



# THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

*Direttore:* Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dip. di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD);  
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

*Comitato editoriale:* Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dip. di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dip. di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA);  
Gilberto Montali (Università di Palermo, Dip. di Culture e Società)

*Redazione tecnica:* Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dip. ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità), Antonella Lepone ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dip. di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dip. di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico),  
Rita Sassu (Unitelma, "Sapienza" Università di Roma).

*Comitato scientifico:* Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna "Alma Mater Studiorum, Dip. di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dip. di Storia e Archeologia), Margherita Cassia (Università di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dip. di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dip. di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Dep. de Filologia Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dip. di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dip. di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell'Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale MIC), Domenico Palombi ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dip. di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dip. di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi ("Sapienza" Università di Roma, Dip. di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Daria Russo, *Su un rilievo greco da una caupona pompeiana*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)  
<http://www.edizioniquasar.it/>

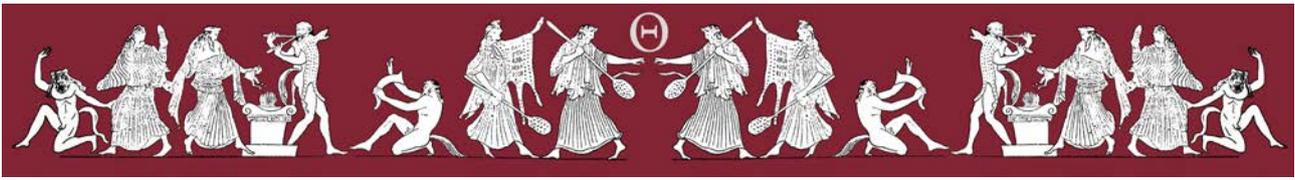
ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

D. Russo, *Su un rilievo greco da una caupona pompeiana*,  
*Thiasos* 13, 2024, pp. 3-19

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



## SU UN RILIEVO GRECO DA UNA CAUPONA POMPEIANA

Daria Russo\*

**Parole chiave:** Pompei, *cauponae*, rilievi greci reimpiegati, intellettuali greci.

**Keywords:** Pompeii, *cauponae*, reused Greek reliefs, Greek intellectuals.

### Abstract:

*Based on its technical characteristics and archival documentation, the article re-examines a relief discovered in Pompeii in the 1950s during the excavations of Regio I but only published in 2018. The hypothesis advanced here is that the piece originates from Greece, where it may have originally served as the crowning block of a structure, such as a small base. The relief, depicting two intellectuals, was likely carved during the Hellenistic period, and later adapted for display in both Greece and Pompeii. In its final phase in the latter city, it likely did not decorate a house, as previously proposed, but instead adorned a caupona. There, it might have contributed, alongside other furnishings, the vegetation and poems painted on the walls, to evoke an image of a bucolic landscape.*

*Sulla base delle sue caratteristiche tecniche e della documentazione d'archivio, l'articolo esamina nuovamente un rilievo rinvenuto a Pompei negli anni Cinquanta, durante gli scavi della Regio I, ma pubblicato solo nel 2018. Si propone che il pezzo venga dalla Grecia, dove in origine doveva forse essere il blocco di coronamento di una struttura, come una piccola base. Una volta scolpito, verosimilmente in età ellenistica, con due figure di intellettuali, deve essere stato adattato ed esposto più volte, in Grecia e a Pompei. In quest'ultima città, nella sua fase finale, deve aver decorato non una casa, come precedentemente proposto, ma una caupona, dove potrebbe aver contribuito, insieme ad altri arredi, alla vegetazione e ai poemi dipinti sulle pareti, a richiamare l'idea un paesaggio bucolico.*

Nel 2018, in un articolo sulla *Rivista di Studi Pompeiani* e, in seguito, in un lavoro monografico su parte di un' *insula* pompeiana, Alessandro Gallo ha presentato un rilievo, fino ad allora inedito, attualmente custodito presso i depositi di Casa Bacco (Pompei, Parco Archeologico, inv. n. 11238)<sup>1</sup>. Si tratterebbe, a suo parere, di un rilievo votivo, realizzato su una *tabula* in epoca romana e divenuto *ornamentum* in occasione della sua collocazione in una residenza pompeiana dopo il terremoto del 62 d.C. Il pezzo, tuttavia, sembra aver avuto una vita molto più travagliata rispetto a quanto indicato dallo studioso. Delle fasi, dei luoghi e dei significati dei suoi reimpieghi si intende discutere nuovamente in questo contributo.

\* CNRS, ArScAn-UMR 7014, daria.russo@cnr.fr.

Questa ricerca è stata svolta mentre ero assegnista di ricerca alla Scuola Superiore Meridionale (SSM) di Napoli. Ringrazio, *in primis*, il prof. M. Osanna per il suo supporto e il Parco Archeologico di Pompei per i permessi accordatimi. Nei suoi stadi iniziali, il lavoro è stato presentato nel convegno “*In Second Use. An Archaeological and Anthropological Survey of Recycling and Reuse in the Greek World*” (25/9/2021) organizzato dall'Università di Atene (per i cui atti è stata proposta una breve versione preliminare, non ancora pubblicata) e nell'incontro mensile “ACMA lab” della SSM (3/12/2021). Molti sono stati disponibili a discuterne alcuni aspetti, in queste e in altre

occasioni: in particolare, alla SSM, ringrazio i professori C. Rescigno e G.B. D'Alessio e i colleghi P. Baronio, M. Crisci, R. De Candia, F.F. Di Bella, D. Diffendale, V. Tallura, L. Toscano, S. Tuccinardi. Sono debitrice, inoltre, per consigli e indicazioni, nei confronti dei revisori anonimi, del prof. A. Buonopane e della prof. E. Ghisellini mentre, per l'aiuto con la documentazione del Parco, dei dottori R. De Simone, A. Russo, G. Scarpati. Ringrazio infine, per le figg. 8 e 9-12, rispettivamente D. Esposito e gli Special Collections and University Archives dell'Università del Maryland. Ovviamente, mia è la responsabilità dei contenuti.

<sup>1</sup> GALLO 2018; GALLO 2022, p. 83 n. 58.



Figg. 1-2. Pompei, Parco Archeologico, inv. n. 11238: a sinistra (fig. 1), lato A; a destra (fig. 2), lato B (foto dell'A., su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei; è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

### Descrizione

Il rilievo, in marmo greco (cm 27,4 x 39,7 x 2,8), fu rinvenuto il 23 giugno 1955 al civico I, 11, 11, come registra l'assistente consegnatario Arturo Carotenuto nell'inventario generale (Archivio Scientifico del Parco Archeologico di Pompei, libretta n. 29, pp. 255-256)<sup>2</sup>. La voce recita: *“lastra marmorea rotta in due (restaurabile) su di una faccia piana si possono distinguere a bassorilievo due figure di adulti assise di fronte forse in atto di giuocare a morra” (sic)*.

Sul lato figurato (d'ora in poi, A; fig. 1) sono difatti scolpite due figure. Quella a sinistra, maschile e avvolta in un *himation*, è seduta, forse su un masso. Le sue gambe sono allungate e appena divaricate. La mano destra è chiusa e poggiata su un oggetto dalla forma pressoché quadrata, diviso da una scanalatura. La testa barbata, con i capelli corti, è sollevata e rivolta verso l'altro personaggio.

Anche quest'ultimo è certamente seduto, ma a un livello più alto e verosimilmente su un sedile, di cui una parte si intravede alle sue spalle. Porta i capelli corti, forse la barba. La testa è rappresentata in dimensioni leggermente inferiori rispetto al corpo e, come quest'ultimo, è appena piegata in avanti; una leggerissima linea che dalla parte inferiore della fronte arriva alla nuca potrebbe forse indicare la presenza di un ornamento. Indossa un chitone e un mantello che gli scende dalle spalle. Appena a sinistra del mantello, si intravede quella che potrebbe sembrare un'altra piega del tessuto, ma è, più verosimilmente, la gamba sinistra del personaggio, rappresentata piegata, frontale e sproporzionata rispetto all'altra, il cui piede è ora appena visibile. Il braccio destro è teso in avanti, mentre è problematica la posizione del sinistro, che potrebbe essere anch'esso proteso, rappresentato poco più in basso e quasi parallelo rispetto all'altro, oppure poggiato sulla gamba destra, con in mano un attributo. Seguendo la prima ipotesi, bisognerebbe supporre che a cadere sul ginocchio destro sia un lembo di tessuto; nella seconda, invece, a distaccarsi dal petto, pressoché parallelamente al braccio destro, sarebbe parte di un attributo rettilineo. Sullo sfondo, a sinistra si intravede un elemento compatibile con un tronco di un albero. La superficie è liscia come se fosse stata esposta a dilavamento o collocata in una posizione in cui poteva essere toccata o calpestata.

Il lato posteriore della lastra (d'ora in poi, B; fig. 2) conserva a destra e a sinistra parti di modanature, composte da listello su cavetto su *cyma* reversa. Si può notare, tuttavia, che sono leggermente diverse tra loro (quella di sinistra è, peraltro, meno rovinata dell'altra). La superficie mostra numerosi segni di gradina (più profondi in alcuni punti del lato destro mentre, sul sinistro, più leggeri e più fitti, soprattutto in basso) e un'iscrizione, con caratteri leggermente apicati: quattro aste verticali e una S, in dimensioni poco più grandi e retroversa. Sicuramente i due tagli ad angolo retto visibili in alto e in basso a sinistra così come quello in alto a destra sono stati praticati quando il pezzo era già modanato e il tipo di frattura in basso a destra fa pensare che anche quest'angolo fosse stato trattato come gli altri tre. La scalpellatura del bordo inferiore (e, verosimilmente, anche quella sul bordo superiore) è successiva all'iscrizione, così come lo è la frattura verticale.

<sup>2</sup> Per l'individuazione del marmo come greco (senza precisazione ulteriore della provenienza) vedi GALLO 2018, p. 10.

La ruggine sul lato B è certamente dovuta al contatto, forse anche relativamente recente (ad esempio, potrebbe essere dovuta alla lunga permanenza dell'oggetto su un piano di metallo arrugginito). Quella in corrispondenza del foro sulla scheggiatura sul lato superiore è, invece, pertinente a un chiodo antico. La presenza delle macchie brunastre in corrispondenza di alcuni punti specifici della frattura, sui lati A e B, potrebbe forse essere meglio spiegata se si avessero dettagli sul restauro del pezzo, su cui purtroppo non si conserva documentazione.

### L'iconografia

Per l'interpretazione della scena sul lato A si possono in parte seguire alcune possibilità interpretative avanzate da Gallo (tuttavia, come si vedrà, non quelle da lui ritenute più convincenti). Lo studioso suggeriva di identificare nella figura a sinistra un uomo, una figura generica di poeta o filosofo, ritenendo che avesse in mano un papiro, mentre per quella a destra, a suo parere di sesso femminile, chiamava a confronto la donna raffigurata mentre suona la cetra nell'ambiente H della Villa di *P. Fannius Synistor* a Boscoreale (New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1903, 03.14.5), suggerendo che anche la figura del rilievo potesse reggere uno strumento musicale<sup>3</sup>.

