

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO



AION

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie | 26



2019 | Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie 26



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 26

2019 Napoli

Progetto grafico e impaginazione
Massimo Cibelli - Pandemos Srl

ISSN 1127-7130

Abbreviazione della rivista: *AIONArchStAnt*

Quarta di copertina: Maratona, Museo Archeologico, inv. 3909: anfora protoattica da Skaleza (Oinoe),
dettaglio del pannello sul collo (rielaborazione grafica M. Cibelli da un disegno di Th. Kouros e V. Vlachou)

Comitato di Redazione

Matteo D'Acunto, Anna Maria D'Onofrio, Marco Giglio, Fabrizio Pesando, Ignazio Tantillo

Segretario di Redazione: Marco Giglio

Direttore Responsabile: Matteo D'Acunto

Comitato Scientifico

Carmine Ampolo (Scuola Normale Superiore, Pisa), Vincenzo Bellelli (CNR, Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico, Roma), Luca Cerchiai (Università degli Studi di Salerno), Teresa Elena Cinquantaquattro (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli), Mariassunta Cuozzo (Università degli Studi del Molise), Cecilia D'Ercole (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parigi), Stefano De Caro (Associazione Internazionale Amici di Pompei), Riccardo Di Cesare (Università di Foggia), Werner Eck (Accademia Nazionale dei Lincei), Arianna Esposito (Université de Bourgogne, Dijon), Maurizio Giangiulio (Università degli Studi di Trento), Michel Gras (Accademia Nazionale dei Lincei), Gianluca Grassigli (Università degli Studi di Perugia), Michael Kerschner (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna), Valentin Kockel (Universität Augsburg), Nota Kourou (University of Athens), Xavier Lafon (Aix-Marseille Université), Maria Letizia Lazzarini (Sapienza Università di Roma), Irene Lemos (University of Oxford), Alexandros Mazarakis Ainian (University of Thessaly, Volos), Mauro Menichetti (Università degli Studi di Salerno), Dieter Mertens (Istituto Archeologico Germanico, Roma), Claudia Montepaone (Università degli Studi di Napoli Federico II), Alessandro Naso (Università degli Studi di Napoli Federico II), Wolf-Dietrich Niemeier (Deutsches Archäologisches Institut, Atene), Emanuele Papi (Scuola Archeologica Italiana di Atene), Nicola Parise (Istituto Italiano di Numismatica), Athanasios Rizakis (National Hellenic Research Foundation, Institute of Greek and Roman Antiquity, Grecia), Agnès Rouveret (Université Paris Ouest Nanterre), José Uroz Sáez (Universidad de Alicante), Alain Schnapp (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), William Van Andringa (École Pratique des Hautes Études)

Comitato d'Onore

Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Bruno d'Agostino, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

I contributi sono sottoposti a *double blind peer review* da parte di due esperti, esterni al Comitato di Redazione

I contributi di questo volume sono stati sottoposti a *peer review* da parte di:

Irene Bragantini, Giuseppe Camodeca, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Bruno d'Agostino, Domenico Esposito, Bianca Ferrara, Laura Ficuciello, Marco Giglio, Emanuele Greco, Enrico Giorgi, Riccardo Helg, Mauro Menichetti, Maria Concetta Parello, Fabrizio Pesando, Federico Rausa, Carlo Rescigno, Valeria Sampaolo, Michele Silani, Gianluca Soricelli, Michele Stefanile

NORME REDAZIONALI

- Il testo del contributo deve essere redatto in caratteri Times New Roman 12 e inviato, assieme al relativo materiale iconografico, al Direttore e al Segretario della rivista.

Questi, di comune accordo con il Comitato di Redazione e il Comitato Scientifico, identificheranno due revisori anonimi, che avranno il compito di approvarne la pubblicazione, nonché di proporre eventuali suggerimenti o spunti critici.

- La parte testuale del contributo deve essere consegnata in quattro file distinti: 1) Testo vero e proprio; 2) Abbreviazioni bibliografiche, comprendenti lo scioglimento per esteso delle citazioni Autore Data, menzionate nel testo; 3) Didascalie delle figure; 4) *Abstract* in inglese (max. 2000 battute).

- Documentazione fotografica e grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. 17x23 cm; pertanto l'impaginato va organizzato con moduli che possano essere inseriti all'interno di questa "gabbia". Le fotografie e i disegni devono essere acquisiti in origine ad alta risoluzione, non inferiore a 300 dpi.

- È responsabilità dell'Autore ottenere l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie, delle piante e dell'apparato grafico in generale, e di coprire le eventuali spese per il loro acquisto dalle istituzioni di riferimento (musei, soprintendenze ecc.).

- L'Autore rinuncia ai diritti di autore per il proprio contributo a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

- Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di).

I titoli delle opere, delle riviste e degli atti dei convegni vanno in corsivo e sono compresi tra virgole. I titoli degli articoli vanno indicati tra virgolette singole; seguirà quindi una virgola e la locuzione "in". Le voci di lessici, enciclopedie ecc. devono essere messi fra virgolette singole seguite da "s.v.". Se, oltre al titolo del volume, segue l'indicazione Atti del Convegno/Colloquio/Seminario ..., Catalogo della Mostra ..., questi devono essere messi fra virgolette singole.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato in tondo compreso tra virgole.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione. Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso che la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra virgole dopo quella del numero dell'annata. Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

- Per ogni citazione bibliografica che compare nel testo, una o più volte, si utilizza un'abbreviazione all'interno dello stesso testo costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera (sistema Autore Data), salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (ad es., per Pontecagnano: *Pontecagnano II.1*, *Pontecagnano II.2* ecc.; per il Trendall: *LCS*, *RVAP* ecc.).

- Le parole straniere e quelle in lingue antiche traslitterate, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo. I sostantivi in lingua inglese vanno citati con l'iniziale minuscola all'interno del testo e invece con quella maiuscola in bibliografia, mentre l'iniziale degli aggettivi è sempre minuscola.

- L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

- Font greco: impiegare un *font unicode*.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm (senza punto); circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta: cfr.; *et alii*: *et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./fr.; grammi: gr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; linea/e: l./ll.; lunghezza: lungh.; massimo/a: max.; metri: m (senza punto); millimetri: mm (senza punto); numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof./prof.ssa; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; spessore: spess.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.; vedi: v.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa: *infra*; Nord, Sud, Est, Ovest (sempre in maiuscolo); nota/e: *non vidi*; *supra*.

INDICE

ADRIANO LA REGINA, Un aspetto del rituale funerario nel Lazio arcaico: la morte in guerra o lontano dalla patria	p. 9
STEFANO GARBIN, Alcuni esempi di ceramica protogeometrica dall'acropoli di Koukounaries, Paros: considerazioni preliminari	p. 27
VICKY VLACHOU, A new Protoattic amphora from Marathon. The regional pottery workshop and the short-distance mobility of artisans in early Attica	» 51
MARTINA D'ONOFRIO, Un altro <i>epos</i> : una rilettura del cosiddetto cratere degli Argonauti del Museo Archeologico di Salonicco	» 75
ALBIO CESARE CASSIO, Nomi di persona sul Cratere degli Argonauti di Salonicco	» 101
FRANCESCO NITTI, L'acropoli di Cuma: le ricerche archeologiche di Ettore Gabrici del 1910 nel santuario della terrazza inferiore	» 105
CLAUDIA LAMBRUGO, Gela: la necropoli arcaica. Paesaggio funerario, rituali, società e "piccoli principi"	» 141
BENEDETTA SCIARAMENTI, Questioni di forma: il corpo di Niobe nella produzione ceramica italiota e nella cultura ellenistico-romana	» 173
ENRICO GIORGI - MICHELE SILANI, Pompei, prima della casa di Obellio Firmo: le strutture di età arcaica e sannitica	» 193
IGNAZIO TANTILLO, «Le orme dell'imperatore». La proscinesi tra immaginario retorico e pratiche cerimoniali	» 217
FRANCESCO MUSCOLINO, Tombe, sarcofagi e aree cimiteriali a Taormina in età romana e altomedievale	» 229
CHIARA BLASETTI FANTAUZZI, <i>Il municipium di Marruvium</i> e il suo territorio: sviluppo urbano e dinamiche insediative tra la tarda repubblica e la media età imperiale	» 253
CRISTIANO BENEDETTO DE VITA, DANIELA MUSMECI, ALESSANDRO TERRIBILE, <i>Ancient Appia Landscapes</i> : paesaggi antichi e risorse attuali. Alcuni casi studio dal territorio di Beneventum	» 275
ANGELA BOSCO, ANDREA D'ANDREA, FRANCESCA FORTE, FABRIZIO PESANDO, ROSARIO VALENTINI, L'intervento a Villa Sora di Torre del Greco (NA)	» 293
<i>Abstracts</i> degli articoli	» 311
Immagini a colori	» 319

QUESTIONI DI FORMA: IL CORPO DI NIOBE NELLA PRODUZIONE CERAMICA ITALIOTA E NELLA CULTURA ELLENISTICO-ROMANA

Benedetta Sciaramenti

I. Premessa

In seno alla possente tradizione di studi sulla ceramica prodotta e circolante in Italia meridionale tra il tardo V sec. a.C. ed il IV sec. a.C. è stato progressivamente elaborato un sistema critico regolato sull'immagine, sui suoi significati primari e secondari, come ausilio privilegiato al dominio ed alla comprensione di un repertorio vastissimo in senso sincronico e diacronico¹.

Le ragioni dell'immagine si sono mostrate dirimenti rispetto alla conoscenza dei sistemi insediativi locali nel sud della penisola² e dell'interazione tra singole comunità ivi presenti³, hanno contribuito a chiarificare l'ampio spettro di culture attive nel meridione d'Italia, a favore di una visione più unitaria delle loro espressioni artigianali ed artistiche, scongiurando in particolare l'annosa e miope tendenza a considerare le manifatture protoitaliote ed italiote un succedaneo impoverito di quelle greche⁴.

Gli assunti fondamentali, che ci limitiamo a ribadire, sono due e strettamente connessi. Dal punto di vista ermeneutico si tratta della pregnanza di informazioni ad ampio raggio ricavabili dallo studio di temi e schemi iconografici⁵; sul versante storico

del fatto che la poiesi figurativa ha costituito per le comunità italiche il tramite di appropriazione della grammatica iconografica di origine o provenienza greca, ed è stata dunque uno spazio fondamentale di differenziazione e di specificazione culturale.

Tanto la selezione dei segni, quanto la loro riformulazione ed il loro possibile incremento, manifestano la vivacità dialettica⁶ dei centri lucani, campani, apuli e sicelioti⁷ rispetto alla produzione attica contemporanea⁸.

Lo spazio più ricettivo all'apporto di nuove forme di rappresentazione figurata è indubbiamente quello mitologico⁹: qui il processo di riconfigurazione del dato trådito avviene con maggiore libertà e si fa più schiettamente leggibile, rendendo la ceramografia un osservatorio privilegiato sulla cultura italica antica, soprattutto in virtù dell'eclettismo del

Pontrandolfo - Mugione 1999, pp. 329-352), con alcune eccezioni (Mugione 2000). Tra gli studi monotematici ricordiamo Lepore 1980, Pontrandolfo 2007, Pontrandolfo 2007a.

⁶ Sulla capacità di servirsi con libertà dei segni del mito cfr. Giuliani 1996.

⁷ Un chiaro esempio è la riformulazione della figura delle Erinini, così come emerge dall'ampio studio di Aellen 1994, uno dei primi dedicato alla messa in luce di peculiarità iconografiche e di una nuova sensibilità mitologica comuni ai contesti italici. In Pontrandolfo 1996 interessante il riferimento alla nuova sensibilità iconografica nella rappresentazione della lotta contro i mostri, pp. 97-99. Sul tema della ricontestualizzazione dei miti in epoca ellenistica, alla luce dei testi e dell'arte figurata, vd. Linant de Bellefonds - Prioux 2017.

