

LE DEE VERGINI: HESTIA, ATENA, ARTEMIDE  
E IL MITO DI ATTEONE NEL RINASCIMENTO

Il ruolo del mito è stato essenziale nella formazione delle identità culturali e sociali delle civiltà dell'intera area mediterranea. Miti sono le più antiche attestazioni culturali articolate che precedono l'avvento della scrittura, nonché la riflessione filosofica, estendendosi lungo l'epoca di passaggio dalla civiltà neolitica europea alla nascita delle prime civiltà urbane, statali e sociali (in Egitto, in Mesopotamia, in Grecia con la formazione della *pólis*). Ma i miti, con le loro narrazioni e le loro immagini – siano esse figurative e simboliche, o tramandate esclusivamente attraverso la narrazione verbale (*mýthos*) e la letteratura –, come pure con i loro modelli tipologici e le loro strutture ordinanti, per certi aspetti assiologiche, con l'avvento della ragione riflessiva e razionale non scomparvero. Nonostante il distacco gnoseologico con il quale la nuova filosofia, dai presocratici all'epoca imperiale, volle manifestare la nuova forma di sapere, aspirando alla ricerca della verità, i racconti che siamo soliti chiamare 'miti' rimasero in un certo qual modo una sorta di 'alfabeto primario' che le società usarono – ed usano tuttora – per cercare di porsi in relazione con la realtà umana e il mondo circostante. L'immaginario mitopoietico, con i suoi modelli regolativi, soprattutto a partire dalle opere scritte di Omero ed Esiodo, si era ormai articolato troppo bene per essere respinto o perfino cancellato dalle forme ideologiche e culturali della società antica<sup>1</sup>.

Nemmeno il grande sforzo ideologico della religione cristiana, profondamente radicata nella tradizione ebraica, riuscì a soppiantare definitivamente i miti della Grecia antica, i quali, attraversando il Medioevo grazie alle fonti scritte, passando dagli autori greci ai compilatori latini (Ovidio, Macrobio, Fulgenzio, i *Mythographi Vaticani*) e ai primi mitografi, venivano ripresi all'epoca del primo Umanesimo. A partire da Boccaccio, con le sue *Genealogiae deorum gentilium* e la raccolta sulle donne famose (*De claris mulieribus*), recuperati in varie opere poetiche, i miti attraversarono tutto il Rinascimento, motivando letture, riprese teatrali, opere figurative e nuove interpretazioni. Un vero e proprio *revival* dei miti greco-latini, grazie al quale l'Europa moderna ha potuto conservare una parte essenziale della sua tradizione letteraria e immaginativa, integrandola

---

<sup>1</sup> Basterà citare l'opera di Eric R. DODDS 1951, generalmente molto apprezzata dagli studiosi della cultura classica, nella quale l'autore rifiuta una netta separazione tra l'immaginario irrazionale e il *logos* della ragione trionfante, avviata dalla dialettica filosofica. In questo senso rimane eloquente l'intera opera di Platone e il suo impiego del mito, reintrodotta e riutilizzata a scopo conoscitivo o gnoseologico. Si veda a questo proposito il bel saggio di Geneviève DROZ 1992.

come un pilastro portante della propria identità culturale e spirituale. Questa, forse, non si sarebbe manifestata in tanta ricchezza di forme, se i miti ‘classici’ stessi non avessero mantenuto una così grande forza emotiva, simbolica e ‘miturgica’, capace di lasciare spazio all’immaginazione, di consentire nuove comprensioni, di stimolare nuove interpretazioni, creando realtà semantiche inedite.

Il bacino mediterraneo e l’India sono forse, come ha osservato Joseph Campbell, due aree nelle quali la creatività mitologica e immaginaria si è maggiormente espressa<sup>2</sup>. Grazie al grande recupero del passato classico, promosso dalla cultura rinascimentale, soprattutto in Italia, attraverso la letteratura e l’iconografia, che si manifestò in splendide opere d’arte, il patrimonio mitologico antico è oggi parte integrante della civiltà occidentale.

Volendo fare qualche breve paragone, possiamo constatare come alcune altre tradizioni mitologiche europee, ad esempio quella celtica, quella scandinava e soprattutto il ricco patrimonio di miti e forme religiose antiche dei popoli slavi, non hanno potuto conservare la loro vitalità e non hanno consentito che se ne potesse promuovere una reinterpretazione simbolica moderna, per il semplice fatto – che appare evidente – che ne mancano testi e compilazioni in forma scritta. I popoli slavi hanno aderito alla nuova religione cristiana prima o contemporaneamente all’acquisizione delle lettere e della scrittura delle loro lingue, in caratteri latini oppure cirillici, perdendo così l’occasione e la possibilità di riscrivere il loro patrimonio di tradizioni religiose e mitologiche, che si è potuto conservare soltanto nelle forme superstiti della cultura etnografica e popolare<sup>3</sup>.

In questo breve intervento mi propongo di parlare delle cosiddette *dee vergini* in Grecia. Cercherò, entro i limiti dello spazio a mia disposizione, di introdurre e analizzare almeno alcuni aspetti del problema. Il tema è troppo complesso per poterlo delimitare in un inventario di categorie articolate, o per suggerire soluzioni definitive a materiali così vasti ed eterogenei<sup>4</sup>.

Vorrei partire però da due presupposti preliminari: in primo luogo, respingo l’opinione secondo la quale le molteplici figure femminili, siano esse dee oppure personaggi semi-divini o eroine mitologiche e letterarie, manifesterebbero in ultima analisi una proiezione ideologica e assiologica della cultura patriarcale (in passato, e non solo!, diffusa in modo pervasivo) che le ha motivate e costruite, e sarebbero dunque riconducibili al modello ideologico e sociale delle civiltà che le hanno prodotte. Non è certo possibile negare gli influssi, talora determinanti, di una cultura

---

<sup>2</sup> CAMPBELL 1968.

<sup>3</sup> Un rilevante contributo, diverso dalla scuola mitografica occidentale, rappresentano le opere interpretative del noto storico del folclore russo Eleazar M. MELETINSKIJ 1976; ricorderemo ancora i lavori ormai classici di V. PROPP 1928, che fu antesignano della metodologia strutturalista nella sua *Morfologia della fiaba* (trad. it. Torino 1966), e il suo bellissimo scritto su *Le radici storiche dei racconti di magia* (PROPP 1946, trad. it. Torino 1949).