L'uomo sta certamente scrivendo, come suggerirebbe la posizione della mano, nonché quella complessiva del corpo<sup>4</sup>. La bocca sembra aperta, per cui potrebbe anche essere stato colto nell'atto di parlare. Più complesso è individuare il supporto scrittorio: se si trattasse di un papiro, bisognerebbe ipotizzare che, a destra della parte su cui la figura poggia lo stilo, ve ne fosse una voluminosa parte ancora avvolta. È, invece, forse più appropriato pensare che sia una *deltos* o un dittico<sup>5</sup>. Una statua del gruppo del *Serapeion* di Menfi (III a.C.), quella del cosiddetto poeta ionico, può fungere da confronto<sup>6</sup>. L'uomo, assiso su un sedile molto elaborato e con il torso girato quasi di 90° rispetto alle gambe, con la mano sinistra tiene un dittico aperto (con la tavoletta superiore rivolta verso il basso) su cui poggia la destra, pronto a scrivere (fig. 3).

Si dissente, invece, da Gallo sul sesso della figura a destra: sembrerebbe trattarsi di un uomo, data l'assenza di pieghe della veste sul petto e la testa, forse barbata. La presenza della barba e la possibilità che la leggera linea individuata sulla testa sia compatibile con una *tainia* ne renderebbero l'iconografia coerente con quella di un uomo di cultura<sup>7</sup>. Come si è detto, non è chiaro se la mano sinistra sia poggiata, con un attributo, sulla gamba destra, o se siano entrambe alzate. Prediligendo la prima possibilità, l'attributo potrebbe essere un rotolo aperto: a tal proposito, si può richiamare a confronto il coperchio di una pisside schifoide siceliota del gruppo di Gibil-Gabib (Basilea, Antikenmuseum, inv. n. BS 478, fig. 4, ultimo terzo del IV secolo a.C.), su cui ne è raffigurato uno sul ginocchio destro di una donna, che ne tiene un'estremità con la mano sinistra, mentre la destra è sotto il capo, in atto di meditazione<sup>8</sup>. Nel caso del personaggio sul rilievo, invece, la mano destra potrebbe fare un gesto oratorio.

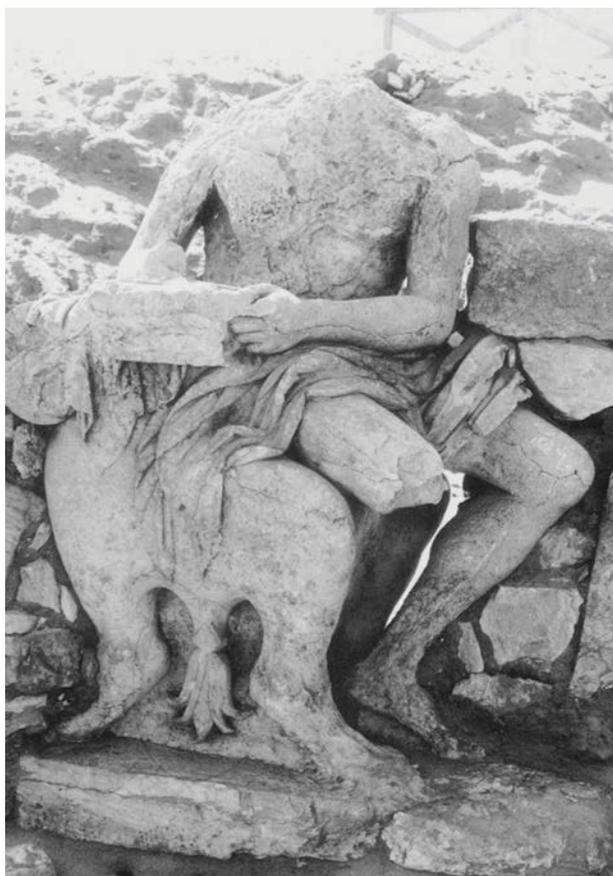


Fig. 3. Cosiddetto poeta ionico, Menfi, *Serapeion* (da BERGMANN 2007, 252 fig. 166, rielaborazione dell'A.).

<sup>3</sup> GALLO 2018, pp. 12, 15; lo studioso inquadra la donna come una figura di genere, forse da interpretare in chiave allegorica. Sulla pittura di Boscoreale vedi PALAGIA 2014, pp. 216-217 fig. 3; ZANKER 2019, pp. 196-198, figg. 9, 12.

<sup>4</sup> Nell'antichità classica non si componeva appoggiandosi a un tavolo: PARASSOGLU 1979, pp. 7-8, 15.

<sup>5</sup> In DEL CORSO 2006 sono raccolte molte testimonianze iconografiche di scene di lettura, dalla fine del IV al II secolo a.C., ma in nessuno dei rilievi in cui sono rappresentati papiri si scorge una raffigurazione simile. Si potrebbe altrimenti pensare che la scanalatura

divida le colonne nel testo (più semplici da rendere nella pittura, vedi le raffigurazioni di strumenti scrittori a Pompei in MEYER 2009). L'ipotesi del dittico è, dunque, più convincente.

<sup>6</sup> Per l'identificazione con un "poeta ionico" vedi BERGMANN 2007, pp. 255-256.

<sup>7</sup> DILLON 2006, p. 124. Per il significato della barba vedi ZANKER 1997, pp. 124-129.

<sup>8</sup> *LCS Suppl.* III, p. 276, n. 101a con bibliografia precedente; vedi anche MUNZI, POUZADOUX 2018, p. 292 con nota 24.



Fig. 4. Particolare del coperchio di pisside schifoide. Basilea, Antikenmuseum, inv. n. 478 (da TRENDALL 1989, fig. 432, rielaborazione dell'A.).

Fig. 5. Statua di poeta firmata da Zeuxis. New York, The Metropolitan Museum, Rogers Fund, 1909, 09.221.4 (da <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248141>).



Seguendo la seconda ipotesi, non si può escludere l'idea di Gallo che le mani reggessero uno strumento musicale. Per il corpo, un confronto forse pertinente è quello con una statua, acefala, rinvenuta a Roma (Metropolitan Museum, Rogers Fund, 1909, 09.221.4, fig. 5): l'uomo rappresentato, abbigliato con un mantello sulla veste, è seduto su una sorta di panca, con il piede destro proiettato in avanti, il sinistro portato all'indietro e forse reggeva una cetra. La statua è una copia di un originale ellenistico (tardo II secolo a.C.), realizzata da Zeuxis nel primo Impero (forse in età claudia)<sup>9</sup>. In età ellenistica, la rappresentazione del poeta come musico, attestata ad esempio per figure quali il citaredo del *Serapeion* di Menfi e il cosiddetto poeta Borghese (Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. n. 1563), doveva sembrare anacronistica<sup>10</sup>: è difatti possibile che la statua al Metropolitan Museum rappresenti un poeta greco di epoca arcaica<sup>11</sup>. Ad ogni modo, per quanto riguarda il rilievo, nessuna delle due possibilità per la posizione delle braccia è scevra da problemi, date le incertezze dettate dallo stato di conservazione e forse alcune difficoltà incontrate dallo scultore nella resa delle figure, particolarmente evidenti osservando le gambe e la testa del personaggio a destra, mal proporzionate rispetto al resto<sup>12</sup>.

Passando alla scena nel suo complesso, un confronto di grande interesse proviene dalla Cirene ellenistica: una guancia d'altare, rinvenuta nell'Agorà (ora Cirene, Museo Archeologico, inv. n. 15018, fig. 6), che raffigura diverse scene. In particolare, sulla destra, una figura femminile, stante, porta un attributo nella mano destra, mentre con la sinistra fa un gesto oratorio in direzione di una figura maschile; quest'ultima, abbigliata con un *himation*, è seduta e impugna uno stilo, con cui scrive su una *deltos* o un dittico<sup>13</sup>. La scena è identificata da Beschi con una dettatura, una scena di ispirazione poetica, i cui protagonisti sarebbero una Musa e Callimaco, poeta di Cirene<sup>14</sup>. Negli *Aitia* (I, 21-24) egli

<sup>9</sup> ZANKER 2016, pp. 51-53, n. 14.

<sup>10</sup> La cetra, nell'arte ellenistica, è attributo di poeti eroizzati (come nelle due statue ora citate), divinità (in particolare Apollo), creature mitologiche e donne di alto rango: MASSÉGLIA 2015, p. 91. Che il citaredo di Menfi rappresenti una figura del passato è evidente anche dalla capigliatura: vedi BERGMANN 2007, p. 254; GHISELLINI 2022, p. 116, che lo ritiene identificabile con Pindaro, come suggeriva una iscrizione tardoantica sul plinto. Anche l'azione dello scrivere è associata, secondo MASSÉGLIA 2015, p. 85, all'eroizzazione dell'intellettuale, come nel caso del "poeta ionico". Le statue del *Serapeion*, probabilmente, rappresentavano intellettuali di epoche e ambiti disciplinari diversi: vedi GHISELLINI 2022, pp. 114-117, per l'interpretazione del gruppo.

<sup>11</sup> ZANKER 2016, pp. 51-52.

<sup>12</sup> Nell'ipotesi che il braccio sia poggiato sulla gamba destra, con un attributo, la posa complessiva della figura sarebbe piuttosto anomala e bisognerebbe spiegare la funzione dell'elemento orizzontale che parte dal busto. Se invece si preferisce ritenere che quest'ultimo sia il braccio sinistro e che sulla gamba destra sia un lembo del mantello, sarebbe difficile ricostruire come sia disposto l'indumento attorno al corpo, data la presenza del lembo che cade dalla spalla sinistra.

<sup>13</sup> BESCHI 1996, p. 23.

<sup>14</sup> BESCHI 1996, pp. 24-30. A suo parere, la Musa avrebbe nella mano destra un doppio *aulos* (come già suggerito da PARIBENI 1959, pp. 41-42, n. 63 con tav. 48) oppure una piccola lira.

Fig. 6. Guancia di altare dall'agorà con scena di dettatura. Cirene, Museo Archeologico, inv. n. 15018 (da BESCHI 1996, p. 23 fig. 2, rielaborazione dell'A.).



Fig. 7. Rilievo di Archelaos di Priene, particolare. Londra, British Museum, inv. n. 1819,0812.1 (© The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0).



scriveva: “... quando in principio la tavoletta posai sulle ginocchia, così a me disse Apollo Licio: «(...) cantore [amatisimo], quanto più pingue la vittima [alleva], ma, o amico, la Musa sottile»”<sup>15</sup> con una sorta di ingiunzione di Apollo che, iniziandolo alla poesia, gli avrebbe imposto la raffinatezza<sup>16</sup>. La tavoletta, dunque, ha un ruolo di primo piano, connotando il poeta come “allievo” del dio e al contempo alludendo alle tante riscritture e miglioramenti necessari per produrre una poesia<sup>17</sup>.

