

2013

RESTITUZIONI

Lesori d'arte restaurati

Sedicesima edizione

Marsilio

INTESA  SANPAOLO

Nel cuore della città, i visitatori hanno la possibilità di conoscere ulteriori tesori custoditi in prestigiose sedi cittadine, anch'esse coinvolte negli anni nel programma *Restituzioni*: la chiesa dei Santi Apostoli, dove sono esposti i quattro dipinti su rame con le *Virtù* di Francesco Solimena che ornano l'altare Pignatelli (restaurati nell'ambito di *Restituzioni 2013*); il Museo Diocesano, dove sono conservati la *Stauroteca di san Leonzio* e il *Ritratto funerario dell'Arcivescovo Uberto d'Ormont*, (restaurati nell'ambito di *Restituzioni 2008*); la cappella del Tesoro di San Gennaro, in Duomo, dove, nel 1996, sono stati restaurati grazie all'allora Banco Ambrosiano Veneto (oggi confluito in Intesa Sanpaolo) gli affreschi della cupola con la rappresentazione del *Paradiso*, dipinti da Lanfranco, e nella cui sacrestia, che fa parte del percorso del Museo del Tesoro di San Gennaro, si può ammirare – in via del tutto eccezionale – il *Busto-reliquiario di san Gennaro* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2008*); il Museo del Tesoro di San Gennaro, che conserva il *Reliquiario del Sangue di san Gennaro* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2008*) e la statua di *San Michele arcangelo* (restaurato nell'ambito di *Restituzioni 2011*).

Un particolare ringraziamento a Mariella Utili e a Umberto Bile.
Si ringraziano inoltre Ornella Agrillo, Serena Mormone e tutto il personale del Museo di Capodimonte e di Civita.

Le opere relative alle schede catt. 1, 8-11, 13-41, 43, 44 sono esposte al Museo di Capodimonte.

Le opere relative alle schede catt. 2-7, 12, 45 sono esposte a Palazzo Zevallos Stigliano.

Le *Virtù* di Francesco Solimena (cat. 42) sono collocate nella chiesa dei Santi Apostoli, altare Pignatelli.

Guida alla mostra e catalogo digitale delle opere

Marsilio

Curatori

Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

Testi introduttivi

Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti, Fabrizio Vona

Contributi scientifici

Rossella Agostino, Annachiara Alabiso, Elisa Amorosi, Gregorio Aversa, Gabriele Barucca, Massimo Bernacchi, Annalisa Bisceglia, Gian Luca Bovenzi, Massimiliano Caldera, Giuliana Cavalieri Manasse, Mauro Congeduti, Mavis Corrente, Giorgia Corso, Claudia Cremonini, Emanuela Daffra, Daniele Diotallevi, Rita Dugoni, Giuliana Ericani, Carla Falcone, Mariolina Gamba, Federica Giacobello, Laura Giusti, Paola Giusti, Chiara Guarnieri, Stefano L'Occaso, Carmelo G. Malacrino, Paola Manchinu, Isabella Marelli, Luca Mercuri, Valeria Moratti, Fausta Navarro, Giovanna Paolozzi Strozzi, Annalisa Perissa Torrini, Daniela Picchi, Valeria Poletto, Antonella Ranaldi, Giovanni Rodella, Valeria Sampaolo, Lorenzo Sbaraglio, Cristina Scialpi, Sandra Sicoli, Chiara Spanio, Cinzia Tagliaferro, Claudia Tempesta, Umberto Utro, Alessandro Vella, Paola Venturelli

Relazioni di restauro

Ars Mensurac, Antonio Adduci, Darya Andrasch, Bruno Arciprete, Filippo Bandini, Fulvio Baratelli, Carlotta Beccaria, Francesca Bettini, Serena Bidorini, Giuseppe Billoni, Paolo Bischi, Franco Blumer, Letizia Bonizzoni, Valeria Borgianni, Umberto Brianzoni, Roberto Buda, Andrea Cagnini, Vincenzo Caiulo, Emiliano Catalli, Raffaella Chiuconi, Fermo De Dominicis, Cristina de' Medici, Giorgio Distefano, Andrea Dori, Lucia Dori, Silvia Ferucci, Aviv Fürst, Monica Galeotti, Marco Gargano, Marco Gondola, Sara Gottoli, Luciano Gritti, Federica Innocenti, Eugenie Knight, Laboratorio restauro tessili antichi Abbazia Benedettina 'Mater Ecclesiae', Carlo Galliano Lalli, Giancarlo Lanterna, Luisa Marchetti, Pierpaolo Mariani, Ramona Marrella, Marga Marzelli, Luigia Melillo, Lucia Miazzo, Umberto Mimichiello, Anna Teresa Monti, Lorenzo Morigi, Pasquale Musella, Cinzia Oliva, Mariateresa Operetto, Michele Pagani, Anna Parma, Luigi Parma, Monica Pastorelli, Paola Perpignani, Sandra Pesso,

