

ANTONIO STRAMAGLIA

Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino

1. *IN LIMINE*

Forma di cooperazione fra testo e immagine, il fumetto mira a vivacizzare un'illustrazione attraverso un testo che rappresenti in 'presa diretta' l'atto vocale di uno o più personaggi raffigurati nell'illustrazione stessa. Questa modalità espressiva è così strettamente associata nell'immaginario collettivo al mondo contemporaneo, che anche in molti specialisti continua a destare sorpresa – e quasi incredulità – la storia plurisecolare che il fumetto visse già nel mondo greco-latino, dalla grecità arcaica fino alla tarda età imperiale¹. Pure, fin dall'Ottocento si cominciò a catalogare pitture vascolari greche che accompagnavano le immagini con scritte prospicienti la bocca dei personaggi, ed identificabili perciò come veri e propri fumetti (anche se tale termine risulta applicato solo da qualche decennio a questo tipo di testimonianze); e in anni recenti Francesco De Martino ha fatto molto sia per raccogliere, sia per classificare ed interpretare le decine di fumetti su vaso attualmente noti². Significativamente, però, sia questi che t u t t i

¹ Per le età successive, dall'alto medioevo in poi, mi limito a segnalare l'importante mostra virtuale su 'il fumetto prima del fumetto' allestita dalla Bibliothèque Nationale di Parigi (<http://expositions.bnf.fr/bdavbd>); ed il ricco ragguaglio su studi e repertori (inclusi alcuni siti in rete) in De Martino 2003, pp. 40-41; 2006, p. 183 n. 9.

² Cfr. De Martino 1996b; 1998; [2000]; 2003; vi si aggiungono ora De Martino 2005, per i (pur lati) nessi fra la tradizione greca dei fumetti e la rappresentazione del

gli altri studi precedenti in materia risultano ignorati nella pur ampia voce *Comics* in «Der Neue Pauly»³: una voce utile per ricostruire la fortuna dell'antico nel fumetto moderno⁴, ma che non presuppone la storia del fumetto nell'antichità. Ai curatori di tale voce, d'altra parte, spetta il merito di essersi concentrati su quelle che oggi chiameremmo le potenzialità mediatiche del fumetto, cioè sulla sua capacità di veicolare messaggi che, potendo contare su un'associazione immediata fra testo ed immagine, si contraddistinguono ad un tempo per facilità di ricezione e persistenza di ritenzione.

È questo il punto nodale della presente indagine: gli antichi Greci e Romani erano consapevoli delle potenzialità del fumetto come mezzo di comunicazione? E se sì, in quali forme e con quali modalità le hanno valorizzate? Una rassegna della variegata documentazione nota (§§ 2-4) cercherà di dare una risposta a questi interrogativi, con speciale attenzione – ovunque possibile – all'uso dei 'comics' come strumento per trasmettere testi letterari, o comunque contenuti legati all'ambito letterario. Sulla base di tale disamina, ci si concentrerà infine (§ 5) sull'altro cardine di questo convegno, ossia i circuiti scolastici, per valutare se già nel mondo greco-latino il fumetto abbia svolto un ruolo di tramite fra 'letteratura' e 'scuola': se, cioè, abbia assunto nell'insegnamento antico quelle funzioni didattiche che lo contraddistinguono con sempre più evidenza nei sistemi educativi moderni.

Va avvertito subito che l'estrema varietà della documentazione, e la mancanza a tutt'oggi di una trattazione complessiva sul fumetto nell'antichità⁵, imporranno che l'indagine sul potenziale mediatico dei 'comics' si accompagni alla riconfigurazione di certe

manto di Giasone nelle fonti antiche, ed in particolare in Apoll. Rh. I 721-768; e De Martino 2006, per un possibile fumetto bizantino su Medea. Per le prime, pionieristiche ricerche moderne sui fumetti vascolari greci vd. il ragguaglio in De Martino 1996b, pp. 16-18.

³ Cfr. Geus-Haase-Eickhoff 1999.

⁴ Sull'argomento vd. in ultimo Ghelfi 2005 (pur assai cursorio).

⁵ Una esplorazione preliminare in tal senso è in Stramaglia 2005, lavoro cui ho attinto in più punti in questa sede.

caratteristiche di fondo del fumetto nel mondo greco-latino. In quest'ottica, è necessaria una precisazione preliminare sui principi di selezione del materiale. L'etichetta di 'comics' viene oggi applicata, sempre più frequentemente, a manufatti greci e latini che in realtà non possiedono una prerogativa basilare del fumetto, cioè l'associazione diretta di un enunciato alla rappresentazione iconografica del personaggio (o, al limite, dell'oggetto) che s'immagina pronunciare. L'analisi qui condotta si fonda solo su documenti che rispondano a questa condizione essenziale, escludendo altri prodotti più o meno affini che non la soddisfino⁶.

2. 'COMICS' NELLA GRECIA CLASSICA

2.1 *Musica, eros ed altro: i fumetti su vasi*

Le prime tracce sicure di fumetti affiorano nella produzione vascolare greca a partire dalla seconda metà del VI a. C.⁷, e gli sviluppi della tecnica si lasciano seguire, sia nella madrepatria che in area italiota, per un paio di secoli o poco più. È questo l'ambito di gran lunga più noto, e si può contare ormai su un *corpus* di una cinquantina di testimonianze, raccolte da De Martino nel catalogo

⁶ Cito solo qualche esempio. Dasen 1983 valorizza come precursore del fumetto moderno un vaso del ceramografo Nearco, nel quale però non figura alcun testo! Su scala più ampia, in un saggio molto stimolante su *L'écriture dans l'image*, Corbier 1995-2006, pp. 111-116 tratta congiuntamente veri e propri fumetti (qui discussi) ed altre testimonianze che non possono essere considerate tali. L'appartenenza a questa seconda categoria va sottolineata in particolare per i cicli di rappresentazioni dei Sette Saggi (cfr. pp. 115-116) – *in primis* quello delle cd. 'Terme dei Sette Saggi' ad Ostia (Clarke 2003, pp. 170-180 e note) –, nei quali le frasi di accompagnamento ai ritratti dei Saggi non costituiscono enunciati *d i r e t t i* dei Saggi stessi, i quali dunque non parlano 'in prima persona'. Ancor meno si potrà parlare di «a sort of 'bande dessinée'» (A. Daszewski, nella *Discussion* in calce a Marinescu-Cox-Wachter 2005, p. 1277) in rapporto ad un ciclo musivo tardoantico, di provenienza incerta (prob. Siria) ed oggi disperso in varie collezioni private: le numerose figure (personaggi umani ed elaborate personificazioni) sono costantemente accompagnate da didascalie identificative, ma mai da testi che esse pronuncerebbero.

⁷ Una isolata testimonianza potenzialmente assai più antica – un aribalzo corinzio del VII a. C. – è vagliata e giustamente giudicata di dubbia pertinenza al fumetto da De Martino 2003, pp. 21-22 (riproduzione a p. 56, tav. 4, 1).

della mostra fotografica *Musici greci in Occidente*, tenuta a Bari nel 1994⁸. I fumetti vascolari vengono ivi raggruppati su base tipologica, secondo una ragionevole classificazione tripartita: (1) fumetti musicali; (2) fumetti erotici; (3) fumetti sceneggiati. Da prospettive diverse, tutte e tre le categorie interessano il nostro discorso, e ad esse sarà proficuo attenersi⁹.

(1) I fumetti musicali sono di gran lunga i più numerosi (De Martino 1996b, nⁱ 1-29), ed anche quelli più strettamente legati alla veicolazione di un testo letterario. Nei vasi di questa categoria compaiono personaggi che proferiscono l'inizio di un'aria musicale, cioè di una citazione poetica, che il lettore del fumetto è invitato a completare, o a ricercare con curiosità. Il destinatario di questi prodotti è concepito di solito come un simposiasta, ed il vaso a fumetti ha dunque il compito di trasmettere un testo poetico a quello che era il suo ambito più tipico di ricezione nella Grecia arcaica e classica, ossia appunto il simposio. I limiti materiali del vaso non consentivano però di farne un supporto scrittorio estensivo, sicché i ceramografi si limitavano a richiamare l'esordio di una composizione, facendo appello alla 'memoria incipitaria'¹⁰ del destinatario; questi dunque, tramite appunto il vaso a fumetti, veniva ad essere coinvolto in un processo – un gioco, se si vuole – di attualizzazione del testo poetico accennato. Vediamo qualche esempio.

⁸ De Martino 1996b.

⁹ Ove non altrimenti indicato, per la bibliografia – spesso assai ampia – sui singoli vasi, e le relative problematiche qui sommariamente accennate, rimando senz'altro ai ragguagli analitici in De Martino 1996b ed agli altri eventuali repertori di volta in volta segnalati in nota. Avverto inoltre che nel seguito non riprodurrò di solito il testo originale dei fumetti (spesso caratterizzato da problemi o peculiarità che esulano dagli scopi di questa trattazione), se non – in forma normalizzata – quando lo richiedano specifiche esigenze linguistiche o di chiarezza espositiva; in tutti gli altri casi il lettore è rinviato ancora una volta a De Martino 1996b (per le testimonianze vascolari), oppure alle varie edizioni d'uso di volta in volta indicate (per le testimonianze di altra natura).

¹⁰ Uso ovviamente la formula ormai classica di Conte 1985², pp. 47 ss.

Un primo reperto di rilievo è il medaglione di una *kylix* beotica a figure rosse, della metà del V a. C. (tav. 1a)¹¹. I protagonisti sono emblematicamente un simposiasta e un auleta, cosicché assistiamo a una significativa convergenza fra personaggi raffigurati e destinatari delle raffigurazioni. Accompagnato dal suonatore di doppio *aulos*, il simposiasta reclinato intona un'aria (con testo in scrittura retrograda, perché uscendo dalla bocca le parole devono fluire nel senso dovuto) che fa: «O tu che attraverso la finestra...» (ὦ διὰ τῆς θυρίδος). Ci sono buone probabilità che si tratti dell'inizio di un motívetto licenzioso, affine a un canto attribuito alla poetessa Prassilla (*PMG* 754, fr. 8): «O tu che attraverso le finestre rivolgi begli sguardi, vergine quanto alla testa, ma femmina nelle parti di giù». L'*eros* è qui evocato in termini scherzosi; altrove, invece, i 'messaggi lirici' trasmessi dai vasi a fumetti sono vera e propria poesia d'amore, per lo più pederotica. Si veda il medaglione di un'altra *kylix* a figure rosse, trovata a Tanagra (Beozia) ma di fattura attica, un po' più antica della precedente (525-475 a. C. [tav. 1b])¹². Un *erastes* barbuto canta (con parole in scrittura retrograda): «O tu che sei il più bello dei ragazzi...» (ὦ παίδων κάλλιστε); ed anche la simbologia della scena – la lepre accarezzata, il cesto appeso con nastri rossi – concorre a delineare un contesto di amore per *paides*. Quanto al motivo accennato, un *incipit* al vocativo pressoché identico si ritrova in canti pederotici di Teognide (1365: «O tu che sei il più bello e il più desiderabile di tutti i ragazzi») e Ibico (fr. S173, 7 Davies: «O tu che sei il più bello dei ragazzi»), ad ulteriore conferma di quei nessi strettissimi fra musica, poesia lirica e produzione iconografica che contraddistinguevano la greccità arcaica e classica, e che il declino del simposio classico finì per spezzare.

In questi, come in altri vasi a fumetti¹³, il testo iscritto si fa vettore dell'aria poetica da richiamare, mentre l'immagine

¹¹ London, British Museum, s. i. (= De Martino 1996b, n° 5): Jacobsthal 1913, pp. 59-61 e Taf. XXII, 81-83.

¹² Arene, Museo Archeologico Nazionale, 1357 (= De Martino 1996b, n° 6): *CVA* Athènes, Musée National, 1, III.I.c, pl. 3, 1; 3; *Beazley Archive* 9534.

¹³ Cfr. *passim* in De Martino 1996b, n° 1-19.

individua uno o più destinatari (simposiali) del ‘messaggio lirico’ da riconoscere e riprodurre. In almeno un caso, peraltro, ad essere focalizzato nell’immagine è non il destinatario, bensì – per così dire – l’emittente del testo poetico riportato. Si tratta di un’anfora attica a figure rosse, del Pittore di Cleofrade, databile intorno al 480 a. C. (tavv. 2-3a)¹⁴. Il pezzo fu trovato a Vulci, dunque era un prodotto d’esportazione, come molti altri dei vasi a fumetti a noi noti. Particolarmente feconda, da questo punto di vista, fu l’immissione di tali materiali proprio in Italia, ove sorse pure una produzione locale di cui vedremo qualche esempio. Sull’anfora di Vulci sono rappresentati su un lato (B) un suonatore di doppio *aulos*, con corta sopravveste (*ependytes*) a scacchi, sull’altro (A) un uomo barbato su un piedistallo, appoggiato a un bastone, che dice: «C’era una volta a Tirinto...» (ᾠδὲ ποτ’ ἐν Τύρινθι, lett. «Così una volta a Tirinto...»). È chiaramente l’esordio di una narrazione favolosa, come mostra la caratteristica formula incipitaria¹⁵; e che la scena illustri la ‘performance’ poetica di un professionista è confermato, oltre che dalle figure del cantore e dell’auleta che lo accompagna, dalla fisionomia metrica stessa dell’‘attacco’ riportato, che è un *hemiepes* femminile¹⁶.

(2) Se negli esempi visti finora il potenziale mediatico del fumetto è messo al servizio della poesia e del simposio, una valorizzazione diversa si riscontra nella categoria dei fumetti erotici.

¹⁴ London, British Museum, E 270 (= De Martino 1996b, n° 19): *CVA* London, British Museum, 3, III.Lc, pl. 8, 2a-d; *ARV*², pp. 183 n° 15; 1632; *Paralipomena*, p. 340; *Beazley Addenda*², p. 187; *Beazley Archive* 201668.

¹⁵ Qui ᾠδὲ non è che l’οὔτω(ς) tipico degli esordi in forme affabulatorie – poetiche e non – condotte secondo lo stile della ‘narrazione primitiva’: cfr. al riguardo Norden 1913-2002, p. 485 n. 5; quanto a ποτε, vd. l’ampia casistica in Hollis 1990, p. 137; De Martino 1996b, p. 62. Più globalmente, sulle formule del tipo «C’era una volta...» nel mondo classico, cfr. Fehling 1977, pp. 79-88.

¹⁶ Ammettendo l’allungamento della prima sillaba nel toponimo Τύρις, come avviene per la forma più consueta Τίρις già (Beazley) in Hom., *Il.* II 559. Cfr. De Martino 1996b, p. 62: «Nel loro insieme le parole dipinte sul vaso sono un *hemiepes* femminile, cioè un segmento metrico che va bene sia come prima parte di un esametro che, da solo, come *colon* lirico. In ogni caso è più verosimile che il vaso raffiguri... un vero e proprio canto, non un recitativo».

Va precisato che non si tratta – o almeno non in prevalenza – di prodotti a mero sfondo edonistico, ma piuttosto di una sorta di illustrazioni per precettistica di argomento erotico. La componente didascalica, in effetti, era molto forte in relazione all'*eros* già nell'arte arcaica, e non sarà un caso che si riallacciassero proprio all'arte erotica le prime tracce di quella 'letteratura pornografica' che mirava a spiegare ed illustrare l'*eros* nelle sue varie manifestazioni, e che risulta per noi documentata a partire dal IV a. C.¹⁷. Le raffigurazioni vascolari con fumetti erotici illustrano atti della vita sessuale riguardanti sia l'amore pederotico, sia i rapporti tra i due sessi, sia l'onanismo giovanile, e costituiscono un altro ben riuscito processo di potenziamento del valore esplicativo delle immagini attraverso i brevi testi che le accompagnano. I documenti raccolti da De Martino (1996b, n° 30-34) danno un'efficace esemplificazione in tal senso.

Qui vorrei soffermarmi su un'unica testimonianza riferibile a questa categoria, diversa dalle altre perché certamente svincolata da un intento precettistico. Si tratta di un'*oinochoe* a figure rosse tardo-arcaica, attribuita alla Maniera del Pittore di Trittolemo (tav. 4)¹⁸: sul lato A è raffigurato un uomo, con solo un mantello indosso, che stringe con la mano destra il fallo eretto e dice: «Sono Eurimedonte»; sul lato B c'è un arciere in abito scita, che si incurva per subire una penetrazione da tergo, alza le mani – in un gesto che probabilmente denota incontrollata paura¹⁹ – e dice: «Sto chino». Ora, presso il fiume Eurimedonte, in Panfilia, gli Ateniesi e i loro alleati riportarono una decisiva vittoria sull'esercito persiano intorno al 466 a. C.; e l'«Eurimedonte» del vaso – raffigurato forse come un cacciatore²⁰, forse come un soldato delle truppe ausiliarie greche²¹ – è con ogni probabilità una personificazione della

¹⁷ Vd. in dettaglio De Martino 1996a; inoltre Gaca 2000 e 2003, pp. 65-81.

¹⁸ Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1981.173 (= De Martino 1996b, n° 35); *Beazley Archive* 1107.

¹⁹ Su ciò vd. McNiven 2000, p. 89.

²⁰ Vd. da ultima Smith 1999, pp. 136-137; 141.

²¹ Così Wannagat 2001.

battaglia stessa²², a significare con un'immagine di tipo sessuale la grande vittoria conseguita dai 'virili' Greci sugli 'effeminati' Persiani, rappresentati dall'arciere scita. È insomma un modo di proclamare: «Abbiamo buggerato i Persiani!»²³, cioè di fare propaganda politica: ed appunto al fumetto viene affidato il compito di esprimere e divulgare il messaggio propagandistico.

(3) La terza categoria di fumetti su manufatti vascolari, quella che più corrisponde al concetto moderno di 'comics', è costituita dai fumetti sceneggiati. In questo caso i microtesti vengono associati ad immagini che evocano vere e proprie scenette, e a volte si hanno persino scenette in due tempi. Non sono purtroppo molte le testimonianze superstiti di questa terza categoria (De Martino 1996b, n° 36-46), ma ce n'è più d'una che, per motivi diversi, offre spunti interessanti al nostro discorso.

Un primo ambito da considerare riguarda i soggetti mitologico-letterari, una delle fonti principali del repertorio ceramografico. L'abbinamento di didascalie identificative alle figure rappresentate è un procedimento comunissimo nella ceramica antica, ma con il fumetto si va oltre: ad uno o più personaggi viene attribuita una vera e propria battuta, e l'effetto 'vivificante' che ne consegue risulta tanto più evidente quando la scena si basi su un modello letterario riconoscibile. Esempio paradigmatico è un'*oinochoe* ateniese a figure nere, della Classe dei Bordi laterali a meandro (525-475 a. C. [tav. 4])²⁴, in cui appaiono a sinistra le Sirene, a destra Odisseo, legato all'albero della sua nave, che dice a qualcuno dei compagni (in realtà impossibilitato a sentirlo, avendo le orecchie turate): «Slega(mi)!». Sia le Sirene che Odisseo sono identificati da didascalie; ma l'invocazione dalla bocca dell'eroe fuoriesce come un vero e proprio fumetto (in scrittura retrograda), a rendere più vivo il richiamo al celebre passo

²² Cfr. Smith 1999, pp. 135 ss.

²³ Dover 1978-85, p. 111.

²⁴ New York, Collezione Callimanopoulos (= De Martino 1996b, n° 36): Beazley, *Paralipomena*, p. 183 n° 22 bis; *Beazley Addenda*², p. 110; *Beazley Archive* 351329.

di *Odissea* XII 193-194: «e imponevo ai compagni di sciogliermi, coi sopraccigli accennando; ma essi a corpo perduto remavano» (trad. Calzecchi Onesti).

In altri casi, i fumetti evocano scenette di vita quotidiana che lasciano intravedere rapporti con forme letterarie di più basso profilo. Su una *pelike* attica della seconda metà del VI a. C., trovata a Caere (tav. 5)²⁵, sono rappresentati due momenti di una compravendita di olio²⁶. Nella prima scena abbiamo il venditore e il compratore, sotto un albero d'olivo (dunque in campagna), ciascuno con un orcio davanti; il compratore (a destra) impugna un'asta, certo per misurare il livello dell'olio; il venditore (a sinistra) riempie con un imbuto una piccola *lekythos*, evidentemente per far saggiare la qualità dell'olio che sta per vendere, ed usa un dito come contagocce. Davanti allo stomaco figurano le sue parole: «O padre Zeus, possa io diventare ricco!». Come è stato acutamente notato, è «una di quelle 'preghiere venali' a bassa voce tipiche dei mercanti, contro le quali polemizzerà Persio 2.3-14»²⁷; proprio per questo, la battuta è prospiciente non alla bocca, bensì allo stomaco – sede dell'umore e dell'astuzia –, a indicare che si tratta di un 'a parte' di tipo teatrale. Abbiamo insomma la risposta figurativa ad un'esigenza drammatica che il fumetto assolve egregiamente, precorrendo anche in questo i 'comics' moderni, che ricorrono a varie tecniche per rappresentare le parole solo pensate. Nella seconda scena, dove le parole fluiscono – secondo norma – dalla b o c c a dei personaggi, il venditore (a sinistra) impugna stavolta lui l'asta, con fare quasi minaccioso, e dice: «Ormai, ormai è pieno, è traboccato». In tal modo l'uomo vanta la propria generosità, che gli ha fatto riempire l'orcio fin oltre

²⁵ Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, 413 (= De Martino 1996b, n° 40; molto importante poi De Martino 1998, pp. 45-48; 2003, p. 22): *Beazley Archive* 31764.

²⁶ Per un'altra compravendita di olio 'a fumetti', cfr. il lato A di una *pelike* attica a figure nere (525-475 a. C.; Cerchia del Pittore di Antimene), rinvenuta a Tarquinia: Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 72732 (= De Martino 1996b, n° 46): *Beazley Archive* 9458.

²⁷ De Martino 2003, p. 22.

l'orlo. Il compratore però (a destra) non è contento e replica qualcosa; restano solo le lettere OI, che, comunque le si integri, manifestano certamente un'espressione di disappunto («Ohimè!» o sim.). I due personaggi sono insomma impegnati in un'animata trattativa: il compratore indica con ambedue le mani il numero tre, gesticolando; il venditore tende le cinque dita della mano destra. «Egli vorrà dire che ha dato cinque misure di olio, mentre il compratore si affanna a sostenere di averne ricevute soltanto tre»²⁸. Va notato che questa *pelike* è di provenienza attica, ma le battute dei personaggi sono in dorico; una tale forma di caratterizzazione linguistica allotria, unita all'andamento 'teatrale' della scenetta, lascia supporre che ci troviamo di fronte a una sorta di 'cartellone' di qualche rappresentazione dorica di tipo mimico²⁹. Un'ipotesi tanto più plausibile, in quanto abbiamo esempi sicuri di vasi a fumetti che richiamano scene di spettacolo, come un celebre cratere apulo del Pittore di Tarporley (400 ca. a. C. [tav. 6a]), ispirato ad una 'commedia dell'oca', la cui interpretazione analitica richiederebbe però un discorso troppo vasto per questa sede³⁰.

D'impronta diversa è un'altra gemma del fumetto sceneggiato, una *pelike* ateniese a figure rosse attribuita al Gruppo dei Pionieri, rinvenuta a Vulci e databile intorno al 500 a. C. (tav. 7a-b)³¹. Sul lato A due uomini, seduti l'uno di fronte all'altro, ed un ragazzino in piedi si volgono a guardare e commentare l'arrivo della prima rondine, raffigurata in alto. Il primo uomo dice: «Guarda, una rondine!»; il secondo assevera esclamando: «Per Eracle!»; il ragazzino indica: «Proprio là!»; un commento (apparentemente

²⁸ Guarducci 1975, p. 466.

²⁹ Cfr. Gallavotti 1979, p. 95.

