

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

32
2024

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile
Elisabetta Govi

Comitato Scientifico

Andrea Augenti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Dominique Briquel (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)
Pascal Butterlin (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)
Paolo Carafa (Sapienza, Università di Roma)
Andrea Cardarelli (Sapienza, Università di Roma)
Martin Carver (University of York)
Maurizio Cattani (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Elisabetta Govi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Anne-Marie Guimier-Sorbets (Université de Paris Ouest-Nanterre)
Nicolò Marchetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Emanuele Papi (Scuola Archeologica di Atene)
Mark Pearce (University of Nottingham)
Giuseppe Sassatelli (Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici)
Frank Vermeulen (University of Ghent)

Comitato Editoriale

Claudio Cavazzuti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Andrea Gaucci (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici adotta un processo di double blind peer review.

Rivista di classe A - ANVUR dell'area 10

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliographie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Il logo di Ocnus si ispira a un bronzetto del VI sec. a.C. dalla fonderia lungo la plateia A, Marzabotto (Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", disegno di Giacomo Benati).

Editore e abbonamenti

Ante Quem
Via Senzanome 10, 40123 Bologna
www.antequem.it

Abbonamento

€ 40,00

Sito web

www.ocnus.unibo.it

Richiesta di scambi

Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802; federica.rossi@unibo.it

Autorizzazione tribunale di Bologna nr. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315; ISBN 978-88-7849-205-9
© 2024 Ante Quem S.r.l.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2024
da Editografica s.r.l., Rastignano, Pianoro (Bo)

INDICE

Marialetizia Carra, Marta Modolo, Enzo Rizzo, Ursula Thun Hohenstein <i>Primi dati carpologici planimetrici dalla campagna di scavo 2022 presso il sito palafitticolo di San Giorgio e Santa Maria (Revine-Lago e Tarzo, TV): tracce alimentari ed ecologiche</i>	7
Salvatore Vitale <i>The Late Bronze Age to Early Iron Age chronological sequence from the site of the Asklopis in the northeast Koan region</i>	27
Federica Boschi, Marco Dubbini, Ilaria Venanzoni, Enrico Zampieri <i>Indagini integrate, valutazione e prevenzione per l'archeologia invisibile: prime esperienze dal progetto SEARCH - SEnsing ARCHaeology</i>	43
Andrea Gaucci, Anna Serra, Matteo Proto, Maristella Cingia <i>Marginalità e mobilità in ambiente montano tra età del Ferro e contemporanea: prospettive storiche a confronto nella Valle del Reno</i>	65
Mario Iozzo (con un contributo di Johannes H. Sterba) <i>Storie di frammenti greci in Italia: Amasis, Gravisca e l'Urla Group</i>	117
Benedetta Sciaramenti <i>«[...] nihil esse potentius auro» (Ov., Am. III 8, 29): la rappresentazione di Danae e Giove nell'iconografia greca e nella pittura romana</i>	135
Antonella Coralini <i>Tectorium picturasque corradere. Dalle discariche di macerie alle storie di cantieri: evidenza materiale e fonti scritte a confronto</i>	151
Giorgia Bandini, Giorgia Angelica Chatzidakis, Giulia Lucia De Grazia, Laura Sofia Di Giorno, Elena Gazzoli, Susie Rossi, Mariana Simonetti, Valentina Tarsetti, Giulia Torrini, Alice Zurzolo <i>Survey da Piazza Armerina a Sophiana: la ricostruzione di un antico percorso. Risultati preliminari</i>	173

RECENSIONI

Giuliano De Felice, <i>Archeologie del contemporaneo. Paesaggi, contesti, oggetti</i> (Marianna Bucchioni, Emma Beatrice Farina)	201
---	-----

«[...] *NIHIL ESSE POTENTIUS AURO*» (Ov., *Am.* III 8, 29): LA RAPPRESENTAZIONE DI DANAE E GIOVE NELL'ICONOGRAFIA GRECA E NELLA PITTURA ROMANA

Benedetta Sciaramenti

This study proposes a reinterpretation of the iconographic subject of 'Danae and the Golden Rain' by isolating its mythemes and relating them to Greek and Roman iconographic attestations. The aim is to shed light on the structure and diffusion of iconographic schemes, discerning in their variation the different ways in which the myth of Jupiter and Danae was culturally appropriated.

Premessa

Se un netto discrimine separa l'esistenza imperitura degli dèi dalla condizione finita dell'uomo, la cui vita si compie nel limitato spazio temporale che divide la sua nascita dalla morte, non si può dire altrettanto delle passioni che, sostanzialmente identiche, suscitano in entrambi azioni e reazioni similari.

Gli dèi non sono estranei né all'attività dei mortali, che legittimano e sovrintendono, né, per l'appunto, alle loro affezioni sentimentali, delle quali sono sovente l'espressione estrema. Tra quelle più potenti vi è *Eros*, a sua volta divinità e ipostasi dell'amore, che li influenza, spesso li governa, e li mette a contatto, non di rado, con gli uomini. Proprio sotto la giurisdizione di *Eros* viene a definirsi uno spazio di contatto, che l'atto sessuale trasforma in compenetrazione, tra il corpo finito dell'essere umano e il corpo non-corpo dei numi (Vernant 1986: 19 ss.).

Per questo il repertorio mitologico degli 'amori degli dèi' è saturo di storie e, soprattutto, un fecondo generatore di miti che discendono dai prolifici effetti del congiungimento amoroso fra gli dèi e i mortali¹. In modo pressoché costante, la manife-

stazione della divinità esige una mediazione fisica che gli permetta, tramite un cambiamento di stato, di approssimarsi alla dimensione umana, rendendo possibile un contatto intimo altrimenti insostenibile per l'amante mortale (Buxton 2010: 88; Pongratz-Leisten, Sonik 2015: 38, 44).

Le metamorfosi degli dèi, e in particolare quelle che rendono possibile l'incontro erotico con i mortali, sono descritte nei testi e altresì ritratte in figura (Anguissola, Capaldi 2017): senza addentrarci nella complicata questione della resa iconografica del cambiamento di stato, diremo che la sua traduzione in immagine non ha l'intento di visualizzare il processo di transizione, la metamorfosi *in fieri*, piuttosto il risultato formale successivo al suo compimento, la cui riconoscibilità è riconsegnata alla cognizione mitologica dello spettatore che discerne i segni utili a identificare l'identità divina sotto mentite spoglie (Buxton 2009: 77 ss.).

In questo studio ci occuperemo, in particolare, della vicenda di Danae, raggiunta e fecondata da Zeus tramite una pioggia d'oro², e madre di

¹ Nella tradizione latina, che recepisce quella classica, l'arazzo di Aracne (Ov., *met.* VI, 103-128) è un compendio

compiuto degli amori di Giove, Nettuno, Apollo, Bacco. La tradizione rimonta evidentemente alle *Eoie* di Esiodo (si veda Fletcher 2005; Hardie 2005; Hunter 2005). Sull'inganno della metamorfosi divina cfr. Obbink 2004.
² Sull'identificazione della pioggia come "acqua di Zeus", in particolare per la fertilizzazione della Madre Terra,

Perseo, nato dall'incontro mediato e soprannaturale tra i due (da ultimo, Fuchs 2016). La vicenda, ben testimoniata da un insieme coerente di fonti, incontra molto presto il favore dell'arte figurativa, che la rappresenta copiosamente dalla greco-classica al III sec. d.C., mantenendone i tratti distintivi fondamentali, eppure ammettendo modifiche significative di cui tenteremo di dare ragione.

Il mito di Danae: aspetti tematici salienti

Fulcro tematico del mito è, sin da Omero, l'unione sessuale che ingravida Danae, figlia di Acrisio, e la rende madre di Perseo. Nell'*Iliade* (XIV, 315-322)³ è lo stesso Zeus a parlare: facendo rapida menzione delle donne toccate dalla sua potenza erotica, egli include Danae nel novero, senza specificare le modalità del concepimento, le quali sono invece apertamente espresse negli autori successivi, da Sofocle a Pindaro, che insistono, ci pare di vedere, su due aspetti fondamentali e destinati a fare eco negli scrittori a venire. Il primo è il potere fecondante della pioggia che raggiunge Danae e la rende un contenitore della sostanza divina⁴. Il secondo, subordinato al primo, è la sua condizione di prigionia, che la isola in attesa di essere visitata dal nume. Passività e solitudine dunque, da un lato, dall'altro la limitazione fisica che viene a reiterare la finitezza della donna, la quale, oltre che un essere mortale, soffre una costrizione spaziale, destinata a perdurare e a coinvolgere anche il figlio quando, una volta nato, si mettono in salvo all'interno di una cassa chiusa, che li nasconde e li contiene.

