

Miscellanea

ARIANNA DONNA D'AMORE.
UN'IPOTESI DI LETTURA SIMBOLICA
DEL MITO DELLA PRINCIPESSA CRETESE

MARTINA TONDATO

«Arianna donna d'amore», così la definisce Britomarti, parlando con Saffo nell'opera *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Quell'amore che costringe, piega, imprigiona e che anima molte delle vicende mitiche, sia in ambito greco che romano. Il mito è narrazione, ma racconta qualcosa di necessario, è essenza della nostra vita che, da sempre, costringe l'uomo ad un investimento di senso. La sfera mitica si tuffa nell'indistinzione delle origini, perché esistere significa restare in rapporto con una provenienza, che induce a discutere del rapporto fra uomo e natura, sul carattere ineluttabile del destino, sulla necessità del dolore e sull'impellabile condanna della morte²²². Nelle vicende mitiche si condensano orrore e meraviglia insieme: la vita è nel segno della morte e il sesso e il sangue possono precedere spesso l'amore, motore di gran parte delle storie mitiche costituendone, sicuramente, il rovescio. Timore, solitudine, volontà di costruirsi un'identità, cultura delle origini e desiderio di consolazione, sono tutte le componenti che entrano in gioco nella creazione del mito,

²²² DETIENNE 1983, pp. 13-17.

in cui si esprime la lotta dell'uomo per dare un senso all'esistenza, in cui si offre sempre spiegato un prototipo, un modello di comportamento o di un evento naturale²²³. Il mito è una forma ed un'espressione fondamentale delle culture arcaiche, perché fornisce informazioni preziose su un'epoca e sul suo spirito del tempo²²⁴. Nel mito della saga cretese sono presenti fenomeni diversi, paesaggi e personaggi, dietro i quali si nasconde la creazione di un simbolismo che, una volta indagato, rivela idee, sentimenti e credenze. Il mito di Arianna è animato da figure che possono mostrare all'improvviso una ricchezza simbolica sconcertante, svelando i vari strati della psiche umana. È il mito del labirinto e del suo guardiano, il Minotauro, creatura fantastica, paradossalmente vittima e carnefice allo stesso tempo, ma entrambi inquietanti immagini del dissidio umano, polarizzato tra l'esperienza irrazionalistica e lo sforzo di conoscere il razionale. È il mito dell'eroe greco per eccellenza, Teseo, figura terribilmente polivalente, che nell'abisso della irrazionalità e ferocia umana si cala per controllarle e ordinarle, secondo un vero e proprio processo iniziatico che mira a ricercare in modo angosciato e solitario il senso del proprio esistere²²⁵. È il mito di Minosse e del suo architetto Dedalo, simboli dell'uomo che è insieme creatore e vittima del proprio destino. Ma è soprattutto il mito di Arianna, figura femminile capace di colorarsi di una complessità simbolica, in un costante sovrapporsi di immagini che restituiscono una figurazione non unica e definitiva, ma carica di suggestioni. È un'Arianna che nella sua storia ha molte anime²²⁶: nella cultura delle origini della sua madrepatria è una misteriosa dea del

²²³ CERRI 2015, p. 12.

²²⁴ BETTINI 2015, p. 13: «Raccontare o riraccontare i miti degli antichi significa contemporaneamente entrare, dalla porta principale, nella memoria della loro cultura».

²²⁵ SANTARCANGELI 2002, p. 161: «Allora potremmo dire che, ridotto all'essenziale, l'elemento labirintico delle civiltà antiche è una metafora unificante dell'elemento calcolabile e di quello incalcolabile nel mondo».

²²⁶ MARINI 1932, p. 73: «Questi contrasti del destino di Arianna, espressi nel doppio carattere delle sue feste, rappresentano la natura che si addormenta e muore durante l'inverno e si risveglia in primavera per godere di novella gioia».

labirinto, per la quale i suoi coetanei hanno eseguito una misteriosa coreografia, inventata da Dedalo. Ben presto, però, il suo ruolo diventa un altro: è l'aiutante magica che permette a Teseo di uccidere il Minotauro e di uscire dal labirinto; è la giovane fanciulla che conosce per la prima volta la potenza dell'amore. Ha amato follemente l'eroe greco, senza mai essere veramente ricambiata, per il quale ha scelto in un istante di tradire la propria famiglia e di lasciare la propria patria. È salita senza esitazione sulla nave ateniese, illudendosi di arrivare ad Atene e, forse, un giorno, di diventarne anche la regina. Ma lontana da Creta la sua sorte diviene un vero e proprio giallo: è stata abbandonata sull'isola di Nasso²²⁷, secondo la versione più diffusa del mito, o è morta di parto sull'isola di Cipro²²⁸, o è stata uccisa da Artemide²²⁹, o, infine, si è suicidata, impiccandosi²³⁰, condividendo tale triste sorte con la sorella Fedra. Molti destini diversi, tanto che gli abitanti di Nasso immaginavano l'esistenza di due Arianne²³¹. Tanti racconti, spesso in contrasto tra loro perché, fra le molte versioni, la sua storia è anche l'espressione della possibilità di realizzare una felicità assoluta. Dioniso, salvandola dall'abbandono, l'ha scelta come sua sposa e le ha regalato una nuova vita all'interno del pantheon greco. La sua articolata vicenda è la dimostrazione della fluidità della narrazione mitica legata ad una tradizione orale.

Narrazioni meravigliose che mescolano l'umano e il divino, il quotidiano e lo straordinario, suscitando davanti ai nostri occhi un'interminabile schiera di dèi, di eroi e fanciulle, di mostri e di altri personaggi meravigliosi. Più ci si addentra in questo fantastico mondo – attraverso l'ausilio della voce, della scrittura o

²²⁷ NILSON 1950, p. 527: «Nessun'altra eroina ha patito la morte in così tanti modi come Arianna, e queste differenti versioni possono essere spiegate solo se hanno avuto origine in un culto in cui la sua morte veniva celebrata».

²²⁸ PLUT., *VIT. THES.*, 20.3.

²²⁹ HOM., *OD.*, 11.321-325; PHERECYD., *FGRH*, 3 F 148.

²³⁰ PLUT., *VIT. THES.*, 20.1.

²³¹ PLUT., *VIT. THES.*, 20.8.

delle immagini – più ci si accorge che ciascuno di questi racconti non è mai concluso in se stesso, ma rinvia sempre oltre: altri eventi, altri personaggi, altri luoghi, in un raccontare infinito che chiede solo di diventare a sua volta immagine o scrittura²³².

I miti non sono qualcosa di chiuso e impermeabile alle contaminazioni, ma sono le storie che si rinnovano, che vengono raccontate, lette e rappresentate ogni volta in maniera diversa. Ma c'è un momento in cui i tratti spesso contraddittori e incompiuti di questa figura del mondo greco acquisiscono una dimensione e una fissità convenzionale, restituendoci lo spessore di un vissuto e una profonda dimensione psicologica.

Il giorno preciso è quello in cui Catullo, nel suo carme LXIV, srotola le spiagge di Nasso sulla coltre preziosa che copre il pulvinar, il letto nuziale della dea Teti e dell'eroe Peleo; da quel momento, Nasso sarà per sempre una prigione circondata dalle acque: lo spazio del tormento di Arianna e del suo lamento²³³.

Da quell'istante e forse anche prima, se si conoscesse la fonte d'ispirazione dei versi di Catullo²³⁴, Arianna lascia i suoi mille volti e diventa la fanciulla abbandonata. Per la prima volta Arianna si anima: si sente la sua voce, le sue urla, le sue grida di disperazione e solitudine, come se, ormai sola, lontana dall'ingombrante figura di Teseo e inconsapevole dell'arrivo di Dioniso, l'eroina cretese riuscisse finalmente a conquistare il suo spazio. Arianna prende parola e strilla la sua rabbia, il suo dolore e il suo desiderio di vendetta, rappresentando perfettamente la condizione di innamorata illusa e tradita, in cui chi ama può identificarsi, divenendone così l'espressione paradigmatica. La sua storia di donna d'amore diventa in questo modo funzionale per Catullo per fondare la poetica e il linguaggio d'amore a Roma, costituendone il modello per la successiva poesia elegiaca di epoca augustea²³⁵.

²³² BETTINI 2015, p. 12.

²³³ ROMANI 2015, p. 185.

²³⁴ Per un quadro cronologico completo relativo agli studi critici sul carme 64 di Catullo si rimanda a CALZASCIA 2015, pp. 14-38.

²³⁵ GARDNER 2007, p. 147.

La voce di Arianna nella poesia latina tra innovazione e rimandi letterari

Di fronte all'aggravarsi della crisi politica che metteva in discussione il modello tradizionale del cittadino romano dedito alla collettività, alla politica e alla guerra, diverse furono le reazioni. Ad una progressiva svalutazione della politica e ad una messa in discussione dei valori che attraversò tutta la tarda età repubblicana (78-44 a.C.), l'epicureismo fu la risposta filosofica, il neoterismo quella letteraria. Come scrive Alfonso Traina: «L'uomo di fronte al cosmo è l'epicureo Lucrezio. L'uomo di fronte all'amore è il neoterico Catullo»²³⁶. Catullo è riuscito a portare a Roma quanto indagato anche da poeti greci, come Saffo o da tutta la lirica greca: l'amore come storia interiore, come metafora letteraria della contraddizione dell'esistenza, come ossessione di un'intera vita. Fondamentale è la scelta che si verificò a Roma nel corso del I secolo a.C. tra due modi di concepire l'amore nella poesia erotica ellenistica. Da un lato vi era Callimaco, che aveva trattato l'amore senza una sofferta partecipazione, ma come un *lusus* raffinato; dall'altro vi era Meleagro, per il quale l'amore era un doloroso motivo esistenziale. Fu questo il modello che scelse Catullo che ha raccontato in versi quella fenomenologia dell'amore, come era accaduto nel mondo greco e come faranno successivamente Propertio e Tibullo nel mondo latino. L'amore è inteso come un'esperienza profondamente vissuta, assoluta e totalizzante, al di fuori e senza la mediazione della *civitas*, fino ad identificarsi con il senso stesso della vita, perché capace di dare senso e pienezza all'esistenza. Attraverso la creazione di termini e immagini nuovi, emerge la passionalità del poeta con le sue drammatiche tensioni, di fronte all'ambivalenza dell'*eros* polarizzata nell'ossimoro del c. 85 *odi et amo*. «L'amore è un sentimento denso, complesso: in una miscela paradossale, ma drammaticamente reale può coesistere con il suo opposto»²³⁷. L'Arianna raccontata da Catullo nel *carme* 64 vive esattamente questa condizione: è furiosa, perché abbandonata da chi avrebbe dovuto aiutarla ad uscire dal suo labirinto,

²³⁶ TRAINA 2015, p. 8.

