

The Hunt: *Diana, Atteone e i Motorpsycho nella galassia di Ovidio**

Abstract

L'articolo analizza un brano dei Motorpsycho, *The Hunt* (2021), come caso di ricezione ovidiana nella *popular music* contemporanea. Attraverso una lettura intertestuale e "diffrattiva", il contributo mostra come il brano rielabori il mito di Diana e Atteone delle *Metamorfosi* (3.138-255), trasformando la punizione per lo sguardo proibito in una rappresentazione ciclica del desiderio. Nel testo dei Motorpsycho, infatti, i ruoli di cacciatore e preda si confondono continuamente: Diana non è più soltanto dea casta e vendicatrice, ma figura ambigua, insieme oggetto e agente di una sensualità ferina che coinvolge uomini e dèi in un processo di reciproca bestializzazione. Il saggio colloca questa riscrittura nella tradizione moderna della ricezione del mito, mostrando come l'immaginario ovidiano continui a espandersi in contesti apparentemente lontani dall'antichità classica. Parallelamente, il contributo evidenzia come la reinterpretazione dei Motorpsycho permetta di rileggere Ovidio stesso, riportando in superficie le ambiguità erotiche e voyeuristiche già presenti nel testo latino.

The paper examines *The Hunt* (2021) by Motorpsycho as a case study in the reception of Ovid in contemporary popular music. Through an intertextual and diffractive reading, it argues that the song reworks the myth of Diana and Actaeon from Ovid's *Metamorphoses* (3.138-255), transforming the punishment of the forbidden gaze into a cyclical exploration of desire. In the band's reinterpretation, the distinction between hunter and prey repeatedly collapses: Diana is no longer simply a chaste and vengeful goddess, but an ambiguous figure embodying a feral sensuality that ensnares gods and mortals alike in a process of reciprocal bestialization. The paper situates this rewriting within the broader modern reception of the myth, showing how Ovidian imagery continues to permeate cultural forms seemingly far removed from classical antiquity. At the same time, it argues that Motorpsycho's reinterpretation casts new light on the erotic and voyeuristic ambiguities already embedded in Ovid's text.

Tra chitarre urlanti in feedback, riff monolitici, improvvisazioni lisergiche, amplificatori mandati in saturazione e spinti sotto la soglia del *breakup* l'ultima cosa che un classicista si aspetterebbe di trovare c'è Ovidio. Eppure, eccolo lì!

Cosa ci fa l'autore delle *Metamorfosi* su un palco in cui sta suonando un quartetto di musicisti di rock psichedelico? La domanda, apparentemente oziosa, mette in crisi un riflesso che solo di recente ha cominciato a dissiparsi nell'ambito degli studi di antichistica: quello che relega un certo tipo di rock a fenomeno culturalmente marginale, quando non apertamente anti-intellettualistico.

Eppure, a ben guardare, proprio lì dove l'accademia ha a lungo esitato a posare lo sguardo, si è sviluppato, a partire dagli anni '70 dello scorso secolo, un confronto sorprendentemente articolato con la tradizione classica. Come mostrano, tra gli altri, gli studi di Kristopher Fletcher e Osman Umurhan, certo rock duro e, nelle sue forme più estreme, il metal non si limitano a citare il mondo greco-romano: lo rielaborano, lo declinano in modi originali, lo mettono alla prova, facendone uno strumento per interrogare categorie contemporanee quali identità, genere, sessualità, nazionalità, politiche globali, rapporto uomo-natura in forme che

* Una prima versione di questo contributo è stata proposta nell'ambito di un ciclo di lezioni sulla ricezione del terzo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, rivolto agli studenti del corso di Lingua e letteratura latina dell'Università di Siena. È a loro che desidero dedicarlo. Ringrazio per le sue segnalazioni Domitilla Campanile.

intrecciano volutamente – come, in fondo, avveniva per l’epica antica – tematiche e dimensioni di ampio respiro e – per usare la stessa espressione impiegata da Fletcher – *larger than life*¹.

In questa prospettiva, accostare Ovidio ai Motorpsycho – e più precisamente a un loro brano del 2021, *The Hunt* – non è un esercizio di eccentricità critica, ma un banco di prova: verificare fino a che punto le *Metamorfosi* del poeta latino possano rifrangersi, trasformate, nel linguaggio sonoro e poetico del rock contemporaneo è, infatti, un primo intento del presente contributo. Un secondo, parallelo ad esso, consiste anche nel cercare di capire come, in un’ottica ‘diffrattiva’, l’interpretazione del mito da parte della band norvegese possa dirci qualcosa di inedito e inaspettato su Ovidio stesso, sul suo modo di interpretare la vicenda mitica ripresa nella canzone, su strati del testo antico che, senza la lettura illuminata dalla sua ricezione successiva, rischierebbe di rimanere inosservata o, comunque, in ombra². Ma forse, prima di analizzare il brano in questione, è necessario spiegare ai lettori di questo contributo – che potrebbero non conoscerli – chi siano i Motorpsycho.

1. *The Norsemen of the Apocalypse: l’evoluzione di una band scandinava atipica*³

Formatisi a Trondheim alla fine degli anni Ottanta attorno al nucleo di Bent Sæther e Hans Magnus Ryan, i Motorpsycho sono difficilmente riconducibili a un unico genere musicale. Le loro prime produzioni risentono del contesto scandinavo, profondamente segnato dalle forme