In particolare, il coro dell'*Antigone* di Sofocle, a proposito della protagonista in procinto di essere murata viva per aver disobbedito a Creonte, fa riferimento a Danae riassumendo i due aspetti in modo nitido, e ponendo l'accento sull'inevitabilità del fatto amoroso che si verifica nonostante gli impedimenti materiali: «Anche Danae patì d'abbandonare la luce celeste nelle stanze assicurate con

il bronzo / nascosta, fu aggiogata in un talamo sepolcrale / nondimeno, o figlia, o figlia, (era) di nobile stirpe / e custodiva la prole di Zeus (scaturita) dalla corrente d'oro / cosa tremenda la forza del fato»⁵ (vv. 944-951).

Pindaro, nella *Pitica* XII, senza riferire in dettaglio la storia di Danae, menziona unicamente le circostanze del concepimento, e, nominando la pioggia, le accosta un aggettivo rivelatore, «αὐτοπότου» (v. 17), ossia «che scorre da sé», autogenerata e semovente, a ribadire l'assenza di iniziativa femminile o di una qualche forma di volontà attiva da parte di Danae.

Alla stessa stregua gli autori contemporanei e successivi, in forme finanche insistenti, accentuano i due aspetti ora isolati. Tralasciando i rapidi riferimenti a Danae, anche in circostanze letterarie utili a celebrare il figlio Perseo⁶, vale la pena considerare la prima redazione compiuta, sebbene molto più tarda, del mito della fecondazione divina come appare in Pseudo Apollodoro (II 4, 1). L'autore, tra le cui fonti si annovera un frammento di Ferecide (*FGH* 3 F 10-12), racconta che Danae fu rinchiusa in una stanza sotterranea di bronzo e che, secondo una delle due versioni del mito, Zeus scivolò dal tetto sotto forma di pioggia nel seno della donna, determinando la nascita di Perseo e realizzando in questo modo la predizione dell'oracolo. Interessante, alla luce delle conclusioni che trarremo, è il lemma greco scelto dall'autore per descrivere l'azione trasformativa di Zeus, ossia «μεταμορφωθεῖς», che segnala un cambio di stato assimilabile a una vera e propria metamorfosi (intraducibile in lingua latina, se non previo sinonimo), seguito da «εἰσρεῖς», verbo consueto per la pioggia d'oro, che, come animata di volontà propria, «scorre verso» Danae. Le fonti latine, per parte loro, tornano ad accentuare l'idea di prigionia. Orazio nel sedicesimo carme del III libro (vv. 1-8) menziona una torre, di bronzo come da antica tradizione, e aggiunge delle possenti porte di quercia a serrare la donna rinchiusa, vigilata, in aggiunta, da cani latranti che evitino qualsiasi incontro notturno. A contrasto con l'apparente inaccessibilità della prigionia, l'*iter* è «fore» e «patens», «sicuro e sgombro» per Giove che si tramuta in oro. Ovidio, a sua volta, si riferisce spesso a Danae e, partendo dagli *Amores*, dove la figura ricorre più spesso, descrive il luogo della reclusio-

tanto nella cultura greca quanto in quella romana, si veda Cook 1940: 452-454.

³ L'enumerazione non è un vero e proprio resoconto mitologico, piuttosto «una cascata di allusioni», cfr. Lissarrague 1996: 106. Il tema delle avventure erotiche di Giove è estremamente longevo: cfr. Nonno, *Dion.* VII 117-128.

⁴ Va tenuto conto del perfetto allineamento con le fonti letterarie: da un lato la donna intesa come contenitore del seme maschile, così come è descritta nell'apologia di Oreste (A., *Eum.* 658-661), dall'altro, stante la sua passività, il riconoscimento del contributo essenziale apportato nel concepimento, in Arist., *De gen. anim.* 727b, 31-33; 729a, 9-11; 729a, 28-31; 729b 12 -18; 730a 27; 732a, 1-11.

⁵ Trad. a cura dell'Autore. Sulle fonti letterarie del mito si veda Mafre 1986: 325-326.

⁶ Isocr., *Enc. per El.* X, 59; Erod., *St.* II 91, 1-6; VI 53-54; VII 150.

ne: una torre di bronzo («*aenea turris*», II 19, 27), un talamo di ferro e pietra («*in thalamum [...] ferro saxoque perennem*», III 4, 21), battenti di bronzo e torre di ferro («*aerati postes, ferrea turris erat*», III 8, 32). Come per Orazio, l'obiettivo è enfaticizzare in modo oppositivo il potere permeante di Giove, anche se Ovidio riconsegna una certa volontà di abbandono alla fanciulla, che non solo si lascia raggiungere, ma accondiscende all'accoppiamento («*praebuit ipsa sinus et dare iussa dedit*» III 8, 34: «fu lei stessa ad offrire il grembo e, invitata a concedersi, si concesse»). Senza indugiare sugli autori successivi al I sec. d.C., che ribadiscono la storia così come profilata dai predecessori⁷, è possibile fare delle considerazioni sugli aspetti salienti del mito prima di passare all'esame delle fonti iconografiche in cerca di tangenze nella rappresentazione dello stesso soggetto.

Alla luce delle fonti prese in esame, appare chiaro come almeno la prima parte del nostro mito si fondi sul dualismo che oppone la mortalità di Danae, ulteriormente avvilita dalla clausura che ha lo scopo di sottrarla, in quanto donna, a possibili incursioni erotiche, e il potere soprannaturale del padre degli dèi che si manifesta in primo luogo nella metamorfosi, la quale per di più lo converte (in forma liquida) nel più prezioso dei metalli⁸, in secondo luogo nella forza autonoma della pioggia, che raggiunge il luogo del concepimento e della futura gestazione. Di qui la già menzionata passività di Danae che, senza opposizione, riceve le gocce, le accoglie in sé e si lascia ingravidare da Zeus/Giove, il quale la sottrae alla condanna della solitudine. Quella del padre degli dèi (cfr. nota II) si profila come una metamorfosi del tutto particolare: la pioggia condensa l'essenza del dio, specificatamente la sua facoltà generativa. In altre parole, la divinità si riduce ad una sua singola facoltà e si materializza in una componente capace di manifestarne compiutamente la potenza.

I perché dell'oro

La sostanza aurea, al di là di questa specifica occorrenza, è un elemento atavico, densamente simbolico, per il suo legame con le divinità e il loro agire tecnico⁹, quindi per la sua facoltà di

propagare potenza e magnifiche qualità quando è trasmessa, consegnata o guadagnata dall'umano e ne diviene attributo, specie sotto forma di oggetto. Le valenze del metallo più prezioso, messe in luce da una folta serie di studi¹⁰, rimontano ai primordi della cultura greca e pervengono netti alla cultura romana.

Oltre alla generazione aurea, che apre la successione degli stadi dell'umanità, a partire da Esiodo (pur con precedenti orientali)¹¹ fino a Ovidio¹², l'oro ricorre copiosamente in Omero (Schlesier 2014), tra gli altri, nell'efficace scettro di Crise donatogli da Apollo (*Il.* I, 15), nello scudo di Achille (*Il.* XVIII, 478-482) o nel vaso ove l'eroe chiede che vengano conservati i resti di Patroclo (*Il.* XXIII, 243-244). Da un canto l'oro contraddistingue la fattura materiale degli oggetti, come il trono di Era, i quali possono passare nelle mani degli uomini che vi ambiscono, specie in foggia di arma o armatura (Krischer 1971: 36-38) e da cui essi possono ricavare forza e salvezza. D'altro canto è patente che la sua facoltà è molto più estesa. Omero attribuisce per primo (dopo lui, accanto a Esiodo, Mimnermo fr. 1 W., v. 1) l'epiteto "d'oro" ad Afrodite (*Il.* V, 427), il quale ha strettamente a che fare con la facoltà aurea di veicolare proprietà e muovere le azioni dei mortali, suscitando in essi amore o attrazione sessuale, ossia con quanto rientra nella sfera d'azione della dea. Di rimando, tale facoltà seduttiva, eminentemente femminile, pare confermata ancora nell'*Iliade* dalla descrizione di un combattente «che è venuto alla guerra adornato d'oro, quale una giovane donna» (*Il.* II, 872, trad. dell'Autore). Nella stessa accezione di tramite di fascino e bellezza, l'oro torna naturalmente in Saffo, che colloca Afrodite «nella dimora d'oro di Zeus» (fr. 1 Voigt, vv. 7-8), includendo il metallo tra attributi della dea e delle ninfe (fr. 127 Voigt) e tra gli ornamenti delle sue compagne in funzione della loro attrattività (similmente Alcmane sui *partheneia*, fr. 1 Page, vv. 53-54). Pindaro, per parte sua, denomina l'oro «figlio di Zeus e incorruttibile» (fr. 222 Maehler; Bernabè 2014).

Il processo che da elemento minerale naturale porta l'oro ad assumere valenze tanto forti è primordiale e talmente disteso che non possiamo ripercorrerlo esaustivamente in questa sede; in fun-

⁷ Ig., *Fab.* 63; Serv., *Comm. Virg. En.* VII 372.

