



UNIVERSITÀ
degli STUDI
di CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE
(DISUM)

*Dottorato di ricerca in
Scienze per il patrimonio e la produzione culturale*

XXXIII ciclo

CLAUDIA PANTELLARO

Imagines artis et antiquae fabulae

Il lavoro artigianale nelle immagini dell'arte romana:
Repertori figurativi, tecniche e ideologie

Coordinatore: Prof. Pietro Maria Militello

Tutor: Prof. Daniele Malfitana

Riassunto

Il presente lavoro di ricerca mira alla raccolta, allo studio e all'interpretazione dell'iconografia relativa al lavoro artigianale nel mondo romano, in riferimento alle principali classi artigianali: ceramica, vetro, cuoio, legno e metalli. Il periodo cronologico preso in esame copre, senza soluzione di continuità, gli anni che vanno dalla costituzione del potere imperiale alle soglie della tarda-antichità il quale, di fatto corrisponde all'acme di tale produzione artistica. L'obiettivo è quello di realizzare una sintesi di largo respiro, un corpus che riunisce e ordina, per categorie, tutte le rappresentazioni artistiche relative alle attività manifatturiere della società romana, allo scopo di studiarne i caratteri formali e stilistici e, soprattutto, individuarne gli elementi che conferiscono a tali rappresentazioni significati e funzioni diverse. Non si tratta di leggere semplicisticamente in tali raffigurazioni illustrazioni puntuali di tecniche antiche, ma di declinare processi, saperi, ruoli e relazioni di produzione tra le diverse categorie di persone sociali. Pertanto l'indagine sarà articolata su molteplici approcci di ricerca - storico, filologico, archeologico - e orientata allo studio integrato dei manufatti, dei comportamenti o procedimenti tecnici e dei significati, giungendo a riconoscere anche quegli aspetti non materiali, relativi, ad esempio, a scelte e saperi collettivi e individuali, alle relazioni politiche e sociali all'interno dei gruppi coinvolti nella produzione e a quelle che si instaurarono (e si modificarono nel tempo) tra gli artigiani e la classe dirigente.

Abstract

The thesis aims at the collection, study and interpretation of the artisanal iconography in the Roman world, with reference to the main craft classes: ceramics, glass, leather, wood and metals. The period examined goes from the early imperial age to the threshold of late antiquity which corresponds to the peak of this artistic production. The goal is to create a wide-ranging synthesis, a corpus that brings together and orders, by categories, all the artistic representations relating to the manufacturing activities of Roman society, in order to study their formal and stylistic characters and, above all, to identify the elements that they give these representations different meanings and functions. It is not a question of simplistically reading precise illustrations of ancient techniques in these representations, but of declining processes, knowledge, roles and relations of production between the different social categories. Therefore the investigation was articulated on multiple research approaches - historical, philological, archaeological - and oriented to the integrated study of the artefacts, of the behaviors or technical procedures and of the meanings, so as to recognize also the non-material aspects, related, for example, to collective and individual choices and knowledge, to political and social relations within the groups involved in production and to those that were established (and changed over time) between artisans and the ruling class.

VOLUME PRIMO

0.0 Introduzione	1
0.1 Definizione dell'area tematica.....	10
0.2 Struttura e metodo di lavoro.....	13
0.3 Finalità.....	23
0.4 Ringraziamenti.....	26

PARTE PRIMA

IL MONDO ARTIGIANALE IN ETÀ IMPERIALE

Capitolo 1

1.0 Inquadramento storico, sociale e culturale	28
1.1 L'identità socio-economica degli artigiani.....	29
1.1.1 Definire l'artigiano.....	29
1.1.1.2 Diventare artigiano: apprendistato e gerarchie.....	35
1.1.1.3 Spazi della produzione e del commercio.....	38
1.1.1.3.1 I luoghi del lavoro.....	38
1.1.1.3.2 Le occasioni di guadagno: spazi del commercio.....	43
1.1.2 Evoluzione dell'artigianato e posizione sociale e giuridica degli artigiani...46	
1.1.2.2 «Spes libertatis»: schiavi, liberi e semi liberi.....	50
1.1.2.3 Le forme del lavoro: salari e contratti.....	55
1.1.2.4 <i>Collegia, corpora</i> e <i>societates</i> : le associazioni professionali.....	60
1.1.2.5 Il percorso politico possibile: « <i>Augustales</i> » e « <i>Seviri</i> ».....	67
1.2 <i>I funera</i> nel mondo artigianale.....	71
1.2.1 <i>Patronus</i> , schiavi e liberti.....	72
1.2.2 Liberti e nuovi imprenditori.....	74
1.2.3 <i>Ingenui</i> e uomini liberi.....	76
1.3 Rappresentazioni e status sociale.....	78
1.3.1 <i>Patronus</i> e liberto: oltre l'impegno testamentario.....	80
1.3.2 L'archetipo del <i>self-made man</i>	82
1.3.3 L'orgoglio artigianale.....	84

PARTE SECONDA

TEMPI, SPAZI E IMMAGINI DELL'ARTIGIANATO

Capitolo 2

2.0 <i>Disiecta membra</i>: raffigurazioni di mestiere, materiali e contesto d'uso.....	87
2.1. I supporti: tipologia e cronologia.....	88
2.1.1 Insegne di bottega.....	88
2.1.1.1 Cronologia e distribuzione geografica.....	89
2.1.1.2 Caratteristiche tecniche e formali.....	91
2.1.2 Stele funerarie.....	95
2.1.2.1 Cronologia e distribuzione geografica.....	96
2.1.2.2 Struttura "architettonica".....	101
2.1.3 Le are.....	108
2.1.3.1 Cronologia e distribuzione geografica.....	109
2.1.3.2 Struttura "architettonica".....	111
2.1.4 Rilievi.....	114
2.1.4.1 Cronologia e distribuzione geografica.....	115
2.1.4.2 Caratteristiche tecniche e formali.....	117
2.1.5 I sarcofagi.....	120
2.1.5.1 Cronologia e distribuzione geografica.....	121
2.1.5.2 Struttura "architettonica".....	123
2.1.6 Le pitture parietali.....	126
2.1.6.1 Cronologia e distribuzione geografica.....	127
2.1.6.2 Caratteristiche tecniche e formali.....	128
2.1.7 I monumenti sepolcrali.....	131
2.1.7.1 Cronologia e distribuzione geografica.....	132
2.1.7.2 Struttura architettonica.....	134
2.1.8 Altre tipologie di supporto.....	136
2.2 Forme della rappresentazione: tra scelte culturali ed esigenze economiche.....	140
2.2.1 I ritratti.....	142
2.2.2 Le scene di lavoro.....	146
2.2.3 Gli strumenti artigianali.....	148

Capitolo 3

3.0 <i>Quid labor?</i> Analisi tipologica dei mestieri artigianali.....	154
3.1 Categorie professionali.....	155
3.1.1 Produzione e lavorazione della carne.....	159
3.1.2 Produzione e lavorazione della farina.....	164

3.1.3 Attività agro-pastorali.....	170
3.1.4 Produzione e lavorazione dei tessuti.....	175
3.1.4.1 <i>Fullones</i>	177
3.1.4.2 <i>Lanarii</i>	181
3.1.4.3 <i>Pectinarii</i>	185
3.1.4.4 <i>Purpurarii</i>	188
3.1.4.5 <i>Coactiliarii</i>	190
3.1.4.6. <i>Textores</i>	191
3.1.4.7. <i>Vestiarii</i>	197
3.1.5 Lavorazione del cuoio (calzolai).....	200
3.1.6 Lavorazione del legno.....	205
3.1.6.1 <i>Falegnami</i>	208
3.1.6.2 <i>Fabri navales</i>	211
3.1.7 Lavorazione della pietra.....	214
3.1.8 L'arte del costruire: <i>mensores</i> e architetti.....	219
3.1.9 Estrazione e lavorazione dei metalli.....	225
3.1.10 Produzione e lavorazione del vetro.....	235
3.1.11 Artigianato della ceramica.....	239
3.1.12 Altri mestieri.....	245
3.1.13 Rappresentazioni di mestieri non identificabili con certezza.....	250

PARTE TERZA

RAPPRESENTARE IL LAVORO: ICONOLOGIA, SOVRASTRUTTURE SEMANTICHE E TEMI COMPLEMENTARI

Capitolo 4

4.0 Committenza e iconografia.....	255
4.1 <i>Faber optimus</i> : tra rappresentazione e celebrazione.....	258
4.2 Artigiani come "maestri"	260
4.3 Artigiani come "imprenditori"	264
4.4 Donne e artigianato: fra realtà e simbolismo.....	268

Capitolo 5

5.0 Uso e significato delle scene artigianali.....	276
5.1 Immagini "diffuse" come elementi <i>prae textibus</i>	277
5.2 Insegne di bottega e immagini artigianali sui monumenti funerari:	

complementarietà e divergenze.....	279
5.3 Lavoro come forma di autorappresentazione.....	283
5.4 Lavoro come messaggio simbolico.....	286

Capitolo 6

6.0 Caratteristiche formali e stilistiche: per un inquadramento del linguaggio figurativo.....

6.1 Raffigurazioni dell'artigianato nell'arte greca.....	295
6.2 Circolazione dei modelli, influenze e varianti fra centro e periferia in età romana.....	306
6.3 Scene e attributi professionali agli albori del Cristianesimo.....	317
6.4 Geografia delle immagini artigianali: mestieri, scene di lavoro e spazi economici.....	324
6.5 I centri dell'artigianato: alcuni casi studio.....	330
6.5.1 Pompei.....	331
6.5.2 Aquileia.....	337
6.5.3 Oltre il confine transalpino: le Gallie.....	342

Considerazioni conclusive.....

350

VOLUME SECONDO

Bibliografia.....

359

CATALOGO

Introduzione.....	440
Catalogo delle iconografie.....	443

INTRODUZIONE

«Il compito e la potenziale grandezza dei mortali sta nella loro capacità di produrre cose – opere, azioni e a parole – che potrebbero essere, e che almeno fino a un certo punto sono, degne dell’eternità, così che grazie a esse i mortali possano trovare posto in un cosmo dove tutto è immortale tranne loro stessi».¹

La conoscenza del mondo antico passa inevitabilmente dall’osservazione delle testimonianze che esso stesso ha lasciato, da quell’insieme eterogeneo di informazioni che ci guida in un passato popolato spesso da grandi avvenimenti, da personalità carismatiche e da pregevoli prodotti artistici. Ma il ricordo di questi, perpetuato nel corso del tempo e richiamato da più fonti, ha contribuito ad offuscare altri aspetti della società antica come quelli legati alla dimensione più pratica e strutturale e che nei suoi meccanismi economici e di mercato fornivano quella linfa vitale indispensabile per il funzionamento e lo sviluppo del mondo antico.

Una fetta considerevole della società antica fu, infatti, rappresentata dai lavoratori e da tutti quegli individui variamente impegnati in attività professionali, una realtà estremamente multiforme della quale – a causa dell’esiguità di dati a disposizione – non è stato semplice ricostruirne le caratteristiche sociali ed economiche.

Tuttavia sin dalla fine del XIX secolo la letteratura scientifica ha iniziato a riporre sempre più interesse verso il tema del lavoro nell’antichità e le prime riflessioni, seppur condotte secondo precisi orientamenti disciplinari – ora economici², ora sociologici³ - hanno certamente aperto la strada a una ricerca sempre più puntuale e approfondita sul tema.⁴

¹ ARENDT 1958, p. 51.

² BÜCHER 1892.

³ LOVE 1991.

⁴ Il dibattito storiografico sull’economia antica ha portato nel corso del XX secolo alla nascita di diverse scuole di pensiero che nei suoi primi interpreti (Rodbertus e Bücher da una parte e Meyer e Rostovtzeff dall’altro) si esprime nella contrapposizione fra primitivisti e modernisti. I primi ritenevano che l’economia antica non è paragonabile a quella capitalistica europea e pertanto non potevano essere applicati gli stessi concetti e categorie di analisi, mentre i secondi attribuivano all’economia greco-romana una sua specificità nell’organizzazione schiavistica della produzione (NAFISSI 2005).

L'approccio critico e incrociato delle fonti disponibili e l'applicazione dei modelli delle scienze sociali allo studio della storia economica antica hanno contribuito, nel corso del tempo, a mettere gradualmente in luce la natura complessa del lavoro antico. L'attenzione, infatti, è stata rivolta alla conoscenza delle articolate dinamiche che nelle varie parti dell'Impero determinarono un significativo aumento della produzione e lo sviluppo del mercato ma anche allo studio di quei meccanismi legati alla creazione di un'identità sociale riconducibile a una crescente valorizzazione della propria attività lavorativa.⁵

Sull'onda di questo dibattito scientifico, la ricerca degli ultimi decenni ha assistito a una proliferazione di lavori interdisciplinari riguardanti in particolare l'artigianato romano e l'economia antica. Ne sono validi esempi i volumi di ampio respiro editi dalla *Cambridge University Economic History of the Greco-Roman World* e più nello specifico *Roman Artisan and Urban Economy* e il recentissimo *Skilled Labour and Professionalism in Ancient Greece and Rome*, o ancora *Work, Labour, and Professions in the Roman World* della serie "Impact of Empire" pubblicato a Leiden da Brill e *Urban Craftsmen and Traders in the Roman World* edito come il precedente nel 2016 ma a Oxford nella serie "Oxford Studies in the Roman Economy". A questi vanno aggiunte anche le fondamentali ricerche della scuola francese sull'archeologia dell'artigianato antico la cui lunga tradizione di studi⁶ trova oggi un valido sviluppo nei lavori curati da N. Tran e N. Monteix - *Les Savoirs professionnels des gens de métier: Études sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'empire romain*.

Oltre alla sfera tecnica e produttiva l'attenzione della letteratura scientifica è stata rivolta anche a quella sociale e giuridica in particolare con gli studi dedicati allo status dei ceti coinvolti nelle attività professionali. *Worthy efforts: attitudes towards work and workers in pre-industrial Europe* edito nel 2012 a cura di C. Lis e H. Soly e poi i lavori più particolareggiati dedicati a determinate categorie sociali da parte di H. Mouritsen⁷ ed E. Mayer⁸ hanno permesso di inquadrare in maniera più precisa le dinamiche sociali sottese alla realtà lavorativa, le gerarchie interne e lo status degli individui coinvolti.

Anche la tradizione di studi italiana ha contribuito alla riflessione sul tema del commercio e dell'artigianato, a partire dall'opera di F. De Robertis cui si deve la rivalutazione delle fonti documentarie come strumento d'indagine critica⁹ e la riabilitazione del concetto di lavoro

⁵ Gli studi sull'economia e il lavoro antico contano oggi numerosi e importanti esponenti tra i quali M. I. Finley, Peter Garnsey, Jerzy Kolendo, Dominic Rathbone, André Tchernia e Charles R. Whittaker, per ricordarne solo alcuni.

⁶ Si pensi all'intensa attività di Jean Andreau, Jean-Michel Carriè, Jean-Paul Morel e Pierre Vidal-Naquet.

⁷ MOURITSEN 2011.

⁸ MAYER 2012.

⁹ Il riferimento è soprattutto allo studio delle corporazioni professionali romane (DE ROBERTIS 1971).

in epoca antica¹⁰, che funsero da apripista a una intensa stagione di studi teorici sulla società romana e sulla produzione.¹¹

Nel corso dell'ultimo decennio il tema ha ripreso nuovo vigore e dopo una fase di relativa stasi seguita alla pubblicazione di *Storia di Roma dall'antichità a oggi* nel 2000 il panorama scientifico italiano si è arricchito di contributi particolarmente significativi seppur eterogenei nell'impostazione, proposti in occasione di due diversi momenti di incontro i cui atti sono stati curati rispettivamente da E. Lo Cascio (*Innovazione tecnica e progresso economico nel mondo romano*, Atti degli Incontri capresi di storia dell'economia antica, Capri 13-16 aprile 2003, Bari 2006) e da A. Marcone (*Lavoro, lavoratori e dinamiche sociali a Roma antica. Persistenze e trasformazioni*, Atti delle Giornate di studio, Roma Tre, 25-26 maggio 2017, Roma 2018). Alla riflessione teorica su problematiche generali (*Studi di storia dell'economia romana. Crescita e declino*)¹² si sono affiancate anche ricerche interdisciplinari che non solo hanno affrontato l'argomento sotto molteplici aspetti – economico, giuridico, urbanistico, sociale¹³ – ma ne hanno anche recuperato la connessione con il dato archeologico, in termini di indicatori di produzione, struttura edilizia e distribuzione degli impianti.¹⁴

In questo duraturo e diffuso interesse per il lavoro le rappresentazioni delle attività professionali o dei soli attrezzi di mestiere hanno costituito – sin dalle origini - una base documentaria imprescindibile della ricerca.

I documenti iconografici, infatti, rappresentano nel campo dell'archeologia della produzione fonti estremamente utili per colmare quelle lacune nella documentazione materiale conseguenti, ad esempio, alla mancata conservazione degli elevati o delle attrezzature in materiali deperibili.¹⁵

Questa peculiarità ne ha favorito sin dal XIX secolo il progressivo interesse da parte degli studiosi che si occupavano di arti e tecniche antiche e così tali raffigurazioni iniziarono a caratterizzare l'apparato illustrativo e documentario di saggi e manuali dedicati all'economia e alla produzione antica. A seconda, infatti, del tipo di raffigurazione questi documenti possono contribuire alla ricostruzione delle sequenze operative di una determinata produzione o, più nel dettaglio, permettono di riconoscere la forma e la tipologia di quegli strumenti che non si conservano nel record archeologico. Ancora, nel

¹⁰ Al sostanziale disprezzo per la maggior parte delle occupazioni lavorative espresso nella letteratura storica si opporrebbe la positiva considerazione del lavoro presso le classi inferiori e provinciali, come attesta la documentazione epigrafica, papiracea ed iconografica. Presso questi gruppi sociali il lavoro sarebbe stato motivo d'orgoglio personale e fonte di prestigio, come dimostrerebbe il ricordo dell'occupazione esercitata dal defunto nelle iscrizioni sepolcrali e i numerosi rilievi con scene di mestiere provenienti da diverse aree del mondo romano (DE ROBERTIS 1945).

¹¹ GIARDINA - SCHIAVONE 1981; AMPOLO - PUCCI 1982.

¹² LO CASCIO 2009.

¹³ MARCONE 2016.

¹⁴ SANTORO 2017.

¹⁵ MANNONI - GIANNICEDDA 2003, p. 36.

caso delle più complesse scene con situazioni di lavoro, tali raffigurazioni gettano luce su aspetti non più percepibili, come le associazioni di materiali, le situazioni d'uso e le gestualità, essenziali per la corretta ricostruzione di un processo produttivo.

I pionieristici lavori di O. Jahn¹⁶ e H. Blümner¹⁷ segnano, di fatto, l'inizio di una lunga tradizione di studi iconografici sul tema del lavoro che nelle loro iniziali impostazioni antiquarie evidenziano già sin dalle origini l'intuizione del fondamentale valore documentario di queste fonti per lo studio dell'artigianato, del commercio, delle arti e dei mestieri del mondo classico.¹⁸

Un approccio più critico si coglie nella successiva opera di H. Gummerus¹⁹, la prima importante indagine scientifica riguardante le "rappresentazioni dell'artigianato sulle lapidi funerarie e votive romane" (*Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen in Italien*): di queste l'autore eseguì un'analisi minuziosa, soffermandosi sui reperti provenienti dalla penisola italiana, dei quali tentò di stabilire una cronologia e di avviare una riflessione socio-economica contestuale, stimolando, in tal senso, lo sviluppo della ricerca in questo preciso campo d'indagine. Gummerus, inoltre, intuì l'importanza del fenomeno della autorappresentazione della classe dei commercianti e degli artigiani per comprendere la struttura economica del mondo antico e le dinamiche ad essa sottese. Il punto debole del lavoro dello studioso è rappresentato dalla mancata inclusione all'interno del catalogo di tutte le manifatture: egli, infatti, operò una selezione sulla base delle attività più diffuse, come la lavorazione del legno, della pietra e del metallo. Tale tendenza fu mantenuta anche nelle opere degli studiosi successivi come W. Deonna²⁰, con la conseguenza di una visione spesso parziale del fenomeno.

Più circoscritto ma estremamente interessante fu il lavoro di F. Drexel pubblicato nel 1920 e riguardante il ciclo figurativo della colonna dei *Secundini* a Igel ove trovavano spazio scene legate al commercio dei tessuti.²¹ Lo studioso colse l'opportunità di porre nuove questioni di carattere sociologico, sollevando per la prima volta la riflessione sulla posizione sociale e sull'immagine che i committenti - i «reicher Handelsherren»²² - volevano offrire di sé stessi. Sostanzialmente in questa fase della ricerca sull'iconografia professionale i criteri di analisi si basavano nella classificazione di ciascun reperto, a partire dal contenuto delle immagini ma nel generale disinteresse verso la riflessione di natura artistica e stilistica. Quest'ultima cominciò ad essere applicata in un secondo momento. Tale ritardo era legato a un

¹⁶ JAHN 1861, pp. 291-374.

¹⁷ BLÜMNER 1875.

¹⁸ In queste fasi iniziali va collocata anche l'attività di C.V. Daremberg, E. Saggio con la pubblicazione dei diversi tomi del *Dictionnaire des Antiquites Grecques et Romaines* (DAREMBERG-SAGLIO 1877, 1904).

¹⁹ GUMMERUS 1913, pp. 63-126.

²⁰ DEONNA 1932, pp. 421-490.

²¹ DREXEL 1920, pp. 82-142.

²² DREXEL 1920, p. 99.

pregiudizio estetico in virtù della scarsa qualità che veniva solitamente riconosciuta a tali raffigurazioni.

In questo senso il momento chiave coincide con lo studio di G. Rodenwaldt al quale si deve l'introduzione del concetto di "*Volkskunst*" (arte popolare) nel dibattito scientifico nei termini di un linguaggio artistico opposto a un'arte ufficiale e attraverso il quale il "popolo semplice" desiderava esprimersi e perpetuare la propria immagine.²³

Il concetto venne ulteriormente teorizzato qualche decennio dopo, da R. Bianchi Bandinelli e riproposto nella formula «arte plebea», sullo sfondo di una contrapposizione fra arte ufficiale e arte popolare come esito di una stratificazione sociale cui corrispondevano precisi paradigmi formali.²⁴

Fu così che l'arte iniziò ad essere distinta su basi sociologiche e proprio a queste venne riconosciuto un ruolo determinante sulle scelte e sull'adozione di specifici modelli formali che nel caso del filone plebeo mostravano un «valore spesso qualitativamente scarso» e un «carattere più praticistico che artistico».²⁵

Tale linguaggio viene, così, messo in rapporto a specifiche classi sociali che P. Zanker²⁶ e H. Wrede²⁷ collegarono soprattutto all'ambiente libertino, un importante gruppo del ceto medio romano al quale era legata una cospicua quantità di manifestazioni artistiche e sociali.

Integra tali lavori lo studio di B.M. Felletti Maj, pubblicato poco dopo e incentrato sulla ricerca della componente italica nell'arte romana, il quale mise a disposizione della comunità scientifica una serie di scene di vita artigianale fino ad allora poco note e accessibili.²⁸ La studiosa dedicò, infatti, parte della trattazione alle scene di lavoro di età repubblicana e imperiale, includendo fra gli esempi che analizzava anche gli «oggetti simboleggianti il lavoro»²⁹ i quali, sebbene lontani dall'essere valutati un «fatto d'arte» li teneva in considerazione perché «manifestazione della fiducia nel mezzo iconografico come strumento di comunicazione e di celebrazione, che è propria dello spirito italico».³⁰

Le riflessioni fino ad allora maturate fornirono, così, gli stimoli per esplorare l'iconografia dei mestieri secondo approcci sempre più mirati e in rapporto a specifici campi di indagine. Così tra gli anni Settanta e Ottanta si collocano i cataloghi di J. Ziomecki, M. Reddé e G. Zimmer rispettivamente dedicati alle rappresentazioni professionali sulla ceramica attica³¹,

²³ RODENWALDT 1940, pp. 12-43.

²⁴ BIANCHI BANDINELLI 1967, pp. 7-19.

²⁵ BIANCHI BANDINELLI 1967, p. 16.

²⁶ ZANKER 1975, pp. 267-315.

²⁷ WREDE 1971, pp. 125-166.

²⁸ FELLETTI MAJ 1977.

²⁹ FELLETTI MAJ 1977, pp. 323-326.

³⁰ FELLETTI MAJ 1977, p. 325.

³¹ ZIOMECKI 1975.

sulla scultura funeraria gallo-romana³² e al repertorio di età imperiale proveniente dalla Penisola Italica.³³

Sebbene l'interesse appare ristretto sul piano geografico e cronologico, l'ampiezza delle categorie professionali considerate e l'approccio adottato rende queste opere dei punti di riferimento essenziali per l'iconografia dei mestieri e base di partenza indispensabile per i successivi lavori.

Su questo filone, infatti, si pongono i recenti studi di M. Langner sulle raffigurazioni gallo-romane³⁴, di M. Vidale sulle scene artigiane della ceramica greca di VI-IV secolo³⁵ e di S. Mele sul repertorio di provenienza iberica³⁶ i quali oltre ad offrire una rassegna aggiornata delle iconografie ne esplorano i processi storici, sociali ed economici che nei vari ambiti di indagine incisero sulle dinamiche di sviluppo, diffusione e assimilazione di tale linguaggio artistico.

Il fenomeno dell'iconografia professionale si è precisato, dunque, nel corso del tempo come tema autonomo e ricco di spunti stimolanti per esplorare le strutture sociali ed economiche della società antica.³⁷ Si tratta di un repertorio figurativo vasto ed eterogeneo che nel corso del tempo sfruttò i principali canali di comunicazione – i vasi per l'età greca, le insegne di bottega e l'arte funeraria per il periodo romano – perché verosimilmente collegati a esigenze di visibilità e istanze comunicative ben precise. Queste ultime oltre ad aver fornito significativi elementi di riflessione hanno imposto al contempo l'applicazione di un approccio critico e cauto in riferimento al valore documentale di tali fonti proprio perché le rappresentazioni artistiche di mestiere costituiscono innanzitutto l'esito di un processo di elaborazione concettuale e artistica da parte del committente e dell'artista/lapicida. Come ogni fonte anche in questo caso l'ambiente culturale, le motivazioni dell'autore, l'uso di convenzioni nella rappresentazione costituivano fattori determinanti nella creazione dell'immagine e che incidevano sul grado di realismo.

Oggi, pertanto, costituisce un dato ampiamente acquisito il fatto che nelle scene di mestiere non è possibile rintracciare quelle «*photographies instantanées du travail*» così come le aveva definite M. Reddé in riferimento all'iconografia professionale sui rilievi gallo-romani³⁸, ma piuttosto costruzioni artificiali che combinano elementi attinti dall'attività

³² REDDÉ 1978.

³³ ZIMMER 1982.

³⁴ LANGNER 2001, pp. 297–354; LANGNER 2003, pp. 191–202.

³⁵ VIDALE 2002.

³⁶ MELE 2008.

³⁷ Di recente pubblicazione è il volume a cura di S. Santoro dedicato alle *tabernae* romane nel quale le rappresentazioni figurate di mestiere hanno costituito una base documentaria essenziale nell'ambito dello studio sugli spazi del commercio romano e dei rapporti di compravendita (SANTORO 2017).

³⁸ REDDÉ 1978, p. 43, nt. 5.

professionale e il cui potenziale espressivo si rivelava efficace per soddisfare specifiche esigenze comunicative.³⁹

La componente realistica poteva essere svilita, ad esempio, a causa dell'inesperienza o della poca abilità dell'autore oppure veniva sacrificata su scelta del committente per esigenze di visibilità – come le dimensioni enfatizzate degli strumenti – e di chiarezza del messaggio da comunicare in ragione della quale il committente selezionava i gesti e gli attributi più evocativi per richiamare la propria professione.

Nel suo aspetto formale il mondo del lavoro costituisce, dunque, una creazione concettuale e artificiale ma nella libera combinazione di elementi e modelli fornisce una base di informazioni imprescindibile per la ricostruzione dei meccanismi produttivi e di vendita nei loro molteplici aspetti – tecnici, organizzativi e sociali prima di tutto.

Le questioni sollevate dalle raffigurazioni di mestiere vanno ben oltre gli argomenti di natura artistica e figurativa e sollevano problematiche differenti e probabilmente difficilmente risolvibili a cominciare da quelle relative allo *status* sociale dei lavoratori.

Il fenomeno dell'iconografia professionale nel mondo romano si pone soprattutto come concreta manifestazione dei successi professionali dei lavoratori e del nuovo valore attribuito al mestiere che nel vitalismo produttivo di epoca imperiale trovarono la loro ragion d'essere.

Lo studio delle raffigurazioni di mestiere conduce, come ogni studio iconologico, ad addentrarsi nella storia della mentalità, nell'ambiente culturale e sociale all'interno del quale tali rappresentazioni vennero concepite. Esso ha, così, portato all'attenzione degli studiosi alcune categorie sociali che proprio nella celebrazione del lavoro sui propri segnapoli tombali trovarono uno spazio di rappresentazione individuale.

Per l'età romana, infatti, le raffigurazioni di mestiere rivelano un collegamento diretto soprattutto con l'ambiente libertino che più di ogni altra categoria sociale vedeva nel ricordo della propria esistenza un modo per sentirsi definitivamente parte della comunità.

Proprio presso queste categorie socialmente distinte dalle élite matura un linguaggio artistico peculiare a carattere popolare e privato e, secondo R. Bianchi Bandinelli, il più «autenticamente romano» perché in rapporto ai precedenti artistici di matrice italica.⁴⁰

È proprio il ricorso a tali forme di rappresentazione artistica, oltre che l'impiego del *media* epigrafico, da parte dei liberti che ha attirato l'attenzione degli studiosi verso quei gruppi socialmente inferiori. Sebbene, infatti, tale linguaggio fu sfruttato anche dagli individui di nascita libera, che insieme ai liberti costituivano quella parte di popolazione maggiormente impegnata nelle attività economiche e manifatturiere⁴¹, furono gli schiavi affrancati a farne il proprio principale mezzo di comunicazione e promozione sociale. Ciò si collega alla

³⁹ MELE 2010, p. 1148.

⁴⁰ BRENDEL 1980, p. 54.

⁴¹ MOREL 1989, p. 241.

questione della cosiddetta «epigraphic habit»⁴² dei ceti libertini, ossia quella tendenza particolarmente diffusa tra questi individui a ricordare sé stessi e il proprio mestiere sulle epigrafi funerarie⁴³, e dalla quale scaturì nel corso del tempo una sovrarappresentazione di tale gruppo sociale soprattutto nell'ambito dell'economia antica.⁴⁴

La cospicua percentuale di schiavi e liberti nelle iscrizioni sepolcrali con riferimenti professionali non è rappresentativa della reale composizione sociale del commercio e dell'artigianato antico ma riflette essenzialmente quella cultura epigrafica particolarmente diffusa fra i ceti popolari o di origine servile per i quali il ricordo del mestiere acquisiva un particolare significato.⁴⁵

Il lavoro poteva diventare un fattore di rinascita economica e sociale perché incideva positivamente sulla qualità della vita del singolo individuo nella misura in cui assicurava il sostentamento, le relazioni sociali e forniva una speranza per ottenere la libertà. Nell'esperienza di questi individui posti ai margini della società il mestiere acquisiva grande valore perché concorreva a disegnarne l'identità sociale oltre che rivendicarne la riuscita economica.⁴⁶

Si tratta, secondo A. Marccone di un fenomeno articolato ma coerente nelle sue caratteristiche economiche e sociali che portò il singolo lavoratore ad acquisire un'identità propria che egli stesso rivendicava con decisa consapevolezza.⁴⁷

È in questo scenario che si diffonde l'iconografia dei mestieri nella forma di un linguaggio figurativo ben individuabile nei suoi caratteri tematici e nel suo sviluppo cronologico, espressione di un fermento sociale e culturale senza precedenti che interessò specifici contesti geografici e microcosmi sociali.

Il repertorio di immagini nasce principalmente nel mondo urbano delle città dell'Impero popolato da artigiani e commercianti, da attività produttive e di vendita, per soddisfare le esigenze di questi individui essenzialmente legate alla promozione di sé stessi, del proprio lavoro e dei prodotti creati. La visibilità era, dunque, legata a necessità in prima istanza di natura economica e sociale. Pertanto le insegne di bottega e i rilievi funerari con rappresentazioni di mestiere costituiscono il materiale documentario per eccellenza di questo apparato iconografico.

L'interesse nel promuovere la propria attività e di attrarre clienti così come il bisogno di celebrare il proprio mestiere come elemento fondante d'identità stanno alla base di questo

⁴² MACMULLEN 1982, pp. 233–246; MEYER 1990, pp. 74-96.

⁴³ Nell'analisi condotta da P. Huttunen sulle iscrizioni del volume VI del CIL metà delle iscrizioni con la menzione del mestiere appartiene a liberti (HUTTUNEN 1974, pp. 186-191).

⁴⁴ CALABI LIMENTANI 1958, pp. 38-42; TAYLOR 1961, p. 131.

⁴⁵ JOSHEL 1992, pp. 48-49.

⁴⁶ CRISTOFORI 2016, p. 163.

⁴⁷ MARCONE 2018, p. 7.

linguaggio artistico che soprattutto in Italia e nelle province occidentali raggiunse nei primissimi secoli dell'Impero il suo apice.

La parabola dell'iconografia professionale si compie infatti - con tali caratteristiche - nel momento di intensa attività produttiva e commerciale della società romana imperiale, nel sorgere di attività specialistiche e nel superamento dell'autoconsumo che sancirono la nascita di specifiche figure professionali.

In questo clima è possibile collocare la progressiva valorizzazione del concetto di *ars* in quanto «attività fondata sulla messa in opera di un sapere tecnico, che necessita dell'impiego di strumenti (cognitivi e materiali) e che tende al conseguimento di un plus-valore». ⁴⁸

Figura cardine in tale scenario fu naturalmente quella dell'artigiano, nella sua condizione di *artifex* e uomo di mestiere, il quale svolgeva un'attività professionale stabile e specializzata e che proprio attraverso la rappresentazione del proprio lavoro modellava la propria identità sociale all'interno della comunità che lo ospitava.

Dunque la sfera funeraria fu per il periodo considerato lo spazio di rappresentazione privilegiato per il tema del lavoro, seguito dal mondo delle botteghe e degli esercizi commerciali ove gli artigiani attraverso le insegne segnalavano la propria presenza ai passanti. A questi, però, vanno associati anche altri contesti d'uso delle immagini di mestiere svincolati da forme di visibilità e promozione sociale degli artigiani e legati, invece, a funzioni essenzialmente decorative che in parte attingono alla tradizione ellenistica delle scene di genere.

Ma nella varietà delle funzioni, delle intenzioni, delle forme e degli schemi adottati nella rappresentazione, queste scene di mestiere, che in percentuali significative affollano l'arte romana dei primi secoli dell'Impero, gettano luce all'interno di un mondo fatto di gestualità, di relazioni e gerarchie fra maestro e apprendista, fra venditore e compratore, mettono a fuoco dettagli tecnici e tipologici di strumenti, attrezzature e fasi di lavoro e forniscono, quindi, un patrimonio di informazioni unico ed estremamente utile per ricostruire la storia socio-economica e tecnico-produttiva dell'antichità.

⁴⁸ MONTEIX 2011, pp. 10-14.

0.1 Definizione dell'area tematica

Il presente studio mira alla raccolta, allo studio e all'interpretazione del repertorio di raffigurazioni artistiche di mestiere nel mondo romano imperiale allo scopo di studiarne i caratteri formali e stilistici e, soprattutto, individuarne gli elementi che conferiscono a tali rappresentazioni significati e funzioni diverse.

Il materiale documentario è costituito da rilievi e monumenti funerari, insegne di bottega, manufatti in ceramica e vetro, nonché pitture parietali provenienti dalle città vesuviane. Qui, infatti, è stato possibile rintracciare una grande varietà di soluzioni formali ove il tema del lavoro viene proposto sia secondo scemi complessi che illustrano scene di lavoro e fasi operative, sia attraverso scelte più essenziali legate alla rappresentazione di un solo personaggio a lavoro o, ancora, all'esclusiva raffigurazione di strumenti e oggetti professionali.

Si tratta di una quantità abbastanza consistente di dati che, nel corso del tempo, si è notevolmente accresciuta con nuove acquisizioni, riletture e proposte interpretative. Pertanto, nell'obiettivo di inquadrare in modo quanto più preciso il fenomeno e giungere a formulare una serie di considerazioni, è stato necessario definire i confini di tale lavoro a partire innanzitutto dall'inquadramento della tipologia e delle categorie produttive riferibili al vasto settore dell'artigianato.

In questo senso la definizione formulata da S. Santoro ha fornito un punto di riferimento nella selezione delle classi manifatturiere raffigurate: «L'artigianato è il processo di lavoro attraverso cui persone dotate di uno specifico saper fare e direttamente operanti sulle materie prime o sui prodotti semifiniti li trasformano in oggetti manifatturati secondo schemi e progetti predefiniti condivisi dalla comunità, destinati ad una diffusione verso l'esterno dell'ambito di produzione».⁴⁹ Sono state dunque privilegiate tutte le iconografie riferibili a quelle attività che prevedevano l'uso delle mani⁵⁰ e che sul piano figurativo potevano essere esplicitamente visibili nelle scene di lavoro o intuibili attraverso le attrezzature.

Le raffigurazioni esaminate nell'ambito della presente ricerca si riferiscono soprattutto alle cosiddette *artes sordidae*⁵¹, a quelle attività destinate alla produzione o lavorazione di un manufatto, sia di origine organica che inorganica, senza distinzione, quindi, tra beni agro-alimentari e prodotti artigianali.

Il *focus* è, dunque, sul lavoro manuale (**Fig. 1**) ma all'interno della ricerca si è deciso di comprendere per completezza anche altre professioni strettamente collegate al settore

⁴⁹ SANTORO 2017, p. 24.

⁵⁰ MOREL 2011, pp. 233-241.

⁵¹ Cic., *Off.* 1.150



Fig. 1. Rilievo del calderaio (Cat. LM10)

artigianale, come quelle agro-pastorali o nell'ambito della costruzione specie in riferimento a capomastri e *mensores*.

Tuttavia, sebbene rientrino in modo appropriato nell'argomento, sono stati esclusi alcuni gruppi di professioni e determinate scene riferibili più alla sfera commerciale, dello scambio e del mercato. Non vengono, infatti, prese in esame le scene di compravendita, dunque le raffigurazioni di

mercatores e *negotiatores*, nonché il repertorio pertinente i marinai, le navi mercantili e le imbarcazioni in generale, dove prevale il concetto di trasporto e trasferimento di beni, piuttosto che di produzione.⁵²

Allo stesso modo anche il mondo agricolo, scarsamente rappresentato nell'iconografia dei mestieri se non nell'ambito di una ripresa dei temi idillici e bucolici di matrice ellenistica⁵³, non viene contemplato all'interno della presente ricerca. La cosiddetta plebe agricola non partecipò di questo linguaggio artistico ed alcune rappresentazioni agrarie, quando vogliono ricordare i mestieri della terra e non situazioni di genere o simboliche trovano ragione nella condizione di possidente di terre del defunto o della famiglia committente.⁵⁴

In sostanza sono escluse dallo studio tutte quelle scene che non possono essere riferibili al lavoro artigianale, inteso come lavoro manuale destinato a realizzare beni il cui uso ne comporta spesso il consumo, che impiega e plasma materie prime con la sapienza e l'esperienza acquisite nel tempo e tramandate di generazione in generazione. Pertanto, risultano escluse anche le scene che riproducono movimenti monetari, dunque il mestiere dell'*argentarius* o *nummularius*, così come tutte quelle scene ambientate in uffici commerciali

⁵² All'interno del presente studio prevale la dimensione artigianale, produttiva e creativa del lavoro, pertanto la figura del mercante, spesso intermediaria fra produttore e acquirente, che solitamente accompagnava la propria merce o la affidava a un subordinato (MEROLA 2016, pp. 312-314) al momento non è stata contemplata. L'unica eccezione è rappresentata dalle raffigurazioni femminili che, per la loro presenza sporadica nell'iconografia dei mestieri, è stato necessario considerare ai fini di un migliore inquadramento del ruolo femminile nelle attività lavorative.

⁵³ BISCONTI 2000a, pp. 65-66.

⁵⁴ Per questa ragione non sono state incluse nella materia iconografica dei mestieri le rappresentazioni agricole dei mosaici africani in quanto fanno luce sulla personalità e sulla condizione dei ricchi proprietari terrieri e non dei coltivatori ordinari (BISCONTI 2000a, p. 49).

o relative a pagamenti di canoni, legate ad attività finanziarie e al fenomeno creditizio dell'economia romana.

Il periodo cronologico preso in esame copre, senza soluzione di continuità, gli anni che vanno dalla costituzione del potere imperiale alle soglie della tarda-antichità i quali, di fatto corrispondono all'acme di tale produzione artistica.⁵⁵

Il contesto geografico di riferimento è quello dell'intero territorio imperiale, da Oriente a Occidente, comprese anche le aree periferiche e provinciali ove la vitalità commerciale e artigianale trovò, in alcuni contesti, espressione ed eterna manifestazione proprio nelle immagini e nei testi sepolcrali di *fabri* e *artifices*. In particolare l'analisi ha permesso di individuare alcune macro-aree, con percentuali significative di rappresentazioni artigianali, come il territorio campano-laziale e l'area padana per quanto riguarda l'Italia peninsulare e quello delle *Galliae* in riferimento ai territori provinciali.

La scelta di questo vasto comprensorio nasce dalla necessità di offrire una visione globale e quanto più completa del fenomeno così da comprendere, nella profonda disomogeneità che caratterizza la diffusione delle raffigurazioni professionali, le motivazioni delle presenze e delle assenze nei vari territori dell'Impero.

⁵⁵ All'iconografia del lavoro in epoca antica, dalla genesi al suo sviluppo nel corso dei secoli, sarà dedicato nei prossimi anni uno studio più ampio ed esaustivo da parte della sottoscritta.

