

OVIDIO FRA PARMA E BERLINO*

Abstract

The reception of Ovid's narrations often determines changes in the narrations themselves, so that what has been produced during such forms of re-qualification turns out to be the starting point of new kinds of reception. This paper's aim is to shed light on such processes (which are also determined by the influence of late-ancient and commentaries): the examples taken from the Metamorphoses Leda's myth, as well as the myth of Actaeon, are here considered together with their echoes in Correggio's Leda and the Swan and Parmigianino's frescoes in Fontanellato.

Fra le numerose importanti opere possedute dalla pinacoteca dei Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz di Berlino ve ne è una che rappresenta quanto segue¹: nell'atmosfera bucolica di un paesaggio con boschetto, si vede, a sinistra, un Amore alato che suona il liuto e due Putti che lo ascoltano attentamente. Lo sguardo di Amore è rivolto obliquamente a sinistra, fuori dal dipinto, più nella direzione dello spettatore che in quella dell'azione rappresentata nel resto dell'opera. Egli inoltre è separato dalle altre figure dal tronco di un albero e dal rialzamento del terreno sottostante. Il gruppo con Amore si presenta quindi più come un elemento aggiuntivo, con funzione di commento, che come una parte integrante dell'azione rappresentata. Al centro dell'opera una donna, succintamente coperta da un drappo, guarda con evidente compiacimento il cigno sulle sue ginocchia, il quale, grazie alla posizione, nasconde agli occhi dello spettatore le pu-

* Testo della relazione tenuta presso l'Università degli Studi di Parma il 26 ottobre 2006. Traduzione italiana di Giovanna Alvoni. Una versione tedesca leggermente modificata e aggiornata dal punto di vista bibliografico è uscita in «Gymnasium» 118, 2008, pp. 23-46 con il titolo *Transformierte Transformation. Eine Fallstudie zu Erzähltechnik und Rezeption der Metamorphosen Ovids anhand der Actaeon-Sage*.

¹ Si veda <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Correggio.jpg>

dende della donna dall'accurata acconciatura. Sulla base della tradizione iconografica e letteraria non si può nutrire alcun dubbio sul fatto che si tratti di Leda cui Giove si unì in forma di cigno. Non c'è scambio di sguardi che metta in contatto Leda con le altre figure rappresentate. Tutta concentrata sul cigno, Leda è separata anche dallo spettatore, il quale diviene quasi testimone-voyeur di una scena di grande intimità. Colpisce, inoltre, il fatto che nella parte destra dell'opera la figura di Leda compaia altre due volte. Che si tratti di Leda risulta chiaro dai tratti del viso e dalla pettinatura, ma anche dalla nudità e dallo sguardo rivolto al cigno presente anch'esso altre due volte. A destra si vede una Leda che si ritrae per allontanarsi leggermente dal cigno – il quale sta evidentemente diventando invadente – ma nello stesso tempo ne è affascinata. A sinistra di questa scena, un po' più sullo sfondo, Leda alzandosi guarda nuovamente il cigno che prende il volo verso l'alto, mentre un'accompagnatrice vestita di rosso raccoglie il mantello gettato via da Leda e un'altra, vestita di blu, le rivolge sorridente lo sguardo. La narrazione della vicenda rappresentata nell'opera pittorica non segue l'andamento lineare dello sguardo dello spettatore, ma mette in rilievo i nuclei più importanti della storia: al centro cattura lo sguardo il momento clou della vicenda, l'unione di Leda con il cigno, tema di innumerevoli rappresentazioni artistiche sin dall'antichità. A destra sono rappresentati l'antefatto e il congedo, a sinistra compare Amore, personificazione della forza dell'eros generatrice dell'accaduto. I due Putti dediti alla musica potrebbero inoltre alludere alla credenza diffusa nell'antichità secondo la quale il cigno sarebbe particolarmente portato per il canto (soprattutto prima di morire, ma non solo).

L'origine di questo dipinto ci conduce da Berlino a Parma: si tratta, infatti, di un'opera, realizzata intorno al 1530, da Antonio Allegri, detto Correggio². Fa parte di un gruppo che include, oltre al mito di Leda, anche quello di Ganimede (oggi al Kunsthistorisches Museum

² Si veda J. SCHMALISCH, *Il Correggio: Leda mit dem Schwan*, Berlin 2001, anche a proposito della storia del restauro nel corso della quale, fra l'altro, la direzione dello sguardo e la postura del capo della figura centrale di Leda subirono un considerevole cambiamento (cfr. TH. RÖSKE, *Correggios Leda. Ein verdrängtes Bild*, in W. REININK-J. STUMPEL [ed.], *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht 1999, pp. 265-277). Dal punto di vista della storia della ricezione contemporanea la genesi storica assume tuttavia minore importanza dell'impressione che l'opera attualmente suscita.

di Vienna), quello di Danae (oggi a Roma, nella Galleria Borghese) e quello di Io (oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna)³. A tal proposito scrive Giorgio Vasari:

Fece similmente quadri et altre pitture per Lombardia a molti signori; e fra l'altre cose sue, due quadri in Mantova al duca Federigo II, per mandare a lo imperatore, cosa veramente degna di tanto principe. Le quali opere vedendo Giulio Romano, disse non aver mai veduto colorito nessuno, ch'aggiugnese a quel segno. L'uno era una Leda ignuda, e l'altro una Venere, sí di morbidezza colorito e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori, ma carni. Era in una un paese mirabile, né mai lombardo fu che meglio facesse queste cose di lui...

Seguendo un percorso abbastanza tortuoso, l'opera raffigurante Leda arrivò dapprima in Francia – dove, alla corte del re, la testa di Leda, in origine desiderosa e maliziosa, fu distrutta per ragioni morali – poi da Federico il Grande a Potsdam e di lì infine nella Pinacoteca di Berlino. Già all'inizio del XIX secolo la parte distrutta fu restaurata, senza che tuttavia le sia stato restituito il contegno che aveva in origine, ma le fu conferito l'atteggiamento piuttosto pudico e riservato che è visibile ancora oggi.

Si tratta quindi complessivamente delle opere in cui Correggio mette in evidenza che la propria competenza, oltre al settore cristiano, si estende anche al terreno mitologico. Gli studiosi non hanno dubbi nel considerare queste opere un ciclo basato sulle *Metamorfosi* ovidiane⁴. Ma coglie nel vero questa interpretazione? Nelle opere sicuramente ovidiane Leda è nominata soltanto dieci volte, nelle *Metamorfosi* addirittura una sola, nell'elenco dei *crimina deorum* sul tappeto di Aracne (6, 109)⁵:

³ Cfr. E. MONDUCCI, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Milano 2004, pp. 211-224.

⁴ Cfr. L. FORNARI SCHIANCHI e S. FERINO-PAGDEN (ed.), *Parmigianino e il Manierismo europeo*. Catalogo della mostra Parma/Vienna 2003/2004, Milano 2003, p. 165 s., n. 1.16/1.17 (D. Ekserdjian); C. GOULD, *The Paintings of Correggio*, London 1976, pp. 130-135; D. EKSERDJIAN, *Correggio*, New Haven-London 1997, pp. 279-291. Fondamentale per la questione della trasmissione della ricezione è B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard 1981.

⁵ Cfr. F. HARZER, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid-Kafka-Ransmayr)*, Tübingen 2000, pp. 80-84; U. SCHMITZER, *Ovid*, Hildesheim-New York 2001, pp. 123 s. (= U. SCHMITZER, *Ovidio*. Traduzione italiana e un saggio di M. BONVICINI, Bologna 2005, p. 120).

fecit olorinis Ledam recubare sub alis.
rappresentò Leda sdraiata sotto le ali del cigno.

