

Niobe — *Hybris*.

Eccessi della funzione materna

di *Maria Maletta*

Liceo Parini, Milano
✉ panopoliy@gmail.com

The notion of limit, intrinsic to the representational universe of the Greeks, coexists with its violation, with *ὕβρις* which always implies a destructive attitude, both of the individual and of entire human groups. The *ὕβρις* of the Theban queen Niobe, daughter of Tantalus, is closely connected to her maternal function, to her pride in her powerful fertility - twelve or fourteen children - from which arises the impulse to go beyond human nature to the point of impious denigration of a goddess, Latona, mother of "only" two children: Apollo and Artemis. Tremendous is the divine vengeance that befalls Niobe's offspring to the point of extinction of her lineage. The irreparable mourning makes her a rigid and mute figure, like the stone into which she is transformed: Lydia's Weeping Rock. Through the reading of the fragmentary texts of Aeschylus and Sophocles and the comparison with other literary and figurative testimonies from different eras we understand how deep the mythical story of Niobe has affected the artistic imagination of all time. Niobe's instantaneous petrification is thus reversed in her artistic survival. The durability of the rock which, eroded by rain / tears, continues to transform, is perhaps the extreme counterbalance that mortals oppose to divine revenge. The only authentic way out of the uncertainty of time and the premonition of finitude as well as the inexorability of the limit in the artist's creation.

Keywords:

**Niobe, myth and metamorphosis, hybris of hypermaternal role,
"work of the Negative", Alberto Savinio**

La categoria primeva del pensiero causale è la maternità. La relazione tra madre e figlio mostra l'enigma di una tangibile connessione materiale radicata nel trauma profondamente perturbante della separazione di un essere vivente dall'altro.¹

¹ A. Warburg, Appunti per la conferenza *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, Kreuzlingen, aprile 1923 [WIA III.93], cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, p. 193.

Nel lavoro degli umili scalpellini che ci è stato lasciato in eredità dalla istanza magniloquente o dalla tragica disperazione del mondo pagano, la dura pietra rallegra e addolora come una vivente danza di morte; qui la passione umana continua a vivere tra i morti nella sua immortalità, nella forma di un furioso desiderio di afferrare, o di essere travolti dalla passione; così che ognuno tra i posteri che sia dotato di cuore vibrante e di occhio sensibile deve inevitabilmente parlare nello stesso stile, ogni volta che sia scosso dalla coazione imperitura a dar sfogo ai suoi sentimenti.²

Hybris

La nozione di limite, intrinseca all'universo rappresentazionale dei Greci, coesiste con la sua violazione, con la *ὕβρις*, lemma la cui area semantica include i concetti di trasgressione, sopraffazione, prepotenza, superbia, tracotanza, disprezzo per l'Altro: un male che, nel manifestarsi dei suoi diversi aspetti – etici, politici, psicologici – implica sempre un atteggiamento distruttivo, sia dell'individuo sia di interi gruppi umani.

La *ὕβρις* di Niobe è strettamente connessa alla funzione materna, all'orgoglio per la sua potente fecondità, da cui scaturisce l'impulso a travalicare la natura umana sino a pretendere che i Tebani tributassero a lei, madre di tanti figli, il culto fino a quel momento riservato alla divina Latona, generatrice di due “soli” figli. La sfida scatena su Niobe la punizione divina che, come osserva Walter Benjamin, «benché rechi ai figli una morte nel sangue, si arresta davanti alla vita della madre, vita lasciata sopravvivere ancora più colpevole di prima per la fine dei figli, muto ed eterno sostegno della colpa nonché pietra di confine tra uomini e dei.»³

Nella sorte finale della regina tebana Benjamin rileva una trasparente simbologia: la pietra della sua metamorfosi in roccia è una sorta di *ὅπος*, un cippo di confine che segna la frontiera invalicabile tra umano e divino. Cesura ontologica contrassegnata dalla spietatezza della vendetta divina, giacché la teodicea si realizza nello scempio di fanciulli innocenti.

² Cit.A. Warburg, *Grundbegriffe, I, Notizbuch*, 1929, p. 3; cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, cit.; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., pp. 213-215.

³ Cit. W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, tratto da: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, pp. 179-204, p. 25, trad. di Antonello Sciacchitano, in http://www.sdstoriafilosofia.it/download/2016%20VB/benjamin_critica_violenza.pdf, in www.filosofia.it Rivista on line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782 (ultima consultazione 10 ottobre 2024).

La sfida di Niobe ha origine dall'eccesso, eccesso di una rigogliosa fecondità che, dono divino, ne fa una creatura cara agli dèi, in prossimità con gli immortali, così come il padre Tantalo ebbe l'onore di sedere alla mensa dell'Olimpo e di conversare con i Celesti. Tuttavia l'eccessiva vicinanza al divino è un pericolo per i mortali, poiché sollecita in questi passioni smisurate, pulsioni senza limiti.

Niobe, dunque, «amica» o «compagna» di Latona⁴, al culmine della fortuna oltrepassa il segno, la marcatura del confine, e si attira la sventura, allorché la sfera incerta e ambigua dell'*Ἄνγκη* si abbatte su di lei.

Il “pieno”, il “troppo” pervadono Niobe sotto ogni aspetto: è bellissima, come la definiscono Omero (ἡγούμος, «dalle belle chiome» *Il.* XXIV, 602) e Ovidio (*formosa*, *Metamorfosi* VI, 167), è ricca e potente, è soprattutto madre *felicissima*, «feconda oltremodo», di una prole rigogliosa destinata a perpetuare la stirpe illustre dei Cadmei. Il *furor* che la assilla si rovescia allora nella forza opposta di un “negativo” devastante di cui la divina Latona è ipostasi. La dea, che Niobe empiamente oltraggia, è l’Altro da sé, istanza di morte che, ergendosi ambigua e onnipotente, agisce nei meccanismi psichici della regina sino alla distruzione della sua stessa essenza, della sua progenie.

Rifacendosi al pensiero del grande psicoanalista francese André Green sul “lavoro del negativo”, Andrea Baldassarro osserva:

[...] solo attraverso il negativo si può far strada il “positivo”, in un’articolazione costante tra questi due poli che richiamano la compresenza e la coerenza, direi, delle pulsioni di vita e pulsioni di morte. [...] L’idea del negativo, se proviene soprattutto da Hegel – per quanto Green affermi che gli sembrava essergli stata suggerita da Lacan – ha dunque le sue radici nell’opera freudiana, soprattutto laddove Freud suggerisce che qualsiasi rappresentazione, così come qualsiasi allucinazione “positiva”, deve avere come suo presupposto un “negativo”⁵.

Nondimeno nell’annichilimento di Niobe è pure l’attenuazione del “troppo”, della spinta pulsionale in cui la *ὕβρις* si manifesta come follia che necessita di un’estinzione perché l’apparato psichico possa riprendere a funzionare. È il “negativo” indispensabile alla nascita di nuove forze vitali e generative nella ricerca di un nuovo oggetto di

⁴ Saffo, fr. 142 Voigt.

⁵ Cit. A. Green, *La clinica del negativo. Narcisismo, distruttività e depressione*, Edizione italiana a cura di A. Baldassarro, Prefazione di F. Urribarri, Franco Angeli, Milano 2023, p. 10.

soddisfacimento, anche illusorio. È il saper sostare nell’ignoto per aprirsi a una diversa forma di creazione, artistica o letteraria.

La pietrificazione di Niobe nei tratti della Roccia Piangente è metafora di tale processo. Nella metamorfosi in monumento funebre per opera della natura, non già manufatto umano, alcuni autori del periodo post-classico hanno individuato l’effigie della regina tebana che, muta e immobile, si consuma in un pianto senza fine, nel quale si identificano i corsi d’acqua che irrorano e rendono fertili le pianure sottostanti.

La metamorfosi in roccia di Niobe allude alle dinamiche del processo creativo che non rinunzia all’oggetto del soddisfacimento pulsionale, ma lo trasforma. Nella dialettica costante, su cui si impernia il destino del vivente tra *Eros* e *Thánatos*, la rigogliosa prole di Niobe diviene roccia che piange in eterno: cippo che segna e connota la terra di Lidia fertilizzandola.

Nell’etica della letteratura che il mondo antico ci trasmette, la punizione è necessaria alla vita umana che fa i conti con il limite e rinunzia allo sconfinamento.

