



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ' DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ANTICHITA' CLASSICHE E ORIENTALI

LA METAMORFOSI DEGLI SGUARDI: LA TRADIZIONE E LA RICEZIONE DEL MITO DI
DIANA E ATTEONE DALL'ANTICO AL MODERNO

RELATORE

Prof.ssa Elisa Romano

CORRELATORE

Prof. Rossano Pestarino

Tesi di Laurea Magistrale di

Giovanna Vittoria Maria Destri

Matricola n. 526986

Anno accademico 2023/2024

INDICE

1. Premessa	p. 1
2. La tradizione classica del mito	
- I testimoni greci	p. 4
- I testimoni latini: Ovidio	p. 18
3. I mitografi	p. 45
4. L'Ovidius Moralizatus di Pierre Bersuire	p. 55
5. Francesco Petrarca	p. 66
6. Giordano Bruno	p. 96
7. Eugenio Montale	p. 108
8. Conclusioni	p. 119
9. Uno sguardo all'arte: appendice iconografica	p. 122
10. Bibliografia	p. 135

PREMESSA

Si perde nel “non tempo” del mito la “trama di sguardi” che lega Diana, la dea della caccia, al destino di morte di Atteone, il “predator che divenne preda” dopo aver sorpreso la dea, nuda, a immergersi nelle acque limpide di una sorgente.

Simbolo della purezza ancestrale che regna nei boschi non ancora violati da mano umana, Diana si fa modello incorrotto e vergine della storia mitica dell’umanità sin dai tempi antichi. La selva è la sua casa e la luna è sua compagna; la dea domina la natura del cielo e le creature della terra accanto alle ninfe, sue ancelle fedeli. Nessun essere umano avrebbe potuto macchiarsi della colpa di guardarla, ma Atteone pecca di *hybris* e ne osserva la bellezza.

Il *crimen* del cacciatore è stato oggetto di studio e di diverse interpretazioni sin dagli albori della letteratura. La tradizione greca imputa a lui l’*error* volontario di aver posato gli occhi su quelli della dea non ancora violati da alcun mortale.

La tradizione latina delle *Metamorfosi* di Ovidio, invece, si discosta dal modello greco e considera Atteone il “primo Narciso” vittima del caso e della sventura.

All’interpretazione letterale di questo mito, si affianca la lettura allegorica e “intimistica” che ne dà Francesco Petrarca, secoli dopo, grazie alla sua attività di consulente mitografo per l’*Ovidius Moralizatus* di Pierre Bersuire. Animato dal desiderio di ricercare il “paradiso perduto” dei classici, Petrarca attinge ai miti dell’Eros ovidiani per ricostruire in versi l’intera “parabola della sua esistenza”. Diana e Atteone divengono così i protagonisti

indiscussi di gran parte delle sue opere latine e volgari perché incarnano la ricerca di una Verità che si fa morte, come Laura-Diana, se inseguita con violenza dal poeta, il Petrarca-cacciatore animato da eccessiva *curiositas*.

Due secoli dopo, Giordano Bruno riprende il mito di Diana e Atteone nel *Quarto Dialogo degli Eroici Furori* attraverso la mediazione della canzone di Petrarca “*Nel dolce tempo de la prima etade*” (RVF 23, vv. 147-170). Il Nolano “risemantizza” il racconto del mito ovidiano per dare una lettura utile alla formulazione della sua teoria filosofica riguardante *l’itinerarium mentis in deum*: la nostalgia del divino che spinge l’uomo a voler conoscere e abitare il mistero facendosi dio di se stesso fino a morire.

La lettura simbolica di questo sguardo divino violato dal *furor* di Atteone viene ereditata dalla corrente filosofica e letteraria del Novecento ben incarnata da Eugenio Montale. Spirito inquieto e sempre alla ricerca della “verità che giace al fondo”, il poeta rende la Diana di Ovidio protagonista di *Falsetto*, poesia appartenente a *Ossi di Seppia*, sotto il nome di Esterina.

La giovane si tuffa nelle acque salate del mar Ligure ed è vittima dello sguardo indiscreto di Montale, che ne osserva i movimenti cantandone la purezza. Lui, l’Atteone moderno appartenente alla *razza di chi rimane a terra* (vv. 50-51), può soltanto ammirare la bellezza di Esterina che scompare tra le braccia del suo *divino amico* (v. 49), la sorgente della vera conoscenza inaccessibile all’uomo cacciatore di infinito.

Si porrà particolare attenzione all’indagine svolta da Francesco Petrarca e Giordano Bruno. Infatti, i due, mediatori per eccellenza tra antico e moderno, si fanno promotori di una ricerca letteraria-mitologica che sconfinava nella filosofia e che affonda le sue radici nello studio dei miti ovidiani rielaborati in ottica cristiana da Bersuire.

Questa reinterpretazione umanistica-rinascimentale è di notevole importanza per tutti coloro che vogliono accostarsi allo studio della tradizione e della ricezione del mito di Diana e Atteone in quanto permette di comprendere fino in fondo il significato antropologico della vicenda che continua ad essere molto conosciuta anche nell'attualità.

Diana e Atteone, infatti, sono ancora vivi oggi, come dimostrano la Laura-Diana di Petrarca, l'Atteone-filosofo di Bruno, la Esterina-Diana di Montale e tutti coloro che ricercano la Verità nascosta del mondo.

1. LA TRADIZIONE CLASSICA DEL MITO

I testimoni greci

Un giorno, nel tempo del mito che precede la Storia, Atteone e i suoi compagni cacciatori si inerpicarono, curiosi, fin sulla cima del monte Citerone alla ricerca di prede da cacciare. Si addentrarono tra boschi folti e sorgenti purissime, inconsapevoli dell'aura di mistero e di maledizione che avvolgeva quei luoghi abitati da creature selvatiche sconosciute agli occhi dei mortali.

Il monte¹, infatti, era la dimora prediletta di Dioniso e del suo corteo di Baccanti, le donne tebane che, prede della follia, celebravano riti orgiastici in onore del dio accompagnandosi con il fragore di flauti, timpani e cembali. Tra i boschi del Citerone si era consumata la tragica vicenda di Penteo, il re di Tebe ucciso per mano delle donne invasate perché si era rifiutato di riconoscere la supremazia di Dioniso. Sempre qui, alle pendici del monte, aveva risuonato la cetra di Orfeo; aveva avuto luogo l'esposizione del piccolo Edipo ed era avvenuta la strage delle Niobidi. In cima vi era anche la Sfinge, che catturava le sue vittime per sottoporle ai suoi enigmi ingannevoli.

Giunti nel bel mezzo di una radura illuminata dalla luce ormai matura del mezzogiorno, Atteone vide svelato il mistero che lo condannò a morte: Artemide fu colta di sorpresa mentre attingeva ad una fonte insieme alle ninfe, le "personificazioni della natura e della purezza" a detta di Cataluccio². La dea, furiosa, lo trasformò in cervo e lo rese muto.

¹ Pauly-Wissowa 1978, vol. IV.

² Cataluccio 2012, rivista online *Engramma*.

Il giovane tentò la fuga, ma i suoi cani da caccia, credendolo una preda, lo sbranarono e lo uccisero.

Questa è la versione del mito più conosciuta e ben attestata nell'*Inno III ad Artemide* di Callimaco³ (vv.100-103): “*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*”.

Non giova ai mortali guardare ciò che non è lecito loro vedere. Atteone viola lo sguardo sacro di Artemide, pecca di tracotanza, per questo venne punito con la morte.

Il racconto di Callimaco, però, può considerarsi solo il punto di arrivo di una lunga tradizione mitica che narra della sfortunata vicenda del cacciatore e delle origini divine di Artemide, la sua assassina.

L'attestazione greca più antica del mito è riconducibile a un frammento di Acusilao⁴, il logografo che traspose in prosa il *Catalogo delle donne* di Esiodo e da cui si ricavano informazioni utili riguardo alle origini e alla vita di Atteone.

Figlio di Aristeo e Autonoe, il giovane, amante dell'arte della caccia, venne tramutato in cervo e sbranato dai suoi cani per mano di Artemide e su comando di Zeus perché desiderava ardentemente in sposa Semele, una delle sue amanti.

A questa versione se ne affianca un'altra riportata da un frammento di Stesicoro⁵ secondo cui Atteone sarebbe stato rivestito da Artemide con una pelle di cervo e ucciso dai suoi

³ Gigante Lanzara 1984.

⁴ Renner 1978, pp. 282-287.

⁵ Menichetti 2011, *Eidola* 8, p.46.

cani che lo scambiarono per la loro preda. Atteone, infatti, aveva peccato di superbia in quanto si considerava di gran lunga superiore alla dea nell'arte della caccia.

Lo stesso Apollodoro⁶, nella sua *Biblioteca* (III 4,4) narra della grande forza fisica del giovane che fu affidato dai genitori a Chirone per diventare un abile cacciatore.

Questa interpretazione del mito viene confermata dalle parole di Cadmo che, nelle *Baccanti* di Euripide⁷ (vv. 337-340), invita il nipote Penteo a riconoscere il potere di Dioniso ricordandogli il destino di morte del cugino Atteone. Lo stesso Penteo, infatti, non credendo che Dioniso fosse un dio, aveva commesso un sacrilegio perché lo aveva osservato senza essere iniziato al suo culto.

Inoltre, significativa è la tragedia di Eschilo, la *Toxotides*⁸, di cui rimangono pochi frammenti che esaltano l'abilità nella caccia e la sessualità prorompente di Atteone.

Si noti, perciò, una gran varietà di tradizioni letterarie precedenti a Callimaco, di cui si posseggono solo pochi frammenti, che discutono riguardo all'eziologia della morte del cacciatore.

Risulta particolarmente curioso il frammento esiodeo tratto, con grande probabilità a detta di Lobel⁹, dal *Catalogo delle donne* che racconta dell'amore di Atteone per Semele, la madre di Dioniso. Semele condivise il medesimo destino di morte che di Atteone narra Callimaco nell'*Inno ad Artemide*. Infatti, amante di Zeus, la fanciulla era vittima della gelosia di Era che, per questa ragione, sotto le sembianze della sua nutrice Beroe, spinse la giovane a chiedere a quest'ultimo di svelarsi nella sua vera essenza divina.

⁶ Guidorizzi-Frazer 1995.

⁷ Di Benedetto 2009.

⁸ Nauck 1889, pp. 77-79.

⁹ Casanova 1969, vol. 97, p. 31.

Zeus, conscio del pericolo che la sua amata correva, tentò di dissuaderla senza alcun risultato. Il dio si mostrò nel suo pieno splendore di fulmine che colpì e uccise Semele.

Parallelamente ad Atteone, anche Semele muore perché desiderosa di scoprire l'ineffabile divino. Si noti, perciò, come la tradizione greca più antica del racconto di Atteone, mediante la figura di Semele, ben si ricollegli alla versione della vicenda più recente, quella callimachea d'età ellenistica.

Si ricordi, inoltre, che Dioniso, il dio della tensione erotica, della ricerca incessante e del caos, figlio di Semele, risiedeva sul monte Citerone, il luogo che vide la morte di Atteone.

Tutti i racconti mitici fin d'ora riportati sono attraversati dal medesimo filo rosso che intreccia il destino di Atteone a quello delle più grandi figure mitiche della letteratura greca: Dioniso, Semele, Cadmo e Penteo.

Da non sottovalutare è il forte legame che vi è con Penteo, che morì trasformato in cinghiale e poi smembrato dai morsi della madre per volere di Dioniso così come Atteone, ormai tramutato in cervo, fu sbranato dai suoi cani.

Come afferma Ventura¹⁰, “ad uno sguardo sacrilego non può corrispondere che uno sguardo altrettanto sacrilego”, tanto da spingere una madre a uccidere il figlio e una dea a uccidere un giovane uomo facendo scempio dei loro corpi.

E' la follia ciò che anima le narrazioni mitiche della civiltà greca delle origini, “un ideale estetico di orrore e violenza”, a detta di Ventura¹¹, che permette allo studioso di

¹⁰ Ventura 2018, p. 15.

¹¹ Ventura 2018, p. 16.

considerare Atteone l'*exemplum* vivente dei conflitti umani irrisolti di cui il mito vuole farsi testimone.

Oltre alla vicenda del giovane cacciatore, è opportuno soffermarsi anche sulla storia e sulla fama letteraria della crudele Artemide-Diana, il cui nome rimanda etimologicamente al "Dio", termine legato all'idea della luce secondo una antica radice indoeuropea¹², e che incarna in sé l'immagine e la potenza della figlia di Zeus e di Latona.

Soggetta a diverse raffigurazioni nel mondo greco, viene denominata *pòtnia theron*, signora delle belve¹³ (*Il.*, XXI 470) nei poemi omerici accanto ad altri epiteti: *urlatrice*, *freccie dorate*, *strepitante*.

Nell'*Iliade* la dea detiene il potere di causare una morte rapida e indolore a tutte le sue vittime con frecce non visibili ad occhio nudo, come accadde ad Andromaca (VI, vv. 425-428) dopo l'uccisione dei fratelli e del padre da parte di Achille. Negli ultimi libri, Omero cita Artemide tra gli dei protettori dei Troiani (XX, vv. 32-40) accanto ad Apollo, Latona, Xanto e Ares.

Infine, nel XXI libro (vv. 506-513), Artemide si reca dal padre Zeus sull'Olimpo a chiedere giustizia per i Troiani ormai sfiniti dal violento massacro degli Achei.

Nell'*Odissea* invece, la purezza incontaminata e la freschezza della dea vengono celebrate per presentare la figura di Nausicaa, la figlia del re dei Feaci che corre giocando a palla con le sue ancelle prima di incontrare il naufrago Odisseo (VI, vv. 102-109).

¹² Meillet 1963, p.17-18.

¹³ Cerri 1999.

Come sostiene Enrica Gambin¹⁴ “l’insistenza con cui la figura di Nausicaa viene accostata a quella di Artemide, così come le sue ancelle alle mitiche compagne della dea, si spiega con la giovane età della fanciulla, colta nel momento del passaggio dall’adolescenza all’età adulta”. La figlia di Alcino, infatti, viene presentata come una vergine casta che si accinge al matrimonio dopo l’apparizione in sogno di Atena. Consapevole di questo, sempre a detta della Gambin¹⁵, la giovane è disposta a offrire il suo aiuto a Odisseo, l’eroe che, sporco e coperto di salsedine, aveva l’aspetto di un satiro, un essere minaccioso per una giovane fanciulla.

Sempre nell’*Odissea* ritorna il riferimento ai dardi rapidi e indolori ma mortali della dea nel canto XI (vv.170-173) che narra della morte di Anticlea, la madre di Odisseo incontrata dall’eroe nell’Ade durante la sua ascesa. La stessa Penelope, desiderando di porre fine al dolore troppo atroce dovuto alla lontananza del marito, prega Artemide di lenire le sue sofferenze causate dalla violenza dei Proci (XVII, vv. 201-205).

Anche gli *Inni omerici* (XXVII e III) dipingono l’immagine di Artemide arciera, casta e dedita all’arte della caccia attraverso il racconto della storia della madre Latona che partorirà il fratello Apollo dopo essere stata costretta a vagare senza sosta per nove giorni prima di essere ospitata a Delo.

Giungendo al tempo dei tragici, è in particolar modo Euripide a rappresentare un’Artemide vendicatrice e protettrice della castità nell’*Ifigenia in Tauride e Aulide* in contrasto all’immagine che viene offerta di Afrodite nell’*Ippolito coronato*¹⁶ (vv. 61-72).

¹⁴ Gambin 2009, p. 26-27.

¹⁵ Gambin 2009, p. 29.

¹⁶ Paduano 2000.

In esso si racconta del figlio di Teseo e del suo desiderio di votarsi totalmente ad Artemide vivendo in completa castità. Ippolito rivolge le sue preghiere alla dea nel prologo offrendole numerosi sacrifici, ma è fortemente ostile ad Afrodite, che lo punisce facendo innamorare di lui Fedra, la matrigna. A nulla valgono le preghiere e le parole di Artemide che svela la verità al padre Zeus, confermando l'innocenza di Ippolito e giustificando anche le azioni di Fedra, vittima dell'amore capriccioso di Afrodite.

Arciera, pura e vendicativa, Artemide si rivela la dea del contrasto amore-castità già molto evidente nelle tragedie euripidee. In tal senso, forte è il richiamo al mito di Atteone che esalta tutte le caratteristiche sopracitate e, in particolare, all'*Inno III* di Callimaco¹⁷ (vv. 6-25):

*δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν,
καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζη,
δὸς δ' ἰούς καὶ τόζα - ἔα πάτερ, οὗ σε φαρέτρην
οὐδ' αἰτέω μέγα τόζον· ἐμοὶ Κύκλωπες οἰστούς
αὐτίκα τεχνήσονται, ἐμοὶ δ' εὐκαμπὲς ἄεμμα· 10
ἀλλὰ φαεσφορίην τε καὶ ἐς γόνυ μέχρι χιτῶνα
ζώννυσθαι λεγνωτόν, ἵν' ἄγρια θηρία καίνω.
δὸς δέ μοι ἐξήκοντα χορίτιδας Ὠκεανίνας,
πάσας εἰνέτεας, πάσας ἔτι παῖδας ἀμίτρους.*

¹⁷ D' Alessio, 1996, pp. 96-99, traduzione dell'*Inno*: "Dammi la capacità di custodire, padre, verginità eterna, / e ricchezza di nomi, ché Febo non gareggi con me, / e dammi le frecce e l'arco -sul, padre, non una faretra / ti chiedo, né un arco grande: per me i Ciclopi saette / subito costruiranno, e per me un arco ricurvo. / Ma fa' che fiaccole io porti e vesta il chitone / fino al ginocchio, frangiato, per uccidere le bestie feroci. / E dammi sessanta danzatrici Oceanine, / tute di nove anni, tute ancora bambine senza cintura. / E dammi come ancelle venti ninfe, figlie dell'Amniso, / che i miei calzari e i miei cani veloci accudiscano, / quando né linci più né cervi io saetti. / E dammi tutti i monti. Delle città assegnami / quelle che vuoi: di rado Artemide scende in città. / Sui monti avrò dimora, e visiterò le città degli uomini / solo quando, da acute doglie tormentate, / mi invocheranno in aiuto le donne; a loro soccorso, / quando nacqui, mi assegnarono le Moire, / poiché nel parto mia madre - e ancora portandomi in grembo- / non patì doglie, ma senza sforzo mi fece nascere".

δὸς δέ μοι ἀμφιπόλους Ἀμνισίδας εἴκοσι νύμφας, 15
 αἶ τε μοι ἐνδρομίδας τε καὶ ὀππότε μηκέτι λύγκας
 μήτ' ἐλάφους βάλλοιμι, θοοὺς κύνας εὖ κομέοιεν.
 δὸς δέ μοι οὖρεα πάντα· πόλιν δέ μοι ἦντινα νεῖμον
 ἦντινα λῆς· σπαρνὸν γὰρ ὅτ' Ἄρτεμις ἄστῳ κάτεισιν·
 οὖρεσιν οἰκῆσω, πόλεσιν δ' ἐπιμείζομαι ἀνδρῶν 20
 μοῦνον ὅτ' ὀξεῖησιν ὑπ' ὠδίνεσσι γυναῖκες
 τειρόμεναι καλέωσι βοηθόν, ἧσί με Μοῖραι
 γεινομένην τὸ πρῶτον ἐπεκλήρωσαν ἀρήγειν,
 ὅττι με καὶ τίκτουσα καὶ οὐκ ἤλγησε φέρουσα
 μήτηρ, ἀλλ' ἀμογητὶ φίλων ἀπεθήκατο γυίων.' 25

Ancora bambina e circondata dall'affetto dei suoi famigliari, Artemide siede sulle ginocchia del padre Zeus chiedendogli di donarle l'eterna verginità, la polinomia, la caccia, la faretra e il corteggio di ninfe. Chiede anche di possedere i monti, gli animali selvatici e le sorgenti di acqua purissima, non dimostrando alcun interesse per la città e le sue attività, dal momento che la raggiunge solamente per dare aiuto alle partorienti che la invocano.

Il poeta di Cirene si trova così a descrivere gli attributi tipici di Artemide grazie al racconto dell'infanzia della dea esaltando in particolare la virtù della verginità, il cui ipotesto, a detta di Fritz Bornmann¹⁸ è un inno eolico attribuito ad Alceo che sarebbe poi divenuto un *topos* letterario per molti poeti (cfr. Pindaro, *Pitica II*, v. 9; Euripide, *Ippolito*, v. 68; Sofocle, *Elettra*, v. 1239).

¹⁸ Bornmann 1968, pp. 8-9.

Anche la richiesta di possedere una fiaccola, simbolo di luce e vita, accanto agli altri strumenti tipici del cacciatore è conforme alla tradizione, come ben dimostrano non solo le testimonianze letterarie ma anche quelle archeologiche. Secondo Pausania¹⁹ (VIII, 37,4), infatti, nel santuario della Despoina a Licosura si ergeva la statua di Artemide di Demofonte raffigurante la dea con la faretra a tracolla e una fiaccola tra le mani.

Il corteggio di ninfe che segue la dea, inoltre, si accompagna alla richiesta di possedere fanciulle giovani, che devono essere coetanee di Artemide, con la volontà di esaltare, ancora una volta, la sua purezza.

Callimaco si sofferma anche sull'aiuto che la dea offrì alla madre Latona al momento del parto del fratello Apollo (vv. 24-25) entrando in polemica con l'*Inno* omerico, il suo stesso modello letterario. In Omero, infatti, Latona non fu assistita da Artemide durante il parto ma da Ilizia, la dea delle partorienti per eccellenza. Il poeta di Cirene, invece, predilige la versione del mito che non distingueva Artemide da Ilizia, “razionalizzando il racconto antico”, a detta della Gambin²⁰, e “eliminando la figura di una Ilizia indipendente e preesistente alla dea della caccia”.

L'inno, da considerarsi una vera e propria “biografia” della dea, procede con la narrazione delle tappe successive della sua storia, dalla visita a Pan per scegliere i cani che l'avrebbero affiancata nella caccia, alle sue prime imprese con l'arco, fino al rientro sull'Olimpo.

L'*explicit* si chiude in *ring composition* con l'esaltazione, ancora una volta, degli attributi tipici della dea e con il racconto delle punizioni che Artemide aveva inflitto a tutti coloro

¹⁹ Moggi-Osanna 2000.

²⁰ Gambin 2009, p. 34.

Alla vista del giovane, Atena urlò minacciosamente (vv. 80.81)²³:

'τίς σε, τὸν ὀφθαλμῶς οὐκέτ' ἀποισόμενον, 80
ὦ Εὐηρείδα, χαλεπὰν ὁδὸν ἄγαγε δαίμων;'

Adirata, Atena lo rese cieco, seppur donandogli il potere oracolare. A nulla valsero le preghiere della madre di Tiresia perché la dea le ricorda che si tratta di una legge sacra, e che il destino del giovane è di gran lunga migliore di quello di Atteone (vv. 110-116)²⁴ :

καὶ τῆνος μεγάλας σύνδρομος Ἀρτέμιδος 110
ἔσσειται· ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὃ τε δρόμος αἶ τ' ἐν ὄρεσσι
ῥυσεῦνται ζυναὶ τᾶμος ἑκαβολίαι,
ὀππότεν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρά
δαίμονος· ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνες
τουτάκι δειπνησεῦντι· τὰ δ' υἱέος ὀστέα μάτηρ 115
λεξεῖται δρυμῶς πάντας ἐπερχομένα·

Atena rinuncia all' amore attraverso il rifiuto dello specchio, il simbolo di Afrodite, in quanto, secondo Menichetti²⁵, “implicando caccia ed eros, lo specchio trasforma l'oggetto della visione in preda”. Al contrario, la dea desidera che le venga donato lo scudo caro a Diomede, esaltando così il suo ruolo di vergine dedita alle guerre. Lo stesso Diomede,

²³ *Quale demone, figlio di Evéro, ti guidò su questa via pericolosa? Tu che non volgerai mai più lo sguardo indietro?*

²⁴ *Egli (Atteone) correrà insieme all'arrogante Artemide. Ma né la corsa né i tiri con l'arco insieme sui monti lo salveranno quando, sebbene non lo vorrà, vedrà il bel bagno della dea.*

²⁵ Menichetti 2011, *Eidola* 8, p. 48-49.

infatti, amava particolarmente Atena e le aveva innalzato persino un santuario sull'acropoli di Argo, a quanto dimostra Pausania nella *Periegesi*²⁶ (II 24,2), per ringraziarla di avergli ridonato la vista mentre combatteva a Troia (cfr. Omero, *Il.*, V, vv. 127-128).

E' evidente, perciò, la somiglianza dei destini di Tiresia e Atteone. Entrambi i giovani ricoprono il ruolo di "cacciatori neri" destinati all'incontro con il mondo femminile-erotico che è governato, però, da regole ben precise a cui è necessario attenersi sacralmente.

In tal senso, la trasgressione di Tiresia e Atteone è causata dalla loro brama di osservare le nudità delle due dee, le "vergini eterne" che rifiutano le nozze e custodiscono il loro corpo intatto, lontano da qualsiasi sguardo maschile indiscreto. Atena priva della vista Tiresia, mentre Artemide trasforma Atteone in un cervo assimilandolo a una preda sbranata dai cani.

Si noti, quindi, il fortissimo legame esistente tra il mito di Atteone e questo sostrato di modelli letterari che richiamano fortemente l'idea della caccia, della punizione e della verginità incorrotta.

²⁶ Moggi-Osanna 2000.

Uno sguardo all'arte

Oltre alle fonti letterarie di cui è stata fatta, fin d'ora, una breve sintesi, vi sono anche quelle iconografiche e archeologiche che dimostrano l'importanza del mito di Artemide e Atteone già nel mondo greco delle origini.

I documenti iconografici²⁷ pongono in primo piano, all'epoca della produzione della ceramica attica a figure nere (seconda metà del VI secolo a. C.), la scena dell'uccisione di Atteone da parte dei cani “senza altri riferimenti al mito che possano risultare per noi chiaramente decifrabili” secondo l'opinione di Menichetti²⁸.

Risalgono al V secolo a. C. numerosi rilievi melii che raffigurano Atteone avvolto in una pelle di cervo con le corna del medesimo animale, quasi a voler evidenziare l'idea della metamorfosi che il giovane cacciatore si trova costretto a subire.

Significativa per l'evoluzione artistica del mito è la testimonianza rappresentata da Polignoto nella *Nekya* delle *Lesche degli Cnidi* a Delfi, come racconta Pausania nella sua *Periegesi*²⁹ (X, 30, V): *Atteone era seduto sopra una pelle di cervo e vicino a lui vi era la madre Autonoe e un cane da caccia. Tra le mani tiene un cervo appena cacciato.*

Pausania si sofferma sulla figura del cane che diviene simbolo della vita e della morte di Atteone in quanto riveste il ruolo, da un lato, di fido compagno del cacciatore e, dall'altro, di uccisore del suo padrone.

Anche l'immagine del cervo ha grande valore nell'ambito della tradizione e ricezione del mito nella Grecia classica perché è l'emblema della rovina di Atteone.

²⁷ Schlam 1984, pp. 87-95.

²⁸ Menichetti 2011, *Eidola* 8, p. 46.

²⁹ Torelli Bultrighini 2017, p. 24.

La rappresentazione della pelle di cervo, infatti, era necessaria per distinguere l'attività della caccia da quella del sacrificio, razionalizzando così il racconto della triste vicenda del cacciatore e attenuando l'idea dell'omofagia, un atto osceno e barbaro che strideva alle orecchie del buon cittadino greco dedito al *kosmòs* della *pòlis*.



Figura 1 Artemide e Atteone, pittore di Pan, Museum of fine Arts Boston, 470 a. C.

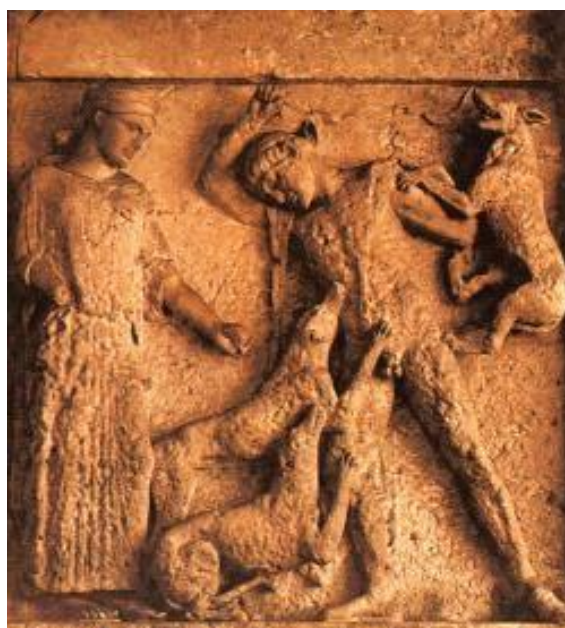


Figura 2 Artemide e Atteone, autore sconosciuto, Tempio E di Selinunte, 450 a. C.

I testimoni latini: Ovidio

La letteratura latina offre grande spazio al mito di Artemide-Diana e di Atteone grazie al poeta Ovidio che, nel III libro delle *Metamorfosi* (vv. 143- 252), la prima attestazione letteraria in ambiente romano di questa vicenda, narra della trasformazione del giovane cacciatore in cervo.

Si tratta di un racconto dagli “indistinti confini”, a detta di Calvino³⁰, in quanto la “trama di sguardi”³¹ che Ovidio tesse in versi e che funge da filo rosso per l’intero poema lega il cielo alla terra, gli dei agli uomini e la castità all’amore (vv. 143-171):

*Mons erat infectus uariarum caede ferarum,
iamque dies medius rerum contraxerat umbras
et sol ex aequo meta distabat utraque, 145
cum iuuenis placido per deuia lustra vagantes
participes operum compellat Hyantius ore:
"Lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum,
fortunamque dies habuit satis. altera lucem
cum croceis invecta rotis Aurora reducet, 150
propositum repetemus opus, nunc Phoebus utraque
distat idem terra finditque vaporibus arva:
sistite opus praesens nodosaque tollite lina."
Iussa uiri faciunt intermittuntque laborem.
Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, 155
nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulauerat artem
ingenio natura suo; nam pumice uiuo
et leuibus tofis natium duxerat arcum. 160*

³⁰ Calvino 2015, p. I-II.

³¹ Grassigli 2011, *Eidola 8*, p. 52.

*fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos succintus hiatus:
Hic dea siluarum uenatu fessa solebat
virgineos artus liquido perfundere rore*³².

Ovidio apre la narrazione descrivendo il tempo e il luogo che incornicia la triste vicenda di Atteone: in pieno giorno, quando il sole si erge in cielo in tutto il suo calore, nel cuore del bosco che ricopre il monte Citerone, la dea e le sue ninfe si avvicinano a una fonte per attingere l'acqua.

A buona ragione, il poeta colloca il termine *mons* (v. 143) all'*incipit* del verso e del racconto in quanto la montagna, il luogo selvaggio e barbarico per eccellenza, è il territorio prediletto da Artemide-Diana (cfr. Call, *Dian.* III 18).

Inoltre, la scena si ambienta nel *dies medius* (v.144), il momento del mezzogiorno, che diviene un vero e proprio *topos* nella letteratura classica poiché è il tempo dell'attesa che presagisce la catastrofe e l'epifania divina (cfr. Call., *Pall.* 72-74: *la calma del meriggio regnava sul monte*³³).

Si noti la perifrasi *Hyantius* (v.147) che identifica il protagonista attraverso l'uso di un patronimico beotico legato al popolo degli Ianti (cfr. Paus, IX 5,1; Strab. VII 7,1; Plin.

