

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

34.2016

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Luca Benelli, <i>Un profilo ed un ricordo di Alessandro Lami</i>	1
Gianluigi Baldo, <i>Ricordo di Emilio Pianezzola</i>	9
Riccardo Di Donato, <i>L'Omero di Carles Miralles</i>	12
Paolo Cipolla, <i>Elegia e giambo secondo Miralles</i>	16
Giovanni Cerri, <i>Carles Miralles ellenista</i>	24
Rosario Scalia, <i>Insegnare greco con Miralles</i>	30
Montserrat Jufresa, <i>Carles Miralles e il progetto dell' 'Aula Carles Riba'</i>	39
Guido Milanese, <i>Dopo venticinque anni: un' intervista con Francesco Della Corte</i>	44
Cecilia Nobili, <i>I canti di Ermes tra citarodia e rapsodia</i>	48
Ruggiero Lionetti, <i>Testo e scena in Eschilo, 'Supplici' 825-910 e 1018-73: una tragedia con tre cori?</i>	59
Nicola Comentale, <i>Peter Elmsley editore di Cratino ed Eupoli</i>	98
Fabrizio Gaetano, <i>Pratiche storiografiche di comunicazione: μνᾶσθαυ e μνήμη fra Erodoto e il suo pubblico</i>	105
Paolo Scattolin, <i>Il testo dell' 'Edipo re' di Sofocle nel palinsesto 'Leid.' BPG 60 A</i>	116
Valeria Melis, <i>Eur. 'Hel.' 255-305 e l' 'Encomio di Elena' di Gorgia: un dialogo intertestuale</i>	130
Piero Totaro, <i>La Ricchezza in 'persona' nel 'Pluto' di Aristofane</i>	144
Tristano Gargiulo, <i>Una congettura a Pseudo-Senofonte, 'Ath. Pol.' 2.1</i>	159
Marco Munarini, <i>Ripensare la parola, ripensare l' uomo: il ruolo dei 'kaloi logoi' nel 'Dione' di Sinesio di Cirene</i>	164
Stefano Vecchiato, <i>Osservazioni critiche su un frammento epico adespoto (7 D. = 'SH' 1168) ...</i>	181
Celia Campbell, <i>Ocean and the Aesthetics of Catullan Ecphrasis</i>	196
Alessandro Fusi, <i>Un verso callimacheo di Virgilio ('Aen.' 8.685). Nuovi argomenti a favore di una congettura negletta</i>	217
Daniele Pellacani, <i>Rane e oratori. Nota a Cic. 'Att.' 15.16a</i>	249
Lorenzo De Vecchi, <i>Orazio tra alleati e avversari. Osservazioni sulle forme del dialogo in Hor. 'Sat.' 1.1-3</i>	256
Antonio Pistellato, <i>Gaio Cesare e gli 'exempla' per affrontare l' Oriente nella politica augustea, in Plutarco e in Giuliano imperatore</i>	275
Germana Patti, <i>Un singolare 'exemplum' nel panorama retorico senecano: la 'soror Helviae' nella 'Consolatio ad Helviam matrem' ('dial.' 12.19.1-7)</i>	298
Carlo Buongiovanni, <i>Nota di commento all' epigramma 10.4 di Marziale</i>	307
Giuseppina Magnaldi – Matteo Stefani, <i>Antiche correzioni e integrazioni nel testo tràdito del 'De mundo' di Apuleio</i>	329
Tommaso Braccini, <i>Intorno a 'byssa': una nota testuale ad Antonino Liberale, 15.4</i>	347

Bart Huelsenbeck, <i>Annotations to a Corpus of Latin Declamations: History, Function, and the Technique of Rhetorical Summary</i>	357
Daniele Lutterotti, <i>Il 'barbitos' nella letteratura latina tarda</i>	383
Antonio Ziosi, <i>'In aliquem usum tuum convertere'. Macrobio traduttore di Esiodo</i>	405
Alessandro Franzoi, <i>Ancora sul 'uicus Helena' (Sidon. 'carm.' 5.210-54)</i>	420
Stefania Santelia, <i>Sidonio Apollinare, 'carm.' 23.101-66: una 'proposta paideutica'?</i>	425
Marco Canal, <i>Annotazioni su due passi dell' 'Heptateuchos' pseudocipriano (Ios. 86-108 e 311-5)</i>	445

RECENSIONI

Umberto Laffi, <i>In greco per i Greci. Ricerche sul lessico greco del processo civile e criminale romano nelle attestazioni di fonti documentarie romane</i> (P. Buongiorno)	455
Maria M. Sassi, <i>Indagine su Socrate</i> (S. Jedrkiewicz)	458
Claudia Brunello, <i>Storia e 'paideia' nel 'Panatenaico' di Isocrate</i> (C. Franco)	463
Chiara D'Aloja, <i>L'idea di egualitarismo nella tarda repubblica romana</i> (G. Traina)	464
C. Sallusti Crispi <i>Historiae, I, Fragmenta 1.1-146</i> , a c. di Antonio La Penna – Rodolfo Funari (A. Pistellato)	467
<i>Brill's Companion to Seneca</i> , ed. by Gregor Damschen – Andreas Heil (M. Cassan)	473
Tacitus, <i>Agricola</i> , ed. by A.J. Woodman (A. Pistellato)	476
Antonio Ziosi, <i>'Didone Regina di Cartagine' di Christopher Marlowe</i> (E. Giusti)	481
<i>Piemonte antico: l'antichità classica, le élites, la società fra Ottocento e Novecento</i> , a c. di Andrea Balbo – Silvia Romani (G. Milanese)	483

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA
ENRICO MEDDA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>

info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Enrico Medda enrico.medda@unipi.it

Pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)

Copyright by Vittorio Citti

ISSN 2210-8823

ISBN 978-90-256-1322-8

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È stata censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia inviata ai referees).