A tal proposito ascoltiamo ancora André Green attraverso la lettura appassionata di Andrea Baldassarro:

Insomma, per Green non si può parlare di positivo senza cancellare il negativo, anzi il negativo precede sempre il positivo, e lo rende possibile. Da questo punto di vista quella di Green sembra essere una posizione che definirei “etica”, in quanto non demonizza il negativo – e qui il pensiero di Hegel è fondamentale – ma lo considera necessario, indispensabile perché possa dispiegarsi le vita stessa, e non solo quella psichica⁶.

Tracce

Nella tradizione tebana Niobe è una principessa lidia, figlia del re Tantalo e di Dione o Euryanassa⁷, ma è inclusa nella saga dei Cadmei grazie al matrimonio con Anfione, il musico costruttore delle mura di Tebe. Il *topos* mitologico la vuole *mater fecunda*, i cui figli variano nel numero, per lo più dodici⁸ o quattordici⁹, ripartiti egualmente fra maschi e femmine, ma le assegna il fato tremendo di vedere la copiosa prole morire di morte violenta.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Hyg. *Fab.* 9; schol. Eur. *Or.* 4.

⁸ Hom. *Il.* XXIV, 610-12; Pher. FGrH 3, F 126; Stat. *Theb.* VI, 124 s.

⁹ Schol. Eur. *Phoen.* 159; Ovid. *Met.* VI, 182 s.; Hyg. *Fab.* 9; *Myth. Vat.* I, 3, 1, 45 s.; II, 8.

Il nucleo del mito è già in Omero: i Niobidi sono sterminati da Apollo e da Artemide, poiché Niobe si era paragonata a Latona, giudicando i propri figli non inferiori ai gemelli divini¹⁰.

La tradizione successiva rende più esplicita l'offesa nei confronti del sacro, attribuendo a Niobe la presunzione blasfema di essere madre migliore della dea, di cui pure, secondo Saffo, era stata *hetaíra*: «amica» o «compagna» (fr. 42 Voigt).

La strage ha luogo a Tebe, anche se abbiamo generica notizia che taluni autori l'avrebbero ambientata in Lidia.¹¹ Probabilmente Sofocle per primo distingue l'eccidio dei maschi, avvenuto sul Citerone per mano di Apollo, da quello delle fanciulle, opera di Artemide nel palazzo di Anfione a Tebe¹².

Una variante argiva, attestata per la prima volta nella poetessa Telesilla (metà del V secolo a.C.), introduce due superstiti, un fanciullo e una fanciulla¹³.

Dopo la morte dei figli Niobe torna in Lidia presso il padre Tantalo e viene trasformata in roccia sul monte Sipilo. La metamorfosi è già in Omero¹⁴, in seguito la pietrificazione assurge a *topos*¹⁵ e viene attribuita ora alla preghiera di Niobe stessa, ora all'iniziativa di Zeus mosso a pietà.

Autori di età imperiale come Pausania (I, 21, 3) e Quinto Smirneo (I, 294 ss.) credono di riconoscere l'effigie dell'eroina in una roccia del Sipilo, forse la stessa che ancora si mostra nei pressi della città turca di Manisa (l'antica Magnesia al Sipilo).

Mater fecunda

Nell'ultimo libro dell'*Iliade* il mito di Niobe compare innanzi tutto sotto forma di *exemplum* consolatorio narrato da Achille al vecchio re Priamo che, con parole strazianti, supplica l'eroe di restituirci il corpo di Ettore, il più forte dei suoi figli.

Il motivo del conforto scaturisce in Achille dalla percezione di riconoscersi preda di una stessa implacabile μοῖρα e di trovarsi impigliato in una sventura a tal punto dolorosa da

¹⁰ Il. XXIV, 596-620.

¹¹ Apollod. III, 45; Schol. b Hom. Il. XXIV, 602.

¹² TrGF, Soph. *Niobe*, fr. 441, 4 ss.; Eusth. 1367, 28. Cfr. *infra*.

¹³ Telesill. fr. 5 Page. Apollodoro, cit., menziona la sopravvivenza di una sola ragazza, Chlorís, di cui si ammirava la statua nel *Letoon* di Argo, come afferma Pausania, II, 22, 5.

¹⁴ Il., cit., 614-617.

¹⁵ E.g. Ach. Tat. III, 15, 6; AP VII, 549; XVI, 129, 133

essere paragonata alle sofferenze di Niobe. La vicenda è narrata in pochi versi, ma nel luogo omerico sono già presenti tutti i tratti strutturali che ricorrono anche negli autori posteriori e che hanno determinato la fortuna – non solo letteraria – del mito.

In particolare, proprio dai versi omerici trae origine l'utilizzo della vicenda di Niobe in funzione consolatoria, sorta di *leitmotiv* di cui si rilevano tracce fino agli autori del periodo post-classico:

T'è reso il figlio, o vecchio, come hai pregato,
600 è steso nel feretro: all'apparir dell'aurora
 lo vedrai, lo porterai via. Ora pensiamo alla cena.
 Anche Niobe chioma bella pensò a mangiare, / καὶ γάρ τ' ἡύκομος Νιόβη ἐμνήσατο
 σίτου
 a cui dodici figli morirono in casa,
 sei fanciulle e sei giovani nel fior dell'età.
605 Questi li uccise Apollo con l'arco d'argento,
 irato contro Niobe, l'altre Artemide saettatrice, / ιοχέαιρα
 perché a Latona bel viso Niobe osò farsi uguale: / οὐνεκ' ἄρα Λητοῦ ισάσκετο
 καλλιπαρήω
 la dea – diceva – due figli fece, lei molti ne partorì. / φῆ δοιὼ τεκέειν, ἦ δ' αὐτὴ
 γείνατο πολλούς
 Ma quelli ch'eran due soli tutti i molti le uccisero.
610 E giacquero nove giorni nel sangue, non c'era nessuno
 per seppellirli, ché in pietre aveva cambiato la gente il Cronide.
 Al decimo giorno li seppellirono infine i Celesti.
 Ebbene anche lei pensò al cibo quando fu stanca di pianto.
 Ora là fra le rocce, sui monti solinghi,
615 nel Sipilo, ove sono – raccontano – i letti delle divine
 ninfe, che danzano intorno all'Acheloo,
 là, fatta pietra dai numi, cova il suo strazio. / ἐνθα λίθος περ ἐοῦσα θεῶν ἐκ κήδεα
 πέσσει
 Pensiamo noi pure, dunque, vecchio glorioso,
 al cibo; poi piangerai il caro figlio,
620 ricondotto in città; ti costerà molto pianto.»¹⁶

Nell'*incipit* del v. 608 il lemma φῆ («diceva») ha una valenza rilevante che, accentuata dalla contrapposizione δοιὼ («due») / πολλούς («molti»), rende esplicito il vanto di Niobe: la superbia della regina tebana non resta nei limiti di una riflessione intima, destinata a rimanere inespressa, dunque ignota all'orecchio altrui, si realizza invece nella sonorità delle *parole* che riecheggia per la città riverberandosi nella *langue*.

¹⁶ *Il. XXIV*, 599-620, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950. Mi discosto da questa versione solo per la traduzione dell'epiteto ιοχέαιρα riferito ad Artemide, «saettatrice» anziché «urlatrice».

Tuttavia la *ὕβρις* di Niobe non è solo nella *thrasustomía* («insolenza verbale»): si presagisce ancora prima di manifestarsi in linguaggio, si avverte già in quello che dovrebbe essere un dono divino, nella sua rigogliosa fecondità, nella ipermaternità.

Nell'eccesso è contenuta la *ὕβρις*, in quel dono debordante in cui Niobe non riconosce il potere degli dèi. Così la vendetta, di cui è vittima, travalica ogni esperienza umana e colpisce l'essenza stessa del suo vanto, quella prole per la quale si attesta nella sua esclusività individuale sottraendosi alla *communitas* dei mortali e ponendosi non solo a confronto, ma addirittura in relazione e al di sopra degli dèi.

D'altra parte, una ulteriore fonte letteraria presenta Niobe in confidenza con la dea Latona. Un esametro dattilico attribuito alla poetessa Saffo (VII sec. a.C.) allude a un rapporto amicale tra la dea e Niobe: «Λάτω καὶ Νιόβᾳ μάλα μὲν φίλαι ἤσαν ἔταιραι» - «Latona e Niobe erano proprio care amiche»¹⁷.