0.2 Struttura e metodo di lavoro

Nella rappresentazione del lavoro convergono istanze comunicative diverse che si definiscono nelle loro componenti sociali e nel loro carattere pratico come espressione di gruppi sociali composti ma all'interno del quale è possibile rintracciare tendenze ed esigenze ben definite e riferibili in larga parte a precise categorie di individui.

Nella varietà di raffigurazioni che fanno riferimento a tale tematica è possibile, infatti, cogliere un sistema di idee e di significati che definiscono la dimensione lavorativa nei suoi caratteri tecnici ed economici ma anche in quelli legati al ruolo produttivo e sociale dei singoli, ai rapporti e alle gerarchie esistenti tra le diverse figure coinvolte nella produzione. Le rappresentazioni artistiche di mestiere non fanno parte di un vero e proprio programma iconografico. Dimensione economica da una parte e sociale dall'altra si intrecciano e definiscono sostanzialmente ogni immagine, la quale, di fatto, assume valore di per sé come unità autonoma creata per un preciso scopo e all'interno di uno specifico contesto culturale. Pertanto i supporti sui quali affrontare l'analisi sono stati selezionati con l'obiettivo di indagare tali aspetti specifici e, onde evitare di operare aprioristicamente una selezione solo per carenza di dati, sono stati inclusi anche quei reperti frammentari o dichiarati attualmente dispersi perché nonostante la problematicità delle informazioni disponibili costituiscono pur sempre un dato.⁵⁶

I materiali inseriti in catalogo sono stati, infatti, selezionati mediante spoglio bibliografico della documentazione prodotta su ciascun reperto e in taluni casi l'approfondimento e l'incrocio dei dati ha fornito importanti risultati con il recupero di reperti dichiarati perduti.⁵⁷

Sul piano specificatamente figurativo il lavoro è stato orientato all'acquisizione di tre principali tipologie di raffigurazioni: i ritratti, le scene composite e le rappresentazioni di strumenti artigianali, la cui scelta si lega ad esigenze di gusto, alle possibilità finanziarie dei committenti e al contesto territoriale. Schema compositivo, prossemica e attributi sono stati i criteri distintivi per la suddivisione delle iconografie indifferentemente dal tipo di professione rappresentata.

Sulla base di questi criteri è stato possibile censire 286 raffigurazioni artistiche provenienti in percentuali abbastanza disomogenee dai vari territori dell'Impero (**Fig. 2**) e distribuite

⁵⁶ Nel caso di numerosi reperti non si registra solo la dispersione, ma soprattutto la frammentarietà e la mancanza di dati di scavo, pertanto è necessario tenere presente le incertezze e i limiti di una definizione cronologica basata su criteri tipologici e stilistici, gli unici utilizzabili in mancanza di dati di contesto e dell'apparato epigrafico.

⁵⁷ È il caso dell'ara di *Tiberius Claudius Astylus* (**Cat. NI8**) dichiarata dispersa da Zimmer e invece custodita al *Kunsthistorische Museum* di Vienna o dell'ara Licovia (**Cat. LM30**) conservata nella cattedrale di Caorle.

realizzazione stessa del monumento iscritto e decorato è, infatti, indizio del raggiungimento di un livello economico ragguardevole e di una posizione sociale di tutto rispetto, conquistata spesso attraverso attività economiche di vasto respiro.

Alla documentazione squisitamente iconografica si è affiancata quella epigrafica, seppur nella forma di supporto e corrispettivo, ai fini di una migliore comprensione dei significati legati all'immagine la cui chiarezza talvolta può sfuggire in mancanza di ulteriori elementi. Pertanto

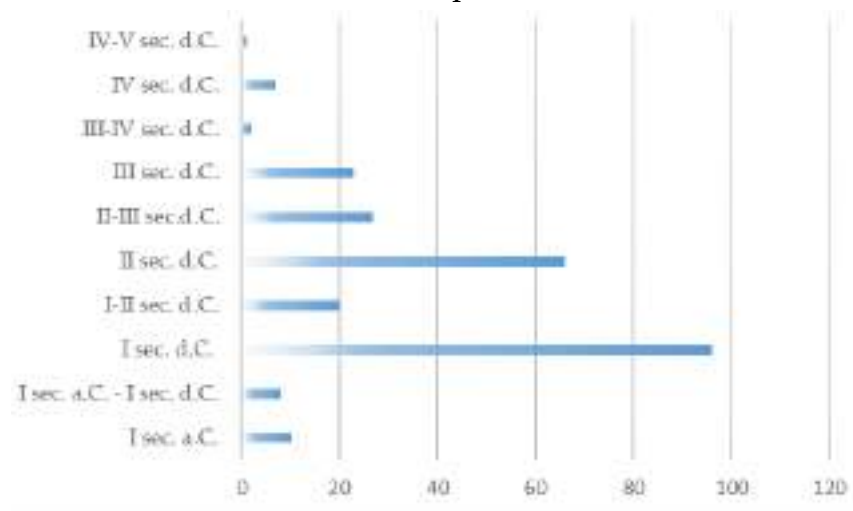


Fig. 3. Cronologia delle raffigurazioni artistiche di mestiere esaminate.

anche se l'interesse iconografico si mantiene preminente nella ricerca, non sono stati trascurati i nessi tra parola e immagine nelle dinamiche comunicative proprio per decodificare alcuni messaggi che da soli non permetterebbero di comprendere il mestiere svolto tanto meno il senso della raffigurazione in sé, specie se si considera l'uso simbolico di alcuni strumenti professionali in ambito funerario.⁵⁹

La presenza delle iscrizioni, attestata nel 63% dei casi, specie nel territorio romano, ha permesso, tra l'altro di mettere a fuoco in maniera più precisa le dinamiche sociali, di parentela o i rapporti di lavoro fra gli individui ricordati nel testo, oltre a una serie di informazioni sullo status, sull'età del defunto, sulla committenza e sui destinatari del sepolcro. Il tutto è funzionale alla comprensione delle iconografie, per tale ragione non è stato condotto l'approfondimento delle epigrafi il cui studio necessita di opportuno inquadramento critico.

Le raffigurazioni fanno riferimento a una pluralità di professioni e specializzazioni (Cap. 3.0) raggruppate in undici grandi categorie che oltre a contemplare le attività artigianali (lavorazione del metallo, lavorazione della pietra, lavorazione di pelli e tessuti, lavorazione del vetro, lavorazione della ceramica, lavorazione del legno) includono anche quelle a carattere agro-pastorale e i mestieri pertinenti la produzione alimentare (carni e prodotti farinacei) la cui importanza appare centrale nel mondo antico e confermata, come si vedrà, anche dalla ricca documentazione iconografica raccolta.

A queste seguono diverse rappresentazioni pertinenti la categoria denominata "Altri mestieri" (Cap. 3.1.12), scarsamente documentate ma comunque interessanti perché non

⁵⁹ BUONOPANE 2013, pp. 73-82; BUONOPANE 2016, pp. 309-327.

solo diversificano e articolano ulteriormente il repertorio figurativo ma si pongono a testimonianza della vitalità economica di alcuni ambiti professionali come quello della pittura.

L'attenzione, inoltre, è stata indirizzata anche su quelle raffigurazioni poco chiare e per le quali non è stato possibile identificare con certezza il mestiere svolto (Cap. 3.1.13) non solo a causa della lacunosità dei reperti ma anche del carattere spesso ambiguo delle raffigurazioni. A quest'ultima problematica è dedicata una sezione specifica nella quale vengono analizzate quelle rappresentazioni a carattere simbolico e metaforico il cui significato va ben oltre il tema del lavoro e sconfina in tematiche più ampie proposte in chiave allegorica (Cap. 5.4): ciclo della vita, aldilà, qualità morali del defunto per citarne alcuni.

I temi, infatti, risultano particolarmente numerosi e, sebbene la funzione metaforica non costituisce l'argomento centrale della ricerca il largo impiego di strumenti e scene di lavoro per tale precipuo scopo impedisce di trascurarne l'importanza. Anzi, questo ulteriore filone semantico da una parte arricchisce e articola maggiormente il tema del lavoro allontanandolo dalla sfera del reale e dall'altra ne attesta la versatilità in quanto tema in grado di soddisfare nel corso del tempo istanze comunicative molto diverse e di interpretarle al meglio.

Si tratta di una casistica rappresentativa del fenomeno, specie nel caso degli attributi di mestiere con funzione simbolica largamente sfruttati nella sfera funeraria ma del tutto slegati da quella del vissuto quotidiano tanto meno del lavoro in senso stretto. Il riferimento è soprattutto alla rappresentazione dell'*ascia* uno dei simboli più diffusi nell'arte funeraria di età imperiale, ma anche paleocristiana, e il cui significato ancora oggi non è ben inquadrabile.⁶⁰ Ad essa vanno aggiunti anche diversi attrezzi tradizionalmente associati al mondo delle costruzioni e della carpenteria – archipendolo, compasso, livella, ecc. – che in ambito funerario e specie nelle regioni occidentali dell'Impero assumono una connotazione simbolica. Tali peculiarità richiedono una valutazione e soprattutto una distinzione dal resto delle raffigurazioni professionali e nella valenza spesso polisemica dei loro significati forniscono molteplici chiavi di lettura per indagare il sistema di valori e di credenze della società romana.

Il catalogo così elaborato costituisce, quindi, la base di partenza imprescindibile per avviare una serie di riflessioni finalizzate ad inquadrare il linguaggio figurativo nel suo ampio contesto storico, geografico, sociale, artistico e culturale. La trattazione prende le mosse dalle singole schede, dall'incrocio dei dati e dalla distribuzione geografica e cronologica delle informazioni: le iconografie, pertanto, sono richiamate nel testo in quanto riferimento principale all'interno dell'analisi e segnalate con il codice del catalogo in grassetto.

⁶⁰ ARRIGONI BERTINI 2006, pp. 9-12.

Nel dettaglio il lavoro è strutturato in sei capitoli, a partire da un livello più generale e macroscopico fino ad arrivare man mano agli aspetti più specifici e intrinseci legati al significato delle rappresentazioni.

Il capitolo 1 inquadra in linee generali le caratteristiche del mondo produttivo e artigianale in epoca imperiale soprattutto in riferimento alla figura del *lavoratore* e, dopo una sintetica trattazione della terminologia e della ideologia antica riguardante il lavoro, si sofferma sulla fisionomia socio-economica e sulla posizione sociale e giuridica degli artigiani.

Da una parte vengono delineati gli aspetti più concretamente professionali legati, ad esempio, al percorso di apprendistato, alle forme contrattuali e all'organizzazione della produzione mentre, dall'altra, l'analisi viene focalizzata sul contesto sociale di riferimento entro il quale il singolo lavoratore operava e sulle possibilità che si offrivano a ciascuno in base alla propria collocazione sociale. L'obiettivo di questa prima parte del lavoro è sostanzialmente quello di offrire una base interpretativa all'analisi iconografica in modo da individuare con più facilità il significato e la funzione delle rappresentazioni nei diversi contesti d'uso.

Il capitolo 2, infatti, è dedicato ai vari contesti d'uso, ossia a quegli «spazi dell'apparenza»⁶¹ ove le immagini di mestiere trovarono la loro ragion d'essere. Pertanto, l'indagine si sofferma sull'analisi tipologica e cronologica dell'eterogenea documentazione materiale sulla quale sono state rintracciate le iconografie, soprattutto i segnacoli tombali e le insegne di bottega seguiti dalle pitture parietali e da altre tipologie di supporto. Ciascuna categoria viene esaminata nei suoi aspetti architettonici, formali e tipologici nonché in quelli distributivi così da evidenziare possibili trend nella distribuzione cronologica e geografica. Alla riflessione sul carattere eterogeneo dei supporti si lega, alla fine del capitolo, anche quella pertinente le soluzioni iconografiche adottate per la rappresentazione della professione (Cap. 2.2), la cui varietà fu strettamente legata a fattori di natura economica e di gusto. Di fatto, le esigenze della committenza ma anche l'inventiva dell'artista incidevano nella scelta dello schema iconografico così come nella qualità artistica.

Nella varietà di soluzioni si è preferito individuare tre tipologie principali (**Fig. 4**), sebbene ricche di varianti e di soluzioni intermedie che attingono dalle diverse tipologie, e nella fattispecie: i ritratti, le scene di lavoro e gli strumenti artigianali. Di ciascuna tipologia vengono descritte le caratteristiche, figurative e funzionali, le peculiarità geografiche e cronologiche, senza trascurare la valenza comunicativa che essa poteva assumere e le esigenze espressive che riusciva a soddisfare.

Il capitolo 3 scende al livello delle singole professioni, raggruppate per ambiti produttivi generali, e delle quali vengono analizzate le caratteristiche tecniche e produttive nonché il loro sviluppo in rapporto alle peculiarità del territorio in termini di risorse e di contesto

⁶¹ ARENDT 1958, p. 226.

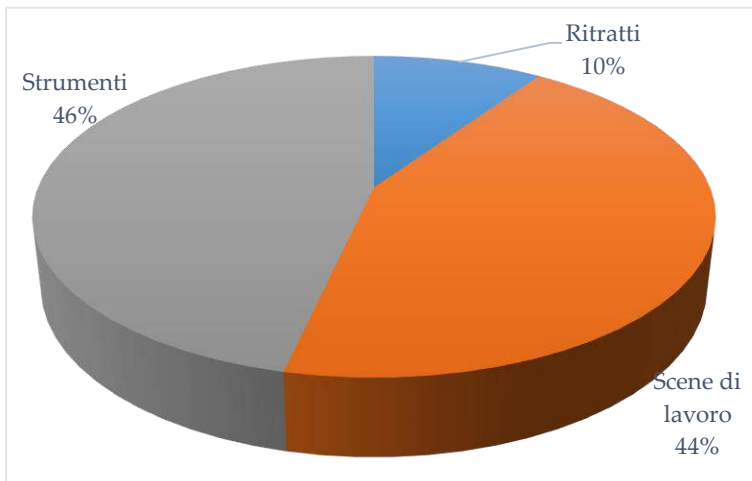


Fig. 4 Percentuali degli schemi iconografici individuati

socio-politico. L'obiettivo è, infatti, quello di istituire un collegamento tra produzione e relativa rappresentazione in modo da contestualizzare in maniera precisa una scena di lavoro o il singolo strumento e riferirlo agevolmente (e ove possibile) al settore produttivo d'appartenenza.

Il quadro che emerge è quello di un panorama abbastanza

eterogeneo e articolato di professioni (Fig. 5) che sul piano figurativo non riflette l'effettiva realtà produttiva ed economica. Il numero di attestazioni delle diverse occupazioni lavorative, infatti, varia fortemente e in modo indipendente dal reale peso che i diversi settori di attività avevano nel mondo antico.⁶² Indicativo è il caso dell'artigianato e del commercio della ceramica, settore produttivo d'importanza centrale nel mondo antico ma estremamente sottorappresentato nell'epigrafia funeraria e nell'iconografia (Cap. 3.1.10).

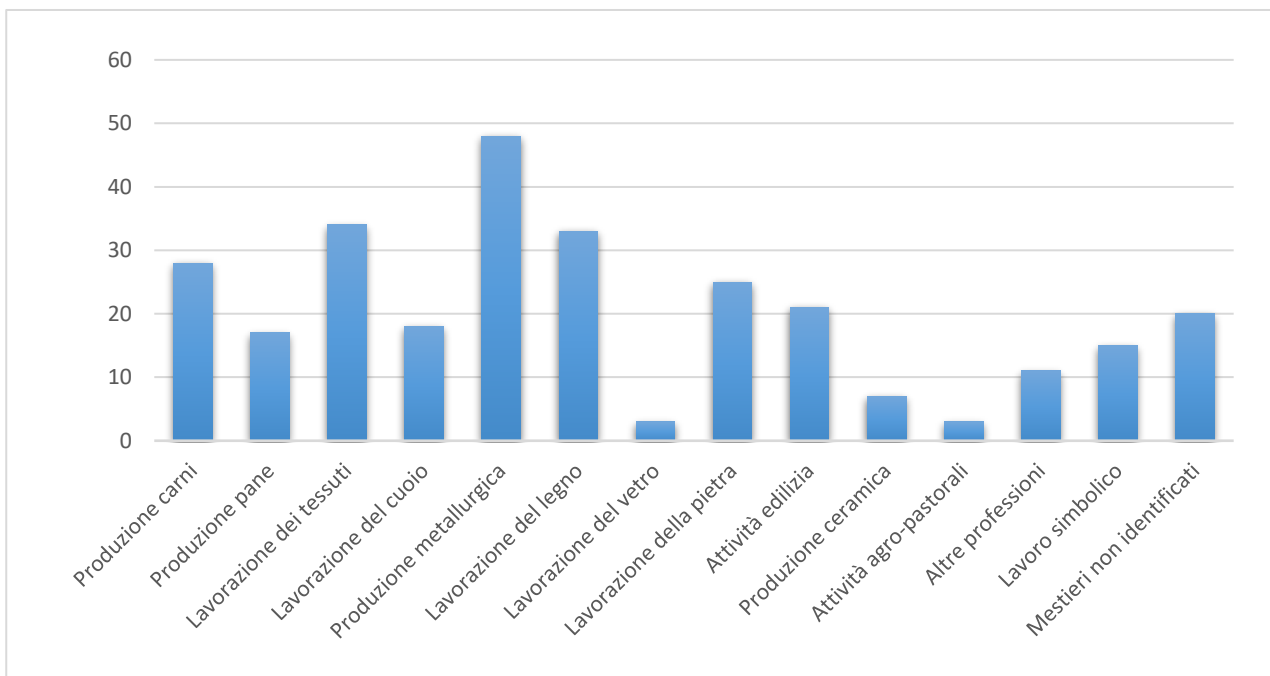


Fig. 5. Categorie professionali attestate e relative percentuali.

L'indagine ha evidenziato, di fatto, un rapporto del tutto particolare tra occupazione e rappresentazione, dove l'elemento discriminante è dato soprattutto dalle condizioni

⁶² CRISTOFORI 2016, p. 164.

economiche dei lavoratori stessi. Più che il debole prestigio sociale o l'effettivo ruolo che certe occupazioni detenevano nell'economia antica erano i fattori di natura economica ad incidere sulla visibilità di certe professioni.⁶³ Specie in ambito funerario la possibilità di accumulare capitali, il rapporto tra liberto e *patronus* e le conseguenti occasioni di commemorare il proprio mestiere, incidevano notevolmente nella ricorrenza di alcune occupazioni nelle testimonianze epigrafiche ed iconografiche. In quest'ultimo caso, infatti, la valutazione appare maggiormente viziata dal contesto socio-economico, dato il maggiore impegno economico che una rappresentazione figurata di mestiere richiedeva.

Il successivo capitolo 4 approfondisce in modo particolare il rapporto fra committenza e iconografia e tenta di fare ordine nella proliferazione di immagini e di temi figurativi nell'obiettivo di mettere a fuoco le scelte e le esigenze che stavano alla base della creazione di tali immagini. La posizione sociale, il ruolo all'interno del sistema produttivo nonché il tipo di mestiere svolto dall'individuo influirono notevolmente nell'elaborazione e nella concettualizzazione artistica del lavoro, con scelte che potevano privilegiare un'immagine più aristocratica e imprenditoriale dell'attività professionale o una visione più pratica e concreta sintetizzata dalla rappresentazione di uomini a lavoro o semplicemente di attrezzi di mestiere. È all'interno di questa analisi che emerge l'elemento artificioso nella costruzione delle immagini di mestiere, è qui che l'adesione fedele al reale perde consistenza a favore di istanze ed esigenze comunicative che andavano spesso nella direzione della sintesi e della celebrazione.

Tale tensione rappresentativa coinvolse sia la componente maschile che in misura limitata quella femminile (Cap. 4.4) ed entrambe scelsero di volta in volta soluzioni figurative che proponevano sia immagini più tradizionali del lavoratore in abiti da lavoro e impegnato all'interno della propria bottega come un maestro solitario o in compagnia di collaboratori, sia soluzioni dal gusto aristocratico e imprenditoriale per le quali l'abilità e lo *status* venivano fatti derivare dal benessere economico.

Il capitolo 5 si collega direttamente al precedente e ne costituisce lo sviluppo in quanto analizza da vicino le questioni legate all'uso e al significato delle raffigurazioni di lavoro. All'interno di quella che fu essenzialmente una società di immagini il tema del lavoro trovò un proprio spazio in risposta a due esigenze comunicative fondamentali, una commerciale e promozionale, l'altra commemorativa e identitaria. La prima strettamente legata al mondo del mercato e delle botteghe, la seconda alla sfera funeraria. Tra l'altro proprio in età imperiale lo spazio cimiteriale acquisì una connotazione sempre più precisa ed era diventato una sorta di palcoscenico ideale per le aspirazioni dell'emergente classe media.⁶⁴

Nella loro funzione essenziale di esposizione individuante utile a stabilire un dialogo sociale le immagini di lavoro, nate nell'ambito di una cultura figurativa non-elitaria ma pienamente

⁶³ BRUNT 1980, pp. 91-92.

⁶⁴ HOPE 2001, p. 90.

aperta e votata alla comunicazione di massa, si rendevano accessibili - più del testo scritto - all'osservatore. Nella loro dimensione commerciale-promozionale ma anche in quella sociale e commemorativa, queste raffigurazioni rappresentano elementi autonomi e indipendenti di un'iconografia narrativa⁶⁵ diffusa e in grado già da sé di fornire informazioni chiare e precise.

L'analisi all'interno del capitolo si sofferma anche sul riconoscimento degli aspetti caratterizzanti l'intero repertorio sia nella forma di tratti comuni condivisi indifferentemente dalla destinazione d'uso (insegne o immagini funerarie), sia in quella di divergenze fortemente connesse all'impiego e alla funzione di queste immagini (Cap. 5.2). Diversi erano i presupposti e le motivazioni alla base della creazione delle raffigurazioni e in rapporto ad essi il tema veniva di volta in volta rielaborato e proposto sul piano visivo a un pubblico più o meno ampio.

Il particolare legame con la sfera funeraria e la significativa percentuale di raffigurazioni pertinenti a tale contesto d'uso ha orientato, però, la riflessione verso le forme di celebrazione e rappresentazione sociale dei lavoratori legate al bisogno di perpetuare la memoria di sé ma anche di promuovere il proprio *status* agli occhi della comunità dei vivi (Cap. 5.3).⁶⁶ Nell'unitarietà dell'immaginario di riferimento ogni individuo metteva in atto la propria strategia di rappresentazione e contribuiva in qualche modo alla costruzione di

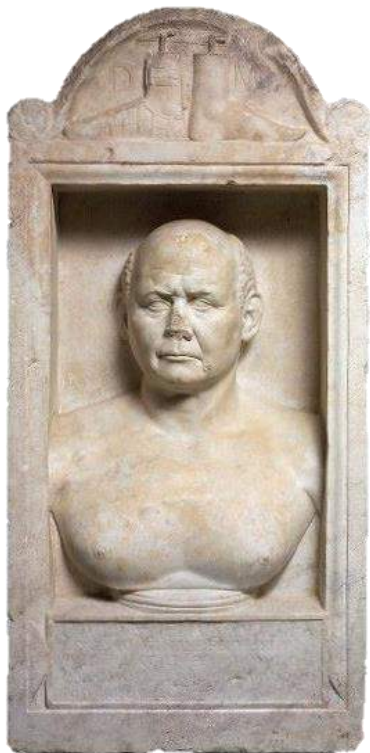


Fig. 6. Stele del calzolaio
C. Iulius Helius (Cat. C15)

un «immaginario alternativo». Esso, dunque, poteva essere costituito da scene di lavoro, da strumenti di mestiere o, ancora, da quei ritratti dai toni veristici nei quali l'artigiano viene mostrato in età matura ossia quella dell'esperienza, come per enfatizzarne l'abilità acquisita nel corso del tempo con anni di duro lavoro (Fig. 6).⁶⁷

L'approfondimento degli aspetti legati all'uso e ai significati delle raffigurazioni ha orientato l'analisi anche verso un altro gruppo di raffigurazioni per il quale il riconoscimento della professione non è immediato ma richiede un impegno ermeneutico maggiore – per lo meno allo studioso moderno – in ragione del carattere simbolico e metaforico di molte immagini. Nell'ambito dello studio, infatti, si è tenuto conto anche di quelle raffigurazioni simboliche – sia scene di lavoro ma soprattutto attributi di mestiere – i cui riferimenti alla professione risultano molto più ampi e meno diretti e prevedevano un secondo livello di lettura perché legati a una

⁶⁵ MAINARDIS 2016, p. 284.

⁶⁶ GRAHAM 2006, p. 17.

⁶⁷ MAYER 2012, p. 117.

dimensione più interiore che spesso aveva a che fare con le qualità morali del committente e con le sue credenze. Essi, cioè, non si limitavano alla rappresentazione esteriore di un messaggio immediatamente comprensibile (mestiere) ma diventavano un'emanazione ideologica ed emotiva dell'uomo e gli consentivano di dare forma alle sue idee, ai suoi valori e alle sue virtù.

Il carattere eterogeneo di queste raffigurazioni simboliche nelle quali convergevano significati molto variabili in base ai differenti contesti locali e temporali meriterebbe una sede specifica di analisi ma, come prima accennato, l'ampia e duratura diffusione ne impone la trattazione seppur in termini di confronto con la tematica principale.

Il capitolo 6 costituisce la conclusione dello studio. Così dopo l'ampia trattazione nei capitoli precedenti dello specifico linguaggio figurativo di età imperiale nelle sue componenti sociali, economiche, artistiche e culturali, il campo di indagine si allarga sino a comprendere più orizzonti cronologici ai fini di un migliore inquadramento del linguaggio stesso.

Le rappresentazioni artistiche di mestiere non costituiscono un elemento di novità nel panorama della cultura figurativa di epoca antica ma, al contrario, il lavoro entrò a far parte dell'immaginario artistico sin dall'età greca arcaica e rappresentò uno dei temi più frequenti e duraturi dell'arte antica. Tale aspetto viene, quindi, affrontato alla luce dei capitoli precedenti e da questo prende le mosse una sintesi sull'iconografia del lavoro in epoca antica.

Nella prima parte, infatti, sono state ricostruite le tappe evolutive delle raffigurazioni professionali secondo uno sviluppo diacronico che si estende lungo un arco temporale ampio che va dall'età greca – nelle sue diverse fasi storiche - (Cap. 6.1) a quella paleocristiana (Cap. 6.3). Per ciascun periodo esaminato vengono enucleati i caratteri fondamentali e questi ultimi sono messi a confronto con quelli tipici dell'iconografia professionale di età imperiale. L'analisi poi ritorna all'età romana e si sofferma sull'individuazione dei modelli e delle varianti, nonché dei meccanismi di influenza fra centro e periferia (Cap. 6.2) per giungere, infine alla ricostruzione della geografia delle immagini artigianali (Cap. 6.4) e alla trattazione di alcuni casi studio utile a istituire un rapporto con gli specifici contesti di provenienza. La scelta è ricaduta su due importanti città dell'Occidente romano – Pompei ed Aquileia – nonché sui distretti geografici delle *Galliae* e della Germania per i quali è stato possibile recuperare una consistente documentazione. L'esame di ciascun repertorio si è infatti precisata come valida opportunità per cogliere in modo più preciso il legame fra sviluppo economico, struttura sociale e raffigurazioni professionali in un dato territorio, ma anche per istituire puntuali confronti fra i contesti economici e sociali analizzati così da mettere a fuoco le caratteristiche, le modalità e le funzioni che nei diversi casi orientarono l'elaborazione di queste rappresentazioni.

Nel panorama variegato di situazioni sociali ed economiche che contraddistinsero le città dell'Impero questi tre importanti distretti territoriali – non molto lontani gli uni dagli altri –

offrono, infatti, diversi elementi di confronto e di analisi e sintetizzano una casistica piuttosto ampia ed eterogenea.

Il tema, affrontato nei suoi aspetti salienti, generali e particolari, conduce alla fine del lavoro alle osservazioni conclusive che evidenziano diversi nodi critici legati innanzitutto all'estrema eterogeneità del linguaggio artistico nei suoi molteplici aspetti figurativi, funzionali, cronologici e geografici. Se da una parte percepiamo un *exploit* tematico del lavoro in molte altre regioni assistiamo a un vero e proprio «insuccesso iconografico».⁶⁸ Da ciò deriva l'importante questione riguardante lo stretto legame con le tipicità locali e con l'ambiente sociale di riferimento cui si deve, tra l'altro, la definizione dei limiti entro i quali l'analisi porta maggiori risultati. Anche il rapporto fra ambito produttivo e relativa rappresentazione, nonché il grado di realismo di tali raffigurazioni costituiscono ulteriori elementi di discussione che concorrono ad adottare un punto di vista interno e a porre maggiore attenzione sulla struttura e sul valore delle raffigurazioni come riflesso dell'evoluzione diacronica del concetto di lavoro nel mondo antico.

⁶⁸ MELE 2008, p. 77.

0.3 Finalità

Il progetto mira alla creazione di un *corpus* unitario di rappresentazioni artistiche del lavoro artigianale di epoca romana imperiale, all'interno del quale ciascuna immagine è indagata nelle caratteristiche tecniche ed estetiche, nonché funzionali e semantiche allo scopo di decodificare i concetti e i significati profondi del messaggio visivo.

L'analisi non intende fornire semplicemente una base documentaria per approfondire e corroborare lo studio di una determinata produzione, ma vuole scendere nelle più complesse e articolate dinamiche socio-economiche del linguaggio figurativo e dei ceti che ne determinarono lo sviluppo.

Partendo infatti dal carattere artificioso di tali raffigurazioni, che in quanto creazioni concettuali da parte della committenza non esprimevano fedelmente la realtà, l'obiettivo è quello di riconoscere i criteri di codificazione dell'immagine professionale.

Senza trascurare l'aspetto legato all'interpretazione, alle convenzioni adottate e alla perizia tecnica dell'artista la ricerca intende adottare un punto di vista interno alla cultura romana. Muovendo dall'analisi formale e stilistica, la tesi mira, infatti, a cogliere innanzitutto le caratteristiche generali e particolari del linguaggio nonché gli aspetti legati al cambiamento delle raffigurazioni nel corso del tempo, così da tracciare l'evoluzione diacronica delle immagini e della loro tipologia.

Ancora, approfondendo il livello di indagine, lo studio intende acquisire ulteriori informazioni sulle attività produttive, non solo in riferimento agli aspetti tecnici indiziati dalle rappresentazioni ma anche quegli elementi attraverso cui è possibile cogliere la valenza sociale di ciascun mestiere. Attraverso l'analisi delle percentuali e dei trend distributivi si intende riconoscere (o eventualmente confutare) l'esistenza di una gerarchia di valori connessi alle varie professioni, indagare le motivazioni alla base della presenza o della assenza di determinati mestieri nonché l'assimilazione in chiave positiva e identitaria del concetto di lavoro nelle diverse zone dell'Impero.

Al di là dell'ambito autoreferenziale lo studio intende mettere a fuoco anche le relazioni tra i diversi individui coinvolti nella produzione, l'incidenza delle questioni di genere e delle contraddizioni tra società maschile e ambito femminile nella rappresentazione del lavoro artigianale dentro e fuori i nuclei domestici.

L'osservazione e l'analisi puntuale delle rappresentazioni, nei loro aspetti tecnici e semantici, fornirà elementi di riflessione utili per la risoluzione di numerosi quesiti che riguardano la costruzione di tali immagini, il loro ruolo e significato all'interno dei contesti

ai quali erano destinate, la storia della mentalità e delle idee, sullo sfondo di un contesto storico e sociale mutevole.

La rappresentazione delle tecniche e degli strumenti nel mondo romano di età imperiale non fu, infatti, il solo lo scopo delle iconografie, ma era parte di un linguaggio complesso e strutturato usato per esprimere affermazioni, contrattazioni e riflessioni sui rapporti di produzione. La poca considerazione attribuita alla categoria degli artigiani da una parte e il loro stesso apparire nelle raffigurazioni, impegnati a lavoro dall'altra, lascia intravedere un cambiamento all'interno di questa categoria sociale e un progressivo sviluppo di una coscienza di sé. La domanda che ci si pone è quando quest'idea di sé stessi in rapporto alla propria professione e al proprio ceto sociale sia nata, o si sia precisata, e quale sviluppo abbia avuto fino alla tarda antichità.

Per riassumere l'indagine è rivolta a chiarire nello specifico:

- **Forme e funzioni delle rappresentazioni di lavoro.**

L'obiettivo è quello di evidenziare i modelli e gli schemi iconografici attraverso i quali il mestiere era rappresentato, analizzarne le peculiarità anche in rapporto alla committenza e al contesto d'uso, osservare come queste si modificano in relazione agli ambiti territoriali e alle epoche e in risposta a determinati stimoli culturali. Pochi fenomeni culturali, infatti, hanno carattere collettivo e sociale talmente spiccato come lo stile artistico e il linguaggio figurativo.

- **Aspetti produttivi ed economici delle scene artigianali.**

Nell'enfasi attribuita alla rappresentazione di un singolo strumento o nella cura affidata a certi dettagli nelle più complesse scene di lavoro, le raffigurazioni sono intese come valido strumento per approfondire la conoscenza delle attività manifatturiere in riferimento alle tecniche, agli strumenti, all'organizzazione produttiva, alle relazioni esistenti tra uomini e oggetti, alle gestualità e alle fasi di lavoro, ai ruoli e alle gerarchie tra i lavoratori. Verrà esplorato anche il peculiare rapporto con l'ambito urbano e con determinati distretti territoriali per cogliere il legame con precise categorie professionali e ambiti economici che prescindeva l'effettiva portata produttiva dei singoli settori

Si intende, dunque, mettere a fuoco quei fattori che determinarono il sorgere di una sorta di gerarchia di professioni e indagare i motivi di tale peculiare assetto.

- **Sociologia delle rappresentazioni di lavoro.**

L'obiettivo è quello di decodificare i messaggi e i significati che le raffigurazioni in quanto mezzi di comunicazione visiva portano con sé. Si intende rintracciare l'idea sottesa all'immagine di lavoro, i mezzi e le strategie universalmente condivisi e comprensibili attraverso i quali i committenti vollero strutturare la raffigurazione.

L'attenzione è rivolta alla scelta dei soggetti, al modo in cui è organizzata la scena e lo stile adottato, ma si allarga anche a comprendere il contesto d'uso, la tipologia e le dimensioni

dei supporti che incidevano sulla corretta lettura dell'immagine e sull'effettivo valore sociale che si intendeva mostrare.

La riflessione mira a cogliere quegli aspetti dell'iconografia professionale legati, ad esempio, al rapporto fra maestro e apprendisti, al ruolo della donna e degli schiavi, e a mettere a fuoco – attraverso le differenze stilistiche e tipologiche – i diversi livelli attraverso i quali si strutturò tale linguaggio artistico, certamente espressione di un determinato gruppo sociale al cui interno, però, trovarono posto numerosissime realtà e condizioni.

La raccolta, visti gli ampi limiti geografici e cronologici, non ha la pretesa di essere esaustiva, ma va considerata come una prima importante selezione, da estendere in futuro ai casi che man mano emergeranno da riletture, aggiornamenti e dalle indagini archeologiche.

La ricerca auspica di inserirsi all'interno dell'ampio filone di studi riguardanti il mondo del lavoro antico e, traendo la lezione dei lavori precedenti, intende conciliare ed arricchire i dati finora acquisiti sull'iconografia professionale in modo da fornire un'immagine unitaria e più nitida di questo peculiare fenomeno figurativo dell'antichità.

0.4 Ringraziamenti

La presente ricerca nasce dalla generosità e dal sostegno del mio tutor Prof. Daniele Malfitana, che mi ha incoraggiato nell'addentrarmi all'interno della tematica e, con pazienza e costanza, ha seguito tutte le fasi del lavoro.

Un sentito ringraziamento va al coordinatore del Corso di Dottorato Prof. Pietro Maria Militello e ai docenti del Collegio che hanno sempre mostrato il loro interesse.

Nell'ambito dello studio e della ricerca bibliografica mi è stato dato un importante supporto dal Prof. Alessandro Cristofori e dalla Prof.ssa Francesca Cenerini dell'Università di Bologna che con cortesia e grande disponibilità hanno risposto alle mie domande e alle mie richieste provvedendo a fornirmi il materiale necessario per proseguire e approfondire la ricerca.

Medesima gratitudine rivolgo alla Dott.ssa Sebastiana Mele i cui studi sull'iconografia dei mestieri, specie in Attica e nella Penisola Iberica, hanno facilitato e incrementato il confronto e lo scambio di opinioni.

Prezioso è stato anche il supporto della Dott.ssa Giovanna di Giacomo che prontamente e con grande gentilezza ha risposto alle mie e-mail chiarendo diversi quesiti riguardanti un paio di reperti del catalogo, oggetto di suoi precedenti studi, e inviandomi alcuni suoi contributi sulle insegne di bottega.

Ringrazio lo staff di numerosi istituti museali, nazionali e stranieri, che mi hanno supportato nell'articolata fase di reperimento della documentazione iconografica e in particolare: Fredrik Helander e Magnus Johansson del *Museo Nazionale delle Culture del Mondo* di Göteborg per le informazioni sul rilievo ostiense di *Titus Aelius Evangelus*; Frank Unruh del *Rheinische Landesmuseum Trier* per avermi fornito alcuni chiarimenti sul monumento di Igel nonché una ricca documentazione fotografica; Silvia Ghinaglia del Servizio Inventario e Catalogo del *Museo Nazionale Romano* per le informazioni sulla lastra del *marmorarius*; Elena Ottina (Area Soprintendenza Castello Musei Archeologici e Musei Storici - Castello Sforzesco) per avermi supportato nel reperimento delle immagini e di ulteriore materiale bibliografico riguardante il sarcofago milanese di Lambrate; Fleur Morfoisse e Annick Raveloson del *Palais des Beaux-Arts de Lille* per le informazioni sull'ara funeraria di *Cefalonius Speratus* e *Cepia Fortunata*; Aurélie Thomas e Laurianne Kieffer del *Musée de la Cour d'Or* di Metz per la preziosa documentazione sulla stele con rappresentazione del *lanius*; lo staff di CoopCulture Assisi per avermi inviato importanti informazioni bibliografiche su un esemplare custodito presso il Museo Archeologico di Assisi; Mariarosaria Barbera e lo staff del Parco Archeologico di Ostia Antica che mi hanno assistito in uno dei miei sopralluoghi nell'area archeologica e supportato nella visione autoptica dei reperti oggetto di mio interesse nonché nella fornitura di materiale fotografico.

Un sentito ringraziamento va al direttore della *Scuola Archeologica Italiana di Atene* Prof. Emanuele Papi e a tutti i suoi collaboratori che mi hanno generosamente permesso di usufruire ampiamente delle risorse della biblioteca e supportato professionalmente e umanamente nel corso del mio soggiorno ateniese. A questo proposito ringrazio la dott. Elena Vlachogianni del *Museo Archeologico Nazionale di Atene* per i suggerimenti e le informazioni che mi hanno orientato nella prima fase della mia esperienza ellenica.

Un ringraziamento speciale va a tutti coloro che hanno alleviato le mie fatiche offrendomi la loro amicizia: i colleghi di dottorato, in particolare quelli del XXXIII ciclo, con i quali abbiamo condiviso un triennio intenso e che la pandemia ha contribuito a rendere indimenticabile; i colleghi di Atene che hanno reso ancor più piacevole la mia esperienza all'estero; i miei colleghi e compagni di avventure Mario e Marilù, ai quali sono debitrice per il supporto, i consigli e i sorrisi.

CAPITOLO PRIMO

I. INQUADRAMENTO STORICO, SOCIALE E CULTURALE

“Whilst rhetorical texts are rooted in reality, they only provide a distorted mirror of reality”⁶⁹

Definire la figura dell’artigiano non costituisce di certo un’impresa semplice. L’immagine dei lavoratori e, in generale, la considerazione del lavoro antico, è stata storicamente legata a quella parziale ed offuscata offerta dalle fonti, fortemente influenzata dai giudizi tendenzialmente negativi di voci eccellenti del mondo antico come Platone, Aristotele e Cicerone, dai quali sarebbe poi discesa l’irrilevanza anche sul piano politico del ceto dei lavoratori e delle loro organizzazioni professionali. La difficoltà di inquadrare tale categoria è, inoltre, aggravata dalla parzialità e frammentarietà delle testimonianze a disposizione, nonché dall’estrema articolazione sociale del sistema produttivo, con una gamma di possibilità – dall’anonimo operaio al semplice bottegaio, dallo specialista al proprietario di officine – che non è semplice isolare e di cui giungono solo esigue testimonianze.

Di fatto l’artigiano costituì una figura centrale della piramide sociale, espressione di una classe media i cui membri (schiavi, liberti, ingenui e uomini liberi) erano dediti alle più svariate attività professionali. Come osservato da J.-P. Morel⁷⁰, la mobilità sociale, il peso economico, le capacità d’iniziativa nonché la conseguente eterogeneità di condizioni e dei modi di vivere degli artigiani impediscono di definirne un’immagine univoca, anzi, articolano fortemente questa categoria sociale con le sue molteplici e svariate fisionomie ai cui estremi era possibile collocare rispettivamente i piccoli artigiani e gli imprenditori.

Ricordati nelle fonti come *mercenarii*, *opifices*, *operarii*, *artifices*, gli artigiani del mondo romano costituirono una parte estremamente importante della società imperiale, definendosi come individui dalla grande mobilità sociale, in grado di accumulare capitali e spesso riuniti in corporazioni professionali – *collegia* - che li resero talvolta gruppi anche politicamente influenti all’interno della comunità.

Prima di entrare nel vivo della questione, passando in rassegna il ricco repertorio iconografico legato ai mestieri artigianali, è necessario mettere a fuoco i protagonisti di tali raffigurazioni, la loro fisionomia socio-economica all’interno dell’Impero e l’evoluzione di questa soprattutto nei secoli qui presi in esame, così da giungere a una migliore

⁶⁹ VAN NUFFELEN 2014, p. 295.

⁷⁰ MOREL 1989, pp. 237-241.

comprensione dei motivi e delle intenzioni, degli scopi e delle conseguenze che furono alla base di questo peculiare linguaggio artistico.