³⁰ New York, Metropolitan Museum of Art, 24.97.104 (= De Martino 1996b, n° 45; importante poi De Martino 1998, pp. 50-56 e l'*addendum* f. t. dopo p. 64); Trendall 1967², pp. 53-54 n° 84; Trendall-Cambitoglou 1978, p. 46 n° 3/7; 1983, p. 5; 1991, p. 11. Per un ragguaglio sugli elementi dell'azione scenica ricostruibili con ragionevole sicurezza rinvio a Stramaglia 2005, pp. 12-13.

³¹ San Pietroburgo, Museo Nazionale dell'Ermitage, 615 (= De Martino 1996b, n° 41); *ARV*², p. 1594 n° 48; *Paralipomena*, pp. 507; 509; *Beazley Addenda*², p. 389; *Beazley Archive* 275006.

‘fuori campo’) soggiunge: «È già primavera»³². È un tipo di scena quotidiana che anche la letteratura amava evocare. L’arrivo della prima rondine, come segno del ritorno della bella stagione, è ad es. il tema di un delizioso carne popolare rodio: «Viene vien la rondine a portar belle stagioni, e belle annate, etc.» (*PMG* 848 = *Carm. pop.*, fr. 2 Neri [sua la traduzione])³³; e sullo stesso tema s’incentra un canagliesco episodio che il Salsicciaio rievoca dalla propria fanciullezza, nei *Cavalieri* di Aristofane: «Ingannavo i cuochi, dicendo cose di questo tipo: ‘Guardate, ragazzi. Non vedete? È arrivata la bella stagione: c’è una rondine’. Quelli guardavano, ed io, in quell’attimo, rubavo un pezzo di carne!» (vv. 418-420; trad. Mastromarco). A fronte di attestazioni come queste, il fumetto sulla *pelike* trasmette il medesimo motivo di fondo, anche se non è dimostrabile che si faccia vettore di uno specifico modello letterario.

L’ultima raffigurazione vascolare su cui soffermarci illustra bene come l’importazione della ceramica ellenica in ambiente magno-greco ed italico abbia svolto un ruolo propulsivo nella produzione locale anche per lo specifico dei vasi a fumetti. Il reperto è una *pelike* del IV-III a. C., bel prodotto della cd. ‘ceramica di Gnathia’ (tav. 6b)³⁴. Una fascia centrale – l’unica provvista di raffigurazioni – presenta un gallo ed un papero che si vengono incontro e si salutano, dicendosi: – (Gallo) «Oh, il papero!»; – (Papero) «Il gallo!». Che è un po’ come dire: «Ossequi, signor Papero!» e «Oh, signor Gallo!». Si tratta insomma di una scenetta con animali parlanti ‘umanizzati’, come nelle favole esopiche ma, anche, come nei moderni cartoni animati: non a torto De Martino ha ricordato Paperino/Donald Duck,

³² In alternativa (Gallavotti 1979, pp. 95-96) la sequenza potrebbe essere così ricostruita: – (Primo uomo) «Guarda, una rondine!»; – (Ragazzino) «Proprio là!»; – (Secondo uomo) «Per Eracle, è già primavera!».

³³ Cfr. Pirovano 1987; e da ultimo Neri 2003, pp. 200-205, con ulteriori riferimenti.

³⁴ Bruxelles, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, R 412 (= De Martino 1996b, n° 44 [da vedere anche per le possibili interpretazioni della scena, e per eventuali riscontri]): *CVA Belgique* (Bruxelles), 1, IV.D.c, pl. 2, 6a-b.

ravvisando, nel «papero parlante, un antenato, per quanto lontano, del futuro personaggio di Disney»³⁵. Un prodotto locale italiota anticipa dunque, di oltre duemila anni, l'idea di fondo dei 'cartoons', cioè la modalità di sviluppo del fumetto con il più forte e riconosciuto potenziale mediatico!

2.2 *Gli scudi dei Sette contro Tebe*

È essenziale, a questo punto, che la variegata documentazione fin qui richiamata non venga liquidata in una frettolosa prospettiva ludico-decorativa: sarebbe errato ridurre il fumetto a un estemporaneo vezzo dei ceramografi. Appare ormai chiaro che i Greci erano consci del suo multiforme potenziale espressivo, e ce ne dà una nitida conferma una delle voci più profonde dell'Atene del V secolo: Eschilo. Nella scena centrale dei *Sette contro Tebe* (375-676), un messaggero presenta via via i sette condottieri venuti per espugnare Tebe, attestati ciascuno davanti a una porta della città; ad ogni presentazione fa seguito il commento di Eteocle sull'inanità delle minacce del condottiero di turno, e sul valore del guerriero tebano che gli verrà opposto. Momento cruciale è ogni volta il ragguglio di quanto effigiato sullo scudo dell'assediate. Non sono efrasi ideologizzate, come quella dello scudo di Achille (Hom., *Il.* XVIII 478-608 e relative emulazioni), ma descrizioni di manufatti che riportano «una scena singola, come se fossero veri scudi illustrati, con i problemi di spazio di ogni vero supporto»³⁶. Tre delle scene effigiate recano figure umane. Lo scudo di Capaneo «ha come insegna un uomo ignudo, di fuoco un portatore: la teda arde brandita dalle sue mani, e in incisioni d'oro grida: 'Brucerò la città' (Πρήσω πόλιν)» (432-434; trad. Ferrari, qui e oltre). Sullo scudo di Eteoclo un «guerriero in perfetta armatura per i gradi della scala s'accosta alla torre nemica, che diroccare intende. Pure

³⁵ De Martino 1996b, p. 21 (analogamente De Martino 1998, p. 56; [2000], p. 47).

³⁶ De Martino 2003, p. 24.

costui grida in combinazioni di lettere (βοᾶ... γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς) che nemmeno Ares giù dalla mura ributtarlo potrà» (466-469). Sullo scudo di Polinice, infine, una «donna d'onesto aspetto un uomo guida martellato in bronzo, di certo un guerriero. Ella dichiara di essere Dike, come suona la scritta: 'Ricondurrò quest'uomo, che riavrà la città paterna e la dimora nelle case avite' (Κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε, καὶ πόλιν / ἔξει πατρώαν δωμάτων τ' ἐπιστροφάς)» (644-648; cfr. 660-661).

La scena è famosa, ma solo da ultimo si è fatto acutamente notare che per gli scudi eschilei «[i]l parallelo più calzante è costituito dai cosiddetti fumetti su vasi»³⁷. Le scritte sui tre scudi non sono infatti comuni didascalie su 'oggetti parlanti', ma appunto le parole che i personaggi raffigurati pronunciano – e con modulazioni vocali di varia intensità (cfr. 434: φωνεῖ; 468: βοᾶ; 647: λέγει). I messaggi che quelle associazioni fra testo e immagine veicolano sono però spudoratamente falsi: sia i tre condottieri con gli scudi 'animati', sia gli altri quattro, sono destinati non a conquistare e distruggere Tebe, ma a subire un destino funesto, come Eteocle stesso chiarisce nella sua (re)interpretazione di ogni singolo scudo. In quest'ottica, l'intera scena è stata letta di recente come una denuncia della «fallacia dei messaggi visivi», delle grandi possibilità ma, anche, della ritorcibilità di certe tecniche della comunicazione³⁸. Nato verso il 525, cioè più o meno in contemporanea con la genesi dei fumetti su vasi, Eschilo riconosce il potenziale mediatico di tale tecnica e la valorizza in una sofisticata scena teatrale, che a sua volta presuppone – ovviamente – che quel potenziale fosse inscrivibile nell'orizzonte cognitivo

³⁷ Catenacci 2004, p. 175.

³⁸ Per un'articolata lettura in quest'ottica vd. De Martino 2003, pp. 30-32 (citazione da p. 30). È bene comunque tenere presenti le riserve di Enrico Magnelli (*per litteras*, 19/8/2006): «La natura specificamente visiva di quei messaggi è incidentale: gli Argivi vogliono distruggere Tebe e i loro propositi verranno frustrati, il fatto che tali propositi fossero *anche* concretizzati nelle loro insegne mi pare un corollario del tema principale. Se c'è una fallacia, è quella delle aspettative umane. Il messaggio visivo possiamo dire che è *reinterpretabile*, questo sì, ma mi pare che l'esito della vicenda c'entri poco».

degli spettatori. A conferma che, nell'Atene del V secolo, il fumetto doveva rappresentare una modalità espressiva già piuttosto diffusa, e fruibile a livelli diversificati di elaborazione.

3. FORME E FUNZIONI DEL FUMETTO NELLA *KOINE* GRECO-ROMANA

3.1 *Albori del fumetto a Roma*

Con il tramonto della ceramografia classica, verso gli ultimi decenni del IV a. C., cessa anche l'apporto della pittura vascolare greca alla storia dei 'comics'. La ricostruzione delle vicende del fumetto nel mondo ellenistico e, quindi, nella *koine* greco-romana, resta affidata a documenti (iconografici e letterari) di altra natura, per i quali manca però una ricognizione sistematica. S'impone dunque particolare cautela nel valutare le esigue testimonianze al momento individuabili.

Un primo punto da sottolineare è che, come già visto, l'importazione di ceramica dalla madrepatria dovette propiziare la creazione di vasi a fumetti in area italiota; e non pare azzardato arguire che questo processo abbia svolto un suo ruolo nella ricezione e nello sviluppo del fumetto anche in ambito romano. Di certo, le prime tracce di 'comics' a Roma emergono in quel fervido crogiolo che era la Preneste medio-repubblicana, in cui interagivano l'antica eredità etrusca, la lingua e la cultura latina e le suggestioni importate dal mondo ellenico. Una cista prenestina – uno, cioè, dei raffinati contenitori bronzei da toeletta in cui erano specializzate le officine di Preneste –, databile al tardo III a. C., reca un'eccezionale scena di vita quotidiana (tav. 8)³⁹: «[s]ette

³⁹ Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A 1159 = Bordenache Battaglia 1979, I.1 (*Testo*), pp. 70-72 (B 12); I.1 (*Tavole*), tavv. LXXX-LXXXII. Per il testo fa fede Franchi De Bellis 2005, pp. 121-129. Riproduco in tav. 8 il disegno svolto annesso all'*editio princeps* (Duvau 1890, pl. 6), ripetutamente ripreso nelle pubblicazioni successive, che documenta uno stato di conservazione migliore di quello attuale; un nuovo disegno (di G. Kinnard-Roussel), più lacunoso per via dei dettagli oggi non più

giovani... con corta veste servile... preparano un pranzo e si scambiano ordini e raccomandazioni», con brevi frasi in latino arcaico, nell'arco di quattro scenette in arguibile sequenza cronologica⁴⁰. Come nei fumetti vascolari greci, le frasi sono – compatibilmente con lo spazio disponibile – prospicienti la bocca dei personaggi, e il verso di scrittura cambia a seconda della direzione verso cui parla ciascun personaggio.

Le varie scene «si riferiscono con tutta probabilità all'attività di un *collegium* che, evidentemente, intende assimilarsi anche con l'uso delle immagini alle altre componenti della *polis*»⁴¹. L'associazione fra testo e immagine traspone dunque in chiave figurativa quel riassetto della società medio-repubblicana che portò ad una significativa ascesa sociale della componente plebea, da cui appunto proveniva la corporazione di cuochi effigiati nella nostra cista: e proprio in quest'ottica è significativo il riscontro – più volte additato – con la nota iscrizione dedicatoria di un collegio di cuochi falisci, posteriore di qualche decennio⁴².

Fin da questo precoce esempio di fumetto, si delinea nitidamente la capacità dei Romani di avvalersi dell'associazione diretta fra testo ed immagine per sofisticate finalità mediatiche, ma al tempo stesso la loro propensione ad applicare i 'comics' alla sfera della vita quotidiana – nelle sue più varie manifestazioni –, prescindendo invece da quei nessi con il fatto letterario che avevano caratterizzato tanta parte della ceramografia attica. Che comunque tali istanze non fossero ignote a Roma, e proprio negli stessi luoghi in cui fu prodotta la cista con i cuochi, lo dimostra un bel mosaico policromo trovato appunto a Preneste, databile al I a. C. inoltrato (tav. 9a)⁴³. Due figure femminili nude, in piedi e

leggibili, ma anche più fedele nel riprodurre il tracciato delle lettere, è riportato in Pairault Massa 1983, p. 22 fig. 1.

⁴⁰ Citazione da Bordenache Battaglia 1979, I.1 (*Testo*), p. 71. Per una ricostruzione delle quattro scenette e dei rispettivi dialoghi rinvio da ultimo a Stramaglia 2005, pp. 16-17.

⁴¹ Menichetti 1995, p. 134.

⁴² *CIL* I² 364 = *ILLRP* I² 192 = Wachter 1987, pp. 441-448 (§ 204).

⁴³ Ora a Palestrina, Museo Archeologico Nazionale (inv. 6521). Cfr. Quilici 1982, pp. 47-58 e tav. a colori.

probabilmente su podio, la prima con testa nimbata ancora superstita, sono in mostra dinanzi a un vecchietto dall'aspetto faceto, arguibilmente seduto, che addita la figura di sinistra e commenta in greco: «Bella, per Zeus Olimpico!» (Καλή, νῆ τὸν Δία τὸν Ὀλύμπιον). Il raffinato mosaico, di chiara impronta tardo-ellenistica, potrebbe essere stato importato d'oltremare (Alessandria?) o eseguito sul posto: la presenza di opere di questo genere in Roma e dintorni, in età tardo-repubblicana, non desta ormai meraviglia⁴⁴; ciò che colpisce è invece l'uso di una *tabula ansata* per contenere le parole del vecchietto, in una forma che anticipa nitidamente la 'nuvoletta' dei fumetti moderni, ed enfatizza la dimensione iconica delle parole proprio con l'incorniciarle entro la *tabula*⁴⁵.

Guardiamo poi alla scena rappresentata: l'editore del mosaico, Lorenzo Quilici, vi ha plausibilmente riconosciuto una parodia del 'giudizio di Paride', con Paride effigiato come un vecchio, secondo una tradizione minoritaria ma comunque ben attestata nell'iconografia antica⁴⁶. Se così è, si può sospettare che la terza dea si trovasse nella parte oggi perduta in mezzo alle altre due, più in basso, seduta, secondo una delle varie possibilità rappresentative della scena⁴⁷. Come che sia, è noto che già la commedia attica e il dramma satiresco parodiavano il mitico concorso di bellezza fra le dee (Cratino, fr. 39-51 Kassel-Austin; Sofocle, fr. 360-*361 Radt²), e questo filone parodico avrebbe goduto di un lungo

⁴⁴ Cfr. Quilici 1982, p. 53, con esempi.

⁴⁵ Pare appunto quest'ultimo il presupposto di fondo degli svariati usi della *tabula ansata*: cfr. Pani 1986, spec. pp. 439-440. L'articolo non fece evidentemente in tempo a tener conto del mosaico di Palestrina, né se ne evincono paralleli al nostro reperto, il cui peculiare uso della *tabula ansata* come 'nuvoletta' per fumetti parrebbe al momento senza riscontri, anche a fronte della documentazione seriore vagliata in Pani 1988.

⁴⁶ Vd. Quilici 1982, pp. 51-52. Meno mi convince l'interpretazione alternativa di De Martino 2003, p. 38: «il fumetto potrebbe anche essere l'illustrazione parodica di una famosa scena iliadica, quella nella quale i vecchioni di Troia commentano la bellezza di Elena (3, 154-60; ai vv. 161-165 Priamo ne difende l'innocenza). Un momento dello stesso mito, ma più recente».

⁴⁷ Cfr. Kossatz-Deissmann 1994, p. 188.

seguito nelle arti figurative⁴⁸; ma soprattutto, il motivo del giudizio di Paride aveva una tradizione consolidata proprio nell'arte prenestina, in varie ciste⁴⁹. In definitiva, il nostro mosaico ricorre al fumetto per arricchire la rielaborazione (parodica) di un mito famoso: e ciò ne fa un illuminante raccordo fra certi modelli della ceramica attica richiamati in precedenza, e alcuni peculiari prodotti librari su cui ci si diffonderà più avanti (§ 4).

Al di là di questo esempio a cavallo fra Grecia e Roma, peraltro, le arti figurative nel mondo romano sembrano avere per lo più svincolato il fumetto da finalità o addentellati letterari – come già si diceva –, almeno alla luce della documentazione oggi disponibile. I 'comics' appaiono impiegati in pitture, mosaici e vasi per vivacizzare scene di vita quotidiana, associate o meno a una componente ludica: il potenziale mediatico di questa tecnica viene dunque riconosciuto, ma applicato in termini di concreto pragmatismo. Come poi è ovvio attendersi dalla mentalità romana...

3.2 *La documentazione pompeiana*

L'associazione del fumetto a svariati ambiti della quotidianità trova brillanti esempi nella pittura pompeiana. Paradigmatico è il caso di una bottega di Pompei, la cd. 'Caupona di Salvius' (VI 14, 35-36 [tavv. 10-11]). Su una parete di questo locale, una miscita di bevande calde, sono stati ritrovati «quattro pannelli delimitati da fasce rosse, entro i quali sono dipinti altrettanti quadri-insegna che raccontano la vita all'interno della bottega»⁵⁰. I pannelli coprivano i

⁴⁸ Una scelta in *LIMC* VII (1994), s. v. *Paridis iudicium*, n° 108-113.

⁴⁹ Cfr. Sapelli 1975, pp. 236-241. Va notato peraltro – *pace* Sapelli – che è senz'altro un falso moderno la cista London, British Museum, 84.6-14.32 = Bordenache Battaglia 1979, I.1 (*Testo*), pp. 122-124 (B 34); I.1 (*Tavole*), tavv. CLI-CLIII: cfr. *ibid.*, pp. 123-124 del testo, per gli schiacciati argomenti contro l'autenticità.

⁵⁰ Bragantini 1994, p. 366; nell'ambito della vasta bibliografia pregressa, restano indispensabili Todd 1939 (per l'esegesi dei testi) e Fröhlich 1991, pp. 211-214; cfr. poi Clarke 2003, pp. 161-170; 179-180 e note. I quattro piccoli affreschi sono oggi conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 111482), ed un recente restauro ne ha finalmente ripristinato l'originaria vivacità cromatica, come si è potuto ammirare pochi anni fa in una mostra: cfr. T. Rocco in Guzzo 2003, pp. 108-109;

restauri fatti alla parete dopo il terremoto del 62 d. C.; tale finalità pratica venne però abilmente mascherata con la rappresentazione di soggetti che effigiavano il locale stesso, come a guisa di insegne pubblicitarie. Nel primo riquadro (tav. 10a) un uomo e una donna si baciano ardentemente, e lui dice a lei: «Con Mirtale non voglio...»⁵¹. Forse l'uomo sta assicurando alla donna che ha rotto con una precedente rivale, e che ormai avrà solo lei per compagna⁵²? In ogni caso, la scena sembra suggerire che in questa, come in tante altre osterie, si poteva godere anche dei piaceri dell'*eros*⁵³. Nel secondo riquadro (tav. 10b), ad un'ostessa venuta a servire una bevanda, un'avventrice dice: «Qui!», un'altra obietta: «No, è mia!» (con riferimento al fiasco – *lagona* – che l'ostessa ha nella mano sinistra); al che l'ostessa replica: «La prenda chi vuole», e poi chiama un terzo individuo – non rappresentato – ad approfittare della lite («Oceano, vieni a bere!»)⁵⁴. Il terzo e quarto riquadro (tav. 11a-b) offrono infine una scenetta in due tempi: nella prima 'inquadratura' un giocatore di dadi esclama: «Ho vinto!», mentre il suo avversario contesta il risultato («Non è tre, è due!»)⁵⁵; nella seconda i due uomini, ora in piedi, si accapigliano

Clarke 2003, p. 162 e pl. 7-10. Per il quarto riquadro, più deteriorato degli altri, riporto in tav. 11b anche una riproduzione ottocentesca.

⁵¹ *CIL* IV 3494a = Diehl 1930², n° 639a: *Nolo | cum Murta[le ...]so*. Per gli elementi che connotano il bacio come appassionato, facendone il «focus of the composition», vd. Clarke 2003, p. 163.

⁵² Così ipotizza Fröhlich 1991, p. 212; ma varie altre interpretazioni sono possibili.

⁵³ Arguibilmente (Clarke 2003, p. 309 n. 13) nelle stanze al piano superiore dell'edificio, alle quali si accedeva attraverso una scala dalla cucina.

⁵⁴ *CIL* IV 3494b-d = Diehl 1930², n° 639b-d: (b) *Hoc (= huc)!* (c) *Non: | mia est!* (d) *Qui vol(et)* (così Todd 1939, p. 6) | *sumat. | Oceane, | veni bibe*. Che i due personaggi seduti siano appunto due donne fu riconosciuto già dallo scopritore degli affreschi (Fiorelli 1876, p. 194: «due donne sedute in sedili senza spalliera, l'una con breve tunica rosso scura, l'altra con tunica verde»); il successivo deterioramento dei dipinti ha poi fatto dubitare del sesso delle due figure, ma il recente restauro non lascia più adito a dubbi (*pace* Clarke 2003, pp. 165-167 e note, che pensa a due cinedi). Quanto a *Oceanus*, il nome non pare casuale: attestato per gladiatori e buttafuori, «it evokes a vision of a burly and formidable person summoned not only to drink the wine but also to overawe the disputants» (Todd 1939, p. 6, con le fonti antiche sul nome).

⁵⁵ *CIL* IV 3494e-f = Diehl 1930², n° 639e-f: (e) *Exsi (= exii)!* (f) *Non | tria, duas | est!* (vd. n. 57).

con coloriti insulti, mentre l'oste li spinge fuori dicendo: «Andate fuori a fare rissa!»⁵⁶. Grazie all'osmosi fra testo e immagine che proprio il fumetto garantisce, il *sermo cotidianus* – con i suoi volgarismi ortografici, morfologici e sintattici⁵⁷ – recupera per qualche istante una 'sonorità tridimensionale' che neppure le scene più vivaci del *Satyricon* possono vantare.

Meno elaborato resta invece il ruolo dei testi in un ciclo figurativo del tutto analogo (e probabilmente opera della stessa mano che ha realizzato i pannelli della 'Caupona di Salvius'⁵⁸), ritrovato nel retrobottega della cd. 'Caupona della Via di Mercurio' (VI 10, 1). Anche qui, una serie di quadri-insegna rappresentava scene relative alla vita nell'osteria⁵⁹, e in due di tali quadri sono ancora leggibili dei brevi testi; questi però, a differenza che nella 'Caupona di Salvius', sono graffiti, non dipinti. Nella prima delle scene in questione (tav. 12a), un avventore (a sinistra) con un bicchiere in mano dice all'oste: «Dammi anche un bicchiere di vino di Sezze!»; l'oste replica, porgendo una brocca con la mano destra: «Eccotelo!»⁶⁰. Il vino di Sezze era notoriamente pregiato, dunque il testo associato all'immagine concorre a

⁵⁶ *CIL* IV 3494g-i = Diehl 1930², n° 639g-i: (g) *Noxsi (= noxie)*, | *a me | tria* (n. 57), | *eco | fui!* (h) *Orte fellator*, | *eco fui!* (i) *Itis | foras | rixsatis*. Preciso incidentalmente che intendo *Orte fellator* = «Succhiatore nato!» (in senso osceno, naturalmente). Non mi risulta che *ORTE* avesse finora trovato adeguata spiegazione.

⁵⁷ Cito solo tre esempi variamente paradigmatici (ogni citazione è da *CIL* IV 3494 = Diehl 1930², n° 639): c, 2: *mia* per *mea*, secondo una diffusa forma volgare; f, 2: *duas*; *ibid.* e g, 3: *tria*, da intendersi senz'altro come grecismi = *dvas* e *tria(s)*, cioè *δύας* e *τριάς* (Todd 1939, p. 7; cfr. Gigante 1979, p. 46); i, 1-3: *Itis | foras | rixsatis*, ove si segnalano gli *indicativi pro imperativis* ed il loro uso in paratassi subordinativa, in luogo di una proposizione principale più una finale (stesso uso già in d, 4: *veni bibe*).