Sembra necessario dimostrare che questo risultato di scarso rilievo non rappresenta una motivazione sufficiente per respingere l'ipotesi del ricorso di Correggio a Ovidio a favore di un orientamento mitologico generale. Anche la letteratura dotta contemporanea, infatti, così come le opere che la hanno preceduta nella tarda antichità e nel Medioevo, non si preoccupa di indagare quanto approfonditamente Ovidio avesse trattato un determinato mito⁶. Le *Metamorfosi* erano il compendio mitologico *tout court* e persino supposte lacune vennero colmate nelle edizioni italiane in volgare (così avvenne per il mito di Prometeo)⁷; l'importanza dei miti raccontati dipendeva non tanto dalla forma del racconto quanto dai contenuti con la loro valenza allegorica. Vediamo qui di séguito alcuni esempi emblematici, che possono illustrare varianti e costanti delle dinamiche del rapporto con il testo originale.

Giovanni del Virgilio⁸, *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos a magistro Johanne de Virgilio prosaice ac metricè compilate*, VI, 8, dell'inizio del XIV sec., scrive in un latino non sempre impeccabile dal punto di vista grammaticale:

Octava transmuto est de Iove converso in cignum. Per Iovem intelligimus potentem. Per cignum que est avis iurgiosa, in tantum quod dum ipsa canit alie non audet canere, intelligo iurgia que dum insunt domo potenti, tunc potens dicitur coniungi Lede i. tensioni. Vel aliter dicantur quod homo potens si sit oburgator tunc de facili alios.

L'ottava metamorfosi riguarda Giove trasformatosi in cigno. Per Giove intendiamo un potente. Per cigno, uccello così litigioso che, mentre lui canta, nessun altro osa cantare, intendo litigi, i quali, quando riguardano un uomo potente, allora si dice che egli esercita il potere

6 Cfr. M. WARNER, *Leda and the Swan. The unbearable matter of bliss*, in J. MARENBOEN (ed.), *Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke*, Leiden-Köln-Boston 2001, 263-279, a proposito del modo in cui è stato trattato il mito di Leda nella pittura del Rinascimento sulla base della tradizione ovidiana.

7 Cfr. R. HEXTER, *Ovid in the Middle Ages*, in B. WEIDEN BOYD (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-New York 2002, pp. 413-442, in particolare pp. 424-434 (a proposito dell'*Ovidius maior*).

8 Cfr. G. HUBER-REBENICH, *Der Metamorphosen-Kommentar des Giovanni del Virgilio*, in F. CAPPELLETTI und G. HUBER-REBENICH (ed.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997, pp. 20-33; F. HARZER, *Ovid*, Stuttgart-Weimar 2002, 97-99.

sulla moglie Leda cioè sulla tensione. O, in altri termini, si dice che un uomo potente, quando egli assedia un'altra persona, nello stesso tempo la opprime.

E il noto *Ovidius moralizatus* di Petrus Berchorius⁹ (che nell'originaria versione francese, *Ovide moralisé*, è forse ancor più noto) interpreta il mito nel modo seguente:

Iuppiter ut opprimeret, Ledam in cigni speciem se mutavit: [...] Variis enim modis decipiunt mulieres: quia aliquando mutantur in cignim: id est in hypocritas per fictum castitas candorem [...] quia breviter illud est. Per quod mille mulieres decipiuntur a proximis suis: videlicet vel per hypocris fictionem vel per imaginativam delectionem vel per amiciciae simulationem [...].

Per poter sottomettere Leda, Giove assunse la forma di un cigno. In molti modi ingannano le donne, perché talvolta si trasformano in un cigno, cioè in un'ipocrita castità tramite una finta purezza... dal momento che in breve si tratta di questo. Per questo motivo migliaia di donne vengono ingannate da persone a loro vicine attraverso la finzione della castità, di un piacere immaginario o la simulazione di un'amicizia.

L'influenza esercitata anche nei secoli XV e XVI da questi modelli del primo Rinascimento risulta evidente dall'opera in prosa di Giovanni Bonsignori, *Ovidio Methamorphoseos vulgare* (1497):

Riguardo a Leda e Giove. come Giove giacque con Leda quando si trasformò in cigno che generò due uova dalle quali nacquero Castore e Polluce e ancora due donne cioè Elena e Clitennestra da Giove. Ovidio dice che Iove si tramutò in cigno questo lo intende anchor per uno homo potente el quale assomigliato al cigno el quale che el canta niuno altro uccello ardisse di cantare; e perciò che Iove si convertì in cigno poiche quando Iove parlava niuno ardiva di parlare: in quella forma cioè con lo bracio di signoria sforciatamente: giacque con la donzella figliola di un potente barone di Creta: la qual era chiamata Lede.

Sulla base di queste e di altre osservazioni non riportate, si può vedere che non è l'estensione della trattazione delle *Metamorfosi*, bensì

⁹ Cfr. ad esempio J. BLÄNSDORF, *Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetaüren von St. Peter in Rom*, in H. WALTER-H.-J. HORN (ed.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit*, Berlin 1999, pp. 12-35; M.-R. JUNG, *Aspects de l'Ovide moralisé*, in M. PICONE-B. ZIMMERMANN (ed.), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart 1994, pp. 149-172; J. ZIMMICK, *Ovid in the Middle Ages: authority and poetry*, in Ph. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 264-287, in particolare pp. 278-280.

il potenziale allegorico del mito ad avere carattere decisivo per la loro ricezione nel Medioevo e all'inizio dell'età moderna¹⁰. Queste varianti coprirono per così dire il testo originale, si intrecciarono con esso in modo apparentemente inseparabile. Non è cioè un 'errore' se l'adattamento dell'autore non si orienta in direzione di criteri storico-critici, ma di storia della tradizione. Una possibile chiave per capire la linea interpretativa seguita da Correggio offre l'affermazione di Vasari secondo la quale i dipinti rappresentavano un dono degno della corte imperiale. Sia Carlo V sia Federico II inclusero, infatti, l'aquila come uccello di Zeus nella loro araldica; al tempo di Carlo V vi furono seri tentativi di ricondurre la genealogia degli Asburgo a Enea, Anchise e Giove. Non ci troviamo di fronte a considerazioni critiche della figura di Zeus, come ci si potrebbe aspettare dal cristianesimo più fondamentalista, bensì alla potenza superiore del padre degli dei, con un'accentuazione erotica che sia Federico sia Carlo apprezzarono e che fece di Zeus il modello del signore terreno¹¹.

