

Pietra su pietra: materialità e drammaturgia nella *Niobe* di Eschilo

Leyla Ozbek

Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia

Abstract This paper analyses “the force of things” (Bennett 2010, 1) in Aeschylus’ *Niobe*, in particular the function of two material props (in a broader sense): the tomb of Niobe’s children and her mourning veil. These will be examined through both textual evidence and visual representations of the myth. Aristoph. *Frogs* 911-20 (test. 120 R) describes Niobe as seated, veiled, and silent for half of Aeschylus’ play (cf. also *Vit. Aeschyl.* 5-6 = test. 1.19-23 R). With such a static plot, material props are crucial; from a cognitive, physical, and psychological point of view they deeply affect the main character, as well as the other characters (including the chorus) and the spectators, who experience Niobe’s feelings through her contact with the material medium. The physical and psychological relationship between Niobe and the tomb affects her communication with the other characters, her own perception of reality and her capability to act. The grave locks Niobe into her grief, preventing her from moving forward – and physically away from it – and even from communicating with the outer world. The mourning veil is the material expression of this interrupted relationship. It acts as a material barrier, preventing communication between Niobe and the other characters: it weakens her physical and cognitive perception of the world, as well as her capacity to act, ‘sealing’ the character in her silence. Moreover, the veil separates Niobe from the world of the living, entrapping her in an exclusive relationship with her dead children.

Keywords Aeschylus. Niobe. Fragments. Materialities. New Materialisms.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La tragedia: il mito di Niobe e l’azione – o meglio la non-azione – del dramma eschileo. – 3 La materialità della tragedia e l’azione scenica: l’importanza della tomba. – 4 *Lexemplum* legato alla materialità: Niobe come pietra piangente nell’immaginario del pubblico dei drammi antichi. – 5 La comunicazione interrotta con il prossimo e l’intrappolamento nel sé: la materialità del costume. – 6 Conclusioni.



Peer review

Submitted	2022-05-17
Accepted	2022-08-09
Published	2022-12-23

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ozbek, L. (2022). “Pietra su pietra: materialità e drammaturgia nella *Niobe* di Eschilo”. *Lexis*, 40 (n.s.), 2, 357-380.

1 Introduzione

Questo contributo si pone come obiettivo quello di analizzare «the force of things», per impiegare una felice espressione di Bennett,¹ nella *Niobe* di Eschilo, ossia l'importanza della materialità e del suo rapporto con i personaggi in scena, in particolare modo con la protagonista, al fine di gettare luce sul taglio drammaturgico che il tragediografo ha impresso a questo dramma anche grazie al rapporto tra i personaggi e i materiali dell'arredo scenico e degli oggetti di scena.² La *Niobe* era famosa fin dall'antichità come una tragedia 'di attesa', in questo caso attesa delle parole e dell'azione della protagonista, che è presentata nella prima parte del dramma come seduta e velata sulla tomba dei propri figli, chiusa nel proprio lutto non comunicativo. Di fronte a un'azione drammatica così costruita, il modo in cui Eschilo impiega l'arredo scenico e gli oggetti di scena - e il modo in cui Niobe entra in contatto con essi - si rivela fondamentale per la comprensione dell'opera. L'analisi della materialità presente in scena, in particolare la tomba dei Niobidi e il velo che avvolge Niobe nel proprio lutto, aiuta a comprendere la complessità drammaturgica dell'opera, che il pubblico vede - e percepisce - non solo tramite le parole e le azioni dei personaggi, ma anche tramite il rapporto della protagonista con il materiale che la circonda.

Come sottolineano gli studi basati sui *new materialisms* applicati al teatro, la relazione tra essere umano e oggetto (dettaglio spesso sottovalutato dalla critica precedente) risulta fondamentale per comprendere il rapporto fisico ed emotivo tra personaggi e spazio scenico, e in ultima analisi tra personaggi e pubblico. Per impiegare le parole di Telò e Mueller, esaminare il rapporto tra personaggio e materialità permette di meglio comprendere le emozioni, i pensieri e «the energies, extrapolated from language, that connect or separate human and non-human agents onstage».³ A parte singoli casi, non si

Questo contributo rientra nei prodotti dell'assegno di ricerca nell'ambito del progetto MIUR Dipartimenti di Eccellenza conferitomi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (oggetto della ricerca: «Parola e immagine della maternità: Niobe tra visualizzazione e testualità nella letteratura greca»). Desidero ringraziare i partecipanti al Seminario di ricerca di Letteratura greca della Scuola Normale Superiore, diretto da Luigi Battezzato, nonché Anna Anguissola, Fabio Guidetti e Nicola Barbagli, che mi hanno fornito fondamentali suggerimenti in corso d'opera. Sono grata anche ai revisori anonimi di *Lexis* per le loro preziose osservazioni.

1 Bennett 2010, 1.

2 Per maggiori dettagli sul concetto di materialità nelle opere teatrali, cf. la nota successiva.

3 Telò, Mueller 2018b, 3. Le teorie legate ai *new materialisms* si sono rivelate fondamentali e produttive per comprendere e interpretare il teatro antico (e moderno): cf. recentemente il volume a cura di Telò e Mueller (Telò, Mueller 2018a). Una sintesi dei *new materialisms* e del loro ventaglio di applicazioni è offerta da Telò, Mueller 2018b,

è considerato appieno quanto questa via interpretativa possa essere importante anche per i testi frammentari - e anzi, quanto in alcuni casi risulti ancora più importante al fine di ricostruirne l'azione, la caratterizzazione dei personaggi, la percezione e le aspettative del pubblico o il significato di singoli frammenti e testimonianze.⁴

La materialità con cui Niobe immobile e silente entra in contatto influenza - e dal punto di vista dell'azione drammatica rispecchia - la sua percezione di sé e dell'altro, così come influenza gli altri personaggi (coro incluso) e gli spettatori, che percepiscono i pensieri e le emozioni di Niobe tramite il suo contatto e la sua relazione quasi univoca (almeno nella prima parte dell'azione) con il *medium* materiale. Rapporto materiale e drammaturgia si legano quindi strettamente e permettono di comprendere a fondo la natura di quest'opera e l'abilità di Eschilo nel mettere in scena una tragedia dalla trama così complessa da rappresentare.

2 La tragedia: il mito di Niobe e l'azione - o meglio la non-azione - del dramma eschileo

Il mito riguardante Niobe era famosissimo, rappresentato e conosciuto durante tutta l'antichità. Niobe, figlia di Tantalo e collegata agli dei,⁵ aveva commesso uno dei peggiori crimini contro le divinità, ossia un crimine 'di parola': si era vantata della propria numerosa progenie ritenendosi più fortunata di Leto. Questo porta alla vendetta della dea, che invia i propri figli a uccidere quelli di Niobe. Apollo tenderà un agguato ai figli maschi di Niobe durante una battuta di caccia, in cui muore probabilmente anche il marito della donna, Anfione. Le figlie femmine invece, secondo una tipica divisione di genere sia spaziale che sociale, saranno uccise da Artemide nello spazio domestico, ossia nel palazzo regale di Tebe.

Questa parte del mito è rappresentata sulla scena da Sofocle nella propria *Niobe*, per mezzo probabilmente di soluzioni sceniche com-

che discutono anche gli studi teorici fondamentali in merito, oltre che da Hall 2018 (nel medesimo volume), che considera il rapporto tra materialismo e nuovo materialismo ponendo anche degli importanti *caveat* metodologici (altri studi verranno citati ove necessario *ad locc.*).

4 Tra l'altro, la maggior parte degli studi sono rivolti soprattutto a oggetti di scena 'portatili' (come la falsa urna di Oreste, l'arco di Filottete, le armi di Aiace o Eracle) e meno a strutture più ampie, come per esempio l'arredo scenico.

5 Cf. per es. Sapph. fr. 142 V., che allude all'amicizia tra Leto e Niobe, e Soph. *Ant.* 834-9, in cui Niobe è detta dea figlia di dei. Per approfondimenti, frammenti e testimonianze antiche sul mito di Niobe si confronti soprattutto la sintesi di Pennesi 2008, 145-220.

plesse e spettacolari.⁶ Se questo momento era già estremamente famoso e ben presente nell'immaginario antico, la seconda parte della vita propriamente mortale di Niobe, dopo la distruzione della sua famiglia, è ancora più famosa e conosciuta, tanto da essere un *exemplum* mitico presente in generi diversi, a partire dall'*Iliade* (cf. *infra*), e da diventare oggetto di rappresentazioni e riscritture in diverse epoche storiche e all'interno di diversi generi letterari - e non solo, dal momento che compare anche in rappresentazioni artistiche antiche. Dopo il collasso della famiglia, Niobe si rinchiude infatti in un lutto disperato presso la tomba dei figli. La conclusione della vita della donna è in realtà una non conclusione, anzi una seconda punizione legata a una forma di contrappasso del suo crimine di parola:⁷ Niobe viene tramutata in pietra presso il monte Sipilo, in uno stato perenne di non morte. L'eternità del suo dolore verrà fissato proprio da questa metamorfosi, che mostra per sempre la sua condizione sia di perenne lamento che di liminalità tra la vita e la morte.

Su questa fase della vita di Niobe si concentra l'azione del dramma di Eschilo: azione che rappresenta più propriamente, almeno all'inizio, una non-azione. Dai frammenti e le testimonianze della tragedia si comprende infatti come la trama, nella prima parte, si concentrasse sul 'lutto immobile' della protagonista. Il fr. 154a R,⁸ una parte in trimetri giambici, espone la situazione che si doveva trovare davanti il pubblico all'inizio dell'opera:⁹ di fronte a una Niobe che non partecipa in nessun modo al discorso, si descrive la donna sulla tomba dei figli come una madre chiusa nel proprio dolore.

