

Dal monte alla sorgente.

Il mito di Atteone attraverso gli indicatori spaziali nella ceramica figurata occidentale tra V e IV secolo a.C.



Veronica Bellacicco
veronica.bellacicco@edu.unito.it

L'analisi degli elementi paesaggistici individuati nelle produzioni figurate di ambito magno-greco, specialmente sulla ceramica a figure rosse, in particolare apula, contribuisce a tracciare l'evoluzione dell'iconografia del mito di Atteone e di comprendere alcuni dei mutamenti sostanziali del racconto mitico presenti anche nelle fonti letterarie. Queste ultime, infatti, tramandano differenti versioni del mito che si distinguono a seconda della colpa commessa dal cacciatore: aver concupito Semele secondo Acusilao di Argo (Apollod., *Bibliotheca*, III, 4, 57-59) e Stesicoro di Imera (Paus., *Græciæ descriptio*, IX, 2, 3), essersi vantato di essere superiore ad Artemide nella caccia per Euripide (Eur., *Bacchæ*, vv. 337-340) o addirittura aver ambito alle nozze con la dea secondo Diodoro Siculo (Diod. Sic., *Bibliotheca Historica*, IV, 81, 4).

A fronte delle differenti motivazioni della punizione del nipote di Cadmo, il momento della vicenda prediletto dalla tradizione figurativa antica è spesso quello della punizione: il giovane viene sbranato dai suoi stessi cani, aizzati dalla dea. Quando è presente una caratterizzazione spaziale, la scena è spesso ambientata all'interno di un paesaggio agreste o montuoso evocato dalla presenza di uno o più alberi, costituiti il più delle volte da tronchi con poche foglie o in alternativa da rami più esili, ma rigogliosi. Gli schemi iconografici e le soluzioni compositive vengono di volta in volta rielaborati dai pittori occidentali che raffigurano questo episodio su svariate forme di vasi; tuttavia, proprio nella caratterizzazione del paesaggio emergono alcuni segni iconici che assumono significati differenti a seconda della tradizione mitica seguita e dalle diverse botteghe.

Mons erat...tra le rocce il Citerone.

La ricorrente presenza di una o più rocce che qualificano lo spazio della narrazione, a partire dalla pittura vascolare attica, come dimostrano il frammento di cratere attribuito al Pittore di Pan (fig. 1) e il cratere a campana del Pittore del Dinos, può essere considerata sia come indicatore dello spazio selvaggio, quale è quello cinegetico, sia come riferimento al monte Citerone, teatro di morte e sventure per molti protagonisti del ciclo tebano connessi a Dioniso come Atteone e il cugino Penteo.

Nella ceramica occidentale, il paesaggio montuoso, suggerito talvolta dalle linee del terreno, talvolta da rocce di piccole dimensioni, ricorre nel cratere a volute del Pittore di Gravina (fig. 2), nella *nestoris* del Pittore di Dolone (fig. 3), e ancora in un *rython* e in un *oinochos* apuli della prima metà del IV a.C. Su molti di questi vasi, inoltre, la roccia assume un'importanza scenica conferitagli dalla posa del giovane che appoggia su di essa un ginocchio mentre si difende dai cani; l'eroe assume così la posizione del monocneme, solitamente adottata nel linguaggio iconografico per le figure dei suppliti o delle vittime sacrificali che appoggiano un ginocchio sull'altare, ma anche dagli eroi come Oreste che sul celebre cratere del Pittore della Furia Nera appoggia il ginocchio sull'*omphalos* del feticcio. Nella composizione della scena, dunque, la roccia è posta al centro, nello stesso posto occupato altrove, come si è visto, da due oggetti sacri in pietra, l'altare e l'*omphalos*, di cui essa assimila in parte le valenze simboliche, attribuendo così un'aura di sacralità al bosco in cui si compie la vendetta divina.



Fig. 1. Frammento di cratere del Pittore di Pan. Atene, Acropoli. 470-460 a.C. Atene, Museo Archeologico Nazionale. (BEAZLEY 1931, tav. 2.2).



Fig. 2. Cratere del Pittore di Gravina. Taranto. 400 a.C. circa. Gravina di Puglia, Museo "E. Pomarici Santomasi" (CIANCIO 2005, p. 55, fig. 16).



Fig. 3. *Nestoris* del Pittore di Dolone. Basilicata. 400-380 a.C. Londra, British Museum. (britishmuseum.org).



Fig. 4. *Nestoris* del Pittore delle Coefore. 330 a.C. circa. Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums. (harvardmuseum.org).



Fig. 5. Cratere del Pittore Branca. Sibari. 350-340 a.C. Göteborg, Röhsska Konstslojdsmuseet. (KOSSATZ-DEISSMAN 1992, tav. 167).