⁸ Quand'anche si riconoscesse il peso storico determinante delle rotte del commercio marittimo come punti di confluenza e smistamento delle merci e principale condizionamento della distribuzione delle mercanzie e della loro omologa presenza in contesti legati da circuiti di scambio, resterebbe da riflettere sul mercato di partenza, luogo della prima possibile selezione di «export models» (si veda Giudice 1999, pp. 267-270; cfr. Webster 1972 relativamente al concetto di «special commission», quindi Lippolis 2004 e Pontrandolfo 2007b, p. 330 ss).

⁹ Denoyelle 1995.

¹ Sulle vecchie tendenze ermeneutiche ed i nuovi indirizzi di ricerca vd. Mugione - Pouzadoux 2005, pp. 174-175.

² Cfr. Pouzadoux 2006.

³ Da ultimo vd. la raccolta di studi in Denoyelle - Pouzadoux. Silvestrelli 2018. Al livello di interazione culturale vd. Pontrandolfo - Rouveret 1981, pp. 1051-1066.

⁴ Bothmer 1983, p. 29.

⁵ Un interesse rinnovato e consapevole sostiene la serie di scritti in Pontrandolfo 1997 ed in Massa-Pairault 1999. La gran parte degli studi prende in considerazione singoli soggetti o temi mitologici (cfr., tra i primi e fondanti, Moret 1975; di poco successivo

linguaggio figurato della *koinè* italica a partire già dal V secolo a.C., ma in special modo nel IV¹⁰, quando il mito raggiunge una prevalenza assoluta nel repertorio pittorico peninsulare.

Solidale con i risultati guadagnati alla conoscenza puntuale dei contesti locali dall'analisi contestualizzata del dato iconografico¹¹, questo studio riposa sul presupposto della bontà della scienza dell'immagine, e procede verso il fine di dimostrare, una volta di più, l'autonomia culturale del sistema produttivo italiota in termini di elaborazione della figura.

Rispetto all'orientamento cronologico degli studi che hanno riguardato la ceramica magno greca e italica di V e IV sec., condotti perlopiù all'ombra del grande referente attico, tenteremo di mettere in relazione il sistema culturale peninsulare, così come si ravvisa nella rappresentazione per immagini, con quello romano, che gli succede e che ne raccoglie in parte l'eredità, ancora tracciabile, in capo a quattro secoli, nella letteratura e nella cultura figurativa latine primo imperiali.

Il lungo processo di ellenizzazione della penisola consiste in buona parte proprio nella riattribuzione di significato ai racconti e ai personaggi del mito, quindi alla ricerca di un linguaggio artistico e letterario regolato sulle nuove necessità di autorappresentazione delle classi sociali italiane.

D'altro canto, l'impulso all'appropriazione ragionata, il gusto per le varianti gemmate dai nuclei mitemici fondamentali, la predilezione per l'*excerptum* guadagnato dalla selezione dotta e il restringimento dell'attenzione sul dettaglio, sono aspetti peculiari del *modus* alessandrino; in esso il mito è materia di studio, il mezzo di recupero e della reinvenzione della tradizione oltre che l'oggetto di una fervente sperimentazione linguistica e letteraria¹².

La stessa messa in scena tragica, sempre più diffusa fuori Atene nel corso del IV secolo a.C., via via meno performata e proclive al racconto, va soggetta al gusto della ricerca di storie inusuali, mentre lo spirito drammatico della rappresentazione viene

stemperandosi¹³, per il filtro posto dalla tradizione libresca che guarda alle opere della grande stagione ateniese come a dei 'classici', distanziandoli quanto basta per reinventarli¹⁴.

La prolificità della sperimentazione letteraria viene bilanciata da un corrispondente scrupolo per l'ordine catalogico, in favore della creazione di antologie e repertori, disponibili alla maniera di prontuari mitologici. La sistemazione della materia mitica secondo criteri rigorosi ha indubbiamente agevolato la letteratura dei secoli a venire, irrobustendo la consapevolezza delle possibilità mitopoietiche, i cui frutti sono apprezzabili sino alla stagione augustea¹⁵.

Quali siano le opere ellenistiche usate dagli autori romani si può comprendere solo sporadicamente e per lo più ci si risolve a supporle: tenui tracce sono ravvisabili dal II sec. a. C., nella scuola preneoterica¹⁶. In ogni caso, l'interiorizzazione personalistica del dramma e la concomitante intellettualizzazione dell'intimità amorosa, in particolare nell'epigramma, generano nuove corrispondenze segno-significato entro un alfabeto poetico coerente e decodificabile per mezzo dell'erudizione: l'epillio catulliano è la sineresi perfetta di questa pluralità di spinte.

È allora indubbio, e più direttamente espresso nella teoresi di I sec. a.C., il debito letterario della latinità rispetto al panorama della poesia ellenistica, in parte occultato proprio dalla selezione e dalla dissimulazione dei modelli.

La lacunosità testimoniale che complica e talvolta preclude la conoscenza della fucina letteraria e mitologica italica e magno greca, spesso esaurita

¹³ Cfr. Harder - Regtuit - Wakker 2018. Conosciamo peraltro i sette nomi dei poeti classificati nella Pleiade alessandrina: non è peregrino pensare le loro opere, di cui non sopravvivono che sparsi frammenti, come testi scritti, composti per essere letti e non performati (sulla questione sfr. Sens 2010 e Kotlińska-Toma 2015).

¹⁴ In particolare, attraverso la variazione parodica che, non esclusivamente propria del teatro comico, potrebbe derivare da parodie tragiche non pervenute. Un prodotto genuino in contesto italico-magno greco è la farsa fliacica, codificata da Rintone di Taranto (IV-III sec. a.C.), che rivisitava in chiave tragicomica i grandi temi mitologici del teatro ateniese: il genere ilarotragico ci dà misura degli adattamenti letterari elaborati in contesti locali con libertà rispetto al canone e della ricca ricaduta iconografica nelle rappresentazioni vascolari.

¹⁵ Tra i molti studi che chiariscono tempi e modi dell'appropriazione consapevole della letteratura 'classica' da parte dei poeti romani cfr. Thomas 1996.

¹⁶ Vd. Courtney 2003. Sono al novero della rosa dei modelli ellenistici Eronda, Meleagro di Gadara, Arato, Partenio.

¹⁰ Solo a partire dalla generazione del Pittore del Ciclope e del Pittore di Amico, entrambi allievi del Pittore di Pisticci, si coglie bene lo sforzo verso un affrancamento dai modi pittorici attici.

¹¹ Cfr. Pouzadoux 2005, pp. 187-188.

¹² Sui generi della letteratura alessandrina vedi Harder - Regtuit - Wakker 1998.

nelle sue scaturigini anche molto posteriori, si può compensare valorizzando la cultura figurativa che ha raccolto e conservato le espressioni spesso più immediate e certamente più popolari della *facies* preromana.

Attraverso il caso studio di Niobe, cercheremo allora di lasciare emergere la nuova dimestichezza acquisita dall'iconografia italiota nel trattamento formale del corpo umano, in particolare quello soggetto alla metamorfosi, e la nuova libertà creativa introdotta per suggerirne il dinamismo e l'espressività, così come appaiono in alcune attestazioni ceramografiche di V e IV sec.

A queste si associa il gusto per soluzioni pittoriche spesso inedite¹⁷, che generano *hapax* o aprono strade iconografiche del tutto nuove, più immediate e meno rigide rispetto alla tradizione continentale, che non disdegnano espedienti fantasiosi, in taluni casi veri e propri anticipatori della sensibilità corporea come emerge nella letteratura successiva. Ovidio, che fa della metamorfosi l'asse tematico di un poema che per dimensioni e caratteristiche, ma soprattutto per autocoscienza autoriale, può essere assunto come cifra estetica dell'universo mitologico greco-romano, si avvantaggia necessariamente della brulicante erudizione ellenistica, disponibile in manuali, epitomi e compendi didascalici, oltre che della pluralità di generi nuovi, variamente ricombinati, a servizio del suo grande progetto poetico¹⁸.

2. Il caso di Niobe

Ci occuperemo dunque del mito di Niobe ritratta nello schema della donna piangente, che si attesta come tema iconografico con alto grado di uniformità di resa, peraltro vantaggiosamente illuminato da una ricca serie di studi che ne hanno ben chiarito il contesto produttivo e culturale.

Il soggetto occorre precipuamente su vasi ad uso funerario-sepolcrale, che a partire dalla metà del IV secolo a.C. si attestano con maggiore densità in territorio daunio tra Ruvo, Canosa ed Arpi. Lì sono attivi, in particolare, il Pittore di Varrese ed il Pittore di Arpi¹⁹, che lavorano per una committenza di tipo regionale, presso la quale la conoscenza di questo mito e delle sue varianti è ben comprovata.

Alla mano del primo ceramografo si attribuiscono due anfore conservate rispettivamente a Bonn e a Taranto, alla sua cerchia una *loutrophoros* oggi al Museo di Napoli.

Lo spirito innovatore del Pittore di Varrese, che si muove sicuro al di fuori della tradizione, si avverte chiaramente sull'anfora pseudopanatenica di Taranto²⁰ (fig. 1) ove sceglie di isolare la protagonista ad un livello doppiamente rialzato rispetto al piano degli altri personaggi rappresentati. Niobe siede su una base d'altare a sua volta impostata su un podio, è affiancata da due anfore posizionate simmetricamente una alla sua destra e l'altra alla sua sinistra, secondo lo schema della donna sofferente, peraltro già collaudato con Elettra piangente presso il sepolcro del padre.

Lo scarto iconografico più consistente rispetto alle attestazioni precedenti si coglie bene se si compara questa anfora ad un'altra a collo distinto rinvenuta nella necropoli lucana di Roccagloriosa²¹ (fig. 2), sulla quale, solo pochi anni prima, Niobe veniva rappresentata stante su un alto basamento quadrangolare decorato a rilievo da una teoria di figure femminili sulla fronte, con indosso un lungo chitone e le mani atteggiate a lutto, una alla testa e l'altra al petto. Il ceramografo pestano costruisce la scena mitologica in modo estremamente sintetico, coniugando i due aspetti fondamentali del mito: Niobe pietrificata e Niobe dolente sulla tomba dei figli. Con riguardo al primo ritrae la donna in foggia di statua sulla sommità di un basamento, ed in secondo luogo le dona un'attitudine teatrale tragica; ciò che ne risulta è un segnacolo sepolcrale verso il quale convergono gli altri personaggi rappresentati. L'effica-

¹⁷ Cfr. Pontrandolfo 2006 e Mugione 2001, pp. 91-99.

¹⁸ Cameron 2004, in generale sul tema cfr. Barchiesi 2005, CVII-CXIII: sappiamo, per lo più in maniera indiretta, di collezioni mitologiche sulle metamorfosi, come quelle di Nicandro, Boio e Partenio, oltre che di autori latini che si dedicarono ad argomenti mitologici riferendosi alla stessa tradizione: il trattato di Antonino Liberale ed il poema di Emilio Macro. Sulla letteratura ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto vd. Fantuzzi-Hunter 2002 Harter - Regtuit - Wakker 2014.

¹⁹ Il mito viene esaminato in Mazzei 1999, p. 471 ss.

²⁰ Anfora del Pittore di Varrese, 350-340 a.C., Taranto, Museo Arch. Naz. 8935 (Schmidt 1994, n. 2; Rebaudo 2013, n. 3; Sisto 2009, n. 4).

