

La Rivista di Engramma  
**100-102**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 100-102  
anno 2012

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

**100 ottobre 2012**

**101 novembre 2012**

**102 dicembre 2012**

finito di stampare gennaio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

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

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2  
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

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

- 6 | *100 ottobre 2012*
- 320 | *101 novembre 2012*
- 328 | *102 dicembre 2012*

**100**

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

# ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

## DIRETTORE

monica centanni

## REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

## COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

**PENSARE PER IMMAGINI**

**SOMMARIO**

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO  
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI  
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE  
Bere alla palude: l'anima e( ) il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI  
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI  
“Un rapido schizzo in forma sferica”: Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON  
“L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi”. Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI  
‘Zum Logos das Wort’. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI  
*A foot's difference*. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO  
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO  
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN  
*Mnemosyne* 42
- 113 | KURT W. FORSTER  
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI  
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI  
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR  
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI  
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS  
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ  
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI  
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI  
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI  
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI  
*Documents*: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI  
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO  
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiabel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI  
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI  
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS  
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI  
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE  
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA  
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

FRANCESCO M. CATALUCCIO

## Diana e Atteone



Il mito per i Greci non era puro racconto né soltanto materia di poesia, ma rispondeva all'orizzonte mentale di una civiltà tradizionale, la quale non ebbe mai una teologia ufficiale o una religione del Libro. Per questo il mito greco offre una materia psicologica primigenia, un'inquietante catena di sangue, sessualità, vendetta, morte.

Nell'Istituto di Storia dell'arte dell'accademia delle Scienze di Varsavia, dove studiavo nella prima metà degli anni ottanta, gran parte dei docenti si era formata alla scuola del carismatico ed erudito Jan Białostocki (1921-1988), che aveva, tra l'altro, avuto il merito di far conoscere in Polonia gli scritti di Aby Warburg e il suo progetto dell'*Atlante della Memoria*. Quindi, studiare il mito di Atteone significava non dare tanto importanza all'epoca storica nella quale le varie versioni erano state prodotte, né il modo, pittorico o letterario. Ci dovevamo, secondo il professor Wiesław Juszczak, preoccupare della genesi e della trasmissione delle *Pathosformeln* relative al mito di Atteone: studiare il rapporto inedito tra forma e contenuto. Un'intuizione nuova sulla verità di quella storia, che intrecciasse in modo indissolubile la carica emotiva e la formula iconografica, seguendole fino ai dipinti e i testi letterari del Novecento. Avevo da poco scoperto che uno dei più strani romanzi di Witold Gombrowicz, *Pornografia* (1960), doveva inizialmente, nelle intenzioni dello scrittore polacco, intitolarsi *Atteone*. Secondo alcune testimonianze, mentre scriveva, Gombrowicz teneva sulla scrivania una riproduzione de *La morte di Atteone* di Tiziano. Mi convinsi però che il voyeurismo, a differenza che nel romanzo di Gombrowicz, c'entrasse assai poco con quel mito. Sulla parete del mio studio avevo appiccicato tutti i dipinti e le immagini che raffiguravano quella vicenda: una sorta di sipario fatto di cervi fuggenti, azzannati dai cani, e molli fanciulle al bagno, che divenne la mia Tavola della Memoria e che mi aiutò a mettere a fuoco quella strana vicenda.