1.1 L'IDENTITÀ SOCIO-ECONOMICA DEGLI ARTIGIANI

La società romana, come tutti gli stati dell'antichità classica, era basata sulla radicale, consapevole e gerarchica distinzione – ideologica, socio-economica, di genere – tra uomini dominanti o emergenti e il “resto del mondo”⁷¹, dove con tale definizione si fa riferimento a quelle categorie sociali di subalterni, marginali *ex lege* - come gli schiavi, ma anche i liberti, i soldati o i contadini - considerati inferiori benché essenziali per la *res publica*.

Era proprio sul lavoro quotidiano, sugli sforzi e le fatiche di questi gruppi di individui che si reggeva l'Impero nelle sue dinamiche più interne e vitali per il funzionamento dell'apparato produttivo, economico e politico.

Come detto, tuttavia, tratteggiare la fisionomia dell'artigiano è un compito tutt'altro che semplice in ragione dell'estrema articolazione socio-economica di tale categoria di individui, al cui interno trovano posto imprenditori e uomini liberi così come piccoli artigiani, liberti e schiavi, che rappresentavano comunque la classe sociale più documentata. Quest'ultima, però, presenta al suo interno un'ulteriore articolazione e impedisce qualsiasi tipo di raggruppamento in una singola categoria: si tratta di un insieme molto eterogeneo caratterizzato da profonde differenze che separavano il semplice schiavo, propriamente considerato *res*, da individui capaci di migliorare la propria condizione sociale e di ottenere, in alcuni casi, la libertà. Tutti, comunque, indipendentemente dalla posizione sociale, si trovavano spesso a lavorare insieme in officine e botteghe, impegnati nel processo produttivo in un sistema di specializzazioni e mansioni, che contribuiva a rendere molto fluida e articolata l'organizzazione e la dimensione sociale dell'artigianato romano.

1.1.1 Definire l'artigiano

La letteratura moderna ha spesso insistito sul giudizio negativo espresso dalla società antica verso il mondo del lavoro, soprattutto in riferimento alle occupazioni manuali e commerciali, recuperando una lunga tradizione storico letteraria che, fra età greca e tardo antica, non risparmiò critiche e ingiurie contro precisi mestieri.⁷² Si trattava di un pregiudizio ben strutturato nella sua triplice dimensione sociale, intellettuale e filosofica⁷³ che collocava il lavoro manuale e di conseguenza chi si guadagnava da vivere grazie all'opera delle proprie mani in uno *status* inferiore, eticamente e ontologicamente più basso

⁷¹ CRINITI 2016, p. 1.

⁷² CRISTOFORI 2016, pp. 150-162.

⁷³ GUIDETTI 2018, p. 146.

rispetto alle occupazioni di ambito letterario e filosofico o che riguardavano cose immateriali.

Tale *topos* letterario nacque e si sviluppò in seno a un'élite che, imbevuta di formazione retorica e coltivando i propri interessi (politici e finanziari), criticava il lavoro manuale in quanto di impedimento ad altri affari e, soprattutto, alle attività filosofiche e di pensiero.⁷⁴ Di fatto, tali giudizi, più che riflettere la percezione generale e univoca sul mondo del lavoro manuale, costituirono l'esito di un atteggiamento ideologico di distacco e disprezzo da parte di gruppi elitari della comunità. Una lettura più critica e approfondita delle fonti rivela, in realtà, una molteplicità di giudizi e amplia le possibilità di riconoscere idee e punti di vista attraverso i quali il lavoro era percepito e rappresentato dalle diverse categorie di intellettuali e gruppi di potere.⁷⁵

Il concetto stesso di lavoro non era univoco ma, al contrario, si articolava in più realtà dove la prima essenziale distinzione era tra mestieri agricoli e non agricoli.⁷⁶ Nella mentalità greca, ad esempio, l'agricoltura non rientrava nella medesima categoria dell'artigianato o del commercio: se il lavoro agricolo era direttamente ordinato dagli déi, le abilità degli artigiani erano ammirevoli e coloro che le possedevano (come Odisseo) meritavano rispetto finché non entravano nei meccanismi del mercato e delle sue dipendenze, allora gli artigiani diventavano bersaglio di critiche e disprezzo.

All'interno di questa presa di posizione ideologica, non è possibile individuare un sistema di valori coerente quanto, piuttosto, una pluralità di concezioni che varia nel tempo, in relazione agli autori, ai destinatari e, soprattutto, al mestiere che di volta in volta veniva trattato e valutato.

La storia del lavoro in epoca antica è costellata, infatti, da una pluralità di definizioni.⁷⁷ I concetti – greci e latini – di *technē*⁷⁸ e *ars*⁷⁹ erano spesso riferiti agli artigiani produttori di oggetti, beni e alimenti, in quanto detentori di conoscenze e abilità che li rendevano professionisti degni di riconoscenza e rispetto.

A partire dall'età greca, il numero di definizioni relative all'artigiano è estremamente vario e ognuna tende a sottolineare un determinato aspetto dell'attività. In epoca classica, ad esempio, oltre ad alcune forme in *χειρ-* come *χειροτέχνης*, documentate nel V secolo a.C., risultano piuttosto diffusi i termini *δημιουργός*, *τεχνίτης* e *βάνανσος*.⁸⁰ Il primo è il più

⁷⁴ VERBOVEN 2012, pp. 69-70; E. Mayer parla di un «great ethical gap» fra l'élite e coloro che conducono attività finalizzate al mero guadagno (MAYER 2020, p. 102).

⁷⁵ GUIDETTI 2018, p. 146.

⁷⁶ VERNANT 1955, pp. 1-29; VERNANT 1956, pp. 80-84; VERNANT – VIDAL NAQUET 1988.

⁷⁷ LÉVY 1991, p. 7; TRAN 2013.

⁷⁸ LÉVY 1991, pp. 7-18.

⁷⁹ TRAN 2016, pp. 246-261.

⁸⁰ LEVY 1991, p. 8.

antico e si trova già attestato nell'*Odissea*;⁸¹ la seconda definizione compare per la prima volta alla fine del V secolo a.C. nell'opera di Ippocrate in riferimento alla distinzione tra principiante (*ιδιώτης*) ed esperto (*ἐπιστήμονες*);⁸² *βάνανσος*, invece, era dapprima attestato come aggettivo o nella forma derivata *βάνανσίη*, in senso dispregiativo.⁸³ Solo con Senofonte il termine acquisì una nuova accezione, meno negativa, destinata ad indicare coloro che conoscevano il nome degli strumenti e le loro tecniche.⁸⁴ Tali definizioni, probabilmente in uso già prima della loro apparizione nelle opere scritte, furono poi variamente sfruttate dagli autori successivi, con una predilezione per il termine *δημιουργός* da parte di Platone nel definire positivamente l'uomo creatore di oggetti utili⁸⁵, seguita poi da quella per *τεχνίτης* in Aristotele col quale l'autore indicava sia i mestieri tradizionali (calzolaio, tessitore, carpentiere) che le attività artistiche (scultore, poeta, musicista).⁸⁶

Il rapporto tra arti e mestieri costituisce, di fatto, un aspetto destinato a perdurare nel tempo e che è possibile rintracciare anche in età romana. Nell'evoluzione terminologica tra greco e latino, infatti, il legame fra 'artista' e 'artigiano' si mantenne anche nella società romana, anzi, entrambe le figure costituivano le due facce della medesima medaglia e per i romani tutte le arti erano essenzialmente considerate mestieri.⁸⁷

In età romana, tuttavia, la concezione del lavoro e degli artigiani fu indubbiamente condizionata dal giudizio espresso nel I sec. a.C. da Cicerone (*iam de artificibus et quaestibus, qui liberales habendi, qui sordidi sint*)⁸⁸:

[...] Sordidi etiam putandi, qui mercantur a mercatoribus, quod statim vendant; nihil enim proficiant, nisi admodum mentiantur; nec vero est quicquam turpius vanitate.

Opificesque omnes in sordida arte versantur; nec enim quicquam ingenuum habere potest officina. Minimeque artes eae probandae, quae ministrae sunt voluptatum:

Cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores, ut ait Terentius; adde huc, si placet, unguentarios, saltatores, totumque ludum talarium. [...] ⁸⁹

⁸¹ Nell'opera l'attributo *δημιουργοί* è riferito indifferentemente al medico, al falegname, all'aedo e agli araldi, le cui attività sono al servizio della comunità (*Odissea*, XVII, 382-385).

⁸² IPP., *Ancienne Médecine* 4, 1.

⁸³ EROD., II, 165; SOFO. *Aiace*, 1121; IPP., *Malattia sacra*, 21.

⁸⁴ SENOF., *Cyropaedia* V, 3, 47.

⁸⁵ Il termine è stato rintracciato 206 volte nell'opera platoniana, di cui 63 nella sola *Repubblica* (LEVY 1991, pp. 9-13).

⁸⁶ LÉVY 1991, pp. 15-18; HARRIS 2020, pp. 29-67.

⁸⁷ MOREL 1989, p. 240.

⁸⁸ CIC., *Off.* 1.150-151.

⁸⁹ CIC., *Off.* 1.150.

Nel passo *Sui doveri* l'arpinate diede forma a una vera e propria gerarchia delle professioni, creando una netta separazione fra occupazioni rispettabili (*liberales*), come la medicina, l'architettura e l'insegnamento, e mestieri ignobili (*sordidi*), legati al commercio al minuto, alle attività salariate (*illiberales autem et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur; est enim in illis ipsa merces auctoramentum servitutis*) e all'artigianato. Anzi, indicò persino con precisione alcune categorie professionali considerate volgari - *quae ministrae sunt voluptatum* - come i pescivendoli (*cetarii*) i macellai (*lanii*), i cuochi (*coqui*), gli allevatori di polli (*fartores*) e i pescatori (*piscatores*).

Questa gerarchia etica dei mestieri, costruita secondo una visione prettamente aristocratica della società, costituì il modello ideologico e il riferimento per un ristretto gruppo sociale. Gli aristocratici, infatti, non volevano apparire come uomini d'affari, proprietari terrieri o grossisti, anche se nella realtà lo erano spesso.⁹⁰ Pertanto, nel desiderio di adeguarsi ai precetti del discorso ciceroniano l'élite tendeva a rafforzare il proprio ruolo e a mantenere il fondamentale distacco sociale. Come per la maggior parte dei testi storici, questo passaggio nel *De Officiis* riflette, sostanzialmente, la visione di una piccola parte della società e non l'effettiva realtà delle professioni del mondo antico, certamente più variegata e fluida di quella descritta dalle fonti.

Di fatti, al di là degli stereotipi e dei compartimenti ideologici costruiti *ad hoc*, la società romana non fu mai, nel concreto, caratterizzata da spazi così rigidi, da nette separazioni tra cittadini e non cittadini, da dichiarate preclusioni etniche, religiose e sociali.

L'artigiano – schiavo, liberto o uomo libero che fosse - rappresentava quella categoria sociale intermedia⁹¹ che, nel corso del tempo, riuscì ad acquisire quella consapevolezza e quell'orgoglio per il proprio lavoro, o meglio per la propria *ars*, da divenire una figura professionale riconosciuta, dotata di specifiche conoscenze apprese in anni di apprendistato e poi trasmesse di generazione in generazione.⁹²

È proprio il possesso di questa *ars*, talvolta intesa anche come *doctrina*, che differenziava l'*artifex* da qualsiasi operaio, privo di abilità e specializzazioni, come nel caso dei *mercennarii* ricordati da Cicerone.⁹³ L'*artifex* grazie alla sua *ars*, espressione di padronanza tecnica e di una specifica conoscenza, era in grado di mostrare la sua abilità e il suo ingegno. Le abilità e le conoscenze manuali potevano offrire all'artigiano nuove opportunità di crescita e di successo o persino verso qualche forma di gloria.

⁹⁰ VERBOVEN 2004, pp. 179–197.

⁹¹ KNAPP 2011, pp. 10-11.

⁹² TRAN 2016, p. 248.

⁹³ CIC., *Off.* 1.150: *Illiberales autem et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur.*

Tale visione risulta documentata nelle fonti letterarie⁹⁴ e trova conferma anche nelle opere dei giuristi romani, i quali tendono a tenere distinta la figura dell'*artifex* schiavo da quella del *servus mediastinus* o, comunque, dello schiavo privo di specifiche abilità.⁹⁵

L'artigiano, inoltre, era definito *faber* anche se con tale termine erano raggruppati coloro che lavoravano materiale duro, come pietra, metallo o legno.⁹⁶ Sia nel caso dell'*artifex* che del *faber* entrambi i sostantivi erano accompagnati da una specificazione che chiariva il campo di attività in questione. Pertanto se a Cordoba un altare funerario commemora l'intagliatore di marmo *Valerius Fortunatus* come *artifex marmorarius*⁹⁷, a Lione una tomba collettiva ricorda gli *artifices tectores* e i *fabrii tignarii*.⁹⁸ Questi ultimi in particolare prendevano il nome dal *tignum*⁹⁹, il legname impiegato come materiale da costruzione, ed erano impegnati in qualità di carpentieri piuttosto che di generici falegnami. Ancora, il liberto *Publius Curtilius Agatho* è definito nella sua stele funeraria, di probabile origine romana, *faber argentarius* (Cat. LM29) e *L. Maesius Terentinus* era un *faber pectinarius*, un artigiano specializzato nella produzione di pettini ma anche di oggetti piccoli, realizzati facendo uso di vari materiali come il metallo, il legno e il cuoio (Cat. PEC2).

Se per il termine *faber* esisteva, dunque, una maggiore definizione e un più preciso inquadramento, le espressioni *artes* e *artifices* tendevano ad essere racchiuse all'interno di un significato più ampio e i romani le usavano indifferentemente sia in riferimento a temi più generici che per alludere alle *artes liberales* o alla sfera artigianale e dei mestieri.¹⁰⁰

Indipendentemente dalla terminologia adottata, l'aspetto più significativo è certamente l'enfasi che le fonti e la documentazione epigrafica attribuiscono all'*ars* nonché all'opportunità che questa forniva all'*artifex* per mostrare le proprie abilità, il proprio ingegno e in generale la propria conoscenza. All'uomo dedito al lavoro manuale, dunque, poteva essere riconosciuto un determinato talento.

Nonostante il generico disprezzo delle fonti, una lettura più approfondita e contestuale delle stesse permette, dunque, di cogliere una certa consapevolezza da parte degli stessi autori antichi in riferimento all'importanza del possesso di abilità e conoscenze per il lavoro

⁹⁴ Autori come Livio e Tacito associano il concetto di *ars* a quello di *scientia* nel senso di "conoscenza": LIV., 37.30.2 (*arte gubernatorum et scientia remigum*); TAC., *Dial.* 30.4 (*ingenuae artis scientia*). Altri qualificano l'*artifex* come *peritus*: PETR., *Sat.* 109.7 (*artifex peritus*) e quindi come *magister* della sua *ars*: PLIN., *Nat. Hist.* 26.12 (vii) (*magister in ea arte*).

⁹⁵ L'arte e la maestria costituivano il discrimine fondamentale nel mondo delle professioni ed è in questa prospettiva, dunque, che va letta l'opinione ciceroniana sui *mercennarii*.

⁹⁶ CRISTOFORI 2004, p. 201.

⁹⁷ CIL II² 7, 348.

⁹⁸ CIL XIII 1734.

⁹⁹ Nella documentazione epigrafica e nella tradizione letteraria il riferimento a tale gruppo di artigiani è presente sia nella forma *fabri tignuarii* che di *tignarii* (CRISTOFORI 2004, p. 201, n. 417).

¹⁰⁰ TRAN 2016, p. 252.

artigianale. Da Orazio¹⁰¹ a Seneca¹⁰² emerge, infatti, la convinzione dell'esistenza di un'intelligenza pratica e teorica alla base del lavoro artigianale. Anzi, secondo Seneca, che la tradizione include tra gli autori che più condannano il lavoro manuale, un *artifex* in grado di usare i propri strumenti con abilità o l'artigiano professionista capace di restaurare un edificio danneggiato, meritavano di essere lodati per la loro *ars incredibilis*.¹⁰³

Nella categoria degli artigiani erano compresi anche coloro che ricoprivano il ruolo di funzionari statali di basso livello, come, ad esempio, gli *apparitores* (impiegati subalterni) di magistrati e burocrati statali, gli *scribae* (segretari), i *viatores* (messi), i *lictiores* (guardie e portatori di pubbliche insegne), *praecones* (araldi), *victimarii* (addetti a condurre le vittime sacrificali). Il rapporto con esponenti delle più alte cariche dello Stato, favoriva, infatti, l'ascesa sociale di questi gruppi di artigiani e un maggiore riconoscimento sociale.

Quella dell'artigiano è, infatti, una figura collocabile al centro della piramide sociale, dove in basso figurano gli schiavi e in alto i gruppi elitari di aristocratici e notabili, ed è inquadrabile all'interno di quella categoria sociale definita *plebs media*¹⁰⁴, costituita da individui di diversa origine ed estrazione sociale (schiavi, liberti, ingenui, etc.), accomunati da uno stile di vita basato essenzialmente sul duro lavoro. La mobilità sociale, dunque l'eterogeneità di condizioni, dei modi di vivere e dei comportamenti che caratterizzava gli artigiani, vanifica, tuttavia, ogni tentativo di definire un tipo ideale e, al contrario, anzi impone un'ampiezza di vedute in grado di contemplare le molteplici fisionomie assunte dalla figura dell'artigiano, da quella più miserabile a quella più ricca e benestante.

Come accennato, alcune professioni erano bersaglio privilegiato da parte degli autori antichi, i quali, ricorrendo a termini come quello di *infamia*, stigmatizzavano ed emarginavano determinate categorie di lavoratori impegnati in mestieri che si scontravano con i tabù costruiti e consolidati dalle *elites*.

Il lavoro di Sarah E. Bond¹⁰⁵, a questo proposito, apre una finestra proprio su alcuni concetti chiave della società romana, come quello di 'degrado' che, in rapporto a determinate professioni, soprattutto quelle legate al trattamento e commercio di carni e pelli (macellai, conciatori, ecc.), costituivano fattori di emarginazione.¹⁰⁶ La studiosa, infatti, si sofferma su alcuni tabù costruiti e mantenuti dai gruppi di potere come strumenti di influenza e controllo sociale che contribuivano a preservare la "purezza" di una comunità e a garantirne la sua sicurezza. Essi delimitavano confini all'interno di una cultura e inibivano ogni tentativo di cambiamento nei comportamenti e nei costumi sociali. Il disprezzo che molti autori gettarono su alcune professioni, come quella degli araldi (*praecones*), dei cerimonieri

¹⁰¹ OR., *Sat.* 1.3.130-131.

¹⁰² SEN., *Ep.* 121.5

¹⁰³ SEN., *Ben.* 6.15.7.

¹⁰⁴ VEYNE 2000, pp. 1169-1199.

¹⁰⁵ BOND 2016.

¹⁰⁶ BOND 2016, p. 14.

del corteo funebre (*dissignatores*) o dei conciatori, la cui centralità nell'economia romana è ormai ampiamente confermata, serviva a mantenere un certo controllo su quelle categorie di lavoratori potenzialmente pericolose per la stabilità politica dello Stato perché economicamente o socialmente influenti.

È necessario tuttavia, precisare che concetti come quelli di 'degrado' e 'disprezzo' non costituivano blocchi monolitici ma, al contrario, assumevano un significato molto flessibile. I tabù si articolavano in una varietà di espressioni e significati strettamente connessi alle diverse sfere – civica, giuridica e letteraria, che, in varia misura incidevano sulle categorie dei lavoratori. Non si trattava di strumenti per ostacolare tali gruppi all'interno della società, quanto per circoscriverli e mantenerli all'interno di un più ampio sistema di "lavori sporchi". In altre parole, l'accezione negativa data a specifiche professioni, soprattutto quelle che garantivano concrete opportunità di arricchimento e di contatto con più strati sociali, costituiva semplicemente un altro strumento in mano alle *élites* per rafforzare il proprio potere e limitare le azioni di discutibili professionisti nella società.¹⁰⁷

Certamente il *topos* letterario legato alla dimensione infamante del lavoro manuale persisteva e continuava ad essere portato avanti a vantaggio, invece, di professioni *honestae*, come Cicerone definiva quelle attività liberali legate all'insegnamento, all'architettura e alla medicina.¹⁰⁸ In contrasto con le *artes sordidae, vulgares* o *viles*, infatti, gli autori latini tradussero in maniera efficace la mentalità aristocratica, gerarchizzando le professioni e istituendo un sistema di valori che, tuttavia, non escluse mai nettamente l'artigianato e il commercio.¹⁰⁹

È nell'ambito di tali complesse e articolate dinamiche sociali - e naturalmente economiche - che va inteso lo sviluppo di quella consapevolezza e di quell'orgoglio della classe artigiana, dei quali le iscrizioni e le rappresentazioni artistiche sono la più concreta testimonianza.¹¹⁰ I liberti, infatti, popolarono tutti i tipi di commercio e, come gruppo sociale, cominciò a fare ampio uso dei testi epigrafici per affermare, legittimare (ed eternare) la loro esistenza all'interno della società romana.

1.1.1.2 *Diventare artigiano: apprendistato e gerarchie*

Il mondo del lavoro era essenzialmente articolato in due grandi categorie: i lavoratori esperti qualificabili come professionisti e la manodopera non specializzata, spesso composta da schiavi. Quest'ultima, tuttavia, non costituiva una categoria fissa ed immutabile ma, al contrario, tendeva ad evolversi nella direzione di una crescente specializzazione grazie a periodi di apprendistato e formazione professionale.

¹⁰⁷ BOND 2016, pp. 167-179.

¹⁰⁸ CIC., *Off.*, II, 150-152

¹⁰⁹ TRAN 2016, p. 250.

¹¹⁰ KNAPP 2011, pp. 14-15.

Nel mondo artigianale l'acquisizione di competenze e abilità professionali poteva avvenire attraverso l'informale e semplice trasferimento di conoscenze all'interno della *familia* oppure con periodi di apprendistato presso maestri e botteghe di artigiani esperti.

L'apprendistato in particolare costituì un sistema particolarmente diffuso e al quale si ricorreva frequentemente per i vantaggi di cui beneficiavano sia gli allievi che i maestri. Innanzitutto non era raro che a monte di tale periodo di formazione venisse siglata una forma di contratto con la quale l'allievo o la famiglia si impegnavano a pagare il *magister*.¹¹¹ La presenza di uno o più allievi all'interno della bottega era, inoltre, motivo di orgoglio e prestigio per l'artigiano maestro, senza contare il fatto che poteva disporre di manodopera a costo zero o minimo che un giorno sarebbe diventata forza lavoro qualificata.

In età imperiale, in particolare, l'apprendistato era incoraggiato dai membri delle *gentes* di spicco e frequentemente coinvolgeva i liberti che prestavano servizio presso famiglie di ricchi imprenditori, come nel caso della *gentes* Cossutia, una nota famiglia di costruttori, specializzata nella lavorazione del marmo (**Cat. MAC12**).¹¹²

Per quanto riguarda l'apprendista, invece, i benefici si concretizzavano nel raggiungimento e nel possesso di abilità (*disciplina*), protezione (*patrocinium*) e fama (*nomen*) che, di fatto, costituirono aspetti da celebrare e ricordare nelle iscrizioni e nei monumenti funerari degli stessi artigiani.

Proprio nell'ambito delle iscrizioni e delle dediche è possibile cogliere informazioni di estremo interesse per la comprensione dei rapporti e delle tecniche di apprendistato, in particolare nel corpus di *didaskalikai* di provenienza egiziana, una raccolta di epoca imperiale contenente dediche in onore di allievi e maestri, firme di *mathètai* che ricordano il nome del loro insegnante, ed epitaffi che forniscono dettagli interessanti sull'apprendistato e il successo che ne poteva derivare.¹¹³ Tali documenti attestano la pratica diffusa in molte famiglie di avviare la prole verso percorsi di formazione e addestramento presso amici o parenti, anche lontani, in quanto momento essenziale di crescita ed educazione.¹¹⁴

Tutto avveniva all'interno della bottega del *magister* o nella propria casa. In questo modo la bottega artigiana si sostituiva allo spazio domestico e il *magister* assumeva totalmente le prerogative del *pater* disponendo degli allievi con analogia autorità.¹¹⁵ Gli apprendisti, ragazzi e ragazze tanto di nascita libera quanto di condizione servile, iniziavano il loro apprendistato in bottega tra i dieci e i tredici anni, per un periodo che poteva variare da uno a tre anni¹¹⁶ o, come documentato dai contratti di apprendistato di Ossirinco, anche cinque

¹¹¹ FREU 2016, p. 183.

¹¹² Nella tomba, custodita a Roma e commissionata da *Cn. Cossitius Agathangelus*, sono celebrati i famigliari e i liberti impegnati nell'attività di famiglia (DONDERER 1996, p. 58); RUSSELL 2020, pp. 253-254.

¹¹³ FREU 2016, pp. 184-187.

¹¹⁴ BERGAMASCO 1995, pp. 95-167, in part. pp. 150-161.

¹¹⁵ FRASCA 1999, pp. 129-158.

¹¹⁶ DE NARDIS 2016, p. 137.

anni.¹¹⁷ Questi venivano, di fatto, inseriti all'interno della filiera produttiva che doveva essere articolata secondo una gerarchia ben precisa di lavoratori. Al vertice si trovava l'artigiano capo, la figura più specializzata ed esperta che supervisionava il lavoro; seguivano gli operai specializzati, generalmente ex apprendisti variamente contrattualizzati, percettori di salario; infine vi era la forza lavoro non qualificata. In questo contesto l'allievo si trovava ad interagire non di rado con ciascuna delle categorie coinvolte a mano a mano che la formazione procedeva dalle fasi più semplici e meccaniche a quelle più complesse e minuziose.

Il fenomeno appare particolarmente diffuso tra le classi medie dove l'acquisizione di abilità professionali presso i migliori maestri di *technai* costituiva una possibilità di riscatto e miglioramento della propria condizione economica.¹¹⁸

La *disciplina* non era un segreto ma, al contrario, era condivisa da circoli di artigiani e maestri che lavoravano per migliorare e accrescere la qualità dei prodotti.¹¹⁹ Le fonti, infatti insistono sulla personale ed individuale tecnica insegnata dal maestro, il quale strutturava il periodo di apprendistato nell'arco di più anni in modo da favorire l'allievo nell'acquisizione di precise tecniche secondo un percorso ben definito.¹²⁰ Contestualmente al trasferimento di *know-how*, l'apprendista cominciava a muovere i primi passi all'interno del network commerciale e sociale del maestro, inteso come punto di partenza per la costruzione della propria identità professionale e del proprio successo.¹²¹ Al termine della formazione i nuovi artigiani potevano scegliere di rimanere nel luogo dell'apprendistato, spesso grandi centri commerciali, o tornare nel proprio luogo d'origine dove avviare la propria attività e diventare maestri locali. Non esiste un trend di riferimento, le scelte erano molto variabili in quanto individuali e dipendevano da molteplici fattori.

L'apprendistato costituiva in ogni caso un elemento essenziale di qualificazione e promozione sociale all'interno della gerarchia professionale. La formazione presso maestri esperti e rinomati accresceva il valore di un individuo e le possibilità di successo con ricadute positive anche per il mercato del lavoro stesso.

¹¹⁷ RUSSELL 2020, pp. 251-252.

¹¹⁸ DE NARDIS 2016, p. 139.

¹¹⁹ FREU 2011, pp. 27-40, in part. pp. 30-31.

¹²⁰ BERGAMASCO 1995, pp. 100-101.

¹²¹ SCHULZ-FALKENTHAL 1972, pp. 193-212, in part. p. 196.

1.1.1.3 Spazi della produzione e del commercio

L'analisi dei luoghi e delle strutture produttive impone forse in maniera più decisa rispetto ad altri ambiti di indagine il ricorso ad approcci interdisciplinari. Il rapporto in termini di differenza qualitativa tra fonte testuale e dato materiale obbliga, nel caso del lavoro e degli artigiani romani, l'adozione di molteplici punti di vista – sociale, economico, geografico, etc. – per giungere alla comprensione di quegli aspetti che stanno alla base dell'organizzazione e dell'architettura degli spazi della produzione.

Nel corso del tempo lo studio dei luoghi di produzione ha visto ampliare il ventaglio di domande che potevano trovare risposta attraverso l'indagine storica e archeologica puntando non solo all'identificazione delle officine come centri di produzione di prodotti - utili a declinare tipologie e perfezionare cronologie o alla costruzione di mappe di distribuzione a partire dai siti di produzione - ma anche all'inquadramento dell'economia romana nei suoi aspetti strutturali. Di conseguenza, le caratteristiche architettoniche dei luoghi di lavoro, la distribuzione dei prodotti, le peculiarità tecniche e il grado di sviluppo tecnologico sono stati oggetto di rinnovato interesse proprio perché riconosciuti aspetti di grande rilevanza nella valutazione della scala e dell'efficienza della produzione romana.¹²² Il dibattito recente è andato oltre l'approccio puramente economico-produttivo ed ha sconfinato in questioni di natura sociale. L'attenzione è stata estesa ad una più ampia varietà di contesti lavorativi (inclusi botteghe, officine, cave e magazzini) nell'obiettivo di ricostruire le attività lavorative e di giungere, infine, a una migliore comprensione dell'esperienza di lavoro nell'antichità.

1.1.1.3.1 I luoghi del lavoro

Rispetto alle riflessioni maturate nell'ambito delle filosofie economiche di epoca moderna, abbarbicate in approcci monodisciplinari che articolavano la storia della produzione in blocchi monolitici, relegando spesso la portata dell'economia antica all'ambito prettamente domestico¹²³ o a una forma di capitalismo su base schiavistica¹²⁴, oggi gli studiosi concordano nel riconoscere l'esistenza di un sistema economico ben strutturato, su diversa scala – da quello domestico a quello manifatturiero – votato a un'economia di mercato più che di sussistenza e in grado di coinvolgere una pluralità di categorie sociali.

¹²² ROSTOVTZEFF 1957; FINLEY 1973; DARK 1996, pp. 1–21; WILSON 2002b, pp. 231–274; POBLOME 2004, pp. 491–506; GREENE 2007a, pp. 209–219.

¹²³ L'economista K. Bücher introdusse tre fasi storiche dello sviluppo economico: la fase dell'economia domestica (*Hauswirtschaft*), la fase dell'economia urbana (*Stadtwirtschaft*) e quella dell'economia nazionale (*Volkswirtschaft*), attribuite rispettivamente all'età antica, medievale e moderna (BÜCHER 1893).

¹²⁴ Il sociologo Max Weber sosteneva l'esistenza di una forma di capitalismo nell'economia antica, ma sottolineava la forte vocazione agraria della stessa nonché la sua politica schiavista ed imperialista (ROSTOVTZEFF 1957, p. 3; FINLEY 1977, pp. 305-327; LOVE 1991).

Proprio gli spazi della produzione riflettono tale multidimensionalità e offrono agli studiosi un'ampia varietà di contesti, impianti e strutture.

Come sostenuto da T. Mannoni ed E. Giannichedda nel noto manuale sull'archeologia della produzione¹²⁵, l'organizzazione degli spazi di lavoro dipendeva da alcuni fondamentali fattori. Innanzitutto vi è un elemento di base comune a tutti i luoghi di lavoro ossia quello della presenza fisica dell'uomo che rappresenta quell'ingombro minimo e costante in grado di condizionare gli spazi di lavoro e di movimento, anche se minimi. Naturalmente le dimensioni (assolute e relative) delle strutture, gli accessi, gli ingombri delle materie prime, degli scarti e dei prodotti e tutte le relazioni che si pongono fra queste variabili costituivano i principali fattori che incidevano nella strutturazione di un luogo di produzione.¹²⁶ Anche le fonti di calore e di luce incidevano nella creazione degli spazi produttivi perché l'intensità di queste, eccessiva o carente, poteva in qualche modo condizionare l'uso di un determinato luogo.

Al di là delle caratteristiche fisiche e dimensionali quasi ogni luogo di lavoro prevedeva la presenza di un gruppo di artigiani, il cosiddetto *workgroup*¹²⁷, che lavorava collettivamente condividendo tempi e spazi, secondo gerarchie e ruoli di produzione non facilmente rintracciabili archeologicamente. Sul piano del record archeologico, infatti, la documentazione disponibile riguarda spesso luoghi di lavoro che hanno lasciato tracce consistenti e visibili come le cave di pietra e le botteghe scultoree, un esempio è la bottega dello scultore scavata ad Aphrodisia la cui presenza era indiziata da numerosi frammenti, sculture e scarti di lavorazione;¹²⁸ ben evidenti e riconoscibili sono anche le officine ceramiche che spesso mantengono intatti gli spazi di lavoro e soprattutto le fornaci, esemplarmente documentate dal caso di La Graufesenque.¹²⁹

Proprio il caso dell'atelier ceramico di La Graufesenque fornisce un esempio di spazio di lavoro incentrato su piccole unità produttive di dimensioni modeste ciascuna dotata delle attrezzature e delle aree necessarie a svolgere tutte le fasi di lavorazione dell'argilla e creazione del manufatto. I piccoli ambienti di lavoro contengono resti di torni, nonché basi quadrangolari per la lavorazione dell'argilla. Ogni unità produttiva sfruttava le stesse argille e condivideva l'uso di pozzi e canali per l'approvvigionamento idrico. Inoltre, piccoli

¹²⁵ MANNONI-GIANNICHECKDA 1996.

¹²⁶ MANNONI-GIANNICHECKDA 1996, pp. 232-234.

¹²⁷ MURPHY 2016, p. 135.

¹²⁸ VAN VOORHIS 2012, pp. 39-54 (con bibliografia precedente); da Aphrodisia giunge anche un corposo gruppo di frammenti scultorei, piedi e mani nella fattispecie, realizzati dagli apprendisti in formazione (RUSSELL 2020, p. 252).

¹²⁹ Per un overview: BÉMONT - JACOB 1986; BÉMONT - VERNHET - BECK 1987; MARICHAL 1988; SCHAAD - VERNHET 2007, pp. 61-218. Si segnala anche il recente lavoro di J. Poblome e E. Murphy sul complesso artigianale di Sagalassos in Turchia del quale gli autori delineano l'organizzazione in «independent work units integrated into a larger organisational structure of decision-making» (MURPHY - POBLOME 2016, pp. 185-199).

forni venivano spesso collocati in prossimità delle unità di lavoro.¹³⁰ Una simile strutturazione degli spazi prevedeva, dunque, l'esistenza di più gruppi di lavoro specializzati che lavoravano indipendentemente l'uno dall'altro, i quali condividevano in parte attrezzature e spazi e portavano a compimento l'intero processo produttivo.¹³¹

Restando nell'ambito della produzione ceramica, un'organizzazione differente è documentata dal sito di Scoppieto¹³², dove la presenza di grandi bacini di argilla con canali di approvvigionamento idrico, una lunga galleria con oltre venti torni da vasaio e un'ampia fornace sono indizi di un'organizzazione del lavoro incentrata su una maggiore interazione tra gli operai, impegnati a lavorare in spazi comuni e a svolgere un preciso compito all'interno del processo produttivo secondo una divisione spaziale delle attività (ad es. preparazione dell'argilla, modellazione e cottura dei manufatti). Pertanto, in questo caso, i gruppi di lavoro non erano unità indipendenti ma costituivano anelli della catena operativa strettamente connessi l'uno all'altro.

Sia nel caso di La Graufesenque che di Scoppieto abbiamo a che fare con produzioni manifatturiere di una certa consistenza con caratteristiche tecnico-produttive simili ma, secondo alcuni studiosi, differenti nel modo di organizzare il lavoro nelle singole officine – gruppi di lavoro autonomi e dinamici, con pochi individui nel caso di La Graufesenque, gruppi di lavoro con compiti fissi e dipendenti gli uni dagli altri a Scoppieto.¹³³

In generale, tuttavia, l'organizzazione del lavoro rifletteva esigenze interne alla produzione stessa o legate a specifiche richieste del mercato.¹³⁴ Pertanto, essa poteva essere più o meno flessibile e prevedere in alcuni casi la possibilità che un artigiano intervenisse ove necessario in ogni fase del processo produttivo, in altri, invece, una rigida suddivisione del lavoro definita anche spazialmente da ambienti e tramezzi funzionali a separare i gruppi di artigiani.

Tale varietà di soluzioni è documentata anche nel caso delle fulloniche¹³⁵, tra i contesti produttivi archeologicamente più preservati e ricchi di informazioni sull'organizzazione del lavoro.¹³⁶

Le indagini condotte da M. Flohr da oltre un decennio hanno rivelato la grande complessità di questi luoghi di lavoro, con piccole fulloniche racchiuse nelle *tabernae* tra le vie commerciali di Pompei e Ostia¹³⁷, alle quali fanno da contraltare impianti maggiori come le *fullonicae* pompeiane di *Stephanus* (I, 6, 7) e *Vesonius Primus* (VI 14, 21–22), connessi a *domus*

¹³⁰ MURPHY 2016, p. 137.

¹³¹ PEACOCK 1982, pp. 122-128; AUBERT 1994, pp. 208-211.

¹³² BERGAMINI 2007, pp. 57–70.

¹³³ MURPHY 2016, p. 139; *contra* FÜLLE 1997.

¹³⁴ FÜLLE 1997, pp. 139-141.

¹³⁵ FLOHR 2013, p. 233.

¹³⁶ Per un overview: USCATESCU 1994; BRADLEY 2002, pp. 21-44; FLOHR 2013 (con bibliografia precedente).

¹³⁷ FLOHR 2003, p. 447.

private e con funzioni produttive e commerciali¹³⁸ o, ancora, le grandi fulloniche di Ostia, Roma e Firenze.¹³⁹

Ciascuna soluzione rifletteva il carattere *consumer oriented* di tali impianti¹⁴⁰, pertanto una piccola fullonica poteva essere priva di strutture per il risciacquo e presentare due o tre *pilae fullonicae*;¹⁴¹ oppure vi erano casi di spazi di lavoro più articolati definiti da più dispositivi come le vasche per il risciacquo e un numero di postazioni per il *saltus fullonicus* variabile da tre a dieci;¹⁴² su una scala sensibilmente più ampia si ponevano le fulloniche dotate di ampi spazi di lavoro, con trenta o più *pilae fullonicae* e grandi vasche, concepiti *ex-novo* per soddisfare una richiesta maggiore.¹⁴³ Le fulloniche di Ostia¹⁴⁴ offrono, in tal senso, esempi eccezionali di impianti a carattere - per così dire - industriale articolati in grandi vasche (generalmente tre o quattro) attorno alle quali sono distribuite decine e decine di *pilae fullonicae*.

Al di là della portata produttiva di tali impianti l'aspetto che accomuna la maggior parte dei contesti artigianali, in particolar modo le fulloniche, è il carattere collettivo del lavoro. I fulloni non lavoravano mai da soli, anche negli impianti più modesti, l'attività prevedeva sempre il coinvolgimento di più individui.¹⁴⁵ Indipendentemente dalle origini e dalla posizione sociale, infatti, l'organizzazione del lavoro e dei suoi spazi favoriva l'interazione tra gli operai, talvolta anche nella forma dello scambio di idee, competenze e conoscenze, determinando la costruzione di relazioni e gruppi sociali all'interno dell'esperienza produttiva. Ciò valeva soprattutto nel caso delle *fullonicae* più piccole collegate a *domus* e *tabernae*, dove spazio e tempo erano maggiormente condivisi, mentre per quanto riguarda i grandi impianti vi era più separazione e le possibilità di interazione risultavano piuttosto ridotte.

Per quanto riguarda, invece, la distribuzione topografica dei luoghi di lavoro e il loro rapporto con il territorio, è necessario considerare che diverse professioni hanno sofferto nel tempo di pregiudizi e considerazioni negative particolarmente radicati - ancora una volta, esito di quel *topos* letterario di matrice aristocratica - che hanno contribuito a fornire

¹³⁸ FLOHR 2003, p. 448; FLOHR 2009, pp. 179-

¹³⁹ FLOHR 2009, p. 176; FLOHR 2013, pp. 258-264.

¹⁴⁰ FLOHR 2003, p. 447.

¹⁴¹ È il caso della fullonica I 4, 7 a Pompei, collegata a una taberna e dotata di due sole postazioni per il *saltus fullonicus* (ESCHEBACH – MÜLLER TROLLIUS 1993, p. 28; FLOHR 2007, pp. 131-136; FLOHR 2011b, pp. 1-14).

¹⁴² Sono esempi la fullonica VI, 15, 3 con tre postazioni per il *saltus fullonicus* e una vasca per il risciacquo (FLOHR 2007, *op. cit.*, pp. 133-4; FLOHR 2011b, pp. 12-3) e la fullonica VI 14, 21-22 caratterizzata da tre vasche di risciacquo e sette postazioni per il *saltus fullonicus* nel peristilio e altre tre *pilae fullonicae* nella taberna VI 14, 21 (FLOHR 2005, pp. 37-63).

¹⁴³ FLOHR 2013, p. 163.

¹⁴⁴ Si fa riferimento alla fullonica V, VII 3 (PIETROGRANDE 1976, pp. 55-75) e, in particolar modo alla fullonica di Casal Bertone (MUSCO *et alii* 2008, pp. 32-39).

¹⁴⁵ FLOHR 2013, p. 246.

un'immagine tendenzialmente distorta della realtà e a relegare, in alcuni casi, le officine in aree isolate e lontane dai centri cittadini.