Fig. 6. Anfora del Pittore di Dario. Ceglie del Campo. 340-330 a.C. Berlino, Staatliche Museen. (MORET 1975, tav. 56, n.46).

Fons sonat...l'acqua e la colpa.

In alcuni esemplari vascolari l'elemento roccioso, però, si traduce anche in un preciso richiamo all'acqua sottoforma di sorgente che scaturisce da un anfratto o da una grotta vera e propria come si vede sul cratere a campana apulo del Pittore Branca (fig. 5) sul quale è inoltre possibile riconoscere nella figura femminile recante in mano un elemento vegetale una personificazione dei luoghi in cui è ambientata la scena, la valle Gargafia o la fonte Partenia. Sullo stesso vaso, è inoltre evidente un rimando alla sfera nuziale, testimoniato sia dal gesto dell'*anakalypsis* compiuto dalla dea cacciatrice, sia dalla scena raffigurata sull'altro lato del cratere con Afrodite, Eros e un giovane seduto che riceve i loro omaggi. Il medesimo gesto è compiuto anche dalla donna riccamente vestita che compare sul collo della *nestoris* del Pittore delle Coefore (fig. 4), identificata in letteratura con Gargafia.



Fig. 7. Cratere a volute. Ruvo di Puglia. 365-355 a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. (JACOBSTHAL 1929).

Sui vasi apuli che raffigurano il soggetto in esame le allusioni alla sfera nuziale sono molteplici e più o meno esplicite.

L'anfora del Pittore di Dario (fig. 6) mostra, infatti, diverse figure femminili assistere al triste spettacolo: a sinistra sono le vergini Artemide, Lyssa, e Atena, evocata dalla civetta racchiusa da un serto, a destra Afrodite siede sollevando una patera, mentre Eros alato con una ghirlanda le tocca dolcemente una spalla; poco distante, un'altra donna si appoggia a una colonnina tenendo uno specchio, oggetto fortemente legato all'universo muliebre così come il ventaglio caduto in primo piano. La soluzione compositiva adottata e la disposizione dei personaggi sembrerebbe voler ricordare all'osservatore la colpa di Atteone, ossia il tentativo di concupire o Semele o forse la stessa Artemide.

La sorgente naturale simboleggiata dalla grotta e dalla roccia assume le forme di una fontana vera e propria su un cratere rinvenuto in una necropoli presso Ruvo di Puglia (fig. 7), attribuito a un ceramografo vicino al Pittore dell'*Ilioupersis* che mostra l'acqua sgorgare da due *hydrorrhoea* e raccogliersi in una vasca di forma rettangolare, collocata in primo piano ai piedi del protagonista colto eccezionalmente mentre caccia un cervo, riferimento a una colpa di *hybris* ancora diversa, ossia l'uccisione di un animale sacro ad Artemide o il ritenersi superiore a lei nell'attività venatoria.

Su una situla del Pittore di Ganimeide, su un *stamnos* e un'anfora del Gruppo del Pittore di Varrese, rocce, alberi, fiori e sorgenti, figure silvane come *paniskoi*, fauni e sileni da un lato costruiscono uno spazio sacro alle divinità agresti, di cui Dioniso e Artemide sono i principali rappresentanti, dall'altro contribuiscono a proiettare l'incontro tra il cacciatore e la cacciatrice, il mortale e la dea, in una dimensione altra, pervasa da una carica erotica che poco si addice alla partenìa. L'incontro diventa scontro e la contrapposizione tra i due protagonisti viene enfatizzata dai codici figurativi; emerge quindi la necessità di definire e connotare lo spazio mitico che non costituisce semplicemente lo sfondo dell'azione tragica, ma che è esso stesso portatore di significanti e significati imprescindibili per la piena comprensione della vicenda rappresentata.

Gli elementi finora presentati, individuati principalmente sulla ceramica figurata del secondo e del terzo quarto del IV sec. a.C., sembrerebbero suggerire che la variante del mito che diverrà celebre a partire da Callimaco (Call., *Hymni*, V, vv. 107-118) fosse in realtà desunta da altri racconti che collegavano la punizione del giovane a una colpa commessa nei confronti di Artemide e non di Semele come invece è testimoniato dalle fonti più antiche. Centrale è l'elemento dell'acqua che per questo orizzonte cronologico non allude tanto al bagno della dea, quanto alla violazione di uno spazio sacro, caratterizzato dalla presenza di una sorgente purissima collocata verosimilmente in uno dei boschi del Citerone, consacrato alla divinità. Ciò nonostante, il continuo richiamo alla sfera nuziale presente sulla pittura vascolare e il racconto del desiderio di Atteone di ottenere il *gámon* con Artemide, tramandato dagli autori, permettono di affermare che già prima di Callimaco esisteva una versione del mito in cui Atteone viene punito per aver violato un luogo sacro precluso ai mortali, e aver attentato alla virtù di una dea, compromettendone la condizione di vergine.