

la rivista di **engramma**
maggio/giugno **2020**

173

Arianna filosofica

La Rivista di Engramma
173

La Rivista di
Engramma

173

maggio/giugno 2020

Arianna filosofica

a cura di
Victoria Cirlot e Daniela Sacco

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

173 maggio/ giugno 2020

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-314948-38-0

ISBN digitale 978-88-31494-39-7

finito di stampare settembre 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Arianna filosofica. Editoriale*
Victoria Cirlot e Daniela Sacco
- Testi**
- 15 *Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche*
a cura di Victoria Cirlot e Anna Fressola
- 141 *Gilles Deleuze. I misteri di Arianna secondo Nietzsche*
a cura di Michela Maguolo
- Saggi**
- 185 *Gestos, palabras y signos de la Ariadna*
de Friedrich Nietzsche
Victoria Cirlot
- 215 *Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma*
(maggio/giugno 1883)
Seminario Mnemosyne, a cura di Anna Fressola
- 233 *Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina*
di Luce Irigaray. Leggere il Lamento di Arianna
di Friedrich Nietzsche
Carlotta Santini
- 255 *Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti*
Maria Luisa Catoni

Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti

Maria Luisa Catoni



1 | Affresco da Pompei, casa V,6,2bis, amb. 13, parete ovest, pannello centrale. Pompei, Parco Archeologico.

La recente scoperta a Pompei (V,6,2bis) di un nuovo affresco che raffigura Arianna abbandonata da Teseo [Fig. 1] è stata l'occasione per riaffrontare alcuni aspetti della questione relativa ai contesti nei quali i diversi segmenti che compongono i miti della principessa cretese vengono narrati in immagine nell'antichità greca e romana, in particolare a Pompei (Catoni, Osanna 2018). Il caso dell'impiego a Pompei di alcune delle storie di Arianna permette di richiamare ben noti meccanismi di funzionamento del mito, che si rivelano validi anche per l'analisi delle sue sopravvivenze, manipolazioni e riusi entro società molto lontane da quelle che originariamente lo crearono e usarono. Declinando la prospettiva warburghiana nello studio della tradizione dell'antico secondo la lezione della iconologia contestuale, è forse utile soffermarsi su un aspetto che, ferme restando le sostanziali differenze, pare comune all'uso del mito nelle società antiche e al suo riuso nelle società post-antiche: ovvero il ruolo attivo di selezione di un segmento di un mito sia in ragione del suo uso in contesti e per fini specifici (per es. narrativi, ideologici, autorappresentativi, rituali, etc.) sia in ragione degli agenti mediatori che, soprattutto nei casi di riuso post-antico, e in particolare a partire dal XIX secolo, costituiscono una fitta rete di rimandi, riferimenti e rifrazioni di particolare complessità (Santoro 2010; Nativo, Prati 2019; Forti 2019; Centanni, Forti 2019; Green 2011; Loreti 2011; Trione 2013).

Un caso paradigmatico relativo all'antichità è per esempio quello della presenza di Arianna sul cratere François, nel quale ovviamente non solo il mito di Arianna, ma perfino le scelte relative all'impaginazione delle firme del pittore Kleitias e del vasaio Ergotimos, come ha mostrato in uno studio magistrale Mario Torelli (Torelli 2007), sono il frutto di un'attenta opera di selezione e pianificazione all'interno del programma del vaso. All'inizio della narrazione, sul labbro del cratere sul lato B [Fig. 2], all'approdo della nave di Teseo segue la scena di una danza eseguita, verso destra, da sette coppie di giovani e fanciulle ateniesi (il cui nome è inscritto accanto alle relative figure); conduce il *choros*, accompagnandolo al suono della lira, l'eroe ateniese che, come vuole il suo ruolo di tibicine, è vestito sontuosamente di un lungo chitone ricamato e mantello; di fronte a lui ad accoglierlo, vòlta verso sinistra, è Arianna, anche lei elegantemente vestita che, protendendo in avanti il braccio destro, porge sul palmo ben aperto e rivolto in alto il gomitollo di filo, la chiave del successo dell'impresa di Teseo nel Labirinto (Hedreen 2011, 494-496); davanti a lei, di dimensioni