⁵⁸ Fondamentale al riguardo la minuziosa dimostrazione di Fröhlich 1991, pp. 219-221.

⁵⁹ La serie era costituita originariamente da tredici pannelli; è noto il contenuto di nove di essi, conservati in *situ* o conosciuti attraverso disegni. Sul ciclo fa il punto Bragantini 1993, pp. 1005-1019; resta peraltro imprescindibile la disamina di Fröhlich 1991, pp. 214-222; cfr. poi Clarke 1998, pp. 206-212 e note; 2003, pp. 134-136; 168-169 e note.

⁶⁰ *CIL* IV 1292 = Diehl 1930², n° 632 (senza però *HAVE*, di lettura assai incerta): *Adde calicem Setinum*. – *Have* (che intendo = *habe*; meno congrua al contesto l'interpretazione consueta = *ave*, «salve», riproposta da ultimo in Wallace 2005, pp. xxix; 84).

‘pubblicizzare’ il locale, mostrando che vi si beveva vino buono. Molto simile è la seconda scena (tav. 12b), ove l’oste (questa volta a sinistra) versa da bere a un soldato, che gli dice: «Dammi un pochino di acqua fredda!» (*sc.* da mescolare al vino)⁶¹.

L’antica vocazione ‘didascalica’ del fumetto vascolare erotico trova invece un lontano epigono in un altro noto affresco, proveniente da un cubicolo di un edificio pompeiano d’incerta funzione (‘Casa del Re di Prussia’; VII 9, 33 [tav. 9b])⁶². Un giovane minuto penetra da tergo una donna dagli ampi fianchi, chiaramente più ‘navigata’, che si volge verso il ragazzo a dargli istruzioni: «Spingi dentro lentamente!»⁶³. Naturalmente la ‘didascalicità’ della scena non va esagerata: il dipinto è e resta essenzialmente un *lusus* a sfondo erotico.

In una prospettiva di maggiore respiro si colloca invece un ciclo pittorico proveniente ancora da Pompei, dalla ‘Casa del Triclinio’ (V 2, 4 [tav. 13a-b])⁶⁴. Nel triclinio che dà nome alla casa sono stati trovati tre affreschi in IV stile a soggetto simposiale, probabilmente di poco anteriori al terremoto del 62 d. C.

⁶¹ *CIL* IV 1291 (con *addenda* a p. 463) = Diehl 1930², n° 631: *Da fridam* (= *frigidam*, *sc.* *aquam*) *pusillum*. Si noti la *cd.* ‘apposizione partitiva’ (Väänänen 1981³-2003⁴, § 361).

⁶² Anche questo dipinto è custodito nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nel Gabinetto Segreto (inv. 27690). Sulla problematica funzione dell’edificio di pertinenza – identificato via via come un’osteria, un lupanare o una fullonica – cfr. Sampaolo 1997, p. 353; Clarke 1998, p. 259; vd. inoltre ultimamente De Caro 2000, pp. 56-57.

⁶³ *CIL* IV 794 = Diehl 1930², n° 716: *Lente impelle*. Mi convince assai meno l’interpretazione della scena data da Clarke 1998, p. 260: «the implication of “Put it in slowly” is that the man should enter the woman slowly because his penis is especially big and/or he particularly eager».

⁶⁴ Dopo la fondamentale messa a punto di Sampaolo 1991 (spec. pp. 798; 812-815), sul ciclo in questione e le relative iscrizioni cfr. Fröhlich 1991, pp. 222-229 (con splendide riproduzioni a colori di tutti e tre i dipinti in Taf. 20, 2; 21, 1-2, qui utilizzate per tav. 13a-b); Clarke 2003, pp. 239-245 e note (con riproduzioni a colori dei dipinti sulle pareti est e nord, pl. 21-22); Dunbabin 2003, pp. 58-59 e note; Wallace-Hadrill 2004, pp. 114-117 (che fra l’altro ha dimostrato definitivamente che la ‘Casa del Triclinio’ è una dimora privata, e non una *caupona* o altro); Roller 2006, pp. 70-77 (pure con tavole a colori dei dipinti sulle pareti nord e est, pl. IV-V). Le mie riflessioni su questi affreschi hanno beneficiato delle puntuali indicazioni di Irene Bragantini, che ringrazio vivamente.

L'affresco sulla parete nord si distingue per la presenza di testi a corredo della raffigurazione, incentrata su un banchetto all'aperto (tav. 13a). La scena ha una chiara articolazione tripartita: sotto una grande tenda da sole è rappresentata a sinistra una coppia reclinata (una donna seminuda ed un giovane), con una servetta in secondo piano; nel mezzo vi è un giovane isolato – con il volto di profilo –, la cui centralità è scandita dalla collocazione in asse con la *mensa* a tre piedi in primo piano e con il puntello centrale della tenda sullo sfondo; a destra è raffigurata una seconda coppia (un uomo reclinato rappresentato quasi di spalle, che copre pressoché per intero la sua compagna), con un servetto in primo piano. L'evidente attenzione per la simmetria costituisce un elemento importante – finora non valorizzato – ai fini della controversa ripartizione ed attribuzione delle porzioni di testo ai personaggi. Va notato innanzi tutto che i testi furono dipinti contestualmente alle immagini, dunque rientrano a pieno titolo nello studiato programma figurativo della scena⁶⁵. Su questa base, io credo che l'articolazione più verosimile sia quella che presuppone una scansione tripartita delle frasi presenti sull'affresco⁶⁶. La donna seminuda a sinistra, con un corno pоторio in mano da cui fa sprizzare vino con ampio gesto, rivolta verso i convitati sul lato opposto augura: «Spassatevela!» (*Facitis [= -te] vobis suaviter*); l'uomo della coppia di destra, la cui postura è perfettamente speculare a quella della donna della prima coppia, rivolto verso

⁶⁵ Secondo una suggestiva ipotesi (Richardson 2000, p. 177), il pittore qui operante sarebbe stato specializzato in insegne e manifesti elettorali; ciò potrebbe evidentemente aver propiziato l'inconsueta inserzione di testi nella scena.

⁶⁶ Per i testi si fa riferimento a tutt'oggi a *CIL* IV 3442a-b = Diehl 1930², n° 722a-b; in tali edizioni, tuttavia (così come nella maggior parte delle trattazioni moderne), le battute vengono ripartite fra due soli personaggi: il giovane al centro direbbe *Facitis vobis suaviter, ego canto*, l'uomo alla sua destra replicherebbe *Est ita, valea(s)* (addirittura, Clarke 2003, p. 243 attribuisce la prima battuta all'uomo stempiato a destra, la seconda o a lui stesso o a qualche altro convitato). È merito invece di Dunbabin 2003, p. 58 aver proposto – seppur fuggacemente – quella scansione in tre battute, per la quale adduco argomenti di dettaglio qui di seguito nell'esposizione. Inaccettabile la successiva (dis)articolazione di Wallace-Hadrill 2004, p. 114 in cinque battute: *Facitis; Vobis suaviter; Ego canto; Est ita; Valeas*.

sinistra, con una coppa in mano e una gestualità altrettanto ampia replica: «È così; salute a te!» (*Est ita; valea(s)*). A fronte di questo 'botta e risposta' fra due coppie intente ai piaceri del vino e dei sensi, il giovane al centro esprime la sua scelta diversa (coerente con il suo isolamento), esplicitando l'azione che sta compiendo: «Io canto» (*Ego canto*)⁶⁷.

Il dipinto sulla parete ovest (qui non riprodotto) rappresenta un banchetto all'aperto, ma è molto deteriorato e non sembra recare tracce di testi di accompagnamento. Il terzo dipinto, sulla parete est, è ambientato invece in un interno, e mostra un simposio con soli personaggi maschili (tav. 13b). In corrispondenza di alcuni di tali personaggi sono graffite delle brevissime scritte, ognuna da intendersi pronunciata dall'individuo cui appare riferita⁶⁸. Il giovane all'estrema sinistra dice al suo interlocutore, evidentemente nell'ambito di una conversazione: «Lo so» (*Scio*); l'anziano signore al centro, appena giunto (è ancora ammantellato, ed il servetto di colore lo sta invitando ad accomodarsi), saluta i convitati dicendo: «Salute a voi!» (*Valetis*, cioè *Valete*); infine, il giovanissimo commensale all'estrema destra, con una grossa coppa nella mano destra, dice: «Io bevo» (*Bibo*). A differenza che nel dipinto sulla parete nord, le battute sono qui appunto graffite, cioè sono state aggiunte *a posteriori* rispetto ai dipinti; esse costituiscono quindi – come è stato finemente osservato⁶⁹ – un'interpretazione della scena da parte di uno spettatore romano contemporaneo: qualcuno che probabilmente cenò nel triclinio e, ispirato magari dalle scritte sul dipinto della parete nord, pensò di 'dare voce' alle conversazioni dei personaggi rappresentati su quest'altro affresco simposiale. In tale

⁶⁷ Roller 2006, p. 73 n. 115 ricorda opportunamente Petron. 64, 2-5 su un ospite a banchetto invitato a cantare per allietare gli altri convitati.

⁶⁸ Cfr. *CIL* IV 4123a-d. Qui di seguito nell'esposizione riporto i brevissimi testi a-b; d; tralascio invece l'incomprensibile testo c, che appare in corrispondenza del capo del servetto chino ai piedi del primo convitato a sinistra; al riguardo, «Zangemeister [*CIL* IV 4123c] ... saw something like *ISISA* above the slave. My own inspection ... found a B (perhaps IS?) and O, widely spaced» (Roller 2006, p. 74 n. 119).

⁶⁹ Roller 2006, p. 75 e n. 121.

ottica, non è azzardato identificare l'ignoto 'vandalò' con il tintore L. Quintilio Crescente, artefice di quasi tutti i graffiti sul peristilio su cui si affaccia il nostro triclinio (*CIL* IV 4099-4121): graffiti realizzati, con ogni verosimiglianza, nell'ebbrezza susseguente ad un convito cui l'uomo fu invitato nella *domus* in questione⁷⁰.

Il ciclo della 'Casa del Triclinio' pare bensì un *unicum* per la presenza dei testi di accompagnamento, ma sul piano iconografico rientra in una tradizione consolidata, che ha a Pompei il suo esempio migliore negli affreschi della 'Casa dei Casti Amanti' (IX 12, 6): un ciclo pittorico a soggetto simposiale, riportato alla luce in tempi recenti, che mostra con particolare chiarezza la dipendenza di simili scene da originali ellenistici⁷¹. Rispetto alla 'Casa dei Casti Amanti' e ad ulteriori analoghi affreschi, peraltro, le scene della 'Casa del Triclinio' «hanno preso l'ideale greco della festa simposiale e l'hanno trasposto in un contesto romano e in abiti latini, perdendo nel processo l'eleganza dei più fini dipinti in stile ellenistico»⁷². Traspare evidentemente un preciso intento: il committente (forse riconoscibile nell'anziano ammantellato dell'affresco sulla parete est⁷³) mostra di aver voluto calare gli aspetti del 'convito ideale' di matrice greca⁷⁴ in un'ambientazione a lui vicina, per enfatizzare con immediatezza i

⁷⁰ Per l'identificazione del 'vandalò' e una ricostruzione del suo operato rinvio ancora a Roller 2006, *ibid.*

⁷¹ Per un'analisi degli affreschi simposiali della 'Casa dei Casti Amanti' in rapporto a quelli della 'Casa del Triclinio' (e a numerosi altri riscontri figurativi), cfr. spec. Varone 1993, pp. 622-629; Clarke 2003, pp. 227-233 e note; Dunbabin 2003, pp. 52-59 e note; Wallace-Hadrill 2004, pp. 109-117; Roller 2006, pp. 61-68; 139-145 (che insiste sugli elementi di 'romanità' nei dipinti, piuttosto che su quelli 'ellenistici').

⁷² Traduco da Dunbabin 2003, p. 58.

⁷³ L'identificazione è stata proposta più volte, e i suoi sostenitori l'hanno estesa – con maggiore o minore risolutezza – all'uomo reclinato a destra nel dipinto sulla parete nord (vd. Fröhlich 1991, p. 227; Clarke 2003, pp. 242-245; Roller 2006, pp. 74; 76). Questa estensione mi pare tuttavia assai dubbia: fra i due personaggi sembra sussistere un divario di età, e l'identità dei loro tratti somatici non è ovvia. Il terzo dipinto del ciclo non è di aiuto per dirimere la questione, giacché molti volti di invitati sono qui troppo danneggiati: impossibile stabilire se il presunto padrone di casa fosse ritratto nell'affresco o meno (cfr. Roller 2006, p. 74 n. 118).

⁷⁴ Un esempio per tutti: la donna nella coppia di sinistra del dipinto sulla parete nord (tav. 13a), raffigurata chiaramente come un'etera greca.

ricchi piaceri che la sua posizione gli consente di offrire ai suoi invitati. In quest'ottica, proprio i testi dipinti sull'affresco della parete nord svolgono un ruolo determinante nella veicolazione del messaggio complessivo. È stato notato da tempo che l'esortazione a «spassarsela» (*Facitis vobis suaviter*) ha i suoi riscontri più stretti nella petroniana 'cena di Trimalchione'⁷⁵; la congruenza va però ben oltre l'aspetto linguistico. A un certo punto del banchetto, il padrone di casa Trimalchione raccomanda ai suoi ospiti di divertirsi (Petron. 75, 8: *Vos rogo, amici, ut vobis suaviter sit*); e l'invito apre la strada ad un'autocelebrazione della propria *virtus*, che, sola, ha permesso a Trimalchione di arrivare a tanto lusso e di offrirlo ai suoi invitati⁷⁶. Poco prima, lo stesso Trimalchione aveva espresso la volontà di far rappresentare, sul suo monumento funebre, dei triclini con «tutta la gente che se la spassa» (Petron. 71, 10: *Faciantur, si tibi videtur, et triclinia. Facias et totum populum sibi suaviter facientem*). È l'esplicitazione di quell'idea della rappresentazione del banchetto come simbolo di prestigio del padrone di casa⁷⁷, che proprio l'associazione fra testo e immagini veicola con particolare efficacia negli affreschi della 'Casa del Triclinio'.

3.3 *Ellenismo in vitro: il 'bicchiere Cohn'*

La distruzione di Pompei e la conseguente, drastica rarefazione dei documenti di pittura romana posteriori al 79 d. C., segnano un nuovo spartiacque nelle indagini sulla sopravvivenza del fumetto antico. Per trovarne un ulteriore documento significativo occorre volgersi nuovamente al mondo grecofono, e ad un manufatto quanto mai peculiare: un bicchiere di vetro smaltato. Prodotti di questo genere erano di gran lusso, e per la natura stessa del materiale ne sono sopravvissuti pochissimi. Fra essi, un posto di

⁷⁵ Cfr. sistematicamente già Maiuri 1945, pp. 229-230 e tav. VII.

⁷⁶ Cfr. ancora 75, 8: *virtute mea ad hoc perveni*.

⁷⁷ Il punto è efficacemente valorizzato, in rapporto ai nostri affreschi, da Wallace-Hadrill 2004, p. 109 e *passim*.

assoluto rilievo è occupato dal cd. 'bicchiere Cohn' (tavv. 14-15)⁷⁸, su cui sono rappresentati in policromia una porta e quattro personaggi, inframmezzati da colonne di testo disposte in corrispondenza del capo dei personaggi stessi.

La cronologia del pezzo è controversa, anche se oggi si propende per la seconda metà del I d. C.⁷⁹. Problematica è pure la decifrazione di iconografia e testo, non soltanto per l'imperfetto stato di conservazione, ma soprattutto perché la scrittura ed una serie di dettagli minori sono visibili solo con luce radente, e non appaiono sulle riproduzioni. Ciò premesso, è chiaro innanzi tutto che la scena va letta da sinistra verso destra, a partire dalla porta – dalla chiara *facies* teatrale, senza strutture murarie attorno –, verso cui tutti i personaggi sono rivolti. I ruoli di questi ultimi sono stati fondatamente identificati da Kurt Weitzmann e Eric G. Turner⁸⁰: il primo personaggio da sinistra – cioè quello subito a destra della porta – è un servitore, che regge nella mano sinistra un oggetto identificabile con una lucerna; seguono un giovane ed una donna: hanno il capo coronato (certo perché vengono da un simposio), e per l'espressione del volto – fra l'apprensivo e lo stralunato – e la posa complessiva mostrano entrambi di aver bevuto copiosamente, ed al tempo stesso di temere qualcuno o qualcosa che ha a che fare con la porta. Non a caso, il giovane impugna con la mano destra un bastone (appena visibile sull'originale) che brandisce appunto verso la porta, e con la mano sinistra sembra in atto di fare scudo alla donna che ha a fianco⁸¹. Quest'ultima, se porta effettivamente un

⁷⁸ Già a Los Angeles, Collezione Cohn. Fondamentale l'edizione data da Weitzmann-Turner 1981 (da tale pubblicazione ho tratto le riproduzioni a colori ed il disegno qui in tavv. 14-15, e ad essa mi sono attenuto per il testo greco); assai meno affidabile, ma utile per alcuni punti di dettaglio (vd. più avanti), la contemporanea pubblicazione congiunta di Lees-Causey 1981 e Kotansky 1981.

⁷⁹ Cfr. von Saldern 2004, p. 442. Nel tempo si è oscillato via via fra una cronologia alta (fra I a. C. e prima metà del I d. C.) ed una bassa (II d. C. come *terminus post quem*): vd. i bilanci *in utramque partem* in [Weitzmann-Turner 1981, p. 62 (i due studiosi inclinerebbero per il I a. C.) e in Lees-Causey 1981, pp. 84-85.

⁸⁰ Cfr. Weitzmann-Turner 1981, pp. 41-42; 54-56; *passim*.

⁸¹ Così [Weitzmann-Turner 1981, p. 54; invece Weitzmann, *ibid.*, p. 41 pensa che il giovane sorregga la donna perché ella barcolla per il vino: una spiegazione pure possibile.

flauto a tracolla (invisibile sulle riproduzioni)⁸², è da identificarsi con una flautista, cioè una cortigiana. L'ultimo personaggio a destra è un altro servetto, vestito di una semplice tunica, che regge anch'egli – apparentemente – una lucerna. Nel complesso, l'iconografia lascia intendere che abbiamo a che fare con una scena notturna, in cui agisce un gruppo di personaggi che tornano da un simposio, o stanno passando da un festino a un altro, e che giunti dinanzi ad un'abitazione entrano in apprensione per qualcuno o qualcosa che sentono o vedono provenire dalla porta.

Il testo, purtroppo, consente di aggiungere poco altro. In un luogo sono ricostruibili due *metra* giambici⁸³, ma il tutto potrebbe tranquillamente essere prosa. Per il resto, a parte alcune inferenze minori – su cui qui sorvolo –, ciò che si evince con certezza dai brandelli testuali è che i personaggi sono impegnati in un dialogo: e la sola apparente spiegazione per le porzioni di testo collocate in prossimità dei loro volti è che esse ne rappresentino le rispettive battute.

Pur a fronte di elementi così frammentari, sembra difficile negare che il bicchiere rappresentasse una scena teatrale⁸⁴: magari come parte di un servizio che raffigurava l'intera 'pièce' (o scene da più drammi), ad impreziosire i simposi del ricco committente che poteva permettersi oggetti di lusso come questi; oggetti realizzati quasi esclusivamente negli 'ateliers' specializzati di Alessandria, da cui con ogni probabilità proviene anche il 'bicchiere Cohn'. Ma a quale genere drammatico si riferisce la nostra scena? Weitzmann e Turner pensano alla raffigurazione di una scena tratta da (un

⁸² Sul problematico dettaglio vd. [Weitzmann-]Turner 1981, pp. 55; 63.

⁸³ I, 2-5: cfr. [Weitzmann-]Turner 1981, p. 61. Da notare che andrebbe postulato che i versi venissero scritti come prosa.

⁸⁴ Contro l'eventualità che si tratti non di un passo letterario più o meno noto, ma di un «occasional piece invented by the manufacturer's tame poet, to illustrate a merry scene of Komos», vd. le dirimenti obiezioni di [Weitzmann-]Turner 1981, p. 57. Lo stesso Turner, invero, in un *Postscript* al suo saggio (pp. 62-65) prospetta la possibilità che il bicchiere rappresenti in realtà un episodio di *bomolochia* da parte di Antonio e Cleopatra ad Alessandria, sulla scia di quanto raccontato da Plutarco nella *Vita di Antonio* (spec. 28-29): ma si tratta di un'ipotesi davvero poco credibile.

manoscritto illustrato di) Menandro, o qualche altro poeta della *Nea*. L'ipotesi, però, si presta a pesanti obiezioni. Sul piano linguistico, non soltanto non è dimostrabile la presenza di alcuno schema metrico, ma soprattutto si riscontrano scarse congruenze con il lessico menandro⁸⁵ e, per converso, forme impensabili in attico e caratteristiche invece della *koine*⁸⁶. Sul piano iconografico, gli attori appaiono senza maschere, laddove queste sono normalmente presenti⁸⁷ nelle raffigurazioni di scene di commedia su mosaici, manoscritti illustrati etc. L'assenza di maschere, l'uso precipuo o esclusivo della prosa, ed una lingua che è ormai quella della *koine* sono invece caratteristiche salienti del mimo, che era altresì il genere teatrale ormai più in voga, allorché il 'bicchiere Cohn' venne realizzato. E l'idea che il nostro bicchiere raffiguri una scena tratta da un mimo⁸⁸ è tanto più plausibile, in quanto fra i pochissimi frammenti mimici superstiti ve ne sono almeno tre che presentano o evocano scene con ubriachi⁸⁹, e in due dei casi gli ubriachi sono certamente amanti che vanno o intendono andare a far baldoria⁹⁰. Se confermata, l'attribuzione al mimo darebbe la chiara misura dell'evoluzione dei gusti, rispetto ai vasi simposiali 'a fumetti' dell'Atene classica: gli oggetti iscritti sono diventati incomparabilmente più elaborati, ma i testi letterari trascelti sono ben lontani dai capolavori dell'epica e della lirica, e rispecchiano invece i gusti 'borghesi' del mondo della *koine*. Benché testimonianza ai nostri occhi isolata, il 'bicchiere Cohn' mostra dunque come la civiltà ellenistica abbia proseguito e raffinato l'uso

⁸⁵ Cfr. lo stesso [Weitzmann-]Turner 1981, pp. 57-58.

⁸⁶ In particolare l'imperativo ἔρχου (II, 1): vd. in dettaglio [Weitzmann-]Turner 1981, pp. 56-57; Kotansky 1981, pp. 88-89.

⁸⁷ Anche se non proprio invariabilmente: cfr. Weitzmann[-Turner] 1981, pp. 45-46, che comunque si mostra ben consapevole della difficoltà.

⁸⁸ Kotansky 1981, pp. 87; 91-92 (la cui ricostruzione della trama è comunque inaccettabile).

⁸⁹ Cfr. Cunningham 2004², pp. 38-39 (n° 2; 100 a. C. ca.); 39-40 (n° 3; II-I a. C.); 57-58 (n° 13; III d. C.).

⁹⁰ Cfr. Cunningham 2004², n° 3, 6; n° 13, 18.

del fumetto come vettore di testi letterari, adattandolo all'evoluzione dei gusti e della società.

