



www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 -DOI 10.5281/zenodo.10319057



No. 12, Anno 2022 – Article 1

Dal Marsia protoitalico a quello romano: storia e sviluppo di un soggetto iconografico.

Benedetta Sciaramenti[✉]
Università degli Studi di Perugia

Title: From the Proto-Italic Marsyas to the Roman one: history and evolution of an iconographic subject.

Abstract: The paper proposes an iconographic and literary re-examination of the myth of Marsyas. On the one hand, it attempts to highlight its fundamental characteristics, especially regarding the figure of the satyr as a hybrid being predisposed to metamorphosis. On the other hand, it attempts to shed light on the specific features of this character in Proto-Italic vascular production, which are fundamental to the redefinition of the Roman Marsyas.

Keywords: Marsyas, satyr, metamorphosis, South Italian pottery, Romano-Campanian mythological painting.

ID-ORCID: 0000-0002-8782-826X

[✉] Address: Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Lettere- lingue, letterature e civiltà antiche e moderne, via dell'Aquilone, 7, 06123 – Perugia, Italia. Email: benedetta.sciaramenti@unipg.it

1. PREMESSA.

L'ampia produzione artistica di Sicilia e Magna Grecia, sviluppata secondo distinte sensibilità culturali che possono riconoscersi come regionali, costituisce un potente bacino di creazione di formulazioni del mito nuove o rinnovate, non semplicemente nelle vicende, bensì nella sostanza della loro forza significante. È proprio a questo ambito che ci si dovrebbe rivolgere qualora ci si occupi dei modi di espressione, figurata e letteraria, del mito in età romana, per la possibilità di trovare in questo stesso bacino segni significativi – quando non vere e proprie premesse – di soluzioni narrative o iconografiche o anche di nuove declinazioni psicologiche o emotive che, ben diverse da quelle della grecità propria, si affermano in maniera decisa e netta in età romana.

In particolare, la pittura vascolare magno greca per la sua varietà e quantità, oltre che per la qualità di certe sue produzioni, rappresenta la possibilità di individuare il principio di determinate elaborazioni che appaiono più tardi nella lettura o nelle arti visuali romane come già compiute¹. Una questione che, come detto, non si limita solo a problemi strettamente iconografici, ma che attraverso lo strumento della forma consente di riconoscere novità profonde nei modi di percepire e di utilizzare il patrimonio religioso e culturale del mito.

Tale prospettiva, che conosce già una certa fortuna negli studi, offre ancora ampi margini di conoscenza, al di là della difficoltà di collegare ambiti che nell'organizzazione disciplinare e nella pratica della ricerca

¹ Un comune intento di ricerca sostiene i due contributi dell'Autore dedicati rispettivamente alle figure di Io e Niobe (SCIARAMENTI 2018; SCIARAMENTI 2019a).

vengono percepiti come settori di conoscenza specialistici nettamente diversi tra loro. Per ciò che riguarda questo studio, mi occuperò dei rapporti che è possibile stabilire tra i modi di rappresentazione elaborati in particolare nell'arte romana di prima età imperiale della vicenda di Marsia e alcune peculiarità espressive del suo mito così come definite nella pittura vascolare dell'Italia meridionale. Alcune questioni inerenti questo problema sono già state affrontate con fini e prospettive diversi tra loro da H. A. Weis, M. Denoyelle e P.B. Rawson [1982, 1995, 1987]; tre studi importanti che aiutano a tracciare un quadro più ampio del discorso. Il lavoro di Weis riflette sull'utilizzo del motivo iconografico dell'*adligatus*, non esclusivo di Marsia, e del suo rapporto con lo sviluppo nelle età successive. Quello di Denoyelle, invece, si concentra in particolare su una serie di vasi in cui Marsia appare caratterizzato anche dalla presenza, nelle sue mani, di un coltello sacrificale, una novità che inserisce nelle espressioni visuali la prefigurazione della tragica fine del protagonista, segnando una tendenza, per quanto circoscritta, per cui «l'iconographie proto-italiote apparaît comme un temp d'arrêt, une pause au cours de laquelle s'élaborent des nouveautés iconographiques dont la portée future dépassera le cadre d'une évolution purement grecque»². Lo studio di Rawson, infine, contiene la disamina sistematica dell'iconografia del Marsia romano, alla luce della storia della figura e della sua rappresentazione nel contesto greco e magno greco. La mia analisi si soffermerà sulle prime forme di soluzione iconografica che virano verso l'intensificazione dell'aspetto drammatico della vicenda, l'elemento che susciterà l'interesse maggiore

² DENOYELLE 1995, p. 92.

nelle rappresentazioni di età romana, nonché su quei particolari delle espressioni figurate che paiono contenere allusioni all'esito metamorfico della storia (o che per lo meno in età successiva potranno essere usati in tal senso).

2. MARSIA NELLA PRODUZIONE VASCOLARE PROTOITALIOTA.

Tra i molti soggetti mitologici che nell'arte magno greca sono oggetto di rimanipolazione formale e semantica, il caso di Marsia è particolarmente prezioso in considerazione del lungo trascorso di trattazione formale di cui la figura è oggetto, a partire dalla statua del gruppo di Mirone e dalla serie di vasi attici della II metà del V sec. a.C., oltre che per la complessa vicenda narrativa che, a sua volta, ha conosciuto varianti, manipolazioni e innesti, fino al V sec. d. C³.

Una significativa libertà espressiva nella resa del mito si attesta già in un celebre cratere a campana apulo di Boston⁴ (fig.1), della fine del V sec. a.C., che rappresenta, in maniera peculiare, un frangente della storia del satiro e della sua contesa agonica con Atena. Alla presenza di Zeus, generalmente estraneo alla vicenda, Atena riflette il suo viso deformato dal flauto su uno specchio porto da un giovane, in cui si ravvisa già Olimpo, figura inclusa più sistematicamente nelle rappresentazioni dal IV sec. a.C., come lo Scita e la Nike, tutti indicatori funzionali a presagire l'esito della competizione musicale. Nel nostro caso, Marsia non è al centro della scena, ma a destra,

³ Un'analisi della figura di Marsia e delle sue attestazioni iconografiche in WEIS 1992, pp. 366-378.

⁴ Cratere a campana apulo del Pittore di Boston, Boston, Mus. Fine Arts, inv. 00.348; DEMARGNE 1984, n. 620, pp. 1014-1015; SCHAUENBURG 1958, p. 43, taf. 30. Si tratta della prima attestazione di Marsia e Atena giustapposti in un decoro vascolare, cfr. RAWSON 1987, p. 17, App. A5, fig. 3.

nudo e in punta di piedi, con il corpo affusolato e teso in un gesto di protezione che ne permette l'identificazione: la sua figura, eco della posa mironiana, appare già in attitudine difensiva, attivamente contrapposto alla dea.

La rappresentazione del tema della sfida, che comprende Marsia ed il suo rivale divino Apollo, in pochi casi Atena, è quello in cui si registra una maggiore spinta innovativa⁵, proprio in relazione al satiro ed in particolare agli attributi che lo contraddistinguono, cui in alcuni casi si aggiunge, accanto allo strumento e alla pelle, un grande coltello. In questo modo, nella tradizione già avviata della rappresentazione dell'agone, non solo l'iconografia si arricchisce di un dettaglio significativo, ma il racconto mitologico, più in generale, avanza verso una nuova definizione. La serie cui facciamo riferimento, individuata e commentata da M. Denoyelle⁶, comprende uno *skyphos* frammentario del Pittore di Palermo (fig.2) ove il satiro Marsia appare in piedi di fronte a due divinità⁷. La sua figura è ritratta di tre quarti, mentre il volto, di profilo, è marcatamente caratterizzato dalla fronte corruciata, dal naso adunco e dalla bocca atteggiata in una smorfia sgraziata. È senz'altro dirimente, in ordine alla comprensione delle motivazioni iconografiche dell'attestazione, ragionare sulla scelta iconografica di figurare Marsia caudato, stante, con il gomito poggiato ad

⁵ Basti ricordare l'immagine di Apollo che suona la lira volgendo le spalle al satiro, in una *oinochos* apula attribuita al Pittore di Felton a Melbourne, Nat. Gal. of Victoria, n. 90/5; SCHAUBURG 1972, Taf. 130, 1.2; TRENDALL 1967², pl. XIII(a); RAWSON 1987, App. A44.

⁶ Cfr. DENOYELLE 1995, p. 87 ss

⁷ New York, Met. Mus. of Art, N. inv. 12.235.4; WEIS 1992, n. 20a; TRENDALL 1967, p. 53, n. 273, pl. 23.1; DENOYELLE 2018, pp. 53-54, figg. 2-3; DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 108; DENOYELLE 1995, p.99, fig. 4. Su Marsia a riposo presso una stele cfr. RAWSON 1987, p. 39, App. A32 e A44 (su quest'ultima vd. *supra* nota n. 3).

un pilastrino recante l'iscrizione del suo nome, con in mano un coltello dalla lunga lama.

Il ceramografo inaugura di fatto un nuovo schema iconografico nel quale Marsia tiene in mano un'arma sacrificale dalle dimensioni ingigantite, ben esposta in primo piano, la quale indubbiamente assolve la funzione simbolica di presagire la fine terribile che spetta al protagonista, chiara nella cognizione dell'artista e del committente. Non vi è di certo alcun rigore causale nella scelta di assegnare al satiro condannato da Apollo il coltello che verrà usato con tanta violenza contro di lui, piuttosto si ravvisa in questa scelta la volontà di assegnare simbolicamente a Marsia una nuova condizione, quella dell'eroe destinato ad una fine tragica, che si fa materialmente carico, portando il coltello, del proprio avvenire. Se, inoltre, nel frammento del Pittore di Palermo, l'identità del personaggio è segnalata dall'iscrizione sul pilastro cui si appoggia, e non semplicemente dal coltello, questo stesso oggetto viene usato come attributo di riconoscimento, accanto al flauto o ad uno strumento a corde, nelle altre attestazioni del Marsia 'porte-couteau': così in una *oinochoe* lucana del 400 a.C. (fig.3)⁸, in un cratere a volute del Pittore di Brooklyn-Budapest del 380-360 a.C. (fig.4)⁹ e in un cratere a campana apulo datato all'inizio del IV sec. a.C., che ripete il motivo lucano, attribuito al Pittore di York¹⁰.

Il motivo si ripete anche su uno *stamnos* etrusco¹¹ del III sec. a.C. che presenta, sul lato B, la scena dell'agone tra Marsia e Apollo (fig. 5).

⁸ Taranto, Mus. Naz., inv. 20305; LCS 53, 69, 351, pl. 32.9; WEIS 1992, n. 20b.

⁹ Paris, Mus. du Louv., K519; RAWSON 1987, App. A43; WEIS 1992, n. 20.

¹⁰ New York, mercato antiquario; WEIS 1992, n. 21b; DENOYELLE 1995, p. 90.

¹¹ Tarquinia, Mus. Naz., RC 2263; DEL CHIARO 1977, pp. 261-266, Taf. 127.2; KRAUSKOPF 1984, n.101.