¹ Cfr., ad es., la raccolta di studi curata da FLETCHER – UMURHAN (2019). O anche, nello specifico, per il ri-uso del passato greco-romano in chiave nazionalistica, in contrapposizione al riuso della mitologia nordica nel *Viking Metal* scandinavo, FLETCHER (2019, 223 ss.). Cfr. anche WARNHAM (2021) e, per una visione di insieme, dichiaratamente parziale ma utile, BARGELLINI (2026, 147 ss.), che mette in evidenza alcune analogie fra i tratti caratteristici della musica rock e specifiche pratiche (ad esempio quelle estatiche) delle culture antiche. Per contributi su singoli miti, o sulla ricezione di singole fasi della storia del mondo antico, cfr. ad es. CAVALLINI (2009, 113 ss.: Achille); LIVERANI (2009: il mito degli Atridi); SWIST (2023, 99 ss.: Sparta). Da segnalare in particolare per le sue conclusioni, il lavoro di UMURHAN (2012, 127 ss.) su *Alexander the Great* degli Iron Maiden e *The Final War* degli Ex Deo (brano dedicato alla battaglia di Azio e alla figura di Ottaviano): «Metal’s appropriation of Greek and Roman antiquity in terms of aggression, struggle for power, and masculinity speaks predominantly to a youth culture that uses the medium of metal as a platform for its general angst and feelings of alienation from contemporary society and thereby seeks to mark its own place in society. Yet, the presentation of the ancient material offered by Maiden and Ex Deo also suggests a likeness to and communication with a long tradition in scholarship that aims to appropriate classical antiquity in the articulation of one’s contemporary political and cultural worldview». Cfr. anche la bibliografia raccolta da Jeremy J. Swist in <https://heavymetalclassicist.home.blog/bibliography/> (consultato l’ultima volta il 23 maggio 2026). Per un elenco di brani rock e metal di ispirazione classica cfr. <https://skylight.gr/index.php/2023/06/21/metal-songs-with-ancient-greek-inspiration/> (consultato l’ultima volta il 23 maggio 2026): l’elenco tuttavia non è esente da svarioni e imprecisioni; di *Hallowed Be Thy Name* degli Iron Maiden (1982), che racconta l’ultima notte di un condannato a morte alla ghigliottina, si dice ad es. – ed è un errore palese! – che «the song is inspired by the story of the Greek mythological figure, the Minotaur, a creature with the head of a bull and the body of a man. The lyrics describe the beast’s thirst for human blood and the hero Theseus’ quest to defeat it».

² La pratica del *diffractive reading* è sviluppata da HARAWAY (1997, 273 ss.), e consiste nel sovvertire l’ordine storico e/o la gerarchia fra due o più testi, film o manufatti o – nel nostro caso – testi di diversa natura come i versi di un poema epico e i versi di una canzone. Per una riflessione in proposito, e per un esempio di lettura diffrattiva di un oggetto contemporaneo (il film *Her* del regista Spike Jonze) e un mito ovidiano (il racconto di Eco e Narciso), cfr. ad es. FORMISANO (2021, 221 ss.).

³ Il titolo del paragrafo trae spunto da *Roadwork Vol. 3: The Four Norsemen of the Apocalypse*, album dal vivo dei Motorpsycho, pubblicato nel 2018 per Rune Grammophon.

più estreme del metal⁴: senza aderire del tutto ai codici in voga nel loro contesto culturale di partenza, di queste forme estreme i Motorpsycho hanno assimilato l'intensità sonora, le dinamiche abrasive e una certa tensione visionaria. Col tempo, tuttavia, questi elementi sono stati rielaborati, da Sæther e Ryan, in una direzione sempre più eclettica, dando vita a un linguaggio che integra psichedelia, progressive rock e folk, in un'ottica che fonde 'retromania' e gusto per la sperimentazione⁵.

È proprio questa apertura verso generi diversi a rendere particolarmente significativo il rapporto dei Motorpsycho con forme di cultura cosiddetta "alta". La band ha infatti più volte intrecciato il proprio percorso con istituzioni e progetti di ambito artistico di elevato spessore: emblematica, in tal senso, è la collaborazione con il Norwegian Technical Museum, che, in occasione del suo centenario, nel 2014, ha commissionato alla band la realizzazione dell'album *Here Be Monsters*, apparso poi nel 2016⁶. Altrettanto significativo è il caso di *The Death Defying Unicorn* (2012), un'opera ambiziosa nata insieme al compositore Ståle Storløkken ed eseguita con la Trondheim Jazz Orchestra, in cui la scrittura orchestrale si fonde con la narrazione e con suggestioni storico-letterarie.

In questo senso, i Motorpsycho si collocano in una zona di confine in cui le distinzioni tra cultura "alta" e "bassa" risultano non solo attraversate, ma – come è in fondo tipico della tradizione del progressive rock sin dalle sue origini – programmaticamente messe in discussione⁷. E all'interno di questa zona di confine, oltre che in *The Hunt*, l'antichità classica ha trovato spazio in alcune composizioni della band.

Nell'album del 2022, *Ancient Astronauts* compare *Chariot Of The Sun – To Phaeton On The Occasion Of Sunrise (Theme From An Imagined Movie)*, una suite strumentale di 22 minuti, in cui il titolo funziona da programma narrativo che guida la visualizzazione da associare all'ascolto: le progressioni lente rimandano al sorgere del giorno, con le espansioni sonore successive che danno l'idea dell'inizio del cammino del carro, mentre le dissonanze potrebbero essere idealmente associate alla perdita di controllo da parte di Fetonte.

In *The Death Defying Unicorn*, ci sono poi *Oh Proteus - A Prayer* e *Oh Proteus - A Lament*, due brani che, concepiti come un'invocazione al vecchio del mare della mitologia greca, segnano un punto di svolta nel processo di disorientamento e successiva trasformazione del protagonista principale della storia, il mozzo della nave chiamata, appunto *The Death Defying Unicorn*.

⁴ Per i tratti principali del *Viking Metal*, cfr. FLETCHER (2019, 223 ss.), che mette in evidenza il nucleo 'neopagano' e identitario del genere.

⁵ Per una introduzione alla musica dei Motorpsycho, cfr. ad es. MERLIN ET AL. (2026). Per 'retromania' si intende quella tendenza della cultura pop contemporanea a mitizzare e cercare di riproporre ossessivamente, con forme di rigore quasi 'filologico', le tendenze, gli stili, le mode del passato recente (in particolare dei decenni '70, '80, '90): cfr. REYNOLDS (2017). Pur aperti a forme di sperimentazione e a contaminazioni con il jazz e la musica colta, in questo, i Motorpsycho appaiono in fondo legati alla grande tradizione del rock progressivo degli anni '60 e '70 di cui riprendono la strumentazione tradizionale (chitarra, basso, batteria e, sia pur con un ruolo non di primo piano, tastiere) e di cui riproducono fedelmente timbriche, dinamiche e soluzioni armoniche, distinguendosi dalle forme più recenti del genere, aperte alla computer music e alla ricerca elettronica. Per un confronto fra il rock progressivo 'classico', e quello degli anni '00, '10 e '20, cfr. ad es. MERLINI (2021).