Omero non ricorda questo elemento della vicenda, che in effetti illumina la violazione di Niobe di una luce ancora più ambigua. Il tema di un'antica prossimità tra le due donne, alla quale segue un contrasto netto e violento, è ricorrente nella saga della stirpe di Niobe. Secondo il medesimo schema narrativo il padre Tantalo, che in un primo tempo era prediletto dagli dèi tanto da essere ospitato ai loro banchetti, si macchia nei loro confronti di azioni gravemente empie, cui seguono supplizi atroci¹⁸.

L'unica fonte che si connette a questa tradizione marginale di Saffo è offerta dal ritrovamento a Ercolano di un quadretto marmoreo monocromo che porta la firma del pittore Alessandro di Atene, in cui sono raffigurate Latona e Niobe come due giovani donne che giocano ai dadi¹⁹.

¹⁷ Il frammento 142 Voigt con la traduzione è riportato nella silloge curata da Camillo Neri e Federico Cinti: *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, introduzione, nuova traduzione e commento a cura di Camillo Neri e Federico Cinti, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2017, pp. 130-131. Nel commento (p. 397) gli autori osservano: «Un'annotazione velenosamente ironica o ironicamente tragica sull'intenso (μάλα), amicale rapporto di *compagnonnage* [...] tra Latona e Niobe, che poi siruppe allorché l'una divenne la sventura dell'altra [...]. La frase potrebbe contrappuntare un'inimicizia nel gruppo o il tradimento di un'amica di cui ci si augurava una punizione simile a quella di Niobe».

¹⁸ L'argomento è trattato con dovizia di particolari da M. Hopman, «Une déesse en pleurs: Niobé et la sémantique du mot theos chez Sophocle», in *Revue des Études Grecques*, 117, 2004, pp. 447-467, pp. 449-450.

¹⁹ Cfr. A. Garzya, «Sur la Niobé d'Eschyle», in *Revue des études grecques*, 100, 1987, pp. 185-202, p. 196 (rist. in Id., *La parola e la scena: studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997). Se da un lato l'iconografia ben si presta a essere interpretata quale sostegno della versione mitica che vede originariamente Latona e Niobe come confidenti, nulla esclude, dall'altro, che qui si faccia in realtà riferimento a un tentativo di riconciliazione successiva.

Nella formulazione ovidiana del mito (*Metamorfosi* VI, 146-312) l'eccesso è veicolato dall'apparato scenografico in cui Niobe è immersa, oltre che dal linguaggio empio e sprezzante: nel trionfo delle vesti trapunte d'oro essa incede altezzosa durante il rito propiziatorio consigliato dalla profetessa Manto al fine di placare l'ira di Latona:

Molte cose la rendevano superba, ma se di una cosa si compiaceva non era tanto del talento del marito, o del lignaggio di tutti e due e della potenza del loro grande regno (sebbene di tutto questo, certo, si compiacesse), quanto della propria prole. Avrebbe potuto ben essere detta, Níobe, la madre più felice del mondo (*felicissima matrum*), se tale non fosse parsa a se stessa. [...] Ecco che Niobe si avanza con tutto un foltissimo seguito, splendidamente vestita di stoffe di Frigia trapunte d'oro, e, per quanto lo consente l'ira, bella (*formosa*). Al moto della sua testa elegante ondeggianno i capelli sparsi sulle spalle. Si ferma, e volti attorno gli occhi superbi, impettita: “Che follia (*furor*) è mai questa, – dice – anteporre dèi che si conoscono solo per sentito dire a dèi che si vedono? Insomma, perché davanti agli altari si adora Latona, mentre ancora non si degna d'incenso la mia divinità? (*cur colitur Latona per aras / numen adhuc sine ture meum est?*) Io sono figlia di Tantalo, l'unico al quale sia stato concesso di sedere a mensa con gli dèi²⁰.

Più avanti, nel crescendo di una *climax* semantica ed emozionale, sempre con riferimento a Latona aggiunge:

E lei divenne madre di due figli: un settimo di quelli che io ho partorito! Sono felice, e chi mai potrebbe negarlo? E sempre felice sarò: anche di questo chi può dubitare? Ho così tanto che sto tranquilla. Troppo grande sono perché la Fortuna mi possa nuocere: anche se mi togliesse molto, sempre molto di più mi rimarrebbe. Così tanto, ormai, possiedo, che non ho nulla da temere. Mettiamo che questi figli miei – un vero popolo – diminuiscano un po'; per quanti mi se ne tolgano, mai sarò ridotta ad averne due – che folla! – come Latona. Che differenza c'è fra lei e una che non ha figli? Andate via, presto, da questa cerimonia, e levatevi quell'alloro dai capelli!²¹

Nel testo ovidiano il delirio di onnipotenza di Niobe è reso ancora più esplicito grazie all'effetto di mimesi dialogica, di contro alla struttura diegetica, con intento consolatorio, del racconto epico.

È il *furor*, l'eccesso pulsionale che istiga Niobe a ridurre la prole alla sola dimensione numerica, entità astratta in cui non rientra più l'intimo legame fisico e affettivo proprio della funzione materna: tant'è che non si cura neppure di perderne alcuni, lei, madre di tanti figli dinanzi a una dea scarsamente generativa.

²⁰ Cit. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, VI, 152-173, *passim*, a cura di P. Bernardini Marzolla. Con uno scritto di Italo Calvino, Arnoldo Mondadori, Milano 2013, pp. 216-225 (su licenza Einaudi, Torino 1979).

²¹ Ivi, 191-202.

Nella *īβpiç* accecante la sua mente si sperde e Latona si impone con furia devastatrice, «la dea che si nasconde», quella parte di sé sconosciuta («dèi che si conoscono solo per sentito dire», 170-171), forza dirompente e distruttiva che la annienta²².

Fulminea la punizione si abbatte prima sui figli maschi e, in rapida successione, Ovidio descrive lo scempio dei corpi squarciati a uno a uno dalle frecce dei fratelli divini, fino allo strazio del padre Anfione che si caccia una lama nel petto (*nam pater Amphion ferro per pectus adacto*, 271).

Pur nel dolore lacerante, Niobe non perde di vista l'oggetto del suo vanto e persiste nell'empio affronto alla divinità che ora si scaglia sulle ragazze.

Con accenti altamente patetici la versione ovidiana ci mostra infine una Niobe supplice, che implora perché le sia lasciata almeno una figlia, la più piccola: «Sei già erano morte, di ferite diverse. Restava l'ultima. Facendole scudo con tutto il suo corpo, con tutta la sua veste, la madre gridò: "Questa sola, la più piccola, lasciamela! Di tante non chiedo che la più piccola, questa sola!". Mentre implora, colei per cui implora muore»²³.

Muta, impietrita per il dolore, Niobe si irrigidisce tutta, persino la lingua le si congela e le vene non pulsano più: in lei di vivo non c'è più nulla. Nella cruda, icastica figurazione della poesia ovidiana: *nihil est in imagine vivum*, 305. E ancora: [...] *intra quoque viscera saxum est*, 309. «Anche tra i visceri tutto è pietra».

Nella versione omerica Zeus muta in pietre la gente d'attorno perché non vi sia nessuno a seppellire i figli di Niobe: essi giacciono nel sangue per nove giorni finché, al decimo, gli dèi celesti non provvedono alla loro sepoltura. A questo punto anche Niobe è fatta pietra: «Là, fatta pietra dai numi, cova il suo strazio.» (*Il. XXIV*, 617).

Nell'*Iliade* insistito è il tema della pietrificazione: irrigidimento minerale persino dei concittadini di Niobe i quali, sgomenti dinanzi alla feroce punizione divina, cadono in una sorta di insensibilità che vieta loro il rito di una pietosa sepoltura.

La scena, un paesaggio lunare acceso dal sangue che continua a stillare dai cadaveri, prelude all'impietramento di Niobe che conserva una parte di sé ancora atrocemente viva

²² «La sragione evoca la presenza di forze misteriose e inquietanti. [...] Il linguaggio del folle, come quello del profeta, suona enigmatico, ma non del tutto impenetrabile a chi [...] è informato del prosieguo dell'azione. [...] È un linguaggio che d'altra parte può differenziarsi nettamente da quello degli altri personaggi, offrendo [...] uno strumento in più, fonico e lessicale.» (D. Lanza, *La disciplina delle emozioni*, prefazione di A. Beltrametti, Petite Plaisance Editrice, Pistoia 2019 [prima edizione: il Saggiatore, Milano 1997], pp. 190-191).