L'immagine, piuttosto corriva ma essenziale nei segni, ritrae il satiro con due attributi, secondo Del Chiaro entrambi 'impropri' in mano a Marsia, specie poiché tenuti contemporaneamente: si tratta di una corona e di un coltello. L'apparente confusione iconografica, che spinge lo studioso ad ammettere un'erronea interpretazione delle fonti mitologiche greche da parte del ceramografo etrusco, si risolve rintracciando nella figurazione il già citato valore simbolico e predittivo degli oggetti, che simboleggiano rispettivamente la vittoria di Apollo e la conseguente punizione comminata allo sconfitto. Che sia Marsia a tenerli non fa che intensificare la sua condizione di vittima consapevole, che fieramente consegna al rivale divino il segno tangibile della sua superiorità e l'arma per la successiva rivalsa.

Siamo dinnanzi ad un processo di riconsiderazione, e di conseguente riformulazione iconografica, della figura di Marsia che arricchisce, senza sostituirli, i temi generalmente prevalenti nella tradizione: il ritrovamento del flauto di Atena¹² e la condizione di prigioniero condannato del satiro che tanta parte avrà nell'arte romana¹³. In opposizione con i modi più comuni di rappresentazione di Marsia, infatti, va ben evidenziato l'atteggiamento fiero con cui appare sullo *skyphos* del Pittore di Palermo citato in apertura, comparabile alla posa di Hermes¹⁴, che contrasta con quella più semplice

¹² Il cui prototipo si fa risalire al gruppo scultoreo di Mirone, datato alla metà del V sec. a. C. e descritto da Plinio (*nat. hist.* XXXIV 57), o a quello, probabilmente una replica, sull'acropoli di Atene di cui riferisce Pausania (I 24, 1); cfr WEIS 1992, B/a e n. 15; RAWSON 1987, App. A1.

¹³ Marsia *religatus, adligatus* che trova il suo prototipo nell'opera di Zeusi di Eraclea che Plinio (*Nat. Hist.* XXXV 66) pone nell'*aedes Concordiae* a Roma. Sulla fortuna del tema della *hybris* punita nella glittica romana vd. TOSO 2000, pp. 143-149.

¹⁴ Malibu, Getty Museum; CVA Malibu, 4, pl. 209-211.

dello sconfitto *adligatus*¹⁵, presente in modo minoritario nella ceramografia protoitalica¹⁶.

Proprio il contrasto, in questa scena, tra il corpo giovanile in posa rilassata del satiro che si sostiene sul pilastro ed il suo volto irsuto e animalesco, dinnanzi alla serafica ieraticità delle dee (Artemide e Latona/Era), pone in evidenza l'aspetto ferino del protagonista che da un lato gli è connaturato, ma dall'altro lascia intendere la sorte imminente che avrà a che fare proprio con il disfacimento del suo corpo, tramite il bestiale scuoiamento.

È appunto nella discontinuità rispetto alla tradizione della serie non estesa, ma ben isolabile, di ritratti di Marsia con il coltello individuata da Denoyelle, che mi pare si possa discernere una forma di avanzamento nel modo di concepirne la figura. Più in particolare, la variazione di prospettiva riguarda sia il suo apparire come vittima, più che artefice, del proprio destino, quindi la diminuzione di responsabilità rispetto allo scuoiamento, sia la maggiore enfasi posta indirettamente sulla brutalità della punizione corporale. Lo spellamento, su cui tutte le fonti sono concordi, non è altro che una sottrazione violenta del sembiante, ossia dell'involucro corporeo visibile, che si risolve nell'annullamento della presenza riconoscibile, la

¹⁵ La stessa fierezza mi pare ravvisabile in una scena del cratere lucano attribuita al Pittore di Amikos, un tempo nel mercato californiano, ove il satiro barbuto, secondo Rawson (1987, App. A40) già sconfitto, appare impegnato in una conversazione non impari con una figura stante armata di lancia, mentre tiene in entrambe le mani gli *auloi*, seduto su una roccia (cfr. TRENDALL 1983, 265a, pl. III,1-2). Similmente, in procinto di essere sconfitto, ma stante e appoggiato alla spalla di una Musa, Marsia appare in una *pelike* apula, Ruvo, Jatta 1500; FRONING 1971, n. 28; SICHTERMANN 1966, K74, plss. 128-133.

¹⁶ Uno schema cronologico delle attestazioni degli *adligati* in WEIS 1982, App. I, in particolare Marsia appare in una *lekythos* da Armento (n. 14; fine V-metà IV sec. a.C.) e successivamente in cratere a calice apulo (n. 15) e in un fiasco pestano (n. 17), compresi tra il 340 e il 300 a.C.

quale è invece nettamente caratterizzata, finanche al grottesco, nell'iconografia italica. Per contrappasso, la pelle di Marsia sopravvive rimanendo appesa ad un albero, gonfiata e suonata dal vento alla maniera di un otre, continuando ad esistere in quanto oggetto autonomo produttore di suono¹⁷. Da un lato, dunque, la fine di Marsia coincide con la perdita del corpo, simbolicamente privato della sua parte visibile, dall'altro si profila una sorta di metamorfosi che lo mantiene in vita per mezzo del medesimo lacerto corporeo resistente al disfacimento, l'unico capace di raccogliere, peraltro, il tratto identitario dell'ucciso, legato all'arte della musica, eternandone l'azione. Questo è, a prescindere dall'esistenza di uno svolgimento figurato che lo rappresenti, un dato che appartiene *ab origine* al mitema di Marsia, e che va assunto come significatore e rintracciato, ove possibile, nelle configurazioni che lo riguardano.

La morte violenta del protagonista, in particolare la modalità di esecuzione, è del tutto assimilabile al trattamento riservato ad un animale; questa degradazione, che somiglia ad un vero e proprio imbestiamento, ricaccia il satiro in un rango ancora più basso di quello semi-ferino cui appartiene *tout-court*. Di nuovo, il trattamento della figura pare interessato

¹⁷ Xen. *Anab.* I 2, 8; Aelian. *Var. Hist.* XIII 21; Nonn. *Dion.* XIX 317 ss. Nelle fonti la pelle del satiro diventa una sorta di cornamusa che continua a suonare. Lo scalpo è concepito proprio come un involucro, che rimane sospeso ai rami di un albero e che eterna il destino della vittima: gonfiato dal vento, che per contrappasso ricorda la superbia letale a Marsia, lo scalpo è uno strumento. L'albero da cui pende la pelle/otre (cfr. Hdt. VII 26,3) è a sua volta un oggetto determinante nella storia di Marsia, oltre che nelle rappresentazioni iconografiche: un pino secondo Apollod. I 4, 2; Nicand. *Alexiph.* 301; Phil. Min. *Im.* 2, Nonn. VII 106; un platano secondo Plin. *Nat. Hist.* XVI 240; un generico riferimento all'albero si trova in Mythogr. I 122; II 23. In epoca ellenistica Alceo di Messene (*Anth. Pal. Planudea* 8) evoca una suggestiva immagine della Frigia coperta di pini per introdurre il mito di Marsia. Sulle fonti letterarie cfr. LECLERCQ-NEVEU 1989.

dalla volontà di rendere tutto ciò evidente, attraverso la caratterizzazione di alcuni elementi corporei. Oltre alla connotazione grottesca del volto, pressoché una costante nelle rappresentazioni (in alcuni casi enfatizzata in senso abnorme, fig. 6)¹⁸, il cratere attico del Pittore di Suessula (fig.7)¹⁹ presenta la scena agonale con Marsia dal corpo coperto di peluria bianca, che suona il flauto dinnanzi ad Atena e Apollo, intenti in una comunicazione che estromette il satiro, e che, come nota correttamente Vinzenz Brinkmann²⁰, ne predice l'insuccesso. Si potrebbe aggiungere che proprio l'idea di separazione all'interno della scena si sostiene non da ultimo sul contrasto tra la posa solenne delle due divinità ritratte con i rispettivi attributi e l'insistita bestialità di Marsia. Il vaso, peraltro, ha un corrispondente, anch'esso attico²¹, in cui non si percorre la stessa strada iconografica (con il satiro glabro seduto presso un albero, ai piedi del quale si trova l'otre, che suona il *diaulos* dinnanzi ad Atena), a riprova della consapevolezza del Pittore di Suessula nella scelta di arricchire l'effigie del satiro di un dettaglio estremamente eloquente riguardo il decorso ed il senso profondo della storia del musicista semiferino.

Marsia sconfitto e ridotto ad uno stato di abbruttimento corporeo appare su una *pelike* apula (fig.8)²² con scena simile a quella del cratere del Pittore di Suessula. Anche in questo caso Marsia è seduto, ha dismesso il *diaulos* e, con il volto corrucciato poggiato alla mano, ascolta una figura femminile,

¹⁸ *Oninochoe* campana di Adolphseck, Schloss Fasanerie 165; CVA Schloss Fasanerie (2), pl. 74,1.

¹⁹ London, Brit. Mus., E490; FRONING 1971, n. 18; WEIS 1992, n.22a.

²⁰ BRINKMANN 2008, 52, Abb.27.

²¹ Cratere a campana, fine V sec. a.C. Atene, Mus. Naz., inv. 1442; cfr. WEIS 1992, n.22.

²² *Pelike* della cerchia del Pittore di Ariadne, Napoli, MANN, inv. 81392; RAWSON 1987, App. A45; WEIS 1992, n. 37; MICHAELIS 1869, Taf. 17.

forse una Musa, che probabilmente gli legge da un rotolo la sua condanna²³. Sopra di lui, seduto in direzione specularmente opposta, Apollo suona la lira attorniato da altri personaggi. Va notato che Marsia siede sopra una pelliccia maculata di cui si scorgono le zampe e che alle sue spalle, un'altra pelle maculata, la custodia del flauto, giace a terra abbandonata. In posa altrettanto dimessa, Marsia barbuto, coronato e dalle orecchie appuntite, compare seduto su una *situla* da Ruvo (fig.9)²⁴: qui la custodia del flauto, tenuta al polso tramite un laccetto, giace sinuosa al di sotto del satiro, replicandone la curva del corpo. Sebbene entrambi gli oggetti, la pelle e la custodia (il secondo come rifunzionalizzazione del primo), siano usuali accanto alla figura di Marsia, pare evidente che il motivo della pelle, qui addirittura reiterato, non può non richiamare la sorte dello spellamento che sta per travolgere il satiro perdente, ed in particolare il secondo che giace a terra come uno scalpo²⁵.

Un oggetto simile appare nella scena con Marsia e Apollo sull'*oinochoe* di Taranto della serie 'con il coltello': in questo caso a dividere i due musicisti è un otre di vino, 'askos', fatto di una pelle di cervo che ricorda quella del satiro appesa ad un albero, chiamata da Erodoto con questo stesso nome²⁶. Ancora più chiara, alla luce di questo ulteriore dettaglio, la cifra simbolica che governa la composizione del pittore, il quale seleziona segni fortemente allusivi, più che ricorrere ad un criterio esplicitamente narrativo. D'altra parte, i due manti, uno a coprire il sedile di Marsia, l'altro

²³ Hyg. *fab.*165.