Questo inizio è quello che ci viene riportato anche da una testimonianza fondamentale per comprendere quanto il dramma fosse famoso - e complesso da rappresentare - nella scena teatrale antica. Aristofane nelle *Rane* cita proprio la *Niobe* di Eschilo, presentandone una sintetica ed efficace critica drammaturgica. Il rivale di sempre di Eschilo, Euripide, espone in maniera ironica quella che a un primo livello di interpretazione rappresenta una critica tagliente dell'azione dell'opera (vv. 911-20, test. 120 R). Euripide riassume quella che

⁶ Frr. **441a-451 R. Su questa tragedia, la ricostruzione dell'azione e la *dispositio fragmentorum*, cf. soprattutto Radt 1999², oltre a Barrett 1974, Lloyd-Jones 2003², 227-35 e Ozbek 2015 (con analisi della bibliografia precedente).

⁷ Così Forbes Irving 1990, 148; cf. anche Frontisi-Ducroux 2003, 192-4; Buxton 2009, 240; Pennesi 2008, 147-8; Ozbek 2019, 64-5.

⁸ PSI XI 1208. Sul frammento cf., oltre a Radt 1985, Sommerstein 2008, 162-5; Norsa, Vitelli 1933; 1935; Pennesi 2008, 21-72; Cagnazzo 2018a. I frammenti e le testimonianze della *Niobe* di Eschilo sono qui citati da Radt 1985; ove necessario, il testo è confrontato con Sommerstein 2008, 160-71 e con Pennesi 2008 (e in parte Curti 2008). Altre edizioni o contributi in merito saranno citati ove necessario *ad locc.*

⁹ Per le ipotesi in merito al personaggio parlante del brano (un discorso unico oppure inframmezzato da un intervento del corifeo), cf. almeno Pennesi 2008, 28-31.

secondo lui è la tipica drammaturgia eschilea notando come Eschilo abbia ingannato gli spettatori (909-10) mettendo in scena i personaggi di Niobe e di Achille seduti, velati e silenti (911-13 πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἄν καθεῖσεν ἐγκαλύψας, | Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιοβήν, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς, | πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί). Questa inattività dei protagonisti era accentuata dai canti del coro (914-15 ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἄν | μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν· οἱ δ' [sc. i protagonisti] ἐσίγων), probabilmente da intendersi come *parodoi* estese con annessioni epodiche. Solo circa a metà della tragedia (923-4 ... ἐπειδὴ ... τὸ δρᾶμα | ἤδη μεσοίη) il protagonista, le cui parole erano fortemente attese dal pubblico (919-20 ... ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο, | ὁπόθ' ἢ Νιοβή τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ' ἄν διήει), rompeva il silenzio pronunciando frasi altisonanti e poche parole «pesanti come buoi», spaventose e sconosciute agli spettatori (924-6 ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν, | ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμωπά, | ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις).¹⁰

Dai frammenti trasmessi si evince anche che un personaggio centrale della tragedia fosse Tantalò, che partecipava al tentativo di 'risveglio' di Niobe dal suo coma emotivo (e drammaturgico). A lui, venuto probabilmente a riportare la figlia nella terra natale, sono attribuiti i versi di alcune battute (fr. 158-9 R; per il fr. 161 R, che riguarda una riflessione sul dio Thanatos pronunciata forse da Tantalò, cf. *infra*). È probabile che intorno alla fine della tragedia il padre riuscisse a convincere Niobe ad abbandonare la tomba dei figli per recarsi con lui in patria. Sicuramente, dopo molti vani tentativi da parte dei personaggi (oltre a Tantalò, probabilmente anche un personaggio femminile)¹¹ di smuovere Niobe dalla sua immobilità fisica e comunicativa, la protagonista rompeva il silenzio, come è testimoniato almeno dai fr. 162-3 R. Tuttavia, si trattava probabilmente di un cambiamento che preludeva solo a un destino peggiore, ossia quello della metamorfosi in pietra della donna sul monte Sipilo, a

10 Una descrizione simile si trova anche nella *Vita Aeschyli* (6, test. 1.20-3 R), in cui la tradizione testuale si divide in un punto fondamentale, descrivendo Niobe seduta, velata e silente ἕως τρίτου μέρους (M) oppure ἕως τρίτης ἡμέρας (*cett.*). La prima variante, che si concentra su un dato legato alla diacronia dell'azione scenica, ricorda da vicino la descrizione di Aristofane. Il numero preciso di giorni del lutto di Niobe, invece, è forse attestato in *PSI* 1208 v. 6, τριταῖον ἡμᾶρ τόνδ' ἐφημένη τάφον, se si accetta l'integrazione di Wolff. La lezione di M, che pare preferibile soprattutto considerando il paragone con gli Ἔκτορος λύτρα (titolo alternativo dei *Frigi*), in cui il silenzio di Achille sembra legato allo scorrere dell'azione scenica e non a un tempo precedente all'inizio della tragedia (cf. soprattutto il dettaglio legato al breve scambio tra Achille e Hermes: ἐν δὲ τοῖς Ἐκτορος λύτροις Ἀχιλλεύς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται, πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβᾶτα), è riportata a testo da Radt 1985 (cf. anche Radt 1981); a favore dell'altra lezione, cf. in particolare Di Benedetto 1967, 376-7 e Taplin 1972, 61.

11 La Nutrice o Antiope; riguardo ai possibili personaggi del dramma (che vede forse anche la comparsa di Hermes) e alle ipotesi proposte in merito, cf. Penne-
si 2008, 13-15.

cui sembra alludere la stessa Niobe in maniera ominosa nel fr. 163 R (Σίπιλον Ἰδαίαν ἀνά | χθόν(α)), da lei pronunciato secondo la fonte del frammento (Strab. 12.8.21, p. 580 C).¹²

3 La materialità della tragedia e l'azione scenica: l'importanza della tomba

In questa trama (per quanto sappiamo) così ridotta, risulta fondamentale il ruolo della materialità – spaziale e personale – con cui Niobe viene a contatto, e che tocca (in senso letterale e metaforico) sia la protagonista che il suo rapporto con la propria vicenda, con il coro e i personaggi che la circondano, e in ultima analisi con il pubblico: materialità spaziale in quanto rappresentata dall'apparato scenico e personale in quanto rappresentata dall'apparato di costume, inteso nel senso più ampio del termine. La materialità di scena e l'azione (o mancanza di azione) dei personaggi che si rapportano con essa sono cruciali e crucialmente connessi tra loro. Da un punto di vista fisico, cognitivo e psicologico, i materiali coinvolgono e toccano profondamente la protagonista del dramma, così come gli altri personaggi e gli spettatori, che per la prima parte dell'azione fanno esperienza del vissuto e del pensato di Niobe non tanto (come avviene solitamente nel teatro antico) attraverso le sue parole e la sua gestualità, quanto piuttosto tramite la negazione di esse e la connessione tra lei e gli oggetti di scena intesi nella loro essenza materiale.

In particolare, la relazione esclusiva, sia fisica che psicologica, tra Niobe e la tomba dei figli influenza la comunicazione tra la donna e gli altri personaggi, la sua percezione della realtà e la sua capacità di azione. Se si considera infatti l'inizio della tragedia, in questo caso uno degli snodi emotivamente più rilevanti, gli spettatori, Niobe stessa, gli altri personaggi e il coro possiedono un unico centro focale – un solo punto da vedere, su cui concentrare l'attenzione e con cui connettersi anche emotivamente: la tomba dei Niobidi. In questo senso, materialità e spazialità assumono un ruolo da protagonisti: il *taphos* rappresenta il centro attorno al quale ruotano i personaggi e lo sguardo del pubblico, il *focus* su cui si fonda la spa-

¹² Seaford 2005 inferisce un possibile finale con metamorfosi di Niobe a Tebe (e suo successivo spostamento sul Sipilo, come avviene nelle *Metamorfosi* ovidiane, per le quali cf. *infra*) dalle testimonianze artistiche sulla pietrificazione della donna unite al testo riportato da P. Oxy. II 213, che secondo lui (che segue l'ipotesi di Reinhardt 1934) potrebbe riportare la fine della vicenda qui rappresentata (cf. in particolare col. I, 3 λι]θουργές εἰκόνημα; 4 κωφαῖσιν εἴκελον πέτρας; 6]γγρφ κάλυβι κοιμηθήσεται; 7 θάμβος; 10 οἰκτρὰ συμφορὰ δάπτει φρένας; il testo qui citato è quello di Carden 1974, 239, che non condivide questa attribuzione e per cui si rimanda per la discussione della bibliografia in merito).

zialità dell'azione.¹³

L'essenzialità dell'apparato scenico, tipica delle rappresentazioni tragiche antiche, è qui elevata a un ruolo fondamentale per la riuscita del dramma (a parere di alcuni studiosi, questa tragedia potrebbe essere stata rappresentata anche senza *skēnē*)¹⁴ e attribuisce al *taphos* ancora maggior potenziale emotivo e drammaturgico.¹⁵ La tomba incarna il passato di Niobe (e la sua colpa), influenza il suo presente e getta una luce ominosa sul suo futuro, ossia la sua metamorfosi in pietra, aspettativa di qualsiasi storia riguardante la donna, dal momento che non c'è versione del suo mito che non si concluda in questo modo. Essa non rappresenta solo l'incarnazione materiale del lutto in cui si trovano immersi la protagonista, gli altri personaggi e il pubblico, ma di fatto costituisce il vero e proprio 'orizzonte degli eventi' dell'azione.¹⁶ Niobe *sente* la tomba - probabilmente non solo a livello emotivo, ma anche, forse seduta su essa, posizionata vicino a essa, o attraverso la gestualità, percependo a livello tattile la sua materia.¹⁷ Non a caso, nella descrizione di Niobe presente nel fr. 154a R (vv. 6-7, per cui cf. anche Hsch. ε 5579 Latte),¹⁸ il verbo impiegato per descrivere la posizione e lo stato psicologico della donna è probabilmente ἐπώζει (6-7 ... τόνδ' ἐφημένη τάφον | τέκνοις ἐπώζει ~ τοῖς τεθνηκόσιν), che denota come la protagonista stia 'civando' il proprio dolore - e per traslato i figli stessi, destinatari primari dell'immagine¹⁹ - seduta presso la tomba dei Niobidi.