Maria Antonia Petrafesa, Silvia Pissagroia, Simone Porcinai, Giovanna Prestipino, Giovanni Riccardi, Emiliano Ricchi, Maria Lucia Rocchi, Andrea Santacesaria, Martino Scrafini, Alberto Sucato, Bruno Tatafiore, Maria Pia Topa, Patrizia Toson, Stefano Volpin, Mari Yanagishita, Alessandra Zambaldo, Massimo Ziliani

Editing

Romina Paola Elia, Loredana Pavanello

Coordinamento materiale iconografico

Davide Morello

Un particolare ringraziamento a Rosanna Benedini e Laura Tombola.
Intesa Sanpaolo, Attività Editoriali e Musicali

© Intesa Sanpaolo 2013
Edizione digitale 2013
ISBN 978-88-317-1639

RESTITUZIONI

Lezioni d'arte restaurati

Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale promosso e curato da

INTESA  SANPAOLO

Edizione 2013



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



COMUNE DI NAPOLI

con il patrocinio del Comune di Napoli



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

in partnership con la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli

amici
DI CAPODIMONTE



in collaborazione con gli Amici di Capodimonte

INTESA SANPAOLO

Giovanni Bazoli
Presidente del Consiglio di Sorveglianza

Andrea Beltratti
Presidente del Consiglio di Gestione

Enrico T. Cucchiani
*Consigliere Delegato
e Chief Executive Officer*

Paolo M. Grandi
*Responsabile della Segreteria Generale
del Consiglio di Sorveglianza*

Progetto Restituzioni

Intesa Sanpaolo, Beni archeologici e storico-artistici

Curator scientifici
Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti

Direzione
Andrea M. Massari

*Coordinamento del progetto,
segreteria scientifica e organizzativa*
Silvia Foschi
con la collaborazione di
Loredana Pavanello

Coordinamento allestimenti
Aurelio Eremita

Coordinamento promozione
Isabella Sala

Opere restaurate in collaborazione con

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Mantova, Brescia e Cremona

Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Verona, Rovigo e Vicenza

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia

Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici delle Marche

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo

Musei Vaticani

Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli

Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia

Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria

6. Pittore di Varrese (attribuito a)
Loutrophoros apula a figure rosse
350-340 a.C.

tecnic/materiali
lavorazione al tornio, tecnica a figure rosse; corpo: argilla beige rosata, ingobbio nocciola, vernice nera opaca, suddipinture in crema e arancio

dimensioni
alt. max 92 cm, alt. corpo con piede 60,5 cm, diam. orlo 22,7 cm, diam. piede 19,3 cm

provenienza
Ruvo di Puglia (Bari), collezione Ficco e Cervone

collocazione
Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 82267)

scheda
Federica Giacobello

restauro
Raffaele D'Aniello, Pasquale Festinese, Antonio Guerra, Antonio Marroccella (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

con la direzione di Luigia Melillo e il coordinamento di Mariateresa Operetto (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Conservazione e Restauro)

analisi archeometriche
Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali, in collaborazione con il Centre Jean Bérard di Napoli

« INDICE GENERALE

La *loutrophoros* appartiene alla considerevole raccolta vascolare proveniente da Ruvo di Puglia conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, formatasi nell'Ottocento per iniziativa dei Borboni, attraverso scavi condotti dalla Real Commissione de' Scavamenti, e da acquisizioni di collezioni di privati, spesso locali che, per passione o per lucro, avevano saccheggiate i ricchi corredi delle tombe messe in luce. L'esemplare è conservato al museo di Napoli dal 1838, quando fu acquistato dal Real Museo Borbonico insieme ad altri 250 oggetti antichi (vasi, bronzi, pitture, tra le quali i celebri affreschi della tomba delle danzatrici) dai proprietari Michele Ficco e Vincenzo Cervone, rispettivamente canonico e farmacista di Ruvo, abili imprenditori che, capendo e sfruttando l'interesse suscitato dalle scoperte ruvestine, avevano creato una vera e propria società di scavo. Essi nel 1837 proposero la vendita all'allora direttore del museo Michele Arditi, il quale sottopose la questione al ministro degli Affari Interni Nicola Santangelo. Della trattativa, che si dilungò per più di un anno, rimane l'interessante corrispondenza (*Archivio della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Catalogo Vasi e Terrecotte*, fasc. 60. *Vasi acquistati da Ficco e Cervone*), insieme a un inventario degli oggetti acquisiti. Tra questi