²¹ Anfora a collo distinto da Roccagloriosa, 370-360 a.C., Roccagloriosa, Museo Civico n.s. (Schmidt 1994, n. 15; Rebaudo 2013, n. 1; Sisto 2009, n. 1).



Fig. 1 - Anfora pseudo-panatenaica del Pittore di Varrese, 350-340 a.C., Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8935 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 10).

cia della costruzione, tuttavia, non arriva ad esaurire il tema della metamorfosi, ma lo sfiora soltanto: la forza mobile della trasformazione, ed il suo esito paradossale di annullamento di tutti i movimenti vitali, non è colta né nel suo aspetto dinamico né in quello conclusivo. Si può solo tentare di riconoscere nella svasatura finale del chitone un abbozzo di pietra, sulla quale la donna potrebbe poggiare, o nel quale potrebbe essersi già trasformata la parte inferiore del suo corpo.

In ogni caso, l'ineludibile limitatezza del mezzo pittorico e la configurazione forzatamente monoscenica del disegno rendono necessaria la presenza di altri personaggi che corredino la figura principale in maniera estremamente espressiva, supportandone la definizione. In questo senso l'intenzione di contatto della figura canuta di destra, generalmente identificata con la balia parrebbe voler muovere l'attenzione sulla nuova consistenza della donna/simulacro, potenzialmente percepibile solo al tatto.

Rispetto a questo primo tentativo iconografico, il Pittore di Varrese concepisce forme decisamente più efficaci, mantenendo alcune delle impostazioni di base del predecessore: sull'anfora di Taranto accresce il *pathos* corporeo di Niobe facendo in modo che la donna si ripieghi su se stessa, mentre il basa-

mento è come espanso dall'altare che gli si sovrappone; su questo doppio piedistallo litico²² la donna appare più espressiva e meno rigida, eppure solenne, inquadrata e sostenuta da due *loutrophoroi* bacellate che le circoscrivono attorno uno spazio delimitato e latamente monumentale. Il decremento della rigidità di Niobe, che ne aumenta il patetismo funzionale alla caratterizzazione del personaggio afflitto del mito, è come bilanciato dal potenziamento della staticità del suo spazio di pertinenza.

Questo modo di rappresentare la tantalide mi pare il preludio di una soluzione sviluppata a pieno su un'anfora lustrale oggi a Bonn²³ (fig. 3). Nella scena principale la donna velata torna stante, il pittore sceglie di non attribuirle nessuna delle pose muliebri tipiche dei vasi lustrali, evitando tanto lo svelamento quanto la gestualità quotidiana, piuttosto mantenendole un'attitudine luttuosa.

²² In cui Rebaudo 2013 vuole scorgere un lato riferimento al podio teatrale; sul rapporto tra le rappresentazioni teatrali e la ceramografia del sud Italia cfr. Small 2005, p. 109 ss. e Todisco 2012, pp. 277-298. In generale sulla questione vd. Carpenter 2009 con bibl. prec.

²³ Anfora del Pittore di Varrese (350-340 a.C.), Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99 (Schmidt 1992, n. 16; Sisto 2009, n. 3; Rebaudo 2013, n. 4).

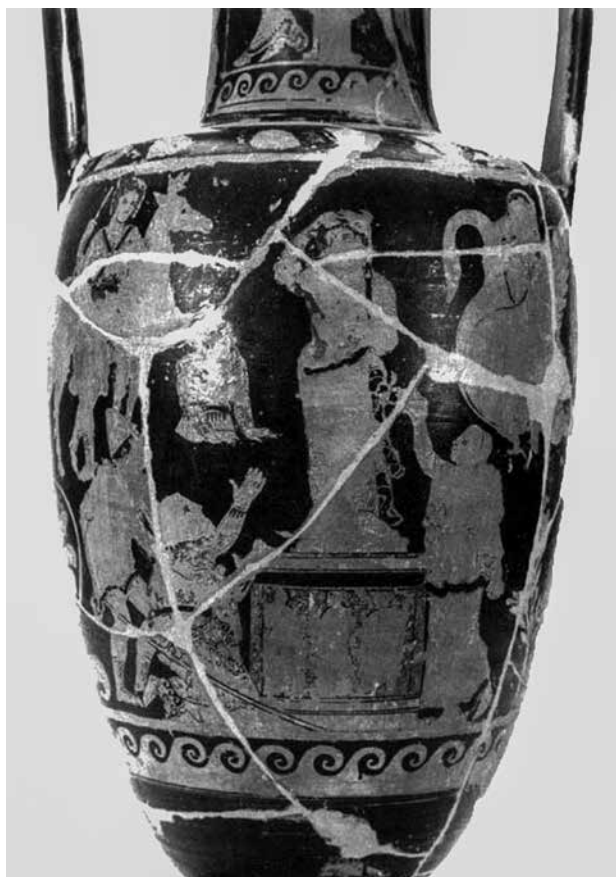


Fig. 2 - Anfora a collo distinto da Roccagloriosa, 370-360 a.C., Roccagloriosa, Museo Civico s. n. (da Rebaudo 2013, p. 204).

Interessante è altresì la scelta di posizionare la donna all'interno di un *naiskos* ionico dalla struttura estremamente elegante, impostata su un podio decorato da un fregio dorico e slanciata da colonne sottili, verso il quale converge una serie di figure prive di caratterizzazione mitologica e più generalmente considerabili come offerenti. Nella costruzione generale della scena centrata sul *naiskos*, già tipico del repertorio funerario lucano e soprattutto apulo, Niobe sostituisce il *sema* dell'anfora monumentale²⁴ e, per la prima volta, l'autore ricorre alla sovradipintura bianca per differenziare dal resto del corpo la parte inferiore del chitone.

Questo insieme di scelte sembra rispondere al proposito di bilanciare una nuova costruzione iconografica: laddove, infatti, la figura di Niobe statuarica stigmatizza l'afflizione e la assolutizza al di fuori della caratterizzazione (e della riconoscibilità)

²⁴ Precedentemente era accaduto solo con personaggi maschili e mai su forme vascolari di questo tipo. Cfr. anche Pontrandolfo 1988 e Giacobello 2008.



Fig. 3 - Anfora del Pittore di Varrese (355-345 a.C.), Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 16).

mitologica, esattamente come le forme solenni dell'edicola e l'identità rarefatta dei personaggi, chi sia la protagonista è palesato da un segno che fa riferimento all'epilogo nefasto del racconto mitologico, la pietrificazione, con cui la donna espia il peccato di *hybris* che aveva offeso Latona. Si nota allora una sorta di spostamento del *marker* iconografico che da esterno diventa interno, sussunto nella persona della protagonista, quando non è più il contesto ricco di personaggi, ma la sua propria forma (mutante) a rendersi essenziale nella lettura del mito.

La metamorfosi, cui è demandata la comprensione del soggetto mitologico, è rappresentata per mezzo del candore già peculiare del codice cromatico muliebre, adatto alla forma ed alla destinazione vascolari, in questo caso però ulteriormente piegata a significare una condizione precaria, letteralmente sospesa tra stati fisici diversi, umano e minerale. Questa opposizione, riducibile all'antitesi mobile/immobile, rimonta a sua volta alla polarità fondamentale tra vita e morte, ossia al nucleo drammatico della tragedia di Niobe.



Fig. 4 - *Loutrophoros* della cerchia del Pittore di Varrese, 350-340 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 12).

La costruzione grafica si avvantaggia in larghissima misura della contrapposizione cromatica, diremmo persino espansa dai fusti esili delle colonne bianche che delimitano il campo sepolcrale, e ribadita, sulla *loutrophoros* della cerchia del Pittore di Varrese²⁵ (fig. 4), dal pannello a pieghe verticali dell'*hymation* di Niobe, in *pendant* con il fusto rigato delle colonne corinzie.

Questa serie di ripetizioni di forma (allungata) e colore (bianco), stabilisce un sicuro 'codice materico', che si fa strumento interno di decifrazione della pietrificazione, utile a cogliere l'intrinseca corrispondenza tra la sepolta ed il suo sepolcro, che effettivamente constano della stessa materia dura.

La strategia iconografica è vincente e si presenta ulteriormente rafforzata sull'*hydria* apula del Pittore di Ganimede²⁶ (fig. 5), quando a fianco di Niobe compare una figura femminile di statura minore in-



Fig. 5 - *Hydria* apula del Pittore di Ganimede, 340-320 a.C., Zurigo, Archäologische Sammlung der Universität 4007 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 19).

teramente bianca, che, proprio in virtù del suddetto codice, si può leggere come sdoppiamento, presago dell'esito finale della metamorfosi. Ed effettivamente la metamorfosi è sempre un fatto duale, configurabile, per questa via, come una successione di stati discreti. Qualora la figura fosse, plausibilmente, una delle sette figlie della tantalide vittime dell'ira degli dei, il rapporto iconografico con la madre si farebbe ancora di più stretto, radicalizzando il legame materno in un rapporto consustanziale ma invertito, nel quale alla figlia attiene una condizione avanzata rispetto a quella della madre.

La capacità simbolica della figura e la riflettuta selezione dei simboli si colgono anche sulla *loutrophoros* del Pittore del Louvre²⁷ (fig. 6), che presenta

²⁵ *Loutrophoros* della cerchia del Pittore di Varrese, 350-340 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (Schmidt 1992, n. 11; Sisto 2009, n. 5; Rebaudo 2013, n. 5).

²⁶ *Hydria* apula del Pittore di Ganimede, 340-320 a.C., Zurigo, Archäologische Sammlung der Universität 4007 (Schmidt 1992, n. 19; Sisto 2009, n. 8; Rebaudo 2013, n. 8).

²⁷ *Loutrophoros* del pittore del Louvre, 330 a.C. Malibu, J. P. Getty Museum 82.AE.16 (Schmidt 1992, n. 18; Sisto 2009, n. 10; Rebaudo 2013, n. 9).

sul verso un'edicola corrispondente al *recto*, ospitante una *loutrophoros* monumentale e due bende sospese ai lati. La scena doppia la configurazione del lato principale (di Niobe tra le *loutrophoroi*) stabilendo una relazione di simmetria metascenica tra la tantalide ed il vaso femminile bianco, e che vale sia da un punto di vista di organicità formale, sia da un punto di vista concettuale, in riferimento all'immobilità del segnacolo funebre, come già nella tradizione principiata dal Pittore dell'Ilioupersis.

Ubbidisce ad una logica consimile l'*hydria* del Pittore di Dario²⁸ (fig. 7), parte di una collezione privata a Ginevra, con il decoro organizzato in due registri: su quello superiore Niobe è ritratta nella solita posizione, mentre compie un gesto che si situa tra il lutto e lo svelamento, su quello inferiore viene rappresentata una scena con offerenti che ha il suo centro in una stele sormontata da una coppa. La stele, dipinta di bianco, è quasi perfettamente in asse con la figura femminile sulla fascia superiore, le due sono inevitabilmente sommate in un unico colpo d'occhio, in modo da illuminare, una volta di più, il destino della protagonista sia rispetto alla pietrificazione, sia rispetto all'ineludibile funzione sepolcrale/monumentale del suo corpo irrigidito.