²⁴ *Situla* del Pittore di Ruvo (Ruvo, Mus. Jatta, N. inv. 1364; cfr. DENOYELLE 1995, p. 92 e p. 101, fig. 7; *infra*, nota n. 27).

²⁵ In molti altri casi Marsia siede su una pelle mentre suona la *lyra* o la *kithara*: cfr., tra gli altri, KRAUSKOPF 1984, nn. 98-100-104.

²⁶ LISSARRAGUE 2013, 164; cfr. Her VIII, 26.

significativamente appeso, sono entrambi compresi nella scena ritratta su una *oinochoe* apula di circa la metà del IV sec. a. C²⁷.

Ancora più significativo, nell'economia del nostro discorso, è il già citato cratere a campana del Pittore di Brooklyn-Budapest (fig.4)²⁸. Anche in questo caso la figura di Marsia appare nella foggia che possiamo definire 'lucana', grosso modo specularmente a quella dell'*oinochoe* di Taranto: al centro della scena Apollo seduto viene raffigurato mentre suona la lira; ad ascoltarlo c'è Marsia, ritratto di tre quarti, che impugna il coltello con una mano, mentre con l'altra tiene, dietro la schiena da cui spunta la coda, la solita custodia di pelle di cervo. Sul registro inferiore, tuttavia, appare la figura di un satiro compagno, di dimensioni ridotte rispetto a Marsia, che siede su un cumulo di sassi in posa di sconfitto, con il volto barbuto estremamente caratterizzato, in una smorfia di desolazione. A quest'ultimo possono essere assimilati il frammento di un cratere apulo, di proprietà di E. Langlotz²⁹, ove il satiro Marsia con il doppio flauto, sovrastato da Atena, si presenta nudo, barbuto e dalla chioma scarmigliata, con le orecchie a punta incorniciate da folte basette e la scena su una *oinochoe* lucana, appartenente ad una collezione privata, della quale Schauenburg dice: «Der spezifisch italische Zug, [...] ist das von Wissen um das eigene Schicksal geprägte ausdrucksvolle Gesicht des Silens»³⁰.

²⁷ Napoli, Mus. Arch. Naz., SA 574; RAWSON 1987, App. A50; MACCHIOCORO 1912, p. 283, fig. 10a.

²⁸ Paris, Mus. du Louv., K519; RAWSON 1987, App. A43; WEIS 1992, n. 20.

²⁹ SCHAUBURG 1958, 50, taf. 36,3; RAWSON 1987, App. A38; FRONING 1971, n. 32.

³⁰ *Oinochoe* correlata al Gruppo Schwerin, SCHAUBURG 1972, pp. 321-322, Taf. 133,1;

RAWSON 1987, App. A31; WEIS 1992, n. 34. Una serie di omologhi sono:

Protoitalici:

-situla apula da Ruvo, Jatta 1364; RAWSON 1987, App. A47; LIMC 34a; cfr. *supra* nota n. 21;

-cratere a volute campana del Pittore di Leningrado 998, Leningrado 998, TRENDALL 1967,

Non è peregrino, considerati i suddetti confronti, mettere in stretta relazione le figure dei due satiri del cratere a campana del Pittore di Brooklyn-Budapest, ove il secondo, con la sua posa sconsolata, pare posto a commento, in senso predittivo, della scena soprastante e del suo epilogo triste. Siamo dinnanzi ad una sorta di sdoppiamento della figura del protagonista che permette, quasi in *narratio continua*, di prevederne la condizione di sconfitto e il finale abbruttimento. A riprova della correttezza della lettura, la scena può essere confrontata con le attestazioni di Marsia seduto, in posizione di sconfitto dinnanzi ad Apollo con la lira, ove in modo ellittico il satiro, già nel momento dell'agone, è ritratto nudo e con la pelle in mano o stesa sul sedile di pietra³¹.

La possibilità di ritrarre il mito dividendolo in scene, replicando il protagonista sulla superficie del vaso, è una soluzione attestata in almeno due casi prima delle rappresentazioni cicliche di Marsia nell'arte romana, che includono peraltro scene inesistenti fuori da queste sequenze. Oltre a quello pocanzi esaminato, ricordiamo un cratere attico a volute da Ruvo³², sul cui collo è rappresentato il frangente agonale con Marsia intento a

p. 161, n. 912; FRONING 1971, n. 25; RAWSON 1987, App. A46 (errato il riferimento a Trendall); MACCHIOCORO 1912, p. 293, Fig. 20b;

-cratere a campana Copenhagen 3757; RAWSON 1987, App. A48; TRENDALL 1967, p. 386, n.184, pl. 149.4.

Attici:

-frammento di cratere a calice di Sarajevo n. 39; SCHAUENBURG 1958, Taf. 36.2; RAWSON 1987, App. A41, fig. 23; WEIS 1992, n. 34b;

-frammento di cratere a campana, Leningrado; SCHAUENBURG 1958, Taf. 36.1; RAWSON 1987, App. A33; WEIS 1992, n. 34c.

-*Pelike* attica del Pittore di Marsia da Kerch, Leningrado, Hermitage n. 1795; RAWSON 1987, App. A52; SMALL 1982, fig. 16.

-Cratere a campana attico del Pittore di Atene 1472; TILLYARD 1923, n. 169, pl. 27; RAWSON 1987, App. A53.

³¹ Vd. nota prec.

³² Ruvo, Mus. Jatta, N. inv. 1093; RAWSON 1987, App. A80; WEIS 1992, n. 43.

suonare dinnanzi ad Apollo, mentre sulla pancia del vaso, egli riappare, peraltro nominato da un'iscrizione, mentre suona la *chithara* alla presenza di Atena e di altri personaggi.

D'altra parte, un'eco di sdoppiamento della figura pare profilarsi anche in una scena sul cratere del Pittore di Issione (fig.10)³³, ove nel momento capitale in cui Apollo sta per compiere lo spellamento, ed è ritratto mentre afferra con forza la folta capigliatura del prigioniero legato e già in ginocchio, mentre il busto di un satiro afflitto gli viene posto sopra. Sebbene non sia evidentemente possibile parlare qui di una effettiva duplicazione di Marsia, e Pan stesso appaia con ruolo enfatico e drammatizzante in scene che non riguardano il nostro protagonista, mi pare tuttavia chiara, come vedremo meglio in seguito³⁴, la strettissima correlazione che lega il *paniskos* sospeso tra Apollo e Atena e la figura sottostante del condannato.

Alla luce dei testimoni presi in esame, emergono due interessanti evidenze relative alla funzione anticipatoria giocata dalla ceramica protoitalica rispetto agli sviluppi successivi: la prima riguarda la riconsiderazione di Marsia come eroe tragico che fronteggia, arma in mano, un destino predeterminato, il che lo rende un soggetto adatto ad essere incluso nella rosa dei miti romani il cui protagonista va incontro ad un destino di morte/metamorfosi ingiustamente comminato; la seconda è relativa al tipo del «besorgte Marsyas», isolato da Schauenburg³⁵ come figura consapevolmente afflitta ed abbruttita, che procede verso un destino di sfiguramento corporeo ed in senso lato alla metamorfosi, cui fa

³³ Mercato antiquario, cfr. DENOYELLE 1985, 100, fig.5.

³⁴ Cfr. p. 17.

³⁵ SCHAUENBURG 1972, su cui successivamente Rawson (1987, p. 38): «he was not able there to develop the full potential of this concept in relation to Roman works which might reflect the theme».

riferimento l'attributo della pelle; infine la terza che concerne una certa predisposizione della storia al racconto ciclico o per nuclei, come vedremo altrettanto decisiva per l'iconografia romana.

3. L'ICONOGRAFIA DEL SATIRO: TRA IBRIDISMO E METAMORFOSI.

Il pericolo della perdita dell'integrità corporea assume forza particolare se si considera in partenza che il satiro è una creatura in cui sono geneticamente frammiste l'anatomia umana e quella ferina, per cui la *reductio* alla condizione di sconfitto e sottomesso di Marsia, su cui si concentra un intero filone iconografico dell'arte attica che precede la produzione protoitalica e poi l'affianca, e la tendenza al totale annientamento dell'apparenza sensibile che viene poi pienamente sviluppata da Ovidio, sono in senso lato proprie della sua figura *ab origine* ed in parte ravvisabili in molte attestazioni iconografiche sia greche che magnogreche.

Si è detto come lo statuto antropologico del satiro è del tutto particolare e profondamente legato alle sue sembianze, ossia le sue caratteristiche anatomiche, cui si adatta, nei modi di rappresentarlo, un'iconografia specifica e al contempo cangiante. F. Lissarrague ha ben ripercorso gli stilemi propri di questa classe iconografica nella ceramica attica³⁶: il corpo del satiro, in cui sono frammisti la forma umana e dei ratti equini, è contraddistinto dalla presenza costante della coda e delle orecchie, e, non sempre, dalla presenza dagli zoccoli. Questi ultimi rientrano in maggior misura nella scelta stilistica del ceramografo, ma si può dire, in generale, che la loro presenza, prevalente nella ceramica a figure nere, tende ad

³⁶ LISSARRAGUE 2013.

attenuarsi, sostituita dai piedi, in quella a figure rosse, profilando una sorta di progressiva tendenza all'umanizzazione della figura, per mezzo della perdita di questo tratto ferino. Coerentemente con ciò, alla rappresentazione della peluria, attestata più estesamente nell'iconografia più antica e resa a mezzo di incisione, viene nettamente preferito l'aspetto glabro³⁷. Non di meno, in alcuni casi, la figura del satiro torna ad essere coperta di pelo, pur non essendo questa una scelta maggioritaria: emblematica la scena di controversa interpretazione del cratere a campana da Siracusa³⁸, ove due satiri compaiono a destra ed a sinistra di Dioniso e di una giovane donna. Riconoscibili dalla posizione e dalla posa, oltre che dalle orecchie, dalla coda e dai volti barbuti, il loro corpo è coperto da una pelliccia resa con acribia, che lascia scoperte le mani e la fascia addominale. Talmente accurata è la realizzazione del manto di piccoli ciuffi ispidi, che S. Karouzou³⁹ ha scorto nelle figure due satiri trasformati in scimmie da Circe. Si nota da un lato la predisposizione del satiro a perdere, mediante l'apparenza glabra, il connaturato aspetto ferino, dall'altro la sporadicità di questa evenienza, che diventa la chiave di lettura iconografica della scena, per attribuire alla donna l'identità della maga.

Oltre a ciò, va posto l'accento sulla predisposizione della figura a tendere all'imbestiamento, ad un'ulteriore *reductio* metamorfica della propria condizione.

Nello stesso senso potrebbe essere interpretata la scena su una coppa del 500 a.C. attribuita al Pittore di Ambrosios a Würzburg⁴⁰ dove il satiro

³⁷ LISSARRAGUE 2003, p. 54.

³⁸ Siracusa, Mus. Arch. Naz., inv. 23508, cfr. SIMON 1982, 133, pl. 31.

³⁹ KAROUZOU 1936, p. 153.