più piccole, la nutrice (ΘΡΟΦΟΣ per τροφός), anch'ella vòlta verso Teseo, il braccio destro flesso al gomito e sollevato verso l'eroe. Diverse ipotesi sono state avanzate per l'interpretazione di questa scena, per la quale è di cruciale importanza stabilire il momento e, conseguentemente, il luogo nel quale questa danza viene eseguita: se essa è da situare a Creta, al momento dello sbarco di Teseo e prima della sua impresa nel Labirinto, si caratterizzerebbe come lo strumento attraverso il quale Teseo seduce Arianna, convincendola ad aiutarlo (Giuliani 2013, 123-130, 255-257; con un diverso accento sul carattere rituale della danza, v. Hedreen 2011); se essa invece è da situare a Delo e da identificare con la *géranos* istituita da Teseo nel santuario di Apollo lì ubicato, come attestato da una tradizione letteraria che la colloca così dopo l'uccisione del Minotauro, si tratterebbe di una danza di vittoria, e la problematica presenza di Arianna che esibisce il gomitolino e della nutrice andrebbe spiegata con l'inclusione, nel re-enactment danzato, anche della mimesi della "scena che ha dato origine alla gloriosa celebrazione di Delos, quasi a rendere vivo, come in una 'sacra rappresentazione', il canto delle parole che raccontavano l'evento anche dell'antefatto, canto che avrebbe potuto prender la forma di un ditirambo" (Torelli 2007, 23-24 e 49-73).



2 | Vaso François, cratere attico a figure nere, da Chiusi, primo quarto del VI sec. a.C.. Firenze, Museo Archeologico Nazionale.

Ciò che preme sottolineare in questo contesto è il fatto che, al fine della narrazione iconografica impaginata da Kleitias, determinata dalla funzione del vaso e legata ad uno specifico contesto ideologico e d'uso (nel senso evidenziato da Torelli 2007, 49-73), viene scelto uno specifico segmento della storia di Teseo, e agenti rilevanti della mediazione sono senz'altro il rito (la danza rappresentata) ma anche e soprattutto il paradigma ideologico e le pratiche proprie delle cerchie aristocratiche presso le quali il cratere avrebbe trovato uso.

Nel primo ventennio del V secolo a.C. è attestato figurativamente un diverso segmento del mito di Teseo e Arianna, quello nel quale l'eroe ateniese, di ritorno ad Atene, abbandona a Nasso la principessa cretese. La *kylix* attica conservata a Tarquinia, datata ca. 480 a.C. (Tarquinia, MAN Inv. 5291, attr. al Pittore della Fonderia [Fig. 3]) e la *lekythos* attica conservata a Taranto (Taranto, MAN Inv. 4545, attr. al Pittore di Pan), di poco più tarda, rappresentano entrambe la scena. Senza entrare qui in una dettagliata analisi dei due documenti (per cui si rimanda a Catoni, Osanna 2018, 23 ss. con bibliografia precedente), basti sottolineare che in entrambi i casi il racconto è fortemente connotato in senso erotico e nuziale: Arianna è raffigurata come sposa e l'abbandono di Teseo è chiaramente caratterizzato come mosso dal volere divino (con la presenza di Hermes sulla coppa di Tarquinia e di Atena sulla *lekythos* di Taranto). Nel caso della coppa di Tarquinia poi (Dietrich 2010, 98-99 e 359-60; Heinemann 2016, 211-222), la presenza della vite che sorge in corrispondenza del pube di Arianna dormiente, sovrastandone la figura e occupando l'intero spazio fra questa e la figura di Teseo in piedi, è così prominente da diventare un vero e proprio personaggio, una figura che agisce nella scena: si tratta ovviamente di Dioniso, che presto si unirà in nozze ad Arianna, realizzando l'evento divino che rende necessario l'abbandono da parte di Teseo.



3 | *Kylix* attica a figure rosse, da Tarquinia, attr. al Pittore della Fonderia, ca. 480 a.C., Tarquinia, MAN Inv. 5291.

Caratterizzate in senso erotico e nuziale sono anche due ulteriori iconografie che narrano lo stesso segmento del mito, entrambe attestate verso la fine del V secolo a.C. e particolarmente rilevanti per l'analisi delle formule iconografiche impiegate a Pompei. Una di esse congiunge, in modo diverso rispetto alla scena sulla coppa di Tarquinia, l'episodio dell'abbandono di Arianna dormiente da parte di Teseo con quello del

ritrovamento da parte di Dioniso: come è stato possibile segnalare di recente (Catoni, Osanna 2018, 23 ss.), non si tratta di una formula compositiva esclusivamente attestata in ambito apulo (Parise Badoni 1990, 73-74), come è documenta sul cratere a calice frammentario conservato a Taranto e databile verso la fine del V-inizi del IV secolo a.C. (Lippolis, Dell'Aglio 1997, cat. nr. 159,1 [Fig. 4]; Maggialetti 2007; Mugione 1997).