⁶ L'album, che si è avvalso della collaborazione di Ståle Storløkken, è stato eseguito dal vivo per la prima volta nel novembre del 2014 presso il Norwegian Technical Museum. I temi dei brani si ispirano all'oggetto delle esibizioni del museo (scienza, tecnologia, medicina, storia industriale).

⁷ Per uno studio critico sul rock progressivo cfr. i contributi raccolti in HOLM HUDSON (2002, spec. 13 per la fusione fra cultura alta e *pop culture*). Cfr. anche, per un'utile sintesi, CHIUSI (2022).

Sempre nello stesso album, ci sono le strumentali *Sculls in Limbo* e *La Lethe*, brani in cui l'immaginario dell'aldilà antico è usato per evocare la fase di stasi e di perdita di orientamento del protagonista.

2. *Diana, di nuovo nuda nel bosco*

The Hunt ("La caccia") è la nona delle dodici tracce di *Kingdom of Oblivion*, pubblicato nel 2021 dalla tedesca Stickman Records. L'album ruota attorno ai temi del declino e della dissoluzione ecologica e politica – evocati in brani come *The Waning* e *At Empire's End*, e nella stessa *title track* – e alla crisi delle democrazie occidentali, segnate dalla manipolazione tecnologica e mediatica, dalla mercificazione, dalla polarizzazione sociale, di cui si parla in *The United Debased*. Sul piano sonoro, il disco alterna violenti passaggi hard rock di ascendenza sabbathiana a momenti più atmosferici, attraversati da venature folk e aperture sinfoniche che richiamano i primissimi King Crimson di *In the Court of the Crimson King* (1969), *In the Wake of Poseidon* (1970) e *Lizard* (1971)⁸.

The Hunt è uno dei brani più marcatamente folk dell'album, caratterizzato dall'impiego prevalente di strumenti acustici e da un arrangiamento particolarmente raffinato, per le sue variazioni modali, l'organizzazione delle progressioni, e per l'uso discreto ma efficace degli archi. Benché il titolo del brano sia volutamente generico, il riferimento al mito classico è reso immediatamente evidente fin dal primo verso: *Diana's naked in the wood again* («Diana è di nuovo nuda nel bosco»)⁹.

La situazione al centro del brano è quella del terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (3.138-255), che è all'origine di una tradizione narrativa, iconografica, cinematografica pressoché sterminata¹⁰.

La storia raccontata da Ovidio è ben nota: dopo una battuta di caccia in cui è stata uccisa un'enorme quantità di animali del cui sangue grondano le reti e le armi impiegate da Atteone e dai suoi compagni¹¹, l'eroe – nipote del fondatore di Tebe, Cadmo, per parte della madre Autonoe – si aggira per i boschi del monte Citerone, luogo tradizionalmente connotato da una agentività funesta. Qui vede Diana nuda mentre si bagna assieme alle sue compagne

⁸ «If you need to read a bio to learn who Ozzy Osbourne is, what rock have you been living under?»: per chi avesse bisogno di capire cosa significa 'sabbathiano', sarei tentato di citare in nota solo queste righe che il primo, nonché il più iconico, cantante dei Black Sabbath ha scritto di sé nella sezione dedicata alla sua 'bio' su Spotify. Capisco però che qualcuno dei miei lettori potrebbe non sapere chi sono i Black Sabbath o i King Crimson. Rimando pertanto, per una agile sintesi, alle voci su questi due gruppi seminali – uno per il metal, l'altro per il rock progressivo – curate dai redattori di Ondarock: D'ONOFRIO – SECHI – MATTEDI (2013) e CHIUSI (2003). Per uno studio critico sui Black Sabbath, cfr. COPE (2010). Numerosi sono gli studi di musicologia sui King Crimson: per una monografia, cfr. ad es. TOMSETT (2021).

⁹ Per ragioni di Copyright non è possibile riprodurre per intero il testo del brano, comunque visionabile sulla pagina di Spotify della band: <https://open.spotify.com/intl-it/track/0qPnDVjQFObB2t9Z2bUD2b?si=02e36fa736c44573>. (consultato l'ultima volta il 14 maggio 2026).

¹⁰ Cfr. Ov. *Met.* III 138-255. Per la ricezione del mito ovidiano di Diana e Atteone nella cultura moderna e contemporanea, cfr. ad es. BROWN (2005, 67-83) e URSINI (2017, 183-190). Per l'iconografia, la bibliografia è vasta. Mi limito qui a menzionare due progetti on line: <http://www.iconos.it/> (consultato l'ultima volta il 14 maggio 2026) e <https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> (consultato l'ultima volta il 19 maggio 2026). Per la ricezione cinematografica di Ovidio, cfr. ad es. FUSILLO (2018, 491 ss.). Per un commento del racconto ovidiano di Diana e Atteone, cfr. GALASSO (2022, *ad Met.* III 138 ss.); BARCHIESI – ROSATI (2007, *ad Met.* III 138 ss.).

¹¹ Sull'*overkilling* praticato da Atteone, e sulle sue conseguenze, cfr. la lettura ecocritica di SHARROCK (2024, 5 ss.).

all'interno di una grotta. La dea, adiratasi, trasforma in un cervo lo sventurato Atteone, che viene poco dopo fatto a pezzi dai suoi stessi cani.

Nella *mise en scène* dei Motorpsycho i nuclei narrativi del mito sono capovolti. A entrare in scena per prima è subito Diana, che, diversamente rispetto a quanto accade in Ovidio, non è accompagnata da alcuna ninfa, né appare intenta a fare il bagno – l'elemento dell'acqua non è mai menzionato, del resto, nel corso del brano.

La dea sembra consapevole dell'ineluttabilità della vicenda: il verso 2, «she knows we know she has no choice», chiama in causa, in una poliptotica *mise en abyme*, gli ascoltatori stessi del brano. La dinamica è *voyeuristica*: nell'atto di mostrare le sue membra nude Diana «sa che noi sappiamo che non ha scelta». Il suo spogliarsi è come degradato a istinto primordiale cui non ci si può sottrarre, che si offre consapevolmente a uno sguardo colpevole. Questo significa, implicitamente, che nell'atto stesso in cui anche noi immaginiamo di guardare siamo presi dalla stessa dinamica di bestializzazione sottesa all'intero brano.