²³⁷ GORI 2013, p. 9.

restituendole il favore, ma che al contrario se ne va via. È tradita da qualcuno che forse non l'ha mai amata, ma che lei, nonostante tutto, è tenace ad amare. Il poeta latino con un linguaggio intenso, originale, moderno e commovente delinea progressivamente una condizione psicologica della giovane eroina, dando spazio ai suoi sentimenti. Catullo seleziona ogni singola parola e usa in modo accorto e accurato gli strumenti retorici, con lo scopo di impiegare tutti i mezzi possibili, per rappresentare la grandezza delle passioni, così profondamente umane di questa giovane principessa. A contare ora è il suo punto di vista: è lei che tende lo sguardo sul mare scrutando la nave di Teseo allontanarsi (v. 60), è lei che guardando il giovane eroe greco se ne innamora (v. 90), è lei che sceglie di lasciare la propria famiglia preferendo l'amore per Teseo (v. 115)²³⁸. La poesia può tramandare e rendere eterne le gloriose imprese degli eroi, fissandole per sempre nella memoria collettiva, celebrandole ed esaltandole, ma può anche avere la funzione di consolare, raccontando il dramma di un'eroina tradita, caratterizzata da un'individualità così umana da annullare qualsiasi distanza che, da sempre, oppone uomini ed eroi. Catullo, come scrive Alfonso Traina, «è un io che ha bisogno di tu per dirsi»²³⁹, per questo indagare le pieghe del proprio io, ma anche per il guardare ai suoi personaggi come a stesso, soprattutto nella misura della sua identificazione con essi. Ecco, quindi, che «la propria vita diventa un mito e il mito diventa la propria vita»²⁴⁰, perché in Catullo il mito assume quel valore di modello esemplare di riferimento non più solo a livello collettivo, ma anche individuale, divenendo, proprio per il suo valore paradigmatico, proiezione e metafora della propria storia. Catullo in una dialettica costante tra tradizione e innovazione, secondo quella poetica dell'*imitatio/aemulatio* dei modelli greci, propria della poesia latina, compie una vera e propria rivoluzione del mito di Arianna. Il poeta latino conserva inalterato il significato primitivo del materiale mitico, che persiste nei suoi motivi caratterizzanti, ma ne offre una vera e propria rielaborazione in

²³⁸ ELNER 2007, p. 24.

²³⁹ TRAINA 2015, p. 24.

²⁴⁰ TRAINA 2015, p. 40.

termini di attualizzazione della struttura mitica. Catullo non solo sviluppa quel potenziale erotico-sensuale della saga cretese, già esplorato dai poeti alessandrini, ma con lui si inizia ad ascoltare la voce stessa di Arianna; ogni altro personaggio del mito cretese diventa un satellite della giovane eroina, ribaltando così la prospettiva narrativa²⁴¹. Il lamento accorato della principessa cretese e una serie di riferimenti agli antefatti (l'uccisione del Minotauro) e alle conseguenze del mito cretese (la morte di Egeo), secondo un complesso intreccio di analessi e prolessi, che accavallano i piani temporali della narrazione, si inseriscono all'interno di una *èkphrasis*²⁴². Si tratta di una lunga digressione che occupa i versi 52-264 e che interrompe il filo della narrazione delle nozze fra Peleo e Teti, per descrivere, invece, due scene ricamate sulla coperta che ricopre il letto nuziale degli sposi: il tragico risveglio di Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Dia e l'arrivo di Bacco con il suo corteo di Menadi e Satiri. Catullo assegna ad Arianna uno statuto e una dignità di personaggio letterario, rendendola protagonista di un monologo intenso e drammatico, ma soprattutto la rende libera dai legami con il mondo greco. I suoi sentimenti così forti e contrastanti, ma soprattutto vividi, il suo *caos* interiore così martellante e coinvolgente, sono talmente comprensibili e condivisibili, per la loro assoluta autenticità, in ogni momento e in ogni epoca che la rendono una figura familiare e moderna. Arianna è in piedi, a differenza delle tante immagini in cui la si vede sdraiata, si sveglia e non riesce a credere a quello che vede: scrutando il mare, infatti, si scopre abbandonata sulla spiaggia deserta²⁴³. Tale condizione genera nel suo cuore un orrore invincibile e folle *indomitos in corde gerens Ariadna furores* (v. 54). È preda nel suo animo di un'incontenibile furibonda e violenta passione che non lascia spazio a nient'altro, come dimostra la disposizione di tre sostantivi *pectus, animus e mens* (vv. 70-71). È una

²⁴¹ NUZZO 2003, p. 2.

²⁴² Per l'importanza dell'aspetto temporale nell'*èkphrasis* di Catullo si rimanda a RAVENNA 1974, pp.4-8; LANDOLFI 1998, p. 21; TRAINA 1986, pp.148-151.

²⁴³ MARINI 1932, pp. 60-97; WEBSTER 1966, pp. 22-31; GAISSER 1995, p. 594; ROMANI 1999, p. 109 e ss.; NUZZO 2003, p. 14.

climax psicologica che va dalla pura fisicità del desiderio erotico alla sfera emotiva, al mondo dei pensieri e dei ricordi, strettamente legati dalla ripetizione dell'aggettivo *totus*, a sottolineare come ogni facoltà di Arianna sia dominata dalla passione d'amore²⁴⁴: *illa viicem curans toto ex te pectore, Theseu, / toto animo, tota pendebat perdita mente*. *Furor* lo chiamerà Virgilio, condannandolo in Didone, perché distruttore dell'ordine, rovesciatore della gerarchia dell'essere, in quanto catalizzatore della totalità dell'essere²⁴⁵. Una piaga che costringe ad un tormento pesante e che brucia fino a riuscire a portare alla follia²⁴⁶. L'amore è così una malattia psichica, i cui confini con la pazzia sono molto sottili, ma anche una patologia fisica, secondo quella visione dell'innamoramento come processo fisico che risale a Saffo²⁴⁷ e che diviene canonica negli autori alessandrini, come Apollonio Rodio²⁴⁸, giungendo fino a Catullo. Scriveva Lucrezio: «Questa è Venere per noi; ciò che chiamiamo amore è la prima goccia di dolcezza che stilla nel cuore a cui segue il freddo affanno»²⁴⁹. Una passione che si configura, da subito, come un'agitazione violenta (vv. 97-98) *qualibus incensam iactastis mente puellam / fluctibus in flavo saepe hospite suspirantem* e che opprime senza sosta il cuore della giovane (v. 99) *quantos illa tulit languenti corde timores!* Arianna ha l'animo devastato dall'abbandono inaspettato dell'amante, tanto da prorompere in un'apostrofe emotivamente intensa, nella quale, attraverso la sua voce diretta emerge la sua tragica condizione psicologica. Il poeta la caratterizza come *misera*, aggettivo che delinea una connotazione psicologica di assoluta infelicità e la malinconia di chi vive un'implacabile pena d'amore, *assiduis lucitibus*. È emotivamente instabile, è preda di un pungente dolore,

²⁴⁴ NUZZO 2003, p. 82.

²⁴⁵ PARATORE 1979, pp. 208 e ss.

²⁴⁶ VERG., *AEN.*, 4.68-69.

²⁴⁷ SAPPH., *FR. 31 VOIGT*.

²⁴⁸ A. R., *ARG.*, 4.962-965.

²⁴⁹ LVCR., *RER. NAT.*, vv. 4.1058-1060: «*Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen amoris, / hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor / stillavit gutta et successit frigida cura*».

è smarrita, confusa, sola, rassegnata, furiosa e incrudelita, tanto da concludere il suo appassionato e intenso monologo con una maledizione nei confronti di colui che ha la colpa di essere *immemor*. Al verso 135 si configura il *j'accuse* di Arianna nei confronti di Teseo, colpevole, secondo lei, di essere *immemor*, dimentico. Per ben quattro volte il poeta lo definisce *immemor*, sottolineando come il suo essere ossessivamente e irrimediabilmente smemorato sia la cifra distintiva del suo carattere²⁵⁰. Catullo, non solo utilizza per la prima volta l'aggettivo in riferimento ad un eroe, facendo della sua dimenticanza la sua peculiarità principale, ma trasferisce il significato del termine nel linguaggio dei sentimenti. *Immemor* è colui che porta con sé sia il vuoto della ragione, sia quello dei sentimenti, in quanto l'incapacità di ricordare, non solo è il segnale di una mente poco lucida, non presente a sé stessa e non in grado di agire secondo ragione verso il bene, ma anche l'indice di un'incapacità di mantenere una stabilità affettiva. La smemoratezza genera imprudenza, un atteggiamento del tutto antierooico, se l'eroe è colui che persegue con determinazione i propri obiettivi, portando invece con sé solo dolore e morte²⁵¹. In una sorta di gioco delle parti, la passionale eroina delineata da Catullo può nascondere tratti autobiografici relativi alla storia d'amore del poeta stesso con Lesbia, o meglio, come ci rivela Apuleio, Clodia²⁵². Catullo ha vissuto la condizione dell'abbandono, raccontata nel *carme* 8: *Miser Catulle, desinas ineptire/ et quod vides perisse perditum ducas*. Il poeta conosce la condizione di infelicità di colui che è abbandonato da chi si illudeva potesse amarlo. Esattamente come la principessa cretese è in uno stato psicologico di decadenza materiale, costretto a riacquistare l'obiettività e la consapevolezza che l'amore è finito²⁵³ o che è stata pura illusione. Entrambi sono stati traditi, ma, seppur coscienti

²⁵⁰ GAISSER 1995, p. 596.

²⁵¹ TRAINA 1986, p. 154.

²⁵² PERROTTA 1931, pp. 407-409: «In realtà, Catullo animò Arianna abbandonata della sua propria passione: Catullo, abbandonato da Lesbia, parla in prima persona di Arianna».

²⁵³ FEDELI 2007, p. 489.

dell'infedeltà, sono ostinatamente devoti alla *fides*, alla parola data, così tenacemente attaccati allo splendore dei giorni perduti e ancora, malgrado tutto, coinvolti dalla passione d'amore²⁵⁴. Dall'altra parte vi è Lesbia, un sorta di Teseo in gonnella, che forse non ha mai amato il poeta, descritta, proprio come l'eroe greco, perfida, spergiura, e insensibile²⁵⁵. Non è un caso che, il *carme 64* presenti una struttura dicotomica che riflette un'alta valenza simbolica, poiché vi è un amore legittimato nel *foedus* nuziale, rappresentato dall'unione di Teti e Peleo, a cui si oppone un amore irregolare, tradito nella sua *fides*, esemplificato dalla vicenda di Teseo e Arianna²⁵⁶. Scrive, infatti, Traina:

Il simbolismo autobiografico è fin troppo trasparente, nella sua duplice e inversa proiezione: Catullo → Arianna/Péleo, Lesbia → Téseo/Teti. Il finale del *carme*, agganciando il passato degli eroi al presente di Catullo, ce ne dà la chiave nell'antitesi, non solo temporale, ma etica, fra il buon tempo dell'umanità, quando gli dei erano garanti della *fides* e l'attuale distruzione dei valori religiosi e morali, culminante nell'incesto. Di rapporti incestuosi fra Clodia e il fratello correva voce fin dal 60, poteva ignorarla il poeta?

Seppur implicitamente, Catullo ha liricizzato il componimento, facendone la metafora della propria storia, ma occorre sfuggire dalla tentazione di risolvere in chiave puramente autobiografica il mito di Teseo e Arianna. L'immagine di Arianna si caratterizza, infatti, ancora una volta per essere multipla ed è difficile vedere in lei il solo *alter ego* di Catullo e del suo romanzo d'amore. La figura dell'eroina cretese delineata dai versi del poeta veronese si sovrappone al ritratto della cugina Medea raccontato nei testi letterari²⁵⁷. Così Arianna e Medea si rincorrono, l'una guarda all'altra, condividendo il destino di dolore e lamento²⁵⁸. Apollonio

²⁵⁴ PUTNAM 1961, pp. 167, 170, 171.