I canti di Hermes tra citarodia e rapsodia

L'*Inno omerico a Hermes* è stato definito «the most amusing of all the earlier Greek hexameter poems»¹ e non ci sono dubbi sul fatto che il racconto spassoso dei primi giorni di vita del piccolo Hermes abbia divertito anche il pubblico antico. Tuttavia, esso contiene importanti riflessioni sulla poesia, sul ruolo del poeta e, come vedremo specificamente, sui generi letterari, al punto da poter essere considerato uno dei primi esempi di critica letteraria nel mondo antico.

Appena nato, il piccolo e incontenibile Hermes inventa lo strumento preferito dai cantori e dai musicisti greci: la lira, che egli ricava da un guscio di tartaruga. La fabbricazione dello strumento è minuziosamente descritta ai vv. 30-51 e ben esemplifica la predilezione di Hermes nei confronti dei lavori manuali, che è un tema portante dell'*Inno*². Quando la lira è pronta, Hermes pizzica le corde e canta la sua prima canzone (vv. 52-62):

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε φέρων ἐρατεινὸν ἄθυρμα
πλήκτρω ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος, ἦ δ' ὑπὸ χειρὸς
σμερδαλέον κονάβησε· θεὸς δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
ἔξ αὐτοσχεδίας πειρώμενος, ἦ ὅτε κοῦροι 55
ἦβηται θαλίησι παραιβόλα κερτομέουσιν,
ἄμφι Δία Κρονίδην καὶ Μαιάδα καλλιπέδιλον
ὡς πάρος ὠρίζεσκον ἔταιρείῃ φιλότῃτι,
ἦν τ' αὐτοῦ γενεὴν ὀνομακλυτὸν ἐξονομάζων·
ἄμφιπόλους τ' ἐγέραιε καὶ ἀγλαὰ δώματα νύμφης, 60
καὶ τρίποδας κατὰ οἶκον ἐπηετανούς τε λέβητας.

Quando ebbe terminato il grazioso giocattolo, lo impugnò e col plectro saggiò le corde, a ritmo: un tintinnio acuto rispose al tocco della mani. 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.

[trad. G. Zanetto]

Il suono della lira è σμερδαλέος, spaventoso, perché è nuovo e nessuno sino a quel momento lo ha mai udito³. Il canto invece è paragonato ai carmi simposiali (vv. 55 s.: ἦ ὅτε κοῦροι ἦβηται θαλίησι παραιβόλα κερτομέουσιν), in particolare quelli giambici, dal momento che il verbo κερτομέω rimanda alle dinamiche del motteg-

¹ West 2003, 12.

² Cf. Johnston – Mulroy 2009; Nobili 2011, 160-5.

³ Cantilena 1993.

gio⁴; anche il carattere improvvisato del canto (ἔξ αὐτοσχεδίας) evoca la pratica simposiale, così come il contenuto licenzioso, incentrato sull'amore tra Maia e Zeus⁵.

Il termine di paragone più vicino al canto di Hermes, tuttavia, è certamente il racconto degli amori di Ares e Afrodite nell'VIII canto dell'*Odissea* (vv. 266-366). La somiglianza è anche formale: l'espressione ἀμφὶ Δία Κρονίδην καὶ Μαριάδα καλλιπέδιλον (vv. 54 s.) richiama ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος εὐστεφάνου τ' Ἀφροδίτης di *Od.* 8.267, ed entrambe, come vedremo, imitano il tipico esordio dei proemi citarodici. Non a caso, questa sezione odissiaca è stata spesso interpretata come l'antecedente più vicino degli *Inni omerici*: Wilamowitz riteneva che potesse essere stato concepito come un inno a Efesto, mentre più recentemente la Clay lo ha definito come «il primo esempio di *Inno omerico*»⁶. La vicinanza agli *Inni omerici* è dettata anche dalla formula ἀναβάλλετο καλὸν αἰεῖδεν del v. 266 che, come vedremo, rimanda alla funzione proemiale del canto.

Il primo canto di Hermes è stato definito una *mise en abyme*, perché si ricava l'impressione che il poeta stia cercando di paragonare il proprio componimento al canto di Hermes, creando così una sovrapposizione tra se stesso e il dio: il contenuto del resto suggerisce tale interpretazione perché anche l'*Inno* esordisce raccontando l'amore di Maia e Zeus (vv. 4-6)⁷. Nei versi successivi, tuttavia, notiamo una presa di distanza: Hermes continua il suo canto elogiando i propri antenati, la ricchezza del palazzo di sua madre e delle sue ancelle (vv. 59-61), mentre l'*Inno* descrive Maia come una ninfa solitaria, che vive in un'oscura caverna (vv. 5 s.)⁸. Inoltre, il canto di Hermes, pur presentandosi come una versione ridotta dell'*Inno*, non ha funzione proemiale, ma si esaurisce in se stesso ed è inteso per una performance autonoma.

Il secondo canto di Hermes presenta un'evoluzione: il dio suona la lira di fronte al fratello Apollo, per mostrargli lo straordinario potere della sua arte e dello strumento che ha inventato; dopo aver pizzicato le corde, esegue un proemio (v. 426 ἀμβολάδην, da mettersi in relazione con ἀναβολή e ἀναβάλλω⁹) che racconta la nascita degli dei e la loro discendenza (vv. 418-33)¹⁰.

... λύρην δ' ἐπ' ἀριστερὰ χειρὸς
πλήκτωρ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος· ἢ δ' ὑπὸ χειρὸς
σμερδαλέον κονάβησε, γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων
γηθήσας, ἐρατὴ δὲ διὰ φρένας ἦλυθ' ἰωὴ
θεσπεσίης ἐνοπῆς, καὶ μιν γλυκὺς ἕμερος ἦρει

420

⁴ Sul significato di κερτομέω vd. da ultimo Gottesman 2008.