è descritta anche la *loutrophoros* in esame con tali parole: «Vaso detto lancella alto pal. 3 da una parte impresso con tre ordini di figure e in mezzo alle quali si vede un'edicola il cui pavimento è sorretto da teste di sirene: in mezzo alla detta edicola vi è una figura muliebre. Nella parte opposta presenta ordini di figure presso un'altra edicola, impressa nel mezzo non c'è alcuna figura». Non viene purtroppo descritta la parte superiore del vaso, che il restauro attuale ha messo in evidenza essere non pertinente al resto della *loutrophoros* e non di fabbricazione antica. Tale importante scoperta getta nuova luce sulla storia del vaso e contribuisce a migliorare le conoscenze delle tecniche di restauro ottocentesche. La parte compresa dall'orlo all'attacco delle spalle è, infatti, stata realizzata in maniera autonoma dal resto del vaso, modellata secondo le consuete caratteristiche di questa forma vascolare: presenta orlo scanalato e ripiegato, labbro troncoconico su collo cilindrico ed è dotata di due anse a 'S' terminanti a entrambe le estremità con volute. Tale porzione del vaso, come bene ha dimostrato lo smontaggio dello stesso nelle operazioni di restauro, costituisce una parte autonoma rispetto al corpo; i contorni sono stati tagliati e limati per permettere l'adesione al corpo, creando quindi una fascia di raccordo che venne

dipinta in continuità con la scena figurata. La non antichità dell'elemento è stata dapprima suggerita da un esame autoptico che ha permesso di individuare pennellate nere dipinte, piuttosto che la consueta tecnica di realizzazione a figure rosse. La rigidità nella resa delle figure e dei motivi risulta molto differente rispetto allo stile iconografico del corpo, sebbene siano proposti motivi consueti del repertorio figurativo apulo, usati secondo l'abituale disposizione documentata su altre *loutrophoroi*: sull'orlo e sul labbro motivi a ovali alternati e ramo di ulivo con al centro una rosetta a più petali. Il lato principale presenta sulla parte superiore del collo un motivo a scacchiera di rombi; sull'altro lato il collo è ornato da palmette alternate a gigli e, sotto la cordonatura, da linguette. Nella parte terminale del collo e sulla spalla è raffigurata, con qualche variante sui due lati, una testa femminile di profilo a sinistra con capelli raccolti in un *kekryphalos*, il cui collo fuoriesce da un fiore campanulato a più petali che si sviluppa tra foglie e girali. La non antichità dell'elemento è stata confermata da analisi archeometriche realizzate dal Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali dell'Università di Bari Aldo Moro, in collaborazione con il Centre Jean Bérard di Napoli: il collo è

stato realizzato con gesso dipinto, tecnica di restauro mimetico diffusa nell'Ottocento. Difficile, ma questione affascinante, è stabilire quando avvenne l'assemblaggio del collo al corpo della *loutrophoros*: preziosissimi scatti fotografici, conservati presso l'Archivio della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, realizzati nella seconda metà dell'Ottocento da James Anderson (1813-1877) e Giacomo Brogi (1822-1881), mostrano la *loutrophoros* già con il collo attuale. Ciò dimostra che il restauro integrativo era già avvenuto in un momento non precisato che va dal recupero della *loutrophoros* dalla tomba ruvestina in cui era stata deposta nel IV secolo a.C., a un periodo almeno di qualche decennio precedente alla realizzazione delle fotografie, in cui gli interventi integrativi sul vaso appaiono ormai consumati. Alla stessa ipotesi porta anche la descrizione che ne fa Heinrich Heydemann nel suo catalogo dei vasi conservati al museo di Napoli, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, pubblicato nel 1872, dove l'esemplare viene descritto come integro ma non in eccellente stato di conservazione (macchiato da numerose sbriolature). In ogni caso il vaso doveva apparire completo al momento della vendita della collezione di proprietà



Dopo il restauro, lato A e lato B



Prima del restauro, nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Prima del restauro, in laboratorio