³² C'era un monte intriso del sangue di creature selvatiche di varie specie, e già il mezzogiorno aveva contratto l'ombra delle cose e il sole si trovava a uguale distanza tra i suoi due confini, quando il giovane Atteone, del paese degli Ianti, si rivolse con voce tranquilla ai suoi compagni di caccia: "Amici, le reti e le armi sono intrise del sangue delle bestie. Questa è stata una giornata fortunata; può bastare. Quando, trascinata sul suo cocchio d'oro, l'Aurora riporterà la luce domani, ci rimetteremo al lavoro. Ora Febo è a metà del suo cammino e fende i campi con il suo fuoco. Interrompete il lavoro e togliete le reti nodose". Gli uomini fanno come lui comanda e fermano la caccia. C'era una valle folta di pini e cipressi sottili di nome Gargafia, sacra a Diana dalle vesti succinte. In fondo, nel cuore del bosco, c'era una grotta nella quale nessun uomo aveva messo ami piede: la natura, con il suo ingegno, l'aveva resa simile a un'opera d'arte. Con pomice viva e tufo leggero aveva innalzato un arco naturale. Sulla destra scorreva e luccicava una fonte di acqua limpida incorniciata da margini erbosi. Qui veniva, quando era stanca di cacciare, la dea delle selve per rinfrescare il suo corpo di vergine nelle acque della sorgente.

³³ Barchiesi Rosati 2007, vol. III, pp. 151-152.

Nat Hist. IV 26) e che richiama fortemente il nome Hyas³⁴ (Iante), un eroe greco, anch'esso giovane cacciatore, ucciso da alcuni animali feroci.

La violenza e la crudeltà della caccia, un'attività molto contestata da Ovidio forte sostenitore del vegetarianismo (XV 473-476), viene evidenziata attraverso l'uso di termini che richiamano l'idea della ferocia e dell'uccisione: *infectus, cede ferarum* (v. 143), *lina madent...cruore ferarum* (v.148).

Nonostante la crudezza delle espressioni, è ben evidente l'intenzione del poeta di trattare la caccia dal punto di vista di Atteone e dei suoi compagni, considerandola, pertanto, un'attività vantaggiosa e ricca di successi per il protagonista: *fortunamque dies habuit satis* (v. 149). A quanto sostiene Barchiesi³⁵, “la decisione di smettere di cacciare a mezzogiorno sembra più saggia e moderata se confrontata con l'imprudenza del giovane Tiresia”, che si ostina a continuare la sua attività da solo anche quando ormai il sole è alto in cielo. (*Call. Pall.* 75-76). In tal senso, attraverso questo breve ma dettagliato riferimento temporale, Ovidio vuole dimostrare l'innocenza di Atteone, che mai avrebbe voluto imbattersi al cospetto di Diana.

Di particolare rilevanza è la descrizione della valle Gargàfia, un vero e proprio *locus amoenus* adorno di cipressi e di grotte incontaminate, ricca di suggestioni figurative e artistiche (*antrum nemorale recessu* al v.157; *arcum* al v.160; *marginem gramineo patulos incintus hiatus* v. 162) che si richiamano alle costruzioni dei giardini e delle ville romane.

Secondo Bömer³⁶, la valle qui citata non ha nulla a che fare con il monte Citerone, dal momento che questo luogo si trova nella zona di Platea (cfr. Pausania, IX 2,3).

³⁴ Gantz 1993 vol. I, p. 218.

³⁵ Ibidem

³⁶ Bömer 1986, p. 254.

Igino, invece, la cita con la perifrasi di *valle ombrosissima* (*Fab.* 181, 1) collocata accanto alla fonte Partenio, “delle Vergini”, un nome che ben si lega alla vicenda di Diana e della sua purezza violata. La medesima fonte viene considerata da Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.* IV, 25) una delle più pure e nascoste della Beozia accanto alle altre famose di Ippocrene, dell’Elicona e di Aganippe (cfr. Paus, IX 2,3).

Credendo fortemente che la parola sia “l’artificio più vero della natura stessa³⁷” Ovidio “dipingere” in versi le sue descrizioni naturalistiche come ben si nota ai vv. 158-160 in riferimento alla natura pura e incontaminata della valle: *arte laboratum nulla; simulaverat artem / ingenio natura suo, nam pumice vivo / et levibus tofis natium dixerat arcum.*

Ars e *ingenium* sono alla fonte della sua ispirazione poetica, ma Ovidio si discosta dal modello virgiliano (*Virg. Aen.* I 639: *arte laboratae vestes*) e dalle discussioni programmatiche del tempo (cfr. Cicerone, *Arch.* I; Orazio, *Ars* 408-18) in quanto non ritiene che l’arte imiti la natura, ma che la natura sia l’artefice della sua bellezza.

In tal senso si spiega la descrizione della grotta, perfetta, ma non per mano umana, (vv. 158-160) che adorna la scena con archi e volte scavate nel tufo. Accanto ad essa sgorga una sorgente il cui fragore risuona (*sonat* al v. 161 è un verbo fonosimbolico) nella valle illuminata dalle acque luccicanti.

Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni 165
armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos;
altera depositae subiecit bracchia pallae;
vincla duae pedibus demunt; nam doctior illis

³⁷ Barchiesi Rosati, 2007, vol. III, p. 153.

*Ismenis Crocale sparsos per colla capillos
conligit in nodum, quamuis erat ipsa solutis.
Excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Ranisque
et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis*³⁸

170

Qui la dea era solita farsi il bagno insieme al suo corteggio di ninfe “dai nomi parlanti inconsueti e gioiosi” a detta di Cataluccio³⁹, che richiamano i compiti a cui devono assolvere per rispettare la “natura fluviale”, “l’intimità acquatica” di Diana (cfr. Call. *Dian.* 15-17 e la preghiera al padre Zeus di donarle ancelle che si occupino dei calzari e dei cani da caccia): Crocale “spiaggia, ciottolo”, si occupa di svestire la dea e di raccogliere i capelli in un nodo. Si noti l’azione del legare i capelli che rimanda all’idea del pudore, del rispetto e della castità a cui Diana era fedele.

Neféle, “nuvola, nebbia”, Iale, “cristallo”, Ranis, “stilla”, Psecas, “pioggia” e Phiale, “vaso” detergono la dea raccogliendo l’acqua con grandi anfore.

La descrizione dettagliata della sua svestizione è ricca di riferimenti anatomici (le braccia, i capelli, i piedi, e l’intero corpo denudato) volti a rendere la scena audace e maliziosa, perché Ovidio, attraverso la rappresentazione della nudità, vuole anticipare con questa “prolessi nascosta” la rovina di Atteone (vv. 173-198):

*Dumque ibi perluitur solita Titania lympa,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignotum non certis passibus errans*

175

³⁸ E giunta qui, consegna alla ninfa che le fa da scudiera il giavellotto, la faretra e il suo arco allentato. Si toglie la veste che un’altra ninfa prende tra le braccia, altre due le tolgono i sandali dai piedi e la figlia di Ismeno, Cròcale, più accorta di queste, le raccoglie in un nodo i capelli sparsi sul collo, che lei di solito portava sciolti. Nefele, Iale, Ranis, Psecas e Fiale attingono l’acqua con anfore larghe e gliela versano sulle membra.

³⁹ Cataluccio 2012, da rivista online *Engramma*.

*peruenit in lucum: sic illum fata ferebant.
 Qui simul intrauit rorantia fontibus antra,
 sicut erant, uiso nudaе sua pectora nymphae
 percussere uiro subitisque ululatibus omne
 inpleuere nemus circumfusaeque Dianam
 corporibus texere suis; tamen altior illis
 ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes⁴⁰.*

180

Il giovane cacciatore e i suoi compagni giungono per rinfrescarsi alla fonte, ma, d'improvviso, il suo sguardo e quello di Diana si incontrano.

Ovidio, però, al contrario dei modelli classici da cui attinge (cfr. Call. *Pall.* 75 e sgg.), scagiona il giovane dall'accusa di aver desiderato osservare le nudità di Diana perché il suo *error* è stato causato dall' "errare" inconsapevole verso l'ignoto (v. 175): *per nemus ignotum non certis passibus errans*.

Lo stesso termine "errare", che può descrivere l'azione di vagare ma anche di perdersi e sbagliare, è un verbo anfibologico usato sapientemente da Ovidio per dimostrare come il confine tra smarrimento e colpa sia molto labile.

Da tenere in considerazione è anche il dettaglio dell'altezza di Diana, un *locus classicus* (vv. 181-182) che Ovidio sembra riprendere da Virgilio (*Aen.* I, 501: *grandiensque deas supereminet omnes*) e da Omero (*Od.* VI, 107-109) per mettere in risalto non tanto la superiorità fisica della dea ma la sua visibilità, ciò che spinse Atteone a scorgerla tra le ninfe e a peccare di *hybris*, a detta di Barchiesi⁴¹.

⁴⁰ Mentre Diana si bagnava lì, alla sua solita fonte, ecco che il nipote di Cadmo, prima di ricominciare la caccia, vagando nel bosco che non conosceva senza sapere dove andare, giunse in quel sacro luogo: lo guidò qui il destino. Appena entrò nella grotta da cui scaturiva la sorgente, le ninfe, nude come erano, si percossero il petto alla vista di un uomo e riempirono tutto il bosco di urla incontrollate, poi corsero a disporsi intorno a Diana e la coprono con i loro corpi. Ma la dea, più alta di loro, le sovrasta tutte dal collo in su.

⁴¹ Barchiesi Rosati 2007, vol. III, p. 155.

*Qui color infectis aduersi solis ab ictu
nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,
is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae,* 185
*quae quamquam comitum turba stipata suarum
in latus obliquum tamen adstitit oraque retro
flexit et, ut uellet promptas habuisse sagittas,
quas habuit, sic hausit aquas uultumque uirilem
perfudit spargensque comas ultricibus undis* 190
*addidit haec cladis praenuntia verba futurae:
"Nunc tibi me posito uisam uelamine narres,
si poteris narrare, licet." nec plura minata
dat sparso capiti uiuacis cornua cerui,
dat spatium collo summasque cacuminat aures* 195
*cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat
cruribus et uelat maculoso uellere corpus;
additus et pauor est. fugit Autonoeius heros
et se tam celerem cursu miratur in ipso⁴².*

Come se fosse un dipinto, Ovidio tinge il volto di Diana con il rossore tipico del pudore virginale e della rabbia (vv. 183-184) alludendo al modello letterario di Callimaco (cfr. *Pall.* 26-28), che colora del medesimo rosso purpureo le guance di Atena adirata con il giovane Tiresia. Si noti, inoltre, la similitudine che paragona il *color* del volto di Diana a

⁴² *Quel colore purpureo di cui si tingono le nubi e contro cui batte il sole, o che possiede l'aurora, quello apparve sul volto di Diana sorpresa senza veste. Nonostante fosse circondata da ogni parte dalla folla delle sue compagne, si pose di traverso e volse il volto indietro. Non avendo a portata di mano le frecce, come avrebbe voluto, attinse l'acqua che aveva ai piedi e la gettò in faccia all'uomo, inzuppandogli i capelli con quel diluvio di vendetta. E disse queste parole, presagio di una sventura imminente: "Ed ora racconta di avermi vista senza veli, se sei in grado di farlo!". Non proferì altre minacce, sul suo capo bagnato pose corna di cervo adulto, gli rese lungo il collo, gli appuntò le orecchie in cima, cambiò le mani in piedi, le braccia in zampe lunghe e gli ricoprì il corpo di una peluria maculata. Vi aggiunse la timidezza. Fuggì via l'eroe figlio di Autonoe, e, nel fuggire, si stupì di essere così veloce.*

quello delle nuvole “*infectae*” (v.183), colpite con violenza dalla luce del sole e quasi ferite, perché quest’ultimo le penetra senza il loro consenso.

I movimenti della dea che *in latus obliquum tamen adstitit oraque retro flexit* (vv. 187-188), torce il busto di fianco e gira indietro il viso, sembrano essere scolpiti da Ovidio sulla tipologia delle statue femminili nude di stile ellenistico, offrendo un potente immaginario erotico alla scena.

Diana spruzza l’acqua sul volto del giovane per condannarlo al mutismo e per impedirgli di rivelare ciò che ha visto. La colpa “incolpevole” di Atteone è proprio questa, l’aver guardato *nudae* (v.178) le ninfe e *sine veste* (v. 185) la dea che lo trasforma in cervo.

E’ evidente anche la presenza delle figure etimologiche (*velamine* al v. 192; *velat* e *vellere* al v.197) di cui Ovidio si serve sapientemente per instaurare il parallelismo tra il *velamen* lecito con cui la dea era solita mostrarsi agli occhi dei mortali e che ora, invece, ha tolto per il bagno, e il *velamen* “punitivo” di Atteone in cervo.

Sopra il capo gli crescono corna di *vivacis cervi* (v. 194), di cervo longevo, il medesimo epiteto usato da Virgilio (*Ecl.* VII, 30) in riferimento all’animale sacro a Diana.

Si riteneva, infatti, che il cervo fosse per natura l’animale più abile nella fuga e più longevo di tutti (cfr. Arist., *Hist. an.* X, 5; Plin., *Nat. Hist.* VII), anche se questa credenza contrasta fortemente con la morte imminente per sbranamento del giovane Atteone.

La trasformazione del cacciatore, però, comprende una metamorfosi parziale perché riguarda solo il corpo e non la sua coscienza, che viene solo “velata” sotto un altro sembiante.

In tal senso, la conservazione della mente umana dopo la metamorfosi animale è un modello che Ovidio riprende da Omero in riferimento ai compagni di Ulisse che furono tramutati in porci (*Od.* X, 240).

Vt uero uultus et cornua uidit in unda, 200
"Me miserum!" dicturus erat: uox nulla secuta est;
ingemuit: uox illa fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.
Quid faciat? repetatne domum et regalia tecta
*an lateat siluis? Timor hoc, pudor inpedit illud.*⁴³ 205

Lo “sguardo riflesso” rivela al giovane la sua nuova identità e i dubbi lo assalgono.

Come accadde a Io (I, 647), anche per Atteone risulta labile il confine tra uomo e animale, che viene stabilito dalla separazione tra *ingenium* e facoltà di parlare.

Il giovane si dispera e tenta di gridare, ma nessun suono esce dalla sua bocca perché la dea lo ha condannato al mutismo. Però i pensieri parlano, perché la sua *mens* è rimasta la medesima di un tempo (v.203), e lo portano di fronte a un bivio: tornare a casa per riconoscere il suo *error* o assecondare la sua natura apparente di cervo perdendosi tra i boschi per fuggire al *timor* e conservare il *pudor* (al v. 205 è evidente il parallelismo tra i due termini in antitesi). In tal senso, a detta di Grassigli⁴⁴, Atteone diviene il “primo Narciso” che anticipa la vicenda del giovane amato da Eco perché, specchiandosi, comprende la verità su se stesso.

⁴³ Quando poi vide nell'acqua il muso e le corna stava per dire: "Povero me!", ma non uscì nessun suono. Gridò; quella era la sua voce e le lacrime scesero giù per un volto che non era più il suo. Gli rimaneva soltanto la mente che aveva un tempo. Cosa fare? Tornare a casa sua, nella reggia, o nascondersi nei boschi? La vergogna gli impediva di andare a casa, e la paura gli impediva di vagare nei boschi.

⁴⁴ Grassigli 2011, *Eidola* 8, pp.56-57.

Anche l'appellativo con cui viene chiamato al v.198 (*Autonoeius héros*) rivela tra le righe la questione della sua identità "ri-conosciuta", in quanto il nome della madre Autonoe può facilmente tradursi in "lo stesso (*autòs*), mente (*nous*)", l'*ingenium* del figlio che rimane il medesimo sebbene sotto le mentite spoglie di cervo.

Ben presto, Atteone viene avvistato dai suoi cani da caccia che portano a compimento la punizione di Diana (vv.206-227):

*Dum dubitat, uidere canes: primusque Melampus
Ichnobatesque sagax latratu signa dedere,
Gnosius Ichnobates, Spartana gente Melampus;
inde ruunt alii rapida velocius aura,
Pamphagos et Dorceus et Oribasos, Arcades omnes, 210
Nebrophonosque ualens et trux cum Laelape Theron
et pedibus Pterelas et naribus utilis Agre
Hylaeusque ferox nuper percussus ab apro
deque lupo concepta Nape pecudesque secuta
Poemenis et natis comitata Harpyia duobus 215
et substricta gerens Sicyonius ilia Ladon
et Dromas et Canache Sticteque et Tigris et Alce
et niueis Leucon et uillis Asbolos atris
Praeualidusque Lacon et cursu fortis Aello
et Thoos et Cyprio uelox cum fratre Lycisce 220
et nigram medio frontem distinctus ab albo
Harpalos et Melaneus hirsutaque corpore Lachne
et patre Dictaeo, sed matre Laconide nati
Labros et Agriodus et acutae uocis Hylactor
quosque referre mora est: ea turba cupidine praedae 225
per rupes scopulosque adituque carentia saxa,
quaque est difficilis, quaque est uia nulla, sequuntur⁴⁵.*

⁴⁵ Mentre stava lì incerto, lo videro i cani. Per primi Melampo e Icnòbate dal buon fiuto dettero il segnale con un latrato, Icnobate di Cnosso, Melampo di stirpe spartana. Poi si slanciarono gli altri, più veloci del vento: Panfago, Dorceo e Oribasio, tutti e tre dell'Arcadia, il coraggioso Nebrofono, il truce Terone con Lelape, Pterela preziosa per i suoi piedi e

Ovidio inserisce un catalogo di trentasei nomi di cani, tutti greci e parlanti che si adattano al contesto di caccia eroica entro cui sono inseriti. Anche Callimaco nel suo *Inno a Diana* (vv. 87-89) si era occupato della descrizione del seguito di Atteone, soffermandosi, però, sulle razze, sui loro compiti e sull'aspetto fisico.

Si tratta di nomi verosimili, a livello quotidiano, ripresi dalle fonti di Columella (VII 12, 13-4) e di Senofonte (*Cynegeticus* VII, 5), che trattano dell'onomastica dei cani da guardia e da difesa.

I primi due animali citati all'*incipit* e all'*explicit* del v.208, Gnosio e Melampo, a quanto sostiene Barchiesi⁴⁶, appartengono alle razze spartane più pregiate per sottolinearne la forza e l'eroicità; lo stesso nome Lacone (v. 219) viene citato da Orazio negli *Epodi* (VI, 5) in tal senso.

A detta di Barchiesi⁴⁷, la distinzione onomastica dei cani “è un segno della loro subordinazione al padrone destinata a entrare in crisi quando la natura prende il sopravvento sul controllo linguistico umano e la voce del padrone non riesce più a scandire il proprio nome (v. 230)”.

I nomi, infatti, nati per dare un *logos* alle cose, rendono i cani di Atteone animali ragionanti, ancor più civilizzati del padrone che, a causa del suo mutismo, non può più far valere la propria ragione. E' la parola ciò che permette il dominio sulla natura selvatica dell'animale, come Ovidio dimostra con grande *pathos* ai vv. 230-255:

Arge, preziosa per le sue narici, il battagliero Ileo ferito di recente da un cinghiale, Nape concepita da un lupo e Pemenide già guardiana delle mandrie, Arpia accompagnata dai due figli, Ladone di Sicione dai fianchi strettissimi, Dromade, Canace, Sticte, Tigri, Alce, Leucone dal pelo di neve, Asbolo dal pelo nero come la pece, il robustissimo Lacone, Aello resistente nella corsa, Too, la veloce Licisca con suo fratello Ciprio, Arpalo dalla stella bianca in mezzo alla fronte nera, Melaneo, Lacne dal corpo irsuto, Labro ed Agriodo nati da padre cretese ma da madre spartana, Ilactore dalla voce stridula e altri che ci vuole troppo ad elencare.

⁴⁶ Barchiesi Rosati2007, vol. III, p. 160.

⁴⁷ *Ibidem*

*Ille fugit, per quae fuerat loca saepe secutus,
 Heu famulos fugit ipse suos! clamare libebat:*

"Actaeon ego sum, dominum cognoscite uestrum! 230
*Verba animo desunt: resonat latratibus aether.
 Prima Melanchaetes in tergo uulnera fecit,
 proxima Therodamas, Oresitrophos haesit in armo:
 tardius exierat, sed per conpendia montis
 anticipata uia est; dominum retinentibus illis* 235
*cetera turba coit confertque in corpore dentes.
 Iam loca uulneribus desunt, gemit ille sonumque,
 etsi non hominis, quem non tamen edere possit
 Ceruus, habet maestisque replet iuga nota querelis
 et genibus pronis supplex similisque roganti* 240
circumfert tacitos tamquam sua bracchia uultus⁴⁸.

I cani non riconoscono il loro padrone e si lanciano all'assalto infliggendo al giovane così tante ferite da non esserci più spazio per altri morsi (v.237 *loca uulneribus desunt*).

Questa espressione verrà anche ripresa da Ovidio nelle *Epistolae ex Ponto* (IV 16,52 *non habet in nobis iam nova plaga locum*) per accostare la fine di Atteone alla sua esperienza di *relegatio*.

I suoi compagni, nel frattempo, lo cercano (vv. 241-255):

*At comites rabidum solitis hortatibus agmen
 ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt*

⁴⁸ Invece i suoi compagni risvegliano la mischia impetuosa con le consuete grida di incitamento, ignari, e cercano con gli occhi Atteone; come se fosse lontano fanno a gara a chiamarlo (lui gira il capo sentendo il suo nome) e si lamentano perché non c'è e perché, per pigrizia, si perde lo spettacolo della fine della preda. Lui vorrebbe certo non esserci, ma c'è; e vorrebbe assistere, non sentire anche la ferocia dei suoi cani. I cani lo circondano da tutte le parti e ne straziano il corpo, affondando il muso nelle carni al padrone dalla falsa figura di cervo. E a quanto si dice, l'ira di Diana che porta la faretra fu sazia solo quando, per le moltissime ferite,

et uelut absentem certatim Actaeona clamant
(ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur 245
nec capere oblatae segnem spectacula praedae.
Vellet abesse quidem, sed adest, uelletque videre,
non etiam sentire canum fera facta suorum.
Vndique circumstant mersisque in corpore rostris
dilacerant falsi dominum sub imagine cerui, 250
nec nisi finita per plurima uulnera uita
ira pharetratae fertur satiata Dianae⁴⁹.

Si noti la simmetria degli *explicit* dei vv.243-244 (*Actaeona quaerunt; Actaeona clamant*) che mette in risalto il grido dei compagni quasi a volerne sottolineare la ripetizione, la forza e l'insistenza.

E' evidente, anche, l'uso di due termini in antitesi, *spectacula* al v.246 e *videre*, al verso 247 che mettono in risalto il rovesciamento del piacere della caccia, perché il triste spettacolo (da *spectare*, osservare con attenzione) che si pone dinnanzi agli occhi di Atteone, solitamente il mandante della spedizione che "vede" la *venatio* in qualità di cacciatore, ora lo coinvolge in prima persona rendendo i suoi compagni spettatori, come in un anfiteatro.

Il triste destino di Atteone si è compiuto: Diana si è "saziata" (l'espressione *ira satiare* è un *hapax* ovidiano) e a nulla valgono le urla dei compagni.

⁴⁹ *lui fugge per quei posti per i quali spesso li aveva seguiti, ahimè fugge coloro che erano i suoi servitori. Vorrebbe gridare: "Sono Atteone, non mi riconoscete? Sono il vostro padrone!". Vorrebbe, ma gli manca la parola. E il cielo fa risuonare i latrati. Le prime ferite glielie infligge sul dorso Melanchete, poi Terodamant; Oresitrofo si attacca alla sua spalla. Erano partiti più tardi degli altri, ma erano arrivati prima passando per un monte. Mentre essi trattengono il padrone, il resto della muta si raduna e gli conficca i denti nelle carni. Ormai non c'è più spazio per le ferite. Lui urla con dei gemiti che, anche se non umani, anche un cervo non potrebbe emetterli. E riempie le note balze di tristi lamenti, in ginocchio si getta intorno sguardi smarriti e imploranti, come se tendesse le braccia per chiedere aiuto.*

Gli occhi provocano la punizione, e, in tal senso, Atteone pecca di superbia perché guarda ciò che è sacro e incorrotto. Per questo, a detta di Grassigli⁵⁰, un racconto mitico simile non sarebbe mai potuto mancare all'interno delle *Metamorfosi*, il “poema degli sguardi” per eccellenza che racchiude in sé molte storie di personaggi mitici nobilitati o puniti proprio a causa della loro vista.

In tal senso, per meglio comprendere l'episodio di Atteone, è necessario studiare attentamente il significato di alcuni miti che precedono e che seguono quello del giovane cacciatore.

I “primi sguardi” che animano i protagonisti delle *Metamorfosi* si incontrano durante il racconto del *caos* primordiale che generò l'uomo, la creatura mortale distinta da tutti gli altri esseri viventi in virtù della sua capacità di alzare gli occhi *ad sideras* (cfr. I, 84-86). All'uomo, quindi, viene data la possibilità di sconfinare con il cuore e con la mente in un mondo ultraterreno, nel “Palatino del grande Cielo”, riprendendo le parole di Italo Calvino⁵¹.

Lo sguardo, però, può generare invidia (*in-videre*, guardare troppo e di traverso). Questo è ciò che accadde ad Aglauro che, a quanto si racconta nel libro II (vv. 755-833), venne tramutata in pietra dalla dea Minerva perché gelosa della bella Erse, l'amata di Mercurio. L'invidia, a sua volta, provoca la superbia, come successe a Fetonte (vv. 1-339), il figlio del Sole che morì dopo aver tentato di dimostrare ai compagni increduli le sue origini e la sua forza divina guidando il carro infuocato del padre.

⁵⁰ Grassigli 2011, *Eidola 8*, p. 51.

⁵¹ Calvino 2015, p. II-III.

La superbia, infine, genera la colpa⁵² e l'errore. Ne è l'esempio lampante Clizia (cfr. IV, vv. 194-270), la ninfa gelosa di Leucotoe, l'amante di Apollo che morì per mano sua. Per questa ragione, Apollo, addolorato per la perdita di Leucotoe, punì la mandante del suo assassinio imprigionando la ninfa a terra nelle vesti di eliotropio-girasole e condannandola a osservarlo per sempre senza poterlo mai amare.

Vi è, però, una grande differenza tra colpa ed errore, come dimostra Ovidio attraverso la vicenda di Atteone che, in tal senso, segna una grande differenza rispetto al modello narrativo greco da cui il poeta attinge.

La narrazione greca del mito rende Atteone colpevole della sventura che lo colpisce poiché "osserva l'inosservabile divino". Al contrario, Ovidio scagiona il giovane cacciatore dall'accusa di aver guardato volontariamente le membra nude della dea. Atteone diviene innocente e, di conseguenza, a quanto afferma Grassigli⁵³, si sottrae lo sguardo del giovane al dogma religioso dell'inviolabilità visiva di Diana, permettendo alla cultura romana di aprirsi alla possibilità di rappresentare il corpo nudo della dea e di donarlo allo sguardo di qualsiasi mortale.

Per Ovidio l'*error* di Atteone è giustificato dal suo "errare". Non per nulla i due termini hanno la medesima radice che racchiude in sé il significato di vagabondare e smarrirsi ma anche di sbagliare.

Lo sguardo del cacciatore viene così liberato dalla dimensione religiosa e sacrale a cui lo aveva relegato la cultura greca (cfr. *Call. Hymn.*, V, 97-102) e Ovidio lo dichiara ancor

⁵² E' necessario soffermarsi brevemente sul termine "colpa" in quanto non è un concetto greco ma latino cristiano (XI sec.). Utilizzato in questa tesi, avrà il significato di "agire in modo contrario" e "contravvenire" al volere divino o alle tradizioni del tempo.

⁵³ Grassigli 2011, *Eidola 8*, pp. 53-54.

prima di narrare la sua storia attraverso una domanda che rivela il suo pensiero (III, 141-142):

*At bene si quaeras, fortunae crimen in illo
non scelus invenies; quo denim scelus error habebat?*⁵⁴

Il *crimen* commesso da Atteone si sveste della colpa perché è un *error* causato dal destino e questo ben si nota nell'*incipit* del racconto, quando Ovidio evidenzia la casualità dell'incontro con Diana (vv. 174-176): *ecce nepos Cadmi dilata parte laborum / per nemus ignotum non certibus passibus errans / pervenit in locum; sic illum fata ferebant*⁵⁵.

Anche nell'*explicit*, creando una chiusura in *ring composition*, il poeta torna a riflettere sulla questione della colpa e della sfortuna riportando la divergenza dei pareri riguardo alla pena che Diana inflisse al giovane (vv. 253-255); alcuni approvano la sua punizione anche se è considerata eccessiva, altri, invece, come il poeta stesso, la giudicano esagerata.

In questi termini si può affermare che il pantheon romano viene “desacralizzato” e “razionalizzato” dal poeta di Sulmona attraverso la discussione sulla colpevolezza di Atteone, colui che ha svestito Diana, seppur involontariamente, della sacralità originaria che la rendeva intoccabile e inguardabile agli occhi di ogni mortale.

Parallelamente a questa vicenda, anche le successive storie mitiche descritte da Ovidio all'interno del libro III creano una vera e propria “trama di sguardi” che sconfinano nella colpa o nell'innocenza.

⁵⁴ *Ma in Atteone vedrai, a ben guardare, un torto della Fortuna, non un crimine: che crimine c'è in un errore?*

⁵⁵ *Ecco il nipote di Cadmo giungere al bosco, lui che ha smesso ogni attività e ha vagato con passi malcerti per luoghi a lui sconosciuti, seguendo la guida del fato.*

Accanto al racconto di Atteone vi è quello della giovane Seméle (vv. 273-309), l'amante di Zeus che, ispirata da Giunone, desiderò vederlo nel suo pieno splendore divino come pegno d'amore e venne punita con la morte (vv. 308-309): *Corpus mortale tumultus / non tulit aetherios donisque iugalibus arsit.*⁵⁶

Il protagonista dell'episodio successivo, invece, è Tiresia (vv. 320-338), l'indovino che cadde in disgrazia e venne reso ceco per avere dato un parere contrario a quello di Giunone durante una disputa tra Zeus e la moglie su chi provasse più piacere tra l'uomo e la donna (vv. 332-338): *Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa, / dicta Iovis firmat; gravius Saturnia iusto / nec pro materia fertur doluisse suique / iudicis aeterna damnavit lumina nocte. / At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam facta dei fecisse deo) pro lumine adempto / scire futura dedit, poenamque levavit honore.*⁵⁷

La malizia di Giunone che provoca la morte di Seméle e l'accecamiento di Tiresia lasciano trasparire tra le righe la compassione di Ovidio. Egli infatti, servendosi della voce di Zeus, cerca di scagionare i due protagonisti dalle loro accuse e di rimediare alle punizioni di Giunone: il dio prega Seméle di abbandonare il suo intento e offre a Tiresia il dono oracolare.

La pena privilegiata degli dei, quindi, è quella di accecare coloro che commettono un qualche *crimen* per privarli della luce e della capacità di immergersi e riconoscersi nel loro mondo ultraterreno.

⁵⁶ Il corpo mortale di lei (Seméle) non sopporta il terribile bagliore celeste, e quel dono nuziale la incenerisce.

⁵⁷ Costui (Tiresia) dunque, scelto come giudice per quella contesa scherzosa, confermò la tesi di Giove. La figlia di Saturno, a quanto si dice, si impermalì più di quello che doveva e di quello che ne valesse la pena, e condannò gli occhi di colui che le aveva fatto il torto a un'eterna notte. Ma il padre onnipotente, gli concesse di conoscere il futuro in cambio della vista perduta (nessun dio può annullare ciò che ha fatto un altro dio), alleviandogli la punizione con quell'onore.