Al tempo di Correggio il paradigma della letteralità umanistica era già stato 'inventato', ma non aveva ancora assunto una funzione trainante e monopolizzante. L'esempio paradigmatico di una lettura testuale precisa e della sua traduzione in immagine è rappresentato dal *Paesaggio con la caduta di Icaro* di Pieter Brueghel, che si mantiene fedele al testo ovidiano sin nei minimi dettagli. Il *pendant* filologicamente preciso di tale procedimento è il commento all'incirca contemporaneo di Raphael Regius destinato a esercitare la propria influenza anche in seguito. Costui cui sono estranee osservazioni che considerino il testo soltanto come un pretesto finalizzato alle proprie intenzioni, si basa su puri fatti:

Iuppiter Ledae amore captus in cygnum mutatus ea potitus est, q(uae) ouu(m) d(icitu)r peperisse, ex quo Castor, Pollux & Helena orti esse fingunt(ur). De Led(a)e aut(em) patria & pare(n)tibus uari(a)e sunt antiquoru(m) opinionones. Ibicus na(m)q(ue) Pleuron(a)ia(m), Hellanicus aut(em) Calydonia(m) illa(m) fuisse ait. Thestii uero filia(m) fuisse plerique aiunt ex Androdice, Eumelus aute(m) ex Glauc(o) Sisyphi filio, & Pantidya nata(m) esse scribarra(n)s Glaucu(m) post equas amissas Laced(a)emona p(er)uenisse, ibiq(ue) re(m) cu(m) Pantidya habuisse,

¹⁰ Cfr. anche B. GUTHMÜLLER, *Bild und Text in Lodovico Dolces Transformationen*, in WALTER-HORN, cit. n. 9, pp. 58-78.

¹¹ Cfr. M. FABIASKI, *Correggio's Jupiter and Io. Its sources and meaning*, in «Source. Notes in the History of Art» 17, 1997, pp. 8-14.

q(uae) postea Thestio nupserit. Sicq(ue) Ledam q(uae) Glauci fuerit Thesthii existimata(m), appellata(m)q(ue) fuisse. Pherecydes uero ex Laophonte, Pleuronii filia(m) Leda(m) & Althea(m), à Thesthio susceptas fuisse ait, Polluce(m) q(ui)de(m) ex Ioue, Castore(m) a(u)t(em) ex Tyndaro generatos feru(n)t. Olorinis cygneis. Na(m) olor est, que(m) Gr(a)eci ac ia(m) Latini quoq(ue) cygnu(m) appella(n)t.

Giove, completamente conquistato dall'amore per Leda, si trasformò in un cigno e la possedette. Si dice che Leda abbia partorito un uovo, dal quale sarebbero nati Castore, Polluce e Elena. Varie sono le opinioni degli antichi circa la patria e i genitori di Leda. Secondo Ibico, infatti, sarebbe di Pleuronia, mentre secondo Ellanico sarebbe di Calidonia. I più dicono invero che fosse figlia di Testio, generata da Androdice, mentre secondo Eumelo sarebbe figlia di Glauco, il figlio di Sisifo, e di Pantidia. Glauco sarebbe giunto a Sparta dopo la perdita dei suoi cavalli e là avrebbe avuto una relazione con Pantidia, che poi divenne la sposa di Testio. E così Leda, legata a Glauco, sarebbe stata ritenuta e detta di Testio. Secondo Ferecide verrebbe da Laofonte, Leda sarebbe figlia di un uomo di Pleuronia, Altea sarebbe stata presa da Testio, Polluce sarebbe figlio di Zeus, Castore invece di Tindaro. Olor designa l'animale che i greci e i latini chiamano cigno.

Così la Leda del Correggio diventa un caso esemplare di ricezione e trasformazione dell'antico¹². Il paradigma scientifico-letterario della teoria della ricezione ha da tempo dimostrato che un testo ha la propria storia, vale a dire che non è importante valutare sulla base dei criteri di 'giusto' o 'sbagliato' se l'originale antico ha attraversato i secoli il più intatto possibile, ma che si tratta di un processo dinamico, in cui il prodotto della ricezione diventa a sua volta punto di partenza di un nuovo processo di ricezione.

La filologia classica non si è limitata a occuparsi della sorte dei testi nell'antichità. Sulle orme dei concetti di *Wirkungsgeschichte*, di *Nachleben* o di *Fortleben* seguì il loro destino in epoche successive. Da questo punto di vista significativa è nel dopoguerra la filologia di Tübingen, dove Wolfgang Schadewaldt ricoprì una cattedra di 'Klassische Philologie und das Fortleben der Antike'. Tali concetti, soprattutto in forme un po' triviali, corrono tuttavia rapidamente il rischio di valutare l'inclusione di antichi temi nelle categorie di 'giusto' e di 'sbagliato' e di vedere soltanto la parte dell'eredità dell'antico, ma non

¹² Su un altro mito trattato nel terzo libro delle *Metamorfosi*, quello di Narciso, si veda CH. WALDE, *Narcissus im Mittelalter: nach Ovid - vor Freud*, in A.-B. RENGGER (ed.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 41-61.

il modo dell'acquisizione. Il paradigma della *Rezeptionsforschung* di Costanza, invece, pone al centro dell'attenzione la trasformazione e la continuità del cammino di un determinato tema della letteratura antica sino alla sua evoluzione in una forma nuova, cioè non il punto di vista del produttore e del prodotto di partenza, bensì quello del lettore che elabora il materiale ricevuto e crea qualcosa di nuovo.

Il concetto di trasformazione, come esso viene impiegato e affinato nel *Sonderforschungsbereich 'Transformationen der Antike'* di Berlino ad esempio¹³, fa un ulteriore passo in avanti: non ci si interroga più tanto sul materiale di partenza quanto sul risultato. La realtà del mondo antico – con i suoi temi e racconti, con i suoi filosofemi e le sue immagini – in un'epoca successiva non coincide con il materiale di partenza, ma diventa un'antichità trasformata, una costruzione che si alimenta degli interessi dominanti, delle conoscenze di quel momento così come delle tradizioni. Una tale trasformazione del brevissimo racconto ovidiano si rinviene in Correggio che non ricorre al testo originario delle *Metamorfosi*, ma alla storia della loro ricezione. Nel nostro caso si può osservare anche un ulteriore processo, assai avvincente: Correggio modella la sua opera su un racconto, su una successione e una disposizione narrativa con la quale egli rende la sua opera 'leggibile', più leggibile di quanto lo siano i modelli ovidiani.

A ciò si aggiunge che la Leda del Correggio è parte di un ciclo di immagini che a sua volta riprende l'avanzamento della ricezione del racconto delle *Metamorfosi* e lo trasforma in immagine. La particolarità di Correggio in confronto ad altre note riprese del tema – si pensi a Leonardo da Vinci o a Raffaello – è il carattere narrativo dell'opera e l'adattamento transmediale della pittura al racconto, secondo l'espressione oraziana, quasi sempre citata in modo abbreviato, ma carica di espressività proprio in questa sua forma sintetica, *ut pictura poesis*.

Vediamo più da vicino la trattazione ovidiana del mito di Leda. Il verso in cui Ovidio menziona Leda si trova all'inizio del sesto libro delle *Metamorfosi*, all'interno del mito di Aracne, sui cui tanto si è discusso in tempi recenti. Si tratta della contesa fra Minerva e la semplice lidia Aracne per la corona nell'arte della tessitura e della trasformazione della sfidante in un ragno come punizione (che è nello stesso

¹³ N. MINDT, *Begegnungen mit ‚der Antike‘. Zum Umgang mit Rezeptionsformen*, «Gymnasium» 114, 2007, pp. 461-474.

tempo una commutazione del suicidio programmato da Aracne) per l'atto di empietà. Sebbene i dettagli siano discussi, gli studiosi sono concordi nel ritenere questo racconto parte delle strategie autoriflessive di Ovidio per mezzo delle quali egli colloca la propria attività poetica in un più ampio contesto metapoetico. Il tappeto di Aracne è caratterizzato da un variopinto, difficilmente strutturabile insieme di *caelestia crimina*, avventure erotiche di divinità, soprattutto di Zeus, con donne mortali oppure con divinità inferiori, che contengono *in nuce*, nella forma di una *mise en abyme*, il tema generale – o perlomeno uno dei temi centrali – delle *Metamorfosi*. In questo modo anche i singoli miti cui si fa accenno assumono una funzione che oltrepassa quella narrativa: sono possibili temi di un progetto epico, che in parte coincide con le *Metamorfosi* (così nel caso del mito di Zeus ed Europa), in parte si allontana da esse, come nel caso del verso di Leda e in altri casi. Si tratta quindi, in un certo qual modo, di una *praeteritio*: un poeta epico, che parimenti si ispira a principi artistici e letterari, vede come Ovidio (che Ovidio non si identifichi in Aracne è un'altra faccenda) *avrebbe potuto* trattare anche il mito di Leda, Ovidio glielo ha lasciato. Oppure Ovidio segnala al lettore che i miti trattati nelle *Metamorfosi* non hanno ancora esplicitato il loro intero potenziale: egli avrebbe potuto continuare a scrivere versi se soltanto avesse voluto.