Ad accomunare il rilievo pompeiano e quello di Cirene non è solo la presenza dell'uomo che scrive sulla tavoletta, seduto e in entrambi i casi abbigliato con un *himation*, ma anche il suo rapporto con l'altro personaggio, rappresentato su un piano più alto (in un caso stante, nell'altro assiso su un sedile). La Musa del rilievo di Cirene fa un gesto oratorio, posa in cui, come si è detto, potrebbe essere stato ritratto anche il personaggio a destra del rilievo pompeiano. Se quest'ultimo non fosse barbato, si potrebbe anche pensare ad Apollo (con uno strumento musicale, se invece entrambe le braccia erano tese in avanti? con una corona di alloro, le cui foglie erano dipinte?) e quindi alla scena come a una sorta di ispirazione poetica (più verosimile di un'iniziazione, essendo la figura a sinistra già in età adulta)<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Trad. D'ALESSIO 2007.

<sup>16</sup> Vedi il commento al passo di MASSIMILLA 1996, pp. 217-219.

<sup>17</sup> ACOSTA-HUGHES, STEPHENS 2012, pp. 243-244. Anche in Posidippo di Pella (ep. 118 Austin, Bastianini) compare il motivo della tavoletta, nelle cui colonne d'oro le Muse, cantando con il poeta, avrebbero scritto i versi. Un aneddoto trasmesso dal biografo di III secolo a.C. Ermippo di Smirne (*Vita Euripidis* T A 1 III 4 Kannicht), probabilmente frutto della temperie culturale di quella fase (BING 2011, pp. 199-200), racconta che Dionigi (padre o figlio: vedi CARUSO 2016, p. 173) aveva acquistato dagli eredi di Euripide la sua lira, la tavoletta e lo stilo, e li aveva fatti dedicare nel *Mouseion* a Sira-

cusa. Al pari della lira, gli strumenti scrittori erano dunque evocativi della professione. Sulla tavoletta in età ellenistica e il suo significato simbolico vedi anche DEGNI 1998, pp. 29-30.

<sup>18</sup> Pur ritenendo che si tratti di un uomo, se si volesse suggerire, per la figura a destra, un'identificazione al femminile, si potrebbe pensare a una Musa, anche se, tra le numerose raffigurazioni di Muse e poeti – vedi ad esempio FAEDO L. *s.v.* Mousa/Mousai (Muse con poeti e filosofi) in *LIMC* VII, pp. 1005-1006, cfr. anche *infra* p. 9 con nota 39 – nessuna presenta lo schema qui attestato, con la figura femminile seduta su un livello più alto rispetto all'intellettuale.

L'ipotesi di una scena di dettatura o di trascrizione di una produzione orale sembra, tuttavia, più cauta<sup>19</sup>. Se l'elemento sullo sfondo a sinistra fosse effettivamente un ramo, la scena sarebbe da collocarsi all'aperto<sup>20</sup>. Quanto alla datazione, lo stile del rilievo permette di suggerirne un inquadramento in età ellenistica<sup>21</sup>. In questa fase si scriveva parallelamente alla legatura, posta sul lato lungo del dittico, per cui potrebbe causare qualche perplessità l'orientamento di tale oggetto, che l'uomo sembrerebbe tenere come se fosse un libro moderno<sup>22</sup>. Tuttavia, anche nel rilievo di Archaos di Priene (British Museum, inv. n. 1819,0812.1, inizio II secolo a.C., fig. 7), di cui si discuterà più diffusamente in seguito, una Musa legge da un dittico avente la legatura sul lato lungo ma tenendolo per quello corto, per cui quest'aspetto potrebbe non essere davvero dirimente (a maggior ragione se si considerano le difficoltà nella resa mostrate dallo scultore, che rappresenta di profilo la mano che scrive e il dittico quasi frontale).

## Le fasi

Nella prima edizione, Gallo proponeva che il rilievo fosse stato inciso su di una *tabula* in marmo greco, con raffinate modanature e i resti dell'iscrizione (che leggeva: MIIS)<sup>23</sup>. Lo studioso individuava il 62 d.C. come *terminus ante quem* per la realizzazione del rilievo, avente funzione votiva<sup>24</sup>. Il pezzo imiterebbe un originale greco di età classica o ellenistica<sup>25</sup>, funzionale per il proprietario della casa che lo aveva acquisito (che individuava nella I, 13, 11) per far sfoggio della propria ricchezza nella complessa fase successiva al terremoto<sup>26</sup>.

Oltre a formulare l'ipotesi dei due intellettuali, Gallo insisteva soprattutto sulla possibilità che il rilievo rappresentasse Demetra (a destra) e Trittolemo o Asclepio (quest'ultimo da inquadrare comunque in un contesto eleusino)<sup>27</sup>. Ricostruiva difatti (sulla base di quelli che non sembrerebbero segni intenzionali ma graffi) le spighe di grano tenute da Demetra, mentre l'oggetto tenuto dal presunto Trittolemo sarebbe stato parte delle spire di un *drakon*, oppure, nell'ipotesi di Asclepio, di un serpente<sup>28</sup>. Per l'elemento sullo sfondo a sinistra, suggeriva il tronco di un albero<sup>29</sup>.

La prima fase del pezzo sembra, effettivamente, quella della realizzazione della modanatura, che purtroppo non può essere datata con precisione. Forse il pezzo doveva essere, inizialmente, un blocco di coronamento di qualche struttura (una basetta, ad esempio). A un certo punto deve essere stato capovolto e scolpito. Il marmo greco, ovviamente, era usato anche nell'Italia romana, ma lo stile e il tema del rilievo possono far pensare che sia stato realizzato in Grecia, e verosimilmente lì esposto per la prima volta.

Giunto in Italia, deve essere stato adattato al mercato pompeiano e alle esigenze di una struttura specifica. Pur non potendo escludere che gli incassi in corrispondenza degli angoli siano stati creati in Grecia, è forse più verosimile che siano successivi all'arrivo del pezzo in Italia, fase a cui sembra appartenere l'iscrizione. Quest'ultima, purtroppo, è di difficile decifrazione: non restano tracce di altre lettere, per cui si può supporre, ragionevolmente, che non si tratti di ciò che resta di una parola, ma che fosse così completa. Non è sempre possibile sciogliere sigle di questo tipo, ma sem-

<sup>19</sup> L'interpretazione come trascrizione di produzione orale (nello specifico, dei poemi omerici) è stata suggerita da CAROLI 2013 per le tre statue arcaiche di scribi al Museo dell'Acropoli (Acr. 144, 146, 629), un'ipotesi affascinante, seppur molto difficile da confermare; di recente, peraltro, IANNONE 2018 ha dimostrato convincentemente come la statua Acr. 629 non rappresenti uno scriba ma un musicista, con uno strumento a corde. Per il rilievo non si può proporre l'ipotesi di una scena di istruzione (l'eventuale discente è barbato), mentre, non essendosi conservati gli attributi che connotavano la figura a destra, non si può escludere *in toto* un inquadramento della scena in ambito amministrativo, in cui il personaggio a sinistra andrebbe identificato con un segretario o uno scriba. L'uso di tavolette cerate per l'amministrazione è attestato nel mondo greco (vedi DEL CORSO 2022, pp. 56-57) e ancor più nella Roma repubblicana (CAVALLO 1992, pp. 98-99).

<sup>20</sup> Lo spazio per la composizione letteraria (ma anche quello in cui operavano i copisti) poteva essere molto variabile (vedi ad esempio DEL CORSO 2022, pp. 106-107), per cui l'ambientazione della scena all'aperto non costituirebbe un ostacolo all'interpretazione. Anche la dettatura poteva essere praticata nei contesti più disparati, come indicano fonti romane: a tal proposito si veda PECERE 2012, pp. 698-699.

<sup>21</sup> Peraltro, l'iconografia dell'intellettuale, prima indistinguibile da quella del buon cittadino, proprio in questa fase vede la sua elabora-

zione e il suo successo: ZANKER 1997, pp. 107-108.

<sup>22</sup> Per l'età classica l'evidenza ceramica (vedi ad esempio la coppa di Douris, Berlino, Antikensammlung, Staatliche Museen, inv. n. 2285) illustra bene l'aspetto dei dittici e il loro orientamento; importante, in merito, è anche il polittico dalla cosiddetta Tomba del Poeta di Alopeke: vedi DEL CORSO 2022, pp. 49-64 su tavolette, dittici, polittici e sulla loro evoluzione.

<sup>23</sup> GALLO 2018, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 9, 16.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 12-15.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 12, 14-15 richiama anche l'esistenza di un altro rilievo greco di V secolo a.C. con le divinità eleusine, proveniente da Sinuessa (attuale Mondragone), su cui vedi LEVENTI 2007; COMELLA 2011, 61-66 n. 14. Nell'edizione definitiva della casa I, 13, 11, al pezzo è dedicata una breve scheda (GALLO 2022, p. 83 n. 58) con una descrizione per alcuni aspetti più 'cauta' della precedente (l'autore non si sbilancia, ad esempio, sul sesso della figura a destra). Nella discussione, tuttavia, egli suggerisce che raffigurasse divinità, in un caso richiamando esplicitamente quelle eleusine (GALLO 2022, pp. 109, 113, 125).

<sup>29</sup> GALLO 2018, p. 11.

brerebbe trattarsi di un'indicazione numerica, forse volta a indicare dove applicare la lastra<sup>30</sup>. Le due fratture (quella verticale e quella angolare) possono essere avvenute nello stesso momento, forse il terremoto del 62 d.C. In seguito a questo avvenimento, il rilievo sarà stato ricomposto, scalpellando i bordi inferiore e superiore e inserendo il chiodo in quest'ultimo. Dalla frattura dell'angolo, difatti, sembra partire la scalpellatura che livella il bordo inferiore; peraltro, sia quest'ultima che quella superiore non sembrano particolarmente irregolari in corrispondenza della frattura verticale, il che fa pensare che siano a essa successive<sup>31</sup>. L'esposizione di un pezzo restaurato non sarebbe un *unicum*, come illustra un rilievo neoattico dalla Casa degli Amorini Dorati (Pompei, Parco Archeologico, inv. n. 20742), danneggiato dal terremoto, ricomposto da molti pezzi ed esposto<sup>32</sup>. Come indica la libretta n. 29, la lastra n. 11238 nel 1955 fu rinvenuta "rotta in due": è verosimile che i pezzi si siano separati nuovamente, in occasione dell'eruzione.

### *I contesti*

Tra i numerosi oggetti che dalla Grecia giungevano sulle coste italiane tra l'età tardorepubblicana e la prima età imperiale si contano diversi rilievi di età classica ed ellenistica, rinvenuti soprattutto nella *Regio I augustea*<sup>33</sup>. Ipotizzare da quale contesto originario provenissero è operazione complessa: nel caso del rilievo di Casa Bacco lo è particolarmente, date le incertezze nell'interpretazione dell'iconografia. Rappresentando verosimilmente una scena dal contenuto culturale, esso non sarebbe stato fuori luogo, ovviamente, nei luoghi dediti alla cultura e all'educazione, come le biblioteche (ad esempio all'interno di *Mouseia* o ginnasi)<sup>34</sup>. Tuttavia, non si può escludere che, soprattutto nell'ipotesi che rappresenti un poeta noto, esso provenga da un santuario<sup>35</sup>. Difatti, in età ellenistica, alcuni intellettuali (poeti e filosofi) furono considerati in chiave "religiosa", assurgendo al rango di eroi culturali<sup>36</sup>.