⁴⁰ Würzburg, Mart. von Wag. Mus., inv. L474, cfr. SIMON 1982, p. 144, pl. 32a.

barbuto ed itifallico ha il corpo villosa, realizzato con tratti sovraddipinti, in modo identico al cavallo che gli è dinnanzi e che probabilmente ha condizionato, per assimilazione, la figura del sileno.

E se, come afferma Lissarrague, la presenza della peluria sulla coppa del pittore di Ambrosios rimarca l'appartenenza del satiro alla sfera animale, il ricorso a questa possibilità può celare un intento specifico, tanto più che, come mostra lo studioso⁴¹, qualora la pelliccia sia bianca, come abbiamo visto sulla scena del cratere del pittore di Suessula, questo sarebbe per accostare la sua figura a quella del centauro, con un potenziamento ulteriore del suo ibridismo, ma anche della sua ferinità.

Quanto alla possibilità di intravedere una sorta di sdoppiamento della figura del satiro nella combinazione con il *paniskos* sul cratere del Pittore di Issione, terremo presenti, nuovamente, le considerazioni di Lissarrague sul rapporto tra la figura del satiro e quella di Pan, sulle specificità anatomiche che differenziano i due esseri ibridi, il primo in parte equino e l'altro in parte caprino⁴². Occorre considerare sia come la figura di Pan si profili come una sorta di succedaneo del sileno, sviluppatosi in figura dopo le guerre persiane, sia che, solo in epoca ellenistica, i due tendono a confondersi.

Tra le differenze rimarcabili, che impediscono la confusione tra le due categorie, almeno fino ad una certa altezza cronologica, vi è il fatto interessante che mentre Pan ha un volto animale, il viso del satiro conserva intatti i tratti umani, accanto alla facoltà di poter sempre alternare, nell'ambito pastorale che condivide con Pan, due posizioni, quella umana e

⁴¹ LISSARRAGUE 2003, pp. 54-55, fig. 30. Cfr. p. 42, fig.16

⁴² LISSARRAGUE 2003, pp. 53, 97.

quella animale (per cui suona l'*aulos*, ma può danzare al suono del pastore). Proprio la sospensione tra le due nature, umana e ferina, e la possibilità di umanizzazione, riconsegna il *paniskos* ad una dimensione più animalesca e bestiale rispetto a quella del satiro. Ecco allora che la sua presenza sul cratere del Pittore di Issione potrebbe avere senso nella stessa ottica di degradamento bestiale del Marsia in procinto di essere scuoiato, brutalmente scarnificato e privato del suo semblante⁴³.

La caratura latamente metamorfica ravvisabile nelle raffigurazioni sopra descritte di Marsia, tipica anche di altri miti ellenistici destinati a sopravvivere in epoca romana, come quelli di Callisto o di Atteone, si ravvisa sia nelle motivazioni di empietà che cagionano la degradazione, sia in alcune tangenze iconografiche che vale la pena osservare. In una *oinochoe* apula che si attesta come un vero e proprio *unicum*, viene rappresentato il momento più drammatico della storia di metamorfosi di Callisto in orsa⁴⁴. La scelta di questo frangente rivela in primo luogo la predilezione delle officine apule per scene mitologiche non troppo popolari, dall'altro lascia esprimere la grande inventiva del ceramografo che tenta di dare rappresentazione dell'imbestiamento della protagonista, manipolando il corpo della donna⁴⁵.

⁴³ Ci limitiamo a ricordare una *oinochoe* a figure rosse da Pergamo (Berlino, Staatliche Museen 2651; YALOURIS 1986, 14-16, n. 17, fig.1; crf. SCIARAMENTI 2018, 252-253) nella quale, fluttuante al di sopra di Hermes, Argo ed Io, galleggia una protome taurina a simboleggiare, in una scena scevra di tensione narrativa, la sorte di imbestiamento toccata alla figlia di Inaco.

⁴⁴ TRENDALL 1989, p. 78, fig. 135; MUGIONE 2000a, p. 11, fig. 57.

⁴⁵ Cfr. sul tema SANTORO 2011 e COLPO 2012.

Il corpo seminudo della ninfa in procinto di partorire⁴⁶, si sta coprendo di pelame e l'estremità delle dita, che la cacciatrice guarda con orrore, si stanno tramutando in artigli⁴⁷. Sul profilo del corpo si vede una neonata peluria mentre, dalla capigliatura scarmigliata, spuntano un paio di orecchie appuntite. Ancora più interessanti paiono gli sporadici frammenti apuli che completano il gruppo, presi in esame da Trendall⁴⁸ (figg.8a-8b): sul primo, appartenente ad una collezione privata, il capo di Callisto è coperto da un manto che simboleggia la sua nuova condizione bestiale, evidente anche nella zampa con cui ella compie il gesto materno di accarezzare il neonato Arcade; nel secondo frammento, dal Museo di Malibù, sono di nuovo le orecchie appuntite e l'ispida capigliatura a caratterizzare il viso ancora umano di Callisto.

Vale la pena notare la strategia iconografica scelta per rappresentare il dramma fisico della metamorfosi del corpo, che gioca sulla commistione di forme e sull'ibridismo. Se da un lato la rappresentazione del volto e l'attitudine gestuale sono necessari a rappresentare il persistere della natura umana nella ninfa, dall'altra l'idea della metamorfosi e del progressivo mutare del corpo verso forme bestiali si riconsegna al mantello che lo copre. In una *oinochòe* da Ruvo (fig. 11)⁴⁹, infatti, Callisto viene rappresentata come una partoriente seduta su una pelle che diviene l'oggetto simbolo del suo trapasso. Non diversamente da Callisto, anche Atteone appariva seduto su una pelle di cervo nella *Nekya* di Polignoto di Taso nella Lesche degli Cnidi

⁴⁶ Lo stesso schema del cratere proto-apulo con Alcmena sulla pira che dà alla luce Dioniso. Cfr. MUGIONE 2000a, p. 110 fig. 56 e MUGIONE 2000b, 178, fig. 5.

⁴⁷ Su Callisto cfr. SCIARAMENTI 2015 e COLPO 2011.

⁴⁸ TRENDALL 1977, nn. 22,4; 22,5.

⁴⁹ Malibù, J.Paul Getty Museum 72 AE 128, cfr. TRENDALL 1977, pl. 22, 1-3.

a Delfi⁵⁰, e con una pelle maculata viene rappresentato ancora in epoca romana⁵¹, mentre brandisce il *pedum* per proteggersi dall'attacco dei suoi cani, una volta che Diana lo ha condannato a tramutarsi in cervo⁵². Anche nello schema in cui Atteone appare dotato di corna⁵³, non di meno la pelliccia continua a simboleggiare la sua metamorfosi in animale, la drammatica inversione da cacciatore a preda e in generale il cambiamento del suo aspetto. La metamorfosi come 'cambio di pelle' quale involucro visibile è, di fatto, uno dei primi sistemi di descrizione, diremmo razionalistica, della metamorfosi di Atteone. Raccontando la sua storia, infatti, prima che si definisca nettamente il concetto di metamorfosi, Stesicoro anticipa l'idea di una trasformazione vera e propria raccontando di una pelle gettata dalla dea Atena su Atteone⁵⁴.

In questo quadro di testimonianze, mi pare possibile tracciare un rapporto di continuità tra alcune rappresentazioni protoitaliche di Marsia e l'evoluzione della sua iconografia fino al periodo romano.

4. MARSIA NELLA CULTURA ELLENISTICO-ROMANA.

Riguardo le fonti letterarie ellenistiche, in verità poco numerose a fronte della grande diffusione di Marsia nelle arti figurative, esse sembrano condividere lo stesso processo di rielaborazione concettuale del protagonista, questa volta meno interessate alle motivazioni del confronto agonale con Apollo e centrate piuttosto sull'esito tragico della

⁵⁰ Paus. X 30, 5.

⁵¹ Pompei VI 2, 4, Casa di Sallustio, *viridarium*, parete sud. La pittura, come altre è in *narratio continua*.

⁵² MUGIONE 1988 e MUGIONE 2012.

⁵³ Esattamente come accade per Io, cfr. SCIARAMENTI 2018.

⁵⁴ *Apud* Paus. III, 4, 4. NAGY 1978, attribuisce all'espressione un valore simbolico.

competizione, sull'aspetto animalesco del flautista⁵⁵ e sulla sua provenienza agreste⁵⁶, indispensabile premessa alla sua metamorfosi acquee. La sorte di Marsia si configura sempre di più come l'esito nefasto della mancata avvedutezza dell'auleta, che inizia proprio dalla fatale scoperta dell'*aulos*⁵⁷, in alcuni casi legando l'esito della competizione ad un inganno divino, ossia all'ovvia impossibilità di avere successo nella gara⁵⁸, fatto che, di nuovo, diminuisce la responsabilità effettiva di Marsia rispetto al suo avvenire e ne esalta piuttosto il coraggio. Al contempo, cominciano ad essere concepite versioni mitologiche in cui si prevede il suo scampo, come forma di sopravvivenza che lo conserva in vita⁵⁹. In questa direzione, la metamorfosi di Marsia non solo è annoverabile tra le possibilità salvifiche di un dramma, ma è una continuazione coerente dello scuoiamento che

⁵⁵ Nel II sec. d.C. Apuleio di Madaura e Filostrato Minore, per la medesima formazione in ambienti retorici, possono arricchire di dettagli grotteschi e macabri la storia, accentuando la ferinità di Marsia e l'equivalente brutalità del suo castigo, o aggiungendo lo scorticatore Scita, già nominato da Igino. Cfr. GORETTI 2004, pp. 35-36.

⁵⁶ *Anth. Pal. Planudea* 8; *Anth. Pal.* VII 969 e XVI 8. In particolare, nel secondo, Archia di Mitilene usa l'espressione «θήρειον... δέμας». La crudezza dello scuoiamento che disfa il corpo e il suo immediato riassorbimento nel paesaggio silvano, è il fulcro della descrizione ovidiana nella *Metamorfosi* (VI 387-400), ove addirittura, proprio come nell'epigramma, viene taciuto tutto quanto riguarda la competizione tra Marsia e Apollo (che lo stesso autore narra molto sinteticamente in *Fasti* VI 697-708).

⁵⁷ Su questo argomento valgono le considerazioni dedicate ad Atteone di GRASSIGLI 2018.

⁵⁸ In *Anth. Pal.* IX 340 ss., il satiro è trascinato suo malgrado nella competizione. Diodoro Siculo (III 59) descrive Marsia destinato a fallire perché impossibilitato a suonare e cantare insieme; in Apollodoro (*Bibl* 4, 2 (24) la sconfitta dipende invece dall'ostacolo ovviamente insormontabile di suonare il flauto capovolto, come la lira. Allo stesso modo, in Igino (*fab.* 165), Marsia perisce vittima di questo espediente furbesco.