Nel mito di Aracne l'interdipendenza di immagine e testo si mostra in modo particolarmente istruttivo. Ovidio offre un'immaginaria descrizione dell'immagine del tappeto di Aracne. Già l'antica filologia omerica, sulla base del peplo di Elena, aveva riconosciuto che proprio un tale tessuto rappresenta il modello originario del racconto (epico). In latino la relazione è ancora più stretta per il legame etimologico *texere - textus*. In Correggio questo tessuto narrativo diviene nuovamente immagine, ritorna cioè al suo punto di partenza inventato da Ovidio, senza perdere il suo carattere narrativo. Vedremo che la dimensione visiva ha generalmente un significato pregnante per la forma epica ovidiana.

I commenti ovidiani successivi occultano questo raffinato procedimento non differenziando fra i miti effettivamente trattati e quelli cui vengono fatti solo accenni e in questo modo annullano il cambiamento di ritmo poetico ovidiano. Come la distribuzione della trama su vari e differenti piani del racconto (Gianpiero Rosati e Alessandro Barchiesi in particolare hanno il merito di aver chiarito la funzione delle istanze del parlante) anche il cambiamento dei ritmi del racconto fa

parte del procedimento con cui Ovidio distingue le sue *Metamorfosi* dai tradizionali cataloghi in versi (come le pseudoesiodee *Eèe*). Nella storia dell'interpretazione, che trasse dall'epos un manuale mitologico, questo 'plastico del racconto' viene livellato. Sulla base del criterio dell'utilizzo soprattutto per scopi extrapoetici, tutti i miti si trovano sullo stesso livello, cosicché non si fa più alcuna distinzione neppure fra il narratore epico e voci narrative interne.

Un altro aspetto è altrettanto importante. Secondo l'intenzione di Ovidio le *Metamorfosi* sono l'opera che informa sui corpi che hanno assunto nuove forme: *in nova corpora mutatae formae*. La traduzione latina del titolo non sarebbe altro che *transformationes*. Esse sono ironicamente diventate uno dei testi della letteratura latina o, più in generale, della letteratura antica più soggetti alla trasformazione, a tal punto da essere state a ragione definite il 'catasto della civiltà europea'. Sino a che punto queste *Metamorfosi* trasformate abbiano influenzato non soltanto la cultura europea in generale, ma anche la pittura parmense all'epoca del Manierismo dimostra un secondo esempio che, diversamente dall'opera del Correggio trasferita a Berlino, è sempre rimasto nel suo luogo d'origine e forse per questo fu per molto tempo oggetto di scarsa attenzione. Si tratta del ciclo di Diana e Atteone, che il Parmigianino dipinse nella Rocca di Fontanellato per Paola Gonzaga¹⁴. La magistrale dissertazione di Michael Thimann ha recentemente restituito giustizia scientifica a questo ciclo, cosicché si ci può a buon diritto basare su di essa. Anche il Parmigianino è rappresentato nella Gemäldegalerie di Berlino da un'opera, non un soggetto mitologico tuttavia, bensì cristiano, cioè *Il battesimo di Cristo*.

Prima di tutto diamo un'occhiata alla struttura del mito di Atteone in Ovidio. All'interno del ciclo tebano, che include tra l'altro anche il terzo libro delle *Metamorfosi*¹⁵, il poeta parla anche del destino dei discendenti di Cadmo¹⁶ e prima di tutto di Atteone, nipote di costui. Durante una battuta di caccia, egli si era allontanato dai suoi compagni e si era imbattuto in Diana che stava facendo il bagno nuda con un

¹⁴ Si veda <http://www.comune.fontanellato.pr.it/turismo/ita/download.htm>. Cfr. Parmigianino e il manierismo europeo, cit. n. 4, *passim*; M. THIMANN, *Jüngere Literatur zu Parmigianino. Ein Forschungsbericht*, «Journal für Kunstgeschichte» 8, 2004, pp. 228-236.

¹⁵ Cfr. PH. R. HARDIE, *Ovid's Theban History. The first "Anti-Aeneid"?*, «CQ» 40, 1990, pp. 224-235.

¹⁶ Cfr. ST. M. WHEELER, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, pp. 106-108.

corteo di ninfe. Diana punì l'atto di *hybris* trasformando Atteone in un cervo e facendolo dilaniare dai suoi cani¹⁷.

Nella tradizione Atteone è caratterizzato come uno degli uomini che superano i limiti umani macchiandosi di *hybris* e perciò vengono puniti¹⁸. Anche precedenti testimonianze letterarie, come Euripide, confermano lo status di Atteone di violatore intenzionale dell'incolumità divina, di potenziale violentatore della vergine Artemide. A differenza dei suoi predecessori, Ovidio sottolinea fin dall'inizio l'innocenza di Atteone, un *error*, non una *culpa* lo condusse da Diana. Anche la punizione inflitta da Diana ad Atteone diventa oggetto di discussione da parte degli dèi, diversamente da quanto avviene solitamente in Ovidio: secondo alcuni essa si addice a una vergine intransigente, secondo altri sembra troppo dura. Alla luce di questa combinazione di circostanze, non stupisce che si sia ripetutamente congetturato che Ovidio abbia inserito il mito di Atteone all'interno delle *Metamorfosi* piuttosto tardi e che esso rispecchi il suo destino di esule. Ciò non solo non è dimostrabile, ma è anche piuttosto inverosimile, non manca tuttavia di conferire alla saga, accanto al famoso artistico catalogo dei cani, un posto particolare nella valutazione scientifica delle *Metamorfosi*. È comunque certo che l'allontanamento di Ovidio dalla tradizione è un esempio istruttivo della trasformazione dell'antico avviata già nella stessa antichità: egli non ricorre tanto al mito 'originario', ammesso che esista qualcosa del genere al di là del piano dell'ipotesi, ma a versioni già elaborate – soprattutto quella di Callimaco – e trasforma a sua volta questa antichità trasformata.

Se la saga di Leda come potenziale materia per un poeta epico – si tratterebbe del poeta di una Ledaide – contiene un potenziale interpretativo significativo dal punto di vista critico-letterario, così anche la saga di Atteone racchiude ampie problematiche. Balza agli occhi che Ovidio pone l'attenzione, in questo passo, sul tema del 'vedere' e del 'non vedere'¹⁹: Atteone si reca nell'oscurità del bosco, si allontana dallo sguardo dei compagni. Diana, d'altro canto, presso la fonte sa-

17 Vgl. U. SCHMITZER, *Strenge Jungfräulichkeit. Zur Figur der Göttin Diana in Ovids Metamorphosen*, «WS» 114, 2001, pp. 303-321.