Ficco e Cervone, perché il criterio di selezione degli esemplari per la raccolta del Real Museo Borbonico si basava su motivazioni estetiche e come primo requisito dovevano prevedere la completezza del vaso. Ipotesi plausibile è che la parte superiore della *loutrophoros* fosse stata integrata già prima dell'acquisto Ficco e Cervone, probabilmente a Ruvo di Puglia, dove sicuramente si realizzavano restauri dei vasi in laboratori organizzati come quelli di don Aniello Sbani, proprietario di una 'fabbrica di vasi' a Ruvo, restauratore insieme ai figli Vincenzo e Pietro nella prima metà dell'Ottocento (DE PALMA 1993). Tra i criteri d'intervento del restauro di questo periodo vi era quello di un ripristino mimetico del vaso e della sua integrazione con materiale ges-

soso e ceramico diverso dall'imposto originale.

L'integrazione della parte superiore del vaso fu conservata anche in un successivo intervento di restauro realizzato alla metà del Novecento, in una data purtroppo non precisabile; in questa occasione furono asportate dal corpo della *loutrophoros* le integrazioni in gesso del restauro ottocentesco e fu eliminata anche la pittura ricompositiva compresa tra il corpo e il collo, parte che ancora oggi risulta priva di decorazione figurata, ma integrata solo con argilla moderna. Le motivazioni della scelta degli operatori novecenteschi di asportare solo parzialmente le parti non originali del vaso non sono facilmente comprensibili: forse, come ha suggerito Mariateresa Operetto, procedendo

a eliminare gli interventi ottocenteschi si resero conto che in questo modo avrebbero dovuto rimuovere l'intera parte superiore della *loutrophoros*, ovvero cercarono di isolare visivamente il corpo originale antico e la porzione dell'oggetto frutto di un'integrazione postantica.

Al momento del restauro attuale, la *loutrophoros* presentava un cedimento strutturale del vecchio intervento: frammenti staccati o in fase di collassamento a causa degli adesivi degradati e dei rifacimenti formali deteriorati. Si è proceduto a una pulitura chimica – con l'utilizzo di diversi tipi di solventi – e meccanica – con bisturi – per liberarli dai depositi incoerenti (polveri) e dai depositi coerenti (vernici deteriorate e stucco dei precedenti interventi di restauro). Si è quindi realizzato un pre-consolidamento dei frammenti ceramici, stendendo a pennello una resina acrilica sulle fratture, allo scopo di creare la superficie di reversibilità, e sulla superficie del vaso a protezione dei frammenti stessi durante le successive operazioni, e un pre-assemblaggio dei frammenti, con scotch di carta. Nella fase di assemblaggio i frammenti sono stati incollati con adesivo a due componenti a base di resine epossidiche. È stato rimontato anche il collo e le anse in quanto importanti testimonianze di un restauro storico ottocentesco. Le lacune presenti nel vaso sono state integrate con gesso dentistico pigmentato con terre ventilate: si è stesso colore ad acquerello a coprire le reintegrazioni che ricadevano nelle zone monocromatiche a vernice nera e, dove possibile, i giunti di frattura laddove questi interrompevano il tessuto figurativo. A protezione della superficie è stato steso un velo di cera microcristallina.

La *loutrophoros* è, dall'analisi delle sue parti sicuramente antiche, opera pregevole del Pittore di Varrese o della sua officina, attribuito da Arthur Trendall al Gruppo del Vaticano X6, associato al Pittore di Varrese (TRENDALL 1978, p. 341, n. 22).

I ritrovamenti archeologici e le ri-

cerche antiquarie hanno evidenziato come i vasi del Pittore di Varrese, che operò a Taranto, sono destinati essenzialmente al mercato peuceta; in particolare numerosi sono i ritrovamenti a Ruvo di Puglia (*Ceramica a figure rosse* 2012, p. 164), centro indigeno ellenizzato che esercitò un ruolo importante nelle dinamiche della produzione vascolare, soprattutto dalla metà del IV secolo a.C., sia come utilizzatore di vasi destinati ai ricchi corredi della sua *élite*, sia come centro di distribuzione dei vasi stessi in altri insediamenti.