Un gruppo di cacciatori si inerpì un giorno tra i boschi del Monte Citerone, nella Grecia sud-orientale, al confine tra l'Attica e la Beozia. Secondo la leggenda, in questo luogo, Antiope, figlia del re tebano Nitteo, sedotta da Zeus, aveva dato alla luce i gemelli Anfione e Zeto, che regnarono poi a Tebe, dopo aver ucciso lo zio della madre, Lico, e fatto smembrare sua moglie Dirce, legandola alle corna di un toro. Sempre sul Citerone fu abbandonato Edipo, appena nato. Il monte era sacro al minaccioso Dioniso (Bacco). Pare che lassù i fratelli Apollo e Artemide avessero compiuto la strage dei 12 figli della sfrontata Niobe, regina di Tebe. E sulle pendici del Citerone si trovava pure la Sfinge, che aspettava le sue vittime per porre loro il suo enigma. È probabile che, tutto questo, i cacciatori non lo sapessero. Tra loro c'era il giovane Atteone, figlio di Aristeo (a sua volta figlio di Apollo e della ninfa Cirene) e di Autonoe (figlia di Cadmo e Armonia). Atteone era stato allevato dal mite e saggio centauro Chirone (figlio di Crono e Filira), maestro di Achille, Asclepio e Giasone (e anche accompagnatore e consigliere, secondo Goethe, di Faust verso Elena), che gli aveva insegnato l'arte della caccia. Allontanatosi dai suoi compagni, e inoltratosi nella foresta alla ricerca dei cervi, con i suoi fedeli cani, Atteone si ritrovò a un tratto in una radura. Un "chiaro del bosco", come l'avrebbero chiamata Martin Heidegger e, soprattutto, Maria Zambrano:

Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare; lo si osserva dal limite e la comparsa di alcune impronte di animali non aiuta a compiere tale passo: è un altro regno che un'anima abita e custodisce. [ZAMBRANO 2004, p. 11]

Un luogo dove la forte luce permette di cogliere qualcosa della Verità. Era mezzogiorno, particolare questo al quale Roger Caillois, nel suo studio sui demoni meridiani, attribuisce molta importanza [CAILLOIS 1988, pp. 36,42, 94]. Sul limitare, c'erano una polla d'acqua con un laghetto e una grotta. Sulle rive stavano sdraiate delle belle e nude Ninfe (personificazioni delle forze della natura, dai nomi inconsueti e gioiosi: Cròcale, Nefele, Iale, Rànide, Psècade, Fiale). Nell'acqua ne sguazzavano delle altre, attorno a una bella e un po' in carne signora con un quarto di luna rovesciato all'insù sopra la testa: Artemide, vergine dea della caccia e del tiro con l'arco, della natura e della fecondità, protettrice degli animali e della giovinezza, che i romani chiamarono Diana. Passato un attimo di comune sorpresa, mentre le Ninfe correvano, tra stridule grida, a coprirsi con dei veli, Artemide, furiosa, trasformò Atteone in un cervo e gli tolse la voce. Lui scappò, ma i suoi cani, vedendolo animale, lo sbranarono in mille pezzi, mentre lui cercava di gridar loro qualcosa per fermarli.

Fin qui la versione sulla quale concordano quasi tutte le fonti, letterarie e pittoriche. Ma a questa storia, che ci è stata tramandata, nelle versioni più antiche da Callimaco di Cirene, negli *Inni* (270-260 a.C.) [CALLIMACO 1983, pp. 90-93 vv. 107-130], e da Publio Ovidio Nasone, nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) [OVIDIO 1994, pp. 98-103, 123-127, vv. 138-252, 720-721], si sono sovrapposte, quasi da subito, mille sfumature e racconti diversi. Cosa successe ad Atteone? Secondo pochi fu trasformato in cervo perché si era vantato di essere più bravo di Diana nella caccia. Questa è l'opinione di Euripide (485-406 a.C.):

Pensa al modo spietato come è morto Atteone: cagne sanguinarie, dopo che le aveva allevate, se lo fecero a pezzi, giacché si era vantato di essere più bravo di Artemide nelle battute di caccia, fin nelle selvose riserve [EURIPIDE, 337-340].

Probabilmente, sia Artemide che il fratello gemello Apollo non sopportavano di esser sfidati, e magari superati. Ne fece le spese anche il povero Marsia, che sfidò il dio a chi suonava meglio il flauto e finì scorticato appeso a un albero (episodio che Tiziano raffigurò mirabilmente in un dipinto poco visto perché finito nella sperduta Pinacoteca del Castello di Kroměříž, a metà strada tra Praga e Cracovia). Invece, la più tranquilla scena della "gara" tra il dio e il suonatore (ma nel cielo un rapace ghermisce un uccello) è stata dipinta da Perugino nel piccolo capolavoro esposto nel Museo del Louvre. Ovidio invece, e ha fatto testo, riteneva che la colpa di Atteone fosse stata quella di vedere Diana nuda, che, imbarazzata:

Non avendo a portata di mano le frecce, come avrebbe voluto; prese l'acqua, che aveva lì, ne inondò la faccia dell'uomo, e inzuppandogli i capelli col fiotto vendicatore disse queste parole, presagio d'imminente sventura: 'E ora racconta di avermi visto senza veli, se ci riesci!' Non profferì altre minacce. Dette al capo spruzzato corna di cervo longevo, allungò il collo, appuntì in cima le orecchie, cambiò le mani in piedi, le braccia in lunghe zampe, a

ammantò il corpo di un pelame chiazzato. E aggiunse la timidezza [OVIDIO, vv. 186-198].