18 Si veda Ovidio, *Metamorfosi*, II (Libri III-IV), a cura di A. BARCHIESI. Traduzione di L. KOCH. Commento di A. BARCHIESI e G. ROSATI, Milano 2007, *ad l.*

19 Si veda, ad esempio, P.B. SALZMAN-MITCHELL, *A Web of Fantasies. Gaze, Image and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus (Ohio) 2005.

cra, assieme alle ninfe, si sente al sicuro dagli sguardi del profano mondo esterno. Questa situazione ermetica, il rifiuto del vedere da una parte, la chiusura di fronte al mondo esterno presente dal punto di vista visivo dall'altra, viene improvvisamente interrotta quando Atteone, senza volerlo e saperlo, giunge alla fonte delle ninfe. Tiziano, nella sua opera *Diana e Atteone*, conservata nella National Gallery of Scotland ad Edinburgh²⁰, per questo momento – quasi come il Terminus del 'momento supremo' sottolineato dal Lessing nel *Laocoonte* – ha avuto la felice idea di fare scorrere a fianco di Atteone una tenda e di presentare così il momento in cui ciò che prima non era visibile diviene visibile come atto dello svelare²¹. Che il rapporto tra il vedere autorizzato e il vedere non autorizzato, fra l'errore visuale e l'empietà presunta ed anche la verbalizzazione del visibile sia un tema fondamentale della saga di Atteone ovidiana diviene chiaro anche dalle parole con cui Diana reagisce alla violazione della sua sfera, le sole del resto da lei pronunciate nell'intera saga (*Met.* 3, 192s.):

nunc tibi me posito visam velamine narres,
si poteris narrare licet.

Adesso che mi hai visto senza veli, raccontalo se lo puoi!
(trad. di Giovanna Faranda Villa).

Non soltanto Atteone è caduto in disgrazia a causa di un *error*, anche Diana si è sbagliata facendo della contingenza dell'incontro una consapevole, doppia empietà: il vedere voyeuristico e il meditato racconto dell'episodio. Ciò si deduce, come ho trattato diffusamente altrove, dalla logica narrativa delle *Metamorfosi* in modo stringente, ma è ingiustamente introdotto in rapporto alla situazione concreta. Il 'vedere' racchiude sempre in sé anche il pericolo del fraintendimento. La plausibilità della superficie della trama deve sottendere la capacità interpretativa del narratore, che assume così anche il ruolo di commentatore.

Anche in ciò che segue Ovidio tematizza la relazione tra il 'vedere giusto' e il 'vedere sbagliato', fra il 'vedere' e il 'parlare', quando ad esempio descrive la reazione di Atteone di fronte alla trasformazione in cervo (*Met.* 3, 200s.):

ut vero vultus et cornua vidit in unda,
'me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est.

20 Cfr. C. CIERI VIA, *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, in HORN-WALTER (n. 9), pp. 150-160.

21 Si veda http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_001.jpg.

Non appena in uno specchio d'acqua vide riflessi il suo nuovo volto e le corna, avrebbe voluto esclamare: "Me misero!" ma le parole non gli uscirono dalla gola (trad. di Giovanna Faranda Villa).

I suoi cani lo scovano (*dum dubitat, videre canes*), gli danno la caccia sino alla morte, mentre i compagni lo guardano (*Met.* 3, 242-248):

at comites rabidum solitis hortatibus agmen
ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt
et velut absentem certatim Actaeona clamant
(ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur
nec capere oblatae segnem spectacula praedae.
vellet abesse quidem, sed adest, velletque videre,
non etiam sentire canum fera facta suorum.

I compagni dal canto loro, all'oscuro della tragedia, aizzano la muta furibonda con le solite esortazioni e cercano con gli occhi Atteone, e fanno a gara a gridarne il nome, come se fosse lontano (e lui gira il capo al richiamo): si dolgono che non sia presente e che per pigrizia si perda lo spettacolo della preda offerta al sacrificio. Vorrebbe Atteone esser lontano da lì, ma è lì; vorrebbe poter soltanto vedere e non anche sentire dolorosamente le prodezze dei suoi cani (trad. di Giovanna Faranda Villa).

In generale il racconto delle *Metamorfosi* appare per una parte essenziale un discorso sul 'vedere', una discussione sul tema «Chi vede qualcosa oppure qualcuno?» e «Chi trae le giuste conclusioni e chi quelle sbagliate dall'accaduto?». La tensione tra l'apparenza esteriore e l'essenza interiore suscitata di volta in volta dalla metamorfosi, risolubile solo attraverso la competenza eziologica del poeta, è il mezzo ideale per un tale dibattito metaletterario.

Questa presenza dominante del visivo è supportata da un elevato numero di *ekphraseis* topografiche, di descrizioni cioè che invitano non le figure coinvolte nell'azione, ma i lettori a immaginare visivamente il paesaggio. Le più recenti ricerche in ambito letterario e di storia della cultura nonché, in misura crescente, nell'ambito della filologia classica hanno dimostrato quanto il vedere incida sulla letteratura, sulla sua organizzazione interna e sulla competenza dei lettori. Il lettore diventa spettatore e in questo modo supera i limiti sino a diventare osservatore di un'immagine secondo il principio dell'*Ars Poetica* oraziana – spesso però erroneamente citato, come si è detto – *ut pictura poesis*. L'intersezione mediale del raccontare e del vedere, che ha fatto ingresso nella ricerca al più tardi a partire dal paradigma di Panofsky dell'iconologia, del racconto delle immagini, e che, dopo

l'«iconic turn», riscuote ulteriore attenzione come fenomeno di intermedialità, in Ovidio non è presente solo come oggetto di analisi, ma anche come tema di riflessione interna alla letteratura. Questa vicinanza all'arte che indagini sulle *Metamorfosi* già da tempo evidenziano e che, sulla base della riflessione teorica attuale, può essere analizzata più in profondità e con consapevolezza, rappresenta certamente uno dei motivi del fascino esercitato dall'epos ovidiano su artisti e poeti. Ciò non significa che essi si limitarono a trasporre in immagini il racconto ovidiano, ma che in concorrenza, sulla base dei principi artistici di *imitatio* e *aemulatio*, trovarono le loro strade per sviluppare dal canto loro una *Bildersprache* delle *Metamorfosi*.

Possiamo ammettere ciò con una certa verosimiglianza addirittura già per l'antichità. Vi è una tradizione artistica autonoma che si manifesta, per esempio, in immagini vascolari e anche in una metopa del tempio di Era a Selinunte²². Particolarmente interessante è però l'iconografia di una casa pompeiana, tradizionalmente nota con il nome di casa di Loreius Tiburtinus, più correttamente con quello di Octavius Quartio. Non mi è noto se, sul fronte dell'archeologia, l'iconografia di tale casa sia stata analizzata in profondità: troppo spesso in questa disciplina ci si accontenta dell'idea, ormai obsoleta per la filologia ovidiana, di un onnipresente manuale mitologico, idea che diminuisce il valore di fonte antica e l'originalità delle *Metamorfosi*. Colpisce che in questa casa, all'inizio del I sec. d. C., in uno spazio ristretto, siano rappresentati i miti di Atteone, Narciso, Piramo e Tisbe. Il mito di Piramo e Tisbe, infatti, sembra sia stato introdotto nella letteratura antica da Ovidio (se poi egli lo abbia tratto da una lontana fonte oppure lo abbia inventato è di secondaria importanza). Anche il mito di Narciso fu sottratto da Ovidio alla marginalità di mito locale beotico sino a diventare infine, nell'allegoresi di Sigmund Freud, icona del moderno compiacimento di se stessi. In un tale contesto anche il mito di Atteone acquista una funzione programmatica: a differenza degli altri due, esso è già noto prima di Ovidio e anche in ambito latino (per esempio in Varrone), ma non fu trattato prima in un tale ensemble. Se non si vuole pensare, a causa della modesta qualità pittorica delle immagini,