⁸ Questo genera, peraltro, una potente opposizione tra l'oro del padre degli dèi e il bronzo che assicura Danae alla sua prigione.

⁹ Nell'atto di infondere la *charis* a Odisseo «l'azione della

dea è paragonata dal poeta a quella di un artigiano impegnato nella lavorazione dell'oro e dell'argento» (Menichetti 2007: 320). Cfr. Menichetti 2009: 98.

¹⁰ Cfr. Ogden 1992; Muhly 2011: 321-323.

¹¹ Hes., *Op.* 106-201; West 1997: 312-319.

¹² Ov., *Met.* I 89-150; Barchiesi 2005: 166-170.

zione dell'analisi del nostro episodio, però, basterà sintetizzarne, a questa altezza, il quadro semantico e simbolico. Da un lato, d'oro è la fattura degli oggetti divini, in secondo luogo esso può divenire caratteristica stessa nella connotazione delle divinità ed è abile a elargire qualità positive agli uomini o a segnarne l'inferiorità rispetto ai numi (Ricciardelli 2014, con bibl. prec.). Ancora oltre, ed è quanto più da vicino ci riguarda rispetto all'analisi dell'episodio di Danae, esso rimarca parallelismi tra maschile e femminile (Cerchiai, Menichetti 2014 con bibl. prec.), per cui la vestizione delle armi degli dèi maschi, come Ares, si allinea, anche in fatto di efficacia, all'assunzione delle armi della seduzione da parte di Afrodite, Elena o Penelope. Questo in virtù del fulgore luminoso dell'oro che, attraverso l'abbaglio¹³, genera in chi lo guarda una forma di incanto e seduzione, in altri termini di *charis*.

Chiaro, dunque, il valore che il metallo assume, in forma liquida e grondante, nell'episodio di Zeus e Danae: sussume la superiorità del dio, raggiunge e seduce la donna, ne illumina prolificamente il buio della reclusione.

Le immagini di Danae in epoca classica

L'iconografia di Danae, eminentemente la sua posa, non tradiscono i nodi tematici individuati in apertura. Dai primordi della sua rappresentazione, infatti, la donna appare prevalentemente sola al centro del campo figurato sulla superficie dei vasi a figure rosse di inizio V sec. a.C. (Mafre 1986: 335 s.). Se scarseggiano elementi utili a caratterizzare il contesto chiuso nel quale collochiamo la figura in base alla cognizione mitologica, Danae è spesso ritratta sopra una *kline*. La pregnanza dell'oggetto è forte: il letto, infatti, evoca lo spazio chiuso e intimo della camera nuziale, in particolare il talamo (che echeggia le parole di Sofocle), oltre che lo spazio privato del congiungimento sponsale, il quale assume senso alla luce della dinamica amorosa che si consuma tra la mortale e il dio. In particolare, su un cratere a calice da Cerveteri del Pittore di Triptolemos, datato al 490-480 a.C. (fig. 1)¹⁴, ove l'identificazione della



Fig. 1. Cratere da Cerveteri. Leningrado, Ermitage (Buxton 2009: 78, fig. 10).

protagonista è tacita grazie all'epigrafe che ne dichiara il nome, lo spazio femminile è connotato dalla presenza di uno specchio appeso accanto a un *kekryphalos*; al centro la donna si presenta riccamente abbigliata, con un chitone e un *himation*, combinazione pressoché costante nelle attestazioni. Danae poggia i piedi su un basso sgabello, si mantiene seduta, ma il torso è leggermente retroverso in modo che, afferrando con le mani i due lembi delle bende che le scendono sulle spalle, ella possa guardare la pioggia mentre scende direttamente sul suo grembo, mentre questo leggero spostamento sembra quasi suggerire l'offerta del grembo stesso. La posa è quanto mai eloquente: da un lato la fanciulla è sorpresa dall'evento soprannaturale, la pioggerella resa tramite due file di singoli tocchi di pennello, che cade rettilinea esattamente sul basso ventre, dall'altro si evince il forte coinvolgimento della figura femminile, dallo sguardo fisso in alto, che tradisce almeno la consapevolezza di quanto sta accadendo. Il fatto che sull'altra faccia dello stesso vaso venga rappresentata una scena piuttosto affollata, con Danae, Perseo bambino, un uomo al lavoro sulla cassa e Acrisio, sottolinea una volta di più il proposito di

¹³ Sul *thauma idesthai* delle armi di Achille cfr. M. Menichetti in Cerchiai, Menichetti 2014: 128 s.

¹⁴ Leningrado, Ermitage, B 1602; Mafre 1986: 327, n. 1; Mafre 1986b; Cook 1940: 456, fig. 293; Fuchs 2016: 203; Beazley 1963: 360, n.1; Papaspyridi-Karouzou 1946: 439; Lissarrague 1996: 108, figg. 15a-b; D'Abruzzo 1993:

18, n. 2, fig. 2. Lo schema è lo stesso riscontrato su una *lekythos* a figure rosse da Atene ove Danae appare seduta di profilo su una sedia mentre la stoffa dell'*himation* disegna un amplissimo *kolpos* per la raccolta della pioggia (Mafre 1986: 327, n. 2; Papaspyridi-Karouzou 1946: 139-140, fig. 3, disegno; D'Abruzzo 1993: 18).

isolare questo primo e preciso momento del mito, riservando alla fecondazione uno spazio a sé e dedicandogli l'intero campo figurativo che rende la sola Danae protagonista.

Una piccola *lekythos* da Corinto del 470 a.C.¹⁵, come già notato da F. Lissarrague, raggiunge l'effetto dell'isolamento, quindi della prigionia, sistemando la figura tra due colonne scure che limitano lateralmente lo spazio, in modo che all'interno della cornice architettonica ella appaia sola mentre accoglie, con le mani tese, le gocce brune che cadono dall'alto. In questa stessa chiave notiamo la grande efficacia iconografica (anche per via della struttura materiale degli oggetti) di un gruppo di *lekythoi* plastiche, più tarde, della metà IV sec. a.C. (Mafre 1986: 329-330, nn. 24-27; D'Abruzzo 1993: 18, nn. 11-14, fig. 4; Trumpf Lyrizaki 1969: 24, nn. 58-60), con la scena inquadrata da colonnette ioniche sormontate da un frontone con acroterio che raccolgono il nucleo mitologico e aumentano la percezione di un episodio concluso entro un ambiente circoscritto e per certi versi, pur nelle sue forme eleganti, angusto, in quanto completamente occupato da Danae e, specificamente, dal gesto caratteristico di sollevare un lembo della sua veste, attivo e passivo al tempo stesso.

Una serie di vasi pressappoco coevi, della seconda metà del V sec. a.C., dimostra la stabilità della cifra iconografica riservata al nostro personaggio: sola al centro della composizione, enfatizzata in una coppa da Brauron (Mafre 1986: 327, n.2; Fuchs 2015: 204; Kahil 1963: 15, n. 8.) che la isola nel medaglione centrale, Danae guarda la pioggia e, in certa maniera, collabora alla riuscita dell'unione, utilizzando un lembo dell'*apoptygma* per raccogliarla e simbolicamente trattenerla come in un *kalathos*. Anche quando la composizione prevede l'inclusione di altri personaggi, la loro presenza deve enfatizzare la solitudine di Danae, il cui nucleo rimane invariato, e il fatto miracoloso che le accade. Così vediamo su un'*hydria* di Boston del 430 a.C.¹⁶ (fig. 2), che include nella scena sia Hermes che un'altra donna, mentre Danae si posiziona come di consueto sulla *kline*. La presenza del messaggero degli dèi può, in modo didascalico,



Fig. 2. *Hydria* attica. Boston, Museum of Fine Arts (Vermeule 1970: 630, fig. 102).

co, costituire un tramite che riduce la distanza tra la donna sola, seduta sulla *kline* a sinistra, di fronte ai due personaggi allineati e incedenti verso di lei, e Zeus trasformato in pioggia, possibilmente in virtù della sua funzione di messaggero. Da un lato essa stempera l'isolamento della donna, dall'altro la trasferisce in una dimensione del tutto ieratica, compensata dalla presenza dei consueti oggetti di toeletta. L'altra figura femminile, che una generica lettura spingerebbe a interpretare come una balia (Mafre 1986b: 72), di fatto sdoppia la parte muliebre della composizione e assume tutta la carica di meraviglia di cui la figura di Danae, accogliente e passiva, non può caricarsi.

Alla stregua della nutrice anche Eros può affiancare la protagonista, ma, di nuovo, il dio alato si colloca su un piano più simbolico che reale: la sua funzione è indubbiamente quella di rimarcare il fatto amoroso che muove le intenzioni del padre degli dèi. Lo vediamo di piccole dimensioni su un'*hydria* ateniese a figure rosse del 450-400 a.C.¹⁷ (fig. 3), posizionato alle spalle di Danae senza intrattenere, appunto, alcuna relazione diretta con lei. Di grande taglia compare invece su una *lekythos* dalla Cirenaica della metà del IV sec. a.C.¹⁸ (fig.