Tra i rilievi greci in Italia, i più affini al pezzo di Casa Bacco per quanto riguarda il tema rappresentato sono attestati soprattutto a Roma e nei suoi dintorni. Una stele funeraria attica di periodo classico (Museo dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata, inv. n. 1125), che raffigura un giovane nell'atto di leggere da un rotolo, avrebbe potuto decorare una villa dell'*Ager Tusculanus*, forse all'interno di uno degli spazi dedicati ad attività letterarie, in qualche modo alludendo alla *paideia* di matrice ellenica del proprietario<sup>37</sup>. Anche il celebre rilievo con l'apoteosi di Omero di Archelaos di Priene (British Museum, inv. n. 1819,0812.1, inizio II secolo a.C.), rinvenuto nell'area dell'antica Bovillae, doveva essere stato esposto in una villa, verosimilmente in uno spazio destinato all'*otium*<sup>38</sup>. Infine, un rilievo di III secolo a.C. (Roma, Centrale Montemartini, inv. n. 1409), raffigurante un poeta e una figura femminile (solitamente identificata con una Musa), proviene dalle pendici del colle Oppio verso il Colosseo, un'area che doveva ricadere nei confini della *Domus Aurea* (il che, purtroppo, non è sufficiente per dimostrare in maniera incontrovertibile la pertinenza del rilievo al suo arredo)<sup>39</sup>.

<sup>30</sup> Interpretando la S come sigla per *semis* l'iscrizione potrebbe essere anche letta come "4 e mezzo". Si potrebbe trattare di un'indicazione delle dimensioni o forse del peso, anche se identificare l'unità di misura di riferimento sarebbe complesso. Invece, non sembra verosimile che l'iscrizione sia un marchio di cava rimasto sul blocco, anche se in uno dei contesti meglio conosciuti, quello romano delle cave di Carrara, sono attestate lettere singole (anche la S) precedute da una cifra (e talora anche da un nome): LETTA 2015, p. 431.

<sup>31</sup> Data l'assenza di altri dati sullo stato del pezzo nel momento del suo ritrovamento così come sul restauro effettuato, non si può escludere che vi fossero tracce di metallo antico, utilizzato per unire i due frammenti. Ciò potrebbe forse motivare il colore bruno assunto dal legante moderno sul lato A, all'altezza della gamba destra del personaggio a sinistra, e sul lato B, dove in corrispondenza della frattura sembra esserci stato un elemento circolare.

<sup>32</sup> Per il restauro del pezzo in antico vedi CIRUCCI 2009, p. 57.

<sup>33</sup> Sulla diffusione, vedi COMELLA 2011, pp. 85-101; CASO 2018, p. 123; sull'arco cronologico, COMELLA 2011, pp. 102-103; sulla circolazione delle opere d'arte tra la Grecia e l'Italia nel I secolo a.C. vedi SASSÙ 2018.

<sup>34</sup> Per le biblioteche nel mondo greco vedi la disamina di CARUSO 2014.

<sup>35</sup> La presenza di un rilievo raffigurante una poetessa all'interno di un santuario è menzionata da Pausania (2, 20, 8). Il pezzo, collocato di fronte alla statua di culto di Afrodite nel suo *hieron* argivo, raffigurava Telesilla, in procinto di indossare l'elmo che aveva in mano e con i suoi

famosi volumi di poesia ai suoi piedi. Secondo PRIOUX 2020, pp. 248-249, il rilievo potrebbe essere un *ex voto* coevo al quinto inno di Callimaco (con cui la storia di Telesilla ha alcuni punti di contatto) ed essere forse inquadrabile in una fase di avvicinamento tra i Lagidi e Argo. Una datazione del pezzo all'età tardo-classica o ellenistica è, ad ogni modo, estremamente probabile: vedi MUSTI-TORELLI 1986, pp. 279-280.

<sup>36</sup> Per la bibliografia sugli "eroi culturali" vedi GHISELLINI 2022, p. 117 nota 99. Ad ogni modo, ben esemplificativi della venerazione dei poeti in età ellenistica sono la fondazione di un santuario dedicato a Omero ad Alessandria e la riorganizzazione del culto di Archiloco, insieme ad altre divinità, nell'*Archilochaeion* di Paros: vedi ad esempio BESCHI 1996, pp. 29-30 e, sull'*Archilochaeion*, CARUSO 2016, pp. 221-230.

<sup>37</sup> GHISELLINI 2007, pp. 21-22.

<sup>38</sup> Sul pezzo vedi ad esempio COMELLA 2011, pp. 24-31, n. 6 (con una discussione sulla datazione a pp. 29-30); sulla sua collocazione e sugli spazi adibiti alla pratica dell'*otium* (*musae*) nelle ville romane vedi CARUSO 2019, pp. 323-326, 330-331.

<sup>39</sup> Cfr. COMELLA 2011, pp. 16-19 fig. 4. Secondo SANSONE 2013, 163 n. 93, forse doveva avere la stessa iconografia anche un altro rilievo greco (edito da MUSTILLI 1939, p. 87 n. 8 tav. L, n. 205), di cui si conserva solo una figura virile stante. Intellettuali e poeti, colti durante la meditazione o in compagnia di una Musa e raramente identificati mediante un'iscrizione, sono il soggetto di una serie di rilievi della prima età imperiale, derivati da prototipi dell'alto ellenismo: vedi MICHELI 1998, pp. 18-22.

Un altro rilievo greco, in questo caso funerario, ora a Monaco di Baviera (Gliptoteca, inv. n. GL. 481), raffigura una lezione di musica: un uomo barbato, seduto su un *klismos*, suona una grossa lira che tiene sulle gambe; davanti a lui, un fanciullo stante e nudo (verosimilmente, il defunto) regge un rotolo di papiro. Questo pezzo, inizialmente ritenuto magnogreco e solo di recente individuato come un prodotto della Grecia insulare<sup>40</sup>, entrò nella collezione del Museo, che lo acquisì da Julius Böhrer, nel 1912; in precedenza era al Casino Reale al Chiatamone di Napoli e si diceva provenire da Pompei, una notizia purtroppo non altrimenti confermata<sup>41</sup>.

La possibilità di ritrovare pezzi *in situ* rende Pompei un contesto particolarmente significativo, poiché consente di ragionare sia sulle loro ultime collocazioni e allestimenti, sia sulle tappe appena precedenti<sup>42</sup>. Difatti, nella bottega di un *marmorarius* (VII, 4, 46 o 47) che verosimilmente lo stava riadattando per la sua nuova sede, fu trovato un rilievo classico con cavaliere, proveniente dalla Grecia nord-orientale, ora al Museo Profano della Biblioteca Apostolica Vaticana (inv. n. 64092)<sup>43</sup>. Invece, un secondo pezzo, attico e di fine IV secolo a.C. (Pompei, Parco Archeologico, inv. n. 20469), con Afrodite ed Eros in una grotta, proviene dalla Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7.38), molto ricca ed elegante. Dopo il terremoto del 62 d.C., il pezzo fu incassato, insieme a cinque rilievi romani (tra cui il summenzionato rilievo neoattico), nel portico sud del peristilio: distanziati e isolati gli uni dagli altri mediante la decorazione parietale in IV stile, essi dovevano creare una sorta di galleria d'arte, che doveva offrire al padrone di casa spunti per le conversazioni con cui intrattenere gli ospiti<sup>44</sup>.

Quanto al luogo di ritrovamento del rilievo ora a Casa Bacco, la libretta n. 29, pp. 255-256 indica I, 11, 11, mentre nel "Registro topografico dei rinvenimenti in Pompei *Regio I*" (Archivio Storico di Pompei, presso Casa Bacco), compilato negli anni Novanta, si legge I, 13, 11 (come nei lavori di Gallo)<sup>45</sup>. Ai civici I, 11, 10-11 (fig. 8) si trova una *caupona* che, come la casa I, 13, 11, è stata scavata nell'ambito dei cosiddetti Nuovi Scavi, purtroppo non documentati sistematicamente<sup>46</sup>. Sia l'*insula* I, 11 che l'*insula* I, 13, peraltro, appartenevano alla *Regio II*, ma devono essere state assegnate alla *Regio I* prima del ritrovamento dell'oggetto<sup>47</sup>. La libretta, come si è detto, indica come "data del ritrovamento" il 23 giugno 1955. A p. 184 della "relazione del mese di giugno 1955 sull'attività degli scavi di Pompei", redatta dall'archeologo Carlo Giordano, sono segnalati lavori di scavo nell'*insula* I, 13 (e particolarmente sui fianchi est e sud) ma è menzionata anche I, 11, 10, a proposito di attività di restauro: nello specifico, vi si erano "collocati numerosi architravi in cemento, assicurate murature e rinforzati intonachi" (*sic*)<sup>48</sup>. All'interno della *caupona* (e, nello specifico, al civico I, 11, 10), proprio il 23 giugno 1955 Matteo Della Corte aveva ricopiato alcune iscrizioni parietali<sup>49</sup>. Inoltre, nella libretta la scena è descritta come una partita a morra, il che fa pensare che il ritrovamento nella *caupona* abbia condizionato la lettura dell'iconografia. Dunque, in base alla documentazione disponibile, non sembrano esserci motivi di dubitare che il pezzo provenga dall'*insula* 11<sup>50</sup>.

La *caupona* è anche nota col nome del proprietario, Euxinus, noto da un'iscrizione elettorale sulla facciata (*CIL* IV 9851, in cui figura come *rogator*) e da quelle su tre anfore vinarie Dressel 2-4 ("Pompeii, ad Amphitheatrum, Euxino

<sup>40</sup> Vedi VIERNSEISL-SCHLÖRB 1988, pp. 9-10 con tavv. 2, 3; GHISELLINI 2007, p. 28; SANSONE 2013, pp. 137-138 n. 69.

<sup>41</sup> Vedi DIEPOLDER 1926, p. 259, che alla nota 3 già esprime cautela a proposito della notizia sulla provenienza, un nodo che le ricerche archivistiche di SANSONE 2013, p. 137 nota 635 non sono riuscite a sciogliere.

<sup>42</sup> La bibliografia sul tema è cospicua: si veda, in particolare: COMELLA 2008a, CIRUCCI 2009. Sulla Campania si veda COMELLA 2008b, COMELLA 2011, pp. 33-71, 92-99; CASO 2018 (con particolare attenzione sulle attestazioni relative a Sinuessa e Teanum).

<sup>43</sup> Vedi COMELLA 2011, pp. 44-50 n. 10, che lo data alla fine del V secolo-inizio IV secolo, mentre SANTI 2019, p. 593 colloca la produzione a metà IV secolo.

<sup>44</sup> CIRUCCI 2009, pp. 57 con nota 58, 58. Sul rilievo vedi anche SEILER 1992, pp. 120, 123-124 n. 38; COMELLA 2011, pp. 33-40 n. 8. Nella bibliografia sui rilievi greci a Pompei, solitamente si cita un esemplare (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 126174), che raffigura un sacrificio a una dea, rinvenuto appoggiato al muro ovest del giardino della casa V, 3, 10. Probabilmente attendeva di essere appeso, come testimoniano i fori sui lati: vedi COMELLA 2011, p. 44. Tradizionalmente ritenuto un prodotto attico degli anni a cavallo tra V e IV secolo a.C. (cfr. ad esempio COMELLA 2011, p. 43), una recente revisione ha suggerito di postdatarlo al I secolo a.C. o agli inizi del I secolo d.C., in base allo stile e all'iconografia: si tratterebbe

di un'opera neoattica, prodotta appositamente per la vendita a mecenati romani. Vedi POWERS 2018, p. 214.