Callimaco fa spiegare così ad Atena la colpa di Atteone:

Ma il decreto è questo / delle leggi di Crono: chiunque scorga / uno degli immortali, quando il dio / non lo sceglie di persona, a grande prezzo / paghi il vederlo [CALLIMACO, vv. 100-103].

Del resto, Artemidoro, ne *Il libro dei sogni* (II d. C.), aveva affermato perentoriamente: “Vedere Artemide nuda non giova in alcun modo a nessuno” [ARTEMIDORO 1990, p.136]. Il bibliotecario di Augusto, e amico di Ovidio, Caio Giulio Igino (n. 64 a. C.), nei *Miti*, del quale ci è pervenuta la traduzione in greco (207 d. C.) a opera di uno pseudo-Dositeo, riporta inizialmente una versione diversa (Atteone non è più un cacciatore) e aggiunge un particolare inedito:

Il pastore Atteone, figlio di Aristeo e Autonoe, vide Diana al bagno e tentò di farle violenza. Perciò Diana, adirata, gli fece spuntare le corna e lo fece divorare dai suoi stessi cani. [IGINO 2000, p.119]

Diana aveva dovuto difendere la sua verginità da diversi assalti. Sempre Callimaco, nell'Inno *Ad Artemide*, gli ricorda “che di Titio facesti strage” (v. 110). Titio era un gigante, figlio di Zeus e della ninfa Elara, che fu ucciso da Artemide perché aveva cercato di violentarla (e non la di lei madre Latona, come alcuni sostengono). Ma anche Oto, figlio di Poseidone, insidiò Artemide, insieme col fratello Efialte, ma la dea (questa volta lei!) si mutò in cerva e i due fratelli, nel tentativo di colpirla, si uccisero a vicenda. E anche Orione, contrariamente a quanto disse Omero (*Odissea*, v. 118 e sgg.), fu ucciso dalla dea non per gelosia, ma perché aveva tentato di insidiarla. Diana conservava i segreti della Natura, e quindi salvava la Natura. Per questo la maggior parte degli eroi cacciatori greci le sono ostili (anche se lei dovrebbe essere onorata come protettrice della loro attività):

Offendono la dea, attentando a lei o al suo seguito, negandole l'offerta primizia, o portandogliela incompleta, osando misurarsi con la sua maestria, infrangendo i tabù di caccia... [PITTALUGA 1977, p. 41]

Tornando a Igino, nel racconto successivo, dopo aver detto, seguendo Ovidio, che la fonte dove si stava bagnando Diana, dopo una lunga caccia, si chiamava Partenio, e stava nell'ombrosissima valle detta Gargafia, egli sostiene che anche Atteone arrivò lì coi suoi cani per riposarsi e “si trovò davanti alla dea: e perché non lo raccontasse a nessuno, ella lo trasformò in cervo, e come cervo egli venne sbranato dai suoi stessi cani”. Segue, come in Ovidio, un erudito elenco con i nomi delle 27 cagne di Atteone [CARILLO 2007, pp. 21-108], con l'aggiunta, come se quelli non fossero già sufficienti a stendere il lettore, di un altro elenchino.