²⁵⁵ TRAINA 1986, pp. 151-153.

²⁵⁶ FEDELI 1998, pp. 116-117.

²⁵⁷ PERROTTA 1931, pp. 383-390.

²⁵⁸ PERROTTA 1931, p. 392: «Catullo cantando Arianna ha sempre in mente Arianna».

Rodio²⁵⁹, raccontando di Medea, l'aveva paragonata ad Arianna; ora Catullo, narrando di Arianna, vuole che i suoi lettori pensino a Medea in un raffinato gioco di allusioni. Nei versi del poeta latino non vi è alcun riferimento esplicito alla principessa di Colchide, ma la sua ombra domina nel racconto della metamorfosi dell'eroina cretese, simile a quello della cugina: prima vergine, poi amante appassionata e infine terribile maga²⁶⁰. L'analogia tra le vicende delle due coppie Teseo/Arianna e Giasone/Medea, riconducibile all'archetipo mitologico dell'eroe che supera una prova mortale, grazie all'aiuto della sua giovane amante, non era di certo sfuggita agli antichi, abituati a classificare i miti sulla base di *exemplum*. Eppure, l'elemento che accomuna le due cugine, che viene indagato nelle sue dinamiche più profonde da entrambi gli autori, tanto da far pensare a Medea come allusivo doppio di Arianna, è la forza progressivamente devastante dell'amore, di cui viene scoperta e fissata l'ambivalenza²⁶¹. L'amore garantisce l'esito della spedizione di Giasone e di Teseo, ma si caratterizza come un impulso a manifestazioni di forze crescenti e in tensione per entrambe le principesse. È uno scontro tra *himeros*, desiderio, e *aidos*, vergogna²⁶². È un Eros terribile che, come visto per Arianna, anche in Medea si insinua dentro il cuore, iniziando ad ardere in segreto, per poi divampare al punto tale da smarrire la mente. È sentimento lacerante perché si contrappone costantemente a quel pudore femminile che trattiene entrambe le fanciulle²⁶³. È un amore che, come aveva già avvertito Saffo²⁶⁴, squassa la mente, capace di suscitare distruttivi terremoti e travolgere completamente la vita. Il contrasto tra le due forze si risolve in un conflitto psichico che prende vita attraverso il predominio del monologo, da cui emerge come per entrambe le donne la sola realtà dominante e autentica sia quella interiore²⁶⁵. L'uso

²⁵⁹ A. R., *ARG.*, 4. 997-1004.

²⁶⁰ NUZZO 2003, p. 3.

²⁶¹ ARMSTRONG 2006, p. 207.

²⁶² A. R., *ARG.*, 3.653-654.

²⁶³ A. R., *ARG.*, 3.295-298.

²⁶⁴ SAPPH., *FR. 47 VOIGT*.

²⁶⁵ PADUANO - FUSILLO 2016, p. 19.

di tale risorsa narrativa e stilistica si ritrova nell'epica antica e nella tragedia, ma il più illustre precedente è, senza dubbio, Euripide che ne ha potenziato il ricorso all'interno della struttura drammaturgica. Apollonio Rodio ha tenuto ben presente la lezione di Euripide, anche in quelli che erano i temi fondanti della tragedia euripidea: l'amore è un sentimento esclusivo, impetuoso e l'indifferenza altrui può trasformarlo in follia, capovolgendo il desiderio amoroso in un'aggressività spietata. Così, molte delle parole minacciose che Arianna rivolge a Teseo richiamano alla mente quelle che la Medea di Euripide pronunciò nei confronti di Giasone che Catullo conosceva attraverso la riscrittura enniana del dramma²⁶⁶. In Medea e Arianna domina quell'atteggiamento solipsistico di chi risolve ogni realtà in sé medesimo. L'esito è la delineazione di un *iter* psichico che le allontanerà in maniera irreversibile dalla famiglia. Entrambe poste dall'amore in un irreparabile conflitto con una parte decisiva del proprio ambiente familiare, non senza remore sceglieranno di rescindere ogni legame con il passato, compiendo in tal modo l'atto definitivo di quel conflitto interiore sempre più opprimente. Di conseguenza è prima la Medea di Euripide e poi quella di Apollonio Rodio che hanno insegnato all'Arianna catulliana l'arte di parlare di sé e del lamento addolorato. Il risultato è che la piccola figura delineata dal poeta latino sembri essere la creatura più animata, intensa e vibrante di tutte le Arianne inventate sino a quel momento, nonostante fosse ricamata su una coperta. Ma è soprattutto la poesia ellenistica con la sua innovazione culturale a garantire la possibilità ad Arianna di svolgere il ruolo che ricoprirà nella poesia latina. L'epoca inaugurata dalle conquiste di Alessandro Magno e proseguita dai suoi successori, tradizionalmente definita ellenistica, comporta un'uscita fuori dai propri confini della Grecia e la nascita di un mondo multietnico e cosmopolita, dove la dimensione universalistica costituisce uno dei caratteri peculiari di questa nuova civiltà. L'uomo greco, chiuso fra le mura della sua piccola città, si trova proiettato in un mondo senza confini, dove si incontrano e si scontrano culture, concezioni e valori della realtà, molto spesso antitetici e alternativi. Di fronte a questo universo

²⁶⁶ PERROTTA 1931, pp. 382-383.

infinito, sterminato e confusionario, l'uomo greco, se da un lato è costretto a sentirsi cittadino del mondo, dall'altro, di fronte alle mutate condizioni politiche e sociali, non può non chiudersi in sé stesso, nella propria interiorità, alla ricerca di quell'equilibrio perduto, per il venir meno di quei valori collettivi tipici della *polis*, sostituiti, invece, da quelli legati alla sfera più individuale. La comunità passa in secondo piano e il singolo viene alla ribalta, con le sue domande su come essere felici, come sfuggire al dominio delle paure e delle passioni o come disciplinare i propri stati d'animo, con lo scopo di vivere più serenamente la propria vita. Tale ripiegamento nella sfera individuale produce due tendenze: l'interesse per i temi realistici, suscitati dall'osservazione della vita quotidiana, spesso mescolati con elementi autobiografici, ma anche la fuga verso il mondo del mito, non più visto come portatore di valori religiosi, sociali e politici significativi, ma esclusivamente per la sua dimensione letteraria e fantastica. La poesia deve essere nuova e deve stupire con le sue creazioni, ma non deve rinunciare all'eredità del passato che, al contrario, va ripresa per essere rielaborata e riattualizzata. Così la saga epico-eroica degli Argonauti, che si collocava in un tempo mitico precedente alle vicende narrate da Omero, con Apollonio Rodio riemerge sotto una luce nuova, in cui assume particolare importanza il motivo erotico e tutte le sue inevitabili implicazioni psicologiche. Il dissidio interiore tra razionalità e sentimento, l'introspezione psicologica, gli elementi irrazionali e le reazioni inconsce proprie del sentimento amoroso di chi ama, uniti all'incapacità di trovare soluzioni, ci restituiscono eroi tragici, ma con tutte le fragilità tipiche dell'uomo. È inevitabile che la poesia alessandrina, per il suo sforzo di aprire percorsi poetici nuovi e forme originali rispetto alla tradizione, sviluppi un interesse per la figura di Arianna in modo nettamente superiore ai pochi accenni delle epoche precedenti. È Teocrito che colloca Arianna in una dimensione nettamente anticipatrice dell'imminente destino dell'eroina nella letteratura latina²⁶⁷, evocandola in modo fuggevole nel secondo dei suoi idilli, *L'incantatrice*. Tale mimo urbano, così chiamato perché lo sfondo in cui si muovono i personaggi è il mondo cittadino,

²⁶⁷ FERNANDELLI 2012, pp. 59-98 e 373-399.

racconta di un rito magico a sfondo erotico. La protagonista è infatti Simeta che, insieme all'ancella Testili, prepara e compie una serie di riti magici, per riconquistare l'uomo che prima l'ha sedotta e poi abbandonata a Delfi. Alla descrizione della cerimonia in tutti i suoi minimi particolari, scandita da una sorta di verso ritornello, segue la scena notturna, con il racconto alla luna da parte di Simeta della sua infelice storia d'amore. La donna richiama alla memoria tutti i momenti del fraseggio amoroso: dal primo incontro, alla sensazione di malessere dovuta all'insorgere della passione, fino all'inizio del rapporto amoroso che si conclude con il tradimento dell'uomo. Emerge, come nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, tutta l'attenzione dei poeti alessandrini alle vicende amorose, analizzate in un'ottica intimista, risaltando il tormento interiore dell'individuo. Tra le parole di Simeta trova il suo spazio Arianna, inserita da Teocrito all'interno di un idillio che ha, non a caso, come tema chiave l'abbandono, condizione in cui la ritroveremo nelle opere poetiche dei secoli successivi. Tale prospettiva sarà sviluppata, come visto, da Catullo, ma sarà ricoperta anche da un'altra donna: la regina di Cartagine Didone, il cui amore appassionato e disperato sarà raccontato da Virgilio. Al posto di Teseo c'è Enea, l'eroe nazionale, colui che è costretto ad abbandonare la regina, perché ha una missione più importante da compiere: gettare il seme della potenza romana²⁶⁸. Arianna diventerà l'icona della donna tradita, il prototipo a cui ispirarsi, tanto che Catullo inaugura quello che sarà un vero e proprio sottogenere letterario: il lamento di Arianna. È la stessa Arianna ovidiana dei *Fasti*²⁶⁹, attraverso l'uso del verbo *memini*, a riconoscere con sua scelta di memoria letteraria il modello della sua vicenda nell'Arianna catulliana e non in quella ovidiana dell'*Heroides*, che costituisce per tutti secoli a venire, dopo Catullo, il secondo esempio da imitare²⁷⁰. Eppure quest'ultima ha fatto tutto il possibile, ma non è riuscita a sostituirsi al modello catulliano: si è lamentata per 150 versi, il doppio rispetto alla sua antenata

²⁶⁸ IERANÒ 2010, p. 147.

²⁶⁹ OV., *FAST.*, 3.471-476.