4 | Cratere a calice apulo, da Taranto, attr. alla cerchia del Pittore della nascita di Dioniso, fine V-inizi IV sec. a.C., Taranto, Museo Nazionale 52230.

Un frammento di coperchio di una *lekanis* attica databile a ca. il 400 a.C. (Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 354; Catoni, Osanna 2018, Fig.

32; Heinemann 2016, 218 Fig. 42; Beazley Archive, nr. 12532.), infatti, permette di collocare con certezza, in ambito attico, una formula compositiva nella quale Arianna, che sul cratere di Taranto sensualmente dorme lasciando scoperta la parte superiore del corpo, è distesa ponendo la testa nella stessa direzione nella quale fugge Teseo, mentre Dioniso arriva dalla parte opposta. La presenza nella pittura vascolare attica di una iconografia nella quale i due episodi del mito (l'abbandono di Arianna da parte di Teseo e il successivo ritrovamento da parte di Dioniso) sono esplicitamente congiunti, conduce a dover almeno riconsiderare il problematico passo di Pausania nel quale il periegeta menziona un dipinto, posto nel tempio più recente di Dioniso ad Atene, nel quale sarebbero stati raffigurati:

Ἀριάδνη δὲκαθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἦκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἄρπαγὴν.

[Arianna che dorme e Teseo che salpa e Dioniso che viene a rapire Arianna (Pausania, I.20.3)].

(Sul discusso passaggio di Pausania, che secondo alcuni studiosi si riferirebbe a una serie di due distinti dipinti, cfr. Gasparri, Veneri 1986, nrr. 777-779, nr. 778 e commento 513; Gasparri 1986, nrr. 180-188 e commento 563; Catoni, Osanna 2018, 21 ss., con bibliografia).

Anche riguardo a queste due attestazioni figurative della storia dell'abbandono di Arianna, che adottano una formula compositiva e schemi iconografici diversi rispetto alle attestazioni d'inizio V secolo a.C., va sottolineata la forte caratterizzazione erotica e nuziale, resa esplicita, nella scena sul cratere di Taranto, anche dal gesto di Dioniso che con la destra afferra il seno destro, nudo, della dormiente. Sia nel frammento di coperchio di *lekanis* sia nel cratere tarantino, Arianna ha la capigliatura perfettamente acconciata, indossa orecchini (sul cratere di Taranto anche una collana) e il capo è velato dal mantello e cinto da una benda (sul cratere di Taranto) o da una corona di foglie (sul frammento di *lekanis*).

Va ancora sottolineata la placidità del sonno di Arianna seminuda, un sonno che peraltro è uno dei tratti della connotazione erotica della scena: a differenza di quanto avviene nello schema iconografico adottato per

Arianna dormiente nelle più tarde attestazioni scultoree della narrazione dell'abbandono da parte di Teseo – per esempio nel rilievo da Villa Adriana conservato ai Musei Vaticani, Inv. 540; nel sarcofago da Capranica conservato al Metropolitan Museum, Inv. 90.12A-B; nel sarcofago attico conservato al Museo archeologico di Istanbul, Inv. 125 – nella pittura vascolare attica e apula, come anche negli affreschi pompeiani, Arianna non dorme puntellando il capo con il braccio, come a resistere ad un sonno non voluto e come documenta il tipo scultoreo dell'Arianna Vaticana. Il sonno di Arianna è, invece, nella pittura vascolare attica e apula un sonno placido e tranquillo: sul cratere di Taranto la principessa riposa su cuscini morbidi e riccamente decorati, le braccia sono abbandonate lungo il corpo.

Più o meno allo stesso periodo, fine del V-inizi del IV secolo, risale uno *stamnos* apulo conservato a Boston (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00349) che attesta una diversa formula compositiva: in una scena ben conchiusa a destra e a sinistra, Teseo, sulla sinistra, si appresta a raggiungere la sua nave, mentre con la mano destra già ne tocca la prua rappresentata a sinistra; si volge verso Arianna che, sulla destra, placidamente dorme su una coperta frangiata e morbidi cuscini adagiati su una struttura decorata. Su un piano più alto, seduta su una roccia verso sinistra, vigila Atena. Chiude la scena, a destra, *Hypnos*, alato, con in mano una *phiale* del cui contenuto cosparge il capo di Arianna. Anche in questo caso, come sul cratere di Taranto, Arianna è immersa in un sonno placido e profondo, il viso è leggermente volto verso lo spettatore e il corpo è nudo fino ai fianchi, mentre le gambe (con la destra sopra la sinistra) sono avvolte in un ampio mantello. Rispetto alla postura di Arianna sul cratere di Taranto, nella scena sullo *stamnos* di Boston la donna, che indossa bracciali e orecchini, giace appoggiandosi più decisamente sul fianco sinistro e volgendo la parte superiore del corpo verso lo spettatore, mentre pone il braccio destro trasversalmente al torso e porta la mano destra sul lato sinistro del capo.