La vicenda di Narciso (III, vv. 339-510), invece, sembra contraddire ciò che è stato affermato fin d'ora in quanto il bel giovane, responsabile di avere ignorato l'amore della ninfa Eco, non viene privato del suo sguardo, di cui si innamora perdutamente, ma della sua immagine (vv. 413-417):

*Hic puer, et studio venandi lassus et aestu,
procubuit faciemque loci fontemque secutus,
dumque sitis sedare cupit, sitis altera crevit, 415
dumque bibit, visae correptus imagine formae
spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.⁵⁸*

Lo sguardo riflesso di Narciso muta in sguardo “colpevole” di essersi invaghito di se stesso, di ciò che è solo ombra e che non ha più corpo né bellezza, come dimostra il chiasmo del v. 417. Spera e ama l'impossibile poiché la ninfa Eco, ormai, lo ha reso solo voce e pietra.

Come Atteone (cfr. v. 200), anche Narciso si “ri-conosce” dopo essersi specchiato nella fonte.

A quanto sostiene Ventura⁵⁹, “entrambi sono intenti a una caccia, ma diverso è il modo in cui si guardano”: Narciso si innamora a dismisura di se stesso, che più non è, provando un insano desiderio verso la sua immagine riflessa. Atteone, invece, pecca del contrario, della mancata conoscenza verso di sé e verso la verità divina.

⁵⁸ Qui il fanciullo, spossato dalle fatiche per la caccia e per il caldo, venne a sdraiarsi attratto dalla bellezza del posto e della fonte. Ma, mentre cerca di dissetarsi, un'altra sete gli nasce: mentre beve, innamoratosi della forma che vede riflessa, spera che in un amore senza corpo: crede corpo ciò che è solo ombra.

⁵⁹ Ventura 2018, p. 10.

I due giovani hanno commesso l'*error* empio di smarrirsi, Atteone fuori, nel bosco, e Narciso dentro di sé.

Lo smarrimento della propria identità si rivela anche nel mito di Penteo (vv. 511-733) che chiude a cornice il libro III delle *Metamorfosi* ricollegandosi, quasi specularmente, all'episodio di Atteone. Il giovane, infatti, suo parente, è contrario all'istituzione del culto di Dioniso nella città di Tebe. Punendolo, il dio lo spinge a salire sul monte Citerone per spiare le menadi e la madre Agave che, accecata dalla furia dionisiaca, ne strazia il corpo poiché lo crede un cinghiale. Penteo, prima di morire, esclama (vv. 719-729): "*Fer opem, matertera / Autonoe! Moveant animos Actaeonis umbrae!*"⁶⁰.

Invocando Autonoe, la madre del cugino Atteone, ne ricorda la triste sorte e chiede pietà per la propria.

Come sostiene Grassigli⁶¹, "la colpa dello sguardo stesso non sta più nell'oggetto dello sguardo, bensì nella volontà che indirizza quello sguardo".

Al contrario di ciò che accade con Atteone, l'azione di Penteo non è casuale ma è guidata dal proposito ferreo di opporsi al culto di Dioniso osservando di sua iniziativa il rito sacro a cui non dovrebbe assistere.

Agli occhi di Penteo che violano, si affiancano quelli della madre Agave che frainendono; e la gravità di questo frainendimento è assoluta in quanto colei che non riconosce l'*imago* del figlio è la madre.

Calasso⁶² riconosce fortemente "il conflitto degli sguardi" che tormenta Atteone, Semele, Penteo e Narciso richiamandosi, per dimostrare il legame intrinseco tra vista, colpa e

⁶⁰ "*Aiuto, zia Autonoe! Abbi pietà, possa l'ombra di Atteone commuovere la mente di Autonoe!*".

⁶¹ Grassigli 2011, *Eidola* 8, p. 58.

⁶² Calasso 1988, pp. 434-435.

identità, al rapimento di Core, all'etimologia del suo nome, a Narciso e alla maieutica socratica:

“Là dove i cani non riescono a seguire la peste per la violenza del profumo dei fiori, in una prateria solcata dall'acqua, che ai margini si sollevava per precipitare poi fra rocce scoscese, nell'ombelico della Sicilia, vicino a Enna, avvenne il ratto di Core. Nel momento in cui la terra si squarciò e ne apparve la quadriga di Ade, Core stava guardando il narciso. Guardava il guardare. Stava per coglierlo. Allora Core fu rapita dall'invisibile, verso l'invisibile. Core non significa soltanto “fanciulla”, ma “pupilla”. E la pupilla, come disse Socrate ad Alcibiade, è la “parte più eccellente dell'occhio”, non solo perché è “quella che vede”, ma perché è quella dove chi guarda incontra, nell'occhio dell'altro, “il simulacro di chi guarda”. E se, come voleva Socrate, la massima delfica “conosci te stesso” può essere capita soltanto traducendola in “guarda te stesso”, la pupilla diventa il tramite unico della conoscenza di sé. Core guardava il giallo “prodigio” del Narciso”⁶³.

Core guardava il guardare e stava per cogliere il Narciso giallo fiorito sul prato prima che Ade la rapisse e generasse sulla terra un lungo inverno.

Core, inoltre, nell'etimo greco è la “pupilla”, la parte migliore dell'occhio perché cattura l'*imago* di chi guarda. Perciò, conformemente alla maieutica socratica ben descritta da Platone nel *Protagora*⁶⁴ per bocca di Socrate, le due famose massime “conosci te stesso” e “niente di troppo” si comprendono se tradotte in “guarda te stesso con misura”. Il conoscere implica il guardare e il guardare genera il conoscere. In tal senso Penteo è

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Chiesara 2010, paragrafo 343, p. 89.

vittima di se stesso come Atteone e Narciso, in quanto il suo sguardo vuole cogliere il fiore giallo del divino, l'estasi e i segreti di Dioniso contravvenendo al volere stesso del dio.

Pertanto, in Ovidio, come si è sostenuto fin d'ora, è la sacralità dello sguardo ad essere corrotta e abbandonata rispetto alla religiosità che rivestiva nel mondo greco.

La *pietas* e la *religio* sembrano cedere il passo alla casualità e alla *ratio*; lo stesso clima culturale che fa da sfondo alla poesia ovidiana è mutato e si apre alla possibilità di indagare e contraddire persino la divinità e il suo operato. Nulla si accetta passivamente, tutto si osserva e si giudica con discernimento e spirito critico.

Questa *libertas*, tanto predicata e sentita da Ovidio anche durante la sua attività politica alla corte di Augusto, si riflette nel personaggio del giovane Atteone che diviene così *alter ego* del poeta.

Augusto, infatti, è la divinità che provoca il *vulnus* della *relegatio* di Ovidio, come afferma Di Giovine⁶⁵ analizzando la lunga elegia che costituisce il II libro dei *Tristia* (vv. 103-108):

*Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci?
Cur imprudenti cognita culpa mihi?
Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam: 105
praeda fuit canibus non minus ille suis,
scilicet in superis etiam fortuna luenda est,
nec veniam laeso numine casus habet⁶⁶.*

⁶⁵ Di Giovine 2007, *Res Publica Litterarum* 30, p.31.

⁶⁶ *Perché vidi? Perché resi colpevoli i miei occhi? Perché fu conosciuta una colpa a causa della mia imprudenza? Atteone ignaro vide Diana senza vesti: ed egli nondimeno fu preda dei suoi cani, per gli dei perciò anche la disavventura deve essere espiata e quando è offeso un nume non ha perdono nemmeno il caso.*

“Quella di Ovidio è una *culpa* che nasce dalla vista e dalla conoscenza di una *culpa*”, a detta di Di Giovine⁶⁷. Gli occhi divengono *noxia* (v.103) sebbene il poeta sia *inscius* (v. 104) come Atteone che vide le nudità di Diana senza volerlo. Le divinità sono crudeli e pretendono che anche una “colpa innocente”, un *error* causato dal destino crudele come quello di Atteone, debba essere espiato.

Perciò Ovidio, il “nuovo Atteone”, commette l’*error* di vedere un *crimen* che lo rende a sua volta colpevole di un *crimen* (cfr. III V, 49 sgg.):

*inscia quod crimen viderunt lumina, plector,
peccatumque oculos est habuisse meum. 50
Non equidem totam possum defendere culpam:
sed partem nostri criminis error habet⁶⁸.*

Gli occhi, in quanto fonte primaria di conoscenza, provocano la *relegatio* poiché diventano dannosi per chi vede.

Non è ancora ben compreso il motivo per cui Augusto, la “Diana crudele” di Ovidio, abbia spinto il poeta a scontare la sua pena nel Ponto. E’ possibile, però, avvallare l’ipotesi che l’imperatore abbia condannato i suoi versi elegiaci, in particolare quelli degli *Amores* e dell’*Ars amatoria* per l’eccessiva lascivia, la medesima *culpa* di cui pecca Atteone vedendo Diana senza vesti.

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Sono punito perché i miei occhi videro, senza intenzione, un delitto; e il mio peccato è avere avuto gli occhi. Non posso, è vero, difendere del tutto la mia colpa, ma una parte del mio crimine è un errore.

Ovidio e il giovane cacciatore oltrepassano il sacro confine che separa l'umano dal divino, e a nulla vale l'innocenza del poeta, sebbene il suo sia un *crimen fortunae* (*Met*, III, 141) come quello di Atteone.

A tal proposito, notando la similitudine che intercorre tra l'episodio mitico delle *Metamorfosi* e i *Tristia*, Di Giovine⁶⁹ avanza l'ipotesi che Ovidio abbia rivisto e riscritto la vicenda di Atteone durante la sua *relegatio*. A sostegno di questa tesi si esprime anche Pholenz⁷⁰ che ritiene i vv. 141-142 del libro III del poema ovidiano un'aggiunta successiva, databile all'epoca in cui il poeta risiedeva a Tomi.

Questo spiegherebbe la presenza di espressioni simili legate all'idea dell'*error* all'interno dei *Tristia*⁷¹.

Emonds⁷², al contrario, ritiene che Ovidio abbia attinto gli elementi e la terminologia relativa al *crimen* e alla *culpa* dalle *Metamorfosi III* per fare riferimento al suo triste epilogo.

Di grande interesse è anche la ricorrenza abituale del termine *ira* che si ripete frequentemente in entrambe le opere. Si veda, ad esempio, l'uso abituale di espressioni quali *Caesaris ira*, *principis ira*, *numinis ira* nei *Tristia* e il parallelismo che si viene a creare tra *Met. III 252 ira pharetratae fertur satiata Dianae* e *Trist. III 8,19 forsitan hoc olim, cum iam satiaverit iram, / tum quoque sollicita mente rogandus erit*.

L'ira di Diana è il medesimo *furor* che acceca la mente di Augusto e lo spinge alla decisione della *relegatio*, ciò che Ovidio considera la morte della sua attività politica e poetica.

⁶⁹ Di Giovine 2007, in *Res Publica Litterarum* 30, p. 34.

⁷⁰ Pholenz 1913, in *"Hermes"*, p. 5

⁷¹ Per *error* cfr. *Trist.* I 2, 99; I 3, 37; II 109; II 207; III 1, 52; III 5, 52; III 6, 62; IV 10,90.

⁷² Emonds 1941, p. 196.

Se l'intera parabola della vita del poeta, dunque, funge da specchio di quella di Atteone, anche il *furor* di Augusto può assimilarsi a quello di Diana sterminatrice, la dea venerata da un *rex sacerdos* nell'antico bosco vicino al lago di Nemi, secondo un antico culto italico di cui Ovidio era a conoscenza⁷³ (*Ars amat.* I 259-262):

*Ecce, suburbanae templum nemorale Dianae
partaque per gladios regna nocente manu. 260
Illa, quod est virgo, quod tela Cupidinis odit,
multa dedit populo vulnera, multa dabit⁷⁴.*

Frazer⁷⁵, nel suo *Ramo d'oro*, chiarisce il triplice legame che si viene a instaurare tra la dea, la regalità romana, e il mito di Atteone richiamandosi alla fine di Ippolito, il cacciatore greco caro a Artemide che, come ricorda Virgilio (*Aen.* VII, 761-782), venne punito con la morte perché non volle sottomettersi alla forza amorosa di Afrodite. Artemide-Diana, però, ne ebbe pietà, tanto da mandare Asclepio a resuscitarlo e a portarlo nel suo bosco sacro sotto le mentite spoglie di Virbio, l'unico giovane compagno della dea che riveste il ruolo di *sacerdos* a lei consacrato.

Questa variante non particolarmente conosciuta del mito di Ippolito-Virbio si lega alla venerazione di *Diana Nemorensis* il cui culto, secondo la tradizione italica, fu istituito da Oreste, l'eroe che fuggì in Italia dopo avere ucciso il re del Chersoneso Toante portando con sé il simulacro di Diana Taurica.

⁷³ Serafini 2013, da rivista *Euphrosyne* 41, p. 10.

⁷⁴ Ecco, ella, che è vergine, che odia le frecce di Cupido, ha dato molte pene al popolo, e molte ne darà.

⁷⁵ Frazer 2012, cap. I, p. 10-11.

Nel mezzo del santuario che fu innalzato ad Aricia in suo onore, vicino al lago di Nemi, si ergeva un albero i cui rami avrebbero potuto essere spezzati solo da uno schiavo fuggitivo. Se ci fosse riuscito, lo schiavo avrebbe potuto battersi con il *rex nemorensis* che vegliava nel bosco per prenderne il posto, secondo quanto riporta Ovidio nei *Fasti* (III 271, 2).

A detta di Frazer⁷⁶, questo rituale italico si richiama fortemente alla vicenda di Virbio, il primo *rex* del bosco e unico compagno puro e casto della dea.

Infatti l'uccisione del *rex sacerdos* dimostra che, sin dalle origini, la regalità lambisce la sacralità, proprio come il potere di Augusto che sconfina nella *religio* condannando alla morte della *relegatio* chiunque tenti di contrastarlo.

Inoltre questa usanza sanguinosa rivela lo stretto nesso tra il lago sacro a Diana, conosciuto dagli antichi con il nome di *speculum Dianae* (cfr. *Serv ad Aen.* VII 515), e la vicenda di Atteone, il “nuovo Virbio” amante della caccia ma, al contrario del greco Ippolito, malvisto dalla dea perché dedito agli amori di Venere similmente a Ovidio, che fu punito da Augusto per la lascivia dei suoi versi.

Pertanto, non vi è colpa senza volontà, come ben dimostrano le vicende di Ovidio, Atteone e Virbio, coloro che rivelano, tra le righe del libro III delle *Metamorfosi*, la nuova mentalità romana aperta al confronto con la *religio* e la “desacralizzazione” dell'essenza divina ormai pienamente guardabile e rappresentabile.

⁷⁶ Frazer 2012, cap. I, p. 17.

Uno sguardo all'arte

Anche l'arte romana esalta lo sguardo di Atteone ormai incolpevole e trasgressivo attraverso la raffigurazione della nudità di Diana creando, dunque, un nuovo soggetto pittorico inconcepibile per la classicità greca, come sostiene Grassigli⁷⁷.

In tal senso, l'arte romana sveste Diana dei suoi attributi e cancella il dualismo castità-amore così sentito nel mondo greco, dal momento che, per la raffigurazione della dea nuda, si serve della tradizione iconografica di Afrodite, la grande nemica di Diana e del suo *sacerdos* Virbio.

Nelle vesti di una "Afrodite pudica e aggraziata", a quanto afferma Guimond⁷⁸, Diana domina la scena artistica romana ponendosi in primo piano anche figurativamente, così da spingere l'osservatore a concentrare l'interesse del racconto non sulla figura di Atteone, ma sul corpo attraente e armonioso della dea.

Pertanto, il motivo topico dell'ira e della punizione divina lasciano il posto alla raffigurazione dello sguardo proibito per porre l'attenzione sull'inosservabile divino ormai divenuto pienamente visibile e rappresentabile.

Inoltre Grassigli⁷⁹ nota come il tema dello sguardo proibito venga a intrecciarsi con quello dello sguardo riflesso ben visibile in un mosaico⁸⁰ attualmente collocato al Museo del Bardo e proveniente da Thaene, che cattura il momento dell'immersione di Diana nella fonte esaltandone la bellezza fisica. Dinanzi alla dea vi è lo specchio d'acqua che riflette il volto di Atteone, la cui figura, però, viene rappresentata dentro un arco di roccia somigliante a una quinta architettonica accanto alla dea.

⁷⁷ Grassigli 2011, *Eidola 8*, p. 58.

⁷⁸ Guimond 1981, p. 469.

⁷⁹ Grassigli 2011, *Eidola 8*, p. 62.

⁸⁰ Guimond 1981, p. 465, n. 117a.

E' evidente, perciò, il richiamo al mito di Narciso ed Eco e al motivo della perdita della propria identità che culmina con il riconoscimento del sé: mentre guarda la dea, infatti, Atteone vede se stesso.



Figura 3 Diana e Atteone, Casa degli Amorini dorati, Pompei, Cubicolo R, parte meridionale

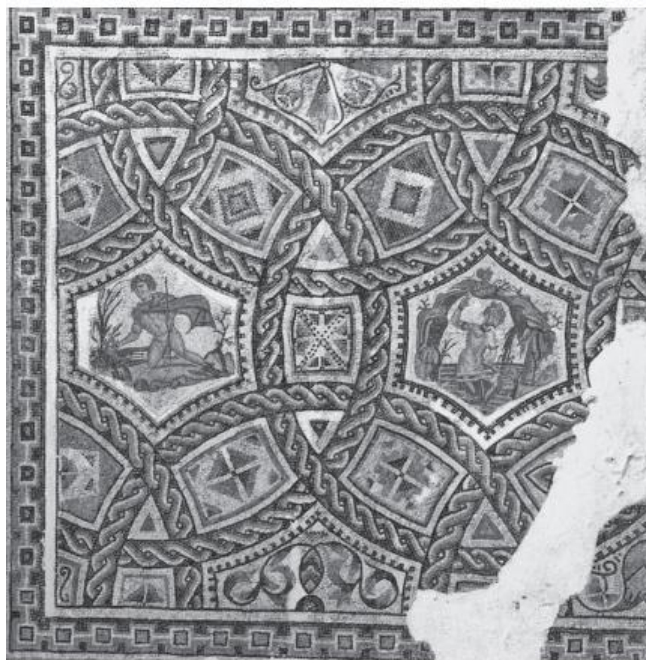


Figura 4 Mosaico da Thaene, Tunisi, Museo del Bardo

3. I MITOGRAFI

Nel corso dei secoli la vicenda di Diana e Atteone ebbe una grande fortuna tra i mitografi che rimodellarono e rilessero il mito in chiave morale, religiosa e educativa.

Igino

In tal senso, è opportuno citare Igino (64 a. C.), grande amico e collaboratore di Ovidio (cfr. Svet. *Aug.* 29, 3), che aggiunge un particolare da tenere in considerazione riguardo alle attitudini e al comportamento di Atteone nelle sue *Fabulae*⁸¹ (CLXXX):

*Actaeon Aristaei et Autonoes filius pastor Dianam lauans speculatus est et eam uiolare uoluit. ob id irata Diana fecit ut ei cornua in capite nascerentur et a suis canibus consumeretur*⁸².

Al contrario di Ovidio che lo scagiona dall'accusa di aver osservato deliberatamente le nudità di Diana, Igino, dopo averne descritto la discendenza (*Aristaei et Autonoes filius*), pone l'accento sulla volontà e sul desiderio carnale che spinse Atteone a tentare di muovere violenza alla dea (*et eam violare uoluit*).

Inoltre, si noti che il giovane non riveste più il ruolo di *venator*, ma di *pastor* (da *pasco*, far crescere, nutrire), termine che Igino considera non tanto nella sua accezione di "pastore" ma di "custode" della propria muta di cani.

⁸¹ Gasti 2017.

⁸² Il pastore Atteone, figlio di Aristeo e Autonoe, vide Diana mentre si immergeva nelle acque e tentò di farle violenza. Per questo, Diana, adirata, fece in modo che sulla sua testa crescessero le corna (lo tramutò in cervo) e lo fece sbranare dai suoi stessi cani.

Atteone, però, viene spogliato della sua natura violenta di cacciatore solo in apparenza, in quanto gli oggetti della sua vera *venatio* sono Diana e la sua bellezza da catturare e oltraggiare.

Il giovane, perciò, viene incriminato non solo per aver osservato, ma anche per aver alimentato desideri illeciti, al contrario del modello ovidiano e in conformità a quello greco da cui Igino attinge (cfr. *Call. Inno III*).

Lo stesso Callimaco, infatti, racconta che Artemide aveva dovuto difendere la sua verginità dagli assalti violenti di Titio (III, 110), il gigante figlio di Zeus e della ninfa Elara che fu ucciso dalla dea per aver tentato di violarla. Anche Oto, Efialte e Orione tentarono di insidiarla (III, 225-240), ma i due fratelli si uccisero a vicenda nel tentativo di assalire Artemide che si era tramutata in cerva per punirli.

Paléfato

Accanto a questa versione del mito che accusa Atteone di aver desiderato l'illecito fino a giungere a assalire la dea, ve ne era una simile meno conosciuta e riportata da Paléfato (IV sec.), uno dei più antichi mitografi razionalisti, nel suo *Peri Apiston*⁸³ (*Intorno alle cose straordinarie*), che condannava moralmente Atteone per aver peccato di lascivia e per aver sprecato tutto il suo patrimonio tra le prostitute (VI)⁸⁴:

ὥσπερ καὶ νῦν ἐάν τις πορνοβοσκῶν ἀτυχῆσῃ, λέγειν εἰώθαμεν
"ὑπὸ τῶν πορνῶν κατεβρώθη."

⁸³ Santoni 2000, pp. 63-64.

⁸⁴ Allo stesso modo di oggi, se si ha la sfortuna di mantenere le prostitute, siamo abituati a dire: "(Atteone) è stato sbranato dalle prostitute".

Paléfato, inoltre, considera la vicenda di Atteone una vera e propria menzogna. I cani, infatti, sono molto affettuosi per natura con i loro padroni, e per questo risulta impossibile che possano assalirli e sbranarli⁸⁵:

Φασὶν Ἀκταίωνα ὑπὸ τῶν ἰδίων κυνῶν κατα βρωθῆναι. τοῦτο δὲ ψευδές· κύων γὰρ δεσπότην καὶ τροφέα μάλιστα φιλεῖ, ἄλλως τε καὶ αἱ αἰ θηρευτικαὶ πάντας ἀνθρώπους σαίνουσιν.

La stessa trasformazione del cacciatore in cervo è ritenuta un'invenzione dei poeti antichi per scopi educativi, per esortare i loro giovani allievi a non turbare la quiete delle divinità e a non peccare di *hybris*⁸⁶:

οὐ μέντοι ἐστὶν ἀληθὲς ἔλαφον ἐξ ἀνδρός ἢ ἐξ ἐλάφου ἄνδρα γενέσθαι· τοὺς δὲ μύθους τούτους συνέθεσαν οἱ ποιηταί, ἵνα οἱ ἀκροώμενοι μὴ ὑβρίζοιεν εἰς τὸ θεῖον.

Da buon razionalista ed evemerista quale era, Paléfato “riscrive” la storia del cacciatore svestendola degli aspetti incredibili (la trasformazione in cervo e l’uccisione ad opera dei cani) per renderla più realistica e concreta, a portata del *lògos*.

In tal senso attinge ai modelli greci arcaici del mito, riprendendo, in particolare, la versione più razionale rielaborata da Stesicoro (*fr.* 236 Page)⁸⁷ che raccontava solamente di una pelle di cervo gettata addosso al giovane dalla dea Diana. Lo stesso frammento di

⁸⁵ Si dice che Atteone sia stato sbranato dai propri cani. Questo senza falso. Infatti il cane ama molto il padrone e colui che lo nutre, e, le cagne da caccia in particolare scodinzolano a tutti.

⁸⁶ Non è vero che il cervo diventa uomo e l’uomo diventa cervo; queste sono bugie. In un certo senso, i poeti hanno creato questi miti perché i loro allievi non commettessero oltraggi contro la divinità.

⁸⁷ Santoni 2000, p.121.

Acusilao *F GrHist 2 F 33* non sembra fare alcun riferimento alla trasformazione di giovane in cervo⁸⁸:

Ἄκταίων ἦν ἀνὴρ τὸ γένος Ἀρκάσ, φιλοκύνηγος. οὗτος ἔτρ
εφεν ἀεὶ κύνας πολλὰς καὶ ἐθήρευεν ἐν τοῖς ὄρεσιν, τῶν δὲ αὐτοῦ
πραγμάτων ἡμέλει. οἱ δὲ τότε ἄνθρωποι αὐτουργοὶ πάντες ἦσαν οἱ
κέτας τε οὐκ εἶχον, ἀλλ' ἑαυτοῖς ἐγεώργουν, καὶ οὗτος ἦν πλουσ
ιώτατος ὃς αὐτὸς ἐγεώργει καὶ ἐργατικώτατος ὑπῆρχε. τῷ οὖν Ἄ
κταίῳ ἀμελοῦντι τῶν οἰκείων, μᾶλλον δὲ κυνηγετοῦντι, διεφθάρ
η ὁ βίος. ὅτε δὲ οὐκέτι εἶχεν οὐδέν, ἔλεγον οἱ ἄνθρωποι "δεῖλαιος
Ἄκταίων, ὃς ὑπὸ τῶν ἰδίων κυνῶν κατεβρώθη." ὥσπερ καὶ νῦν ἐ
άν τις πορνοβοσκῶν ἀτυχίση, λέγειν εἰώθαμεν "ὑπὸ τῶν πορνῶν
κατεβρώθη."

Atteone, pertanto, diviene l'*exemplum* vivente del giovane uomo greco da non imitare, colui che sperpera tutto il suo patrimonio in attività ludiche di poco conto, in amori illeciti e nella caccia sui monti.

Fulgenzio

Secoli dopo, da questa variante rielaborata in ottica moralistica, attinge un grande compilatore d'epoca cristiana (V-IV sec. d.C.), Fabio Placidiae Fulgenzio⁸⁹, che considera Atteone il dissipatore di sostanze per eccellenza, come ricorda nei *Mythologiatum libri tres ad Catum presbyterum* (III):

Curiositas semper periculorum germana detrimenta suis amatoribus nouit parturire quam gaudia. Acteon denique uenator Dianam lauanti uidisse dicitur; qui in ceruum

⁸⁸ Atteone era un giovane uomo della stirpe arcadica appassionato di caccia. Ha allevato sempre molti cani e andava a caccia tra i monti, ma tralasciava i suoi affari. Gli uomini di allora lavoravano tutti con le proprie mani e non avevano schiavi, da soli coltivavano la terra ed era più ricco chi la coltivava e chi faticava di più. Ad Atteone che trascurava i suoi beni e andava a caccia con i suoi cani il patrimonio andò in rovina. Quando non gli era rimasto più nulla gli uomini si dicevano: "Miserabile Atteone, lui che fu divorato dai suoi stessi cani."

⁸⁹ Helm 1898.

conuersus a canibus suis non agnitus eorumque morsibus deuoratus est. Anaximenes qui de picturis antiquis disseruit libro secundo ait uenationem Acteonem dilexisse; qui cum ad maturam peruenisset aetatem consideratis uenationum periculis, id est quasi nudam artis suae rationem uidens timidus factus est; inde et cor cerui habens, unde et Homerus ait: οἰνοβαρὲς κυνὸς ὄμματ' ἔχων κραδίην δ' ἐλάφοιο, id est: ebriose, oculos canis habens et cor cerui. Sed dum periculum uenandi fugiret, affectum tamen canum non dimisit, quos inaniter pascendo pene omnem substantiam perdidit; ob hanc rem a canibus suis deuoratus esse dicitur⁹⁰.

All'incipit del testo, in forma proverbiale, Fulgenzio raccomanda di non alimentare nell'animo un'eccessiva *curiositas*, considerata la *germana periculorum* in quanto essa può provocare un grave danno materiale e morale per coloro che la perseguono.

Accanto a questa breve *sententia* dal sapore senecano, viene riportato l'*exemplum* di Atteone e della sua disavventura.

Risulta chiaro il riferimento al modello ovidiano (*Met.* III 143-255) da cui Fulgenzio attinge, come dimostra Helm⁹¹, perché il giovane protagonista riveste il ruolo di *venator*, di cacciatore dedito alla sua attività ludica e non di *pastor*, così come, invece, riporta Iginio nelle *Fabulae* (CLXXX).

⁹⁰ La curiosità, da sempre sorella dei pericoli, può causare più danni che gioie a coloro che la amano. Così il cacciatore Atteone, si dice, sorprese Diana nell'atto di lavarsi, si trasformò in cervo e i suoi cani, che non lo avevano riconosciuto, lo dilaniarono con le loro zanne. Anassimense, che si occupò di pittura antica, scrisse nel suo secondo libro che Atteone amava la caccia e cioè, vedendo nuda la ratio dell'arte che praticava, divenne timoroso, avendo di conseguenza il cuore di un cervo; da qui le parole di Omero "ubriacone! Occhi di cane, cuore di cervo!". Tuttavia, sebbene fosse fuggito dal pericolo della caccia, non rinunciò all'affetto che aveva per i suoi cani, e perse quasi tutti i suoi averi nutrendoli inutilmente. Per questo si dice che è stato divorato dai suoi cani.

⁹¹ Helm 1898, p. 87.

Dall'altro lato, però, al contrario dell'Atteone di Ovidio che viene solo rivestito del *velamen* di cervo (III 194-197 *dat sparso capiti vivacis cornua cervi, / dat spatium collo summasque cacuminat aures, / cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat / cruribus et velat maculoso vellere corpus.*) e mantiene la sua *mens* intatta, l'Atteone di Fulgenzio subisce una metamorfosi completa, come dimostra il participio *conversus*.

Il verbo *converto*, infatti, (*cum* e *verto* /- *vorto*, andare in un'altra direzione, cambiare) dà l'idea del mutamento *in toto*, nel corpo e nell'anima del giovane cacciatore.

Dopo aver raccontato brevemente il mito, Fulgenzio cita Anassimene, uno dei primi fisiologi greci che, grande cultore della pittura antica, reinterpreta in chiave teorica e artistica la morte del giovane cacciatore nel secondo libro del *Perì Physeos* (*Sulla natura*):

Atteone penetrò così a fondo i misteri dell'arte che tanto amava da scorgerne l'essenza (*id est quasi nudae artis suae rationem videns*) e, temendo di essere divorato da essa, provò in cuore il *timor* del cervo, l'animale conosciuto per la sua natura pavida e fuggitiva. In sostegno a questa tesi vi è anche Omero, che si serve di molti epiteti volti a mettere in risalto la codardia tipica dell'animale (cfr. *Il. I*, 225).

Successivamente a queste citazioni letterarie, Fulgenzio riprende il riferimento al giovane in *ring composition* per spiegare le cause della sua rovina: morì sbranato per amore dei cani che aveva allevato spendendo l'intero patrimonio, sebbene avesse compreso che Diana, la *nuda ratio* della caccia, fosse un mistero pericoloso da "scoprire".

E' evidente, perciò, la *mixis* di varianti mitiche riprese con scopo didascalico per narrare la vicenda del giovane: da Paléfato attinge per la lettura razionalistica della passione per i suoi cani e per l'illecito, seppur non in riferimento alla prostituzione ma ai misteri della

caccia, un'attività che sconfinava nel divino. Da Igino (*Fab. CLXXX*), invece, proviene la credenza che Atteone non fosse solo un *venator* ma anche un custode e allevatore dei suoi cani, come ben si nota in Paléfato.

In tal senso, a detta della Gambin⁹², le *Mythologiae*, composte intorno alla seconda metà del V secolo, sono il testo mitografico su cui poggia l'intera tradizione esegetica del Medioevo accanto alle *Metamorfosi* ovidiane, utilizzate dai grandi commentatori come fonte principale per la conoscenza della mitologia antica.