²⁷⁰ BARCHIESI 2001, p. 19.

catulliana, ma, nonostante tutto il suo impegno, non sembra aver lasciato traccia nel proseguimento ovidiano della sua storia. Come scrive Chiara Battistella²⁷¹ «l'Arianna dei Fasti ha una coscienza letteraria in quanto individua un predecessore e citandolo ne riconosce l'autorità». Se, infatti, l'Arianna di Catullo è l'eroina abbandonata, l'Arianna di Ovidio recita l'eroina abbandonata²⁷² nella lettera decima delle *Heroides*. Arianna scrive dalla spiaggia di Nasso e la sua lettera costituisce il suo stesso lamento, offrendo in tal modo a Teseo, ormai lontano, una rappresentazione dello spettacolo del suo dolore²⁷³. Le *Heroides* si presentano come un'intera collezione di lettere d'amore, da parte di eroine del mito che si rivolgono ai loro amanti o mariti lontani. Un nuovo genere, quello epistolare, viene impiegato da Ovidio per raccontare amori tormentosi, fughe, violenze e tradimenti, con la conseguenza che il mondo del mito e della storia vengono esplorati, dando voce alle passioni e alle speranze femminili²⁷⁴. Ovidio umanizza così le vicende mitiche, trasferendo i suoi soggetti letterari dal codice eroico della sfera epico-tragica a quello più quotidiano ed umano dei sentimenti e degli affetti del mondo elegiaco, dimostrandosi capace di esplorare la psiche delle sue eroine²⁷⁵. Come scrive Gianpiero Rosati:

Ovidio sviluppa e accentua una tendenza, di lontana matrice euripidea, diffusa nella letteratura ellenistica: i suoi personaggi si spogliano dell'alone della sublimità eroica per diventare figure più umili e più semplici; figure di donne in cui la dimensione amorosa acquista un rilievo pressoché esclusivo e nelle quali la riduzione della sublimità eroica traduce il *pathos* drammatico in patetismo esteriore²⁷⁶.

Le *Heroides* sono poesia di lamento, in quanto espressione della condizione infelice della donna, dovuta all'abbandono di un

²⁷¹ BATTISTELLA 2010, p. 4.

²⁷² JACOBSON 1974, citato e tradotto da G. Rosati, *Lettere*, cit., p. 14, n. 12.

²⁷³ MICHALOPOULOS 2002, p. 96.

²⁷⁴ Cfr. BARCHIESI 1989 p. 63 e ss.; FUSI 2009, pp. 552-553.

²⁷⁵ BARCHIESI 1986, p. 65.

²⁷⁶ ROSATI 2016, p. 33.

marito-amante lontano, perché per molteplici e differenti cause non riesce a tornare dall'innamorata infelice o, peggio, perché perfido traditore delle promesse fatte. «Ella vede nell'amore una dimensione totalizzante della vita, e ambisce a veder soddisfatta la propria vocazione al *servitium* verso il marito-amante che, viceversa, si rivela *perfidus* e incostante, laddove è la donna a farsi tutrice dei valori della *fides*»²⁷⁷. Si riconoscono affinità di linguaggio, di toni, di temi e motivi propri della poesia elegiaca, ma in una prospettiva rovesciata, in quanto la condizione dell'innamorato infelice e sofferente è rappresentata dalla donna. L'elegia diviene, in tal modo, una voce delle donne, ma non donne qualunque, bensì le principali protagoniste di storie d'amore del mondo greco. Ovidio propone Arianna come la titolare del ruolo di donna sedotta e abbandonata, anzi è la stessa Arianna che si riconosce nella situazione paradigmatica di donna *relicta* (vv. 79-80): *Nunc ego non tantum, quae sum passura, recordor/ sed quaecumque potest ulla/ relicta pati*. Arianna mette in scena la sua sofferenza e, a tale scopo, concorrono una serie di temi, motivi convenzionali, toni patetici e melodrammatici che creano una maniera del lamento dell'eroina abbandonata. I versi 79-80 rendono possibile al lettore o a Teseo stesso l'accesso al laboratorio di Arianna scrittrice, che sembra star delineando il suo personaggio di eroina *relicta*, ricordando cosa può patire una donna abbandonata e le mille immagini di morte che si possono affollare nella mente²⁷⁸. Arianna sta tentando di fondare, vestendo i panni della protoeroina abbandonata, le basi del suo mito, come se volesse autorizzarlo in tutti gli altri testi futuri, eleggendolo anche a modello di ogni altra *relicta*²⁷⁹. Lo scenario d'apertura è lo stesso del *carme* 64 di Catullo, ma la scena del risveglio di Arianna è modulata da Ovidio in maniera assolutamente originale. Il paesaggio che fa da scenario alla sua sofferenza ha tratti romantici: l'alba immobile e fredda che accompagna il suo risveglio (vv. 7-8). L'Arianna che inizia a svegliarsi, ancora avvolta dal torpore della notte, viene

²⁷⁷ ROSATI 2016, p. 46.

²⁷⁸ BATTISTELLA 2006, p. 217.

²⁷⁹ FULKERSON 1995, p. 142.

definita dal poeta *languida* e *semisupina* (vv. 9-10). L'unione dei due aggettivi conferisce alla figura dell'eroina cretese più caratteristiche da elegia properziana che da epillio catulliano²⁸⁰. Ma c'è di più: al v. 17 la coordinata temporale *Luna fuit*, non solo indica che tutt'intorno è ancora buio, mentre la sola luna illumina la sconfortante solitudine di Arianna sull'isola deserta, ma può rimandare ad un sovrasenso erotico ben supportato dall'elegia. La luna è infatti un *topos* elegiaco e la notte o, comunque il finir della notte, era il momento privilegiato del rapporto amoroso: si pensi al verso di Propertio²⁸¹ *at tu non una potuisti nocte vacare*. Il testo diventa allusivo, lasciando intendere che Arianna e Teseo hanno consumato una notte d'amore sull'isola, rendendo ancora più traumatico per l'eroina la scoperta dell'abbandono. Come l'Arianna di Catullo, anche quella di Ovidio osserva la nave di Teseo dileguarsi all'orizzonte, ma l'Arianna di Ovidio tentenna ed è più insicura di quella catulliana. L'Arianna di Catullo non può credere a quello che ha visto, ma l'ha già visto vv. 52-53, mentre l'Arianna di Ovidio in parte (*aut*) è certa di aver visto Teseo in fuga, in parte (*aut*) pensa di averlo solo immaginato²⁸². Questo suo carattere fortemente oscillante può assumere valore metapoetico, fornendo l'indizio di come Arianna stia progressivamente scrivendo la sua storia, con evidentemente una certa incertezza, poiché il testo non è ancora quello fissato e definitivo dell'Arianna catulliana. Il lamento dell'eroina, caratterizzato da gesti altamente drammatici, si carica ancora più parodicamente, nel momento in cui l'incertezza visiva comporta che l'eroina si senta fredda come il ghiaccio e quasi priva di vita, *frigidior glacie semianimisque fui* (v. 32). Il rimando è infatti alla morte di Didone nell'*Eneide* di Virgilio²⁸³, ma Arianna, a differenza anche di altre eroine delle *Heroides*, non sta morendo e neanche morirà, bensì avrà un futuro²⁸⁴. L'Arianna ovidiana è attraversata da un dolore così forte e profondo che non fissa semplicemente il mare in

²⁸⁰ ARMSTRONG 2006, p. 229.

²⁸¹ PROP. *ELEG.*, 2.9.19.

²⁸² BATTISTELLA 2010, p. 60.

²⁸³ VERG., *AEN.*, 4.686.

²⁸⁴ BARCHIESI 2001, p. 24.

preda ad una potente angoscia, ma le si consuma l'animo, al punto tale da ridurla in pietra, vv. 48-49. L'enfasi drammatica dei gesti, la teatralità delle sue pose e la maniera della manifestazione del dolore concorrono al ruolo che Arianna sta interpretando e recitando. La principessa cretese è una *puella*, termine chiave del vocabolario elegiaco, di chiara matrice catulliana, ma progressivamente a partire dal v. 81 si apre un'ampia sezione che si sviluppa fino al v. 98, in cui si elenca una dettagliata casistica di timori di morte, accennati anche nell'Arianna catulliana²⁸⁵. La particolarità di tali versi è il completo ribaltamento dello struggimento amoroso-elegiaco precedente, soppiantato dall'istinto di sopravvivenza, con l'elegia che, di conseguenza, viene così messa in secondo piano²⁸⁶. La preoccupazione di Arianna, infatti, è di non morire, non di non morire per amore, perché morire in un'isola deserta da esule significa essere dimenticata. C'è nelle parole dell'eroina un'evocazione quasi ossessiva della sepoltura e della tomba, ma non perché la principessa cretese senta il desiderio di morire, quanto piuttosto poiché il suo vero tormento è la solitudine, la lontananza dell'*oikos* paterno e l'assenza della presenza rassicurante di un contesto sociale che la accolga. La giovane eroina è molto chiara con Teseo, in quanto, subito dopo aver dipinto l'immagine macabra degli uccelli marini in volo sopra le ossa insepoltte, rivolge il suo sguardo verso Atene. Arianna pensa all'eroe greco ormai di nuovo nella sua patria, mentre di fronte ad una folla riunita, dall'alto di uno scranno, racconta l'uccisione del Minotauro (vv. 125-128). Ma all'improvviso aggiunge (vv. 129-130): *Me quoque narrato sola tellure relictam / Non ego sum titulis subripienda tuis*. È l'incubo di essere lasciata indietro, di sparire dai *titula*, di non essere ricordata senza un'epigrafe, un monumento, che racconti chi fosse e cosa avesse fatto. Lontano dal consesso civile e relegati in un'isola-prigione, si è in fondo già morti e la preoccupazione di Arianna è un *leitmotiv* di tante vicende eroiche, un'inquietudine che serpeggia sin dall'inizio nell'immaginario dei Greci e che sarà propria anche del mondo romano. L'ossessione per la memoria è una caratteristica anche

²⁸⁵ THORSEN 2014, p. 44.

²⁸⁶ BATTISTELLA 2010, p. 79.

dell'Arianna catulliana che ricorda fin troppo bene ogni singolo momento, a differenza di Teseo. L'eroina catulliana, pur di non perdere ogni possibilità di essere ricordata²⁸⁷ e di non essere costretta in un luogo deserto, in una sorta di limbo fra un passato cancellato dalle sue scelte e un futuro rivelatosi quanto mai illusorio, si mostra perfino disposta a seguire l'eroe greco ad Atene come schiava. Nell'Arianna ovidiana ciò è ancor più evidente, poiché le sue ultime parole, con l'auspicio almeno di una forma di pietà funeraria da parte di Teseo, mostrano perfettamente come la figlia di Minosse soffra di una sorta di patologia del ricordo. L'Arianna ovidiana, allora, quanto più vuole essere elegiaca, tanto più sembra allontanarsi da tale tipo di poetica, non esitando a decostruire l'elegiacità della sua storia e del suo personaggio, potenzialmente garantita anche dal modello catulliano. Così l'Arianna ovidiana, pur ponendosi come la realizzazione elegiaca della sua antenata, proprio nei versi finali rinuncia alle regole del genere, limitandosi ad esprimere la sua paura di finire nelle mani di chissà quale padrone (vv. 141-144)²⁸⁸. È logico il ragionamento di Arianna: Teseo, purtroppo, non è stato la causa della sua salvezza, ma non vede perché debba essere per lei causa di morte. La sua storia e la sua vita devono continuare ad andare avanti e per dirlo usa un linguaggio molto poco elegiaco²⁸⁹. L'effetto non può che essere parodico, se rapportato alla ferma volontà suicida di altre eroine abbandonate. La lucida riflessione è accompagnata da gesti altamente enfatici e pose melodrammatiche, a conferma di come l'Arianna ovidiana non stia solo recitando un ruolo, ma sia sempre iperbolica, quasi estrema, al punto che non bagna con le sue lacrime solo le sue guance, ma addirittura inzuppa completamente la veste (v. 138). È un'Arianna che recita alla perfezione la propria parte di donna illusa di essere amata, proponendo un repertorio di parole, gesti e luoghi, in cui trova espressione il dramma della donna abbandonata, ma incarna anche quel timore ancestrale del mondo romano: la paura di perdere ogni possibilità di essere ricordato. Ovidio attraverso

²⁸⁷ ROMANI 2015, p. 200.