¹⁵ Corinto, MP 90; Oakley 1990: 65-70; Lissarrague 1996: 110, fig. 13; D'Abruzzo 1993: 18, n. 5; di simile impostazione, una *lekythos* della metà del IV sec. a.C. (Frankfort, Liebieghaus, 503; Eckstein, Legner 1969: n. 47), inserita da Mafre (1986: 329, n. 24, simili nn. 25, 26, 27) tra le "scene probabili", forse per l'assenza della pioggia.

¹⁶ Boston, Museum of Fine Arts, 68.18; Mafre 1986: 327, n. 6; Vermeule 1970: 628, figg. 100, 102; Oakley 1990: 68, fig. 4; D'Abruzzo 1993: 19, n. 7.

¹⁷ Adolphseck, Schloss Fasanerie, 38; Mafre 1986: 327, n. 5; *CVI*: Adolphseck, Schl. Fas. 1, p. 19, pl. 29.3; Arafat 1990: 139-140; D'Abruzzo 1993: n. 6.

¹⁸ London, British Museum, E 711; Mafre 1986: 327, n. 7; Metzger 1951: pl. 43.1; Cook 1940: 460, fig. 297; Scheffold 1981: 241, fig. 338; Arafat 1990: pl. 37b; Pongratz-Leisten, Sonik 2015: 39, fig. 1.5; D'Abruzzo 1993: 18, n. 15, fig. 5. Lo stesso schema, con i personaggi di contorno invertiti ma ugualmente posizionati, si riscontra in un coperchio di specchio bronzeo del 375 a.C. ca. (D'Abruzzo 1993: n. 49, fig. 3, Mafre 1986: 330, n. 28; Karusu 1970: 36, fig. 1; Papaspyridi-Karouzou 1946: 437, fig. 1).



Fig. 3. *Hydria* attica. Adolphseck, Schloss Fasanerie (Mafre 1986, n. 5).

4), mentre si allontana da Danae tenendo fisso lo sguardo su di lei e compiendo una sorta di gesto di incoraggiamento, mentre gocce tonde e pesanti, sistemate a forma di imbuto, cadono sul grembo della donna che tiene aperto il manto. Anche in questo caso una seconda donna tiene le braccia alzate in segno di stupore, esattamente come nel caso precedente: le due figure in piedi si collocano ai lati della protagonista, il braccio levato della balia e l'ala sinistra di Eros circoscrivono la porzione centrale del campo figurato ove campeggia Danae che, seduta, troneggia come fulcro della rappresentazione. Entrambe possono essere lette come "presenze di commento", non apportando effettivamente alcun contributo alla definizione narrativa dell'episodio: il primo, quello della donna, di tipo schiettamente emotivo, il secondo circostanziale, utile a puntualizzare il quadro tematico in cui calare l'accadimento.

La scena in assoluto più affollata, sempre però leggibile alla luce del sistema individuato, è su un vaso italiota della seconda metà del IV sec. a.C.¹⁹ (fig. 5) dove il motivo della sorpresa, incarnato dalla compagna di Danae, si scompone, e insieme si moltiplica, in tre figure femminili, accanto alla presenza di un piccolo erote: la triade di balie ed

¹⁹ Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 24603; Mafre 1986: 328, n. 9a; Trendall 1987: 318, n. 448, pl. 204 c, d; Trendall 1972-1973: 34, fig. 2; Schauenburg 1982: pl. 129, 3-4.

Eros fissano il loro sguardo meravigliato su un'alta finestrina dalla quale scende la pioggia. La scena è corale attorno al punto che catalizza l'attenzione di tutti i personaggi, ma non spezza, di fatto, la



Fig. 4. *Lekythos* attica. London, British Museum (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1866-0415-63).



Fig. 5. *Hydria* da Paestum. Paestum, Museo Archeologico Nazionale (Trendall 1987, fig. 318).



Fig. 6. Cratere beotico a campana. Atene, Museo Nazionale (Boardmann *et alii* 1992: 149, Abb. 185).



Fig. 7. Cratere beotico a campana. Parigi, Louvre (Lissarrague 1996: fig. 15).

solitudine di Danae, la cui condizione è semplicemente enfattizzata dalla pluralità di soggetti, effettivamente anonimi, che le si fanno intorno e ne rimarcano la condizione, addensando un senso di insistito stupore attorno alla sorgente del miracolo divino.

Un cambiamento, moderato ma significativo, si registra su due crateri a campana beoti, entrambi compresi tra il 430 e il 400 a.C.²⁰ (figg. 6-7). Complessivamente lo schema iconografico della protagonista, che spicca solitaria sulla consueta *kline*, non varia rispetto alla tradizione, eppure alcuni dettagli accentuano la caratura erotica della scena. Laddove la presenza di Zeus si risolve nella sola rappresentazione della pioggia, che in entrambi i casi goccia dall'alto, e il ceramografo sceglie per lui una via espressiva compiutamente metamorfica, la figura della donna, l'abbigliamento e la postura in particolare, tradiscono la volontà di incrementarne il *pathos*. Danae, infatti, si accomoda con più agio sul letto, posizionandovisi quasi semidistesa, mentre a contrasto con le coperte e i cuscini riccamente ornati che impreziosiscono la *kline* si alleggeriscono le sue vesti, lisce e prive di decori, mentre il torso rimane completamente scoperto, in modo che sia i seni sia, in un caso, il ventre risultino totalmente esposti. Questo accre-

sce lo spessore erotico della vicenda, con l'immagine di una figura femminile semisvestita e quasi sdraiata sul letto, e permette alla pioggia di calare direttamente sulla parte del corpo interessata dalla gestazione, in modo apertamente allusivo e simbolico. Ancora oltre, la disposizione al contatto da parte di Danae, che non tradisce quanto riportato nelle fonti, permette per converso di assegnare alla pioggia quella capacità semoveniente e di auto-orientamento che manda a segno il concepimento. Aggiungeremo che la presenza, in entrambe le rappresentazioni, di vasi sospesi sulla donna (*hydria*, *phiale* e *skyphos*), certamente integrabili nella rosa degli oggetti muliebri di contorno, si adattano perfettamente alla pioggia celeste che cala dall'alto, cui fanno eco, appunto, in quanto forme funzionali a contenere e versare del liquido.

Lo schema minimo individuato torna in estrema sintesi laddove il supporto della figura si riduce. Si tratta, per l'appunto, delle numerose gemme su cui compare la scena della fecondazione (D'Abruzzo 1993: 21, gruppo E). In questi casi il piccolo campo figurato è occupato pienamente dalla donna, e il suo riconoscimento rimane possibile sia grazie alla pioggia, sia, in misura finanche maggiore, in virtù della posa di Danae, che reitera quella già individuata nella pittura vascolare. Su uno scarabeo in diaspro del V sec. a.C.²¹ (fig. 8) la donna, a lato della *kline*, compie il gesto consueto di raccogliere le pesanti gocce che scendono

²⁰ 1. Cratere a campana, Atene, Museo Nazionale, 12593; Mafre 1986: 327, n. 8; Karusu 1970: 35, taf. 24.1; Lullies 1940: 20, Taf. 23, 1; Stampolidis, Tassoulas 2009: 159, n. 128; D'Abruzzo 1993: 19, n. 9.2. Cratere a campana, Parigi, Musée du Louvre, CA 925; Mafre 1986: 328, n. 9; *CVA*: Paris, Musée du Louvre: 17, 45, pls. 44.1-2, 45.3-4; Boardmann *et alii* 1992: 148-149, Abb. 185; D'Abruzzo 1993: 19, n. 10.

²¹ Boston, Museum of Fine Arts, 98.716; Mafre 1986: 328, n. 10; Lippold 1922: Taf. 47.3; Papaspyridi-Karouzou 1946: 438, fig. 2a; Boardman 1970: 193, pl. 449; Karusu 1970: 37, taf. 24.2; D'Abruzzo 1993: 21, n. 35.



Fig. 8. Scarabeo. Boston. Museum of Fine Arts (da <https://collections.mfa.org/objects/186690>).

dall'alto, tenendo sollevato un lembo della sua veste. In questo caso la rappresentazione si allinea perfettamente con quelle che decorano la ceramica coeva.