Apprezzata da questo ceramografo, al quale si deve la sua introduzione nel repertorio apulo, è la forma vascolare della *loutrophoros* nella sua variante più antica con corpo ovoidale ('ad anfora'), mutuata dalla tradizione attica. Successivamente, e in particolare con il Pittore di Dario, si preferì la *loutrophoros* a corpo cilindrico con pareti di andamento concavo, dotata di anse di forma più elaborata terminanti talvolta con gemme. Entrambe le tipologie erano chiuse da un coperchio con presa spesso modellata a foglia, ed erano collocate su basamenti modanati che però vennero spesso dissociati dal vaso di pertinenza e quindi raramente conservati, come accade per i coperchi (TRENDALL 1985, pp. 129-133).

La *loutrophoros* si connota come vaso 'al femminile', per la sua originaria funzione di contenitore per il trasporto dell'acqua usata per i bagni lustrali collegati ai riti matrimoniali. La forma elegante, arricchita da elementi plastici e dotata di anse sinuose, fu spesso decorata da scene complesse del repertorio mitico, di cui spesso i protagonisti sono personaggi femminili. È il caso della *loutrophoros* in esame, che presenta sul lato principale il mito di Niobe, moglie di Anfione re di Tebe, già narrato nell'*Iliade* (24, 602-620). Madre di sette figli maschi e sette femmine, si vantò della sua prolificità con Latona che partorì solo i gemelli divini Apollo e Artemide. Ciò procurò la vendetta della dea che ordinò ai figli di

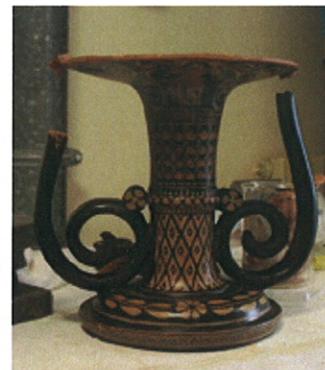
uccidere, colpendola con le frecce, la prole di Niobe. La madre per il dolore si trasformò in pietra mentre piangeva sulla tomba dei figli. La drammatica vicenda si inserisce in un quadro di atti di *hybris* e punizioni esemplari che riguardano anche il padre di Niobe, Tantalos, secondo il mito colpevole, invitato al banchetto di Zeus, di aver rubato il cibo e di averlo dato agli uomini, ovvero di aver oltraggiato gli dei servendo a essi le membra stufate del figlio Pelope, perciò condannato a eterni tormenti negli inferi. La diffusione nella società greca di tale racconto mitico è documentata dall'adozione del tema da parte dei tragediografi Eschilo e Sofocle nelle perdute tragedie dal titolo *Niobe*. Il mito di Niobe appartiene a quel gruppo di soggetti rari nella ceramica attica, selezionati per la produzione destinata all'Occidente evidentemente perché molto apprezzati dai committenti magnogreci, e che ebbero fortuna proprio in terra apula (MUGIONE 2000). La scena scelta tra i vari momenti figurativi del mito fu quella della pietrificazione, preferita rispetto a quella della strage dei figli colpiti dalle frecce di Artemide e Apollo. Tale raffigurazione viene recepita e adottata anche dalle officine apule, seppure non molto diffusamente, come dimostra la bella anfora della collezione Jatta di Ruvo di Puglia opera del Pittore di Baltimora (330 a.C. ca), restaurata in occasione di *Restituzioni 2011* (RICCARDI 2011). Apprezzata (dodici sono i vasi apuli sinora conosciuti con questo soggetto: SISTO 2009) fu invece in Apulia la scena della pietrificazione, documentata in maniera significativa per forme vascolari collegate al mondo femminile in quanto contenitori per l'acqua – *loutrophoros*, *pelike* e *hydria* – e nella produzione del Pittore di Varese, ideatore del modello iconografico (*ibidem*), e del suo celebre continuatore, il Pittore di Dario. Di tutte si ricordano la bella *loutrophoros* conservata al Paul Getty Museum (inv. 82.AE.16), e la *loutrophoros* recentemente acquisita



Durante il restauro, in frammenti



Durante il restauro, prelievo sul collo per analisi archeometriche



Durante il restauro, il collo staccato dal corpo



Durante il restauro, il piede staccato

dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli già a Princeton, University Art Museum, entrambe opere del Pittore di Dario.