<sup>4</sup> Cfr. LORAUX 1990.

così orientata: con questo però non si esauriscono le molte potenzialità semantiche che le diverse figure che appaiono in queste tradizioni mitologiche racchiudono in sé.

Inoltre, si ritiene generalmente che le dee dell'antichità nascono e prendono forma, almeno nel senso evolutivo della costruzione di forme immaginarie e tipologiche (con le complesse dinamiche religiose e antropologiche che ne derivano), da un modello tipologico molto generale, quello presupposto dalla figura della «Grande Dea» dell'Europa neolitica. Le molte dee che ci appaiono in diverse culture, fin da epoche anteriori all'Età del Bronzo, sarebbero personificazioni varie della dea della terra fertile, continuamente feconda e intenta al compito di generare, di procreare la vita.

Anche questa seconda asserzione andrebbe presa con una certa cautela. Si tratta di una tipologia aprioristica e restrittiva, benché non siano pochi i tentativi di impostare le ricerche su questa ipotesi troppo generale, anche a rischio di forzare i dati in questa direzione: citiamo l'esempio di Maria Gimbutas, che ha voluto trovare tracce della presunta dea, attraverso gli scavi archeologici, nella zona danubiana e balcanica<sup>5</sup>. Si tratterebbe sempre, in sostanza, e non senza qualche eccessiva generalizzazione e sopravvalutazione delle analogie funzionali, della 'dea dai molti nomi', Innana, Astarte, Cibele, Iside, Ishtar, la titanica Hestia, oppure il demone femminile della tradizione ebraica Lilith, interpretate tutte come *avatara* della stessa figura divina. A tal proposito possiamo menzionare due studi, forse discutibili, comunque innovativi e stimolanti: Jacques Bril, *Lilith, ou la Mère obscure*<sup>6</sup> e Massimo Centini, *Le schiave di Diana*<sup>7</sup>. Non possiamo dimenticare, inoltre, il fin troppo noto e 'classico' scrittore, poeta ed erudito Robert Graves, e il suo *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*<sup>8</sup>.

Il tema centrale sul quale mi vorrei soffermare si riferisce alla *verginità*. Le dee greche sono, in relazione alla 'priorità' della Grande Dea matrice, quasi tutte figlie. Solamente alcune tra loro manifestano un'età adulta o senile, sia pure nei gradi successivi di una qualche genealogia: la ormai vecchia zia nubile Hestia, Demetra per il ruolo di madre che le è consustanziale, in un certo senso Era, e la stessa Afrodite, le quali vivono da donne adulte e presentano aspetti relativi alla maternità. Comunque sia, le divinità greche sono sostanzialmente giovani, molte di loro assomigliano a fanciulle (figlie di Zeus). Cercando di ricostruire in via ipotetica questo quadro, potremmo delineare da una parte la figura di una Grande Dea Madre, che impersonerebbe in forma primaria la potenza generatrice arcaica, la quale nel tempo avrebbe assunto, attraverso la narrazione poetica, anche le

<sup>5</sup> Marija GIMBUTAS 1974 (1982<sup>2</sup>). Attraenti studi di psicologia storica sulla tipologia della Dea Madre arcaica sono stati condotti anche da Erich NEUMANN 1955; cfr. SLATER 1968.

<sup>6</sup> BRIL 1981.

<sup>7</sup> CENTINI 1994. Dello stesso autore, ricercatore delle tradizioni magico folcloristiche, si veda anche CENTINI 2002.

<sup>8</sup> GRAVES 1948.

funzioni normative della ragione ordinatrice, di garante delle norme matrimoniali, a volte anche rafforzate da aspetti relativi alla sfera venatoria o guerresca; dall'altra invece, come effetto di un atteggiamento incline alla ricerca delle cause di fenomeni naturali e sociali più specifici, la divinità al femminile si sarebbe per così dire frammentata in diverse figure divine individuali, mettendo in moto una vasta attività immaginativa e mitopoietica, col risultato di creare nuove tipologie, nuovi personaggi. Ma una volta che tali nuove forme di divinità femminile sono apparse e si sono articolate, pur se volessimo condividere la dubbia e schematica ipotesi di un'unica matrice soggiacente – quella della Grande Dea – non sarebbe possibile trattarle come se fossero gerarchicamente inferiori alla presupposta Grande Madre.

Attraverso il mito, l'immaginazione umana elabora e narra un discorso, dando vita a divinità specifiche che sono determinate dalla *funzione* che esse svolgono. Sono o diventano figure immaginarie, ma sono anche entità religiose sostanziali, definite dal loro modo di rapportarsi al mondo naturale e umano e dallo statuto culturale che esse, siano maschili oppure femminili, rivestono attraverso il loro manifestarsi nel *sacro*, cioè in quella qualità e in quello spazio, che è al tempo stesso fisico e mentale, ma soprattutto 'spirituale', definibile come ciò che viene concepito come assolutamente 'altro'<sup>9</sup>. In questo senso, la verginità della dea significa prima di tutto che la sua essenza risiede non nel rapporto con il prossimo o nelle passioni, emotive e amorose, a causa delle quali gli esseri umani e divini sono vulnerabili e soggetti a contaminazioni temporali e sensibili, bensì nella natura immutabile e veritiera che trova la propria essenzialità nell'autosufficienza e nella quasi totale indipendenza.

Nell'antica Grecia, tre sono le dee vergini: Atena, Artemide ed Hestia. Negli *Inni omerici* esse vengono nominate come le uniche che non sono sottoposte agli influssi di Afrodite. L'*Inno ad Afrodite* recita infatti (5. 7-8, 16-17, 21-22):

τρισαῶς δ' οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατῆσαι·  
 κούρην τ' αἰγιόχοιο Διὸς γλαυκῶπιον Ἀθήνην·  
 ...  
 οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον κελαδεινήν  
 δάμναται ἐν φιλότῃ φιλομειδῆς Ἀφροδίτη·  
 ...  
 οὐδέ μὲν αἰδοίῃ κούρη ἄδειν ἔργ' Ἀφροδίτης  
 Ἴστίη, ἣν πρώτην τέκετο Κρόνος ἀγκυλομήτης.