Nell'immagine del Cratere ateniese (V sec. a.C), ritrovato a Cuma (Museum of Fine Arts, Boston), Atteone appare invece seminudo, con sembianze integralmente umane, e 4 piccoli cagnetti lo stanno azzannando. La Dea, completamente vestita, impugna il suo arco e gli punta addosso una freccia. Pausania (110-180 d.C.), nella sua *Periegesi della Grecia* [PAUSANIA 2010, vv. 3-4], cita il poeta siciliano Stesicoro, pseudonimo di Tisia di Imera (630 a.C.-555 a.C.), secondo il quale Atteone non venne trasformato in cervo, ma fu egualmente sbranato dai suoi cani perché Artemide gli gettò addosso una pelle di animale, aizzandoli così contro di lui [HEATH 1992]. A questa versione, secondo alcuni, si ispira la Metopa (V sec. a.C.) del frontone del tempio di Era a Selinunte (Museo Archeologico di Palermo) [CASTOLDI 1992, pp. 59-86], dove Atteone ha sulle spalle una pelliccia animale e tre cani saltano per morderlo. Ma, se si guarda meglio, si vede che dietro la testa piegata di Atteone sono spuntate delle ramosi corna, delle quali si è salvata solo la punta. Evidentemente la pelle che aveva a tracolla era soltanto la sua veste. Artemide, sempre coperta dalla testa ai piedi, guarda la scena soddisfatta.

Nelle *Dionisiache* (V sec. d.C.) [NONNO 1605, vv. 287-290], Nonno di Panopoli, dopo aver raccontato la trasformazione e la morte di Atteone, parla, caso unico tra le fonti che abbiamo, dell'infruttuosa ricerca dei suoi resti smembrati dai cani per i boschi del Monte Citerone (vv. 370-411); poi c'è un nuovo racconto dell'accaduto fatto dal fantasma di Atteone che appare in sogno al padre Aristeo (vv. 412-532) che dà adito a una nuova ricerca e finalmente ai funerali

della vittima (vv. 533-551).

C'è poi la testimonianza iconografica in una pisside eburnea, con scene del mito di Atteone (V sec. d.C.), di origine copta (Museo Nazionale del Bargello, Firenze), che è divisa in due episodi. Nel primo, Artemide è raffigurata nuda, in ginocchio, nell'atto di bagnarsi in uno specchio d'acqua, suggerito dalle linee ondulate che coprono il fondo. La dea, con i capelli raccolti e legati con una specie di fiocco sulla fronte, volge il capo all'indietro verso Atteone e mostra la propria ira levando il braccio destro. Accompagna Artemide una Ninfa posta sulla sinistra in piedi con le gambe incrociate. Anch'essa è nuda, se si eccettua una collana dal grande pendente circolare. Viste così sembrano piuttosto due hippie al concerto di Woodstock! La ninfa rivolge lo sguardo verso l'interno e mostra anch'essa la propria sorpresa alzando il braccio destro, mentre con il sinistro afferra per la parte inferiore un vaso. Un esile arboscello è posto accanto alla Ninfa. Il bordo rilevato, che delimita a sinistra lo specchio d'acqua, suggerisce che la scena si svolga all'interno di una grotta. Fuori di questa, in piedi, e in atteggiamento di riposo, è raffigurato Atteone. Una coppia di pecore e una di capre completano la composizione. L'episodio successivo, inquadrato da sinistra da una semplice capanna e, a destra, da un albero, descrive l'esito tragico della vicenda. Atteone infatti è rappresentato ormai in ginocchio, atterrato da tre cani, che lo azzannano alle spalle e al fianco. Le corna sulla testa alludono sinteticamente all'avvenuta metamorfosi [PAOLUCCI 1994, pp. 29-31].

Il tema di Diana e Attone sembra poi scomparire per molti secoli, fino a Francesco Petrarca nel *Canzoniere* (1335-1374) [PETRARCA 1975, vv. 145-160] e Giovanni Boccaccio ne *La caccia di Diana* (1334-1338), e rifiorire prepotentemente nel Rinascimento, che tende più a sottolineare l'aspetto della vista della bellezza che quello della successiva, truculenta, punizione. Nel suo poemetto, Boccaccio celebra in chiave mitologica alcune gentildonne napoletane. Le ninfe, seguaci della casta Diana, si ribellano e offrono le loro prede di caccia a Venere, che trasforma gli animali in bellissimi uomini. A chiusura del poema si viene a sapere che la voce narrante appartiene a quella di un cervo che sarà trasformato da Venere in una creatura umana e offerto a una delle donne:

...mi ritrovai di quel mantel coperto / che gli altri usciti dello ardente agone; / e vidimi alla bella donna offerto, / e di cervio mutato in creatura / umana e razionale esser per certo. [BOCCACCIO 1967, vv. 10-12]

Tra i personaggi della storia c'è anche il giovane Boccaccio che, grazie all'amore, diviene un uomo pieno di virtù. Petrarca sposa la versione dello spruzzo d'acqua ("...ond'ella ebbe vergogna; et per farne vendetta, o per celarse, l'acqua nel viso co le man' mi sparse"). Quell'acqua fa uscire Atteone dalla sua immagine e lo trasforma in cervo. Mentre, nel sonetto LII, si definisce Atteone "amante" di Diana e si sostiene che a lui essa non piacque di più per il fatto di averla vista, "per ventura" nuda.

Giordano Bruno, in *De gli eroici furori* (1585) usa la vicenda di Atteone per mostrare l'amore come metodo di conoscenza. Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprensione della beltà divina. Anche Bruno, nella sua impresa conoscitiva, si sente un cacciatore, ma di una caccia particolare che trasforma lo stesso cacciatore in cacciato.

Dall'inizio del Cinquecento, *Il bagno di Diana e delle Ninfe* aveva fornito ai pittori un buon pretesto per mostrare nudi femminili in paesaggi ricchi di contrasti tonali. *Diana e Atteone* fa parte di questa tradizione. Una delle rappresentazioni più suggestive è il ciclo di affreschi che, nel 1523, il Parmigianino dipinse nella "saletta segreta" della Rocca dei conti Sanvitale a Fontanellato. Sulla parete nord, due cacciatori inseguono una ninfa del seguito della dea; in quella accanto, Atteone s'imbatte in Diana che sta facendo il bagno, e lei gli getta dell'acqua sul volto, avviando la sua metamorfosi; nella terza, Atteone appare completamente trasformato in cervo e viene sbranato dai suoi cani; nella quarta parete, c'è una figura femminile (Paola Gonzaga nelle vesti di Cerere). Suo figlio, appena nato, sarebbe morto poco prima dell'esecuzione degli affreschi e questa tragedia avrebbe avuto un'influenza diretta sulla scelta del soggetto e sul suo significato. Il figlio scomparso sarebbe il bimbo più piccolo rappresentato sopra la lunetta della morte di Atteone: il bambino porta una collana di coralli e tiene in mano

un ramo di ciliegie, entrambi simboli di morte precoce e ingiusta (e in questa funzione usati spesso nell'iconografia di Gesù bambino). Alla luce di questo evento, lo spruzzo d'acqua di Diana assume il valore simbolico di un gesto battesimale, che preannuncia la morte del bambino come quella di Atteone. Allo specchio, collocato all'apice della copertura della sala, si può invece ricollegare il passo delle *Metamorfosi* in cui Atteone, a trasformazione avvenuta, "come si vide riflesse nell'onda le corna e la faccia, fu lì per dire 'Me infelice!' ma punto non venne la voce. Gemito fu la sua voce, né il pianto gli scorse sul volto" (Met., III, 199-201). Il dramma di Atteone sta nella presa di coscienza della propria degradazione, cui fa seguito la scelta di morire restando a vagare tra i boschi, preda inevitabile dei suoi stessi cani. Intorno allo specchio l'iscrizione "RESPICE FINEM" (guarda la fine), è un monito a riflettere sulla sorte di Atteone e sul destino dell'uomo.