È in questa direzione che si muove, in maniera del tutto spiazzante, il terzo verso del brano: anziché i cani di Atteone, nella veste del personaggio che insegue c'è qui la bramosia sessuale che, personificata, si aggira in forma canina (*Lust being canine like*)¹² nei recessi di un bosco oscuro e labirintico (*through woodlands dark*) che ricorda il *nemoralis recessus* di Ovidio (*in extremo nemorale recessu*: Met. 3.157).

Come quella in cui viene fatto a pezzi Atteone, anche la selva di *The Hunt* è fitta di pini (cfr. Ov. Met. 3.155: *densa piceis*). Con una differenza significativa: mentre Ovidio menzionava pini selvatici e cipressi – alberi che, nella cultura romana, erano tradizionalmente associati al lutto –¹³, qui la funzione mortifera è affidata ai soli *pale-pines*. L'aggettivo *pale* insiste infatti su un cromatismo livido, che evoca qualcosa di smorto, spettrale, freddo: un paesaggio illuminato soltanto dalla luna e dunque svuotato di vita. Se in Ovidio lo strazio di Atteone avviene alla luce del mezzogiorno – nell'ora liminale e minacciosa in cui, nelle *Metamorfosi*, si consumano molti eventi tragici –¹⁴, la scena del bagno di Diana in *The Hunt* si svolge invece in un'atmosfera notturna e quasi spettrale.

Anche qui le guance della dea, consapevole di essere osservata, si coprono di rossore. Tuttavia, mentre in Ovidio il rossore è segno insieme di vergogna e di *ira* (Met. 3.183-185), quello che copre il volto della Diana dei Motorpsycho è a «smirch of blushes coy», cioè «un velo di rossore civettuolo» (v. 6). L'espressione introduce, volutamente, un doppio senso: *blush* indica infatti non solo il rossore naturale delle guance, ma anche il trucco cosmetico che un tempo si sarebbe chiamato 'fard' e oggi, appunto, anche in italiano si tende sempre più a chiamare 'blush'.

La dea casta e cacciatrice diventa così una presenza profondamente ambigua e provocante, dominata da una pulsione bestiale: «agita la coda» e «sparge intorno il suo odore» (*She wags her tail and shares her scent*, v. 7). Trasformata anch'essa in una figura canina, Diana emana una sorta di richiamo ferino che attira una presenza maschile identificata con *Lust*, desiderio

¹² Che il riferimento sia voluto o meno, la 'bestializzazione' del desiderio, che prende forma canina, ha un suo antecedente in una similitudine shakespeariana (*Twelfth Night*, 1.1.18-21): il duca Orsino vede la bella Olivia come Diana e si dichiara divorato dal desiderio («And my desires like fell and cruel hounds, / E'er since pursue me»): cfr. BROWN (2005, 76). A differenza di quanto accade nel brano dei Motorpsycho, dove *Lust* esercita il suo dominio anche sulla dea, la Olivia-Diana di Shakespeare non ricambia l'amore di Orsino-Atteone.

¹³ Per l'associazione del cipresso con la morte nel mondo romano cfr. ad es. WAGNER WEICK – AAMIR – REICHART (2023, 210 ss.).

¹⁴ Cfr. BARCHIESI – ROSATI (2007, ad Ov. Met. 3.143).

personificato incapace di reprimere i propri impulsi osceni («he never tries/ to hide his lewd intent» vv. 8-9)¹⁵.

Il contagio della bramosia sessuale – così si intuisce dal ritornello (vv. 10 s.: «headless through the pale-pines») – precipita la dea in uno stato di eccitazione che la fa correre fra gli spazi labirintici del bosco, in un'immagine particolarmente icastica: *headless* si può tradurre, in inglese, sia con 'senza testa' – associato a verbi che indicano la corsa o il moto concitato –, sia 'in maniera confusa'.

3. I cacciatori diventano prede

Nella seconda strofa del brano la presenza maschile viene evocata attraverso un'immagine particolarmente pregnante: «A scent of boyish blood to drive him mad» (v. 12). A diffondere il proprio odore non è più soltanto Diana, ma anche un giovane, la cui presenza eccita la brama sessuale personificata – *Lust*, cui rimanda il pronome *him* del verso – che si slancia ciecamente fra gli alberi del bosco. L'eros assume così fin da subito una dimensione ferina e predatoria, inscritta nello spazio stesso della pineta.

Come accade nella prima parte della narrazione ovidiana, il giovane che attraversa il bosco di pini rimane privo del nome proprio¹⁶. Di lui sappiamo soltanto che è *the Hunter* («il cacciatore»), che, trasformato in preda, è già stato raggiunto da Diana. In Ovidio sono i cani a immergere letteralmente le proprie zanne nel corpo del padrone in ginocchio, divenuto irriconoscibile perché trasformato in cervo¹⁷; in questa prima parte della seconda strofa del brano, invece, la funzione predatoria viene assunta direttamente dalla dea. È Diana a far inginocchiare il cacciatore al proprio cospetto e a ridurlo sotto il suo dominio: «she does just like she pleases» (v. 14: «ormai fa a suo piacimento»), per poi, a sua volta, da dominatrice e cacciatrice, diventare preda: «The hunter stalks his prey with bated breath» (v. 16: «il cacciatore insegue la sua preda col fiato sospeso»).

Al termine di questo incontro convulso non si produce alcuna metamorfosi fisica, né viene rivelata esplicitamente l'identità del cacciatore. La metamorfosi corporea del mito classico sembra qui sostituita da una metamorfosi del desiderio: è il desiderio stesso ad assumere forma canina, mentre i ruoli di cacciatore e preda si invertono continuamente all'interno di un movimento ciclico e ininterrotto.