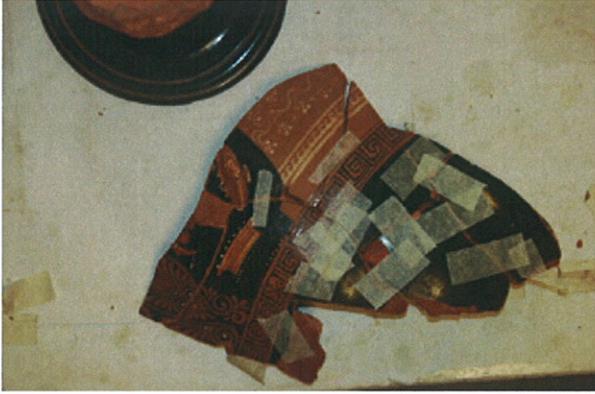
La scelta del soggetto ha chiara funzione consolatoria: in un contesto funerario come quello della ceramica apula, del racconto mitico viene selezionato il momento del lamento funebre, lungo (durò nove giorni e nove notti) e disperato di Niobe presso la tomba dei figli. L'attenzione dei ceramografi apuli e dei loro committenti era focalizzata sul dolore disperato di una madre privata della propria prole, tragedia che accomuna i personaggi del mito e gli uomini; in questo caso, vi è un'amplificazione del lutto dovuto al numero dei figli morti e alla colpevolezza di Niobe.

Un dolore comune, ineluttabile e

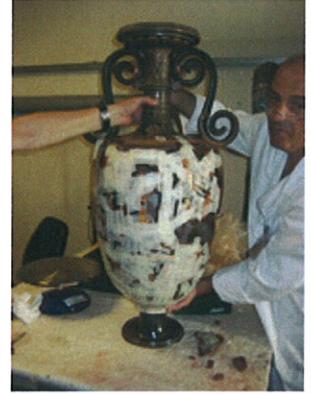
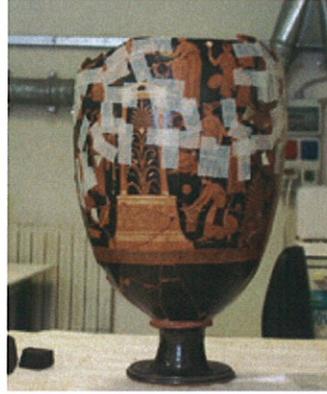
straziante tale da trasformare Niobe in pietra, come abilmente viene raccontato dal pittore applicando del colore bianco nella parte inferiore della veste, a rendere quello che doveva essere un progressivo ma repentino mutamento di materia del corpo dell'eroina.

La raffigurazione del mito che interessa l'intero lato principale del vaso è articolata intorno alla tomba dei figli presso la quale Niobe piange e si muta in pietra, resa come *naiskos* funerario, che diventa, grazie a un'astuta ambivalenza, la stessa sepoltura della donna (AELLEN *et al.* 1986, pp. 150-152-155), dotato di quattro snelle colonne ioniche a sostegno della trabeazione con frontone e acroteri a volute. A reggere l'intera struttura è un alto podio decorato da figure femmi-

nili alate con funzione di cariatidi, rappresentate frontalmente vestite di un chitone fermato da una cintura, mentre la parte inferiore è costituita da tre foglie da cui si sviluppano volute che i personaggi afferrano con entrambe le mani mentre le braccia sono stese ai fianchi. Al centro del *naiskos* è raffigurata Niobe, che indossa un lungo chitone fermato alla vita da una spessa cintura; si avvolge, in segno di lutto e dolore, in un mantello con cui si copre anche il capo portando in alto il braccio destro, mentre l'altro è piegato al petto con le dita della mano aperte. All'esterno seduta accanto al *naiskos* è la nutrice di Niobe: la sua non giovane età è resa dalla corta chioma canuta coperta dal mantello con cui avvolge anche il corpo, e dalle



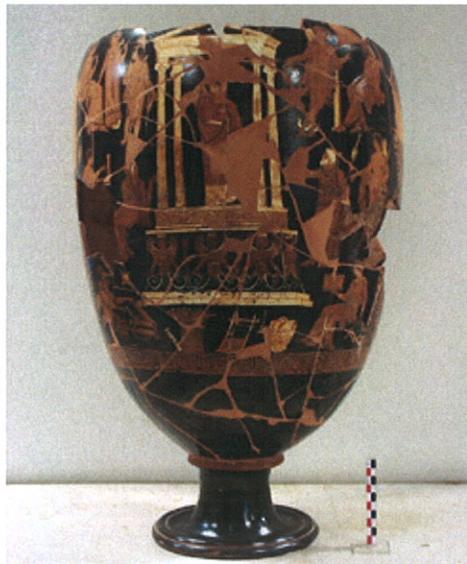
Durante il restauro, pre-assemblaggio dei frammenti