Però, al contrario di Ovidio che si occupava di raccontare i miti senza darne alcuna spiegazione e interpretazione, Fulgenzio, come ben dimostrato da Guthmuller⁹³, descrive, seppur brevemente, “l'aspetto e gli attributi della divinità, seguiti da dettagliate spiegazioni allegoriche principalmente di tipo morale” attraverso le quali desidera svelare le verità celate dietro le “invenzioni” degli antichi poeti e filosofi.

Lo stesso Barchiesi⁹⁴ afferma che le *Metamorfosi*, a causa di alcune vicissitudini storiche che Ovidio mai avrebbe potuto immaginare, “si sono trasformate in un accesso principale, quasi unico, al mitologico come stato d'animo e come spazio fisico accessibile all'occhio dell'artista”.

Questa “estetizzazione del mito” offre alla letteratura classica e alle vicende di cui è costellata una “seconda identità”, che va oltre a quella letterale e che sconfinava nell'insegnamento morale e cristiano, come ben si nota dalle letture *per allegoriam* finora riportate del mito di Diana e Atteone.

⁹² Gambin 2009, p. 84.

⁹³ Guthmuller 2005, vol. I, p. 38-

⁹⁴ Barchiesi Rosati 2007, vol. II, p. CVI.

Accanto alla figura del giovane cacciatore, l'*exemplum* per eccellenza delle passioni umane a cui non sottomettersi (desiderio sessuale, filocremazia e eccessiva *curiositas*), anche Diana “sopravvive” al passaggio dal mondo classico a quello tardoantico nella veste di dea Trivia e di personificazione della castità, come afferma Isidoro di Siviglia nelle *Etimologie* (XI, 56-58):

Dianam quoque germanam eius similiter lunam et viarum praesident aiunt. Unde et virginem volunt, quod via nihil pariat. Et ideo ambo sagittas habere finguntur, quod ipsa duo sidera de caelo radios usque ad terras emittant. Dianam autem vocatam quasi Duanam, quod luna et die et nocte appareat. Ipsam et Lucinam adseverant, eo quod luceat. Eandem et Triviam, eo quod tribus fungantur figuris. De qua Vergilius:

Tria virginis ora Dianae

*quia eadem Luna, eadem Diana, eadem Proserpina vocatur*⁹⁵.

Il *pudor*, di Diana, poi riletto in chiave cristiana, si spiega in virtù della sua funzione di nume tutelare delle vie, secondo la credenza antica per cui i viaggiatori, dispersi nell'oscurità della notte, avrebbero potuto seguire la scia pura e luminosa della luce lunare per ritrovare la strada.

Isidoro poi cita le armi in possesso della dea, le stesse di Apollo, in quanto l'arco e le frecce sono una buona rappresentazione figurativa dei raggi del sole e della luna.

⁹⁵ Dicono che Diana, sorella di Apollo, sia da identificare con la Luna e sia la dea tutelare delle vie: per questo la si vuole vergine, poiché una via non partorisce nulla; e per questo si immagina che tanto Apollo quanto Diana siano armati di frecce, perché il sole e la luna mandano i loro raggi sulla terra. Il nome Diana viene quasi a dire Duanam per il fatto che la luna appare sia di giorno sia di notte. La stessa Diana è anche chiamata Lucina, perché la luna fa risplendere la sua luce, e Trivia, perché è in grado di presentarsi sotto tre aspetti diversi: Virgilio di lei dice: “i tre volti della vergine Diana”, poiché la stessa è Luna, Diana e Proserpina.

Inoltre, l'appellativo "Duana" si lega a quello di "Lucina" in quanto la luna è visibile sia di giorno che di notte, sebbene il suo massimo splendore si mostri solo nelle ore di buio.

Per questo Diana ha tre volti, perché in lei vi è anche l'identità di Luna e di Proserpina, come afferma lo stesso Virgilio (cfr. *En.* IV, v. 511).

La dea, quindi, continua a incarnare la purezza ancestrale di cui era rivestita nella letteratura greca e latina, ma, oltre a questa rilettura, ve ne è un'altra più oscura caratteristica della tradizione popolare medievale che la demonizza, dipingendola come la fata-maga autrice di incantesimi occulti.

Questa visione molto particolare, come sostiene Lancner⁹⁶, proviene dalla revisione in chiave folklorica del mito di Atteone, dal momento che il verbo *converto*, usato per indicare la metamorfosi del giovane in cervo nell'opera di Fulgenzio, rappresenta una vera e propria "magia" compiuta da Diana, la *virago* che sottomette tutto al suo oscuro volere.

Anche la Gambin⁹⁷, afferma che l'evoluzione degli attributi da un lato "cristianizzati" e dall'altro magici della dea, raggiungono il loro completo sviluppo proprio nel passaggio dall'antichità classica al Medioevo, "sulla scorta della tradizione tardoantica che aveva individuato in Ecate, dea dei misteri e delle ombre, e più tardi della magia, la terza identità di Trivia. (cfr. anche Prudenzio, *Lyber I contra Symmachum*, v. 363)".

E' evidente, perciò, l'importanza educativa che il mito di Diana e Atteone ha avuto nella tardoantichità, in quanto il giovane, disperso nella selva delle passioni fuggevoli e guidato sulla via luminosa di Diana Trivia, casta ma anche *virago*, tenta di "svelare e ri-velare" il

⁹⁶ Lancner 1989, pp. 89-92.

⁹⁷ Gambin 2009, p. 49.

suo *pudor* intoccabile con lo sguardo peccaminoso, ciò che causa la morte della sua anima in ottica cristiana.

Questo mito, pertanto, è un buon esempio di reinterpretazione cristiana attraverso l'allegoria, lo strumento esegetico che permise alle “favole poetiche” antiche, seppur adorne di *figmenta*, secondo quanto sostengono Agostino (cfr. *Confessioni*, IV 29) e Dante (cfr. *Convivio* II 28), di tramandarsi ai posteri perché “sotto la bella menzogna” della loro parola adorna si celava la “veritade cristiana”.

In tal senso, le *Metamorfosi* di Ovidio divengono “una narrazione fantastica dei mutamenti esteriori del corpo attraverso cui conoscere i moti interiori dell’anima, per ricondurre l’uomo dall’errore alla conoscenza del vero creatore⁹⁸”, come ben si nota nelle *Allegoriae*, un’opera di esegesi morale di cui si occuparono nel XII secolo Arnolfo di Orléans e gli altri esponenti della scuola neoplatonica di Chartres⁹⁹.

⁹⁸ Alessio 2006, vol. I, pp. 83-84.

⁹⁹ Ghisalberti 1933, p. 8.

4. L'OVIDIUS MORALIZATUS DI PIERRE BERSUIRE

Questa nuova ermeneutica “moralizzata” riscuote un grande consenso nei secoli successivi, tanto da influenzare molti commentatori delle *Metamorfosi* tra cui Giovanni di Garlandia, con la sua rielaborazione filosofica degli *Integumenta Ovidii*, Giovanni del Virgilio, nel *prosimetrum* delle *Allegoriae*, e Pierre Bersuire, nel suo *Ovidius Moralizatus*¹⁰⁰, “una delle ultime manifestazioni di quel lavoro che non solo tendeva alla giustificazione allegorico-morale della favola profana, ma addirittura mirava a incorporarla nel complesso delle dottrine sacre studiandola come espressione figurata della verità di Dio”, secondo l’indagine di Ghisalberti¹⁰¹.

Esegeta, teologo e umanista, Bersuire, nato nel 1290 a Saint-Pierre-du-Chemis nella Vandea, vestì il saio benedettino in giovane età e si trasferì intorno al 1320 ad Avignone per la stesura del *Reductorium morale* e del *Repertorium*, due compilazioni enciclopediche che rappresentano “un’opera di purificazione cristiana” di tutte le dottrine filosofiche, teologiche e naturali fino ad ora tramandate.

In virtù della credenza che il mito pagano fosse la prefigurazione della Storia sacra, Bersuire inserisce il cosiddetto *Ovidius moralizatus*, o più esattamente, il *Liber de reductione fabularum et poetarum enigmatum*, nel quindicesimo libro del suo *Reductorium*.

In stretto rapporto con il sedicesimo, l’ultimo libro del *Reductorium* che riguardava le *Moralisationes Bibliae*, l’*Ovidius moralizatus*, (da non confondersi con l’*Ovide moralisé*, un’opera anonima in lingua vernacolare francese del XVI secolo) si compone di

¹⁰⁰ Coulson Haynes 2023.

¹⁰¹ Ghisalberti 1933, pp. 5-6.

un'introduzione intitolata *De formis figurisque deorum* in cui Bersuire, dopo la citazione dei modelli pagani e cristiani da cui prese spunto, descrive le principali divinità del pantheon pagano (Saturno, Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio Diana, Minerva, Giunone, Iris, Cibele, Nettuno, Plutone e altre divinità ctonie) e i loro attributi per darne una corretta rilettura cristiana *in bono e in malo*.

Nei successivi quindici libri, Bersuire si prefigge il compito di rievocare molti miti tratti dalle *Metamorfosi* per occuparsi dei diversi significati morali in essi racchiusi, da cui i giovani predicatori del suo tempo avrebbero potuto attingere per le loro rielaborazioni omiletiche.

Come afferma nell'introduzione (cfr. *de formis figurisque deorum I a veritate quidem auditum avertent, ad fabulas autem convertentur*¹⁰²) riprendendo l'*Epistola II a Timoteo* (4:4) di San Paolo, Bersuire non vuole dare una lettura naturale e storica dei miti che si appresta a riportare, come peraltro fecero i suoi modelli (Fulgenzio, Isidoro, Rabano Mauro), ma desidera ri-convertire gli animi dei suoi fedeli attraverso la "cristianizzazione" delle *Metamorfosi*, per renderle conformi alla Verità dell'unico e vero Dio, come nota Haynes¹⁰³.

Si spiegano in tal senso le quattro distinte letture del mito di Diana e Atteone affiancate rispettivamente dal proprio riferimento biblico, che Bersuire offre nella favola V e VI del libro III:

Fabula V:

¹⁰² *Distoglieranno le loro orecchie dalla verità e si volgeranno alle favole.*

¹⁰³ Coulson Haynes 2023, p X.

Ovidius dicit quod Actaeon fuit quidam nobilis venator de genere regis Agenoris qui, dum quadam fessus venatione spatiaretur in silva, casu venit ad fontem pulcherrimum ubi dea venationis Diana solebat aliquotines se lavare. Cum igitur casu venisset Actaeon ad fontem invenit deam cum nymphis suis nudas in fonte se lavantes et balneantes, et cum urna super deae umeros infundentes aquam. Quae omnes verecundatae pro eo quod nudae visae fuerant, inceperunt nympphae cum suis corporibus corpus deae tegere. Dea vero, nolens quod Actaeone de nuditate sua aliquid revelaret, eum mutavit in cervum, et sic factus est silvestris. Ovidius: dat sparso capiti cornua cervi¹⁰⁴.

Il racconto si apre con una rapida descrizione della storia di Atteone di cui viene ricordata la discendenza da Agenore, il padre di Cadmo appartenente alla stirpe maledetta che, sin dalle origini, si era macchiata di numerosi *crimina* contro il divino¹⁰⁵.

La *brevitas* con cui viene riproposta la vicenda del giovane *venator* dimostra la fortuna che le *Metamorfosi*, spesso denominate “la Bibbia dei Gentili”, ebbero tra XII e XI secolo nel mondo occidentale; non era quindi necessario descrivere *in toto* la storia, che era già ampiamente conosciuta e rielaborata.

La versione del mito riportata da Bersuire rispecchia fortemente quella del libro III delle *Metamorfosi* (vv. 143-255), il suo principale ipotesto, come si nota dal riferimento alla casualità che spinse Atteone a girovagare nel bosco, messa in risalto ben due volte nel

¹⁰⁴ Ovidio dice che Atteone fu un nobile cacciatore appartenente alla stirpe del re Agenore che, mentre stava vagando nel bosco perché stanco di cacciare, giunse per caso a una fonte bellissima dove Diana, la dea della caccia, era solita farsi il bagno. Non appena, per caso Atteone, arrivò alla fonte, trovò la dea svestita che si stava immergendo insieme alle sue ninfe, le quali, riversavano l'acqua sulle spalle della dea con una polla. Tutte quante si spaventarono perché furono viste nude e le ninfe cominciarono a nascondere il corpo della dea con i loro stessi corpi. Ma la dea, poiché non voleva che ad Atteone fosse rivelata la sua nudità, lo trasformò in cervo e così diventò un selvaggio. Ovidio dice: “sulla sua testa bagnata delle acque fece crescere le corna di un agile cervo” (*Met.* III 194).

¹⁰⁵ Gantz 1993, vol. II, p. 467.

testo (*casu venit e casu venisset*) e che si confronta con il v. 175 del poema ovidiano (*per nemus ignotum non certis passibus errans*).

Ista possunt allegari de multis dominabus quae secrete in fonte deliciarum cum suis domicellis faventibus et ministrantibus se nudare consueverunt; nullo tamen modo volunt quod sua nuditas, id est vitiorum suorum veritas, videatur. Et ideo quando casu aliquo inveniuntur, valde verecundantur. Et tunc ab ipsis nymphis, id est domesticis suis, cooperiuntur et excusantur. Quamvis factum turpe et aliis denudatum, saepe tamen fit quod tales suos inventores cervos, id est cornutos et divites, faciunt, et sic loquendi de ipsis potentiam eis tollunt. Ezechielis XVI: Eras nuda et confusione plena, et transivi per te et vidi te¹⁰⁶.

La prima lettura moralistica che Bersuire offre del mito è quella della viziosità, ciò che spinge le nobildonne, simbolo di Diana, a denudarsi insieme alle loro ancelle, le ninfe, per attingere alla fonte dei piaceri effimeri.

Per questa ragione, scoperte nella loro vera essenza peccaminosa, le nobildonne costringono i loro Atteoni, i giovani amanti, a soffrire il cuore di un cervo ricoprendoli di piaceri (*divites*) ma rendendoli anche incapaci di rivelare la verità.

Si noti l'endiadi dell'espressione *domicellis et ministrantibus* e il diminutivo affettivo del termine *domicellis* usato in senso dispregiativo che mette in risalto la corruzione delle ancelle, le complici della natura viziosa delle loro *dominae*.

¹⁰⁶ Queste cose si possono considerare riguardo a molte nobildonne che hanno l'abitudine di denudarsi in segreto e attingere alla fonte dei piaceri con i loro schiavetti, i quali dedicano loro attenzioni; tuttavia non vogliono che in nessun modo si veda la loro nudità, cioè la verità dei loro vizi. Perciò, quando vengono scoperte per caso, si vergognano molto e vengono nascoste e scusate dalle loro ninfe, cioè dalle loro domestiche. Sebbene il fatto sia vergognoso e svelato agli altri, accade spesso che tali donne rendano i loro scopritori dei cervi, cioè cornuti e ricchi, e così tolgano a questi il potere di parlare di loro. Ezechiele XVI: Tu eri nuda e piena di confusione, e io sono passata attraverso te e ti vidi.

Il passo si conclude con una citazione tratta dal *Libro di Ezechiele* 16:7-8 (*eras nuda et confusione plena, et transivi per te et vidi te*) che fa riferimento alla storia di Israele, l'allegoria della donna ingrata e infedele che viene punita a causa della sua natura viziosa, sebbene molto amata da Dio.

Vel dic quod dea venationis est avaritia quae cum nymphis suis, id est cum aliis vitiis sibi ministrantibus, sicut sunt tenacitas, sorditas, sollicitudo, in fonte mundanae prosperitatis solet continue se lavare. Actaeone significat usurarios et avaros qui cum canibus suis, ed est cum suis coadiutoribus et fautoribus, feras silvae huius mundi, id est ceteros homines, depraedantur ita quod inde felicitate prospera perfruuntur. Ezechielis XIX: Didicit praedam capere et homines devorare. Cervus qui est animal silvestre, cornutum et altum, significat nobiles et superbos qui ubique discurrunt. Dea igitur venationis, id est avaritia, Actaeonem in cervum mutavit quia saepe contingit quod Actaeon, id est usurarius vel advocatus per avaritiam dives factus, cervus, id est miles, efficitur, et mutata prima forma iam nuditate deae, id est utilitate avaritiae, ex tunc sequi et videre dedignatur, sed cum aliis cervis, id est nobilibus, superbe discurrere solet et se nobilem reputare. Tales autem finaliter a canibus comeduntur quia communiter tales rustici non nati nobiles, sed facti solent a canibus, id est tyrannis et principibus, devorari, vel in se vel in suis heredibus, paupertate et inopia lacerari. Isaiae XXXIII: Vae qui praedaris nonne et ipse praedaberis? Et Ieremiae XXX: Cunctos praedatores tuos in praedam dabo¹⁰⁷.

¹⁰⁷ O dici che la dea della caccia è l'avidità che, con le sue ninfe, cioè con altri vizi come la tenacia, la bassezza e l'ansia, è solita lavarsi continuamente nella fonte della prosperità mondana. Atteone significa gli usurai e gli avidi che con i loro cani, e cioè con i loro complici e mandanti, saccheggiano le bestie selvatiche della foresta di questo mondo, e cioè il resto della gente, e per questo godono di una felicità prospera. Ezechiele XIX: Ha imparato a catturare la preda e a divorare gli uomini.

Il cervo, che è l'animale silvestre, munito di corna e elevato, significa i nobili e i superbi che corrono dappertutto. Perciò la dea della caccia, e cioè l'avidità, trasformò Atteone in un cervo poiché spesso capitava che Atteone, e cioè l'usuraio o l'avvocato era reso ricco per avidità. Quest'ultimo è trasformato in cervo, ovvero in un soldato, e avendo mutato la sua prima forma, disprezza seguire e guardare la nudità di Dio, ovvero i nobili vanno in giro con orgoglio e si credono tali.

Oltre alla viziosità, Diana può rappresentare l'avidità che si immerge nella fonte delle prosperità terrene in compagnia delle sue ninfe, gli *exempla* delle altre passioni (*sorditas, tenacitas, sollicitudo*) che non permettono al buon cristiano di vivere in purezza per Dio.

Atteone simboleggia gli usurai e gli avari che, macchiati dal peccato originale (Ezechiele 19:6 *didicit praeda capere et homines devorare*), recano danno a tutte le creature della "selva del mondo".

Il cervo, invece, è l'*exemplum* di molti poveri *milites* e *rustici* affamati di potere che vengono spogliati delle ricchezze guadagnate illecitamente e muoiono divorati dalla *paupertas* (Isaia 33:1 *vae qui predaris nonne et ipse praedaberis?*; Geremia 30:16 *cunctos praedatores tuos in praedam dabo*).

Fabula VI:

Cum Actaeon venator infinitam multitudinem canum nutriret, accidit quod casu venit in silvam et locum ubi in fonte Diana, virgo dea silvarum et tenebrarum, balneabat se. Ipse autem videns eam nudam statim mutatus est ab ea in cervum. Comites vero sui qui ipsum vocabant invenientes ipsum in cervum mutatum nec eum cognoscentes coeperunt contra eum canes excitare, et statim ipsum ipsum atrociter lacerare, quamvis ipse in corde suo diceret eis quod ipse esset dominus eorum Actaeon. Nec cessaret flebiter proclamare dicens, "Actaeon ego sum. Dominum cognoscite vestrum."

Questo genere di uomini alla fine è mangiato dai cani poiché generalmente questi contadini, non nati nobili ma resi tali, vengono divorati dai cani, cioè dai tiranni e dai principi, ed essi e i loro eredi sono dilaniati dalla povertà e dal bisogno. Isaia XXXIII: Guai a voi che saccheggiate perché presto sarete depredati. E Geremia XXX: Tutti i tuoi predatori te li darò come preda.

Canes vero eius non obstante allegatione praedicta ipsum Actaeonem comederunt.

Ovidius:

*“Mersisque in corpore rostris
Dilacerant falsi dominum sub imagine cervi.
Nec nisi finita per plurima vulnera vita
ira pharetratae fertur satiata Dianae¹⁰⁸.*

Bersuire ripropone la descrizione del mito nella *fabula* VI aggiungendovi, rispetto alla *fabula* precedente, il particolare della ricerca di Atteone attraverso la citazione del v. 230 e i vv. 249-252 del libro III delle *Metamorfosi* per mettere in risalto il suo grido d'aiuto silenzioso e la mancata agnizione da parte dei suoi compagni e dei suoi cani.

Inoltre, la dea Diana, di cui nella *fabula* precedente si cita solo il nome, viene insignita degli attributi di *virgo* e *dea silvarum et tenebrarum* sulla scia della tradizione tardoantica che la considerava *exemplum* di purezza e castità.

Iste Actaeon significat Dei Filium qui una cum comitibus suis, id est patriarchis et prophetis, canes plurimos, id est Iudaeorum populum, gubernavit qui propter rabiem crudelitati dici canes a principio potuerunt. Psalmista: Famem patientur ut canes. Ipsorum autem ductor fuit Actaeon a principio, quia fuerat ipsi a principio populus peculiaris. Amos III: Tantummodo vos cognovi ex omnibus cognationibus terrae¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Il cacciatore Atteone allevava una moltitudine infinita di cani; accadde che, per caso, giunse a una fonte e in un luogo dove Diana, la dea vergine dei boschi e delle tenebre, si stava facendo il bagno. Quando la vide nuda, fu trasformato subito da lei in cervo. I suoi compagni, che lo chiamavano, lo trovarono trasformato in cervo e, non riconoscendolo, gli azzarono contro i cani; egli fu orribilmente dilaniato, sebbene in cuor suo continuasse a dire: “Sono Atteone, riconoscete il vostro padrone”. I suoi cani non lo capirono e lo sbranarono. Ovidio (III 249-252): “lo straziano, affondando il muso nelle carni al padrone dalla falsa figura di cervo. E a quanto si dice, l'ira di Diana che porta la faretra fu sazia solo quando, a causa delle numerose ferite, gli tolse la vita.

¹⁰⁹ Atteone significa il Figlio di Dio, che insieme ai suoi discepoli, cioè i patriarchi e i profeti, governò molti cani, ovvero il popolo ebraico che fin dall'inizio poterono essere chiamati “cani” a causa della loro folle crudeltà. Salmo 59:6:

Se la *fabula V* esalta una rilettura *in malo* della trasformazione di Atteone, in quanto la rovina del cacciatore ricorda quella degli uomini tormentati dalle passioni e dal peccato, la favola VI ne pone in rilievo una *in bono*: Atteone rappresenta il Figlio di Dio che insieme ai compagni, i suoi discepoli, compiono la loro opera di evangelizzazione tra cani rabbiosi e affamati, il popolo di Dio infedele e corrotto, come ricorda il *Salmo 59:6 famem patientur ut canes*.

A questa citazione se ne affianca un'altra tratta dal *Libro di Amos 3:2 tantummodo vos cognovi ex omnibus cognationibus terrae* che descrive il grande amore di Dio per il popolo ebraico e per Israele, la sua promessa Spoa “conosciuta” e quindi amata ancor prima che fosse creata da Dio. Il verbo *cognosco*, infatti, racchiude in sé l'idea non solo del sapere ma anche della conoscenza derivante dall'amore, secondo la letteratura biblica (cfr. I Gv 4:8 *chi non ama non ha conosciuto Dio, perché Dio è amore*).

Si spiega in questo senso l'amore caritatevole che spinse Dio a offrire suo Figlio in sacrificio per redimere i peccati del mondo dopo averlo generato nel grembo della Vergine Maria:

Ista dea quae erat virgo significat Virginem gloriosam, quae tenebrarum, id est peccatorum et silvarum, id est istius mundi, propter suam misericordiam dicitur gubernatrix. Ipsa enim est “luminare minus quod praeest nocti”. Dico igitur quod iste Actaeon ducens et regens canes, id est populum Iudaeorum, a casu, id est occulta providentia Patris, venit ad silvam huius mundi ubi in fonte misericordiae Diana, id est beata Virgo, continue se lavabat. Istam igitur nudam videns, id est claram et peccatis non

Sopporteranno la fame come cani. Sin dall'inizio Atteone fu il loro capo, perché dall'inizio loro stessi furono un popolo speciale per lui. Amos 3:2: conosco solo voi tra tutte le famiglie della terra.

obfuscata, et ipsi tenerrime se coniungens, propter ipsam in cervum, id est in hominem, est mutatus. Ipsa enim eum mutavit in quantum in sua Incarnatione ipsam materiam ministravit, quando scilicet “verbum caro factum est et habitavit in nobis” Iohannis I. Sed sic mutatus a canibus suis, id est a populo Iudaeorum, et a suis comitibus, id est principibus sacerdotum, non fuit cognitus, quia “in propria venit et sui eum non receperunt”. Immo comites eius, id est principes sacerdotum, populum contra eum excitaverunt et ipsum finaliter occiderunt. Tobiae I: Occiderunt regem filii ipsius.¹¹⁰

Diana, la vergine, è l'*exemplum* di Maria, anch'essa casta e immacolata, che viene considerata la *regina tenebrorum et silvarum* perché purifica con la conversione i peccatori dispersi nella “selva” del male in virtù della sua grazia. Fu lei che accolse *tenerrime* il Figlio che Dio aveva intessuto nel suo grembo per incarnarlo cervo, ovvero per farlo uomo e vittima sacrificale (*Gv I: verbum caro factum et habitavit in nobis*).

Ma i suoi compagni, cioè i suoi discepoli e il popolo giudaico, non riconobbero la sua natura divina e lo tradirono, lasciandolo preda della morte.

Si noti la lettura cristiana del concetto di “*casus*” che, per Bersuire, incarna la Provvidenza Divina, ovvero il volere di Dio che “vede prima” e “a vantaggio” (*prae-videre*) dei suoi figli.

¹¹⁰ Questa dea, che fu una vergine, rappresenta la Vergine gloriosa, che si dice essere la signora delle tenebre, cioè dei peccatori e delle selve, ovvero di questo mondo, in virtù della sua misericordia. Infatti lei stessa è “la piccola luce che governa la notte”. Dico dunque che questo Atteone, guidando e governando i suoi cani, cioè il popolo ebraico, per caso, ovvero per la segreta Provvidenza del Padre, giunse al bosco di questo mondo dove Diana, la beata Vergine, si lavava sempre alla fonte della misericordia. Vedendola nuda, cioè limpida e non offuscata dal peccato, e unendosi a lei dolcemente, fu trasformato da lei in cervo, ovvero in uomo. Lei lo ha mutato in quanto con la sua incarnazione ha fornito la materia. Giovanni I: il verbo fu fatto carne e abitò in mezzo a noi. Ma così trasformato, non fu riconosciuto dai suoi cani, cioè dal popolo ebraico, e dai suoi compagni, cioè dai capi sacerdoti, poiché “venne tra i suoi e non lo ricevettero”. Ma i suoi compagni, cioè i capi sacerdoti, fecero insorgere il popolo contro di lui e alla fine lo uccisero. Tobia 1:24: i suoi figli uccisero il re.

Vel potest dici de divitibus qui magnam habent canum et hominum comitivam, quos dea silvae, id est fortuna, quae silvam huius mundi gubernat, quandoque mutat in cervos, id est in pauperes et mendicos. Et tunc ipsi comites et canes, id est proprii amici et famuli qui eos primo sequebantur, ipsos cognoscere dedignantur, immo quod peius est contra ipsos eriguntur et in ipsos quandoque verbis et verberibus debacchantur. Proverbiurm XIX: Fratres pauperis hominis oderunt eum, insuper et amici procul recesserunt ab eo¹¹¹.

Un'ultima interpretazione data da Bersuire è quella del nobile, l'Atteone di ogni tempo tradito dai suoi compagni e dai suoi cani che, per volere di Diana, la signora della "selva" multiforme del mondo, rivestono le spoglie di poveri e mendicanti. Il nobile li salva dalla loro povertà, ma essi ricambiano la sua magnanimità con l'infedeltà e con *verbis et verberibus* (figura etimologica), come il popolo dei Giudei che non riconobbe il Figlio di Dio (cfr. *Proverbi 19:7*).

E' particolare l'uso del termine *debacchantur* attribuito ai compagni che tradiscono il nobile-Atteone in quanto il verbo richiama l'idea del *furor* che aveva animato le Baccanti e aveva spinto alla rovina Penteo.

Si noti, pertanto, l'elaborata simmetria del testo che affianca al racconto breve del mito ovidiano la lettura moralizzata in senso cristiano grazie all'antecedente *id est*, ripetuto in anafora, e ai riferimenti biblici perlopiù tratti dall'*Antico Testamento* (*Libro di Isaia, Ezechiele, Amos*) intessuti come un filo rosso nella trama dell'intera interpretazione.

¹¹¹ Oppure si può raccontare questo mito secondo cui gli uomini ricchi hanno un grande gregge di cani e compagni che la dea della foresta, cioè la fortuna che governa la selva di questo mondo, a volte trasforma i cervi in poveri e mendicanti. Allora questi compagni e questi cani, cioè i loro stessi amici e servi, dapprima li seguono disdegnando di conoscerli, e ciò che è peggio è che insorgono contro di loro e li attaccano con parole e frustate. Libro dei Proverbi 19:7: i fratelli del povero uomo lo odiano e in aggiunta il suo amico si ritira lontano da lui.

L'immagine di Diana nelle vesti della Vergine immacolata si rivela non solo nel libro III dell'*Ovidius Moralizatus* ma anche nell'introduzione (*de formis figurisque deorum* 47): *Dic quod per istam dea (Diana) possumus intellegere Virginem gloriosam quae pro certo arcu flexibilis misericordiae et sagitta devotioni et orationis armatur quibus mediantibus cervus cornutus, id est diabolus superbus, superatur*¹¹².

La Diana Vergine possiede gli attributi classici cristianizzati dell'arco flessibile della misericordia, *arcu flexibilis misericordiae*, e della *sagitta devotioni et orationis*, la freccia della devozione e della preghiera.

Tali armi le permettono, nell'ottica cristiana, una "caccia" vantaggiosa per il peccatore, perché ne garantiscono la conversione: (cfr. *Mt* 11, 29-30: *Prendete su di voi il mio giogo e imparate da me, che sono mite e umile di cuore; e voi troverete riposo alle anime vostre; poiché il mio giogo è dolce e il mio carico è leggero*¹¹³). Si noti, inoltre, l'uso dell'immagine metaforica del *cervus cornutus*, non più in riferimento a Atteone (libro III) ma al *diabolus superbus*, che, come un cervo agile e pavido, sfugge al *giogo dolce* di Dio e della Vergine corrompendo l'intera umanità.

¹¹² Con questa dea possiamo intendere la vergine gloriosa, che certamente è armata dell'arco della docile pietà e della freccia della devozione e della preghiera, per la cui intercessione è sconfitto il cervo cornuto, cioè il diavolo superbo.

¹¹³ Sacra Bibbia, Vangelo secondo Matteo, 1990.

5. FRANCESCO PETRARCA

Perciò Ovidio divenne “un buon cristiano tra cristiani” per Bersuire, che poté sfuggire all’isolamento del chiostro grazie alla frequentazione degli stessi circoli letterari di Francesco Petrarca, il “consulente mitografo” dell’*Ovidius Moralizatus*, come afferma Ghisalberti¹¹⁴.

I due intellettuali divennero grandi amici e collaboratori nell’autunno del 1339 a Avignone grazie al cardinale Pierre des Prés¹¹⁵, che aprì le porte della sua antica biblioteca agli umanisti giunti dall’Italia in occasione del trasferimento della corte papale in Francia.

Spesso, Bersuire, considerato da Petrarca *vir insignis religione et litteris* (*Seniles* XVI, 7)¹¹⁶, si recava in Valchiusa a trovare l’amico condividendo con lui i suoi studi mitografici utili per la stesura del *Reductorium*.