Tiziano dipinse una prima versione del mito tra il 1556 e il 1559 (oggi conservata alla National Gallery of Scotland, a Edimburgo): le ninfe e la dea nude fanno il bagno all'ombra di una costruzione in rovina (forse un'antica fontana) e Atteone le scopre scostando una sorta di tenda. La cosa non sembra turbare la dea, che anzi, tra le braccia delle sue ninfe (quella a destra è una bellissima africana che indossa un'elegante veste), lancia uno sguardo assai malizioso. Forse Atteone le stava spiando da un bel po'. Questo, del guardare di nascosto, è un tema che rimanda a un'altra rappresentazione, popolare, di quel tempo: *Susanna e i vecchioni* (ad esempio il dipinto di Tintoretto del 1557 con sullo sfondo dei cervi...). L'altra raffigurazione del mito, che è uno dei suoi capolavori, Tiziano la dipinse alla fine della sua vita (1570-1575) per Filippo II (National Gallery, Londra). La Natura (il bosco, i fiori e le piante, il cielo con le nubi minacciose, le acque dello stagno), con colori che paiono autunnali, sembra essere la protagonista della scena. Sulla sinistra, una bella ragazza, con un solo seno scoperto (quello sul quale passa la corda dell'arco), insegue la preda e scocca la freccia verso un uomo, braccato dai cani, che ha soltanto la testa del cervo. Proprio come nell'omonimo quadro (1561-1563) di Paolo Veronese (Philadelphia Museum of Art), ma a differenza del quadro di Tiziano non c'è alcun dramma. Così come nell'altro dipinto di Veronese (una sorta di "spalliera" che sta al Museum of Fine Arts di Boston), dove Atteone, per la prima volta, sta semisdraiato su una roccia ed è tranquillo spettatore del gruppo di Diana e delle sue Ninfe che, coperte solo di qualche velo trasparente, si stanno bagnando. Anche i cani stanno calmi a riva e, anzi, uno sta bevendo dal laghetto. Ma Diana, con la mano destra, semi immersa nell'acqua, sta per lanciare lo spruzzo (questo gesto però riesce a percepirlo soltanto chi ha visto altre raffigurazioni della scena, o conosce bene la storia al punto tale di "vedere" anche ciò che avverrà dopo).

Invece la *Diana e Atteone* (1590-1600) di Joseph Heintz il Vecchio (Kunsthistorisches Museum, Wien) mostra bene il gesto di una dea piegata nell'acqua che, con la mano, fa partire lo spruzzo. Un riferimento ad un'iconografia del mito ormai abbastanza ricca lo fa Ludovico Ariosto, nell'*Orlando Furioso*, per descrivere il comportamento di Olimpia:

... s'andava in quella guisa che scolpita / o dipinta è Diana ne la fonte, / che getta l'acqua ad Atteone in fronte.  
[ARIOSTO 1960, vv. 58]

Diana quindi avrebbe gettato l'acqua in faccia ad Atteone per nascondersi al suo sguardo... Nel dipinto di Leandro Bassano (1577-1622), Diana al bagno si ritrova Atteone che entra in acqua arrivando, con i cani, a cavallo.

Giovan Battista Marino citò, nell'*Adone* (1623), soltanto di sfuggita "il miserabil caso d'Atteone" [MARINO 2010, vv. 124-125]. Ma ne *La Sampogna* (1620), utilizzando come fonte la lettura di Nonno di Panopoli in traduzione latina [NONNO 1605], sostiene che Atteone è stato punito per aver guardato una dea nuda. Ma non tanto per questo: Atteone fece una fine così terribile per il disprezzo che aveva delle donne mortali e per il desiderio di sposare un'immortale [MARINO 1993, vv. 155-173]. Marino aveva letto sicuramente la versione del mito nella *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dall'Anguillara.

Rembrandt col suo *Diana e Atteone* (1635), conservato nel Castello Salm-Salm (Anholt), porta il mito nella modernità: gli dà una luce più intima, quasi complice, nel desiderio come nella

morte. Tragico è invece il *Diana e Atteone* (1720-1722) di Giovanni Battista Tiepolo (Gallerie dell'Accademia, Venezia): sulla soglia della grotta, Atteone guarda giù verso Diana mollemente distesa che lo fissa. Le ninfe sembrano ignorarlo. Due piccole cornine gli stanno però già spuntando in testa.