⁵ L'intero *Inno a Hermes* ha caratteristiche giambiche: vd. Zanetto 1996, 268. Per ulteriori riferimenti al simposio vd. Nobili 2011, 193-7 e 2013.

⁶ Wilamowitz 1937, 5-27; Clay 1989, 4. Vd. anche Clay 2011.

⁷ Vamvouri Rouffy 2004; Vergados 2013, 9-14.

⁸ Sulle oscillanti descrizioni della grotta/palazzo di Maia vd. Vergados 2011.

⁹ Il verbo ἀναβάλλω e il sostantivo derivato ἀναβολή indicando l'esecuzione di proemi: cf. Pind. *Nem.* 10.33, *Pyth.* 1.7; Ar. *Av.* 1385, *Pax* 830 (Apoll. Soph. *Lex. s.v.* ἀνεβάλλετο· ἀνεφορμίζετο, προοιμιάζετο). Vd. Pagliaro 1953, 41-62; Nagy 1990a, 359 s.; Egan 2006.

¹⁰ Analogamente, anche in *Odissea* 8.499 il terzo canto di Demodoco alla reggia dei Feaci, successivo a quello sugli amori di Ares e Afrodite, esordisce con un'apostrofe (forse un proemio) al dio: ὄρμηθεὶς θεοῦ ἄρχετο. Cf. Hainsworth – Privitera 1982, 282 s.

θυμὸν ἀκούζοντα· λύρη δ' ἐρατὸν κιθαρίζων
 στῆ ῥ' ὃ γε θαρσῆσας ἐπ' ἀριστερὰ Μαιάδος υἱὸς
 Φοῖβου Ἀπόλλωνος, τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων 425
 γηρύετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή,
 κραινῶν ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν
 ὡς τὰ πρῶτα γένοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος.
 Μνημοσύνην μὲν πρῶτα θεῶν ἐγέραιρεν ἀοιδῆ
 μητέρα Μουσάων, ἣ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν· 430
 τοὺς δὲ κατὰ πρέσβιν τε καὶ ὡς γεγάασιν ἕκαστος
 ἀθανάτους ἐγέραιρε θεοὺς Διὸς ἀγλαὸς υἱὸς
 πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον, ἐπωλένιον κιθαρίζων.

... Tenendo la lira nella sinistra
 la saggìo col plettro, a ritmo: e quella, al tocco
 della mano, risuonò melodiosa. Sorrise Febo Apollo,
 deliziato: gli arrivò al cuore il suono armonioso
 dello strumento divino, e mentre ascoltava lo invase
 un desiderio dolcissimo. Toccando soavemente le corde,
 prese coraggio il figlio di Maia, fermo alla sinistra
 di Febo Apollo: con l'accompagnamento della lira
 intonò un canto – e lo assecondava la voce aggraziata –
 celebrando gli dei immortali e la nera terra.
 Narrava come nacquero e come ciascuno ebbe il suo destino.
 La prima divinità ricordata nel canto era Mnemosyne,
 madre delle Muse, perché a lei apparteneva il figlio di Maia.
 Poi l'illustre figlio di Zeus celebrò gli altri immortali,
 e ne cantò la nascita, secondo il rango di ciascuno:
 narrava ogni cosa con garbo, reggendo la cetra col braccio.

[trad. G. Zanetto]

Anche in questo caso si notano punti contatto con la poesia simposiale: Apollo, infatti, dichiara che il canto di Ermes mira a tre obiettivi: εὐφροσύνη, ἔρως ed ἡδυμος ὕπνος (l.449). Nella lirica arcaica, questi tre elementi sono spesso evocati in relazione al simposio, di cui costituiscono ingredienti essenziali¹¹; l'εὐφροσύνη è certamente il più importante, come ben chiarisce l'esordio dell'elegia di Senofane¹², ma ἔρως e ὕπνος sono ugualmente indispensabili perché possono essere ricondotti al più generale concetto di ἡδονή.

Questo secondo canto è più vicino del primo agli *Inni omerici* maggiori. Esso infatti è definito come un proemio e racconta la nascita degli dei e la ripartizione delle loro *timai* (v. 428 ὡς τὰ πρῶτα γένοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος). Entrambi questi elementi sono tipici degli *Inni omerici*, i quali, come una lunga tradizione di studi ha ormai dimostrato, costituivano i proemi per le recitazioni rapsodiche¹³ e,

¹¹ Vd. Vetta 1983, xxxv.

¹² Xenoph. fr. 1.1 W. Vd. anche *Od.* 9.6.

¹³ La teoria è stata avanzata per la prima volta da Wolf nel 1795, ed è oggi comunemente accettata. Per una storia del genere proemiale vd. Càssola 1975, xii-xxii; Fröhder 1994, 7-15; Paz de Hoz 1998.

almeno quelli maggiori, si concentrano sull'attribuzione delle diverse competenze agli dei in un universo di recente formazione¹⁴.

I due canti di Hermes presentano quindi una sorta di evoluzione: il dio passa da un canto autonomo di contenuto erotico a un proemio teogonico sulla nascita degli dei, simile agli *Inni omerici* maggiori. Tale evoluzione, certamente dovuta anche alla crescente consapevolezza di Hermes¹⁵, rispecchia a mio giudizio l'evoluzione del genere a cui appartengono gli *Inni omerici*. Bisogna infatti considerare che Hermes è qui rappresentato come l'inventore della lira e di un nuovo modo di fare musica¹⁶: i suoi canti hanno quindi funzione archetipica e forniscono la chiave di lettura che il pubblico deve dare dell'interno componimento.