Di grande interesse, rispetto al nostro discorso, sono le attestazioni in cui si riducono gli elementi attorno alla protagonista, lasciando che il *marker* iconografico, indispensabile per disambiguare il mito in oggetto, siano il suo atteggiamento e la sua postura. In questi casi, in cui si può addirittura fare a meno della pioggia²², Danae appare in piedi o seduta, vestita o in parte scoperta, ma sempre in una posizione di accoglienza. L'ellissi della pioggia d'oro è come compendiata e ricompresa, in estrema sintesi, nella sola fisicità femminile, che ce la fa apparire, una volta di più, isolata e cedevolmente esposta alla volontà del nume. Un esempio su tutti, probabilmente il più calzante, è un intaglio in calcedonio da Olbia della metà del IV sec. a.C., di splendida fattura²³ (fig. 9). La donna è seduta su uno sgabello, il torso nudo è teso, leggermente inarcato sulla schiena, e il volto è marcatamente retroflesso, in una posa complessivamente divaricata, di abbandono estatico, che evoca una



Fig. 9. Intaglio in calcedonio da Olbia. Leningrad, Ermitage (da <https://weblimc.org/page/monument/2104082>).

situazione di godimento amoroso. La veste, sollevata per un lembo con il braccio destro fin sopra il capo, disegna un ampio arco al di sotto della figura, che appare sinuosa e languida; in questo caso la stoffa tesa, che deriva evidentemente dal consueto utilizzo come recipiente, non ha alcun valore funzionale, piuttosto quello di accentuare l'allungamento della figura. Negli altri casi, la cui cronologia scende verso il III sec. a.C. (Mafre 1986: 330, nn. 31,32,33), il corpo è meno connotato e Danae si presenta in piedi e composta, accostata a un elemento di appoggio, alternativamente un pilastro o un montante della *kline*: a differenza del caso precedente ella tiene necessariamente i capi dell'*hymation* in modo che la piega rotonda replichi il *kolpos*, preparando il consueto recipiente di raccolta delle gocce, che simbolicamente rappresenta il grembo. È questo dettaglio l'indizio per la sua sicura identificazione²⁴.

A questa altezza del discorso, nonostante la distanza cronologica, conviene anticipare le gemme,

²² Vienna, Kunsthistorisches Museum, IX B 387, III sec. a.C. (Mafre 1986: 330, n. 33; D'Abruzzo 1993: 21, n. 40, fig. 16).

²³ Leningrad, Ermitage, Ж 599; Mafre 1986: 328, n. 11; Lippold 1922: Taf. 47.1; Papaspyridi-Karouzou 1946: 438, fig. 2c; Karusu 1970: 37, taf. 24.3; D'Abruzzo 1993: 20, n. 37.

²⁴ Si segnalano le riserve di Mafre (1986) che ha classificato queste occorrenze nella sezione "Danaé et la pluie d'or: scènes possibles" della voce a lei dedicata all'interno del LIMC.



Fig. 10. Intaglio in argento. Boston. Museum of Fine Arts (da <https://collections.mfa.org/objects/187351>).

non numerose in verità, che raffigurano Danae in età romana e la cui identificazione risulta incerta. Sebbene il momento scelto nelle rappresentazioni sia quello saliente della pioggia d'oro, la medesima pioggia non viene mai rappresentata, a conferma della gravidanza significativa della donna sola nel consueto atteggiamento e di uno schema iconografico che ne sottolinea la partecipazione, non lasciando dubbi sull'identificazione del personaggio (Toso 2007: 125-126.). Pare sensato riservare uno spazio a parte all'analisi di una soluzione iconografica greca del tutto particolare che può costituire un potente anticipatore di quelle successive di età romana, nonostante l'alta cronologia. Ci riferiamo a un'incisione su un anello della fine del V sec. a.C.²⁵ (fig. 10): Danae tiene il capo totalmente sollevato, usa la veste alla maniera di un recipiente, ma in alto, sopra la pioggia che scende, viene rappresentata, in taglia miniaturistica, una piccola aquila. Si tratta di un *unicum* di estremo interesse: solo in questo caso, infatti, la configu-

razione di base si arricchisce di un dettaglio volto a intensificare la presenza dell'altro attore protagonista dell'episodio, Zeus. Per includerlo nella rappresentazione, tuttavia, si insiste sul fattore metamorfico, scegliendo di accostare a Danae l'animale che per autorevolezza rappresenta simbolicamente il padre degli dèi. Siamo dinanzi a una sorta di endiadi che molto probabilmente risente dell'influenza di un mito affine, quello di Ganimede, con cui condivide la vicenda di predazione sessuale sotto mentite spoglie, ma che vuole anche, indubbiamente, enfatizzare il cambiamento di stato dell'amante divino. La figura aerea è d'altra parte massimamente adatta a subentrare nello schema: si colloca in alto, come fosse il punto di scaturigine della pioggia che scende su Danae. Se non è possibile, per lo scarto cronologico, definire alcun rapporto di derivazione diretta con le scene che siamo in procinto di analizzare, scorgiamo in questa configurazione un potenziamento iconografico in favore dell'amante divino, esistente già in potenza nella concezione greca, che diventerà un tratto distintivo delle figurazioni del mito in età romana, quando un generale ripensamento della tradizione tende a riconfigurare lo stilema associato al nostro mito.

*Le rappresentazioni romane*²⁶

Prima di scendere nel dettaglio delle rappresentazioni pittoriche che compongono la serie di attestazioni dedicate al nostro mito in epoca romana, vale la pena dichiarare la svolta iconografica che interrompe una tradizione tutto sommato coesa, della quale abbiamo fornito un quadro nel precedente paragrafo. I dipinti pompeiani che offrono il ritratto del primo frangente della storia di Danae prevedono più volte la presenza di Giove in forma umana, rappresentato come un giovane. Si tratta di una novità dirompente, della quale è stata rilevata la peculiarità, definita però sbrigativamente "incongrua" o debolmente giustificata²⁷,

²⁵ Boston. Museum of Fine Arts, 99.437; Mafre 1986: 328, n. 12; Carpenter 2021: 130-131, fig. 123; Lippold 1922, Taf. 47.2; Papaspyridi-Karouzou 1946: 438, fig. 2b; Boardman 1970: 193, pl. 667; Karusu 1970: 37, Taf. 24, 3; Buxton 2009: 79, fig. 11; D'Abruzzo 1993: 20, n. 48, fig. 15.

²⁶ L'inclusione del nostro mito nell'iconografia romana è nota anche per mezzo di testimonianze letterarie: Ter., *Eunuch.* 583-590; Plin., *Hist. Nat.* XXXV, 131.

²⁷ Cook (1940: 464) «a kingly presence, but illogically combined with the rain into which he had transformed himself»; D'Abruzzo (1993: 21): «Sembra che i pittori pompeiani ritenessero necessario esplicitare la presenza di Zeus accanto a Danae [...] forse era solo un modo per equilibrare la composizione della scena, oppure un espediente per renderla più comprensibile allo spettatore romano»; più sottilmente, Mafre (1986: 336): «Ce re-

che viene a spezzare la solitudine femminile propria dello schema greco, attestata peraltro in tutte le fonti letterarie, comprese quelle latine. Il testimone più eclatante, in cui è stata ravvisata ipoteticamente una diretta derivazione dal prototipo di Nicia (Plin., *Nat. Hist.* XXXV 132)²⁸, si trova nel *triclinium* (p) della Casa della Regina Margherita (Pompei V 2, 1, fig. 11)²⁹: la scena figurata è compresa all'interno di una cornice bruna piuttosto spessa, e ha per protagonisti Giove e Danae, assisi sulla medesima *kline*. L'ambientazione non subisce modifiche sostanziali, per questo la presenza della figura maschile appare ancor più inconsueta rispetto alla tradizione. Il dipinto si presenta come l'effigie di una coppia di amanti, le rispettive membra cromaticamente a contrasto, secondo un codice consueto per questo tipo di soggetto. Il luore dell'*himation* di Danae, che lascia esposti il busto e il braccio, contrasta nettamente con il manto rosso scuro che cinge i fianchi del dio e, allo stesso modo, lascia scoperto il suo torso possente. I due sono rivolti a sinistra, le braccia destre sollevate e flesse alla stessa altezza, le gambe destre ugualmente avanzate, e ai margini della composizione, speculari dietro i protagonisti, due elementi architettonici bianchi, forse due colonne, suggellano la simmetria della scena e la bilanciano a servizio di una resa piuttosto armoniosa, la quale indubbiamente collabora alla trasmissione di un forte senso di intimità. Il gioco di sguardi fa il resto: Danae rivolge il viso alla pioggia che scende dall'alto, Giove retrospiciente fissa a sua volta Danae, in altre parole la relazione visiva tiene conto della pioggia come di un elemento di mediazione che, identificabile con Giove, restituisce specularità agli sguardi. La resa della stessa pioggia, inoltre, gialla e punteggiata di bianco, richiama per tecnica e cromia quella delle foglie della sontuosa corona che cinge il capo di Giove. La rispondenza è simbolica tanto quanto il fatto che sia lo scettro del dio sia la pioggia non rispettano il limite della cornice, ma debordano entrambi, a ribadire la superiorità del nume, sia in persona che trasformato. Infine, il manto utilizzato da Danae per raccogliere la pioggia, secondo lo



Fig. 11. Affresco da Pompei V 2, 1, Casa della Regina Margherita (Augris 2022: 271, fig. 23).