<sup>9</sup> Mi riferisco alla nozione del sacro, inteso come qualità, attribuita agli oggetti, agli spazi e alle figure divine, spesso inclusi in forme rituali di culto. Dopo gli studi di R. Otto, R. Girard, J. Ries o, nell'area italiana, di Paolo Scarpi e Dario Sabbatucci, la nozione è accettata come riferimento essenziale nella ricerca antropologica delle religioni.

Tre sono i cuori che essa [Afrodite] non sa piegare né ingannare:  
una è la figlia di Zeus eggioco, Atena dagli occhi splendenti.

...

e neppure Artemide dalle frecce d'oro, la dea cacciatrice,  
si lascia domare da Afrodite, amica del sorriso.

...

le opere di Afrodite non piacciono neppure a Estia,  
la casta fanciulla, che l'accorto Crono generò per prima e poi per ultima<sup>10</sup>.

Nonostante le differenze che le caratterizzano, le tre divinità hanno in comune il fatto di essere concentrate in qualche modo su se stesse e sulle mete che intendono perseguire. Manifestano una sorta di 'coscienza concentrata'. Le prime due (Atena e Artemide) si concentrano sul mondo esterno e sulla meta, sul rapporto amichevole e strategico, in vista del progetto da promuovere (Atena), oppure sul bersaglio da colpire, esperienza che accompagna la cacciatrice Artemide, ottima arciera la cui freccia non manca mai l'obiettivo prescelto. Questi tratti manifestano una ragione razionale, ma anche una certa consapevolezza di sé, pronta ad escludere contaminazioni esterne all'oggetto prescelto, capace di puntualizzarlo e determinarne la sorte.

Hestia, la meno conosciuta e raramente raffigurata, alla quale sono dedicati pochi versi negli *Inni omerici*, manifesta invece una 'coscienza introversa', concentrata su se stessa, sullo spazio della casa, uno spazio intimo, stabile e quasi atemporale. Hestia (alla quale corrisponde la Vesta dei Romani) è la dea del focolare. La sua presenza costituisce il mondo interno di una casa e ne simboleggia il centro. L'inno a Hestia menziona il suo rapporto con Hermes: «entrambi infatti abitate le belle case degli uomini terrestri, con animo reciprocamente concorde, e vigilate con senno e forza, splendidi baluardi<sup>11</sup>». A proposito di Hestia non esistono storie: il personaggio si adegua male alla narrazione e la sua forza si condensa nel culto. Può prendere forma nel rituale, meno nella raffigurazione.

J.-P. Vernant in un suo notissimo scritto<sup>12</sup> ha magistralmente dimostrato come Hestia, una delle dodici divinità olimpiche, sorella maggiore di Zeus, sia strettamente collegata con Hermes, benché tra loro non esista alcun rapporto di stretta parentela, né matrimoniale, né sessuale, né di altro tipo. L'unico legame tra le due divinità, la zia nubile, primogenita di Crono e Rea, e il più giovane Hermes, nato praticamente per ultimo da Zeus e Maia e rimasto un giovane un po' 'goliardico' e sbarazzino, è rappresentato dalle loro funzioni, esercitate su diverse realtà spaziali

<sup>10</sup> *Hymn. Hom. Ven.* 5, vv. 7-8, 16-17, 21-22. Trad. it. di G. Zanetto.

<sup>11</sup> *Hymn. Hom. Vest.* 29, v. 12. Trad. it. di G. Zanetto, con modifiche.

<sup>12</sup> VERNANT 1965, pp. 85-125 della traduzione italiana.

che, benché non ancora oggetto di una riflessione astratta, manifestano una complessa realtà sociale e psicologica. Hestia, la dea del focolare domestico, centro fisso e immutabile, l'ombelico, il tramite attraverso il quale la casa è radicata nella terra, e partendo dal quale è possibile definire le coordinate e le direzioni dello spazio circostante, manifesta altresì l'interiorità casalinga, stabile, femminile e spirituale. A Hermes appartengono il mondo del 'fuori', la comunicazione, la mobilità, il contatto con l'esterno e l'altro da sé<sup>13</sup>. Un mondo tutto maschile, mai definitivamente fisso o chiuso. È chiaro che Hestia non può che rimanere vergine, *parthénos*, fedele al focolare della casa paterna: la sua funzione prevede la verginità. Nella società patriarcale antica infatti, il modello di funzione tra mondo interno alla casa (fisso e stabile) ed esterno (mobile), si può capovolgere soltanto in un caso, cioè in occasione del matrimonio. Allora è la donna a lasciare la casa paterna, costretta ad una profonda trasformazione sociale e personale: è chiamata ad integrarsi nella nuova casa, a prendersi cura del focolare dello sposo, legandosi saldamente ad esso.

Il mito dunque impone certi modelli, che non sono fini a se stessi: spesso, anzi, esso riflette le molte complessità che travagliano la psicologia umana e le strutture sociali. Nel suo saggio, analizzando le figure di Clitennestra ed Elettra nell'*Elettra* di Sofocle, Vernant dimostra come gli schemi espressi dai miti talvolta non riuscivano a definire la natura complessa dell'esperienza umana. Lo studioso francese intendeva dire, a quanto sembra, che non è possibile definire la natura della donna equiparandola al centro, allo spazio stabile della casa (*oikos*), con suggerimenti alla vita interiore, mentre l'uomo, rappresentato in questo schema da Hermes, si presenterebbe come attore esterno, dinamico, comunicativo e instabile. Lo schema può essere persuasivo, ma il dramma di Sofocle ci dimostra, attraverso l'esperienza delle due eroine, madre e figlia, atteggiamenti opposti e conflittuali, che spesso sono compresenti all'interno di ogni singola persona. In tale tragedia, dopo l'uccisione del proprio marito Agamennone e la scelta del nuovo *partner* Egisto, è Clitennestra a giocare il ruolo dell'uomo, mentre Egisto assomiglia a un effeminato, è voluttuoso e donnaio. Clitennestra assume le virtù virili, la forza, la capacità di rischiare, e possiede una riflessività piena di audacia, è pronta a comandare. Rimane donna, nel senso pieno della parola, solamente a letto. Lì non esita a essere femmina, si lascia prendere dal maschio, gode nel rapporto sessuale. La figlia Elettra si ritrova sul versante opposto: è in tutto e per tutto donna, fedele alla casa paterna, sensibile, prudente; per il fratello Oreste non è solamente sorella, ma anche madre, che si prende cura di lui, nutrendolo con amore e appoggiandolo nei suoi piani. In tutto donna, eccetto che a letto: lì rimane casta, pura, incontaminata.