²³ Cit. Ovidio, *Metamorfosi*, cit., 297-301.

e sensibile. Come si rileva dall’impiego del verbo *πέσσω*, propriamente «cuocere», il dolore seguita a pungerla, a bruciare dentro di lei, ormai divenuta pietra. È un lutto inelaborabile ma, estinta la follia dell’eccesso, resta il bollore nel ventre, che la strazia tenendola *in limine* tra la vita e la morte. Così Niobe è ora il picco tra le cime del Sipilo, che adorna il paesaggio, nel mentre le agili, flessuose ninfe danzanti le sono compagne. Tornando al poema di Ovidio, leggiamo gli ultimi versi dedicati a Niobe: «Flet tamen et validi circumdata turbine venti / in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis / liquitur et lacrimis etiam nunc marmora manant.» - «Piange, però, e avvolta da un impetuoso turbine di vento è trasportata via, nella sua terra natale. Lì, confitta sulla cima di un monte, si strugge, e ancor oggi dal marmo trasudano lacrime» (310-312).

Il ripiegamento distruttore, l’annichilimento di sé coesistono con le lacrime calde e prolifiche: «inchiodata» (*fixa*) alla cima del monte, al pari di Prometeo, l’altro colpevole trasgressore del mito, Niobe «si scioglie» (*liquitur*) in un pianto eterno e fuori di ogni tempo. Nell’oscillazione tra i due poli, morte / vita, il “lavoro del negativo” porta alla luce la complessità della temporalità mitica, paradigma della faticosa polarità che attraversa l’umano esistere:

Il *narcisismo di vita* è un modo di vivere – a volte come un parassita, a volte nell’autosufficienza – con un Io impoverito, limitato alle relazioni illusorie che lo sostengono, e che non si impegna mai veramente con gli oggetti. Parlo qui di oggetti *viventi*, e non di quelli che sono stati essenzialmente idealizzati. Il *narcisismo di morte* è una cultura del vuoto, della vacuità, del disprezzo di sé, del ripiegamento distruttore e della svalutazione permanente di sé, con una tonalità masochista predominante: lacrime, lacrime, lacrime²⁴.

È al grande teatro attico del V sec. che Ovidio guarda per la rappresentazione mossa e drammatica dello scempio dei figli, scena esemplare per il pubblico di età augustea, epoca di acme culturale e di repressione tirannica di cui cade vittima lo stesso poeta di Sulmona. In particolare, la *Niobe* di Sofocle – per noi perduta e resaci in frammenti – costituisce il precedente tragico della vendetta divina contro la *ὕβρις* della madre forsennata.

Se Eschilo aveva scelto — anche in senso metaforico — di porre al centro del suo dramma lo strazio di Niobe e la sua immobile, malinconica rigidità²⁵, Sofocle restituisce alla *pièce* un dinamismo che difficilmente trova riscontro nelle tragedie pervenute.

²⁴Cit. A. Green, *La clinica del negativo. Narcisismo, distruttività e depressione*, cit., p. 13

²⁵ Per la trattazione del mito nell’omonima tragedia di Eschilo cfr. *infra*.

Il P. Oxy. 3653 ci ha trasmesso, pur con grandi corruzioni testuali, quella che sembra essere stata l'*hypóthesis* della *Niobe* sofoclea, cui soprattutto Lloyd-Jones, con integrazioni molto forti, ha cercato di dare un senso compiuto²⁶:

Niobe, il cui inizio è questo. ...figlio di Zeus. L'intreccio: Niobe aveva un amore eccessivo per i suoi figli e andava ripetendo che la sua progenie era migliore di quella di Latona. Nello stesso momento in cui inviò i suoi figli a caccia con alcuni amici iniziò nuovamente a vantarsi di loro, dicendo che era la madre dei migliori figli al mondo... quando Amfione venne a sapere cosa era accaduto biasimò il dio e lo sfidò a combattimento. Quando il dio arrivò impugnò le armi contro di lui ma colpito da una freccia morì. Apollo allora incitò Artemide e quella colpì con le sue frecce le ragazze che si trovavano in casa...la superiorità agli dei... Arrivato Zeto...Niobe allora...²⁷

La *Niobe* di Sofocle prevedeva, dunque, come episodio centrale e fulcro dell'azione tragica, la vendetta di Latona su Niobe attraverso il massacro dei Niobidi. A essere uccisi sono prima, per mano di Apollo, i figli maschi mentre sono a caccia sul monte Citerone; in un secondo tempo le ragazze, colte all'interno dello spazio domestico, ciascuna intenta alla propria attività, vengono sopprese per mano di Artemide, coadiuvata dal fratello che le indica i bersagli da colpire affinché la discendenza di Niobe sia totalmente annientata. Tra i personaggi del dramma vi sono con certezza il marito Anfione con suo fratello Zeto, entrambi citati nel fr. 441. Apollo e Artemide irrompono sulla scena in maniera improvvisa e vendicano l'offesa subita dalla madre. L'uccisione dei Niobidi maschi sul Citerone, al di fuori della scena, doveva essere riferita da un messaggero, mentre quella delle fanciulle si perpetrava all'interno della casa, seppure in uno spazio al di fuori della visione degli spettatori. Dal tetto del palazzo Artemide, accompagnata e incitata da Apollo, scaglia dardi contro le fanciulle alla presenza di Niobe che supplica Apollo di

²⁶ «The hypothesis and the fragments of text found on papyri are assigned to Sophocle's *Niobe* only on circumstantial evidence. But since in Aeschylus' play of that name the children had been killed before the play began (see the LCL edition of Aeschylus, p. 556 f), and Euripides wrote no play about this subject, the assignation is virtually certain, since two papyrus texts of a play by one of the minor tragedians would have been unlikely to survive.» *LJ* (3, p. 227). Cfr. Cockle 1984 e *TrGF* 3, 441a in *Addenda et Corrigenda*, pp. 575-576.

²⁷ Traduzione di F. Carpanelli, *Sofocle ed Eschilo. I due atti della Niobe*, in *Frammenti sulla scena. Studi sul dramma antico frammentario*, (Serie scientifica del Centro Studi sul Teatro Classico dell'Università degli Studi di Torino, diretta da F. Carpanelli, a cura di L. Austa, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, vol. 1, pp. 3-38, pp. 6-7). Quanto alla ricostruzione del dramma di Sofocle, oltre che del papiro di Ossirinco 3653 in cui è riportata l'*hypóthesis*, ci si avvale dei frammenti 438, 441a., 442, 444 in *TrGF* 4. Di grande rilevanza per la completezza della trattazione, arricchita dalle più recenti acquisizioni, è il volume curato da L. Ozbek, *Sofocle, Niobe*, introduzione, testo critico, commento e traduzione, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023.

non scacciarla dalla reggia e di colpire anche lei, a che muoia, infine, insieme con gli amati figli.

Il fr. 444 lascerebbe credere che il Coro assista alla fuga di Clori, la figlia di Niobe che si salva dalla strage²⁸.

Sofocle, pertanto, adotta una versione mitica lontana da quella omerica, di certo maggiormente diffusa. La fine di Anfione, se rappresentata, si porrebbe nel tempo che intercorre tra la morte dei maschi e quella delle femmine, quando, stando alla ὑπόθεσις, l'eroe si accinge a combattere col dio e viene privato della vita, episodio anch'esso narrato da un messaggero.

Come per la *Niobe* di Eschilo, infine, è credibile che il ritorno della Tantalide in Lidia e la sua pietrificazione non fossero parte integrante della rappresentazione tragica, ma fossero narrati da un *deus ex machina*, l'unico che avrebbe potuto esporre un evento futuro, ancora non avvenuto. Il personaggio, di cui abbiamo attestazione, che risulterebbe adatto al ruolo di accompagnatore di Niobe durante il ritorno in patria, potrebbe essere identificato in Zeto.

A suscitare l'interesse del poeta di Colono è dunque la spietatezza divina, la vendetta atroce messa in atto dai due gemelli figli di Latona. Niobe, pur avendo oltrepassato più e più volte la soglia che separa il divino e l'umano, pur consci di una punizione che puntuale sarebbe giunta, non comprende la crudeltà e la sete di sangue tanto insaziabile che anima i due vendicatori:

NIOBH

ὄνχομαι] ἐς δὲ μυχαλὰ Τάρταρα τ[έκνων φροῦδον
ἄγαλμα· π]οι πόδα καταπτήξω;

«Sono perduta! L'orgoglio, i miei figli, sono perduti nelle caverne del Tartaro.
Dove andrò a rannicchiarmi?» (*TrGF* 4, **442=P. *Grenf.* II 6 a).