<sup>45</sup> Nella libretta n. 29, i due pezzi inventariati di seguito (11239: un piatto; 11240: un fondo di una coppa di sigillata italiana, con bollo *in planta pedis*) presentano la stessa data di ritrovamento e lo stesso luogo del rilievo (I, 11, 11), ma sono stati anch'essi assegnati alla casa I, 13, 11 nel Registro topografico e da GALLO 2022, pp. 78-79, nn. 48-49.

<sup>46</sup> Sui Nuovi Scavi e sullo stato della documentazione vedi GALLO 2017, pp. 15-17; GALLO 2022, p. 135.

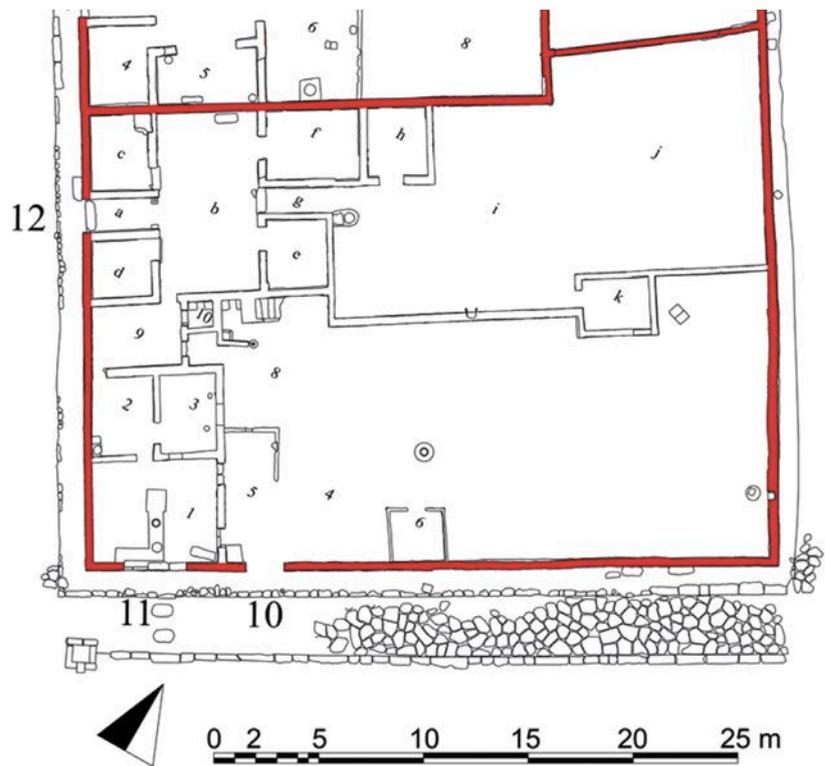
<sup>47</sup> Vedi GALLO 2017, pp. 11-14; cfr. anche la tavola di concordanza in ESCHEBACH 1993, p. 6.

<sup>48</sup> Negli anni 1954-1955, Giordano aveva avuto, oltre ad altri incarichi, la direzione tecnico scientifica dei lavori di scavo e ricostruzione di parte delle *Regiones I* e *II* e quella del laboratorio di restauro degli oggetti; inoltre fu a lungo consegnatario del magazzino degli oggetti antichi. Vedi CASALE, FERRARO 1993-1994, pp. 211-212.

<sup>49</sup> DELLA CORTE 1958, pp. 83-84, nn. 28-30 (lo studioso utilizza la vecchia numerazione di *Regio* e *insula*: II, 1, 10).

<sup>50</sup> Il pezzo è detto provenire dalla *caupona* anche sulla scheda che accompagna l'oggetto a Casa Bacco (la cosiddetta scheda Buffetti), nel Sistema Informativo Archeologico Vesuviano (SIAV) e in Open Pompeii (<https://open.pompeiiites.org>). Pur non essendo indicati con il numero di inventario, il rilievo e i due pezzi coi numeri di inventario immediatamente successivi (vedi *supra*, nota 45) sono as-

Fig. 8. Pianta della *caupona* (10, 11) e della casa dell'oste (12), facenti parte di uno stesso lotto nel 79 d.C. (da ESPOSITO 2021, p. 193 fig. 1, su base realizzata nell'ambito del Piano della Conoscenza del Parco Archeologico di Pompei, rielaborazione dell'A.).



*coponi*”)<sup>51</sup>. L'indirizzo indicato in maniera così generica fa comprendere quanto essa fosse conosciuta, nonostante la sua collocazione in un quartiere in cui questi servizi erano tutt'altro che infrequenti<sup>52</sup>. Si può supporre che fosse molto affollata, soprattutto nei giorni in cui si tenevano gli spettacoli nell'anfiteatro, a poche *insulae* di distanza<sup>53</sup>.

Dall'ingresso al n. 11 si accedeva all'ambiente con il bancone a due bracci, sul retro del quale erano alcune stanze, tra cui una latrina. Dall'ambiente con il bancone si entrava, attraverso due porte, in un grande giardino (accessibile anche direttamente da via di Castricio, al civico n. 10), con al centro due alberi e, nella parte orientale, un vigneto<sup>54</sup>. Nel giardino, una scala nell'angolo nord-ovest, accanto a una seconda latrina, doveva forse condurre al primo piano, dove si trovavano ambienti presumibilmente residenziali<sup>55</sup>.

L'*insula* I, 11, dal III secolo a.C. al 79 d.C., era stata pesantemente modificata<sup>56</sup>. Le strutture ai civici 10 e 11, difatti, solo nell'ultima fase dovevano aver ospitato una *caupona*: dopo il terremoto sarebbero state apportate diverse modifiche, tra cui la connessione delle strutture alla casa 12, che ne rende esplicita l'appartenenza a uno stesso indi-

segnati alla *caupona* in un contributo sulle strutture a carattere commerciale della *Regio* I: PROTO 2006, p. 26. Informazioni sul pezzo devono essere state riportate in altri due documenti, non presenti attualmente nell'Archivio Scientifico del Parco Archeologico di Pompei, ma la cui esistenza è menzionata in STEFANI, BORGONGINO 2010, p. 97 note 11 e 35: il “Registro 2 del 17.6.1955. Giornale di Scavo. Annotamento degli oggetti antichi rinvenuti dal n. 11227 al 11901” (n. 5 aggiunto a matita) e il “Registro materiale archeologico appena scavato” (n. 6 aggiunto a matita), indicato nel frontespizio interno come “registro dei ritrovamenti dati in consegna ai restauratori”, contenente i ritrovamenti effettuati dal 22.3.1954 (inv. n. 10685) al 23.11.1955 (inv. n. 11661). Quest'ultimo potrebbe non contenere indicazioni topografiche (registri analoghi, di decenni precedenti, non ne riportano), mentre da registri come il Registro 2 i dati sui pezzi venivano inseriti nell'inventario generale (le librette): vedi STEFANI, BORGONGINO 2010, p. 90 con nota 35. Ad ogni modo, se altra documentazione dovesse confermare la provenienza del pezzo riportata nel Registro topografico, sarebbe necessario appurare che l'indicazione “I, 13, 11” sia riferita alla casa

attualmente indicata con questo civico. Nell'*insula*, nell'immediato dopoguerra, fu tamponato un ingresso e i numeri civici scalarono, cosa che è stata talora registrata nella documentazione con un certo ritardo: vedi GALLO 2017, pp. 9-18.

<sup>51</sup> Cfr. PPM II, p. 570 [M. de Vos]; COURRIER 2014, pp. 166-168.

<sup>52</sup> COURRIER 2014, pp. 167-168. Per una mappa, seppur non aggiornata, di *tabernae*, *thermopolia*, *cauponae* ecc... presenti a Pompei vedi ELLIS 2004, p. 371 fig. 2.

<sup>53</sup> PPM II, p. 570 [M. de Vos].

<sup>54</sup> JASHEMSKI 1967, *passim*. Si è suggerito che la vigna servisse per produrre parte del vino consumato nella *caupona* (JASHEMSKI 1967, p. 42); la presenza delle anfore con l'indirizzo, di una tipologia probabilmente corrispondente con quella utilizzata per vini prodotti tra il Vesuvio e Sorrento, confermerebbe l'ipotesi che la produzione non fosse sufficiente per il fabbisogno della struttura: vedi COURRIER 2014, p. 167 nota 139.

<sup>55</sup> PPM II, p. 570 [M. de Vos]; ESPOSITO 2021, p. 212.

<sup>56</sup> ESPOSITO 2021, sopratt. pp. 216-221.



Fig. 9. Giardino del civico I, 11, 10, visto da Est nel 1964 (foto di S.A. Jashemski. The Wilhelmina and Stanley A. Jashemski archive in the University of Maryland Library, Special Collections, J64f1522, su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei; è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).



Fig. 10. Giardino del civico I, 11, 10, recinto adiacente al muro ovest nel 1964 (foto di S.A. Jashemski. The Wilhelmina and Stanley A. Jashemski archive in the University of Maryland Library, Special Collections, J64f1677, su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei; è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

viduo (non necessariamente uno dei proprietari precedenti)<sup>57</sup>, e l'impianto del vigneto su costruzioni rasate, troppo danneggiate dal terremoto<sup>58</sup>.

È purtroppo difficile individuare in quale ambiente sia stato ritrovato il rilievo, non potendo seguire in dettaglio come siano stati condotti gli scavi. Gli interventi più importanti, in entrambi i civici, devono essere stati effettuati nel 1958<sup>59</sup>. Tuttavia, nell'agosto 1953 è registrato il ritrovamento di un frammento di anforetta (Archivio Scientifico del Parco Archeologico di Pompei, libretta n. 30, pp. 81-82, inv. n. 12316) sul bancone del termopolio, il che fa pensare che fosse già almeno in parte esposto<sup>60</sup>. Invece, l'indicazione di Della Corte a proposito delle iscrizioni indica che nel

<sup>57</sup> Per l'appartenenza a uno stesso proprietario vedi JASHEMSKI 1967, p. 43; PPM II, p. 582 [P. Miniero]; ESPOSITO 2021, pp. 215-216, il quale suggerisce che i civici 10 e 11 siano stati acquisiti e trasformati in esercizio commerciale dal proprietario del civico 12 (che dopo il 62 d.C. può anche essere cambiato).

<sup>58</sup> ESPOSITO 2021, pp. 208 fig. 25, 220. Le stanze per gli ospiti e la facciata (con la celeberrima insegna con la fenice, ora nei Depositi del Parco, inv. n. 41671, sulla quale vedi ad esempio LE GUENNEC 2019, pp. 229-231), furono dipinte dalla officina dei pittori di via di Castricio, attiva nel quartiere soprattutto dopo il terremoto: PPM II, p. 570 [M. de Vos].