22 L. GUIMOND, *LIMC* I (1981) 454 ss. s.v. Aktaion. Si vedano un cratere databile intorno al 450 a. C., Louvre, Parigi (http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Krater_Aktaion_Louvre_CA3482_n2.jpg) e una metopa del tempio E a Selinunte, Museo Archeologico Regionale Palermo (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/DSC00403_Tempio_E_di_Selinunte_Artemide_e_Atteone_Ca._450_a.C._Foto_G._Dall%27Orto.jpg).

che il proprietario della casa o l'artista da lui incaricato, fosse stato affascinato dal tema dello scambio fra giusto e sbagliato, dell'incapacità di interpretare correttamente i segni – soltanto a un conoscitore che si muoveva allo stesso livello di Ovidio si potrebbe attribuire qualcosa del genere – allora a suscitare interesse fu forse il tema della morte spettacolare, che ispirò una versione teatrale del mimo:

quod si Actaeon occupasset et ipse prius suos canes comedisset, non nugas saltatoribus in theatro fieret.

Se Atteone fosse arrivato prima e avesse mangiato lui stesso i suoi cani, non avrebbe fornito futilità ai ballerini in teatro.

Queste tradizioni pittoriche e letterarie scompaiono con la fine dell'antichità, non possono esercitare un effetto nella storia della ricezione, dal momento che la loro conoscenza viene seppellita (nel caso di Pompei letteralmente). Come cinghia di trasmissione per la conservazione di tale patrimonio mitologico rimane Ovidio, la cui figura fu in auge durante l'intero Medioevo, a cominciare dalla Rinascita Carolingia.

Proprio il mito di Atteone delle *Metamorfosi* ha dato vita ad una tradizione interpretativa insolitamente ricca, della quale è testimonianza, in primo luogo, il già citato *Ovidius moralizatus* di Petrus Berchorius:

[...] 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 viciorum 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 te.

Questo si può riferire a numerose donne di nobile origine che di nascosto, alla fonte delle delizie, in compagnia di servitrici affezionate, erano solite spogliarsi. Non vogliono tuttavia che la loro nudità, cioè la verità dei loro vizi, venga vista. E perciò talvolta vengono scoperte per caso e se ne vergognano molto. Vengono quindi coperte e scusate dalle loro ninfe, cioè dalle persone della loro casa, se il turpe fatto viene scoperto anche da altri. Accade tuttavia spesso che trasformino i loro scopritori in cervi, vale a dire in cornuti e ricchi. Li privano così della possibilità di parlare di loro. Ezechiele XVI. Eri nuda e piena di confusione. Sono venuto da te e ti ho vista.

Sorprendentemente questa prima interpretazione razionalizzante viene supportata da una citazione del *Vecchio Testamento*, in cui si parla di nudità e di vedere, ma che per il resto non ha molto a che vedere con il contenuto del mito di Atteone e le sue implicazioni. Questo procedimento continua di seguito:

Vel dic quod dea venationis est avaritia quae cum nymphis suis. id est cum aliis viciis sibi ministrantibus sicut sunt tenacitas: sorditas/sollicitudo: in fonte mundanae prosperitatis solet continue se levare Acteon significat usurarios et avaros qui cum canibus suis coadiutoribus et fautoribus feras sylvae huius mundi. id est caeteros homines depraedantur: ita quod inde felicitate prospera perfruuntur. Ezechielis. XIX. Didicit praedam capere et homines devorare. Cervus qui est animal sylvestre cornutum et elatum significat nobiles et superbos: qui ubique discurrunt. Dea igitur venationis. id est avaritia Acteon in cervum mutavit: quia saepe contingit: quod Acteon id est usurarius vel advocatus: per avaritiam dives factus: cervus. id est miles efficitur: et mutata prima forma iam nuditatem deae. id est utilitatem 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 comuniter tales rustici non nati nobiles: sed facti solent a canibus: id est tyrannis et principibus devorari: vel in se: vel in suis haeredibus paupertate et inopia lacerari. Esaiae. XXXIII. Ve qui praedaris nonne et ipse praedaberis? Et Hieremiae. XXX. Cunctos praedatores tuos in praedam dabo. [...]

Oppure di' che la dea della caccia è l'avarizia con le sue ninfe, cioè con altri vizi, che sono al suo servizio, come la tenacia, la grettezza oppure l'ansietà. Alla fonte del benessere mondano è solita lavarsi. Atteone sta per gli usurai e avari che, con l'aiuto e il sostegno dei loro cani, depredano le fiere della selva di questo mondo, cioè gli altri uomini cosicché si rallegrano del prosperoso benessere. Ezechiele 19. Ha insegnato a catturare la preda e a divorare gli uomini. Il cervo, animale selvatico dotato di corna e orgoglioso, sta per gli uomini nobili e superbi, che si aggirano dovunque. La dea della caccia quindi, cioè l'avarizia, trasformò Atteone in cervo, poiché ciò succede spesso. Atteone infatti, cioè un usurario o avvocato, è un cervo divenuto ricco a causa dell'avarizia. Diviene cioè un soldato. Mutata la propria forma originaria, non può più seguire la nudità della donna, cioè l'utilizzo dell'avarizia, ma insieme agli altri cervi, cioè i nobili, è solito andare in giro e reputarsi un nobile. Tali persone vengono però alla fine sbrantate dai cani, perché esse solitamente non sono nate nobili, ma lo sono diventate. Sono solite essere divorate dai cani, cioè da tiranni e capi. Esse oppure i loro eredi vengono lacerate dalla povertà o dalla necessità. Isaia XXXIII Tu che cerchi la preda non diventerai tu stesso preda? Geremia XXX Tutti i tuoi predatori ti darò in preda.

Queste interpretazioni presuppongono già chiaramente un forte senso figurato attribuendo al mito un significato moralistico. Secondo i moderni (ma *solo* moderni) criteri, si allontana totalmente dal testo la seguente interpretazione cristianizzante:

Iste Acteon significat dei filium: qui una cum comitibus suis id est patriarchis et prophetis canes plurimos id est iudaeorum populum gubernavit qui propter rabiem crudelitatis dici canes a principio potuerunt. ... Ista dea quae erat virgo significat virginem gloriosam: quae tenebrarum id est peccatorum et sylvarum id est istius mundi propter suam misericordiam dicitur gubernatrix. ... Dico igitur quod iste Acteon dicens et regens canes id est populum iudaeorum a casu id est occulta providentia patris venit ad sylvam huius mundi: ubi in fonte misericordiae Diana id est beata virgo continue se lavabat. Istam igitur nudam videns id est claram et peccatis non obfuscatam: 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.