Si fa riferimento, in particolare, alla questione del livello di degrado e inquinamento all'interno degli spazi della produzione, sul quale hanno spesso insistito le fonti storiche.¹⁴⁶ A esempio, nonostante l'importanza strategica delle fulloniche nel mondo dell'artigianato e del commercio antico, tale settore fu a lungo discriminato e geograficamente confinato in aree periferiche perché considerato malsano e immorale in quanto le attività prevedevano il trattamento di prodotti organici e zolfo maleodoranti.¹⁴⁷

La connotazione negativa e l'*infamia* attribuita a questa professione dalla letteratura storica fecero del mestiere del follatore persino una forma di invettiva contro un avversario nell'ambito di sfide e battaglie politiche.¹⁴⁸

In realtà il quadro descritto dalle fonti e il carattere di emarginazione topografica imposto a tali attività non trova corrispondenza nell'evidenza archeologica. Anzi la situazione che nel corso degli ultimi decenni è man mano emersa documenta la piena integrazione degli impianti per la follatura all'interno dei contesti urbani.¹⁴⁹ Essi, cioè, risultano in diversi casi tutt'altro che isolati in aree periferiche e, qualora ciò accadeva era dovuto a questioni di natura economica e a strategie commerciali piuttosto che a ragioni etiche e ideologiche.¹⁵⁰ I costi degli appezzamenti di terreno, ad esempio, potevano incidere nella scelta delle aree dove stabilire una fullonica, così come il carattere *consumer-oriented* di tale produzione volto a soddisfare una domanda piuttosto ampia, determinarono talvolta la nascita di tali impianti in zone meno centrali ma strategiche perché facilmente raggiungibili da più direzioni.¹⁵¹

La varietà di soluzioni rintracciabili nell'organizzazione dei luoghi della produzione supera di gran lunga le barriere – sociali e spaziali *in primis* – che la letteratura ha insistentemente creato, conferma quanto tali barriere fossero spesso *not absolute or completely debilitating*¹⁵² e rivela un quadro nel quale gli spazi della produzione si integravano e modulavano costantemente all'interno del tessuto urbano ed extraurbano.

Nel complesso, al di là di alcuni casi, la produzione romana di età imperiale fu essenzialmente basata su piccole officine. Gli spazi della produzione, raramente raggiunsero dimensioni significative coinvolgendo una manodopera quantitativamente cospicua. I vantaggi di una produzione su piccola scala apparivano maggiori, soprattutto se

¹⁴⁶ BOND 2016, pp. 1-21.

¹⁴⁷ BÉAL 2002, pp. 5-14, in part. p. 11; KUDLIEN 2002, pp. 56-68, in part. p. 58; BOND 2016, pp. 97-125.

¹⁴⁸ CATO., *Agr. Praef.*; SVET., *Aug.* 2.3, 4.2; D'ARMS 1981; JOSHEL 1992, pp. 65-66.

¹⁴⁹ FLOHR 2013, p. 239.

¹⁵⁰ FLOHR 2013, p. 240.

¹⁵¹ I grandi impianti di Ostia e Firenze, ad esempio, sorgevano a una certa distanza dal centro urbano, in aree meno densamente urbanizzate, dove la disponibilità di terreni a buon mercato era maggiore (FLOHR 2013, p. 240).

¹⁵² BOND 2016, p. 4.

valutati nel lungo periodo. La competizione tra le piccole officine riusciva a mantenere elevati i ritmi produttivi e assicurava in tal modo anche le entrate ai proprietari di terre e botteghe.¹⁵³ Di fatto, i rischi legati al pagamento dell'affitto di spazi e strutture si riducevano sensibilmente nel caso di piccoli impianti in quanto economicamente alla portata della maggior parte degli artigiani.

Naturalmente la casistica degli spazi della produzione si mantenne abbastanza vasta ed eterogenea. Infatti, tali unità produttive non si escludevano a vicenda, anzi potevano assumere forme articolate e miste, ove piccole unità risultavano affiancate a grandi officine¹⁵⁴, riflettendo la convergenza di una serie di esigenze e preoccupazioni di natura sociale e (soprattutto) economica.¹⁵⁵

1.1.1.3.2 *Le occasioni di guadagno: spazi del commercio*

L'economia romana fu sostanzialmente un'economia di mercato, o meglio, dei mercati. Ne esisteva, infatti, una grande varietà con caratteristiche diversificate in base innanzitutto alla dimensione del commercio (locale, regionale, interregionale) dalla quale poi derivava un'ulteriore suddivisione legata alle zone e ai luoghi (città, villaggio, etc.) o alla durata stessa del mercato.¹⁵⁶ Vi erano, infatti, situazioni in cui i mercati potevano svolgersi quotidianamente, altri che avevano cadenza periodica, soprattutto nelle località minori e nelle aree rurali¹⁵⁷ o altri ancora più sporadici, solitamente annuali, connessi a festività religiose.¹⁵⁸

Le grandi città ospitavano mercati permanenti e un gran numero di negozi, come documentano il grande complesso dei mercati traianei o le vie commerciali di Ostia¹⁵⁹, Pompei ed Ercolano.¹⁶⁰ Essi forniscono l'esempio più noto e diffuso di spazio di lavoro dove convergono le due nature dell'officina di età romana quella produttiva e quella commerciale, ossia la bottega.¹⁶¹

La bottega, o *taberna*, rappresenta, in effetti, lo spazio di lavoro più attestato archeologicamente, ove il momento di vendita era strettamente connesso a quello della produzione, tanto che molte botteghe erano dotate di laboratori all'interno¹⁶².

¹⁵³ MCCORMICK 2001, pp. 58-59

¹⁵⁴ DANNELL 2002, pp. 214-215.

¹⁵⁵ MURPHY 2016, pp. 144-145.

¹⁵⁶ Sull'argomento: EVERITT 1967, pp. 466-592, in part. pp. 537-542; MARGAIRAZ 1988, pp. 101-114; DE LIGT 1993, pp. 14-21, 79-81.

¹⁵⁷ Esempio sono le *nundinae* che si tenevano ogni otto-nove giorni in Italia, mentre nelle altre province l'intervallo poteva essere più lungo (DE LIGT 1993, pp. 51-55; HOLLERAN 2012, pp. 181-189).

¹⁵⁸ DE LIGT 1993, pp. 14, 92, 225-229.

¹⁵⁹ VENNARUCCI 2020, pp. 13-15.

¹⁶⁰ MONTEIX 2010.

¹⁶¹ TRAINA 2000, p. 114; DIOSONO 2007, pp. 88-89.

¹⁶² ELLIS 2018, pp. 152-167.

Esse costituirono elementi chiave all'interno del sistema commerciale romano e la centralità del loro ruolo risulta ampiamente documentata sia dalle evidenze archeologiche che da quelle letterarie.¹⁶³ Si trattava di unità architettoniche generalmente a modulo rettangolare dotate spesso di un singolo ambiente, talvolta con mezzanino in legno (*pergula*)¹⁶⁴ utilizzato come deposito o giaciglio.¹⁶⁵ I dati a disposizione permettono, tuttavia, di stabilire per questi edifici tipologie architettoniche piuttosto variabili¹⁶⁶ che spaziavano da soluzioni semplici ed essenziali, anche temporanee, ad altre più complesse, provviste di retrobottega o più ambienti e articolate su due livelli, e ampie abbastanza per accogliere impianti produttivi e animali.¹⁶⁷

Spostandoci nella sfera agro-alimentare, ad esempio, i *pistrina* di Ercolano e Pompei¹⁶⁸ forniscono esempi illuminanti. Gli spazi di lavoro erano articolati in una serie di ambienti nei quali avvenivano le diverse fasi di preparazione del pane – dalla macinazione del grano, all'impastatura, alla cottura – e uno spazio adibito alla vendita, generalmente indicato dalla presenza di un banco ove erano collocati i pani e i prodotti farinacei.¹⁶⁹

Le iconografie funerarie e le insegne di bottega aggiungono dati significativi per la conoscenza di questi spazi di lavoro fotografando, talvolta in maniera abbastanza precisa, l'interno della bottega del *lanius* (Cat. M16), del *faber ferrarius* (Catt. LM6, LM7, LM8), o del calderaio (Cat. LM10), per citarne alcuni. La bottega, infatti, poteva accogliere quasi ogni tipo di attività artigianale e, sulla base di questa, articolare i propri spazi interni in una o più unità funzionali a soddisfare esigenze di produzione e di vendita. I lavoratori che esercitavano lo stesso mestiere tendevano a radunarsi spontaneamente nel medesimo luogo condividendo anche usanze culturali e religiose.¹⁷⁰ Numerosi vicoli e strade, infatti, sono ricordati con denominazioni che richiamano le attività di specifici gruppi di lavoratori.¹⁷¹ Roma ne è l'esempio più macroscopico con vicoli e strade dove si concentravano, ad

¹⁶³ La definizione più chiara è presente in Ulpiano: «*tabernae*» appellatio declarat omne utile ad habitandum aedificium, non ex eo quod tabulis cluditur (ULP., Dig. 50, 16, 183); in Varrone ne vengono precisate le attività: quoniam taberna, ubi venit vinum, a vino vinaria, a creta cretaria, ab unguento unguentaria dicitur, analogon si essent vocabula, ubi caro venit, carnaria, ubi pelles, pelliaria, ubi calcei, calcearia dicitur, non laniena ac pellesuina et sutrina (VARR., L., 8, 30, 55). Sui significati del termine *taberna*: KLEBERG 1957, pp. 19-22; GASSNER 1984; LIGIOS 2001, pp. 42-47.

¹⁶⁴ ULP. Dig. 9, 3, 5; PIRSON 1997, pp. 167-173; PIRSON 1999, p. 26, 49. Sulle *tabernae cum pergulae*: HOLLERAN 2012, p. 103; ELLIS 2018, pp. 34-35 (con ampia bibliografia precedente).

¹⁶⁵ MONTEIX 2010, pp. 61-71.

¹⁶⁶ Per un quadro aggiornato ed esaustivo delle tipologie: ELLIS 2018, pp. 51-83; 129-226. Una riflessione ampia sugli spazi del commercio romano con numerosi casi studio è contenuta in SANTORO 2017.

¹⁶⁷ Una nitida descrizione di una grande bottega è fornita da Apuleio: la *taberna* era provvista di scale che conducevano al piano superiore, mentre a quello inferiore vi era un'ampia cassapanca e spazio sufficiente per un asino (APUL. Met. 9. 40, 42).

¹⁶⁸ A titolo esemplificativo si segnalano gli impianti di Pompei: VI, III, 3; VII, I, 36; VII, II, 3-6; VIII, IV, 26-28.

¹⁶⁹ GRIMALDI-BERNARDI 2005, pp. 3-6.

¹⁷⁰ LIV. Storia di Roma, II, 27, 5.

¹⁷¹ CORDOVANA 2016, pp. 185-186.

esempio, i sandalai, *vicus Sandalarius*¹⁷², i fabbri, *vicus (act)ionum ferrariarum*¹⁷³, i produttori di falci, *inter falcarios*¹⁷⁴, i vasai, *inter figulos*¹⁷⁵ e i cambiavalute, *clivus Argentarius*.¹⁷⁶

Rispetto a questi esempi, come già accennato, ne esistevano altrettanti che differivano per struttura architettonica e collocazione topografica. Al mercato permanente, infatti, si affiancavano forme temporanee di commercio che ampliavano le possibilità di vendita e scambio delle comunità.

Secondo la suddivisione proposta da L. de Light¹⁷⁷, infatti, esistevano innanzitutto le note e diffuse *local fairs*, spazi di mercato a basso volume di merci che attiravano le comunità distribuite entro un raggio di 50 km e la cui durata non andava oltre i due giorni;¹⁷⁸ più durature erano, invece, le *regional fairs*, caratterizzate da un volume di merci sensibilmente maggiore e, di conseguenza, da flussi di denaro più consistenti, per un'utenza che si muoveva su distanze persino di 300 km.¹⁷⁹ Infine, il mercato interregionale¹⁸⁰ si distingueva dai precedenti per la minore frequenza ma anche per la maggiore durata (generalmente dalle tre alle otto settimane), per la vasta area coinvolta e il flusso di merci, tendenzialmente pregiate, che aumentava la portata economica del mercato stesso con scambi e transazioni su lunghe distanze, anche tra regioni lontane 1000 km.

Sulla base delle esigenze e delle caratteristiche del commercio tutte le categorie descritte potevano essere presenti sia in aree rurali che urbane, nonché in centri marittimi, favorendo lo scambio di merci tra grandi e piccole città, anche nel senso di un '*upward*' *movement* di specificità locali verso i grandi centri urbani¹⁸¹, o rivestendo il ruolo di *traits d'union* tra città portuali e hinterland. Con l'aumentare della portata degli scambi commerciali, naturalmente, si modificava anche il ruolo degli individui coinvolti nelle transazioni e l'artigiano produttore diventava l'anello di una catena più articolata al cui interno trovavano posto figure di intermediari come agenti, *mercatores* e *negotiatores*.

¹⁷² AUL. GELL. *Noct. Att.*, 18, 4, 1; MART. *Epigr.* 2, 17, 3.

¹⁷³ CIL VI, 9185.

¹⁷⁴ CIC. *Cat.* 1, 8.

¹⁷⁵ VARRO. L.L. 5, 154.

¹⁷⁶ SVET. *Aug.* 72, 1; CIL VI 9184.

¹⁷⁷ DE LIGHT 1993, p. 15.

¹⁷⁸ DE LIGHT 1993, pp. 78-82.

¹⁷⁹ DE LIGHT 1993, pp. 82-88.

¹⁸⁰ DE LIGHT 1993, pp. 88-91.

¹⁸¹ DE LIGHT 1993, p. 87.

1.1.2 Evoluzione dell'artigianato e posizione sociale e giuridica dei liberti

La documentazione epigrafica relativa al mondo artigianale raggiunse il picco della produzione soprattutto nei primi due secoli dell'Impero in ragione di una fase di stabilità politica che diede spazio e tempo alle attività commerciali per crescere e prosperare.

Già secoli prima, all'indomani della Guerra Sociale e del processo di municipalizzazione, nei territori della Penisola era stata intrapresa una frenetica attività edilizia con l'impiego di larghe masse di manodopera alla quale si affiancarono numerose attività collaterali (estrattive, artigianali, artistiche).¹⁸² La classe dirigente incoraggiava e proteggeva le attività economiche e commerciali, soprattutto quelle principali e più lucrative, necessarie per il funzionamento dell'apparato statale (approvvigionamenti, produzione laniera, del cuoio e di pellami, industria tessile, etc.) e al contempo investiva in iniziative private che venivano gestite da terzi, spesso liberti o schiavi appartenenti a coloro che avevano fornito i capitali.¹⁸³ Ma se negli ultimi due secoli della Repubblica la crescente importanza politica ed economica delle attività commerciali non modificò l'assetto agrario della società italica il periodo immediatamente successivo mostrò subito gli effetti di tale crescita sociale testimoniata innanzitutto dallo sviluppo urbano¹⁸⁴ e da nuove opportunità occupazionali alternative all'agricoltura e al servizio militare.

Tra i fattori determinanti ad innescare tale processo vi furono verosimilmente gli eventi che interessarono il periodo compreso tra la fine della repubblica e l'impero (guerre civili, rivolte schiavili, campagne contro i pirati) grazie ai quali venne rafforzato il ruolo del capitale finanziario e furono accelerati i ritmi produttivi, determinando una concentrazione di massa monetaria nelle mani dell'oligarchia finanziaria. A questo seguì l'importante fase di unificazione politica e di riassetto fiscale che favorì, da una parte, la nascita di nuovi mercati e commerci a lunga distanza di merci rare e pregiate, stimolando la crescita di un ceto mercantile; dall'altra un processo di urbanizzazione che corrispose a un'enorme espansione dell'artigianato, sia nella forma di singole unità produttive che in quella di centri di produzione seriale (manifatture) collegate alla domanda dello Stato. In quest'ultimo caso risulta più evidente un mutamento delle forme del lavoro secondo principi di specializzazione che innescarono cambiamenti di natura tecnologica ed organizzativa.

È in questo scenario che già a partire dal I secolo a.C. è possibile rintracciare casi di artigiani e imprenditori che riuscirono ad accrescere il proprio patrimonio raggiungendo le fila di quella borghesia urbana in rapporto con le autorità statali per il rifornimento di beni e servizi. Esempio macroscopico è quello di *M. Vergilius Eurysaces*, un liberto di origine greca, affrancato alla *gens Virgilia*¹⁸⁵, che alla fine dell'età repubblicana riuscì ad arricchirsi grazie

¹⁸² GABBA 1980, pp. 97-98.

¹⁸³ PAVIS D'ESCURAC 1977, pp. 339-355.

¹⁸⁴ TRAINA 2000, pp. 128-129; BERNARD 2016, p. 62.

¹⁸⁵ CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 36.

alla sua attività di *pistor* e appaltatore delle forniture di pane allo Stato¹⁸⁶, e del quale rimane memoria della sua ascesa grazie all'esuberante e singolare monumento funebre di Porta Maggiore a Roma (**Cat. P1**).

Le possibilità di successo legate all'esercizio di una professione cominciavano a diventare temi da celebrare da parte di queste classi emergenti che, fiere della loro conquistata agiatezza, imitavano i ceti superiori adottandone costumi funerari e schemi iconografici, filtrati e rielaborati alla luce di un linguaggio figurativo più genuino¹⁸⁷ e di un rinnovato valore del lavoro.¹⁸⁸

Con il nuovo ordinamento promosso a partire dal Principato augusteo e il ristabilimento della pace dopo il turbolento cinquantennio di conflitti civili¹⁸⁹, cominciò una nuova fase economica incentrata su sistemi fiscali più razionali e ragionati che diminuì la pressione sulle province imperiali pacificate. L'estensione stessa dei territori conquistati tutt'intorno al Mediterraneo e la fine della pirateria incentivarono, tra l'altro, il commercio fra le varie regioni nonché l'integrazione delle economie locali. In questo modo la ricchezza prodotta nelle province poteva arrivare senza impedimenti a Roma. Proprio dalle province pacificate, come quelle orientali, tra le più ricche dell'Impero, giungeva nella capitale un'enorme quantità di beni di lusso e materie prime. A Roma, infatti, accanto ai ceti aristocratici si era affiancata una plebe urbana enormemente accresciutasi negli ultimi decenni della repubblica¹⁹⁰ che incrementava il volume della domanda con effetti positivi per il mercato del lavoro.

Dunque, di fronte all'aumento degli scambi commerciali, all'urbanizzazione capillare e diffusa e al popolamento, sia urbano che rurale, si verificò nei primi tre secoli dell'Impero un significativo incremento della domanda di beni primari e della produzione e la conseguente rivitalizzazione del settore artigianale con officine in competizione tra loro sul mercato.¹⁹¹

Le nuove possibilità economiche assicurarono, infatti, a molti artigiani un grande volume di affari, soprattutto in determinati settori come l'edilizia e la produzione e il commercio di prodotti di lusso. I monumenti funerari appartenenti a famiglie di ricchi costruttori, come quelli dei *Cossutii* (**Cat. MAC12**) e degli *Haterii* (**Cat. MAC6**), documentano, ad esempio

¹⁸⁶ FRIGGERI 2001, p. 63.

¹⁸⁷ MOURITSEN 2011, p. 207; HÖLSCHER 2012, pp. 27–58; PETERSEN 2015, pp. 218–221.

¹⁸⁸ ZANKER 2002, pp. 145–154.

¹⁸⁹ Sullo sviluppo urbano e la fase di stabilità e crescita economica durante il Principato: WARD-PERKINS 1970; HOPKINS 1978; JONES 1987; ZANKER 1988; BRUNT 1990; PURCELL 1996; WOOLF 1997; FENTRESS 2000; MACMULLEN 2000; WITCHER 2006; ECK 2007; WALLACE-HADRILL 2008, pp. 275–312; ELLIS 2011; DE LIET 2012, pp. 193–246.

¹⁹⁰ MROZEK 1975, pp. 311–317.

¹⁹¹ ZIMMER 1982a, p. 10.

l'esistenza di artigiani che nel corso dell'età imperiale riuscirono a raggiungere un certo benessere economico grazie all'attività avviata da generazioni.¹⁹²

Tuttavia, è bene chiarire che la prosperità economica raggiunta a diversi livelli da molti artigiani non determinò profondi stravolgimenti. Certamente la politica augustea aveva inaugurato un'era di governo relativamente stabile che favorì lo sviluppo dell'economia interna ed ampliò gli orizzonti economici dell'impero, ma nel complesso il sistema produttivo manteneva invariate le proprie caratteristiche.¹⁹³

Superate le tesi della "ortodossia finleyana"¹⁹⁴ e recuperato il valore dell'apporto tecnico dell'economia romana¹⁹⁵ il riferimento è al mantenimento dei sistemi di organizzazione del lavoro, fra repubblica e impero, caratterizzati essenzialmente da piccole unità produttive con pochi artigiani, spesso nella forma di botteghe insediate all'interno di quartieri in modo da creare veri e propri distretti artigianali.¹⁹⁶ Suddetta struttura organizzativa si mantenne anche durante il primo periodo imperiale¹⁹⁷, affiancata in taluni casi, da forme manifatturiere di forza lavoro più gerarchizzate e articolate.

Le possibilità di crescita economica e avanzamento sociale degli artigiani erano essenzialmente favorite dalla presenza aristocratica nella sfera produttiva e commerciale che, nel periodo qui considerato, diede un notevole impulso alle attività lavorative. Indipendentemente dalla dimensione delle officine, infatti, non era raro che membri della borghesia si avvalessero dei propri schiavi e liberti per curare i propri affari e le proprie attività.¹⁹⁸ I vantaggi erano per entrambe le parti e, nel caso di schiavi e liberti, l'opportunità di entrare nella rete di rapporti commerciali del *patronus*, di condividere parte dei guadagni, la prospettiva della manomissione e di un lavoro indipendente costituivano motivazioni di grande importanza. Il ruolo di agenti, intermediari e collaboratori permise a molti artigiani, specie liberti, di gravitare a lungo attorno ai principali centri del commercio, costituendo delle figure particolarmente diffuse e documentate nell'economia di prima e media età imperiale.¹⁹⁹ In questo senso, l'affrancamento dello schiavo (*manumissio*) acquisì valore strategico data la possibilità per il liberto - che diventava un individuo *sui iuris* - di

¹⁹² Si fa riferimento, ad esempio all'altare di *Gnaeus Cossitius Agathangelus*, datato tra la fine del I e l'inizio del II sec. d.C., e dedicato ai *Cossutii* una nota famiglia di costruttori, scultori, e lavoratori della pietra da diverse generazioni.

¹⁹³ Per lungo tempo si è erroneamente parlato di "immobilismo" dell'economia antica soprattutto in riferimento alla presunta assenza di innovazioni tecniche e alla struttura sociale del lavoro fortemente connotata dalla presenza di schiavi (LO CASCIO 2006, pp. 5-21; GARNSEY-SALLER 2014, pp. 71-90).

¹⁹⁴ LO CASCIO 2006, p. 9.

¹⁹⁵ Per una revisione della teoria della stagnazione tecnologica di vedano: AMOURETTI 1991, pp. 219-232; MEEKS - GARCIA 1997; GREENE 2000, pp. 29-59; RAEPSAET 2002; WILSON 2002a, pp. 1-32.

¹⁹⁶ MCCORMICK 2001, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁹⁷ Secondo D. Robinson a Pompei la classe dirigente considerava più sicuro investire sulle piccole realtà artigianali perché più semplici da gestire nel lungo periodo (ROBINSON 2005, pp. 88-105); ZIMMER 1982a, p. 10.

¹⁹⁸ BROEKAERT 2016, pp. 222-253.

¹⁹⁹ ANDREAU 1993, pp. 189-213; MOURITSEN 2011.

rappresentare giuridicamente il proprio patrono, chiudere accordi commerciali e assolvere a molti più compiti.²⁰⁰

Nel corso della tarda età repubblicana e sotto l'Impero l'individuo che veniva affrancato da un cittadino romano ereditava i medesimi diritti dell'ex padrone, acquisiva una serie di benefici giuridici che gli consentivano, in misura variabile, di intraprendere percorsi professionali individuali.²⁰¹ L'adesione ai *collegia*, inoltre, concorreva a definire ancor meglio la fisionomia di tali individui nonché ad incrementare il peso e il ruolo che essi potevano avere nelle dinamiche economiche e politiche della comunità.

In generale, tuttavia, tracciare un quadro evolutivo della condizione sociale e giuridica dei liberti costituisce un'impresa particolarmente ardua e complessa. Come si vedrà più avanti, l'estrema articolazione e mobilità sociale di questi individui frammenta il quadro in numerosissime variabili. Ogni contesto territoriale, infatti, riflette un *social "micro-climate"*²⁰² del quale i liberti sono la più concreta e valida testimonianza. Segnati dalla tara servile, tali individui praticarono le vie più realistiche per raggiungere uno *status* rispettabile e dignitoso; popolarono il mondo dell'artigianato e del commercio con professioni talvolta ben remunerate, talora sostenuti da potenti magistrati o dalle organizzazioni, affermandosi come *homines novi* nelle varie comunità di età imperiale.

Tale condizione si mantenne abbastanza stabile per i primi tre secoli dell'Impero ma già a partire dalla metà del III secolo, con la crisi militare e finanziaria dell'Impero, ebbe inizio una fase di grande instabilità e disgregazione territoriale. La crisi economica, infatti, interessò progressivamente anche le *elites* locali che, pressate dai tributi e dalla necessità di finanziare le truppe, non erano più in grado di promuovere iniziative evergetiche dalle quali era dipeso il benessere dei ceti medio-bassi della società. L'assetto produttivo delle proprietà imperiali e private cominciava a spingersi verso la concentrazione fondiaria e nelle campagne il costo della manodopera contadina diventava sempre più insostenibile. Le corporazioni professionali vennero gradualmente inglobate all'interno di un rigidissimo sistema di dipendenza e controllo da parte del governo, cosicché finirono per essere progressivamente immobilizzate nel loro ruolo pubblico, soggette e vincolate al meccanismo statale.²⁰³

Di fronte ai disordini del III secolo d.C., dunque, quella vitalità economica e sociale che aveva caratterizzato i secoli immediatamente precedenti subì una brusca battuta d'arresto limitando e ostacolando quell'entusiasmo artigianale che non trovò mai più celebrazione nella documentazione epigrafica come nei secoli della prima età imperiale.

²⁰⁰ BROEKAERT 2016, p. 231.

²⁰¹ ANDREAU 1993, pp. 192-195.

²⁰² MOURITSEN 2011, p. 255.

²⁰³ DIOSONO 2007, p. 41.

1.1.2.2 «*Spes libertatis*»: schiavi, liberi e semi liberi

Contrariamente alla storia economica di matrice europea e post-industriale, contraddistinta dall'attenzione verso il lavoro salariato nelle forme più varie, la storia del lavoro in età classica è stata a lungo spiegata attraverso il ricorso a meccanismi di totale asservimento e schiavitù, semplificando e banalizzando una realtà molto più complessa ed eterogenea sul piano giuridico e socio-economico.²⁰⁴

Da tale spiegazione derivò la valutazione essenzialmente negativa del lavoro, avvalorata da una lettura, spesso superficiale da parte di alcuni autori, e legata come detto precedentemente - a un'ideologia d'*elite* considerata rappresentativa dell'intera società greco-romana.²⁰⁵ Tuttavia, il progressivo interesse verso gli aspetti sociali del lavoro e la lettura critica delle fonti ha permesso di abbandonare questa tradizionale concezione e di ampliare la visione cogliendo aspetti più profondi e articolati del lavoro nell'antichità.²⁰⁶

L'importanza attribuita dagli studiosi del XIX e XX secolo alla schiavitù come cardine attorno al quale ruotava la macchina produttiva e del lavoro nel mondo romano è stata, infatti, ampiamente abbandonata. È certamente innegabile l'importanza che la schiavitù ebbe in molte parti dell'Impero, soprattutto in Italia,²⁰⁷ ma non basta per fare dello schiavo la categoria sociale rappresentativa del mondo del lavoro.

Gli orientamenti che la ricerca ha assunto, soprattutto dopo gli studi di Peter Garnsey²⁰⁸ e Peter Brunt²⁰⁹, hanno rivelato come la maggior parte della forza lavoro nel mondo romano era, invece, costituita da lavoratori liberi.²¹⁰

La percentuale di schiavi dell'Impero oscillava, infatti, tra il 10 e il 20% della popolazione totale;²¹¹ in molti casi si trattava di schiavi domestici più che di artigiani o lavoratori manuali. I lavoratori liberi, invece, erano impegnati sui campi, oppure in occupazioni giornalieri. Nella maggioranza dei casi, però, schiavi, liberi e semiliberi si trovavano a lavorare fianco a fianco, soprattutto se le attività riguardavano il settore artigianale.

È proprio nella sfera artigianale che le differenze si fanno meno nitide, dove la gerarchia dei compiti e delle responsabilità corrisponde spesso, ma non sempre, a quella di *status*²¹² e dove il tradizionale divario tra schiavi e uomini liberi non trova effettivo fondamento.²¹³

²⁰⁴ GRANTHAM 2015, pp. 59-96.

²⁰⁵ FINLEY 1973, p. 57.

²⁰⁶ WILSON - FLOHR 2016, pp. 23-29; STEWART - HARRIS - LEWIS 2020, pp. 1-25.

²⁰⁷ La percentuale di schiavi era probabilmente il doppio rispetto a quella delle altre regioni, circa il 15-25% della popolazione, metà dei quali nelle città (SCHEIDEL 2005; 2008; 2011, pp. 288-289; JONGMAN 2003; VERBOVEN 2012).

²⁰⁸ GARNSEY 1980.

²⁰⁹ BRUNT 1980, pp. 81-100; qualche riflessione preliminare è già presente in BRUNT 1966, pp. 3-27.

²¹⁰ VERBOVEN - LEAS 2016, p. 8.

²¹¹ MCKEOWN 2007, pp. 97-140; SCHEIDEL 2011, pp. 309-310.

²¹² MOREL 1989, pp. 238-239.

²¹³ MROZEK 1989, pp. 119-120.

L'artigiano poteva essere libero di nascita, dunque padrone o salariato (*mercennarius*), liberto o schiavo, e nessuna regola univoca è in grado di riflettere l'eterogeneità delle condizioni, dei modi di vita e dei comportamenti, soprattutto nel lungo periodo.

Benché diversi studiosi, a cominciare da Mikhail Rostovtzeff hanno proposto di individuare negli schiavi e nei liberti, la categoria sociale più rappresentata²¹⁴ non è possibile, con i dati attuali, proporre letture univoche in grado di rendere conto delle infinite varietà di situazioni relative a periodi e a luoghi.²¹⁵ È altrettanto vero che schiavi e liberti costituiscono la classe più attestata nella documentazione epigrafica relativa alla menzione dei mestieri ma questo potrebbe aver riflettuto più una moda e un costume funerario – *epigraphic habit* – che l'effettiva e reale fisionomia della forza lavoro urbana.²¹⁶

La gamma di possibilità era, dunque, estremamente varia. L'artigiano poteva essere un anonimo operaio della produzione di massa o il ciabattino nella sua bottega, uno specialista o un artista o, ancora, un dignitario che affidava a degli agenti la direzione di officine dalle quali ricavava il proprio guadagno.

In questo scenario, tuttavia, dove l'opportunità di buoni compensi e la promessa di un miglioramento della propria condizione non erano obiettivi impossibili da raggiungere, risulta chiaro quanto sia schiavi che liberti potessero aver avuto tutto l'interesse ad imparare e svolgere un mestiere artigianale. Benché costretti in un sistema di coercizione e manipolazione, essi potevano ad esempio condividere con il loro padrone i profitti dell'attività, ottenendo un *peculium* oppure meritare la libertà attraverso la *manumissio*.

La distinzione tra persone libere e schiavi non era sempre ben definita²¹⁷ e il rischio di ridursi in schiavitù o in uno stato di subordinazione era sempre alto.²¹⁸

Variamente impiegati in contesti domestici, rurali o urbani, gli schiavi trovavano la loro fisionomia sociale nella specifica mansione che gli era affidata.²¹⁹ Degli schiavi che lavoravano nelle aree rurali si dispone di poche notizie e risultano quasi del tutto assenti nella documentazione epigrafica.²²⁰

Le informazioni aumentano per gli schiavi di città e impegnati in attività propriamente artigianali più che agricole, sia in contesti domestici che manifatturieri. Essi, infatti potevano

²¹⁴ ROSTOVITZEFF 1957, p. 104.

²¹⁵ MOREL 1989, p. 238.

²¹⁶ JOSHEL 1992, pp. 46–49; MOURITSEN 2011, pp. 127-129.

²¹⁷ HERRMANN-OTTO 2005.

²¹⁸ I bambini nati liberi potevano essere venduti dalle famiglie di origine e diventare schiavi; in diversi casi gli adulti liberi sceglievano la schiavitù "volontariamente" (e temporaneamente) per saldare un debito. Non è ancora chiaro quanto questo fenomeno fosse esteso ma le fonti giuridiche affrontano l'argomento in più occasioni (RAMIN - VEYNE 1981; SILVER 2011; VERBOVEN - LEAS 2016, p. 11).

²¹⁹ BRADLEY 1994, p. 58.

²²⁰ Le informazioni fornite dai trattati di Columella, Catone e Varrone sebbene dettagliate propongono, infatti, un'organizzazione del lavoro schiavistico rurale essenzialmente italo-centrica, fondata sul modello romano del grande latifondo e della grande residenza che non può essere estesa ai territori di provincia (BRADLEY 1994, pp. 59-61).

essere impegnati frequentemente in mansioni anonime, ripetitive ed opprimenti, come nel caso della produzione di massa, e fornire manodopera poco qualificata e a basso costo. Oppure affiancavano un superiore, in qualità di artisti o esperti in particolari tecniche di lavorazione mettendo a disposizione il proprio *savoir-faire*²²¹ appreso, ad esempio, nelle loro terre di origine.²²²

Rispetto a uno schiavo rurale quello che lavorava in città aveva molte più possibilità di guadagno e, soprattutto, di migliorare la propria condizione sociale, attraverso un'ampia varietà di impieghi più o meno specialistici.²²³

Ogni schiavo poteva essere liberato, venduto, ricompensato o punito dai suoi padroni – uomini, donne e persino bambini – che detenevano il totale controllo della sua vita. Non era raro, però, che il padrone, mosso soprattutto da interessi personali, decideva di affrancare il proprio schiavo, con un atto di sovranità pubblica, offrendogli ampie possibilità di liberazione e di avanzamento sociale.

In età imperiale la liberazione di uno schiavo avveniva frequentemente. I motivi della liberazione andavano oltre gli aspetti di natura etica e sociale, piuttosto scaturivano da considerazioni di tipo economico. Un liberto, ossia lo schiavo affrancato, poteva essere molto più utile al suo padrone rispetto a uno schiavo perché poteva presentarsi in pubblico come rappresentante del suo *patronus* e la sua posizione era giuridicamente riconosciuta. Egli, però, nonostante la liberazione rimaneva strettamente legato al suo padrone. A quest'ultimo, infatti, il liberto, doveva *obsequium*, *verecondia* e *honos* e rimaneva nella *dominica potestas* che talvolta arrivava alla *ius vitae necisque*. Un ulteriore incentivo economico, specialmente per un *patronus* con pochi mezzi finanziari, era costituito dalle pubbliche distribuzioni gratuite di grano che spettavano ai *liberti*²²⁴ e di conseguenza indirettamente alla *familia* del *patronus* nella cui comunità domestica il liberto rimaneva quasi sempre.

I liberti costituivano un gruppo urbano²²⁵, sebbene alcuni vivevano o lavoravano in campagna²²⁶, i cui membri godevano della stessa cittadinanza del patrono e potevano integrarsi al resto della popolazione libera. Si tratta, in effetti, di cittadini liberi benché sottomessi a tutta una serie di obblighi che li separano dagli *ingenui*, già liberi dalla nascita. L'*obsequium* al quale il liberto era vincolato aveva effetti giuridici e si esprimeva anche attraverso manifestazioni pratiche. Un aspetto rilevante in questo senso e in riferimento all'impegno lavorativo di questi individui, era legato al diritto alle *operae* che aveva il

²²¹ TRAN 2011, pp. 119-133.

²²² Esempio è il caso delle produzioni ceramiche a vernice rossa, tra le cui cause della loro grande diffusione è possibile includere la mobilità di ceramisti e vasai (PUCCI 1993, pp. 73-79).

²²³ Bradley 1994, p. 70.

²²⁴ DION. *Al.* 4.24.5; DIO 39.24.1.

²²⁵ PLIN. *Nat. Hist.* 14, 48.

²²⁶ ANDREAU 1989, p. 192.

patrono. Ciò vincolava il liberto a degli obblighi materiali di varia natura ben stabiliti che prevedevano sostanzialmente lo svolgimento nel corso di un intero anno di alcune mansioni in un certo numero di giornate di lavoro.

Le tipologie e le modalità di affrancamento erano disciplinate dalla giurisdizione romana e, nella loro prima formulazione, vennero previste in numero di tre:²²⁷

a) *manumissio vindicta*: è la più antica forma di affrancamento riconosciuta dal *ius civile*. Si svolgeva nell'ambito di un processo fittizio dinanzi a un magistrato in cui avveniva la dichiarazione di *vindicatio in libertatem* da parte dell'*adsertor*, precedentemente concordata col padrone dello schiavo. Il *dominus* non si opponeva alla *vindicatio* e il magistrato approvava la richiesta dell'*adsertor* poggiando simbolicamente una verga sullo schiavo che, a questo punto, era libero.

b) *manumissio censu*: fondata sulla richiesta ufficiale presentata dallo schiavo al censore di iscrizione nelle liste dei *cives* previo consenso del padrone;

c) *manumissio testamento*: attuata sulla base di una dichiarazione testamentaria del padrone chiara e formale. La liberazione poteva essere diretta e quindi condotta dallo stesso *testator* oppure poteva avvenire *per fideicommissum*, cioè delegando l'erede o un legatario a manomettere il servo.²²⁸

A queste forme di affrancamento formalmente riconosciute dal *ius civile* se ne affiancarono ben presto altre, definite pretorie²²⁹, che si differenziavano dalle manomissioni civili arcaiche in quanto riconoscevano al liberto la sola *latinitas*.²³⁰

Fra tutte le forme di manomissione quella testamentaria era la più comune per i vantaggi che portava al patrono.²³¹ La promessa della futura manomissione, variamente preannunciata nella *manumissio testamento*, consentiva, infatti, il mantenimento del controllo sugli schiavi ben prima dell'effettivo affrancamento. In questo modo il patrono si assicurava la fedeltà e il rispetto di tutti i compiti e gli impegni lavorativi. Inoltre egli poteva anche imporre alcune condizioni ai propri schiavi necessarie per garantirsi la libertà, come il pagamento di somme di denaro all'erede, prestazioni d'opera di durata variabile o la garanzia di prole (nel caso di schiave).

²²⁷ CIC., *Top.* 2.10; GAI, *Inst.* 1.17; *Dig.* 1.5.1-2; BUCKLAND 1921, pp. 72-76; WATSON 1975, pp. 86-92; KASER 1980, pp. 73-74

²²⁸ GAI, 2, 263-270; *Inst. Iust.* 2, 24, 2.

²²⁹ Nello specifico sono attestate: la *manumissio inter amicos* che consisteva in una dichiarazione informale e confidenziale da parte del *dominus* della volontà di liberare lo schiavo fatta in presenza di testimoni (*amici*); la *manumissio per epistulam* ossia una dichiarazione scritta da parte del padrone con la quale veniva comunicato allo schiavo l'intenzione di affrancarlo e, infine, la *manumissio per mensam* che consisteva in un vero e proprio invito che il padrone rivolgeva allo schiavo di unirsi al banchetto con l'intenzione dichiarata di affrancarlo (FABRE 1981, pp. 52-59; MOURITSEN 2011, pp. 85-92).

²³⁰ Gai, 1, 17.

²³¹ BUCKLAND 1908, pp. 442, 460; WATSON 1967, p. 194; FABRE 1981, pp. 5-36; GARDNER - WIEDEMANN 1981, p. 147; HORSLEY 1998, pp. 52-53.

Dopo la *manumissio* il *dominus* diventava *patronus* e ciò si traduceva nel mantenimento del rapporto di dipendenza anche se trasformato e formalizzato nel passaggio dalla condizione di padrone a quella di protettore del liberto. Questo nuovo vincolo comportava, ad esempio, l'obbligo reciproco degli alimenti e di prestazioni gratuite di manodopera da parte del liberto.

Inoltre, le disposizioni normative dettate dal governo romano sulla pratica della manomissione riguardavano anche il numero di individui che era possibile affrancare. Un numero consistente di liberti immessi nella comunità – come, di fatto, stava cominciando a verificarsi già nel I sec. a.C.²³² – poteva rappresentare per lo Stato un potenziale pericolo in ragione del peso economico e politico che essi – soprattutto se riuniti in corporazioni – potevano avere, influenzando persino l'esito delle elezioni.²³³ Pertanto già al principio dell'età imperiale, il Governo intervenne in più occasioni emanando diversi provvedimenti volti limitare tale pratica²³⁴ e mantenere l'ordine e il controllo sul tessuto sociale.

In effetti, l'affrancamento e il coinvolgimento attivo dei liberti nelle attività professionali e commerciali rese questo gruppo sociale uno dei più attivi e dinamici del mondo romano. I liberti costituirono delle figure centrali del commercio e dell'artigianato e ricoprirono ruoli diversi all'interno del sistema economico e produttivo. Spesso il *patronus* si dedicava indirettamente ai suoi affari finanziando soltanto l'azienda o l'*officina* e lasciando la gestione ad uno dei suoi liberti, sebbene una percentuale delle entrate doveva comunque essere versata al padrone. Nelle officine più piccole poteva persino accadere che il maestro artigiano impegnato nella sua attività insieme a uno schiavo, decidesse di liberare quest'ultimo per ricompensarlo della lealtà e del buon lavoro, lasciandogli in eredità l'*officina*. Tali episodi, però, sono del tutto eccezionali e si verificarono solo quando determinati fattori – primo fra tutti la mancanza di eredi - imponevano precise scelte.

Nella maggior parte dei casi, infatti, il liberto continuava ad essere subordinato a molteplici limitazioni e costrizioni giuridiche – dalle *operae* al matrimonio ai diritti civili – che, tuttavia, egli accettava di buon grado perché ricompensato dall'opportunità di trovare, attraverso l'attività economica, la piena integrazione all'interno della comunità. Proprio nella dimensione lavorativa i liberti trovarono la propria identità e fisionomia, non solo sociale ma anche giuridica. Da uomini essenzialmente di città, impegnati nell'esercizio di una

²³² TREGGIARI 1969, pp. 35-36.

²³³ TREGGIARI 1969, pp. 31-36; 168-177.