Dall’altro lato, Petrarca provava una grande stima nei riguardi del monaco francese, con cui condivideva non solo interessi letterari ma anche politici e sociali, come emerge in due missive *de mutatione fortune* (*Familiares* XXII 13, 14) che, però, non furono mai recapitate al destinatario perché Bersuire morì prima di riceverle (cfr. *Seniles* XVII, 2).

Per questa ragione, Wilkins¹¹⁷ ritiene che l’autore francese avesse una buona familiarità con le prime opere latine del Petrarca, e, in particolare, con l’*Africa*, un poema epico di nove libri ambientato durante la seconda guerra punica che narrava le gesta di Scipione

¹¹⁴ Ghisalberti 1933, p. 20.

¹¹⁵ Monaco 2021, in *Letteratura e Potere/Poteri*, p. 3.

¹¹⁶ De Sade 2009, vol. I, p. 368.

¹¹⁷ Wilkins 1978, in *ID., Studies on Petrarch and Boccaccio*, pp. 77-79.

Africano. Quest'opera dimostrava la grande *scientia* e *eloquentia* del poeta italiano, come afferma Bersuire nel prologo dell'*Ovidius Moralizatus* (*de formis figurisque deorum* 7):

*Sed antequam ad fabulas descendam, primo de formis et figuris deorum aliqua dicam. Verum tamen quia deorum ipsorum imagines sculptas vel pictas alicubi non potui reperire, habui consulere venerabilem virum magistrum Franciscum de Petrarca poetam, utique profundum in scientia et facundum in eloquentia et expertum in omni poetica et historica disciplina, qui praefatas imagines in quodam opere suo eleganti metro describit, discurrere etiam libros Fulgentii, Alexandri et Rabani et de diversis partibus trahere figuram vel imaginem quam dis istis fictitiis voluerunt antiqui secundum rationes physicas assignare.*¹¹⁸

Magister e vir venerabilis, Petrarca riveste il ruolo di *auctoritas* letteraria in virtù della sua *profunditas*, *facunditas* e *experientia* nell'arte della parola, della poesia e della storia. Bersuire attinse da lui per dare una *physica ratio*, ovvero spoglie mortali adorne dei pregi e dei difetti umani, alle *ymagines deorum* dell'*Ovidius Moralizatus*.

Infatti, sebbene mai si cimentò nella stesura di un trattato “scientifico” che raccogliesse, come sostiene la Gambin¹¹⁹, tutto il suo sapere mitico, Petrarca “combinò nell'*Africa* la descrizione dell'aspetto esteriore degli dei con quello dei loro attributi classici” usando le medesime fonti di Bersuire (*Mythologiae* di Fulgenzio, il *De Universo* di Rabano Mauro e il *Liber Ymaginum Deorum* o *Poetarius* del Mitografo Vaticano Terzo qui citato con il

¹¹⁸ *Ma prima di addentrarmi nei miti, aggiungerò qualcosa sulle forme e le figure degli dei. Poiché, in realtà, non trovo da nessuna parte immagini degli dei stessi, né scolpite né dipinte, doveti consultare quel venerabile uomo, il maestro Francesco Petrarca, poeta, profondamente istruito, molto eloquente e dotto in ogni arte della poesia e della storia, che descrisse dette immagini in una sua opera in versi eleganti. Ho dovuto anche sfogliare i libri di Fulgenzio, Alessandro e Rabano Mauro per estrarre da varie fonti l'aspetto e la forma che gli antichi volevano attribuire a questi dei immaginari secondo il principio fisico.*

¹¹⁹ Gambin 2009, p. 96.

nome di Alessandro) per dare agli dei “forme e figure” più tangibili rispetto a quelle “astratte” delle moralizzazioni allegoriche che circolavano a quel tempo.

Dall’altro lato, secondo quanto riporta Marcozzi¹²⁰, la pietra di paragone del comportamento di Petrarca è proprio quello di Bersuire” perché il monaco si serve del materiale mitografico per fini esemplari e, “basandosi sulla certezza che dietro le *fabulae* si nasconda una verità edificante, ammira nell’organicità del disegno compositivo petrarchesco la bellezza della parola sua poetica e l’attenzione al versante etico dell’autore dell’*Africa*”.

In tal senso si spiega il legame che si venne a instaurare tra la rilettura “purificata” cristiana del mito di Diana e Atteone dei mitografi tardoantichi e medievali e la riproposizione della medesima vicenda in veste metonimica e decorativa nel libro III dell’*Africa* (vv. 224-231), da cui Bersuire attinse per dare non solo un’anima, ma anche un corpo alle sue divinità, che prima di Petrarca non erano state mai “reperite” *vel sculptas vel pictas* in nessuna raccolta mitologica.

Per questa ragione, il III libro dell’*Africa* (vv. 136-264)¹²¹ può considerarsi un “viaggio” in un “cielo affollato di divinità” che, a mò di rilievo, vengono raffigurate in *ecfrasis* su una parete della sala del palazzo di Siface, il re di Numidia da cui giunse Lelio, il generale di Scipione, alla ricerca di un’alleanza in terra d’Africa prima di muovere l’offensiva contro Cartagine.

Nell’ordine, Petrarca “dipinge in versi” una “piccola *Metamorfosi* ovidiana” di quattordici divinità affiancandole alle rispettive figure minori che si legano ad esse per tradizione:

¹²⁰ Marcozzi 2003, pp. 147-148.

¹²¹ Festa 1926.

Giove accanto a Ganimede, Saturno, Nettuno, Apollo, Mercurio al fianco di Argo, delle Gorgoni e di Perseo, Marte, Vulcano, Pan, Giunone, Minerva, Venere vicino a Amore, Diana accanto a Atteone, Cibele e i Giganti, Plutone e Proserpina, Caronte, le Furie, le Parche e Cerbero.

Come sostiene Vecce¹²², “più che un *Pantheon* pagano, sembra la rappresentazione di un Giudizio Universale, con tutte le indicazioni gerarchiche previste dalla teologia medievale, i troni su cui sono assisi i Re del Cielo e la Regina, le divisioni di genere (gli uomini e le donne) e di classe (l’ordine ecclesiastico e i poteri laici), e, isolato al fondo, l’Inferno”.

Al contrario di Fulgenzio che nelle sue *Mythologiae* aveva preferito servirsi del criterio cronologico per presentare le divinità dalle generazioni più antiche e quelle più giovani, Petrarca preferì adottare una sequenza gerarchica su “base binaria”¹²³ già utilizzata nelle *Etymologiae* di Isidoro (cfr. VIII, 11). A capo di tutti, infatti, vi sono Giove e Giunone, che guidano rispettivamente le divinità maschili e femminili organizzati in coppie di personaggi contrapposti per attributi e vicende mitiche.

Nell’alto dei cieli domina *superbus* (v. 140), Giove, che stringe tra le mani lo scettro e il fulmine e affianca Ganimede, il bel giovane di cui si era innamorato e che venne rapito per mezzo di un’aquila.

Al “dio degli dei” segue l’anziano Saturno, *incessu gravior tristisque senecta* (v. 149) che imbraccia il rastrello e la falce ed è accompagnato da un dragone che si divora la coda, simbolo dell’infanticida.

¹²² Vecce 2013, in *Il mito della letteratura italiana*, p. 178.

¹²³ *Ibidem*

Accanto a lui, in *variatio*, vi è Nettuno e tutte le creature marine, sue compagne, di cui si sottolinea l'agilità dei movimenti e la leggerezza *agilem tridentem natabat*.

Viene poi raffigurato Apollo che, con l'arco e le frecce *rapidusque fremensque* morde le redini all'ombra del lauro, simbolo anfibologico di ciò che il poeta desidera più ardentemente: le Muse, ovvero Laura e la gloria poetica.

In contrapposizione a Apollo vi è Mercurio, *mobile*, con il caduceo e i calzari alati vicino alla figura di Argo e della Gorgone.

Oltre a Marte, Vulcano, Pan e Giunone, Petrarca si sofferma sulla figura di Venere, la dea *turpis e lasciva* che si fa strada tra rose color porpora e tra colombe bianche (vv. 214-215).

Vicino a lei, in *variatio*, si ergono Diana e il cacciatore Atteone, le due figure mitiche su cui è opportuno soffermarsi perché incarnano il voyeurismo che spinse il poeta a peccare di *concupiscentia oculorum* e a identificarsi, come si noterà con più chiarezza nella sua produzione in prosa e in poesia successiva, nella figura di Atteone (vv. 224-231):

Inde choris Driadum nemus omne Dyana replebat;

Horeades Faunisque leves Satirique sequentes

225

plaudabant in circuitu, multumque Dyane

dilectus viridi stertebat cespite pastor.

Fonte, miser, nitido pulcherrima membra lavantem

viderat Actheon; rapido mox ipse repente

dente canum lacertatus erat. Sibi cerva cadebat

230

Circondata dalle sue Driadi (dal greco *dryas*: le ninfe dei faggi e di tutti gli alberi), Diana apre il corteggio dei Satiri, delle Oreadi, le ninfe dei monti, e dei Fauni che con passo leggero danzano in cerchio e rumoreggiano attorno alla dea.

Accanto ad essa vi è Endimione, il giovane *pastor* che Diana amò così follemente da addormentarlo in un sonno eterno per ammirarlo in tutta la sua bellezza.

La scena si sposta con rapidità a narrare la vicenda di Atteone, che Petrarca riprende con chiarezza dal III libro delle *Metamorfosi* di Ovidio ma anche dalla rilettura tardoantica e medievale, come dimostra l'uso della medesima tessera lessicale *lavantem* (v. 228) in Fulgenzio (*Myth.* III) e in Bersuire al plurale *lavantes* (*Ov. Moralizatus* III, 9), in riferimento non solo a Diana ma anche a tutte le ninfe che accompagnano la dea.

Si noti la sinonimia e la musicalità che caratterizza il secondo emistichio v. 229 *rapido mox ipse repente*, volto a esaltare l'agilità e la velocità con cui i cani di Diana sbranarono il corpo di Atteone con le loro fauci feroci. Lo stesso verbo *lacertatus est* (v.230) si richiama etimologicamente all'immagine della *lacerta*, la carne umana che viene "lacerata" e quindi dilaniata con crudeltà dai cani della dea.

Ancor più curioso è il riferimento alla *cerva Sacra* che "cadde" (v. 230) su Atteone. Il termine *cadebat*, infatti, viene usato da Petrarca con valore icastico per rappresentare il

¹²⁴ Poi Diana riempiva tutto il bosco con il suo stuolo danzante di Driadi; danzavano in cerchio le Oreadi e i Fauni agili che seguivano i Satiri, e il pastore molto amato da Diana dormiva profondamente in una grotta verdeggiante. Atteone, infelice, vide vicino a una fonte limpida le bellissime membra che Diana stava lavando, e subito, velocemente, lui stesso venne dilaniato dai denti feroci dei cani. La cerva Sacra cadde su di lui. La dea non era così mite sull'altare della Scizia.

velamen di cervo con cui venne ricoperto il giovane, che, però, mantiene intatta la sua personalità e la sua anima.

In tal senso è chiaro il legame con la versione del mito di Ovidio, che non parla di una trasformazione *in toto*, al contrario di Fulgenzio, Iginio e Bersuire, ma solo parziale e apparente del cacciatore.

Petrarca, inoltre, riporta le origini di Diana riferendosi alla regione di provenienza del suo culto, la Scizia e i suoi altari insanguinati (v. 231), rappresentando una novità rispetto ai modelli di Ovidio e di Bersuire che si limitano a descriverla come *Titania lympa* (*Met.* III v. 173) e *regina nemorum silvarum et tenebrarum* (*Ov. Moralizatus* III 12).

L'intera *ecfrasis* del libro III si conclude con la raffigurazione dell'Ade, l'Inferno vero e proprio dominato da Proserpina, la *coniunx inamena* (vv. 244), la cui immagine nefasta viene ben ripresa dal *De raptu Proserpinae* di Claudiano.

Come afferma Vecce¹²⁵, “è la prima volta, nella letteratura occidentale alla fine del Medioevo, che gli dei sfilano in questo modo davanti a uno spettatore, con una immediatezza sintetica basata sullo scorciamento della notizia proveniente dalle fonti mitografiche” delle quali, però, l'iconografia era esplicitamente legata al valore allegorico attribuito al mito.

La novità di Petrarca e del libro III dell'*Africa* è proprio questa, aver “dipinto” una prima mitografia medievale che racchiude in sé una “piccola *Metamorfosi* ovidiana” in cui i significati allegorici tardoantichi, religiosi e fisici-filosofici si traducono in immagini “vive” e percepibili all'occhio del lettore.

¹²⁵ Vecce 2013, in *Il mito nella letteratura italiana*, p. 182.

Questa accurata ricostruzione delle *ymagines deorum* gli permise, da buon esegeta quale era, di “rileggere” la sua vita nelle pagine delle *Metamorfosi* per rendere universale la propria avventura ultraterrena e raccontarla grazie alle *fabulae* degli dei dell’Olimpo, che rispecchiavano fortemente i suoi vizi e le sue virtù, come dimostra la Cipollone¹²⁶.

Si spiega in tal senso il richiamo alla vicenda di Diana e Atteone che, seppur ripresa nell’*Africa* molto brevemente e per motivi ornamentali, apre la strada alle letture più intimistiche che il poeta offrirà del medesimo mito nel *Canzoniere*, la “lunga poesia della sua storia d’amore e spirituale”.

Composta da *fragmenta* di sentimenti e *rerum vulgarium*, l’opera fu scritta tra il 1336 e il 1347 in volgare fiorentino e può considerarsi la trasposizione lirica del mito che, a detta di Festa¹²⁷, si innalza a essere cantato in rime perché “aveva sentimenti e pensieri nuovi a esprimere i quali non bastava il giudizio degli antichi”.

Per questa ragione Petrarca voleva raccontare tutta “la spiritualità del suo mondo redento” in un’opera che seguisse, attraverso l’uso delle figure mitiche, l’intero suo percorso di crescita morale ma anche poetica.

Diana e Atteone sono buoni *exempla* di tutto ciò, perché permettono al poeta fiorentino di trattare il mito non più sul piano epico-narrativo ma su quello dell’io lirico, secondo Vanossi¹²⁸.

All’interno del *Canzoniere*¹²⁹ vi sono ben quattro componimenti nei quali è possibile scorgere, seppur nascostamente, il richiamo al mito ovidiano del giovane cacciatore che

¹²⁶ Cipollone 2009, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, p. 157.

¹²⁷ Festa 1926, saggio sull’Africa del Petrarca p. 441.

¹²⁸ Vanossi 1986, p. 3.

¹²⁹ Santagata 2019.

riassume l'intero percorso di crescita interiore del poeta: *Nel dolce tempo de la prima etade* (23), *Più non piacque Diana al suo amante* (52) e tra le *Chiare, fresche e dolci acque* (126) *Una candida cerva m'apparve* (190).

Questo "acrostico in versi" attraversa come un filo rosso l'intero *Canzoniere*, che si apre con una *captatio benevolentiae* al lettore *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (1) e con il riconoscimento del *giovenil errore* (v.3) del poeta, il peccato in termini cristiani, ciò che spinse la sua coscienza a *trovar pietà e perdono* (v. 8).

Si noti la forte assonanza e somiglianza tra l'*error* di cui si macchiò l'Ovidio-Atteone (*Tristia*, II 121) per motivi forse legati alla lascivia dei suoi versi e quello giovanile di Petrarca, che comprende a sue spese come *quanto piace al mondo è breve sogno* (*Canzoniere*, 1 14).

Infatti, fu *Nel dolce tempo de la prima etade* che il poeta peccò di una *fera voglia* (v. 3) che spinse Amore a assalirlo e a togliergli la libertà (23 1,20):

*Nel dolce tempo de la prima etade,
che nascer vide et anchor quasi in herba
la fera voglia che per mio mal crebbe,
perché cantando il duol si disacerba,
canterò com'io vissi in libertade, 5
mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.
Poi seguirò sí come a lui ne 'ncrebbe
troppo altamente, e che di ciò m'avenne,
di ch'io son facto a molta gente exempio:
benché 'l mio duro scempio 10*

*sia scripto altrove, sí che mille penne
ne son già stanche, et quasi in ogni valle
rimbombi il suon de' miei gravi sospiri,
ch'aquistan fede a la penosa vita.*

E se qui la memoria non m'aita 15

*come suol fare, iscúsilla i martiri,
et un penser che solo angoscia dàlle,
tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle,
e mi face obliar me stesso a forza:*

*ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza.*¹³⁰ 20

Nella prima stanza che funge da *exordium*, Petrarca annuncia e riassume la materia del suo canto ponendo in iperbato al v. 5 il verbo reggente *canterò*, un termine significativo perché, come nota Santagata¹³¹, il canto *disacerba* (v. 4), ovvero lenisce il dolore provocato dalla passione d'amore rendendola piacevole, come era accaduto nel *dolce tempo* (cfr. Dante, *Al poco giorno* 10; Boccaccio, *Tes. II* 3) della sua giovinezza. Infatti, ancora *in herba* (v. 2) e all'età di ventitré anni (questo spiegherebbe per Santagata¹³² la collocazione del componimento al ventitreesimo posto nel *Canzoniere*), Petrarca peccò di una violenta passione istintuale che, però, non era ancora rivolta a Laura.

¹³⁰ *Canterò di come nel dolce tempo che precede l'adolescenza e che vide nascere, ancora ingenua (in erba), una violenta passione d'amore, passione che poi crebbe per recarmi dolore. Canterò come io vissi in libertà, fino a che rifiutai di aprire il mio cuore all'Amore. Poi seguirò dicendo come Amore fu punto da questo mio dispregio vivamente e ciò che mi accadde in virtù del suo sdegno, perché (degli effetti della vendetta d'Amore) io sono divenuto esempio per molti; e (lo farò) sebbene già altrove sia stato scritto delle mie pene in altri versi, al punto che (per scriverne) son state consumate innumerevoli penne, e sebbene in tutte le valli si senta l'eco dei miei sospiri sofferenti, che danno prova della mia vita penosa. E se per far questo non dovessi essere aiutato dalla memoria su cui confido di solito, la si scusi per un pensiero che le reca solo angoscia, al punto che ad ogni altro pensiero mi dà le spalle e mi fa perdere con forza la coscienza: perché (il pensiero d'amore) è padrone del mio spirito, mentre io padroneggio solo il corpo.*

¹³¹ Santagata 2019, p. 103.

¹³² Santagata 2019, p. 101.

Inizialmente il giovane poeta tentò di scacciarla dal suo *albergo* (v. 6), ovvero dagli occhi, il primo senso che si sottomette a Amore perché gli spiritelli della passione, una volta entrati dalla porta dello sguardo, discendono nel profondo fino a colpire il cuore, secondo la tradizione stilnovista (cfr. Cavalcanti, *Voi che per li occhi mi passaste il core*).

Non riuscendo nel suo onesto intento, si sottomise a Amore perdendo la sua dignità, come già ha raccontato con *mille penne* (iperbole) *altrove* (v. 11) non stancandosi mai di far risuonare in versi l'eco dei suoi sospiri talmente pesanti da spingerlo alla dimenticanza. Petrarca, per questo, invoca i lettori ad avere pietà di lui e a perdonarlo se la sua memoria dovesse tradirlo, perché Amore lo ha reso dimentico della sua anima, seppur non del suo corpo (vv.19-20).

Si apre con una tale dichiarazione d'intenti questo componimento di otto stanze in endecasillabi, che è chiamato anche "Canzone delle metamorfosi" in quanto ripercorre, sulla falsariga di numerosi miti delle *Metamorfosi* ovidiane, le tappe dell'amore del poeta per Laura partendo dal *dolce tempo* dell'innamoramento giovanile.

Dopo la riproposizione sulla scena di molte figure mitiche tra le quali spiccano Dafne, Fetonte, Batto, Biblis, Eco e Narciso, Petrarca cita il mito di Diana e Atteone ai vv. 147-169:

*I' seguí' tanto avanti il mio desire
ch'un dí cacciando sí com'io solea
mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda
si stava, quando 'l sol piú forte ardea.
Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;*

150

et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse. 155
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' sentí' trarmi de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
*et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.*¹³³ 160

Il poeta, come Atteone, peccò di voyeurismo nei confronti di Diana, colei che incarna la sua donna virtuosa ma anche proibita.

Come afferma Jonard¹³⁴, “le ragioni dell’assimilazione di Laura a Diana sono evidenti. Diana è una divinità, e di conseguenza una donna inaccessibile” in virtù della sua verginità, che le fa evitare ogni contatto col mondo maschile preferendo la compagnia delle ninfe e degli animali selvatici.

Diana “bracca le bestie innocenti e accetta i sacrifici cruenti”, per questa ragione Petrarca considera la sua donna *una fera bella e cruda* (v. 149) e, in altri passi del *Canzoniere*, *la dolce e acerba sua nemica* (cfr. XXIII, 69: LXXIII 123, 29; CXXV, 45).

Il *desire* (v. 147) suscitato dalla *fera voglia* (v. 5) del poeta lo spinse a osservare la dea che stava per immergersi nelle acque di una *fonte ignuda* (al v. 150 è evidente l’ipallage e la personificazione) proprio come Diana a mezzogiorno, quando il sole era alto in cielo.

¹³³ *Io seguii tanto i miei aneliti che un giorno andai a caccia, come ero solito fare, e quella bestia bella crudele stava nuda presso una fonte, a mezzogiorno. Io stetti a guardarla, dal momento che nessun'altra vista m'appaga allo stesso modo; per questo, lei ebbe pudore, e, per vendicarsi, o per nascondersi alla mia vista, mi gettò l'acqua sul volto con le mani. Dirò la verità (e forse sembrerà una menzogna), dicendo che io mi sentii come tratto fuori dalla mia forma umana, e mi trasformai subito in un cervo solitario e vagante di bosco in bosco; e ancora oggi fuggo il branco dei miei cani.*

¹³⁴ Jonard 1982, in *Lettere Italiane*, p. 460.

Si noti la contrapposizione tra l'espressione *mi mossi* all'*incipit* del v. 149 riferito al poeta, e *si stava* del v. 151 riferito a Diana, che sottolineano il dinamismo di Petrarca, l'Atteone disperso nella selva del suo *giovenile errore* (I, 3), e la rigidità divina di Diana, che se ne sta ritta sotto il sole nel momento precedente all'immersione.

Dopo aver scoperto Atteone, però, i ruoli si invertono: il giovane "stette" (v.153) immobile a osservare le membra di Diana e la dea si mosse spargendogli (v.155) sul viso l'acqua della fonte. E' chiaro, perciò, il gioco di movimenti in chiasmo che rispecchiano per Petrarca la ricerca incessante e ben presto appagata della propria donna, e, per Diana, la vergogna suscitata dal suo pudore ferito e vendicato.

Infine, con una nota personalistica (*vero dirò forse e parrà menzogna* al v. 156 con l'uso dei termini *vero* e *menzogna* in antitesi all'*incipit* e all'*explicit*), Petrarca afferma di sentirsi come "trasfigurato" e incarnato in una *imago* (v. 157) diversa dalla propria, l'*imago* di un cervo solitario che vaga nel bosco senza meta (l'aggettivo *vago* è da intendere nel senso etimologico-latino del termine e non in quello stilnovista di "bello" o "gradevole").

Il riferimento alla triste vicenda di Atteone si chiude con un verso rivelatore per questa indagine: *et ancor de' miei can fuggo lo stormo* (v. 160). Petrarca traspone al presente l'azione della sua fuga nella selva dell'istinto per sottolineare la perdizione e il peccato carnale causato dall'aver desiderato il corpo della sua donna.

I cani, infatti, secondo l'allegoria medievale, sono il simbolo delle passioni che corrompono l'uomo e che lo spingono a smarrirsi, come si è osservato in Bersuire (*Ov. Moralizatus*, III, 13). Altri critici, invece, a quanto sostiene Jonard¹³⁵, vedevano nei cani i

¹³⁵ Jonard 1982, p. 461.

“mormoratori”, ovvero gli amici “fedeli proprio come i cani” dai cui consigli malevoli il poeta fuggiva per non essere indotto in tentazione.

Rispetto al modello ovidiano da cui attinge, Petrarca non cita le ninfe che affiancano Diana al bagno. La scena non viene interrotta dal grido spaventato delle sue compagne, che tentano di fare scudo alla dea con i loro corpi per proteggerla (*Met.*, III, 178.182); Diana sembra giungere e operare alla fonte in piena solitudine, la medesima solitudine interiore che guidò il “nuovo Atteone” nella “selva” del peccato.

Ben presto, però, seppur smarrito e inseguito dai cani delle passioni, *Non al suo amante più Diana piacque* (52):

*Non al suo amante piú Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,*

*ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,*

5

*tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo¹³⁶.*

¹³⁶ *Diana non piacque più al suo amante (a Atteone) quando, per un caso simile (al mio), la vide tutta nuda in mezzo alle acque gelide, di quanto (piacque) a me la pastorella aspra e cruda intenta a lavare il suo velo leggiadro che serviva a raccogliere i bei capelli biondi (per proteggerli) dal soffio dell'aria, tanto che sul mezzogiorno mi fece tremare di un brivido amoroso.*

Il poeta apre la prima terzina del madrigale in veste di narratore esterno alla vicenda riprendendo di nuovo l'immagine dell'Atteone *amante* (al v. 1 nel senso latino di "colui che si invaghì") che sorprese Diana a immergersi nelle *acque* non più *perlucidae* (cfr. Ov. *Met.*, v. 161) nè *pulcherrimae* (Bersuire, *Ov. Moralizatus*, III, 9) ma *gelide* (v. 3 in anastrofe) di una sorgente.

La freddezza dell'acqua rispecchia il *locus* classico della sintomatologia d'amore (cfr. Virgilio, *Aen.*, II, 120-121 *gelidusque per ima cucurrit ossa tremor*) che porta Petrarca a *tremar di un amoroso gielo* (al v. 8 il gelo della fine del componimento crea una chiusura ad anello).

Si noti l'uso particolare dell'espressione *per ventura* al v. 2 che richiama l'idea della casualità (Ov., *Met.*, III, v. 146 *cum iuvenis placido per devia lustra vagantes*; Bersuire, *Ov. Moralizatus*, III, 9;12 *casu venit*) da intendere come *vox media* con valore negativo in questo contesto, perché l'incontro con Diana fu nefasto per il giovane cacciatore.

Nella seconda terzina la triste vicenda di Atteone torna a identificare, ancora una volta, l'esperienza amorosa del poeta, che osserva con piacere la sua donna-Diana bagnare nella fonte un *leggiadretto velo* (v. 5 in anastrofe e in diminutivo affettivo) di cui si serviva per raccogliersi i bei capelli biondi.

E' evidente il richiamo al gesto compiuto da Crocale, una delle ninfe di Diana (Ovidio, *Met.*, III, 169-70 *Crocale sparso per colla capillos conligit in nodum*), che le riunisce i capelli in un nodo in segno di pudore, lo stesso pudore che la donna di Petrarca, non *tutta ignuda* (v. 2) come Diana ma avvolta in un velo, vuole proteggere.

Il poeta, inoltre, riveste la dea di una nuova *imago*, quella di una *pastorella alpestra et cruda* (v. 4), la tipica amante nascosta tra le fronde, discinta e cacciata dai propri “cupidi” caratteristica della madrigalistica trecentesca che ben incarna la figura di Diana al bagno.

Con molta probabilità, infatti, il madrigale 52 fu composto nel periodo avignonese in contesto mondano e fu ispirato o destinato, secondo gli studi di Paolino¹³⁷, a una donna che non si identificava ancora con la figura più sublime e elevata di Laura.

Così si spiega anche nella canzone 23 *Nel dolce tempo de la prima etade*, sebbene non sia un madrigale, la presenza di una *Diana fera e cruda* (v. 149), una delle tante amanti senza nome e senza volto che non hanno nulla a che fare con la purezza della Laura petrarchesca.

Solo più tardi, quando il poeta inserisce *Non al suo amante più Diana piacque* nel *Canzoniere*¹³⁸, comincia a delinearsi il riferimento inconfondibile che permette a Diana di riconoscersi in Laura grazie all’aggiunta del v. 6 *ch’a l’aura il vago et biondo capel chiuda* (cfr. *Canzoniere*, 90 *Erano i capei d’oro a l’aura sparsi* con l’uso della *annominatio* l’aura-Laura).

Il componimento si conclude in *ring composition* con il riferimento al mezzogiorno, il tempo ormai maturo simbolo del tormento interiore di Petrarca e della sua ricerca del perdono, come ben si nota anche al v. 1 quando il poeta afferma che Diana non piacque più al cacciatore perché Petrarca-Atteone ormai si era redento.

Questo è il cammino di conversione che traspare nel *Canzoniere* e che il poeta rivela con più chiarezza raccontando la sua ascesa al monte Ventoso all’amico Dionigi di Borgo San sepolcro con un vero e proprio gioco di chiasmi e ossimori nell’epistola delle

¹³⁷ Paolino 2001, p. 307.

¹³⁸ Santagata 2019, p. 269.

*Familiars*¹³⁹, IV 1, 5-6: *ciò che ero solito amare, non amo più; mento: lo amo, ma meno; ecco, ho mentito di nuovo: lo amo, ma con più vergogna, con più tristezza; finalmente ho detto la verità. E' proprio così, amo, ma ciò che vorrei non amare, ciò che vorrei odiare; amo tuttavia, ma contro voglia, nella costrizione, nel pianto, nella sofferenza.*

Come riporta Jonard¹⁴⁰, Atteone serviva alla sua storia per “svelare i fantasmi delle tentazioni che lo assalivano”, per questo “ha selezionato un numero limitato di vicende mitiche che riconducono il suo amore per Laura a ciò ch'esso era originariamente: una passione carnale di cui egli ha cantato la fatalità”.

Accanto a una tale ripresa del mito, “che valorizza il desiderio senza mai celebrarne la soddisfazione”, il poeta si serve anche della prospettiva cristiana perché solo questa gli avrebbe permesso di superare qualsiasi contraddizione e debolezza umana.

Si spiega in questo modo l'immagine della donna-Diana aspra e cruda simbolo della concupiscenza (*Canzoniere*, 23; 52) e la sua “metamorfosi” nella Laura-Diana, la vergine pura e limpida che si specchia nelle *Chiare, fresche et dolci acque* (126) della Valchiusa, il *locus amoenus* in cui Petrarca trova la pace dagli affanni della vita (vv. 1-10):

*Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;*

5

¹³⁹ Magrini 2018.

¹⁴⁰ Jonard 1982, p. 465.

herba et fior' che la gonna

leggiadra ricoverse

co l'angelico seno;

aere sacro, sereno,

10

ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:

date udienza insieme

a le dolenti mie parole extreme¹⁴¹.

La natura valchiusana viene sacralizzata dalla presenza della sua amata, che ormai si identifica con Laura-Diana, una figura non più “petrosa” e selvatica ma *dolce* come le acque *fresche e chiare* (v. 1 da confrontare con Ov., *Met.*, III, 161 *perlucidus unda*) entro cui si immerge.

Il poeta, come se fosse incantato da un'epifania, rievoca con nostalgia il suo *bel fianco* (al v. 6 *sineddoche* per corpo) che aveva appoggiato, come fosse un simulacro, al *gentil ramo* di una pianta (al v. 4 si noti la personificazione data dall'aggettivo *gentil* e la *sineddoche* di *ramo*).

E' chiaro il richiamo al III libro delle *Metamorfosi* ovidiane in riferimento a Diana, così alta da sovrastare tutte le ninfe che la circondano (*tamen altior illis ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes* vv. 181-182) perché riveste il ruolo di vergine casta e intoccabile, proprio come il simulacro di Laura-Diana tanto sacro da venerare.