²⁸ Nel secondo libro delle *Periegesi* (II 21, 9-10), là dove parla del tempio di Latona ad Argo, Pausania accenna a una statua che identifica in Clori, figlia di Niobe, scampata con il fratello Amicla alla strage. La giovane avrebbe mutato il nome da Melibea in Clori (da χλωρός, «verde») poiché, presa dal terrore per l'accaduto, avrebbe repentinamente alterato il colorito del volto. La sopravvivenza di Clori è citata pure nella *Biblioteca* dello Ps. Apollodoro: «Si salvò dei maschi Anione, delle femmine la maggiore, Cloride, che andò sposa a Neleo. Secondo Telesilla si salvarono Amicla e Melibea, mentre Anfione fu ucciso dai due dèi. Niobe lasciò Tebe e si reca a Sipilo presso suo padre Tantalo e qui rivolse a Zeus una preghiera e fu trasformata in pietra: lacrime scorrono dalla pietra, di notte e di giorno» (III, 5, 6, trad. di M. G. Ciani in Apollodoro, *I miti greci*, Fondazione Lorenzo Valla, Arnaldo Mondadori, Milano 1996).

Ἄγαλμα: così Niobe chiama i figli oramai trucidati — suo vanto e suo orgoglio supremo — ricorrendo ancora una volta a un epiteto riservato agli dèi. Il lessema si riferisce infatti alle divinità, come riporta lo Chantraine: «A partir d'Hérodote et en attique, statue offerte à un dieu, qui le représent généralement et est adorée.»²⁹

Le «caverne del Tartaro», μυχαλὰ Τάρταρα, sono ora l'utero che li contiene, contrappasso feroce che restituisce i figli a un ventre mortifero senza ritorno.

In questi versi residui è racchiuso il messaggio che il tragediografo aveva intenzione di veicolare attraverso la drammatizzazione del mito di Niobe: la divinità, crudele oltre ogni limite, condanna e annienta senza esitazione, ma in qualche modo l'uomo presagisce e concorre al proprio male. È questo il tema o, meglio, la domanda cruciale che in Sofocle resta senza risposta: qual è il fine ultimo dei progetti umani, se il divino come entità ambivalente e inconoscibile, Άναγκη oscura e minacciosa, devasta e vanifica ogni agire?

Non è un caso che il personaggio della Tantalide sia già presente nella tragedia dedicata ad Antigone che precede (442 a. C.), probabilmente di parecchi anni, la rappresentazione della *Niobe* (post 425 a. C.)³⁰.

Nel *κομμός* del IV Episodio Antigone evoca il mito di Niobe in funzione consolatoria, paragonando la propria condanna a essere murata viva al destino di Niobe tramutata in pietra:

ΑΝ. Ἡκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσθαι
τὰν Φρυγίαν ξέναν
825 Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄκρω, τὰν κισσὸς ὡς
ἀτενής
πετραία βλάστα δάμασεν, καὶ νιν ὅμβρῳ
τακομέναν,
ώς φάτις ἀνδρῶν,
830 χιών τ' οὐδαμὰ λείπει,
τέγγει θ' ὑπ' ὄφρύσι παγ-
κλαύτοις δειράδας· ἢ με δαί-
μων ὄμοιοτάταν κατευνάζει.

Ant. 1.

Antigone Udii che morte tristissima
ebbe la straniera frigia
figlia di Tantalo sulle vette
del Sipilo, che a guisa d'edera tenace

825

²⁹ Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1999² (nouvelle édition avec supplément; première édition Klincksieck, 1968), p. 7, s. v. ἀγάλλομα.

³⁰ Cfr. in particolare U. Criscuolo, “Interpretazione dell’*Eracle* di Euripide”, in *Atti della Acc. Peloritana dei Pericolanti*, Classe di Lett., Filos. e Belle Arti, 65, pp. 49-72.

germogliante sasso domò.
 Alla pioggia **si strugge**,
 come è fama tra gli uomini,
 né mai la **neve** l'abbandona, e le rocce 830
 bagna dagli occhi **che sempre**
piangono: destino
 del tutto simile al suo mi spegne³¹.

Antigone, sul punto di entrare nell'antro che sarà la sua tomba, canta il destino di Niobe. Quest'ultima, dipinta come una roccia da cui ancora sgorgano le lacrime – roccia la cui materialità raggelante è accresciuta dal dettaglio della neve che non la abbandona mai – è schiacciata dalla pietra, che l'ha avvolta come farebbe un'edera. L'azione della pietra, che avvolge e imprigiona Niobe, è strettamente connessa al futuro di Antigone che verrà intrappolata viva in quella che Creonte ha definito una «tomba scavata nella pietra» (κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι, 774).

Attraverso le parole di Antigone Sofocle mostra al pubblico il momento del massimo distacco tra la protagonista e il Coro formato dai cittadini tebani, tant'è che il corifeo si sente in dovere di precisare che la sorte di una dea e figlia di dèi non può essere paragonata alle vicende di mortali e figli di mortali:

Corifeo Ma una dea essa era, e nata da dèi:
 noi, mortali e nati da mortali. 835
 Ma pure è gran cosa, morendo, essere detta
 compagna di sorte ai semidei,
 in vita e in morte ancora³².

Non vi è possibilità di trarre giovamento o sollievo dal paradigma mitico che mantiene funzioni diverse per Antigone e per il Coro. Da questi due modi differenti di intendere gli *exempla* risulta quello stato di profonda dissociazione che, pochi versi dopo, assume una connotazione anche fisica, in quanto il poeta fa sì che il Coro canti il IV Stasimo consolatorio in assenza di Antigone.

Nella replica del Coro appare sorprendente l'utilizzo dell'epiteto θεός, poiché quella di Niobe è una figura che conferma, sotto ogni aspetto, la barriera invalicabile volta a separare il mortale dal divino. In effetti, tutta la tradizione mitica non conserva memoria di Niobe come divinità, ma solo come figlia di Tantalo. È dunque probabile che lo statuto

³¹ Cit. Sofocle, *Edipo Re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, trad. di R. Cantarella, a cura di D. Del Corno, Arnoldo Mondadori, Milano 1982, vv. 823-833, pp. 312-313.

³² *Ibidem*, vv. 834-838.

divino attribuito a Niobe sia una scelta iperbolica, destinata a consolare Antigone chiusa ormai nel suo isolamento e nella più cupa disperazione³³.

D'altra parte il raffronto sofocleo non è sorprendente: nell'iperbole, metalogismo che viola per eccesso la normale significazione, si colloca da sempre il mito di Niobe. Amplificando a dismisura le oggettive dimensioni della funzione che le è propria, sino alle tronfie, parossistiche dichiarazioni che ne decretano la rovina, Niobe può essere definita una “madre a oltranza”.

Niobe “la nevosa”: il tempo che conserva

O Niobé, con che occhi dolenti
Vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli
spenti!³⁴

Sulla scorta di un'etimologia attestata soltanto da Robert Graves, il nome Niobe significherebbe “nevosa”. «La *b* rappresenta la *v* del latino *nivis* o la *ph* del greco *niphā*. Una delle sue figlie è chiamata Chiade da Igino: una parola che non ha significato in greco a meno che non sia una forma contratta di *chionos niphades* “fiocco di neve”»³⁵.

L'ipotesi, affascinante, troverebbe conferma nei versi del IV Episodio dell'*Antigone* sopra citati³⁶, in cui la protagonista descrive la metamorfosi della Tantalide in roccia battuta da pioggia e neve incessanti.

Il tema della immobilità di Niobe, successiva alla rovina della sua famiglia, e della definitiva metamorfosi in pietra raggelante e innevata, era trattato nell'omonima tragedia di Eschilo, pervenuta anch'essa in forma frammentaria.

Su questa condizione di perenne liminalità tra la vita e la morte si concentra l'azione o, meglio la *non-azione* del dramma eschileo. Dai frammenti residui e dalle testimonianze apprendiamo che la trama, almeno nella prima parte, doveva concentrarsi sul lutto immobile e immoto della protagonista.