La tradizione figurativa dell'abbandono di Arianna nella pittura vascolare attica e magnogreca sembra avere almeno due tratti comuni: il primo è la caratterizzazione di Arianna come sposa e dell'intera scena in senso erotico e nuziale; il secondo tratto è la tranquillità del sonno di Arianna, componente anch'essa della sensualità dell'eroina.

Riguardo al marcato carattere erotico di questo segmento della storia di Arianna, possiamo farci un'idea dei possibili contesti d'uso delle sue rappresentazioni figurative, in *media* diversi, grazie al racconto della performance pantomimica che il Siracusano organizza durante il simposio narrato da Senofonte (Xen., *Symp.*, IX.2 ss.), nella quale è messo in scena il momento dell'incontro fra Arianna e Dioniso.

ὦ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκῶς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσεισι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιξοῦνται πρὸς ἀλλήλους. ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νύμφη κεκοσμημένη παρηήθη καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. οὕτω δὲ φαινόμενου τοῦ Διονύσου ἠύλειτο ὁ βακχεῖος ρυθμός. ἔνθα δὲ ἠγάσθησαν τὸν ὄρχηστοδιδάσκαλον. εὐθύς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένῃ ἤκουσε. καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἠρεμοῦσα. ἐπεὶ γε μὴν κατείδεν αὐτήν ὁ Διόνυσος, ἐπιχορεύσας ὥσπερ ἂν εἴ τις φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. ἡ δ' αἰδουμένη μὲν ἐφκει, ὁμῶς δὲ φιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. οἱ δὲ συμπόται ὀρώντες ἅμα μὲν ἐκρότου, ἅμα δὲ ἐβῶων αὐθις. ὡς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδνην, ἐκ τούτου δὲ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρῆν θεάσασθαι. οἱ δ' ὀρώντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Διόνυσον, ὠραίαν δὲ τὴν Ἀριάδνην, οὐ σκώπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεππερωμένοι ἐθεῶντο. καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτὴν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνουῦσης <ὥστε> μὴ μόνον τὸν Διόνυσον ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἦ μὴν τὸν παῖδα καὶ τὴν παῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. ἐφέκσαν γὰρ οὐ δεδιδραγμένοι τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφειμένοις πράττειν ἢ πάλαι ἐπεθύμουν. τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνήν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμῆν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν. Σωκράτης δὲ καὶ τῶν ἄλλων οἱ ὑπομείναντες πρὸς Λύκωνα καὶ τὸν υἱὸν σὺν Καλλίᾳ περιπατήσοντες ἀπήλθον. αὕτη τοῦ τότε συμποσίου κατάλυσις ἐγένετο.

["Signori, Arianna entrerà nella stanza nuziale sua e di Dioniso. Dopo entrerà Dioniso, ebbro un poco, reduce da un banchetto di dèi, entrerà dalla sua sposa e si metteranno a far giochi d'amore". Ed ecco comparire Arianna in veste da sposa, che si siede sul seggio. Dioniso non era ancora apparso e il flauto suonava un ritmo bacchico. A questo punto tutti gli astanti non