¹⁴¹ *Acque fresche limpide e dolci, ove immerse le sue belle membra colei che, sola, a me sembra esser donna; o ramo gentile a cui lei piacque (me ne ricordo con rimpianto) di appoggiare il suo bel corpo; o erba e fiori che la gonna leggiadra ricoprì con il suo angelico seno; o aria sacra e serena dove Amore mi aprì il cuore con i suoi begli occhi: ascoltate tutti insieme queste mie ultime e sofferenti parole.*

I fiori, l'erba e l'aria serena, simbolo di freschezza, sono ornamenti costanti dei madrigali, come ricorda Paolini¹⁴², e dei testi che hanno a protagonista Laura per esaltarne la purezza.

Le tessere linguistiche di cui si serve Petrarca (*dolci acque* al v. 1, *belle membra* al v.2, *bel fianco* al v. 6, *angelico seno* al v.9) rispecchiano il linguaggio provenzale e stilnovista di cui, d'ora in poi, il poeta si servirà per connotare tutto ciò che entra in relazione con la sua amata, colei che ritiene essere l'unica vera *domina* (v. 3).

S'egli è pur mio destino
e 'l cielo in ciò s'adopra, 15
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
et torni l'alma al proprio albergo ignuda.

La morte fia men cruda 20
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in piú riposato porto
né in piú tranquilla fossa 25
fuggir la carne travagliata et l'ossa¹⁴³.

¹⁴² Paolino 2001, p. 310.

¹⁴³ *Se è assolutamente il mio destino (egli è impersonale), e il cielo si adopera perché ciò avvenga, che Amore chiuda questi occhi a furia di piangere; una qualche grazia benigna faccia in modo che il mio corpo sia seppellito tra voi, e la mia anima, prima del corpo, torni al cielo, la sua vera sede. La morte sarà meno dolorosa se porterò con me questa speranza in quel momento pieno di dubbi; infatti lo spirito stanco non potrebbe sfuggire dal suo corpo, tormentato dalla passione, affidandolo a un porto più sereno, in una tomba più tranquilla che in questo luogo.*

Riflettendo sulla caducità della vita, il poeta esorta il cielo ad accogliere in pace la sua anima *ignuda* (v. 19), ossia spogliata della veste del *corpo meschino* (vv. 17-18 in enjambement) attanagliato dalle passioni e chiede a Amore di offrirgli un sepolcro che funga da porto sicuro per il suo *spirto lasso* (v. 23).

Il termine *ignuda* al v. 19 (cfr 128, 101-102 *ché l'anima ignuda et sola / conven ch'arrive a quel dubbioso calle*) che compare anche nella canzone 23 al vv. 151-152 (*in una fonte ignuda / si stava*) e nel madrigale 52 al v. 2 (*quando per tal ventura tutta ignuda*) è da decontestualizzare rispetto al senso che assume in questa stanza e da legare all'immagine gradevole e delicata che domina il componimento, quella della propria Laura spoglia come Diana al bagno.

Il poeta, inoltre, descrive il suo tormento interiore attraverso l'uso di della personificazione perché la sua morte viene considerata un *dubbioso passo* (v. 22); la tomba che lo accoglierà, invece, è definita un *riposato porto* e una *tranquilla fossa* (al v. 24-25), al contrario del suo spirito che è stanco (v. 23) e della sua carne, che è travagliata (v. 26).

Petrarca prosegue la sua preghiera a Amore spostando l'attenzione del lettore sulla propria donna:

*Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansüeta,
et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disiosa et lieta,
cercandomi; et, o pietà!,
già terra in fra le pietre*

30

in guisa che sospìri

sí dolcemente che mercé m'impetre,

et faccia forza al cielo,

asciugandosi gli occhi col bel velo¹⁴⁴.

L'*incipit* profetico di questa stanza si compone di una citazione tratta da Virgilio (*Georgiche*, I, 493 *scilicet et tempus veniet, cum...*) per mettere in risalto la solennità di ciò che accadrà in futuro, quando Laura, una volta morto il poeta, verrà ispirata da Amore a far visita, piangendo, alla sua tomba (cfr. Properzio, III, 16-23 e il medesimo gesto compiuto da Cinzia sul suo sepolcro).

Laura torna ad assumere i contorni di una *fera bella*, ma ormai *mansueta* (v.29) perché governata da Amore, al contrario dell'asprezza che caratterizzava l'amata-Diana non ancora identificata con la Laura della canzone 23 (v.149 *fera bella e cruda*) e del madrigale 52 (v. 4 *pastorella alpestra e cruda*).

E' chiaro, inoltre, il richiamo all'immagine del *bel velo* usato dalla giovane per asciugarsi le lacrime (v. 39), che è il medesimo con cui si immergeva nella fonte dinnanzi agli occhi del Petrarca-Atteone nel madrigale 52 (v. 5 *posta a bagnar un leggiadretto velo*).

Il velo, perciò, sembra giocare con l'immaginazione e l'insoddisfazione del poeta permettendogli di vedere e non vedere, perché nasconde ma lascia anche trasparire le

¹⁴⁴ Forse verrà un tempo in cui la bella e mansueta belva tornerà al luogo abitualmente frequentato, e volga lo sguardo desideroso e lieto cercandomi là dove ella mi vide nel giorno benedetto: e, o pietà, vedendomi già ridotto in polvere tra le pietre (del sepolco), Amore ispira a Laura nuovi affetti, di modo che sospiri così dolcemente da ottenere per me il perdono e la misericordia del cielo, e da mutare la volontà di Dio asciugandosi le lacrime col bel velo.

nudità di Diana la quale, invece, in Ovidio (*Met.*, III, 197 *velat maculoso vellere corpus*) fa uso del *velamen* in altro modo, per ricoprire Atteone dell'*imago* di cervo.

Da' be' rami scendea 40
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l' amoroso nembo. 45
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le trecchie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dí a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde; 50
qual con un vago errore
girando pareva dir: Qui regna Amore¹⁴⁵.

Si è giunti nel cuore della canzone. Qui l'Atteone-Petrarca ricorda meravigliato il *benedetto giorno* (al v.31 che non coincide con quello dell'innamoramento, a detta di Santagata¹⁴⁶) in cui vide, smarrendosi, la bellezza di Laura-Diana, l'Amore incarnato.

¹⁴⁵ *Una pioggia di fiori, (piacevole da ricordare), cadeva dai bei rami sul suo grembo; ed ella era seduta umilmente tra tanta gloria, già ricoperta della nube amorosa. Qualche fiore cadeva sul lembo (della sua veste), qualcun altro sulle trecce bionde, che quel giorno erano come oro lucente e perla, a vederle; qualche altro fiore si posava in terra, qualcun altro sull'acqua (del fiume); qualche altro muovendosi con un movimento leggiadro sembrava dire: Qui regna Amore.*

¹⁴⁶ Santagata 2019, p. 597.

Come fosse una vera e propria *ymago dei*, il poeta rappresenta con *dulcedo* e *lenitas* (tratti tipicamente stilnovisti) la sua donna e il *locus amoenus* che la circonda, il “Paradiso in terra” in cui desidera essere sepolto in virtù di questa visione *dolce* che risiedeva nella sua memoria (v. 41).

L’atmosfera che circonda Laura è ovattata da una *pioggia di fiori* che ornava le sue trecce bionde (cfr. il madrigale 52 *ch’a l’aura il biondo capel chiuda* al v.6), il suo grembo, il lembo della veste e la terra tutt’intorno (vv.42-47). Sul suo capo aleggia una nuvola angelica, anch’essa fatta di fiori, simbolo del trionfo e della grazia divina concessale da Dio.

Si noti anche l’espressione *vago errore* al v. 51 usato per descrivere il movimento disordinato dei fiori che si poggiano a terra ma che allude anche, con valore anfibologico, all’errare del Petrarca-Atteone senza meta nella “selva” dell’*error* (il peccato) prima di incontrare Laura-Diana (cfr. il *giovanile errore* in *Canzoniere*, I, 3).

*Quante volte diss’io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso. 55
Così carico d’oblio
il divin portamento
e ’l volto e le parole e ’l dolce riso
m’aveano, et sí diviso
da l’image vera, 60
ch’i’ dicea sospirando:
Qui come venn’io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov’era.*

*Da indi in qua mi piace
questa herba sí, ch'altrove non ò pace.*

65

*Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente¹⁴⁷.*

Petrarca si chiede con ammirazione da dove venga una tale creatura angelica che lo aveva reso dimentico di se stesso tanto da fargli gustare la gioia che si vive in Paradiso.

La pace suscitata dal suo *divin portamento* e dal suo *dolce riso* (vv. 57-58) lo spinge a desiderare di rimanere in quel luogo (questa *herba* al v. 65 in sineddoche) fresco e rigoglioso, nel medesimo *locus amoenus* in cui Atteone osservò con meraviglia il corpo di Diana.

Se però il poeta trova nel bosco la salvezza e la redenzione grazie a Laura che rispecchia l'Amore di Dio, non è così per l'Atteone di Ovidio, che viene condannato alla morte del suo corpo e della sua anima per mezzo dei suoi cani.

Laura-Diana, perciò, non ha allontanato l'Atteone Petrarca tramutandolo in cervo per punizione, ma lo ha salvato dalla sua *culpa* avvicinandolo a Dio.

¹⁴⁷ Allora quante volte io dissi pieno di spavento: costei nacque di certo in Paradiso. A tal punto il portamento divino, il volto, la voce e il suo sorriso soave mi avevano colmato di oblio e allontanato dalla sua immagine reale, che mi chiedevo sospirando: come sono giunto qua, o quando? Credendo di essere in Paradiso, non là dove ero (in realtà). Da quel giorno in poi questo luogo mi piace a tal punto che altrove non ho pace. O canzone, se tu avessi tanti ornamenti quanti ne vorresti, potresti uscire da queste selve e andare tra la gente.

L'immagine del cervo, inoltre, viene usata dal poeta per rappresentare la sua amata, che spesso compare dinnanzi ai suoi occhi nelle vesti di *Una candida cerva sopra l'erba verde* (190):

*Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione acerba.* 4

*Era sua vista sí dolce superba,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avaro che 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba.* 8

*"Nessun mi tocchi - al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi:
libera farmi al mio Cesare parve".* 11

*Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve¹⁴⁸.* 14

Candida perché pura (cfr. *Africa*, V, 606-607 tu (Sofonisba) *ne illa fuisti candida prostrato per vim subducta marito cerva*) e dalle corna d'oro simbolo di vita, l'immagine della cerva

¹⁴⁸ *Una candida cerva con due corna d'oro mi apparve dinanzi sopra l'erba verde tra due rive, all'ombra di un alloro al levarsi del sole in primavera. Il suo aspetto era così dolce e superbo che io per inseguirla lasciai ogni mia attività: come l'avaro che tempera gli affanni della ricerca del tesoro con il piacere (del desiderio). "Nessuno mi tocchi" sembrava aver scritto tutt'attorno al collo con diamanti e topazi; "al mio Cesare (Dio) piacque di farmi libera". Ed era già mezzogiorno quando, stanco già di ammirare, ma non ancora sazio, caddi nell'acqua ed ella scomparve.*

si associa a Laura per sottolineare l'agilità con cui sfugge al poeta che tenta di inseguirla invano.

Bettarini¹⁴⁹ afferma che la bianchezza del manto e le corna dorate rimandano alla rappresentazione del Cervo Bianco che viene cacciato durante le battute regali o che diviene “la guida fatata in un viaggio verso terre meravigliose”¹⁵⁰ protagonista di molti testi dell'epica rolandiana e della narrativa arturiana (cfr. *Lancelot en prose*).

Secondo Barbieri Squarotti¹⁵¹, invece, il modello ripreso da Petrarca è quello classico di Aulo Gellio (*Noctes Atticae*, XV, II), Plinio (VII, 50, 117) e Valerio Massimo (I, 2;4) secondo i quali la cerva bianca, l'animale sacro a Diana, donò la capacità profetica a Sertorio, il governatore della Spagna Citeriore al tempo di Silla. Anche Diodoro Siculo (IV, 13,1) parla di una cerva candida e dalle corna d'oro che fu catturata da Ercole sul monte di Cerinèa durante una delle sue dodici fatiche.

Con molta probabilità, però, Petrarca si rifà all'allegoria del cervo derivata della letteratura patristica (cfr. *Clavis Melitonis*) che paragona quest'animale capace di catturare i serpenti e ucciderli a Gesù Cristo, colui che fu in grado di sconfiggere “i serpenti del male” con la sua resurrezione.

Accanto a questa rilettura cristiana vi è quella di Agostino¹⁵², che allude alla cerva assetata d'acqua pura, per descrivere l'anima che anela a Dio (Salmo 42, 2-3; 63, 2).

¹⁴⁹ Bettarini 1998, p. 875.

¹⁵⁰ Gambin 2009, p. 121.

¹⁵¹ Barbieri Squarotti 1998, p. 80.

¹⁵² Simonetti 1988, p. 90.

Il poeta sembra attingere con più chiarezza da quest'ultima rilettura "moralizzata", come dimostra l'ambiente edenico entro cui si ambienta la ricerca dell'Atteone-Petrarca che desidera Laura, simbolo dell'Amore che sfugge.

L'alba e la primavera alludono alla rinascita interiore, mentre le due riviere (v. 3) offrono al testo una connotazione geografica precisa, quella di Avignone, la città francese che è posta tra i fiumi del Rodano e della Durenza, il luogo in cui il poeta visse al tempo della sua amicizia con Bersuire.

La seconda quartina si apre con l'avvistamento della cerva che, *superba* (v. 5 in senso positivo) nella sua bellezza, fugge e spinge il poeta a inseguirla abbandonando ogni sua occupazione. Petrarca si paragona con una similitudine all'avaro che ricerca il tesoro con *diletto affanno* (v. 8), perché la fatica è resa dolce dall'attesa.

E' chiaro il richiamo a una delle riletture allegoriche del Bersuire, che paragonava Atteone agli avidi e agli usurai per la loro sete di ricchezza inappagata (*Ov. Moralizatus*, III, 11), proprio come il poeta cacciatore che insegue la sua amata-cerva, il suo "tesoro".

Sul collo scintillante, adorno di diamanti e topazi (v. 10), si distingue una scritta sibillina che ha suscitato un grande dibattito fra gli studiosi per la sua origine sconosciuta: "*Non mi toccare, al mio Signore piacque di farmi libera* (vv.9-11)".

Come sostiene la Gambin¹⁵³, si crede che Petrarca si sia rifatto all'episodio riportato da Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.*, VIII, 50) a proposito della particolare longevità dei cervi di Alessandro Magno ritrovati cent'anni dopo la sua morte con i collari che aveva posto loro sul collo. Del tutto infondata, invece, sarebbe la tradizione descritta da Barbieri

¹⁵³ Gambin 2009, p. 122.

Squarotti¹⁵⁴, secondo cui questa iscrizione sarebbe da ricercarsi in una leggenda medievale ispirata a Solino che racconta di un collare di alcuni cervi appartenuti a Cesare con la scritta “*noli me tangere, Caesaris sum*”.

L'ipotesi più accreditata, quindi, è quella di Carrai¹⁵⁵: “il motto è un autoschediasma prodotto dall'esegesi quattrocentesca” che un commentatore ha trasposto in latino riprendendolo dal testo petrarchesco e fondendolo con il noto passo biblico riferito all'apparizione di Gesù risorto a Maria Maddalena. Dopo la sua resurrezione, infatti, il Cristo si era svelato alla donna che stava piangendo la sua morte sul suo sepolcro invitandola a non trattenerlo sebbene lo amasse, perché la sua missione era quella di ritornare al Padre e donarsi all'intera umanità (*Gv*, 20, 11-18).

Lo stesso Petrarca, attraverso questa iscrizione perentoria, sembra voler dimostrare la sacralità e l'intoccabilità concessa alla sua donna da Dio che può identificarsi nell'Apollo pagano, come ben si nota dalla presenza dell'albero d'alloro sotto a cui riposava l'amante-cerva (v. 3), ma anche nel Dio cristiano, colui che invita il poeta a non trattenere Laura nel corpo, perché ormai è simbolo di un amore più sublime e angelico.

In tal senso il “Noli me tangere” petrarchesco richiama non solo l'immagine di Dafne, colei che si tramuta in alloro per sfuggire al suo Apollo (cfr. *Met.*, I, 450-467), ma anche quella dell'Atteone di Ovidio entro cui si identifica il poeta, in quanto il giovane cacciatore ha osato toccare e trattenere “con le mani dello sguardo” le spoglie immortali di Laura vergine.

¹⁵⁴ Barbieri Squarotti 1998, p. 81-83.

¹⁵⁵ Carrai 1985, p. 80.

Chiaramente ovidiani sono anche i riferimenti al tempo entro cui “la caccia a Laura-Diana” si svolge: *et era'l sol già volto al mezzo giorno* (v. 12), come racconta lo stesso Ovidio (III, 144-155 *iamque dies medius rerum contraxerat umbras / et sol ex aequo meta distabat utraque*).

Al contrario dell'Atteone di Ovidio a cui Diana spruzza dell'acqua in volto (III, 190-197), il poeta inciampa e cade nel fiume in cui la donna si stava immergendo perché i suoi occhi peccano di eccessiva *curiositas*, il medesimo *error* di cui si macchia il cacciatore del mito.

Il fiume, però, non diviene il luogo della punizione ma della purificazione rituale, la *fons pulcherrima* a cui l'anima assetata anela per redimersi dalla corruzione del male, come afferma Agostino nel *Salmo 42*.

Si noti anche l'immagine personificata degli *occhi stanchi di mirar e non sazi* (v. 13) che richiamano la tessera lessicale ovidiana *saziata* (*Met.*, III, 252) non in riferimento alla crudele Diana che “si ciba” di ira, ma del Petrarca-Atteone incapace di soddisfare la sua fame d'amore infinita come il Dio che ricerca.

Il poeta finisce per essere *l'amante che ne l'amato si trasforme*¹⁵⁶ (*Triumphum Cupidinis*, III, 162) perché si assimila a Laura tanto da diventare lui il cervo che sfugge dal peccato e ricerca Dio (160-162):

*So de la mia nemica cercar l'orme
e temer di trovarla; e so in qual guisa
l'amante ne l'amato si trasforme.*¹⁵⁷

¹⁵⁶ Bezzola 1984.

¹⁵⁷ *So cercare le orme della mia nemica e so di aver paura di trovarla; so anche in che modo l'amante si trasformi nell'amato.*

Per questa ragione l'allegoria di Atteone non rappresenta una condanna ma un'ascesa a Dio, perché la sua "caccia al cervo" è stata fruttuosa per la crescita spirituale che temeva di affrontare (vv. 161).

Riprendendo le parole di Jonard¹⁵⁸, "se l'amante insegue Dafne, si scontra con Diana", la *nemica* (TC, III, 160) aspra e cruda (cfr. 23, 52) che insidia il poeta con le sue spoglie mortali, ma anche la "donna angelicata" simbolo della redenzione in virtù della sua purezza ancestrale che fu "moralizzata" in chiave cristiana nel corso dei secoli (cfr. 126, 190).

¹⁵⁸ Jonard 1982, p. 465.

6. GLI EROICI FURORI DI GIORDANO BRUNO

Se Petrarca considera Atteone *l'amante che ne l'amato si trasforme* (*Triumphus Cupidinis*, III, 160-162), Giordano Bruno lo identifica nel *predator che divenne preda* nel *Quarto dialogo* degli *Eroici Furori* attingendo dal linguaggio d'amore petrarchesco per descrivere la ricerca del Divino che anima "l'eroico furioso", il protagonista della sua opera da identificare con se stesso.

Com'è noto, gli *Eroici Furori* si compongono di dieci dialoghi scritti sotto forma di *prosimetrum*, ossia di componimenti poetici, perlopiù sonetti, che si alternano alle spiegazioni in prosa di autocommento che Bruno offre mediante le voci di Cicada, e dell'amico poeta Luigi Tansillo.

L'opera fu composta nel 1548, il periodo in cui Bruno soggiornò in Inghilterra e che lo vide impegnato a Oxford a trattare della sua "nova filosofia" volta a scoprire *l'itinerarium mentis in deum*, ossia la via della purificazione che l'anima deve percorrere per ritornare a possedere l'antichissima sapienza del mondo, la sapienza di Dio.

Come Mercurio (*Primo dialogo*)¹⁵⁹, il messaggero degli dei, Bruno si sente investito del compito di "restaurare" la conoscenza del suo tempo nel ruolo di "angelo della luce", riavvicinando gli uomini alla "divinità" che risiede in sé.

E' necessario, però, comprendere cosa intenda il filosofo con il termine di "divinità".

Egli critica fortemente le "moralizzazioni" della tradizione tardoantica e medievale che riconoscevano solo nel Dio cristiano il primato della conoscenza e che predicavano la stoltezza come "fonte" necessaria per il raggiungimento della salvezza¹⁶⁰ (cfr. San. Paolo, *Lettere ai Corinzi*, I, 17-25).

¹⁵⁹ Ciliberto 2005, p. XXIX.

¹⁶⁰ Panetta 2013, p. 55.

Al contrario, la conoscenza è necessaria perché il sapiente è colui che è “con-sapevole” della fuggevolezza della propria vita e dunque la affronta ogni giorno con il *furor* dell’eroe classico, come il cacciatore Atteone che diviene simbolo della “gnosi apocalittica”¹⁶¹ perché scopre la “fonte della conoscenza” a cui attinge Diana.

Il divino, perciò, opera nel mondo in veste di *Deus sive natura*¹⁶² perché è parte della natura e, anzi, coincide con essa in qualità di essere immanente (*natura naturans e naturata*).

Come tale, la sapienza che regge il mondo coincide con Dio e fa parte della natura che diviene intellegibile per l’uomo, se adotta i giusti mezzi sensibili e intellettivi per poterla rivelare con pienezza.

L’uomo stesso, quindi, si identifica con Dio, che risiede nel proprio io da “ri-scoprire” come Diana con i medesimi occhi dell’Atteone di Ovidio (*Dialogo quarto*)¹⁶³:

*Alle selve i mastini e i veltri slaccia
il giovan Atteon, quand’il destino
gli drizz’ il dubio et incauto camino,
di boscareccie fiere appo la traccia.
Ecco tra l’acqui il più bel busto e faccia 5
Che veder poss’ il mortal e divino,
in ostro et alabastro et oro fino
vedde: e’l gran cacciator dovenne caccia.
Il cervio c’a’ più folti
luoghi drizzav’ i passi più leggieri, 10
ratto voraro i suoi gran cani e molti.
I’ allargo i miei pensieri*

¹⁶¹ Ciliberto 2002, p.68.

¹⁶² Abbagnano Fornero 2010, p. 17.

¹⁶³ Canone 2011.

*ad alta preda, et essi a me rivolti
morte mi dan con morsi crudi e fieri*¹⁶⁴.

Il filosofo apre la dissertazione del *Quarto dialogo* mediante le parole del poeta Luigi Tansillo (1510-1568), il protagonista dei *Dialoghi* che insieme all'amico Cicada spiega il significato dell'intera opera del Nolano.

Tansillo introduce il sonetto bruniano sopra riportato affermando che si descrive in tal modo la sete d'infinito dell'amore eroico che spinge l'intelletto alla ricerca della verità assoluta.

Per farsi "cacciatore di verità", Bruno si serve della vicenda tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio rileggendo la figura di Atteone come un'allegoria della missione "etica" dell'uomo vero, che si immerge a pieno nella natura per interiorizzare Dio e assimilarsi a lui in solitudine, come afferma Del Giudice¹⁶⁵.

Questo processo di *deificatio* parte con il cacciatore, ossia con *l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza* che libera all'attacco i cani della sua forza di volontà e del suo ragionamento, ossia i mastini e i levrieri impiegati solitamente nell'arte della caccia per la loro ferocia e la loro velocità.

Vi è un forte parallelismo tra i primi versi del componimento bruniano e l'*incipit* dell'episodio di Atteone nel libro III delle *Metamorfosi*. Entrambe le vicende si aprono citando la "selva" ombrosa e ostile in cui si compirà il triste destino del cacciatore: *Alle selve i mastini e i veltri slaccia* al v.1 (cfr. *Met.*, III, v. 143 *Mons erat infectus variarum*

¹⁶⁴ Il giovane Atteone liberò nei boschi i mastini e veltri (levrieri) sulle orme degli animali selvatici quando il destino risvegliò in lui il dubbio e la ricerca sconsiderata. Ecco spuntare tra le acque il più bel corpo e il più bel viso che nessun mortale e nessun dio abbia mai visto, lo vide color porpora, in oro e in alabastro: e il grande cacciatore divenne preda. Ben presto molti cani sbranarono il cervo che dirigeva i suoi passi veloci negli antri più nascosti del bosco. Io estendo i miei pensieri ad una preda più elevata, e loro invece, rivolti contro di me, mi uccidono con morsi crudeli e feroci.

¹⁶⁵ Del Giudice 2019, in *Biblioteca di via Senato*, p. 17.

caede ferarum). Bruno, come se volesse anticipare la morte di Atteone per mano dei suoi stessi cani, cita subito al primo verso i suoi futuri uccisori così da identificarli volutamente con le fiere crudeli di Ovidio che fanno strage di selvaggina nel bosco.

Al contrario di Ovidio (*Met.*, III, vv. 144-145), però, il filosofo non fa alcun riferimento al mezzogiorno, il tempo dell'epifania di Diana che verrà riletta in chiave gnoseologica più avanti, nel componimento successivo.

Come nelle *Metamorfosi* (v. 146 *iuvenis placido per devia lustra vagantes*) anche l'Atteone del filosofo è giovane e si aggira come un temerario nei luoghi incolti e sconosciuti della selva dando la caccia alle *boscareccie fiere*, simbolo delle vie della verità *ricercate da pochi e visitate da rarissimi*, secondo le parole di Tansillo (vv. 2-4: *il giovan Atteon, quand'il destino / gli drizz'il dubio et incauto camino, / di boscareccie fiere appo la caccia*).

Il riferimento al destino al v. 2 richiama le riletture del mito medievali (Bersuire, *Ov. Moralizatus*, III, 9-12 *casu venit*; Petrarca, *Canzoniere* 52, 2 *per tal ventura*) che vogliono sottolineare l'innocenza di Atteone. Non è così per Bruno, che dimostra come la sorte da lui tanto desiderata, quella di essere un eletto, spinge Atteone al dubbio della ragione e all'incontro con Diana.

La dea non è citata per nome ma viene rappresentata attraverso gli attributi del busto e del volto color porpora, d'oro e d'alabastro (v. 7), simbolo dell'arte che il divino "svela" in tutto il suo splendore se l'intelletto umano si impegna alla contemplazione e al silenzio.

La porpora richiama il *color* tipico della rabbia di cui si tinge il volto della dea dopo essere stata avvistata dal cacciatore similmente a ciò che accade nelle *Metamorfosi* (III, 183-185); l'alabastro ripropone l'idea della carnagione chiara e del corpo verginale di Diana (*Met.*, III, 164) e l'oro, invece, si riferisce al biondo dei capelli secondo l'immagine che di Laura-

Diana ne dà Petrarca nella canzone 190, quando cita le corna d'oro della sua candida cerva al v. 2.

Panetta¹⁶⁶, invece, ritiene che l'oro e l'alabastro siano il simbolo della bellezza divina secondo quanto divulgato nei circoli poetici fiorentini dal neoplatonismo ficiniano (cfr. Lorenzo de' Medici, *Selva* II, 24-25), che spesso si serve della similitudine venatoria del cane per descrivere la ricerca del *daimon*, ossia della verità "bella e ornata".

Dinnanzi a questo splendore Atteone vide con i suoi occhi la bellezza del divino; si noti il termine *vedde* al v. 8 posto in posizione incipitaria per mettere in risalto l'azione equivoca del giovane cacciatore, in quanto la vista gli permette di innalzarsi a sfiorare il sommo bene del mondo ma, dall'altro lato, è la sapienza così bramata a abbassarlo alla condizione di preda.

Reso agile come un cervo, il giovane vaga nei luoghi più oscuri (v.12-13 da confrontare con il v. 146 delle *Metamorfosi* III *per devia lustra*) della propria mente illudendosi di aver visto e ottenuto l'*alta preda* del divino. Ma, al contrario, i mastini e i levrieri del suo ragionamento e della sua volontà ritornano dal loro padrone e lo sbranano.

In tal senso il *gran cacciatore divenne caccia* (v. 8), perché il potere "metamorfico" della volontà (i mastini) e dell'intelletto (i veltri) accanto all'amore dell'uomo per la bellezza divina (il corpo di Diana d'oro, di porpora e alabastro) trasformano il desiderante, ossia Atteone, nell'oggetto tanto desiderato.

Poiché *lo amore transforma e converte ne la cosa amata*, come afferma Cicada spiegando il verso (cfr. *Triumphum Cupidinis*, III, 162 *l'amante ne l'amato si transforme*), Atteone si accorge che non è opportuno ricercare la sapienza fuori di sé, nella "selva" del mondo, in

¹⁶⁶ Panetta 2013, p. 56.

quanto l'oro, la porpora e l'alabastro che adornano il busto e il volto di Diana appartengono per natura alla propria bellezza interiore.

Anche nei *Dialoghi filosofici italiani*¹⁶⁷ Bruno parla del giovane cacciatore dicendo che *qua finisce la sua vita secondo il mondo pazzo, sensuale, cieco e fantastico, e comincia a vivere intellettualmente*. Prosegue però affermando che *non è cosa naturale né conveniente che l'infinito sia compreso, né esso può donarsi finito: perciocché non sarebbe infinito*.

L'infinito è accessibile all'uomo ma non è pienamente raggiungibile, per questa ragione Atteone non può fondersi totalmente in Dio, sebbene gli sia concesso il "beneficio divino" di vedere Diana, ossia la verità che può innalzare la sua condizione di mortale grazie al *furor* e alla *curiositas* che lo animano.

Atteone, come Bruno, è un eletto che pochi riescono a comprendere:

Ahi cani d'Atteon, o fiere ingrato, 15
che drizzai al ricetto de la mia diva,
e vòti di speranza mi tornate;
anzi venendo a la materna riva,
tropp'infelice fio mi riportate:
mi sbranate, e volete ch'i' non viva. 20
Lasciami, vita, ch'al mio sol rimonte,
fatta gemino rio senz'il mio fonte.
Quand'il mio pondo greve
Converrà che natura mi disciolga?
Quand'avverrà ch'anch'io da qua mi tolga, 25
e ratt'a l'alt'oggetto mi sulleve;
e insieme col mio core

¹⁶⁷ Ciliberto 2000, p. 821.

Si noti la forte somiglianza tra l'esclamazione dell'Atteone di Ovidio, che si rivolge ai suoi cani esortandoli a riconoscerlo sebbene sia sotto le mentite spoglie di cervo (cfr. *Met.*, III, v. 230) e le parole compassionevoli del cacciatore bruniano che si identifica con il filosofo stesso: *ahi, cani d'Atteon, o fiere ingrato, / che drizzai al ricetto de la mia diva / e vòti di speranza mi tornate.*

I levrieri e i mastini sono colpevoli del crudele misfatto, e vengono rimproverati dal loro padrone perché lo ricambiano con la morte nonostante lui li abbia allevati con amore (cfr. v. 4 *venendo a la materna riva*).

Anche in questo passo Diana non viene citata per nome ma mediante l'appellativo *diva* (v. 16), un termine appartenente al linguaggio epico solenne che identifica la dea con la classica Musa ispiratrice di sapienza. E' lei che permette al filosofo di lanciare all'assalto i cani del suo ragionamento e della sua volontà; si ricordi che l'etimologia del nome Diana e i suoi derivati (dea, diva, dies) richiamano l'idea della luce che illumina il mondo dei mortali.