⁵⁹ Silio Italico (*Pun.* VIII, 502-504) prolunga il finale con la fuga salvifica di Marsia verso il Fucino. Il prolungamento tramite metamorfosi è variamente narrato: Palefato XLVII (XLVIII) 15-27 non fa menzione né dell'agone né del supplizio, ma narra come sia il sangue di Marsia a trasformarsi in fiume. In *Ant. Pal.* VII 696 sono invece le lacrime versate dai satiri, dai fauni e dagli altri esseri semi divini ad eternare Marsia nel flusso di pianto, così come in Filostrato Minore (*Im.* 2). Nonno di Panopoli riferisce di un cambio di forma dovuto alla compassione di Apollo.

sfigura in modo decisivo e totalizzante il corpo della vittima, come sua ultima deriva.

La metamorfosi narrata da Ovidio (*Met.* VI, 392-400) è, come nelle versioni che la precedono e la seguono, un'estrema prosecuzione del percorso di disfacimento del corpo, oltre che una forma di pacifica soluzione del dramma dell'annientamento della vittima. Anche se nel poema non è direttamente il sangue che si tramuta in fiume e la sostanza liquida che dà origine al nuovo corso d'acqua sono, con una sorta di metonimia, le lacrime del compianto, anche in questo caso, forse in modo ancora più raffinato, si determina per Marsia un cambio di sostanza successivo al deturpamento del corpo ed un suo riassorbimento nella natura: «fertilis ammaduit medefactaque terra caducas / concepit lacrimas ac uenis perbibit imis; / quas ubi fecit aquam, uacuas emisit in auras» (*Met.* VI, 396-398)⁶⁰.

Nell'arte romana la combinazione delle figure di Atena e Marsia alla maniera mironiana appare minoritaria, tra le attestazioni ci interessa un dipinto da Pompei I 7, 19 che ripropone la giustapposizione delle due figure nella consueta e reciproca attitudine⁶¹. Altrettanto si dirà della competizione tra l'auleta e il dio Apollo, una scena che nelle testimonianze risulta maggiormente attestata⁶², tra i quali annoveriamo un pregevole pannello,

⁶⁰ *Il fertile suolo s'impregnò delle lacrime versate e, impregnatosi, le raccolse e bevve fin dalle vene / più fonde; le mutò in acqua e le restituì all'aria aperta.* (trad. G. Chiarini).

⁶¹ Ulteriori testimoni (un affresco perduto, due mosaici e una moneta) in RAWSON 1987, nn. 2-6.

⁶² Ricordiamo, in particolare, i lacerti di un sottile fregio nel quale, in una teoria di storie mitiche, erano effigiati anche Marsia, Atena e Apollo, dei quali rimane solo la parte sommitale (un disegno in MAIURI 1932, fig. 63; cfr. RAWSON 1987, n. 7).

l'unico superstite di una coppia, oggi al Museo di Napoli (fig. 12)⁶³, nel quale la figura del satiro è al centro della cornice rettangolare, probabilmente impegnato nell'esibizione, mentre nel quadro perduto, di cui si possiede una descrizione, era rappresentato Apollo in clamide. È utile notare la scelta di separare i contendenti assegnando a ciascuno il proprio spazio di pertinenza, che, nel caso del satiro, si configura come un panorama sul quale risaltano le sue membra scure, mentre il suo ritratto rispetta la forma tradizionale della rappresentazione: il personaggio è nudo e possente, barbuto e dalla folta capigliatura e siede su un sedile di roccia che, come di consueto, è coperto da una pelle anch'essa molto scura. Salta all'occhio l'accostamento cromatico che gemella significativamente il corpo alla pelle che quasi doppia gli arti del suonatore, mentre la nudità del protagonista è enfatizzata dalla conformazione montuosa a sinistra, anch'essa brulla, la cui sagoma richiama quella del satiro seduto. Non è presente la custodia, e tuttavia, coperto per metà dal busto di Marsia e poi sporgente alla sua sinistra, un possente tronco d'albero che solo alla fine, all'altezza della chioma del satiro, si dirama in una folta chioma, è capace di evocare il supporto a cui si attacca la pelle e l'albero a cui Marsia può essere legato o appeso. La nettezza dei volumi e la loro bilanciata distribuzione sulla superficie esprimono perfettamente il senso di corporeità che sostiene la figurazione, la quale porta con sé, pur non espresse, le conseguenze estreme del suo disfacimento⁶⁴.

⁶³ Napoli, Mus. Arch. Naz, inv. 9154; RAWSON 1987, n. 8; HADACZEK 1907, fig. 92. Quest'ultimo autore ravvisa un'assonanza iconografica con il torso del Belvedere.

⁶⁴ Esistono altre due coppie di quadri con lo stesso soggetto su cui è però impossibile esprimersi viste le pessime condizioni di conservazione (Pompei IX 1,20, *triclinium* 20; RAWSON 1987, n. 9 e Pompei IX 3, 5; RAWSON 1987, n. 10).

Se la scena dell'agone ha notevole successo anche nelle gemme, nei mosaici, è verso il Marsia legato⁶⁵ e il Marsia appeso⁶⁶, che, in una sorta di *climax* drammatica, va il favore dell'arte romana, ove le forme enfatiche del corpo costretto in una posa di prigionia o addirittura di supplizio sviluppano a pieno le premesse poste dalla produzione iconografica precedente⁶⁷. Le diverse gradazioni di dramma si registrano nell'esistenza di tipi intermedi, quali il Marsia 'scoraggiato'⁶⁸ o quello 'implorante'⁶⁹, che, pur minoritari, compongono l'ampio ventaglio di situazioni estreme in cui la figura si approssima alla morte.

Lasciando da parte lo schema che lo appaia a Olimpo, testimoniato da una serie di pitture pompeiane, da rilievi scultorei e gemme, nel quale si recupera una dimensione paideutica che devia sensibilmente dal nucleo drammatico della storia, vale la pena soffermarsi sulle forme di rappresentazione cosiddetta 'ciclica', per la quale si rende necessaria la duplicazione della figura del protagonista, tenendo presenti le premesse, seppur rade, isolate nella produzione ceramica protoitalica.

Laddove sono molto pochi i soggetti cui l'arte romana dedica una trattazione pittorica a nuclei, Marsia rientra tra questi comparso in un affresco tra i più complessi delle *narrationes continuatae* attestate tra il I sec.

⁶⁵ Ricordiamo i due dipinti che presentano la scena, nella forma allungata del fregio: Napoli, Mus. Arch. Naz, inv. 9539 e quello andato perduto da Pompei IX 2, 16 (RAWSON 1987, nn. 34 e 33). Oltre che sul mosaico a Roma, Mus. Naz. Rom., inv. 59.585, il motivo è latamente diffuso anche nei sarcofagi e nelle gemme (RAWSON 1987, p. 136 ss).

⁶⁶ Su questo tipo si attesta il silenzio dei testimoni pittorici a fronte di una fioritura estremamente significativa di manufatti scultorei (cfr. WEIS 1981 anche per le tipologie) oltre che nella piccola statuaria, nella produzione glittica, nei sarcofagi (RAWSON 1987, p. 140 ss).

⁶⁷ In particolare, sulle gemme, proliferano le immagini dell'*adligatus* e dell'appeso, con Apollo citaredo e Olimpo supplicante, vd. TOSO 2000, pp. 144-149 e TOSO 2007, pp. 221- 222.

⁶⁸ RAWSON 1987, pp. 129-131, nn. 27a-29e.

⁶⁹ RAWSON 1987, nn. 30-31; WEIS 1992, n. 40.

a.C. e il I sec. d.C. Nel gruppo dei soggetti di questa serie non molto estesa, sia Atteone che Icaro sperimentano una fine dolorosa, colpevoli di aver infranto un divieto, ed entrambi sono protagonisti di un destino severo e fatale che punisce un errore - 'non errore': Icaro, volando grazie al congegno paterno, usa a pieno lo strumento donatogli dal genitore; Atteone, per parte sua, vede, senza volere, Diana nuda al bagno. Quest'ultimo, inoltre, va incontro ad un destino metamorfico che lo accomuna nuovamente al nostro satiro, ed anche nel suo caso, il disfacimento del corpo è l'ultimo stadio della tragedia che lo colpisce. Nel caso del figlio di Autonoe, il disfacimento corporeo è opera dei suoi stessi cani, ed è successivo alla sua metamorfosi in cervo, mentre nel caso di Marsia il dilaniamento precede la nascita dell'omonimo fiume. L'ottica della vittima martorizzata al limite della sopportazione, emblema di dolore e del patimento corporeo, è del resto la stessa che sostiene le sculture del Marsia appeso, nelle varianti del rosso e del bianco⁷⁰, dove la colpevolezza della vittima è messa in dubbio se non altro dall'eccessiva crudeltà della punizione patita.

Nell'affresco da Pompei, Casa V 2, 10 (Fig.13)⁷¹, all'interno di un vasto panorama mitologico, la figura di Marsia ricorre ben tre volte, quanti sono i nodi principali dello svolgimento della sua storia: mentre guarda dall'alto Atena prima di procurarsi il flauto, nel corso dell'agone con Apollo, ed infine di spalle, con un manto svolazzante sulla schiena ed un albero secco che sporge da sinistra. Il paesaggio mitologico che lo accoglie è di tipo tradizionalmente idillico, la linea dell'orizzonte corre alta a favore di una

⁷⁰ Cfr. MEYER 1987.

⁷¹ Pompei V 2, 10, *cubiculum* (q), parete sud, (PPP II, 64; PPM III, 842, fig. 22; DAWSON 1944, p. 90, n. 23; SCHEFOLD 1957, pp. 69-72; LEACH 1997, pp. 83-84. Cfr. SCIARAMENTI 2019b, p. 142 ss., tav. 5.

vista a volo d'uccello che espande la finestra paesaggistica, nella quale si innestano elementi brulli, come l'albero secco che sporge dalla parete rocciosa di sinistra, di nuovo, come nella pittura già esaminata, da mettere in relazione alla *silhouette* del protagonista ritratto al centro di spalle, ed ancor più alla sua triste sorte⁷². Se la simbologia dell'albero secco è valevole come generale descrittore di una storia drammatica, nel caso di Marsia, a differenza degli altri, il *truncus* è un elemento indispensabile alla storia, legato al supplizio e persino funzionale al suo compimento, essendo il sostegno cui il condannato viene legato in prigionia o addirittura appeso, anche nella versione letteraria di Ovidio.

Ma ancora oltre, l'arbusto con i suoi rami stecchiti, in quanto oggetto naturalmente predisposto a farsi simbolo, per via del suo rapporto di isomorfia con il corpo umano⁷³, istituisce un parallelismo su cui si sostengono molte delle metamorfosi arboree ovidiane, tra le quali quella di Dafne e di Mirra, che qui si fortifica. Il tronco spoglio allude al corpo decorticato del satiro, specie perché, nella tradizione che abbiamo considerato, è anche il supporto dell'oggetto che costituisce l'esito del decorticamento, ossia della pelle come traccia, ancora 'vivente', del suo possessore. Si tratta di un modo allusivo di far riferimento alla metamorfosi del protagonista, senza la necessità di accostargli il corso d'acqua, che pure è presente nel panorama, come specchio in primo piano nel quale si bagna la dea Atena, alla maniera di Diana nelle rappresentazioni di Atteone,

⁷² Cfr. SCIARAMENTI 2019b, ove vengono trattati i seguenti casi studio in relazione al 'paesaggio drammatico': Atteone, Icaro, Marsia, Dirce, Perseo e Andromeda e Polifemo e Galatea.