3.4 I 'médaillons d'applique' della valle del Rodano (e il vaso erotico di Valerio Verdullo)

Se nel 'bicchiere Cohn' il fumetto viene messo al servizio di un prodotto squisitamente elitario, su ben altra scala si pone invece l'uso dei 'comics' in manufatti assai peculiari della Gallia romana: i cdd. 'médaillons d'applique' della valle del Rodano⁹¹. Questi medaglioni istoriati di terracotta, generalmente circolari (diametro da 5 a 18 cm ca.), erano eseguiti a matrice ed applicati su vasi ceramici di uso comune in *terra sigillata* ('sigillata bianca B'). Simili manufatti furono prodotti dall'inizio del II d. C. (secondo alcuni, già dal I d. C. inoltrato) fino al IV d. C.⁹² in un'area geograficamente limitata, identificabile con quella parte della valle del Rodano che rientra nella *Gallia Narbonensis*, e che ha i suoi centri principali in Lione e Vienne; rimasero un prodotto eminentemente locale, ma una pur sporadica diffusione è attestata anche al di fuori del bacino di produzione (in un caso, addirittura in Egitto)⁹³. La decorazione di questi medaglioni impegnava artisti che non di rado firmavano i loro prodotti, e che elaborarono un repertorio sorprendentemente vasto: si conoscono ormai centinaia di tipi iconografici (spesso noti in più esemplari), raggruppabili

⁹¹ Il *corpus* di Wuilleumier-Audin 1952 resta fondamentale, ma la documentazione è in continuo incremento; gran parte dei ritrovamenti successivi sono raccolti in Desbat 1980-1 e Marquié 1999-2000, che costituiscono pure gli odierni studi complessivi di riferimento. Per gli scopi di questo lavoro sarà sufficiente rinviare di volta in volta a questi tre repertori per la documentazione; aggiungo solo che un *corpus* dei 'médaillons d'applique' con immagini gladiatorie corredate da iscrizioni è stato allestito da Vismara[-Caldelli] 2000, pp. 67-79.

⁹² Sull'annoso problema dell'arco cronologico di produzione è fondamentale Desbat 1980-1, pp. 175-182, che così riassume le sue conclusioni (p. 182): apparizione: inizio II d. C.; massimo splendore: fine II - inizio III d. C.; scomparsa: IV d. C. Vd. poi Marquié 1999-2000, p. 285, che fa rientrare in questo quadro cronologico anche alcuni elementi che, di per sé, porterebbero l'inizio dei 'médaillons d'applique' ad una data sensibilmente più alta.

⁹³ Vd. in dettaglio Marquié 1999-2000, p. 286 n. 44.

nella loro quasi totalità in quattro grandi categorie tematiche⁹⁴: 1) soggetti mitologici (e mitologico-letterari); 2) soggetti erotici; 3) soggetti relativi a *ludi* (circensi, gladiatorî, teatrali); 4) soggetti storici. In gran parte dei casi, le eventuali scritte presenti su questi medaglioni sono didascalie, acclamazioni o sim.; alcune volte però, soprattutto in soggetti erotici⁹⁵, un testo viene direttamente associato al personaggio che s'immagina pronunciarlo, dando vita a un vero e proprio fumetto. Uno studio sistematico di queste testimonianze è ancora tutto da fare; qui mi limiterò a presentare, a titolo esemplificativo, un fumetto mitologico ed uno erotico.

Uno scavo di emergenza condotto a Lione nel 1992-1993 ha restituito tra l'altro i frammenti di due medaglioni con lo stesso soggetto, precedentemente ignoto (tav. 16a)⁹⁶: a sinistra vi è Mercurio stante, con copricapo alato, clamide sul braccio sinistro, una borsa piena nella mano destra e il caduceo nella sinistra⁹⁷; a destra c'è la Vittoria alata, anch'ella stante, con una palma nella mano sinistra e (probabilmente) una patera nella destra, che sta offrendo una libagione. Mercurio sembra essere appena sopraggiunto, e si rivolge alla Vittoria dicendo: *Mercurius felix venio cunctis cum b[..... Vic]toria*⁹⁸. Poiché il dio è accompagnato da quattro animali a lui sacri

⁹⁴ Wuilleumier-Audin 1952 tentarono una classificazione per 'artisti', ma Desbat 1980-1 ha mostrato le debolezze di questo sistema ed introdotto una classificazione su base tematica, ormai corrente. Alle quattro grandi categorie indicate nel testo occorre aggiungere un pur limitato numero di pezzi con scene di genere (animali, piante...), nonché i medaglioni a mascheroni.

⁹⁵ Le uniche per le quali i 'fumetti' sui medaglioni abbiano cominciato in qualche modo ad essere valorizzati: vd. Clarke 1998, pp. 257-262 e note (spec. p. 323 n. 40); e soprattutto Thüry 2001.

⁹⁶ Marquié 1999-2000, n° 26 e 27 (con rispettivi disegni a p. 256, e ricostruzione complessiva *ibid.*, n° 27 bis [da cui qui tav. 16a]; fotografia del n° 26 a p. 287).

⁹⁷ La borsa piena di denaro, simbolo di prosperità economica, è l'attributo più caratteristico del Mercurio romano, in opposizione all'Erme greco; il caduceo, originario bastone di araldo già tipico di Erme, in Mercurio simboleggia pace e concordia, che sono a loro volta condizioni indispensabili per la prosperità. Sui due attributi vd. Combet-Farnoux 1980, pp. 424-428.

⁹⁸ = *AE* 2000, 952 (mia è però la stima dell'entità della lacuna). Marquié 1999-2000, p. 254 intendeva: «(Moi) Mercure bienheureux, je viens pour tous avec [...] la Victoire», e integrava dubbiosamente *b[enefica]*; nessuna ulteriore proposta in *AE*. Io credo che la

(gallo, tartaruga, capra⁹⁹, [scorpione]¹⁰⁰), e ricorrenti congiuntamente anche in altre sue rappresentazioni¹⁰¹, pare del tutto ragionevole integrare *b[estiis, Vic]toria* e intendere quindi: «(Io,) Mercurio, vengo propizio con tutte le (mie) bestie, o Vittoria». Mercurio era la divinità più venerata fra le popolazioni galliche (grazie anche al sincretismo con vari numi locali)¹⁰², e sia tale dio che la Vittoria sono ampiamente presenti – seppur mai insieme, negli altri tipi ad oggi noti¹⁰³ – sui ‘médaillons d’applique’¹⁰⁴. Nel nostro caso, però, il modellatore è andato oltre: ha ‘drammatizzato’ un incontro fra le due divinità tutelari facendo annunciare al messaggero degli dèi il suo stesso

sintassi e – soprattutto – il rapporto fra testo e immagini raccomandino una soluzione diversa: vd. appresso.

⁹⁹ Marquié 1999-2000, p. 255 parla di un caprone, che è in effetti più frequente nell’iconografia; qui però l’immagine suggerisce piuttosto una capra, ed appunto una capra compare nelle altre due raffigurazioni dello stesso quartetto di animali citate in n. 101.

¹⁰⁰ Proposta dubitativamente da Marquié 1999-2000, p. 255, l’identificazione dello scorpione nella parte perduta in esergo può ritenersi certa: lo scorpione era sacro a Mercurio, ed era componente fisso del quartetto di animali che il nostro medaglione condivide con altre rappresentazioni (n. 101); inoltre, i disegni mostrano chiaramente la parte finale della coda dell’animale (debitamente acuminata nel disegno del solo frammento n° 27 in Marquié 1999-2000, p. 256, laddove la parvenza è più smussata nel disegno complessivo *ibid.*, n° 27 bis, qui ripreso in tav. 16a).

¹⁰¹ Si segnalano in particolare: *LIMC VI* (1992), s. v. *Mercurius*, n° 289, una gemma del II d. C. di provenienza ignota (nella quale oltretutto l’iconografia di Mercurio, stante di fronte a Minerva, è ben confrontabile con quella del nostro medaglione); ed una fontana a colonnetta originariamente associata a un tempio di Mercurio, trovata in Africa (a Mastar, presso Cirta), su cui cfr. Combet-Farnoux 1980, p. 305. In ambo i casi il dio è accompagnato da gallo, tartaruga, scorpione, capra.

¹⁰² Vd. recentemente [Simon-]Bauchhens 1992, pp. 547-554; Hupe 1997; e in generale Caes., *B. Gall.* VI 17, 1: *Deum maxime Mercurium colunt (sc. Galli). Huius sunt plurima simulacra, hunc omnium inventorem artium ferunt, hunc viarum atque itinerum ducem, hunc ad quaestus pecuniae mercaturasque habere vim maximam arbitrantur.*

¹⁰³ Fuori dei ‘médaillons d’applique’, la compresenza di Mercurio e Vittoria – di solito con altre divinità – non è comunque inedita: cfr. *LIMC VI* (1992), s. v. *Mercurius*, n° 250a; 291; 296-299. Si noti inoltre che i medaglioni Wuilleumier-Audin 1952, n° 295-296, effigianti rispettivamente Mercurio e la Vittoria, erano applicati su uno stesso vaso.

¹⁰⁴ In relazione al nostro medaglione mette conto segnalare in particolare: per Mercurio, i tipi Wuilleumier-Audin 1952, n° 164 (= Marquié 1999-2000, n° 28); 167 (= Desbat 1980-1, n° M.119-121); 187-188 (= Desbat 1980-1, n° M.110; 112; con legenda: *Mercurius felix nobis*); 190 (= Desbat 1980-1, n° 111; con legenda: *Mercurius felix*); per la Vittoria, i tipi Wuilleumier-Audin 1952, n° 96; 152 (= Desbat 1980-1, n° D.121; Marquié 1999-2000, n° 30-31); 323; 324 (cfr. Desbat 1980-1, n° M.132); Desbat 1980-1, n° M.127.

avvento propizio, garantito come tale da borsa e caduceo e dalla presenza degli animali sacri. L'artista si è qui firmato, usando la formula ricorrente in questo tipo di prodotti: *Amaranthi cera*, lett. «cera di Amarantho»¹⁰⁵. Amarantho non era precedentemente noto fra i modellatori di medaglioni, ma un artista omonimo, specializzato nella lavorazione del vetro, fu attivo in Borgogna nella seconda metà del I d. C.¹⁰⁶. Si può pensare a un'identificazione¹⁰⁷? Mancano conferme concrete, e la cronologia del vetraio Amarantho potrebbe essere un po' alta rispetto a quella oggi più accreditata per la nascita dei 'médaillons d'applique'. Si è visto però con il 'bicchiere Cohn' che i vetrai antichi sapevano fare uso del fumetto, ed è seducente supporre che le esperienze maturate nella lavorazione artistica del vetro concorressero a suggerire a taluni modellatori di medaglioni il ricorso al fumetto per i loro prodotti¹⁰⁸.

Il secondo soggetto su cui vorrei qui soffermarmi è invece di ambito erotico. Dai resti di un medaglione si ricostruisce il seguente tipo iconografico (cfr. tav. 16b)¹⁰⁹: un uomo supino su un letto, con il braccio destro piegato dietro la testa a denotare proclività all'*eros*¹¹⁰, viene sormontato per il coito da una donna dalle gambe piegate e fortemente divaricate, con i capelli raccolti in una foggia di età

¹⁰⁵ Il senso preciso di *cera* in queste espressioni resta controverso, ma è inequivoco che la formula sia una firma d'artista; vd. la rassegna critica e le conclusioni aporetiche di Desbat 1980-1, pp. 170-175.

¹⁰⁶ Vd. ora von Saldern 2004, pp. 195-196; 485, con i necessari rinvii.

¹⁰⁷ Marquié 1999-2000, p. 281 pone di fatto la domanda, ma pare sospendere il giudizio.

¹⁰⁸ Per l'influsso della lavorazione artistica del vetro – fiorenti in Gallia – sulla genesi dei 'médaillons d'applique', vd. Wuilleumier-Audin 1952, p. 16.

¹⁰⁹ Wuilleumier-Audin 1952, n° 73, basato su un esemplare non integro trovato a Orange o Vienne ed entrato agli inizi del '900 nella Collezione Charvet a Parigi. Da tale esemplare fu tratto un calco (oggi a Nîmes, Musée Archéologique, s. i. [già Collezione Dumas]), qui riprodotto in tav. 16b (da Marcadé 1961-3, p. 83); l'iscrizione è *CIL* XII 5687, 38 (con *addendum* sulla provenienza a p. 861). Importanti osservazioni in Mowat 1903-8, pp. 141-142 (con rinvio per l'iscrizione a Ps.-Luc., *Asin.* 10); Clarke 1998, pp. 257-260 e note; Varone 2000, pp. 69 n° 69; 72-73; Thüry 2001, p. 573 e note. Ringrazio Dominique Darde, conservatore del museo di Nîmes, per le sue preziose indicazioni.

¹¹⁰ È la cd. posizione dell'«erotic repose», ampiamente documentata da Clarke 1998, pp. 68-70; 104-105; 165; 181; 218; 257. Un ottimo esempio è qui nel mosaico 'a fumetti' da Thysdrus (§ 3.5 e tav. 18): il primo uomo a sinistra, che reclina mollemente il braccio destro dietro la testa, sta dichiarando appunto la sua intenzione di dedicarsi all'*eros*.

traiana¹¹¹, che si volge alla sua sinistra a guardare un quadro con sportelli sul muro raffigurante una quadriga al galoppo. Vi è dunque un fine gioco di specchi¹¹²: la donna guarda una corsa di cavalli, mentre pratica essa stessa la posizione della *mulier equitans* sull'uomo disposto come *equus supinus*¹¹³. Ciò fa del pezzo una delle più sottili fra le tante parodie di soggetti e acclamazioni relativi alle corse, che i 'médaillons d'applique' amano imbastire nelle scene erotiche¹¹⁴. In questo caso, la pregnanza della scena è corroborata dalle parole pronunciate dai due personaggi. L'uomo sembra formulare un saluto (se dietro la sua testa va letto: *Va[leas]*, «Salve!»¹¹⁵); di certo la donna dice all'uomo: *Vides quam bene chalas*, cioè pressappoco «Vedi come (mi) apri bene!». *Chalare* è verbo derivante dal greco (χαλάω, 'allento'; cfr. ital. 'calare'), di cui i graffiti attestano un uso erotico: propriamente l'«allentare», 'aprire' la zona genitale di una donna per la penetrazione, e dunque 'tout court' il *futuere*¹¹⁶. Il testo è dunque un commento alla posizione stessa – marcatamente divaricata – che la donna ha assunto per il coito: un modo, cioè, per sottolineare ulteriormente che i due si stanno producendo in una cavalcata erotica.

Un evidente riscontro a questo fumetto erotico si ha nell'affresco pompeiano dalla 'Casa del Re di Prussia' (§ 3.2 e tav. 9b)¹¹⁷; più in generale, l'uso dei 'comics' in rappresentazioni di

¹¹¹ Su questo punto vd. Clarke 1998, p. 257.

¹¹² Ben evidenziato da Clarke 1998, p. 258; su *lusus* di questo genere in rapporto a quadri con sportelli – che di solito avevano, non a caso, soggetti erotici – è importante Varone 2000, pp. 72-73.

¹¹³ Su tale posizione – ritenuta di solito disdicevole per una donna onorata – nel mondo greco-latino, cfr. ora van Mal-Maeder 2001, pp. 413-415; per la sua iconografia a Roma vd. ad es. Clarke 1998, pl. 8-9; figg. 63; 84; e soprattutto Varone 2000, p. 59 n° 51.

¹¹⁴ Le testimonianze in tal senso sono raccolte da Taillardat 1998, pp. 90-91.

¹¹⁵ Cfr. Clarke 1998, p. 323 n. 39. Tuttavia Mowat 1903-8, p. 142 leggeva piuttosto *NA*, ipotizzando [*Vicisti, domi*]na (come in Wuilleumier-Audin 1952, n° 371), «la réplique de l'éphèbe à sa compagne».

¹¹⁶ Fondamentale Adams 1982-96, pp. 216-217 e note; vd. inoltre *ThLL* III, col. 985, 5-8; Montero Cartelle 1991², p. 158. Va precisato che questi repertori citano Mowat 1903-8, p. 141 come se tale contributo registrasse un'ulteriore e diversa iscrizione, mentre in realtà esso si riferisce al nostro medaglione.

¹¹⁷ Un dettagliato confronto fra l'affresco pompeiano e il nostro medaglione – pur con qualche sovrainterpretazione – è svolto da Clarke 1998, pp. 258-260.

scene di sesso, nell'arte romana, sembra essere stato qualcosa di più di un fatto episodico. Ne dà conferma uno splendido vaso ritrovato pochi anni fa negli scavi di una grande officina ceramica a La Maja, nei pressi di Calahorra¹¹⁸. Il sito ha restituito molti dei numerosi vasi oggi noti – di altissima fattura e di soggetto assai vario – a firma del vasaio C. Valerio Verdullo, attivo in Spagna nella seconda metà del I d. C. Uno dei suoi prodotti, un vaso 'tipo Aco' purtroppo frammentario (tav. 17), reca una serie di raffigurazioni erotiche (coppie a letto), inframmezzate da frasi tra lo scherzoso e il moraleggiante riferite alle scene effigiate; sulla base del vaso vi è poi un commento – per così dire – riepilogativo, sulla lascivia delle *puellae*¹¹⁹. I testi inframmezzati alle figure contengono spesso allocuzioni in seconda persona singolare, ma non è detto che si tratti di frasi pronunciate dai personaggi; potrebbe trattarsi altrettanto bene di commenti *ab extrinseco*, scherzosamente indirizzati in certi casi ai personaggi sui quali i commenti stessi si appuntano. Sopravvive però almeno una frase (vd. tav. 17, primo frammento a sinistra) non inframmezzata alle figure, bensì posta in corrispondenza del capo di un personaggio; e questa caratteristica, unita al modulo grafico ridotto e alla mancanza di *interpuncta* fra una parola e l'altra, potrebbe voler evidenziare il diverso statuto di tale microtesto rispetto agli altri. Di certo, qui siamo di fronte a un fumetto inequivocabile, con una donna a letto che dice al suo amante – oggi non più visibile –: *Basiolu(m) mi da, domine*, «Dammi un bacetto, mio signore!». Come nell'affresco della 'Casa

¹¹⁸ Una minuta ricostruzione della storia degli scavi a La Maja si deve a González Blanco 1997, con bibliografia completa a quella data; vd. poi gli studi citati in nota successiva.

¹¹⁹ Il vaso è oggi a Logroño, Museo de La Rioja (inv. 11622; ringrazio le autorità del museo per la gentile collaborazione). La prima edizione del reperto e delle relative iscrizioni (repertorate in «Hispania Epigraphica», 7 [1997], n° 590) si deve a González Blanco *et al.* 1996, pp. 58-60 (con disegno svolto a p. 57 fig. 7 [qui ripreso in tav. 17], e fotografia parziale a p. 60 foto 6); un ulteriore frammento iscritto forse riferibile allo stesso vaso è stato pubblicato da González Blanco *et al.* 1997, p. 31 e fig. 18. Vd. poi Mayer 1999, p. 505 (con importanti nuove letture); M. T. Sánchez Trujillano in Aa. Vv. 2001, p. 94 n° 58; e lo studio d'insieme di González-Blanco García 2002 (con foto complete).

del Re di Prussia' e nei medaglioni gallo-romani, si dà voce ad una conversazione a letto fra due amanti; e non è improbabile che battute analoghe figurassero sulle parti oggi perdute del vaso. Non sappiamo quali fossero le fonti del ciclo iconografico, né quale la sua destinazione¹²⁰: la ricostruzione figurativa e testuale di questo pezzo straordinario è ancora agli inizi, e costituisce una delle sfide più avvincenti per la futura ricerca sul fumetto antico.

È comunque importante, a questo punto, mettere in chiaro un elemento che i meri riscontri tipologico-iconografici potrebbero far sfuggire. Il vaso di Verdullo, così come l'affresco della 'Casa del Re di Prussia', sono – per quanto ne sappiamo – testimonianze singole, laddove i 'médaillons d'applique' costituiscono manufatti seriali. I medaglioni gallo-romani assumono dunque una marcata peculiarità entro il discorso che si sta conducendo: nel mondo classico sono infatti gli unici veri e propri prodotti seriali ad oggi noti associati a 'comics', e come tali riverberano, meglio di ogni altra testimonianza, una consapevolezza diffusa del fumetto e delle sue potenzialità mediatiche entro il bacino di utenza dei manufatti che li veicolavano. Un bacino, beninteso, ristretto ad un'area ed un'epoca ben delimitate, nelle quali oltretutto il fumetto non parrebbe essere stato applicato alla rappresentazione di scene letterarie; anche così, comunque, il ruolo dei 'médaillons d'applique' nella storia del fumetto antico resta di prim'ordine, e non è detto che l'accrescersi della documentazione non riservi cospicue sorprese.

3.5 *Simbologie del banchetto, fra paganesimo e cristianesimo*

Fra i successivi documenti di età imperiale, si riscontra una prosecuzione della tendenza ad associare i 'comics' a scene di vita

¹²⁰ Si è ipotizzato che il vaso fosse destinato ad una festa religiosa, possibilmente di Adone (González Blanco *et al.* 1996, pp. 58; 60); e che le scene rappresentate fossero quelle di un mimo portato in scena nel teatro di *Calagurris*, magari proprio in occasione di una festa di Adone (González-Blanco García 2002, pp. 205-206). Né l'una né l'altra ipotesi sono state però supportate da riscontri ad avallo.

quotidiana, ma con una capacità ormai scaltrita di piegare tale tecnica a finalità comunicative anche molto sottili e peculiari. Un ruolo di spicco assume ancora una volta l'iconografia del banchetto, che il fumetto concorre a caricare di valenze simboliche: e questo – va notato – in ambito non più solo pagano, ma anche cristiano. Per il versante pagano, testimonianza esemplare è un mosaico di epoca severiana trovato nei pressi dell'antica Thysdrus (oggi El Djem), in Tunisia: il cd. 'Banchetto in maschera', databile al 200-220 d. C. (tav. 18)¹²¹. L'ampio pannello, verosimilmente proveniente dall'anfiteatro di Thysdrus o da qualche edificio annesso, rappresenta una scena legata alle agenzie o sodalizi che riunivano i cacciatori dell'anfiteatro, alle quali doveva rivolgersi chi volesse organizzare spettacoli con fiere nell'anfiteatro stesso. Sono raffigurati in alto cinque cacciatori di altrettante 'agenzie' riuniti a convito, ed il quintetto fa palesemente un grande baccano (si noti che ciascuno pronuncia una breve frase – riportata sul capo –, per lo più connessa al divertimento conviviale); difatti, nella parte inferiore vediamo due servi che esortano i convitati al silenzio, perché non sveglino i tori/zebù in basso, cioè gli animali contro cui i cinque dovranno combattere l'indomani. «Silenzio, i tori devono dormire!» (*Silentiu(m), dormiant tauri*) esclama appunto uno degli inservienti. Sia questa raccomandazione, sia la scena nel suo complesso, sono in realtà permeate di una complessa simbologia (la mensa 'a *sigma*', ad es., è la stilizzazione di una curva dell'arena; *dormiant tauri* potrebbe essere una frase a doppio senso¹²²); ed il tutto ha una forte impronta apotropaica, come di norma nelle rappresentazioni connesse a questi gruppi corporativi, quotidianamente esposti a rivalità e rischi mortali. Ma proprio per questo è tanto più significativo che venga

¹²¹ Il mosaico è ora a Tunis, Musée National du Bardo (inv. 3361). Cfr. Dunbabin 1978, pp. 78-79 (= El Djem, n° 29; vd. p. 261); 81; 83 e n. 83 (sulla datazione); pl. XXVII, 69; per l'intellezione del reperto, a lungo frainteso, resta fondamentale Salomonson 1960; il testo delle iscrizioni fu stabilito da Bousquet 1954, ma per la loro interpretazione seguì Salomonson 1960, spec. pp. 27-28. Per ulteriore bibliografia, e per un'analisi dettagliata del pezzo e delle sue complesse implicazioni, è ora fondamentale Vismara (in stampa).

¹²² Come dire «Abbasso i Taurisci!», un'altra delle sodalità di *venatores*: così Beschtaouch 1978, p. 36. L'ipotesi ha comunque suscitato riserve, da ultimo in Vismara (in stampa).

scelto il fumetto per contribuire a veicolare messaggi che, sotto il velo della quotidianità, celano una pregnanza semica dalle forti ed elaborate specificità.