<sup>59</sup> Nel quaderno n. 25, che riporta la dicitura "Scavo in corso, reg. I *insula* XVII-XVIII-XIV-XIX-XX-XI dal 21-11 957 al 11 Novembre 1958" (*sic*) (Archivio Storico di Pompei, presso Casa Bacco) sono

annotate le attività di scavo nella *caupona* tra giugno e agosto 1958. Dopo aver portato alla luce l'ambiente adiacente al muro sud e le strutture a Nord-Ovest del giardino (il larario con il serpente, la latrina e la scala in muratura), ci si estese verso Est, riuscendo praticamente a sgomberare l'intero giardino dai lapilli. Al civico 11, invece, si scavò a Nord del bancone e negli ambienti retrostanti (più precisamente, alle spalle del larario sulla parete nord dell'ambiente col bancone).

<sup>60</sup> Certamente, nel 1953, gli scavatori avevano esposto la facciata (vedi DELLA CORTE 1958, p. 83 n. 25) mentre sul ritrovamento dell'anforetta nello stesso anno (talora messo in dubbio) vedi la discussione in VARONE 2005, pp. 105-106. In una foto del muro perimetrale (AFS D475) l'ambiente con il bancone è chiaramente esposto. In PPM II, p. 571 (dove è indicata come AFS D451) si dice che fu scattata "subito dopo lo scavo del 1955, prima del distacco dell'insegna della



Fig. 11. Giardino del civico I, 11, 10, angolo sud-est e nicchia nel muro est nel 1964 (foto di S.A. Jashemski. The Wilhelmina and Stanley A. Jashemski archive in the University of Maryland Library, Special Collections, J64f1907, su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei; è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).



Fig. 12. Giardino del civico I, 11, 10: altare nell'angolo nord-est nel 1964 (foto di S.A. Jashemski. The Wilhelmina and Stanley A. Jashemski archive in the University of Maryland Library, Special Collections, J64f1540, su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Pompei; è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

1955 la parete ovest di I, 11, 10 doveva essere già stata portata alla luce<sup>61</sup>. Su di essa egli riporta l'esistenza di alcuni *Carmina Epigraphica* (poi editi come *CIL IV 9847, 9848, 9849*). Più precisamente, su *CIL IV 9847* scrive: “sulla parete occidentale di questo ambiente comunicante con la *Caupona Euxini* (angolare dell'Isola), ai lati della porta di passaggio, la parete rossiccia, protetta da una breve pensilina, mostra al disotto di una figura di Priapo, un'altra replica del notissimo carme (ved. C., IV, 1520 e relativi commenti), in colore rosso”<sup>62</sup>. Su *CIL IV 9848* invece riporta: “Un poco più giù è registrato, a quel che sembra, un certame canoro, nel quale giudice fra i due concorrenti sia stata la *puella* della osteria”<sup>63</sup>. Infine, dice che *CIL IV 9849* era “a destra della porta di comunicazione, al disotto di una figura di Bacco, sulla zoccolatura della parete (l'inizio era perito perché tracciato sull'*antepagmentum ligneo*)”<sup>64</sup>.

Fenice”, mentre in Tolomeo-archivio documentazione digitale risulta datata al 1958 (l'originale cartaceo, nel febbraio 2023, non era al suo posto nell'archivio fotografico del Parco Archeologico di Pompei, non permettendo di verificare se vi fossero ulteriori annotazioni). Un'altra foto di scavo, purtroppo non datata, è pubblicata in VARONE, STEFANI 2009, p. 142.

<sup>61</sup> DELLA CORTE 1958, pp. 83-84, nn. 28-30. In STEFANI, BORGORGINO 2010, p. 88 fig. 4 è pubblicata anche una foto del febbraio 1955 di via di Castricio in corrispondenza del lato sud dell'*insula I, 11*, in cui si intravedono elementi di sostegno delle strutture all'interno della *caupona*.

<sup>62</sup> DELLA CORTE 1958, p. 83 n. 28. *CIL IV 9847*= *EDR158849*:

*Candida me docuit nigras o[d]isse / puellas. ohero, si potero; si non, / invitus amabo.*

<sup>63</sup> DELLA CORTE 1958, p. 84 n. 29. *CIL IV 9848*: *Hic duo rivales ca(n)ont (pro canunt?). / Una puella tenet faşces. / Tr (nisi ar) [ ?]s cui fas / a[n] [ ?]ae*. LEBEK 1985 propone di separare il pentametro (*Hic duo rivales una puella tenet*) dalle restanti lettere, già all'epoca poco leggibili, ottenendo così un riferimento non a un certame canoro (come suggerito da Della Corte), ma a una contesa amorosa: vedi anche VARONE 2002, p. 113 nota 181.

<sup>64</sup> DELLA CORTE 1958, p. 84 n. 30. *CIL IV 9849*= 159558: [*Venimus h]oc cupidi multo magis ire / cupimus*.

Mentre *CIL* IV 9848 è un *unicum*, altre iscrizioni a Pompei presentano lo stesso testo di *CIL* IV 9847 e *CIL* IV 9849<sup>65</sup>. *CIL* IV 9847 è di particolare interesse: si tratta di un componimento in due esametri, impaginati senza seguire la metrica, di cui il primo ha come modello un verso di Properzio (1, 1, 5), mentre il secondo è un verso di Ovidio (*Amores* 3, 11, 35)<sup>66</sup>.

Dunque, Priapo (con *CIL* IV 9847 e *CIL* IV 9848) e Bacco (con *CIL* IV 9849) dovevano essere rispettivamente a sinistra e a destra di una delle porte che dal giardino conducono alla stanza col bancone<sup>67</sup>. Tutte le edizioni esistenti delle epigrafi dipendono da Della Corte. Difatti, già pochi anni dopo, Wilhelmina F. Jashemski (cui si deve, invece, la prima edizione della casa) sottolineava che queste ultime (che chiamava “graffiti”) non erano più visibili<sup>68</sup>. Attraverso una serie di indizi precedentemente non valorizzati (tra cui il fatto che *CIL* IV 9849 fosse tracciata anche sull’*antepagmentum*), Peter Kruschwitz ha suggerito che quest’ultima e *CIL* IV 9847 (sulle quali concentra la sua attenzione) fossero dipinte e non graffite<sup>69</sup>. Dunque, esse sarebbero parte della decorazione, eseguite rispettando i dipinti esistenti, e non mera opera di avventori<sup>70</sup>.

Presso la stessa parete, appena più a Nord, si notano delle murature, che Jashemski descrive come un piccolo recinto con un muro basso, privo di pitture all’esterno, ma dipinto all’interno con una staccionata con piante che crescevano sul retro; a suo parere, su di esso avrebbe fatto ombra un pergolato coperto di vite (figg. 9, 10)<sup>71</sup>. In quest’area, la parete ovest doveva presentare uno “zebrapattern”<sup>72</sup>.

Inoltre, nella parte orientale del giardino, dietro gli ultimi filari di vite, erano presenti due altari, collocati l’uno di fronte alla nicchia del muro est (fig. 11), l’altro, più rustico, nell’angolo nord-est (fig. 12)<sup>73</sup>. Sulla base della presenza di poesie, altari, piante e rappresentazioni di divinità, si è già suggerito che i proprietari avessero l’obiettivo di ricreare una campagna ellenistica in miniatura, un paesaggio rurale idealizzato, certamente con un esito non pari, per ricercatezza, a quello raggiunto in altri giardini pompeiani allestiti in modo da riprodurre ambientazioni fittizie<sup>74</sup>. Considerando peraltro che, nelle case romane, gli spazi verdi erano l’ambiente privilegiato per questi oggetti<sup>75</sup>, si può forse pensare che sia stato lo stesso anche nella *caupona* (e dunque al civico 10, anziché all’11).

Il rilievo, caratterizzato da una resa maldestra delle proporzioni, in età romana doveva anche avere una superficie particolarmente consunta. Considerazioni sulla fattura non eccelsa di molti rilievi hanno a lungo determinato l’esclusione di questa categoria di materiali dagli studi sulle opere greche in Italia; l’analisi, difatti, spesso eccessivamente influenzata dall’idea moderna di “collezionismo”, è stata molto incentrata sulle fonti riguardanti oggetti di lusso e capolavori dei grandi maestri, giunti come *spolia*<sup>76</sup>. Le ragioni per cui si riteneva che questi ultimi fossero apprezzati (l’originalità, l’autenticità, la provenienza dalla Grecia) sono state poi estese anche ai rilievi, cosa che alcuni casi studio sembrerebbero non confermare, come evidenziato da Gabriella Cirucci<sup>77</sup>. Secondo la studiosa, la misura in cui li si riconosceva come greci, autentici o in cui se ne comprendeva l’antichità doveva essere estremamente variabile, anche tra quanti li commerciavano o restauravano, a seconda delle capacità e dell’esperienza nel campo<sup>78</sup>. Ciò che doveva

<sup>65</sup> KRUSCHWITZ 2006, *passim*.

<sup>66</sup> VARONE 2002, p. 54 con nota 71.

<sup>67</sup> Vedi anche i lemmi in *CIL* IV 9847-9; KRUSCHWITZ 2006, p. 7. Sembra verosimile che la porta sia quella più a Sud, data la presenza dello “zebrapattern” a destra di quella più a Nord.

<sup>68</sup> JASHEMSKI 1967, pp. 43-44.

<sup>69</sup> KRUSCHWITZ 2006, p. 9.

<sup>70</sup> KRUSCHWITZ 2006, p. 9. Secondo lo studioso (KRUSCHWITZ 2006, pp. 11-12) a partire dalle attestazioni nella *caupona* i poemi si sarebbero diffusi nelle altre strutture pompeiane. Sul testo di *CIL* IV 9847 e sulla sua diffusione a Pompei vedi anche KNOX 2018, pp. 32-34.

<sup>71</sup> JASHEMSKI 1979-1993, vol. I p. 175; vol. II p. 51, 325.

<sup>72</sup> LAKEN 2003, p. 181; LAURITSEN 2021, p. 134 tabella 1.

<sup>73</sup> JASHEMSKI 1967, p. 44; CALABRÒ 2020, pp. 133-134.

<sup>74</sup> MILNOR 2014, pp. 87-96; CALABRÒ 2020, pp. 133-134. Entrambi gli studiosi notano che le divinità rappresentate sulla parete ovest del giardino figurano nel poemetto pseudovirgiliano “Copa” (vv. 20, 23-24), in cui l’ostessa descrive la sua taverna dall’atmosfera bucolica; vedi anche JASHEMSKI 1964, che per prima porta l’attenzione su possibili paralleli tra l’opera letteraria e le *cauponae* di Pompei, non necessariamente scure e sporche, ma anche relativamente eleganti e con spazi aperti. La raffigurazione di Bacco può essere riferita alla produzione di vino all’interno della *caupona* (il dio, con questa funzione, è rappresentato anche nel *thermopolium-caupona* V, 4, 6-8:

vedi MONTEIX 2010, p. 55). Anche Priapo è ben inserito nel contesto, come divinità della fertilità, custode dei giardini (vedi SCHNIEBS *et alii* 2014, pp. 94-96). In strutture commerciali la figura può avere un valore apotropaico (come attestano, più spesso, le raffigurazioni sulle facciate e presso gli ingressi): MONTEIX 2010, pp. 53-55. La sua presenza nella *caupona* di Euxinus è stata talora interpretata come un riferimento all’esercizio della prostituzione nella struttura (così JASHEMSKI 1967, p. 43; per la possibilità che alcuni dei suoi spazi fungessero da bordello vedi anche MCGINN 2004, pp. 273-274 n. 7; GUZZO, SCARANO USSANI 2009, p. 32 n. 10). Sulle decorazioni degli ambienti per gli ospiti della *caupona* e del giardino (in cui si intendeva creare una atmosfera “idillico-sacrale”), vedi anche HAUG 2023, pp. 325-328.