⁷³ Cfr. PIANEZZOLA 1999, 39-40 e SCIARAMENTI 2019b, pp.185-186.

assimilando due situazioni narrative che condividono il movente della colpa, ossia l'offesa (in senso lato nel caso di Marsia) alla divinità.

La scena di sinistra, che nell'ordine di lettura effigia l'antefatto della vicenda di Marsia, è pressoché sovrapponibile a quella di Atteone che, sopraggiunto alla fonte in modo del tutto casuale, spia Diana dall'alto⁷⁴, cui poi, entro uno schema iconografico piuttosto stabile, si affianca a destra l'assalto dei cani. In questo senso, indispensabile alla completa resa del dramma in pittura è proprio il dipanarsi del 'drama', ossia la possibilità di rappresentare la sequenza di atti performati che si allineano in modo nefasto, fino alla conclusione metamorfica della vicenda⁷⁵. D'altro canto, il dramma del trapasso da una dimensione esistenziale all'altra, transizione cui consiste l'evento metamorfico, non può prescindere dall'idea di sdoppiamento della figura: da un lato poiché vengono ad opporsi due dimensioni, quella che precede e quella che succede la metamorfosi, dall'altro perché, non di rado, il soggetto che la patisce mantiene inalterate le proprie capacità sensienti. Nella pittura della Casa V 2, 10, si allineano ben tre nuclei a partire dalla scoperta del flauto, un atto simile all'*apokopein* nel senso di 'guardare spiando', procedendo con Marsia in fiero possesso dello strumento, al centro di uno spazio aperto, che si dirige spedito verso il gruppo in alto che ritrae la scena agonale. Nell'impossibilità di arricchire la figura di un oggetto 'metamorfico' come le corna sul capo di Atteone, la

⁷⁴ Interessante il confronto con l'affresco di Atteone dalla Casa del Frutteto (Pompei I 9, 5, triclinium (11), parete ovest; *PPM* II, 53, fig. 75) che rivela un impianto compositivo simile, specie nella disposizione dei personaggi, proposto da RAMBALDI 1998, pp. 108-110.

⁷⁵ Cfr. SCIARAMENTI 2021. Ricordiamo, inoltre, la pittura da Pompei IX 2, 4, *cubiculum* b, sarete sud, tratto est (*PPM* IX, 1999, 1-40) e la predella da Ercolano (Napoli, Mus. Naz. 9539; WEIS 1992, n. 53b; SALVO 2008, 99, fig. 13).

metamorfosi è allusa dal manto svolazzante del satiro, attributo di nuovo condiviso con il cacciatore tebano, che però qui svolazza, mosso dal vento, sulle spalle di una figura completamente nuda, cui si aggiunge una pelle, che è quanto rimarrà di tutto il corpo del suonatore.

Il Marsia romano appare con forza come la vittima di un destino avverso, e, in continuità con la rielaborazione ellenistica, sollevato dalla responsabilità della colpa, come dimostra la prolificità del tema dell'*adligatus* e dell'appeso, in cui il satiro è vittima di Apollo 'scorticatore' («Tortor»)⁷⁶ vendicativo contro tutti i prigionieri. La forza drammatica della sua storia permette un'esposizione che procede per nodi figurativi allineati, e che non è del tutto isolata nella tradizione. Di nuovo una miniserie di tre pannelli, sistemati su tre diverse pareti, da Pompei VIII 5, 37, effigiano la punizione, separando i soggetti⁷⁷. Sebbene la composizione generale non preveda il collante di un unico paesaggio, né un allineamento di scene consecutive, e si dimandi piuttosto alla cognizione mitologica dello spettatore la sintesi dei punti di vista in un'unica visione di insieme, è chiara la tendenza a percorrere fino in fondo la trama drammatica della contesa e del suo epilogo, differenziandone minuziosamente la prospettiva isolando Apollo vincitore e punitore e Marsia sconfitto.

Una soluzione mediana, che non si serve della scena del paesaggio ma di un meta-spazio che include le figure nello stesso scenario architettonico dipinto è nel decoro del cubicolo (25) della Casa VI 7, 23⁷⁸: qui, sporti o

⁷⁶ Svet. *Aug.* 70, cfr. TOSO 2007, p. 224.

⁷⁷ Parete sud: Marsia stante con le mani portate alla schiena e fissate all'albero; parete ovest: Apollo seduto con la palma della vittoria; parete nord: Apollo seduto su uno sgabello, rivolto verso destra e con la cetra in grembo, il braccio destro alzato mentre commina la punizione; cfr. RAWSON 1987, n. II, pp. 164-165.

⁷⁸ PPM IV, pp. 512-519; HELBIG 1868, n. 232; RAWSON 1987, n. III.

affacciati da eleganti edicole a soffitto cassettonato, da nicchie, porte o balconi, si allinea una ricca teoria dei personaggi del racconto. Il *continuum* narrativo si compone considerando la disposizione reciproca delle figure che si susseguono, anche ripetendosi, la loro posa ed i loro attributi.

Sulla zona mediana della parete nord la scenografia accoglie Atena in armi, con lo scudo appoggiato al sedile di roccia su cui siede, mentre suona il doppio flauto e si specchia nella polla ai suoi piedi. Segue alla sua destra Apollo nimbato nell'edicola centrale, che suona la cetra e poi ancora a sinistra appare Marsia, con la nebride e il doppio flauto, mentre sono interpolate due figure aggiuntive, una a destra e l'altra a sinistra del dio, variamente interpretate e generalmente funzionali a fungere da 'contorno emotivo' alla competizione ed al suo antefatto, compendiate nelle figure dei protagonisti. Sulla parete sud la storia procede verso la tragedia: compare di nuovo Apollo, questa volta semisdraiato e poggiato alla sua *chitarra*, adorno della *stephàne* della vittoria, di un sontuoso manto rosso e di un lungo scettro. Alla sua destra di nuovo Marsia, a testa china verso sinistra, con le braccia flesse dietro la schiena, nella posa del condannato ed alla sua sinistra Olimpo, in veste frigia, preceduto e seguito da una coppia di dubbia identità, un uomo vestito all'orientale, lo scita, e una figura femminile non identificabile⁷⁹. Un'intera parete ospita, infine, gli attendenti dell'esecuzione, a dipanare il motivo della sconfitta finale insistendovi

⁷⁹ Sullo schema di Olimpo supplicante e dello Scita esecutore dello scuoiamento, cfr. RAWSON 1987, pp. 45-48; cfr. gli emblemata dalla Villa romana di Baccano, Roma, Mus. Naz. Rom., inv 1242/3, il primo con Marsia discente e Olimpo, il secondo con la scena del supplizio: Marsia appeso, l'aguzzino che gli lega i piedi, Olimpo supplicante, Atena e Apollo, forse una musa (FABBRICOTTI 1970, pp. 30-35, tavv. XII -XIII; SIMON, BAUCHHENS 1984, n. 468a). La maggior parte delle rappresentazioni cicliche si attestano nei rilievi scultorei, la gran parte sui sarcofagi romani a partire dal II sec. d.C. (cfr. RAWSON 1987, p. 172 ss.).

come in una variazione di genere. Tutti i personaggi sembrano percorsi da una forza che li mette reciprocamente in relazione, espressa dalle torsioni del corpo o del viso, dalle pose sporte, flesse o piegate all'indietro, che raccolgono in unità le figure e al contempo impartiscono un certo ritmo narrativo all'intera composizione del vano.

I rilievi in stucco dalla basilica di Porta Maggiore⁸⁰ ripartiscono nuovamente la storia in episodi chiave, ma vengono distribuiti in un pannello allungato, simile a una porzione di fregio, che rafforza l'idea dello svolgimento narrativo lineare: i primi due sul lato sud della volta sono rispettivamente dedicati a Marsia accompagnato da una figura femminile che ricorda l'Atena mironiana e che tuttavia non può essere identificata con sicurezza per carenza di attributi, e da Apollo in una posa simile a quella del satiro, nel gesto consueto di allungare la mano destra sopra la testa, mentre sostiene la *chitarra* con la sinistra. Il terzo pannello, che comprende ben quattro figure, è in *pendant* con questi due: si apre all'estremità sinistra con Marsia legato al tronco di un albero e procede a destra presentando in successione lo Scita, Olimpo supplicante e di nuovo Apollo in trono con la *chitarra*. La scena pone ai margini le figure dei contendenti effigiandone rispettivamente la posa del vincitore e dello sconfitto, mentre i due al centro, entrambi in azione, performano il dramma.

5. CONCLUSIONI.

In considerazione del quadro delineato, che, senza pretesa di esaustività, raccoglie i testimoni considerati più significativi di un amplissimo repertorio iconografico, mi pare possibile evidenziare un rapporto di fluida

⁸⁰ MIELSCH 1975, pp. 118-121, n. K16; WEIS 1992, n. 53.

continuità tra alcune delle rappresentazioni protoitaliote di Marsia e i suoi modi di rappresentazione nell'arte romana. La congerie di significati ascrivibili da principio al mitema del satiro, dalla fortunosa scoperta del flauto alla competizione musicale con Apollo, sono stati via via tramandati e riformulati a seconda delle esigenze espressive della cultura che se ne è appropriata, in una catena di trasmissioni che va dal V sec. a.C. fino alla tarda antichità.

Una delle possibili costanti, assai prolifica produttrice di schemi iconografici, mi pare l'aspetto della corporeità aggredita, dell'integrità messa a repentaglio sia dalla sorte, che assegna a Marsia uno strumento musicale, sia dalla supremazia divina che interviene a punirne la tracotante perizia tecnica. Sotto questo aspetto la storia del satiro musicista continua a produrre significato dalla classicità all'ellenismo, fino alla cultura latina, conservando le qualità fondamentali del racconto mitologico tradizionale, legato appunto alla scoperta del flauto ed al confronto agonale con Apollo, ma arricchitosi di nuove valenze per mezzo dell'accentuazione di alcuni elementi specifici.

Più in particolare, la storia di Marsia è da principio segnata da una fatalità avversa, causa originaria della sua tragica fine. La casualità della scoperta dello strumento si fa determinante nel ripensare via via Marsia come vittima di un fato avverso, e per converso, nel valorizzare la sua forza di sopportazione del patimento corporeo che ne deriva.

La sconfitta del satiro è da principio indissolubilmente connessa al tema dell'accanimento brutale sul corpo, che assimila Marsia ad una vittima sacrificale, enfatizzando la sua ferinità, ma la dimensione della sofferenza e dello scempio fisico si fanno sempre più preponderanti nel periodo post-

classico. La conclusione metamorfica che sopraggiunge, anch'essa originariamente presente nel racconto (lo scalpo appeso che diventa zampogna), non è solo un'appendice eziologica, piuttosto diventa leggibile come la deriva del dramma fisico sofferto dalla vittima, via via sempre meno colpevole e sempre più martire. Le idee di fatale ineluttabilità, di tragico eroismo dello sconfitto e della dimensione corporea messa in pericolo dalla punizione feroce, sono tre componenti progressivamente valorizzate nelle elaborazioni sia letterarie che iconografiche prima ellenistiche e poi romane⁸¹.