È interessante rilevare come una tale fungibilità del fumetto non manchi di essere recepita dalla cultura cristiana, e in tipologie iconografiche comparabili. L'ampio complesso cimiteriale noto come 'Catacomba dei ss. Marcellino e Pietro' (o catacomba *ad duas lauros*, o sim.), sulla via Labicana a Roma, comprende fra l'altro otto arcosoli con lunette affrescate – più un frammento di una nona –, probabilmente databili fra gli ultimi decenni del III ed i primi del IV d. C.¹²³, che rappresentano una scena più o meno fissa¹²⁴. Attorno ad una mensa 'a *sigma*' siede un certo numero di personaggi, di sesso quasi sempre maschile, che si apprestano a consumare una pietanza (generalmente un pesce) servita su un tavolino a tre piedi; a ciascun lato della mensa siede o sta in piedi una donna. I nomi di queste due donne sono quasi invariabilmente¹²⁵ *Agape* e *Irene*, e ad esse un convitato chiede di mescere vino, un altro di portare acqua calda (*sc.* da mescere al vino stesso), mediante brevi frasi collocate in corrispondenza del capo¹²⁶. In alcuni casi, peraltro, vi è una sola donna e/o una sola frase, oppure manca una figura femminile che corrisponda ad una

¹²³ Su quest'arco di tempo sembra essersi oggi assestato il vivace dibattito sulla cronologia: vd. Dunbabin 2003, p. 178, e la dettagliata rassegna a p. 244 n. 13.

¹²⁴ I nove affreschi – sui quali ha amabilmente richiamato la mia attenzione Cinzia Vismara – sono rispettivamente Lau 39; 45-2; 47; 50-2; 75; 76-2; 78-2; 78-3; 73 secondo il repertorio standard di Nestori 1993². Un loro studio analitico, con minuzioso ragguaglio sul dibattito critico anteriore, è stato realizzato da Dücker 1992 (con riproduzioni b/n delle nove lunette in Taf. 6-8); molto importante poi Dunbabin 2003, pp. 177-187 e note. Della vasta bibliografia pregressa mi limito a segnalare le due opere fondamentali sulla catacomba in questione: risp. la monografia di Guyon 1987 ed il repertorio dei dipinti di Deckers-Seeliger-Mietke 1987, con riproduzioni complete (per i nove affreschi qui in esame, vd. nel volume di testo le descrizioni analitiche a pp. 255-257; 266-270; 271-273; 278-281; 336-338; 338-340; 343-348 [per 78-2 e 78-3]; 335).

¹²⁵ In un solo caso si legge: *Sabina misce* (Lau 75; cfr. *ICUR* VI 15948). Sull'eccezionalità di questo affresco, che rappresenta per più versi un caso a parte nell'ambito del gruppo, vd. Dücker 1992, pp. 164; 165; 166.

¹²⁶ Seguendo l'ordine di citazione dei dipinti adottato *supra* (n. 124), i testi di tali frasi corrispondono rispettivamente a *ICUR* VI 15942; 15943; 15944; 15945; 15948; 15949; 15947; 15946; 15951.

frase, o c'è qualche altra variante o anomalia minore¹²⁷. Nella lunetta qui riprodotta a mo' di esempio¹²⁸ (tav. 19), un commensale si rivolge alla donna alla sua destra: *Agape, misce nobis*; un altro dice alla donna alla sua sinistra: *Irene, porge calda* (= *porrige calidam, sc. aquam*). L'effetto è sostanzialmente quello di un fumetto, anche se la tecnica non è sempre rigorosa (si noti come il commensale che apostrofa *Irene* non stia in realtà guardando verso la donna che ha a sinistra).

All'apparenza così immediate, queste scene comportano una nutrita serie di problemi. Non è chiaro, innanzi tutto, se le due donne siano rappresentate come convitate, servitrici, o magari assaggiatrici¹²⁹; quanto ai loro nomi, *Agape* (Amore) e *Irene* (Pace) sono molto probabilmente simbolici, e dunque tali da far pensare a due personificazioni¹³⁰. Ma quale sarebbe il contesto di riferimento? Un banchetto commemorativo per un defunto, oppure un convito celeste¹³¹? E perché, nell'uno o nell'altro caso, le personificazioni di Amore e Pace verrebbero chiamate a mescolare vino e/o acqua calda? La posizione più equilibrata sembra quella ora assunta da Katherine Dunbabin: i nomi *Agape* e *Irene* sono stati scelti per il loro significato allegorico, ed implicano un augurio che i banchetti rappresentati possano svolgersi in uno spirito di pace e di amore. In buona parte degli affreschi le due allegorie sono espressamente identificate con le donne che mescono vino e/o acqua calda; dove invece manca una precisa corrispondenza fra testi apposti e figure femminili, i testi vanno intesi come un modo di evocare comunque quelle medesime allegorie beneauguranti. Vino ed acqua calda, in tale quadro

¹²⁷ Vd. spec. Dückers 1992, pp. 161-162.

¹²⁸ Lau 45-2 (nella 'Cripta del Tricliniarca'). Vd. Dückers 1992, pp. 150-151, e per i testi *ICUR* VI 15943.

¹²⁹ Vd. la rassegna dossografica in Dückers 1992, pp. 159-161; la successiva, approfondita disamina di Dunbabin 2003, pp. 180-184 e note resta comunque – mi pare – non risolutiva.

¹³⁰ Come pur cautamente conclude da ultimo Dückers 1992, pp. 162-166, sulla scia soprattutto degli studi (ivi citt.) di Antonio Ferrua.

¹³¹ Vd. Dückers 1992, pp. 162-167 e Dunbabin 2003, pp. 185-187; quest'ultima sembra orientarsi per una coesistenza fra l'uno e l'altro intento rappresentativo.

allegorico, vengono chiamati in causa in quanto rappresentano gli ingredienti ‘esemplari’ di un banchetto gradevole¹³². Che si acceda o meno a questa linea interpretativa, è difficile negare che gli affreschi qui in discussione siano permeati di un complesso messaggio simbolico. Proprio a fronte di una tale complessità, peraltro, l’uso del fumetto appare tanto più notevole: giacché esso diventa determinante nel realizzare un atto comunicativo che, come già nel ‘Banchetto in maschera’ di Thysdrus, cala abilmente significati profondi in scene di apparente banalità.

3.6 *Fra tradizione e innovazione: i mosaici di Puente Genil*

Su tutt’altro versante si colloca invece uno straordinario ciclo musivo del IV d. C.¹³³, rinvenuto pochi anni fa in una villa romana a Puente Genil, presso Cordova¹³⁴. Sito in un vasto ambiente d’incerta destinazione (forse un triclinio, forse un bagno privato), il reperto consta di un riquadro centrale con un’affollata scena nilotica, che fa come da sfondo alle quattro absidi ad andamento narrativo che s’innestano sul riquadro stesso (tav. 20). Le due absidi integralmente conservate affrontano il tema della lotta tra gru e pigmei: un motivo tradizionale, che viene però arricchito con veri e propri fumetti, in un latino con molti volgarismi. Nell’abside

¹³² Ho sintetizzato le conclusioni di Dunbabin 2003, pp. 184; 185. Per l’importanza e il gradimento annessi all’acqua calda nella preparazione di bevande vd. Kleberg 1957, pp. 104-105.

¹³³ Cortesemente segnalatomi da Michèle Blanchard-Lemée, che ringrazio anche per una serie di preziose indicazioni epistolari.

¹³⁴ Il reperto è conservato a Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial (inv. 29489). A tutt’oggi fondamentale l’*editio princeps* di Daviault-Lancha-López Palomo 1987; vd. poi Lancha 1997, pp. 206-209; pl. XCIV-XCVI (n° 102). Per il testo delle iscrizioni fa fede adesso Gómez Pallarès 1997, pp. 82-87; lám. 26a-d. La restante bibliografia – richiamata ove necessario nelle note che seguono – è raccolta in Caballer González 2001 e in Versluys 2002, pp. 207-209 (n° 106); per un’analisi più dettagliata vd. altresì Stramaglia 2005, pp. 25-29. Ringrazio le autorità del museo di Cordova per avermi fornito, con grande tempestività e cortesia, le splendide riproduzioni a colori qui in tavv. 20-22. La mia gratitudine va altresì agli amici Giovanni Ravenna, per avermi celermente reso disponibile una copia della poco reperibile *editio princeps* del mosaico; e Jesús Ureña Bracero, per il generoso supporto tecnico prestatomi a più riprese.

n° 1 (tav. 21) vi sono, da sinistra a destra, un pigmeo a terra attaccato da una gru, un altro che corre in suo soccorso, ed una donna che accorre anch'essa. Il pigmeo a sinistra dice: «Sono Cervione» (*Su(m) Cerbio*¹³⁵; una sorta di didascalia in prima persona); poi esclama: «Ahimè Gerione, figlio mio, addio!» (*E(i) fili Gerio, vale*). Gerione è chiaramente il secondo pigmeo, che accorre con due bastoni e grida: «Togliti da là sotto, padre!» (*Subduc te, pater*). La donna a destra – non una pigmea, si noti – si protende disperata ed esclama: «Ah, povera me: sono stata decapitata!» (*Ai misera, decollata so(m)*); e poi soggiunge (se non si tratta di una didascalia in terza persona): «(Io,) Mastale, la moglie» (*uxor Mastale*).

La scena è chiaramente umoristica, come mostrano innanzi tutto i nomi 'parlanti': il pigmeo più giovane si chiama come un famoso gigante del mito – il tricorpore Gerione –, a sottolinearne per antifrasi la piccolezza; la donna, dai chiari tratti caricaturali – a cominciare dal naso –, porta un nome non altrimenti attestato, ma chiaramente legato al greco *μαστός*, 'seno': cioè si chiama di fatto 'Tettona', in accordo con il seno generoso che le viene attribuito. Quanto a *Cervio*, alla base di questo nome, anch'esso privo di riscontri al pari di *Mastale*¹³⁶, vi deve essere una (par)etimologia popolare da *cervix*, 'collo', 'testa'. In sostanza, il vecchio pigmeo si chiama pressappoco 'Testone', cioè porta un nome indicativo di una particolarità fisica – la testa spropositata – già ben riconosciuta in antico nei pigmei e nani in genere¹³⁷. Non è dunque improbabile che la moglie Mastale, nel dirsi *decollata*, alluda al fatto che vede come già persa la sua... grossa *cervix*, cioè il suo adorato Testone! Un gioco linguistico di grana grossa, ma sapido.

¹³⁵ *Cerbio(s)* edd. (= *Cervius*); ho argomentato per *Cervio (-ionis)*, apparentemente un *hapax* onomastico assoluto, in Stramaglia 2005, p. 27.

¹³⁶ E si noti che pure *Geryo(n)/-io(n)* non sembra conoscere attestazioni al di fuori del mito: cfr. Daviault[-Lancha-López Palomo] 1987, p. 58 e n. 78.

¹³⁷ Cfr. Dasen 1993, pp. 169-171 e *passim*.

L'abside n° 2 (tav. 22) rappresenta due pigmei impegnati a trasportare una gru morta, che si lamentano della fatica, ed un terzo (al centro) che inveisce contro l'animale esanime. La scena è cronologicamente posteriore alla precedente, ma i personaggi – per una serie di motivi su cui occorre qui sorvolare – sono da ritenersi differenti da quelli che agivano nell'abside n° 1. Dell'abside n° 3 sopravvive solo un frammento d'iscrizione, con menzione di una «selva» e di qualcosa di *gravis* (ancora il peso della gru?). L'abside n° 4 è oggi interamente perduta, ma al momento dello scavo era ancora visibile un pigmeo.

I primi editori del mosaico hanno suggerito che il modello delle scene fosse qualche pezzo teatrale di tipo mimico, o comunque a carattere comico¹³⁸, e che l'ignoto mosaicista avesse attinto ad un manoscritto con illustrazioni; l'una e l'altra ipotesi sono state però smontate con solidi argomenti dalla critica successiva¹³⁹. Conviene pensare piuttosto¹⁴⁰ alla organizzazione in sequenza di una serie di scene-tipo desunte dal vasto repertorio sui pigmei e la loro lotta con le gru, e alla studiata intensificazione dell'espressività e della *vis comica* mediante l'aggiunta dei testi di accompagnamento (inseriti, si noti, successivamente all'esecuzione delle immagini). L'ignoto committente volle insomma creare un ambiente che stupisse e divertisse i suoi ospiti con modelli attinti ad un repertorio figurativo di ampia circolazione, arricchiti con 'battute' nel latino parlato a quei tempi. A ben vedere, come nel 'bicchiere Cohn' (§ 3.3) – e, per molti versi, come già negli affreschi della 'Casa del Triclinio' a Pompei (§ 3.2) –, il fumetto diventa parte di quelle dinamiche socio-culturali che spingevano i più abbienti ad autopromuovere la propria immagine attraverso l'ostentazione di lusso e raffinatezze sempre più ricercate;

¹³⁸ Se non addirittura un romanzo, come arriva arrischiatamente a prospettare [Davialt-]Lancha[-López Palomo] 1987, pp. 39; 50-51.

¹³⁹ Contro l'idea di un mimo vd. Rawson 1988 e Gómez Pallarès 1997, p. 86; l'ipotesi della dipendenza da un manoscritto illustrato è stata minutamente confutata ancora da Gómez Pallarès 1989, pp. 109-113.

¹⁴⁰ Con Gómez Pallarès 1997, pp. 86-87, cui si deve la più convincente interpretazione d'insieme.

ma resta indicativo che qui, nella Spagna romana, i ‘comics’ s’innestino non su testi letterari, bensì su più generici motivi iconografici di facile presa. E che tali motivi venissero associati a fumetti già da un certo tempo, ed in un ampio arco geografico, lo dimostra il preciso riscontro¹⁴¹ con un mosaico del III d. C. proveniente da Anfissa (Locride occidentale)¹⁴²: un mosaico in cui i fumetti corredevano almeno due scene scherzose, fra loro concatenate, relative ad una famiglia di pigmei in lotta con le gru.

4. LIBRI A FUMETTI?

È tempo adesso di rivolgere la nostra attenzione a una domanda diversa, che il raffronto con le attuali forme di veicolazione del fumetto rende ineludibile: oltre che in manufatti artistici (ceramici, musivi...), l’antichità greca e latina valorizzò il fumetto anche in prodotti librari, cioè conobbe ‘libri a fumetti’? La risposta a questo interrogativo deve prendere pur sempre le mosse – e ciò ormai non può sorprendere – dalle arti figurative.

Plinio il Vecchio c’informa che il pittore alessandrino Antifilo, vissuto nel IV a. C., si era dedicato sia alla pittura maggiore che a quella ‘di genere’: in questo secondo ambito, fra l’altro, *Idem iocosus (sc. tabellis) nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur* (Nat. XXXV 114). Il passo pone più di un problema interpretativo¹⁴³; in particolare, non è chiaro se *id genus picturae* si riferisca ai quadretti con rappresentazioni burlesche di tipi umani (*iocosae tabellae*), ovvero alle figure-tipo che di tali *tabellae* erano protagoniste¹⁴⁴. La ricerca

¹⁴¹ Additato fuggacemente da Lancha 1997, p. 208.

¹⁴² Edito da Themelis 1977, pp. 252-254 (con fotografia e disegno); le due ‘battute’ sul mosaico erano comunque già confluite in *IG IX.1² 773*. Per maggiori dettagli ed ulteriore bibliografia cfr. Stramaglia 2005, pp. 29-30 e tav. 22a-b.

¹⁴³ Per una minuziosa e documentatissima analisi vd. Hammerstaedt 2000, pp. 30-33; 39; 44.

¹⁴⁴ Cfr. Hammerstaedt 2000, p. 39: «Der Ausdruck *id genus picturae* bei Plinius ließe sich sowohl auf Witzbilder (*tabellae comicae*) mit Darstellungen komischer Menschentypen als auch auf das Motiv dieses gemalten Menschentypus beziehen».

moderna ha tradizionalmente seguito la prima strada, individuando in *gryllos* la denominazione di un genere iconografico (e, in seguito, anche letterario): di un tipo di caricatura, cioè, incentrata su personaggi deformati, che rappresentano in una veste distorta e giocosa personaggi e vicende soprattutto del mito. Dipinti, sculture ed altra oggettistica riconducibili a questo tipo di produzione, ben attestata fra l'altro a Pompei ed Ercolano, furono raccolti e studiati da Wolfgang Binsfeld nel 1956 in una dissertazione ancora basilare¹⁴⁵. Come però ha ora dimostrato Jürgen Hammerstaedt sulla base di un rinnovato vaglio delle fonti letterarie, figurative e documentarie¹⁴⁶, il termine *gryllos* non individuava un genere di caricatura, bensì il soggetto-tipo di determinate rappresentazioni a sfondo caricaturale: rappresentazioni che potevano esplicarsi in quadri, quadretti e statuine, come quelli poc'anzi menzionati; oppure in libri illustrati, come mostrano due frustoli papiracei d'età imperiale restituiti dalle sabbie d'Egitto, sui quali è ora importante soffermarsi.

4.1 *Eracle e il gryllos: P. Oxy. XXII 2331*

Il primo reperto in questione è un papiro di Ossirinco, pubblicato nel 1954 e databile alla prima metà del III d. C.¹⁴⁷ (P. Oxy. XXII 2331 = Pack² 1931 = *ViP* 121 [tav. 23]). Il frammento è tratto da un rotolo di papiro e presenta i resti di tre colonne di scrittura (la prima quasi del tutto perduta), nelle quali porzioni di testo in versi pronunciate da due personaggi si alternano a raffigurazioni di quei medesimi personaggi, che illustrano le parole da essi proferite. Risulta subito evidente una caratteristica particolare, infrequente nel libro antico: l'estensione in larghezza della colonna di scrittura supera l'altezza del rotolo¹⁴⁸. È una

¹⁴⁵ Binsfeld 1956 (in relazione a quanto qui di seguito discusso, cfr. spec. pp. 31-35 e note); mi limito poi a ricordare Gesztelyi 1992.

¹⁴⁶ Hammerstaedt 2000, cui rinvio per il dibattito critico pregresso.

¹⁴⁷ Roberts 1954, p. 84, avallato da Crisci (vd. *infra*, n. 157).

¹⁴⁸ Per riscontri in rotoli con testi poetici vd. ora Johnson 2004, p. 208 (tab. 3.5 A).

risposta, sul piano bibliologico, alla peculiare esigenza di coniugare determinate immagini ad un testo ad esse riferito: per di più un testo in versi, e come tale soggetto a condizionamenti sticometrici. Approfondiremo più avanti le caratteristiche grafico-materiali del reperto; prima occorre chiarire le ‘scenette’ raffigurate.

A tutt’oggi fondamentali sono due articoli, rispettivamente di Denys Page¹⁴⁹ e – ancor più – di Paul Maas¹⁵⁰, che chiarirono innanzi tutto come la struttura metrica dei versi (trimetri ionici con una forte tendenza ad anaclasi e altre variazioni) rientri in una tipologia anche altrimenti nota in età imperiale, allorché la tendenza allo sperimentalismo portò a introdurre metri diversi da quelli tradizionalmente canonizzati. Quanto ai testi in sé ed alle immagini ad essi associate, Maas spiegò che si tratta di scenette che propongono un dialogo fra Eracle ed uno sfidante, il quale con ogni probabilità è proprio il *gryllos* di cui è menzione in II, 1. Questi è identificabile con il personaggio, piuttosto tozzo e di piccola taglia, che agisce nella prima e nella terza vignetta; nella seconda vignetta abbiamo invece una figura di ben altra stazza, che è agevole identificare con Eracle¹⁵¹.

Lo sfidante doveva cominciare a parlare in col. I (apparentemente la prima del rotolo), e continuava in col. II. Qui il papiro, pur lacunoso, lascia intendere che l’omettino si appresta a rivaleggiare con Eracle in fatto di imprese compiute (II, 2), nel vedere approssimarsi l’eroe: «Ma eccolo che arriva, scendendo a

¹⁴⁹ Page 1957, pp. 189-191.

¹⁵⁰ Maas 1958. La *constitutio textus* di Maas è alla base della riedizione in *GDRK II*, Suppl. 9, il cui testo presupporrò in quanto segue. Un ausilio imprescindibile è rappresentato oggi dall’eccellente riproduzione digitale messa a disposizione in rete (<http://163.1.169.40/gsd/collect/POxy/index/assoc/HASH0142/36c75962.dir/POxy.v0022.n2.331.a.01.hires.jpg>), da cui è tratta la tav. 23.

¹⁵¹ Ad avallo dell’identificazione è però dubbio che si possa invocare la presunta presenza, in parallelo alla gamba destra, della clava (attributo tipico di Eracle, anche nelle rappresentazioni della lotta con il leone nemeo: cfr. *LIMCV* [1990], s. v. *Herakles*, n¹ 1811; 1819; 1823; 1855; 1870; 1961; 1971); ciò che Roberts 1954, p. 85 evidentemente ravvisava come clava potrebbe essere invece un elemento paesaggistico stilizzato, magari evocativo (come mi suggerisce dubitativamente Luigi Todisco) della rupe di Nemea. In ogni caso, il medesimo elemento figurativo si riconosce nella vignetta successiva, anche lì a sinistra.

larghi passi, quel sanguinario, senza favella, rozzo terribile... discorrerò (con lui) senza minimamente tremare. Parla, figlio di Zeus Olimpico, raccontami, di quale fatica hai compiuto per prima, ed apprendi sul mio conto quel che per prima cosa ho compiuto» (II, 3-4; 6-9). Dunque lo sfidante attende l'eroe, e una volta che quegli è giunto gli lancia la sua sfida. L'illustrazione in calce alla colonna presenta il *gryllos* in atto di proferire queste parole, in una posa appropriatamente bellicosa; sullo sfondo, due collinette rappresentano evidentemente il luogo da cui Eracle sta «scendendo a larghi passi»¹⁵². In col. III comincia il confronto vero e proprio. Eracle dice: «Io, come prima (fatica), a Nemea il leone [ho afferrato e,] con queste mie potenti mani, ho ucciso» (III, 1-2). È chiaramente la scena delineata nell'illustrazione subito sotto. Vi è poi la replica del *gryllos*: «Io ho preso lo sfuggente camaleonte e, soffocatolo senza che (nemmeno) se ne accorgesse»¹⁵³, l'ho lasciato cadavere» (III, 3-4). Quello che il *gryllos* ghermisce nella vignetta sottostante è dunque un camaleonte, verdastro – non a caso – così come il suolo circostante (una chiara allusione alle capacità mimetiche dell'animale).

Anche se il seguito è andato perduto, l'andamento complessivo risulta chiaro: a ciascuna delle leggendarie imprese di Eracle, il *gryllos* contrapponeva una propria *r i d i c o l a* impresa in qualche modo corrispondente. In questo caso, Eracle aveva soffocato il possente leone nemeo, il suo sfidante un... camaleonte, cioè un «leone al suolo»: non più un *leonta*, ma un *chamaileonta*! È uno schema

¹⁵² II, 3: καταδιαβαίνων (-βεινων pap.). Tale *bicompositum* non pare altrimenti attestato, ed è rigettato da Maas 1958, p. 172 (che stampa: ἤκατα διαβαίνων), ma in realtà si spiega proprio alla luce delle montagnole rappresentate sullo sfondo (cfr. ancora *supra* nel testo). Queste svolgono dunque un preciso ruolo nell'interazione fra testo ed immagine, e appunto tale ruolo consente di scartare l'idea che il personaggio nella prima vignetta abbia dinanzi a sé non delle montagne, ma un uccello di Stinfalo: una suggestione avanzata da Nisbet 2002, p. 18, nell'ambito di un articolo che fraintende e misconosce il rapporto fra testo ed illustrazioni nel nostro papiro.