Codesto Atteone sta per il figlio di Dio che guidò assieme ai suoi compagni, cioè ai patriarchi e ai profeti, numerosi cani, cioè il popolo giudaico. Questi poterono essere detti cani fin dall'inizio a causa della loro furiosa crudeltà. Codesta donna, che era vergine, sta per la Vergine gloriosa, che è detta guida delle tenebre, cioè dei peccati, e dei boschi, cioè di questo mondo, a causa della sua misericordia ... Io dico dunque che Atteone, guidando e reggendo i cani, cioè il popolo giudaico, per caso, cioè per provvidenza del padre, giunse al bosco di questo mondo: là alla fonte della misericordia Diana, cioè la vergine beata, solitamente si lavava. Costui la vide nuda, cioè brillante e non oscurata dai peccati. Quando egli si avvicinò teneramente a lei, fu trasformato in un cervo, cioè in un uomo. Lei lo mutò nella sua incarnazione e gli procurò la stessa materia quando il verbo si fece carne e abitò in noi. (Giovanni I) Ma egli così mutato non fu riconosciuto dai suoi cani, cioè dal popolo giudaico e dai suoi compagni, cioè dai primi sacerdoti. Egli venne da solo e i suoi non lo accolsero: sono i suoi compagni.

Questa lunga citazione illustra convincentemente di quale vita propria – dal punto di vista moderno – goda il mito ovidiano nella tradizione interpretativa. Per il lettore del Medioevo e del Rinascimento non si tratta di un corpo estraneo, ma di parte integrante del testo e del suo contenuto, addirittura un modello degli effetti che possono produrre processi di trasformazione e mutare un testo pagano in uno cristiano (addirittura antiggiudaico).

Questa specifica interpretazione è tuttavia rimasta senza séguito nella tradizione. Prevale un'interpretazione di Atteone piuttosto negativa, che lo fa diventare un *exemplum* ammonitore. Questo mostra, ad esempio, il commento di Raphaelis Regius, che nel XVI secolo ebbe una tiratura complessiva di 50.000 (*sic*) copie²³.

Hoc vero id circo fictum est, quia Actaeon venationi admodum fuit deditus, totumque patrimonium canes alendo consumpsit.

Questo però fu spesso inventato, perché Atteone era dedito alla caccia a tal punto e consumò l'intero patrimonio alimentando i suoi cani.

Particolarmente interessante è la spiegazione in volgare di Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*. Per Nicolò Zoppino e Vincentio di Pollo, Venetia, 1522, Libro III, perché qui (con tratti assolutamente moderni) si intrecciano un'interpretazione biografico-politica e una moralistica, come già nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni de' Bonsignori:

Ovidio pose questa fabula che la dea se vendicasse ingiustamente contra de Atteon per esempio, perciò che egli fu mandato in esilio da Ottaviano Imperatore, per averlo veduto acaso non si pensando carnalmente peccare, over per che lui vide la imperatrice ignuda. Questa fabula si espone in altro modo piu morale, cioè Atteon fu un antico cacciatore et fu maestro delle caccie, per la qual cosa essendo vivo gli cacciatori lo adoraro per loro Idio. Ma advenne che nel cacciare gli torno in odio e piui non attendeva alla caccia, Impereio che vedeva esser cosa vana, et ciò conoscendo lasso larte del cacciare e in tutto labandonno, ma li cani non lasso, anzi li ritenea con seco che ne havea grande moltitudine, liquami per la molta spesa senza darli alcuno utile silo consumaro dogni havere. E perche Diana era Dea delli cacciatori, dice Ovidio che Atteon vide ogni sua sustantia consumata vedendo Diana nuda, cioè vide che la caccia ello tener delli cani lo haveano denudato dogni suo avere e ogni suo tesoro. E dice che diventoe cervo, che vuol significare che lhomo che viene de ricchezza in poverta diventa timido e superbo si come e il cervo, et non ardisse di aparereg in fra la giente, et cosi dalli altri ricchi e riputato come bestia.

Alla spiegazione biografico-storica si aggiunge quella razionalistica-moralistica che vede in Atteone un eroe, il quale andò contro il codice sociale del suo ceto e perciò fu punito, un buon esempio di come le *Metamorfosi* furono impiegate per veicolare idee di attualità in quel

²³ Cfr. M. THIMANN, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, pp. 35-37.

momento storico. Tutto ciò costituisce la base intellettuale su cui Parmigianino, alle porte di Parma, ideò il ciclo di affreschi di Fontanellato. Questo allestimento dello spazio è un'innovazione quasi rivoluzionaria, perché è il primo ciclo mitologico – non un'opera singola quindi – della storia dell'arte moderna, che da una parte si rifà al testo originale, dall'altra però si fonda sulla tradizione interpretativa medievale e dell'inizio dell'età moderna.

Lo spazio si presenta così (mi baso sostanzialmente su Thimann²⁴ e sorvolo sui problemi storico-artistici aperti, per esempio circa la denominazione delle figure): il mito di Atteone è rappresentato su tre delle quattro pareti²⁵. Sul lato nord si vede Atteone che guida i suoi compagni di caccia e i cani (oppure una ninfa che fugge davanti al gruppo di cacciatori, ma ha i tratti di Atteone). A est, uno dei lati più stretti, è rappresentato l'incontro fatale con Diana: la dea nuda, leggermente ricurva, è chiaramente riconoscibile grazie alla falce lunare sopra la sua testa. Atteone ha già corna e testa di cervo, ma ancora l'arco da cacciatore. Diversamente da quanto avviene in numerose altre rappresentazioni, siamo testimoni non dell'incontro, ma della punizione. La postura di Diana piegata è il movimento di chi si alza dopo aver preso un bagno, le due ninfe sul lato destro sono rappresentate anch'esse liete e lievi, non spaventate e in preda al panico. Il lato sud rappresenta le conseguenze della metamorfosi: i cani si lanciano sul cervo, un cacciatore colpisce le sue corna. Sorprendentemente il lato ovest non contiene alcuna continuazione dell'iconografico racconto mitologico, ma mostra una donna che gli studiosi identificano con colei che conferì l'incarico all'artista, cioè Paola Gonzaga, oppure con la dea Cerere, che allora, in quanto potente divinità femminile, sarebbe da collegare con Diana e potrebbe forse simbolizzare anche la collocazione della Rocca fra caccia e agricoltura.

Che il Parmigianino abbia creato qui qualcosa di incredibilmente nuovo inserendo in un tale spazio un ciclo di immagini mitologiche e non di immagini cristiane, è stato occultato dal fatto che la Rocca fu per molto tempo difficilmente raggiungibile. Più interessante come il

²⁴ Si vedano inoltre L. FURNARI SCHINCHI, *Parmigianino. Gli esordi e le opere fino alla partenza per Roma (1525)*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, cit. n. 4, 15-27; M. VACCARO, *Reconsidering Parmigianino's Camerino for Paola Gonzaga at Fontanellato*, in G. Periti (ed.), *Drawing Relationship in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, with an introduction by CH. DEMPSEY, Aldershot 2004, pp. 177-197.

²⁵ Su Paola Gonzaga probabilmente rappresentata sul quarto lato come spettatrice, si veda VACCARO, cit., n. 23, pp. 184-187.

Parmigianino conferisca al mito un senso aggiunto. Questo succede in maniera transmediale, attraverso l'inclusione di un testo doppio. Sotto il ciclo di immagini si trova la seguente scritta²⁶:

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

A Diana: di', dea, se la sorte condusse qui l'infelice Atteone, perché viene gettato da te in bocca ai suoi cani? Soltanto a causa di un qualche crimine i mortali devono sopportare pene: una tale ira non si addice alle dee.