poterono che ammirare il coreografo: subito Arianna infatti, appena sentito il flauto, assunse una tale postura che chiunque intendeva che lei provava piacere all'ascolto di quella musica; e non andò incontro a Dioniso che entrava, né si alzò in piedi, ma era evidente che si tratteneva a fatica. Ed ecco Dioniso che, appena la vede, va verso di lei danzando una danza d'amore e si siede sulle sue ginocchia e l'abbraccia e la bacia. E lei, sebbene sembrasse provare un po' di pudore, pure rispondeva con amore al suo abbraccio. E a questa vista, tutti i invitati applaudivano e gridavano a gran voce: "Avanti, ancora!". Quando poi Dioniso si alzò e con lui fece alzare Arianna, allora si poterono vedere le figure di danza [*schemata*] di loro due che si stavano baciando e amando. Gli astanti, vedendo Dioniso così bello e Arianna così attraente, che non fingevano, ma si baciavano per davvero sulla bocca, stavano a guardare tutti eccitati. E ascoltavano quel che Dioniso diceva a lei – se l'amava e quella che rispondeva giurando di sì – e così non solo Dioniso ma anche tutti i presenti avrebbero giurato che i due ragazzi si amavano per davvero. Perché non sembravano proprio due che mettevano in scena figure di danza [*schemata*] imparate, ma era come se fosse loro consentito di fare quello che da tempo desideravano. Alla fine, i simposiasti, vedendoli allacciati l'un l'altra e chiaramente pronti per fare l'amore, chi doveva ancora sposarsi giurò che avrebbe preso subito moglie e chi era sposato montò in fretta a cavallo, per raggiungere la propria sposa (trad. di Monica Centanni)].

Sono molti gli aspetti rilevanti della narrazione senofontea della performance orchestrale offerta da Callia ai propri ospiti, ma ai nostri fini basta qui osservare che la danzatrice che impersona Arianna fa il suo ingresso nella sala ὡς νύμφη κεκοσμημένη (Xen., *Symp.*, IX.3; sul brano senofonteo, v. Catoni 2008, 186-190) e che le immagini di Arianna addormentata che decoravano gli oggetti sui quali i simposiasti posavano il loro sguardo, magari bevendo o mescendo il vino, potevano ben alimentare riflessioni, discorsi, canti e comportamenti analoghi a quelli che, per quanto più tardi, vengono narrati da Senofonte.

Riguardo al secondo tratto comune a tutta la tradizione iconografica testimoniata dalla pittura vascolare, cioè il placido sonno di Arianna, andrà ancora osservato che si tratta certo di un sonno che contribuisce a connotare eroticamente Arianna e di un sonno non naturale, come evidenziano il giaciglio di roccia e la presenza della vite nella scena

raffigurata sulla *kylix* di Tarquinia o la necessaria presenza di *Hypnos* nello *stamnos* di Boston e, forse, nel frammento attico di Bonn; e, tuttavia, è un sonno placido e ben accetto.



5 | Affresco da Pompei. Casa di Meleagro (VI, 9, 2), amb. 14, parete est, ca. 70 d.C., Napoli, MANN 9051.

Questo stesso tratto (accanto ad un ancor più marcato interesse figurativo per la sensualità del corpo dell'eroina) caratterizza il sonno di Arianna anche nella maggior parte degli affreschi pompeiani che narrano l'episodio dell'abbandono da parte di Teseo (e nei quali la figura di Arianna sia

conservata) [Fig. 1]. Si tratta di una tradizione ben lontana, narrativamente e concettualmente, da quella attestata per la prima volta, a quanto ne sappiamo, nell'*ekphrasis* della coperta nuziale di Peleo e Teti nel carme 64 di Catullo: il poeta descrive un'Arianna disperata, che può ancora scorgere all'orizzonte la nave di Teseo in fuga e che si lascia andare ad un solitario lamento a tratti furioso a tratti sconcolato. Non è certo se il motivo del lamento di Arianna sia riconducibile alle fonti ellenistiche di Catullo: è certo, però, che questo segmento ulteriore della storia di Arianna, inventato forse da Catullo o forse da un poeta d'età ellenistica, ebbe grande fortuna sia letteraria sia teatrale sia musicale sia figurativa [Fig. 5], ben oltre la fine del mondo antico.

Ma questo nuovo segmento del mito, che permette di dar voce all'interesse poetico o figurativo per il lamento d'amore dell'eroina abbandonata, mediato dall'invenzione poetica forse di Catullo e dalle rielaborazioni e varianti che poeti e pittori via via riproposero al proprio pubblico e ai propri committenti, cambia anche, in modo assai significativo, l'*ethos* dell'eroina, secondo una modalità di costruzione, uso e riuso del mito assolutamente normale nell'antichità (e particolarmente avversata, per esempio, da conservatori come Platone che aveva visto tutta la pericolosità, dal punto di vista della tenuta dello Stato e di un *ethos* condiviso nella comunità dei cittadini, di lasciare agli imitatori la possibilità di innovare riguardo ai soggetti e agli stili nelle narrazioni dei miti). Nel caso specifico, questa particolare mediazione tratteggia un'Arianna molto diversa non solo dall'eroina d'età arcaica e tardo arcaica ma anche da quella che, dall'inizio del V secolo a.C., la tradizione iconografica greca e magnogreca, pur tematizzando il soggetto dell'abbandono da parte di Teseo, aveva dipinto come la sposa predestinata di Dioniso: addormentata e in attesa di essere eroticamente risvegliata per essere la coprotagonista con il dio di un'amorosa scena nuziale.