schema classico, è dello stesso colore di quello di Giove e di nuovo la corrispondenza non pare casuale. Per quanto concerne le pitture nello stesso vano o in quelli attigui (Fuchs 2016: 211-214), utili a evincere combinazioni tematiche che illuminino il senso della scelta del nostro soggetto, va segnalato il quadro della parete est nello stesso ambiente tricliniare³⁰: sebbene molto rovinato si distingue, grazie al disegno dell'Istituto Archeologico Germanico, una scena di paesaggio occupata da due personaggi, ossia Marsia che insegna ad Olympos a suonare il flauto. Oltre all'identico numero di personaggi, la scena ambientata all'aperto e l'atmosfera di pacata complicità tra i due conferma il tono intimo caratteristico del quadro con Giove e Danae, soprattutto in virtù del fatto che nell'arte romana la figura di Marsia è quasi sempre legata, anche nelle rappresentazioni, alla violenza e alla drammaticità della sua storia di musicista sconfitto e martoriato da Apollo (Sciaramenti 2019: 137-147; Sciaramenti 2022). Un terzo dipinto, sulla parete ovest³¹, presenta una figura femminile poco leggibile, stante accanto a un uomo seduto: l'interpretazione non è certa, ma potrebbe trattarsi

doublement de la présence du dieu peut surprendre [...] mais l'on peut considérer soit que l'artiste a contaminé deux moments successifs, soit qu'il a en quelque sorte dédoublé Zeus».

²⁸ Neutsch 1940: 60-64. Secondo Cook (1940: 462) da individuare, invece, nella pittura dalla Casa di Pansa.

²⁹ Pompei V 2,1, Casa della Regina Margherita, *triclinium* (p), parete N; *PPM* III: 782, n.12; Mafre 1986: 328, n. 15; Cook 1940: 463-464, fig. 299; Augris 2022: 269, fig. 23; Fuchs 2016: 211, fig. 8; D'Abruzzo 1993: 20, n. 25, fig. 8.

³⁰ *PPM* III: 784, 786, nn. 15, 18.

³¹ *PPM* III: 782-783, n. 14b.

di Atalanta e Meleagro (Grassigli 2023: 102-103) o anche di Odisseo e Penelope. È chiara, anche più che nel caso precedente, la prossimità formale e tematica con il quadro di Giove e Danae, intesi come coppia vincolata da un legame erotico, ritratta in una dimensione di intimità di coppia. Sulla parete ovest dell'ambiente "o" della stessa casa³², ancora un disegno dell'Istituto Archeologico Germanico mostra Leda e il cigno nello schema classico, presente anche in altre dimore romane: si potrebbe ravvisare un legame tematico con la nostra pittura, legato agli amori di Giove e, in particolare, alla metamorfosi, sebbene i due quadri non siano strettamente prossimi.

Ancora più intima ci appare la configurazione della pittura, che tuttavia possiamo apprezzare solo grazie a una riproduzione grafica, dalla Casa di *Gavius Rufus* (Pompei VII 2, 16, fig. 12)³³. La scena, ambientata all'aperto nel folto di un bosco attorno a una struttura architettonica collocata in secondo piano a sinistra, pare scomponibile in due parti immaginando una linea che la spartisca al centro. Sulla destra si colloca Danae in una posa perfettamente tradizionale: in piedi, ella si presenta nuda per tre quarti, le gambe, a partire dalle cosce, avvolte in un manto leggero che la fanciulla regge con le mani per i due capi, in modo che sotto il braccio sinistro venga a formarsi la consueta conca di raccolta del liquido. Un piccolo erote, sul quale la donna tiene fisso lo sguardo, versa la pioggia da un *rhuton*, e le gocce raggiungono direttamente il sesso della protagonista. L'iconografia mantiene tutti i tratti tradizionali, tranne che per la presenza a lato di Giove, che troneggia a sinistra, seduto su un sedile di pietra e dotato di una lunga lancia. A dispetto della pittura precedente, in questo caso il dio assiso e a riposo, con il capo rivolto a destra verso la figura femminile, si configura come uno spettatore solenne di quanto si consuma accanto, una sorta di supervisore che osserva dal di fuori la scena di cui è protagonista e a cui sovrintende. Egli, in altre parole, guarda dall'esterno se stesso, trasformato in pioggia, nell'atto di ingravidare la fanciulla: questo aumenta fortemente l'idea di sdoppiamento, soprattutto perché la sua presenza non servirebbe per decodificare l'episodio, dal momento che tutti i parametri di riconoscibilità vengono rispettati e la scena a destra non risulta minimamente ambigua. Una ter-



Fig. 12. Riproduzione grafica del dipinto da Pompei VII 2, 16, Casa di Gavius Rufus (Lissarrague 1996: 119, fig. 19).

za pittura distrutta, proveniente da Pompei VII 4, 59, mostra la circolazione del medesimo schema ben cristallizzato, con Giove di nuovo incluso nella configurazione. Per converso non si ignora, a vantaggio della consapevolezza degli artisti, la possibilità opposta, ossia quella di ritrarre Danae sola: ne è testimonianza una pittura, anch'essa andata perduta, dalla Casa di Pansa (Pompei VI 6, 1)³⁴: il rifacimento grafico permette di apprezzare una figura femminile quasi completamente nuda, calata in un contesto idillico (perfettamente in linea con i paesaggi mitologici coevi: Sciaramenti 2019), cui la finestra naturale sottrae ogni nota di dramma. A questa testimonianza si accosta il riquadro con Danae sulla *kline* dalla Casa dei Capitelli colorati (Pompei VII 4, 31.51)³⁵, ove la donna, seminuda e con le braccia aperte in modo da spalancare la veste, mantiene una posa talmente peculiare che la

³² *PPM* III: 778, n. 7.

³³ Pompei VII 2, 16; *PPM* VI: 549, n. 28; Mafre 1986: 328, n. 16; Schefold 1962: n. 70; Augris 2022: 270, fig. 24; D'Abruzzo 1993: 20, n. 23, fig. 14.

³⁴ Pompei VI 6, 1, Casa di Pansa; Mafre 1986: 328, n. 13; Helbig 1868: 34, n. 115; Cook 1940: 462, fig. 298.

³⁵ Pompei VII 4, 31.51, Casa dei Capitelli colorati, *oecus* (17); *PPM* VI: 1018-1019, nn. 28-29; Mafre 1986: 330, n. 34; Fuchs 2016: 208, fig. 4; Augris 2022: 270, fig. 22. Cfr. Pompei II 2, 2, Casa di *Octavius Quartio*; Fuchs 2016: 208, fig. 5. Simili per schema (donna seduta frontale) e per il collocamento in partizioni architettoniche di III-IV Stile, la Danae da Pompei VII 4, 59, Casa dei Bronzi (Mafre 1986: 329, n. 17; D'Abruzzo 1993: 20, n. 18), e quella da Pompei II 2, 2-5, Casa di D. Ottavio *Quartione* (*PPM* III: 71, n. 47; D'Abruzzo 1993: 20, n. 19).

pioggia non viene nemmeno rappresentata. Complessivamente possiamo affermare che l'insieme delle testimonianze lascia intendere che lo sdoppiamento di Giove, ritratto contemporaneamente in forma di pioggia e nelle sembianze di uomo, sia il frutto di una scelta artistica ben determinata, non prevalente, ma certamente stabile.

Un ultimo dipinto, proveniente dalla Casa della Caccia antica (Pompei VII 4, 48, fig. 13)³⁶, si può considerare una soluzione intermedia tra le due varianti possibili, relative alla presenza/assenza di Giove nelle occorrenze romane. In questo caso Danae occupa il centro del campo figurato, la sua posa e l'espressione del suo volto tradiscono il dramma che pareva diradato nei quadri con Giove: laddove, infatti, le scene con Giove giovane sfruttano un'ambientazione "urbana", con inserti naturali e architettonici, in questo caso il contesto si impoverisce di elementi e si riduce a una cornice spoglia e brulla. L'uso dei colori, prevalentemente sulla scala del marrone e del rosso bruno, variamente ombreggiati, ubbidiscono alla stessa intenzione di addensare un'atmosfera piuttosto fosca attorno alla protagonista, la cui solitudine, peraltro, è senza dubbio acuita dalla scabra configurazione di paesaggio aspro e nudo alle sue spalle.