13 Per la propriocezione e la percezione dello spazio e dell'altro da parte degli agenti in gioco nel teatro antico (pubblico compreso), cf. soprattutto Rehm 2002, 1-34 (e in parte anche Telò, Mueller 2018b). Per la posizione della tomba, forse nell'*orchēstra*, e per altri esempi di collocazioni simili dell'apparato scenico eschileo, cf. Cagnazzo 2018b, 7-8.

14 Pennesi 2008, 12, che cita a sostegno Taplin 1977, 452-9 (e cf. probabilmente anche Pickard-Cambridge 1946, 36).

15 In merito allo 'shocking potential' legato alla materialità scenica, cf. per es. Fletcher 2013; Konstan 2013; Revermann 2013.

16 Cf. le riflessioni di Bassi 2018.

17 Il tatto è un punto centrale nella relazione con la materialità degli oggetti. Nel mondo antico, la mediazione tattile era considerata come un tratto fondamentale (spesso trascurato dagli studi fino agli anni più recenti) nella fruizione e percezione del sé e della realtà tramite il tatto, inteso come contatto tramite le mani o altre parti del corpo, cf. Worman 2018 e in generale Porter 2010; Purves 2018; Worman 2021.

18 Hsch. ε 5579 Latte ἐπώζειν· ἐπικαθῆσθαι τοῖς ᾧοις. Αἰσχύλος Νιόβῃ μεταφορικῶς· ἐφημένη τάφον τέκνοις ἐπώζει ... τοῖς τεθνηκόσιν.

19 Il papiro sembra presentare una forma ricostruibile in ἐποιμώζουσα, difficile dal punto di vista sintattico. Con la correzione ἐπώζει è possibile leggere, per le due sillabe successive, ζῶσα con Latte, participio molto vicino al testo conservato dal punto di vista paleografico e che ben si attaglierebbe al contesto, in contrasto voluto con il successivo τεθνηκόσιν. Per i significati del verbo, cf. la glossa di Esichio citata alla nota precedente. I rapporti tra le due fonti del testo e le ipotesi proposte sul passo sono esaminati nel dettaglio da Pennesi 2008, 45-51.

La protagonista è quindi rappresentata e percepita dal pubblico come parte *de facto* della tomba: una sua appendice, che condivide le caratteristiche principali della sua materia. E questo è ben chiaro agli spettatori: il mito riguardante Niobe, infatti, si conclude proprio con la metamorfosi della donna in questo stesso materiale sul monte Sipilo, a cui probabilmente allude la protagonista stessa, come si è rilevato dal fr. 163 R (e cf. anche il possibile riferimento alla trasformazione materiale di Niobe nell'aggettivo κραταίλειος, «di pietra», trasmesso dal fr. **167 R).

Questa interazione tra il materiale della tomba e il corpo (e la mente) di Niobe è testimoniato anche da un gruppo di pitture vascolari, nelle quali è espressa a livello pittorico la forza materiale della pietra. Le testimonianze figurative presentano spesso, infatti, la medesima percezione del contatto (e scambio) materiale tra Niobe e la tomba che Eschilo veicola nella propria tragedia. Su alcuni vasi a figure rosse di produzione apula e campana databili a partire dai decenni centrali del IV secolo a.C., Niobe è rappresentata non soltanto sopra una tomba, ma a volte all'interno di un *naiskos*. Il suo inserimento in questa struttura è un dettaglio visivo che esprime la stessa sensazione veicolata da Eschilo: la donna è intrappolata a livello fisico (e cognitivo e psicologico) sopra e all'interno del monumento sepolcrale dei figli.

Il suo farne parte, inoltre, raggiunge un livello ancora maggiore di contatto con una materialità influenzante. In molte di queste rappresentazioni il pittore inserisce infatti anche il dettaglio mitico (che poi diventerà topico in questo tipo di rappresentazioni) della futura pietrificazione di Niobe, sfruttando il contatto materiale della donna con la sepoltura: il corpo di Niobe è rappresentato durante il processo di trasformazione in pietra, proprio a partire dai piedi e dalla parte inferiore delle gambe, ossia dalla parte che entra in contatto diretto con il materiale della pietra della tomba.

La testimonianza più antica di questo tipo di raffigurazione riguardante Niobe già in parte pietrificata pare essere rappresentata da un'anfora frammentaria proveniente da Roccacloriosa,²⁰ in cui Niobe è raffigurata in piedi sopra una tomba dall'alto basamento su cui sembrano essere rappresentate le tre Moire. Per quello che è possi-

20 Roccacloriosa, Museo Comunale. Da Roccacloriosa, La scala, tomba 24/1978. Ceramografo vicino al Pittore della Furia Nera. Circa 395-385 a.C. *RVP 21*; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 15; Todisco 2003, 413-14 (Ap 31); Rebaudo 2012, cat. 1. In merito al manufatto e al contesto di ritrovamento, cf. almeno Fracchia 1984, 291-6; 1987, 203-4, 205 nr. 8; 2012; Gualtieri 2003; Fracchia, Gualtieri 2004. Le datazioni, le attribuzioni e i luoghi di conservazione delle opere qui trattate sono citati in base a Todisco 2012, in particolare secondo le informazioni aggiornate presenti nel contributo di Roscino all'interno del secondo volume dell'opera (Roscino 2012, la quale dedica alle pp. 283-4 un'analisi del mito di Niobe nell'opera dei ceramografi italioti).

bile ricostruire dai frammenti, la scena intorno alla donna è divisa in due registri, nei quali compaiono i personaggi principali del mito che la riguarda. Nel registro superiore sembrano rappresentati, tra le altre figure, Apollo e Artemide, responsabili della morte dei figli di Niobe, mentre in quello inferiore si trovano un vecchio inginocchiato rivolto in atteggiamento di supplica verso la donna, probabilmente Tantalò, e un'anziana con il capo coperto (la Nutrice? Antiope?) che si sta rivolgendo anch'essa alla protagonista (scene che paiono accostabili, almeno per la parte concernente Tantalò, se non anche per quella che riguarda la donna anziana, alla narrazione del mito per come sembra rappresentato anche dalla tragedia di Eschilo). Niobe, al centro, con la mano destra sul capo, rivolge lo sguardo davanti a sé. Il suo *himation* è raccolto da un lato all'altezza della vita, con i bordi scuri che ricadono lungo il fianco fino delle caviglie: a questa altezza, il ceramografo ha dipinto, al posto dei piedi, un triangolo bianco che si estende verso le ginocchia della donna, a indicare il processo di pietrificazione che, dalla tomba, si espande verso l'alto intrappolando il corpo della protagonista.

A partire da un'anfora a collo distinto attribuita al Pittore Varrese,²¹ Niobe, sempre già in fase di pietrificazione, è rappresentata invece dentro un *naiskos*, al cui esterno sono posti quattro offerenti. In una rappresentazione simile dipinta su una *loutrophoros* da Ruvo di Puglia,²² alla scena partecipano anche Tantalò e una donna anziana (la Nutrice o Antiope) nell'atto di parlare alla protagonista, mentre al livello superiore sono presenti alcuni degli dei coinvolti nel mito.²³ A questa raffigurazione si collega quella su un'*hydria* attribuita al Pittore di Dario, in cui compaiono all'incirca gli stessi personaggi della *loutrophoros*, sebbene in atteggiamento diverso (Tantalò e la donna non si trovano nell'atto di parlare, ma quest'ultima è in atteggiamento di dolore).

²¹ Bonn, Akademisches Kunstmuseum 99. Circa 355-340 a.C. *RVAp* I, 338, nr. 3; *RVAp* Suppl. 1, 45; *RVAp* Suppl. 2.1, 86; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 16; Todisco 2003, 440-1 (Ap 111); Rebaudo 2012, cat. 4 (cf. anche Fracchia 1984, 296, 1987, 205 nr. 5 e 2012, 76-7).

²² Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (H3246). Pittore Varrese, sottogruppo Vaticano X.6. Circa 355-340 a.C. *RVAp* I, 341, nr. 22; *RVAp* Suppl. 1, 45; *RVAp* Suppl. 2.1, 86; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 12; Todisco 2003, 447-8 (Ap 130); Rebaudo 2012, cat. 5 (cf. anche Fracchia 1984, 296, 1987, 204-5 nr. 2 e 2012, 76-7).