Nonostante il progressivo avvicinamento al genere degli *Inni* che si può notare, ancora una differenza oppone i due canti di Hermes all'*Inno omerico*: si tratta della modalità della performance, perché Hermes esegue due citarodie (ossia due canti accompagnati dalla lira), mentre gli *Inni omerici* sono componimenti rapsodici, composti per essere recitati dai rapsodi senza accompagnamento musicale¹⁷.

La citarodia era una delle forme poetiche più diffuse e apprezzate nel mondo antico¹⁸. I poemi omerici ci offrono la testimonianza più antica sulle performance citarodiche, eseguite dai due bardi, Femio e Demodoco, e da un cantore amatoriale come Achille nel IX canto dell'*Iliade*. Esse mettono in luce quale dovesse essere la più antica modalità di performance di poesia epica, prima che l'ampliamento del pubblico e la sua inclusione all'interno dei festival panellenici rendessero necessario il passaggio alla recitazione¹⁹. Questo suggerisce che la rapsodia sia sorta come una sorta di evoluzione della citarodia per adeguarsi a nuove circostanze storiche e performative. La citarodia tuttavia non cessò di esistere quando l'epica iniziò a essere recitata dai rapsodi, ma rimase una delle forme poetiche più diffuse, eseguita in svariati agoni poetici di ogni genere e ricompensata con ricchi premi. I due generi, inoltre, interferiscono e si sovrappongono, dal momento che entrambi attingono allo stesso repertorio epico: i rapsodi recitavano pezzi di notevole estensione in esametri, mentre i citarodi cantavano canti di breve o media lunghezza utilizzando svariati metri dattilici, talvolta anche con l'accompagnamento di un coro danzante²⁰.

¹⁴ Vd. Clay 1989, 15 s.

¹⁵ Vergados 2013, 4-9.

¹⁶ Sulle novità musicali della performance di Hermes vd. Franklin 2003.

¹⁷ Non ci sono ragioni per ritenere, come fa Böhme 1937, 36-44 che gli *Inni omerici* fossero cantati con l'accompagnamento della lira, come i *nomoi* citarodici. È vero che anche i *nomoi* citarodici potevano essere composti in esametri, ma gli *Inni omerici* non hanno la funzione culturale normalmente associata a questi e all'occasione che li ospitava. Sono infatti un prodotto letterario, strettamente legato anche dal punto di vista formale ai poemi epici, coi quali condividono le modalità della performance. Hoekstra 1969 li definisce infatti come «sub-epic». Cf. anche Bremer 1981; Clay 1989, 1997, 2011; Parker 1991, 1 s.; Furley 1993, 24-9.

¹⁸ Sulla citarodia vd. Koller 1956; West 1971; Pavese 1972; Herington 1985; Ercoles 2008; Power 2010.

¹⁹ Vd. Càssola 1975, XXII-XXXVIII; Burkert 1987; Nagy 1990a, 17-28; Aloni 1998, 39-64; Sbardella 2012a, 5-16.

²⁰ Il contenuto epico dei carmi di Terpendro è confermato da Glauco di Reggio (fr. 1 Lanata = [Plut.] *Mus.* 1132c e f): cf. Ercoles 2008, 125-31. Tale pratica può essere ricondotta a un'origine corale della citarodia: come ritiene Power 2010, 201-15, i citaristi (come Alcmane), che accom-

In epoca arcaica i festival citarodici più prestigiosi erano le Carnee spartane, i Pythia, a Delfi²¹, e le Panatenee, ad Atene²². È solo il frutto delle ricostruzioni moderne, connesse con la storia del testo omerico, l'assunto che i concorsi rapsodici fossero i più importanti alle Panatenee²³. Un'iscrizione dell'inizio del sesto secolo elenca i premi assegnati ai vincitori degli agoni musicali delle Panatenee: i citarodi erano ricompensati con l'esorbitante somma di 1500 dracme (comprensiva di una corona d'oro da 1000 dracme), mentre gli auleti con una corona del valore di 300 dracme²⁴. La sezione riguardante i rapsodi è mutila, ma un'iscrizione simile proveniente da Eretria mostra che i premi loro assegnati erano inferiori rispetto a quelli per i citarodi²⁵.

Una delle prerogative spesso attribuite dalle fonti ai citarodi era la loro abitudine di iniziare i propri canti con un proemio²⁶. I proemi citarodici consistevano in brevi apostrofi agli dei e avevano la funzione di introdurre canti epici tradizionali o inni (detti anche *nomoi*) agli dei²⁷; la formula incipitaria che li caratterizzava era ἀμφὶ + accusativo, come nel fr. 2 Gostoli di Terpandro (ἀμφὶ μοι αὐτίς ἄναχθ' ἑκατοβόλον ἀειδέτω φρήν), che aveva la funzione di precedere il *nomos Orthios* da lui eseguito a Delfi²⁸. I *nomoi* citarodici erano invece degli inni agli dei, eseguiti in occasione di festività religiose²⁹, e narravano episodi della vita degli dei e degli eroi tratti dal repertorio epico³⁰.

Alla luce di queste precisazioni in merito alla citarodia, possiamo quindi dire che i due canti di Hermes e l'*Inno omerico* stesso sembrano prefigurare un'evoluzione del genere proemiale in tre fasi: il primo canto di Hermes è presentato come un *nomos* citarodico e si uniforma dunque a quel tipo di citarodia che raccontava le imprese de-

pagnavano i cori, gradualmente iniziarono a staccarsi da essi e a cantare autonomamente. Vd. anche Nagy 1990a, 356 s.