I miti, i loro schemi tipologici e i modelli che nelle successive opere letterarie spesso trovano suggestive amplificazioni, accentuando le caratteristiche della psicologia umana, oppure la loro

---

<sup>13</sup> Cfr. ancora VERNANT 1965, KAHN 1978, BETTINI 2000.

conflittualità nell'ambito di una cultura, manifestano le contraddizioni insite nella psiche umana, che spesso dilanano una persona all'interno del suo stato sociale. Una dea vergine può certamente richiamare l'attenzione di una donna, manifestando una parte importante o anche essenziale della sua vita; la dea può ignorare le altre facce della realtà, la donna mortale no: non le può ignorare e deve farsi carico dell'esperienza umana nella sua integrità, con le sue tensioni e le sue ambiguità. Ma è proprio grazie alle dee, comprese quelle vergini, come lo sono Atena, Artemide e Hestia, che una parte, benché limitata, dell'esperienza mortale può trovare il suo modello, l'ispirazione, l'appoggio, una comprensione o espressione di un'esperienza che altrimenti sarebbe rimasta incomprensibile e senza senso. Nell'animo di una donna convivono molte dee – ma, dovremmo dire, nell'animo umano in generale – tra le quali le dee vergini hanno una funzione specifica e ricca di senso, incommensurabile ad altre. In loro si manifesta la parte inviolabile, non contaminata dalle vicissitudini temporali, spesso insensibile alle debolezze umane e terrene. Racchiudono l'archetipo della continuità, che però non si trasforma. Sta proprio in questo il loro fascino, ma anche il loro limite.

L'altra dea vergine, con i pregi e i limiti menzionati, è Atena. Nata dalla testa di Zeus, è figlia sua e di Metis, la divinità della saggezza e dell'intelligenza accorta che Zeus aveva inghiottito prima che partorisce, trasferendo sulla figlia i suoi attributi. Intelligente stratega, Atena favorisce un'approfondita relazione di amicizia, è disposta a sostenere l'eroe che decide di aiutare nelle sue opere più impegnative, ed è anche dea delle arti e dei mestieri, a differenza di Hestia e Artemide. È pronta a coinvolgersi nell'azione e nelle sfide terrene degli uomini, ai quali è capace di avvicinarsi fino a raggiungere uno stretto contatto, come dimostrano i suoi interventi nelle peripezie di Odisseo, quasi nelle vesti di compagno dell'eroe, che lo aiuta ad elaborare i suoi stratagemmi. Dalla lettura di Omero abbiamo fatto esperienza di come Atena e Odisseo, soprattutto dopo il ritorno di quest'ultimo ad Itaca, si trovino in stretta comunione, uniti da un'affinità che testimonia quasi di un contatto tra il divino e l'umano, che solamente la mistica cristiana, *mutatis mutandis*, riuscirà in qualche modo ad avvicinare. Quest'affinità, questa vicinanza amichevole che offre un sostegno pieno di fiducia e si manifesta anche come una sapiente prefigurazione degli eventi a favore dell'eroe e con la disponibilità a prendere parte alle azioni che egli compirà, sono possibili perché la dea è protetta dall'elemento virginale, dal fatto stesso di essere una dea vergine, intangibile e inviolabile. Ciò le assicura una pura concentrazione sull'azione, evitando legami emotivi o sessuali.

Atena, la compagna, la stratega, l'artigiana, offre sostegno e fiducia, mantenendosi però nel giusto mezzo; è una donna corazzata, 'figlia del padre'. Una dea che non a caso offre il suo aiuto quando occorre manifestare una ragione razionale, attenta alla propria meta, atteggiamento che diverrà un tratto caratteristico della civiltà occidentale.

Ma Atena ha i suoi limiti. Primo fra tutti, 'l'effetto medusa'. Sulla sua corazza la dea portava, infatti, raffigurata una testa di Gorgone, la Medusa dai capelli serpentiformi. Lo sguardo della Gorgone è terrificante ed immobilizza, pietrifica chiunque osi guardarla. È stata Atena a suggerire a Perseo lo stratagemma per sconfiggere il terribile mostro nel corso della sua pericolosa impresa.

Osservando la tipologia di questo racconto mitico, possiamo dire che con la sua mancanza di sensibilità, Atena riesce a congelare la spontaneità e devitalizzare un rapporto sociale, eliminando l'esperienza altrui o qualunque pratica soggettiva. Attraverso di lei si manifesta una mente analitica, rigorosamente finalizzata, razionale, in un certo senso fredda e spesso impersonale. Si tratta di una manifestazione del pensiero fortemente intenzionale, concentrato sull'oggetto da perseguire. Atena non ama l'intensità di sentimenti di alcun tipo; il suo criterio principale è l'efficacia. Frutto di ciò sono le sue scelte, spesso discutibili, poiché non prendono in considerazione il criterio morale o di giustizia<sup>14</sup>.