²³ Questi personaggi compaiono in atto di rivolgersi a Niobe anche su un'anfora pseudopanatenica del Pittore Varrese (Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8935. Da Canosa, Ipogeo Varrese. Circa 355-340 a.C. *RVAp* I, 338, nr. 4; *RVAp* Suppl. 1, 45; *RVAp* Suppl. 2.2, 86; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 10; Todisco 2003, 441-2 [Ap 114]; Rebaudo 2012, cat. 3; cf. anche Fracchia 1984, 296, 1987, 204 nr. 1 e 2012, 76-7). Qui la protagonista appare (senza indicazione della futura metamorfosi) in atteggiamento di dolore, con il capo velato e seduta su un particolare modello di 'tomba rialzata', che Taplin 2007, 75 (nr. 15) descrive come «unusually large, almost stagelike», forse a richiamare nello spettatore la tragedia eschilea. Per l'analisi di tutti questi pezzi, anche in relazione a possibili rappresentazioni teatrali, e per uno studio sulla posizione dei singoli personaggi e degli elementi rappresentati, cf. anche Sisto 2009, Roscino 2012 e Portrandolfo 2020.

giamento di dolore, e sia Niobe che Tantalo sono rivolti verso di lei).²⁴ Nei casi citati e in alcuni altri, la pietrificazione di Niobe è resa dai ceramografi attraverso il dettaglio del colore: la donna mantiene le proprie sembianze fisiche, ma i pittori evidenziano la parte già soggetta al processo di metamorfosi sovradipingendola di bianco, a differenza del resto della figura, con uno stacco tra la parte già oggetto della mutazione e la parte ancora non affetta da essa.²⁵

Questo tipo di rappresentazione è diffusa anche in area campana ma con una differenza fondamentale nella rappresentazione della materialità della metamorfosi di Niobe. I vasi campani mostrano infatti la trasformazione della donna concentrandosi maggiormente sulla materialità imprigionante della pietra: la parte affetta dalla metamorfosi non è resa solo tramite il colore, ma anche sottolineando la materia della pietra che trasforma e, nel vero senso della parola, intrappola Niobe. Un'*hydria* attribuita al Pittore della Libagione,²⁶ per esempio, si avvicina alla rappresentazione della scena presente nell'*hydria* apula attribuita al Pittore di Dario, ma mostra la parte già trasformata della donna come un blocco di pietra dalla generica forma umana appena abbozzata, una sorta di statua in attesa di essere maggiormente lavorata. Questa attenzione alla materialità della

24 Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire HR 282bis. 340-320 a.C. *RVAp* Suppl. 2.1, 150, nr. 63e; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 13; Todisco 2003, 451 (Ap 138); Rebaudo 2012, cat. 6. Taplin 2007, 76-7 (nr. 16) cita questa rappresentazione come forse «related to a tragedy about Niobe, possibly Aeschylus' *Niobe*» (p. 76), notando come «Tantalos and the grieving old woman may be derived ultimately from Aeschylus; and this painting may be informed by (but not dictated by) another, intermediate, and otherwise lost tragedy» (p. 77; per un legame tra queste raffigurazioni magnogreche e la tragedia eschilea, cf. più in generale Keuls 1978; di opinione diversa per es. Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, 153 e Rebaudo 2012). Sebbene nessuna di queste testimonianze sia realmente avvicinabile a una rappresentazione della tragedia eschilea, qui i personaggi di Tantalo e della donna anziana perdono anche l'accento al tentativo di conversazione con Niobe (che, come Tantalo, si sta concentrando sulla donna), mentre nella *loutrophoros* di Ruvo di Puglia precedentemente descritta, così come nell'anfora da Roccagloriosa, i due personaggi sono entrambi rivolti verso Niobe (cf., oltre alla bibliografia citata nelle note precedenti, anche Tisano 2018 e il confronto tra Taplin, altri studiosi e il *Seminario Pots&Plays* pubblicato in Bordignon 2013).

25 Cf. per es. anche le due *loutrophoroi* attribuite una al Pittore di Dario (restituita all'Italia, già Princeton, University Art Museum y1989-29. Circa 340-320 a.C. *RVAp* Suppl. 2.1, 149, nr. 56b; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 20; Todisco 2003, 452 [Ap 142]; Rebaudo 2012, cat. 7), l'altra al Pittore di Louvre MNB 1148 (Malibu, J.P. Getty Museum 82.AE.16. Circa 350-340 a.C. *RVAp* Suppl. 1, 100, nr. 278a; *RVAp* Suppl. 2.1, 172; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 18; Todisco 2003, 479 [Ap 211]; Rebaudo 2012, cat. 9; cf. anche Fracchia 1987, 200, 205 nr. 6 e 2012, 77-8), che presentano un'immagine di Niobe simile a quella sopra descritta. Sul valore semantico della parziale sovradipintura in questi (e altri) casi, a indicare «la doppia materialità e l'ambivalente status» della figura rappresentata (p. 24), cf. anche Guerini 2022.

26 Sidney, Nicholson Museum 71.01. Circa 340-320 a.C. *LCS* Suppl. 2, 223, nr. 340a; *LCS* Suppl. 3, 201, nr. 340a; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 11; Todisco 2003, 514 (C 22); Rebaudo 2012, cat. 11 (cf. anche Fracchia 1984, 296 e 1987, 205 nr. 4).

pietra sembra essere una caratteristica tipica delle rappresentazioni della donna in area campana, così tanto che in una *lekythos* attribuita al Pittore di Caivano, in cui Niobe non è rappresentata all'interno del *naiskos* ma è sempre accompagnata da Tantalò in atteggiamento di appello/conversazione, la parte pietrificata perde ogni aspetto antropomorfo per diventare una semplice roccia che supera i confini del corpo di Niobe, a dimostrazione della sua totale mancanza di lavorazione.²⁷

A questi dettagli tratti dalle rappresentazioni sia teatrali che pittoriche riguardanti l'importanza della materialità nel rapporto Niobe-tomba va anche aggiunto un dato fondamentale che riguarda il materiale di cui si è trattato finora, ossia la pietra, che intrappola Niobe nel *taphos* dei figli e in cui la donna si trasformerà. Nell'immaginario antico, infatti, la pietra rappresenta, nelle parole di Anguissola (che si riferisce qui al marmo), «the quintessential symbol of lifelessness», a differenza per esempio della 'vitalità materiale' rappresentata dalle leghe di metallo.²⁸ Ci si trova quindi di fronte a un materiale che entra in contatto con altri corpi non offrendo la propria vitalità ed energia, quanto piuttosto sottraendola, annichilendo il corpo che entra in contatto con essa. Così, per esempio, Anguissola cita alcuni casi in cui Ovidio, volendo rappresentare l'agente «frozen' in a motionless, speechless paralysis», impiega un'immagine creata nel marmo. Gli esempi sono molti, nella stessa opera di Ovidio,²⁹ e tra questi spicca anche Niobe.

Nel sesto libro delle *Metamorfosi*, l'autore si concentra infatti sul mito della donna (146-312), narrando tutta la vicenda che la riguarda e affrontando direttamente la sua pietrificazione, risultato tangibile del suo 'raggelamento psicologico' alla vista della morte di tutta la sua famiglia. Niobe, irrigidita o meglio raggelata dal dolore (303 *deriguitque malis*), si china sui corpi senza vita del marito e dei figli. La donna è immagine già priva di vita prima della metamorfosi (305 *nihil est in imagine vivum*) quando le parti del suo corpo cominciano a 'congelarsi in marmo' gradatamente, fino alla completa pietrifica-

²⁷ Berlino, Staatliche Museen F 4284. Da Calvi. Circa 340-330 a.C. *LCS*, 309, nr. 582; *LIMC* s.v. «Niobe» nr. 17; Todisco 2003, 516 (C 31); Rebaudo 2012, cat. 12 (cf. anche Fracchia 1984, 296 e 1987, 205 nr. 9). Un esempio a parte è quello di un cratere a colonnette attico (unico quindi nel suo genere) attribuito al Pittore di Comacchio (Caltanissetta, Museo Civico Archeologico S 2555. Da Sabucina. 460-450 a.C. Todisco 2003, 369 [A 27]) che sul lato A pare riportare Niobe non inserita dentro un *naiskos* e in fase di metamorfosi, con la parte già pietrificata dai contorni irregolari, e circondata da due uomini, dei quali uno è avvolto in un mantello (capo compreso; per l'analisi del pezzo, cf. anche Catucci 2009).

²⁸ Anguissola 2018, 220. Cf. anche Anguissola 2018, 221; Isager 1991, 177-8; Roscino 2012, 283 (in merito al caso specifico di Niobe) e Catoni 2020.

²⁹ Anguissola 2018, 221 (che cita, in merito a paragoni con o trasformazioni in statue di marmo, *Met.* 2.830-2, 3.418-19, 5.177-235, 7.790-1, 11.58-60, 11.401-6).

zione (306-9 *ipsa quoque interius cum duro lingua palato | congelat, et venae desistunt posse moveri; | nec flecti cervix nec braccia reddere motus | nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est*). Niobe è poi trasportata dal vento nella terra natale ed è descritta incastonata in un gruppo montuoso, pietra su pietra, con l'aggiunta del dettaglio fondamentale secondo cui il marmo derivante dalla sua metamorfosi emette ancora lacrime (311-12 *ibi fixa cacumine montis | liquitur, et lacrimas etiamnum marmora manant*).

Da notare che anche nella produzione epigrammatica si fa riferimento al *topos* della pietra che intrappola non solo Niobe, ma anche altri soggetti collegati a diversi livelli con questo mito. Come nel caso di Ovidio, si parla di 'raggelamento' delle carni in pietra in relazione a Niobe in un epigramma attribuito a Meleagro (*AP* 16.134), in cui la donna è descritta come raggelata, compattata nella carne, tramite l'*hapax* *σαρκοπαγής*, a causa del doloroso spavento per la morte dei figli (11-12 *νῦν ὑπὸ θάμβευς | μάτηρ σαρκοπαγής οἷα πέπηγε λίθος*, forse in relazione a un'opera artistica che la rappresentava).³⁰

Il materiale di cui Niobe ha partecipato nella parte più dolorosa della propria vita, la pietra della tomba dei figli, che ha trasmesso al corpo (e in parte alla mente) della donna la propria 'materialità antivitale', è proprio il materiale in cui Niobe si muterà. La rappresentazione delle *Metamorfosi* ovidiane rappresenta l'apice del legame materiale tra Niobe e la pietra in cui si trasformerà, legame che è presente a partire dall'*Iliade* e che era ben presente nella memoria del pubblico antico, a cui gli autori, i drammaturghi *in primis*, fanno costante riferimento.