Il candore dei piedi e del bordo inferiore del chitone compongono una sorta di fascia bianca di qualità variabile²⁹: il limite talvolta è più basso, quasi minimo, talaltra risale fin sotto al ginocchio, ora appare più netto, ora leggermente frastagliato da una curiosa resa puntinata. Se l'intento fosse davvero, come pare, quello di restituire un effetto di dissolvenza, si potrebbe scorgere in questo dettaglio un accorgimento del tutto particolare, funzionale non tanto a dare l'idea di una transizione in corso, quanto piuttosto ad assegnare alla metamorfosi del corpo un segno stabile che lo renda riconoscibile. L'intenzionalità di questo trattamento è dimostrata dall'esistenza di altri tentativi escogitati per rappresentare il destino metamorfico di Niobe, ciascuno utile a ricavare informazioni sul modo in cui l'arte figurativa tenta di accostarsi ad un tema effettivamente complicato come quello del trapasso di stato

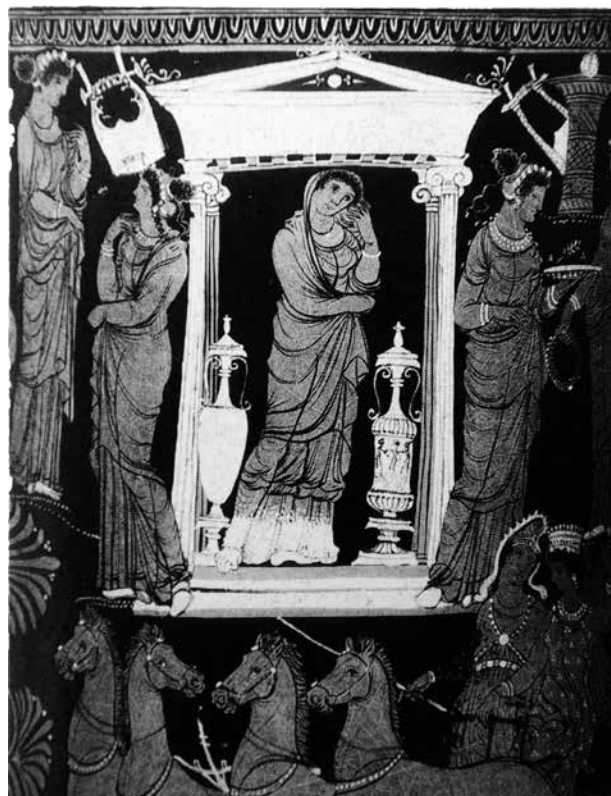


Fig. 6 - *Loutrophoros* del Pittore del Louvre, 330 a.C., Malibu, J. P. Getty Museum 82.AE.16 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 18).

e di dargli uno svolgimento compiuto. Non si ignorano, infatti, strade alternative a quella messa in campo dal Pittore di Varrese, come, tra le altre, la dissoluzione della forma umana di Niobe. Nella *lekythos* del Pittore di Caivano (fig. 8)³⁰ la trasformazione della parte inferiore del corpo le sottrae le sembianze anatomiche e gli arti inferiori scompaiono incorporati in un unico sasso informe su cui si innesta il resto del corpo³¹. La soluzione è molto interessante se si considera che la pietrificazione non implica che le fattezze umane si conservino necessariamente, piuttosto, alla stregua delle altre forme di metamorfosi, causa una crisi della *morphè* e la sua conseguente degenerazione.

Nondimeno, la rappresentazione del masso traduce quasi filologicamente la serie di fonti che de-

²⁸ *Hydria* del Pittore di Dario, 340-430 a.C., Ginevra, collezione privata (Schmidt 1992, n. 13; Sisto 2009, n. 6; Rebaudo 2013, n. 6).

²⁹ Cfr. Moret 1975.

³⁰ *Lekythos* del Pittore di Caivano, 340 a.C. ca., Berlin, Staatliche Museum F4284 (Schmidt 1992, n. 17; Rebaudo 2013, n. 12; Sisto 2009, n. 13).

³¹ Ugualmente si vede sull'anfora frammentaria di Roccagloriosa, per quanto sia possibile dire osservando la restituzione grafica non eccellente (Aellen 1994, pp. 69-70).

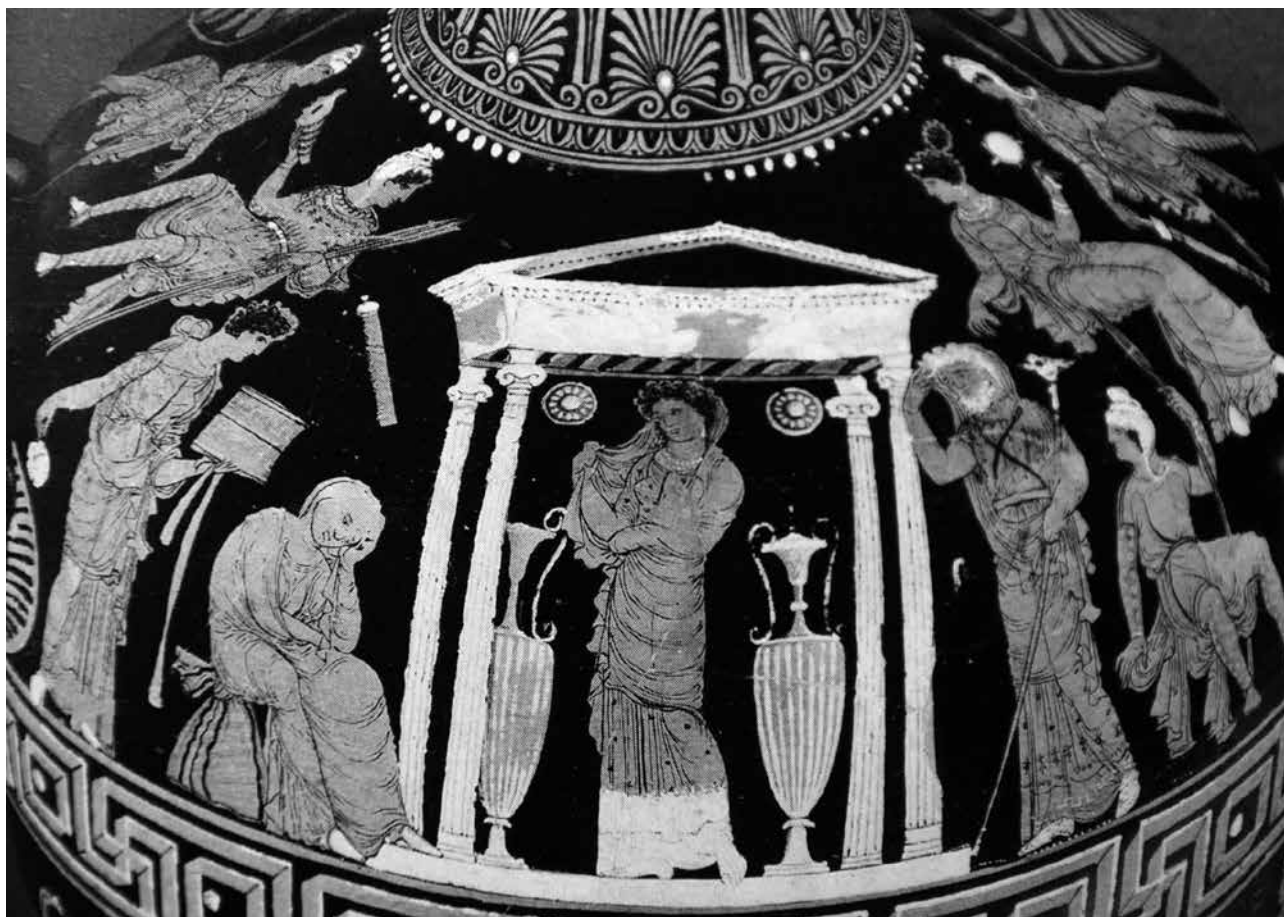


Fig. 7 - *Hydria* del Pittore di Dario, 340-430 a.C., Ginevra, collezione privata (rielaborata da Schmidt 1992, n. 13).

scrivono l'incorporazione finale di Niobe tra i monti della catena del Sipilo, di cui ella diviene parte, laddove risulterebbe effettivamente incomprensibile una totale conversione in cima montuosa, che lascerebbe scomparire totalmente la donna minando la comprensione del mito di cui è protagonista.

Un tentativo in questo senso si scorge nella personificazione del Sipilo come la si vede sulla *loutrophoros* del Pittore di Dario a Princeton³² (fig. 9): in questo caso sulla stessa superficie di decoro appare una donna seduta su un sedile di roccia in coppia con Hermes stante; i due occupano il registro superiore alla destra del *naiskos* nel quale Niobe viene ritratta con la consueta allusione alla pietrificazione, qui effettivamente solo accennata. L'identità della figura femminile di lato è chiarita dall'iscrizione 'Sipilo' che fugge ogni dubbio circa il fatto che si tratti della personificazione femminile della cate-

na montuosa, peraltro la prima nel repertorio iconografico greco che, generalmente, assegna solo alle figure maschili la possibilità di rappresentare elementi naturali montuosi e fluviali.

L'accostamento alla tantalide nell'edicola, con la quale peraltro la personificazione condivide lo stesso atteggiamento di afflizione, potrebbe configurare una compiuta messa in scena della metamorfosi di Niobe attraverso la somma dei personaggi, una sorta di variante dello sdoppiamento già visto sull'*hydria* del Pittore di Ganimede, peraltro assolutamente comprensibile alla luce del fatto che, lo ribadiamo, la metamorfosi è necessariamente una questione duale, che pone in continuità una condizione di partenza A per arrivare ad una condizione B conclusiva. In questo caso però la soluzione, benché efficace, finisce per convertire la pietrificazione della donna nella personificazione della pietra, per ottenere infine due donne, laddove la storia dovrebbe vertere sulla de-umanizzazione di una sola.

In altre parole, si assume, non a torto, che siano

³² *Loutrophoros* del Pittore di Dario, 340-330 a.C., Princeton, University Art Museum 1989.29. (Schmidt 1992, n.20; Rebaudo 2013, n. 7; Sisto 2009, n. 7)



Fig. 8 - *Lekythos* del Pittore di Caivano, 340 a.C. ca., Berlin, Staatliche Museum F4284 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 17)

due le Niobi in gioco nella storia, e che soprattutto ci sia una permanenza identitaria nel passaggio dallo stato anteriore a quello successivo alla metamorfosi³³, la quale non disperde il soggetto, ma ne conserva almeno l'attitudine più caratteristica (in questo caso il dolore), in virtù della quale è possibile pensare la metamorfosi stessa come un sensato trapasso di forme. Non è un caso che, come vedremo, in molte fonti la roccia, un tempo Niobe, continui effettivamente a piangere e sappia ancora provare dolore.

Accanto alla possibilità dell'innesto del corpo femminile nel masso roccioso, se ne attesta una altrettanto interessante sull'*hydria* attribuita al Pittore della Libagione, oggi a Sidney³⁴ (fig. 10). Qui la fascia bianca della pietrificazione raggiunge i fianchi e lambisce l'avambraccio destro della donna che, come avvolta in un nastro, ha l'aspetto monoli-

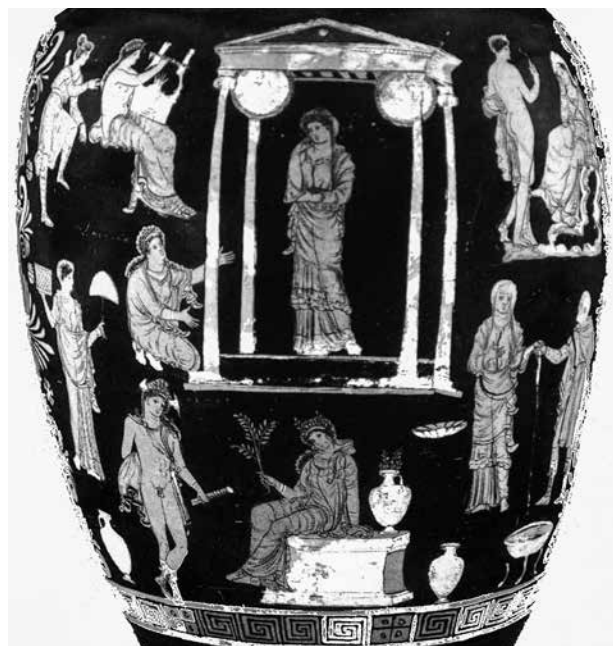


Fig. 9 - *Loutrophoros* del Pittore di Dario, 340-330 a.C., Princeton, University Art Museum 1989.29 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 20).