¹⁵³ «Senza che (nemmeno) se ne accorgesse» pare l'unica interpretazione possibile per il difficile ἀλόγως del papiro (III, 4); alternativa allettante – anche se si tratterebbe di un *hapax* – è la correzione ἀμόγως («senza sforzo») di Page 1957, p. 190.

agonale parodico probabilmente consolidato, che si può riconoscere ad es. in una nota scena dell'*Apocolocintosi*. Nel colloquiare appunto con Ercole, l'imperatore Claudio – caratterizzato nell'operetta con la deformità e la meschinità di un *gryllos*, si noti – contrappone all'impresa erculea delle stalle di Augia la propria indefessa attività nei tribunali, che lo aveva portato ad eliminare assai più letame di quanto ne avesse dovuto fronteggiare il grande eroe¹⁵⁴ ...!

Diventa cruciale chiedersi, a questo punto, chi fruisse di un libro illustrato come quello ossirinchita. La scrittura è una semicorsiva molto accurata, che più volte presenta spazi tra parole, e nel complesso denota un elevato quoziente di intellegibilità: caratteristiche che hanno fatto pensare ripetutamente che i destinatari di un libro di questo tipo fossero degli studenti¹⁵⁵. L'ipotesi è seducente, ma problematica. La mano non è certo quella di uno studente, ed il contenuto non rientra in una prassi scolastica altrimenti individuabile¹⁵⁶; ci mancano altresì indicazioni sul contesto archeologico di rinvenimento, o riscontri con materiale documentario. In assenza di almeno uno di tali elementi, dimostrare la pertinenza scolastica di un manufatto scrittorio è notoriamente un compito pressoché impossibile. L'idea che il nostro papiro abbia circolato in una scuola antica è dunque ammissibile, ma indimostrabile (cfr. anche § 5). Tutto ciò che l'evidenza paleografico-bibliologica lascia ragionevolmente concludere è che:

1) P. Oxy. XXII 2331 non proviene da un libro 'd'apparato'; la scrittura è di tipo burocratico-cancelleresco, e fa pensare «ad un

¹⁵⁴ Cfr. Sen., *Apoc.* 7, 5: *In quod (sc. ascoltare avvocati giorno e notte) si incidisses, valde fortis licet tibi videaris, maluisses cloacas Aegae purgare: multo plus ego stercoris exhausi.* Pure interessante il riscontro con Lucill., *Anth. Pal.* XI 95: il piccoletto Μάκρων, mentre dorme, viene trascinato da un topo nella sua tana, ma, svegliatosi, soffoca il roditore e si vanta esclamando: 'Ζεῦ πάτερ..., ἔχεις δεύτερον Ἡρακλέα' (il parallelo fu additato da West 1965, p. 225; vd. poi Hammerstaedt 2000, p. 39 n. 71).

¹⁵⁵ Cfr. spec. Roberts 1954, pp. 84-85; Cribiore 2001, pp. 138-139.

¹⁵⁶ Restano lati i riscontri proposti da Cribiore 2001, p. 139 n. 36.

libro commissionato da un privato ad uno scriba che non aveva dimestichezza con le tipologie librarie, ma adattava alla natura del prodotto la sua scrittura professionale»¹⁵⁷;

2) le forme grafiche impiegate, e i dispositivi volti ad accrescerne la perspicuità, indirizzano verso la destinazione ad un pubblico di non troppe pretese, bisognoso di essere guidato. In tale ottica, va notato che l'alto numero di errori che viziano il testo è una caratteristica frequente in queste forme di letteratura 'non protetta': quanto più basso era il livello su cui si collocava un'opera letteraria, tanto più approssimative diventavano spesso le modalità di trasmissione dell'opera stessa, e tanto più ricorrenti le mende testuali.

4.2 Ancora Eracle e il gryllos: P. Köln IV 179

Le considerazioni fin qui sviluppate consentono adesso di valorizzare adeguatamente un secondo testimone papirologico, più antico di alcuni decenni rispetto al frammento ossirinchita. Si tratta di un frustolo di rotolo di papiro appartenente alla collezione dell'Università di Colonia, pubblicato da Enrico Livrea nel 1982 e databile alla fine del II d. C. (P. Köln IV 179 = *ViP* 113 [tav. 24])¹⁵⁸. Sopravvivono i resti di un'unica colonna di scrittura, nei quali si alternano un'illustrazione, due righe di testo, una seconda illustrazione ed altri due righe di testo (più qualche frammentino

¹⁵⁷ Così Edoardo Crisci, comunicazione personale (19/10/2004). Lo studioso addivene a queste conclusioni al termine di un rinnovato esame paleografico – gentilmente condotto su mia richiesta –, di cui riproduco *in extenso* le risultanze: «Il papiro è vergato in una scrittura caratterizzata da *ductus* corsivo, evidenti semplificazioni del tratteggio, presenza di legamenti fra le lettere. Al tempo stesso essa mostra una certa tendenza alla stilizzazione, come dimostrano lo studiato allungamento di alcuni tratti (p. es. l'elemento verticale di *phi* o il tratto obliquo di *ny*), la ricercata occhiellatura di alcuni tracciati (in *phi*, *ny*, *alpha*, *my*, *xi*), ed il voluto ingrandimento di alcune lettere (*epsilon*, *omicron*). Lo scriba doveva essere dotato di cultura grafica di tipo burocratico, cui non sono estranei stilemi della corsiva cancelleresca; il tutto adattato alla cura richiesta da un prodotto librario». Per la datazione, Crisci concorda con Roberts 1954, p. 84 per la prima metà del III d. C.

¹⁵⁸ Cfr. Livrea 1982-91. Descrizioni analitiche del reperto sono state date ultimamente da P. Orsini (2005, pp. 72-73) e A. Soldati (in Gallazzi-Settis 2006, p. 278 e tavola a p. 279; cfr. pp. 134 e 136).

non contestualizzabile). Lo stato di conservazione del reperto è più precario rispetto a P. Oxy. XXII 2331; ma dopo un'abile ripulitura¹⁵⁹ è stata realizzata una riproduzione digitale ad alta definizione¹⁶⁰, che permette sensibili progressi sia nell'interpretare le immagini, sia nel leggere il testo. In alto si riconosce, dipinta in un rosso-mattone assai dilavato e dai contorni in marrone scuro, una figura maschile eretta, disposta di tre quarti e rivolta verso destra; un unico indumento, panneggiato, poggia sulla spalla sinistra e scende sul davanti fino alla vita, dietro lungo le spalle. Si può oggi vedere che le mani dell'uomo sono impegnate a bloccare il capo di un'altra figura in marrone chiaro (non discernibile al tempo dell'*editio princeps*), da interpretare senz'altro come un toro: se ne scorgono la parte anteriore del tronco e le zampe anteriori sollevate a destra dell'uomo, il corpo dietro di lui, e soprattutto il bacino e la lunga coda alla sua sinistra. Gli arti inferiori dell'uomo, assai longilinei, sono divaricati, come a suggerire la tensione di uno sforzo; «quello sinistro si piega leggermente in avanti, mentre il destro è anormalmente dilatato in basso a causa della dispersione del colore»¹⁶¹. Più problematica la decifrazione della seconda illustrazione: si distingue, «ritratta di profilo, una figura umana ginocchioni, la cui testa sembrerebbe di dimensioni superiori al normale»¹⁶²; davanti a questa figura ce n'era sicuramente un'altra – non necessariamente umana, si badi –, oggi perduta.

Almeno un personaggio per ciascuna vignetta si lascia dunque individuare: quello effigiato nella prima ha dimensioni e posa eroica; quello rappresentato nella seconda presenta chiari tratti di deformità. Per ciò che riguarda il testo che si accompagna alle immagini, va notato innanzi tutto che il metro è apparentemente lo stesso trimetro ionico anaclastico di P. Oxy. XXII 2331, con il

¹⁵⁹ Su cui mi ha cortesemente ragguagliato *per verba* Giuseppina Azzarello, che ha effettuato l'intervento.

¹⁶⁰ Disponibile all'indirizzo web http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/NR_Wakademie/papyrologie/PKoeln/PK2383.jpg. Da questa riproduzione è tratta la tav. 24.

¹⁶¹ Livrea 1982-91, p. 284.

¹⁶² Livrea 1982-91, p. 284.

quale il frammento di Colonia condivide pure una notevolissima peculiarità prosodica (ἐγὼ invece di ἐγώ: certo non una corruzzella, perché richiesto dal metro). Quanto al contenuto, una rinnovata ispezione del papiro consente ora di intendere buona parte del testo riferito alla prima illustrazione, e in particolare l'intera l. 1: «Da Creta ho portato via tori spiranti fuoco»; l. 2 è più problematica, ma almeno «pugile» (allusione alle doti di lottatore del personaggio effigiato?) pare probabile¹⁶³. Questi recuperi testuali, uniti alla figura del toro nuovamente visibile, confermano un'acuta intuizione di Hugh Lloyd-Jones¹⁶⁴: la prima illustrazione ed il testo corrispondente s'incentrano sul toro di Creta. Il tremendo animale, che spirava fuoco dalle narici, fu catturato da Eracle (in quella che è normalmente annoverata come la sua settima fatica) appunto a Creta, e portato a Euristeo in Argolide; di lì fuggì e giunse in Attica, ove fu infine sconfitto da Teseo nella piana di Maratona. In lotta con il toro, dunque, sul papiro di Colonia potrebbero esservi a rigore o Eracle o Teseo. Livrea propendeva per quest'ultimo¹⁶⁵, ma pare ormai difficile dubitare

¹⁶³ Il papiro di Colonia è stato rivisto su mia richiesta da Michael Gronewald – che ringrazio vivamente –, con le seguenti risultanze (*per litteras*, 19/6/2006): «die erste Zeile ist nach App. Plan. [92, 8: vd. appresso] eindeutig zu lesen als ε]κ κρητης πυριπνοους ηλασα τα[υρους. In der zweiten Zeile scheint πυκτηι möglich, danach vielleicht ωνακτε (Dual) εκαστους α (oder λ). ... Viell. πύκτη<ς> (sc. ών) ... + Partizip am Ende (z. B. λ[αβ]ώ[ν]). Va precisato che Ε]κ Κρήτης e πυκτηι erano già nell'*editio princeps*; e che io avevo suggerito πυριπνόους o πυριπνού σ-- sulla base di A. Soldati in Gallazzi-Settis 2006, p. 278 («si discerne... forse l'epiteto *spirante fuoco*»). Per dettato e contenuto cfr. spec. Diod. Sic. IV 59, 6: τὸν ἐν Μαραθῶνι ταῦρον, ὃν Ἡρακλῆς... ἐκ Κρήτης ἀπήγαγεν εἰς Πελοπόννησον; *Tabula Iliaca Albana*, *FGrHist* 40 F 1c, ll. 6-7: ἔβδομον ἐλθὼν | ἐκ Κρήτης ταῦρον μέγαν ἴγαγεν; Anon., *App. Plan.* 92, 8: Ὀγδοὸν ἐκ Κρήτηθε πυρίπνοον ἦλασε ταῦρον. Per πυρίπνοος/πύρπνοος detto del toro di Creta cfr. pure Quint. Sm. VI 236-237 (ταῦρος / πύρπνοος); che l'animale spirasse fiamme è attestato altresì da Claud.(?), *Carm. spur. vel susp.* 2, 122-137 Hall; Serv. *ad Verg.*, *Aen.* VIII 294. Sul piano metrico, nel primo verso del nostro papiro, «lo *iota* di πυριπνόους sarà da considerarsi breve, quindi... il primo o il secondo *metron* sono anomali. ... Come che sia, il verso recuperato presenta indiscutibilmente una *facies* ionica, e non credo che ci sia da pensare a corruzzelle. Se il metro è anomalo, ciò non mi scandalizza: in termini generici, da testi che presentano ἐγὼ mi aspetterei anomalie di ogni tipo» (Enrico Magnelli *per litteras*, 19/8/2006; anche a lui rivolgo tutta la mia gratitudine).

¹⁶⁴ *Ap.* Livrea 1982-91, p. 287.

¹⁶⁵ Livrea 1982-91, p. 287. Che anche le imprese di Teseo potessero rientrare in vignette caricaturali lo mostra il riscontro (non sfuggito a Livrea, *ibid.*) con una delle

che l'eroe rappresentato sia qui Eracle¹⁶⁶. La scena riproduce infatti una fra le più consolidate iconografie della lotta fra Eracle e il toro cretese¹⁶⁷, diffusa in un arco cronologico che va dall'ellenismo al medioevo: «lo schema in cui l'eroe afferra il toro per corno e narici, trattenendone la testa piegata all'indietro e circondando il suo collo con un braccio, nell'atto di frenare la corsa dell'animale»¹⁶⁸. Nella nostra illustrazione, dunque, Eracle afferra un corno del toro con la mano sinistra e ne blocca le narici (per arrestare i soffi di fuoco) con la mano destra, secondo la versione più frequente di questo tipo iconografico, che prevede che eroe e toro siano rivolti verso destra¹⁶⁹. Nelle raffigurazioni della scena Eracle reca spesso la sua tipica pelle leonina (quella del leone nemeo), o sulle spalle o poggiata nei pressi, e tale *leonte* non di rado è panneggiata¹⁷⁰; certamente quindi l'indumento portato dall'eroe nella nostra illustrazione è la *leonte* di Eracle, e non – come si era finora inteso – una clamide. In relazione al testo va altresì sottolineato che la specificazione che il mostruoso toro spirasse fuoco (l. 1) contraddistingue nelle fonti l'animale sempre in rapporto alla lotta con Eracle, mai a quella successiva con Teseo¹⁷¹; e che il plurale «tori spiranti fiamme» (l. 1) va certamente inteso come enfatico, in linea con il tono di bombastica autoesaltazione del contesto.

A questo punto, appare del tutto ragionevole ritenere che P. Köln IV 179 costituisca un'altra testimonianza di quella sistematica presentazione delle fatiche di Eracle in chiave di

scenette burlesche a sfondo mitologico rappresentate nel fregio dell'atrio della 'Casa del Menandro' a Pompei (I 10, 4): vi figura appunto Teseo – effigiato con fattezze di pigmeo – che uccide il Minotauro, ed ambedue sono identificati con didascalie (cfr. Ling-Ling 2005, pp. 64-65; 245 e fig. 81; per le didascalie vd. *CIL* IV 7352).

¹⁶⁶ Per Eracle propende ora anche A. Soldati in Gallazzi-Settis 2006, pp. 136 e 278.

¹⁶⁷ Immediatamente riconosciuta dall'amico Luigi Todisco, che ringrazio per le sue preziose indicazioni.

¹⁶⁸ Todisco 1982, p. 51; per la relativa documentazione iconografica vd. *LIMC* V (1990), s. v. *Herakles*, n° 2393-2404 e il commento di Todisco 1990, p. 67.

¹⁶⁹ Cfr. Todisco 1990, pp. 64 e 67.

¹⁷⁰ Cfr. spec. *LIMC* V (1990), s. v. *Herakles*, n° 2372; 2395; 2397; 2400 (ove la *leonte* è poggiata a destra, dietro l'eroe).

¹⁷¹ Le fonti *supra*, n. 163.

contrapposizione burlesca, della cui parte iniziale abbiamo visto un nitido testimone in P. Oxy. XXII 2331. In quest'ottica, una volta assodato che la prima vignetta è incentrata sulla lotta con il toro cretese, riemerge la *ratio* del confronto con il personaggio deforme che agisce nell'altra vignetta, che ormai possiamo identificare senz'altro con un *gryllos*. Nel testo associato alla seconda illustrazione, questi dice (ll. 3-4): «Io la tauriforme... chiocciola avendo impalato... [ho ucciso(?)]»¹⁷². Cos'hanno in comune un toro e una chiocciola? Le corna, naturalmente (Lloyd-Jones): come Eracle aveva sconfitto il terribile toro, così il *gryllos* aveva avuto ragione della... cornuta chiocciola (ταυροφυής [l. 3] è un roboante epiteto di registro epico, dal chiaro effetto ironico, che fa da 'pendant' a πυρίπνοος [l. 1]); e asserire che il 'temibile' animale fosse stato «impalato» (cfr. l. 4) non è che un modo ridicolmente enfatico per dire che era stato infilzato e cavato fuori con un bastoncino¹⁷³ appuntito, come si usa fare quando lo si mangia a tavola! Vi è insomma una contrapposizione burlesca del tutto analoga a quella fra il leone ed il camaleonte in P. Oxy. XXII 2331: una contrapposizione che, in questo caso, s'impernia evidentemente su quell'unico tratto che accomuna un toro e una chiocciola, cioè appunto le corna¹⁷⁴.

Un'ultima osservazione va fatta sulle forme grafiche del papiro di Colonia: «scritto nelle forme accurate della maiuscola 'biblica', [esso] sembra prodotto per una committenza facoltosa ma intellettualmente modesta»¹⁷⁵. Una committenza di limitata

¹⁷² In ll. 3-4 leggo: Ἐγὼ τὸν ταυροφυήν -- | κοχλίαν σκολοπά[σας] --. σκολοπά[σας] è mia integrazione, sulla scia di σκολοπά[ζω] (*vox nova*) di Gronewald (cfr. n. 163); le altre letture sono dell'*editio princeps*.

¹⁷³ Forse 'pendant' burlesco, a sua volta, della clava di Eracle, come mi suggerisce Luigi Todisco.

¹⁷⁴ Come ha mostrato Guida 1985, il duello burlesco fra il *gryllos* e la chiocciola nel papiro di Colonia consente di retrodatare al mondo classico un motivo che si riteneva non anteriore al medioevo: un motivo che diede vita sia ad una 'commedia elegiaca' pseudo-ovidiana (*De Lombardo et lumaca*, databile intorno al XII secolo; ed. Bonacina 1983), sia all'uso – attestato dal giurista Odofredo – di riprodurre quella storia in... vignette a carbone (Guida 1985, pp. 22-23)!

¹⁷⁵ Cavallo 1996-2005, p. 230.

cultura, dunque, come quella che s'intravedeva dietro P. Oxy. XXII 2331: ad ulteriore conferma del nesso strettissimo che lega i due testimoni.

In definitiva, al di là delle differenze nella tecnica figurativa, P. Oxy. XXII 2331 e P. Köln IV 179 sono probabilmente vettori di (parti diverse di) uno stesso testo e, soprattutto, presuppongono un identico sistema di rapporti fra testo e illustrazioni, esemplificando un medesimo genere di libro illustrato: un genere che non si chiamava *gryllos*, ma s'incentrava su tale personaggio; un genere, soprattutto – per tornare alla domanda da cui abbiamo preso le mosse per questa parte del nostro discorso (§ 4) –, che rappresenta quanto di più vicino ai moderni 'libri a fumetti' l'antichità classica ci abbia lasciato. Anche se bisogna non dimenticare¹⁷⁶ che nei due papiri l'immagine è subordinata al testo, laddove nei fumetti è di norma il testo a 'spiegare' l'immagine, che ha valore preminente. Non a caso De Martino preferisce limitarsi a parlare di «vignette», piuttosto che di fumetti, per i due reperti¹⁷⁷.

5. CONCLUSIONI

Se torniamo adesso agli interrogativi formulati in apertura (§ 1), un dato emerge con chiarezza: dalla gremità tardo-arcaica fino all'età imperiale inoltrata si riscontra non solo una piena consapevolezza delle potenzialità mediatiche del fumetto, ma anche la capacità di valorizzare tali potenzialità in contesti e per fini assai vari. Un posto di rilievo spetta al rapporto con la letteratura, ma i 'comics' antichi sanno esprimere pure propaganda politica, autopromozione sociale, *eros* in varie forme, simbolismo apotropaico o escatologico, riflessione sulle tecniche stesse della comunicazione, e finanche messaggi pubblicitari. Per ciò che attiene specificamente alla veicolazione di testi letterari, l'uso dei

¹⁷⁶ Come ha ribadito opportunamente Hammerstaedt 2000, p. 40.

¹⁷⁷ Cfr. De Martino 2003, p. 33.

fumetti a tale scopo non soltanto si dimostra variegato, ma rivela anche – nel caso dei ceramografi greci – la capacità di superare le difficoltà connesse ai limiti fisici del supporto scrittorio. Non potendo essere riprodotti estensivamente, i testi letterari vengono abilmente evocati o mediante brevi sequenze incipitarie – concepite per sollecitare il destinatario alla loro integrazione ed esecuzione (§ 2.1, *sub* (1)) –, oppure attraverso la rappresentazione ‘a fumetti’ di qualche scena cruciale (§ 2.1, *sub* (3)). Ceramografi e mosaicisti sapevano altresì far fronte a problemi tecnici più specifici, come la rappresentazione di frasi solo pensate (§ 2.1, *sub* (3)) o la proposizione dell’enunciato in una forma iconicamente delimitata (§ 3.1; cfr. le moderne ‘nuvolette’), giungendo a risultati che anticipano nitidamente il fumetto odierno. A Roma, va detto, il rapporto tra fumetto e letteratura sembra assai più esile che in ambito greco, ma bisogna comunque tenere in conto i limiti qualitativi e quantitativi della documentazione disponibile.

I limiti della documentazione costituiscono il *caveat* principale nell’affrontare l’ulteriore, più specifico quesito di apertura, cioè la presenza o meno di un uso didattico dei fumetti nei circuiti educativi antichi. Come si è visto, l’unica testimonianza direttamente interpretabile in tal senso – P. Oxy. XXII 2331 – non consente una risposta sicura (§ 4.1); ma per altro verso è chiaro, alla luce dell’analisi fin qui condotta, che un’associazione diretta fra testo ed immagine per agevolare la trasmissione di contenuti letterari nella scuola greca e latina non potrebbe destare sorpresa. Come è stato scritto giustamente, nel mondo antico la comunicazione educativa – a scuola e non – era improntata a una forte «multimedialità»¹⁷⁸; e in questo campo, l’uso di sussidi visivi per l’insegnamento scolastico rappresenta uno dei capitoli più affascinanti e, insieme, a tutt’oggi meno esplorati¹⁷⁹. Si spiegavano favole esopiche con

¹⁷⁸ Cfr. Frasca 1996a, pp. 80-82 (una scelta di testi latini sul «linguaggio multimediale per la comunicazione di massa»); e soprattutto Frasca 1996b (vari approcci alla tematica da prospettive assai diversificate).

¹⁷⁹ Manca ancora un’indagine che elabori i presupposti metodologici per una valutazione complessiva e, nel contempo, esperisca un vaglio sistematico delle eterogenee

l'aiuto di illustrazioni¹⁸⁰; si esponevano in aula rotoli, tavolette o *ostraka* di grande formato per aiutare ad apprendere la divisione in sillabe o i paradigmi verbali¹⁸¹, o per presentare parole e contenuti da ricordare¹⁸²; con ogni probabilità c'erano antenati delle odierne lavagne¹⁸³; si mostravano nei portici carte geografiche affrescate, corredate di didascalie, per guidare gli scolari nell'apprendimento della storia e della geografia¹⁸⁴; e per la memorizzazione di argomenti e figure dei poemi ciclici esistevano strumenti sofisticati come le *tabulae Iliacae*, che, indipendentemente dalla specifica riferibilità o meno all'insegnamento scolastico, erano certamente concepite come una combinazione di testo ed immagine finalizzata alla ritenzione mnemonica di contenuti letterari¹⁸⁵. In un

tipologie di documenti disponibili, a cominciare da quelli papirologici ed epigrafici. Nella speranza che una ricerca del genere venga finalmente avviata, segnalo intanto le trattazioni che offrono i contributi più utili a questo o quell'aspetto del problema: Marrou 1975⁷-66², pp. 362; 364; Keuls 1978-81; Gianotti 1989, pp. 442; 444-445; Nicolai 1992, pp. 151-153; Frasca 1996a, pp. 39-106, spec. 69-79 (inquadramento teorico); Criatore 2001, pp. 135-137; 151; Rousselle 2001; Dreyer 2006, pp. 241-250 e note.

¹⁸⁰ Cfr. *CGL* III, pp. 39, 49 - 40, 2.

¹⁸¹ Cfr. risp. P. Hamb. II 166 (Pack² 356 e 2165; VI d. C.), rotolo con coniugazione di *ποιῶ*; e P. Vat. gr. 54 = *Pap. Flor.* XVIII 6 (VII d. C.), tavoletta con prontuario di divisioni in sillabe. Sul dibattito critico relativo ai due reperti rinvio a Stramaglia 1996, p. 111 n. 51.