30 Per l'*hapax*, cf. anche l'uso di *πήγνυμι* in Luc. *Sonn.* 14, in relazione alla personificazione dell'arte scultorea che, scartata dal protagonista a favore della Pittura, ὥσπερ τὴν Νιόβην ἀκούομεν, ἐπεπήγει καὶ εἰς λίθον μετεβέβλητο. La commistione di carne e pietra compare anche in quella che pare un'altra descrizione, attribuita a Teodorida, di un'opera d'arte (*AP* 16.132), in cui Niobe viene definita *λίθῳ καὶ σαρκὶ μεμιγμένον εἶδος ἔχουσα* (v. 5). Nella tradizione epigrammatica, appare interessante perché collegato non solo a opere artistiche ma anche a rappresentazioni mimetiche (in questo caso di danza) del mito l'epigramma attribuito a Lucillio (*AP* 11.254), che descrive un danzatore rimasto «come pietra» nella parte di Niobe (3 *τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος ὡς λίθος ἔστις*; ugualmente, cf. *AP* 11.253, di un danzatore nato da pietra o legno che «respira il modello di una Niobe»). Un dato interessante è rappresentato dal fatto che l'unico caso in cui il processo sembra essere l'opposto è legato all'eccezionale bravura di uno scultore, Prassitele, tramite un finissimo rovesciamento di immagine tipico per le rappresentazioni scultoree dell'artista. In un epigramma adespo (*AP* 16.129), infatti, quella che pare la statua di Niobe nota come l'arte magistrale di Prassitele abbia rovesciato la propria metamorfosi, opera degli dei, rendendola di nuovo viva dalla pietra (ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεύξαν λίθον, ἐκ δὲ λίθοιο | ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο; cf. Corso 2010, 69-78 e Guerini 2022, 27). Il distico è riecheggiato anche nei primi due versi di un epigramma di Ausonio (*epigr.* 57 *Green vivebam; sum facta silex, qua deinde polita Praxiteli | manibus vivo iterum Niobe. | reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu: | hunc ego, cum laesi numina, non habui*): la relazione tra i due testi e in generale l'impiego dei modelli poetici greci e latini da parte di Ausonio in merito al mito di Niobe sono esaminati in Nolfo 2020.

4 **L'exemplum legato alla materialità: Niobe come pietra piangente nell'immaginario del pubblico dei drammi antichi**

Niobe è impiegata come uno degli *exempla* principali del dolore di una donna e madre, e spesso in questi esempi è chiamata in causa anche la sua metamorfosi. Questi due aspetti sono il fulcro delle citazioni che la riguardano, le quali a volte presentano entrambe le caratteristiche, a volte invece si concentrano solo su una delle due.

La sua esemplarità compare a partire dall'*Illiade* in una delle scene più conosciute della letteratura antica, quando Achille, per convincere Priamo a desistere dal suo lutto e a mangiare, porta a esempio proprio Niobe che, famosa per il suo dolore per la morte dei figli, alla fine aveva dovuto desistere dal proprio digiuno per tornare a nutrirsi (24.602-17). Il racconto di Achille, che comprende le tappe principali del mito di Niobe, si conclude con l'attenzione al materiale in cui la donna si è trasformata e in cui ancora metabolizza il dolore assegnatole dagli dei (617 ἔνθα [sc. ἐν Σιπύλλῳ] λίθος περ' εὐῶσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει). A questo punto se ne collega un altro, espresso da Achille in precedenza. Secondo l'eroe, i Niobidi sono rimasti insepolti per nove giorni, dal momento che Zeus aveva trasformato tutti gli uomini in pietra (610-11 οἱ μὲν ἄρ' ἐννήμαρ κέατ' ἐν φόνῳ, οὐδέ τις ἦεν | κατθάσαι, λαοὺς δὲ λίθους ποίησε Κρονίῳν). Questi due dettagli puntano sempre sulla materialità della pietra 'intrappolante', marcando il suo valore di materia antivitale che agisce non solo su Niobe ma addirittura su tutta la comunità presente.

La sottolineatura delle caratteristiche intrinseche della pietra come materiale nella metamorfosi di Niobe compare anche nella produzione drammatica, in differenti declinazioni e con molteplici scopi. In *Soph. Ant.* 823-38, Antigone, sul punto di entrare nell'antro che le farà da tomba, instaura un paragone tra il proprio destino e quello di Niobe. Quest'ultima, dipinta come una roccia da cui ancora sgorgano le lacrime (pietra la cui materialità 'raggelante' è moltiplicata dal dettaglio della neve che non la abbandona mai, χιών τ' οὐδαμὰ λείπει, | τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγ- | κλαύτοις δείραδας, 830-2),³¹ è definita come schiacciata dalla pietra, che l'ha avvolta come farebbe un'edera (826-7 τὰν [sc. Niobe] κισσὸς ὡς ἀτενῆς | πετραία βλάστα δάμασεν). L'azione della pietra che avvolge e intrappola Niobe è strettamente connessa al futuro, legato allo stesso materiale, di Antigone, che verrà intrappolata viva in quella che Creonte ha definito una «tomba scavata nella pietra» (774 κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι).

31 Allo stesso modo, un altro fenomeno atmosferico sottolinea il dettaglio del continuo pianto di Niobe, ossia la pioggia, che in 828 è detta averla sferzata prima dell'arrivo della neve perenne.

La protagonista del dramma instaura quindi un paragone che si rivelerà fondamentale tra lei e Niobe: due donne il cui destino è in entrambi i casi sigillato dalla pietra.³²

Un'immagine simile, sebbene più sintetica, si trova anche in Soph. *El.* 150-2, in cui Elettra si paragona prima a Procne e poi a Niobe, definita come «intrappolata in una tomba di roccia» (ἰὼ παντλάμων Νιοῦβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, | ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, | αἰαῖ, δακρύεις). In questo caso, l'allusione alla materialità della pietra che, come una tomba, costringe Niobe nel lutto la fissa nell'immaginario del pubblico esattamente come la tragedia di Eschilo la rappresenta fisicamente, ossia collegata a una tomba di pietra questa volta non metaforica: il *taphos* dei figli.

In questi due esempi, Niobe è trattata come un riferimento mitico attraverso immagini veicolate tramite la sfera del parlato. Nell'*Andromaca*, invece, Niobe non è citata apertamente, ma alcune allusioni della protagonista spingono il pubblico a metterla in contatto con la materialità della pietra e anche con il sottofondo mitico più evidente per queste immagini, ossia Niobe. Questo esempio merita di essere citato perché, come nella *Niobe* di Eschilo, l'importanza del materiale è richiamata anche da un dettaglio di arredo scenico intorno al quale si muovono i personaggi e su cui si focalizza l'attenzione del pubblico nella prima parte del dramma: la statua di Teti, presso il cui santuario Andromaca si è rifugiata.

Anche in questo caso, come nella *Niobe* eschilea, la materialità della statua coinvolge ed esprime la condizione fisica e psicologica della protagonista, in contatto prossemico con essa. Andromaca nella prima parte del dramma diventa di fatto statua: come nota Worman, in questo punto risulta fondamentale la comparazione sensoriale tra la presenza della statua di Teti e il «resistant and 'stony' demeanour» di Andromaca, raffigurata come una «stony suppliant» che sostiene «a statue-like endurance in the face of violence and threat».³³ A favore di questo legame con la materialità – e anche con un possibile sottotesto al più famoso esempio di Niobe – gioca anche l'autorappresentazione della protagonista, che dice di abbracciare la statua della dea e al contempo di struggersi nel pianto come un rivolo d'acqua che sgorga dalla pietra (115-16 πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα | τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς), enfatizzando quindi due volte il materiale con cui è in contatto (la pietra della statua, la pietra a cui si paragona) e aggiungendo il dettaglio dell'acqua, perenne azione di pianto a cui è costretta anche Niobe.³⁴ Con il

³² Cf. Worman 2021, 152-3.

³³ Worman 2021, 224.

³⁴ In questo rapporto tra personaggi e materiale si inserisce poco dopo Ermione quando minaccia di strappare Andromaca dal santuario anche se intorno a lei ci fos-

proseguo della trama, Andromaca si allontanerà dalla statua, ma il suo intrappolamento diventerà da alluso a reale, dal momento che finirà catturata dai servi di Menelao (425-6) e riapparirà in scena con le mani legate. Anche nel passare dall'intrappolamento alluso a quello reale Andromaca fa di nuovo riferimento a una figura che potrebbe essere assimilata a quella di Niobe, dicendo di piangere lacrime che colano come da una nuda roccia (532-4 *λείβομαι δάκρυσιν κόρας, | στάζω λισσάδος ὡς πέτρας | λιβάς ἀνήλιος, ἄ τάλαινα*).