³³ Vincenzo Di Benedetto osserva che «in questa divinizzazione di Niobe c'è una certa forzatura, mascherata dal fatto che si slitta dal termine θεός al termine θεογεννής e quindi, nel v. 837, ad ισοθέοις.» Cfr. V. Di Benedetto, *Sofocle*, La Nuova Italia, Firenze 1983, 1991 rist., p. 30.

³⁴ Cit. Dante, *Purgatorio*, XII, 37-39.

³⁵ Cit. Robert Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1963, p. 234.

³⁶ Cfr. *supra*.

Eschilo offre una prospettiva del mito non solo differente rispetto a quella di Sofocle ma, per così dire, rovesciata. Il poeta di Colono si trova a completare l'azione del dramma a ritroso narrando gli eventi funesti che Eschilo omette. Il poeta di Eleusi sceglie invece di rappresentare il momento immediatamente successivo alla strage dei figli e, di conseguenza, porta in scena l'ostinato silenzio della regina di Tebe.

Il fr. 154a R ci presenta una Niobe riversa sulla tomba dei figli, chiusa nel proprio dolore. Questo *incipit* è analogo a quello riportato da una testimonianza fondamentale, atta a confermare la fama e la complessità della trama eschilea nella scena teatrale antica. Nelle *Rane* Aristofane cita proprio la *Niobe* eschilea, presentandone una sintetica, efficace critica drammaturgica.

Il grande poeta comico risemantizza il mito in chiave parodica definendo la *Niobe* di Eschilo “tragedia del silenzio”. Il passo della commedia (vv. 911-926) appare illuminante anche per altri aspetti: le *Rane* furono rappresentate nel 405 a.C., quando i tre tragici del V sec. erano già morti. La tragedia di Niobe è ascrivibile, secondo alcuni studiosi, alla giovinezza di Eschilo³⁷. Aristofane, a scopo derisorio, la cita nella sua commedia dopo un ampio lasso di tempo. Si può concludere, dunque, che il dramma in questione al tempo fosse ancora molto noto e il pubblico ne conservasse un ricordo vivido.

Il silenzio di Niobe, se si presta fede alla battuta messa in bocca a Euripide, doveva essere accompagnato anche da un velo che copriva il volto della donna. Se ci figuriamo la scena, ne consegue che l'isolamento rispetto al pubblico e ai personaggi è totale sia dal punto di vista fonico sia dal punto di vista fisico.

Euripide: «All'inizio (scilic. Eschilo) metteva in scena qualcuno imbacuccato, Achille o Niobe, senza neanche far vedere la faccia. Vere e proprie comparse che non spiccicavano parola». **Dioniso:** «È vero, perdio!» **Eur.:** «E il coro ci appoggiava anche quattro filze di canti uno dopo l'altro, e quelli sempre zitti». **Dion.:** «Però a me piaceva quel silenzio, non meno delle chiacchiere di oggi». **Eur.:** «Perché eri un ingenuo». **Dion.:** «Pare anche a me. Ma perché faceva così?» **Eur.** «Te l'ho detto, perché era un ciarlatano: lo spettatore stava ad aspettare che Niobe parlasse, e il dramma andava avanti». **Dion.:** «Maledetto, così mi imbrogliava? (A Eschilo) Ma perché ti agiti e smani?» **Eur.:** «Perché lo smaschero. Poi, dopo queste insulsaggini, quando il dramma era verso la metà ci piazzava una dozzina di parole pesanti come

³⁷ Per alcuni studiosi la *Niobe* è tra le tragedie eschilee più antiche, vicina cronologicamente ai *Persiani* (472 a.C.), e soprattutto non avrebbe fatto parte di una trilogia dedicata a questo γένος. Come osserva F. Carpanelli, *Sofocle ed Eschilo. I due atti della Niobe*, cit., p. 13: «È questo un aspetto determinante in quanto la trilogia a unico argomento rappresenta la complessità di un eroe nella visione totale delle azioni passate e future.» A tal proposito cfr. pure R.A. Seaford, *Death and wedding in Aeschylus' Niobe*, in F. Mc Hardy, J. Robson, D. Harvey (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter 2005, pp. 113-127.

buoi, superbe e impennacchiate, una sorta di spaventapasseri mai visti né conosciuti.»³⁸

Euripide riassume quella che, secondo lui, è la tipica drammaturgia del poeta di Eleusi, notando come Eschilo abbia ingannato gli spettatori mettendo in scena i personaggi di Niobe e di Achille seduti, velati e silenti (*πρώτιστα μὲν γὰρ ἔνα τιν' ἀν καθεῖσεν ἐγκαλύψας, | Ἀχιλλέα τιν' ἡ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς*, 911-913). Questa inerzia dei protagonisti era peraltro accentuata dai canti del coro (ο δὲ χορός γ' ἥρειδεν ὄρμαθοὺς ἀν | μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἀν, 914-915).

Solo circa a metà del dramma ([...] ἐπειδὴ ... τὸ δρᾶμα | ἥδη μεσοίη, 923-924) – ribadisce Aristofane – il protagonista rompeva il silenzio pronunciando frasi altisonanti e poche parole «pesanti come buoi», spaventose e sconosciute agli spettatori (ρήματ' ἀν βόεια δώδεκ' εἶπεν, | οὐφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δείν' ἄττα μορμορωπά, | ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις, 924-926).

Dai frammenti trasmessi si evince pure che un personaggio centrale della tragedia fosse Tantalo, il padre di Niobe, colto nel momento in cui sollecitava la figlia a riprendersi dal suo stato di apatia emotiva e cognitiva. A Tantalo, venuto probabilmente a riportare la figlia nella nativa terra di Lidia, sono ascritti i versi di alcune battute (frr. 158-9 R)³⁹.

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 Tantalo, probabilmente anche un personaggio femminile – di smuovere Niobe dalla sua immobilità fisica e comunicativa, la protagonista rompeva il silenzio, come è testimoniato almeno dai frr. 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, cui sembra alludere la stessa Niobe con parole profetiche nel fr. 163 R (*Σίπυλον Ἰδαίαν ἀνά | χθόν(α)*), da lei pronunciate, stando a quanto riferisce il geografo Strabone, fonte del frammento (Strab. 12.8.21, p. 580 C).

³⁸ Aristofane, *Rane*, introduzione e traduzione di G. Paduano, note di A. Grilli, Rizzoli, Milano 1996. Alla nota 162, p. 141, Grilli chiosa: «Nei *Mirmidoni* e nella *Niobe* il protagonista sedeva in scena velato e muto a lungo prima di recitare. Questa resa drammatica del dolore immagine dello sdegno soffocante è del tutto antipodica al teatro “di parola” euripideo, che privilegia l’analisi nell’esplorazione degli stessi sentimenti, anche quando l’esito non è altro che un’ammissione dell’inutilità della parola e dell’intelligenza».

³⁹ Per il fr. 161 R, che riguarda una riflessione sul dio *Thánatos* pronunciata forse dal padre di Niobe, cfr. *infra*.

Nella riduzione scenica operata da Eschilo, ruolo fondamentale ha la relazione esclusiva, fisica e psicologica, tra Niobe e la tomba dei figli, prefigurazione della roccia che avvolgerà la madre e il suo lutto insaziabile:

[...] il *taphos* rappresenta il centro attorno al quale ruotano i personaggi e lo sguardo del pubblico, il *focus* su cui si fonda la spazialità dell’azione. L’essenzialità dell’apparato scenico, tipica delle rappresentazioni tragiche antiche, è qui elevata a un ruolo fondamentale per la riuscita del dramma e attribuisce al *taphos* ancora maggior potenziale emotivo e drammaturgico. 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. 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. Non a caso, nella descrizione di Niobe presente nel fr. 154a R (vv. 6-7, per cui cfr. anche Hsch. ε 5579 Latte), 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 ‘covando’ il proprio dolore – e per traslato i figli stessi, destinatari primari dell’immagine – seduta presso la tomba dei Niobidi⁴⁰.

Così Leila Ozbek nella convincente interpretazione che fa derivare la forma ἐπώζει «cova» dal lemma ἐπωάζω «covare», a indicare l’intima relazione che sussiste tra Niobe “accovacciata” presso la tomba dei figli a guisa di uccello, quasi a trasmettere loro un calore non più necessario e la pietra stessa.

Circa due millenni più tardi il pittore e poeta Alberto Savinio raffigurerà una Niobe con lungo becco, incassata in una poltrona di pietra, un tutt’uno con la materia inorganica.