¹⁸² Cfr. O. Claud. II 415 (II d. C.), un grosso *ostrakon* debitamente valorizzato e discusso da Criatore 2001, pp. 135-136. La studiosa segnala (p. 135 n. 27) ulteriori reperti analoghi, contenenti passi gnomici o omerici: Criatore 1996, nⁱ 311; 315; 319.

¹⁸³ Cfr. *CGL* III, p. 382, 32-34: *Surrexerunt* (*sc. discipulū*), *et steterunt ad titulum* (πίνακα nella versione greca). Resta problematico se si possano considerare lavagne, e in generale manufatti scolastici, le tavolette di ardesia – solo alcune delle quali iscritte – ritrovate ad Atene nell'area dell'Accademia e datate ora al V a. C., ora alla tarda età romana (*SEG* 19 [1969], 37; *IG* I³, p. 878; sull'intenso dibattito critico ancora in corso vd. ultimamente *SEG* 49 [1999], 297-312; 51 [2001], 315, con rinvii alla bibliografia pregressa).

¹⁸⁴ Cfr. *Paneg. Lat.* 9, 20, 2-3 Lassandro, con la ricca discussione di Bonner 1977-86, pp. 167-168. L'uso ha radici antiche: già in Aristoph., *Nub.* 206-217 si presuppone l'uso di una mappa geografica a fini didattici (vd. ora García Alonso in questo stesso volume, pp. 713-714).

¹⁸⁵ Le conclusioni raggiunte in tal senso da Agnès Rouveret (1988 e 1989, pp. 354-369) mi sembrano definitive. La Rouveret non prende una posizione decisa in merito alla destinazione scolastica (cui io tendo a credere) o meno di questi peculiari sussidi; per una discussione recente del problema, con *status quaestionis*, rinvio a Stramaglia 1996, pp. 110-113. Importante poi Valenzuela Montenegro 2004: la studiosa lumeggia lo sfondo

STRAMAGLIA

panorama come questo, la valorizzazione delle potenzialità mediatiche del fumetto nella scuola antica rappresenterebbe una prassi del tutto naturale: e non ci si potrà sorprendere se l'ampliarsi delle testimonianze note, in futuro, darà di tale prassi una dimostrazione concreta.

concettuale e storico-letterario delle *tabulae Iliacae*, nei loro rapporti fra testo e immagine (e non sembra credere ad una fruibilità *stricto sensu* didattica: cfr. pp. 85 n. 95; 88-89).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aa. Vv. 2001 = Aa. Vv., *Tarraco, puerta de Roma*, Tarragona, 2001.

ABV = J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

Adams 1982-96 = J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London, 1982; trad. it. *Il vocabolario del sesso a Roma*, Lecce, 1996.

ARV² = J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963².

*Beazley Addenda*² = Th. H. Carpenter (collab. Th. Mannack - M. Mendonça), *Beazley Addenda*, Oxford, 1989².

Beazley Archive = *Beazley Archive Pottery Database*, consultabile sul sito internet www.beazley.ox.ac.uk.

Beschaouch 1978 = A. Beschaouch, *Parade et publicité dans les mosaïques d'amphithéâtre*, «DossArch», 31 (nov.-déc. 1978), pp. 32-36.

Binsfeld 1956 = W. Binsfeld, *Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*, Diss. Köln, 1956.

Bonacina 1983 = M. Bonacina (ed./tr./comm.), De Lombardo et lumaca, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, IV, Genova, 1983, pp. 95-135.

Bonner 1977-86 = S. F. Bonner, *Education in Ancient Rome. From the Elder Cato to the Younger Pliny*, London, 1977; trad. it. *L'educazione nell'antica Roma. Da Catone il censore a Plinio il giovane*, Roma, 1986.

Bordenache Battaglia 1979 = G. Bordenache Battaglia (collab. A. Emiliozzi), *Le ciste prenestine*, I.1, Roma, 1979 (2 tomi).

Bousquet 1954 = J. Bousquet, *Une mosaïque d'El Djem*, «Karthago», 5 (1954), pp. 213-214.

Bragantini 1993 = I. Bragantini, *VI 10, 1. Caupona della Via di Mercurio*, in *PPM IV*, pp. 1005-1028.

Bragantini 1994 = I. Bragantini, *VI 14, 35.36. Caupona di Salvius*, in *PPM V*, pp. 366-371.

Caballer González 2001 = M. J. Caballer González, *Un tebeo de la antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba)*, «Faventia», 23.2 (2001), pp. 111-127.

Catenacci 2004 = C. Catenacci, *Realtà e immaginario negli scudi dei Sette contro Tebe di Eschilo*, in P. Angeli Bernardini (a cura di), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche. Atti del convegno internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002)*, Roma, 2004, pp. 163-176 (figg. 1-5).

Cavallo 1996-2005 = G. Cavallo, *Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere*, in Pecere-Stramaglia 1996, pp. 11-46; rist. in Id., *Il calamo e il papiro. La scrittura greca dall'età ellenistica ai primi secoli di Bisanzio*, Firenze, 2005, pp. 213-233 (tavv. LVI-LXIII).

CGL = G. Goetz (ed.), *Corpus glossariorum Latinorum*, I-VII, Lipsiae, 1888-1923 (= Amsterdam, 1965).

Clarke 1998 = J. R. Clarke, *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.–A.D. 250*, Berkeley et al., 1998.

Clarke 2003 = J. R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315*, Berkeley et al., 2003.

Combet-Farnoux 1980 = B. Combet-Farnoux, *Mercure romain. Le culte public de Mercure et la fonction mercantile à Rome de la république archaïque à l'époque augustéenne*, Rome, 1980.

Conte 1985² = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, 1985² (1974¹).

Corbier 1995-2006 = M. Corbier, *L'écriture dans l'image*, in *Acta colloquii epigraphici Latini Helsingiae 3.-6. Sept. 1991 habiti*, Helsinki, 1995, pp. 113-161; rist. riveduta in Ead., *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris, 2006, pp. 91-128.

Cribiore 1996 = R. Cribiore, *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta, 1996.

Criore 2001 = R. Criore, *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton-Oxford, 2001.

Cunningham 2004² = I. C. Cunningham (ed.), *Herodas. Mimiambi, cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, Monachii-Lipsiae, 2004² (1987¹).

CVA = *Corpus vasorum antiquorum*, v. I., 1923-.

Dasen 1983 = V. Dasen, *Autour du dinos de Néarchos. Essai sur la bande dessinée chez les Anciens*, «EL» (1983)/4, pp. 55-73.

Dasen 1993 = V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993.

Daviault-Lancha-López Palomo 1987 = A. Daviault - J. Lancha - L. A. López Palomo, *Un mosaico con inscripciones / Une mosaïque à inscriptions. Puente Genil (Córdoba)*, Madrid, 1987.

De Caro 2000 = S. De Caro, *Il Gabinetto Segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 2000.

Deckers-Seeliger-Mietke 1987 = J. G. Deckers - H. R. Seeliger - G. Mietke, *La catacomba dei Santi Marcellino e Pietro. Repertorio delle pitture / Die Katakomba "Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien, I (Testo/Textband); II (Tavole/Tafelband)*, Città del Vaticano / Münster, 1987.

De Martino 1996a = F. De Martino, *Per una storia del 'genere' pornografico*, in Pecere-Stramaglia 1996, pp. 293-341.

De Martino 1996b = F. De Martino, *Prototipi greci dei 'fumetti'*, in F. De Martino - M. Labellarte (a cura di), *Musici greci in Occidente*, Bari, 1996, pp. 11-114.

De Martino 1998 = F. De Martino, *Teatro 'sonoro' e teatro 'muto': fumetti greci*, in J. V. Bañuls et al. (a cura di), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, [I], Bari, 1998, pp. 39-64 + *Addendum* s. p.

De Martino [2000] = F. De Martino, *Fumetti d'altri tempi*, «Rivista annuale del Centro Artistico e Culturale Meridionale "Renoir" di Taranto», Taranto, [2000], pp. 45-47.

De Martino 2003 = F. De Martino, *A ciel sereno (fumetti senza nuvole)*, «Primum legere. Annuario delle Attività della Delegazione della Valle del Sarno dell'A.I.C.C.», 2 (2003), pp. 11-76.

De Martino 2005 = F. De Martino, *Il fumetto dell'ariete*, «Kleos», 10 (2005), pp. 317-321.

De Martino 2006 = F. De Martino, *In testa a Medea: un 'fumetto' bizantino*, «Kleos», 11 (2006), pp. 177-203.

Desbat 1980-1 = A. Desbat, *Vases à médaillons d'applique des fouilles récentes de Lyon*, «Figlina», 5-6 (1980-1), pp. 1-205.

Diehl 1930² = E. Diehl (ed.), *Pompeianische Wandinschriften und Verwandtes*, Berlin, 1930².

Dover 1978-85 = K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge (Mass.), 1978; trad. it. *L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino, 1985.

Dreyer 2006 = B. Dreyer, *Medien für Erziehung, Bildung und Ausbildung in der Antike*, in J. Christes et al. (hrsg. von), *Handbuch der Erziehung und Bildung in der Antike*, Darmstadt, 2006, pp. 223-250; 290-295 (note).

Dücker 1992 = P. Dücker, *Agape und Irene. Die Frauengestalten der Sigmamahlszenen mit antiken Inschriften in der Katakomba der Heiligen Marcellinus und Petrus in Rom*, «JbAC», 35 (1992), pp. 147-167 (Taf. 6-8).

Dunbabin 1978 = K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford, 1978.

Dunbabin 2003 = K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge et al., 2003.

Duvau 1890 = L. Duvau, *Ciste de Préneste*, «MEFR», 10 (1890), pp. 303-316 (pl. 6).

Fehling 1977 = D. Fehling, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen, eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, Mainz/Wiesbaden, 1977.

Fiorelli 1876 = G. Fiorelli, *Pompei*, «NSA» (1876), pp. 192-197 (tav. VII).

Franchi De Bellis 2005 = A. Franchi De Bellis (ed./comm.), *Iscrizioni prenestine su specchi e ciste*, Alessandria, 2005.

Frasca 1996a = R. Frasca, *Educazione e formazione a Roma. Storia, testi, immagini*, Bari, 1996.

Frasca 1996b = R. Frasca (a cura di), *La multimedialità della comunicazione educativa in Grecia e a Roma. Scenario – Percorsi*, Bari, 1996.

Fröhlich 1991 = Th. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur 'volkstümlichen' pompejanischen Malerei*, Mainz, 1991.

Gaca 2000 = K. L. Gaca, *Early Stoic Eros: The Sexual Ethics of Zeno and Chrysippus and their Evaluation of the Greek Erotic Tradition*, «Apeiron», 33 (2000), pp. 207-238.

Gaca 2003 = K. L. Gaca, *The Making of Fornication. Eros, Ethics, and Political Reform in Greek Philosophy and Early Christianity*, Berkeley et al., 2003.

Gallavotti 1979 = C. Gallavotti, *Metri e ritmi nelle iscrizioni greche*, Roma, 1979.

Gallazzi-Settis 2006 = C. Gallazzi - S. Settis (a cura di), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milano, 2006.

GDRK = E. Heitsch (ed.), *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, I; II, Göttingen, 1963²; 1964.

Gesztelyi 1992 = T. Gesztelyi, *Zur Deutung der sog. Grylloi*, «ACD», 28 (1992), pp. 83-90.

Geus-Haase-Eickhoff 1999 = K. Geus - M. Haase - B. Eickhoff, *Der Neue Pauly* 13 (1999), coll. 656-674, s. v. *Comics*; trad. it. *Fumetti*, «Kleos», 9 (2004), pp. 89-102; trad. ingl. *Brill's New Pauly – Classical Tradition* 1 (2006), coll. 985-999, s. v. *Comics*.

Ghelfi 2005 = D. Ghelfi, *Gli antichi nella letteratura a fumetti*, in G. Ugolini (a cura di), *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur – La forza del passato. Mito e realtà della cultura classica*, Hildesheim et al., 2005, pp. 223-228.

Gianotti 1989 = G. F. Gianotti, *I testi nella scuola*, in G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di*

Roma antica, II (*La circolazione del testo*), Roma, 1989, pp. 421-466.

Gigante 1979 = M. Gigante, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli, 1979.

Gómez Pallarès 1989 = J. Gómez Pallarès, *Sobre un mosaico con inscripciones en Puente Genil (Córdoba)*, «Myrtia», 4 (1989), pp. 105-116.

Gómez Pallarès 1997 = J. Gómez Pallarès (ed./comm.), *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma, 1997.

González Blanco 1997 = A. González Blanco, *El alfar romano de La Maja (Pradéjón-Calaborra, La Rioja). Historia de la investigación*, «Kalakorikos», 2 (1997), pp. 9-21.

González Blanco *et al.* 1996 = A. González Blanco *et al.*, *El Alfar de «La Maja». Dimensiones insospechadas. Campaña de julio de 1995*, «Estrato. Revista Riojana de Arqueología», 7 (1996), pp. 49-64.

González Blanco *et al.* 1997 = A. González Blanco *et al.*, *El alfar romano de La Maja. Informe de la campaña de 1996. Prosigue la reconstrucción de la oficina de G. Valerio Verdullo*, «Estrato. Revista Riojana de Arqueología», 8 (1997), pp. 23-33.

González-Blanco García 2002 = E. González-Blanco García, *La primera obra de teatro conocida en La Rioja: un mimo del siglo primero representado en Calaborra. A propósito del vaso erótico del alfarero Verdullo hallado en La Maja*, «Kalakorikos», 7 (2002), pp. 203-208.

Guarducci 1975 = M. Guarducci, *Epigrafia greca*, III, Roma, 1975.

Guida 1985 = A. Guida, *Il lombardo, la chiocciola e ... un gryllus*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per A. Perosa*, I, Roma, 1985, pp. 17-23.

Guyon 1987 = J. Guyon, *Le cimetière aux deux lauriers. Recherches sur les catacombes romaines*, Rome / Città del Vaticano, 1987.

Guzzo 2003 = P. G. Guzzo (a cura di), *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis. Guida alla mostra*, Milano, 2003.

Hammerstaedt 2000 = J. Hammerstaedt, Gryllos. *Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, «ZPE», 129 (2000), pp. 29-46.

Hollis 1990 = A. S. Hollis (ed./comm.), *Callimachus. Hecale*, Oxford, 1990.

Hupe 1997 = J. Hupe, *Studien zum Gott Merkur im römischen Gallien und Germanien*, «TZ», 60 (1997), pp. 53-227.

ICUR VI = A. Ferrua (ed.), *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, n. s., VI, In Civitate Vaticana, 1975.

ILLRP = A. Degrassi (ed./comm.), *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae*, I; II, Firenze, 1965²; 1963.

Jacobsthal 1913 = P. Jacobsthal, *Göttinger Vasen*, Göttingen, 1913.

Johnson 2004 = W. A. Johnson, *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, Toronto et al., 2004.

Keuls 1978-81 = E. C. Keuls, *Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome*, in E. A. Havelock - J. P. Hershbell (ed. by), *Communication Arts in the Ancient World*, New York, 1978, pp. 121-134; rist. in Ead., *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart-Leipzig, 1997, pp. 201-216; trad. it. *La retorica e i sussidi visivi in Grecia e a Roma*, in E. A. Havelock - J. P. Hershbell (a cura di), *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 1981, pp. 167-184; 225-229 (note).

Kleberg 1957 = T. Kleberg, *Hôtels, restaurants et cabarets dans l'antiquité romaine*, Uppsala, 1957.

Kossatz-Deissmann 1994 = A. Kossatz-Deissmann, *LIMC VII.1* (1994), pp. 176-188, s. v. *Paridis iudicium*.

Kotansky 1981 = R. Kotansky, *The Cohn Beaker: The Inscription*, «GettyMusJ», 9 (1981), pp. 87-92.

Lancha 1997 = J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident Romain (I^{er} - IV^e s.)*, Rome, 1997.

Lees-Causey 1981 = C. Lees-Causey, *The Cohn Beaker: The Glass*, «GettyMusJ», 9 (1981), pp. 83-86.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München (poi Düsseldorf), 1981-.

Ling-Ling 2005 = R. Ling - L. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii*, II (*The Decorations*), Oxford, 2005.

Livrea 1982-91 = E. Livrea (ed./comm.), 179. *Adespoton: Testo con illustrazioni*, in *Kölner Papyri*, 4, Opladen, 1982, pp. 121-127 (Taf. XI); rist. in Id., *Studia Hellenistica*, I, Firenze, 1991, pp. 283-287 (tav. VIII).

Maas 1958 = P. Maas, *The ΓΡΥΛΛΟΣ Papyrus*, «G&R», n. s., 5 (1958), pp. 171-173 (pl. VII).

Maiuri 1945 = A. Maiuri (ed./comm.), *La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro*, Napoli, 1945.

Marcadé 1961-3 = J. Marcadé, *Roma Amor. Essai sur les représentations érotiques dans l'art étrusque et romain*, Genève et al., 1961; trad. it. *Roma Amor. Saggio sulla rappresentazione erotica nell'arte etrusca e romana*, Ginevra et al., 1963.

Marinescu-Cox-Wachter 2005 = C. A. Marinescu - S. E. Cox - R. Wachter, *Walking and Talking among Us. Personifications in a Group of Late Antique Mosaics*, in H. Morlier (éd. par), *La mosaïque gréco-romaine*, IX, II, Rome, 2005, pp. 1269-1276 + *Discussion*, pp. 1276-1277.

Marquié 1999-2000 = S. Marquié, *Les médaillons d'applique rhodaniens de la Place des Célestins à Lyon*, «RAE», 50 (1999-2000), pp. 239-292.

Marrou 1975⁷-66² = H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, 1975⁷ (1948¹); trad. it. *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma, 1966² (1950¹).

Mayer 1999 = M. Mayer, *Epigrafia y paleografía. Una integración lenta y difícil*, in *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina (Roma, 18-24 settembre 1997)*. Atti, I, Roma, 1999, pp. 495-519.

McNiven 2000 = T. J. McNiven, *Behaving Like an Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting*, in B. Cohen (ed. by),

Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art, Leiden et al., 2000, pp. 71-97.

Menichetti 1995 = M. Menichetti, ... quous forma virtutei parisuma fuit ... *Ciste prenestine e cultura di Roma medio-repubblicana*, Roma, 1995.

Montero Cartelle 1991² = E. Montero Cartelle, *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d. C.)*, Sevilla, 1991².

Mowat 1903-8 = R. Mowat, *Médailles en terre cuite ornés de sujets avec épigraphes*, «Revue Épigraphique», 5 (1903-8), pp. 138-144.

Neri 2003 = C. Neri, *Sotto la politica. Una lettura dei carmina popularia melici*, «Lexis», 21 (2003), pp. 193-260.

Nestori 1993² = A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1993² (1975¹).

Nicolai 1992 = R. Nicolai, *La storiografia nell'educazione antica*, Pisa, 1992.

Nisbet 2002 = G. Nisbet, 'Barbarous Verses'. *A Mixed-Media Narrative from Greco-Roman Egypt*, «Apollo. The International Magazine of the Arts», 156 [n° 485] (2002), pp. 15-19.

Norden 1913-2002 = E. Norden, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig-Berlin, 1913; trad. it. *Agnostos Theos – Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, Brescia, 2002.

Orsini 2005 = P. Orsini, *Manoscritti in maiuscola biblica. Materiali per un aggiornamento*, Cassino, 2005.

Page 1957 = D. L. Page, *P.Oxy. 2331 and Others*, «CR», n. s., 7 (1957), pp. 189-192.

Pairault Massa 1983 = F.-H. Pairault Massa, *Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto*, «DArch», s. III, 1.2 (1983), pp. 19-42.

Pani 1986 = G. G. Pani, *Segno e immagine di scrittura: la tabula ansata e il suo significato simbolico*, in *Decima miscellanea greca e romana*, Roma, 1986, pp. 429-441 (tavv. I-VI).

Pani 1988 = G. G. Pani, *Forma, linguaggio e contenuti delle dediche epigrafiche nei titoli ansati (IV-IX sec. d.C.)*, in A. Donati (a

cura di), *La terza età dell'epigrafia. Colloquio AIEGL - Borghesi 86* (Bologna, ottobre 1986), Faenza, 1988, pp. 169-194.

Paralipomena = J. D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters (Second Edition)*, Oxford, 1971.

Pecere-Stramaglia 1996 = O. Pecere - A. Stramaglia (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale (Cassino, 14-17 settembre 1994)*, Cassino, 1996.

Pirovano 1987 = F. Pirovano, *La 'cantata della rondine' a Rodi*, «NAC», 16 (1987), pp. 101-109.

PMG = D. L. Page (ed.), *Poetae melici Graeci*, Oxford, 1962.

PPM III; IV; V; VII = *Pompei. Pitture e Mosaici*, III; IV; V; VII, Roma, 1991; 1993; 1994; 1997.

Quilici 1982 = L. Quilici, *Due mosaici di recente scoperta presso Roma*, «MDAI(R)», 89 (1982), pp. 47-68 (tavv. 16-20; tav. a colori).

Rawson 1988 = E. Rawson, *A Mosaic of a Mime?*, «JRA», 1 (1988), p. 169.

Richardson 2000 = L. Richardson, *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*, Baltimore-London, 2000.

Roberts 1954 = C. H. Roberts (ed./comm.), 2331. *Verses on the Labours of Heracles*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, XXII, London, 1954, pp. 84-88 (pl. XI).

Roller 2006 = M. B. Roller, *Dining Posture in Ancient Rome*, Princeton-Oxford, 2006.

Rousselle 2001 = A. Rousselle, *Images as Education in the Roman Empire (Second-Third Centuries AD)*, in Y. Lee Too (ed. by), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden et al., 2001, pp. 373-403.

Rouveret 1988 = A. Rouveret, *Les Tables iliaques et l'art de la mémoire*, «BSAF» (1988), pp. 166-176.

Rouveret 1989 = A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome, 1989.

Salomonson 1960 = J. W. Salomonson, *The "Fancy Dress Banquet". Attempt at Interpreting a Roman Mosaic from El Djem*, «BVAB», 35 (1960), pp. 25-55.

Sampaolo 1991 = V. Sampaolo, *V 2, 4. Casa del Triclinio*, in *PPM III*, pp. 797-823.

Sampaolo 1997 = V. Sampaolo, *VII 9, 33. Casa del Re di Prussia*, in *PPM VII*, pp. 353-357.

Sapelli 1975 = M. Sapelli, *Temî letterari nei graffiti prenestini*, «Acme», 28 (1975), pp. 221-250.

Simon-Bauchhenss 1992 = E. Simon - G. Bauchhenss, *LIMC VI.1* (1992), pp. 500-554, *s. v. Mercurius*.

Smith 1999 = A. C. Smith, *Eurymedon and the Evolution of Political Personifications in the Early Classical Period*, «JHS», 119 (1999), pp. 128-141 (pl. 8-11).

Stramaglia 1996 = A. Stramaglia, *Fra 'consumo' e 'impegno': usi didattici della narrativa nel mondo antico*, in Pecere-Stramaglia 1996, pp. 97-166.

Stramaglia 2005 = A. Stramaglia, *Il fumetto prima del fumetto: momenti di storia dei 'comics' nel mondo greco-latino*, «S&T», 3 (2005), pp. 3-37 (tavv. 1-24).

Taillardat 1998 = J. Taillardat, *Orte scutus est*, «RPh», s. III, 72 (1998), pp. 87-93.

Themelis 1977 = P. Themelis, *Ψηφιδωτὰ τῆς Ἀμφισσας*, «AAA», 10 (1977), pp. 242-258.

ThLL = *Thesaurus linguae Latinae*, I-, Lipsiae (poi anche Stutgardiae, Monachii), 1900-.