In modo non diverso, Aristofane si collega all'immagine di silenzio e pietrificazione di Niobe oltre che nella palese critica delle *Rane* anche nelle *Vespe*, in questo caso in maniera più velata e allusiva. In quest'opera, Filocleone si paragona - ed è paragonato - a Niobe a diversi livelli di lettura, anche attraverso la materialità del mito legato alla donna. Niobe è citata esplicitamente dal personaggio in un'allusione metadrammatica, quando Filocleone nota che l'attore Eagro si salvò durante il processo intentato contro di lui recitando la più bella parte della *Niobe* (579-80).³⁵

Questo dettaglio di 'teatro nel teatro' (che in questo senso si ricollega alle *Rane*) permette, come nota Telò,³⁶ di comprendere retrospettivamente un'allusione precedente, questa volta senza citazione diretta ma più interessante in filigrana, che si ricollega al passo dell'*Antigone* sopra citato. Sempre Filocleone si è infatti lamentato in precedenza, in una monodia paratragica, della propria situazione da prigioniero in casa propria, arrivando a pregare Zeus di trasformarlo tra l'altro in pietra, o meglio una di quelle pietre con cui si contano i voti dei giurati (332-3 *ἢ δῆτα λίθον με ποίησον, ἐφ' οὗ | τὰς χοιρίνας ἀριθμοῦσι*). La situazione paratragica legata alla monomania giudi-

se piombo fuso (266-7), riferendosi ancora all'immobilità della protagonista tramite la materialità della sua posizione, come se si trattasse del basamento di una statua, questa volta di metallo. Da notare che un dettaglio simile, e al contempo rovesciato, si trova in alcune famose descrizioni del comportamento del Palladio durante lo stupro perpetrato da Aiace Oileo ai danni di Cassandra. In questo caso, a sottolineare la natura estremamente sacrilega della violenza a Cassandra, probabilmente Callimaco per primo (fr. 35 Pf.), seguito da autori successivi (cf. per es. Q.S. 13.420-9; Triph. 647-50; Lyc. Alex. 361-2), descrive il movimento del Palladio, che solleva il capo per non vedere la violenza. La natura di questo gesto, la più lontana dal materiale del manufatto in questione - una statua che prende vita e muove una parte di sé - allude al dato di assoluta eccezionalità sacrilega che Aiace Oileo sta compiendo nel luogo sacro e ai danni di una 'supplice' della dea. Questo dettaglio diventerà topico non solo nella descrizione della violenza ai danni di Cassandra ma anche in altri casi, con alcune modifiche: cf. per es. Ov. *Met.* 4.798-800 (in cui di fronte all'insidia di Gorgone da parte di Poseidone la statua di Minerva si copre gli occhi) e *Fast.* 3.45-6 (in cui è la statua di Vesta a compiere il medesimo gesto). Per l'esame di queste fonti (e altre), i rapporti tra di esse e la natura del gesto, cf. Pardini 1989.

³⁵ Secondo MacDowell 1971, 210-11, seguito da Telò 2016, 79, il personaggio si riferisce alla *Niobe* di Eschilo.

³⁶ Telò 2016, 79 (in generale, cf. Telò 2016, 76-86).

ziaria del personaggio rovescia comicamente agli occhi del pubblico la richiesta di essere tramutato in pietra, con cui Aristofane allude alla tragicità più alta – e forse proprio a Niobe, che secondo alcune fonti arrivava a chiedere a Zeus di essere pietrificata.³⁷ Questa allusione non riguarda solo la fine della monodia ma anche l’inizio, in cui Filocleone introduce il proprio lamento con il verbo τήκομαι (317), stesso termine impiegato sia nell’*Antigone* per descrivere il lamento di Niobe-pietra (828 τακομέναν) che nell’*Andromaca*, nel momento in cui la protagonista, abbracciata alla statua di Teti, allude al dolore in cui si strugge (116 τάκομαι; passi entrambi analizzati *supra*). Un altro elemento che viene sottolineato nelle *Vespe* è il silenzio, questa volta in quella che si può definire «Philocleon’s Niobe-like affliction».³⁸ La descrizione del silenzio in cui si è chiuso Filocleone si collega direttamente alla Niobe delle *Rane* attraverso l’impiego del medesimo verbo, γρύζω: come là Niobe e Achille «non emettevano suono» (913 γρύζοντας οὐδὲ τουτί), così qui Filocleone «tace e non emette suono» (741 σιγᾷ κούδεν γρύζει), in una sorta di ‘parodia della parodia’ della tragedia eschilea.

Aristofane sottolinea quindi, sia nella critica diretta delle *Rane* che nell’allusione delle *Vespe*, due caratteristiche della drammaturgia del personaggio-Niobe in Eschilo: l’immobilità e il «significant silence», per impiegare una definizione di Taplin.³⁹ Entrambe queste caratteristiche sono alla base della rappresentazione drammaturgica del personaggio di Eschilo ed entrambe sono legate alla materialità della costruzione del dramma, riguardante non solo l’arredo scenico, come si è finora dimostrato, ma anche un ‘oggetto di scena’ in senso lato, fondamentale per Niobe e non solo: il costume. La materialità di questo ‘oggetto personale di scena’ sottolinea ancora una volta l’immobilità e l’intrappolamento emotivo e cognitivo della protagonista, nonché il suo status liminale tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

5 La comunicazione interrotta con il prossimo e l’intrappolamento nel sé: la materialità del costume

L’intrappolamento di Niobe è rappresentato anche da un’altra relazione tra il personaggio e la materialità che la circonda, questa volta avvolgendola fisicamente. Come si apprende dalle testimonianze del dramma e dal confronto con contesti simili che si esamineranno (e come è visibile anche nelle rappresentazioni figurate del mito), la

³⁷ Cf. per es. Pherec. *FGH* 3 F 38 e Apollod. 3.5.6.

³⁸ Telò 2016, 81; in merito al silenzio di Filocleone e Niobe, cf. anche Montiglio 2000, 219.

³⁹ Taplin 1972.

protagonista è presentata in scena seduta e avvolta dal velo in segno di lutto, con il capo coperto (ed è possibile che presentasse, almeno nella prima parte dell'opera, anche il viso coperto).⁴⁰ Il capo velato non ha solo una funzione simbolica legata alla tradizione del pianto dei morti ma rappresenta anche un ulteriore legame tra Niobe e la materialità che la circonda, sempre in questo caso con il fine drammatico di mostrare al pubblico un personaggio alienato in uno spazio proprio, lontano dal mondo dell'azione scenica e lontano dai personaggi (e dal pubblico stesso).⁴¹

La materialità ingabbiante del tessuto da cui Niobe è coperta, fatto a propria volta di continue reti di ordito e trama, la rinchiude nella assoluta non comunicazione, di fatto quasi nascondendola agli altri e a sé stessa. La comunicazione non verbale legata agli indumenti, uno degli oggetti di studio principali della *dress theory*,⁴² è in questo caso portata all'estremo, e nel senso letterale dell'espressione: il costume di Niobe la avvolge in una assoluta non verbalità, così come in una assoluta non gestualità. Questo ostacolo tessile indebolisce anche la percezione fisica e cognitiva che Niobe possiede dell'ambiente circostante, così come la sua capacità e portata di azione. Come nota Montiglio, nel teatro classico un costume di questa foggia agisce da doppia barriera: non solo blocca la comunicazione da parte del personaggio, ma funge anche da scudo nei confronti della comunicazione diretta verso il personaggio stesso, rappresentando quin-

40 Difficile stabilire la natura del velo: le testimonianze della tragedia, già citate, non forniscono ragguagli più precisi (cf. in merito la sintesi di Cagnazzo 2018b e l'argomentazione esposta *infra*, anche in merito al fr. **157a R, di incerta attribuzione). In ogni caso, questo dettaglio non inficia l'interpretazione qui presentata riguardo alla materialità intrappolante dell'indumento indossato da Niobe. In generale, gli studi di *materialities* si sono occupati solo in maniera tangenziale dei costumi indossati dai personaggi del teatro antico (mentre gli indumenti sono stati il centro di un altro settore più concentrato sugli artefatti artistici o sull'analisi storico-sociologica legata a essi: cf. per es. Lee 2015, Lather 2021, 18-63 e in parte Fanfani, Harlow, Nosch 2016). Per il costume nella tragedia antica, cf. da ultimi gli studi di Wyles (in particolare Wyles 2011, con bibliografia precedente) e il volume di Roscino 2006, che analizza l'abbigliamento come sistema semiotico significante per la connotazione dei personaggi esaminando soprattutto la documentazione offerta dalle testimonianze iconografiche ma dedicando spazio anche alle fonti letterarie dirette e indirette della produzione drammatica (una questione a parte è rappresentata dalla gestualità legata ad aspetti del costume, di cui si tratterà *infra*).

41 Alcuni studiosi hanno legato a questo aspetto anche il fr. **157a R (τί δαὶ οὐ θάσσεις τάσδε τυμβήρεις ἔδρας | φάρει καλυπτός (, ὦ Ξένη?)), in cui qualcuno si rivolge a una donna, che non pare riconoscere, coperta da un φᾶρος e seduta su un sepolcro. Alcuni critici hanno ritenuto che potesse trattarsi di Tantalo che, al proprio arrivo in scena, non riconosce la figlia velata (così per es. Mette 1963, 46 nota 1; Sommerstein 2008 non riporta il frammento nella propria raccolta). Il contesto di citazione (Aristoph. *Thesm.* 889-90, in cui si allude all'*Elena* di Euripide) e il lessico impiegato spingono tuttavia a preferire una paternità euripidea del frammento (cf. Pennesi 2008, 119-20 con discussione delle posizioni in merito).

42 In merito, cf. Lee 2015 con bibliografia precedente.

di «a withdrawal from both speaking and listening».⁴³ La materialità del vestito a lutto funge quindi per Niobe, nella prima parte del dramma, da trappola comunicazionale e cognitiva nelle due direzioni fondamentali delle relazioni interpersonali, e concentra ancora di più lo sguardo del pubblico su questa statua muta, che assumerà ancora maggiore pregnanza drammaturgica quando comincerà a parlare - ma solo per sigillare ancora di più il proprio destino di morte.

Il costume a lutto di Niobe funge anche, proprio per via della sua azione primaria, da separazione tra lei e il mondo dei vivi, costringendola in una relazione quasi esclusiva con il mondo dei morti - stessa azione esercitata su di lei dalla materialità della pietra della tomba dei figli, presso cui si trova. La morte aleggia su tutta la tragedia: rappresenta il passato e il presente di Niobe (che sta vivendo ora sulla tomba dei propri figli) ma anche il futuro che in un certo senso la eluderà. La liminalità del personaggio di Niobe, che pur essendo ancora viva vuole appartenere al mondo dei figli morti, che agisce di fatto come se già ne facesse parte ma che non apparterrà mai veramente all'aldilà a causa della sua metamorfosi in pietra, rende la presenza della donna in scena un *focus* emotivo destabilizzante e alienante per i personaggi, il coro e gli spettatori. Non a caso, Thanatos compare in una riflessione (probabilmente pronunciata da Tantalos) in cui si esprime questa ombra di emotività negativa che si staglia su tutta l'azione del dramma. La Morte è descritta come l'unica divinità che non accetta doni né sacrifici, la sola da cui Persuasione si tiene lontana (fr. 161 R *μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δῶρων ἐρῶ, | οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις, | οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεσθαι | μόνου δὲ Πειθῶ δαινόνων ἀποσταεῖ*): la sua azione è quindi inevitabile e impermeabile a qualsiasi modifica - esattamente quello che sta accadendo e che si vive in scena, e quello che accadrà alla protagonista a breve.