²¹ Per un elenco di tutti gli agoni citarodici noti vd. Herington 1985, 177-80 e Kotsidu 1991, 7-26.

²² Su questi ultimi vd. Kotsidu 1991, 46-62; Power 2010, 425-40.

²³ Sui concorsi rapsodici panatenaici vd. Burkert 1987; Shapiro 1989, 18-21; Kotsidu 1991, 41-4; Nagy 2002, 9-35; Sbardella 2012a, 38-51.

²⁴ *IG* 2².2311. Vd. anche *IG* 2².1385, 1388a, 1389, 1393, 1400, 1407. Cf. Kotsidu 1991, 90-103. Sul prestigio di cui godevano i citarodi ad Atene cf. anche Wilson 2004.

²⁵ *IG* 12/9.189. I premi di Eretria sono inferiori rispetto a quelli delle Panatenee: il primo premio per i citarodi era di 200 dracme, 120 dracme per i rapsodi e 50 dracme per gli auleti. Vd. Nagy 2002, 38-52. Un gran numero di anfore panatenaiche ritrae citarodi riccamente vestiti nell'atto di suonare la cetra; altri mostrano le Nikai che portano loro le cetre come premio di vittoria, mentre di gran lunga meno numerose sono le raffigurazioni di rapsodi. Cf. Kotsidu 1991, 104-26; Shapiro 1992.

²⁶ Pl. *Phaed.* 60c; *Leg.* 722d; Ath. *Deipn.* 7.42.1; Rhet. Anonin. *Proleg. de Invent.* 7.52.15 Cotta; Quint. *inst.* 4.1.2; vd. Koller 1956, 187-95. Terpandro stesso, il primo citarodo di cui possediamo un certo numero di frammenti, compose proemi citarodici: [Plut.] *Mus.* 1132d. Cf. Nagy 1990a, 86-93, 353-61; Gostoli 1990, XXIX-XXXIII, 1991; Ercoles 2008; Power 2010, 185-200.

²⁷ Sul concetto di proemio vd. Böhme 1937; Aloni 1980 e 1998, 117-38; Costantini – Lallot 1987.

²⁸ Suda s.v. ἀμφιανακτίξειν; [Plut.] *Mus.* 1132e. Cfr. Power 2010, 194 s.

²⁹ Schol. Ar. *Equ.* 9; Phot. *Bibl.* 239.320a. Vd. Gostoli 1990, XVI-XXVIII e 1991; West 1992, 215-7. Barker 1984, 249-55; Power 2010, 215-34. Bartol 1998 intende il *nomos* come uno dei generi della citarodia.

³⁰ [Plut.] *Mus.* 1133c. Procl. *in Ti.* I 355.4. Sul contenuto epico di gran parte della poesia di Terpandro vd. [Plut.] *Mus.* 1132c; Power 2010, 243-9.

gli dei e la loro discendenza³¹. Esso è anche paragonato ai carmi simposiali e ciò non è dovuto al caso, se si considera che le performance citarodiche si svolgevano spesso durante i banchetti³².

Il secondo canto (ancora citarodico) di Ermes presenta una chiara evoluzione rispetto al primo: è più vicino agli *Inni omerici* come li conosciamo perché ha un contenuto teogonico incentrato sull'acquisizione delle *timai* da parte degli dei³³. Inoltre, è definito un'ἀναβολή, in modo tale che non si presenta più come un *nomos* autonomo ma piuttosto come un proemio a un altro canto. Per la prima volta troviamo così un proemio che non si limita al saluto al dio (come i brevi proemi citarodici e gli *Inni omerici* minori), ma include una sezione narrativa estesa sulla nascita e le imprese degli dei. L'*Inno a Ermes* nel suo insieme costituisce l'ultimo gradino del processo perché è assimilabile dal punto di vista contenutistico al *nomos* citarodico ma con modalità performative diverse: ha funzione proemiale ed è inteso per la recitazione rapsodica, priva di accompagnamento musicale.

Sembra quindi possibile ravvisare una sorta di evoluzione dalla citarodia alla rapsodia e dal *nomos* al proemio. Del resto, già da tempo è stata ipotizzata una derivazione dei proemi rapsodici dalla citarodia³⁴. Tuttavia, è opportuno notare alcune importanti differenze: i citarodi, come abbiamo visto, erano noti per due tipi di componimenti: le brevi apostrofi agli dei, che introducevano i loro canti, e i *nomoi* o inni agli dei. Tale distinzione si applica anche alla raccolta degli *Inni omerici*, dove troviamo lunghi inni narrativi e brevi proemi. Questi ultimi sono riconducibili senza difficoltà ai proemi citarodici e non a caso utilizzano anch'essi la formula ἀμφί + accusativo³⁵. Gli *Inni* maggiori, invece, hanno lo stesso contenuto dei *nomoi*, che narravano la nascita e le gesta degli dei, ma funzione proemiale: è alquanto probabile, come ritiene la Clay, che i lunghi inni rapsodici potessero all'occasione essere eseguiti autonomamente³⁶, ma l'*Inno a Ermes* presenta già la fase in cui essi servivano come proemi per le lunghe recitazioni epiche.

Ci deve dunque essere stato un momento in cui gli inni cantati sulle imprese degli dei iniziarono a fungere da proemi per le recitazioni epiche. Una simile operazione deve essere a mio giudizio ricondotta all'operato dei rapsodi e a un gruppo in particolare, il cui nome è spesso associato alla composizione di proemi³⁷: gli Omeridi. Si tratta di una gilda di rapsodi provenienti da Chio, che si proclamavano eredi diretti di Omero e diffondevano la sua opera nei festival in giro per il mondo greco (e in

³¹ Pavese 1972, 240-2.