Durante il restauro, lato A e b del collo



Durante il restauro, integrazione delle lacune con il supporto di lastre di cera dentistica



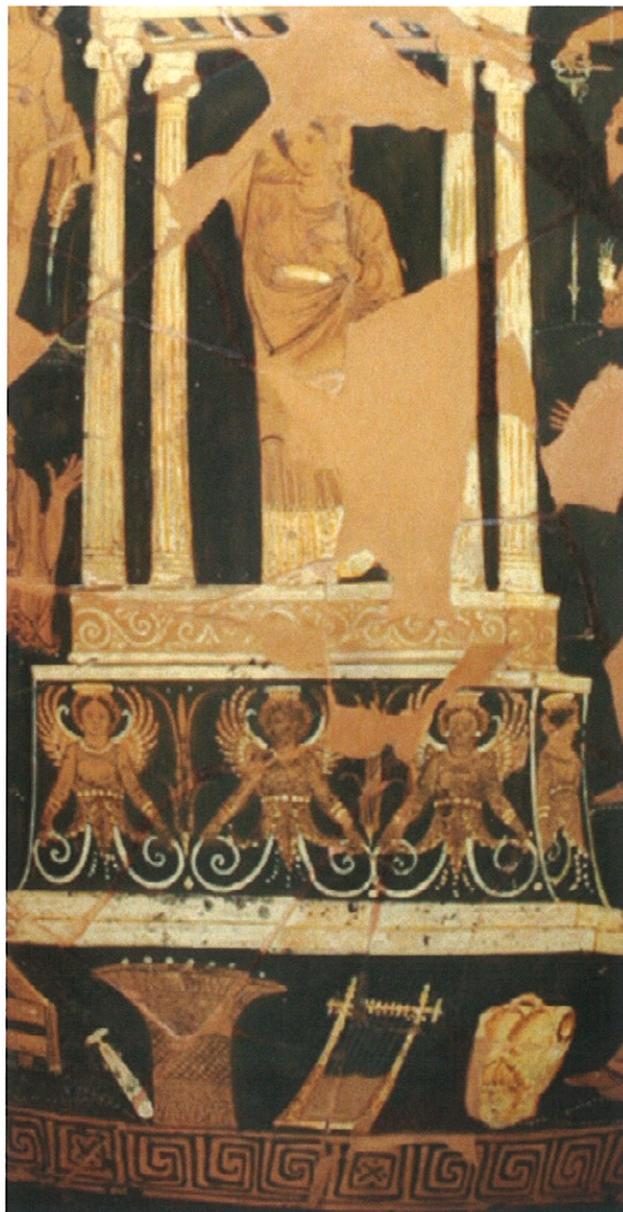
Durante il restauro, il corpo

rughe del viso. Il mantello ricade libero sulla spalla destra; il braccio destro è piegato e la mano è aperta a mostrare il palmo, in un gesto che accompagna le parole che sembra rivolgere a Niobe verso cui è indirizzato lo sguardo. Sull'altro lato, in corrispondenza di questa figura, vi è un uomo anziano barbato e canuto, Tantalo, il padre dell'eroina, indicato come figura regale per lo scettro che stringe con la mano, mentre la sua origine lidia è espressa dall'abito orientale, fermato da bretelle incrociate con borchie. Un mantello bordato in nero avvolge il corpo, ricadendo dalla testa in segno di lutto. Il braccio destro e la mano aperta sono rivolti a Niobe, come il suo volto angustiato (la figura è lacunosa nella parte inferiore). Dietro di lui si avvicina un giovane, Pelope, il fratello di Niobe, in nudità con bel corpo muscoloso. Indossa un mantello appoggiato agli incavi delle braccia e cadente ai lati, con il braccio sinistro regge due lance, con l'altro abbassato si rivolge a Niobe; sulle spalle porta un copricapo ad ampie tese, il cappello del viaggiatore. Offerte sono poste ai piedi del *naiskos*: un *kalathos* contenente uova, una lira di cui è indicata con precisione il guscio di testuggine, una corazza anatomica posta di tre quarti, le cui forme sono evidenziate dagli abili sfumati del colore metallico. Nel registro superiore sono raffi-