La materialità del costume che avvolge Niobe la lega quindi ancora di più, esattamente come la pietra della tomba, al mondo dei morti: il velo la preclude non solo agli altri e a sé stessa, ma anche alla vita, secondo uno schema che compare nelle rappresentazioni antiche. Non si entrerà qui nel dettaglio dei molti esempi in tragedia, alcuni estremamente dibattuti, della presenza del velo come copertura che preclude la comunicazione e collega con la morte: basti pensare, per i casi più eclatanti e sicuri, a Eracle distrutto, coperto e pronto ormai alla morte nella conclusione dell'*Eracle* euripideo, ma anche al 'dolore velato' di Elettra durante l'accesso di follia del fratello nell'*Oreste*, oppure alla trama dell'*Ippolito velato*.⁴⁴

⁴³ Montiglio 2000, 178.

⁴⁴ Non si discutono qui, per motivi di brevità, i casi dibattuti della presenza o meno del velo di Alceste nella parte finale dell'omonima tragedia euripidea, così come della

Un caso però merita di essere analizzato proprio perché è accostato a Niobe nella sua esemplarità e veicola un rapporto simile in merito all'impiego della materialità del tessuto: quello di Achille come 'compagno di citazione' di Niobe nelle *Rane*. L'eroe compare infatti velato non solo nella tragedia a cui Aristofane fa riferimento – con alta probabilità i *Mirmidoni*, primo dramma della trilogia di cui faceva parte – ma, a quanto sembra, anche in quella che Taplin definisce una «mirror scene» nell'ultima opera della medesima trilogia, i *Frigi*.⁴⁵ Nella prima tragedia (che rappresenta in scena probabilmente le ambasciate dei capi achei allo scopo di convincere Achille a combattere di nuovo, decisione che porterà alla conseguente morte di Patroclo), il velo chiude Achille in un silenzio non comunicativo, non interessato ad ascoltare le richieste dei capi achei, ma prelude anche a un destino di morte, ossia la morte di Patroclo, che sarà il risultato di questa volontà di non comunicare da parte dell'eroe. Probabilmente, nei *Frigi* il capo velato di Achille, in lutto per la morte di Patroclo, è la conseguenza di queste azioni. Achille rappresenta quindi un esempio speculare di personaggio velato a mostrare in *primis* una stretta non comunicazione con il prossimo in una forma di «alienation from the world of his fellow-warriors and their pleas»,⁴⁶ oltre che un contatto con il lutto e il mondo dei morti, e questi aspetti sono veicolati, come nel caso di Niobe, anche dalla materialità del costume, che chiude il personaggio in un mondo disconnesso dagli altri e in parte anche da sé stesso.

6 Conclusioni

Per concludere ritornando alla testimonianza fondamentale delle *Rane*, uno dei punti cardine per la comprensione della *Niobe*, le scelte

natura del copricapo di Fedra in Eur. *Hipp.* 198-310 e dell'azione di Euridice nell'*Ipsipile* (fr. 757.874 Kn.), per cui cf. soprattutto le ricostruzioni differenti (e spesso in dialogo tra loro) di Taplin 1978, De Lucia 1992 (che paragona esplicitamente Alceste a Niobe), Montiglio 2000, Telò 2002 e Beltrametti 2016 (tutti con uno *status quaestionis* del dibattito in merito). Per i casi di copertura del volto per nascondere il pianto, come gesto emotivo e contemporaneamente come espressione di αἰδώς, cf. Cairns 2009, che analizza momenti di copertura del volto sia per nascondere il pianto che, allo stesso tempo, per rivelarlo, nei casi principali trasmessi dalle opere omeriche, dalla tragedia e dai dialoghi platonici.

⁴⁵ Taplin 1972, 76. Per la ricostruzione qui adottata di questa trilogia e le ipotesi di attribuzione della testimonianza di Aristofane a una tragedia di questa serie, cf., oltre a Radt 1985, Di Benedetto 1967, Taplin 1972 e 2016, Sommerstein 2008, 134-49, 156-61, 262-9. Da notare che, come nel caso di Niobe, Achille con il capo velato rappresenta un'immagine tipica nelle testimonianze vascolari che lo ritraggono: cf. per es. *LIMC* s.v. «Achilleus» nrr. 439-53, in merito all'ambasciata degli Achei, oltre ad alcune rappresentazioni della consegna delle nuove armi ad Achille sofferente per la morte di Patroclo.

⁴⁶ Taplin 2016, 159.

drammaturgiche di Eschilo in questa tragedia avevano evidentemente colpito, nel bene e nel male, tanto il pubblico quanto Aristofane stesso. Al netto della necessaria esagerazione richiesta dalla *vis comica* del passaggio e dalla caratterizzazione del personaggio parlante, rimane che nella *Niobe* l'immobilità fisica, emotiva e comunicativa della protagonista rappresentava una scelta di messa in scena tanto scioccante quanto riuscita: così tanto appunto che Niobe tornava subito alla mente quando si richiamava questo tipo di scelta drammaturgica. Il brano delle *Rane* è quindi più di un confronto tra due avversari di una scena comica, e anche più di una contrapposizione da *cliché* tra due stili di composizione tra loro molto diversi. Aristofane in questo punto non presenta solamente una critica diretta allo stile eschileo, ma compie, a un livello di interpretazione più complesso, un'analisi teatrale e drammaturgica dei due personaggi che cita.

L'inizio della *Niobe* rappresenta un chiaro esempio della capacità eschilea di mettere in scena drammi complessi in quanto necessariamente quasi privi di sviluppo della trama facendo leva proprio sulla mancanza di azione del protagonista e sul suo rapporto con la materialità che lo circonda. Nella prima parte della tragedia a lei dedicata, Niobe è di fatto la negazione del personaggio teatrale per come era rappresentato e conosciuto nell'antichità, ossia un agente che si esprime tramite interazioni verbali (e gestuali) con gli altri personaggi e il coro. Eschilo riesce a ottenere questo 'effetto antidrammatico' anche - e soprattutto - grazie alla fondamentale relazione che instaura tra Niobe e la materialità che la circonda, l'unica che le interessa e che la coinvolge, chiudendola in un circolo vizioso di incomunicabilità. La tomba dei figli che tocca e il vestito a lutto che la avvolge agiscono su di lei rendendola già morta in scena, già pietra immobile ancora prima di diventarlo.

Bibliografia

- Allen, C.; Cambitoglou, A.; Chamay, J. (1986). *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*. Genève: Hellas et Roma.
- Anguissola, A. (2018). *Supports in Roman Marble Sculpture: Workshop Practice and Modes of Viewing*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108290036>.
- Barrett, W.S. (1974). «*Niobe*». Carden, R. (ed.), *The Papyrus Fragments of Sophocles (with a Contribution by W.S. Barrett)*. Berlin; New York: De Gruyter, 171-235.
- Bassi, K. (2018). «Morbid Materialism: The Matter of the Corpse in Euripides' *Alcestis*». Telò, Mueller 2018a, 35-48. <https://doi.org/10.5040/9781350028821.ch-002>
- Beltrametti, A. (2016). «Alcesti non aveva il velo. L'oggetto assente che genera i suoi sostituti». Coppola, A.; Barone, C.; Salvadori, M. (a cura di), *Gli og-*

- getti sulla scena teatrale ateniese. *Funzione rappresentazione comunicazionale*. Padova: CLEUP, 13-33.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822391623>.
- Bordignon, G. (a cura di) (2013). *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*. Venezia: Edizioni Associazione Culturale Engramma.
- Buxton, R. (2009). *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cagnazzo, D. (2018a). «PSI XI 1208: Niobe ovvero il dolore che annichilisce». Austa, L. (a cura di), «*Né la terra, né la pioggia, né la luce del sole*». *Il senso del tragico nelle letterature greco-latina e cristiana antica, dalle origini al XII secolo d.C.* Alessandria: Edizioni dell'Orso, 5-30.
- Cagnazzo, D.I. (2018b). «La Niobe silente di Eschilo: una proposta interpretativa». *Gilgameš*, 2, 5-14. <https://doi.org/10.13130/2531-9515/11225>.
- Cairns, D.L. (2009). «Weeping and Veiling: Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture». Fögen, T. (ed), *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin; New York: De Gruyter, 37-57. <https://doi.org/10.1515/9783110214024.37>.
- Carden, R. (1974). *The Papyrus Fragments of Sophocles (With a Contribution by W.S. Barrett)*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Catoni, M.L. (2020). «Parian Marble and “quella che si fa per forza di levare”». Anguissola, A.; Grüner, A. (eds), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*. Turnhout: Brepols, 157-70.
- Catucci, M. (2009). «La *Niobe* di Sofocle ed il cratere attico 2555 del Museo di Caltanissetta». Martina, A.; Cozzoli, A.-T. (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*. Roma: Herder Editrice e Libreria, 63-9.
- Corso, A. (2010). *The Art of Praxiteles III: The Advanced Maturity of the Sculptor*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Curti, M. (2008). *La “Niobe” di Eschilo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento* [tesi di laurea specialistica]. Università degli Studi di Pisa.
- De Lucia, R. (1992). «Elementi eschilei nell'*Alceste* di Euripide». *Vichiana*, 3, 33-41.
- Di Benedetto, V. (1967). «Il silenzio di Achille nei *Mirmidoni* di Eschilo». *Maia*, 19, 373-86.
- Estrin, S. (2018). «Memory Incarnate: Material Objects and Private Visions in Classical Athens, from Euripides' *Ion* to the Gravesite». Telò, Mueller 2018a, 111-32. <https://doi.org/10.5040/9781350028821.ch-007>.
- Fanfani, G.; Harlow, M.; Nosch, M.-L. (eds) (2016). *Spinning Fates and the Song of the Loom: The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production As Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*. Oxford: Oxbow Books.
- Fletcher, J. (2013). «Weapons of Friendship: Props in Sophocles' *Philoctetes* and *Ajax*». Harrison, G.W.M.; Liapis, V. (eds), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden; Boston: Brill, 199-215. https://doi.org/10.1163/9789004245457_012.
- Forbes Irving, P.M.C. (1990). *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Fracchia, H. (1984). «Two New Mythological Scenes from Western Lucania». Hackens, T.; Holloway, N.D.; Ross Holloway, R. (eds), *Crossroads of the Mediterranean: Papers delivered at the International Conference on the Archaeology of Early Italy, Haffenreffer Museum Brown University, 8-10 May 1981*.