²⁸⁸ BATTISTELLA 2010, p. 25.

²⁸⁹ ARMSTRONG 2006, p. 257.

la figura di Arianna dimostra la sua forte sperimentality e la sua capacità di stravolgere e decostruire i canoni del genere elegiaco, con cui gioca sapientemente, dando vita ad un testo estremamente dinamico²⁹⁰. Il poeta latino, orgoglioso della sua originalità e consapevole del ruolo paradigmatico di donna sedotta e abbandonata di Arianna, introduce un'ulteriore variazione al tema del lamento della giovane eroina. Nei *Fasti* (vv. 461-516) ritrae dapprima un'Arianna inedita, diventata ormai donna adulta, felice, perché, nonostante la perfidia di Teseo, è riuscita a trovare uno sposo migliore, ma, in seguito, afflitta per il sospetto che Dioniso voglia, a sua volta, tradirla con una principessa indiana. È un'Arianna che deve affrontare di nuovo il dolore dell'abbandono e questo comporta una reduplicazione del lamento già levato sulla spiaggia di Nasso. Ma Bacco, ascoltati i pianti della giovane amata, spazza via ogni sospetto e, asciugandole le lacrime con baci, promette ad Arianna la divinizzazione con il nome di Libera. Tale favola è probabilmente un'invenzione ovidiana e la dimostrazione di come Ovidio si diverta a sorprendere il lettore, variando la base tradizionale del lamento della *relicta* per eccellenza, introducendone una nuova versione. Se in Catullo e Ovidio la figura di Arianna ha una sua autonomia di personaggio letterario, perché funzionale per costruire e decostruire la poetica e il linguaggio d'amore a Roma, in Properzio Arianna diviene l'*alter ego* di Cinzia, la donna amata dal poeta²⁹¹. Se Catullo proietta nel mito sentimenti e sensazioni famigliari, se Ovidio umanizza le sue eroine mitiche, esplorandone la psiche, Properzio, al contrario, usa il mito per nobilitare ed elevare ad una dimensione eroica la sua esperienza amorosa, idealizzando la donna umana proiettata nel mito²⁹². Arianna non è una figura che sussiste autonomamente e non assume mai lo statuto di personaggio letterario, ma esiste, in quanto modello paradigmatico da porre come confronto. Il mito interessa a Properzio nel suo aspetto di racconto

²⁹⁰ VIAL 2004, pp. 73-74.

²⁹¹ Per l'identificazione di Cinzia con Arianna cfr. VIPARELLI 2012.

²⁹² FEDELI 2011, p. 16.

paradigmatico, così da rendere fondanti le situazioni del quotidiano. Come scrive Paolo Fedeli²⁹³:

nel diventare *exempla* le storie della mitologia subiscono una riduzione, passano attraverso una lente che scompone l'agire dei personaggi in una serie di gesti interpretati: è così che esse possono essere raggruppate in forma paradigmatica e iscritte entro un principio generale.

L'apparato mitologico si fonde con l'esperienza personale, conferendole maggiore grandezza e dignità, divenendo un mezzo d'espressione, attraverso il quale raccontare il presente e la contemporaneità²⁹⁴. Grazie al mito quelle vicende private, sentimentali ed emozionali si collocano fuori dal tempo e dallo spazio, acquistando vari significati e assumendo la condizione di situazione straordinaria per eccellenza.

Il mito immobilizza la vicenda personale del poeta che attraverso il mito esce fuori dal tempo. Utilizzare il frammento mitico per qualificare il presente autobiografico, significa ridare al *mythos*, discorso appunto fuori dal tempo, il ruolo di rappresentare la paradossale situazione umana secondo le indicazioni della fisica post newtoniana, della fisica quantistica che ci avverte del nostro costante spaesamento²⁹⁵.

Arianna sembra vivere nelle parole di Properzio come paradigma di bellezza e il suo splendore, paragonato a quello della donna amata sembra prevalere nettamente sulla tematica dell'abbandono. La figlia di Minosse diventa così la *relicta* per eccellenza e il suo lamento diventerà un *topos* letterario, fino ad un progressivo irrigidimento e stereotipizzazione, tanto che i molti versi (47.265 e ss.) che Nonno di Panopoli, un misterioso poeta egiziano, vissuto probabilmente tra il IV e il V secolo d.C., le dedica, alla fine sue *Dionisiache*, giungono quasi come una ricapitolazione di secoli di narrazioni sulla sua figura.

²⁹³ FEDELI 2011, p. 21.

²⁹⁴ CHIRASSI COLOMBO 2010, p. 43.

²⁹⁵ CHIRASSI COLOMBO 2010, p. 47.

Il racconto per immagini delle avventure della principessa cretese

Le avventure della principessa cretese dovevano essere famigliari nell'antichità anche a livello di immagini: occhi che scrutano e che piangono, panneggi che scendono in modo sensuale, veli che ondeggiano, satiri, sileni, divinità, paesaggi marini, rocciosi e desolati trovavano il proprio spazio su qualsiasi tipo di manufatto. Il mito di Arianna, nonostante l'instabilità del racconto letterario, caratteristica comune a molte narrazioni mitiche fondate su una tradizione orale, ha dei nuclei fondamentali. Come se si volesse delineare la struttura di un testo teatrale, che porta sulla scena la vicenda dell'eroina cretese, è possibile individuare due atti, basati sui due perni centrali di ogni versione scritta del mito: Arianna/Teseo e Arianna/Dioniso. I due atti che vedono protagonisti gli attori principali del triangolo amoroso del racconto mitico, a loro volta, possono essere suddivisi in scene, ognuna delle quali conosce nel corso del tempo trasformazioni e variazioni nella sua possibile rappresentazione. Quando si alza il sipario sulla storia cretese di Teseo si è già in *medias res*, in quanto la nave con sopra Teseo e i quattordici giovani destinati al sacrificio, solca veloce il mare cretico. La destinazione è ovviamente Creta, per l'incontro nel labirinto con il Minotauro. Tra le molte imprese di Teseo, la spedizione a Creta è tra le più antiche, se non, addirittura, la più antica in assoluto. Quest'ultima viene, infatti, dipinta sui vasi greci già nel VII secolo a.C., al contrario del matrimonio di Dioniso e Arianna, di cui non vi sono raffigurazioni certe fino alla fine del VI secolo a.C. La più antica e sicura rappresentazione della lotta tra Teseo e il Minotauro risale al 670-660 a.C. Si tratta di una scena dipinta su un'anfora proveniente da *Tinos*, nelle Cicladi, ora conservata all'*Antikenmuseum* di Basilea²⁹⁶. Nell'immagine è possibile riconoscere Teseo e Arianna che attaccano il Minotauro il quale, rispetto però alla tradizione iconografica, presenta una stravaganza, poiché non è un uomo dalla testa di toro, ma, viceversa, un toro dalla testa umana. È interessante notare relativamente ad Arianna, come appaia già con il

²⁹⁶ BERNARD - DASZEWSKI 1986, s.v., *Ariandne*, n. 36.

famoso gomito che garantirà a Teseo la possibilità di uscire dal labirinto. È il segno che il tema dell'aiuto, apportato dall'astuta principessa cretese e risolutivo ai fini del successo dell'impresa, si è già formato nella tradizione mitica. Nell'ultima decade del VII a.C. Arianna inizia ad essere raffigurata mentre tiene in mano un diadema, simbolo o del sentimento d'amore dell'eroina nei confronti di Teseo o della vittoria sul Minotauro, perché capace di rischiarare le angoscianti tenebre del labirinto²⁹⁷. L'attributo del diadema diventerà canonico nelle rappresentazioni pittoriche dei vasi attici, ma così è anche rappresentata su un treppiedi ad Olimpia²⁹⁸, con Teseo che ha in mano una lira, o sul vaso *François*²⁹⁹ o sull'arca di Cipselo. Quest'ultima è una delle più celebri opere dell'arte arcaica, un singolare oggetto, che doveva spiccare tra i molti *ex voto* consacrati nel santuario di Olimpia³⁰⁰. La storia più antica per immagini del mito di Arianna vede i due protagonisti, Teseo e Arianna, sempre l'uno di fronte all'altra e quasi sempre sembra che non si parlino mai d'amore. Si tendono la mano l'uno verso l'altro e solo di rado l'eroe tenta una carezza sul mento di lei in segno di tenerezza o di un approccio erotico, come in un'*oinochoe*³⁰¹ del VII secolo a.C. Più facilmente hanno invece in mano un oggetto che sembra essere materia di scambio: Teseo tende una lira ad Arianna, quest'ultima il filo, oppure l'eroe greco tiene la spada e la principessa cretese un filo o una corona. Nelle prime testimonianze del mito, Arianna è, di conseguenza, spesso raffigurata mentre assiste all'uccisione del mostruoso fratellastro con i suoi attributi, espressione del ruolo fondamentale da lei svolto nella vicenda. La funzione narrativa è quella di aiutante magico, una sorta di figura dotata di intelligenza pratica, fatta di soluzioni concrete, che si oppone all'intelligenza speculativa puramente razionale. Le prime testimonianze iconografiche dimostrano come il nucleo più antico del mito della fanciulla cretese sia quello che la vede semplicemente come risolutiva ai fini della vicenda, una

²⁹⁷ KERÉNYI 1963, p. 149.

²⁹⁸ BERNARD - DASZEWSKI 1986, 3, s.v., *Ariadne*, n. 49.

²⁹⁹ BERNARD - DASZEWSKI 1986, s.v. *Ariadne*, n. 48.

³⁰⁰ BAGNASCO GIANNI 1999, pp. 129-131.

³⁰¹ L'*oinochoe* è conservata al Museo Archeologico di Iraklio, inv. 6971.

comprimaria di Teseo, il vero protagonista. Ma il racconto per immagini della principessa cretese fornisce un altro dato riguardo allo stratificarsi e al cristallizzarsi della vicenda mitica. Un'ipotesi è, infatti, che Arianna fosse in origine una divinità, un'antica e potente dea minoica della vegetazione, vista la centralità dei culti agrari in ambito minoico, divenuta poi protagonista di un romanzo d'amore e di avventure con Teseo³⁰². Tra le tavolette di Cnosso, risalenti al II millennio a.C., vi è, non solo la più antica attestazione della parola labirinto, ma anche in tre tavolette il riferimento ad una Signora del Labirinto, a cui viene offerto del miele, un alimento riservato a tutti gli dei, a dimostrazione che si trattava di una figura dotata di autorevolezza e prestigio. L'identificazione di Arianna con questa Potnia non è certa, ma non può essere esclusa a priori, pensando soprattutto a come il labirinto diventerà parte di lei. Arianna potrebbe essere la Signora di quel labirinto, dea potente, temuta e onorata, collegata a quello che è il simbolo del confine tra la vita e la morte, capace di trasformarsi nella piccola figlia di Minosse che scopre per la prima volta l'amore³⁰³. Come una dea è raffigurata nel vaso *François*³⁰⁴: è una spettatrice della danza a lei dedicata, tutta dritta e fiera, con il braccio levato e una minuscola manopola di filo in mano. Davanti a lei c'è la sua nutrice piccola come una bambina, a segnalare il diverso *status* sociale, e Teseo, che tiene in mano una lira. Dietro quest'ultimo, è rappresentata una coreografia di danza: ragazze e ragazzi che ballano tenendosi i polsi. Si è discusso molto su che cosa rappresenti la scena, poiché secondo alcuni sarebbe la prima esecuzione della danza della gru a Delo, secondo altri una danza di Teseo e dei fanciulli ateniesi a Creta dopo il trionfo sul Minotauro³⁰⁵. È molto difficile stabilirlo, ma, sia che si individui nella raffigurazione la danza eseguita a Creta nel *choros* di Dedalo o la *géranos* di Delo, la misteriosa coreografia che riproduceva il cammino tortuoso del labirinto, che Teseo avrebbe eseguito

³⁰² NILSON 1950, pp. 523 e ss.