gurati gli altri protagonisti della vicenda: le divinità che, offese dall'atto di *hybris* di Niobe, hanno compiuto la crudele vendetta. A un lato del *naiskos* vi sono Apollo, Artemide e Latona. Il dio è nudo con un semplice mantello appoggiato alle braccia; dietro alle spalle porta la faretra, il volto di profilo è rivolto alle dee alle sue spalle. Artemide stante con gambe incrociate, che indossa un lungo chitone manicato, senza cintura, sostiene l'arco, suo attributo e strumento di vendetta. Il braccio destro è appoggiato alle gambe della madre Latona, seduta di profilo, vestita di un lungo chitone e avvolta in un mantello. Dalla parte opposta, appoggiato a una colonnetta vista prospetticamente, Hermes stante con gambe incrociate: è intento a parlare con Zeus che gli siede accanto. Indossa un lungo mantello bordato in nero, fermato sul petto da una borchia, dietro alla spalla porta il cappello, con la mano destra trattiene il caduceo e appoggia il peso del corpo a una colonnina. Ai piedi porta gli alti sandali alati che lasciano scoperti i piedi. Zeus è seduto in posa fidiaca, con busto nudo sino alle anche, mentre un mantello bordato gli copre le gambe; il bel volto severo è di profilo, dotato di una folta chioma e barba. Il braccio destro è mollemente appoggiato alla gamba, il sinistro è piegato e con la mano afferra lo scettro. Apparentemente estranee all'azione drammatica sono tre figure di fanciulle vestite di leggiadri chitoni, intente ad azioni 'al femminile': la loro presenza riporta ai valori di bellezza, di grazia, e ai simboli matrimoniali collegati alla celebrazione della defunta, donna di rango dell'aristocrazia peuceta, a cui fu probabilmente destinato il vaso. Una giovane, con corta chioma coronata, estrae una corona da una cassetta (la figura è fortemente lacunosa); nel registro inferiore una fanciulla inginocchiata compie lo stesso gesto. Davanti a lei, è raffigurato, nel campo, uno specchio con manico. Al lato, una fanciulla seduta sul terreno regge

con la mano destra una scatola chiusa sopra la quale sono poste delle uova.

Il riferimento alla celebrazione della defunta si esplicita nel lato B della *loutrophoros*, che propone il tema dell'offerta di oggetti-simboli riferiti al mondo femminile all'edicola funeraria da parte di fanciulle: l'immagine della donna all'interno del *naiskos* è, in questo caso, sostituita da un lussureggiante elemento vegetale avente un'accezione positiva e consolatoria, ricordando l'aldilà beato, nuova dimora eterna della morta. Il monumento funerario è costituito da un semplice *naiskos* con frontone dotato di acroteri a palmetta e alta base decorata da girali con pampini e motivo a onde correnti in bianco; disposte intorno a esso, su piani distinti indicati da file curvilinee di punti, giovani donne offrono doni. Nel registro superiore, la prima da sinistra è lacunosa, segue una donna seduta che regge una cista chiusa e nell'altra mano, probabilmente, un *flabellum* di cui rimane solo il manico. La testa di profilo è rivolta a un'altra fanciulla, con gamba destra piegata e sollevata e la sinistra tesa; il corpo è piegato in avanti, nelle mani tiene un *alabastron* e l'estremità di una corona. La donna alle sue spalle, seduta sul suo mantello, regge una cassetta chiusa. Sull'altro registro, a sinistra, due fanciulle si muovono verso il *naiskos*. La prima ha un seno lasciato scoperto dal chitone fermato sulla spalla e stretto alla vita con abbondante *kolpos* svolazzante, le gambe traspasano sotto la veste che si agita al vento. Le braccia sono sollevate a sostenere un *alabastron* e un ramo di fiori campanulati. La donna davanti a lei è avvolta da un mantello che le copre il busto, cadendo lateralmente; con la destra sostiene una corona, con l'altra una *phiale* baccellata, tra le dita regge un nastro. Ai suoi piedi sono collocate una *phiale* rovesciata e una cista. Sull'altro lato vi è un'altra coppia di figure, costituita da una donna seduta che porge una corona e da una fanciulla che appoggia la ma-



Dopo il restauro, lato A, particolare

no sulle sue spalle, reggendo con la mano sinistra una palla. Al di sotto una fanciulla in movimento appoggia un *kalathos* al suolo davanti al *naiskos*, piegandosi in avanti.

n. 3246; SÉCHAN 1926, pp. 82-83; TRENDALL 1978, p. 341, n. 22; SCHMIDT 1992, p. 911, n. 12; *La ceramica figurata* 2003, pp. 447-448, Ap 130; SISTO 2009, pp. 82-83, n. 5.

Bibliografia

HEYDEMANN 1872, pp. 558-560,