²³⁴ Tra i primi provvedimenti si segnalano la *Lex Fufia Caninia* (GAI *Inst.* 1.42-46) del 2 d.C. che stabiliva la quantità di manomissioni in rapporto al numero di schiavi per famiglia: nelle famiglie che detenevano da due a dieci schiavi era possibile manometterne la metà; quando il numero oscillava dai dieci ai trenta individui un terzo; dai trenta ai cento la manomissione era concessa a un quarto di essi; tra i cento e i cinquecento solo un quinto; ad essa seguì la *Lex Aelia Sentia* del 4 d.C., contenente ulteriori precisazioni come l'età minima degli schiavi da manomettere (30 anni), quella dei padroni che potevano liberare (20 anni) e ulteriori restrizioni per coloro che si erano macchiati di crimini (GAI *Inst.* 1.13-19).

precisa professione, essi, a dispetto dei contadini, possedevano l'immagine di uomini di mestiere legalmente e socialmente riconosciuta.²³⁵

Considerati nel loro insieme, dunque, schiavi e liberi costituirono una categoria estremamente importante nel mondo romano. La varietà di compiti e ruoli che gli erano affidati e la presenza capillare in ogni aspetto della vita economica romana - come semplici operai, agenti, proprietari di attività, o collaboratori del governo - contribuirono a farne figure strategiche e tutt'altro che marginali del mondo antico, elementi fissi, nella loro mutevolezza, della realtà antica.²³⁶

1.1.2.3 *Le forme del lavoro: salari e contratti*

Il progressivo ingresso di schiavi e liberi nelle unità produttive agricole e manifatturiere determinò, già nel corso dell'età ellenistica, un cambiamento nell'organizzazione del lavoro con una sempre crescente disponibilità di manodopera servile.

Si tratta di un aspetto particolarmente complesso e che solo nella seconda parte del XX secolo ha ricevuto maggiore attenzione dagli studiosi, soprattutto in riferimento alle tipologie contrattuali e dei meccanismi che regolavano il sistema dei salari.²³⁷

Fino a non molto tempo fa, infatti, la questione dei salari e del mercato del lavoro era considerata un aspetto marginale del mondo romano²³⁸, in virtù di quella pigrizia connaturata, secondo gli studiosi, nel cittadino romano e favorita dalle distribuzioni di grano e dalla cospicua presenza di schiavi che permetteva a molti di vivere nell'ozio e dedicarsi ad attività più liberali.²³⁹ Una simile considerazione non poteva, tuttavia perdurare a lungo e già negli anni '80 il dibattito scientifico cominciava ad arricchirsi di nuove letture e ipotesi che progressivamente evidenziarono la centralità e l'eterogeneità del mercato del lavoro nell'economia antica.²⁴⁰

L'indagine subì, in tal modo, una fase di rivitalizzazione con un'attenzione nuova alle fonti disponibili - storiche, archeologiche, epigrafiche - fondata sul raffronto sistematico e più critico dei dati. Indubbiamente le caratteristiche peculiari della società romana e le dinamiche socioeconomiche non hanno reso facile il riconoscimento dei livelli salariali, i cui tentativi appaiono ulteriormente complicati dall'eterogeneità di retribuzione e dalla varietà terminologica con la quale di volta in volta viene indicata la paga (*merces, salarium, honoraria, commoda*).²⁴¹

²³⁵ ANDREAU 1989, pp. 202-203.

²³⁶ STEWART - HARRIS - LEWIS 2020, p. 94.

²³⁷ HAWKINS 2016a, pp. 9-14.

²³⁸ FINLEY 1973, pp. 73, 185-186.

²³⁹ LOUIS 1927, p. 2; CARCOPINO 1941, p. 194.

²⁴⁰ BRUNT 1980; GARNSEY 1980.

²⁴¹ DE NARDIS 2016, p. 142.

Le fonti storiche attestano il ricorso frequente a forme contrattuali di vario genere, con lavoratori assunti noti come *mercennarii* – da *merces* (paga giornaliera) – e *operarii*. Sia in letteratura che nei testi giuridici la forza lavoro contrattualizzata appartiene principalmente al mondo agricolo, benché non è rara la presenza di lavoratori in aree urbane, in qualità di domestici, facchini, mulattieri, o impiegati in cantieri edili, in panifici o in altre occupazioni.²⁴²

I rapporti di lavoro e le forme contrattuali devono, comunque, essere sempre inquadrati all'interno di un mercato dalla domanda particolarmente mutevole e di un sistema produttivo ben preciso – domestico, rurale, manifatturiero - nel quale gli interessi e le preoccupazioni dell'impresario o del capofamiglia incidavano nella scelta della manodopera e nelle modalità di impiego della stessa.²⁴³

I testi giuridici rappresentano in questo senso la fonte di informazioni più importante in grado di fornire dati significativi per la conoscenza del lavoro, in riferimento soprattutto alle categorie impiegate per definire le forme dei contratti e dei servizi. Stabilire la forma di contratto per le prestazioni, il rapporto tra committente e artigiano, nonché il valore della merce costituivano gli argomenti giuridicamente più importanti e attorno ai quali si strutturò l'idea stessa di lavoro.

Tali preoccupazioni costituiscono, insieme ad altri aspetti, il contenuto dell'*Edictum de Pretiis* diocleziano²⁴⁴, un documento di importanza fondamentale attraverso il quale è possibile cogliere l'idea lavoro e del suo valore maturata e prodotta in una fase avanzata dell'Impero romano.²⁴⁵ Nato allo scopo di combattere l'inflazione e fissare un limite al crescente prezzo di beni, tale provvedimento fornisce più di ogni altro documento antico, informazioni su salari e organizzazione del lavoro.²⁴⁶

In generale il mercato del lavoro costituiva una realtà abbastanza articolata con distinzioni e frammentazioni – seppur dai confini non troppo netti - riferibili innanzitutto alla

²⁴² Come lavoratori agricoli: ad es. VARR., *Rust.* 1.17; in un contesto domestico, vedere, ad esempio, il servo assunto *Corax* nel *Satyricon* di Petronio (vedi in particolare PETR., *Sat.* 117.11; anche DIO Chrys., *Or.* 7,114; *Dig.* 48.19.11.1); come facchino: APUL., *Met.* 1.7; come mulattieri: FEST. p.258m; settore edile, vedi *Dig.* 45.1.137.3; in un panificio: PLIN., *Ep.* 10.74.1; occupazioni varie, ad es. guardiani, APUL., *Met.* 2,21–30, assistenti, HOR., *Sat.* 2.7.15-18; vedi anche PLUT., *De vitando aere alieno* 6; EPITTO., *Ench.* 3.26. In generale *Dig.* 47.2.90.

²⁴³ HAWKINS 2016, pp. 40-43.

²⁴⁴ GIACCHERO 1987, pp. 121–132; CORCORAN 1996, pp. 205-233; CRAWFORD 2002, pp. 145–163.

²⁴⁵ Secondo quanto è riportato nell'Editto esistevano diverse forme di pagamento – a giornata, per singola prestazione, per prodotto, apprendistato mensile, pagamento per quantità di materia prima lavorata – fondate su considerazioni essenzialmente pratiche, su transazioni rapide e fluide. Spesso tali pagamenti prevedevano anche il *pastus*, ossia la fornitura di cibo, soprattutto se i lavoratori erano impegnati giornalmente lontano da casa (GROEN VALLINGA - TACOMA 2016, pp. 115-122).

²⁴⁶ La denominazione di specifiche merci, i livelli dei prezzi in relazione all'inflazione dilagante, il rapporto tra Editto e riforme monetarie e fiscali di Diocleziano e la loro efficacia sono stati oggetto di lungo dibattito tra gli studiosi. Fra i principali contributi sull'argomento: RUSCHENBUSCH 1977, pp. 193–210; CORBIER 1985, pp. 69–106; WASSINK 1991, pp. 465–93; BÖHNKE 1994, pp. 473–483.

bipartizione tra occupazioni urbane e lavoro agricolo, nonché all'età, al genere, alle competenze e allo *status* giuridico dei lavoratori. Tali aspetti, uniti alla tipologia di mestiere, determinavano la consistenza del salario e stabilivano delle gerarchie professionali.

L'artigiano poteva essere un individuo autonomo o più solitamente una figura dipendente e subordinata a un altro artigiano o commerciante, legata a un *patronus* o una committenza che acquistava pagando il lavoro e spesso fornendo la merce, soprattutto se costosa, o essere, infine, *institor* (agente) di un aristocratico o notevole che voleva mantenersi estraneo all'attività commerciale. La maggior parte degli artigiani viveva in piccole botteghe e officine insieme a uno o più apprendisti, impiegati nella forma di prestatori d'opera. Spesso si trattava di liberti vincolati a prestare la loro opera per il patrono, secondo modalità precise che venivano stabilite dalle parti interessate. Altri potevano essere schiavi, generalmente con specifiche abilità tecniche, variamente impiegati nelle officine di artigiani liberi o in case padronali.

Il fatto che il lavoro fosse considerato parte dei costi del processo di produzione spiega i numerosi riferimenti nell'Editto di Diocleziano alle varie forme di remunerazione. Una delle forme contrattuali più note era rappresentata dalla *locatio conductio*.²⁴⁷ Si trattava di un rapporto economico fondato su un accordo informale tra le parti. Queste potevano essere rappresentate dal *dominus* e dal *redemptor*. Il *dominus* deteneva il ruolo di *locator* e provvedeva alla paga del lavoratore, in generale poteva essere considerato un direttore dei lavori. Il *redemptor* era il solo interlocutore del *dominus* ed era obbligato a fornire manodopera e prodotti (*cogere/facere oleam*).²⁴⁸ Da quest'ultimo obbligo dipendeva sostanzialmente la quantità di *merces* che spettava al lavoratore. Il calcolo, infatti, non era basato sulle giornate di lavoro e nemmeno sulla quantità di terreno lavorato ma sulla quantità di beni forniti.

Un altro tipo di negozio prevedeva un accordo tra il *dominus* o il *redemptor* e gli *operarii*. La differenza maggiore riguarda la tipologia contrattuale basata su assunzioni giornaliere di lavoratori che, di fatto venivano pagati a giornata.²⁴⁹ In sostanza il *dominus* (o il *redemptor*) doveva pagare la *merces*, mentre l'*operarius* doveva prestare la propria opera. Quest'ultima non implicava, però, alcuna obbligazione di risultato, come avveniva, invece, nel caso del *redemptor*.²⁵⁰

²⁴⁷ DE ROBERTIS 1946, pp. 197-200.

²⁴⁸ CAT. Agr., 144. 1-1 (2.5) e 145. I (2).

²⁴⁹ A differenza del *redemptor* o del *faber*, incaricato di *facere la cupa*, per i quali la paga era cioè basata sul prodotto ottenuto, lo stipendio dell'*operarius* era calcolato sulla giornata di lavoro (CAT. Agr., 21.5).

²⁵⁰ Nell'Editto sono riportati precisi tipi di pagamento in relazione a specifiche professioni: un pastore, ad esempio, riceveva un salario giornaliero di 20 denarii; un *pistor* poteva ricevere una paga giornaliera anche se avveniva molto più frequentemente il commercio al dettaglio di singoli prodotti o si preferiva affittare temporaneamente il forno per cuocere il pane preparato in casa (GROEN VALLINGA - TACOMA 2016, p. 115). Molto comuni in epoca romana sono anche le forme di pagamento mensile sebbene non risultano documentate nell'Editto (DREXHAGE 1991, in part. capitolo 8).

Nel complesso i riferimenti alla paga giornaliera si rintracciano in non meno di trentuno casi all'interno del documento diocleziano²⁵¹ sia nel caso di manodopera qualificata che non qualificata. La ricorrenza di tale forma di pagamento secondo alcuni studiosi non deve sorprendere in quanto costituiva la soluzione più pratica, comoda e flessibile a disposizione dei datori di lavoro che stipulavano e chiudevano agevolmente i contratti, evitando di esporsi ai rischi del mercato.²⁵²

L'immagine che ne deriva è, in questo caso, quella di un sistema salariale abbastanza contenuto con paghe piuttosto basse, per quanto riguarda i salari giornalieri di manodopera non qualificata.²⁵³ Tuttavia, come osservato da C. Hawkins, i datori di lavoro potevano anche investire, in qualche modo, sulla formazione di questo tipo di manodopera dato che molti operai non specializzati erano in grado di acquisire competenze specifiche.²⁵⁴ In questo caso i costi erano verosimilmente bassi, soprattutto nei grandi centri come Roma, dove la forza lavoro non qualificata costituiva una parte non indifferente del mercato del lavoro a disposizione di artigiani e imprenditori.²⁵⁵ Essi, dunque, fornivano quella forza lavoro a basso costo e a breve termine che sollevava i datori di lavoro dall'onere di provvedere a manodopera qualificata e contrattualizzata attraverso forme di pagamento più stabili e durature. Anche le produzioni più comuni, come quelle di calzature, facevano ampio ricorso di operai non qualificati disposti ad apprendere rapidamente compiti specifici o dotati di competenze man mano acquisite attraverso una fase di apprendistato.

La manodopera qualificata, tuttavia, continuava a rappresentare un aspetto di estrema importanza per il settore artigianale.²⁵⁶ Ciò valeva non solo per quelle produzioni destinate a una clientela benestante, ma in generale per le attività che richiedevano una certa competenza e precisione nella lavorazione delle materie prime come nel caso del settore metallurgico. Questo spiega il forte divario tra i compensi riconosciuti agli operai non specializzati e quelli che, invece, spettavano ai professionisti.²⁵⁷

L'abilità e le competenze di un artigiano costituivano il fattore discriminante per stabilire l'entità del salario.²⁵⁸ Osservando, infatti le cifre documentate sull'Editto del 301 d.C. è possibile individuare non poche variazioni. Queste sono rintracciabili, ad esempio, nelle occupazioni che prevedono la vendita o il pagamento al dettaglio (ad esempio i follatori potevano guadagnare dai 60 a 600 *denarii* per articolo), o in riferimento al mestiere del

²⁵¹ GROEN VALLINGA - TACOMA 2016, p. 116.

²⁵² DUNCAN-JONES 1978, pp. 159-68, in part. pag. 160; HAWKINS 2016b, p. 42.

²⁵³ SCHEIDEL 2010, pp. 425-462; KNAPP 2011, pp. 86-87.

²⁵⁴ HAWKINS 2016b, p. 44.

²⁵⁵ Per gli operai che lavoravano nelle fulloniche di Pompei, ad esempio, secondo M. Flohr, era essenziale un breve periodo di formazione per acquisire le competenze necessarie a garantire lo svolgimento delle diverse fasi di produzione (FLOHR 2011a, pp. 87-100).

²⁵⁶ GRANTHAM 1999, p. 217.

²⁵⁷ RATHBONE 2009, p. 314; Hawkins 2016a, p. 169; GROEN VALLINGA - TACOMA 2016, pp. 113-114.

²⁵⁸ DE NARDIS 2016, pp. 147-148.

maestro (un insegnante che istruiva un alunno al mese riusciva a guadagnare da 50 *denarii* a 250 denari). Di fatto a molte professioni specializzate o che richiedevano specifiche conoscenze, erano riconosciuti salari pari al doppio di quelli che spettavano al lavoratore non specializzato²⁵⁹ che favorivano in molti casi percorsi di ascesa sociale ed economica. Il duplice valore riconosciuto alle specializzazioni trova corrispondenza anche in alcuni documenti dell'Egitto della prima età imperiale. Secondo una recente lettura di Dominic Rathbone tali documenti confermano l'importanza delle abilità e la sua traduzione in pagamenti superiori di due o tre volte a quelli che spettavano agli operai non qualificati, specialmente in contesti urbani.²⁶⁰ Ulteriori, sebbene isolati, riferimenti sono rintracciabili in alcuni autori latini quando descrivono i vantaggi derivanti dalla formazione di uno schiavo.²⁶¹

In definitiva il quadro che tali fonti, e in particolar modo l'Editto dei prezzi, permettono di delineare è quello di un mercato del lavoro essenzialmente aperto e flessibile con un sistema salariale basato sull'abilità del lavoratore, con professioni non qualificate caratterizzate da guadagni relativamente bassi e standard di vita contenuti per la maggior parte della popolazione. Ad esse fanno da contraltare tutte quelle occupazioni urbane altamente specializzate attraverso le quali i lavoratori potevano raggiungere standard di vita abbastanza elevati e benessere economico.

Si trattava di una realtà composita e multiforme dove la distinzione tra lavoro in città e in campagna non appariva così netta; nella quale il carattere stagionale di molte occupazioni determinava continue oscillazioni nel mercato sia sul piano della domanda che dell'offerta;²⁶² dove schiavi, liberti e uomini liberi erano parte dello stesso meccanismo e lavoravano spesso gli uni accanto agli altri;²⁶³ nella quale la forza lavoro era costituita anche da donne e bambini²⁶⁴, con occupazioni primarie e secondarie, più o meno specialistiche, talvolta svolte dal medesimo lavoratore²⁶⁵, destinate a garantire la sussistenza del nucleo familiare, ad accumulare capitali e, in alcuni casi a migliorare lo *status* sociale.

²⁵⁹ GROEN VALLINGA - TACOMA 2016, p. 113.

²⁶⁰ RATHBONE 2009, pp. 299–326, in part. pp. 314–321.

²⁶¹ Columella, ad esempio, nel I secolo d.C., stimava il valore di uno schiavo istruito per diventare un bravo viticoltore dai 6 agli 8.000 sesterzi, forse da due a quattro volte tanto quanto uno schiavo adulto non qualificato (COLU. *Rust.* 3.3.8). Sulla stessa linea anche il giurista Paolo sottolineava i benefici della formazione di uno schiavo, ad esempio nella metallurgia o nella carpenteria, in relazione all'incremento del suo valore di mercato in quanto operaio esperto (*Dig.* 17.1.26.8.)

²⁶² HAWKINS 2016b, pp. 37–38.

²⁶³ Hawkins 2016a, pp. 93–95.

²⁶⁴ FRÉZOULS 1977, pp. 253–268, in part. p. 265; DREXHAGE 1991, p. 445; ALLEN 2009, pp. 327–345, in part. p. 339.

²⁶⁵ GROEN VALLINGA - TACOMA 2016, p. 119.

1.1.2.4 *Collegia, corpora e societates: le associazioni professionali*

Il fenomeno associativo rappresentò certamente un elemento caratteristico della società romana. Variamente definiti nel corso della loro lunga storia - *collegium, sodalicium, sodalitas, sodales, ordo, contubernium, studium, thiasos* e le loro varianti in greco - le associazioni professionali costituirono un fenomeno sociale molto importante sia per la quantità di individui coinvolti che per estensione geografica.²⁶⁶ Secondo gli studiosi, infatti, almeno un terzo della popolazione urbana in età imperiale faceva parte di un collegio.²⁶⁷ Nel senso più vasto il *collegium* può essere inteso come l'unione volontaria di individui che svolgevano lo stesso mestiere e perseguivano obiettivi finalizzati a soddisfare esigenze di tipo commerciale, religioso o di mutua assistenza.

La documentazione a nostra disposizione ha permesso di precisare in maniera sempre più chiara la multidimensionalità di tali collegi dove funzioni professionali, funerarie, religiose, conviviali e voluttuarie convivevano spesso l'una accanto all'altra. Le fonti epigrafiche, da una parte, e i testi storico-giuridici, dall'altra, consentono di definire le caratteristiche di queste complesse organizzazioni, tracciandone lo sviluppo nel corso del lungo tempo, dato che la durata era teoricamente perpetua perché non dipendevano né dalla vita né dalla partecipazione individuale di ciascuno dei suoi membri.

Innanzitutto sul piano terminologico il dibattito storiografico moderno ha permesso di far luce sulle definizioni e sui significati da attribuire ai vari termini latini che si riferiscono alle associazioni. *Corpora, collegia, societates o sodalitates* non sono più indifferentemente interpretati come sinonimi delle associazioni antiche ma, al contrario, contengono al proprio interno un preciso valore nominale che li differenzia tra loro in ragione di una propria organizzazione e di un proprio funzionamento strettamente collegati a specifici ambiti di attività, nonché al contesto storico e territoriale.²⁶⁸ Tuttavia è possibile rintracciare il frequente ricorso ai termini *collegium* e *corpus* per indicare genericamente ogni tipo di associazione, con i membri definiti *collegiati* e *corporati*; mentre quelli di *sodalitas* e *sodalicium* compaiono in riferimento alle associazioni religiose, conviviali, voluttuarie e politiche, mai per quelle professionali.²⁶⁹

I primi studi attribuivano ai collegi funzioni esclusivamente conviviali e sacrali²⁷⁰ escludendo, almeno all'origine, ogni tipo di coinvolgimento economico.²⁷¹ Col tempo, tuttavia, tale visione è stata notevolmente ampliata e all'associazionismo professionale è

²⁶⁶ BISCARDI 1980, pp. 1-20; DE ROBERTIS 1984, pp. 1259-1269.

²⁶⁷ DIOSONO 2007, p. 5.

²⁶⁸ CORDOVANA 2016, p. 179.

²⁶⁹ DE ROBERTIS 1955; 1971; 1981; TRAN 2006, pp. 2-8. CORDOVANA 2016, p. 180; i

²⁷⁰ WALTZING 1895-1900; HASEBROEK 1928, p. 66; FINLEY 1999, p. 138.

²⁷¹ Principale fautore di questa visione fu J.-P. Waltzing il quale individuava nella comunanza di mestiere l'unico legame di natura economica e ammetteva al massimo l'interesse nel difendere i propri interessi nei confronti del potere o di altri collegi (WALTZING 1895-1900, pp. 188-189).

ormai largamente riconosciuto un coinvolgimento di tipo economico già nelle sue fasi iniziali²⁷², benché non sempre dichiaratamente espresso.²⁷³

Gli studiosi sono, infatti, concordi nel riconoscere tali associazioni come delle realtà complesse²⁷⁴ dove, come ha efficacemente sintetizzato F. Diosono, caratteristiche *professionali* (condivisione della medesima professione), *territoriali* (condivisione o vicinanza di spazi di lavoro, botteghe e officine), *economiche* (presenza di una cassa comune e altri beni a disposizione dei soci e possibilità di concessioni statali), *sociali* (confronto collettivo con lo stato e con altre cariche amministrative, riconoscimento di un ruolo civile e inserimento all'interno di una gerarchia cittadina), *religiose* (i soci riservavano onori alle divinità e praticavano gli stessi culti), *politiche* (coltivavano rapporti di mutuo interesse con patroni e personalità influenti), *assistenziali* (prestavano aiuto ai membri più poveri e alle famiglie dei defunti) e *funerarie* (la maggior parte dei *collegia* si impegnava a garantire le esequie dei soci e partecipava alle cerimonie in loro onore), per citarne alcune, erano strettamente connesse.²⁷⁵

Si trattava di strumenti concreti attraverso i quali individui di media ricchezza e media condizione sociale potevano integrarsi all'interno della società e sperare di scalare la piramide, ricoprendo cariche locali minori o, in alcuni casi, accedere al decurionato o alla *boulé*. Il liberto in particolare se, da un lato, poteva agevolmente svolgere quasi tutte le attività economiche che potenzialmente lo rendevano più ricco di un membro della classe senatoria, più influente e benvoluto dal popolo, dall'altro, però, gli era preclusa la carriera politica. Per questo i collegi professionali costituirono un canale di promozione sociale e di esperienza politica molto sfruttato dai liberti e attraverso i quali poterono integrarsi nella società e ambire a scalare qualche gradino.²⁷⁶

La presenza all'interno della società di associazioni e collegi praticamente per ogni categoria professionale si fondava non solo sul concetto di utilità comune ma sulla connaturata spinta a riunirsi e sull'esigenza sociale di rappresentare un gruppo nella comunità.

Le attività svolte da un'associazione professionale potevano essere numerose e variegate, mai unilaterali, e vanno sempre considerate all'interno di un quadro storico-sociale molto articolato. In generale i membri di un collegio potevano gestire il pagamento delle imposte,

²⁷² MONSON 2006, pp. 221–238; PLEKET 2008, pp. 533–544; VERBOVEN 2011, pp. 187–195; ARNAOUTOGLU 2011, pp. 257–190.

²⁷³ VERBOVEN 2016, p. 173.

²⁷⁴ CORDOVANA 2016, p. 181.

²⁷⁵ DIOSONO 2007, pp. 6–8.

²⁷⁶ L'adesione a un collegio comportava, infatti, la partecipazione a banchetti pubblici e alle distribuzioni, favoriva le relazioni e i rapporti sociali, creava, dunque, concrete opportunità per migliorare il proprio tenore di vita. Nel caso di coloro che erano ancora schiavi, le opportunità erano certamente più limitate e legate alla mutua assistenza, alla partecipazione alle attività sociali collegiali, alla possibilità di garantirsi una sepoltura, nonché di un funerale (DIOSONO 2007, pp. 18–21).

controllare l'andamento dei prezzi, condividere i costi d'esercizio e spese, assicurarsi una maggiore stabilità economica e la possibilità di influenzare le amministrazioni pubbliche a proprio vantaggio, ottenere monopoli, appalti o la gestione di strutture pubbliche. Nell'ambito della mutua assistenza rientravano anche i riti di *pietas* verso i membri defunti per i quali i soci pagavano regolarmente una piccola tassa collegiale, *funeraticium*, utile ad assicurare una degna sepoltura.²⁷⁷

I collegi più documentati nel mondo romano, i cosiddetti *tria collegia licita*²⁷⁸ o *tria collegia principalia*²⁷⁹, furono quelli dei *fabri*²⁸⁰, dei *centonarii*²⁸¹ e dei *dendrophori*²⁸², considerati i più prestigiosi e caratterizzanti dell'economia municipale del mondo romano. A questi *collegia* competeva lo spegnimento degli incendi, un servizio di *utilitas publica* per lo Stato, che si affiancava a tutta una serie di attività di importanza strategica.

Accanto a questi esisteva una notevole quantità di collegi professionali²⁸³ ove l'occupazione costituiva il criterio principale ma non esclusivo di accesso.²⁸⁴ Alcuni divennero particolarmente potenti in quanto operanti in città strategiche come nel caso dei *navicularii* di Ostia e di altri centri marittimi. Il Piazzale delle Corporazioni di Ostia, infatti, conserva ancora traccia della presenza di armatori (*navicularii*), negozianti al minuto e mercanti all'ingrosso (*mercatores* e *negotiatores*), di misuratori di derrate secche e liquide (*mensores*), palombari e fornitori di legname (*urinatores*, *codicarii* e *lignarii*) provenienti dai porti della Sardegna, del Nord Africa e della Gallia Narbonese testimoniando la diffusione di questi collegi e la loro presenza fisica in luoghi nevralgici dell'economia e del commercio antico.²⁸⁵ La diffusione e l'evoluzione dei collegi professionali sono strettamente legate allo sviluppo economico e sociale dell'Impero. Il fenomeno, infatti, caratterizza in maniera significativa le province occidentali concentrandosi nella Penisola Italica, in Gallia e nella penisola

²⁷⁷ LIU 2013a, pp. 362-364.

²⁷⁸ CIL XI 7881.

²⁷⁹ CIL XI 5749.

²⁸⁰ L'assenza di riferimenti a specifici ad ambiti professionali, ha lasciato ipotizzare per questo collegio "generico" una funzione di gestione e controllo della plebe urbana più che attività di natura economica (SIRKS 1991, p. 93; VAN NIJF 2002, pp. 305-339).

²⁸¹ La maggior parte degli studiosi è oggi concorde con l'identificare i *centonarii* come commercianti di stoffe e abiti, in particolare di lana (LIU 2009, p. 69). L'importanza del collegio, tuttavia, ha spinto F. Diosono ad estendere l'ambito commerciale dei *centonarii* e vederli piuttosto come commercianti al dettaglio di prodotti e beni di varia natura (DIOSONO 2007, p. 65).

²⁸² Le attività dei *dendrophori* rientravano nell'ambito della carpenteria, ad essi competevano essenzialmente il reperimento, la sgrossatura ed il trasporto del legname. Data l'importanza della materia prima risulta chiaro il prestigio di tale collegio e l'attenzione che l'autorità statale gli riservò (DIOSONO 2007, pp. 66-67).

²⁸³ Si fa riferimento ai *tignarii* (carpentieri-falegnami), ai *navales* (operai-costruttori di imbarcazioni), ai *ferrarii* (artigiani di metalli, maniscalchi), agli *aurifices* (orefici), agli *aerarii* (bronzisti), ai *lanii* (macellai), agli *argentarii* (banchieri), ai *fullones* (tintori) e ai *pistores* (fornai) (LIU 2013a, pp. 360-362).

²⁸⁴ VERBOVEN 2016, p. 180.

²⁸⁵ CLEMENTE 1991, p. 88; LO CASCIO 2002, pp. 87-110.

Iberica.²⁸⁶ In Oriente, invece, dove il sistema economico era evoluto da tempo e le tradizioni cittadine preesistenti la conquista romana si erano ampiamente consolidate, le imprese artigianali partecipavano attivamente alle vicende della vita economica e sociale, consapevoli del loro valore finanziario e numerico.²⁸⁷

Benché la tradizione riconduca all'età regia di re Numa o Servio Tullio l'origine dei *collegia*²⁸⁸ è solo a partire dall'età repubblicana che è possibile tracciare l'evoluzione storica di tali realtà. Dal III-II secolo a.C. in poi, infatti, i collegi professionali cominciano a connotarsi in senso associazionistico secondo criteri di condivisione e compartecipazione. La storia delle organizzazioni professionali in età romana può essere, infatti, distinta in due grandi periodi: il primo coincide con l'età repubblicana, periodo nel quale i *collegia* rappresentavano realtà essenzialmente autonome costituite da gruppi sociali subalterni e spesso assai poco acculturati, con funzioni essenzialmente religiose e amministrative;²⁸⁹ il secondo, invece, coincide con quella fase di instabilità politica e di contraddizioni interne alla società romana iniziata nel corso del I secolo a.C. Schiavi, liberti, collegi religiosi e *corpora* professionali divennero masse influenzabili in mano a individui o gruppi di individui che, interpretando i bisogni di queste categorie sociali, si assicuravano il loro consenso e, dunque, l'appoggio politico.²⁹⁰ Su queste categorie si faceva pressione per accrescerne il malcontento ed innescare crisi o, addirittura, rivolte che minavano la stabilità del sistema.²⁹¹ L'ingresso delle masse artigiane e proletarie nello scontro politico determinò, così, la reazione dura della *nobilitas* senatoria e l'emanazione di una serie di provvedimenti volti a eliminare quei collegi pericolosi per l'ordine pubblico.²⁹² Vennero mantenute solo le organizzazioni considerate di pubblica utilità e alcuni dei *collegia* più antichi.

All'indomani di queste lotte gli studiosi tendono a riconoscere un'altra fase della storia dei collegi romani fortemente condizionata da un susseguirsi di provvedimenti, soppressioni, concessioni, controlli da parte dei gruppi politici al potere. L'esito di tale situazione fu perciò

²⁸⁶ In particolare, su un totale di circa duemila riferimenti epigrafici di provenienza occidentale, oltre due terzi giungono dall'Italia, diverse centinaia dai territori gallici e germanici e sessantanove dalla penisola Iberica (CORDOVANA 2016, p. 178.) Esigue risultano le attestazioni in Africa (CRACCO RUGGINI 1971, pp. 81-83.) forse per la presenza radicata di cellule di vita associata come le Curie (GASCOU 1976, pp. 33-48) che, di fatto, rendevano superflua l'istituzione di *collegia* (CLEMENTE 1991, p. 87).

²⁸⁷ Le associazioni dei centri orientali, in particolare dell'Asia Minore, erano maggiormente orientate a curare gli interessi di determinate categorie economiche, le loro funzioni e la loro organizzazione divergeva da quelle delle associazioni d'Occidente (CLEMENTE 1991, p. 87; VAN NIJF 1997, pp. 8-9).

²⁸⁸ PLINIO, *Nat. Hist.* XXXV, 159; PLUTARCO, *Numa*, 17; LIU 2013a, pp. 353-354; CORDOVANA 2016, pp. 175-177.

²⁸⁹ CORDOVANA 2016, p. 185.

²⁹⁰ CORDOVANA 2016, p. 186.

²⁹¹ Per il mondo romano tali episodi risultano attestati nelle province orientali (CLEMENTE 1991, pp. 87-88).

²⁹² Si fa riferimento ai provvedimenti del Senato tra il 68 e il 64 a.C. che determinarono la soppressione di tutti quei collegi ritenuti pericolosi (ASCONIO, *In Cornelianam*, 67) e a quello del 58 a.C. relativo alle *lex Clodia de collegiis* (CICERONE, *ad Atticum*, 3) o *de collegiis restituendis novisque instituendis* (ASCONIO, *In Pisonianam*, 6-7) che ordinava il ripristino di quelle associazioni a loro tempo utilizzate per la lotta politica armata (CICERONE, *Pro domo sua*, 21, 54; *Pro Sestio*, 15, 34).

il progressivo controllo e sfruttamento dei collegi da parte degli stessi gruppi di potere, per scopi elettorali e, in generale, per gli specifici interessi della classe dirigente.²⁹³

In età imperiale il controllo statale diventò ancora più forte, tanto che la formazione di un collegio doveva essere autorizzata dal senato o dall'imperatore e l'attività associativa era, da questi, sottoposta a regolamentazione. In generale venivano considerati leciti, e quindi autorizzati, quei collegi che non manifestavano velleità politiche. Nel caso di quelli professionali, in particolare, pare che l'atteggiamento del governo sia stato abbastanza tollerante, anzi, rappresentarono una delle basi del consenso alla politica imperiale. Nel corso del II secolo d.C., infatti, il numero di collegi professionali crebbe notevolmente e il rapporto con lo Stato divenne ancora più importante e stretto, in quanto i *collegia*, ricevendo sostegno e appoggio dall'alto, garantivano allo stato una serie di servizi che ne assicuravano il funzionamento.²⁹⁴

Intorno alla metà del III sec. d.C. gli studiosi hanno individuato una nuova fase per le associazioni professionali, in concomitanza con la grande crisi economica che colpì l'Impero e responsabile dell'inizio di processi di disgregazione territoriale e una serie di difficoltà che, come in un effetto domino, investirono quasi ogni settore della società romana. La ricerca storica, infatti, ha riconosciuto un progressivo e sempre più rigido controllo da parte del potere imperiale nei confronti dei *collegia*, che nel corso della Tarda Antichità li trasformò in organismi statici, obbligati a prestare una serie di servizi necessari per la sopravvivenza dello stato. Ciò che avvenne, sostanzialmente, fu il passaggio di queste organizzazioni da volontarie a obbligatorie e conseguentemente una riorganizzazione delle stesse che si espresse nella progressiva riduzione della loro autonomia.²⁹⁵

Già durante il regno di Severo Alessandro (222-235 d.C.) le corporazioni di Roma subirono una prima riorganizzazione in virtù della quale lo Stato si assicurò una serie di servizi e approvvigionamenti regolari; in seguito, con Aureliano (270-275 d.C.), l'intervento statale si accentuò e tale fu il *trend* nel periodo successivo, tanto da rendere le associazioni dei veri e propri organi inglobati nella burocrazia statale.²⁹⁶ L'appartenenza a un collegio divenne obbligatoria ed ereditaria, in modo che lo Stato poteva garantirsi il personale sufficiente per soddisfare le esigenze e i servizi indispensabili legati all'approvvigionamento e al rifornimento di cibo e beni di consumo.²⁹⁷ Dunque tutte le attività economiche più importanti, che in origine erano nate dall'iniziativa privata, vennero messe quasi

²⁹³ Le corporazioni professionali si definirono sempre più come uno strumento utile allo Stato per gestire il popolo, composto da artigiani e commercianti, sul quale esercitare un controllo che poteva esprimersi in forme di tolleranza o in quelle di drastici provvedimenti (DIOSONO 2007, pp. 29-33; SANGRISO 2009, pp. 99-100).

²⁹⁴ Ciò è particolarmente evidente per alcuni collegi, come quelli dei *fabri*, dei *naviculari* e dei *pistores*, che riunivano forze economiche e capacità tecniche essenziali che l'imperatore tentava di orientare per scopi utili al governo, chiedendo e imponendo servizi e prestazioni (CLEMENTE 1991, p. 90).

²⁹⁵ CORDOVANA 2016, pp. 196-198.

²⁹⁶ DIOSONO 2007, p. 41; SANGRISO 2009, p. 105; CRACCO RUGGINI 1971, pp. 59-193.

²⁹⁷ *Cod. Th.*, XIV, 4,1; XIV, 3,1; XIV, 3,3; XIV, 3,13.

esclusivamente a profitto dell'amministrazione.²⁹⁸ I *collegiati* si trasformarono man mano in addetti, vincolati al loro collegio, sia individualmente che nell'ambito dell'intera famiglia. Ciascun membro aveva l'obbligo di partecipare alle spese legate al servizio pubblico richiesto, sebbene in rapporto alle proprie possibilità economiche.²⁹⁹

Alla luce di tali trasformazioni cambiò naturalmente anche il rapporto con il patronato, in origine caratterizzato dalla presenza di ricchi personaggi che avevano instaurato un legame di mutuo vantaggio con le associazioni di mestiere, poi dello Stato e successivamente, nel IV secolo, dai membri più facoltosi delle associazioni stesse o dei prefetti urbani o di altri magistrati di rango senatorio imposti. A questi, infatti, si rivolgevano i collegi per ottenere agevolazioni e sgravi fiscali, offrendosi in cambio come *clientes*.³⁰⁰

Tale fenomeno, tuttavia, non appare omogeneo, anzi, l'atteggiamento statale nel IV secolo, variava in base alla natura delle associazioni professionali, che talvolta lo Stato sfruttava per esigenze specifiche lasciandole poi libere. Tali dinamiche risultano più evidenti nelle province orientali, dove era probabilmente ignoto il sistema di congelamento ereditario delle funzioni dei vari collegi, presumibilmente per la diversa configurazione che le imprese artigianali avevano sempre conservato ereditandole dalle precedenti esperienze ellenistiche.³⁰¹

In epoca tardo antica il processo che immobilizzò i collegi nelle funzioni pubbliche fu lento e inarrestabile segnando, alla fine del IV secolo, un momento decisivo con l'obbligo di rendere noto al prefetto di Costantinopoli il numero dei *corpora* presenti in città³⁰² e, ancora, qualche anno dopo, con il provvedimento che fissò a 563 il numero di collegiati nella capitale.³⁰³ Lo stretto controllo, inoltre, determinò secondo alcuni studiosi anche la stabilizzazione interna di tali corporazioni e il consolidarsi di una consapevolezza da parte di queste del proprio indispensabile ruolo e quindi un atteggiamento un po' più spregiudicato nella richiesta di concessioni.³⁰⁴ In questo contesto è stata, in parte, spiegata l'onda di scioperi e rivolte che, a partire dalla fine del III secolo, si levò tra Occidente e Oriente. In realtà nelle province orientali i tumulti sono attestati sin dai primi decenni dell'Impero³⁰⁵ ma, in generale, proteste e rivolte per rivendicare diritti e privilegi si ebbero

²⁹⁸ SANGRISO 2009, pp. 104-105.

²⁹⁹ Ad esempio i fornai dovevano pagare il grano e le spese di manutenzione ma, in cambio, lo Stato metteva a disposizione i locali e gli attrezzi necessari (DIOSONO 2007, p. 40).

³⁰⁰ Il vantaggio, chiaramente, doveva essere reciproco: il prefetto di Roma, ad esempio, che doveva garantire la stabilità e gli approvvigionamenti, aveva tutto l'interesse a legarsi a quelle associazioni che potevano assicurargli i servizi indispensabili per il funzionamento di tale comparto (DIOSONO 2007, p. 39).

³⁰¹ SANGRISO 2009, p. 106.

³⁰² *Cod. Iust.*, I, 28, 4.

³⁰³ *Cod. Iust.*, IV, 63, 5; DIOSONO 2007, p. 41. In realtà registri ed elenchi sono attestati in vari periodi per i diversi collegi con indicazione del numero degli iscritti, dell'organizzazione interna, dei magistrati e altre importanti informazioni per la vita dell'associazione (SANGRISO 2009, p. 107 con bibliografia precedente).

³⁰⁴ CRACCO RUGGINI 1971, p. 170.

³⁰⁵ DIOSONO 2007, p. 42; in generale sugli scioperi nei territori orientali: CRACCO RUGGINI 1971, pp. 164-169.

sostanzialmente in ogni parte dell'Impero, con esiti chiaramente diversi sulla base della tipologia di corporazioni e dello scenario geografico e politico.³⁰⁶

Nella storiografia degli ultimi decenni, tuttavia, questa teoria dirigistica dell'economia romana è stata sostanzialmente sovvertita. La ricerca storica più recente³⁰⁷ ha, infatti, rivisto l'interventismo statale della media età imperiale legandolo più a iniziative promosse per fronteggiare periodi di instabilità. Tali provvedimenti non interessarono, specie in età tardoantica, ogni *collegium* tanto meno tutte le province dell'Impero. Si trattò piuttosto di provvedimenti *ad hoc*³⁰⁸ - soprattutto per le realtà urbane - necessari per il mantenimento dell'ordine pubblico e degli approvvigionamenti. Alcune categorie di lavoratori erano destinatarie di particolari privilegi da parte delle strutture istituzionali perché queste ultime gli riconoscevano un'utilità pubblica.³⁰⁹

Il quadro che emerge è, dunque, più complesso rispetto a quello delineato dagli studi precedenti e in un meccanismo di dirigismo statale e individua una serie di fattori - sociali, economici, politici e culturali - che contribuirono a caratterizzare l'organizzazione del lavoro.

Nel complesso le organizzazioni di mestiere e, in generale, i *collegia* rappresentarono un fenomeno economico e sociale *sui generis*³¹⁰ ai quali la critica storica ha finalmente riconosciuto il valore multifunzionale³¹¹ che li rese simili a *social clubs* impegnati in una pluralità di attività³¹² ma lontani dall'essere assimilati alle corporazioni di età medievale o accostati ai moderni sindacati.³¹³

Fondamentalmente ignorati dalle fonti letterarie, se non quando percepiti come potenziale pericolo per il sistema costituito³¹⁴, essi furono espressione delle classi medio-basse del mondo romano, sia in Occidente che in Oriente, nonché della loro volontà di affermazione sociale, economica e culturale. Organismi apparentemente stretti nella morsa dell'apparato

³⁰⁶ In Oriente la struttura delle corporazioni, che contava all'interno membri anche particolarmente influenti, tali agitazioni si risolvevano spesso a vantaggio dei membri del collegio. Diverso rispetto a quanto avveniva in Occidente dove, generalmente le associazioni statalizzate o quelle più indispensabili per l'apparato statale, riuscivano ad ottenere risultati (DIOSONO 2007, p. 42).