⁴⁰ Cit. L. Ozbek, “Pietra su pietra: materialità e drammaturgia nella Niobe di Eschilo”, in *Lexis Num.* 40 (n. s.) Dicembre 2022 – Fasc. 2, pp. 357-380, pp. 362-363. Quanto al lemma ἐπώζει, la studiosa propone la traduzione «cova»



Alberto Savinio, *Niobe*, 1932, tempera su tela, Collezione privata Archivio Alberto Savinio

DAL BLOG Fantastico Nell'arte: <https://fantasticonellarte.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/niobe.jpg>

Prendiamo ora in considerazione quel che resta del testo eschileo⁴¹.

Un papiro, pubblicato nel 1933 dalla Società Italiana, descrive la situazione iniziale del dramma: tre giorni dopo la strage Niobe siede accanto alla tomba dei figli. Qualcuno, la cui identità è difficile da stabilire — forse la Nutrice di Niobe o la madre stessa — si rivolge al Coro, richiamandosi anche agli ultimi tragici avvenimenti:

I suoi lamenti sono rivolti solo contro il padre, lui che la generò e la dette in sposa, il forte Tantalo, causa di un matrimonio che è stato come una nave fatta arenare in un luogo privo di porti; infatti il soffio di [ogni] male approda [in questa] ca[sa]. E voi ora avete di fronte ai vostri occhi come sono andate a finire queste nozze; questo è il [terzo?] giorno che **sta seduta su questa tomba**, viva piange i figli morti, la sventurata bellezza del corpo. [Un uomo] colpito dalla sventura non è altro che un'ombra. [...] il vigoroso Tantalo arriverà qui [...].

Più avanti segue una riflessione, in forma paremiologica, del padre Tantalo: «Il mio animo, che una volta raggiunse in alto il cielo, caduto a terra mi dice questo: “Impara a non dare un eccessivo valore alle cose umane”» (*TrGF* 3, 159).

⁴¹ Per la ricostruzione e la traduzione della *Niobe* frammentaria di Eschilo, facciamo riferimento a F. Carpanelli, *Sofocle ed Eschilo. I due atti della Niobe*, cit., pp. 13-21. Per una lettura esclusiva del testo eschileo, si è consultato anche il volume di A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Hakkert, 2008.

Da ultimo ecco le parole di Niobe sulla sua stirpe di origine divina: «Coloro che sono parenti degli dèi, gli uomini prossimi a Zeus, ai quali appartiene l'altare di Zeus avito sulle cime più alte dell'Ida, e nei quali ancora non è svanita la forza del sangue divino» (*TrGF* 3, 162).

La figura femminile, Nutrice o madre di Niobe, accenna alle imprecazioni della Tantalide contro il padre, a causa del matrimonio che l'ha costretta a contrarre e che la perdita dei figli ha reso ormai sterile. La volontà divina si è resa artefice di una inesorabile rovina: da tre giorni Niobe è seduta sulla tomba dei figli. Tantalo si presenta in scena descrivendo il suo regno sui Lidii (*TrGF* 3, 158) e vantandosi della intimità con gli dèi Celesti (*TrGF* 3, 159). In un passo successivo, nel ricordare alla figlia la potenza di *Thánatos*, aggiunge che non vi è sacrificio tale che possa placare gli effetti della Morte e nulla se ne ottiene (*TrGF* 3, 161). Dunque — così ammonisce Tantalo — la madre dolente, ma ancora irata deve placare la sua collera e rassegnarsi alla sorte riservata agli sventurati figli.

La replica conclusiva di Niobe insiste sulla ascendenza divina del proprio γένος e su coloro che hanno traccia divina nel loro sangue (*TrGF* 3, 162). Niobe e Tantalo ascoltano nel finale la predizione della pietrificazione di quest'ultima, una volta giunta nel paese d'origine.

La lunga scena, parodiata da Aristofane, nella variante scelta da Eschilo, si presenta come rievocazione *ex eventu*: il terribile scontro con il divino non induce Niobe a un mutamento di prospettiva, tanto più che anche la tradizione della sua metamorfosi in pietra vede nella sua morte il momento finale di una mancata riconciliazione con il mondo divino.

La morte poteva anche avvenire sulla scena con la rappresentazione di un personaggio femminile abbrutito dal dolore, immobile nella sua posizione, che alla fine si immedesimava simbolicamente con un sepolcro visibile, divenuto la sua dimora eterna. L'annuncio della partenza di Niobe con il padre e di una sua successiva trasformazione in roccia sul monte Sipilo avviene probabilmente mediante l'intervento di un *deus ex machina*. Come osserva Antonio Garzya:

Codesta predizione sarà stata messa sulla bocca di Ermes in quanto portavoce della volontà divina, ed è forse quando parla con lui che Niobe pronunzia le parole Σίτυλον Ἰδαίαν ἀνὰ χθόνα «Sipilo nella terra idaea» del fr. 163 R. Questa ipotesi può essere rinforzata dalla presenza del dio messaggero di Zeus nel lutroforo di Napoli;

d'altra parte Ermes entrava in scena anche nei *Frigi*, il dramma che Aristofane e la *Vita* apparentano alla *Niobe* per il lungo silenzio del protagonista⁴².

La metamorfosi in pietra, in creatura eternamente intrappolata nella materia gelata e inerte, agli occhi degli spettatori antichi diventava la più grande sconfitta di un caso di *ὕβρις* ereditaria: con l'allusione allo sterminio totale del *γένος*, trasmetteva l'inattuabilità di una revoca divina, l'unico finale possibile per il primo teatro di Eschilo.

Non è un caso che, nello stravolgimento parodico degli *Uccelli* (414 a. C.), Aristofane faccia riferimento alla punizione che Apollo e Artemide avevano riservato alla casa di Anfione. Infatti, uno dei due protagonisti, Pisetero, arriva a minacciare la dea Iride di rivolgere contro il dio dell'Olimpo, a causa della di lui *ὕβρις*, la stessa sorte toccata alla casata di Anfione:

Iride: «Sciocco, non provocare la collera tremenda degli dei, se non vuoi che la Giustizia annienti la tua stirpe con la zappa di Zeus, e la vampa infuocata arda te e la tua casa ospitale colpendoti come Licinnio.» **Pisetero**: «Stammi a sentire, carina: smettila con le smargiassate e dai una calmata: dimmi un po', cosa credi, di far paura a un Frigio o a un Lidio? Guarda che se Zeus continua a darmi fastidio chiamo le aquile flammigere e gli riduco in cenere «la casa ove Anfione dimora»⁴³.

Nel III sec. a.C. Callimaco cita, sia pur brevemente, il mito di Niobe in un inno di assoluta centralità all'interno della sua produzione: l'*Inno ad Apollo*, nel quale la madre empia e blasfema viene ricordata come esemplare vittima apollinea (vv. 22-24):

Καὶ μὲν ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος,
ὅστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερός λίθος ἐστήρικται,
μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς ὄιζυρόν τι χανούσης.

E gli affanni tralascia il sasso piangente
che in Frigia, **viva pietra**, si erge,
marmo in luogo di donna, la bocca nel dolore socchiusa⁴⁴.

Il senso primario di *διερός* è «umido», presente in Esiodo, cui si affianca quello di «vivo», già attestato nell'*Odissea*⁴⁵. Dunque, ricorrendo a un potente ossimoro, il poeta ellenistico definisce «viva» la pietra che trasuda lacrime, perché materia che intrappola il corpo di

⁴² Cfr. A. Garzya, “Eschilo e il tragico: il caso della *Niobe*”, in A. Garzya (a cura di), *La parola e la scena*, Napoli 1997, pp. 151-173, p. 162.

⁴³ Cit. Aristofane, *Uccelli*, a cura di Alessandro Grilli, Rizzoli, Milano 2006, vv. 1238-1248.

⁴⁴ Cit. Callimaco, *Inno ad Apollo*, vv. 22-24, in Callimaco, *Opere*, a cura di G. B. D'Alessio, Rizzoli, Milano 1996, pp. 82-83.

⁴⁵ Cfr. *ibidem*, nota 11.

Niobe. Latona, «la dea che nasconde / si nasconde»⁴⁶ e che porta Niobe alla morte (*letum*) ne fa «sasso piangente» che irriga i terreni di Frigia (o di Lidia); ne fa «marmo», pietra pregiata in cui, in ogni tempo, si cela la vitalità della creazione artistica.