Chi sia l'autore di questo distico non è chiaro, ma è certo che i versi sono strettamente legati alle immagini dal punto di vista sia contenutistico sia progettuale. Il testo riprende la lingua di Ovidio: l'iniziale *iunctura* "dic dea", ad esempio, è attestata nell'antichità una sola volta, nei *Fasti* ovidiani. L'epiteto «misero» riferito ad Atteone riprende le sue stesse parole – o meglio, le parole che egli tentò di pronunciare – quando vide che i cani lo assalivano: "me miserum!" *dicturus erat*. E infine la questione dell'adeguatezza dell'ira di Diana, valutata negativamente dall'autore dell'iscrizione, è tema di dibattito anche in Ovidio quando, dopo la morte di Atteone, gli dei hanno opinioni diverse sul fatto che Diana sia stata eccessiva nella sua reazione oppure no. Si tratta di un passo singolare all'interno delle *Metamorfosi*.

La differenza fra Ovidio e l'anonimo poeta consiste in questo, che a Fontanellato il racconto mitologico attraverso il testo di accompagnamento acquista un senso morale neostoico²⁷: la saga di Atteone diventa allegoria di un avvertimento, che le divinità e gli altri potenti si lasciano eccessivamente trasportare dall'ira.

Se la decorazione complessiva dello spazio aveva quasi ispirato all'osservatore l'illusione di sedere in una sala con giardino e di osservare intorno le mitiche scene di caccia (l'antico equivalente, che il Parmigianino non poteva conoscere, sarebbe la sala con giardino della Villa di Livia a Primaporta), il soffitto distrugge questa illusione: là si

²⁶ Si veda THIMANN, cit. n. 23, sulla probabile datazione dell'iscrizione all'epoca degli affreschi e sullo stretto legame fra testo e immagine.

²⁷ Su un fenomeno parallelo – da un racconto ovidiano è nata una simile interpretazione neostoica in ambito pittorico – si veda THIMANN, cit., n. 23, pp. 243-258; R. BRANDT, *Pictor philosophus: Nicolas Poussin, "Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe"*, «Städel Jahrbuch» n.s. 12, 1990, pp. 243-258.

trovava uno specchio – oggi appannato – in cui il visitatore poteva riconoscere se stesso, un concetto sottolineato dall'invito esplicito, che circonda lo specchio, «respice finem»²⁸. Questo è il pendant dell'esortazione a Diana. Anche l'osservatore rappresentato in Atteone riceve un ammonimento neostoico, di riflettere sulle conseguenze delle sue imprese (*finis*), ma anche sulla conseguenza ultima di tutte le sue azioni, la morte (*finis*).

Questa potrebbe essere considerata un'affermazione generale di carattere filosofico-popolare se non vi fosse da recuperare un ulteriore rapporto con le *Metamorfosi*. Alla saga di Atteone segue infatti direttamente, sempre nell'ambito del ciclo tebano, il mito di Narciso: la sua rovina consistette nell'essersi stoltamente innamorato della propria immagine riflessa nello specchio, poiché egli non seguì l'avvertimento di Tiresia, che sarebbe stato bene *si se non noverit ipsum* (proprio il contrario della massima dell'oracolo di Delfi). Narciso non ha preso in considerazione le conseguenze del guardarsi allo specchio ed è andato in rovina. Anche qui la seduzione e il pericolo sono nuovamente tematizzati attraverso il visivo, una dimensione che è comunque inerente all'immagine e si basa sul testo. Ecco l'interpretazione allegorica di Giovanni Boccaccio:

et si forsan aliquid nominis superest, in florem vertitur, qui mane purpureus et splendens est, sero autem languidus cactus marcescit, et in nichilum solvitur. Sic et huius modi ad sepulcrum usque aliquid videntur habere fulgoris, sepulcro autem clauso evanescit, et in oblivionem perditur una cum nomine.

E se rimane qualcosa del nome, si trasforma in un fiore, che di mattina è purpureo e splendente, ma di sera stanco appassisce e si riduce in niente. Così egli (*scil.* Narciso) conserva qualcosa del suo splendore sin nella tomba; quando però la tomba è chiusa, scompare e cade nell'oblio assieme al suo nome.

Da tutto ciò risulta chiaro che il nuovo progetto pittorico del Parmigianino non soltanto trasforma originalmente in immagine un testo e gli conferisce nuove sfaccettature che si spiegano anche sulla base della struttura dello spazio, ma altresì, sulla scia delle interpretazioni

²⁸ Anche il motto *respice finem* sul soffitto può essere stato ispirato da Ovidio: si veda FARNARI SCIANCHI, cit., n. 4, 25 con riferimento a *Met.* 3, 136s. (a proposito di Cadmo); si veda però BÖMER (*P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar* von F. B., Heidelberg 1969-1986. Addenda, Corrigenda, Indices a cura di U. Schmitzer, Heidelberg 2006) vol. III, p. 135 s. a proposito di questa 'saggezza di filosofia popolare' molto diffusa nell'antichità.

ovidiane medievali e rinascimentali, si serve del mito tratto dalle *Metamorfosi* come di un mezzo allegorico per trasmettere un messaggio morale adatto a un sovrano. Egli traspone un testo – il mito di Atteone tratto dalle *Metamorfosi* – in un'immagine, quest'immagine viene nuovamente spiegata e commentata da due testi, cioè, per così dire, essa stessa 'resa testuale' e leggibile. Anche questa dimensione intermediale fa parte della storia della ricezione e della trasformazione di Ovidio, del cammino di Ovidio fra Berlino e Parma, che presenta un percorso diretto e uno con molte deviazioni e fermate, che noi abbiamo cercato di riprodurre come archeologia dell'interpretazione ovidiana.

Se vogliamo capire come le *Metamorfosi* ovidiane abbiano trovato la loro strada nelle epoche successive all'antichità, come a esse non si possa tutt'oggi rinunciare per capire la nostra cultura e il nostro pensiero, che affonda le proprie radici nel passato più profondamente di quanto ci piaccia riconoscere (in un certo senso Sigmund Freud, attraverso la sua allegoresi di antichi miti, per esempio il complesso di Edipo e il narcisismo, ne ha fornito un'immagine geniale), se noi vogliamo capire come le *Metamorfosi* di Ovidio influenzino il mondo dei moderni, non dobbiamo leggere soltanto Ovidio, ma dobbiamo percorrere il cammino del testo a partire dalla sua nascita. Come molti altri poeti, Ovidio avrebbe volentieri controllato la ricezione della sua opera. Dovette presto accorgersi, in *Trist.* 1,7, che questo era impossibile e così pensò che la sua opera gli fosse stata strappata di mano incompiuta. Ma in questa forma egli portò il suo trionfo attraverso le culture occidentali ed è diventato parte irrinunciabile del nostro codice genetico culturale.

Il tema mitologico del Parmigianino, in conclusione, non è così lontano dai suoi soggetti cristiani come può sembrare in un primo momento, ma rientra nel grande progetto europeo di incorporare le conquiste dell'antichità greca e romana in un mondo divenuto cristiano, a vantaggio di entrambe le parti, come non da ultimo può mostrare *ad oculos* l'alternativa iconoclastica talebana. Il ciclo di Fontanella nelle vicinanze di Parma e il *Battesimo di Cristo* nella pinacoteca di Berlino possono stare l'uno accanto all'altro in una galleria immaginaria, indipendentemente dal fatto che uno si ispiri al *Vangelo* di Giovanni e l'altro alle *Metamorfosi* di Ovidio.

Humboldt-Universität
Institut für Klassische Philologie
Unter den Linden
D-12109 Berlin

ULRICH SCHMITZER
ulrich.schmitzer@staff.hu-berlin.de