³² Terp. fr. 14a e b (= Philodem. *Mus.* 1, fr. 30.31-5, p. 18 Kemke e *Mus.* 4, Pap. Hercul. 1497, col. XIX 4-19, pp. 85 s. Kemke), 60i (= Phot. *Lex. s.v. μετὰ Λέσβιον ῥόδον*) Gostoli. Secondo Pindaro (fr. 125 S.-M. = [Plut.] *Mus.* 28.1140f = Terp. fr. 25 Gostoli) Terpendro era l'inventore degli σκολιά μέλη. Vd. Quattrocelli 2002; Power 2010, 468-75.

³³ Vd. Clay 1989, 108-10 e 2011, 242-6.

³⁴ Koller 1956, 174-82, 203-6; Nagy 1990a, 353-61; Power 2010, 187-200 e 468-75, dove si ipotizza che alla base dell'*Inno omerico a Ermes* potesse esserci un inno rapsodico sull'invenzione della lira e l'origine dell'arte citarodica. Böhme 1937 ritiene addirittura che gli *Inni omerici* siano dei *nomoi* citarodici.

³⁵ *Hom. Hym.* 7, 19, 22, 33. Cf. Paz de Hoz 1998; Power 2010, 194.

³⁶ Clay 1997, 498, 1989, 267-70 e 2011. Vd. anche Nobili 2011, 205-7; Sbardella 2012a, 29-32 e 2012b.

³⁷ Vd. Graziosi 2002, 208; Sbardella 2012a, 29-38.

particolar modo ad Atene)³⁸. Non erano gli unici a rivendicare una simile eredità: i Creofilei si vantavano di essere discendenti diretti di Creofilo di Samo³⁹ e una scuola rapsodica beota probabilmente si occupava di preservare l'opera di Esiodo⁴⁰.

Svariate fonti confermano lo stretto legame che intercorreva tra Omeridi e proemi. La testimonianza più antica ad essi relativa è costituita infatti dal ben noto *incipit* della II *Nemea* di Pindaro, che sintetizza gli aspetti più caratteristici del loro operato: innanzitutto la prassi di 'cucire insieme i canti' (ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί)⁴¹, e in secondo luogo quella di iniziare le loro performance con un proemio in onore di Zeus ("Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι ... ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου)⁴². Lo scolio relativo al passo conferma che gli Omeridi avevano anche l'abitudine di comporre proemi per le Muse. Uno di essi, Cineto, compose l'*Inno omerico ad Apollo* come proemio per un agone poetico che si svolse a Delo nel 522 a.C. sotto il regno del tiranno Policrate⁴³, e ciò costituisce conferma del fatto che la modalità performativa da essi praticata fosse effettivamente quella rapsodica, tipica di tutta la raccolta degli *Inni*. Il contenuto, tuttavia, era assimilabile a quello dei *nomoi* citarodici poiché sappiamo che Filammone di Delfi ne compose uno sulle peregrinazioni di Latona e sulla nascita dei gemelli divini, mentre Olen uno sul viaggio di Ilizia per assistere al parto⁴⁴. Infine, Platone cita un paio di versi di un inno esametrico degli Omeridi a Eros, che poteva servire da proemio⁴⁵.

Gli Omeridi, dunque, si ispirarono ai *nomoi* citarodici per comporre una nuova forma di inni rapsodici di notevole estensione che servissero da preludio per le recitazioni epiche. Ciò in virtù del fatto che, all'epoca in cui fu composta la maggior parte degli *Inni omerici* (e dunque tra il VII e il V secolo a.C.), la citarodia era il genere monodico più prestigioso⁴⁶. I rapsodi cercavano di competere con i citarodi per assicurarsi lo stesso loro primato, assimilando alcune delle caratteristiche più tipiche della citarodia. Gli agoni rapsodici di nuova istituzione prevedevano performances in alcuni casi molto lunghe, come nel ben noto caso delle Panatenee, in cui una successione di rapsodi si alternava per diversi giorni per recitare interamente i poemi omerici. Performances monumentali richiedevano quindi proemi lunghi e gli Omeridi adattarono i *nomoi* citarodici alle loro necessità.

³⁸ West 1999; Portulas 2000; Graziosi 2002, 201-34; Sbardella 2012a.

³⁹ Burkert 1972.

⁴⁰ Nagy 1982, 43-7 e 1990b; Lamberton 1988, 10-11. Non a caso anche la *Teogonia* è preceduta da un proemio rapsodico dedicato a Mnemosyne, come il secondo canto di Ermes.

⁴¹ A questo proposito vd. Collins 2004, 167-202; Ferrari 2007 e 2008; Sbardella 2012a, 16-51, 139-44.

⁴² Pind. *Nem.* 2.3 s.

⁴³ Schol. Pind. *Nem.* 2.1; Ath. *Deipn.* 1.40.16. Cf. Janko 1982, 112-5; Burkert 1979; Aloni 1989. Lo scolio alla *Nemea* 2 aggiunge un dettaglio interessante: anche Esiodo e Omero composero inni rapsodici (ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες ἀοιδίην) dedicati ad Apollo Delio (Hes. fr. 357 M.-W.). Possiamo ipotizzare che si sottintenda un riferimento all'*Inno ad Apollo* che, con le sue sezioni delia e pitica, poteva apparire come l'opera composta di una scuola rapsodica ionica e di una continentale (cf. Pavese 2006).

⁴⁴ [Plut.] *Mus.* 1132a; Hdt. 4.35; Paus. 1.18.5; Callim. *Del.* 304 s.

⁴⁵ Pl. *Phaedr.* 252b.

⁴⁶ La competizione tra rapsodi e citarodi nel sesto secolo è ben rappresentata da Burkert 1987 e Power 2010, 250-7.