Il mito riguardante Niobe si conclude, dunque, con la metamorfosi della donna nello stesso materiale del lutto: la tomba dei figli che interagisce con il suo corpo. In molte delle rappresentazioni fittili, che del mito di Niobe ci sono pervenute:

il pittore inserisce 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 tomba⁴⁷.

La *Niobe* di Alberto Savinio (1932)

La pietrificazione istantanea di Niobe si rovescia nella sopravvivenza artistica: la durata della roccia che, erosa dalla pioggia / lacrime, seguita a trasformarsi è forse l'estremo contrappasso che i mortali oppongono alla vendetta divina. Nella letteratura, nella poesia e nelle arti figurative è questa l'unica autentica via di scampo all'incertezza del tempo e al presentimento di un destino di finitudine.

Nel celebre dipinto *Niobe* (1932) Alberto Savinio emblematizza il potere che l'arte ha di eternare e trasformare le antiche parole del mito, la sua sapienza.

La donna vi appare come un assemblaggio umano-animale: madre fornita di becco, collocata su una poltrona di pietra che sfuma nella sua figura, in modo da sembrare incastonata nella roccia stessa. Quest'ultima si presenta come uno strato sedimentato di materia grezza, da cui si dipartono un frammento archeologico nelle volute di un capitello ionico e un ceppo d'albero.

La parte inferiore della figura di questa madre è il suo indispensabile sostegno non corporeo, una seduta inorganica, strutturata e sovradeterminata (roccia, capitello, ceppo d'albero) che la lega al suolo e la veste, ma al contempo la immobilizza e la paralizza:

⁴⁶ Il nome Latona è la forma latinizzata del greco Λητώ, «dor. Λατό [...] par étymologie populaire les Anciens ont pensé que Léto était une déesse de la Nuit, cf. Ostroff, *IF* 5, 1895, 369 qui évoquait λανθάνω et lat. *lateo*». (P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, cit., p. 638.) Il nome Latona/Leto assona pure al lemma latino *letum* «morte» come annientamento, oltre che a Lete, il fiume dell'oblio.

⁴⁷ Cit. L. Ozbek, “Pietra su pietra: materialità e drammaturgia nella Niobe di Eschilo”, cit., p.364.

«The tension in this painting between open and occluded existence connects with the multiple implications and contradictions of petrified Niobe as a latent or recognizable work of art, as an image of art itself, as “iconogenesis” and “semiotic murkiness”»⁴⁸.

Nel dipinto di Savinio, la pietrificazione racchiude una transizione corporea. Nell’orientamento spaziale del ritratto la perdita della prole lascia la madre con un occhio solo e con un braccio forte ad avvolgere le sue rovine. Questo braccio maschile si affianca, si completa e replica il surrogato fallico del becco.

È una Niobe che non è più se stessa, che mostra, nel suo aspetto ipermaterno e nella sua mobilità trans-specifica, i molteplici complementi necessari al diventare madre.

Se ripensiamo alla Roccia Piangente di Niobe, una formazione naturale ai piedi del Monte Sipilo in Turchia (cfr. Pausania, I, 21, 3), abbiamo la sensazione di come Niobe riesca a essere a un tempo materia grezza e creazione artistica. Questa Roccia Piangente è un contro-monumento, un artefatto che si mantiene informe, anche se sembra essere stato sbozzato dalla natura — la pioggia / lacrime — e dal tempo. Ha acquisito confini distinti ed è stato apparentemente sottoposto alla violenza modellante di un disegno rappresentativo.

Anziché essere usata per stabilire il confine, il *nomos*, come nella interpretazione di Walter Benjamin, questa Niobe esprime forse la possibilità di oltrepassare i confini, abolendo la divisione tra naturale e artificiale, così come tra umano e inumano, mortale e divino.

⁴⁸ *Niobes: Antiquity, Modernity, Critical Theory*, edited by Mario Telò and Andrew Benjamin, The Ohio State University Press 2024, Edizione Kindle, p. 15. Il volume di M. Telò tratta diffusamente il tema della materialità che, anche nelle rappresentazioni tragiche, costituisce un tutt’uno con il personaggio di Niobe.

Nota bibliografica

APOLLODORO, *I miti greci*, trad. di Maria Grazia Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, Milano 1996.

ARISTOFANE, *Rane*, introduzione e traduzione di Guido Paduano, note di Alessandro Grilli, Rizzoli, Milano 1996.

—, *Uccelli*, a cura di Alessandro Grilli, Rizzoli, Milano 2006.

BENJAMIN, Walter, *Per la critica della violenza*, tratto da: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, pp. 179-204, trad. di Antonello Sciacchitano, in http://www.sdstoriafilosofia.it/download/2016%20VB/benjamin_critica_violenza.pdf, in www.filosofia.it Rivista on line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782 (ultima consultazione 10 ottobre 2024).

CALLIMACO, *Opere*, a cura di Giovan Battista D'Alessio, Rizzoli, Milano 1996.

CARPANELLI, Francesco, *Sofocle ed Eschilo. I due atti della Niobe*, in *Frammenti sulla scena. Studi sul dramma antico frammentario*, (Serie scientifica del Centro Studi sul Teatro Classico dell'Università degli Studi di Torino, diretta da F. Carpanelli, a cura di L. Austa, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, vol. 1, pp. 3-38.

CHANTRAIN, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1999² (nouvelle édition avec supplément; première édition Klincksieck, 1968).

CRISCUOLO, Ugo, “Interpretazione dell'Eracle di Euripide”, in *Atti della Acc. Peloritana dei Pericolanti*, Classe di Lett., Filos. e Belle Arti, 65.

DANTE, *Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1967.

DI BENEDETTO, Vincenzo, *Sofocle*, La nuova Italia, Firenze 1983, 1991 rist.

GARZY, Antonio, “Sur la Niobé d'Eschyle”, in *Revue des études grecques*, 100, 1987, pp. 185-202, (rist. in Id., *La parola e la scena: studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997).

—, “Eschilo e il tragico: il caso della *Niobe*”, in A. Garzy (ed.), *La parola e la scena*, Napoli 1997, pp. 151-173.

GRAVES, Robert, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1963.

GREEN, André, *La clinica del negativo. Narcisismo, distruttività e depressione*, Edizione italiana a cura di Andrea Baldassarre, Prefazione di Ferdinando Urribarri, Franco Angeli, Milano 2023.

HOPMAN, Marianne, “Une déesse en pleurs. Niobé et la sémantique du mot *theos* chez Sophocle”, in *Revue des Études Grecques*, 117, 2004, pp. 447-467.

LANZA, Diego, *La disciplina delle emozioni*, prefazione di Anna Beltrametti, Petite Plaisance Editrice, Pistoia 2019 [prima edizione: il Saggiatore, Milano 1997].

LLOYD -JONES, Hugh, *Sophocles*, 3 voll., Cambridge (MA), 1994-1996.

OMERO, *Iliade*, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950.

OVIDIO, Publio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla. Con uno scritto di Italo Calvino, Arnoldo Mondadori, Milano 2013, (su licenza Einaudi, Torino 1979).

OZBEK, Leyla, *Sofocle, Niobe*, introduzione, testo critico, commento e traduzione, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023.

—, “Pietra su pietra: materialità e drammaturgia nella *Niobe* di Eschilo”, in *Lexis*, Num. 40 (n. s.) Dicembre 2022 – Fasc. 2, pp. 357-380.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, libro II, Milano 1982.

—, *Guida della Grecia*, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, libro IX, Milano 2010.

PENNESI, Antonella, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Hakkert, 2008.

SAFFO, *Poesie, frammenti e testimonianze*, introduzione, nuova traduzione e commento a cura di Camillo Neri e Federico Cinti, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2017.

SEAFORD, Richard, *Death and wedding in Aeschylus' Niobe*, in F. Mc Hardy, J. Robson, D. Harvey (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter 2005.

SOFOCLE, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, trad. di Raffaele Cantarella, a cura di Dario Del Corno, Arnoldo Mondadori, Milano 1982.

TELÒ, Mario, *Niobes: Antiquity, Modernity, Critical Theory*, edited by Mario Telò and Andrew Benjamin, The Ohio State University Press 2024, Edizione Kindle.

WARBURG, Aby, Appunti per la conferenza *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, Kreuzlingen, aprile 1923 [WIA III.93], cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London,

London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003.

—, *Grundbegriffe, I, Notizbuch*, 1929, cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, cit.; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003.