Ma guardando indietro, una tappa di avanzamento decisiva in questo processo mi pare ravvisabile nella produzione vascolare italica dedicata al satiro, coerente e autonoma, la quale si specchia, al netto della scarsa quantità di testi pervenutici, nella produzione letteraria coeva. Il satiro, geneticamente ibrido, ma destinato ad un deturpamento bestiale e, infine, ad una totale dispersione del sé nella metamorfosi acquee, rende ineludibile l'analisi del mito da un punto di vista eminentemente corporeo, centrato sulla resa dell'aspetto del protagonista, della sua posa e della sua attitudine. L'insieme di attributi che lo accompagnano nelle rappresentazioni, ossia il coltello sacrificale introdotto in contesto magno greco, il suo accentuato aspetto corrucciato e irsuto, la pelle (su cui siede o quella della custodia del flauto), infine l'albero dal quale pende il suo scalpo che continua a suonare,

⁸¹ In questo senso non concordo con M. Pansa (1968, pp. 251-252), il quale ben rileva «le varianti del tutto strane» nella resa del mito nella ceramica apula, ma le addebita al venir meno del senso profondo del mito fuori dal contesto attico, ossia il contrasto tra l'ordine olimpico di Apollo e la primitiva barbarie di Marsia. Un'attenuazione di tale significato è tuttavia a vantaggio della scoperta di una nuova dimensione di tragedia e del ripensamento della figura di Marsia come vittima.

o al quale lui stesso viene legato come *captus* nell'iconografia protoitaliota⁸², sono una congerie di segni indispensabili allo sviluppo del Marsia romano, nel tipo statuariao dell'appeso⁸³, ma anche trattato come vittima di metamorfosi, ossia come soggetto che patisce la disgregazione progressiva della sua apparenza sensibile e che, con un simbolismo straordinariamente efficace, viene affiancato al *puter truncus*⁸⁴, elemento metaforico di repertorio nella pittura di paesaggio a tema mitologico a Roma, abile a comunicare il senso tragico delle storie di *hybris* fatale, risolte nella metamorfosi delle vittime.

La forza della dinamica colpa-punizione, la meccanica dei gesti sacrificali, non da ultimo il serrato rapporto tra condizione pre e post metamorfica, predispongono chiaramente il mito ad essere rappresentato in modo continuo, valorizzando i nessi di casualità della storia che la rendono una compiuta parabola morale fino all'epoca tardoantica e proto cristiana.

⁸² WEIS 1981.

⁸³ WEIS 1982.

⁸⁴ COLPO 2010.

BIBLIOGRAFIA:

BRAGANTINI, SAMPAOLO 2009: I. Bragantini, V. Sampaolo, *La Pittura Pompeiana*, Napoli 2009.

BRINKMANN 2008: V. Brinkmann, *Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll*, in *Die launen des Olymp. Der mythos von Athena, Marsyas und Apoll*, Petersberg 2008, pp. 18-71.

COLPO 2012: I. Colpo, *Fai gli dei troppo potenti, se credi che diano e tolgano forma alla gente*". *Figurare la metamorfosi nel mondo classico*, in I. Colpo, F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Padova 2008, pp. 11-28.

COLPO 2011: I. Colpo, *Ninfe violate: il mito di Callisto nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma 2011, pp. 473-484.

COLPO 2010: I. Colpo, *Ruinae...et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I sec. a.C. – I sec. d. C.)*, Padova 2010, («Antenor Qaderni» 17).

DAWSON 1944: C. M. Dawson, *Romano-campanian Mythological Landscapepaintings*, New Haven 1944, («Yale Classical Studies» 9).

DEL CHIARO 1977: M. A. Del Chiaro, *Etruscan red-figured's dying gasp*, in «RM» 84, 1977, pp. 261-266.

DEMARGNE 1984: P. Demargne, s.v. «Athena» B2, in *LIMC II*, Zurigo Monaco 1984, pp. 990-1016.

DENOYELLE 2018: M. Denoyelle, *Trendall and After: Some News from the Palermo Painter*, in U. Kästner, S.Schmidt (a cura di), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen*, Munich 2018, pp. 52-59.

DENOYELLE 1995: M. Denoyelle, *Iconographie mythique et personnalité artistique dans la céramique protoitaliote*, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Atti del Convegno Internazionale (Vietri sul mare, 29-31 maggio 1994), Salerno 1995, pp. 83-101.

DENOYELLE, IOZZO 2009: M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris 2009.

FABBRICOTTI 1970: F. Fabbricotti, in G. Becatti *et alii* (a cura di), *Mosaici antichi in Italia*, Regione settima. Baccano: Villa romana, Roma 1970.

FRONING 1971: H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalelei in Athen*, Würzburg 1971.

GORETTI 2004: M. Goretti, *Marsia*, in F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Padova 2004, pp. 33-43.

GRASSIGLI 2018: G.L. Grassigli, *Atteone si riflette. A margine della rappresentazione di un mito in età romana*, in B. Sciarimenti (a cura di), *Immagini dei Greci, immagini dai Greci*, Perugia 2018, («Quaderni di Otium» 2), pp. 280-303.

HADACZEK 1907: K. Hadaczek, *Marsyas*, in «ÖJh» X, 1907, pp. 312-326.

HELBIG 1868: W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868.

KAROZOU 1936: S. Karouzou, *Herakles Satyrikos*, in «BCH» 60, 1936, pp. 152-157.

KRAUSKOPF 1984: I. Krauskopf, s.v. «Apollon/Aplu» in *LIMC II*, Zurigo-Monaco 1984, pp. 335-363.

LEACH 1997: E. W. Leach, *Satyrs and spectators: reflections of theatrical settings in third style mythological continuous landscape painting*, in D. Scagliarini Corlàita (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV a. C. - IV d. C.)*, Atti del Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, settembre 1995), Imola 1997, pp. 81-84.

LECLERCQ-NEVEU 1989: B. Leclercq-Neveu, *Marsyas, le martyr de l'Aulos*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens» 4.2, 1989, pp. 251-268.

LISSARRAGUE 2013: F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI-V siècle avant J.-C.)*, Paris 2013.

MACCHIOCORO 1912: V. Macchiocoro, *I ceramisti di Armento in Lucania*, in «JdI» XXVII, 1912, pp. 265-316.

MEYER 1987: H. Meyer, *Der weiße und der rote Marsyas. Eine kopienkritische Untersuchung*, («Münchener archäologische Studien» Bd. 2), München 1987.

MICHAELIS 1869: A. Michaelis, *Marsyas*, in «AZ» 27, 1968, pp. 41-50.

MIELSCH 1975: H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, («Römische Abteilung, Ergänzungsheft » 21), Heidelberg 1975.

MUGIONE 2012: E. Mugione, *Il mito di Atteone. Una rivisitazione*, in I. Colpo - F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Padova 2012, pp. 183-193.

MUGIONE 2000a: E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente: problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto 2000.

MUGIONE 2000b: E. Mugione, *L'iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione*, in M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux (a cura di), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde (Naple 2000), Napoli 2000, pp. 175-186.

MUGIONE 1988: E. Mugione, *La punizione di Atteone: immagini di un mito tra VI e IV sec. a.C.*, in «Dialoghi Di Archeologia» 1, 1988, pp. 111-132.

NAGY 1978: G. Nagy, *On the death of Acteon*, in «HSCP», pp. 179-180.

PANSA 1968: M. Pansa, *Problemi di iconografia della ceramica apula*, in «Athenaeum» 46, 1968, pp. 236-253.

PIANEZZOLA 1999: E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.

RAMBALDI 1998: S. Rambaldi, *Problemi interpretativi di una pittura pompeiana raffigurante il mito di Marsia*, in «Ocnus» VI, pp. 107-116.

RAWSON 1987: P.B. Rawson, *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study*, Oxford 1987.

SALVO 2008: G. Salvo *Ovidio come specchio della cultura figurativa di età augustea. Miti di hybris punita: Marsia*, in «Eidola» V, pp. 83-111.

SANTORO 2011: S. Santoro, *L'instabilità dell'essere e l'irrappresentabile metamorfosi*, in «Eidola» 8, pp. 29-43.

SCHAUENBURG 1972: K. Schauenburg, *Der besorgte Marsyas*, in «Römische Mitteilungen » 79, 1972, pp. 317-322.

SCHAUENBURG 1958: K. Schauenburg, *Marsyas*, in «Römische Mitteilungen» 65, 1958, pp. 42-66.

SCHEFOLD 1957: K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957.

SCIARAMENTI 2021: B. Sciaramenti, *Dramma e paesaggio nella pittura mitologica campana: alcuni casi di studio*, in «Eidola» 18, 2021, pp. 83-100.

SCIARAMENTI 2019a: B. Sciaramenti, *Questioni di forma: il corpo di Niobe nella produzione ceramica italiota e nella cultura ellenistico-romana*, in «Aion» 26, 2019, pp. 173-192.

SCIARAMENTI 2019b: B. Sciaramenti, *Paesaggi del dramma nelle «Metamorfosi» e nella pittura romana coeva*, Roma 2019.

SCIARAMENTI 2018: B. Sciaramenti, *Io in cento occhi. Morfologia di una metamorfosi*, in B. Sciaramenti (a cura di), *Immagini dei Greci, immagini dai Greci* (Quaderni di Otium, 2), Perugia 2018, pp. 242-279.

SCIARAMENTI 2015: B. Sciaramenti, *Voci divine, parole umane, versi animali: la metamorfosi del suono*, in R. Carboni, M. Giurma (a cura di), *Sonora. La comunicazione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, (Quaderni di Otium, 1), Perugia 2015, pp. 186-200.

SICHTERMANN 1966: Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien*, Tübingen 1966.

SIMON 1982: E. Simon *Satyr-plays on vases*, in D. Kurtz, B. Sparkes (a cura di), *The eye of Greece. Studies in the art of Athens*, Cambridge 1982, pp. 123-148.

SIMON, BAUCHHENS 1984: E. Simon, G. Bauchhens, s.v. «Apollon/Apollo» in *LIMC II*, Zurigo-Monaco 1984, pp. 363-464.

SMALL 1982: J. P. Small, *Cacus and Marsyas in Etrusco-roman Legend*, («PMAA» 44), Princeton 1982.

TILLYARD 1923: E.M.W. Tillyard, *Hope Vases: a catalogue and a discussion of the Hope Collection of Greek vases, with an introduction on the history of the collection and on late Attic and South Italian vases*, Cambridge 1923.

TOSO 2007: S. Toso, *Fabulae graecae: miti greci nelle gemme romane del I secolo.C.*, Roma 2007.

TOSO 2000: S. Toso, *Miti di hybris punita nelle gemme del I sec. a. C.*, in «Ostraka» 9.1, 2000, pp. 143-164.