Atteone chiede di "ritornare al suo sole" (v. 7), ovvero all'origine del *furor* che gli fu concesso di possedere grazie alla sua volontà eroica, perché ormai aveva perduto la fonte di luce che lo alimentava.

¹⁶⁸ *Ahimè cani di Atteone, bestie ingrato, che avevo lanciato all'attacco della mia dea (donna), che tornate da me senza speranza; anzi, ritornando al luogo che vi ha cresciuto, mi premiate con una punizione troppo infelice: mi sbranate e volete che io non viva. Lasciami, vita, che io ritorni al mio sole, che è divenuto un luogo doppiamente crudele senza la mia fonte. Quando per la natura sarà lecito liberarmi dal mio peso greve? Quando succederà che anche io vada via di qua e ascenda veloce al sole insieme al mio cuore e ai pulcini che con me hanno dimora?*

Bruno si serve di questa metafora celeste conformemente alla filosofia dei platonici, come spiega Tansillo: con la sua eroicità, infatti, illumina come i raggi del sole la terra buia e ostile vivificandola con la luce dell'intelletto. Durante la sua permanenza sulla terra popolata da creature bestiali, però, l'Atteone-Bruno perde parte della sua potenza di luce e rischia di abbassarsi nuovamente alla condizione dei mortali che non sfruttano la ragione. Per questo Bruno anela a ritornare alla fonte della sapienza primordiale insieme ai suoi *pulcini* (v. 14), ovvero alle affezioni eroiche che lo animano, e invoca la natura di liberarlo dal *pondo greve* (v. 9) della bestialità in cui l'uomo comune vive.

E' possibile anche rileggere il desiderio nostalgico di ritorno alla "fonte primordiale" del sole accostandolo ai vv. 144-145 del III libro delle *Metamorfosi* di Ovidio: *iamque dies medius rerum contraxerat umbras / et sol ex aequo meta distabat utraque*.

Atteone sembra ritrovarsi "nel mezzogiorno della propria esistenza", nel "bel mezzo della selva oscura", come direbbe Dante. Anche in Ovidio il sole è lontano dalla propria origine perché è equidistante dai suoi due limiti, dando luce all'intero mondo ma anche cominciando ad offuscare il bosco con la sua ombra. Questa è l'epifania del divino, l'apparizione di Diana che si "svela" nel momento del suo massimo splendore.

Come afferma Barbieri Squarotti¹⁶⁹, Atteone è "l'empio cacciatore tebano che diviene l'eroe positivo del *furor* della filosofia, l'emblema più completo e pregnante dei processi della conoscenza intesa come *deificatio*, come morte a se stessi per amore, come annullamento dell'io contingente che permette il contatto intellettuale con il divino".

¹⁶⁹ Barbieri Squarotti 2000, p. 348.

In tal senso Bruno recupera il mito ovidiano delle *Metamorfosi* attingendo da esso più di quanto è stato studiato fin d'ora. Del Giudice¹⁷⁰ sostiene che l'Atteone del Nolano sia un personaggio completamente diverso rispetto allo “svagato cacciatore di Ovidio”. In realtà non è così, vi è una forte ripresa non solo contenutistica, seppur riletta in chiave gnoseologica, ma anche stilistica, come si è notato dall'ordine simmetrico dei primi versi del *Quarto dialogo* (vv. 1-5) che si possono leggere in parallelo a quelli di Ovidio (cfr. *Met.*, III, vv. 143-146).

Accanto al modello ovidiano vi è anche quello della tradizione neoplatonica ripresa dal *Simposio* di Ficino, in cui si descrive Eros come un “cacciatore formidabile” che ricerca la verità offrendo persino in sacrificio la propria vita.

Un'altra fonte di ispirazione molto controversa è quella del Petrarca, da cui Bruno attinge parte delle immagini e del lessico amoroso per spiegare mediante i suoi sonetti la sua filosofia improntata sulla gnosi e sulla ricerca dell'infinito.

Sebbene non sia un petrarchista, e, anzi, critichi violentemente Petrarca per essersi abbassato a *esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare e bestiale* attraverso i suoi “giochi poetici” (*Eroici Furori, Argomento proemiale*), Farinelli¹⁷¹ dimostra le somiglianze tra il “poeta di Laura” e il “poeta degli eroici furori”.

Entrambi cantano un oggetto del desiderio che resta inaccessibile e la cui ricerca culmina con la trasformazione dell'amante nell'amato e del predatore nella preda (Petrarca, *Canzoniere* 190; *Triumphum Cupidinis*, III, 160-162; Bruno, *Quarto dialogo*).

¹⁷⁰ Del Giudice 2010, p. 17.

¹⁷¹ Farinelli 2014, p. 103.

Petrarca evoca la sua donna “per immagini”, attraverso il richiamo di oggetti (*ch’a l’aura il vago et biondo capel chiuda*, madrigale 53, 6), luoghi (la Valchiusa in *Chiare fresche e dolci acque* (126) e miti, come quello di Dafne e di Atteone che ne risvegliano il ricordo.

Lo stesso Bruno attinge al mito di Atteone attraverso la mediazione della canzone 23 del Petrarca (*Nel dolce tempo de la prima etade*, vv. 147-160) e si serve del medesimo codice immaginifico in quanto, come afferma nei *Dialoghi filosofici italiani*¹⁷², l’intelletto umano non può comprendere che *in specie, simulacro, imagine, figura, signo*.

Sotto forma di simulacro, infatti, si cela in tutta la sua bellezza cortese la Laura-Diana del Petrarca e anche la “diva” adorna d’oro, porpora e alabastro di Bruno.

In tal senso il processo conoscitivo delineato dal filosofo e la “parabola d’amore e conversione” di Petrarca sono alimentati dal medesimo linguaggio figurale amoroso, seppur l’uno in chiave lirica e l’altro in chiave filosofica-gnoseologica.

Nei suoi sonetti il Nolano non ha alcuna intenzione di “sublimare” la parola poetica per innalzarla a creare emozioni o meraviglia, egli si serve di alcune espressioni cortesi e immagini mitiche per esemplificare le sue dissertazioni e renderle polisemiche, sebbene la presenza del commento autoriale per bocca dei suoi amici Cicada e Tansillo “congeli” le altre possibili riletture.

E’ possibile individuare anche nel *Quarto dialogo* espressioni marcatamente petrarchesche: Atteone *slaccia* (v. 1) i mastini e i veltri nella selva. Questo termine ben richiama l’immagine del “laccio d’amore”, del “giogo” e delle “catene” fortemente presenti nelle poesie del Petrarca.

¹⁷² Ciliberto 2000, p. 91.

In particolare, l'*incipit* del componimento di Bruno (*Altr'amo, odio me stesso* al v. 1) riprende in chiasmo il verso iniziale dell'ultima strofa del sonetto 134: *e ò in odio me stesso et amo altrui* (v. 11). Il contrasto tra amore e odio è ben evidente, così come l'uso del termine *Altro-altrui*, ossia l'oggetto amato e sfuggente che per Bruno si identifica con la Verità, per Petrarca, invece, con la propria donna.

Anche il v. 2 e 3 *Ma s'io m'impiumo, altri si cangia in sasso; / Possi'altr' al cielo, s'io mi ripogno al basso* rispecchiano il v. 3 di *Pace non trovo e non ò da far guerra* (*Canzoniere*, 134) in riferimento al desiderio di innalzarsi al cielo "sublimando" la propria anima per avvicinarsi a Dio e per non giacere inanime a terra come un sasso.

Come il cacciatore di Ovidio che "svela" la bellezza di Diana ma non può raggiungerla, anche Bruno e Petrarca inseguono l'infinito che sfiorano senza poterlo mai afferrare: *E s'io chiamo, non risponde; / e quant'io cerco più, più mi s'asconde* (*Terzo dialogo* vv. 5-6).

L'oggetto del desiderio è diverso, ma il fine, Laura e la verità, coincidono con il medesimo *itinerarium mentis in Deum* che l'uomo può seguire per ascendere al cielo.

Perciò, sebbene la critica tenda a studiare separatamente i componimenti di Bruno e di Petrarca considerandoli "rivali" dal punto di vista letterario, l'*imitatio*, l'*inventio* e l'*emulatio* di cui i due "Atteoni" si servono per cantare il loro dissidio interiore li rende simili e confrontabili sul piano formale e contenutistico, perché condividono il medesimo "forte spirare" per l'infinito.

7. EUGENIO MONTALE

Secoli dopo, il medesimo desiderio inestinguibile di congiungersi al divino si rivela nei versi di Eugenio Montale, il poeta alla ricerca della “disturbata Divinità” nel “giallo dei limoni”¹⁷⁴ che adornano *Ossi di Seppia*, la sua prima raccolta poetica composta negli anni giovanili (1925) il cui titolo allude agli “scarti” di un vivere borghese impoverito e ridotto all’inconsistenza similmente ai resti dei molluschi che il mare conduce sulla battigia.

Il poeta decide di intraprendere un viaggio metaforico per mare con l’intento di sfuggire al “magma indistinto e in tempesta del contingente”¹⁷⁵ nelle vesti di *Arsenio*, il protagonista della raccolta che simboleggia la sete incessante di Verità, l’agnizione della stessa, e la disillusione che ne deriva.

*Arsenio*¹⁷⁶ ricerca un’altra orbita (v.12) raggiungibile attraverso il risveglio dell’anima e i suoi *Movimenti*, la prima sezione di *Ossi di Seppia* che introduce il “viaggio per mare” del poeta e che si distingue per i forti richiami al pessimismo positivista di Schopenauer, alla “semplicità familiare” del Pascoli, e al crepuscolarismo di Gozzano¹⁷⁷.

A *Movimenti* segue *Ossi di Seppia*, la seconda sezione che dà il nome all’intera raccolta e che tratta dell’aridità del cuore a cui l’io lirico è costretto perché vi è un muro, ossia la realtà, fatto di *cocci aguzzi di bottiglia* (*Merigiare pallido e assorto*, v.17) che non gli permette di proseguire il suo *itinerarium mentis in Deum*.

¹⁷⁴ Zampa 2021, p. 12.

¹⁷⁵ Tortora 2014, p. 169.

¹⁷⁶ Arsenio diviene il titolo di un componimento inserito nella seconda edizione di *Ossi di Seppia* (1928) che rappresenta l’intero percorso di crescita del poeta, dalla ricerca della Verità, sino alla consapevolezza di non poterla raggiungere. Si noti che tale nome non viene mai citato dall’io lirico se non in riferimento alla poesia di cui è protagonista e che appartiene alla seconda sezione (*Ossi di Seppia*) della raccolta. La si legga in *Tutte le poesie* di Eugenio Montale edita da Zampa (2021).

¹⁷⁷ Tortora 2014, p.172.

L'uomo conosce solo *ciò che non siamo e ciò che non vogliamo* (*Non chiederci la parola* v.12) e non riesce a cogliere *la parola che squadri da ogni lato l'animo nostro informe* vv. 1-2).

Per questa ragione il poeta, consapevole della caducità della sua vita, “riconsegna” con umiltà la sua anima a Dio e ammette di non poter afferrare a pieno il segreto che governa il mondo in *Mediterraneo*, la sezione centrale della raccolta (*Dissipa tu se lo vuoi* vv. 22-24):

*a te mi rendo in umiltà
come favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato.*

Arsenio brucia per purificarsi dal male liberandosi del contingente per poter raggiungere il trascendente, sebbene possa solo sfiorarlo come una favilla (v. 23) che si innalza in cielo per poi spegnersi con rapidità.

Lo stesso desiderio di toccare l'infinito emerge in *Meriggi e Ombre*, l'ultima sezione della raccolta che canta con tono nostalgico la disillusione del poeta ma anche la speranza di rifiorire grazie al sole della Verità tra gli scogli brulli del mar Ligure (*Riviere*, v. 62-66):

*noi pur domani tra i profumi e i venti
un riaffluir di sogni, un urger folle
di voci verso un esito; e nel sole
che v'investe, riviere,
rifiorire!*

Montale è “l’Atteone moderno” a cui tocca *rimanere a terra* (vv. 50-51), come afferma in *Falsetto*, una poesia appartenente a *Movimenti* che racconta della giovane Esterina e della sua metamorfosi nell’arciera Diana, la dea della purezza simbolo del “Paradiso perduto” a cui il poeta aspira:

*Esterina, i vent’anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.
Sommersa ti vedremo* 5
*nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
proteso a un’avventura più lontana* 10
*l’intento viso che assembla
l’arciera Diana.
Salgono i venti autunni,
t’avviluppano andate primavere;
ecco per te rintocca* 15
*un presagio nell’elisie sfere.
Un suono non ti renda
qual d’incrinata brocca
percossa!; io prego sia
per te concerto ineffabile* 20
di sonagliere.

Il componimento si apre con l’apostrofe nominale a Esterina Rossi (v. 1), la prima “musa” montaliana che si era aggregata alla compagnia del poeta presso uno stabilimento balneare a Quarto dei Mille, vicino a Genova, insieme alla musicista Bianca Clerici e al marmista Francesco Messina, i due amici prediletti di Montale.

Esterina era la più giovane del gruppo e, presa dalla passione per la letteratura, per la musica e per l’arte, intrattenne una lunga corrispondenza epistolare e affettiva con il poeta che si dispiegò dagli anni Venti fino agli anni Settanta, “distendendosi, come un velo discreto, a ombreggiare l’intera esistenza del poeta ligure”, come afferma Goffis.¹⁷⁸

In particolare, nelle prime lettere, Montale, nelle vesti di *Eusebius*, il suo *falsus nomen* tratto dal Don Giovanni, esortava Esterina a coltivare le proprie passioni e la considerava una “intrepida campionessa”, “passo di gazzella”, “pavoncella” e “galletto di marzo”¹⁷⁹ per l’allegria vitale e primaverile che la sua presenza emanava.

La giovane, infatti, seguiva gli artisti con “l’entusiasmo di un’adepta”¹⁸⁰, tanto da suscitare le simpatie del poeta che, a quanto ricorda Esterina anni dopo, *se ne stava seduto sul moletto dei bagni di Quarto, con un asciugamano bianco, io non facevo che tuffarmi. Oggi non c’è più, ma a quel tempo il moletto proseguiva con un trampolino. Era da lì che mi esibivo. In fondo, a diciotto anni, forse, mi faceva anche piacere essere osservata in quelle mie esibizioni.*¹⁸¹

In bilico tra immanenza e trascendenza, tra il mondo dei mortali e quello infinito dell’eterna giovinezza, Esterina viene rappresentata dal poeta nell’attimo che precede il tuffo.

¹⁷⁸ Goffis 2006 in *Atti della Accademia ligure di scienze e lettere*, p.10.

¹⁷⁹ Gigliucci 2007, p. 139.

¹⁸⁰ Goffis 2006, in *Atti della Accademia ligure di scienze e lettere*, p. 11.

¹⁸¹ Marcenaro 1996, p. 87.

La sua bellezza è “minacciata” dall’avanzare dell’età adulta (v. 1) e dall’azione corrosiva del tempo che la avvolge e la *chiude* (v. 3) tra le sue spire come una *nube grigiorosea* (v.2), colorata del grigio del dolore e del rosa della gioia sperimentati durante la sua breve vita.

Si noti l’uso di termini volutamente negativi legati all’idea del pericolo (*i vent’anni ti minacciano* al v. 1), della prigionia (*la grigiorosea nube / che a poco a poco in sé ti chiude* ai vv. 2-3) e della violenza (*il vento / lacera o addensa, violento* ai vv. 6-7) mediante i quali si mette in risalto la caducità della vita terrena che rovina e distrugge.

Il poeta prevede che i suoi *venti autunni*, ossia i vent’anni simbolo della sua “primavera ormai sfiorita” (v. 13), la stringeranno presto nella loro morsa, e le campane della morte rintoccheranno anche per lei costringendola al trapasso.

E’ chiaro il riferimento alle *elisie sfere* (v. 16) che Montale riprende dalla tradizione latina (cfr. Virgilio, *Aen.* VI, vv. 638-691), secondo cui le anime, dopo la morte, verrebbero giudicate da Eaco, Minosse e Radamante prima di oltrepassare le porte degli Inferi.

Nonostante il suo destino di morte sembri segnato, il poeta innalza inaspettatamente la giovane all’eterno e la rende immune all’inganno del tempo come l’araba fenice, l’uccello mitico che rinasce dal proprio *fiotto di cenere* (v. 8) e si protende a volare libera verso una *avventura più lontana* (v. 10), sebbene sia ancora *sommersa* nel *grigio violento* del mondo che *lacera e addensa* (vv. 6-7).

Come sostiene Cortezo¹⁸², è forte la componente “mitopoietica” e “mitocritica” di cui Montale si serve per cantare l’immortalità che tanto desiderava mediante la sua Musa.

¹⁸² Cortezo 1985, p. 314.

Esterina, infatti, non si identifica solo con la fenice, ma anche con *l'arciere Diana* (v. 12), una delle dee che animano le *Metamorfosi* di Ovidio (III, 143-252). Il suo viso, scolpito come quello di un simulacro, è intento a osservare l'azzurro del mar Ligure che fa da sfondo alla scena e che simboleggia la sua "divinizzazione".

Come Diana, anche la giovane viene colta nel momento del bagno e il poeta ne osserva in lontananza e in penombra la grazia. Il voyeurismo è ciò che accomuna l'Atteone ovidiano a Montale, "il nuovo cacciatore" che incarna la ricerca del divino tanto bramato e mai raggiunto.

L'ambientazione, però, è diversa rispetto a ciò che si narra nelle *Metamorfosi*: in Ovidio la "selva", poi divenuta simbolo dei vizi e delle passioni umane (cfr. Bersuire, *Ov. Moralizatus*, III, 9-12; Bruno, *Eroici Furori, Quarto dialogo*) è rappresentata dagli antri più nascosti del bosco (cfr. III, vv. 143-164). In Montale, invece, l'intera realtà puntellata di *scogli* aguzzi (v. 24) è il pericolo da cui mettersi in salvo per poter "eternarsi con il divino".

La Diana di Ovidio, inoltre, si immerge nella fonte d'acqua dolce e pura del monte Citerone (*Met.*, III, 173-175); l'Esterina-Diana di Montale in quelle salate del mare, l'elemento che la purifica e che le permette di non perdersi come un osso di seppia tra le correnti insidiose:

La dubbia dimane non t'impaura.

Leggiadra ti distendi

sullo scoglio lucente di sale

e al sole bruci le membra.

25

Ricordi la lucertola

ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciòlo d'erba del fanciullo.
L'acqua' è la forza che ti temprà, 30
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura. 35

I dubbi e le incertezze del futuro non intimoriscono Esterina (l'espressione *dubbia dimane* al v. 22 è personificata) sebbene, distesa sugli scogli, si lasci "bruciare" dal sole e dalla salsedine come una lucertola che ricerca il calore per poter alimentare la propria forza vitale.

Se il sole la rigenera, l'acqua è l'elemento purificatore grazie a cui "rinasce alla vita e all'eternità" (vv.20-31) senza lasciarsi "insidiare" dal *lacciòlo d'erba del fanciullo* (v. 29), il simbolo della giovinezza condannata a "invecchiare" dalla prigionia del tempo.

La giovane, ormai, vive l'eterno presente del divino e si fonde con esso divenendo una *equorea creatura* (v.33) che la salsedine della vita non può più intaccare (v. 34), perché la sua "metamorfosi panica" è già avvenuta.

Per questa ragione il poeta la immagina come *un'alga o un ciottolo* (v. 32), e come tutte le creature marine che, a detta di Bertelli¹⁸³, rappresentano la "catabasi" di Esterina in una dimensione ultraterrena.

¹⁸³ Bertelli 2020, p. 7.

*Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fertilizî 40
del tuo domani oscuro.
T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla. 45
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.*

*Ti guardiamo noi, della razza 50
di chi rimane a terra.*

Per la giovane, che se ne sta ritta nel cielo color *perla* (v. 4) è giunto il momento di tuffarsi dal *tremulo asse* (v. 46) del ponticello.

Come la fenice rinata dalle ceneri, così la Diana di Montale “spicca il volo” e atterra tra le braccia del mare, il suo *divino amico* che la salva dalla rovina del tempo. (v. 48-49).

Si noti l'uso del “noi” di cui il poeta si serve in riferimento non solo a sé, ma anche a tutti gli uomini che non possono “divinizzarsi” come la giovane e che possono solo ammirarla, perché appartengono alla *razza di chi rimane a terra* (v. 51).

Secondo gli studi di Bertelli¹⁸⁴, il nome della dea, l'attributo di *arciere* e i suoi gesti (v. 12 *l'intento viso che assembla / l'arciere Diana*) non deriverebbero direttamente da ciò che si narra nel libro III delle *Metamorfosi* ma sarebbero mediati da un passo di *Stanze per la giostra*, un poemetto incompiuto di Poliziano (1454-1494) che racconta di Iulio e del suo amore smisurato per la caccia (XLIX, 1-3).

Il giovane *venator*, da identificare con Giuliano de' Medici, il dedicatario dell'opera, non aveva prestato le cure dovute a Amore (cfr. Euripide, *Ippolito coronato*) e, per questa ragione, il dio lo aveva punito trasformando la "fera" che Iulio stava cacciando in una "cervia altera e bella"¹⁸⁵.

Dopo averla inseguita con i suoi cani da caccia tra i boschi e le radure incontaminate, la cerva si tramutò in una bellissima ninfa che il giovane non riconobbe all'istante e di cui il si innamorò perdutamente (XLV, 1-4):

*Sembra Talia, se in man prende la cetra;
sembra Minerva, se in man prende l'asta;
se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
giurar potrai che sia Diana casta*¹⁸⁶.

Carezzevole come il canto di Talia e austera come il simulacro di Minerva, la ninfa, che si identifica con la nobildonna genovese Simonetta Cattaneo, si rivela a Iulio sotto le mentite spoglie di Diana vergine (XLIX, 1-3):

"O qual che tu sia, vergin sovrana,

¹⁸⁴ Bertelli 2020, p. 3.

¹⁸⁵ Bontempelli 1969, p. 17.

¹⁸⁶ *Sembra Talia, se prende in mano la cetra; sembra Minerva, se prende in mano l'asta; ma se ha l'arco in mano e la faretra al fianco, potrei giurare che sia la casta Diana.*

*O ninfa o dea (ma dea m'assembri certo);
se dea, forse che se' la mia Diana".¹⁸⁷*

Si noti il verbo “assemblare” del v. 2 che Montale riprende al v. 11 di *Falsetto* in riferimento a Esterina (*l'intento viso che assembla / l'arciere Diana*); la giovane, infatti, “assomiglia” alla dea per l'austerità e la grazia che emana il suo viso intento al tuffo sullo sfondo delle acque *color di perla* (*Falsetto*, v. 45).

Nel medesimo mare, il mar Ligure, si immerge anche la Simonetta-Diana di Poliziano, perché, come afferma la ninfa nella *Stanza LI*, “*mia natal patria è nell'aspra Liguria / ove fuor de' gran massi indarno gemere / si sente il fer Nettuno e irato fremere*”¹⁸⁸.

E' evidente la somiglianza che lega la poesia di Poliziano a quella di Montale: la donna di entrambi viene tramutata nella casta Diana, la dea che Poliziano ben conosceva grazie alla lettura dell'*Ippolito coronato di Euripide* e delle *Metamorfosi* ovidiane, da buon filologo classico quale era.

Come Ippolito, Iulio viene punito da Amore a causa della sua noncuranza verso il dio, e, come Atteone, diviene la preda innamorata e divorata dal divino che tanto brama, seppur solo metaforicamente e non a causa dell'ira di Diana.

L'immagine della *cervia altera e bella* (XXXV), inoltre, richiama la Laura-Diana petrarchesca, che apparve al poeta *con duo corna d'oro* nelle sembianze di una *candida* creatura (*Canzoniere* 190, 1-2).

¹⁸⁷ *O chiunque tu sia, vergine sovrana, o ninfa, o dea (ma dea mi sembri certo). Se sei dea, forse sei la mia Diana.*

¹⁸⁸ *La mia terra madre è nell'aspra Liguria, dove tra i grandi scogli si sente gemere invano il crudele Nettuno e si sente fremere la sua rabbia.*

Pertanto, è possibile affermare che Montale abbia plasmato l'immagine di Esterina non attingendo direttamente dalla Diana di Ovidio (*Met.*, III, vv. 143-252) ma dalla Diana-Simonetta di Poliziano, che funge da mediatrice tra la tradizione euripidea, ovidiana, petrarchesca e quella moderna montaliana del mito.

Come Petrarca, anche Poliziano e Montale cantano la loro Musa-Diana rivestendola del ruolo di “donna angelicata”, l'uno rimanendo ancorato allo stilnovismo petrarchesco¹⁸⁹, e l'altro, invece, immergendo Diana-Esterina nella quotidianità “fatta di crepe e abissi profondi” del Novecento, “il tempo dell'esilio esistenziale e della brama del divino”¹⁹⁰.

Inoltre, come Bruno, seppur secoli dopo, anche Montale “scatena” *i cani dell'intelletto* (*Eroici Furori, Quarto dialogo*) e “divinizza” la sua Musa considerandola l'unica “alterità” capace di salvarlo dal *male di vivere* a cui la *divina Indifferenza* (*Ossi di Seppia, Il male di vivere*, vv. 1-6) di un cielo che ora *appare finito* (*Sul muro grafito*, v. 3) lo ha condannato.

Ma il ritorno *del fuoco ch'arse / impetuoso / nelle vene del mondo* (*Sul muro grafito*, vv. 5-7) è vicino, e il poeta si fa forte di questa promessa grazie alla sua Esterina-Diana, la prima Musa che canta in tutta la sua produzione poetica quasi a voler preannunciare la ricerca del trascendente che caratterizza la sua poesia, sebbene sia consapevole di appartenere alla *razza di chi rimane a terra* (*Falsetto*, vv. 50-51) e di poter solo osservare da lontano, come Atteone, il divino che governa il mondo.

¹⁸⁹ Si confronti Poliziano, *Stanze, XLV Candida è ella, e candida la vesta, / ma pur di rose e fior dipinta e d'erba; lo inanellato crin dall'aura testa / scende in la fronte umilmente superba con Petrarca e il suo stile cortese, Canzoniere 52, 190.*

¹⁹⁰ Tortora 2014, p. 169.

8. CONCLUSIONI

Il viaggio di Diana e Atteone nel “non tempo” del mito si è compiuto. La “metamorfosi” del loro sguardo, sorta agli albori della classicità, si è protratta sino alla poesia “inquieta” e nostalgica di Montale attraversando secoli ricolmi di storia e di cultura.

La presente tesi si è proposta di studiare solo alcuni “frammenti” della tradizione e della ricezione del mito, in quanto le fonti che lo trattano, sin dalle origini, sono moltissime e variegate.

L’indagine ha avuto inizio con il racconto del *crimen* di cui si macchiò Atteone secondo quanto testimoniato dai frammenti della tradizione indiretta (Esiodo, Stesicoro), da Euripide (*Baccanti*, 337-340), sino a Callimaco, che nell’*Inno ad Artemide* riporta la versione più conosciuta del mito da cui attinge Ovidio per la stesura delle *Metamorfosi* (III 142, 253).

Sono state messe in risalto le riletture a cui la vicenda di Diana e Atteone fu sottoposta nel corso dei secoli a partire dalla tradizione greca, che imputa al giovane cacciatore l’*error* di aver osservato volontariamente “l’inosservabile divino”.

Non è così per Ovidio, che giustifica il voyeurismo del cacciatore considerandolo frutto della medesima sventura che lo colpì e che lo condusse in esilio a Tomi per volere di Augusto (*Tristia*, II; III).

Nella tardoantichità e nel medioevo, invece, Atteone diviene l’*exemplum* dell’avidità e delle ricchezze a cui il buon cristiano deve rinunciare per poter salvare la propria anima per vivere in purezza come Diana, la dea simbolo delle virtù cristiane (Bersuire, *Ov. Moralizatus*, III, 9-12).

Questa “moralizzazione” del mito era ben conosciuta dal Petrarca, il “consulente mitografo” di Bersuire che attinse in chiave allegorica alla sua opera e a quelle tardoantiche per cantare il suo *itinerarium mentis in Deum* grazie a Laura, la “nuova Diana” che *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Canzoniere* 23), tra le *Chiare, fresche et dolci acque* (*Canzoniere* 126), apparve dinnanzi al poeta nelle sembianze di una cerva candida e gentile (*Canzoniere* 190).

Accanto a Petrarca, anche Bruno si serve del mito di Atteone per spiegare, seppur non in chiave letteraria ma filosofica, “l’epifania della conoscenza” svelata solo agli eletti, a coloro che, come Atteone, non si smarriscono nella “selva” del mondo ma ricercano in esso l’essenza del divino.

In tal modo Atteone diviene *l’amante che ne l’amato si trasforme* (Petrarca, *Triumphum Cupidinis*, III, 162), il “cacciatore di Dio” (Bruno, *Eroici Furori*, *Quarto dialogo*) che vuole “catturare” e “imprigionare” l’infinito nella rete “finita” del tempo e dello spazio umano.

Secoli dopo, la medesima sete inestinguibile di Dio si rivela in *Falsetto*, uno dei primi componimenti di Montale che canta la *disturbata Divinità* (*I limoni*, v. 36) mediante la figura di Esterina, la “nuova Diana” simbolo dello *sbaglio di Natura* e dell’*anello che non tiene* (vv. 26-27) da riscoprire nel “mare in tempesta” del mondo.

Sebbene siano molte e variegiate le opere prese in considerazione nella presente tesi, è possibile notare una forte somiglianza che attraversa come un filo rosso la vasta trama di tutte le riletture a cui la vicenda fu sottoposta: tutti i poeti che cantano Diana e Atteone, da Esiodo a Montale, vogliono possedere il divino e lo ricercano con speranza.

Sarebbe anacronistico parlare di intimismo in riferimento alla tradizione classica del mito, ma è evidente già in Ovidio (*Tristia* II, 103-108; III, 49-53) la partecipazione emotiva che, secoli dopo, Petrarca, Bruno e Montale matureranno ancor di più assimilandosi all'Atteone classico e alla sua *curiositas*.

La loro poesia mira a trascendere il finito dell'uomo per "eternarlo" e vedere Diana in tutta la sua bellezza.

Scoprono che vi è qualcosa o qualcuno che si cela nell'intimo dell'essere umano e lo rende certo del proprio vivere nel mondo. Grazie a Diana e Atteone comprendono che l'uomo non può esistere né pensarsi se non in relazione a una presenza che è altro da sé, pur abitando in sé.

Questo è la *formula* segreta che plasma *l'animo informe* dell'uomo (Montale, *Ossi di Seppia, Non chiederci la parola*); questa è *la dolcezza inquieta che piove in petto* (*I limoni*, v. 17) a Montale, e che spinge Petrarca a dire: "*Qui regna Amore*" (*Canzoniere* 126, v.52).

9. UNO SGUARDO ALL'ARTE: APPENDICE ICONOGRAFICA

La presente tesi si è proposta di studiare la tradizione e la ricezione del mito di Diana e Atteone in ambito letterario, ma è anche opportuno offrire una piccola lettura artistica della vicenda del giovane cacciatore e della sua “metamorfosi” nel corso dei secoli.

Sono molte, infatti, le “sfumature” di significato di cui si colora il mito conformemente alla sensibilità e ai valori caratteristici di ogni epoca e di ogni artista.

Nell'antichità classica, come ben si è notato all'inizio dello studio¹⁹¹, la vicenda di Diana e Atteone venne rivestita di una forte valenza religiosa e sacrale perché simboleggiava la *hybris* che spingeva l'uomo a desiderare di “guardare l'inguardabile divino” e a conoscerne il suo segreto.