La coesistenza di citarodia e rapsodia all'interno del medesimo contesto culturale e religioso costituì quindi terreno fertile per la nascita di un nuovo genere poetico, come il lungo proemio esametrico di cui gli *Inni omerici* maggiori costituiscono il più fulgido esempio e la cui nascita viene descritta con lucidità e precisione dalle performance di Hermes nell'*Inno omerico a Hermes*. Se, come è stato ipotizzato, l'*Inno a Hermes* fu composto per essere eseguito durante le Panatenee ateniesi, l'aperto riferimento alla citarodia che vi troviamo diviene ancora più chiaro alla luce del ruolo prioritario che essa ricopriva in quel contesto⁴⁷. Questo componimento, all'apparenza umoristico e scanzonato, presenta così un'interessante riflessione sulla storia del genere a cui appartiene che non ha eguali nella letteratura di epoca arcaica.

Cecilia Nobili
cecilia.nobili@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aloni 1980 = A. Aloni, *Prooimia, Hymnoi, Elio Aristide e i cugini bastardi*, QUCC 4, 1980, 23-40.
Aloni 1989 = A. Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico a Apollo*, Roma 1989.
Aloni 1998 = A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998.
Barker 1984 = A. Barker, *Greek Musical Writings. Vol. 1. The Musician and his Art*, Cambridge 1984.
Bartol 1998 = K. Bartol, *The Importance of Appropriateness. Re-thinking the Definition of Nomos*, *Philologus* 142, 1998, 300-307.
Bremer 1981 = J.M. Bremer, *Greek Hymns*, in H.S. Versnel (ed. by), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden 1981, 193-215.
Böhme 1937 = R. Böhme, *Das Proomion. Eine Form sakraler Dichtung der Griechen*, Bühl 1937.
Brown 1947 = O. Brown, *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*, Wisconsin 1947.
Burkert 1972 = W. Burkert, *Die Leistung eines Kreophylos. Kreophyleer, Homeriden und die Archaische Heraklesepeik*, *MH* 19, 1972, 74-85.
Burkert 1979 = W. Burkert, *Kynaiathos, Polykrates and the 'Homeric Hymn to Apollo'*, in G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C. Putnam (ed. by), *Arktouros. Hellenic Studies presented to B. Knox*, Berlin-New York 1979, 53-62.
Burkert 1987 = W. Burkert, *The Making of Homer in the Sixth Century: Rhapsodes Versus Stesichorus*, in *Papers on the Amasis Painter and his World*, Malibu 1987, 43-62.
Cantilena 1993 = M. Cantilena, *Il primo suono della lira*, in R. Pretagostini (a c. di), *Tradizione e innovazione nella cultura Greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, 115-27.
Càssola 1975 = F. Càssola, *Inni omerici*, Milano 1975.
Clay 1989 = J.S. Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major 'Homeric Hymns'*, Princeton 1989.
Clay 1997 = J.S. Clay, *The 'Homeric Hymns'*, in I. Morris – B. Powell (ed. by), *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Köln 1997, 489-507.

⁴⁷ Nobili 2011, 193-205. Sulla collocazione ateniese dell'*Inno omerico a Hermes* vd. anche Brown 1947; Johnston – Mulroy 2009.

- Clay 2011 = J.S. Clay, *The 'Homeric Hymns' as Genre*, in A. Faulkner (ed. by), *The Oxford Companion to the Homeric Hymns*, Oxford, 232-253.
- Collins 2004 = D. Collins, *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*, Cambridge MA-London 2004.
- Costantini – Lallot 1987 = M. Costantini – J. Lallot, *Le προοίμιον es-il un proème?*, in *Le texte et ses representations*, Paris 1987, 13-27.
- Egan 2006 = R. B. Egan, Ἀναβολή, ἀναβάλλομαι etc.: *Technical Terms in Music and Poetics*, *Glotta* 82, 2006, 55-69.
- Ercoles 2008 = M. Ercoles, *La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi d'età classica Ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche*, *Philomusica on-line*, 7, 2008, 124-36.
- Ferrari 2007 = F. Ferrari, *Orality and Textual Criticism: the 'Homeric Hymns'*, in C. Cooper (ed. by), *Politics of Orality. Orality and Literacy in Ancient Greece*, vol. 6, Leiden 2007, 53-65.
- Ferrari 2008 = F. Ferrari, *Omero e gli Omeridi*, in R. Uglione (a c. di), “*Arma virumque cano...*”. *L'epica dei Greci e dei Romani*, Atti del convegno internazionale di studi, Torino 23-24 aprile 2007, Alessandria 2008, 37-56.
- Franklin 2003 = J.C. Franklin, *The Language of Musical Technique in Greek Epic Diction*, *Gaia* 7, 2003, 295-307.
- Fröhder 1994 = D. Fröhder, *Die dichterische Form in der 'Homerischen Hymnen'. Untersucht am Typus der Mittelgrossen Preislieder*, Zurich 1994.
- Furley 1993 = W. Furley 1993, *Types of Greek Hymns*, *Eos* 81, 1993, 21-41.
- Gostoli 1990 = A. Gostoli, *Terpandro. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento*, Roma 1990.
- Gostoli 1991 = A. Gostoli, *L'inno nella citarodia greca antica*, in A.C. Cassio (a c. di), *L'Inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un colloquio*, Roma 1991, 95-105.
- Gottesman 2008 = A. Gottesman, *The Pragmatics of Homeric κερτομία*, *CQ* 58, 2008, 1-12.
- Graziosi 2002 = B. Graziosi, *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge 2002.
- Hainsworth – Privitera 1982 = Omero, *Odissea*, volume II, libri V-VIII, a c. di J. B. Hainsworth – A. Privitera, Milano 1982.
- Herington 1985 = J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London 1985.
- Hoekstra 1969 = A. Hoekstra, *The Sub-epic Stage of the Formulaic Tradition: Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*, Amsterdam 1969.
- Janko 1982 = R. Janko, *Homer, Hesiod and the 'Hymns'. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982.
- Johnston – Mulroy 2009 = R.W. Johnston – D. Mulroy, *The 'Hymn to Hermes' and the Athenian Altar of the Twelve Gods*, *CW* 103, 2009, 3-16.
- Koller 1972 = H. Koller, *Das Kitharodische Prooimion. Eine formgeschichtliche Untersuchung*, *Philologus* 100, 1956, 154-205.
- Kotsidu 1991 = H. Kotsidu, *Die musischen Agonen der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit. Eine historisch-archäologische Untersuchung*, München 1991.
- Lamberton 1988 = R. Lamberton, *Hesiod*, New Haven-London 1988.
- Nagy 1982 = G. Nagy, *Hesiod*, in T.J. Luce (ed. by), *Ancient Writers. Greece and Rome*, vol. I, *Homer to Caesar*, New York 1982, 43-73.
- Nagy 1990a = G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London 1990.
- Nagy 1990b = G. Nagy, *Hesiod and the Poetics of Pan-Hellenism*, in Id., *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca- London 1990, 36-82.