Con la ripresa del ritornello riaffiora l'immagine della corsa "senza testa" in quel labirinto di desideri incrociati che è la pineta dai colori cupi tratteggiata dai Motorpsycho. La ripetizione del termine *headless* nel ritornello, ai vv. 10, 20 e 22, rimanda ancora, nel contesto del brano, all'idea di una corsa concitata e confusa. Tuttavia, dopo la comparsa della figura

¹⁵ Il legame fra erotismo e caccia, associato al mito di Diana e Atteone, non è nuovo, ed era già apparso, ad es., nella *Caccia di Diana* di Boccaccio: qui il narratore è un cervo che subisce una metamorfosi inversa a quella di Atteone e si unisce a una delle compagne della dea (18.10-12): cfr. BROWN (2005, 79).

¹⁶ In Ovidio Atteone è chiamato ora «il nipote» di Cadmo (*nepos*: 3.138), ora «il giovane iantio» (*iuvēnis... Hyantius*: 3.146 s.), ora «l'eroe figlio di Autonoe» (*Autonoeius heros*: 3.198): laddove sono elencati i nomi di molti dei cani di Atteone, il nome proprio del protagonista maschile della storia compare per la prima volta quando si è ormai trasformato in cervo, e vorrebbe gridare, senza riuscirci, ai cani che lo azzannano, «io sono Atteone, riconoscete il vostro padrone» (3.230: *Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!*): cfr. a tale proposito BARCHIESI – ROSATI (2007, *ad ll.*, spec. p. 151).

¹⁷ Cfr. Ov. *Met.* 3.225 ss.: la scena dell'inseguimento culmina con Atteone che, mutato in cervo, in ginocchio (v. 240: *genibus pronis supplex*), viene azzannato e fatto a pezzi dai cani che, presi *cupidine praedae* (v. 225), affondano il muso (v. 249: *mersisque in corpore rostris*) nel corpo del padrone.

del cacciatore nella seconda strofa – figura che, per chi conosce il mito ovidiano, non può non richiamare Atteone –, l'ascoltatore può anche visualizzare l'immagine di un corpo maschile che, alla lettera, corre nel bosco senza testa. Il riferimento conduce implicitamente all'illustrazione di copertina dell'album, realizzata da Sverre Malling, dove campeggia in primo piano, appunto, la testa mozzata di un uomo barbuto dagli occhi vitrei, fissi nel vuoto. La testa emerge dal terreno del bosco ed è ricoperta di foglie, rami secchi, funghi e muffe che sembrano esserle cresciuti addosso, mentre farfalle e insetti le svolazzano attorno. È questo volto, sprofondato nell'oblio, ancora presente ma incapace di ridestarsi dal proprio torpore, a rappresentare il *Kingdom of Oblivion* (il “regno dell'oblio”) evocato dal titolo dell'album.

Se altri brani insistono sui temi della dissoluzione, della perdita della memoria e del disfacimento degli imperi, l'oblio di cui parla *The Hunt* assume invece una configurazione differente: esso coincide con una sessualità insopprimibile che governa e bestializza uomini e dèi, annullando la loro volontà e trascinandoli in una regressione ferina che richiama la sorte stessa di Atteone.

Il mito ovidiano cessa di essere la storia di una punizione inflitta per via di uno sguardo proibito, e diventa, in questa sua ennesima metamorfosi, la rappresentazione di una dinamica ciclica del desiderio, in cui l'inseguire e l'essere inseguiti finiscono per confondersi fino a dissolvere l'identità dei soggetti coinvolti. Diana, qui, non è pura e vendicativa; è insieme oggetto e agente del desiderio. Il “cacciatore che diventa preda” riecheggia Atteone, ma la dimensione della punizione divina consiste solo nel diventare vittima di quello che sembra un gioco erotico: apparentemente, non c'è alcun riferimento alla morte del nipote di Cadmo.

Nel finale del brano, mentre il cacciatore, trattenendo il respiro, si rimette sulle tracce di Diana, la notte lentamente si dissolve. Con il sorgere del sole si inaugura un nuovo giorno di caccia: la dea si staglia nella luce incerta dell'alba, pronta ancora una volta a correre fra gli alberi, sospinta dalla medesima brama di inseguire ed essere inseguita: «And so the dance goes ever on / Diana disappears but lingers on the golden sunlight/ of the dawn» (vv. 16-19: «e così la danza continua senza fine: Diana svanisce, ma indugia ancora nella luce dorata dell'alba»).

Ma chi sarà ad essere cacciato in questo nuovo ciclo? L'idea che *the Hunter* rimanga senza testa, e che la sua testa sia resa visibile dalle deboli sciabolate di luce che filtrano attraverso le cime dei pini può indurci a credere che Atteone non abbia un nome, perché è solo una delle tante vittime di un desiderio insaziabile di divinità bestiali e animalesche che ciclicamente agiscono guidate da istinti primordiali; divinità che sono esse stesse oggetto e soggetto di desiderio e di cui ogni essere umano è alla mercé.

4. Nella galassia di Ovidio

All'inizio di questo intervento si era immaginata la figura di Ovidio che faceva capolino da un palco in cui suonavano dei musicisti di rock psichedelico – almeno loro li avrete riconosciuti, adesso: proprio così, erano i Motorpsycho!

Il classicista che abbia seguito fin qui questo percorso potrebbe tuttavia avanzare un dubbio: è davvero Ovidio quello che viene evocato da *The Hunt*? Chi ci assicura, in fondo, che Bent Sæther, autore del testo del brano, si sia effettivamente confrontato con le *Metamorfosi*? Ci troviamo davvero davanti a un episodio di ricezione, oppure si tratta soltanto di un abbaglio interpretativo? Il mito di Diana e Atteone, del resto, è estremamente noto, e

non è necessario postulare una lettura diretta del poema latino per spiegare la sua presenza nell'immaginario dei Motorpsycho.

L'idea di una Diana che, immersa in un paesaggio notturno, diventa insieme oggetto e soggetto di un desiderio degradato non è del resto nuova. Un'eco significativa di questo motivo compare già in *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot, nei versi «the sound of horns and motors, which shall bring / Sweeney to Mrs Porter in spring» («il rumore di clacson e motori che condurrà / Sweeney dalla signora Porter in primavera»)¹⁸.