Come di consueto nelle configurazioni di quest'epoca, un amorino sull'angolo di sinistra versa, da un'anfora poggiata sulla spalla, il liquido rosso³⁷, che taglia trasversalmente il corpo della donna e raggiunge l'incavo della veste sotto il braccio destro di Danae. La trasparenza dell'*himation* che fascia le cosce della protagonista si appesantisce alle sue spalle in due pieghe rigonfie a contrasto con l'incarnato chiaro della figura. Giove, come detto, non è presente, ma in luogo della sua figura compare un grande fulmine scuro alla destra della donna, appoggiato al terreno obliquamente. Il colore rosso bruno è in *pendant* con la pioggia le cui striature rigano il torso di Danae che compie con la mano sinistra il consueto gesto di accettazione della volontà divina. L'analisi di quest'ultima occorrenza riposa su un piano più simbolico che letterale: Danae si erge tra due fenomeni celesti, l'uno (il fulmine) emblema della regalità onnipotente



Fig. 13. Affresco da Pompei VII 4, 48 (Augris 2022: 270, fig. 25).

del padre degli dèi, l'altro effigie del suo vigore prolifico. Ella appare, in tutta la sua inerme fisicità, tra le due manifestazioni ieratiche, in una scena non scevra di dramma che pare fedele alla tradizione più antica e si distanzia dalla possibilità idillica percorsa nella già menzionata Casa di Pansa (Pompei VI 6,1). In entrambi i casi, comunque, il paesaggio definisce il tono della rappresentazione: utilizzato come una *vox media*, in un caso declina la configurazione in senso pacifico e idillico, cornice di un amore che potrebbe costituire l'allegoria di una relazione erotica umana, specificamente di una coppia matrimoniale, nell'altro collabora sorprendentemente all'atmosfera drammatica che ospita la protagonista. In altre parole, superata l'ambientazione domestica "chiusa" dello schema greco, è la finestra naturale "aperta" a stabilire lo spessore emotivo della rappresentazione, in una dimensione simbolica tutta schiettamente romana.

Conclusioni

La prima parte della storia di Danae, il concepimento di Perseo ad opera di Zeus/Giove trasformato in pioggia d'oro, viene tradotto in figura utilizzando uno schema piuttosto stabile che trova le sue peculiarità nell'atteggiamento corporeo

³⁶ Napoli, Museo Nazionale, 9549 da Pompei, VII 4, 48, Casa della Caccia antica; *PPM* VII: 12, n. 6; Mafre 1986: 328, n. 14; Cook 1940: 465-456, fig. 301; Schefold 1962: n. 180; Rizzo 1929: pl. 103.1; Augris 2022: 270, fig. 25; Fuchs 2016: 212, fig. 9; D'Abruzzo 1993: 21, n. 22, fig. 13.

³⁷ La tinta potrebbe, a sua volta, marcare sia l'atto forzoso di Zeus, sia enfatizzare il fatto erotico. Cfr. Sciaramenti 2023: 152-166, sulle rappresentazioni di Piramo e Tisbe e sul valore cromatico del sangue.

della protagonista. È la donna, in buona sostanza, a recare in sé i tratti distintivi che la definiscono esplicitamente come Danae e che inequivocabilmente richiamano la sua vicenda. Tale evidenza non è in sé sorprendente, essendo la sua figura eminentemente legata al corpo e alla sua relazione di intimità sessuale con la sostanza divina, la quale a sua volta reca conseguenze altrettanto fisiche e del tutto femminili, come la gravidanza e il parto.

Se non è lecito parlare di *stuprum*, l'accadimento di cui Danae è protagonista si profila ugualmente come una storia di predazione sessuale che sopraggiunge su un corpo indifeso, sia in quanto mortale sia in quanto segregato con il fine precipuo di impedire incursioni di tipo amoroso che possano ingravidarla. Un aspetto che, già in partenza, rende quanto meno inusuale lo svolgimento dell'accoppiamento è che il corpo di Danae non entra in relazione con un altro corpo, bensì con una sostanza. La pioggia, la cui consistenza fluida deve ricordare il liquido seminale, permea nel luogo di reclusione e raggiunge il corpo femminile. Da questo dipendono due segni iconografici utili a tradurre l'episodio in immagine: *in primis* l'uso della veste come "contenitore" del liquido, o *kolpos*, che costituisce uno stratagemma elementare (assegnando alla veste una specifica funzione e trattandola come un contenitore ermetico), ma anche evidentemente simbolico (la piega curvilinea dell'*himation*, spesso all'altezza del grembo, deve doppiare il ventre femminile). Il secondo sistema consiste nell' esporre il corpo di Danae e farlo raggiungere direttamente dalle gocce: per questa via esso viene progressivamente scoperto, in modo che il grembo della donna sia in vista, pronto per essere raggiunto da Zeus/Giove trasformato, raggiungendo contemporaneamente un effetto di erotizzazione, funzionale all' evocazione dell'incontro amoroso. Entrambi i fattori vengono a caratterizzare la figura femminile che, in aggiunta, rivolge il capo in alto (talvolta in modo così insistito da suggerire uno stato di invasamento e di piacere) e assume un' identità talmente inequivocabile da poter compensare, in qualche caso, la possibile assenza della pioggia.

Partendo dalle fonti letterarie avevamo individuato nella solitudine e nell'esposizione passiva del corpo di Danae due elementi altrettanto forti in ordine alla definizione del nostro personaggio: è su questo punto che la tradizione greca e quella romana paiono distanziarsi nettamente. Le occorrenze greche, infatti, prediligono la presenza della sola Danae e della pioggia nella scena dell'accoppiamento, con la possibile aggiunta di personaggi che ne raccolgono la meraviglia. La tradizione ro-

mana, invece, interviene a innovare sensibilmente lo schema iconografico, prevedendo, accanto alla donna, la presenza del coprotagonista Giove e altrettanto spesso di un amorino. Questo non esime il pittore dall'includere nello schema anche la pioggia, che viene a doppiare la figura del nume, con un linguaggio compiutamente metamorfico, solo accennato nella tradizione greca dalla gemma con l'aquila, ipostasi di Zeus, esempio di una contaminazione mitologica che interessa la rappresentazione della divinità in forma insistentemente mediata.

Va certamente considerato che la metamorfosi in pioggia è del tutto particolare: la divinità, infatti, assume le sembianze di un fenomeno atmosferico che rappresenta una e una sola delle sue facoltà, quella fecondante e generativa: questo, inevitabilmente, affievolisce l'idea dell'incontro carnale, che rimane invece evidente nei casi in cui il dio assume delle sembianze animali, come in quelli di Leda, Europa e Ganimede (in particolare l'aquila e il toro ne manifestano la regalità). È forse anche per questo, in riferimento al tema degli "amori di Giove", che l'iconografia romana si arricchisce della possibilità di affiancare a Danae il dio-uomo, senza per questo obliterare la pioggia, piuttosto mettendola in relazione con il corpo maschile, potendo in questo modo rimandare alla dinamica metamorfica, quindi all'accoppiamento tra il nume e la mortale.

Oltre a ciò, e in misura molto maggiore, la configurazione della coppia "dio-donna mortale", pare guidata da un intento specifico di allegorizzazione della coppia, che dirada la forza della narrazione mitologica, o piuttosto la piega, per mezzo di alcuni stratagemmi, a una possibilità più ampia di significazione. In questo senso è determinante, in primo luogo, che Giove venga ritratto imberbe e giovane, in secondo luogo, come già anticipato, che il contesto che accoglie le figure sia idillico, ossia pacifico e ospitale. L'introduzione di questi elementi, ingiustamente considerata estemporanea, è la chiave che permette di funzionalizzare in modo nuovo, sostanzialmente simbolico, il mito di Danae.

La presenza di Giove da un lato ingentilisce la scena lasciando che si profili come un cortese incontro tra due amanti, dall'altro la differenza profondamente dalla rappresentazione degli altri suoi amori metamorfici, nelle cui figurazioni non si riscontra la possibilità di un dio sdoppiato. L'effetto complessivo, a questo punto non "incongruo" come rilevato da alcuni³⁸, è che si stemperi

³⁸ Sulla pittura dalla Casa di Gavius Rufus, D'Abruzzo 1993:

il dramma a favore di una scena urbana dai toni pacati, all'aperto e in un'atmosfera conciliante. Per converso, al venir meno del corpo della divinità, come accade nel dipinto dalla Casa della Caccia antica, si riaddensa il dramma attorno a Danae che di nuovo, sola e reclusa (all'interno di un paesaggio brullo e inospitale), viene visitata dall'alto dalla manifestazione del dio, la cui presenza, stavolta simbolica, sotto forma di fulmine, è omologa a quella della pioggia e utile, per somma di segni, a presentificare la soverchiante potenza divina sul corpo umano, posto al centro dei due, recuperando il senso antico e più drammatico del mito. In questa chiave di sdoppiamento, assume forza la figura dell'erote, che si pone a cerniera delle due forme del nume, sottolineandone l'alterità, e rispetto alla quale egli subentra come tramite (Lissarrague 1996: 118).

In conclusione, dall'analisi della storia iconografica del soggetto, a partire dalla ceramica di V sec. a.C. alla produzione pittorica di I sec. d.C., si evince la solidità dello schema composto da Danae e dalla pioggia, il quale persiste senza variazioni nel corso dei secoli, dimostrando l'efficacia della traduzione in segni di una storia ampiamente testimoniata dalle fonti. L'approdo finale riconsegna l'episodio, piegato alle esigenze urbane del decoro domestico, a una dimensione composta ed equilibrata, la cui efficacia espressiva è spartita tra Danae e Giove, il quale subentra come coprotagonista della vicenda e personaggio rappresentato.