Fig. 10 - *Hydria* del Pittore della Libagione, 350-340 a.C., Sydney, Nicholson Museum 71.01 (da Schmidt 1992, rielaborata da Schmidt 1992, n. 11).

tico di un fusto di colonna. Oltre a ricordare l'accostamento donna-colonna su un'anfora della cerchia del Pittore di Boston³⁵, e quindi a partecipare a tutta

³³ Sulla personificazione nella ceramica apula ed in particolare sul caso di Niobe vd. Aellen 1994, pp. 127-131.

³⁴ *Hydria* del Pittore della Libagione, 350-340 a.C. ca., Sydney, Nicholson Museum 71.01 (Schmidt 1992, n. 12; Rebaudo 2013, n. 11; Sisto 2009, n. 12).

³⁵ *Hydria* della cerchia del Pittore di Boston, 370-350 a.C., London, British Museum F93 (Schmidt 1992, n. 15; Rebaudo 2013, n. 2; Sisto 2009, n. 2) in cui non tutti riconoscono il nostro mito per l'assenza di segni dirimenti circa il tema ritratto.

la tradizione che associa Niobe ad una forma bianca allungata, la peculiarità dell'*hydria* in questione consiste nel fatto che, all'interno della sagoma candida, è possibile individuare dei segni che delineano la *silhouette* femminile.

Se nella *lekkythos* del Pittore di Caivano si notava una totale fusione della forma umana e di quella minerale, in questo caso il corpo di Niobe pare piuttosto ammantato dal velo di pietra e rimane, in certa misura, visibile. Delle due, la seconda soluzione dimostra una consapevolezza più profonda dell'evento metamorfico, che non si risolve iconograficamente in un'addizione di volumi, piuttosto in una persistenza figurativa del primo, conglobato nel secondo. L'idea della nuova forma come qualcosa che nasconda il corpo alla maniera di una veste è del resto fondamentale nel caso dell'iconografia di Atteone ammantato dalla pelle di cervo³⁶, o in quella di Callisto che indossa la pelle dell'orsa³⁷.

L'ultimo caso che portiamo all'attenzione, nel quale si percepisce una certa consapevolezza metamorfica, è la scena ritratta su un'*hydria* daunia del Pittore di Arpi³⁸, sulla quale, dopo la prevalenza del tema di Niobe al sepolcro per tutto il IV secolo, torna ad essere rappresentata la strage dei Niobidi, originariamente l'unico frangente del mito ad avere uno svolgimento figurato, qui trattato con sorvegliata attenzione ai dettagli della storia, come nel quasi contemporaneo cratere del Pittore di Baltimora³⁹. Sul vaso di Arpi si vede Niobe sporgente da un altare bianco, collocato al centro di una scena estremamente convulsa, alla quale ella partecipa in posa di patetica costernazione.

Il tema della rappresentazione non è certo la pietrificazione, eppure il busto della donna si leva dal piano di pietra dell'ara, dietro al quale la parte inferiore del corpo è perfettamente nascosta, generando una combinazione formale e cromatica che non può non sottintendere lo schema della donna/roccia, come la si vede sul vaso del Pittore di Caivano. In luogo del sasso abbiamo un oggetto litico bianco,

monumentale e di pertinenza funebre, molto vicino alle basi su cui si impostava la statua della tantalide nelle scene sepolcrali, qui combinato con il suo corpo in modo tale da suggerire l'idea di una figura quasi ibrida, mentre il tema della metamorfosi è solo apparentemente superato, a mio avviso espresso in maniera indiretta. Torna a prevalere il fondamentale motivo funerario, il quale alla luce della vasta incidenza del soggetto figurato, assume in sé inevitabilmente il frutto della sperimentazione iconografica sulla donna-pietra: qui più che negli altri casi, la dicotomia tra l'essere in vita (espresso nella gestualità estrema di un corpo ancora vivo e solo parzialmente nascosto) e l'essere morta (l'ara è già il *monimentum* sepolcrale di Niobe) è elaborata nella forma complessa dell'*hysteron proteron*.

3. Il segno metamorfico: significante e significato

La pluralità di espedienti utilizzati per rappresentare il mito di Niobe costituisce un preziosissimo campione iconografico utile a riflettere sulla maniera in cui la ceramica italica, eminentemente apula, si misuri con il tema della metamorfosi, su cui le rappresentazioni tendono a focalizzarsi nel corso del IV secolo a.C., con una produzione piuttosto uniforme, come si è visto a tema funebre.

Non è certo la metamorfosi in sé il fulcro d'interesse dei ceramografi italoti, ma la condizione di 'donna pietrificata' della protagonista diventa un elemento effettivamente ineludibile quando la si voglia rappresentare, soprattutto si fa dirimente in ordine alla comunicazione del significato più proprio del mito.

La panoramica sulle attestazioni ceramografiche del IV secolo lascia intendere la capacità di concepire la protagonista, prima donna e poi pietra, come partecipe di due nature non definitive, una delle quali incipiente e l'altra residua: è esattamente questo stato confuso che definisce l'identità di Niobe, mantenendosi costante la presenza di un segno grafico/cromatico che ne ricordi la condizione ambivalente. È piuttosto chiaro che il fatto di metamorfosi che la coinvolge cominci ad essere concepito dai committenti come una risorsa simbolica, anche grazie alle messe in scena teatrali che centrano il dramma, oltre che lo stesso allestimento, sul

³⁶ Sull'iconografia del mito cfr. Mugione 1988, Mugione 2012 e Grassigli 2011.

³⁷ Cfr. Sciaramenti 2015.

³⁸ *Hydria* del Pittore di Arpi, 320 a.C. Taranto, Museo Nazionale I.G.132726 (Schmidt 1992, n. 14; De Juliis 1992, n. 118, pp. 65-67, figg. 300-314 e pp. 121-122; Todisco 2008).

³⁹ Cratere a volute del Pittore di Baltimora, 310-300 a.C., Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta 36735 (Geominy 1992, n. 10).

patema materno, lasciando il resto, difficilmente rappresentabile, alla *rhēsis*⁴⁰.

La scelta di concentrare la rappresentazione sulla pietrificazione come evento estremo abile a riassumere l'intero dramma della strage dei figli segna una svolta artistica decisiva, oltre che l'inizio di una predilezione iconografica, poi peculiare nelle scene di mito romane, per il momento tragico della punizione divina, specie nei miti di metamorfosi.⁴¹

Nell'economia dei segni, infatti, Niobe vale in quanto *être métamorphosé*, a prescindere (ed a premessa) degli sviluppi di significato che acquisisce nel contesto funzionale dei manufatti e delle motivazioni che, nell'economia della sua storia, ne determinano l'ultima condizione.

Proprio l'idea di passaggio, di mutamento di stato, è estremamente adatta al contesto funerario nel quale ella prende ad essere rappresentata, per il potenziale icastico di una soluzione studiata in modo tale da evocare di per sé l'irrigidimento del corpo morto, incapace di movimento, pallido e privo di calore. Del resto, la connessione con l'*agalma* può spingersi fino al punto di individuare in Niobe la personificazione della defunta⁴², innalzata a modello femminile eroico, fino all'idea trascendente di un destino di durata oltre la morte⁴³.

Insito in questa storia metamorfica, evidente più che mai nella rappresentazione, è d'altra parte il contrasto tra lo stato di definitiva consunzione cui è destinato il corpo del defunto, e la permanenza morfologica assicurata dalla pietrificazione. Oltre all'appesantimento del corpo che impedisce il suo dissolvimento, infatti, il processo di metamorfosi in pietra, ed in particolare in statua funebre collocata sul monumento-*monimentum* del defunto, converte la finitezza umana in una forma di perennità: in questo spazio concettuale è possibile ravvisare un'idea

di eternizzazione, in senso lato di trascendenza, tra i significati del nostro mito⁴⁴.

La possibilità di descrivere senza esitazione una condizione di passaggio, cristallizzata a mezzo iconografico in un'effigie che diventa schema, mi pare un progresso straordinario in termini di domestichezza nella resa del corpo *métamorphosé*, ben differenziato dall'ibridismo mostruoso: in questo senso vale la pena valorizzare l'autonomia semantica del dato formale e insieme l'innovazione insita nella scelta di marcare il corpo della protagonista con un segno evenemenziale⁴⁵. E più che rappresentare un evento che si sta compiendo⁴⁶, la soluzione cromatica adottata per la parte del corpo già di pietra iconizza il carattere doppio della Niobe al centro della scena, ed anche al di fuori del movimento narrativo, le due identità compresenti si fondono in una terza che le contiene entrambe.⁴⁷

Alla luce di quanto detto, prendiamo in considerazione la versione latina del mito di Niobe, così come la racconta Ovidio nel VI libro delle *Metamorfosi*⁴⁸, cercando di cogliervi i segni di un possibile rapporto tra il testo e la produzione pittorica italica, che costituisce peraltro una parte cospicua dell'eredità di segni acquisita dal poeta in età romana.

La pietrificazione della figlia di Tantalo è annoverata tra le trasformazioni più atroci del poema⁴⁹, ad essa, inoltre, è demandata una funzione paradigmatica rispetto al meccanismo descrittivo della metamorfosi oltre che della condizione di coscienza inabile e dispersione del sé⁵⁰.

Va immediatamente rimarcato, anche alla luce del contesto funebre in cui esistono le immagini

⁴⁴ Ringrazio sentitamente uno dei revisori anonimi di questo studio per il prezioso spunto che mi ha consentito questa ulteriore riflessione.

⁴⁵ Lo accenna, *en passant*, M. Denoyelle in Denoyelle, Iozzo 2009, p. 145: «[...] le debut de sa pétrification, ici comprise comme un métaphore de la mort».

⁴⁶ Di narrazione e di attenuazione della funzione allegorica parla espressamente Giuliani 1999, pp. 46-48. Condivisibile la presenza di un impulso narrativo, essendo la pietrificazione una 'storia in atto', non si può non constatare l'assetto statico e scenografico nella costruzione delle scene, con i personaggi del mito ordinatamente disposti in registri.

⁴⁷ Sull'evento metamorfico vd. Fuchs 2012.

⁴⁸ Una panoramica sull'iconografia romana del mito in Salvo 2009.

⁴⁹ Ov. *Met.* VI 287-297.

⁵⁰ Un'attenta analisi della peculiarità della metamorfosi in Frécaut 1980, cfr. Pianezzola 1999, in particolare pp. 29-42.

⁴⁰ Vd. Ozbek 2015 con bibl. prec. e, in generale, Small 2003.

⁴¹ Vd. Schmidt 1982, p. 25 s.

⁴² Baggio 2013.

⁴³ Pontrandolfo 1988; secondo De Cesare 1997, pp. 154-158, la statua in cui Niobe si sta trasformando ed il suo aspetto misto sono essi stessi espressione simbolica dell'umano *transire* del defunto verso una dimensione celeste, all'opposto di come l'*eidolon* era in grado di incarnare la divinità agendo nel simulacro. L'idea di Niobe come simbolo del «contrasto tra la vita e la morte» concretizzato nella doppia natura è nelle cose, ma trattare la figura come allegorizzazione di un movimento rischia di scollarla del tutto dal fatto primario, e di per sé imprescindibile, dell'accadimento metamorfico.

apule, che Ovidio modifica la causa reale della metamorfosi di Niobe e, più che una semplice punizione, la concepisce come una forma estrema di reazione al dolore⁵¹, in particolare al lutto. Nel testo il cambiamento si riduce ad un fatto eminentemente fisico: lo strazio per la perdita violenta dei figli sconvolge a tal punto la *genitrix audax* da forzare i limiti del suo corpo e produrre il suo istantaneo adeguamento alla nuova condizione di 'madre dolorosa'⁵². La metamorfosi non è, insomma, che la conseguenza tangibile di ciò che comincia e si consuma nell'animo, ove risiede la *mens*⁵³.