³⁰³ KERÉNYI 1983, p. 32.

³⁰⁴ CRISTOFANI - MARZI 1981, pp. 77-79.

³⁰⁵ HOM., *IL.*, 18.590-594; PLUT., *VIT. THES.*, 21.1-2.

per primo nell'isola di Delo con le fanciulle e i fanciulli ateniesi destinati al sacrificio, è comunque dipinta la danza del labirinto. È un movimento ritmico che si esegue tenendosi per le mani e che può svolgersi in luoghi diversi, ma ogni volta fa comunque rivivere il percorso iniziatico³⁰⁶. Arianna è colei a cui la danza è dedicata, in quanto riceve l'omaggio dei giovani, assistita dalla sua nutrice, come si conviene a una regina o a una divinità. Il secondo elemento su cui riflettere, ai fini della ricostruzione dello sviluppo della trama mitica, è la presenza alle spalle di Teseo di un altro personaggio femminile: Eriboia, la cui posizione nell'organizzazione figurativa del dipinto non può essere casuale e lascia supporre una speciale relazione con l'eroe. Le risposte sul tipo di relazione e sul rapporto tra la stessa Eriboia ed Arianna possono essere ritrovate in un poema composto da Bacchilide, raffinato poeta del tardo arcaismo. Nella sua ode 17, nota con il titolo *Teseo o I fanciulli*, Bacchilide sceglie di raccontare un momento della spedizione cretese che precede l'ingresso nel labirinto e la lotta con il Minotauro. Siamo sulla nave che porta a Creta con i quattordici fanciulli a bordo, quando improvvisamente esplose una contesa fra Teseo e Minosse. L'eroe cretese, colpito dalla bellezza di una fanciulla, le ha sfiorato le bianche guance e la fanciulla in questione è, guarda caso, Eriboia. Scrive Giorgio Ieranò:

il Don Giovanni veste i panni di un Don Ottavio; il rapitore di fanciulle si trasforma nel nobile difensore di una vergine minacciata dalla violenza del brutale Minosse. Teseo diventa una figura che incarna e propugna i valori di un rapporto amoroso rispettoso del galateo che regola le relazioni tra i due sessi e che vieta ogni abuso ai danni di una vergine³⁰⁷.

Non è un caso che, a livello letterario, è nel V secolo che Teseo inizia a caratterizzarsi come modello positivo, apparendo come una figura nobile e dignitosa. Eschilo, Sofocle ed Euripide hanno avuto il merito di cristallizzare i miti mediterranei, fissando attraverso narrazione coesa, coerente e congruente racconti che erano

³⁰⁶ DETIENNE 1983, p. 547 e ss.

³⁰⁷ IERANÒ 2010, p. 104.

una matassa di trame piene di varianti dipanate oralmente. La poesia e il teatro, sistemando anche il mito cretese, hanno contribuito a trasformare nella memoria collettiva Minosse da saggio sovrano, lodato da Omero, ad un tiranno crudele e sanguinario. La conseguenza della rielaborazione tragica del mito è stata un'eccessiva polarizzazione tra due figure: il buono, identificato in Teseo, contro il cattivo, rappresentato da Minosse. Il primo viene a simboleggiare un modello di comportamento eroico saggio, contrapposto alla violenza senza regola di Minosse. La tradizione mitica³⁰⁸ conosceva una sposa di Teseo che non era Arianna, ma di nome Eriboia, Periboia, o Fereboia e, di lei, si parla almeno a partire dal V secolo a.C., anche se già un secolo prima appariva nel vaso *François* tra i quattordici fanciulli. È complesso ricostruire tutta la stratificazione mitica, ma quella fra Teseo ed Eriboia si presenta sin da subito come un'unione in piena regola, legittimata e consacrata, completamente opposta alla turbolenta relazione fra Teseo e Arianna. È qui la contrapposizione delle due eroine, in quanto divengono l'espressione di due condizioni amorose del tutto differenti: la presenza di Eriboia nel vaso *François*, una vera e propria sorta di anti-Arianna, potrebbe far alludere alla storia di violenza e abbandono della principessa cretese³⁰⁹. È il segno forse che la potente Signora del labirinto inizia a trasformarsi in una giovane eroina protagonista di un romanzo d'amore. Un abbandono che avviene a tradimento, mentre Arianna è immersa in un sonno profondo, quasi magico, causato dalla potenza degli eventi, e che si configura come un vero e proprio giallo. Molteplici sono le versioni che circolano, relativamente al perché Teseo decise di far rotta verso Atene, a dimostrazione, ancora una volta della dinamicità del racconto mitico. La principessa cretese, però, non inizia subito ad addormentarsi nell'iconografia antica, poiché nel VI secolo a.C. non si hanno immagini di lei abbandonata nel sonno neppure nella pittura vascolare. È con il V secolo a.C. che si fa ricorrente la presenza dell'Arianna abbandonata³¹⁰. Un allontanamento che viene

³⁰⁸ PLUT., *VIT. THES.*, 29.1.

³⁰⁹ KERÉNYI 1963, p. 284.

³¹⁰ MCNALLY 1985, p. 153.

rappresentato sempre dietro l'ordine di una divinità, Atena o Hermes, così da salvare la reputazione del Don Giovanni traditore della mitologia antica, la cui immagine nel V secolo a.C. inizia ad essere ripulita. Atena è ovviamente il simbolo di Atene, città della quale l'eroe greco sarà il fondatore, mentre Hermes è il messaggero divino, colui che riferisce a Teseo la volontà degli dei, la necessità di dover proseguire da solo, visto l'imminente futuro che lo attende. È un sonno, quello dell'Arianna che inizia ad addormentarsi nelle immagini del V secolo a.C., innocente e fanciullesco. La giovane eroina sogna in una posizione serena, quasi infantile, con le due mani congiunte sotto il volto. La modalità di cogliere la principessa cretese in un riposo quieto e privo di minacce accomuna la rappresentazione di un vaso a figure rosse³¹¹, databile al 480-470 a.C. e conservato al Museo Nazionale Tarquiniese, una *lekythos*³¹² attica, ora conservata a Taranto e uno *stamnos*³¹³ di Boston. Ma la geometria della sua *silhouette* immersa nel sonno è destinata progressivamente a cambiare, tanto che nel nostro immaginario collettivo è fissata la rappresentazione dell'Arianna ellenistica, dionisiaca e sensuale, distesa sul fianco sinistro, con il braccio levato sopra il capo e il busto scoperto³¹⁴. Tale raffigurazione è destinata a diventare nei secoli successivi il simbolo di un corpo femminile immerso nel sonno, ma anche più in generale dell'Arianna nella sua condizione di *relicta*. Rappresentazione topica è l'Arianna³¹⁵ addormentata in marmo, copia romana da un originale ellenistico del II secolo a.C., acquistata da Papa Giulio II nel 1512, per ornare il cortile delle Statue al Belvedere. Il modello dell'Arianna addormentata, fissato nella statua conservata ai Musei Vaticani, dimostra come il mondo romano lo erediti da quello ellenistico. Ne sono una prova anche le pitture pompeiane, attestazione di quanto sui muri delle città

³¹¹ BERNARD - DASZEWSKI 1986, s.v., *Ariadne*, n. 53.

³¹² BERNARD - DASZEWSKI 1986, s.v., *Ariadne*, n. 52.

³¹³ BERNARD - DASZEWSKI 1986, s.v., *Ariadne*, n. 54.

³¹⁴ MORENO 1994, pp. 257-258.

³¹⁵ *Arianna addormentata*, Vaticano, Museo Pio-Clementino, galleria delle statue, inv. 548.

vesuviane le immagini della saga cretese si ripetessero con una sequenza interminabile³¹⁶. L'effetto è sempre quello di un corpo estremamente sensuale, colto nell'istante più vulnerabile: quel sonno che non dà la possibilità di vedere all'eroina cretese quanto la sua vita sia realmente mutata. Un sonno nemico, ma che ha però sempre un qualcosa di urbano: un letto, o una seduta su cui poggiarsi. È un'Arianna quasi bambina quella che inizia ad addormentarsi, ma che, a poco a poco, subisce l'influenza dionisiaca, assumendo pose e movenze che indicano un progressivo entrare a far parte del corteo dionisiaco. È un contrasto che è stato descritto anche per le fonti letterarie³¹⁷: in Catullo, l'immagine di una Arianna nuda e disperata sulla riva del mare, immobile come una statua, guarda caso di una Baccante (vv. 64-68), si contrappone a quella dell'Arianna giovane fanciulla che cerca l'abbraccio materno nel suo innocente letto (vv. 85-89)³¹⁸. È un'Arianna che muta così l'aspetto della sua immagine: dalla vergine speranzosa che timidamente tende il filo a Teseo e che si addormenta teneramente con le mani sotto il capo, all'Arianna sensuale, dionisiaca, eroticamente distesa, con la mano dietro la testa e il seno scoperto. È la testimonianza di un cambiamento culturale che avviene a partire dall'epoca ellenistica, come visto nella letteratura, ma anche nell'arte e che determina una maggiore attenzione da parte di poeti ed artisti alla componente intimistica ed erotica, ripercuotendosi anche nel mondo romano. Con l'abbandono di Arianna da parte di Teseo, volontario o ordinato da un volere divino superiore, cala il sipario sul segmento della vicenda mitica, che vede protagonista la principessa cretese e l'eroe greco. Si apre, così, il secondo atto della storia mitica di Arianna, una volta destatasi dal sonno. La principessa cretese è sola sulla riva della spiaggia dell'isola di Nasso, mentre la nave con sopra Teseo è ormai al largo diretta verso Atene. Un destino quasi certo di morte sembra essere l'epilogo finale per le avventure della giovane eroina cretese. Ma ecco il colpo di scena: l'arrivo di Dioniso e del suo corteo, con il dio del vino che, innamoratosi

³¹⁶ BRAGANTINI - SAMPAOLO 2009, p. 37.

³¹⁷ LAIRD 1993, p. 21.