TRENDALL 1989: A.D. Trendall, *Red figure vases of South Italy and Sicily: a handbook*, London 1989.

TRENDALL 1983: A.D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Suppl. III, London 1983.

TRENDALL 1967²: A.D. Trendall, *Phliax Vases*, («Institute of Classical Studies» Bull. Suppl. No. 19), London 1967².

TRENDALL 1967: A.D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, I-II, Oxford 1967.

TRENDALL 1977: A.D. Trendall, *Callisto in apulian vase-painting*, in «AntK» 20, pp. 99-101.

WEIS 1992: H. A. Weis, *s.v.* «Marsyas» in *LIMC VI*, Zurigo-Monaco 1992, pp. 366-378.

WEIS 1982: H. A. Weis, *The motif of the adligatus and tree: a study in the sources of Pre-Roman iconography*, in «American Journal of Archaeology» 86.1, 1982, pp. 21-38.

WEIS 1981: H. A. Weis, *The hanging Marsyas: the origin and history of a statue*, Ann Arbor 1981.

YALOURIS 1986: N. Yalouris, *Le mythe d'Io: les transformation d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», Suppl. XIV, 1986, pp. 3-23.



Fig. 1. Cratere a campana apulo, Boston, Museum of Fine Arts, 00.348 (SCHAUENBURG 1958, Taf. 30).



Fig. 2. Frammenti di *Skyphos* del Pittore di Palermo, New York, Metropolitan Museum, 12.235.4 (da The Metropolitan Museum of Art; <https://www.metmuseum.org>).

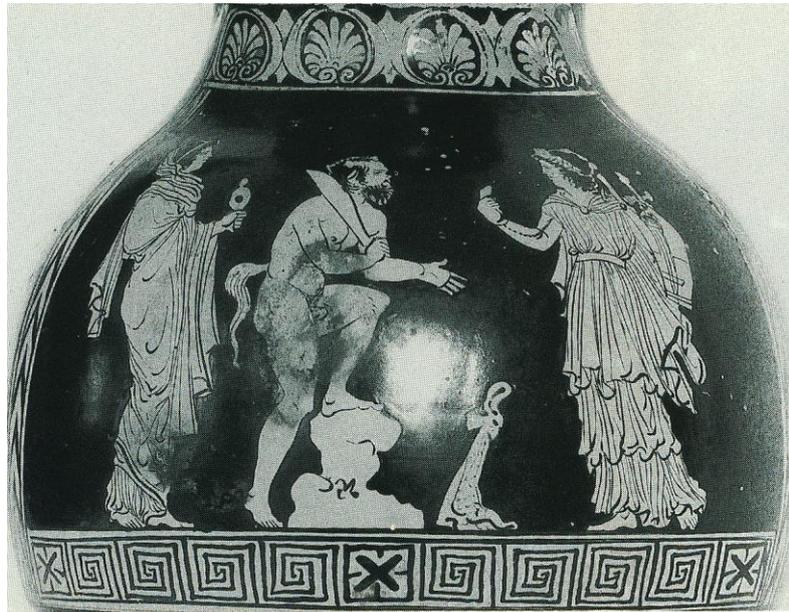


Fig. 3. *Oninochoe* lucana, Taranto, Museo Nazionale, 20305 (da WIESS 1992, n. 20b).



Fig. 4. Cratere a volute del Pittore di Brooklin-Budapest, Paris, Musée du Louvre, K 519 (DENOYELLE 1995, p.100, fig. 6).



Fig. 5. *Stamnos* etrusco, Tarquinia, Museo Nazionale, RC 2263 (DEL CHIARO 1977, pl. 127.2).



Fig. 6. *Oinochoe* campana, Adolphseck, Schloss Fasanerie 165 (CVA Schloss Fasanerie, 2, pl. 74,1)



Fig. 7. Cratere attico del Pittore di Suessula, London, British Museum, 1772,0320.323 (particolare).

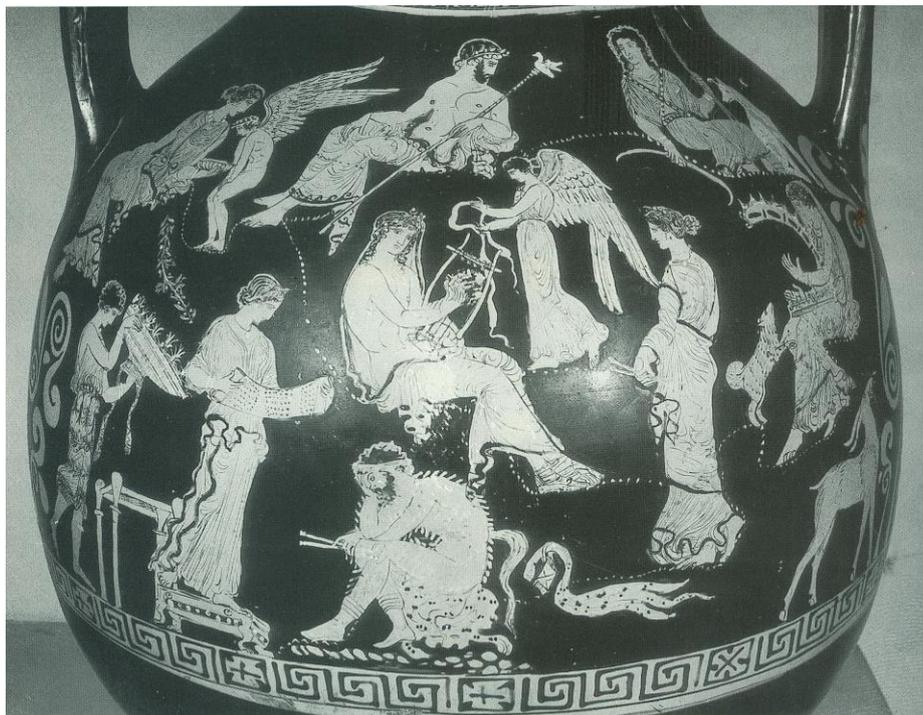


Fig. 8. *Pelike* apula, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 81392 (da WEIS 1992, n. 37).

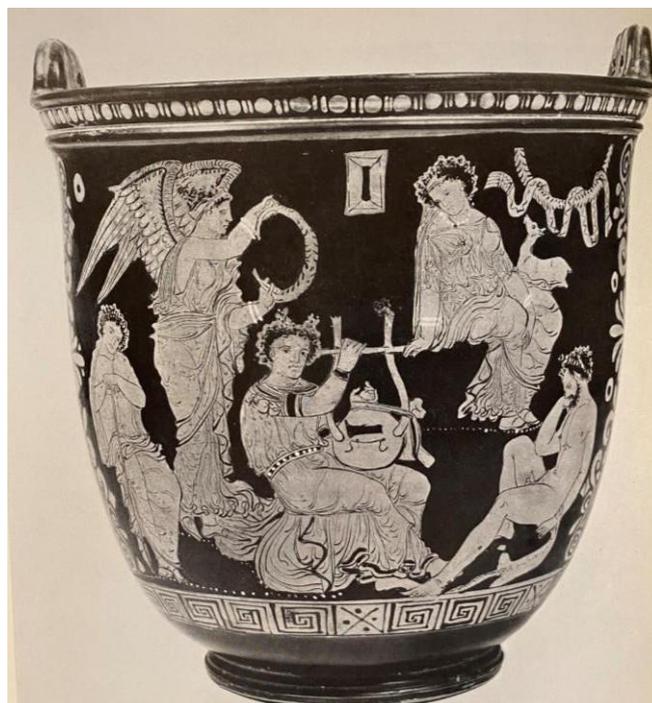


Fig. 9. *Situla* apula, Ruvo, Jatta, 1364 (da SICHTERMANN 1966, K76, pl. 134).

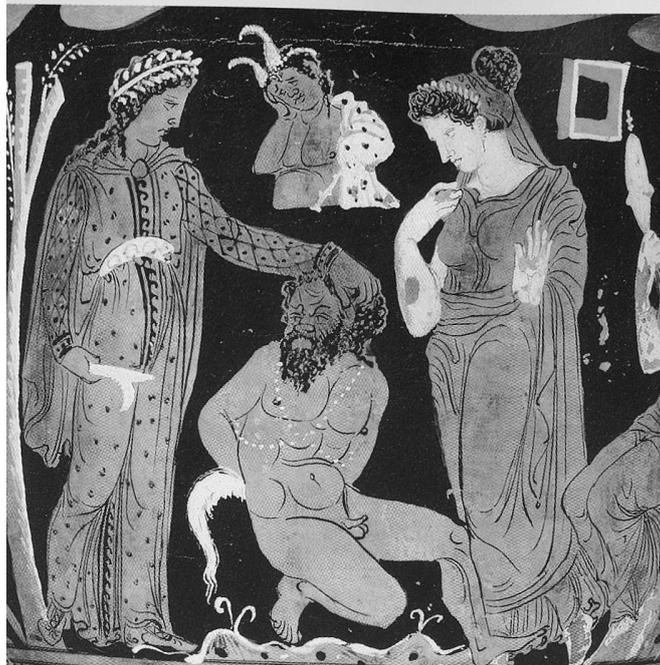


Fig. 10. Cratere a campana del Pittore di Issione, mercato antiquario(da DENOYELLE 1995, p.100, fig.5).

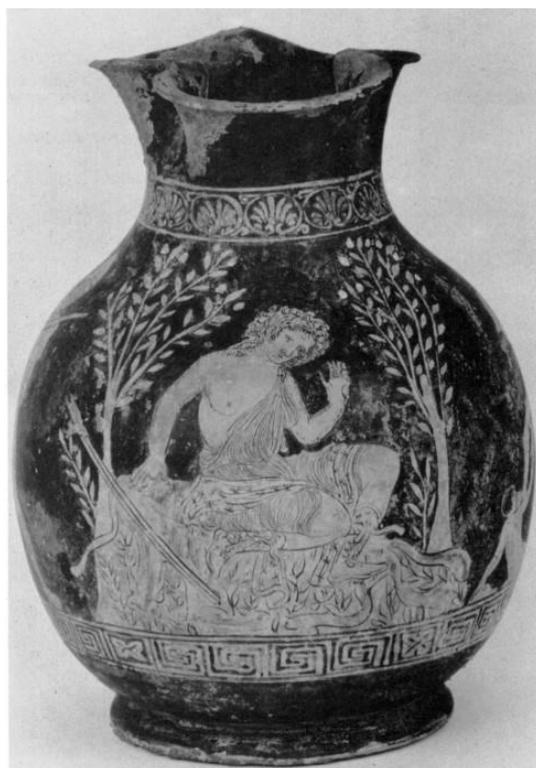


Fig. 11. *Oinochòe* apula, Malibu, Paul Getty Museum, 72 AE 128 (da TRENDALL 1977, pl. 22.2).



Fig. 12. Pannello dipinto raffigurante Marsia, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9154 (da HADACZEK 1907, p. 315, fig. 92).



Fig. 12. Pompei V 2, 10, *cubiculum* (q), parete sud (da BRAGANTINI, SAMPAOLO 2009, p. 269, fig. 114).