Tra il XVII e il XVIII secolo il tema del branco di cani che assaltano un uomo fu considerato perfetto per delle statue da collocare in parchi e giardini. Suggestivo è l'*Atteone assalito dai cani* nel Jardin des Tuileries a Parigi: la scena è tutta verticale. Mentre l'omonimo gruppo statuaria di Violani, Brunelli e altri (Gruppo della gran Cascata, Palazzo Reale di Caserta) si sviluppa orizzontalmente. Qui i cani son molti di più (e col riflesso nell'acqua della vasca della cascata, da lontano, si raddoppiano, e sulla testa di Atteone stanno già spuntando le corna. Ma è con i *Principi di Scienza Nuova* (1744) di Giambattista Vico che si chiude il ragionamento su questa vicenda. Nella sua feconda e lucida ricostruzione della genealogia umana, quando si iniziarono "prima a menar fuori da' fisici le forme della materia e poi la forma dell'anima", Vico interpreta

...la spaventosa religione de' fonti [...]: ch'è quella d'Atteone, il quale, veduta Diana ignuda (la fontana viva), dalla dea spruzzato d'acqua (per dire che la dea gli gittò sopra il suo grande spavento), divenne cervo (lo più timido degli animali) e fu sbranato dai propri cani (da' rimorsi della propria coscienza per la religion violata...[VICO 1971, pp. 529-530]

Il mito di Diana e Atteone si è andato poi nuovamente esaurendo, come forma di ispirazione per artisti e poeti. Ma, negli anni venti del XX secolo, in uno dei suoi primi *Cantos*, Ezra Pound visionariamente riesce a ficcare il mito in un gorgo senza luce, dove l'assalto al cacciatore pare una giostra carillon che gira su stessa riproponendo a intervalli regolari la stessa scena:

Atteone, / In una valle folta di foglie / La foresta rigetta il sole che abbaglia [...] / Né raggio, né sceggia di sole, / né un disco di bagliore solare / Percuote le acque scure, / Né spruzza sulle ancelle, bianche, intorno a Diana. / Che fa di clarità l'aer tremare, / arruffando lor chiome [...] / I molossi brancan Atteone, / Cervo maculato silvano; / Le trecce, grevi / come fascio di grano, lampeggiano, / I cani sbranano Atteone, / Cervo maculato silvano...[POUND 1985, pp. 24-31]

È molto divertente l'idea di Pierre Klossowski (1905-2001) [KLOSSOWSKI 1993], espressa nell'irriverente saggio *Il bagno di Diana*, che la dea sia piuttosto una donna crudele e inquieta, che arrossisce per il fatto d'esser casta. Ci sarebbe quindi un'immoralità implicita nella funzione dei miti.

La pittrice messicana Frida Khalo ribaltò completamente la prospettiva in un celebre dipinto del 1946: un cervo, che ha un volto di donna rassomigliante alla pittrice, fugge verso il bosco con il corpo trafitto da 9 frecce, come una specie di San Sebastiano. Diana rappresenta l'ordine naturale, ma anche il suo carattere segreto, non accostabile dagli uomini. Quella verità assoluta di natura la cui conoscenza non può né deve competere all'esperienza umana. Ed è per questo che Diana si copre.

La caccia, ripercorrendo ogni volta il medesimo cammino, riporta sempre all'inizio del ciclo della natura: per comprendere la verità, è necessario uno stato contemplativo che è bandito dalla storia ed è possibile soltanto *prima* di essa, nella dimensione del primitivismo, o *fuori* di essa, in quella, superiore e privilegiata, degli dei. Anche Diana va a caccia: ma poi si riposa, si purifica, bagnandosi in acque simbolicamente limpidissime. È il contrasto allegorico tra caccia e fonte, l'alternativa di vita attiva e vita contemplativa [GENTILI 1988, pp. 190-194]. Come ha notato Robert Pogue Harrison [HARRISON 1992, pp.40-41], Atteone era andato oltre la superficie delle cose. Aveva partecipato a un genere di visione proibita ai mortali: aveva penetrato l'essenza senza ombre della Natura. Se non fosse stato sbranato dai suoi cani come un cervo, avrebbe potuto raccontare di aver visto, attraverso la nudità di Diana, la vera realtà. Il mito di Diana e Atteone ci fa riflettere sull'impossibilità, e non liceità, di superare certi limiti nella conoscenza della Natura, perché il rischio è quello di provocare, come degli impacciati apprendisti stregoni, un rovesciamento nell'opposto: nella bestiale e infelice naturalità.