Come riconobbe lo stesso Eliot, il passo riprende esplicitamente la struttura di una sezione del *Parliament of Bees*, poema allegorico del secentesco John Day: «when of the sudden, listening, you shall hear / a noise of horns and hunting, which shall bring / Acteon and Diana in the spring / where all shall see her naked skin» («quando all'improvviso, tendendo l'orecchio, udrai / un fragore di corni e di caccia, che condurrà / Atteone e Diana nella radura / dove tutti vedranno il suo corpo nudo»)¹⁹.

In Eliot, il richiamo alla vicenda mitica evocata da Day produce deliberatamente un effetto antifrastico e ironico. I corni di caccia e l'apparizione della dea non annunciano più una scena sospesa tra sacralità e violazione, ma l'incontro dello sgradevole e quasi bestiale Sweeney con Mrs. Porter, figura ben lontana dalla castità della Diana classica. Mrs. Porter, infatti, non è una dea intenta al bagno rituale, ma una prostituta che attende il suo cliente mentre si lava i piedi alla luce della luna. Il motivo mitico viene così proiettato in un universo degradato, urbano e meccanico, dove ai corni della caccia si sostituiscono i rumori dei motori evocati da Eliot²⁰.

Non è impossibile che suggestioni di questo tipo abbiano contribuito, direttamente o indirettamente, anche all'immaginario di Sæther. Ma, al di là delle mediazioni e dei possibili percorsi intertestuali, un elemento rimane costante: anche quando il mito di Diana e Atteone viene deformato in chiave ironica, erotica o perturbante, il suo nucleo simbolico continua a coincidere con la versione consegnata alla tradizione occidentale dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il fatto è cioè che, anche se non fosse possibile dimostrare una lettura diretta di Ovidio, un dato rimane certo: come mostrano gli studi di Sarah Annes Brown e Francesco Ursini, l'immaginario occidentale relativo al mito di Diana e Atteone è stato profondamente modellato dalla versione ovidiana²¹.

Prima di Ovidio circolavano già altre varianti del mito di Atteone. È possibile che una narrazione simile a quella confluita nelle *Metamorfosi* fosse attestata già prima dell'età ellenistica; tuttavia fu soprattutto Ovidio – ispirandosi all'*Inno per i lavacri di Pallade* di Callimaco, dove Tiresia viene punito con la cecità per aver visto Atena nuda – a conferire al racconto la forma destinata a imporsi nella tradizione occidentale²². Qualunque sia stato il tramite attraverso cui Sæther sia giunto al mito di Diana e Atteone, la radice ultima rimane,

¹⁸ Sono i vv. 25-26 della sezione 3 (*The Fire Sermon*).

¹⁹ Cfr. la n. 197 della prima edizione del poema, del 1922.

²⁰ Cfr. SERPIERI (1973, 222) e PASIAN (2022).

²¹ Cfr. n. 10.

²² Cfr. BARCHIESI – ROSATI (2007, 146 ss.). Nell'inno callimacheo Atena profetizza che un giorno una sorte analoga a quella di Tiresia capiterà ad Atteone, che vedrà Artemide nuda (vv. 107 ss.). Per il resto, altre versioni del mito non sono univoche nell'individuare la colpa del nipote di Cadmo. In alcune versioni pre-callimachee, ad es., Atteone è punito per aver cercato di violentare (o di sposare) la propria zia Semele (Hes. fr. 217A M.- W. = PMich. inv. 1447 verso, col. II 1-6; Phld. piet. 147/1648 7; cfr. Stesich. PMGF 236, Paus. 9.2, 3; Acus. FGrHist 2 F 33 = fr. 33 Fowler; probabilmente da presupporre per Hes. fr. inc. 39, 6 Hirschberger, ove ci si riferisce alla volontà di Zeus); altre versioni vedono nella rivalità nella caccia fra Atteone e Diana il motivo della punizione (E. Ba. 337-340). Infine, D. S. IV 81 menziona un tentativo, da parte di Atteone, di imporre le nozze a Diana.

dunque, quella delle *Metamorfosi*: ci muoviamo, inevitabilmente, all'interno della galassia ovidiana. Una galassia, peraltro, tuttora in continua espansione.

Gli elementi riconducibili a Ovidio che riaffiorano nel brano dei Motorpsycho, pur trasformati ed estremizzati, sono numerosi. Vi sono immagini che sembrano richiamare direttamente alcuni versi del poema latino – il cacciatore bestializzato e in ginocchio, i pini, l'inseguimento furioso di una presenza dai tratti canini, il rossore di Diana – e soprattutto uno scenario che rimanda alle selve del Citerone, o comunque a uno spazio dominato da un alone di minaccia e di morte analogo a quello che promana dal monte funesto del mito. L'aspetto più profondamente ovidiano, tuttavia, è forse un altro: il tema dell'intrinseca fragilità dell'essere umano, costantemente esposto a forze che non riesce a controllare. Nel brano dei Motorpsycho questo motivo riemerge in forma esasperata, attraverso una sensualità ormai degradata fino a diventare qualcosa di tossico e bestiale.

In altri termini, sì: è proprio Ovidio quello che potremmo intravedere sul palco mentre i Motorpsycho eseguono dal vivo *The Hunt*. Ma è un Ovidio che, come i personaggi del suo poema, è divenuto a sua volta vittima di una metamorfosi: l'ennesima di una lunga serie, inaugurata nel momento stesso in cui le *Metamorfosi* hanno cominciato a circolare nell'immaginario occidentale.

5. Nella selva: ritorno ad Ovidio

Uno dei rischi insiti nello studio di quello che un tempo veniva chiamato il *Fortleben* di un autore – o, nel caso di Ovidio, della lunga sopravvivenza del suo immaginario – consiste nel limitarsi a ricostruire le dinamiche interne agli oggetti culturali in cui il testo antico riemerge, sopravvive e si trasforma. Peggio ancora, il lavoro sulla ricezione può ridursi a una semplice dimostrazione genealogica: provare che un'opera contemporanea derivi, direttamente o indirettamente, da un testo antico.

Un secondo rischio è quello della legittimazione fine a se stessa. Nel caso del presente contributo, per esempio, ci si potrebbe accontentare di rivalutare un sottogenere del rock un tempo del tutto ignorato dagli studi antichistici. Ma limitarsi a mostrare la raffinatezza dell'operazione compiuta dai Motorpsycho – una raffinatezza che, per inciso, non può essere colta a pieno senza prendere in considerazione anche le soluzioni musicali e gli arrangiamenti del brano – costituirebbe un risultato teoricamente assai limitato.