Thüry 2001 = G. E. Thüry, *Die Palme für die domina. Masochismus in der römischen Antike*, «AW», 32 (2001), pp. 571-576.

Todd 1939 = F. A. Todd, *Three Pompeian Wall-Inscriptions, and Petronius*, «CR», 53 (1939), pp. 5-9.

Todisco 1982 = L. Todisco, *Testimonianze per l'impresa di Eracle e il toro*, Bari, 1982.

Todisco 1990 = L. Todisco, *LIMC V.1* (1990), pp. 59-67, s. v. *Herakles* (*Herakles and the Cretan bull (Labour VII)*).

Trendall 1967² = A. D. Trendall, *Phlyax Vases*, London, 1967².

Trendall-Cambitoglou 1978 = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, I, Oxford, 1978.

Trendall-Cambitoglou 1983 = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, London, 1983.

Trendall-Cambitoglou 1991 = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, I, London, 1991.

Väänänen 1981³-2003⁴ = V. Väänänen, *Introduction au latin vulgaire*, Paris, 1981³ (1963¹); trad. it. *Introduzione al latino volgare*, Bologna, 2003⁴ (1971¹).

Valenzuela Montenegro 2004 = N. Valenzuela Montenegro, *Die Tabulae Iliacae als Kommentar in Bild und Text: Zur frühkaiserzeitlichen Rezeption des Trojanischen Sagenkreises*, in W. Geerlings - C. Schulze (hrsg. von), *Der Kommentar in Antike und Mittelalter*, 2 (*Neue Beiträge zu seiner Erforschung*), Leiden-Boston, 2004, pp. 67-99 (Abb. 1-9).

van Mal-Maeder 2001 = D. van Mal-Maeder (ed./tr./comm.), *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses. Livre II*, Groningen, 2001.

Varone 1993 = A. Varone, *Scavi recenti a Pompei lungo via dell'Abbondanza (Regio IX, ins. 12, 6-7)*, in *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Roma, 1993, pp. 617-640.

Varone 2000 = A. Varone, *L'erotismo a Pompei*, Roma, 2000.

Versluys 2002 = M. J. Versluys, *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, Leiden-Boston, 2002.

ViP = U. Horak, *Verzeichnis illuminierten edierter Papyri, Pergamente, Papiere und Ostraka (ViP)*, in Ead., *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere*, I, Wien, 1992, pp. 227-261.

Vismara (in stampa) = C. Vismara, *Amphitheatralia Africana*, in *Studi in memoria di P. Sabbatini Tumolesi*, in stampa.

Vismara-Caldelli 2000 = C. Vismara - M. L. Caldelli (edd./comm.), *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano*, V (*Alpes Maritimae, Gallia Narbonensis, Tres Galliae, Germaniae, Britannia*), Roma, 2000.

von Saldern 2004 = A. von Saldern, *Antikes Glas*, München, 2004.

Wachter 1987 = R. Wachter (ed./comm.), *Altlateinische Inschriften*, Bern *et al.*, 1987.

Wallace 2005 = R. E. Wallace (ed./comm.), *An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum*, Wauconda (Ill.), 2005.

Wallace-Hadrill 2004 = A. Wallace-Hadrill, *Imaginary Feasts: Pictures of Success on the Bay of Naples*, in *Ostia, Cicero, Gamala, Feasts, & the Economy. Papers in Memory of J. H. D'Arms*, Portsmouth, 2004, pp. 109-126.

Wannagat 2001 = D. Wannagat, 'Eurymedon eimi'. *Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in R. von den Hoff - S. Schmidt (hrsg. von), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart, 2001, pp. 51-71.

Weitzmann-Turner 1981 = K. Weitzmann - E. G. Turner, *An Enamelled Glass Beaker with a Scene from New Comedy*, «AK», 24 (1981), pp. 39-65 (pl. 6-9).

West 1965 = M. L. West, recensione a *GDRK II*, «CR», n. s., 15 (1965), pp. 224-225.

Wuilleumier-Audin 1952 = P. Wuilleumier - A. Audin, *Les médailles d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône*, Paris, 1952.



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 1a. *Kylix*. London, British Museum, s. i., interno



Tav.1b. *Kylix*. Atene, Museo Archeologico Nazionale, 1357, interno





STRAMAGLIA



Tav. 2. Anfora. London, British Museum, E 270, A



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 3a. Anfora. London, British Museum, E 270, A-B



Tav. 3b. *Oinochoe*. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1981.173, A-B



STRAMAGLIA

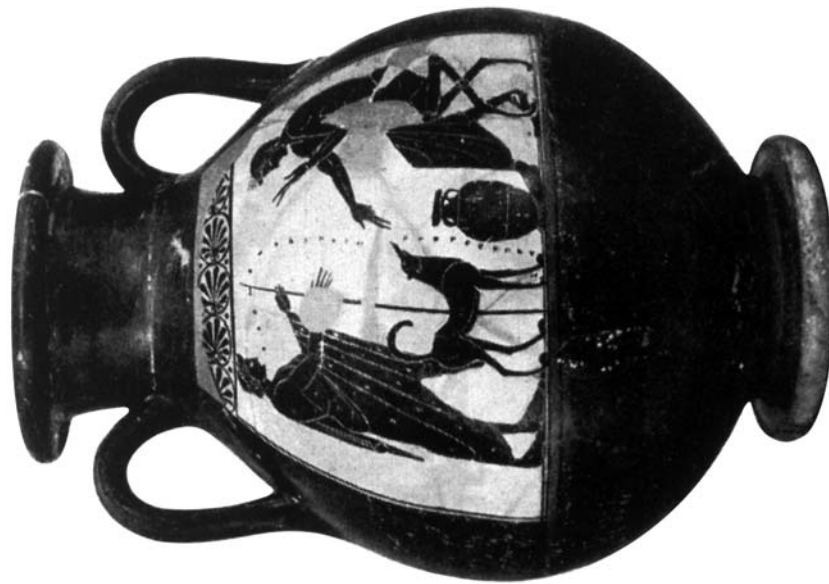


Tav. 4. *Oinochoe*. New York, Collezione Callimanopoulos, B-D





IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ

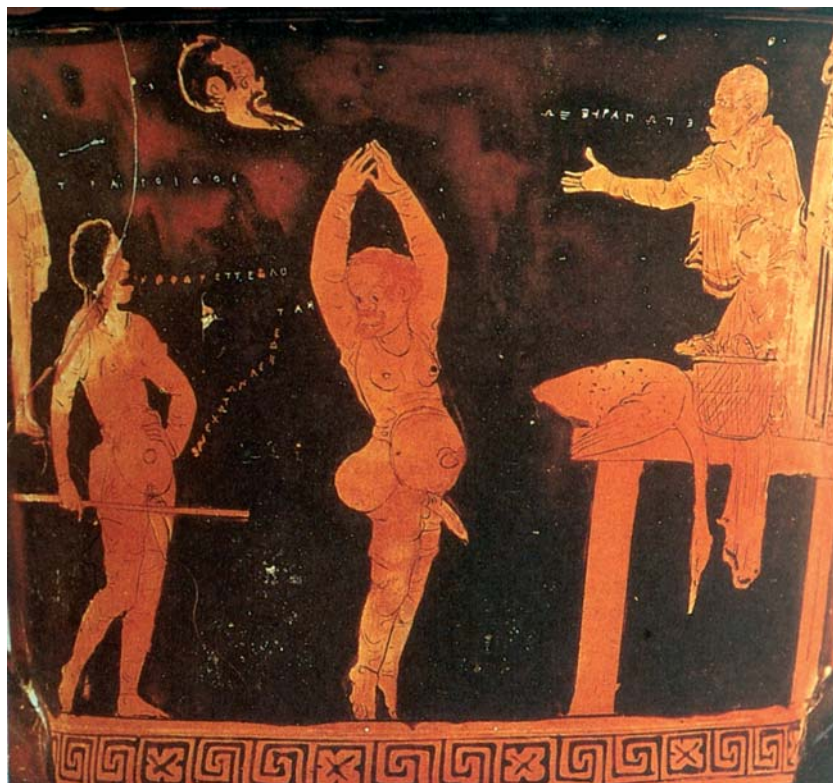


Tav. 5. *Pelike*. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, 413, A-B





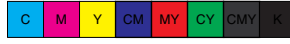
STRAMAGLIA



Tav. 6a. Cratere. New York, Metropolitan Museum of Art, 24.97.104, A



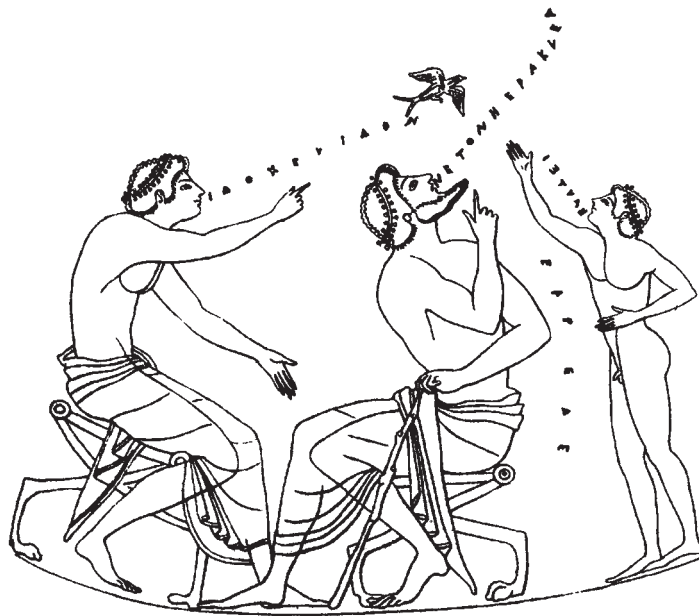
Tav. 6b. *Pelike*. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, R 412, A



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



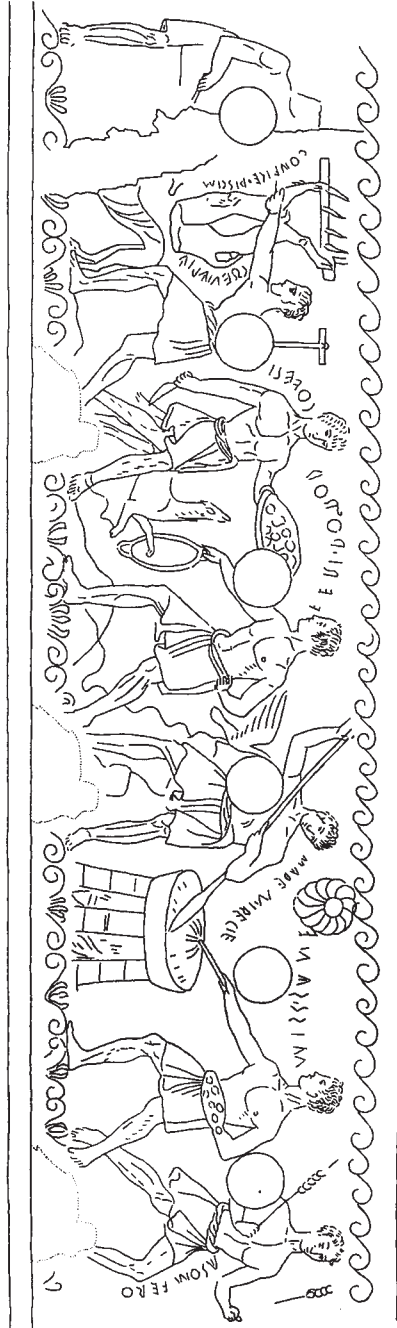
Tav. 7a. *Pelike*. San Pietroburgo, Museo Nazionale dell'Ermitage, 615, A



Tav. 7b. *Pelike*. San Pietroburgo, Museo Nazionale dell'Ermitage, 615, A (disegno)



STRAMAGLIA



Tav. 8. Cista prenestina. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A 1159 (disegno)



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 9a. Mosaico da Preneste. Palestrina, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6521



Tav. 9b. Affresco da Pompei, 'Casa del Re di Prussia' (VII 9, 33). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 27690





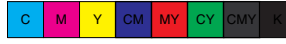
STRAMAGLIA



Tav. 10a. Affresco da Pompei, 'Caupona di Salvius' (VI 14, 35-36). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 111482, A



Tav. 10b. Affresco da Pompei, 'Caupona di Salvius' (VI 14, 35-36). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 111482, B



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 11a. Affresco da Pompei, 'Caupona di Salvius' (VI 14, 35-36). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 111482, C



Tav. 11b. Affresco da Pompei, 'Caupona di Salvius' (VI 14, 35-36). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 111482, D (con riproduzione ottocentesca)



STRAMAGLIA



Tav. 12a-b. Affreschi da Pompei, 'Caupona della Via di Mercurio' (VI 10, 1). *In situ*





IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ

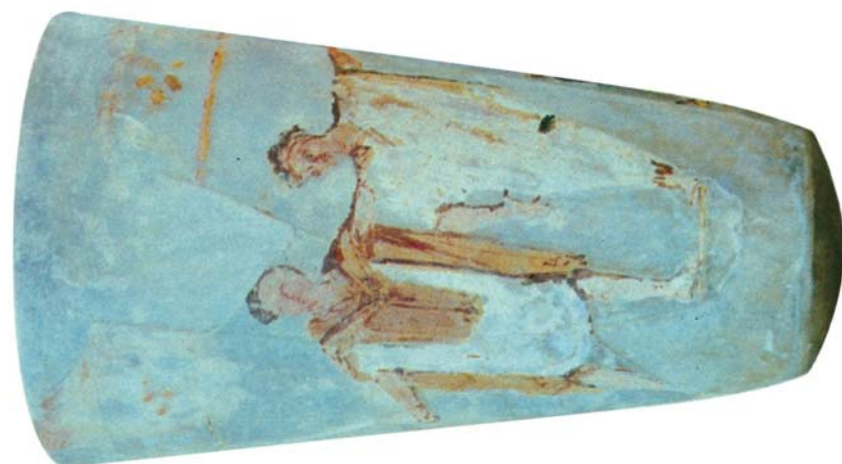


Tav. 13a-b. Affreschi da Pompei, 'Casa del Triclinio' (V 2, 4). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 120031; inv. 120029





STRAMAGLIA

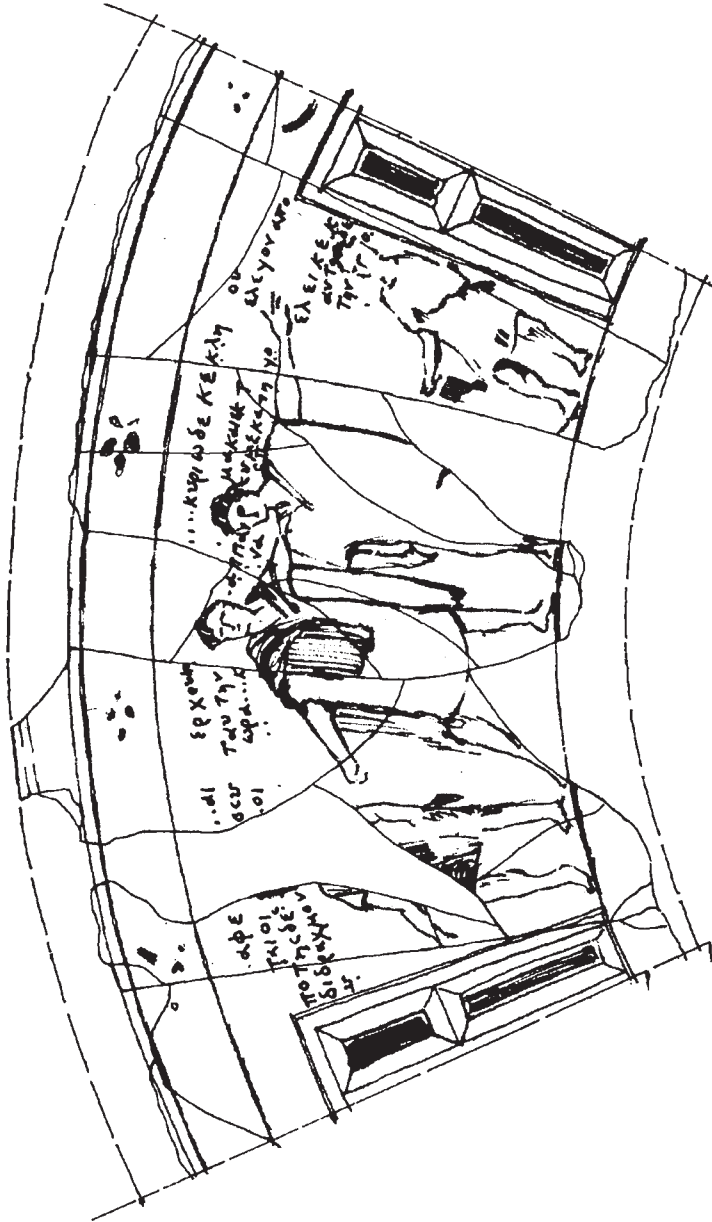


Tav. 14. Bicchiere di vetro smaltato. Già a Los Angeles, Collezione Cohn





IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 15. Bicchiere di vetro smaltato. Già a Los Angeles, Collezione Cohn (disegno)



STRAMAGLIA



Tav. 16a. 'Médaille d'applique' della valle del Rodano. Tipo iconografico ricostruito (disegno)



Tav. 16b. 'Médaille d'applique' della valle del Rodano. Nîmes, Musée Archéologique, s. i. (calco)





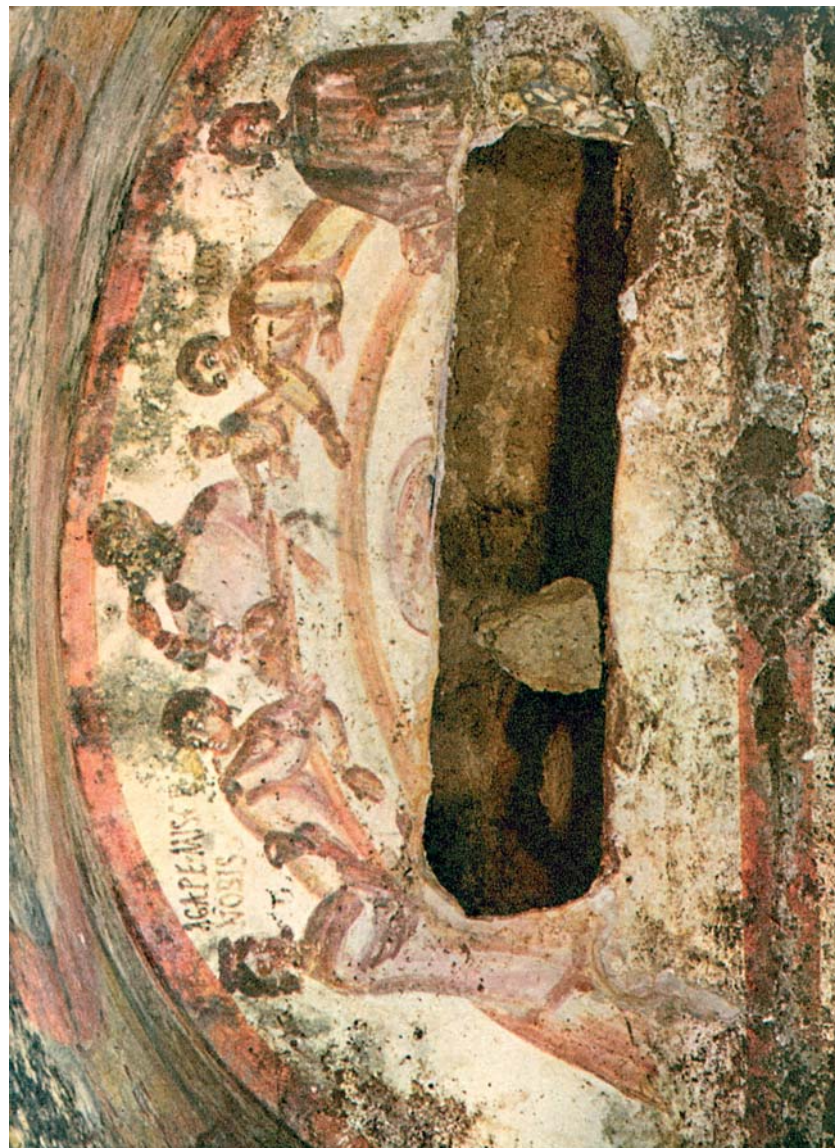
STRAMAGLIA



Tav. 18. Mosaico da Thysdrus (El Djem). Tunis, Musée National du Bardo, inv. 3361



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 19. Lunetta affrescata di arcosolio. Roma, Catacomba dei ss. Marcellino e Pietro, 'Cripta del Tricliniarca' (Lau 45-2)



STRAMAGLIA



Tav. 20. Mosaico da Puente Genil (Córdoba). Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial, inv. 29489



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 21. Mosaico da Puente Genil (Córdoba). Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial, inv. 29489, abside n° 1



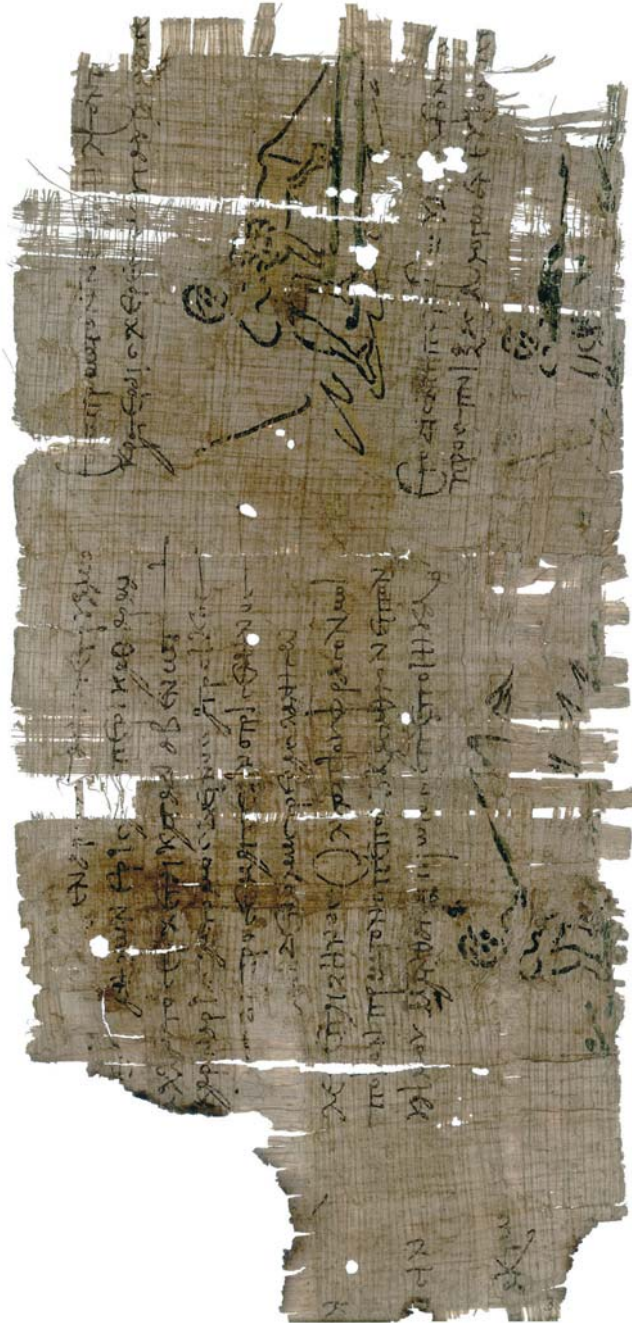
STRAMAGLIA



Tav. 22. Mosaico da Puente Genil (Córdoba). Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial, inv. 29489, abside n° 2



IL FUMETTO E LE SUE POTENZIALITÀ



Tav. 23. Frammento di rotolo papiraceo con testo e illustrazioni. P. Oxy. XXII 2331



STRAMAGLIA



Tav. 24. Frammento di rotolo papiraceo con testo e illustrazioni. P. Köln IV 179