Bibliografia

Catoni 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* [Pisa 2005], Torino 2008.

Catoni, Osanna 2018

M.L. Catoni, M. Osanna, *Arianna a Nasso. Un nuovo affresco dalla Regio V di Pompei*, "Bollettino d'Arte" 39-40 (2018), 5-46.

Centanni, Forti 2019

M. Centanni, M. Forti, *Arianna, estasi e malinconia*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Dietrich 2010

N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2010.

Heinemann 2017

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-Boston 2017.

Gasparri 1986

C. Gasparri, *Dionysos/Bacchusin LIMC III*, Zürich-München 1986.

Gasparri, Veneri 1986

C. Gasparri, A. Veneri, *Dionysosin LIMC III*, Zürich-München 1986.

Giuliani [2003] 2013

L. Giuliani, *Image and Myth. A History of pictorial Narration in Greek Art* [München 2003], Chicago 2013.

Green 2011

C. Green, "There is no Antiquity": modern Antiquity in the Work of Pablo Picasso, Giorgio De Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906-1936), in C. Green, J.M. Daehner (eds.), *Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia, Catalogo della mostra*, Los Angeles 2011, 1-15.

Forti 2019

M. Forti, 'Sotto gli occhi di tutti'. Note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Hedreen 2011

G. Hedreen, *Bild, Mythos, and Ritual: Choral dance in Theseus' Cretan Adventure on the François Vase*, "Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens" 80/3 (2011), 491-510.

Lippolis, Dell'Aglio 1997

E. Lippolis, A. Dell'Aglio (a cura di), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto*, 1,3. *Atleti e guerrieri: tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. a.C.*, (Catalogo della mostra, Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 1994), Taranto 1997.

Loreti 2011

S. Loreti, *A timely call: modern representation awakened by Antiquity. De Chirico, Picasso and the Classical Vision*, in Green, Daehner 2011, 17-30.

Maggialetti 2007

M. Maggialetti, *Tra Atene e Sparta. Mito e politica sul cratere apulo Taranto MN 52230*, "Ostraka" XVI/2 (2007), 289-310.

Mugione 1997

E. Mugione, *Temi figurativi della ceramica attica e committenze occidentale. Una esemplificazione: il mito di Teseo*, "Ostraka" VI.1 (1997), 109-128.

Nativo, Prati 2019

M.J. Nativo, A. Prati, *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913. Una galleria ragionata*, "La Rivista di Engramma" 163 (2019).

Parise, Badoni 1990

F. Parise Badoni, *Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, "Dialoghi di archeologia" 1 Terza serie (1990), 73-87.

Santoro 2010

M. Santoro, *Il mito nietzscheano di Arianna nella pittura di Giorgio De Chirico*, "La Rivista di Engramma" 78 (marzo 2010).

Torelli 2007

M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano 2007.

Trione 2013

V. Trione, *A futura memoria*, in V. Trione (a cura di), *Post Classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, Milano 2013, 1-16.

English abstract

Through the outline of the iconographic history of the abandonment of Ariadne in Classical, late Classical and Roman times, this paper proposes a reflection on some mechanisms governing the construction, development and change of the iconographic tradition of the subject both in the ancient and the post-antique cultures. The paper shows how Ariadne is characterised as a bride throughout the whole ancient Greek iconographic tradition of the subject, and considers the momentous and pervasive consequences (both figurative and ethico-mythological) of the changes brought about by the literary and figurative imaginings of the heroine and her desperate laments on the shore of Naxos.

keywords | abandoned Ariadne; Pompeii fresco; iconographic tradition

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*



la rivista di **engramma**
maggio/giugno **2020**
173 • Arianna filosofica

Editoriale

Victoria Cirlot, Daniela Sacco

Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche

Victoria Cirlot e Anna Fressola

Gilles Deleuze. I misteri di Arianna secondo Nietzsche

Michela Maguolo

Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche

Victoria Cirlot

Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma (maggio/giugno 1883)

Seminario Mnemosyne, a cura di Anna Fressola

Dalla Cea Nenia di Simonide all'Amante marina di Luce Irigaray

Carlottla Santini

Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti

Maria Luisa Catoni