Non è difficile elencare qualche esempio ripreso dalla tradizione letteraria. Basti pensare al sostegno che la dea offre ad Achille nella battaglia contro Ettore, dove essa non esita ad usare l'inganno, contribuendo alla vittoria dell'eroe acheo. Nella parte finale dell'*Oresteia*, dopo che il protagonista si è macchiato dell'uccisione di sua madre Clitennestra, è Atena che darà il voto decisivo, con il quale Oreste verrà assolto dal suo terribile delitto. Dea e protettrice dei mestieri, tra i quali il primo posto spetta all'arte della tessitura, non ha scrupoli a trasformare Aracne, la brava tessitrice mortale, in ragno, avendo essa raffigurato sulla tela, durante la sfida intrapresa con Atena, gli amori infedeli di Zeus<sup>15</sup>: la bella Leda con il cigno, Danae avvolta dalla pioggia, la principessa Europa sul toro bianco. Troppo, per l'orgogliosa figlia del padre degli dei e degli uomini. Infatti, c'è un punto debole che accompagna la bella, amichevole, intelligente Atena: essa non è mai stata bambina. Nonostante tutti i suoi pregi, nonostante la sua razionalità della quale una comunità può esserle grata, nonostante le affascinanti esperienze che abbiamo potuto, noi lettori di Omero, condividere con lei, seguendo Odisseo nel suo viaggio e contemplando la sua eterea bellezza, Atena in verità non è mai stata bambina, non ha conosciuto l'infanzia, e perciò non è capace di lasciarsi prendere dalla suggestione, da un nuovo incanto, o solamente da un discorso che non abbia un motivo preciso e uno scopo chiaramente visibile. La dea vive nel mito, e con il suo mito un'intera civiltà è uscita vittoriosa dallo scontro immane con le grandi potenze asiatiche e si è potuta imporre come modello di civiltà umana e razionale. Ogni cosa deve essere incentrata su di una meta da conseguire e la dea agisce, dove possibile, nel suo modo intelligente e razionale. Il resto non conta.

---

<sup>14</sup> Un'analisi psicologico-antropologica del personaggio è stata proposta da BOLEN 1984.

<sup>15</sup> Sul tema, si veda il recente FRONTISI-DUCROUX 2003.

Avere a che fare con rapporti sessuali in questo caso è troppo: si oltrepassa il limite. La vita, non solo quella divina ma anche quella umana, non si basa esclusivamente sulla procreazione.

In questo senso Atena manifesta un pregio e il proprio limite: concentrata sull'azione razionale e motivata dall'efficacia e dalla meta da raggiungere, non esita a distaccarsi dalla sfera quotidiana in quanto determinata dalla passione, respingendo qualunque forma di amore sessuale. L'ultima asserzione sembrerebbe ovvia, essendo Atena una dea vergine. Ma non sempre e non necessariamente la verginità conduce ad una sublimazione intellettuale, riducendo gli affetti amorosi. A differenza di Atena, compagna e amica, la dea vergine Artemide, o Diana, benché difficile da incontrare e imperscrutabile, riecheggia nelle menti di eroi e poeti come donna affascinante ed erotica. Ricevendo il suo bacio notturno – come accadde ad Endimione<sup>16</sup> – oppure soltanto vedendola nuda, con le sue guance delicate, i capelli sciolti sul collo e il petto bianco e dolce – cosa che osò fare il cacciatore Atteone<sup>17</sup> –, l'uomo mortale acquisisce l'amore divino che lo trasporta nella beatitudine eterna. Quello di Artemide non è certamente un fascino volgare, ma non per questo si può dire che la dea, vergine e cacciatrice, accompagnata da una schiera di ninfe, sia priva di una bellezza carnale che attira e seduce chi, incapace di sostenere il rapporto con gli dèi, o viceversa rapito dal furore divino, desidera avvicinarsi a lei e contemplare la sua bellezza corporea.

Artemide, dea della caccia, della natura incolta e selvaggia, sorella di Apollo, è forse la più misteriosa delle tre dee vergini. Nell'*Inno di Artemide* il poeta Callimaco la descrive seduta sulle ginocchia di suo padre Zeus, che la accarezza e promette di darle tutto quello che desidera. La giovane dea sceglie l'arco e le frecce, che simboleggiano puntuale precisione, ragione discorsiva, ma anche distanza; non l'abbraccio, ma la luce riflessiva della mente, il distacco contemplativo e la libertà. Non l'anima, ma lo spirito. Sceglie poi di vivere libera, di essere signora dei boschi e delle montagne selvagge. È ad uno spazio non coltivato, opposto a quello della *pólis*, che la dea consacra se stessa, mantenendosi vergine, libera da rapporti sociali e personali. Oltre alla castità eterna, chiede anche una tunica succinta, per essere agile e poter correre nelle battute di caccia, accompagnata da una schiera di ninfe, anch'esse vergini. Il padre le concede tutto questo, le dona la libertà di poter scegliere a suo modo.

Sulle divinità della Grecia antica, pagine bellissime sono state scritte da Walter Otto. A contatto con Artemide, la dea sfuggente della natura selvaggia e incolta, l'uomo moderno avverte la percezione istantanea, forse prima fra tutte, del sublime. Artemide è vergine perché in essa si incarnano la natura inospitale e non umanizzata: boschi selvaggi e foreste vergini, oppure montagne e pareti vergini – come la terminologia moderna ha chiamato i versanti montuosi allo stato

---

<sup>16</sup> Valerian. *Hierogl.*, fol. 430; Cic. *Fin.* 5. 20. 55: «Endymionis somnum...»; Tusc. 1. 38. 92. Cfr. WIND 1958.

<sup>17</sup> Ov. *Met.* 3. 175-250.

originale, anteriore alla prima ascensione alpinistica, ma usiamo la nozione anche per designare la buona qualità dell'olio di oliva. Dea della natura incolta e non profanata dall'uomo, benché abile arciera non manifesta aspetti di una ragione razionale e misurabile. Artemide assorbe la luce lunare, nella quale i particolari si fanno indistinti e spesso misteriosi, quasi provenissero da una visione dell'altrove, da uno spazio onirico a-temporale, presente nel mitico sogno di Endimione e che per suggestione ci appare naturale, tanto che siamo propensi ad identificarlo col paesaggio. Sebbene gli attributi preferiti di Artemide siano l'arco, la faretra e le frecce, e nonostante la sua mira infallibile di cacciatrice nei boschi, per la quale una volta si sentì offesa dal vanto eccessivo di Agamennone<sup>18</sup>, la sua visione è differente da quella del fratello Apollo, che è solare e 'misurabile'.