## English abstract

The myth of Artemis/Diana (while taking a bath naked) and Actaeon (who, for having seen her, is transformed into a stag and devoured by his dogs) has been handed down by Callimachus of Cyrene and Ovid. It has been a source, over the centuries, for countless literary, philosophical, and – especially – painting versions representing the tragedy of the gaze when pushed beyond a certain point in the knowledge of Nature.

## Fonti

### ARIOSTO 1960

L. Ariosto, *Orlando Furioso*. Secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna 1960

### ARTEMIDORO 1990

Artemidoro, *Il libro dei sogni*, a cura di D. Del Corno, Milano 1990

### BOCCACCIO 1967

G. Boccaccio, *Caccia a Diana*, in Id., *Tutte le Opere*, a cura di V. Branca, Milano 1967, vol. I

### BRUNO 1971

G. Bruno, *De gli eroici furori*, in Id., *Infinità della natura e significato della civiltà*, a cura di F. Papi, Firenze 1971

### DELL'ANGUILLARA 1561

G. A. dell'Anguillara, *Metamorfosi*, Venezia 1561

### CALLIMACO 1968

Callimaco, *Hymnus in Dianam*, a cura di F. Bornmann, Firenze 1968

### CALLIMACO 1983

Callimaco, *Imi. Chiome di Berenice*, a cura di V. Gigante Lanzara, Milano 1983

### GOZZI 1962

C. Gozzi, *L'amore delle tre melarance*, in Id., *Opere*, a cura di G. Petronio, Milano 1962

### IGINO 2000

Igino, *Miti*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 2000

### MARINO 1993

G. B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Parma 1993

### NONNO 1605

Nonno, *Dyonisiaca*, a cura di E. Lubin, eredi di Andreas Wechel, Claude Marne ed eredi di Jean Aubry, Hanau 1605

### OVIDIO 1994

P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994

### PONZI 2010

G. B. Marino, *L'adone*, a cura di G. Ponzi, Milano 2010

### PAUSANIA 2010

Pausania, *Libro IX. La Beozia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano 2010

### PETRARCA 1975

F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico a cura di G. Contini, Torino 1975

### POUND 1985

E. Pound, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano 1985

### SHAKESPEARE 1982

W. Shakespeare, *Le allegre comari di Windsor*, in Id., *Le commedie romantiche*, a cura di G. Melchiori, Milano 1982

### VICO 1971

G. Vico, *Principi di Scienza Nuova*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze 1971

## Bibliografia Critica

### CARILLO 2007

G. Carillo, *Le cagne di Atteone*, in Id., *Atteone o della democrazia*, Napoli 2007, pp. 21-108

### CASTOLDI 1992

M. Castoldi, *L'epica scolpita. Le metope di Selinunte*, foto di A. De Luca e nota di L. Sciascia, in «FMR», 1, Milano 1992, pp. 59-86

### CATALUCCIO 1994

W. Gombrowicz, *Pornografia* (1960), a cura di Francesco M. Cataluccio, Milano 1994

GENTILI 1988

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988

HARRISON 1992

R. P. Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà* (1992), Milano 1992

HEATH 1992

J. Heath, *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classic Literature*, Peter Lang, New York 1992

LESMIAN 1932

B. Lesmian, *Akteon*, in «Kurier Poranny», 351, 1932 (ora in Id., *Poezje wybrane*, Wrocław 1991).

MARMORI 1993

P. Klossowski, *Il bagno di Diana* (1956), a cura di G. Marmori, Milano 1993

*Metamorphosis. Poems inspired by Titian*, The National Gallery, London 2012

OSSOLA 1988

R. Caillouis, *I demoni meridiani* (1991), a cura di C. Ossola, Torino 1988

PAOLUCCI 1994

F. Paolucci, *Museo Nazionale del Bargello. Reperti Archeologici*, Firenze 1994

PITTALUGA 1977

G. Pittaluga, *Adonis, i cacciatori falliti e l'avvento dell'agricoltura*, in B. Gentili, G. Paioni (a cura di), *Il mito greco*, Roma 1977

ZAMBRANO 2004

M. Zambrano, *Chiari del bosco* (1977), a cura di C. Ferrucci, Milano 2004



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • ottobre 2012

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)