Ovidio tende le trame di un'ampia metafora poetica⁵⁴ che manda ad effetto il cambiamento esteriore in maniera progressiva a partire da un atteggiamento insistito (in questo caso la *rigiditas*: Niobe è immobile, pietrificata dal dolore) che invade il corpo e, in questo caso, non ne dissipa le forme, bensì ne cambia la consistenza: da organica a inorganica.

Niobe come statua è effettivamente un automatismo dell'immaginazione: sin da Omero⁵⁵, infatti, i testi non specificano le sue sembianze post-metamorfiche, mentre quasi tutti ne descrivono alcune qualità durevoli, come la possibilità di continuare a provare dolore e di piangere⁵⁶. Eppure, inevitabilmente, nella misura in cui avviene un trapasso di sostanza, ed alla carne si sostituisce la roccia, l'immaginario assume Niobe come 'la statua di Niobe'⁵⁷, l'immagine di sé stessa, del sé dolente, con tutte le peculiarità che caratterizzano una statua, *in primis* la facoltà e la funzione di conservarsi inalterata nel tempo.

Alla luce della relazione tra statua e *monumentum* funebre, della loro identificazione in Niobe come *monimentum* del dolore, l'iconografia apula coglie già perfettamente, molti secoli prima di Ovidio, l'identità trans-metamorfica di Niobe, mostrando di padroneggiare il fare mitografico alessandrino.

Così se da un lato Sofocle nominava un picco di roccia tra i monti del Sipilo, Callimaco presenta la metamorfosi come una forma di sostituzione del corpo con una materia preziosa «marmo in luogo di donna»⁵⁸, da cui potrebbe derivare «marmora» che occorre in Ovidio (*Met.* VI 312). L'uso metonimico di 'marmo' in luogo di 'statua' è decisivo, allorché modifica la qualità della metamorfosi in pietra: essa non consiste in una semplice pietrificazione, bensì nell'assunzione, da parte della donna, della forma di simulacro. Nel codice poetico e nella costruzione estetica ovidiana, la statua è l'espressione più compiuta della bellezza, e per conseguenza la pietrificazione è uno dei modi, il più naturale, di produrre arte⁵⁹. La metamorfosi di Niobe è allora necessariamente un fatto leggibile in termini di apparenza, ed in un certo senso di bellezza legata alla presenza/assenza di movimento. Lo stato inerte ed esanime successivo alla sua metamorfosi è una condizione che il poeta latino limita esplicitamente all'apparenza di Niobe, alla sua *imago* (*Met.* VI 305: «*nihil est in imagine vivum*»), lasciando intendere il perdurare, almeno in certa forma, di sensibilità e percezione che prescindono dalla facoltà di muoversi⁶⁰.

L'apparenza è del resto una componente determinante nel frangente iniziale dell'episodio, legata da principio al movimento del corpo: quello di Niobe è a tutti gli effetti un ingresso in scena visivamente roboante, principiato dall'apostrofe «*ecce venit*» con cui si genera l'azione ed il poeta cattura l'occhio del lettore e lo dirige sulla donna che avanza assieme al folto seguito («*celeberrima turba*», v. 165) che ne espande il moto in una forma di incedere corale.

Il colpo d'occhio generato dalla donna luminosa nelle vesti frigie intessute d'oro, la sua bellezza splendente, offusca la protervia che aleggia pericolosa. Il poeta descrive i capelli della regina, mossi a loro volta dall'andatura sicura, ma arresta di soppiatto la descrizione quando la stessa Niobe trasalisce dinnanzi agli altari di Latona. «*Constitut*» (v. 169) è isolato in *enjambement* ad inizio verso e dalla virgola che segue, come una strozzatura dell'incedere femminile, cui segue la reazione ipercineti-

⁵¹ Così in Rosati 2009.

⁵² L'espressione da Fantham 2004-2005.

⁵³ Cfr. Sciaramenti 2015.

⁵⁴ Interessante la decodifica razionalistica della metafora di Niobe come si legge in Palefato (*Storie incredibili* VIII).

⁵⁵ Hom. *Il.* XXIV 602-617.

⁵⁶ S. *Ant.* 828; S. *El.* 150-152; Call. *Ap.* 22-24; Theodorid. *A. G.* XVI 132; Leon. *A. G.* VII 549; Prop. *El.* II 20, 7-8 e III 10, 6-8; Ov. *Her.* XX 107-108.

⁵⁷ Cfr. Feldherr 2004-2005.

⁵⁸ Callim. *Hymn.* II 24: *μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς* [...]

⁵⁹ Sul tema vd. Grassigli 2012.

⁶⁰ Cfr. Ov. *Trist.* III 10.

ca degli occhi che Niobe «circumtulit», fa girare attorno smaniosi.

Alcuni versi più avanti, dopo la strage dei figli ed il suicidio di Anfione, Ovidio erompe in un'apostrofe alla protagonista e ne compiangere la sorte: «Heu, quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa, / quae modo Letois populum summuoverat aris / et mediam tulerat gressus resupina per urbem» (vv. 273-275)⁶¹.

Già nel testo, l'atterramento della madre dinanzi al massacro spietato dei nati rovescia l'atteggiamento rigidamente impettito dell'inizio. Niobe si sdoppia allora in due termini di paragone, scissa, è già avviata verso la metamorfosi che cristallizza tale opposizione in una condizione di fatto.

Niobe di prima era una figura in moto («tulerat gressus resupina», v. 275) e causava a sua volta altro moto («populum summuoverat aris», v. 274): il movimento la rendeva sì evidente da rendere quasi superflua l'esplicitazione della sua colpa, tutta compresa nel modo altero di porsi nello spazio.

Di qui in poi si fa strada l'immagine dell'altra Niobe, che leva le mani al cielo e si rivolge alla dea prima sfidandola (vv. 279-285) e poi supplicandola di avere pietà almeno dell'ultima figlia (vv. 299-300). Quando anche questa viene uccisa, lei stessa si trasforma, per mezzo di un'improvvisa interruzione di tutti i movimenti corporei, volontari ed involontari.

I primi ad irrigidirsi sono i capelli di cui all'inizio il poeta aveva descritto l'ondeggiare («immissos», v. 168), e se prima splendeva nelle ricche vesti, ora il volto assume un pallore esangue in quanto il sangue si blocca nelle vene. Una volta pietrificata Niobe viene trasportata da Tebe, luogo della trasformazione, sul Sipilo, sollevata da un vento che le assegna un posto definitivo tra i monti. L'immagine conclusiva è dunque quella di un moto indotto, cui Niobe soggiace senza controllo, che la eleva finalmente in alto e condannandola, nella logica ferrea del contrappasso, ad una condizione di perpetua esposizione⁶².

Molti secoli dopo Ovidio, Nonno di Panopoli ricorda Niobe in un passaggio del XII libro delle *Dio-*

nisiache tenendo evidentemente presente l'inno callimacheo ad Apollo. A partire dall'aggettivo «διερὸς», che il poeta alessandrino aveva associato a «λίθος» giocando sull'ambivalenza 'liquido'/'vivo', Nonno costruisce, a sua volta, la bella immagine di una pietra sensibile: «Niobe sarà ai piedi del Sipilo una roccia consapevole, con lacrime di pietra genererà sulla schiera dei figli, starà immobile, statua dolente»⁶³. «διερὸς» viene sostituito con «ἐχέφρων», accantonando il raffinato riferimento al pianto, e preferendo marcare la sensibilità viva della pietra dotata di «φρήν», contrapposto per ossimoro alle lacrime di pietra che menziona subito dopo, per concludere con il sincretico «οἰκτρὸν ἄγαλμα», in cui convergono l'immagine, la statua e la pietra sepolcrale.

Nell'epigramma 57, Ausonio tende all'estremo il rapporto commutativo tra corpo e statua immaginando per Niobe una metamorfosi reversibile operata da Prassitele, tema caro alla letteratura epigrammatica: nel componimento, lei stessa ripercorre la successione degli stati attraversati, allineati in una sequenza di presenza e assenza di forma, quindi di presenza / assenza di vita: «Vivevo. Son diventata pietra, e poi, per mano di Prassitele, sono di nuovo in vita io, Niobe. La mano dell'artista mi ha reso tutto, salvo la ragione, che avevo perduto, quando recai offesa agli dei»⁶⁴. Niobe riprende vita *per artem*, rimodellata dalla mano dello scultore tradizionalmente campione di *mimesis*, capace di riestrarre il corpo di Niobe dal sasso che trattiene in sé e restituendole una vita da statua, da *agalma* appunto.

4. Conclusioni

La longevità di questo soggetto mitologico, anche alla luce degli esiti più tardi cui abbiamo rapidamente accennato, spinge a riconsiderare con più accorta consapevolezza le testimonianze da cui siamo partiti ed in cui abbiamo creduto di individuare l'avvio di un percorso iconografico nuovo. A questo proposito non mi pare peregrino rintracciare un so-

⁶¹ *Ahi, quanto questa Niobe è diversa dalla Niobe che, / poco prima, scacciava la gente dagli altari di Latona / e avanzava impettita per le vie della città* (trad. G. Chiarini).

⁶² Cfr. Paus. I 21 3.

⁶³ Non. *Dion.* XII 79-81: Καὶ Νιόβη Σιτύλοιο παρὰ σφυρὰ πέτρος ἐχέφρων / δάκρυσι λαϊφέσιF ὁδυρομένην στήθα παιδῶν / στήσεται οἰκτρὸν ἄγαλμα [...]

⁶⁴ *APlan.* 129 anon.

lido appiglio della *visio* ovidiana⁶⁵ nell'insieme di testimonianze ceramografiche italiote, precipuamente apule, che, previa mediazione ellenistica, concepiscono una Niobe 'mutevole', il cui schema presuppone almeno la capacità di elaborare un'immagine mentale, ovvero una rappresentazione, della metamorfosi del corpo, possibilmente caricata di senso simbolico anche in termini di auto-rappresentazione.

Onde evitare ingenue semplificazioni, va ribadito che il tema funerario selezionato dalla committenza italica non è espressamente metamorfico, pur tuttavia è indubbio che il tema del lutto personificato nel corpo devitalizzato/immobile si arricchisce qui di uno stratagemma figurativo coerente, abile ad associare al significato primo dell'*agalma* la storia drammatica di un corpo aggredito e di una mente impotente custodita al suo interno.

Alla luce di tutto questo prendiamo in considerazione, infine, un'iconografia del tutto particolare attestata su un piatto da Canosa, attribuito alla cerchia del Pittore di Arpi (fig. 11)⁶⁶. Il campo è completamente occupato da figure disposte a destra ed a sinistra dell'asse verticale su cui sono quasi perfettamente allineate due scene a soggetto femminile: Niobe in basso nel *naiskos* ed Andromeda *adligata* nella parte superiore⁶⁷.