<sup>75</sup> COMELLA 2011, pp. 105-106, 110. Vedi anche DI FRANCO 2017, pp. 10-11, sul *viridarium* dei *Praedia* di Giulia Felice, che doveva essere decorato con la statuetta fittile di Pittaco di Mitilene (Pompei, Parco Archeologico, inv. n. 20595) e il rilievo con Socrate (Napoli, Museo Archeologico, inv. n. 6697), a conferma di come anche questo spazio verde, tra l’età tardo-repubblicana e la prima età giulio-claudia, ospitasse una decorazione che richiamava temi legati alla *paideia* greca e all’ispirazione poetica.

<sup>76</sup> CIRUCCI 2020, *passim*.

<sup>77</sup> CIRUCCI 2020, *passim*.

<sup>78</sup> CIRUCCI 2018, pp. 109-110, CIRUCCI 2020, p. 74.

<sup>79</sup> CIRUCCI 2018, p. 109, CIRUCCI 2020, pp. 73-75.

renderli facilmente distinguibili dalle nuove creazioni, oltre alle caratteristiche tipologiche e stilistiche e alla qualità dei materiali, erano le modifiche cui erano stati sottoposti dopo la loro creazione, per adattarli ai vari contesti in cui erano stati esposti<sup>79</sup>. Dunque, gli “itinerari” specifici di ciascun rilievo vanno dunque presi in considerazione per comprendere cosa poteva aver spinto i Romani a desiderare di averli come arredi<sup>80</sup>.

### *Conclusione*

Il pezzo conservato a Casa Bacco presenta numerose incognite, molte delle quali probabilmente destinate a restare insolute. Tuttavia, l'ipotesi che vi siano rappresentati Demetra e Trittolemo o Asclepio sembra poter essere scartata, a vantaggio di una lettura che leghi il rilievo al mondo della cultura e della produzione letteraria. Sulla base della documentazione d'archivio, il pezzo sarebbe stato reimpiegato in una *caupona*, il che non troverebbe paralleli altrove. Tuttavia, data la presenza di più fasi di reimpiego, esso potrebbe non essere stato comprato appositamente per la taverna, ma essere a Pompei da qualche tempo, forse già nella casa I, 11, 10-11 e/o tra i beni di chi, dopo il 62 d.C., ne sarebbe stato il proprietario<sup>81</sup>. Considerando che anche i poemi iscritti sono probabilmente successivi al terremoto, forse proprio il rilievo può aver costituito il punto di partenza per la ricostruzione di un microcosmo letterario all'interno dell'esercizio commerciale.

<sup>80</sup> CIRUCCI 2020, pp. 73-75. La studiosa utilizza il concetto di “itinerari” formulato da HAHN, WEISS 2013, pp. 1-14, che comprende i loro spostamenti nel tempo e nello spazio e le trasformazioni connesse alle differenti contestualizzazioni, ma non ha le implicazioni di altri termini precedentemente utilizzati per descrivere tali fenomeni

(come “biografie”, ad esempio, strettamente connesso ai concetti di “nascita” e “morte”, non sempre facilmente individuabili per gli oggetti).

<sup>81</sup> Per la possibilità che le strutture ai civici 10-11 abbiano cambiato proprietario con il terremoto, vedi *supra* p. 12, nota 57.

## Bibliografia

- ACOSTA-HUGHES, STEPHENS 2012 = ACOSTA-HUGHES B., STEPHENS S.A., *Callimachus in Context: From Plato to the Augustan Poets*, Cambridge-New York 2012.
- AUSTIN, BASTIANINI 2002 = AUSTIN C., BASTIANINI G., *Posidippi Pellaei Quae Supersunt Omnia*, Milano 2002.
- BERGMANN 2007 = BERGMANN M., *The Philosophers and Poets in the Sarapieion at Memphis*, in SCHULTZ P., VON DEN HOFF R. (a cura di), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge 2007, pp. 246-263.
- BESCHI 1996 = BESCHI L., *La musa e il poeta su una guancia d'altare dall'Agorà di Cirene*, in BACCHIELLI L., BONANNO ARVANTINOS M., STUCCHI S. (a cura di), *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi 1. La Cirenaica, La Grecia e l'Oriente mediterraneo*, Roma 1996, pp. 21-30.
- BING 2011 = BING P., *Afterlives of a Tragic Poet: The Hypothesis in the Hellenistic Reception of Euripides*, in MATTHAIOS S., MONTANARI F., RENGAKOS A. (a cura di), *Ancient Scholarship and Grammar. Archetypes, Concepts and Contexts*, Berlin-New York 2011, pp. 199-206.
- CALABRÒ 2020 = CALABRÒ A., *L'uso degli spazi verdi nelle cauponae di Pompei tra funzionalità e intrattenimento*, in ANGUISOLA A., IADANZA M., OLIVITO R. (a cura di), *Paesaggi domestici. L'esperienza della natura nelle case e nelle ville romane. Pompei, Ercolano e l'area vesuviana, Atti del convegno (Pompei, 27-28 aprile 2017), Studi e ricerche del Parco Archeologico di Pompei 42*, Roma 2020, pp. 127-135.
- CAROLI 2013 = CAROLI M., *Gli scribi del tiranno, i librai del demos*, in *ASAtene* 89, 2013, pp. 9-24.
- CARUSO 2014 = CARUSO A., *Le biblioteche come centri di cultura nel mondo greco*, in *La biblioteca infinita. I luoghi del sapere nel mondo antico. Catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 14 marzo-5 ottobre 2014)*, Roma 2014, pp. 61-81.
- CARUSO 2016 = CARUSO A., *Mouseia. Tipologie, contesti, significati culturali di un'istituzione sacra (VII-I sec. a.C.)*, Roma 2016.
- CARUSO 2019 = CARUSO A., *Un μουσεῖον per M. Fulvio Nobiliore*, in *BCom* 120, 2019, pp. 319-334.
- CASALE, FERRARO 1993-1994 = CASALE A., FERRARO S., *Carlo Giordano (1915-1991). Un ricordo*, in *RStPomp* 6, 1993-1994, pp. 211-214.
- CASO 2018 = CASO M., *Greek Sculptures in Roman Context. The Case of Campania*, in ADORNATO G., BALD ROMANO I., CIRUCCI G., POGGIO A. (a cura di), *Restaging Greek Artworks in Roman Times. Archeologia e arte antica*, Milano 2018, pp. 123-146.
- CAVALLO 1992 = CAVALLO G., *Le tavolette come supporto della scrittura: qualche testimonianza indiretta*, in LALOU É. (a cura di), *Les tablettes à écrire de l'antiquité à l'époque moderne. Actes du colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique, (Paris, Institut de France, 10-11 octobre 1990)*, *Bibliologia* 12, Turnhout 1992, pp. 97-105.
- CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863-.
- CIRUCCI 2009 = CIRUCCI G., *Antichità Greche a Pompei. Tre esempi di reimpiego di antiche opere d'arte greca nelle abitazioni di Pompei*, in *Prospettiva* 134-135, 2009, pp. 52-64.
- CIRUCCI 2018 = CIRUCCI G., *The 'Greek Originals' in Rome: An Overview*, in ADORNATO G., BALD ROMANO I., CIRUCCI G., POGGIO A. (a cura di), *Restaging Greek Artworks in Roman Times. Archeologia e arte antica*, Milano 2018, pp. 107-122.
- CIRUCCI 2020 = CIRUCCI G., *Too Ugly to be Collected? Unexpected Greek "Originals" in Roman Context*, in ADORNATO G., CIRUCCI G., CUPPERI W. (a cura di), *Beyond "Art Collections". Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period*, Berlin-Boston 2020, pp. 55-75.
- COMELLA 2008a = COMELLA A., *Sul riuso dei rilievi votivi greci in Italia in epoca romana: il caso di Pompei*, in *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa 2008, pp. 49-66.
- COMELLA 2008b = COMELLA A., *I rilievi votivi greci della Campania*, in *Oebalus. Studi sulla Campania nell'Antichità* 3, 2008, pp. 147-201.
- COMELLA 2011 = COMELLA A., *Da anathemata a ornamenta. Rilievi votivi greci riutilizzati in Italia in epoca romana*, *Collezione Archeologica* 8, Roma 2011.
- COURRIER 2014 = COURRIER C., *La plèbe de Rome et sa culture (fin du IIe siècle av. J.-C. - fin du Ier siècle ap. J.-C.)*, *BEFAR* 353, Rome 2014.
- D'ALESSIO 2007 = D'ALESSIO G.B., *Callimaco. Aitia, Giambi, Frammenti elegiaci minori, Frammenti di sede incerta*, volume II, Milano 2007.
- DEGNI 1998 = DEGNI P., *Usi delle tavolette lignee e cerate nel mondo greco e romano*, *Ricerca Papirologica* 4, Messina 1998.
- DEL CORSO 2006 = DEL CORSO L., *Libro e lettura nell'arte ellenistica. Note storico-culturali*, in *Segno e testo* 4, 2006, pp. 71-106.
- DEL CORSO 2022 = DEL CORSO L., *Il libro nel mondo antico. Archeologia e storia (secoli VII a.C. - IV d.C.)*, Roma 2022.