³⁰⁷ È necessario precisare, tuttavia, che Già negli anni '90, infatti A.J.B Sirks ridimensionava l'immobilismo delle corporazioni antiche e il valore coercitivo della norma che fissava il numero di collegiati (SIRKS 1993, pp. 159-175), anzi tale disposizione era funzionale ad accertare il numero di coloro che potevano godere di specifici privilegi e dell'esenzione di alcune tasse.

³⁰⁸ LIU 2013a, p. 367.

³⁰⁹ A partire da Costantino, venne concessa la possibilità di entrare nell'ordine equestre agli armatori, il cui ruolo economico era fondamentale soprattutto per i rifornimenti di grano (*Cod. Th.*, XIII, 5,16; XV, 14, 4); i *pistores* potevano entrare nelle magistrature urbane e ai *suarii* era consentito ricoprire cariche curiali qualora lasciassero il loro patrimonio in eredità al collegio (*Cod. Th.*, XIV, 4, 8).

³¹⁰ CORDOVANA 2016, p. 190.

³¹¹ TRAN 2006, pp. 29, 41; VERBOVEN 2011, p. 189.

³¹² VERBOVEN 2011, pp. 187-195.

³¹³ CORDOVANA 2016, p. 202.

³¹⁴ CIC., *ad Atticum*, 3, 15, 4.

statale, ma al quale in realtà erano legati da un rapporto di mutuo opportunismo ove aspetti economici e non economici, sociali e non sociali ne segnarono in varia misura la storia e l'evoluzione nel corso dei secoli.

1.1.2.5 Il percorso politico possibile: «Augustales» e «Seviri»

I *collegia* per organizzazione e gerarchia interna presentavano, dunque, molteplici affinità con gli organi amministrativi delle città e costituivano un vero e proprio *trait d'union* tra le classi urbane meno abbienti, i notabili municipali e le stesse aristocrazie politiche extra-provinciali.³¹⁵

All'interno del tessuto politico e sociale della città, tuttavia, esisteva un *collegium* che, rispetto a tutti gli altri, esprimeva in modo abbastanza chiaro il forte legame con la *civitas* e la reale mobilità di specifici gruppi. Sin dal principio dell'età imperiale, infatti, all'interno del dinamico contesto delle organizzazioni sociali si fece spazio il collegio dei seviri augustali³¹⁶, un altro tipo di associazione locale introdotta in epoca augustea, comunemente collegata al culto imperiale e alla quale si accedeva pagando una sostanziosa *summa honoraria*.³¹⁷

Non si trattava di un'iniziativa centralizzata ma, piuttosto, come sostenuto da H. Mouritsen, di una risposta locale alla nuova realtà politica che offrì ai ricchi liberti un canale sicuro per le loro ambizioni attraverso il coinvolgimento attivo in iniziative civiche per conto del nuovo regime.³¹⁸ Di fatto, con l'introduzione dei *seviri Augustales* venne sancito il formale riconoscimento dell'importanza sociale ed economica dei liberti e costituì il primo reale sforzo per dare loro un ruolo e uno status ufficiali nella vita pubblica.³¹⁹

Tracciare, tuttavia, le caratteristiche di tali collegi risulta tutt'altro che semplice. La varietà riscontrata sul piano delle titolature, della struttura interna, degli aspetti pubblici e della composizione sociale ha posto gli studiosi di fronte a una realtà particolarmente complessa da rendere inadeguata per tali istituzioni l'adozione di un approccio globale e univoco.³²⁰

Per quanto riguarda gli *Augustales*, sebbene sia stato ridimensionato il ruolo sacerdotale tradizionalmente riconosciuto, tale istituzione è ancora oggi interpretata come un tentativo da parte di Augusto di legare i liberti al regime offrendo loro un *cursus honorum* – che in questa sede ho definito - alternativo.³²¹ Tale spiegazione trova conferma nella progressiva

³¹⁵ TRAN 2006, pp. 61-80.

³¹⁶ DUTHOY 1976, pp. 143-214; IBID., 1978, pp. 1254-1309.

³¹⁷ DUNCAN-JONES 1982, pp. 152-154.

³¹⁸ MOURITSEN 2011, p. 250.

³¹⁹ HOPE 2001, pp. 29-30.

³²⁰ MOURITSEN 2006, pp. 237-248, in part. p. 237.

³²¹ Nel tempo gli studiosi hanno spiegato l'istituzione degli *Augustales* in termini di convenienza e strategia politica, attraverso la quale l'imperatore voleva assicurarsi la lealtà dei membri alla casa imperiale (Frank 1940, p. 246); oppure come riconoscimento ufficiale del loro percorso di ascesa sociale: i liberti rappresentavano una classe influente e, con l'istituzione del culto imperiale degli *Augustales*, riuscirono a guadagnarsi un posto nella

strutturazione di una forma di *ordo*³²², socialmente inferiore ai decurioni ma ben sopra la plebe, cioè di una classe - definita oggi in termini moderni "intermedia" - posta al di sotto dei ceti privilegiati e distinti dalla classe plebea e dalla massa servile.³²³

Tale condizione, tuttavia, non permette una precisa collocazione di questo gruppo sociale perché connotato da una grande varietà e fluidità di situazioni. La ricca documentazione epigrafica³²⁴ conferma questa eterogeneità con differenze a livello territoriale che impediscono la definizione di un'immagine univoca per tale istituzione. Già a partire dalle titolature si riscontra una grande varietà di soluzioni.³²⁵ Le iscrizioni offrono numerosi esempi di titoli ricorrenti dove, in base al gusto locale, spiccano quelli di *Augustalis*, *Sevir Augustalis* e *magister Augustalis*.³²⁶ A rendere più articolato il quadro è, però la frequente presenza del titolo *Sevir* senza l'epiteto *Augustalis*, per connotare cariche che, di fatto, presentano le medesime funzioni e profilo sociale di quelle con la denominazione imperiale.³²⁷ Inoltre, è documentata l'esistenza di un certo numero di altri organismi che sembrano essere variazioni locali dei *seviri Augustales*.³²⁸ Si trattava, comunque, come suggerito da R. Duthoy, di uffici distinti, le cui titolature sono lontane dall'essere interpretate come sinonimi o l'una l'abbreviazione dell'altra.³²⁹ La varietà riconosciuta, infatti, è piuttosto espressione dell'articolazione regionale del fenomeno che rende improbabile ed errato ogni tentativo di generalizzazione.³³⁰ Il rapporto con i singoli contesti urbani e territoriali ciascuno con le proprie specificità, o con la casa imperiale, articolava fortemente la natura di questi uffici.³³¹

Naturalmente anche le funzioni erano abbastanza variegata e, oltre al tradizionale e formale impegno nell'*entourage* imperiale, tali gruppi si facevano promotori di generose iniziative come l'allestimento di giochi e spettacoli o donazioni di opere di pubblica utilità, generalmente più documentati. L'evergetismo era percepito da tali individui come un modo per trasformare l'*opus libertinae* in fonte di prestigio e popolarità. Attraverso gli investimenti indirizzati alla pubblica munificenza lo Stato trovò il modo per incanalare risorse utili a

società municipale (ROSTOVTZEFF 1957, p. 104); SHERWIN-WHITE 1973, p. 327; VITTINGHOFF 1990, pp. 161-369, in part. p. 208.

³²² DUTHOY 1978, pp. 1265-1277; BASSIGNANO 1981, pp. 191-227, in part. pp. 210-211.

³²³ ARRIGONI BERTINI 2006, p. 119.

³²⁴ Il sevirato è ricordato in circa 2.500 iscrizioni (MOURITSEN 2011, pp. 252-253).

³²⁵ DUTHOY 1976, pp. 143-213.

³²⁶ MOURITSEN 2011, p. 253.

³²⁷ Ad Aquileia, per esempio, sono attestate tre distinte istituzioni: il *sexviri Augustales*, l'*Augustales* e il *sexviri* (G. Bandelli, *I ceti medi nell'epigrafia repubblicana della Gallia Cisalpina*, in SARTORI - VALVO 2002, pp. 18-19); a Lione le iscrizioni provenienti dall'anfiteatro confermano che il collegio degli *Augustales* era distinto da quello dei *seviri Augustales* (MOURITSEN 2015, p. 240; CIL 13.1667c.)

³²⁸ MOURITSEN 2011, pp. 253-254.

³²⁹ DUTHOY 1976; 1978.

³³⁰ ABRAMENKO 1993, pp. 15-21.

³³¹ ABRAMENKO 1993, pp. 36-39.

sostegno della cultura urbana imperiale, ma anche per contenere l'arricchimento di tali gruppi sociali, fornendo a questi un percorso di crescita più onesto ed etico e a beneficio della comunità.³³²

In questo sistema abbastanza flessibile e sottoposto al controllo dell'*ordo decurionum*³³³ anche la composizione sociale di tali istituzioni appariva abbastanza variabile. I liberti, comunque, rappresentavano la categoria sociale maggiormente attestata³³⁴, al di là di qualche differenza territoriale legata a percentuali variabili di uomini nati liberi.³³⁵ In questo senso il sostegno dei patroni, almeno nelle fasi iniziali, sembra essere stato alla base dell'ascesa sociale e politica di molti liberti, come attestato nella documentazione epigrafica di Nîmes e Aquileia.³³⁶ Proprio ai *seviri* e ai *seviri augustales* di condizione libertina non era totalmente chiusa la possibilità di ottenere ulteriori onori, anzi, in numerosi casi i liberti raggiunsero il decurionato (*decurio ornamentarius*)³³⁷ o le fila dell'amministrazione centrale in qualità di *apparitores*.³³⁸

Indifferentemente dalle specificità locali, tali istituzioni offrirono ai liberti nuove possibilità di ascesa e miglioramento sociale, nonché di integrazione all'interno della vita cittadina. Pertanto l'indicazione del sevirato nell'epitaffio funebre costituiva l'informazione più importante all'interno dell'iscrizione e spesso precedeva tutte le altre.³³⁹

Talvolta l'informazione era enfatizzata anche sul piano figurativo con la rappresentazione di insegne e simboli funzionali a richiamare la carica e il prestigio sociale raggiunto come nel caso della stele dei Laronii, sul cui pannello inferiore è raffigurata la *sella curulis* ai lati della quale si dispongono due fasci littori. (Cat. LN3), o, ancora, della stele di *Lucius Aebutius* con i due fasci, la scure e il *bisellium* ben evidenti appena sotto l'iscrizione (Fig. 7). Non mancano esempi figurativi più articolati come documenta il rilievo di Verona con la rappresentazione di due littori con i *fascies* disposti ai lati di un *bisellium* (Cat. IL1) che connotano inequivocabilmente il presunto *mentor* come sevir.

Nella sfera funeraria, dunque, con le soluzioni più varie - attraverso il ricorso all'iscrizione o, come visto, alla combinazione di testo e immagine - questi *homines*



Fig. 7. Stele di *Lucius Aebutius* (Cat. MAC3).

³³² MOURITSEN 2011, p. 260.

³³³ MOURITSEN 2011, p. 254.

³³⁴ DUTHOY 1974, pp. 134-147; *ibid.* 1978, pp. 1254-1309.

³³⁵ OSTROW 1985; BUCHI 2002, pp. 67-78; ARRIGONI BERTINI 2002, pp. 119-130; l'affermazione sociale sia per i liberti che per gli ingenui era più facile soprattutto nei centri grandi e attivi dove fiorivano le attività commerciali (GARNSEY 1976, pp. 13-27; FORABOSCHI 1992, pp. 50-58; SARTORI 1996, pp. 41-54).

³³⁶ HOPE 2001, pp. 30-32.

³³⁷ Da Nîmes: CIL XII 3191, 3203, 3219, 3221, 3245, 3249.

³³⁸ *InscrAq* nn. 515-516; ABRAMNENKO 1993, p. 309.

³³⁹ HOPE 2001, p. 32.

novi trovarono un modo efficace per celebrare la loro ascesa e il loro riconoscimento sociale, nonché il benessere della propria famiglia il cui raggiunto potere economico era testimonianza del reale e concreto passaggio dalla dimensione dello schiavo a quella del cittadino.

1.2 I FUNERA NEL MONDO ARTIGIANALE

Le cerimonie funebri in epoca romana erano veri e propri eventi pubblici. Un funerale comportava non solo l'attivazione di un vero e proprio business legato all'organizzazione e allo svolgimento della processione pubblica ma anche il reale e attivo coinvolgimento degli individui, sia della famiglia del defunto ma anche della comunità in generale.³⁴⁰ Il popolo percepiva il funerale come una forma di intrattenimento e, in una società che attribuiva una certa importanza alle manifestazioni pubbliche di pietà e *status*, il coinvolgimento e il giudizio della comunità erano aspetti tenuti in grande considerazione nell'organizzazione di una cerimonia funebre. Di conseguenza i *funera* rappresentavano un'occasione per mettere in mostra il proprio *status*, il proprio benessere e, nel caso dei gruppi di potere, per promuovere sé stessi e sondare gli umori del popolo.³⁴¹

Le caratteristiche e le funzioni di queste cerimonie erano estremamente variabili in rapporto alle diverse categorie sociali che, di volta in volta, erano interessate. Nel caso specifico affrontato in questa sede, il carattere variabile dei *funera* assume forti caratteri di variabilità data l'estrema varietà di casi e situazioni che connotarono la figura dell'artigiano nella sua dimensione sociale ed economica. Inoltre, considerata l'ampia percentuale di liberti attestata nella documentazione epigrafica di artigiani e operai, la riflessione sui *funera* non può prescindere dalla valutazione della loro dimensione sociale fortemente segnata dalle origini servili e dalla mancanza del senso di appartenenza ad un gruppo socialmente definito, a cui va aggiunto il ruolo determinante dei rapporti di dipendenza che regolavano queste categorie³⁴² e che aprivano a una pluralità di casi e di situazioni.³⁴³

D'altronde il desiderio di celebrazione e rappresentazione permeava tutti gli strati sociali e così anche per le categorie inferiori come schiavi e liberti la commemorazione funebre acquisiva un'importanza decisiva e strumentale alla difesa della identità in risposta a quel pensiero sociale che tendeva, invece, a negarla. Sebbene le condizioni reali di tali gruppi erano molto diverse da individuo a individuo era in questa diversità e nel rapporto con i padroni che si concretizzava la possibilità di garantirsi un decoroso rito funebre e, naturalmente, una dignitosa sepoltura. Anche in questo caso esisteva una certa forma di controllo sulle pratiche funerarie ma ai contenuti e alle modalità d'espressione era lasciata ampia libertà. Pertanto schiavi e liberti diedero spesso vita a celebrazioni e a forme di

³⁴⁰ BODEL 1999, p. 259.

³⁴¹ PATTERSON 1992, 15-16.

³⁴² HUTTUNEN 1974, pp. 186-191.

³⁴³ Ved. *infra*

autorappresentazione nelle quali la loro identità veniva di volta in volta diversamente concettualizzata, mostrata e percepita.³⁴⁴

Nel variegato quadro di rapporti e relazioni sociali spesso trovarono ragion d'essere le celebrazioni funebri in onore di padroni, schiavi e liberti, fondati sull'impegno testamentario e sul mutuo vantaggio in termini di immagine pubblica per tutti gli individui coinvolti.³⁴⁵

Si tratta, sfortunatamente, di una ricostruzione parziale dato il forte squilibrio nella documentazione disponibile caratterizzato dalla netta prevalenza di testimonianze relative ai liberti e dai pochi dati pertinenti alle altre categorie che popolarono il settore artigianale. Tenendo conto, quindi, di tale discrepanza, l'analisi delle attestazioni consente di indagare le complesse e articolate dinamiche sociali sottese ai *funera*, i legami familiari e quasi-familiari, il punto di vista prodotto, modellato e riconosciuto dalle *élites*, nonché quello creato dal popolo, espressioni di un sistema ideologico che solo in parte corrispose alla realtà vissuta da questi individui.³⁴⁶

1.2.1 *Patronus, schiavi e liberti*

La morte del *patronus* costituiva un evento molto significativo per gli schiavi e i liberti di sua proprietà, non tanto in riferimento a motivazioni di natura personale e affettiva per l'avvenuta perdita, piuttosto per la concreta opportunità di comparire nelle volontà testamentarie del padrone tra coloro scelti per essere liberati e ai quali egli decideva di aprire una strada verso l'acquisizione di diritti e di nuove possibilità.³⁴⁷

Tali volontà nascevano spesso dall'interesse del padrone di perpetuare un'immagine positiva di sé stesso che, nel contesto delle celebrazioni funebri, raggiungeva la sua massima espressione attraverso la presenza di schiavi e liberti in processione al corteo funebre. Essi, infatti, esprimendo pubblicamente la gratitudine verso il *patronus* e il dispiacere per la perdita concorrevano a celebrarne l'immagine di uomo magnanimo e generoso. Più numeroso era il gruppo di schiavi e liberti maggiore era il prestigio del padrone.³⁴⁸ In questo senso anche la manomissione degli schiavi – spesso annunciata con un certo anticipo dalla morte³⁴⁹ - rappresentava un segno della magnanimità e della *humanitas* del proprietario e contribuiva a fornire elementi utili per tratteggiarne positivamente la personalità e l'operato, ricordandole in modo duraturo nelle iscrizioni funerarie. Tra le volontà testamentarie del padrone era molto frequente, infatti, l'obbligo

³⁴⁴ BODEL 2017, p. 84.

³⁴⁵ PATTERSON 1992, pp. 17-19; CARROLL 2011, pp. 129-141.

³⁴⁶ BODEL 2017, p. 85.

³⁴⁷ HASEGAWA 2005, pp. 261-265.

³⁴⁸ TREGGIARI 1969.

³⁴⁹ CARROLL 2011, p. 129.

da parte di schiavi e liberti di occuparsi della costruzione del sepolcro e di impegnarsi a perpetuare il ricordo dei loro patroni celebrando annualmente il rituale funebre.

Le iscrizioni forniscono, a tal proposito, una significativa quantità di informazioni utili a ricostruire il sistema di relazioni che legava *patronus*, schiavi e liberti. Tali categorie sociali appaiono ben documentate in ambito funerario, con testi e raffigurazioni che non sono altro che l'esito di scelte e intenzioni ben valutate e finalizzate a comunicare precisi messaggi.³⁵⁰

I monumenti funerari costituirono, infatti, una delle più importanti forme pubbliche di autorappresentazione e diedero a tali individui l'opportunità di farsi ritrarre come mecenati liberali e generosi o come liberti fedeli e onesti. Se i padroni, infatti, operavano affinché fossero ricordati per la loro *sostantia et dignitas*³⁵¹, per quanto riguarda lo schiavo, l'avvenuta liberazione costituiva un episodio di importanza fondamentale per la propria vita e la possibilità di mostrare pubblicamente il raggiungimento di tale traguardo consentiva loro di entrare a buon diritto nella società ed affermare finalmente un'identità, non solo per sé stesso ma soprattutto per i propri figli.

Il sepolcro rappresentava un palcoscenico pubblico ideale per mostrare il passaggio da una condizione di emarginazione sociale e di assenza di diritti a quella di uomini liberi suscettibili di integrarsi perfettamente al resto della popolazione libera dell'Impero e di operare autonomamente all'interno della società romana.

Le possibilità di commemorazione erano comunque incoraggiate dalla classe dirigente sia attraverso le organizzazioni sociali come i collegi funerari, ai quali gli schiavi potevano unirsi e promuovere le celebrazioni, sia con la costruzione di tombe collettive (*sepulchra familiaria*), pratica quest'ultima diffusa presso i ricchi padroni che decidevano di erigere a proprie spese sepolcri e *columbaria* per i propri liberti e schiavi domestici.³⁵² Sebbene fossero costruiti da privati e originariamente destinati ad accogliere il personale domestico della famiglia proprietaria del sepolcro, non era raro che tali spazi cimiteriali accogliessero più nuclei familiari, non solo con schiavi ed ex schiavi ma persino con uomini e donne nati liberi.³⁵³

Schiavi e liberti, inoltre, potevano anche scegliere autonomamente di indicare in maniera informale disposizioni testamentarie e chiedere la concessione di una sepoltura nell'ambito di quelle attività svolte dai collegi funerari. Questi ultimi offrivano a tali individui un'opportunità per assicurarsi in futuro un degno sepolcro e i riti di *pietas* attraverso il pagamento regolare del *funeraticium*.³⁵⁴ Con il versamento di questa piccola

³⁵⁰ HOPE 2001, p. 24

³⁵¹ *Digesto* 11.7.2.6, 35.127

³⁵² *Digesto* 11.7.5

³⁵³ BODEL 2008, pp. 211–212.

³⁵⁴ DIOSONO 2007, p. 53.

tassa collegiale sia schiavi e liberti che, in generale, gli individui economicamente più deboli, o di bassa professionalità, o semplicemente con minori disponibilità finanziarie rispetto a quelle di altri artigiani e commercianti, avevano garantiti sepoltura e rito funebre. Tuttavia, come ricorda J. Bodel, su tali pratiche vigeva sempre una forma di controllo da parte dei padroni³⁵⁵, i quali potevano anche rifiutarsi di accordare al collegio le celebrazioni funebri per il servo defunto, negandone, dunque la sepoltura.

Il controllo dei padroni era sostanzialmente assoluto e le possibilità di una degna sepoltura andavano oltre gli aspetti puramente giuridici e di *status*, ma sconfinavano nella dimensione sociale dei rapporti, dei legami che venivano instaurati e nelle personali scelte e attitudini del *patronus* che - di volta in volta - poteva decidere di condannare all'oblio i propri servi o mantenerne viva la memoria riservandogli un dignitoso spazio sepolcrale.

1.2.2 *Liberti e nuovi imprenditori*

La ricerca moderna ha ormai da tempo inquadrato i liberti all'interno di una classe sociale intermedia compresa tra i gruppi elitari e gli schiavi³⁵⁶ in grado di intraprendere percorsi di crescita economica e accumulare in certi casi anche significative ricchezze attraverso le loro attività commerciali. Il boom economico conseguente al periodo di espansione e stabilità imperiale, favorì particolarmente l'ingresso di tali gruppi nelle attività commerciali, alle quali le *elites* guardavano con un cauto e ideologico distacco.³⁵⁷ Molti liberti, infatti, erano coinvolti nella produzione e nel commercio urbano e gestivano per conto del padrone le attività, anche con un certo grado di responsabilità e autonomia.

Benché la letteratura storica abbia spesso complicato la lettura del fenomeno, celando, per ragioni morali, l'effettiva dimensione economica di alcuni liberti³⁵⁸, è certo che a Roma e in altri centri come quelli vesuviani esistevano ricchi liberti.³⁵⁹ In età imperiale, l'*élite* senatoriale ricorse ampiamente ai liberti per curare i propri affari, come documenta il noto epitaffio di *M. Aurelius Zosimus, accensus* e del liberto *M. Aurelius Cotta Maximus*, al quale il *patronus* aveva affidato tutti i suoi affari economici che prosperarono sotto la sua gestione.³⁶⁰ Si trattava di una pratica molto diffusa presso tali gruppi aristocratici che fece

³⁵⁵ BODEL 2017, p. 89.

³⁵⁶ ROSTOVTZEFF 1957, p. 46; MAZZARINO 1973, p. 215, 230–231; PLEKET 1988, p. 267; *ibid.* 1990, pp. 45, 54, 124; ABRAMENKO 1993; Los 1995, p. 1027; CASSON 1998, p. 62; VEYNE 2000; ROWE 2001, pp. 231–232; MAYER 2012.

³⁵⁷ MOURITSEN 2011, p. 208.

³⁵⁸ Status e benessere economico erano due aspetti inseparabili per i romani. I liberti erano sempre associati alle loro origini servili e mentre la ricchezza era abitualmente associata alla rispettabilità, la povertà era sinonimo di depravazione. (CIC. *Verr.* 2.2.28, 155, 175; 2.3.52, 108, 120; 2.4.46; 2.5.154; SALL. *Cat.* 18.4, 37.8; CIC. *Dom.* 45, 58; *Cluent.* 70; *Flacc.* 52; *Att.* 1.19.5).

³⁵⁹ HACKWORTH PETERSEN 2006.

³⁶⁰ CIL 14.2298.10–11; BRUNT 1975; D'ARMS 1981, pp. 103–104; AUBERT 1994, p. 24.

dei liberti veri e propri agenti e *business men* anche d'oltremare.³⁶¹ I rapporti sociali che stavano a fondamento dell'accordo tra *patronus* e liberto, e la conseguente fiducia che ne scaturiva, rese tali individui gli intermediari più idonei a gestire le attività produttive e commerciali dei notabili.

Inoltre, come sostenuto da J.H. D'Arms³⁶² e ancora più convincentemente da P.A. Brunt³⁶³, tale legame poteva anche venir progressivamente meno nel senso di un minor controllo restrittivo da parte del *patronus*, aprendo al liberto l'opportunità di accumulare ricchezze in imprese commerciali e manifatturiere, il cui successo dipendeva strettamente dalle sue capacità, dalle sue iniziative e dall'abilità nello stabilire e mantenere relazioni sociali che per lo più egli stesso avviava.

La documentazione epigrafica e archeologica, proveniente soprattutto da centri come Pompei, Ercolano e Ostia, attesta la presenza predominante del liberto quale figura centrale della storia economica e sociale di queste città. Oltre ai grandi agglomerati urbani come Roma e i maggiori centri delle province galliche, è proprio in queste città commerciali che è possibile rintracciare esempi significativi della loro reale presenza sul territorio attraverso sepolcri e monumenti funerari destinati a celebrare il successo e il raggiungimento del benessere sociale.³⁶⁴



Fig. 8. Roma. Sepolcro di Eurisace (Cat. P1).

L'esempio più macroscopico è, in questa sede, fornito dall'elaborato monumento del fornaio e appaltatore Eurysaces, visibile ancora oggi fuori dalla Porta Praenestina a Roma (Fig. 8). L'esempio, seppur eccezionale rispetto a tutti gli altri monumenti funerari noti di artigiani e lavoratori, documenta in che modo l'acquisita

consapevolezza e il successo economico favorivano forme di emulazione e di adeguamento a costumi e comportamenti tipici della classe aristocratica alla quale i nuovi ricchi desideravano conformarsi.

D'altronde anche il desiderio di essere commemorati in modo appariscente e con un corteo funebre numeroso era espressione, come suggerito da M. Carroll, della volontà di

³⁶¹ *Digesto* 40.9.10.

³⁶² D'ARMS 1981

³⁶³ BRUNT 1983, pp.314-315.

³⁶⁴ D'AMBRA 2006, pp. 73-90; HACKWORTH PETERSEN 2006, pp. 17-83, 123-226.

adeguarsi al mondo aristocratico.³⁶⁵ Ma se, nel caso di notabili e aristocratici, la processione prevedeva la presenza di gruppi, talvolta anche numerosi, di schiavi e liberti, nonché di maschere e travestimenti atti a rievocare antenati e origini³⁶⁶, i liberti più benestanti ricorrevano ad altri espedienti per assicurarsi in qualche misura un altrettanto corteo fastoso. In assenza, infatti, di famiglia di origine e radici e nell'impossibilità di godere di un numero significativo di personaggi in processione, non doveva essere raro il ricorso a forme teatralizzate di *pompa funebris* la cui stravaganza era funzionale a compensare ogni *gap* e disuguaglianza sociale subiti in vita.³⁶⁷ Tipologia di sepolcro, iscrizione e rappresentazione figurata, infine, costituivano in tal senso il completamento finale e decisivo di questa commemorazione al quale veniva affidato un messaggio autocelebrativo e di promozione sociale destinato a durare nel tempo.

1.2.3 *Ingenui e uomini liberi*

Una significativa parte del mondo artigianale era composta anche da *ingenui*, i cittadini adulti nati liberi³⁶⁸, spesso – come suggeriscono i nomi - figli di liberti o talvolta stranieri divenuti cittadini romani.³⁶⁹ La composizione dei cittadini di centri come Ercolano, infatti, era fortemente contraddistinta dalla presenza di *ingenui*, accanto a schiavi e liberti, dediti alle più svariate attività commerciali.³⁷⁰ Chiaramente lo stato libero e il godimento di diritti civili ponevano tali individui su un gradino più alto della piramide sociale favorendo maggiori possibilità di carriera, non solo economica ma anche politica.³⁷¹ Tuttavia, l'esiguità della documentazione disponibile su questi gruppi di individui rende piuttosto difficile delinearne in modo chiaro la fisionomia e ancora oggi l'onomastica e le pratiche connesse all'attribuzione del nome rimangono in gran parte sconosciute.³⁷² Qualche indizio è possibile coglierlo dall'analisi del materiale epigrafico proveniente da Roma³⁷³, Ercolano³⁷⁴ e Ostia³⁷⁵ il quale ha permesso di stabilire come la maggior parte dei romani apparentemente liberi era molto probabilmente composta da *ingenui* di prima

³⁶⁵ CARROLL 2011, p. 132.

³⁶⁶ FLOWER 1996.

³⁶⁷ CARROLL 2011, p. 132.

³⁶⁸ Ad essi era permesso di indossare la *bulla* e la *toga praetexta*, i simboli dello status di libertà per eccellenza (ASCONE. *Verr. P.* 199; *Schol.Iuv.* 5.164; GOETTE 1986, pp. 136–137).

³⁶⁹ GARNSEY - DE LIGT 2016, p. 84.

³⁷⁰ GARNSEY - DE LIGT 2016, p. 84.

³⁷¹ In Italia settentrionale, ad esempio, gli *ingenui* appaiono frequentemente tra gli *Augustales* (ABRAMENKO 1993, pp. 128–89, 279–310; George 2005, pp. 64–5); anche il rango equestre fu ampiamente frequentato da *ingenui* (ECK 1999, pp. 5–29); a livello municipale la presenza di *ingenui* costituiva quasi una prassi con incarichi locali e gradi curiali (MOURITSEN 2011, p. 274).

³⁷² MOURITSEN 2011, p. 125.

³⁷³ SOLIN 1971, p. 124; 1996; CAMODECA 2006a-b.

³⁷⁴ CAMODECA 2000, p. 67; MOURITSEN 2007.

³⁷⁵ CAMODECA 1996, p. 98; MOURITSEN 2004.

generazione che, in assenza di filiazione e legami familiari e nel tentativo di conformarsi al mondo aristocratico, ricorreva spesso all'uso di *cognomina* greci³⁷⁶, ma anche latini, soprattutto se richiama significati positivi e beneauguranti.³⁷⁷

Ciò che emerge in maniera abbastanza chiara, però, è l'esiguità della documentazione relativa agli *ingenui* specie in rapporto a quella dei liberti.³⁷⁸ Le motivazioni di tale squilibrio non dipesero tanto da fattori di natura economica quanto da ragioni d'ordine sociale e culturale. Il divario, infatti, può esser stato legato al fatto che determinati costumi funerari, come quello di commissionare monumenti funerari con iscrizioni e raffigurazioni, specie legate al mestiere, non fu uniformemente condiviso e adottato da tutte le fasce della popolazione. Anzi, è probabile che la spiccata tendenza all'autorappresentazione del ceto libertino, orgoglioso della conquistata libertà e del proprio operato, non interessò in egual misura la classe degli uomini nati liberi.³⁷⁹ La tara servile dei liberti e il ricordo vivo di questa, rese tali individui le figure più intraprendenti, tra le categorie qui considerate, nelle celebrazioni funerarie e nella committenza di iscrizioni, entusiasti di preservare il loro nome e le loro conquiste (specialmente la loro cittadinanza) per i posteri.

A ciò va aggiunta anche la concreta difficoltà nel riconoscere tale categoria sociale a causa della frequente mancanza di informazioni relative ad esempio alla filiazione, dato essenziale per inquadrare lo *status* libero di questi individui. Nell'analisi condotta da P. Huttunen sulle iscrizioni del VI volume del *CIL*, viene sottolineata, infatti, l'impossibilità di collocare socialmente con certezza molti individui menzionati nelle epigrafi (*uncertain freeborn*)³⁸⁰ per la mancanza di riferimenti al loro *status* o per *irregularities in their nomina*.³⁸¹ La categoria sociale documentata nelle epigrafi, solitamente gli *incerti*, rivendicava un posto nella società attraverso il nome, omettendo, però sia l'indicazione della filiazione che l'avvenuta liberazione.³⁸² Si trattava essenzialmente di discendenti di liberti, figli o nipoti, per i quali la preoccupazione di rivendicare lo *status* libero non aveva la medesima importanza attribuita dai loro predecessori. Per questo gruppo sociale dichiarare la libertà non aveva più quel valore preminente riconosciuto per i liberti, anzi è probabile che essa fosse meno importante dell'indicazione della professione. Pertanto, in assenza di indicazioni precise nella documentazione epigrafica non risulta ancora oggi possibile riconoscere con certezza la percentuale di individui nati liberi tanto meno la loro posizione all'interno della struttura sociale.

³⁷⁶ MOURITSEN 2011, p. 126.

³⁷⁷ KAJANTO 1965; DUTHOY 1989; SOLIN 1996.

³⁷⁸ TREGGIARI 1969, p. 33; PURCELL 1983, pp. 161-167; *ibid.* 1994, p. 656.

³⁷⁹ BRUNT 1971, pp. 121, 387.

³⁸⁰ Secondo la definizione fornita per la prima volta da L.R. Taylor (TAYLOR 1961, p. 117).

³⁸¹ HUTTUNEN 1974, pp. 191-192.

³⁸² JOSHEL 1992, p. 167.

È, dunque, in questa prospettiva che devono essere analizzate ed interpretate presenze ed eventuali assenze nella documentazione epigrafica, quest'ultima intesa come vera e propria pratica - prima di tutto - culturale.³⁸³

La scarsa presenza della popolazione nata libera conferma, infatti, l'impossibilità di giungere con facilità a letture univoche e universali in grado di spiegare la composizione sociale dell'artigianato di epoca romana imperiale. Ma al contrario, impone di valutare con attenzione - caso per caso - le circostanze nelle quali specifici gruppi della società maturarono forme di auto-rappresentazione e le modalità attraverso cui esse vennero sviluppate.

In conclusione, le poche testimonianze epigrafiche di artigiani *ingenui* finora note appartengono ad individui strettamente legati ancora al mondo servile, in quanto direttamente discendenti da liberti o soldati, dai quali ereditarono quella abitudine epigrafica legata all'autorappresentazione. Ma tale pratica sembra sia stata in uso per poco tempo e abbandonata dalle successive generazioni i cui rappresentanti svaniscono e si fondono con il resto della popolazione dei nati liberi.

1.2.2 Rappresentazioni e *status* sociale

L'analisi condotta sul repertorio finora raccolto ha fornito, per oltre la metà dei casi (64%) informazioni utili sulla condizione giuridica e sullo *status* del committente, dei suoi parenti o delle figure ad esso vicine. Il restante gruppo non permette di ricavare dati significativi a causa dell'assenza di iscrizioni (36%) o del cattivo stato di conservazione. In particolare, per quanto riguarda gli esemplari con iscrizione, la frammentarietà e la consunzione delle superfici riscontrate in diversi casi (14%) non rendono determinabile l'onomastica e lo *status* o persino il contenuto delle iscrizioni.

Sulla base dei dati disponibili, però, è stato possibile constatare che dei reperti dei quali l'analisi ha permesso di ricavare dati sulla committenza, in poco più di trenta casi (35) la committenza è legata a cittadini romani nati liberi come documenta l'onomastica e soprattutto l'indicazione della filiazione. L'aggiunta del termine *libertus/liberta* identifica un centinaio di essi (98) come schiavi affrancati. Allo *status* di liberto sono da associare altri tre individui per i quali è specificata anche la funzione di *augustales* e *seviri*, come documentato nel monumento di *P. Nonius Zethus* (Cat. P5), nella di stele di *Q. Minicius* (Cat. L3) e in quella di *T. Varenus Prisco* (Cat. NI15).

In pochi casi (5%) invece, si tratta di schiavi, come nel caso dell'ara votiva di San Giorgio in Velabro (Cat. IL11) o della stele dell'orafo *Hilarius* (Cat. LM25), ove viene esplicitamente dichiarata l'appartenenza al gruppo (*collegium*) di schiavi domestici della *domus* di *Sergia*

³⁸³ Sul concetto di *epigraphic habit* rimane fondamentale MACMULLEN 1982; una recente *overview* è contenuta in MOURITSEN 2005, pp. 38-99 (con ulteriore bibliografia).

Paullina.³⁸⁴ In altri casi le informazioni appaiono più limitate e non permettono un'identificazione sicura, benché la mancanza di filiazione e la prevalenza di cognomi greci lasciano ipotizzare ancora una significativa presenza di liberti.

Un'importante percentuale di iscrizioni fornisce dati sui legami famigliari e sociali del proprietario o del committente del sepolcro e amplia, dunque, le possibilità di inquadrare la dimensione sociale di questi individui. Tralasciando, infatti, i riferimenti ai rapporti di parentela, dove spesso vengono specificati i nomi dei coniugi o dei membri della famiglia di origine, l'elemento che emerge piuttosto frequentemente è costituito dal legame tra liberto e *patronus*. Le iscrizioni, infatti, attestano numerosi casi di costruzione del monumento funerario su commissione del *patronus*, per commemorare sé stesso e il proprio liberto o i propri liberti che lo affiancarono nell'esercizio di una professione. La ricorrenza di tale legame costituisce un elemento, secondo G. Zimmer, per considerare tali committenti socialmente vicini al mondo libertino³⁸⁵, d'altronde non era raro che un *patronus* fosse un individuo di estrazione libertina³⁸⁶. E in questo sistema di relazioni anche l'unione matrimoniale con una schiava affrancata lascia ipotizzare l'origine libertina del coniuge, come nel caso della Stele degli *Artorii* (Fig. 9).



Fig. 9. Stele degli *Artorii* (Cat. M2).

Considerando nell'insieme tali aspetti, benché non assoluti e certi, appare possibile individuare nel *corpus* qui esaminato un elemento preponderante nel rapporto tra rappresentazione figurata e *status* sociale dei committenti che conferma un trend già ampiamente riconosciuto, ossia la prevalenza di individui legati all'ambiente sociale dei liberti. Le percentuali si attestano all'incirca intorno al 58%, un dato che – sebbene sostanzioso – non rivela l'effettivo potenziale numerico di queste attestazioni che, a causa dello stato di conservazione, della scarsa attenzione o della dispersione, continuano a soffrire di una lettura parziale.

Ai liberti fa seguito la categoria degli *ingenui*, attestata circa al 21%, costituita da cittadini romani, solitamente figli di liberti, dalle accresciute possibilità economiche in ragione del

³⁸⁴ JOSHEL 1992, p. 40.

³⁸⁵ ZIMMER 1982a, p. 6.

³⁸⁶ TREGGIARI 1969, p. 216.

loro pieno coinvolgimento in attività produttive e commerciali. Sebbene si tratti di cittadini liberi e con pieni diritti politici, le iscrizioni riferibili agli *ingenui* forniscono raramente informazioni sulla loro ascesa sociale o su eventuali incarichi politici ricoperti. Spesso, infatti, i riferimenti riguardano l'attività professionale, come nel caso del *lanius Pyrrhus* (Cat. M9), ma non mancano eccezioni come la stele del sevirò e purpuraio *M. Satellius Marcellus* (Cat. TP2), o la lastra di *Q. Lollius Alcamenes* (Cat. LP5) che era riuscito a diventare decurione e persino di duoviro nell'amministrazione municipale e, ancora, la stele di *P. Celerius Amandus* (Cat. LN6) giovane decurione al quale vennero tributati onori e un funerale pubblico.

Ciò che sembra emergere, nella valutazione generale, è dunque lo stretto legame tra rappresentazione – epigrafica ed iconografica – del lavoro e un ceto subalterno, già definito *plebs media*³⁸⁷, composto da individui di diversa origine ed estrazione sociale ma i cui principali rappresentanti, per lo meno sul piano della documentazione epigrafica, furono i liberti e gli individui ad essi legati. Presenti in ogni parte dell'impero essi furono i maggiori fautori di un linguaggio figurativo che, nella dimensione sociale delle relazioni tra le figure coinvolte nel processo produttivo e nella valutazione concettuale del lavoro, trovò i propri fondamenti ideologici.

Si tratta di una committenza costituita essenzialmente da piccoli artigiani e commercianti dalle possibilità economiche spesso non molto consistenti, come documentano, al di là di poche eccezioni, dimensioni e tipologia dei sepolcri, ma ai quali si deve la diffusione di un vero e proprio costume epigrafico nuovo e originale.³⁸⁸

1.2.2.1 *Patronus e liberto: oltre l'impegno testamentario*

La documentazione epigrafica di età romana è ricca di attestazioni relative alle disposizioni lasciate da padroni di schiavi e liberti circa la costruzione e il mantenimento del proprio sepolcro. Tali ordini spesso riguardavano liberti e liberte ai quali il *patronus* decideva di offrire il diritto e il privilegio di condividere la tomba della propria famiglia.

In questo modo ai liberti veniva garantita una dignitosa sepoltura e un monumento permanente per perpetuare la loro memoria e mostrare il loro nuovo *status* sociale. La formula *libertis libertabusque posterisque eorum*³⁸⁹ comincia ad essere un elemento ricorrente in questo tipo di iscrizioni per rafforzare l'importanza del sepolcro e della famiglia inclusi i liberti, le liberte e i loro discendenti. Questa formula fu particolarmente popolare tra la fine della Repubblica e la prima età imperiale nelle tombe collettive di famiglia³⁹⁰ diffuse

³⁸⁷ Cfr. § 1.1.1.

³⁸⁸ La grande mobilità unita alle maggiori opportunità di guadagno fa dei commercianti la categoria epigraficamente più attestata specie nei territori provinciali come quelli gallo-germanici e della Moesia Inferiore (VARGA 2020, pp. 26-32).

³⁸⁹ TREGGIARI 1969, p. 215; HUTTUNEN 1974, pp. 32-37.

³⁹⁰ HUTTUNEN 1974, p. 33.

a Roma, Ostia e Portus dove schiavi e liberti rappresentavano una parte essenziale e importante della *familia*³⁹¹ anche dopo la morte.