- Nagy 2002 = Plato's *Rhapsody and Homer's Music: the Poetry of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Washington-Athens 2002.
- Nobili 2011 = C. Nobili, *L'Inno Omerico a Hermes e le tradizioni locali*, Milano 2011.
- Nobili 2013 = C. Nobili, *Il gioco nell'Inno omerico a Hermes*, in C. Lambrugo – C. Torre (a c. di), *Il gioco e i giochi nel mondo antico. Tra cultura materiale e immateriale*, Bari 2013, 155-60.
- Pagliaro 1953 = A. Pagliaro, *Saggi di critica semantematica*, Messina 1953.
- Parker 1991 = R. Parker, *The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns*, G&R 38, 1991, 1-17.
- Pavese 1972 = C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972.
- Pavese 2006 = C.O. Pavese, *Hes. fr. 357 e fr. 305.4: un inno rapsodico ad Apollon e uno citarodico a Linos*, *Prometheus* 32, 2006, 4-42.
- Paz de Hoz 1998 = M. Paz de Hoz, *Los 'Himnos Homéricos' cortos y las plegarias culturales*, *Emerita* 66, 1998, 49-66.
- Portulas 2000 = J. Portulas, *Omeridi e Creoflei*, *Lexis* 18, 2000, 39-53.
- Power 2004 = T. Power, *Cleisthenes and the Politics of Kitharoidia at Delphi and in Sicyon*, *Aevum(ant.)* 4, 2004, 415-37.
- Power 2010 = T. Power, *The Culture of Kitharoidia*, Washington 2010.
- Quattrocelli 2002 = L. Quattrocelli, *Poesia e convivialità a Sparta arcaica. Nuove prospettive di studio*, *CCG* 13, 2002, 7-32.
- Sbardella 2012a = L. Sbardella, *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma 2012.
- Sbardella 2012b = L. Sbardella, *Gli Inni omerici: un genere letterario autonomo? Il caso dell'Inno ad Afrodite e delle sue varianti rapsodiche*, in *SemRom* 1, 2012, 211-34.
- Shapiro 1989 = H.A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz am Rhein 1989.
- Shapiro 1992 = H.A. Shapiro, *Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia*, in J. Neils, *Goddess and the Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Hanover NH 1992, 53-75.
- Vamvouri Rouffy 2004 = M. Vamvouri Rouffy, *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des 'Hymnes homériques' et des Hymnes épigraphiques*, Liège 2004.
- Vergados 2011 = A. Vergados, *Shifting Focalization in the 'Homeric Hymn to Hermes': the Case of Hermes' Cave*, *GRBS* 51, 2011, 1-25.
- Vergados 2013 = A. Vergados, *The 'Homeric Hymn to Hermes': Introduction, Text and Commentary*, Berlin-New York 2013.
- Vetta 1983 = M. Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in M. Vetta (a c. di), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, XIII-LX.
- West 1971 = M.L. West, *Stesichorus*, *CQ* 21, 1971, 302-14.
- West 1992 = M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- West 1999 = M.L. West, *The Invention of Homer*, *CQ* 49, 1999, 364-82.
- West 2003 = M.L. West, *'Homeric Hymns'. Homeric Apocrypha. Lives of Home*, Cambridge MA-London 2003.
- Wilamowitz 1937 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Hephaistos* in *Kleine Schriften V*, 2, Berlin 1937.
- Wilson 2004 = P. Wilson, *Athenian Strings*, in P. Murray – P. Wilson (ed. by), *Music and the Muses. The Culture of 'mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, 269-306.
- Zanetto 1996 = G. Zanetto, *Inni omerici*, Milano 1996.

Abstract: The kitharodic performances of Hermes in the *Homeric Hymn to Hermes* (ll. 30-51 and 418-33) reflect the evolution of the proemial genre: the god passes from a self-contained song of erotic content to a theogonic poem on the birth of the gods, similar to the *Homeric Hymns*. The poet of the *Hymn* thus seems to delineate the

history of the proemial genre and reveals that the rhapsodic long hymn was born as an independent genre in imitation of kitharodic erotic *nomoi* on the gods' deed. In the sixth century the *Homeric Hymns* were regarded as a new poetical genre, invented by the rhapsodes in order to imitate the success of the kitharodes; they were modeled on the kitharodic *nomoi* but occasionally served as proems for long epic recitations.

Keywords: Homeric Hymn to Hermes, Kitharody, Homeric Hymns, Rhapsodes, Proems.