- DELLA CORTE 1958 = DELLA CORTE M., *Pompei. Iscrizioni scoperte nel quinquennio 1951-1956*, in *NSc* serie VIII, 12, 1958, pp. 77-180.
- DIEPOLDER 1926 = DIEPOLDER H., *Ein Grabrelief aus Neapel in der Müncher Glyptothek*, in *MüJB* 1926, pp. 259-268.
- DI FRANCO 2017 = DI FRANCO L., *Funzione e spazi espositivi degli ornamenti marmorei a rilievo a soggetto mitologico da Pompei ed Ercolano*, in *RStPomp* 28, 2017, pp. 9-26.
- DILLON 2006 = DILLON S., *Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge 2006.
- EDR = *Epigraphic Database Roma*, <http://www.edr-edr.it>.
- ELLIS 2004 = ELLIS S.J.R., *The distribution of bars at Pompeii: archaeological, spatial and viewshed analyses*, in *JRA* 17, 2004, pp. 371-384.
- ESCHEBACH 1993 = ESCHBACH L., *Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji*, Köln 1993.
- ESPOSITO 2021 = ESPOSITO D., *Del valore delle proprie quattro mura. Uno studio delle proprietà private a Pompei tra il III secolo a.C. e il 79 d.C.*, in *AA* 2021, pp. 189-229.
- GALLO 2017 = GALLO A., *Pompei I 13, 8-9 Domus et Labor. Piccole produzioni domestiche*, Napoli 2017.
- GALLO 2018 = GALLO A., *Un rilievo marmoreo inedito dalla Regio I di Pompei*, in *RStPomp* 29, pp. 9-19.
- GALLO 2022 = GALLO A., *Pompei I. 13 per angusta itinera: il settore sud occidentale, l'angolo nord orientale*, *Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei* 47, Roma 2022.
- GHISELLINI 2007 = GHISELLINI E., *La stele funeraria greca del Museo dell'Abbazia di Grottaferrata*, in *BdA* 139, 2007, pp. 19-58.
- GHISELLINI 2022 = GHISELLINI E., *Ritratti privati greci nell'Egitto tolemaico*, *ASAtene Supplemento* 11, Atene-Roma 2022.
- GUZZO, SCARANO USSANI 2009 = GUZZO P.G., SCARANO USSANI V., *Ex corpore lucrum facere. La prostituzione nell'antica Pompei*, *Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei* 27, Roma 2009.
- HAHN, WEISS 2013 = HAHN H.P., WEISS H., *Introduction: Biographies, travels and itineraries of things*, in HAHN H.P., WEISS H. (a cura di), *Mobility, Meaning & Transformations of Things. Shifting contexts of material culture through time and space*, Oxford 2013, pp. 1-14.
- HAUG 2023 = HAUG A., *Öffentliche Räume in Pompeji. Zum Design urbaner Atmosphären*, Berlin-Boston 2023.
- IANNONE 2018 = IANNONE F., *La statua Akro 629: nuove ipotesi interpretative sull'iconografia e sulla funzione*, in CIPRIANI M., PONTRANDOLFO A., SCAFURO M. (a cura di), *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo. Atti del II Convegno internazionale di studi (Paestum 2017, 28-30 giugno 2017)*, volume 2, Paestum 2018, pp. 187-198.
- JASHEMSKI 1964 = JASHEMSKI W.F., *A Pompeian Copa*, in *ClJ* 59, 1964, pp. 337-349.
- JASHEMSKI 1967 = JASHEMSKI W.F., *The caupona of Euxinus at Pompeii*, in *Archaeology* 20, 1967, pp. 37-44.
- JASHEMSKI 1979-1993 = JASHEMSKI W.F. 1979-1993, *The gardens of Pompeii: Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, 2 voll., New Rochelle 1979-1993.
- KANNICHT 2004 = KANNICHT R. (a cura di), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol 5. Euripides*, Göttingen 2004.
- KNOX 2018 = KNOX P.E., *A Known Unknown in Pompeian Graffiti?*, in KNOX P.E., PELLICCIA H., SENS A. (a cura di), *They Keep It All Hid. Augustan Poetry, its Antecedents and Reception*, Berlin-Boston 2018, pp. 29-40.
- KRUSCHWITZ 2006 = KRUSCHWITZ P., *Die Bedeutung der Caupona des Euxinus für die epigraphische Poesie Pompejis (und darüber hinaus)*, in *RStPomp* 17, 2006, pp. 7-13.
- LAKEN 2003 = LAKEN L., *Zebrapatterns in Campanian wall painting: a matter of function*, in *BABesch* 78, 2003, pp. 167-189.
- LAURITSEN 2021 = LAURITSEN M.T., *Ornamental Painting on Campanian House Façades*, in HAUG A., LAURITSEN M.T. (a cura di), *Principles of Decoration in the Roman World*, Berlin 2021, pp. 123-140.
- LCS Suppl. III = TRENDALL A.D., *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, third supplement*, London 1983.
- LEBEK 1985 = LEBEK W.D., *Liebe zu dritt: CIL IV 9848*, in *ZPE* 60, 1985, pp. 61-62.
- LE GUENNEC 2019 = LE GUENNEC M.A., *Aubergistes et clients. L'accueil mercantile dans l'Occident romain (IIIe s. av. J.-C.-IVe s. apr. J.-C.)*, *BEFAR* 381, Rome 2019.
- LETTA 2014 = LETTA C., *Tipologia delle notae apposte nell'area delle cave lunensi*, in PARIBENI E., SEGENTI S., *Notae lapidinarum dalle cave di Carrara*, Pisa 2014, pp. 425-432.
- LEVENTI 2007 = LEVENTI I., *The Mondragone Relief Revisited: Eleusinian Cult Iconography in Campania*, in *Hesperia* 76.1, 2007, pp. 107-141.

- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München-Düsseldorf 1981-1999.
- MASSÉGLIA 2015 = MASSÉGLIA J., *Body Language in Hellenistic Art and Society*, *Oxford Studies in Ancient Culture & Representation*, Oxford 2015.
- MASSIMILLA 1996 = MASSIMILLA G., *Callimaco. Aitia. Libri primo e secondo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, *Biblioteca di Studi Antichi* 77, Pisa 1996.
- MCGINN 2004 = MCGINN T.A., *The economy of prostitution in the Roman world: a study of social history and the brothel*, Ann Arbor 2004.
- MEYER 2009 = MEYER E.A., *Writing Paraphernalia, Tablets, and Muses in Campanian wall Painting*, in *AJA* 113.4, 2009, pp. 569-597.
- MICHELI 1998 = MICHELI M.E., *Rilievi con maschere, attori, poeti. Temi di genere e/o ispirazione poetica?*, in *BdA* 103-104, 1998, pp. 1-32.
- MILNOR 2014 = MILNOR K., *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*, Oxford-New York 2014.
- MONTEIX 2010 = MONTEIX N., *Les lieux de métier: boutiques et ateliers d'Herculanum*, *BEFAR* 344, Rome 2010.
- MUNZI, POUZADOUX 2018 = MUNZI P., POUZADOUX C., *Des "fleurs de vigne" pour Madeleine. Les expériences de la couleur et du surpeint de Lipari à Mégara Hyblaea: l'exemple du "Vine Group"*, in BERNABÒ Brea M., CULTRARO M., GRAS M., MARTINELLI M.C., POUZADOUX C., SPIGO U. (a cura di), *À Madeleine Cavalier, Collection du Centre Jean Bérard* 49, Napoli 2018, pp. 305-316.
- MUSTI, TORELLI 1986 = MUSTI D., TORELLI M. (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia. Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, Roma-Milano 1986.
- MUSTILLI 1939 = MUSTILLI D., *Il Museo Mussolini*, Roma 1939.
- PALAGIA 2014 = PALAGIA O., *The frescoes from the Villa of P. Fannius Synistor in Boscoreale as reflections of Macedonian funerary paintings of the early Hellenistic period*, in HAUBEN H., MEEUS A. (a cura di), *The age of the successors and the creation of the Hellenistic Kingdoms (323-276 B.C.)*, *Studia Hellenistica* 53, Leuven 2014, pp. 207-231.
- PARASSOGLU 1979 = PARASSOGLU G.M., *Δεξιά χεῖρ καὶ γόβυ. Some thoughts on the postures of the ancient Greeks and Romans when writing on papyrus rolls*, in *ScrCiv* 3, 1979, pp. 5-21.
- PARIBENI 1959 = PARIBENI E., *Catalogo delle Sculture di Cirene. Statue e Rilievi di carattere religioso*, *Monografie di Archeologia Libica* 5, Roma 1959.
- PECERE 2012 = PECERE O., *La composizione in movimento di Lucilio (Hor. Sat. I, 4, 10)*, in FIORETTI P. (a cura di), con la collaborazione di GERMANO A. e SICILIANI M.A., *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, volume II, Spoleto 2012, pp. 695-705.
- POWERS 2018 = POWERS J., *The Votive Relief from House V.3.10 in Pompeii: A Sculpture and Its Context Reexamined*, in LONGFELLOW B., PERRY E.E. (a cura di), *Roman Artists, Patrons, and Public Consumption: Familiar Works Reconsidered*, Ann Arbor 2018, pp. 213-240.
- PPM = PUGLIESE CARRATELLI G. (ideata e diretta da), *Pompei. Pitture e Mosaici I-X*, Roma 1990-2003.
- PRIOUX 2020 = PRIOUX É., *Les portraits de poéesses, du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à l'époque impériale*, in CUSSET C., BELENFANT P., NARDONE C.-E. (a cura di), *Féminités hellénistiques: voix, genre, représentations*, *Hellenistica Groningana* 25, Leuven 2020, pp. 223-268.
- PROTO 2006 = PROTO F., *Tabernae, officinae ed altri impianti a carattere commerciale della Regio I di Pompei: un campione d'indagine socio-economica*, in *RStPomp* 17, 2006, pp. 15-28.
- SANSONE 2013 = SANSONE S., *Le sculture originali greche nel mondo romano tra pubblica magnificentia e privata luxuria*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II 2013.
- SANTI 2019 = SANTI F., *Due rilievi votivi greci nel Museo Barracco di Roma*, in *ArchCl* 70, 2019, pp. 593-608.
- SASSÙ 2018 = SASSÙ A., *The circulation of ancient works of art between Greece and Italy (first century BC): acquisition, trade and agents*, in *Incidenza dell'Antico* 16, 2018, pp. 51-73.
- SCHNIEBS et alii 2014 = SCHNIEBS A. et alii, *Copa. La Tabernera: poema pseudovirgiliano*, Buenos Aires 2014.
- SEILER 1992 = SEILER F., *Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.28)*, *Häuser in Pompeji* 5, München 1992.
- STEFANI, BORGONGINO 2010 = STEFANI G., BORGONGINO M., *Note in margine ad un rinvenimento della "Regio" I di Pompei: La "domus" I 16, 3 e la sua documentazione di scavo*, in *RStPomp* 21, 2010, pp. 87-99.
- TRENDALL 1989 = TRENDALL A.D., *Red figure vases of South Italy and Sicily: a handbook*, London 1989.
- VARONE 2002 = VARONE A., *Erotica Pompeiana. Love Inscriptions on the Walls of Pompeii*, *Studia Archaeologica* 116, Rome 2002.

VARONE 2005 = VARONE A., *Frammento di anforetta*, in STEFANI G. (a cura di), *Cibi e sapori a Pompei e dintorni (Antiquarium di Boscoreale 3 febbraio – 26 giugno 2005)*, Pompei 2005, pp. 105-106.

VARONE, STEFANI 2009 = VARONE A., STEFANI G., *Titulorum pictorum Pompeianorum qui in C.I.L. vol. IV collecti sunt imagines*, *Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei* 29, Roma 2009.

VIERNEISEL-SCHLÖRB 1988 = VIERNEISEL-SCHLÖRB B., *Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs*, München 1988.

ZANKER 1997 = ZANKER P., *La maschera di Socrate: l'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino 1997.

ZANKER 2016 = ZANKER P., *Roman Portraits: Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, New York 2016.

ZANKER 2019 = ZANKER P., *The Frescoes from the Villa of Publius Fannius Synistor at Boscoreale in The Metropolitan Museum of Art*, in HEMINGWAY S., KAROGLU K. (a cura di), *Art of the Hellenistic Kingdoms from Pergamon to Rome*, New Haven 2019, pp. 190-222.