³¹⁸ Cfr LIPKING 1988; GAISSER 1995, p. 595; LANDOLFI 1998, p. 19.

perdutamente della donna, deciderà di sposarla, così da assicurarle un destino di assoluta felicità. Arianna si riprende la sua rivincita. La scena del risveglio di Arianna che si abbandona ad un pianto disperato sulla riva del mare, dopo aver capito di essere rimasta sola, presenta uno schema iconografico del tutto nuovo, sviluppatosi in ambiente romano e appare di sicuro molto più frequentemente sui muri di Pompei, rispetto alla scena dell'abbandono. Di esso si conservano circa venti repliche, tutte inquadrabili entro il IV stile catalogate e pubblicate da Anna Gallo³¹⁹. È possibile fare delle riflessioni sullo schema compositivo e sul significato simbolico di tale tipo di raffigurazioni, che risulta ripetersi sempre identico: Arianna, ormai sola, è seduta piangente sulla riva del mare, appoggiata ad un cuscino posto, indifferentemente, a destra o a sinistra. L'unica variante nella sua rappresentazione è data dalla posizione di una mano portata o agli occhi ad asciugare le lacrime o reggente un lembo all'altezza della spalla o, in un solo caso³²⁰, protesa a richiamare l'amato già lontano³²¹. Vi è una contrapposizione assoluta tra l'immobilità di Arianna, che agita solo le mani, e la mobilità di Teseo. Un contrasto che richiama i versi di Catullo (vv. 62-63) e Ovidio (vv. 50-51), in cui è raccontato di come la fanciulla, resasi conto della fuga dell'eroe greco, rimase pietrificata³²². Se nel racconto di Catullo e Ovidio, però, la principessa cretese quando si sveglia è sola, nelle rappresentazioni iconografiche dietro di lei sono quasi sempre presenti insieme o separatamente due figure alate: Nemese, che indica alla fanciulla la nave di Teseo ormai lontana ed Eros, nudo e alato che con una mano regge l'arco e con l'altra si terge le lacrime dal volto³²³. È evidente la stretta valenza simbolica che collega le due divinità raffigurate: Nemese è la divinità dispensatrice del bene o del male, è la potenza che aiuta, vendica, ma soprattutto punisce la freddezza d'amore e l'infedeltà, più che mai in epoca ellenistica.

³¹⁹ GALLO 1988, pp. 57-80.

³²⁰ Cfr. GALLO 1988, p. 69.

³²¹ GALLO 1988, p. 74.

³²² FREDRICK 1995, p. 273.

³²³ ELSNER 2007, p. 31.

Il gesto deciso ed ineluttabile, con cui la dea invita Arianna a guardare la nave di Teseo, può alludere anche agli eventi successivi: l'eroe greco scorderà di cambiare le vele da nere a bianche alla propria nave, causando in tal modo il suicidio di Egeo³²⁴. Analogamente Eros piangente sembra essere l'espressione di quell'amore tradito che troverà, comunque, la sua punizione e vendetta. Se in Catullo e Ovidio è Arianna stessa con le sue parole a lanciare il suo grido di disperazione e il suo desiderio di vendetta, nell'iconografia sono le figure che la affiancano nell'istante in cui si sveglia a parlare simbolicamente per lei, consegnandoci il medesimo messaggio: dolore acuto, profonda rabbia, inquieta angoscia e desideri di vendetta. In tre dipinti³²⁵ non è Nemese ad indicare ad Arianna la nave di Teseo, ma Eros stesso, e tale mutamento introduce una nota più romantica e idilliaca alla vicenda, facendo perdere quel tono di intenso dolore di Arianna. Non si sente più la necessità di evidenziare, attraverso l'uso di immagini simboliche, la richiesta del suo lamento di una punizione del colpevole traditore, ma, seppure si mantiene la sensazione di risentimento, si pone l'accento sul presentimento dell'eroina e sulla sua presa di coscienza dello stato di abbandono in cui si trova. Come nella letteratura, così nell'arte, è un'Arianna che spesso vive di contrasti e, soprattutto in questa fase della sua storia mitica del risveglio e dell'abbandono, vi è una contrapposizione forte, sia nella letteratura che nell'iconografia, tra la sua dimensione drammatico-sentimentale e quella erotica³²⁶. Nel lungo lamento della giovane principessa è centrale, sia nelle raffigurazioni che nelle sue parole, un aspetto elegiaco-amoroso: Arianna urla e grida il suo amore tradito, ma la sua immagine non restituisce l'idea di una fresca innocenza, poiché i veli e le vesti cadono, così da svelare la sua nudità. Arte e letteratura sembrano l'una specchiarsi nell'occhio dell'altra, restituendoci una figura che si alimenta letterariamente e artisticamente di opposizioni: è passionale e violenta, innamorata e rancorosa, infantile e sensuale, è

³²⁴ GALLO 1988, p. 76.

³²⁵ *Casa del Poeta Tragico*, triclino 15 parete E, *Casa dei Vetti*, cubicolo d, parete N, *Casa del Leandro*, ambiente l, parete O.

³²⁶ COLPO 2011, p. 71.

sofferente, ma ha un forte fascino erotico. Nel racconto della storia della principessa cretese c'è un momento in cui arte e letteratura sembrano dividersi: l'attimo in cui in tali scenari, dominati da angoscia e dolore, fa la sua comparsa Dioniso insieme al suo corteggio. I poeti dedicano all'incontro tra Arianna e Dioniso poche righe, al contrario delle rappresentazioni, che cercano di esprimere l'intensità di un legame particolare, fuori dai canoni. Dopo il dolore, la gioia, dopo il tradimento, il matrimonio e finalmente l'inaspettato, quanto mai sperato, lieto fine. Arianna occupa saldamente il centro del mondo dionisiaco, in cui trionfa come la sposa prediletta del dio. La tradizione che fa di Arianna la sposa del dio greco è presente già in una delle prime opere superstiti dell'epica greca: la *Teogonia* di Esiodo³²⁷. Come spesso accade quando si ha a che fare con le storie di Arianna, sfiora il dubbio di non autenticità dei versi esiodei. È dunque possibile supporre, verosimilmente, che sia un gruppo di versi tardo, anche perché relativamente tarde sembrano essere anche le raffigurazioni pittoriche del matrimonio di Dioniso e Arianna. Alcuni studiosi hanno mostrato dubbi sulla possibilità di individuare con sicurezza la coppia divina in vasi antecedenti agli ultimi anni del VI secolo a.C. È solo a partire da questa data che si riscontra l'immagine di Dioniso e Arianna come sposi³²⁸. È l'opinione prevalente, sebbene, per esempio, già prima della fine del VI secolo a.C. su alcuni vasi attici a figure nere Dioniso compaia al fianco di una sposa, ma in tutta la tradizione su Dioniso, a partire da Esiodo fino alla tarda antichità, non è conosciuta nessun'altra sposa se non Arianna³²⁹. Un legame quello tra Dioniso e Arianna che a livello di immagine rivela tutta la sua intensità erotica, sensuale e ipnotica, ma anche sentimentale ed emozionale³³⁰. Nei vasi greci³³¹ si trovano più di una volta Dioniso e Arianna raffigurati mentre celebrano un simposio, contornati da un'arruffata

³²⁷ HES., *TH.*, vv. 940-949.

³²⁸ CARPENTER 1986, p. 21.

³²⁹ VAN HORN 1959, p. 193 e ss.; KERÉNYI 1963, p. 147.

³³⁰ Sulla coppia Arianna-Dioniso come modello di riferimento per l'istituzione matrimoniale si veda VATIN 2004.

³³¹ GASPARRI - VENERI 1986, s.v., *Dionysos*, nn. 756-762.

accozzaglia di satiri e menadi. In ogni raffigurazione la coppia divina non sembra, però, fare caso allo spettacolo che li circonda, perché lo sguardo è fisso l'uno negli occhi dell'altra, in una vera e propria condizione di atemporalità. Arianna è sempre dipinta come un'eroina fiera, posta di fronte al suo sposo, mentre lo guarda negli occhi, perché «Dioniso è il dio che ti guarda negli occhi, ed esige di essere guardato negli occhi»³³². Così egli appare ai suoi fedeli, per esempio, nelle Baccanti di Euripide (v. 470)³³³. Ne consegue che il grande assente è il passato della principessa cretese, poiché non c'è spazio per raccontare ciò che è stata, non è necessario. Un filo rosso lega l'effetto che provocano le immagini raffiguranti la coppia divina a quanto narrato da Senofonte nella pantomima finale del suo *Simposio*. La figura di Arianna che appare nel nono capitolo agli invitati, ormai frastornati dal vino e dalle numerose chiacchiere di Socrate, sembra porsi a metà tra *eros* vissuto e immaginato. La pantomima, in cui la dimensione dell'*eros* era forte, rivela l'intensità del legame erotico tra Arianna e Dioniso e l'incantamento ipnotico dionisiaco provocato dall'ebbrezza, tanto da comportare che i partecipanti siano presi tutti dal desiderio. La testimonianza del *Simposio* di Senofonte è soprattutto indice della popolarità del tema di Dioniso e Arianna nel IV secolo a.C., momento in cui il mito esce al di fuori della sua originaria natura sacra, perdendo la sua immediata valenza religiosa. Parallelamente anche nelle raffigurazioni pittoriche che decorano i vasi, a partire dal IV secolo a.C. si assiste ad una svolta nell'iconografia dei due personaggi, in quanto vengono raffigurati in un'atmosfera più intima, tanto che a volte si abbracciano³³⁴. Dalle pagine dell'autore greco, ma anche dalle immagini si comprende come i due sposi si uniscano, perché si amano e si desiderano. Il mutamento nel rappresentare e raccontare questo rapporto, che riflette un modo nuovo di concepire la vita insieme, più affettivo e sensibile, deve essere collegato, ancora una volta, ai cambiamenti politici, culturali e sociali, innestatisi grazie alle figure di Filippo II di Macedonia e poi di Alessandro Magno.

³³² KERÉNYI 1976, p. 27.

³³³ IERANÒ 2010, p. 131: «Δι: ὀρᾶν ὀρᾶντα, καὶ δίδωσιν ὄργια».

³³⁴ CARPENTER 1997, p. 68.

Entrambi scompigliano letteralmente l'equilibrio del mondo antico, con conseguenti ripercussioni anche in ambito letterario e artistico. In ambiente macedone alcune testimonianze dell'arte figurativa mostrano la centralità dei temi dionisiaci. Nella cosiddetta tomba del Principe a Verghina, la grande necropoli dei macedoni, è stato rinvenuto un rilievo di avorio che rappresenta Dioniso barbuto accompagnato, ai due lati, da una baccante, da una donna interpretata come Arianna, e dal dio Pan. Ma l'unione di Arianna e Dioniso non si esaurisce in un incontro momentaneo tra un mortale e un dio, in quanto genera una discendenza, creando una genealogia che alimenta altre vicende mitiche e che le rappresentazioni ben testimoniano. L'iconografia antica ha cristallizzato, tuttavia, nell'immaginario collettivo dei secoli successivi l'aspetto della coppia divina come il simbolo della felicità e della giovinezza eterna. Nei versi della *Canzone di Bacco* di Lorenzo il Magnifico viene celebrato il trionfo di Arianna: l'eroina e il suo sposo si guardano in eterno, sempre felici, eternamente giovani, in una dimensione senza tempo e spazio, lontano dall'avvicinarsi delle stagioni mortali e dalla giovinezza degli uomini destinata a finire. Arianna ha dimenticato e da piccola principessa minoica tradita e abbandonata è diventata una regina e divinità. La principessa cretese ha così conquistato il proprio spazio, la propria scena e il ruolo di assoluta protagonista, divenendo con la propria storia lo scenario quotidiano di chi abitava le case di Pompei, arrivando con tutta la sua storia, perfino, nel mondo dell'infanzia e dei racconti delle balie. È quanto racconta Filostrato³³⁵, figura di primo piano della Seconda Sofistica, vissuto a cavallo fra il II e il III secolo d.C., nel descrivere un dipinto che raffigura l'abbandono della principessa cretese, testimoniandoci, così, le sensazioni che un osservatore poteva avere di fronte a qualcosa di ovvio e noto da sempre. Se nei nostri giorni la figura di Arianna si è fissata come il simbolo della donna abbandonata per eccellenza, dall'analisi della sua storia per immagini e racconti emerge una natura della giovane più profonda e che vive di contrasti: è figlia, ma pronta a tradire il padre, è fragile e decisa, è vergine, amante e sposa, conosce il vuoto provocato dal dolore

³³⁵ PHILOSTR., *IM.*, 1.15.