Artemide opera al chiaro di luna, favorisce lo sguardo interiore, rimane sempre inconsapevolmente consustanziale alla natura, nonché alla percezione onirica, quasi libera dal peso delle cose fisiche e terrestri. Forse per questo le venne affidato il ruolo di educatrice di giovani fanciulle. È affidata alla sua tutela quella fase della vita che per breve tempo riesce a sorvolare sul peso e sugli inconvenienti che la crescita e il raggiungimento dell'età adulta impongono agli umani. Certamente non è né facile, né divertente, incontrare sul proprio sentiero Artemide-Diana. Né lei né suo fratello (sono gemelli, figli di Letò-Latona), risparmiano chi osa inoltrarsi nel loro territorio, soprattutto colui che vorrebbe definire, o solamente 'vedere' l'essenza di questo spazio così umano e naturale, ma allo stesso tempo virginale, puro e primario, volendo spiarne le cause e in un certo senso appropriarsene. Pagò cara la sua arroganza Niobe, insultando Letò e vantandosi dei propri figli; lo stesso fece Tizio, quando un giorno cercò di violentare Latona, in aiuto della quale corse Artemide che puntò l'arco contro l'aggressore e lo uccise. Scagliò la freccia anche contro un altro cacciatore, Orione, anche se non intenzionalmente, giacché lo amava: ma Apollo, offeso, un giorno provocò la sorella, sfidandola a bersagliare una palla che galleggiava sul mare e che era in realtà la testa di Orione. Artemide puntò l'arco, ed essendo la sua mira infallibile non mancò il bersaglio. Non a caso l'unico amore duraturo che la dea riuscì a conservare, fu – e in certo modo lo è tuttora – quello che la indusse a rivedere ogni notte il giovane Endimione, pastore e cacciatore di straordinaria bellezza, che ottenne da Zeus il dono dell'eterna giovinezza, in cambio del quale fu però costretto a cadere immerso in un sonno eterno. Ogni notte Artemide-Diana, al chiarore della luna, gli passa vicino, accarezzandolo, baciando le sue guance e nutrendo la sua immagine della bellezza eterna.

---

<sup>18</sup> È noto che il re acheo, dopo aver colpito una cerva, animale sacro alla dea, fiero del suo *exploit*, affermò: «nemmeno Artemide ne sarebbe capace!», per cui la dea, adirata, pretese il sacrificio di Ifigenia: Apollod. *Ep.* 3. 21.

Chi è Artemide-Diana? Questa domanda, espressa da Pierre Klossovski nel suo libro *Le bain de Diane*<sup>19</sup>, accompagna da tempi remoti coloro che indagano la verità sulla natura. Come potremmo arrivare a comprendere almeno alcuni dei significati che si possono celare in questa figura di dea vergine della natura selvaggia? Bisogna fare attenzione; ridurla al simbolo di una semplice iniziazione non è sufficiente. La foresta vergine, il bosco selvaggio, la natura onirica, notturna o lunare non si trovano semplicemente oltre le frontiere della società evidente, politica, sociale e del mondo civilizzato. Il divino, l'irrazionale e il notturno abitano all'interno dello spazio umano: la loro collocazione non è fuori, né viene prima o dopo la ragione, ma è complementare ad essa. Elementi di questo tipo costituiscono delle figure allegoriche, attraverso le quali l'uomo intraprende un percorso gnoseologico, quasi una forma peculiare di conoscenza che è anche un avvicinamento al sacro, manifestato dalle forme di natura verginale, ai limiti della ragione. Gli episodi mitici, incentrati sulla figura di Artemide, manifestano il divino nella forma naturale e corporea, la cui essenza non si lascia captare dalla ragione umana.

In questo senso nella variante del mito che riguarda Diana e il cacciatore Atteone, trasformato in cervo, narrata da Ovidio (*Met.* 3. 175-250), riecheggia un valore iniziatico. L'episodio tratta della metamorfosi dell'eroe, della quale si sottolinea tanto un valore morale, quanto un valore conoscitivo e spirituale. La coppia di Atteone e Diana è menzionata anche nelle *Metamorfosi* di Apuleio (*Met.* 2) all'inizio delle peregrinazioni del protagonista: nell'atrio del palazzo di Birrena, nutrice di Lucio, campeggiano le statue marmoree della figlia di Latona, dalla veste svolazzante, e di due cani che la affiancano; alle loro spalle si innalza una grande roccia ricoperta di foglie e muschio, che si apre in una grotta dalla cui cornice pendono frutti e grappoli d'uva di straordinario realismo. A pochi passi dalla statua di Diana, Lucio scorge tra le foglie anche il simulacro di Atteone, successivamente trasformato in cervo, intento a scrutare la dea in attesa che si bagni<sup>20</sup>. Questo racconto presenta tutte le caratteristiche di una vera e propria allegoria di iniziazione. L'intero romanzo di Apuleio è letto come una godibile opera letteraria che attraverso la narrazione favolosa dell'Asino d'oro vuole tramandare le pratiche iniziatiche dei riti misterici in onore della dea Iside. Il complesso statuario in cui si imbatte Lucio, evocando l'esperienza di Atteone e Diana, acquista una connotazione morale negativa o almeno pericolosa: Birrena invoca proprio la dea della statua a testimone della sua preoccupazione per Lucio, sollecitando l'uomo a fare attenzione e a diffidare della maga Panfile.

Il mito narrato da Ovidio ha goduto di una grande fortuna e si è tramandato attraverso l'arte e la letteratura del Medioevo e del Rinascimento, dove lo ritroviamo in veste allegorica, veicolo di messaggi poetici e suggestioni conoscitive, se non addirittura mistiche. Petrarca, nei suoi *Rerum*

---

<sup>19</sup> KLOSSOWSKI 1956.

<sup>20</sup> Apul. *Met.* 2. 4.

*vulgarium fragmenta* (23. 145-160), lo riprende nella veste allegorica e poetica, accentuando il verso melanconico: travolto dal fascino della donna amata, il poeta viene rapito e spiritualmente trasformato. Nella nuova veste si identifica con il cacciatore Atteone:

I' seguì tanto avanti il mio desire / ch'un di cacciando sì com'io solea / mi mossi; e quella fera bella e cruda / in una fonte ignuda / si stava, quando 'l sol più forte ardea. / Io, perché d'altra vista non m'appago, / stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna; / e per farne vendetta, o per celarse, / l'acqua nel viso co le man' mi sparse. / Vero dirò (forse e' parrà menzogna) / ch'i' sentì' trarmi de la propria imago, / et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: / et anchor de' miei can' fuggo lo stormo<sup>21</sup>.