Il tema che tiene insieme i due soggetti è da un lato la scelta del frangente narrativo, che in entrambi i casi corrisponde al momento più tragico della vicenda, in secondo luogo l'impossibilità al movimento, alla quale sono condannate, per vie diverse, entrambe. Tanto più che sulla *loutrophoros* del Pittore del Louvre, lo stesso tema è giocato sul contrasto: in questo caso il *naiskos* con Niobe si situa nella parte superiore della scena, mentre quella inferiore è interamente occupata dalla sontuosa quadriga che trasporta Pelope ed Ippodamia. *Unicum* iconografico, la combinazione della scena nuziale con quella funebre appare quantomeno bizzarra: oltre all'ovvio contrasto tra il destino matrimoniale felice di Pelope e quello nefasto di Niobe, vedova e carnefi-

ce, forte è l'antitesi tra la stasi forzata di Niobe, rivolta a destra mentre compie un gesto a metà tra la disperazione e lo svelamento, e l'incedere vivace del cocchio nuziale verso sinistra, trainato da quattro cavalli in scorcio, tutti arricchiti dal prezioso dettaglio del candore degli zoccoli, in *pendant* con i piedi ed il chitone bianco di Niobe. Alla consapevolezza del lettore è demandato quindi senz'altro il ricordo del primato virtuoso dell'amazzone, detentrica del cinto e degna sposa di Pelope e la dismisura tracotante che rende Niobe l'emblema della cattiva sposa.

Tornando all'iconografia del piatto, noteremo anzitutto la specularità delle due scene, nelle quali le protagoniste si trovano tra elementi verticali fissi, che segnano il confine del rispettivo spazio di pertinenza: due tronchi secchi cui è legata per le braccia Andromeda, le colonne tra le quali Niobe posa in atteggiamento raccolto. In secondo luogo, colpisce la fissità delle due figure, concepite e realizzate per apparire immobili, specie a confronto dei numerosi personaggi che si fanno loro attorno assumendo pose dinamiche ed espressive: Cefeo che supplica Perseo, forse la madre di Andromeda, Cassiopea, e due figure femminili che porgono ad Andromeda uno specchio ed un cofanetto.

La presenza di Cassiopea, funzionale alla comprensione della scena, è responsabile del destino della figlia, avendo anch'ella commesso un atto di presunzione simile a quello di Niobe scatenando l'ira divina sulla progenie. La virtù vantata dalla regina di Etiopia, a detrimento delle Nereidi e di Poseidone, è la bellezza. Orbene, l'esposizione totale della figlia al mostro marino che la minaccia è il più giusto contrappasso per espiare il peccato materno: Andromeda, infatti, non è solo tenuta prigioniera, ma è costretta a mostrarsi allo sguardo costante e vigile del mostro, isolata sulla superficie marina. Proprio così, come un oggetto che attira lo sguardo, che suscita ammirazione e desiderio di possesso, ella entra in contatto con Perseo. Egli, per parte sua, si risolve all'atto salvifico proprio in ragione dell'avvenenza della donna prigioniera, con l'intento di averla per sé, facendone la sua sposa. Non stupisce allora che nei versi di Ovidio, il bellissimo corpo di Andromeda non solo sembri una statua, ma riesca ad ingannare l'occhio dell'eroe in volo, il quale la scambia per una scultura. Ovidio, in questo

⁶⁵ Come peraltro suggerito da Fracchia 1987, p. 202 ss.

⁶⁶ Piatto del Pittore di Arpi, 315-305 a.C. ca., Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8928 (Schmidt 1992, n. 17; Todisco 2008; Rebaudo 2013, n. 10; Sisto 2009, n. 11).

⁶⁷ Si tratta, in entrambi i casi di miti di tipo consolatorio, cfr. Keuls 1978, p. 44.



Fig. 11 - Piatto di un pittore della cerchia del Pittore di Arpi, 315-305 a.C. ca., Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8928 (rielaborata da Schmidt 1992, n. 18).

caso, non fa che iterare un fatto già tipico della tradizione⁶⁸: in un frammento dell'*Andromeda*, infatti, Euripide riferisce dell'immobilità della figlia di Cefeo per elogiarne la bellezza, aumentata dalla posa statuaria, che la rende simile ad un'opera d'arte, ossia ad 'un'immagine' di fanciulla: «E dunque, cos'è mai questa roccia che vedo, circondata dalla spuma del mare e questa immagine di fanciulla la-

vorata a sbalzo nella pietra, opera di abili mani»⁶⁹.

Non stupisce, a ritroso, che Ovidio sia il primo ad immaginare la trascorsa bellezza di Medusa, la cui testa mozzata garantisce il successo di Perseo, e a legare intimamente il suo presente aspetto ad un antico peccato di vanità: la bruttezza 'viva' della chioma anguiforme ha rimpiazzato, diremmo prevedibilmente, la bella capigliatura che aveva sedot-

⁶⁸ Ben intuito da Savieri 2010, p. 224, nota n. 55.

⁶⁹ *TrGF* 5.1 fr. 125 Kannicht.

to Poseidone. Più terribile della mostruosità che la deturpa, è l'effetto che Medusa provoca su chi incrocia il suo sguardo con lei e rimane, seduta stante, pietrificato, ma accede per ciò stesso alla dimensione di perenne ed intangibile beltà della statua, preclusa per sempre all'artefice, nel quale Ovidio fonda al livello narrativo il rapporto solidale tra bellezza ed immobilità.

Ecco allora che la composizione iconografica del piatto di Canosa si sosterebbe su un legame di senso che ha a che fare con la bellezza femminile immobile, esplicita nel mito di Andromeda, ma inevitabilmente presente se non nella storia almeno nella condizione di Niobe, elevata al centro del monumento, monumento essa stessa. A maggior ragione si comprende la predilezione di questo soggetto su vasi ad uso femminile, per aggiungere all'indubbio valore morale della storia, una figura capace di condensare il decoro e la bellezza muliebre, cui spesso dei personaggi poco caratterizzati in senso mitologico porgono suppellettili da toeletta.

Il rapporto di prossimità che lega le due donne, entrambe costrette a farsi immagine, ed in entrambi i casi attraverso un'imposizione esercitata sul corpo, investe in modo irreversibile la loro apparenza, fatto che il pittore, del resto, mostra di avere ben presente dal momento che l'iconografia di Niobe è costitutivamente metamorfica, mentre sul capo di Andromeda un nimbo fa presagire il suo destino

astrale: il catasterismo ne farà una serie di punti *fissi* e *luminosi*, realizzando pienamente il principio per cui ciò che è bello è anche capace di produrre luce.

In conclusione, ci pare di aver dimostrato, attraverso un esame che pure sarebbe possibile estendere ad altri soggetti mitologici, come i ceramografi italoti, specialmente apuli, sappiano dare vivida forma, con una nuova libertà pittorica e una speculare libertà immaginativa, al mito ed in particolare al tema metamorfico.

Questo presuppone da un lato la gestione consapevole del repertorio immaginifico trådito, nel quale la metamorfosi comincia ad offrirsi come uno spazio di esplorazione del *corpus*, oggetto del cambiamento, e della *mens*, con le sue possibilità di persistenza e continuità, dall'altro lascia emergere una forte iniziativa nel riconsiderare la storia mitologica selezionandone nuovi significati, per mezzo di un esclusivo corredo di segni, regolato da precisi codici espressivi, diversi da quelli mitografici, e dotati di spiccata immediatezza.

A partire proprio dall'analisi del segno, alla scoperta delle ragioni della forma, si offre la possibilità di scoprire la morfologia di un nuovo immaginario, e di cogliere, nella discontinuità dal pregresso e nel riconoscimento di una propria autonomia, il fondamentale ruolo di raccordo giocato dalla cultura protoitalota ed italota, tra mondo greco e mondo romano.

Bibliografia

- Aellen 1994 = C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique*, I-II, Zürich 1994.
- Baggio 2013 = M. Baggio, 'Sistemi di oggetti, sistemi di immagini. Le *loutrophoroi* del pittore di Baltimora', in *Chaiers Mondes Anciens* 4, 2013, <http://mondesanciens.revues.org/1072>; DOI: 10.4000/mondesanciens.1072.
- Barchiesi 2005 = A. Barchiesi, 'Introduzione', in A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. I, libri I-II, Milano 2005, pp. CIII-CLXI.
- von Bothmer 1983 = D. von Bothmer, 'Observations on the Subject Matter of South Italian Vases', in *Arts in Virginia*, 23.3, 1983, pp. 28-42.
- Cameron 2004 = A. Cameron, *Greek mythology in the Roman World*, New York 2004.
- Carpenter 2009 = T. H. Carpenter, 'Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery', in *AJA* 113, 1, 2009, pp. 27-38.
- Courtney 2003 = E. Courtney, *The fragmentary Latin poets*, Monaco 2003.
- De Cesare 1997 = M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.
- De Juliis 1992 = E.M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari 1992.
- Donoyelle 1995 = M. Donoyelle, 'Iconographie tnythique et personnalité artistique dans la céramique protoitaliote', in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, 'Atti del Convegno internazionale, Raito di Vietri sul mare, 29-31 maggio 1994', Salerno 1995, pp. 83-101.
- Donoyelle - Pouzadoux - Silvestrelli 2018 = M. Donoyelle - C. Pouzadoux - F. Silvestrelli (a cura di), *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni*, (Cahier du Centre Jean Bérard 25), Napoli 2018.
- Denoyelle - Iozzo 2009 = M. Denoyelle - M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du VIIIe siècle au IIIe siècle av. J.-C.*, Paris 2009.
- Fantham 2004-2005 = E. Fantham, 'Mater dolorosa', in *Hermathena* 177-178, 2004-2005, pp. 113-124.
- Fantuzzi - Hunter 2002 = M. Fantuzzi - R. Hunter, *Muse e modelli*, Roma-Bari 2002.
- Feldherr 2004-2005 = A. Feldherr, 'Reconciling Niobe', in *Hermathena* 177-178, 2004-2005, pp. 125-146.
- Fracchia 1987 = H. Fracchia, 'The Mourning Niobe Motif in South Italian Art', in *EchosCI* 6, 1987, pp. 199-208.
- Fracchia 2012 = E. Fracchia, 'Changing contexts and intent: the mourning Niobe motif from Lucania to Daunia', in S. Schierup - B. Bundgaard Rasmussen (a cura di), *Red-figure Pottery in its Ancient Setting*, Aarhus 2012, pp. 69-80.
- Fuchs 2012 = M. Fuchs, 'Ovide et l'instant de la Métamorphose: un modèle pictural pour l'Empire', in I. Colpo - F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie*, 'Atti del Convegno, Padova, 15-17 settembre 2001', Padova 2012, pp. 29-42.
- Geominy 1992 = W. Geominy, s.v. 'Niobiden', in *LIMC* VI, pp. 914-929.
- Giacobello 2008 = F. Giacobello, 'Lo spazio interno nella ceramica apula', in G. Sena-Chiesa (a cura di), *Vasi, immagini, collezionismo: la collezione di vasi di Intesa San Paolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*, 'Giornate di studio, Milano 7-8 novembre 2007', Milano 2008, pp. 267-284.
- Giudice 1999 = F. Giudice, 'Il viaggio delle immagini dall'Attica verso l'occidente', in F.-H. Massa-Pairault (a cura di), *Le mythe grec dans l'Italie antique*, 'Actes du colloque international organisé par l'École Française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et Occident), Rome 14-16 novembre 1996', Rome 1999, pp. 267-327.
- Giuliani 1996 = L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost*, Berlin 1996.