MARTINA TONDATO

più acuto e profondo di chi si è illuso e la felicità assoluta. È figura mitica collocata fuori dal tempo e dallo spazio, ma allo stesso tempo è dotata di un'umanità straordinaria che la rende reale. La conseguenza è un'assoluta empatia con tale giovane eroina, una capacità immediata di comprendere il suo stato d'animo e la sua situazione, perché chi non ha mai scoperto vano e illusorio ciò in cui pensava di poter credere?

Bibliografia

- ARMSTRONG 2006 = R. Armstrong, *Cretan women. Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, New York 2006.
- BADONI PARISE 1990 = F. Badoni Parise, *Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, in «Dialoghi di Archeologia», 3 s., 8, 1, 1990, pp. 73-89.
- BAGNASCO 1999 = G. Bagnasco, *L'harpax come corona di luce*, in *Koiná. Miscellanea di studi in onore di Piero Orlandini*, a cura di Marina Castoldi, Milano 1999, pp. 123-142.
- BARCHIESI 1986 = A. Barchiesi, *Problemi di interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 16, 1986, pp. 77-107.
- BARCHIESI 1989 = A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 19, 1989, pp. 63-90.
- BARCHIESI 1989 = A. Barchiesi, *Postilla (su Ov. Her. 10, 89-95)*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 23, 1989, pp. 173-174.
- BARCHIESI 2001 = A. Barchiesi, *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and other latin poets*, London 2001.
- BATTISTELLA 2006 = C. Battistella, *Le costellazioni di Arianna (Ov. Her. 10, 95 e Apoll. Rhod. 3.97-1004)*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 57, 2006, pp. 217-222.
- BATTISTELLA 2010 = C. Battistella, *P. Ovidii Nasonis Heroïdum epistula 10: Ariadne e Theseo*, Berlin-New York 2010.
- BERNARD, DASZEWSKI 1986 = M. L. Bernard, A. W. Daszewski, *Ariadne*, ad vocem, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 3, I (Addenda), Zürich-München 1986, pp.1050-1070.
- BETTINI 2015 = M. Bettini, *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna 2015.
- BRAGANTINI - SAMPAOLO = I. Bragantini, V. Sampaolo, *La pittura pompeiana*, Milano 2009.
- CALZASCIA 2015 = C. S. Calzascia Caterina Sonja, *Il carme 64 di Catullo e le Argonautiche di Apollonio Rodio*, Bologna 2015.
- CARPENTER 1997 = T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth Century Athens*, Oxford 1997.
- CERRI 2015 = G. Cerri, *Che cosa fu il mito per i Greci: una messa a punto*, in «Rivista di Engramma», n. 128, 2015, pp. 1-24.
- COLOMBO CHIRASSI 2010 = I. Colombo Chirassi, *Properzio mito e presente*, in *Tempo e spazio nella poesia di Properzio. Atti del convegno*

- internazionale, Assisi, 23-25 maggio, 2008*, a cura di R. Cristofoli, C. Santini, F. Santucci, Assisi 2010 pp. 41-64.
- COLPO 2011 = I. Colpo, *Tutte le Arianne di Ovidio*, in «Eidola international journal of classical art history», Anno 8, 2011, pp. 66-78.
- CRISTOFANI – MARZI 1981 = M. Cristofani, M. G. Marzi (a cura di), *Materiali per servire alla storia del vaso François*, Roma 1981.
- DETIENNE 1983 = M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*, Torino 1983.
- DETIENNE 1983 = M. Detienne, *La grue et le Labyrinthe*, in «Mélanges de l'École française de Rome», t. 95, n. 2, 1983, pp. 541-553.
- ELNER 2007 = J. Elner, *From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World*, in «Classical Philology», t. 102, n. 1, 2007, pp. 20-44.
- FEDELI 1998 = P. Fedeli, *Introduzione a Catullo*, Roma-Bari 1998.
- FEDELI 2007 = P. Fedeli, *Poesia d'amore a Roma fra Repubblica*, Milano 2007.
- FEDELI 2011 = P. Fedeli, L. Canali Luca, R. Scarcia (a cura di), *Properzio. Elegie*, Milano 2011.
- FERNANDELLI 2012 = M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, New York 2012.
- FREDRICK 1995 = D. Fredrick, *Beyond the atrium to Ariadne: Erotic painting and Visual Pleasure in the Roman House*, in «Classical Antiquity», t. 14, n. 2, 1995, pp. 266-288.
- FULKERSON 2005 = L. Fulkerson, *The ovidian heroine as author*, Cambridge 2005.
- FUSI 2009 = A. Fusi, *Variazioni sul genere elegiaco*, in *Lo spazio letterario di Roma antica. Volume VI. I testi: la poesia*, a cura di A. Fusi, A. Luceri, P. Parroni, G. Piras, Roma 2009, pp. 544-575.
- GAISSER 1995 = J. H. Gaisser, *Threads in the labyrinth: competing views and voices in Catullus 64*, in «American Journal», t. 116, n. 4, 1995, pp. 589-616.
- GALLO 1988 = A. Gallo, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano*, in «Rivista di Studi Pompeiani», t. II, 1988, pp. 57-80.
- GARDNER 2007 = H. H. Gardner., *Ariadne's Lament. The Semiotic Impulse of Catullus 64*, in «Transactions of the American Philological Association», t. 137, n. 1, 2007, pp. 147-179.
- GASPARRI – VENERI 1986 = C. Gasparri - A. Veneri, *Dionysos*, ad vocem, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 3, I, Zürich-München 1986, pp. 414-514.
- GORI 2013 = M. Gori, *Catullo. L'invenzione del privato*, Milano-Torino 2013.

- HEWIG 1991 = A. Hewig, *Ariadne's Fears from Sea and Sky (Ovid, Heroides 10.88 and 95-8)*, in *Classical Quarterly*, t. 41, n. 2, 1991, pp. 554-556.
- IERANÒ 2010 = G. Ieranò, *Arianna. Storia di un mito*, Roma 2010.
- IERANÒ 2013 = G. Ieranò, *Eroi. Le saghe della mitologia greca*, Venezia 2013.
- KERÉNYI 1976 = K. Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible life*, London 1976.
- KERÉNYI 1983 = K. Kerényi, *Nel labirinto*, Torino 1983.
- KERÉNYI 1963 = K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Milano 1963.
- LAIRD 1993 = A. Laird, *Sounding Out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64*, in «Journal of Roman Studies», t. 83, 1993, pp. 18-30.
- LANDOLFI 1998 = L. Landolfi, *La coltre parlante. Cat. carm.64 fra efrasi ed epillio*, in «Aufidus», t. 35, 1998, pp. 7-35.
- LIPKING 1988 = L. Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago-London 1988.
- MARINI 1932 = A. M. Marini, *il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurata* in «Atene & Roma», Anno XIII, fasc.1-2, 1932, pp. 60-97.
- MCNALLY 1985 = S. McNally, *Ariadne and Others: Images of sleep in Greek and Early Roman Art*, in «Classical Antiquity», t. 4, n. 2, 1985, pp. 152-192.
- MICHALOPOULOS 2002 = A. N. Michalopoulos, *Ovid Heroides 10.1.4: Ariadne's ΜΙΤΟΣ*, in «Mnemosyne», t. 4, n. 55, 2002, pp. 95-97.
- MORENO 1994 = P. Moreno, *Scultura ellenistica*, vol. I, Roma 1994.
- NUZZO 2003 = G. Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palermo 2003.
- PADUANO – FUSILLO 2016 = G. Paduano e M. Fusillo (a cura di), *Apollo Rodio. Le Argonautiche*, Milano 2016.
- PARATORE 1979 = E. Paratore, *Virgilio. Eneide, Volume III, Libri V-VI*, Milano 1979.
- PERROTTA 1931 = G. Perrotta, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, in «Athenaeum», t. 9, fasc. 2, 1931, pp. 171-222. 370-409.
- PERSSON NILSON 1950 = M. Persson Nilson, *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, Lund, 1950.
- PINOTTI 2009 = P. Pinotti, *L'elegia latina*, Roma 2009.
- PUTNAM 1961 = M. J. Putnam, *The art of Catullus 64*, in «Harvard Studies in Classical Philology», t. 65, 1961, pp. 165-205.
- RAVENNA 1974 = G. Ravenna, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, in «Quaderni dell'Istituto di filologia latina dell'Università di Padova», t. 3, 1974, pp. 1-52.

MARTINA TONDATO

- ROMANI 1999 = S. Romani, *Donne abbandonate sulla riva del mare. Arianna figura del lamento*, in «ACME», t. 52, n. 3, 1999, pp. 109-127.
- ROMANI 2015 = S. Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino 2015.
- ROSATI 2016 = G. Rosati (a cura di), *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano 2016.
- SANTARCANGELI 2005 = P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Milano 2005.
- THORSEN 2014 = T. S. Thorsen, *Ovid's early poetry*, Cambridge 2014.
- TRAINA 1986 = A. Traina, *Allusività Catulliana*, in *Poeti latini e neolatini. Note e saggi filologici*, a cura di Alfonso Traina, Bologna 1986, pp. 131-158.
- TRAINA 2015 = A. Traina - E. Mandruzzato (a cura di), *Catullo. I canti*, Milano 2015.
- VAN HOORN 1959 = G. Van Hoorn, *Dionysus et Ariadne*, in «Mnemosyne», t. 12, fasc. 3, 1959, pp. 193-197.
- VATIN 2004 = C. Vatin, *Ariane et Dionysos, un mythe de l'amour conjugal*, Paris 2004.
- VIAL 2004 = H. Vial, *Ariane et ses ombres: les trois strates de la réécriture poétique dans la dixième Héroïde*, in «Vita Latina», t. 171, 2004, pp. 71-78.
- VIPARELLI 2012 = V. Viparelli, *La scoperta della bella addormentata: Arianna da Properzio a Goethe*, in *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea, Atti della Nona Giornata di Studi-Sestri Levante 2012*, a cura di S. Aduano e G. Cipriani, Foggia 2012, pp. 39-74.
- WEBSTER 1966 = T. B. L. Webster, *The Myth of Ariadne from Homer to Catullus*, in «Grece & Rome», vol. 13, n. 1, 1966, pp. 22-31.