Come discusso precedentemente, la prospettiva di una degna sepoltura non costituiva un vantaggio solo per i liberti ma anche per il *patronus* il quale si assicurava *ante mortem* la fedeltà e l'impegno dei propri sottoposti nel portare avanti obblighi testamentari e affari di vario genere.³⁹² Tuttavia, nonostante l'aspetto fortemente inclusivo delle tombe collettive di famiglia, la scelta di coloro da manomettere e includere nei sepolcri di famiglia non era scontata e, anzi, vi era una certa selezione da parte del *dominus* o *patronus* che poteva, di fatto, indicare, per varie ragioni, i nomi di coloro che meritavano una sepoltura o, al contrario, di quelli ai quali vietava tale privilegio.³⁹³

La scelta dipendeva probabilmente dalla valutazione complessiva del rapporto tra *patronus* e liberto/a, dalla fedeltà, dall'onestà e dall'impegno dimostrato da questi ultimi nel corso del tempo. Sebbene, infatti, le motivazioni addotte nelle epigrafi siano spesso piuttosto vaghe, sulla base della documentazione disponibile è possibile rintracciare nel comportamento ingrato e offensivo di un liberto, che magari si rifiutava di gestire gli affari economici o di assolvere ai compiti domestici³⁹⁴, o nel comportamento sleale e ingrato di una liberta³⁹⁵ le cause principali di esclusione.

Dunque alla base delle suddette pratiche funerarie vi furono indubbiamente impegni e interessi di varia natura – economica soprattutto – portati avanti da entrambe le parti. Ma risulta altrettanto chiaro, quanto la costante presenza di liberti nella vita familiare o la stretta collaborazione professionale tra questi e il *patronus* portavano in qualche modo allo sviluppo di rapporti e relazioni sociali di natura variabile.

Già quarant'anni addietro G. Fabre sosteneva l'importanza della dimensione sociale del rapporto tra liberto e *patronus*, nel senso di un legame talvolta assimilabile quasi a quello di padre e figlio.³⁹⁶ Del resto la manomissione era spesso paragonata a una vera e propria nascita in ragione della quale il padrone, che concedeva la libertà allo schiavo, diventava il padre simbolico del neo-liberato.³⁹⁷ Il ruolo del patrono come padre adottivo era poi formalizzato con il nuovo nome che il liberto assumeva.

³⁹¹ CARROLL 2006, p. 90.

³⁹² Cfr. § 1.2.1.

³⁹³ Esemplicativi, in questo senso, sono le disposizioni di provenienza romana di *Dasumius* (CIL VI 10229) e di *Marcus Licinius Successus* (CIL VI. 11027), le quali documentano il potere di questi personaggi nel determinare il destino dei loro sottoposti, sia nel liberarli che, in linea con la *lex Aelia Sentia*, nel negare loro la libertà.

³⁹⁴ *Digesto* 37.14.19; GARDNER 1998, p. 75.

³⁹⁵ Un'iscrizione romana documenta l'esclusione dalla tomba di *Quintus Caecilius Felix* e dei suoi liberti, della liberta *Secundina* per la sua slealtà nei confronti del patrono (*impia adversus Caecilium Felicem*, CIL VI13732; ILS 8115).

³⁹⁶ FABRE 1981, pp. 125–127.

³⁹⁷ PLAUT. *Capt.* 574; PAUL. *Sent.* 4.10.2. TAC. *Ann.* 14.43.4.

Per quanto riguarda le liberte, invece, la dimensione dei legami sociali si esprimeva spesso nella ricorrenza di matrimoni e concubinati, generalmente accettati, tra patroni e liberte sebbene, con alcuni importanti distinzioni sociali che colpivano soprattutto i senatori.³⁹⁸

Le implicazioni di natura sociale e ideologica si sommano, quindi, a quelle di ordine economico e giuridico, e ampliano il ventaglio di possibilità offrendo una gamma di situazioni le cui caratteristiche variano caso per caso e contribuiscono a rendere l'impegno testamentario una pratica decisamente complessa e articolata.

1.2.2.2 *L'archetipo del self-made man*

Le numerose testimonianze relative all'ascesa economica di liberti e uomini di umili origini forniscono elementi validi per richiamare lo storico e celebre mito del *self-made man*. Tale definizione, coniata nel XIX secolo negli Stati Uniti descriveva quella categoria di individui – generalmente di umili origini - il cui successo dipendeva esclusivamente dal loro personale impegno e lavoro quotidiano.³⁹⁹

Il modello di *self-made man* per eccellenza venne fornito dall'autobiografia di Benjamin Franklin, uno dei padri fondatori degli Stati Uniti, ove l'autore celebrava il proprio successo ottenuto grazie al proprio lavoro, al proprio acume politico e finanziario, indipendentemente dalle modeste origini (il padre era un mercante di candele e sego), e che lo resero uno degli uomini più influenti dell'illuminismo statunitense.

Traendo ispirazione dall'autobiografia di Franklin, l'afroamericano F. Douglass, un altro personaggio di origini ancor più modeste, sviluppò e argomentò il concetto di *self-made man*, richiamando l'importanza delle umili origini non tanto per denunciare fenomeni di emarginazione e oppressione, ma per sostenere e sottolineare i successi (professionali ed economici) di un individuo che, nonostante le difficoltà, riusciva a cambiare la propria esistenza con i propri sforzi, facendo valere il proprio diritto all'autodeterminazione:

“Self-made men ... are the men who owe little or nothing to birth, relationship, friendly surroundings; to wealth inherited or to early approved means of educations; who are that they are, without the aid of any of the favoring conditions by which other men usually rise in the world and achieve great results.”⁴⁰⁰

Risulta chiaro all'interno dell'analisi finora condotta come l'enfasi attribuita al lavoro, faticoso e onesto e allo stretto legame tra quest'ultimo e le possibilità di successo celebrate, esaltate e successivamente confluite nella teoria primonovecentesca

³⁹⁸ MOURITSEN 2011, p. 43.

³⁹⁹ Tale definizione venne data in occasione del popolare discorso pubblico “Self-Made Men” pronunciato nel 1859 da F. Douglass, il primo di una lunga serie susseguiti fino al 1893 negli Stati Uniti, in Canada e in Gran Bretagna (HOWE 1997, p. 153).

⁴⁰⁰ “Self-Made Men”: BLASSINGAME - MCKIVIGAN 1991, pp. 549-550.

dell'*American dream*⁴⁰¹, costituiscano elementi ricorrenti nella storia dell'umanità sin dall'epoca antica e, di fatto, risultano rintracciabili nella documentazione storica e archeologica.

Come ampiamente discusso, infatti, nel corso dell'età romana imperiale è possibile individuare numerosi casi di successo o semplicemente di crescita economica da parte del ceto artigiano e commerciante, con esperienze reali di uomini che, nonostante le umili e modeste origini, riuscirono ad accrescere e migliorare la propria condizione socio-economica attraverso l'esercizio della propria professione.



Fig. 10 Stele del *mortarium* (Cat. P8).

Già nelle testimonianze epigrafiche di età romana, infatti, è possibile individuare la stretta relazione tra opportunità e lavoro dove la dimensione umile dell'esistenza diviene elemento funzionale all'esaltazione dell'individuo, del suo percorso e del suo riscatto sociale. Sulla stele bresciana di *Quintus Egnatius Blandus* (Cat. M3) lo stile di vita semplice e povero (*pro paupertate*) viene richiamato all'interno dell'iscrizione in toni positivi per sottolineare il raggiungimento di obiettivi importanti per l'individuo e la sua famiglia. Ma ancora più esemplificativa è in questo senso la stele bolognese del *mortarium* (Fig. 10). Essa può essere considerata una delle prime testimonianze di *self-made man* di epoca romana ove il defunto, verosimilmente un liberto di origine straniera (*Externis natus ter / ris*) dichiara nell'epitaffio di aver potuto condurre una vita dignitosa e di essersi guadagnato altrettanta degna sepoltura grazie al lavoro e alle sue abilità manuali (*monimenta loca (vi), é parvo nobis / quod labor arte*). Tale documento risulta estremamente interessante per l'enfasi e la duplice rappresentazione – sia epigrafica che iconografica – data al mestiere svolto dall'individuo nonché per

l'indicazione delle umili origini. Le altre testimonianze di età imperiale, infatti, contengono riferimenti più pratici e meno poetici della stele bolognese, con le frequenti indicazioni dello *status* libertino associate alla menzione/raffigurazione del mestiere. A queste va aggiunto il gruppo di rilievi e iscrizioni ove i riferimenti alla professione o alle origini cedono il posto ai simboli di affermazione e ascesa sociale per eccellenza come

⁴⁰¹ CULLEN 2003.

l'indicazione di cariche politiche. In questo caso il *self-made man* emerge, ad esempio, nel riferimento al sevirato, una carica che, come già visto, veniva ricoperta da liberti arricchiti oltre che da uomini liberi, come documentano la stele dei *Laronii* (Cat. LN3) e la stele di *P. Celerio Amandus* (Cat. LN6).⁴⁰²

Nella varietà di indicazioni e rappresentazioni individuata all'interno della documentazione oggetto di studio l'elemento che emerge, indipendentemente da riferimenti più o meno espliciti al mestiere e alla provenienza, è la volontà di affermazione e legittimazione sociale resa possibile attraverso la sola esperienza di lavoro. In quasi tutti i casi, infatti, si tratta di individui che si sono fatti da sé, spesso privi di famiglia d'origine e lontani dalla loro terra natia, che nell'arco di una generazione sono riusciti a riscattare la propria condizione sociale, guadagnandosi la libertà e la prospettiva di un futuro migliore per i propri figli. L'incertezza, la mobilità e la tara servile costituirono per questi individui validi incentivi per ripensare la propria esistenza e per intraprendere nuovi percorsi che andavano nella direzione dell'agire in quanto occasione di realizzazione dell'identità umana.⁴⁰³

È forse in questa volontà di *essere-nel-mondo*⁴⁰⁴ e di interrompere il flusso e l'opacità della propria condizione, espressa da artigiani e operai, che è possibile rintracciare i primi esempi di *self-made men* nella documentazione di età imperiale. Tali documenti restituiscono le prime concrete testimonianze di uomini che, attraverso il proprio lavoro, si sono fatti da sé e ne vollero mantenere la memoria nel tempo. Divengono, cioè, manifestazioni di una consapevolezza e di una primitiva coscienza sociale che, concettualizzando già allora il lavoro e gli sforzi personali, ne fecero anche uno strumento di promozione e riscatto sociale ben prima che la narrativa del *self-made man* entrasse nella cultura moderna e contemporanea.

1.2.2.3 L'orgoglio artigianale

La società romana definì le *artes* e gli *artifices* in modo simile, riferendosi indifferentemente alle arti liberali, ai mestieri artigianali o ad altre professioni urbane. In tutti i casi, l'*ars* era considerata un elemento indispensabile per l'*artifex* in quanto forniva la possibilità di mostrare le proprie abilità e il proprio ingegno. Il possesso dell'*ars* rappresentava, per gli artigiani, un'occasione importante per mostrare le proprie competenze e capacità. I cosiddetti lavoratori qualificati erano unanimemente considerati come uomini di conoscenza e ciò forniva loro un valido motivo di orgoglio. D'altronde, come già discusso, i riferimenti all'eccellenza del lavoro di alcuni artigiani e il riconoscimento delle loro

⁴⁰² Cfr. § 1.1.2.5

⁴⁰³ ARENDT 1958, p. 15.

⁴⁰⁴ ARENDT 1958, pp. 15-17

conoscenze e abilità sono frequentemente rintracciabili all'interno dei testi letterari e giuridici.⁴⁰⁵

L'artigiano, infatti, era un lavoratore qualificato che praticava una *ars*, una conoscenza speciale, acquisita attraverso l'apprendistato e che era in grado di insegnare e tramandare. Agli artigiani era riconosciuta un'intelligenza manuale, un'abilità nel governare e trasformare le materie prime che li poneva su un piano diverso rispetto a quello dell'*animal laborans*⁴⁰⁶, inteso come individuo – non specializzato – che lavorava prestando semplicemente le proprie mani e la forza fisica (forza-lavoro). Di fatto, l'opera che trasforma i materiali della natura, che produce cose utili e oggetti pregevoli, la capacità di interrompere i processi della natura – come nel caso dell'albero che deve essere distrutto per produrre il legno – e di creare il mondo dell'artificio umano⁴⁰⁷ rendeva gli artigiani delle figure chiave della società.

L'artigiano, l'*homo faber* che fa e letteralmente opera, era spesso un *magister*⁴⁰⁸, un maestro, abile ed esperto, uno specialista istruito attraverso il costante, preciso e intenso lavoro pratico (*peritus*).⁴⁰⁹ All'artigiano e alla sua attività si riferiscono spesso alcuni concetti come quelli di *sollertia*, *calliditas*, *subtilitas* e *ingenio*, utilizzati dagli storici proprio per descrivere il talento e la qualità del suo sapiente lavoro.

La mano dell'uomo, guidata dal cervello, rappresentava l'*optimum* per eccellenza.⁴¹⁰ Nell'artigiano, cioè, confluivano due nature ambivalenti legate al momento di ideazione creativa e di progetto (lavoro intellettuale) e al momento pratico (lavorazione di materie prime, uso di strumenti e mezzi tecnici).⁴¹¹ Il significato di *ars* era, dunque, legato a quello di abilità e conoscenza, tanto che la stessa parola *artifex* era talvolta usata come sinonimo di *sollers* e *peritus*.⁴¹² Era proprio l'*ars*, declinata in varie forme, che distingueva, quindi un *artifex* dai semplici lavoratori, dagli operai non specializzati, e creava una gerarchia tra i lavoratori stessi. Vi era, infatti, una piena consapevolezza dei ruoli tra le diverse figure coinvolte nel processo produttivo dove gli elementi discriminanti erano proprio l'abilità e l'esperienza, riconosciute, apprezzate, condivise e tramandate.

⁴⁰⁵ Cfr. §. 1.1.1

⁴⁰⁶ ARENDT 1958, p. 155.

⁴⁰⁷ ARENDT 1958, p. 158.

⁴⁰⁸ CIC., *De or.* 1.111 (*magister atque artifex*); PLIN., *Nat. Hist.* 26.12 (vii) (*magister in ea arte*).

⁴⁰⁹ CURT., 4.13.4 (*peritissimus . . . artium belli*); PETR., *Sat.* 109.7 (*artifex peritus*); AMM. MARC. 28.2.2 (*artifex periti aquariae rei*); PLIN., *Ep.* 3.6.3 (gli *artifices* erano distinti dagli *imperiti*).

⁴¹⁰ DIEBOLD 1952, p. 67.

⁴¹¹ GUIDETTI 2018, p. 144.

⁴¹² CIC., *Brut.* 96; OV., *Am.* 3.2.52 e *Tr.* 2.1.522 (*manus artifices*); CIC., *De or.*, 161.

L'*artificium* costituiva, pertanto, un aspetto capace di innescare fenomeni di emulazione, e i migliori *artifices* erano fonte di ammirazione. Un *artifex* poteva essere considerato come *mirus* (meraviglioso)⁴¹³, *magnus* (grande)⁴¹⁴ o *summus* (il più grande).⁴¹⁵

Le fonti lasciano intravedere, dunque, non solo una stima nei confronti di questi professionisti delle tecniche ma soprattutto il riconoscimento della loro importanza infrastrutturale per l'Impero dal quale derivarono anche iniziative statali di tutela.⁴¹⁶ La padronanza dei materiali, delle tecniche necessarie a lavorarli ma anche il possesso di competenze scientifiche, sia matematiche che fisiche, assegnavano agli artigiani una forma di prestigio sociale ed intellettuale, il quale, sebbene non paragonabile a quello riconosciuto alle arti liberali, garantì a molti di loro concrete possibilità per aspirare a buone posizioni economiche e a ruoli rispettabili nella società locale.

È proprio all'interno di questo articolato sistema di valori che l'artigiano, consapevole delle proprie abilità, trovò la sua più piena realizzazione e in tal senso la documentazione epigrafica disponibile, benché in larga parte espressione di specifici gruppi sociali come i liberti, fornisce elementi concreti di supporto e consente di avvicinarsi fino a cogliere il punto di vista dei lavoratori, la loro visione e il proprio orgoglio artigianale fieramente espresso nei testi e nelle immagini diffuse soprattutto su lastre e monumenti provenienti dal mondo funerario.

⁴¹³ QUINT., *Inst.* 12.10.6.

⁴¹⁴ SEN., *Ep.* 53.11 e 123.7; JUV., 11.102.

⁴¹⁵ FRONT., *Arion* 1; VAL. MAX., 8.11 ext. 5.

⁴¹⁶ GUIDETTI 2018, pp. 160-169.

CAPITOLO SECONDO

TEMPI, SPAZI E IMMAGINI DELL'ARTIGIANATO

2.0 *DISIECTA MEMBRA*: RAFFIGURAZIONI DI MESTIERE, MATERIALI E CONTESTO D'USO

Il repertorio figurativo analizzato presenta caratteri particolarmente eterogenei sul piano dei supporti. Da qui ne è derivato il richiamo all'interno del titolo del paragrafo alla formula oraziana⁴¹⁷ proprio per intendere il carattere composito del materiale e di conseguenza del contesto d'uso. Le tipologie di supporto individuate, infatti, sono state definite in questa sede come *disiecta membra* per sottolineare la loro natura di reperti frammentari, sparsi e sparpagliati, frequentemente decontestualizzati e di conseguenza - non di rado - riutilizzati, ove le iconografie assumono sempre più carattere di *fragmenta* il cui legame con il contesto d'uso appare più labile e il significato originario non più percepibile.

Pertanto, in linea con l'approccio globale e contestuale della presente ricerca e al fine di raccogliere all'interno del medesimo campo di indagine tutti quei *fragmenta* che, seppur iconograficamente o esteticamente validi, sono spesso risultati avulsi da una valutazione più ampia e organica, ogni tipologia di supporto è stata dettagliatamente esaminata, confrontata e possibilmente rapportata o ricollegata al contesto d'origine.

L'attenzione è stata posta verso quei supporti sui quali, indipendentemente dal carattere delle istanze comunicative, è stato possibile riconoscere raffigurazioni di uomini a lavoro o attrezzi di mestiere, distribuiti sia in ambito urbano - generalmente in relazione con gli esercizi commerciali delle città - che extraurbano solitamente in rapporto con le necropoli. Oltre ai materiali concepiti e costruiti per soddisfare l'esigenza di trasmettere un messaggio e quindi di visibilità, l'attenzione è stata rivolta anche a quei reperti dalla minor pretesa comunicativa.

Tali istanze sono state riconosciute, infatti, in ogni tipologia di reperto esaminato anche per quelli ove la più ampia visibilità e la massima efficacia comunicativa non sono garantite, come nel caso di piccoli oggetti⁴¹⁸ o di contesti privati e domestici.⁴¹⁹ I supporti variano, quindi, dai rilievi alle pitture parietali, dai manufatti ai monumenti funerari, dai mosaici ai sarcofagi.

⁴¹⁷ OR., *Sat.* I, IV, 62.

⁴¹⁸ Si pensi alle lucerne con rappresentazione di officina vetraia (Catt. LV1, LV2, LV3).

⁴¹⁹ Gli affreschi parietali della casa dei Vettii a Pompei (Catt. TF1, LM21), sebbene concepiti per diffondere un messaggio di potere e status, rientravano comunque in un meccanismo di fruizione essenzialmente privata.

Nell'eterogeneità riscontrata, però, alcune tipologie differiscono dalle altre per consistenza quantitativa e significanza qualitativa. Le insegne di bottega - nella forma di rilievi e affreschi - e i monumenti funerari hanno, infatti, fornito i dati più significativi, con una netta preponderanza dei secondi, verosimilmente in ragione della deperibilità dei materiali che costituivano la maggior parte delle insegne. Al momento, infatti, le insegne individuate si riferiscono a supporti in terracotta e marmo o più raramente a pitture parietali.

Tenendo conto della grande varietà individuata nelle tipologie di supporto e cercando di fornire per tutte un criterio univoco di analisi ciascun supporto è stato esaminato nei suoi aspetti tecnici e formali, nonché cronologici e geografici.

2.1. I supporti: tipologia e cronologia

I supporti indagati si riferiscono a un arco cronologico che va dall'inizio dell'età imperiale al IV secolo d.C., periodo nel quale essenzialmente trova compimento la parabola dell'iconografia del lavoro⁴²⁰, che già nel corso del III sec. d.C. comincia a perdere efficacia con attestazioni numericamente sempre più limitate e destinate ad essere progressivamente inglobate nella simbologia figurativa dell'arte cristiana.⁴²¹ Il lungo periodo considerato permette, infatti, di cogliere l'evoluzione stilistica e semantica del linguaggio narrativo, anche alla luce del nascente messaggio cristiano, la presenza di mode e tendenze locali e soprattutto regionali, distribuite in un panorama culturalmente variegato e multiforme. Anche sul piano geografico, infatti, è stato mantenuto un approccio ampio e globale nell'obiettivo di osservare l'evoluzione del linguaggio figurativo e le modalità attraverso cui fu recepito nelle diverse parti dell'Impero.

Le varie tipologie di supporto documentano in senso più ampio la varietà di contesti d'uso dove tali raffigurazioni trovarono la loro ragion d'essere ma, più nello specifico, l'estrema articolazione formale, stilistica e qualitativa riscontrata anche all'interno delle medesime categorie è espressione dell'estrema articolazione sociale della committenza, le cui esigenze e opportunità finanziarie assumono caratteristiche fortemente variabili – da analizzare caso per caso - su uno sfondo economico e culturale vario e composito.

2.1.1 Insegne di bottega

Le insegne di bottega forniscono sicuramente i primi esempi di raffigurazioni di artigiani a lavoro in epoca romana. Si trattava di strumenti efficaci attraverso cui artigiani e commercianti segnavano⁴²² la loro presenza lungo le vie della città allo scopo di richiamare l'attenzione dei passanti. Esse potevano essere realizzate in materiale durevole - terracotta, metallo, pietra – o deperibile - legno, tessuto, pelle - o potevano anche essere dipinte su

⁴²⁰ ZIMMER 1982a, pp. 7-9; ZANKER 2002, pp. 145-154.

⁴²¹ PRIGENT 1997, pp. 65-117

⁴²² Sul significato del termine insegna: DI STEFANO MANZELLA 1992, p. 15; DI GIACOMO 2006, p. 31.

pilastrini e pareti degli esercizi commerciali. Erano poste, infatti, su superfici a sviluppo verticale, generalmente murate o dipinte sulle facciate delle botteghe e proponevano immagini dei prodotti venduti (*mostra*) o scene di lavoro (*gesto*) connotanti il mestiere che vi veniva svolto.⁴²³ Pertanto le raffigurazioni sono nella maggior parte dei casi abbastanza essenziali, *di tipo emblematico*⁴²⁴, limitate alla rappresentazione di prodotti, attrezzi e semi-lavorati, variamente distribuiti all'interno del campo figurativo e allusivi della professione. Accanto a questo gruppo esiste un'altra tipologia di insegne *di tipo descrittivo*⁴²⁵, caratterizzata da scene più complesse, ove cioè è raffigurato l'artigiano o gruppi di artigiani a lavoro (**Cat. CE2**), talvolta in presenza di divinità (**Cat. CE1**). Le immagini che esse propongono si rifanno, pur nella varietà delle soluzioni narrative, a soggetti attinti dalla vita quotidiana (incontri in osteria, vendita di merci, pubblicazione di annunci nel foro), dalla religione ufficiale (larari all'interno delle case o agli angoli delle strade) e dalla superstizione popolare (simboli e figure apotropaiche, parodie, caricature di divinità) che determinarono lo sviluppo di un linguaggio originale spesso di "schietto e rozzo sapore popolare".⁴²⁶

2.1.1.1 Cronologia e distribuzione geografica

La documentazione raccolta e riferibile con una certa sicurezza alla categoria delle insegne di bottega si colloca cronologicamente in quel periodo di stabilità economica discusso nel capitolo precedentemente⁴²⁷ che di fatto corrisponde ai secoli centrali dell'Impero. Nello specifico quasi la totalità di insegne studiate si colloca tra il I e il II sec. d.C. in concomitanza con il crescente benessere e l'incremento della concorrenza produttiva e commerciale che imposero agli artigiani meccanismi nuovi per attirare compratori e clienti presso le loro botteghe.

Prima del grande *exploit* delle insegne di bottega, ma anche successivamente, i commercianti segnalavano la loro presenza esponendo al di fuori della propria bottega i prodotti e la merce che fabbricavano e/o commerciavano.

Ancora alla fine del I sec. d.C., Marziale così tratteggiava i commercianti in un suo epigramma riguardante un intervento imperiale⁴²⁸:

*Abstulerat totam temerarius institor urbem,
inque suo nullum limine limen erat.
Iussisti tenuis, Germanice, crescere vicos,
Et modo quae fuerat semita, facta via est.
Nulla catenatis pila est praecincta lagonis,*

⁴²³ DI GIACOMO 2009, pp. 6-7.

⁴²⁴ DI GIACOMO 2009, p. 7.

⁴²⁵ DI GIACOMO 2009, p. 7.

⁴²⁶ MAIURI 1953-54, p. 90.

⁴²⁷ Cfr. *supra*, § 1.1

⁴²⁸ MARZ. *Epi.* VII, 61.

*Nec praetor medio cogitur ire luto,
Stringitur in densa nec caeca novacula turba,
Occupat aut totas nigra propina vias.
Tonsor, copo, cocus, lanius sua limina servant.
Nunt Roma est, nuper magna taberna fruit.*

Il *temerarius institor* e in generale i bottegai (*tonsor, copo, cocus, lanius*) avevano reso impraticabili le strade di Roma perché colme di prodotti (*nullum limine limen erat*) al punto che fu necessaria l'emanazione di un provvedimento da parte dell'imperatore Germanico finalizzato a proibire la cattiva pratica di esporre la merce in strada. Solo così, secondo quanto tramandato da Marziale, Roma ritornò Roma in quanto *nuper magna taberna fruit*. In realtà è probabile che tale costume si mantenne nel corso del tempo ma a questa modalità – abbastanza economica – di pubblicizzare la propria bottega si affiancò già dal principio dell'età imperiale quella civicamente più consona, ma più costosa, delle insegne di bottega. Esse, infatti, indipendentemente dal livello estetico e qualitativo, erano comunque prodotte da artigiani specializzati il cui lavoro aveva un costo naturalmente variabile in base a molteplici fattori, come l'abilità, il tipo di raffigurazione, i materiali adoperati, etc. L'incremento della produzione e dei guadagni, e quindi della concorrenza, spinse sempre più commercianti al minuto e lavoratori a caratterizzare le proprie botteghe con simboli, raffigurazioni e iscrizioni funzionali a richiamare l'attenzione dei passanti con un'efficacia comunicativa in grado di raggiungere un ampio pubblico e di abbattere anche le barriere dell'analfabetismo.

Gli esempi più antichi sono rintracciabili già sul finire del I secolo a.C. ma è tra I e II secolo d.C. che le attestazioni mostrano cifre numericamente consistenti. Nella fattispecie il repertorio di insegne esaminato in questa sede è riferibile per buona parte dei casi al I secolo d.C., mentre il restante gruppo al II secolo d.C., con pochissimi esemplari datati approssimativamente a cavallo tra i due secoli in assenza di indizi cronologici affidabili (Fig. 11).

Sul piano quantitativo l'analisi della documentazione raccolta ha permesso di stabilire innanzitutto la provenienza dei reperti dal distretto romano-campano con una preponderanza di esemplari di origine pompeiana (42%) seguita da quelli di ambito romano (33%) e infine dalle attestazioni ostiensi (25%).

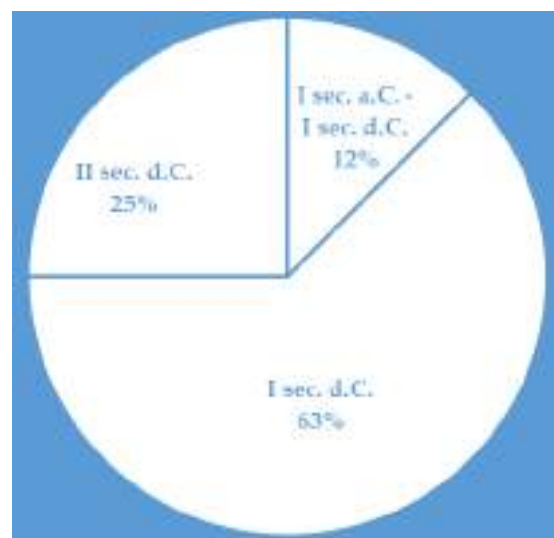


Fig. 11. Cronologia delle raffigurazioni attribuibili con certezza ad insegne di bottega.

In almeno sei casi (**Catt. M13, M15, M26, P6, P7, MAC14**), però, la valutazione del contesto di provenienza così come della datazione ha sofferto della mancanza di dati. Si tratta nella totalità dei casi di insegne in terracotta e marmo, decontestualizzate o addirittura disperse per le quali si dispone di poche, sintetiche notizie e di disegni come nel caso del rilievo che nel catalogo è denominato "Dal Pozzo-Albani" (**Cat. M15**). Pertanto, nell'incertezza del dato, tale gruppo è stato considerato separatamente rispetto a quello per il quale si posseggono informazioni più sicure, ma indubbiamente arricchisce il quadro delle attestazioni fornendo anche nuovi spunti per il raffronto sistematico e l'approfondimento tecnico-stilistico nonché contenutistico delle raffigurazioni.

2.1.1.2 *Caratteristiche tecniche e formali*

Al di là del materiale o delle dimensioni, le insegne di bottega erano essenzialmente caratterizzate dalla costante presenza di una raffigurazione, semplice o composta, intesa come segno iconico, più immediato rispetto alla parola, perché in grado di mantenere un rapporto diretto e stretto con l'individuo, facilitando la comprensione, anche da parte degli analfabeti.⁴²⁹ Ad esso, tuttavia, poteva essere integrato un breve testo che talvolta riportava il nome del proprietario⁴³⁰, ma più spesso chiariva e inquadrava l'ambito professionale e la tipologia di attività svolta in un determinato luogo.

Sulla base della documentazione disponibile è possibile distinguere almeno tre tipologie principali di insegne di bottega:

- 1) i rilievi in terracotta
- 2) le lastre in marmo e pietra
- 3) le pitture parietali

I rilievi in terracotta presentano caratteristiche abbastanza costanti legate alla loro forma essenzialmente quadrangolare con cornice sporgente. Gli esempi più noti provengono da Ostia e Pompei e sono visibili ancora oggi murati sulle facciate e sui pilastri delle botteghe (**Cat. MAC1**) o riutilizzati come rilievi funerari sulle facciate delle tombe monumentali (**Catt. LM6, LM7, LM8**).⁴³¹

Le lastre in materiale lapideo presentano una maggiore articolazione per dimensioni e forma e si discostano dai precedenti per il livello qualitativo più elevato. In alcuni casi esse presentano dimensioni contenute e sviluppo verticale (**Cat. LM15**), in altri si caratterizzano per la maggiore grandezza e lunghezza del campo figurativo, funzionale ad accogliere scene complesse con più individui (**Cat. LP21**).

Le pitture parietali, invece, costituiscono la categoria più eterogenea sul piano della

⁴²⁹ DI GIACOMO 2009, pp. 5-7.

⁴³⁰ In un'*officina coactiliaria* di Pompei il nome sotto il personaggio che dispiega un tessuto identifica *Verecundus*, come il proprietario del laboratorio specializzato nella produzione di feltro (**Cat. TC2**).

⁴³¹ CALZA 1931, pp. 533-534.

rappresentazione figurata, con esempi che vanno dai semplici pannelli di tipo emblematico⁴³² a narrazioni particolarmente complesse utili a ricostruire l'intera *chaîne opératoire* (Cat. TF2).⁴³³ Le pitture potevano essere collocate indifferentemente sia all'interno che all'esterno dell'esercizio commerciale, sulle pareti o sui pilastri, mantenendosi comunque ben visibili anche attraverso l'uso di colori vivaci e soluzioni accattivanti.⁴³⁴ Si tratta di un genere a sé, non inquadrabile entro gli schemi degli stili pompeiani, caratterizzato dalla prevalenza della tecnica impressionistica o del disegno di contorno molto semplificato nonché dall'impiego di colori decisi accostati a volte con vivace contrasto.⁴³⁵

Risulta chiaro, dunque, quanto le insegne costituiscano un insieme abbastanza complesso ed eterogeneo non solo piano formale e stilistico ma anche sul piano delle forme di trasmissione del messaggio. La maggior parte degli esemplari esaminati presenta raffigurazioni di tipo emblematico con semplici gruppi di attrezzi oggetti o prodotti che rimandano alla professione, talvolta con l'inserimento di simboli apotropaici beneauguranti come nel caso della bottega del muratore (*structor*) *Diogenes* a Pompei (Cat. MAC1), segnalata da una tabella in terracotta con la rappresentazione di attrezzi impiegati per lavori edili e fallo apotropaico appena sotto l'iscrizione. Seguono le insegne che raffigurano l'artigiano, generalmente isolato in un ambiente senza alcuna caratterizzazione, a lavoro con pochi essenziali strumenti. In entrambi i casi il testo era un elemento essenziale che chiariva e inquadrava la tipologia di attività pubblicizzata. Un esempio è l'insegna della bottega dell'*aurifex* *Brattiarus*, datata al II secolo d.C. e raffigurante un battiloro, come riferisce l'iscrizione sul bordo inferiore - *AURIFEX BRATTIAR (IUS)*⁴³⁶ – ritratto nella prima fase della martellatura di una lamina d'oro con il *malleus* (Cat. LM15).⁴³⁷

Meno cospicuo ma estremamente interessante è il gruppo delle insegne di tipo descrittivo con raffigurazioni complesse, caratterizzate dall'impiego di un linguaggio narrativo molto dettagliato e di grande qualità. Esempio eccezionale è il ciclo di pitture della bottega di *Verecundus* a Pompei che decorava il pilastro destro dell'officina *coactiliaria* dove avveniva la produzione del feltro (Cat. TC2).

⁴³² DI GIACOMO 2009, p. 28, 21.

⁴³³ LEROI-GOURHAN, 1964, p. 164. L'esempio più efficace è fornito dalle pitture della fullonica di *L. Veranius Hypsaeus* a Pompei (Cat. TF2) ove vi è una chiara scansione narrativa delle fasi di lavorazione dei tessuti.

⁴³⁴ Un esempio è l'insegna della bottega *ad cucumas* a Ercolano (VI, 14) con la raffigurazione di quattro brocche (*cucumae*) di diverso colore con l'indicazione del prezzo dei vari tipi di vino contenuti (PESANDO-GUIDOBALDI 2006, pp. 381-382; MONTEIX 2010, pp. 49-50).

⁴³⁵ ARCHIVIO FOTOGRAFICO PEDICINI 1986, p. 64.

⁴³⁶ CIL VI 9210.

⁴³⁷ DI GIACOMO 2016, pp. 41-42.

Le scene descrivono in modo chiaro e dettagliato tutte le fasi di lavorazione e produzione del feltro con gruppi di lavoratori ben differenziati in base alla loro mansione (**Fig. 12**): a sinistra due personaggi seduti rifiniscono un tessuto con pettini metallici (*pectinari*); seguono al centro quattro operai (*coactilarii*), stanti e in *subligaculum*, disposti attorno una fornace cilindrica e impegnati a lavorare il prodotto in bacinelle entro cui scorre l'acqua riscaldata dalla fornace; a destra è visibile un altro operaio seduto a pettinare e poco più in là un uomo in piedi e rivolto verso lo spettatore, verosimilmente il proprietario della bottega *Verecundus*, come dimostrerebbe il nome dipinto appena al di sotto della figura, raffigurato nel gesto di mostrare un tessuto.



Fig. 12. Scena di lavoro dall'officina di *Verecundus* (Cat. TC2)

La narrazione non si ferma alla produzione ma contempla anche il momento della vendita con una donna raffigurata dietro il bancone, impegnata a sistemare la merce alla presenza di un altro personaggio, forse un collaboratore o un cliente (**Fig. 13**).

Altro elemento caratterizzante del ciclo decorativo è la vistosa presenza dell'elemento divino, espresso attraverso la rappresentazione della Venere pompeiana su quadriga trainata da elefanti, accompagnata da Fortuna e *Genius* sul pilastro destro e di Mercurio entro tempietto su quello sinistro, entrambe dipinte al di sopra delle scene di lavoro.



Fig. 13. Scena di vendita dall'officina di *Verecundus* (Cat. TC2).

Di fatto i riferimenti alle divinità

per la ricerca di protezione o a simboli apotropaici e beneauguranti è una caratteristica delle insegne di bottega.⁴³⁸ Tale rapporto è strettamente legato allo scopo eminentemente commerciale delle botteghe, ove la speranza del buon guadagno e dell'esito positivo delle transazioni veniva sovente affidato agli déi. In questo caso, ad esempio, la figura di

⁴³⁸ BARATTA 2009, p. 273; DI GIACOMO 2009, pp. 19-20.

Mercurio trova la sua perfetta spiegazione dato che il dio rappresentava la mediazione mercantile nel mondo romano.⁴³⁹ Infatti, se una borsa, simbolo di un profitto mercantile, è quasi sempre tenuta da Mercurio, quest'ultimo può essere altresì munito del suo caduceo, che rinvia al guadagno.

La protezione, tuttavia, era spesso richiesta a più divinità per l'attività commerciale o artigianale nel suo insieme e non solo per il solo guadagno. Anche Vulcano e Minerva, due divinità che per tradizione proteggono l'artigianato, risultano ben attestate. Il primo è, ad esempio, dipinto sull'angolo sud-ovest di un basso edificio a Pompei, verosimilmente l'officina di un vasaio, nella sua veste di dio protettore di fornaciai e vasai;⁴⁴⁰ la seconda - *mille dea est operum*⁴⁴¹ - è particolarmente presente nelle raffigurazioni di *fullones* a lavoro (Cat. TF2), soprattutto attraverso la civetta, animale totemico di Atena-Minerva.⁴⁴² La dea è riconoscibile anche nella pittura della *officina vasaria* di Pompei raffigurata in lungo abito talare mentre osserva e protegge il lavoro di un gruppo di vasai (Cat. CE2).

Integra il quadro delle attestazioni la diffusa presenza del fallo e di Priapo, nella sua raffigurazione umana, con valore apotropaico. Numerosissimi edifici commerciali o artigianali di Pompei ed Ercolano, infatti, recano tale tipologia di raffigurazioni, variamente dipinte o scolpite sia all'interno che all'esterno, non solo sulle insegne di bottega, ma anche sui banconi o sugli stessi dispositivi per la produzione (vasche, mulini, attrezzatura varia), allo scopo di respingere il malocchio e proteggere il lavoro.⁴⁴³

Nel complesso si tratta di un insieme di materiali particolarmente eterogeneo che, come detto, non sempre si presta a un'interpretazione univoca, anzi, talvolta, nel caso di reperti decontestualizzati risulta difficile inquadrarne la funzione e la destinazione d'uso. Questa difficoltà sembra in parte dipendere dal conservatorismo di molti schemi figurativi i quali perdurano nel tempo e vengono riproposti in ambito funerario, complicando, dunque, la lettura e l'interpretazione, senza trascurare la pratica diffusa del riuso delle insegne come lastre funerarie.⁴⁴⁴

Al di là di questi casi particolari, le insegne di bottega rappresentano, comunque, documenti di grande valore e utilità e restituiscono informazioni estremamente importanti per l'identificazione della tipologia di attività svolta in una bottega, possibilità che viene spesso impedita dall'assenza di tutti gli oggetti pertinenti all'attività commerciale all'interno del locale.⁴⁴⁵

⁴³⁹ COMBET-FARNOUX 1980, pp. 383-431; MONTEIX 2010, pp. 49-53.

⁴⁴⁰ LIMC VIII, pp. 284-285, fig. 10; MAIURI 1939, pp. 198-200, fig. 20; SCHEFOLD 1957, p. 53; KRAUS - VON MATT 1973, n. 196; ZIMMER 1982a, p. 199, n. 143; PPM III, pp. 181-183, figg. 1-3; DESBAT 2004, p. 140; CUOMO DI CAPRIO 2007, p. 186, fig. 45; MONTEIX 2010, pp. 51-52, fig. 16.

⁴⁴¹ Ov. *Fast.* 3.833.

⁴⁴² CINAGLIA 2017, p. 89.

⁴⁴³ MONTEIX 2010, p. 53.

⁴⁴⁴ CALZA 1931, pp. 533-534; CALZA 1940, p. 248.

⁴⁴⁵ MONTEIX 2010, p. 50.

Per concludere, l'aspetto caratterizzante le insegne di bottega è la loro funzione economico-comunicativa, la dimensione del lavoro qui emerge nei suoi aspetti legati al guadagno e alla sussistenza, estremamente importanti per l'individuo e per questo particolarmente intrecciati con l'elemento divino al quale erano affidate preghiere e richieste di protezione. La visibilità dell'artigiano era essenzialmente pratica, funzionale al buon esito del proprio lavoro, che fosse la produzione di un oggetto o la vendita di un manufatto.

2.1.2 Le stele funerarie

L'arte funeraria costituì la prima e reale occasione per gli artigiani di manifestare la loro esistenza e – soprattutto - il loro orgoglio fissandoli nel tempo e nello spazio. Alla sfera funeraria, con le sue diverse classi monumentali, è legata, infatti, la maggior parte delle attestazioni sull'iconografia artigianale.⁴⁴⁶

L'indagine finora condotta ha permesso di individuare nella stele la tipologia sepolcrale maggiormente sfruttata dagli artigiani, sia con soluzioni decorative e architettoniche esuberanti che con scelte più modeste e sobrie. Le caratteristiche comuni, tuttavia, possono essere individuate nello sviluppo tendenzialmente verticale di questi monumenti, ove l'altezza è sempre maggiore della larghezza e dello spessore⁴⁴⁷ e nella collocazione, dato che potevano trovarsi conficcate nel terreno e isolate all'interno del recinto funerario⁴⁴⁸ oppure poste su basi a copertura dell'urna cineraria.⁴⁴⁹

Come nel caso delle insegne di bottega anche per le stele funerarie il problema della decontestualizzazione ha posto non poche difficoltà. Anzi, per quanto riguarda le stele funerarie una buona percentuale dei pezzi esaminati non solo lascia aperta la problematica dell'originaria collocazione ma persino del territorio di provenienza, con frequenti fenomeni di riuso o persino di dispersione.⁴⁵⁰

Tuttavia, la consistenza quantitativa e la significanza qualitativa delle stele analizzate hanno fornito dati estremamente rilevanti per l'analisi del linguaggio figurativo e del suo sviluppo lungo l'arco cronologico considerato.