Allora la domanda rimane: come osservare la dea della natura? Come scorgerne le potenzialità? Come raggiungere le delizie del corpo tangibile della dea casta e vergine, agognando la sua bellezza con il desiderio di contemplare il suo seno e il suo sorriso inafferrabili?

*Si poteris narrare, licet*, scrive nel suo saggio Klossowski<sup>22</sup>. A Roma, sul tempietto di Diana a Villa Borghese, si può leggere il motto: *noctilucae silvarum potenti*. Un messaggio indubbiamente sensato. Non si può scherzare con questa potenza: quando si manifesta, assumendo forme presenti in natura, il divino non può che essere pericoloso per i mortali, perfino violento e letale. Sulle ambiguità del sacro, soprattutto nelle forme arcaiche, saggi importanti sono stati scritti da René Girard<sup>23</sup>.

Il motivo del cacciatore Atteone è stato sottoposto a molti rifacimenti della narrazione mitologica, assumendo spesso una connotazione negativa, soprattutto quando gli viene data una lettura morale. La «dolce crudeltà» della dea, ad esempio, ebbe ampia fortuna nella cultura umanistica e vasta diffusione nei romanzi sentimentali del tardo Rinascimento, in Italia e in Francia. Atteone, guidato dal suo destino, un giorno si addentrò nel bosco sacro e si trovò ad osservare la dea vergine, sorprendendola con le Ninfe mentre, tornate dalla caccia e spogliatesi, si stavano bagnando in una fonte. Diana, nuda e immersa nell'acqua, ad un tratto voltandosi verso la boscaglia scorse l'inatteso e indiscreto eroe. Sorpresa e furibonda, con la mano raccolse dell'acqua dallo stagno e la schizzò sul volto di Atteone che iniziò a trasformarsi in un cervo, cambiando aspetto, ma mantenendo la mente umana. I suoi cani, non riconoscendo più il loro padrone, si scagliarono contro di lui, sbranandolo: il cacciatore si era trasformato in preda. I cani, simbolo di una ragione pensante e calcolatrice, in cerca del proprio oggetto, sono diventati i carnefici del proprio padrone.

<sup>21</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, I, 23. 148-160.

<sup>22</sup> KLOSSOWSKI 1956.

<sup>23</sup> Grande fortuna nel campo antropologico ha avuto, ad esempio, il suo studio GIRARD 1972.

Atteone melanconico, aspirante alla realtà delle cose ultime, nascoste o celate dalla natura sin dagli inizi del tempo – se ci è lecito riprendere questa metafora, usata da Girard<sup>24</sup> – costituisce il modello non solamente del poeta, folgorato da una bellezza naturale e vergine che non è possibile oggettivare né captare con la mente, ma anche dell'uomo occidentale nel suo tentativo di vedere e possedere la verità nuda.

Nel Rinascimento il mito e la figura di Artemide-Diana, oltre a diventare parte integrante della tradizione letteraria, prende nuove sfumature, nella comprensione della sfera conoscitiva, soprattutto nel campo della mistica deistica. Nel dialogo *De gli eroici furori*, Giordano Bruno riprende il mito di Atteone, ma il significato dell'allegoria è capovolto<sup>25</sup>. Bruno rilegge la favola, nella quale l'esperienza dell'eroe diventa la manifestazione di una vera e propria *deificatio*: il soggetto, ovvero il cacciatore della verità (una metafora che richiama il filosofo Cusano e il suo scritto *De venatione sapientiae*), rapito dalla forma più elevata e più nobile di mania, ovvero dal furore divino, viene trasformato e si unisce all'oggetto amato: «Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, alla apprensione della beltà divina»<sup>26</sup>. Le forme del rapimento soggettivo e spirituale sono state descritte nel *Fedro* di Platone. Socrate menziona quattro tipologie di *mania* divina, che si riferiscono ad altrettante divinità (Apollo, Dioniso, Muse, Afrodite e Eros), dove la quarta, cioè la mania amorosa, è detta la migliore<sup>27</sup>. Le forme di tale rapimento, descritte da Platone, sono state riprese da Marsilio Ficino, il quale nel commento al *Simposio* che ha preso la forma di uno scritto indipendente, intitolato *Sopra lo amore* – scritto che ha avuto grande successo nel Rinascimento e costituisce una delle fonti privilegiate di Bruno –, descrive il modo con cui l'anima, rapita dal furore divino, si innalza, quasi morendo e annientandosi nel mondo volgare, per raggiungere l'unificazione con il divino. L'amore per la bellezza divina spinge l'animo alla dimora celeste, la quale «è sopra l'essenza e sopra il tutto». Bruno, sviluppando il proprio discorso filosofico, tramite l'allegoria del mito di Diana e Atteone, introduce una nuova nozione, con la quale approfondisce la speculazione mistica, accentuando ancora di più sia l'elemento spirituale, in quanto si tratta del rapporto tra il divino e l'umano, sia quello corporale e quasi erotico, appartenente a Diana-Artemide, nonostante la sua verginità. Si tratta della cosiddetta «morte di bacio», la *mors osculi*. Una morte mistica che trasforma il soggetto e lo unisce all'oggetto amato, ovvero al divino. È la morte dell'anima nell'atto della propria sottomissione al suo oggetto divino.

Tale nozione ha la sua fonte nel *Cantico dei cantici* e nelle sue interpretazioni allegoriche e cabalistiche, riprese nel Rinascimento da Pico della Mirandola e verrà successivamente narrata nei

<sup>24</sup> GIRARD 1978.

<sup>25</sup> Giordano Bruno, *De gli eroici furori. Dialoghi II*.

<sup>26</sup> G. Bruno, *De gli eroici furori. Dialoghi II*, p. 1006.

<sup>27</sup> Plat. *Phaedr.* 265 b.

*Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo. Si tratta dello spossamento del soggetto e della perdita del transfert oggettivo. Non a caso Bruno, nell'Introduzione al proprio *Dialogo*, menziona Petrarca e i suoi affanni, ma lo definisce «tosco poeta», per il suo «ostinato amor volgare» e per «non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melanconia, per celebrar non meno il suo ingegno»<sup>28</sup>. La polemica di Bruno può essere compresa nel quadro della sua critica anti petrarchista, notevole e frequente nei suoi atteggiamenti, ma non è questo il punto essenziale. Il vero nocciolo della dottrina di Bruno penso sia la conversione dell'uomo in Dio, ovvero sia l'unificazione del soggetto che contempla e pensa alla dimensione divina, una *homóiosis theó(i)*.