- Giuliani 1999 = L. Giuliani, 'Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula', in F. De Angelis, S. Muth (a cura di), *Im Spiegel Des Mythos: Bilderwelt und Lebenswelt / Lo specchio del mito: immaginario e realtà*, Rome 1999, pp. 43-51.
- Grassigli 2011 = G. L. Grassigli, 'Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (2)', in *Eidola* 8, 2011, pp. 51-64.
- Grassigli 2012 = G. L. Grassigli, 'Magica arma (Ov. met. 5 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative in Grecia', in I. Colpo - F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra Antico e riscoperta dell'Antico*, 'Atti del Convegno, Padova, 15-17 settembre 2001', Padova 2012, pp. 65-72.
- Harder - Regtuit - Wakker 1998 = M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker, *Genre in Hellenistic poetry*, Groningen 1998.
- Harder - Regtuit - Wakker 2014 = M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker, *Hellenistic Poetry in Context*, Leuven 2014.
- Harder - Regtuit - Wakker 2018 = M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker, *Drama and performance in hellenistic poetry*, Leuven 2018.
- Keuls 1978 = E. Keuls, 'Aeschilus "Niobe" and Apulian funerary symbolism', in *ZPE* 30, 1978, pp. 41-68.
- Kotlińska-Toma 2015 = A. Kotlińska-Toma, *Hellenistic Tragedy. Texts, translations and a critical survey*, London, New York 2015.
- Lepore 1980 = E. Lepore, 'Diomede', in C. Angelelli (a cura di), *L'epos greco in occidente*, 'Atti del diciannovesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 7-12 ottobre 1979', Taranto 1980, pp. 113-132.
- Linant de Bellefonds - Prioux 2017 = P. Linant de Bellefonds - E. Prioux, *Voir les mythes: Poésie hellénistique et arts figurés*, Paris 2017.
- Lippolis 2004 = E. Lippolis, 'Le produzioni e le fasi della ceramica magnogreca a figure rosse', in G. Sena Chiesa - E. Arslan (a cura di), *Miti greci, Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, pp. 150-154.
- Massa-Pairault 1999 = F.-H. Massa-Pairault (a cura di), *Le mythe grec dans l'Italie antique*, 'Actes du Colloque international organisée par l'École Française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et Occident), Rome 14-16 novembre 1996', Rome 1999.
- Mazzei 1999 = M. Mazzei, 'Commitenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale', in F.-H. Massa-Pairault (a cura di), *Le mythe grec dans l'Italie antique*, 'Actes du Colloque international organisée par l'École Française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et Occident), Rome 14-16 novembre 1996', pp. 467-483.
- Moret 1975 = J.-M. Moret, *Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Rome 1975.
- Mugione 1988 = E. Mugione, 'La punizione di Atteone: immagini di un mito tra VI e IV sec. a.C.', in *Dialoghi di Archeologia* 1, 1988, pp. 111-132.
- Mugione 2000 = E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente: problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italote*, Taranto 2000.
- Mugione 2001 = E. Mugione, 'La selezione dei temi figurativi della tomba 1 di Gravina di Puglia', in I. Colpo - I. Favaretto - F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2001*, (Antenor Quaderni 1), pp. 91-99.
- Mugione 2012 = E. Mugione, 'Il mito di Atteone. Una rivisitazione', in I. Colpo - F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Padova 2012, pp. 183-193.
- Mugione - Pouzadoux 2005 = E. Mugione - C. Pouzadoux, 'L'approche iconographique: bilan et perspectives', in M. Denoyelle et alii (a cura di), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, (Coll. Centre J. Bérard 21), Napoli 2005, pp. 173-174.
- Ozbek 2015 = L. Ozbek, 'Sofocle e la rappresentazione della morte: il "caso limite" della Niobe', in G.W. Most - L. Ozbek (a cura di), *Staging Ajax's suicide*, 'Atti del Convegno Internazionale, Pisa, 7-9 novembre 2013', Pisa 2015, pp. 261-272.

- Pianezzola 1999 = E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.
- Pontrandolfo 1988 = A. Pontrandolfo, 'Semata e Naiskoi nella ceramica italiota', *Aion ArchStAnt* X, 1988, pp. 181-202.
- Pontrandolfo 1997 = A. Pontrandolfo, 'Funzioni e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica', in *Mito e storia in Magna Grecia*, 'Atti del trentaseiesimo Convegno sulla Magna Grecia, Taranto, 4-7 ottobre 1996', Taranto 1997, pp. 97-113.
- Pontrandolfo 2007 = A. Pontrandolfo, 'Iconografie anomale dal mondo italico: rappresentazioni rituali?', in I. Colpo - I. Favaretto - F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero*. 'Atti del Convegno internazionale «Giuseppe Sinopoli festival», Taormina, 20-22 ottobre 2006', Roma 2007, pp. 14-50.
- Pontrandolfo 2007a = A. Pontrandolfo, 'Diffusione e ricezione dell'immagine di Enea in Occidente', in F. Giudice - R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, vol. IV, 'Atti del Convegno internazionale di studi, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa 14-19 maggio 2001', Roma 2007, pp. 7-17.
- Pontrandolfo 2007b = A. Pontrandolfo, 'Le produzioni ceramiche', in E. Greco - M. Lombardo (a cura di), *Atene e l'Occidente: i grandi temi*, 'Atti del Convegno Internazionale, Atene 25-27 maggio 2006', Atene 2007, pp. 325-344.
- Pontrandolfo - Mugione 1999 = A. Pontrandolfo - E. Mugione, 'La saga degli Argonauti nella ceramica attica e protoitaliota. Uso e rifunzionalizzazione di un mito', in F.-H. Massa-Pairault (a cura di), *Le mythe grec dans l'Italie antique*, 'Actes du colloque international organisé par l'École Française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et Occident), Rome 14-16 novembre 1996', Roma 1999, pp. 329-352.
- Pontrandolfo - Rouveret 1981 = A. Pontrandolfo - A. Rouveret, 'La rappresentazione del barbaro in ambiente magno-greco', in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*. 'Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1980)', (Collection de l'École française de Rome 67), Rome 1981, pp. 1051-1066.
- Pouzadoux 2005 = C. Pouzadoux, 'L'invention des images dans le seconde moitié du IV^e siècle: entre peintres et commanditaires', in M. Denoyelle *et alii* (a cura di), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Napoli 2005, pp. 187-199.
- Pouzadoux 2006 = C. Pouzadoux, 'Mythe et culture politique dans la céramique apulienne', in M. Osanna (a cura di), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III sec. a.C.*, 'Atti del Colloquio internazionale, Venosa, 13-14 maggio 2006', Venosa 2006, pp. 29-43.
- Rebaudo 2013 = L. Rebaudo, 'Il tema di "Niobe in lutto"', in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconografia del dramma antico*, (Quaderni di Engramma 4), Rimini 2013, pp. 194-227.
- Rosati 2009 = G. Rosati (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi, vol. III, libri V-VI*, Milano 2009.
- Salvo 2009 = G. Salvo, 'Ovidio e la cultura figurativa di età augustea: il mito di Niobe tra arte e letteratura', in *Eidola* 6, 2009, pp. 89-112.
- Savieri 2010 = R. Savieri, 'La forma del dolore: le immagini vascolari apule relative al mito di Niobe', in L. Belloni *et alii* (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, pp. 197-240.
- Schmidt 1982 = M. Schmidt, 'Some remarks on the subjects of south italian vases', in M. E. Maio (a cura di), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, pp. 23-36.
- Schmidt 1992 = M. Schmidt, s.v. 'Niobe' in *LIMC* VI, pp. 908-914.
- Sciaramenti 2015 = B. Sciaramenti, 'Voci divine, parole umane, versi animali: la metamorfosi del suono', in R. Carboni - M. Giuman (a cura di), *Sonora, La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, (Quaderni di Otium 1), Perugia 2015, pp. 186-200.
- Sens 2010 = A. Sens, 'Hellenistic Tragedy and Lycophron's Alexandra', in J.J. Clauss - M. Cuypers (a cura di), *A Companion to Hellenistic Literature*, Oxford 2010, pp. 297-313.
- Sisto 2009 = M.A. Sisto, 'Niobe tra tragici greci e ceramografi italioti', in A. Martina - A.-T. Cozzoli (a cura di), *La tragedia greca, testimonianze archeologiche e iconografiche*, 'Atti del Convegno, Roma, 14-16 ottobre 2004', Roma 2009, pp. 81-100.

- Small 2003 = J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.
- Small 2005 = J.P. Small, 'Pictures of Tragedies?', in J. Gregory (a cura di), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, pp. 103-118.
- Thomas 1996 = R. Thomas, 'Genre through Intertextuality: Theocritus to Virgil and Propertius', in M.A. Harder - F.R. Regtuit - G.C. Wakker *et alii* (a cura di), *Theocritus*, Groningen 1996, pp. 227-246.
- Todisco 2012 = L. Todisco (a cura di), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma 2012.
- Webster 1972 = T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, London 1972.

mesotes, rigorously curbing the ostentation of wealth. In addition, it is to be highlighted an overall lack of interest in distinguishing males from females and displaying ethnic distinctions, even within a mixed and hybrid society. The priority was rather to show the development of a new social structure and the progressive formation of the main family groups. In this respect, a very special attention is paid to a *jeunesse dorée*, formed by the young sons and daughters of aristocratic *ghene* in Gela: their exceptionally wealthy graves, containing exotic and prestige goods, large amounts of metal work and imported pottery, clearly demonstrate adults' claims to *elite* status and their attempt to exorcise the fear of a sudden disruption in the bloodline. In fact, this marked visibility conferred after death to an *elite* group of children and adolescents, even if also due to emotional factors, can be interpreted as a compensatory reaction after death for the significant social investment in the offspring by the household.

Also interesting is that the chronological range studied (650-550 B.C.) is the same of the rapid Gelan expansion over the surrounding territory, involving the establishment of large estates belonging to aristocratic families and the foundation of the subcolony *Akragas*. Certain changes in the funeral customs can also be correlated with these events.

BENEDETTA SCIARAMENTI, *Questioni di forma: il corpo di Niobe nella produzione ceramica italiana e nella cultura ellenistico-romana*

This paper seeks to explain how Italic people reconceive Greek myths in order to develop their own mythological imagery. We chose Niobe as our case study as it provides the opportunity to fully grasp the underlying meaning of the large number of scenes represented on pottery from Italic sites. The images on these artifacts often symbolize metamorphosis and show a new way of representation of this concept.

This study could also help advance our understanding of the Roman later development in the representation of metamorphosis, both in art and in literature.

ENRICO GIORGI - MICHELE SILANI, *Pompei, prima della Casa di Obellio Firmo: le strutture di età arcaica e sannitica*

Within the research agreement between the Pompeii Archaeological Park and the University of Bologna, since 2016 a new research project on the House of Obellio Firmo (IX, 14, 4) has been carrying out, aimed at the comprehension of building complex's evolution before the crucial date of the 79 AD. With the same objectives of the Plan for Knowledge of the Great Pompeii Project, geophysical and topographical surveys allowed the verification of some research hypotheses, partially derived from previous studies and from new analysis of the architectures and archival documents, as the original division into two housing units, represented by the two existing atriums in the house. In particular, the geophysical mapping in the whole accessible spaces fostered the understanding of the buried evidences regardless of the planimetric segmentation of the house.

The presence of significant anomalies referable to buried structures detected in the garden of the *peristilium* stimulated the opening of trial digs. The archaeological investigations conducted between 2017 and 2018 confirmed the existence of hidden structures distinguished from the domus of Obellio Firmo, and referable to three main phases: 1) the high-imperial structures cut off in order to enlarge the garden, 2) the remains of two buildings of Samnite age and 3) some fragments of structures of archaic period.

The structures of the Samnite age seem to confirm the strong phenomenon of urbanization and building occurred between the 3rd and 2nd centuries BC. The archaic evidence, which represents the most eastern finding in urban area, suggests a planning of the space according to a regular design, in line with the new data emerging from the recent research, that recognize a defined organization of the urban space since the VI sec. BC.

*Finito di stampare nel mese di giugno 2020
presso l'Industria Grafica Letizia, Capaccio (SA)
per conto della Casa Editrice Pandemos, Paestum*