Nei paragrafi precedenti si è visto come il mito ovidiano di Diana e Atteone si rifletta e si trasformi nei versi di *The Hunt*. La ricezione, tuttavia, non dovrebbe procedere mai in una sola direzione. Così come qualsiasi altra lettura successiva, il testo dei Motorpsycho può a sua volta illuminare aspetti del poema ovidiano che la tradizione interpretativa precedente non aveva messo pienamente in rilievo. Anche *The Hunt*, in altri termini, è una lettura delle *Metamorfosi*: una lettura che ci spinge a tornare al testo antico e a reinterpretarlo, mettendo in luce dinamiche in ombra, cogliendo aspetti finora rimasti inosservati o che le letture critiche tradizionali hanno messo in secondo piano.

Alla fine del racconto ovidiano, il significato della punizione inflitta ad Atteone rimane volutamente sospeso:

*Rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo
visa dea est, alii laudant dignamque severa
virginitate vocant; pars invenit utraque causas (Met. 3.253-256).*

I commenti divergono: chi giudica la dea più spietata del giusto, chi approva e ritiene che onori la sua rigorosa verginità; entrambe le posizioni hanno le loro ragioni²³.

Come è stato osservato, Diana giunge alla grotta del Citerone dopo una lunga serie di storie di donne – Dafne, Io, Siringa, Callisto – inquisite, molestate o violate da figure maschili animate da un desiderio apertamente predatorio²⁴. In questo senso, la sua reazione nei confronti di Atteone, pur sproporzionata, appare almeno in parte preparata dalla logica stessa della narrazione. A prescindere dalle due *causae* evocate da Ovidio, un dato rimane certo: Diana crede di difendere la propria verginità da un'aggressione. Resta invece aperto il dubbio se, nel farlo, sia stata davvero *violentior aequo*.

Ma Atteone voleva realmente attentare alla castità della dea? La superficie del testo ovidiano presenta il suo arrivo come il risultato di un *error*, di un vagare inconsapevole e privo di secondi fini (*Met.* 3.175: *per nemus ignotum non certis passibus errans*), quasi di un movimento guidato dal fato (*Met.* 3.176: *sic illum fata ferebant*). E tuttavia il brano dei Motorpsycho spinge a leggere fra le pieghe del testo. La Diana ovidiana proibisce ad Atteone di raccontare ciò che ha visto, ma al tempo stesso permette che i lettori delle *Metamorfosi* assistano alla scena. Se la punizione del cacciatore deve funzionare da monito, allora qualcuno dovrà pur conoscere quella vicenda. In questo senso, anche la dea di Ovidio, come quella evocata in *The Hunt*, sembra sapere che il proprio corpo non può sottrarsi completamente allo sguardo: «she knows we know she has no choice».

Se Diana è una vergine cacciatrice determinata a difendere la propria illibatezza, è però altrettanto vero che Ovidio costruisce la scena del bagno con una cura per il dettaglio che non può non apparire voyeuristica. La sequenza insiste infatti sulla progressiva esposizione del corpo della dea: Diana depone prima le armi – il giavellotto, la faretra, l'arco –, poi la tunica e i sandali; infine, poco prima dell'arrivo di Atteone, lascia che le ninfe le raccolgano i capelli, mentre le compagne rimangono intorno a lei con le chiome sciolte. Il racconto mette così in scena una sensualità tanto più intensa quanto più indiretta e trattenuta²⁵.

È stato inoltre osservato che la stessa fenditura erbosa da cui sgorga l'acqua della fonte richiama maliziosamente l'immagine dell'organo genitale femminile. Il paesaggio che circonda Diana diventa così una sorta di proiezione del suo stesso corpo: mostra simbolicamente ciò che la descrizione ovidiana evita di esibire in maniera esplicita. Come è stato scritto, «la femminilità nascosta e misteriosa che sta al centro del racconto è rispecchiata dalla terminologia naturalistica», in un continuo scambio simbolico fra il corpo della dea e lo spazio naturale che la avvolge²⁶.

E se è vero che i *fata* guidano Atteone, rendendo in qualche misura inevitabile il suo errore, è altrettanto vero che anche Diana sembra sottoposta a una forza che la governa. Il suo corpo

²³ La trad. it. è quella di L. Koch, in BARCHIESI – ROSATI (2007).

²⁴ Cfr. a tal proposito BROWN (2005, 70). Per i racconti in questione cfr. risp. 1.452-565 (Dafne); 1.568-667 e 724-747 (Io); 1.689-712 (Siringa); 2.401-530 (Callisto).

²⁵ Cfr. *Met.* 3.165-170, su cui BARCHIESI – ROSATI (2007, *ad l.*): «la sequenza del bagno è molto più ricca di riferimenti anatomici rispetto al più brusco stile narrativo dell'altro bagno di Diana, a 2.459-60, e la situazione è carica di malizia perché il narratore sta potenzialmente rappresentando la stessa nudità che causerà la rovina di Atteone fra pochi versi: ma di fatto la sequenza dello spogliarello, armi-vestito-calzari-capelli, si limita a sfiorare senza descriverlo il corpo di Diana, e la fantasia del lettore si nutre di implicazioni; cfr. le note a 181-2 e a 187-90».

²⁶ Cfr. BARCHIESI – ROSATI (2007, 152).

attira lo sguardo, diffonde la propria presenza nello spazio circostante, proietta nel paesaggio i propri attributi sensuali²⁷: come la Diana dei *Motorpsycho*, «she shares her scent».

Proprio come l'arco roccioso che introduce alla fonte – ambiguo, sospeso fra artificio e natura – anche il richiamo emanato dalla dea resta tuttavia indecidibile: non sappiamo fino in fondo se appartenga all'innocenza della preda o alla strategia della cacciatrice.

Quello che è certo è che se Eliot trasformava Diana in una figura degradata e volgare nelle sembianze di Mrs. Porter, i *Motorpsycho* restituiscono invece alla dea tutta la sua ambiguità, portando alla luce strati di significato che Ovidio aveva disseminato nel suo testo, nascondendoli in profondità sotto la superficie della narrazione. Detto in altri termini, la sensualità già presente nel testo ovidiano non è eliminata; al contrario, è portata in superficie, sottraendola alle interpretazioni che tendevano a neutralizzarla o a metterla in secondo piano. La loro Diana torna così a essere potente, capricciosa, violenta e arbitraria, come violenti e arbitrari sono spesso gli dèi che dominano il mondo delle *Metamorfosi*.

In un universo opaco e crudele – il mondo nato dalla crisi delle repubbliche e dall'affermarsi del principato – è come se anche la sensualità perdesse ogni possibilità liberatoria, e smettesse di essere il gioco scanzonato degli *Amores*. È seguendo questa scia che, in *The Hunt*, la sensualità ovidiana si estremizza, diventando il sintomo ossessivo di una realtà ormai bestializzata. E in un mondo già bestializzato, la metamorfosi di Atteone non è quasi più necessaria: la degradazione dell'umano, nel Regno dell'Oblio, è già avvenuta prima ancora della trasformazione.

Riferimenti bibliografici

BARCHIESI – ROSATI 2007

A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi. Libri III-IV*, v. 2, Milano.

BARGELLINI 2026

F. Bargellini, *Musica rock*, in T. Braccini (a cura di), *Classico attuale. L'antico nella cultura contemporanea*, Roma, 147-58.

BROWN 2005

S.A. Brown, *Ovid. Myth and Metamorphosis*, London.

CAVALLINI 2009

E. Cavallini, *Achilles in the Age of Steel: Greek Myth in Modern Popular Music*, «Conservation Science in Cultural Heritage» IX, 1, 113-41.

CHIUSI 2003

M. Chiusi, *King Crimson. Alla corte del Re Cremisi*, «Ondarock», ultima consultazione 11 maggio 2026: <https://www.ondarock.it/rockedintorni/kingcrimson.htm>

CHIUSI 2022

M. Chiusi, *Prog. Quando il rock si scopri maturo*, «Ondarock», ultima consultazione 17 maggio 2026: <https://www.ondarock.it/speciali/progressive/>.

²⁷ Cfr. BARCHIESI – ROSATI (2007, 152): «(antrum... arcum... fons... margine gramineo patulos incinctus hiatus); la fonte e la dea seminuda ricevono epiteti simili, al v. 162 *incinctus* e al v. 156 *succinctus*».

The Hunt: *Diana, Atteone e i Motorpsycho nella galassia di Ovidio*

COPE 2010

A.L. Cope, *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*, New York-London.

D'ONOFRIO – SECHI – MATTEDI 2013

V. D'Onofrio – D. Sechi – A. Mattedi, *Black Sabbath - Le messe nere dei pionieri del metal*, «Ondarock», ultima consultazione 11 maggio 2026: <https://www.ondarock.it/dark/blacksabbath.htm>

FLETCHER 2019

K.F.B. Fletcher, *Classical Antiquity, Heavy Metal Music, and European Identity*, in F. Lozano Gómez – A. Álvarez-Ossorio Rivas – C. Alarcon Hernandez (eds.), *The Present of Antiquity: Reception, Recovery, Reinvention of the Ancient World in Current Popular Culture*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 223-46.

FLETCHER – UMURHAN 2019

K. F. B. Fletcher, O. Umurhan (eds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*, London.

FORMISANO 2021

M. Formisano, *Echo's revenge. Ovid's Metamorphoses and Spike Jonze's her*, «EuGeStA» XI, 221-47.

FUSILLO 2018

M. Fusillo, *Ovidio sugli schermi del nuovo millennio*, in P. Fedeli – G. Rosati (a cura di), *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio*, Teramo, 491-502.

GALASSO 2022

L. Galasso (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi*, 2 vv., Torino.

HARAWAY 1997

D. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*, London.

HOLM HUDSON 2002

K. Holm Hudson (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*, New York-London.

LIVERANI 2009

E. Liverani, *Da Eschilo ai Virgin Steele. Il mito degli Atridi nella musica contemporanea*, Bologna.

MERLIN ET AL. 2026

E. Merlin – L. Fusari – A. Nalon – C. Lancia – F. Nunziata – M. Saran – V. D'Onofrio – C. Orlando – P. Trotta, *Motorpsycho. Gli hardrocker psichedelici*, «Ondarock», ultima consultazione 4 maggio 2026: <https://www.ondarock.it/rockedintorni/motorpsycho.htm>

MERLINI 2021

M. Merlini, *Le ceneri del prog. Quel che resta di un genere della popular music*, Lucca.

PASIAN 2022

R. Pasian, *Atteone, Diana e il mondo moderno*, «Nonostanza», ultima consultazione 18 maggio 2026: <https://www.nonostanza.it/atteone-diana-e-il-mondo-moderno/>.

REYNOLDS 2017

S. Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, tr. it., *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Roma.

SERPIERI 1973

A. Serpieri, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna.

SHARROCK 2024

A. Sharrock, *Sustainable Ovid? Humans, Hunting, and the Environment in Ovid's Metamorphoses*, «Dictynna» XXI: 1-25.

SWIST 2023

J. Swist, *Sparta and Metal Music's Reception of Ancient History*, in J.-P. Herbst (ed.), *The Cambridge Companion to Metal Music*, Cambridge, 99-113.

TOMSETT 2021

P. Tomsett, *Fifty Shades of Crimson. Robert Fripp and King Crimson*, Lahnam.

UMURHAN 2012

O. Umurhan, *Heavy Metal Music and the Appropriation of Greece and Rome*, «SyllClass» XXIII, 127-52.

URSINI 2017

F. Ursini, *Ovidio E la cultura europea. Interpretazioni E riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte*, Roma.

WAGNER WEICK – AAMIR – REICHART 2023

C. Wagner Weick – N. Aamir – J. Reichart, *The Ethnobotanical Evolution of the Mediterranean Cypress* (*Cupressus sempervirens*), «Economic Botany» LXXVII, 2, 203-21.

WARNHAM 2021

E. Warnham, *Greek Mythology in Metal?*, «The Oxford Blue» April 16, ultima consultazione 23 maggio 2026: <https://theoxfordblue.co.uk/greek-mythology-in-metal/>.