La presenza di Giove, lungi dall'essere effettivamente necessaria alla comprensione dell'episodio ed essendo anzi teoricamente fuorviante rispetto al nucleo narrativo che si fonda proprio sulla sua trasformazione in una sostanza incorporea, va certamente interpretata sul piano delle esigenze di autorappresentazione del *dominus*, assecondando il gusto pittorico dell'arte privata di I sec. d.C. e allineandosi ad altrettante rappresentazioni di coppie mitologiche che costellano il repertorio domestico.

21: «Danae [...] è inserita incongruamente in uno sfondo naturalistico, fra rocce e cespugli, come avevamo visto per la pittura della Casa di Pansa», definito da Cook (1940: 462) «a conventional landscape background»; e ancora, p. 23: «[...] lo schema compositivo delle scene è estremamente semplice ed alcuni particolari risultano fuori luogo, come l'ambientazione paesistica delle pitture della Casa di Pansa e di Gavius Rufus».

Bibliografia

- Anguissola, A., Capaldi C., 2017. *Amori Divini Miti greci di amore e trasformazione*, Milano: Electa.
- Arafat, K.W., 1900. *Classical Zeus, A Study in Art and Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Barchiesi, A., 2005. *Ovidio. Metamorfosi. Vol. I (Libri I-II)*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.
- Beazley, J.D., 1963. *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford: Clarendon Press.
- Bernabè, A., 2014. Riferimenti all'oro nei poemi di Pindaro, in M. Tortorelli Ghidini, *Aurum: funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma: L'Erma di Bretschneider: 303-313.
- Boardman, J., 1970. *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, London: Thames and Hudson.
- Boardmann, J., Dörig, J., Fuchs, W., Hirmer, M., 1992. *Die Griechische Kunst*, München: Hirmer Verlag.
- Buxton, R., 2010. Metamorphoses of Gods into Animals and Humans, in J.N. Bremmer, A. Erskine (eds.), *The Gods of Ancient Greece*, Edimburgh: Edinburgh University Press: 81-91.
- Buxton, R., 2009. *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*, Oxford: Oxford University Press.
- Carpenter, T.H., 2021. *Art and Myth in Ancient Greece*, London: Thames and Hudson.
- Cerchiai, L., Menichetti, M., 2014. Il codice dell'oro tra maschile e femminile, in *Aurum: funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma: L'Erma di Bretschneider: 127-133.
- Cook, A.B., 1940. *Zeus: A Study in Ancient Religion*, III.1, Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Abruzzo, M., 1993. Una pasta vitrea da Altino e il mito di Danae, *RdA* 17: 18-33.
- Eckstein, F., Legner, A., 1969. *Antike Kleinkunst im Liebieghaus*, Frankfurt am Main: Liebieghaus.
- Fletcher, R., 2005. «Or such as Ovid's Metamorphoses...», in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic catalogue of women. Constructions and reconstructions*, Cambridge: Cambridge University Press: 299-319.
- Fuchs, M., 2016. Entre pluie d'or et coffre-fort: Danaé romaine, in J. Bonetto et alii (a cura di), *I mille volti del passato Scritti in onore di Francesca Ghedini*, Roma: Quasar: 201-219.
- Grassigli, G.L., 2023. Tra soggetto e forma. I quadri dell'atrio della Casa di Meleagro (Pompei vi 9, 2.13), *Eidola* 20: 99-113.
- Hardie, P., 2005. Hesiod Catalogue of Women in Latin Poetry, in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic cata-*

logue of women. Constructions and reconstructions, Cambridge: Cambridge University Press: 287-298.

Helbig, W., 1868. *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig: Breitkopf und Hartel.

Hunter, R. (a cura di), 2005. *The Hesiodic catalogue of women. Constructions and reconstructions*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kahil, L., 1963. Quelques vases du sanctuaire d'Artemis a Brauron, *AntK Beiheft* 1: 5-29.

Karusu, S., 1970. Die «Schutzflehende» Barberini, *AntK* 13: 34-47.

Krischer, T., 1971. *Formale Konventionen der homerischen Epik* (Zetemata, 56), Munich: C.H. Beck.

Lippold, G., 1922. *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart: J. Hoffmann.

Lissarrague, F., 1996. Danaé, Métamorphoses d'un myth, in S. Georgoudi, J.-P. Vernant (éds.), *Mythes grecs au figure: de l'Antiquité au baroque*, Parigi: Gallimard: 105-134.

Lullies, R., 1940. Zur boiotisch rotfigurigen Vasenmalerei, *AM* 65: 1-27.

Mafre, J.-J., 1986. s.v. «Danae», in *LIMC* III, Zurigo-München: Artemis Verlag: 325-337.

Mafre, J.-J., 1986b. Une nouvelle représentation de Danaé recevant la pluie d'or, in E. Böhr, W. Martin (Hrsgg.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986*, Mainz: P. von Zabern: 71-74.

Menichetti, M., 2009. Lo scudo e le armi magiche della guerra, *Aion* 21: 97-110.

Menichetti, M., 2007. La sirena e lo specchio. Aspetti della *charis* nella Grecia arcaica, in S. Fortunelli (a cura di), *Sertum Perusinum gemmae oblatum: docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa* (Quaderni di Ostraka, 13), Napoli: Loffredo Editore: 317-332.

Metzger, H., 1951. *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle* (BEFAR-Série Athènes, 172), Paris: De Brocard.

Muhly, J.D., 2011. s.v. "Gold", in M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, I, Chichester-Nalden: Wiley-Blackwell.

Neutsch, B., 1940. *Der Maler Nikias von Aten: ein Beitrag zur griechischen Künstlergeschichte und zur pompejanischen Wandmalerei*, Berna-Leipzig: Noske.

Oakley, J.H., 1990. Zwei alte Vasen-Zwei neue Danaebilder, *AA* 105: 65-70.

Ogden, J., 1992. Gold in Antiquity, *Interdisciplinary Science Review* 17/3: 261-270.

Papaspiridi-Karouzou, S., 1946. Sur un miroir du Musée Britannique, *BCH* 70: 436-443.

Pongratz-Leisten, B., Sonik, K., 1946. *The Materiality of Divine Agency*, Berlin: De Gruyter.

Ricciardelli, G., 2014. L'oro degli dei e l'oro degli uomini, in M. Tortorelli Ghidini, *Aurum: funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma: L'Erma di Bretschneider: 173-179.

Rizzo, G.E., 1929. *La Pittura ellenistico-romana*, Milano: E.lli Treves.

Schauenburg, K., 1982. Zwei Phlyakenkratere in Privatbesitz, in M.L. Gualandi, L. Massei, S. Settis (a cura di), *Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, Pisa: Giardini editori e stampatori: 473-478.

Schefold, K., 1981. *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München: Hirmer.

Schefold, K., 1962. *Vergessenes Pompeji*, Bern-München: Francke.

Schlesier, R., 2014. Gold as mediator between divinities and humans in Homer and Sappho's poetry, in M. Tortorelli Ghidini, *Aurum: funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma: L'Erma di Bretschneider: 291-301.

Sciaramenti, B., 2023. *Metamorfosi e Corpo. Poesia ovidiana e arti figurative* (Quaderni di Otium, 6), Roma: Bretschneider Editore.

Sciaramenti, B., 2022. Dal Marsia protoitalico a quello romano: storia e sviluppo di un soggetto iconografico, *Otium. Archeologia e Cultura del Mondo Antico* 12 (<https://doi.org/10.5281/zenodo.7800902>).

Sciaramenti, B., 2019. *Paesaggi del dramma nelle «Metamorfosi» di Ovidio e nella pittura romana coeva* (Archeologica 181), Roma: Bretschneider Editore.

Stampolidis, N.C., Tassoulas, Y., 2009. *Eros. From Hesiod's Theogony to Late Antiquity*, Athens: Museum of Cycladic art.

Toso, S., 2007. *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I sec. a.C.*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Trendall, A., 1972-1973. Archaeology in South Italy and Sicily, 1970-72, *Archaeological Reports* 19, 1972-1973: 33-49.

Trendall, A., 1987. *The red-figured vases of Paestum*, London: British School at Rome.

Trumpf Lyrizaki, M., 1969. *Griechische Figurenvasen: des Reichen Stils und der Späten Klassik*, Bonn: Bouvier.

Vermeule, C., 1970. Greek vases in Boston: important recent acquisitions, *The Burlington Magazine* 112, 810: 624-634.

Vernant, J.-P., 1986. Corps des hommes, corps des dieux, in C. Malamoud, J.-P. Vernant (éds.), *Corps des dieux*, Paris: Gallimard.

West, M.L., 1997. *The east face of Helicon: west Asiatic elements in Greek poetry and myth*, Oxford: Clarendon Press.