Più tardi, all'epoca di Petrarca, il mito cominciò ad assumere la funzione di *ymago deorum* (*Afr.*, III, 136-264) “*picta*” in versi, volta a offrire al lettore una buona rappresentazione della caccia di Atteone e della ricerca incessante di Dio.

Parmigianino: Storie di Diana e Atteone

Due secoli dopo, poco prima dell'indagine gnoseologica dell'Atteone di Bruno, Francesco Mezzola, detto il Parmigianino, si occupò della rappresentazione del mito attraverso un ciclo di affreschi dai colori vividi e sgargianti nella Rocca dei Sanvitale a Fontanellato¹⁹².

¹⁹¹ Per la rilettura classica del mito in chiave artistica si vedano i riferimenti offerti nella presente tesi alla sezione “*Uno sguardo all'arte*” delle pp. 16-17 per il mondo greco, e delle pp. 43-44 per il mondo romano.

¹⁹² Ghidiglia-Quintavalle 1967, p. 3.

Posti al piano terra nella “Saletta di Diana e Atteone”, i dipinti furono realizzati tra il 1522-24 su commissione di Gian Galeazzo Sanvitale e di Paola Gonzaga, i signori di Parma che promossero una grande rinascita artistica e culturale a quel tempo.

La saletta si compone di un soffitto a volta costruito su quattordici lunette. Sulla volta si colloca un pergolato con dodici putti avvolti da ghirlande di fiori e di frutta oltre al quale si estende l’azzurro del cielo che culmina, al centro, in uno specchio circondato da una cornice di legno dorato con la scritta “RESPICE FINEM”.

Nelle lunette si svolge la vicenda di Diana e Atteone che il Parmigianino riprende dal libro III delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 143-253), arricchendo il dipinto con le numerose variazioni a tema richieste dalla committenza dei Sanvitale. Il racconto segue la sequenza dell’iscrizione posta nel fregio che narra in sintesi la vicenda del giovane cacciatore.



Figura 5, Parmigianino, Storia di Diana e Atteone, 1522-24, Parete Nord, Palazzo dei Sanvitale, Parma

La lettura delle immagini ha inizio dalla parete nord della sala: due cacciatori rivestiti con il tipico pannello classico inseguono una ninfa che afferra tra le mani un corno da caccia e che corre nelle profondità del bosco tenendo al guinzaglio un levriero.

L'iscrizione "ACTA EONA", collocata al di sotto della ninfa, spinge l'osservatore rinascimentale, che conosceva poco il greco, a considerare la giovane seguace di Diana "l'identificazione femminile" di Atteone a causa di un "errore fonetico di lettura" dovuto all'uso della desinenza *alpha* nell'accusativo maschile, secondo quanto riporta Cieri Via¹⁹³.

Questa interpretazione iconologica errata viene confermata dalla lunetta successiva, quella posta sulla parete est, che raffigura Atteone nella medesima posizione della ninfa della lunetta precedente nel momento in cui scorge Diana e le sue compagne al bagno.



Figura 6, Stria di Diana e Atteone, Parmigianino, Parete est, 1522-1524, Palazzo dei Sanvitale, Parma.

¹⁹³ Cieri Via 2003, pp. 200-201.

La dea, facilmente riconoscibile per l'attributo della falce lunare posta sopra il suo capo, è raffigurata in tutta la sua bellezza divina mentre spruzza dell'acqua sul giovane cacciatore il cui volto sta per assumere le sembianze di un cervo.

Il corpo di Diana esalta le caratteristiche proprie della nobile fanciulla ancora vergine, come afferma Davitt Asmuss¹⁹⁴, in quanto le sue membra sono chiare, aggraziate e massicce. Dietro ad essa si nascondono impaurite le sue compagne, che osservano con curiosità la scena.

Al contrario di quanto narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* (III, 180-183), la dea non attinge da una sorgente ma da una fontanella posta in un giardino ornamentale che simboleggia il “gesto iniziatico” del Battesimo.

Per questa ragione l'intero ciclo di affreschi, a detta di Davitt Asmuss¹⁹⁵, potrebbe interpretarsi come una “caccia d'amore” in termini religiosi guidata da Dio, che purifica con le acque della propria fonte tutti coloro che desiderano raggiungere l'azzurro del cielo per ammirarlo e essere partecipi della sua gioia eterna (l'iscrizione “RESPICE FINEM” posta al centro della volta ne conferma l'ipotesi).

L'ultimo affresco del ciclo, collocato sulla parete sud, raffigura un cacciatore dall'identità sconosciuta che suona il corno e dà avvio alla spedizione di caccia contro Atteone, “il predatore che divenne preda” ormai tramutato in cervo e assalito dai levrieri.

¹⁹⁴ Davitt Asmus 1987, p. 12.

¹⁹⁵ Ibidem

Davitt Asmus¹⁹⁶ ipotizza che i due bambini al centro dell'affresco accanto a due piccoli putti alati siano i figli di Gian Galeazzo e Paola Gonzaga morti poco dopo la loro nascita, come testimoniato dal ritrovamento di alcuni documenti nell'Archivio di Stato di Parma.

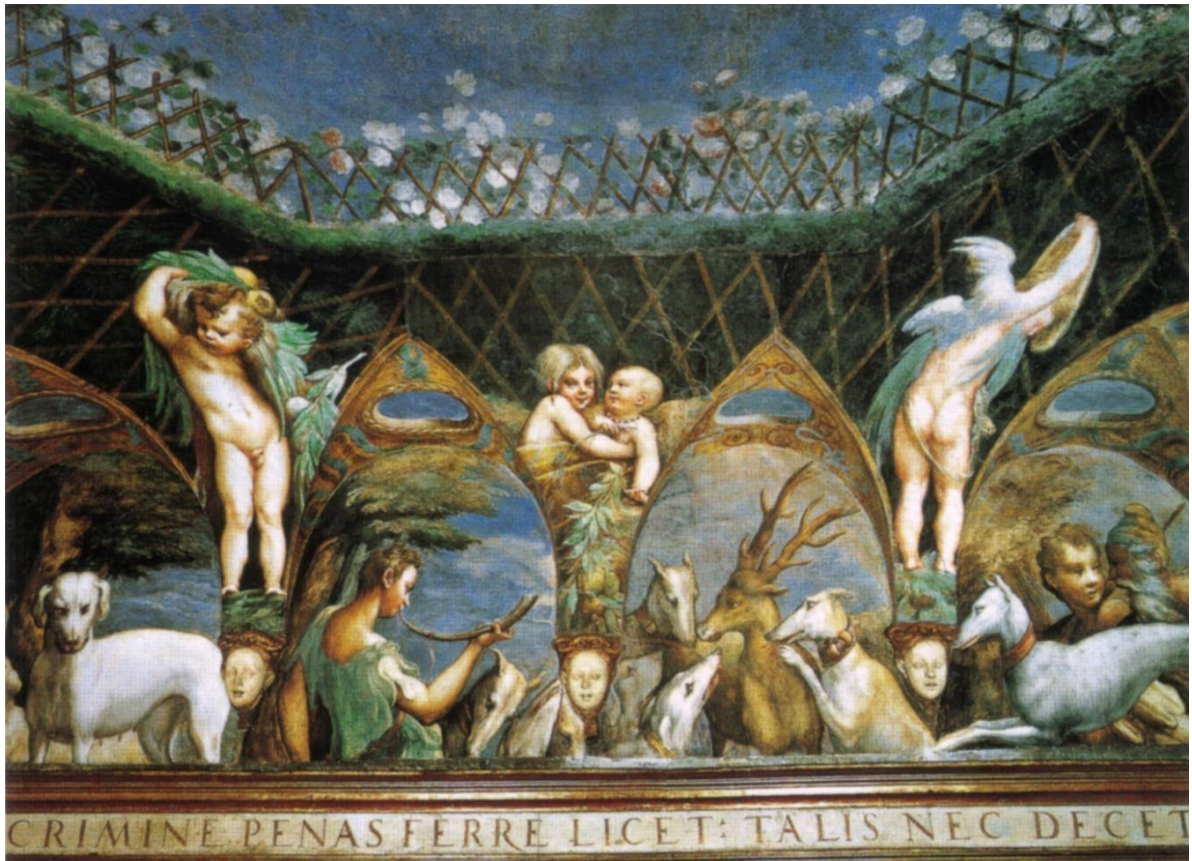


Figura 7, Parmigianino, *Storia di Diana e Atteone*, Parete Sud, 1522-24, Palazzo Sanvitale, Parma

La scelta del soggetto del ciclo, ossia la morte ingiusta di Atteone, si legherebbe proprio a questo lutto familiare vissuto con dolore dai Sanvitale, come testimoniato dall'iscrizione che compone il fregio degli affreschi e che riflette sul tema della morte e della punizione ingiusta, a detta di Arasse¹⁹⁷:

¹⁹⁶ Davitt Asmus 1987, p. 51.

¹⁹⁷ Arasse 1996, 252.

“AD DIANAM / DIC DEA SI MISERUM SORS HUC ACTEONA DUXIT A TE CUR
CANIBUS / TRADITUR ESCA SUIS / NONN NISI MORTALES ALIQUO/ PRO
CRIMINE PENAS FERRE LICET: TALIS NEC DECET IRA / DEAS”¹⁹⁸

Sebbene il destino dell'uomo sia ingiusto, Gian Galeazzo e la moglie alimentano la speranza che i loro figli siano con Dio a contemplare la sua gioia eterna.

La redenzione è possibile se la morte viene considerata il trapasso dalla vita dei sensi dilaniata dai “cani della passione” (Bruno, *Eroici Furori, Quarto dialogo*) a quella pura del cielo e dello spirito.

In tal modo, Diana si sveste del ruolo di dea crudele pagana per incarnare “l'angelo di Dio”, colei che, come il Battista, purifica dal peccato tutti coloro che aspirano al “Paradiso del cielo” mediante il sacramento del Battesimo.

Tommaso Solari: la fontana di Diana e Atteone presso la Reggia di Caserta

A partire dal 1779, lo scultore Tommaso Solari si occupò della realizzazione della fontana di Diana e Atteone ai piedi della grande cascata posta al centro del giardino ornamentale della Reggia di Caserta.

Ancora una volta, è Ovidio con le sue *Metamorfosi* (III, 143-250) a offrire lo spunto per la raffigurazione del mito che fu caldamente voluta da Carlo, il re delle Due Sicilie, e dalla regina Maria Amalia.

¹⁹⁸ A Diana. Di, o dea, perché lui è dato da te in pasto ai suoi cani, se è la sorte che ha condotto qui il misero Atteone? Non per altro che per una colpa è lecito che i mortali subiscano una pena: un'ira tale non si addice alle dee.

I due erano grandi amanti dell'arte della caccia e proposero a Vanvitelli la realizzazione di un gruppo scultoreo che si collocasse vicino al monte Tifata, una *zona consecrata per essere, come è incredibile, il boscoso monte copiosamente alle cacce favorevole*¹⁹⁹.

Infatti, come afferma Luigi Vanvitelli nel volume dei *Disegni del Reale Palazzo di Caserta* (1756), *sul fianco occidentale del monte Tifata, in antico, era il tempio di Diana Tifatina con un bosco sacro e un circo*²⁰⁰.

Per questa ragione, un tale ambiente boschivo, segnato dal ricordo di una divinità ancestrale e dominato dal fragore delle acque che si gettano nella cascata, sarebbe stato uno sfondo perfetto per la riproposizione della vicenda di Atteone e della sua triste fine.



Figura 8, Solari, Diana e Atteone, 1779, gruppo A, Reggia di Caserta.

¹⁹⁹ Visone 2022, p. 55.

²⁰⁰ Ibidem



Figura 9, Pietro Solari, *Diana e Atteone*, 1779, gruppo B, Reggia di Caserta.

Il gruppo scultoreo, realizzato con l'aiuto di Paolo Persico, Pietro Solari e Angelo Brunelli, è suddiviso in due sezioni, quella del lavacro di Diana (*gruppo A*) e della caccia crudele del giovane Atteone ormai tramutato in cervo (*gruppo B*).

Entrambe le sezioni si compongono di una struttura piramidale al cui vertice dominano la scena i due protagonisti della vicenda: da un lato Diana e dall'altro il giovane cacciatore.

Diana (*gruppo A*) è colta nel momento dell'incantesimo ed è circondata dalle ninfe che, spaventate, si stringono disordinatamente tutt'attorno a lei.

Sebbene sia scolpita in marmo, la scena è ricca di *pathos* e dinamismo, come dimostrano i panneggi scomposti e i gesti dirompenti delle compagne di Diana, che mettono in risalto le movenze "parlanti" dei loro corpi e dei loro stati d'animo.

Lo sguardo della maggior parte delle ninfe è rivolto verso Atteone e verso i cani che lo stanno assalendo; solo una di queste è inginocchiata ai piedi della dea e implora il suo aiuto.

Atteone (*gruppo B*), invece, è colto nell'attimo della sua trasformazione. La parte superiore del corpo si compone del busto, del muso, e delle corna di cervo. Agli arti inferiori, invece, indossa ancora i calzari da caccia del tipico *venator* romano.

Impaurito, il giovane cacciatore cerca di proteggersi dai levrieri che lo assalgono con violenza.

Come il *gruppo A*, anche quello di Atteone è costruito con studiato dinamismo e con dettagliata simmetria, come si nota dalla “splendida torsione del corpo” del giovane che, a detta di Olivetti²⁰¹, ricorda le opere “pietrificate ma vive” del Bernini.

Significativa è la collocazione panoramica dell'intero gruppo scultoreo nei due fuochi dell'ellisse che formano il bacino della fonte. Lo sguardo del visitatore e dei nobili del tempo, infatti, si sarebbe facilmente posato, durante le loro passeggiate giornaliere, sui boschi non molto lontani del monte Tifata che un tempo erano animati dal “fuoco sacro” della dea Diana.

Perciò, questa magnifica composizione scultorea sul cui sfondo svetta non solo il monte ma anche la cascata che alimenta la fonte, rappresentava una sorta di *memento*: come Atteone, anche i Reali, grandi appassionati di caccia, e i nobili che popolavano la corte avrebbero dovuto limitarsi a vivere nella “realtà intellegibile” del mondo, evitando di sconfinare con gli occhi e con il pensiero nella “selva” del monte inaccessibile all'orizzonte “finito” dell'uomo perché dominato da Diana cacciatrice.

²⁰¹ Olivetti 2022 nella rubrica online *Il divano*.

Frida Kahlo: il Cervo Ferito

Nel cuore del Novecento, la rappresentazione del mito ovidiano di Diana e Atteone fu riproposta da Frida Kahlo (1907-1954), una giovane artista messicana ribelle e rivoluzionaria che desiderava trasporre a colori la propria vita tormentata mediante lo strumento dell' autoritratto.

*Pensavano che anche io fossi una surrealista, ma non lo sono mai stata. Ho sempre dipinto la mia realtà, non i miei sogni.*²⁰²

Tacciata spesso di surrealismo e di vivere nel mondo delle apparenze, Frida Kahlo combatté duramente per affermarsi in qualità di artista durante la rivoluzione messicana (1910-20). Fu anche una forte sostenitrice del socialismo nazionale ed entrò a far parte di un gruppo di giovani che predicavano la libertà e il collettivismo chiamati “i Cachuchas”.

Ben presto, però, all'età di diciotto anni, rimase vittima di un grave incidente che la costrinse al riposo per lungo tempo e che la spinse a dipingere l'immagine del suo volto e del suo corpo ferito attraverso il riflesso di uno specchio posto sul baldacchino del letto.

Lei stessa così affermava: *dipingo me stessa perché passo molto tempo da sola e sono il soggetto che conosco meglio.*²⁰³

Poco dopo sposò il grande artista Diego Rivera, a cui aveva sottoposto i suoi dipinti per poter essere aiutata economicamente a finanziare la sua arte.

²⁰² Kahlo 1953, p. 6.

²⁰³ Ibidem

Anche il matrimonio, però, le riservò non poche sofferenze; oltre all'infedeltà del marito, subì un aborto spontaneo causato dal suo fisico fortemente segnato dall'incidente giovanile.

Intorno al 1942 si sottopose a un'operazione alla schiena negli Stati Uniti, ma ne uscì ancor più dolorante di prima.

Sullo sfondo di questa vita tormentata si colloca la realizzazione del “Cervo Ferito”, il dipinto che, a detta di Senise²⁰⁴, è “il riflesso” della delusione e della sofferenza che la tormentavano a quel tempo:



Figura 10, Frida Kahlo, *il Cervo Ferito*, 1946, Museo Dolores Olmedo, Città del Messico.

²⁰⁴ Senise 2023, p 3.

In quest'opera, realizzata con olio di masonite e ospitata nel Museo Dolores Olmeda di Città del Messico, Frida Khalo si ritrae in primo piano nelle sembianze di un cervo ferito e trafitto da nove frecce mentre corre in un bosco puntellato di alberi secchi.

Più in là, sullo sfondo, si osserva uno sprazzo di cielo annuvolato e l'azzurrognolo mescolato al verdastro di cui si colora il mare in bonaccia dopo essere stato smosso dalla tempesta.

In basso a sinistra (elemento poco visibile nella *figura 10*) si colloca la scritta “*karma*” perché il tema principale dell'opera è il destino ferito dai dolori fisici e psicologici della “Frida-Cerva”, la protagonista del dipinto.

Sebbene non si sappia con certezza se Frida Khalo conoscesse le *Metamorfosi* ovidiane e se fosse un'amante della cultura classica, è evidente il richiamo al mito di Atteone e alla sua triste storia.

Come Ovidio che scagiona Atteone dall'accusa di aver visto volontariamente Diana, anche Frida si rifà all'idea del destino crudele mediante il concetto di “*karma*”, ciò che le toglie “l'illusione” della felicità a causa delle sue sventure.

Per questa ragione è possibile affermare che la Diana di Frida Khalo sia il “*karma*” stesso che, con le frecce del dolore, ferisce il corpo dell'artista ormai tramutato in cervo, l'animale preda per eccellenza.

Ogni freccia è simbolo di una disgrazia, e lo squarcio di ogni ferita è direttamente proporzionale alla gravità del dolore subito.

Come una mappa, il corpo cervino di Frida permette all'osservatore di farsi strada tra i suoi dolori perché le frecce ripercorrono la storia della sua vita e, come una traccia, sono collocate laddove si sono consumate le peggiori sofferenze.

Le parti del corpo colpite sono la spina dorsale, a causa dell'incidente giovanile che la obbligò a essere operata con scarso successo (era noto anche che Frida fosse nata con una forma particolarmente grave di spina bifida che la fece molto soffrire negli anni della sua infanzia); il ventre, "ferito" dall'aborto spontaneo avuto in giovane età; il collo e il cuore, il luogo del suo amore "squarciato" dalle frecce dell'infedeltà del marito.

Il mare in bonaccia e il grigiore delle nuvole simboleggiano la quiete dopo la "tempesta" dei suoi dolori; Frida è sopravvissuta, sebbene stia per cadere trafitta e agonizzante a terra tra le braccia della morte. Nessun mortale, infatti, per quanto forte e coraggioso, potrà mai sopravvivere all'ira di Diana cacciatrice.

8. BIBLIOGRAFIA

Abbagnano 2010 = N. Abbagnano, *La filosofia dall'Umanesimo all'empirismo*, con note di G. Fornero e Questioni a cura di G. Burghi, Pearson, Torino 2010.

Alessio 2006 = G. Alessio e P. Gibellini, *Il mito nella letteratura italiana dal Medioevo al Rinascimento*, vol. I, Morcelliana, Brescia 2006.

Arasse 1996 = D. Arasse, *Parmigianino au miror d'Actaeone, in Andromede ou le heros a l'epeuve de la beaute, Acte du colloque international*, Musée du Louvre, Parigi 1996.

Barbieri Squarotti 1998 = G. Barbieri Squarotti, *La candida cerva (RVF 190). Dal mito a Beatrice*, in *Revue des Etudes italiennes*, XLIV, pp. 79-95, Venezia 1998.

Barbieri Squarotti 2000 = G. Barbieri Squarotti, *Selvaggia diletta, la caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Marsilio, Venezia 2000.

Barchiesi Rosati 2007 = Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi e G. Rosati, traduzione di L. Koch, Valla / A. Mondadori, Milano 2007.

Bertelli 2020 = D. Bertelli, *Le metamorfosi di Esterina*, in *L'ospite ingrato*, n. 7, Rivista online del centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini, febbraio 2020.

Bettarini 1998 = R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, CLUEB. Bologna 1998.

Bezzola 1984 = F. Petrarca, *Trionfi*, a cura di G. Bezzola, Rizzoli, Milano 1984.

Bömer 1986 = Ovidio, *Ovidius Naso Metamorphosen I-IV*, Univeritatsverlag Winter, Heidelberg 1986.

Bontempelli 1969 = A. Poliziano, *Stanze di Messer Angelo Poliziano cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, in *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del Quattrocento*, a cura di M. Bontempelli, Sansoni, Firenze 1969.

Bornmann 1968 = Callimaco, *Hymnus in Dianam*, introduzione, testo critico e commento a cura di F. Bornmann, la *Nuova Italia*, Firenze 1968.

Calasso 1988 = R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988.

Calvino 2015 = Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla con saggio introduttivo di I. Calvino “*Gli indistinti confini*”, Einaudi, Torino 2015.

Canone 2011 = G. Bruno, *Gli Eroici furori*, a cura di E. Canone, Mondadori, Milano 2011.

Carrai 1985 = S. Carrai, *il Sonetto “Una candida cerva” del Petrarca. Problemi d’interpretazione e di fonti* in *Rivista di letteratura italiana*, III, 1983.

Casanova 1969 = A. Casanova, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, vol. 97, Torino 1969.

Cataluccio 2012 = F. Cataluccio, Diana e Atteone, rivista online *Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale*, 2012. ISSN 1826-901X, 9788898260454

Cerri 1999 = Omero, *Iliade*, con introduzione di Giovanni Cerri e commento di Antonietta Gostoli, Bur, Milano 1999.

Chiesara 2010 = Platone, *Protagora*, a cura di M. Chiesara, Rizzoli, Milano 2010.

Cieri Via 2003 = Cieri Via C., *L'arte delle metamorfosi, decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma 2003.

Ciliberto 2000 = G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Mondadori, Milano 2000.

Ciliberto 2002 = M. Ciliberto, *L'occhio di Atteone, nuovi studi su Giordano Bruno*, n.209 in *Storia della letteratura, raccolta di studi e testi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.

Ciliberto 2005 = M. Ciliberto, *Introduzione a Giordano Bruno in Dialoghi filosofici e italiani*, Mondadori, Milano 2005.

Cipollone 2009 = A. Cipollone, *Ovidio nel Petrarca volgare in La filologia in Italia nel Rinascimento*, vol. 16, pp. 157-174, OPAC Regesta Imperii.

Cortezo 1985 = C. L. Cortezo, *"Falsetto" de E. Montale, una aproximacion mitocritica*, in *Revista de Filologia Romanica*, editorial de Universidad Complutense de Madrid, vol. III, Madrid 1985.

Coulson Haynes 2023 = Bersuire, *Ovidius Moralizatus*, a cura di F. Coulson e J. Haynes, Dumbarton Oaks Medieval Library, Unites States of America 2023.

Goffis 2006 = C. F. Goffis, *Eusebio e Esterina. Lettere di Eugenio Montale a Esterina Rossi*, in *Atti della Accademia ligure di scienze e lettere*, Serie VI, Vol. IX, 2006.

D'Alessio 1996 = Callimaco, *Inni, epigrammi, Ecclie*, a cura di D'Alessio, Rizzoli, Milano 1996.

Davitt Asmus 1987 = U. Davitt Asmus, *Fontanellato II. La trasformazione dell'amante nell'amato, Parmigianino Fresken in der Rocca Sanvitale*, in *Mitteilungen der kunsthistorisches Institut in Florenz*, 31, 1987.

Di Benedetto 2009 = Euripide, *Baccanti*, a cura di V. Di Benedetto, Rizzoli, Milano 2004.

Di Giovine 2007 = C. Di Giovine, *Atteone controfigura di Ovidio relegato*, in *Res Publica Italiana* 30, Salerno 2007.

Emonds 1941 = H. Emonds, *Zweite Auflage im Alertum*, in *Studien zur Überlieferung der antiken Literatur* n. 26, vol. 14, Leipzig, Harrassowitz 1941.

Farinelli 2014 = P. Farinelli, *Tra polemica e risemantizzazione: la posizione di G. Bruno rispetto a Petrarca, petrarchisti e antipetrarchisti*, in *Acta Neophilologica* 47(1-2), 2014.

Festa 1926 = F. Petrarca, *l'Africa, edizione critica per cura di N. Festa; corredata da un ritratto e cinque tavole fuori testo*, Sansoni, Firenze 1926.

Festa 1926 = N. Festa, *Saggio sull'Africa del Petrarca*, Biblioteca "Sandron" di Scienze e Lettere, N. 113, IN -16, Remo Sandron Editore, Palermo-Roma 1926.

Frazer 2012 = J. Frazer, *il Ramo d'oro, studio sulla magia e sulla religione*, vol. I, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Gambin 2009 = E. Gambin, *Trivia nelle tre corone, i volti di Diana nelle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio con prefazione di Pietro Gibellini*, il Poligrafo, Padova 2009.

Gantz 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth*, vol. I/II, the Johns Hopkins University Press London 1993.

Gasti 2017 = Igino, *Miti del mondo classico (Fabulae)* con saggio introduttivo, nuova traduzione e commento di F. Gasti, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2017.

Ghidiglia-Quintavalle 1967 = A. Ghidiglia-Quintavalle, *Il "Boudoir" di Paola Gonzaga, signora di Fontanellato*, in *Paragone*, 18, 1967.

Ghisalberti 1933 = Bersuire, *Ovidius Moralizatus*, a cura di F. Ghisalberti, estratto dal vol. XXIII degli Studi romanzi di E. Monaci e V. Rossi. Ecole des Chartres, Roma 1933.

Gigante Lanzara 1984 = Callimaco, *Inni e Chioma di Berenice* a cura di V. Gigante Lanzara, Milano 1984.

Gigliucci 2007 = R. Gigliucci, *Io, Esterina*, in *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

Grassigli 2011 = G. Grassigli, *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma, Il caso di Diana e Atteone (2)*, in *Eidola* 8, Serra Editore, Milano 2011.

Guidorizzi-Frazer 1995 = Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi e J. G. Frazer, Biblioteca Adelphi, Milano 1995.

Guimond 1981 = L. Guimond, *Aktaion*, in *Lexicon Iconographicum Mythologie* I, 1, 1981, pp. 456-470.

Guthmuller 2005 = B. Guthmuller, *Idee e conoscenza del mito dal Medioevo al Rinascimento* in *Il mito di Diana nella letteratura italiana* di P. Gibellini, vol. I, Morcelliana, Brescia 2005.

Helm 1898 = Fulgenzio, *Mythologiae*, a cura di R. Helm, Teubner, Lipsia 1898.

Jonard 1982 = N. Jonard, *I miti dell'Eros nel Canzoniere di Petrarca*, in *Lettere Italiane*, n. 4, pp. 450- 465, 1982.

Khalo 1953 = F. Khalo, *Time Magazine* in *Mexican Autobiography*, 27 aprile 1953.

Lancner 1989 = L. Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1989.

Magrini 2018 = D. Magrini, *Le Epistole metriche di Francesco Petrarca*, Forgotten Books, Londra 2018.

Marcenaro 1996 = G. Marcenaro, *Una dolcezza inquieta*, Electa, Milano 1996.

Marcozzi 2003 = L. Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Franco Cesati Editore, Firenze 2003.

Meillet 1963 = A. Meillet, *Lineamenti di storia della lingua greca*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1963.

Menichetti 2011 = Menichetti M, *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana* (1), in *Eidola* 8, Serra Editore, Milano 2011.

Moggi-Osanna 2000 = Pausania, *Guida della Grecia, l'Arcadia*, libro VII, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Valla / A. Mondadori, Roma 2000.

Monaco 2021 = B. Monaco, *Petrarca e Bersuire. Nodi politici di storia della ricezione in Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021.

Nauck 1889 = A. Nauck., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, fr. 241-246, 1889, pp. 77-79.

Olivetti 2022 = *Il Manifesto, Diana e Atteone nel Parco della Reggia di Caserta*, nella rubrica settimanale *Il divano* a cura di A. Olivetti, Roma 2022.

Paduano 2000 = Euripide, *Ippolito*, a cura di G. Paduano, Bur, Milano 2000.

Paolino 2001 = L. Paolino, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca* (RVF 52, 54, 106, 121), in *Rivista di letteratura italiana*, vol. 30, n. 2, maggio/agosto 2001.

Panetta 2013 = M. Panetta, *Appunti sul mito di Atteone negli Eroici Furori di Giordano Bruno*, in *Il mito nel testo (un ciclo di lezioni sul mito)*, Roma 2013.

Pauly-Wissowa 1978 = *Realencyclopädie Der Classischen Altertumswissenschaft*, vol. IV, Acilius-utis, Lipsia 1978.

Pohlenz 1913 = M. Pholenz, *Die Abfassungszeit von Ovids Metamorphosen*, in *Hermes* 48 (1), 1913, pp. 1-13.

Renner 1978 = T. Renner, *A Payrus Dictionary of Metamorphoses* in "Harvard Studies in Classical philology", 82, 1978, pp. 282-287.

Sanchez-de Cuenca 1980 = Calímaco, *Himno, epigramas y fragmentos*, traduzione castellana por Luis Alberto de Cuenca y Máximo Brioso Sánchez, Gredos, Madrid, 1980.

Santagata 2019 = F. Petrarca, *Canzoniere* a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2019.

Santoni 2000 = Paléfato, *Storie incredibili* a cura di A. Santoni, Edizioni ETS, Pisa 2000.

Schlam 1984 = C. Schlam, *Dyana and Actaeon: metamorphoses of a Myth*, Classical Antiquity, vol. 3, No.1, University of California Press 1984, pp. 82-110.

Senise 2023 = L. Senise, *Il dolore e la bellezza, Il cervo, letture iconologiche* in *Art e Dossier* n. 415, dicembre 2023.

Serafini 2013 = N. Serafini, *la dea Diana nell'Ars Amatoria: Ovidio e la tradizione greca*, in *Euphrosyne* 41, 2013, pp. 131-146.

Simonetti 1988 = Agostino, *Commento ai Salmi*, a cura di M. Simonetti, Valla / Mondadori, Milano 1988.

Torelli-Bultrighini 2017= Pausania, *Periegesi della Grecia, Delfi e la Focide* a cura di U. Bultrighini e M. Torelli, Mondadori, Milano 2017.

Tortora 2014 = M. Tortora, “Già troppe volte esuli”. *Letteratura di frontiera e di esilio*, tomo II, Editrice Morlacchi, Perugia 2014, pp. 169-176.

Vanossi 1986 = L. Vanossi, *Petrarca e il mito di Atteone*, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1/2, Lipsia, 1986.

Vecce 2013 = C. Vecce, *La rinascita degli dei antichi*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, *Dal Medioevo al Rinascimento*, vol. I a cura di G. Alessio, Morcelliana, Brescia 2013.

Ventura 2018 = E. Ventura, *Il mito di Diana e Atteone in Ovidio*, Arbor Sapientiae, Roma 2018.

Visone 2022 = M. Visone, *Ascendenze imperiali nel parco di Caserta*, in *Frammenti di Paradiso. Giardini nel tempo della Reggia di Caserta*, catalogo a cura di A. Campitelli e A. Cremona, 2022.

Wilkins 1978 = E. H. Wilkins, *Pagan divinities from Boccaccio to Chaucer*, in *Studies in Petrarch and Boccaccio*, Antenore, Padova 1978.

Zampa 2021 = Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2021.

:

