press, 1966); Andrew FAULKNER, ed., *The Homeric Hymns. Interpretative Essays* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

3 Athanasios VERGADOS, ed., *A Commentary on the >Homeric Hymn to Hermes<* (Berlin-Boston: De Gruyter, 2013), pp. 130-153, 147; Cecilia NOBILI, *L'inno omerico a Hermes e le tradizioni poetiche locali* (Milano: Led, diss. Univ., 2009), pp. 16-17.

4 VERGADOS, *A Commentary*, cit., pp. 40-109; NOBILI, *L'inno omerico a Hermes*, cit., pp. 148-151.

“greppia” sul monte Cillene in cui nasce Hermes, la Pieria, dove pascolano le mandrie rubate, e l’approdo finale con la contesa sull’Olimpo, l’intero *Inno* si sviluppa su itinerari percorsi alla velocità del vento dalla divinità, con una sorta di epicentro evanescente collocato a Pilo, più un toponimo errante che un luogo identificabile in modo univoco; un “toponimo con un altissimo grado di stratificazione”, come lo definisce Cecilia Nobili,⁵ in bilico fra una collocazione messenica, sul golfo di Capo Corifasio – antica sede del palazzo di Nestore, la Trifilia, presso il fiume Alfeo, e l’Elide.⁶

Dei temi istruttori la critica, anche recente, si è occupata a lungo, ma è proprio nei singoli dettagli che si svela la natura profondamente enigmatica del componimento. In particolare, vorrei qui ragionare su una questione assai complessa e dibattuta: la rappresentazione all’interno dell’*Inno* del principale scenario del racconto, la grotta della ninfa Maia sul Cillene.⁷

Il piccolo dio viene alla luce sul Cillene, all’alba, e il poeta ne elenca in rapida successione le circostanze della nascita (vv. 4-12) e gli attributi tradizionali: un dio «dalle molte astuzie, con una mente sottile, brigante, ladro di buoi, signore dei sogni, vigile nella notte, in agguato sulla

5 NOBILI, *L’inno omerico a Ermes*, cit., p. 25.

6 Sulla parziale sovrapposizione fra la Pilo in Elide e quella messenica è ancora indispensabile Antonio ALONI, *Da Pilo a Sigeo. Poemi cantori e scrivani al tempo dei Tiranni* (Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2006), pp. 32-33. La geografia dell’*Inno* è ricostruita da Claudine LEDUC, «Le pseudo-sacrifice d’Hermès. Hymne homérique à Hermès I, vers 112-142. Poésie rituelle, théologie et histoire», *Kernos* 18 (2005): 141-165, 150-153 in particolare; NOBILI, *L’inno omerico a Ermes*, cit., pp. 23-27.

7 Sulla grotta del Cillene e la sua caratterizzazione nonché, in generale, sulla possibile funzione di questo motivo nell’economia dell’*Inno* si veda soprattutto Athanasios VERGADOS, «Shifting Focalization in the Homeric Hymn to Hermes: the Case of Hermes’ Cave», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 51 (2011): 1-25; Dominique JAILLARD, *Configurations d’Hermès, L’Arcadie de la naissance. Entre Maïa l’Atlantide et Zeus l’Olympien*, nouvelle édition en ligne (Liège: Presses universitaires de Liège, 2007), pp. 27-67, particolarmente utile per la caratterizzazione del paesaggio che si apre davanti all’antro e la valorizzazione della figura di Maia. Per l’immaginario della grotta: Gérard SIEBERT, «Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique», *Ktema* 15 (1990): 151-162, ma anche Madeleine JOST, *Sanctuaires et cultes d’Arcadie*, École Française d’Athènes, Études Péloponnésiennes, IX (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1985), pp. 440-446; per uno sguardo complessivo sul valore simbolico della grotta nel Mediterraneo antico si veda Arduino MAIURI, a c. di, *Antrum. Riti e simbologie delle grotte nel Mediterraneo antico* (Brescia: Morcelliana, 2017).

porta» (πολύτροπον, αἰμυλομήτην, ληιστήρ', ἐλατήρα βοῶν, ἡγήτορ' ὄνειρων, νυκτὸς ὄπωπητήρα, πύληδόκον, vv. 13-14). Quel che manca all'appello verrà presto aggiunto già al v. 73 quando, nel descrivere il tema centrale del componimento, il furto dei buoi, Hermes compare come l'Argifonte (Ἀργειφόντης).⁸

In ogni caso, dall'aurora a mezzogiorno è un lampo e già il piccolo Hermes è pronto a suonare la lira (v. 17),⁹ come sbalzato dall'immortale ventre materno (v. 20), fuggito via dal rifugio caldo della sacra culla (v. 21), in un salto, pronto a cercare le vacche di Apollo. Pochi versi dopo il poeta dirà che era stato spinto da un appetito famelico, poco consono a un dio, per quanto appena venuto al mondo (κρειῶν ἐρατίζων, v. 64),¹⁰ e che aveva agito come fanno i ladri, nella notte, quando meditano un inganno (vv. 66-67).¹¹

Fin dall'inizio dell'*Inno*, lo scenario della grotta impuntura l'intero *storytelling*: prima tappa della grande avventura di Hermes, ma anche approdo e rifugio. Dapprima, si diceva, viene descritta come un antro oscuro, al v. 6, ma già al v. 23, quando il piccolo dio abbandona l'abbraccio della madre, eccolo attraversare una vera e propria soglia, una porta per l'esattezza, di un antro dagli alti soffitti (οὐδὸν ὑπερβαίων

8 Esiste una chiara connessione fra questo epiteto, ben attestato nei poemi omerici, e il tema dell'abigeato, del furto di buoi; si veda Elizabeth S. GREENE, «Revising Illegitimacy: the Use of Epithets in the *Homeric Hymn to Hermes*», *Classical Quarterly* 55, no. 2 (2005): 343-349, 348; alcuni passi iliadici, in particolare, rendono esplicito il nesso fra il verbo κλέπτειν e l'epiteto Ἀργειφόντης, *Il.* v, v. 390; xxiv, vv. 24, 109.

9 Solo nel testo dell'*Inno* l'invenzione della lira precede il furto dei buoi; nella versione conservata nel *Catalogo delle donne* esiodeo e veicolata dalle *Metamorfosi* di Antonino Liberale (fr. 256 Merkelbach-West = "Batto", *fab.* 23), l'invenzione dello strumento musicale non viene ricordata così come accade, probabilmente, nell'*Inno a Hermes* di Alceo (fr. 308 Voigt); Apollodoro (III, 10, 2) e i *Cercatori di tracce* sofoclei (Sofocle *Ichneutae* fr. 314, 312 ss. Radt) collocano la lira dopo il furto delle mandrie; cfr. Susan C. SHEL-MERDINE, «Hermes and the Tortoise: A Prelude to Cult», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25 (1984): 201-208.

10 È questa un'immagine bizzarra riferita al dio. Nella stessa sede metrica nell'*Iliade* la ritroviamo utilizzata per un leone (*Il.* xi v. 551 e xvii, v. 660); si veda Jennifer STRAUSS CLAY, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns* (Princeton: Princeton University Press, 1989), per un parallelo con il caso di Odisseo, ma anche Pietro PUCCI, *Hesiod and the Language of Poetry* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 157-187.

11 Si veda Norman O. BROWN, *Hermes the Thief. The Evolution of a Myth* (New York: Vintage Books, 1969 [1947]), p. 10, no. 15.

ὑψηρέφους ἄντροιο). Tempo un paio di versi e l'oscura spelonca appare ora dotata di porte che si aprono su una corte (ἐπ' αὐλείησι θύρησι, v. 26) e ancora, al v. 27, eccola mutata in una vera e propria casa, davanti alla quale un'innocua e inconsapevole tartaruga si pasce d'erba (προπάροιθε δόμων).

Il dio πηληδόκος, «che sta in agguato sulle porte», ben interpreta questo ruolo quando, appena varcata la soglia, disegna un universo simbolico assai articolato, giocando sui vuoti e sui pieni, sull'idea della casa come rifugio e come risorsa, sul pericolo e sul fascino del mondo al di fuori.

Rivolgendosi direttamente alla tartaruga che gli si para d'innanzi, l'apostrofa come un simbolo favorevole (v. 30, σύμβολον ἦδη μοι μέγ' ὀνήσιμον), le si rivolge con un χαῖρε, con un saluto cordiale (v. 31), la chiama καλὸν ἄθურμα, «bel giocattolo» (v. 32), un'espressione ambigua che ritroviamo anche nell'*Inno a Demetra* (v. 16) in riferimento al narciso: fiore delicato e bellissimo, responsabile della distrazione di Persefone la quale, chinandosi a raccogliarlo, viene rapita dal dio Ade e sprofondata negli inferi.¹²

«Porti un guscio variegato» dice poi Hermes alla tartaruga: un αἰόλον ὄστρακον (v. 33), un termine impiegato qui per la prima volta in riferimento alla tartaruga,¹³ «ma io ti porterò a casa» (ἀλλ' οἴσω σ' ἐς δῶμα λαβών, v. 34). «Mi sarai di aiuto» (ὄφελός τι μοι ἔσση, v. 34) e mi occuperò di te. E poi, proprio prima di trasportarla allegramente dentro casa, di svuotarne la polpa per farne una lira, la mette sull'avviso: οἴκοι βέλτερον εἶναι, ἐπεὶ βλαβερὸν τὸ θύρηφιν: è meglio stare a casa, perché fuori, alla lettera, «ciò che sta oltre la porta», è pericoloso (v. 36). È opportuno qui rimarcare, per ritornarvi più oltre, come la tartaruga, di fatto il primo

12 Ai vv. 40 e 52 la tartaruga è di nuovo apostrofata come un ἄθურμα, ora ἐρατεινὸν nella medesima sede metrica del v. 32. Molto interessante per l'associazione fra la tartaruga e il tema del gioco è un mito di metamorfosi raccontato da Antonino Liberale (*fab.* 32): qui il dio Apollo si innamora di Driope e si muta in una tartaruga che la fanciulla si stringe al seno, facendone motivo di risa e di gioco. Tommaso Braccini e Sonia Macrì, nel loro commento al passo, ricordano fra l'altro l'esistenza di un gioco chiamato della “tar-tartaruga”, praticato dalle giovani vergini con chiare coloriture erotiche; una ragazza, scelta fra le altre, si poneva al centro di un cerchio mentre le sue compagne l'apostrofavano con una canzone e lei, d'improvviso, balzava loro addosso; Tommaso BRACCINI, Sonia MACRÌ, a c. di, *Antonino Liberale. Le Metamorfosi* (Milano: Adelphi, 2018), pp. 327-328, ma si veda anche Andromache KARANICA, «Playing the tortoise reading symbols of an ancient folk game», *Helios* 39, no. 2 (2012): 101-120.

13 VERGADOS, *A Commentary*, cit., *ad loc.*, pp. 253-254.

essere vivente, ma anche il primo oggetto incontrato da Hermes all'uscita della grotta, sia nel contempo guscio, casa, e spazio interno, intimo, domestico. Su quel prato inverdito di erba tenera, l'animale appare dotato di caratteristiche non diverse da quelle attribuite alla grotta, alla dimora della ninfa Maia. Il caveat rivolto alla tartaruga ha quindi un forte sapore gnomico e sembra mettere apertamente in guardia rispetto ai rischi di uscire allo scoperto, di superare la soglia oltre la quale si annidano i pericoli. Diversamente dalla grotta, tuttavia, la tartaruga è casa per se stessa: la sua architettura morfologica non contempla la possibilità di entrare e uscire, neppure quella di costruire, ma solo quella di "stare".

Completata la creazione dello strumento musicale, il dio dà vita ora a un suono prodigioso, inaudito. Questo primo canto di Hermes, di cui già Carlo Diano nel 1968 parlava come di un canto giambico¹⁴ è a tutti gli effetti una micro-teogonia, il componimento di un bambino, seppur divino, che racconta in pochi versi tutto quel che conosce e che per lui è l'intero universo: gli amori di Zeus e di Maia dai bei calzari, la grotta, qui trasformata in un ricco palazzo, con ancelle e tripodi e numerosi lebeti: una casa, ancora una volta, ora piena di tesori (ἀμφιπόλους τε γέραιρε καὶ ἀγλαὰ δώματα νύμφης καὶ τρίποδας κατὰ οἶκον ἐπηετανούς τε λέβητας vv. 57-61, vv. 60-61).

Lo scopo autopromozionale del canto è del tutto evidente, altrettanto chiara la sua declinazione in una sorta di *mise en abyme*. Hermes è contemporaneamente il protagonista dell'azione, il compositore performer di quest'inno nell'inno¹⁵ e anche il destinatario ultimo della performance, nonché il suo oggetto.

In riferimento al problema costituito dalla rappresentazione della grotta, Athanasios Vergados usa efficacemente l'espressione «focalized intertextuality»,¹⁶ definendo così la scelta del poeta di rinegoziare la de-

14 Carlo DIANO, *La poetica dei Feaci. Saggezza e poetiche degli antichi* (Vicenza: Neri Pozza, 1968), p. 210; Silvia ROMANI, «Riscrivere la storia. Tecniche di autopromozione nell'Inno a Ermete», in *Tra panellenismo e tradizioni locali. Nuovi contributi*, vol. 1, a c. di Antonio ALONI, Massimiliano ORNAGHI (Messina: Università degli Studi di Messina, 2011), pp. 117-140, 117; VERGADOS, *A Commentary*, cit., pp. 4-14.

15 ROMANI, *Riscrivere la storia*, cit., pp. 119 ss., con relativa bibliografia; VERGADOS, *A Commentary*, cit., pp. 4-14.

16 VERGADOS, *Shifting Focalization*, cit., p. 4 e l'ormai classico Irene J. F. DE JONG, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad* (Amsterdam: John Benjamins, 1987).

scrizione dell'antro nella prospettiva di chi, nei diversi momenti della narrazione, osserva e commenta lo spazio in cui temporaneamente si trova ad abitare. La stessa prospettiva può essere estesa anche a questa micro-teogonia, la prima di due (vedi *ultra*), in cui Hermes può solo parlare di quel che sa e vede.

Prendendo a prestito una formula utilizzata da Zachary Biles per l'*Odissea*, la materia del canto di Hermes «surrounds characters closely». ¹⁷ La scelta di cantare solo ciò di cui si ha una conoscenza diretta è quel che permette alla micro-teogonia di un piccolo dio, ladro e forse anche bugiardo, di essere perfettamente credibile, autorevole, proprio per la sua qualità autoptica; si tratta di uno degli elementi fondamentali che inossano l'ispirazione poetica nell'epos arcaico, ma è anche un dettaglio presente a più riprese nell'*Inno*, in particolare lì dove Hermes giura di fronte al fratello Apollo di non aver visto nulla, ma di aver solo sentito da altri del furto dei buoi. ¹⁸

Terminato in pochi versi il canto, Hermes depono la lira nella sua culla e corre verso i monti ombrosi della Pieria in cerca delle mandrie degli dèi, quando il Sole si è già immerso nell'Oceano e la notte è scura. Lì ruba cinquanta vacche dal profondo muggito (v. 74) che si scopriranno appartenere ad Apollo ¹⁹ e che, da ultimo, Hermes verrà convinto a restituire. Prima che questo avvenga, tuttavia, il figlio di Maia decide di fermarsi sul fiume Alfeo: sospinge le vacche in una stalla dove le lascia a ruminar trifoglio e “cipero rugiadoso”, ²⁰ accende un fuoco con grande maestria sfregando un ramo di alloro e uno di melograno e soffiando per mantenere viva la scintilla. Nel farlo, dimostra una sapienza così formidabile da spingere il poeta ad attribuirgli senza esitazioni la palma del *protos eures* nell'arte di accendere il fuoco (v. 111). Prende subito dopo due

17 Zachary BILES, «Perils of Song in Homer's "Odyssey"», *Phoenix* 57, no. 3/4 (2003): 191-208, 194.

18 Si vedano in particolare i vv. 36-47, 308-311; Silvia ROMANI, «Just for Fun. An inside look at the oath formulas in *b. Merc.* 274-285, 381-390», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 15 (2012): 5-23. Per una riflessione sul tema dell'autopsia si veda ancora BILES, *Perils of Song*, cit. p. 192.

19 Si confronti Silvia ROMANI, «Di chi sono questi buoi? Problemi di attribuzione e di proprietà nell'*Inno a Ermete*», *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere* 5, no. 2 (2010): 1-17; NOBILI, *L'inno omerico a Ermete*, cit., pp. 121-129.

20 Nella bella traduzione di Filippo CASSOLA, a c. di, *Inni Omerici* (Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 1975), tr. v. 103, p. 187.

vacche dalle corna ritorte e le sgozza per poi macellarle e metterle a cuocere sullo spiedo, non prima, così ci dice il poeta, di averle trascinate fuori dalla porta (θύραζε, v. 116), un dettaglio questo in apparenza ininfluenza, ma che ben ragiona con il tema del passaggio della soglia, del dentro e del fuori, della casa e di ciò che si apre al di fuori.

Il tema del cosiddetto sacrificio dei buoi dialoga anche con l'attacco dell'*Inno*, quando il poeta ricorda che un dio affamato di carne (v. 64) si era messo in caccia delle mandrie divine.

Su altro piano, ancora più profondo, quest'azione di Hermes si collega anche alla micro-teogonia accompagnata dalla lira, lì dove rappresenta, al pari dell'impresa poetica, una riscrittura della storia: la creazione di una performance rituale in cui il dio possa essere intitolato, al pari delle altre divinità, a partecipare al pasto "sacrificale", pur non essendo stato presente all'inizio dei tempi, quando la comunità degli Olimpici si è costituita in un assetto che prevedeva la presenza di Apollo, ma non ancora quella di Hermes. Se il tempo, attraverso la teogonia, la cosmogonia, viene riportato al grado zero, lo stesso può fare l'azione sacrificale, attribuendo nuovi privilegi, nuove "parti" di un tutto. Sulle rive dell'Alfeo, quindi, Hermes, con animo lieto, divide in dodici porzioni perfette quello che pare essere un pasto sacrificale (τέλεον δὲ γέρας, v. 129) e le colloca sulla pietra levigata (λείψ ἐπὶ πλαταμῶνι καὶ ἔσχισε δώδεκα μοίρας, v. 128); il metodo di assegnazione adottato è quello del sorteggio (κληροπαλεῖς, v. 129).

La *mise en scene* di questo complesso rituale non corrisponde in verità ad alcun copione sacrificale noto: il complesso e polisemico insieme di simboli rimanda con ogni probabilità a un atto che può essere equiparato a un sacrificio (Laurence Kahn),²¹ anche se in una sola performance sembrano convergere più modelli differenti. Walter Burkert per primo ha sostenuto che vi sia adombrato il sacrificio solenne ai dodici dèi ad Olimpia.²² Jennifer Clay immagina la riproposizione di una *dais* omerica,²³

21 Laurence KAHN, *Hermès passe ou les Ambiguïtés de la communication* (Paris: Maspéro, 1978), pp. 41-79.

22 Walter BURKERT, «Sacrificio-sacrilegio: il 'trickster' fondatore», *Studi Storici* 4 (1984) (si cita da *Sacrificio e società nel mondo antico* a c. di Cristiano GROTANELLI, Nicola F. PARISE (Roma-Bari: Laterza, 1988), pp. 163-175).

23 Jennifer STRAUSS CLAY, «Hermes' dais by the Alpheus», *Mètis* (1987): 221-234; Jennifer STRAUSS CLAY, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns* (Princeton: Princeton University Press, 1989), pp. 95-151.

Claudine Leduc propende per la fusione dei due schemi, sacrificio e *dais*.²⁴

Qualsiasi sia il modello di riferimento, il fine è chiaro: distribuire le carni agli dèi, per attribuire loro contestualmente una porzione di mondo: un τέλειον γέρας. Per questo Hermes, seppur affamato, tormentato anzi dall'aroma della carne, preferisce astenersi dal pasto (vv. 130-133): per andare a occupare il medesimo posto assegnato agli altri, a chi è arrivato prima di lui e ora domina l'Olimpo, perché gli dèi com'è noto in Grecia non si cibano della carne dei capi sacrificati, ma solo dei fumi del sacrificio.

Quando il sacrificio si conclude è tempo di tornare a casa, sul monte Cillene. È di nuovo l'alba, nessuno nota il passaggio del dio, neppure i cani abbaiano. Hermes, simile a un soffio di brezza d'estate, passa attraverso il buco della serratura, sfila leggero nel penetrale e si raggomitola nella culla, avvolgendosi nelle coperte.

Alla madre che lo rimprovera aspramente, fornisce la chiave della complessa trama di cui è stato protagonista: mi credi ancora un νήπιον (v. 164), un bimbetto da rimbrottare. Mi farò principe dei ladri allora, baderò io a entrambi, le dice, pur di non farci rimanere i soli fra gli immortali «senza offerte, senza preghiere» (vv. 167-168). «È preferibile passare tutti i giorni con gli immortali, ricco, florido, fiorente piuttosto che starsene a casa, in questa grotta piena di fumo» (vv. 170-172). «E quanto alla τιμή, mi prenderò la stessa di Apollo» (vv. 172-173), esclama ancora. Versi preziosi questi ultimi, come ben sottolinea Athanasios Vergados,²⁵ perché per la prima e ultima volta è Hermes a guardarsi intorno, a definire la grotta in cui è nato un ἄντρον ἐν ἠερόεντι, un antro fumoso.

«E se Apollo, il figlio della gloriosa Leto, mi darà la caccia» – prosegue Hermes – «allora arriverò al suo tempio, a Delfi, e ruberò a casa sua, nel suo grande santuario, tripodi e lebeti, oro e lucido ferro e molti abiti» (vv. 176-181)! E immediatamente vien da pensare agli arredi con cui il dio nella sua teogonia aveva abbellito la sua grotta di bambino.

Apollo arriva pochi versi più tardi, come chiamato, al Cillene coperto di selve, nell'ombra profonda, mentre tutto intorno un dolce profumo avvolge la montagna.²⁶ Con passo veloce, il dio varca la soglia di pietra

24 Claudine LEDUC, «Le pseudo-sacrifice d'Hermès. *Hymne homérique à Hermès* I, vers 112-142. Poésie rituelle, théologie et histoire», *Kernos* 18 (2005): 141-165.

25 VERGADOS, *Shifting Focalization*, cit., p. 10.

26 Sul tema del profumo e sull'idea dell'arrivo alla grotta come una sorta di esperienza

(λάινον οὐδὸν, v. 233)²⁷ ed entra nell'antro nuovamente fumoso (ἄντρον ἐς ἠερόεν, v. 234) come al v. 172 e similmente al v. 6. Tutto ora profuma, tuttavia: il monte, ma anche le fasce di bimbo in cui Hermes tenta di nascondersi (v. 237) e la cenere dei ceppi nel focolare (v. 238). Il dio di Delfi a sorpresa trova, afferra una chiave lucente (λαβὼν κληῖδα φαεινήν, v. 237) e scruta gli anfratti della grotta che sono descritti come i penetrali di un tempio (ἀνὰ πάντα μυχὸν μέγαλοιο δόμοιο, v. 246). Con la chiave apre tre armadi, τρεῖς ἀδύτους, pieni di nettare e di amabile ambrosia, ma anche di oro, di argento, di vesti bellissime color della porpora e candide, adatte alla ninfa. L'arredo domestico di una casa degli dèi beati (οἶα θεῶν μακάρων ἱεροὶ δόμοι ἐντὸς ἔχουσιν, v. 251): esattamente quel che Hermes aveva sognato per sé e per la madre.

Ancora un'ultima teogonia, la seconda, accompagnata dal suono della lira, poggiata sul braccio sinistro con il plectro a pizzicarla, ricompone definitivamente la contesa fra i due fratelli: una seconda volta Hermes è il performer del canto e l'oggetto di quest'ultimo. Rispetto alla piccola composizione di bambino, tuttavia, organizzata intorno agli amori clandestini di Zeus e di Maia in una grotta sul monte Cillene, ora, davvero, si tratta di una cosmologia a tutti gli effetti in cui compaiono le generazioni degli dèi, una in fila all'altra, presentate κατὰ κόσμον, «nel giusto ordine» (v. 433),²⁸ secondo l'ordine di nascita (v. 428, v. 431),²⁹ ma che sulla base di quanto la sorte ha stabilito per ciascuno: ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος (v.

sinestetica: VERGADOS, *Shifting Focalization*, cit., pp. 11 ss.; JAILLARD, *Configurations d'Hermès*, cit.

27 VERGADOS, *A Commentary*, cit., ad loc., p. 405.

28 Quest'espressione, dal forte richiamo odissiaco, è presente solo all'interno dell'*Inno a Hermes*, per quel che riguarda la silloge degli *Imni*: in tre casi di cui due in relazione con l'arte poetica (vv. 433 e 479). Su questi temi si vedano in particolare Margalit FINKELBERG, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece* (Oxford: Clarendon Press, 1998), pp. 124-125; Louise H. PRATT, *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), p. 44; ROMANI, *Riscrivere la storia*, cit., *passim*.

29 Siamo qui di fronte a un sistema combinatorio che tiene conto sia del tempo della nascita sia del sorteggio. Il tema è piuttosto ampio, si vedano specificamente Paul DEMONT, «Lots héroïques: remarques sur le tirage au sort de l'Illiade aux Sept contre Thèbes d'Eschile», *Revue des Études Grecques* 113 (2000): 299-325 e Giulio GUIDORIZZI «Aspetti mitici del sorteggio», in *Sorteggio pubblico e cleromanzia dall'Antichità all'Età Moderna*, "Atti della tavola rotonda", a c. di Federica CORDANO, Cristiano GROTANELLI (Milano: Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 2000), pp. 41-54.

428).³⁰ Qui fa la sua comparsa anche il figlio di Maia, assegnato in sorte a Mnemosine, madre delle Muse: ἦ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν («a lei era stato assegnato in sorte il figlio di Maia», v. 430). E se il legame fra Hermes e le Muse certamente risulta in questo caso problematico,³¹ è del tutto evidente come anche in questa teogonia finale si riproponga il problema delle parti assegnate a ciascuno, frutto di un calcolo combinatorio fra un ordine di priorità cronologico – i privilegi assegnati a chi arriva prima – e il ruolo della sorte, richiamata con forza dai due emistichi ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος (v. 428) e ἦ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν (v. 430). E se nel caso del banchetto-sacrificio di κληροπαλεῖς (v. 129) si trattava, di certo in entrambi i casi lo scopo è evidente: quello di riscrivere quel che è stato, di mescolare le carte inserendo, come un anello del DNA, Hermes nella catena da cui originariamente mancava.

Cosmogonie domestiche in grotta

In questo raffinato lavoro di cesello, di riscrittura, un bandolo pare non trovarsi affatto: la coerenza descrittiva nella caratterizzazione del luogo da cui l'impresa ha avuto inizio, la grotta in cui Hermes è nato. Prima di tutto, fatto salvo il testo dell'*Inno*, non abbiamo alcun mito locale che collochi la nascita del dio in un antro e nessuna traccia evidente di un rito che leghi Hermes a un culto specifico collegato alle grotte. Pausania, nel volume dedicato all'*Arcadia*, parla di tre correnti, nel territorio di Feneo, in cui le ninfe montane avevano bagnato Hermes dopo la nascita (16, 1).³² Pindaro nell'*Olimpica* VI (v. 79) allude fuggacemente a un culto in onore del dio alle pendici del Cillene. Nessun accenno a una grotta, tantomeno a un luogo continuamente “riammobiliato” come quello descritto nell'*Inno*.

30 Su questo punto STRAUSS CLAY, *The Politics of Olympus*, cit., pp. 138-139.

31 ROMANI, *Riscrivere la storia*, cit., *passim*.

32 Si veda la nota al passo di Mauro MOGGI, Massimo OSANNA, a c. di, *Pausania. Guida della Grecia. L'Arcadia (Libro viii)* (Milano: Fondazione Lorenzo Valla 2003), pp. 365-366. Molti paralleli utili nel commento di James G. FRAZER ad Apollodoro: Giulio GUIDORIZZI, a c. di, *Apollodoro. Biblioteca* (Adelphi: Milano, 1995), pp. 330-331. Jennifer LARSON ha proposto un utile raffronto con l'epos sumerico di Lugalbanda e ha insistito in particolare sul ruolo della grotta: «Lugalbanda and Hermes», *Classical Philology* 100, no. 1 (2005): 1-16.

Una splendida *hydria* da Cerveteri, ritrovata nella necropoli della Banditaccia nel 1881 ci viene parzialmente in soccorso. Apparteneva alla collezione del marchese Campana, poi confluita per intero nelle raccolte di Napoleone III, dopo il tracollo economico del primo possessore. È databile al 520 a.C. circa e potrebbe rappresentare un *terminus ante quem* per la pubblicazione dell'*Inno*. L'istante raffigurato dal ceramografo è quello in cui Apollo e Hermes vengono a giudizio, probabilmente, di fronte a Zeus e a Maia. Lo scenario è indubabilmente quello di un antro, all'interno del quale troviamo persino le mandrie nascoste dal signore dei ladri. Hermes è ritratto nella culla, privo dei suoi consueti attributi, ma perfettamente riconoscibile. La culla è curiosamente adagiata su quel che è stato definito dagli studiosi un *tea trolley*, un vero e proprio carrellino,³³ mentre altrove, in altre rappresentazioni dell'episodio del furto dei buoi, Hermes è adagiato in una culla poggiata al suolo, come una sorta di vago, protetta dai capi di bestiame sottratti ad Apollo.³⁴

La presenza della grotta, nella raffigurazione dell'*hydria* solo allusa da un rapido cenno a un'architettura vegetale, è nella dinamica dell'*Inno* il paesaggio da cui tutto sembra prendere vita e trarre senso: antro scuro al v. 6, ai vv. 23, 26, 27 è già una casa dagli alti soffitti, con una soglia e grandi aperture che guardano a una corte, dove la tartaruga bruca erba tenera. Nella micro-teogonia di Hermes è una casa a tutti gli effetti (v. 60), piena di tripodi e preziosi lebeti (v. 61). Se raffrontata alle dimore degli dèi beati, la grotta ritorna a essere poi per il piccolo dio un antro fumoso (v. 172), pronta a diventare un palazzo, riempito di tripodi, lebeti, oro, lucente ferro e bellissime vesti, rubate alla "casa" di Apollo, il suo tempio a Delfi (vv. 178-181). Quando poi il fratello rintraccia il dio dei ladri, lo trova nascosto in un antro che è ora dotato di una soglia di pietra (v. 233), un'espressione questa, come ricorda Athanasios Vergados, che non viene mai impiegata in riferimento a una grotta, ma si ritrova a indicare l'ingresso del tempio di Apollo a Delfi per esempio nell'*Iliade* (9, vv. 404-405).³⁵ Apollo possiede anche la chiave lucente di questo mondo

33 Jaap M. HEMELRIJK, *Caeretan Hydriae* (Mainz am Rhein: Zabern, 1984), p. 12, ma si veda anche Gisela M. A. RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (London: Phaidon Press, 1966).

34 L'*hydria* è descritta e fotografata nel lavoro di Raffaella BONAUDO, *La culla di Hermes: iconografia e immaginario delle hydriae ceretane* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004).

35 VERGADOS, *A Commentary*, cit., ad loc., pp. 406-407.

ibrido, di questo spazio sottratto alla natura sacra a cui dovrebbe appartenere, ne scruta i profondi recessi, definiti come i penetrali del tempio. Ci sono anche tre τρεῖς ἄδύτους che nascondono nettare, ambrosia, oro, argento e vesti purpuree o candide: gli oggetti, il mobilio che di solito si ritrova nelle case degli dèi beati (v. 251).

La grotta vuota si riempie e poi di nuovo si svuota per poi diventare uno spazio saturo di beni di pregio, così da farla assomigliare alla grotta di Calipso (in *Odissea* 1, v. 51 e 5, v. 6) o a quella delle ninfe, a Itaca, descritta dal poeta dell'*Odissea* (in *Odissea*, 13, vv. 103-108)³⁶.

Un *espace* «*ambroisien*», come lo definisce Jaillard,³⁷ circonda tanto la grotta di Calipso tanto l'antro sul monte Cillene; un *eschatia* abitato da ninfe che condividono la stessa capacità di radicarsi al centro di un mondo che è ai confini: del mare, nel caso di Calipso, dell'Olimpo, nel caso di Maia. Tuttavia, la dimora di Calipso è uno spazio scarno con al centro un focolare (v. 51), invaso dal canto della dea e “arredato” solo da un telaio (vv. 61-62). Esiste in quanto centro del paesaggio naturale: una selva fiorente la avvolge, fitta di ontani, pioppi, cipressi. Gufi falchi, berte popolano le cime degli alberi; una vite pesante di grappoli la circonda, quasi le si avvita intorno, mentre quattro sorgenti zampillano e nel cerchio più esterno si aprono prati di erba tenera cosparsi di viole e di sedano. Persino un dio si stupirebbe a vederla e ne gioirebbe, intona il poeta (vv. 63-74).

La permeabilità osmotica fra lo spazio interno della grotta e la selva che le si chiude intorno suggerisce l'idea di uno spazio naturale sacralizzato e della grotta come parte organica di una natura *ambroisien*, per usare ancora una volta l'aggettivo di Jaillard.

Nel caso del monte Cillene e del suo antro l'equilibrio si inverte. La sacralità del paesaggio è solo rapidamente evocata, la natura mai davvero descritta. I riferimenti all'antro come a una spelonca piena di fumo sono sempre proposti in chiave “antagonista”, in particolare lì dove vengano attribuiti allo sguardo di Hermes: lo spazio naturale della grotta, immerso in un mondo di confine, remoto è quindi “altro” rispetto all'Olimpo; per questa ragione viene sepolto sotto gli arredi preziosi. Il poeta ricorda sì come la grotta si apra sulle balze di una montagna pervasa da un dolce

36 SIEBERT, *Imaginaire*, cit.; VERGADOS, *Shifting focalization*, cit.

37 JAILLARD, *Configurations d'Hermès*, cit., p. 6.

profumo e investita dalla presenza invisibile del sacro (v. 231);³⁸ richiama anche l'erba rigogliosa (ἐριθηλέα ποίην, v. 27) di cui si pasce l'ignara tartaruga. Tuttavia, l'antro sul Cillene viene rapidamente investito da un'operazione organica di "desacralizzazione", di denaturalizzazione. E questa denaturalizzazione non riguarda solo l'interno della grotta, ma anche la tartaruga che passa in un attimo dal regno naturale alla condizione di oggetto. Giusto il tempo di zampettare placida davanti alla grotta, ed è già un σύμβολον (v. 30); in dieci versi diventa un amabile ἄθυρμα, un giocattolo (v. 40) e poi è subito lira: esito inanimato di una procedura assai complessa, come abbiamo visto, di un'invenzione che trasforma il guscio della tartaruga in un oggetto tanto più artificiale quanto più raffinati sono i passaggi necessari a costruirla (vv. 41-51).

I vv. 37-38 dell'*Inno* sono da questo punto di vista assai emblematici: il poeta pare anticipare le contraddizioni del postmoderno quando, descrivendo il dialogo fra Hermes e la tartaruga, vi innesta una sorta di tensione non risolta fra un'idea incantata e sacra di natura e la percezione del mondo naturale come di una realtà inerte e meccanica, utile solo perché disponibile allo sfruttamento. Quando si rivolge alla tartaruga, infatti, il dio afferma che da viva, nel momento in cui ancora appartiene di diritto al regno naturale, sarà magica difesa contro ogni forma di sortilegio, mentre da morta diverrà strumento musicale, utile al performer per incantare il pubblico nell'ambito del simposio.³⁹

In ogni caso, il processo di sottrazione della grotta sul Cillene alla natura non è, nell'*Inno*, privo di contraddizioni e di punti d'arresto. Già Robert in un articolo del 1906 sottolineava l'apparente incongruenza fra l'antro παλίσκιον del v. 6 e le δώματα splendenti del v. 60.⁴⁰ E anche di recente Athanasios Vergados è tornato sul tema, ragionando nel dettaglio sulle possibili ragioni della *shifting presentation of the cave*.⁴¹ Una delle spiegazioni potrebbe risiedere nel punto di vista offerto di volta in volta dall'osservatore: il poeta dapprima e poi un Hermes bambino che cresce e guarda il mondo da cui proviene in modo sempre più complesso,

38 Cfr. VERGADOS, *A Commentary*, cit., ad loc., p. 406.

39 Cfr. Giovanni FILORAMO, «Il disincanto del mondo e la sacralizzazione della natura», *AYGOS 1 Special issue Religion and Ecology* (2022): 86-102, 87, 98-101 per la bibliografia.

40 Carl ROBERT, «Zum Homerischen Hermeshymnos», *Hermes* 41 (1906): 389-425.

41 VERGADOS, *Shifting focalization*, cit.

fino a trasformare lo spazio in cui è nato in un luogo dell'immaginario, pieno di ricchi tesori che richiamano un'altra casa, sacra, in cui abitano a pieno diritto gli dèi beati. Da ultimo, toccherebbe ad Apollo guardare la grotta, "leggerla" attraverso la filigrana di quel che per lui è casa: il tempio. Si tratterebbe anche, secondo la ricostruzione di Vergados, in fondo, di una sorta di *coming of age story pattern*: l'antro di Maia cresce con Hermes e accompagna il suo diventare grande; quest'ipotesi sarebbe del resto confermata anche dal dettaglio, spesso riproposto anche se in varie tonalità, delle fasce neonatali (vv. 151, 237, 268, 301, 306, 388); un chiaro rimando all'età del dio.

La spiegazione offerta da Athanasios Vergados non manca di efficacia: siamo del resto di fronte a un componimento, come Vergados stesso sottolinea, di architettura molto complessa, per cui non sarebbe peregrino impiegare le categorie messe a disposizione da un'ermeneutica di stampo narratologico, come ho cercato di mostrare in un contributo di qualche anno fa.⁴² Tuttavia, credo che l'ipotesi di uno spazio definito sulla base dell'osservatore interno dell'*Inno* non risolva completamente le difficoltà interpretative e, soprattutto, non dia pienamente conto della centralità del tema della grotta lungo tutto il componimento: non solo si tratta, come abbiamo visto, di un particolare registrato, nelle fonti letterarie, solo per l'*Inno a Hermes*, ma anche di uno scenario che di fatto impuntura tutta la narrazione, fino al momento in cui la contesa si sposterà sull'Olimpo, dove un'altra casa sostituirà l'antro di Maia e dove il giovane dio, in linea con le sue prerogative tradizionali, per provare la sua innocenza, sosterrà di non aver mai varcato la soglia (οὐδ' ὑπὲρ οὐδὸν ἔβην, v. 380), arrivando al punto di giurare un giuramento solenne sul portico splendidamente decorato degli immortali (οὐ μὰ τὰδ' ἀθανάτων εὐκόσμητα προθύραια, v. 384).⁴³

La soluzione proposta da Vergados potrebbe quindi arricchirsi di un altro sguardo prospettico, una sorta di scarto di lato o meglio in avanti. Qualche anno fa, precisamente nel 2008, l'antropologo britannico Daniel Miller ha pubblicato un libro di lettura assai piacevole intitolato *The Comfort of Things* e dedicato all'abitudine di accumulare *things* all'interno delle nostre case.⁴⁴ Miller ha mappato circa trenta appartamenti in

42 ROMANI, «Dal mio punto di vista», cit.

43 ROMANI, *Just for Fun*, cit.

44 Daniel MILLER, *The Comfort of Things* (Cambridge: Polity Press, 2008).

una strada londinese, verificando il modo in cui i loro abitanti procedevano all'acquisto di nuovi elementi d'arredo o si liberavano dei mobili o degli oggetti già presenti nelle case. Per dar conto di ragioni, intenzioni e dell'assetto dello spazio domestico, Miller parla esplicitamente di una sorta di "small personal cosmology"; decidere cosa tenere e cosa buttare e come entrare in relazione con gli oggetti corrisponde a una scelta che ha, a tutti gli effetti, un intento cosmogonico e cosmologico: l'identità dell'abitante di una casa viene di volta in volta definita e rinegoziata dal rapporto che il primo decide di intrattenere con gli oggetti che la abitano, fino al punto di poter affermare che anche la relazione fra soggetti e oggetti viene continuamente ridefinita da una sorta di animismo domestico immanente per cui l'oggetto, l'arredo, in relazione con il soggetto che ha scelto di collocarlo nello spazio della casa, ottiene a sua volta un alto grado di soggettività: «Households have become more like societies which create a cosmology, to a greater or lesser degree linked to wider religious and cultural norms».⁴⁵ Miller recupera qui,⁴⁶ anche se in modo problematico, i lavori di Pierre Bourdieu sull'idea della casa come campo di pratiche. In questo caso il punto di riferimento è ancora un celebre saggio del 1970 dedicato alla casa berbera, in cui Bourdieu insiste sul valore simbolico dell'organizzazione interna degli spazi domestici, finalizzata a reinterpretare altri sistemi "esterni" alla casa, come il paesaggio, antropizzato o naturale che sia, in un dialogo anche oppositivo.⁴⁷

Ora, tornando al caso di Hermes e della sua grotta, mi sembra che anche in questo caso il modo in cui il poeta descrive e ri-scrive lo spazio dell'antro, svuotandolo e riempiendolo di volta in volta a seconda delle circostanze, possa identificare un progetto apertamente cosmogonico del giovane dio, al pari dei canti sulla lira o del "sacrificio" dei buoi. Se così fosse, la ridefinizione degli oggetti d'arredo dell'antro, la sua stessa natura conflittuale che lo identifica ora come uno spazio scuro e fumoso ora come una casa, un palazzo, un tempio, sarebbero tasselli di un'impresa che anima e innerva tutta la narrazione dell'*Inno*. Il tentativo di

45 MILLER, *The Comfort*, cit., p. 205.

46 Daniel MILLER, ed., *Materiality* (Durham-London: Duke University Press, 2005), pp. 1-50.

47 Pierre BOURDIEU, «The Berber house or the world reversed», citato da *Social Science Information* 9 (1970): 151-170. Molto utili anche le osservazioni di Fabio DEI dedicate al "sacro domestico", «Il sacro domestico. Religione invisibile e cultura materiale», *Lares* 80, no. 3 (2014): 523-540.

ridisegnare il mondo attraverso il canto poetico e il rituale si fonderebbe quindi anche sulla strategia di accumulo degli arredi domestici nella grotta, secondo una modalità che forse Daniel Miller potrebbe definire una *proliferation of artifacts*⁴⁸ e Georg Simmel una sorta di *increase in material culture*.⁴⁹ Lo stesso Simmel, nel suo *The Philosophy of Money*, ricorda come da ultimo il valore di un oggetto non sia mai «a ‘quality’ of the objects, but a judgment upon them which remains inherent in the subject»: ⁵⁰ cioè un giudizio che si deposita al livello della coscienza del soggetto e che è costantemente ridefinito e rinegoziato, non solo sulla base dell’esperienza dei differenti soggetti, ma anche dei momenti e delle circostanze. Così la grotta e gli oggetti che in essa sono contenuti assumono il valore soggettivo che di volta in volta il poeta, Hermes e Apollo attribuiscono loro.

La *proliferation of artifacts* così come la stratificazione degli sguardi depositati sull’antro e sul suo “arredo” vanno così a configurare un “ambiente” cosmogonico complessivo, attraversato al suo interno da fasci di relazione, immaginato per servire a un unico scopo: la creazione e la progressiva definizione dell’identità divina del piccolo Hermes, la cui nascita in una grotta sul Cillene, un *eschatia* come abbiamo visto rispetto all’Olimpo,⁵¹ in un’epoca successiva rispetto al movimento teogonico originario, correrebbe il rischio di confinarlo per sempre in una posizione secondaria.

L’antro, definito da questo progetto di semantizzazione organica, tornando a quel che sostiene Vergados, è oggetto di uno sguardo poliprospectivo: del poeta, di Hermes bambino, di Hermes cresciuto, di Apollo e persino di Maia. È un ambiente che ricorda da vicino l’*Umwelt*, l’“ambiente”, alla maniera di Jakob von Uexküll, l’aristocratico estone, etologo, filosofo e semiologo, le cui intuizioni geniali sull’ambiente

48 MILLER, *Materiality*, cit., p. 4.

49 Georg SIMMEL, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* (New York: New York Teachers College Press, 1968), p. 448.

50 Georg SIMMEL, *The Philosophy of Money* (London-New York: Routledge, 2004 [1907]), p. 65; si vedano anche le osservazioni di Arjun Appadurai nel saggio introduttivo che apre Arjun APPADURAI, ed., *The Social Life of Things Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 3-6, le cui riflessioni ricalcano parzialmente il pensiero di Simmel.

51 JAILLARD, *Configurations d’Hermès*, cit.

hanno dovuto battere in ritirata di fronte al Darwinismo imperante.⁵² Attraverso l'esempio dell'albero, Uexküll ricorda l'opportunità di separare l'idea dell'ambiente come insieme di attività vitali dell'animale da quella dell'ambiente come contenitore delle attività dell'animale. Una cosa è l'*Umwelt* della volpe, del picchio, della formica, dello scoiattolo... per i quali l'albero è un ambiente che riflette le azioni vitali dell'animale, altra cosa è l'albero *Umwelten* nel suo insieme.⁵³

Nel suo *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren and Menchen. Ein Bilderbuch ansichtbarer Welten*, del 1934, tradotto in italiano con *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Uexküll include anche tre diversi disegni che rappresentano rispettivamente il modo in cui un essere umano, un cane e una mosca "leggono" la stessa stanza.⁵⁴ Questa stratificazione di sguardi: l'essere umano vede la stanza nel suo insieme e la lampada a cono sopra la tavola, il cane non vede le luci e la mosca sceglie selettivamente di concentrarsi sulla tavola, corrispondono e riproducono graficamente il modo in cui il poeta sceglie di ricreare lo spazio vuoto dell'antro cillenio.

L'*Umwelt* della grotta non è, tuttavia, un ambiente naturale alla maniera dell'albero: è uno spazio comunque costruito. Tim Ingold, non a caso influenzato da Uexküll, nel suo celebre saggio *Abitare e costruire*,⁵⁵ ricorda, con l'esempio della chiocciola, come l'animale possieda una dotazione biologica grazie alla quale la sua "casa" corrisponde a un design interno, a una forma di architettura evoluta e quindi nulla abbia a che fare con la dinamica del costruire, diversamente da quanto accade per esempio alla diga del castoro: la casa della chiocciola cresce con l'animale senza che sia necessario attivare nessun'intenzione costruttiva.

52 Marco MAZZEO, «Il biologo degli ambienti. Uexküll, il cane guida e la crisi dello Stato», in *Jacob von Uexküll, Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a c. di Marco MAZZEO (Macerata: Quodlibet, 2010), pp. 7-53.

53 *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren and Menchen. Ein Bilderbuch ansichtbarer Welten* (1934); è citato qui nell'edizione italiana: MAZZEO, *Jacob von Uexküll*, cit., pp. 151-158.

54 MAZZEO, *Jacob von Uexküll*, cit., pp. 106-107.

55 Raccolto in Tim INGOLD, *Ecologia della cultura* (Meltemi: Sesto San Giovanni, 2016), "Abitare o costruire: come uomini e animali hanno del mondo la propria casa", pp. 111-140, 136.

Nell'*Inno a Hermes* convivono entrambe le modalità di “design architettonico”: quello della grotta, accostabile all’esempio della diga del castoro e comunque segnata dalla necessità di costruire, e quello della tartaruga, non a caso collocata dal poeta subito oltre la soglia dell’antro sul Cillene. La tartaruga è dotata dello stesso design interno della chiocciola e, tuttavia, Hermes la *coopterà*, prendendo a prestito una celebre definizione di Ingold, nell’artificialità assoluta dello strumento musicale (p. 117).

Jacob Uexküll usa una bella immagine per descrivere la sua idea di *Umwelt* che penso, da ultimo, possa valere, anche se con qualche forzatura, per il mondo di Hermes: *Per me la terra è un gigantesco riccio di mare, tutte le parti viventi dipendono le une dalle altre.*⁵⁶ Resta da chiedersi se l’*Umwelt* divino che Hermes vorrebbe costruire da ultimo somigli più a quello animale, di una chiocciola, di una lumaca o di una tartaruga, o a quello degli umani.

56 MAZZEO, *Jacob von Uexküll*, cit., p. 6.