- Providence (RI): Brown University, Center for Old World Archaeology and Art; Louvain-La-Neuve, Belgique: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Collège Erasme, 291-300.
- Fracchia, H.M. (1987). «The Mourning Niobe Motif in South Italian Art». *Échos du monde classique = Classical views*, 31, 199-208.
- Fracchia, H. (2012). «Changing Contexts and Intent: The Mourning Niobe Motif from Lucania to Daunia». Schierup, S.; Bungaard Rasmussen, B. (eds), *Red-Figure Pottery in its Ancient Setting = Acts of the International Colloquium held at the National Museum of Denmark* (Copenhagen, November 5-6 2009). Aarhus: Aarhus University Press, 69-79.
- Fracchia, H.; Gualtieri, M. (2004). «Committenza e mito: un caso di studio dalla Lucania occidentale». *MEFRA*, 116, 301-26. <https://doi.org/10.3406/mefr.2004.10766>.
- Frontisi-Ducroux, F. (2003). *L'homme-cerf et la femme-araignée: Figure grecques de la métamorphose*. Paris: Gallimard.
- Gualtieri, M. (2003). «Elites lucane e immagini. Niobe a Roccacloriosa». Panvini, R.; Giudice, F. (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni = Atti del Convegno internazionale di studi* (Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, 14-19 maggio 2001), vol. 2. Roma: L'Erma di Bretschneider, 147-54.
- Guerini, G. (2022). «Defunti di pietra e statue vive nella ceramica italiota. La tecnica della sovraddipintura e la fortuna dell'iconografia di 'Niobe'». Bazzecchi, E.; Lang, J. (a cura di), *Prospettive per lo studio della iconografia romana. Ambivalenza delle immagini = Atti del Convegno Internazionale* (Lip-sia, 2019). Bari: Edipuglia, 17-28.
- Hall, E. (2018). «Materialisms Old and New». Telò, Mueller 2018a, 203-17. <https://doi.org/10.5040/9781350028821.ch-012>.
- Isager, J. (1991). *Pliny on Art and Society: The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Odense: Odense University Press. <https://doi.org/10.4324/9780203388693>.
- Keuls, E. (1978). «Aeschylus' Niobe and Apulian Funerary Symbolism». *ZPE*, 30, 41-68 [= Keuls, E. (1997). *Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and the Literary Arts*. Berlin; New York: De Gruyter, 169-200]. <https://doi.org/10.1515/9783110953060.169>.
- Konstan, D. (2013). «Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of *Opsis*». Harrison, G.W.M.; Liapis, V. (eds), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden; Boston: Brill, 63-75. https://doi.org/10.1163/9789004245457_004.
- Lather, A. (2021). *Materiality and Aesthetics in Archaic and Classical Greek Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474462358.001.0001>.
- Lee, M.M. (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CB09781107295261>.
- Lloyd-Jones, H. (2003). *Sophocles: Fragments*. 2nd ed. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- MacDowell, M.D. (1971). *Aristophanes: "Wasps"*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198144656.book.1>.
- Mette, H.J. (1963). *Der verlorene Aischylos*. Berlin: Akademie-Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783112545409>.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the Land of Logos*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400823765>.

- Nolfo, F. (2020). «Auson. *epigr.* 57 Green: un esempio di intermediazione ovidiana del mito di Niobe nella poesia tardoantica». *MD*, 85, 205-24. <https://doi.org/10.19272/202001702009>.
- Norsa, M.; Vitelli, G. (1933). «Frammenti eschilei in papiri della Società Italiana». *BSAA*, 28, 107-14.
- Norsa, M.; Vitelli, G. (1935). «Frammento della *Niobe* di Eschilo». *Papiri Greci e Latini*, vol. 11. Firenze: Tipografia E. Ariani, 92-6.
- Ozbek, L. (2015). «Sofocle e la rappresentazione della morte: il 'caso limite' della *Niobe*». Most, G.W.; Ozbek, L. (eds), *Staging Ajax's Suicide*. Pisa: Edizioni della Normale, 261-72.
- Ozbek, L. (2019). «Shattered Mothers (and Relatives): Representing Maternal Grief and Responsibility in Greek Tragic Fragments». *SCO*, 65, 53-70. <https://doi.org/10.12871/97888333919914>.
- Pardini, A. (1989). «La colpa di Aiace e la poesia augustea». *MD*, 22, 201-6. <https://doi.org/10.2307/40235934>.
- Pennesi, A. (2008). *I frammenti della Niobe di Eschilo*. Amsterdam: Adolf. M. Hakkert.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1946). *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: Clarendon Press.
- Porter, J.I. (2010). *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pontrandolfo, A. (2020). «Variazioni semantiche nel racconto di Niobe». Giacobello, F.; Pouzadoux, C. (a cura di), *Savoir-faire antichi e moderni tra Ruvo di Puglia e Napoli. Il cratere dell'Amazzonomachia e la loutrophoros con il mito di Niobe*. Napoli: Publications du Centre Jean Bérard, 205-16. <https://doi.org/10.4000/books.pcjb.7947>.
- Purves, A. (ed.) (2018). *Touch and the Ancient Senses*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315719665>.
- Radt, S.L. (1981). «*Vita Aeschyli* §6: ἔως τρίτου μέρους / ἔως τρίτης ἡμέρας». *ZPE*, 42, 1-7 [= Harder, A. et al. (Hrsgg) (2002). *Noch einmal zu... Kleine Schriften von Stefan Radt*. Leiden; Boston: Brill, 256-62]. https://doi.org/10.1163/9789004350892_034.
- Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3, *Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666257452>.
- Radt, S. (1999). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*. 2a ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666257537>.
- Rebaudo, L. (2012). «Il tema di 'Niobe in lutto'». *La Rivista di Engramma*, 99, 56-90 [riedito con modifiche in Bordignon, G. (a cura di) (2013). *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*. Venezia: Edizioni Associazione Culturale Engramma, 194-227].
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400825073>.
- Reinhardt, K. (1934). «Zur *Niobe* des Aischylos». *Hermes*, 69, 250-60 (= *Tradition und Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960, 136-66).
- Revermann, M. (2013). «Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects». Harrison, G.W.M.; Liapis, V. (eds), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden; Boston: Brill, 77-88. https://doi.org/10.1163/9789004245457_005.

- Roscino, C. (2006). Σχήματα. *L'abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico*. Napoli: Loffredo Editore.
- Roscino, C. (2012). «Iconografia e iconologia». Todisco, L. (a cura di), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, vol. 2. Roma: L'Erma di Bretschneider, 153-335.
- Seaford, R. (2005). «Death and Wedding in Aeschylus' *Niobe*». McHardy, F.; Robson, J.; Harvey, D. (eds), *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*. Exeter: University of Exeter Press, 113-27. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780859897525.003.0007>.
- Sisto, A.M. (2009). «Niobe tra tragici greci e ceramografi italioti». Martina, A.; Cozzoli, A.-T. (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*. Roma: Herder Editrice e Libreria, 81-100.
- Sommerstein, A.H. (2008). *Aeschylus: Fragments*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Taplin, O. (1972). «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *HSCPh*, 76, 57-97. <https://doi.org/10.2307/310978>.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft Of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Taplin, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen. <https://doi.org/10.4324/9780203083819>.
- Taplin, O. (2007). *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Taplin, O. (2016). «Aeschylus, "Father of Stage-objects"». Coppola, A.; Barone, C.; Salvadori, M. (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*. Padova: CLEUP, 155-64.
- Telò, M. (2002). «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto». *MD*, 48, 9-75. <https://doi.org/10.2307/40236215>.
- Telò, M. (2016). *Aristophanes and the Cloak of Comedy: Affect, Aesthetics, and the Canon*. Chicago; London: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226309729.001.0001>.
- Telò, M.; Mueller, M. (eds) (2018a). *The Materialities of Greek Tragedy: Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350028821>.
- Telò, M.; Mueller, M. (2018b). «Introduction: Greek Tragedy and the New Materialisms». Telò, Mueller 2018a, 1-15. <https://doi.org/10.5040/9781350028821.0007>.
- Tisano, A. (2018). «Niobe in lutto: dipingere il silenzio. La fortuna iconografica della versione eschilea nella ceramica magnogreca di IV secolo». *La Rivista di Engramma*, 152, 11-33. <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2018.152.0005>.
- Todisco, L. (a cura di) (2003). *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore.
- Todisco, L. (a cura di) (2012). *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Worman, N. (2018). «Electra, Orestes and the Sibling Hand». Telò, Mueller 2018a, 185-201. <https://doi.org/10.5040/9781350028821.ch-011>.
- Worman, N. (2021). *Tragic Bodies: Edges of the Human in Greek Drama*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350124400>.
- Wyles, R. (2011). *Costume in Greek Tragedy*. Bristol: Bristol Classical Press.