Così il cacciatore Atteone, sbranato dai cani che rappresentano la ragione misurabile e pedante, diviene lui stesso preda, comprendendo quanto è possibile nell'unico modo, cioè divino e amabile. La dea, trasformandolo in cervo, si avvicina all'eroe, ma non può offrirsi altrimenti che nella forma, a lei propria, divina e naturale. Il cacciatore, trasformato in cervo, si unisce al mistero nel quale una sola natura, un solo essere, un unico dio e un solo mondo formano l'infinità divina. Qui «finisce la sua vita secondo il mondo pazzo, sensuale, cieco e fantastico, e comincia a vivere intellettualmente; vive vita de dei, pascesi d'ambrosia e inebriasi di nettare»<sup>29</sup>.

Artemide-Diana è pur sempre una dea della femminilità, anche se vergine. Bruno accentua il carattere erotico, benché spirituale, introducendo la nozione della morte di bacio che lui stesso menziona, riferendosi al Cantico di Salomone. La verginità di Diana ha in realtà una funzione molto semplice e rilevante: essa manifesta la vera fonte di tutti i numeri e di tutte le forme, la verità della natura, la luce divina che come verità è cercata, ma rimane cosa inaccessibile e che è la monade, vera essenza di tutti gli esseri. Per gli uomini è possibile scrutare l'ombra e le vesti di Diana, la natura delle cose nella luce opaca, in quanto siamo esseri mortali e viviamo in una spelonca, illuminata dalla ragione. Le vesti di Diana, i suoi segni e le sue tracce sono la natura comprensibile, in cui influisce il sole e la luce della ragione si rispecchia nel suo velo. Ma scrutare Diana nuda, sciolta dalle vesti, nel chiarore della luna, significa contemplare la luce del mondo superiore. «Onde il furioso si vanta d'esser preda della Diana», conclude Bruno il suo dialogo, il quale non ha cosa da invidiare ad altro uomo. Ma è un'esperienza «non conveniente d'essere desiata», non potendo ottenerla nella natura umana inferiore.

La verginità della dea non costituisce un'alternativa all'esistenza umana civile e nemmeno risiede in una sfera 'solamente' mito-poetica. Accompagna la vita come un'eterna presenza, in quanto fondamento divino dell'uomo e del mondo.

<sup>28</sup> G. Bruno, *De gli eroici furori*, Argomento del Nolano. *Dialoghi*, II, p. 935

<sup>29</sup> G. Bruno, *De gli eroici furori*, *Dialoghi*, II, p. 1009.

Igor Škamperle

Univerza v Ljubljani

Filozofska Fakulteta

Oddelek za Sociologijo

Askerceva 2

SI – 1000 Ljubljana

e-mail: [igor.skamperle@ff.uni-lj.si](mailto:igor.skamperle@ff.uni-lj.si)

#### BIBLIOGRAFIA

#### EDIZIONI

*Inni omerici*, a cura di F. CÀSSOLA, Milano (Coll. Valla), 1975.

*Inni omerici*, a cura di G. ZANETTO, Milano 2000.

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di N. SCIVOLETTO, Torino 2000.

Bruno, Giordano, *Dialoghi italiani* (ed. or. Londra 1585), *nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile*, terza edizione a cura di G. Aquilecchia, I-II, Firenze 1985<sup>3</sup> (1907-1909).

#### STUDI

BETTINI 2000: M. Bettini, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000.

BOLEN 1984: J.S. Bolen, *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women*, San Francisco 1984.

BRIL 1981: J. Bril, *Lilith ou la mère obscure*, Paris 1981.

CAMPBELL 1968: J. Campbell, *The Masks of God: Creative Mythology*, New York 1968.

CENTINI 1994: M. Centini, *Le schiave di Diana*, Genova 1994.

CENTINI 2002: M. Centini, *Le streghe del mondo. Storia - credenze popolari, riti e simbologia - i grandi processi*, Milano 2002.

DODDS 1951: E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley - Los Angeles 1951.

DROZ 1992: G. Droz, *Les mythes Platoniciens*, Paris 1992.

FRONTISI-DUCROUX 2003: F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris 2003.

GIMBUTAS 1974: M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe. Myths and Cult Images*, London 1974 (1982<sup>2</sup>).

GIRARD 1972: R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972.

GIRARD 1978: R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris 1978, ricerche con J.-M. Oughourlian e G. Lefort.

- GRAVES 1948: R. Graves, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, London 1948.
- KAHN 1978: L. Kahn, *Hermès passe: ou, les ambiguïtés de la communication*, Paris 1978.
- KLOSSOWSKI 1956: P. Klossowsky, *Le bain de Diane*, Paris 1956.
- LORAUX 1990: N. Loraux, *Che cos'è una dea?*, in P. Schmitt-Pantel (cur.), *Storia delle donne in Occidente. I. L'antichità*, Bari 1990, pp. 13-55.
- MELETINSKIJ 1976: E.M. Meletinskij, *Il mito. Poetica, folclore, ripresa novecentesca* (ed. or. *Poetika Mifa*, Moskwa 1976), trad. it. Roma 1993.
- NEUMANN 1955: E. Neumann, *The Great Mother: an Analysis of the Archetype*, Princeton 1955.
- PROPP 1928: V. J. Propp, *Morfologia della fiaba* (ed. or. *Morfologija skazki*, Leningrad 1928), trad. it. Torino 1966.
- PROPP 1946: V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia* (ed. or. *Istoriceskie korni volšebnoi skazki*, Leningrad 1946), trad. it. Torino 1949.
- SLATER 1968: Ph.E. Slater, *The Glory of Hera. Greek Mythology and the Greek Family*, Boston 1968.
- VERNANT 1965: J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci* (ed. or. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1965 [1971<sup>2</sup>]); trad. it. Torino 1978.
- WIND 1958: E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven 1958 (nuova edizione riveduta, Oxford 1980).