⁴⁴⁶ ZIMMER 1982a.

⁴⁴⁷ EAA VII (1966), s.v. *Stele*, pp. 485-493 (Mansuelli).

⁴⁴⁸ BUONOPANE 2009a, p. 90

⁴⁴⁹ PFLUG 1989, p. 2.

⁴⁵⁰ Nella Transpadana centrale, ad esempio, una notevole quantità di materiali proviene da spogli e da reimpieghi già tardoantichi e bassomedievali, ai quali va aggiunto il fenomeno delle "pietre viaggianti" determinato dal collezionismo antiquario di età moderna che ha provocato lo spostamento e la raccolta di preziose testimonianze provenienti da luoghi diversi e lontani fra loro (SENA CHIESA 1997, p. 277). Le medesime problematiche di riuso e dispersione già in epoca medievale si riscontrano per le stele gallo-romane (LANGNER 2001, pp. 304-305)

2.1.2.1 Cronologia e distribuzione geografica

La diffusione delle stele funerarie può essere messa in rapporto con il fenomeno della monumentalità funeraria che già nel corso dell'età tardo-repubblicana ebbe il punto di massimo sviluppo con l'esplosione di un'edilizia sepolcrale contraddistinta dall'enfatizzazione dell'impianto architettonico.⁴⁵¹

In particolare le stele, così come le altre classi monumentali che verranno analizzate, costituiscono l'esito di processi culturali e di intendimenti culturali strettamente connessi a quelle esigenze di rappresentatività esteriore e quelle implicazioni affettive e devozionali che, fra il tardo I secolo a.C. e il II secolo d.C., determinarono una consistente produzione funeraria.⁴⁵²

È in questo periodo, infatti, che nel clima di forte competizione e auto-rappresentazione sociale si precisarono tali manifestazioni celebrative, dapprima in una prospettiva politica di prevalente pertinenza aristocratica, poi, grazie alla forzata pacificazione e alla generalizzata omologazione promosse da Augusto, con la partecipazione delle nuove classi emergenti spesso di ceto libertino.⁴⁵³

Le attestazioni sono rintracciabili già a partire dal I secolo a.C. (circa il 3% del totale)⁴⁵⁴ ma già sul finire dello stesso secolo e a cavallo del successivo i dati cominciano gradualmente ad aumentare (6%) con esemplari variamente distribuiti in Occidente e in Oriente, sebbene la variegata committenza occidentale inizia sin da subito a manifestare una grande predilezione per queste tipologie sepolcrali.⁴⁵⁵

Nel corso del I secolo d.C. si assiste, invece, a una massiccia diffusione delle stele funerarie con scene di mestiere, in quantità che raggiungendo il 36% costituiscono il picco della produzione nel lungo periodo considerato.

Il repertorio si diversifica arricchendosi talvolta di dotazioni accessorie, in un proliferare di soluzioni che, alla luce del gusto, delle tendenze artistiche, del diverso livello sociale e delle differenti potenzialità economiche dei committenti, presenta, come si vedrà più avanti, caratteristiche estremamente eterogenee.

L'elevato livello di attestazioni perdura ancora nel II secolo d.C. (23%) con numerose presenze stavolta anche nei territori transalpini.⁴⁵⁶ In questo periodo, infatti, le capacità personali e la buona posizione sociale venivano fatte derivare frequentemente dal

⁴⁵¹ GIATTI 2010, p. 32.

⁴⁵² ORTALLI 2005, pp. 246-255.

⁴⁵³ ZACCARIA 1997, pp. 74-76.

⁴⁵⁴ L'unica stele con una datazione di poco più antica proviene dal territorio greco (**Cat. NI1**) e ne fu proposto un inquadramento alla fine del II secolo a.C. da G. Zimmer (ZIMMER 1982a, p. 77, nt. 492) mentre gli studiosi E. Pfuhl e H. Möbius avanzarono una cronologia al I secolo a.C. (PFUHL-MÖBIUS 1979, p. 372, n. 1505, tav. 176).

⁴⁵⁵ Delle stele datate in questo periodo, infatti solo il 15% è di provenienza greco orientale (**Catt.L1; LP2**).

⁴⁵⁶ Al I secolo d.C. infatti non è riferibile nessuna stele funeraria di provenienza gallo-romana. L'unico esemplare datato in questo periodo proviene da *Bingium* (*Germania Superior*) (**Cat. M7**).

lavoro⁴⁵⁷, sebbene molti committenti continuavano ad apprezzare la presenza sui propri sepolcri di elementi e riferimenti all'immagine politica di cittadino.⁴⁵⁸

Tra II e III secolo comincia la fase discendente delle stele funerarie con iconografia artigianale. Le presenze, infatti, non superano il 12% ma, nonostante il significativo squilibrio numerico, è possibile cogliere ancora le medesime caratteristiche rintracciate nel periodo immediatamente precedente. Anzi, in questa fase le stele con scene di mestiere appaiono esclusivamente concentrate nei territori della Penisola Italica, con particolare riferimento ai centri cisalpini, e in quelli delle *Galliae*.

Nel terzo secolo, verosimilmente in concomitanza con la crisi dell'Impero, la grande intraprendenza del ceto libertino, che fece della stele funeraria lo strumento più efficace e privilegiato per celebrare la propria immagine, subisce un drastico calo. I dati ricavati hanno restituito le medesime percentuali per il periodo relativo al III secolo e a quello a cavallo tra III e IV secolo attestata al 4% con presenze soprattutto nei territori della Penisola Italica, anche se non mancano attestazioni in Grecia⁴⁵⁹ e in territorio egeo-anatolico.⁴⁶⁰

Nel complesso il quadro distributivo delineato dagli esemplari oggetto di studio conferma sostanzialmente l'apprezzamento di questa tipologia funeraria in particolare nei territori cisalpini e nell'area contermina (36%), con aree di irradiazione gravitanti intorno a centri come Milano (**Catt. M3, TV1, TV2, LM24, C2, MAC22, IM7, IP5, NI20**) e Aquileia (**TL4, AP5, LN1, LM11, IL6**), nonché nei distretti veneto (**Cat. AM1, AM4, P9, P10, L7, LN3, NI4, LS1, IL2, LS8**) ed emiliano (**Cat. M10, P8, TP1, TP2, IM2, LS9**). A queste si sommano le attestazioni dall'*Histria*, in particolar modo dai centri di Trieste (**Cat. TC1**) e Pinguente (**Cat. MAC220**) che, nonostante l'esiguità, arricchiscono il quadro delle presenze nei territori settentrionali della Penisola.⁴⁶¹

Senza tralasciare le specifiche caratteristiche dei singoli ambiti regionali dei territori a Nord degli Appennini⁴⁶², infatti, è proprio in questo vasto comprensorio che si concentra la percentuale più alta di stele funerarie con scene di mestiere. Come osservato da A. Valvo in riferimento al ceto medio di Brescia romana, la mobilità e la promozione sociale tipiche della società della Cisalpina fra I e II secolo, favorirono l'affermazione di quei ceti emergenti, soprattutto commerciali⁴⁶³, ai quali si deve la committenza di queste tipologie sepolcrali. Artigiani, commercianti, ma anche medici, funzionari municipali per lo più di

⁴⁵⁷ ZANKER 2002, pp. 149-150.

⁴⁵⁸ Un esempio è la Stele di *Eukarpos* e *Philoxenos* (**Cat. AP2**) con i ritratti a figura intera dei defunti, dove nella resa del volto del personaggio a sinistra è possibile cogliere persino un richiamo ai ritratti di Marco Aurelio.

⁴⁵⁹ Di provenienza incerta ma certamente greca è la stele marmorea del calzolaio custodita ad Atene (**Cat. C17**).

⁴⁶⁰ È il caso di una stele con fabbri da Laodicea al Lico (**Cat. LM18**).

⁴⁶¹ Tale esiguità in Istria può essere tendenzialmente legata alla predilezione per le are funerarie rispetto alle stele, soprattutto nell'agro di Pola (MATIASIC 1997, p. 107).

⁴⁶² SENA CHIESA 1986, pp. 257-307.

⁴⁶³ VALVO 2002, p. 193.

condizione libertina sono ben presenti nella documentazione epigrafica proveniente dalle regioni dell'Italia settentrionale e della pianura padana.⁴⁶⁴

È proprio a queste regioni, investite già nel corso dell'età repubblicana da processi di romanizzazione, che si deve la diffusione della romanità dell'Urbe alle province nel corso della prima e media età imperiale.⁴⁶⁵

Tra queste indubbiamente le *civitates* galliche, già investite a partire dal I secolo da profonde trasformazioni, furono i territori maggiormente ricettivi del nuovo linguaggio.⁴⁶⁶ Di fatto, dopo il confine transalpino, il secondo grande distretto che ha rivelato una sostanziosa presenza di stele funerarie con scene di mestiere è quello dei territori gallo-romani, con particolare riferimento alla Gallia Lugdunense (**Catt. TF4, TL7, C14, LP9, L12, LM12, LM13, LM37, LM38, LM39, LM40, LM41, NI10, NI11, NI12, NI13, NI14, NI22**) e all'Aquitania (**Catt. TL3, TV8, L11, LP13**). Irradiatosi dalla Narbonense, già nel I secolo d.C.⁴⁶⁷, tale linguaggio iconografico interessò ben presto l'area immediatamente a Nord e nel corso della media età imperiale investì soprattutto la Belgica (**Catt. M23, M25, AP4, TV11, C11, LP14**) e decisamente meno i territori germanici (**Cat. M7, M27**). La struttura sociale delle città situate lungo il Rodano e il Mosella, con grandi proprietari terrieri e dinamici imprenditori, favorì lo sviluppo dell'arte funeraria gallo-romana e il perdurare di soluzioni sepolcrali vistose ancora nel III secolo d.C.⁴⁶⁸

A partire dalla prima età imperiale, infatti, in questi territori si consolidò la presenza di un ceto mercantile e imprenditoriale che, alla stregua di quello cisalpino, costituì il principale committente di stele e, come si vedrà più avanti, di monumenti funerari⁴⁶⁹, con livelli di domande che si mantennero elevati almeno fino al II-III secolo d.C., prima delle invasioni e dei disordini interni che sconvolsero l'equilibrio economico e sociale della Gallia.⁴⁷⁰

L'epigrafia conferma questo trend con numerose iscrizioni pertinenti soprattutto a commercianti, più che ad artigiani, provenienti da zone ben precise del vasto territorio gallo-romano (Narbonne, Lione, *Belgica* orientale e Renania).⁴⁷¹

Lasciato il territorio cisalpino e nord-occidentale e spostandoci nelle regioni centrali della Penisola è possibile osservare una sensibile diminuzione delle percentuali di stele con raffigurazioni artigianali già a partire dalla *Regio VII* con pochi esemplari documentati a Pisa

⁴⁶⁴ Numerosi casi studio provenienti soprattutto dalle *Regiones VIII, IX, X, XI* sono illustrati in SARTORI-VALVO 2002.

⁴⁶⁵ SENA CHIESA 1992, p. 275.

⁴⁶⁶ NERZIC 1989, p. 214.

⁴⁶⁷ NERZIC 1989, p. 245.

⁴⁶⁸ LANGNER 2003, pp. 199-201.

⁴⁶⁹ FERDIÈRE 2010, p. 165. M Langner individuava nelle stele, semplici e monumentali, e nei monumenti funebri le principali tipologie sepolcrali gallo-romane (LANGNER 2001, p. 302).

⁴⁷⁰ NERZIC 1989, p. 246.

⁴⁷¹ FERDIÈRE 2005, pp. 13-16.

(Catt. LN8, LN10), a Firenze (Catt. C5, LM22, IL3) e a Grosseto (Cat. MAC16). A conferma di questo trend giungono le percentuali ricavate dall'analisi delle attestazioni di Roma e del suo *ager*. Il dato relativo a questo territorio si ferma, infatti, al 6% con esemplari variamente distribuiti entro il perimetro dell'Urbe (Catt. M12, C15, LM14, CE5, NI17) e nei centri limitrofi come Ostia (Cat. LP16, AM6) e Frascati (Cat. LM43). La ridotta presenza di stele è indizio di una committenza più articolata che, verosimilmente preferì altre soluzioni sepolcrali, come le are funerarie e le tombe monumentali che, nel caso romano costituiscono le tipologie più attestate. A questo, tuttavia, va aggiunto il carattere fortemente dispersivo e parziale della documentazione riguardante le stele funerarie che, specie per questa tipologia di reperti, ha sofferto sin dall'età antica di fenomeni di spoliazione, riuso, trasferimento e distruzione. Come sottolineato da M.G. Granino Cerere, Roma è caratterizzata da una mole enorme di reperti archeologici esterni alle raccolte museali pubbliche, statali o comunali: oltre alle collezioni storiche, alle ville e alle abitazioni sparse sulla vasta area urbana e suburbana, innumerevoli documenti archeologici sono ospitati all'interno di scuole, ospedali, chiese, ambasciate, istituti culturali stranieri e condomini, altri ancora sono disseminati nelle strade dei rioni cittadini.⁴⁷² Tenendo conto, dunque, del disordine e della frammentarietà delle attestazioni, al momento sembra che la stele funeraria non costituisca la tipologia sepolcrale più sfruttata da artigiani e commercianti del territorio romano, forse in ragione del progressivo allontanamento dalla sfera pubblica e dello sviluppo di aree sepolcrali ed edifici tombali che determinarono forme nuove di rappresentazione funeraria.⁴⁷³ Anche per quanto riguarda la limitrofa area campana vale il medesimo ragionamento con percentuali che, attestandosi al 4%, confermano lo scarso interesse verso le stele funerarie. Gli unici esemplari individuati appartengono alla fase più proficua della produzione di stele in questo territorio⁴⁷⁴ e sono tutti riferibili al centro di Capua (Catt. M1, L9, LM1, LM45), sebbene si segnala una stele di provenienza incerta ma collegabile con il centro di Casapulla (Cat. IM9).

In Campania già nel corso della tarda età augustea, infatti, cominciarono a diffondersi tombe monumentali destinate alla sepoltura del nucleo familiare e i cui committenti non erano più la *plebs optima et modestissima*⁴⁷⁵, ma gli alti funzionari, i dignitari, i ricchi mercanti collegati agli ambienti della corte nell'età giulio-claudia.⁴⁷⁶

Proseguendo nelle regioni interne della penisola e lungo la fascia adriatica, da Forlì a Bari (*Regio II Apulia et Calabria, Regio IV Samnium, Regio V Picenum, Regio VI Umbria et ager Gallicus*) le attestazioni non superano il 10% e si distribuiscono attorno ai centri come

⁴⁷² GRANINO CERERE 2005, p. 7.

⁴⁷³ ZANKER 2002, pp. 145-146.

⁴⁷⁴ PERCONTE LICATESE 1997, pp. 146-147.

⁴⁷⁵ CIC. *Rull.* II, 31.

⁴⁷⁶ PERCONTE LICATESE 1997, p. 147.

L'Aquila (**Catt. M4, M21, LS4, LP3, PEC3, CE6, IL5**) e lungo quelli più prossimi alla costa come *Falerius Picenus* (**Cat. C13**), Pesaro (**Cat. LM3**) e Bari (**Cat. IL12**).

Prima di lasciare l'Occidente per rivolgere l'attenzione alle attestazioni della *pars Orientalis*, è necessario segnalare le presenze, seppur non quantitativamente significative negli altri territori provinciali d'Occidente. Da uno dei centri più importanti della Pannonia, *Celeia* (Celje) proviene una stele in calcare non finita (**Cat. LS3**) che cronologicamente si inserisce nel periodo di maggiore diffusione dell'iconografia artigianale, sebbene la presenza dell'archipendolo isolato non lascia molti dubbi circa il riferimento simbolico dello strumento.⁴⁷⁷ Dalla *Hispania* romana, in particolare dalla *Tarraconensis*, invece, due interessanti stele funerarie (**Catt. TT2, EM2**) documentano l'evidente commistione di elementi autoctoni e influenze italiche nonché la ricezione di schemi iconografici connessi al mondo del lavoro sia nella porzione centro-settentrionale che in quella orientale della provincia iberica.⁴⁷⁸

Nel complesso le attestazioni delle quali è stato possibile stabilire con una certa sicurezza la provenienza hanno rivelato che il 79% delle stele funerarie esaminate appartiene ai territori occidentali dell'Impero, con una netta prevalenza dei territori cisalpini e delle *Galliae*. Tralasciando un gruppo di esemplari per i quali non è stato possibile ricavare informazioni affidabili sul luogo di provenienza (**Catt. TP2, TV6, LM44, LM29, MAC3, MAC9**), la restante parte delle stele studiate (6%) ha rivelato un'origine greca ed egeo-anatolica.

Le attestazioni risultano concentrate soprattutto nei territori della Grecia continentale, dal Peloponneso fino alle regioni settentrionali (**Catt. M14, L1, LP4, AP2, AP3, C17, NI1**), e divengono molto più esigue man mano che ci si sposta più a Est, con presenze in Eubea (**Cat. LP2**) e nell'area microasiatica e anatolica. Qui il numero di stele funerarie risulta molto esiguo e circoscritto al territorio anatolico compreso tra Lidia e Frigia (**Cat. AP7, LM18**). Infine di due stele non si conosce l'esatta provenienza ma alcuni elementi⁴⁷⁹ ne suggeriscono un legame con l'ambiente orientale (**Catt. L4, LM17**).

L'esiguità delle attestazioni conferma la scarsa attenzione che il mondo greco e orientale riservò alla rappresentazione del lavoro, malgrado la spinta proveniente da Roma e dall'Occidente. Nonostante, sin dall'epoca arcaica la tradizione figurativa di questo distretto territoriale si caratterizzò per la presenza di scene e immagini di artigiani a lavoro, soprattutto in Grecia⁴⁸⁰, nel periodo qui considerato il tema risulta poco sfruttato sulle stele funerarie se messo in rapporto con l'Occidente. Certamente in territorio greco ebbe luogo

⁴⁷⁷ BUONOPANE 2013, 2016.

⁴⁷⁸ MELE 2010, pp. 23-37.

⁴⁷⁹ Innanzitutto la presenza dell'iscrizione in greco fornisce elementi utili per collegare i reperti al mondo greco-orientale, a questo va aggiunto il carattere fortemente variabile e rielaborato degli schemi iconografici di queste stele rispetto a quelle occidentali (PFUHL - MÖBIUS 1979, p. 279).

⁴⁸⁰ Si pensi ai celebri *pinakes* corinzi di Penteskouphia datati ad età arcaica raffiguranti le diverse fasi del ciclo produttivo della ceramica (PALMIERI 2016, pp. 67-72; HASAKI 2020).

una forma di assimilazione del nuovo linguaggio artistico all'indomani della piena instaurazione della potenza romana⁴⁸¹ come confermano le stele funerarie appena discusse, ma tale costume funerario non attecchì in modo radicale nel contesto multiforme e complesso delle eparchie greche e orientali.⁴⁸²

2.1.2.2 *Struttura "architettonica"*

La ricca letteratura scientifica riguardante le stele⁴⁸³ ha fornito spunti utilissimi per l'elaborazione di criteri di analisi e classificazione delle tipologie di stele individuate.

Si tratta di una classe particolarmente eterogenea caratterizzata da una varietà di soluzioni che trovano origine nella cosiddetta *Schaftstele*, la semplice lastra – talvolta arricchita da partitura architettonica – e nel *naiskos* di età classica, il prototipo architettonico per eccellenza.⁴⁸⁴ La rielaborazione e la fusione di questi modelli antecedenti, alla luce delle diverse tradizioni artistiche e culturali, determinò la diffusione di differenti tipologie stelari all'interno delle quali è possibile cogliere, in varia misura, elementi della tradizione ellenistica e altri attinti dal repertorio romano.⁴⁸⁵

Nel caso dei reperti esaminati in questa sede, la grande varietà riscontrata ha suggerito sin da subito il ricorso agli schemi classificatori individuati da G.A. Mansuelli⁴⁸⁶, i quali, sebbene articolati, hanno permesso una chiara definizione delle tipologie e della loro distinzione interna.⁴⁸⁷ L'estensione dell'area presa in esame con territori caratterizzati da diverse tradizioni sepolcrali ha, infatti, imposto una particolare attenzione nella definizione delle tipologie e l'individuazione di caratteri comuni.

Pertanto, sulla scorta della revisione condotta da H. Pflug⁴⁸⁸ sulle tipologie esaminate da Mansuelli e da H. Gabelmann⁴⁸⁹, coronamento e strutturazione architettonica sono stati assunti quali criteri distintivi principali per l'analisi delle stele.

Le stele sono state suddivise in due grandi gruppi: le stele architettoniche e le stele anarchitettoniche. Al primo gruppo sono stati riferiti gli esemplari caratterizzati da

⁴⁸¹ MELE 2004, p. 215.

⁴⁸² ALCOCK 2008, pp. 671-697.

⁴⁸³ SENA CHIESA 1953-1954; SOFFREDI DE CAMILLI 1954; MANSUELLI 1956; 1967; SCARPELLINI 1987; PFLUG 1989; TOCCHETTI POLLINI 1990; MERCANDO-PACI 1998; Zoia 2018.

⁴⁸⁴ VERZAR-BASS 2010, pp. 63-64.

⁴⁸⁵ MANSUELLI 1956, p. 383.

⁴⁸⁶ MANSUELLI 1967.

⁴⁸⁷ Uno scostamento rispetto alla classificazione del Mansuelli è stato condotto per le tipologie a edicola e a pseudoedicola. Rispetto allo studioso, infatti, si è deciso di riferire il termine "edicola" a tutte le stele che presentano una suddivisione interna con una o più nicchie profonde e chiara partizione architettonica, con semi-colonne, paraste, etc., e sommità timpanata; sotto la definizione a pseudoedicola, invece, sono state raggruppate le stele a sommità timpanata, centinata e liscia, caratterizzate da nicchie poco profonde e dalla presenza elementi architettonici interni pseudofunzionali.

⁴⁸⁸ PFLUG 1989.

⁴⁸⁹ Oltre al già citato lavoro del 1967 (MANSUELLI 1967, pp. 23-44) si fa riferimento al precedente studio sulle stele padane (MANSUELLI 1956, pp. 368-369); GABELMANN 1972.

apparato architettonico ricco e di consistenza plastica (a edicola) o pseudo-architettonico e partizionale (a pseudoedicola). Il secondo, invece, accoglie le stele parallelepipedo a sommità liscia o, più raramente, centinata, prive di struttura architettonica o limitata a pochi elementi decorativi.

Il gruppo degli esemplari anarchitettonici è il più significativo sul piano della consistenza numerica dato che al suo interno sono state inserite numerose tipologie sulla scorta di quelle individuate da Mansuelli.⁴⁹⁰ Il tipo più attestato è quello a semplice corpo parallelepipedo (**Catt. TL4, TF4, LM3**), presente, soprattutto in ambito gallico, anche nella forma di blocco unico con nicchia entro la quale è ricavato il ritratto a figura intera (**Catt. C11, LM12, LM13, L12**) o a mezzo busto del defunto (**LM29, LM37, LM38, LM39, LM40, LM41, L11, LP9, NI10, NI11, NI12, NI13, NI14**). A questa tipologia va riferita la stele del costruttore *Gailus* (**Cat. MAC9**) nella sua variante con nicchia centinata e raffigurazione di strumenti nel campo al lato della nicchia che richiama i rilievi a cassetta di derivazione romana.⁴⁹¹ Sempre dal territorio gallo-romano proviene un esemplare costituito da due blocchi sovrapposti recanti raffigurazioni su due lati (**Cat. NI22**) e uno con sommità cuspidata e ampia nicchia per il ritratto a figura intera del defunto (**Cat. LP14**).

Una diffusione più ampia, invece, trovarono le tipologie a corpo parallelepipedo con la nicchia collocata nel quarto superiore della stele o quelle con più nicchie sovrapposte attestate dagli esempi di età giulio-claudia della Cisalpina (**Cat. M2**) e da quelli più tardi rintracciati in Pannonia (**Cat. LS3**) e nella provincia della *Gallia Belgica* (**Cat. TL7**), entrambi datati al II secolo.⁴⁹² Alcuni esemplari di stele anarchitettoniche mostrano soluzioni decorative molto essenziali come la fronte riquadrata funzionale ad accogliere l'iscrizione (**Catt. M21, IL3, LN10**). In altri esemplari sono presenti elementi decorativi pseudofunzionali come il frontone e gli acroteri (**Catt. M7, TP1, TC1, C2, PEC1, AM4, IM2, NI4, NI7,**



Fig. 14. Stele di *T. Postumio Floro* (**Cat. C13**).

LS9, LS11), o elementi accessori come nel caso della Stele di *T. Postumio Floro* (**Fig. 14**), sul cui architrave sono raffigurati una ghirlanda a corona con nastri e due calzari ai lati, o come

⁴⁹⁰ Sebbene con alcune modifiche terminologiche volte a semplificare la già complessa classificazione.

⁴⁹¹ L'impostazione della stele è simile a quella del rilievo a cassetta degli *Auli Antestii* (**Cat. LM23**).

⁴⁹² Per la stele gallo-romana si dispone di validi indizi cronologici che permettono di inquadrare l'esemplare all'inizio del secolo (VENAULT *et alii*, 2009, p. 158, n° 27; LE BOHEC, 2010, p. 175, n° 22). Meno certi, invece, sono i dati per la stele di *Celeia*, a causa dello stato incompleto dei ritratti e delle modifiche apportate all'iscrizione (BERCE 1957, p. 404, fig. 2; LAZAR 2009, pp. 634-635).

quello della stele di *L. Veianius Tertius* con la raffigurazione di artigiani a lavoro sul coronamento superiore (**Cat. LM5**); in una stele da Imola il frontone è ritagliato e ribassato (**Cat. LP10**), mentre in quella di *Aurelius Theodotus* (**Cat. LS8**) sia il frontone che gli acroteri sono resi semplicemente con una linea di contorno.

Alla tipologia parallelepipedica con sommità liscia, segue la variante con sommità centinata (**Catt. C10, TT2, LM34, IP5**). Anche in questo caso, è possibile rintracciare esempi con elementi decorativi ritagliati (**Catt. CE6, LS4, MAC22**), ribassati o semplicemente incisi (**Cat. M12**), sebbene nel complesso l'apparato risulta ancora più semplificato e ridotto all'essenziale (**Cat. EM2**). Ancora in ambito gallico si ritrovano esempi a blocco unico, stavolta centinato, con nicchia anch'essa centinata, entro la quale è raffigurato il ritratto a mezzobusto (**Cat. C14**) o a figura intera (**Cat. LM36**) del defunto.

Un po' più tarda è la piccola stele centinata custodita a Chieti con clipeo al centro del frontone e raffigurazione in basso (**Fig. 15**) che arricchisce il quadro delle attestazioni richiamando anche la produzione di stele clipeate tipica soprattutto delle regioni settentrionali della Penisola.⁴⁹³ Una variante è costituita dalla stele di ambito greco (**Cat. L1**) con terminazione a sesto acuto, priva di cornici e con fiore al centro. Ad eccezione del territorio attico, infatti, la produzione di stele funerarie di età romana in Grecia non raggiunge grandi livelli qualitativi⁴⁹⁴, soprattutto in rapporto a una committenza legata al mondo dell'artigianato e del commercio.



Fig. 15. Stele da Chieti con coronamento centinato e clipeo centrale con busto-ritratto (**Cat. LM44**).

Chiude la categoria delle stele anarchitettoniche la stele di *Eutyclus cubicularius* (**Cat. NI17**) priva di cornici e di elementi decorativi ad eccezione degli strumenti di mestiere incisi sotto l'iscrizione.

Molto più articolato è il gruppo delle stele architettoniche con una varietà di soluzioni strutturali, dimensionali e decorative particolarmente significativa. A questa categoria, infatti, appartengono alcuni esemplari di elevata qualità artistica, le cui istanze auto-

⁴⁹³ SCARPELLINI 1987, pp. 31-64.

⁴⁹⁴ GROSSMANN 2013, p. 17.

rappresentative, strettamente legate al ritratto del defunto, ne rivelano l'appartenenza a una committenza di livello socio-economico più alto.⁴⁹⁵



Fig. 16. Stele timpanata frammentaria con pulvini laterali (Cat. C17).

Gli esempi più semplici che sono stati inseriti in questa categoria sono le stele architettoniche timpanate⁴⁹⁶ (Catt. LM1, M4), frequentemente caratterizzate da essenziali partizioni architettoniche (Fig. 16), come il timpano incorniciato e acroteri laterali (Catt. P8, C17, L4, L7, LM17, LM31, MAC13, IM7, AM1) o timpano sormontante e base (Cat. P12) appena modanata (Cat. PEC3), oppure con elementi limitati alla presenza del semplice riquadro che incornicia il campo figurativo, per cui le stele risultano essenzialmente sguarnite di partiti architettonici e decorazioni (Catt. M23, LM18, MAC16).

I tipi sono documentati nelle forme più semplici ed essenziali sin dal I sec. a.C. in area campana⁴⁹⁷ e più avanti anche in

territorio etrusco-laziale⁴⁹⁸, sebbene nello stesso periodo in Cisalpina sono realizzati grandi esemplari timpanati, più articolati, confermando il ruolo di questo distretto come area d'influenza e irradiazione di modelli e linguaggi.⁴⁹⁹ Nei territori periferici, nel corso della media età imperiale, si nota una maggiore presenza di elementi architettonici decorativi - dal timpano e architrave alla nicchia centinata e fastigio arcuato - con esempi sia in Occidente che in area greca.⁵⁰⁰

All'inizio del I secolo d.C. alla straordinaria varietà dell'articolazione tettonica delle stele architettoniche corrisponde una altrettanto variegata ricchezza nell'apparato decorativo. In età giulio-claudia in Cisalpina sono attestate soluzioni ornamentali piuttosto esuberanti con stele che accolgono ritratti di famiglia all'interno di un coronamento semicircolare ornato ai

⁴⁹⁵ VERZÁR-BASS 2010, p. 63.

⁴⁹⁶ Quelle definite dal Mansuelli "superiormente displuviate" (MANSUELLI 1967, pp. 132-133).

⁴⁹⁷ D'ISANTO 1993, pp. 164-165, n. 5; PERCONTE LICATESE 1997, p. 77.

⁴⁹⁸ LETTA-D'AMATO 1975, p. 334, n. 193, tav. 72; ZIMMER 1982a, p. 172, n. 98.

⁴⁹⁹ VERZÁR-BASS 2010, pp. 63-77.

⁵⁰⁰ BRUSIN 1991, p. 332, n. 733; ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 37-38; ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 83-85; CIAMPOLTRINI 2009, pp. 16-17; ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012 pp. 401-408.



Fig. 17. Stele con coronamento a doppia voluta e palmetta e nicchia a conchiglia (Cat. P9).

lati da acroteri a palmetta e sorretto da ante lisce con capitello modanato (Cat. LS1)⁵⁰¹; in un caso il coronamento assume la forma a doppia voluta con palmetta e articola ulteriormente la nicchia e in generale l'architettura della stele (Fig. 17). Quest'ultimo esempio, di provenienza patavina, accresce la poco cospicua documentazione di Padova⁵⁰² soprattutto in riferimento alle attestazioni funerarie con ricchi apparati decorativi da collegare a una committenza di estrazione libertina.

Le stele a edicola⁵⁰³, invece, costituiscono gli esemplari più monumentali ma numericamente meno consistenti delle tipologie esaminate. Ispirata, secondo molti studiosi al *naiskos* di origine classica questo tipo di stele, più ricca e di maggiore impegno artistico, ereditò dal mondo greco-orientale soprattutto la presenza del podio e dei ritratti a figura intera⁵⁰⁴, rielaborandoli con soluzioni sempre diverse.

Tra I secolo a.C. ed età giulio-claudia sono presenti esempi con timpano sormontante e ampia nicchia con ritratti a figura intera (Cat. M1)⁵⁰⁵ o mezzo busto dei defunti (Cat. NI20); il timpano triangolare può essere variamente decorato da *gorgoneion*, rosette (o capricorni nel caso di Cat. NI20) e sorretto da lesene corinzie scanalate (Cat. C4) o tuscaniche.

Verso la fine del I secolo d.C. sono documentati esempi romani con coronamento centinato e modanato (Cat. C15).

In ambito greco, invece, la tipologia a *naiskos* sembra perdurare ancora nella piena età imperiale come testimonia il caso della stele di *Eukarpos* e *Philoxenos* di provenienza attica (Cat. AP2) che mantiene strette connessioni con le stele greco-orientali di età classica ed ellenistiche, sebbene rielaborate alla luce delle tendenze artistiche diffuse dalla cultura romana.⁵⁰⁶ Le stele attiche di età romana, conservano, infatti, un elevato livello qualitativo evidente nell'uso di marmo pentelico che disegna architetture simmetriche e ricche di elementi architettonici⁵⁰⁷ funzionali ad inquadrare il ritratto – spesso a figura intera – del defunto.⁵⁰⁸

⁵⁰¹ La stele è inserita nella tipologia delle stele a cippo (COMPOSTELLA 1996, p. 193).

⁵⁰² COMPOSTELLA 1992, p. 229.

⁵⁰³ PFLUG 1989, pp. 32-43.

⁵⁰⁴ MANSUELLI 1956, p. 52; VERZÁR-BASS 2010, pp. 66-67.

⁵⁰⁵ ZIMMER 1982a, pp. 101-102, n. 10; FRENZ 1985, p. 24, nt. 148, p. 27, nt. 164; D'ISANTO 1993, pp. 132-133, n. 142.

⁵⁰⁶ GROSSMANN 2013, pp. 16-17.

⁵⁰⁷ Sugli elementi architettonici delle stele attiche di età romana: MOOCK 1998 (a titolo esemplificativo: figg. 6-7).

⁵⁰⁸ GROSSMANN 2013, p. 17

In territorio gallo-romano, in particolare in Aquitania è stato possibile rintracciare due varianti provinciali della tipologia a *naiskos*. La stele di *Maternianos* (Cat. C5)⁵⁰⁹ e quella dello scalpellino *Amabilis* (Cat. LP13)⁵¹⁰ entrambe datate alla media età imperiale forniscono, infatti due esempi di stele che nell'impostazione architettonica rivelano un legame con la tradizione greco-orientale. Sebbene i due esemplari non rientrino nella categoria delle stele monumentali individuate da M. Langner⁵¹¹ la strutturazione architettonica con profonda nicchia inquadrata da timpano, pulvini e acroterio centrale, sorretti da due pilastri laterali a motivi vegetali e capitelli corinzi (Fig. 18) conferiva grande risalto a questi monumenti alla cui visione frontale affidavano, probabilmente, il loro potere espressivo.⁵¹²

La Grecia del tardo classicismo aveva portato, dunque, per la prima volta l'elemento pseudofunzionale nella decorazione della stele, creando un presupposto per sviluppi di età ellenistica e in ambiente romano per la genesi della stele funeraria a pseudoedicola.⁵¹³

Dalla Penisola italica e dal territorio galloromano, infatti, provengono le uniche attestazioni di stele a pseudoedicola, sintesi di forme e stili ellenistici ed italici come documenta la compresenza di struttura architettonica e ritratto.⁵¹⁴

Particolarmente diffusi appaiono i tipi con partizione pseudoarchitettonica con basamento e timpano sorretto da colonnine tortili che inquadrano il campo dell'iscrizione (Catt. M10, LN4, LN5), oppure sostenuto da pilastrini lisci (Cat. NI9) o scanalati (Catt. C5, L3), o ancora da lesene (figurate in Cat. TV5) sormontate da capitelli corinzi. Un esempio eccezionale in Cisalpina per il soggetto e la finezza di lavorazione⁵¹⁵ è la stele di *Lucius Aebutius* con timpano e acroteri pseudoarchitettonici ricavati all'interno del blocco e riccamente decorato (Cat. MAC3).

Come nel caso delle stele a edicola, anche negli esemplari a pseudoedicola la presenza di colonnine o pilastrini o di architetture sospese garantiva la suddivisione interna di nicchie con ritratti.⁵¹⁶ Alla produzione monumentale transpadana gravitante attorno al centro di



Fig. 18. Stele a pseudoedicola del calzolaio *Caius Salfeius Clemens* (Cat. C5).

⁵⁰⁹ PICARD 1963, pp. 379-381.

⁵¹⁰ PICARD 1961.

⁵¹¹ Entrambe le stele non superano il metro di altezza, mentre le tipologie monumentali oscillano fra i 3 e i 5 metri (LANGNER 2001, p. 302).

⁵¹² LANGNER 2001, p. 312.

⁵¹³ MANSUELLI 1956, p. 368; ROSADA 2002.

⁵¹⁴ VERZÁR-BASS 2010, p. 63.

⁵¹⁵ MERCANDO PACI 1998, p. 105.

⁵¹⁶ VERZÁR-BASS 2010, p. 63.



Fig. 19. La monumentale stele "a tabernacolo" dei Longidienii (Cat. LN2).

Mediolanum è da riferire la stele dei *Vettii*, di età giulio-claudia, con i ritratti disposti su triplice registro (Cat. TV1). Fra i territori del distretto cisalpino, l'*Aemilia* si conferma un ambito abbastanza ricettivo del linguaggio figurativo padano con attestazioni monumentali di età augustea-tiberiana caratterizzati da ritratti a figura intera (Cat. LP19) e da schemi più complessi (Cat. LN2). In quest'ultimo caso la stele ravvenate dei *Longidienii* (Fig. 19) fornisce un esempio eccezionale per il marcato valore decorativo e l'articolazione architettonica, con nicchie su più registri, gerarchizzate in base allo *status* sociale del defunto, e architetture sospese.⁵¹⁷

Al di là di questi pochi eccezionali esempi, nel complesso le tipologie attestate caratterizzate dalla preponderanza di stele anarchitettoniche o con essenziale partizione architettonica sono indizio di un livello socio-economico medio-basso e confermano l'esistenza di una committenza dalle possibilità finanziarie limitate ma bastevoli per offrire un'ampia varietà di produzioni di stele con esempi talvolta di pregevole qualità artistica.

Il repertorio appena discusso manca purtroppo di ulteriori dati a causa del cattivo stato di conservazione e dell'assenza di informazioni che caratterizzano oltre una trentina di esemplari

(Catt. M14, M27, P10, AP3, TL3, TP2, TV2, TV6, L6, LN3, LP3, LP4, LM11, AM6, MAC21, IL5, IL6, IL12, NI1, NI18 a cui vanno aggiunti i reperti Catt. L9, LN7, LN8, MAC5, CE5, LM45, IL8, IM8, IM9, IM10, IM11, NI15, NI16 che attualmente risultano dispersi), per i quali non è stato possibile riconoscere quei caratteri e quell'orientamento di gusto generale utili a inquadrarli all'interno di una tipologia secondo i canoni stabiliti.⁵¹⁸

⁵¹⁷ Mansuelli definì questa tipologia di stele "a tabernacolo" distinguendole dal tipo a pseudoedicola (MANSUELLI 1967, pp. 26-27).

⁵¹⁸ Nell'impossibilità di compiere ulteriori valutazioni si rinvia alle singole schede di catalogo per l'analisi di ciascun reperto.

2.1.3 Le are

La seconda classe di monumenti sui quali sono state identificate raffigurazioni di mestiere e strumenti artigianali è indubbiamente quella delle are funerarie

Nonostante l'uso poco chiaro e indifferenziato dei termini ara e altare sia per riferirsi all'ambito funerario quanto a quello votivo, nonché di cippo⁵¹⁹ già più legato alla sfera funeraria del monumento, in questa sede si è preferito utilizzare il termine ara per i monumenti a pianta quadrangolare e generalmente di forma parallelepipedica.⁵²⁰

In realtà sembra che già in epoca antica esistesse una distinzione: gli *altaria* o altari alti erano destinati alle divinità maggiori mentre le *arae* o altari bassi per le divinità minori, le semidivinità, gli eroi e anche i defunti eroicizzati.⁵²¹

Le are funerarie rappresentano tra le più importanti testimonianze delle classi medie di epoca romana. Solitamente facevano parte dei recinti funerari all'aperto, erano collocate di fronte o all'interno dei sepolcri monumentali che costeggiavano le principali arterie all'uscita dei centri abitati.⁵²² Generalmente presentavano una struttura monolitica, anche se non mancano esemplari articolati in più blocchi – un blocco centrale contenente l'urna e uno per il coperchio che fungeva da coronamento – diffusi in area romana e cisalpina.⁵²³

Frequentemente il lato principale recava l'iscrizione arricchita talvolta da raffigurazioni e ritratti, mentre i lati brevi erano decorati con la raffigurazione di una brocca (*urceus*) a sinistra e di una patera a destra, trasposizione figurata di due oggetti utilizzati durante i sacrifici e destinati a diventare elementi simbolici quasi fissi della decorazione delle are.

Sin dall'età greca esse furono diffusamente utilizzate prevalentemente a scopo rituale e religioso, in età romana, invece, cominciarono ad essere sfruttate anche in ambito funerario come segnacoli tombali delle sepolture dei cittadini.⁵²⁴

Proprio dagli esemplari greci i tipi romani ripresero la forma parallelepipedica la quale venne ben presto rielaborata dalle officine nord-adriatiche e centro-italiche non solo nelle dimensioni ma anche nella conformazione con soluzioni cilindriche e persino poligonali.⁵²⁵

Le are di provenienza urbana mostrano solitamente un repertorio decorativo abbastanza ricco e variabile, così come quelle documentate nei maggiori centri della Cisalpina. Nel complesso, tuttavia, il gruppo esaminato è caratterizzato dalla frequente presenza di decorazioni vegetali, pseudo-architettoniche e di genere, mentre più rara risulta la presenza dei ritratti fra le tematiche decorative.

⁵¹⁹ DI STEFANO MANZELLA 1987, pp. 84-86, pp. 90-91.

⁵²⁰ La distinzione è stata condotta prendendo spunto dal lavoro di S. Zoia sulla produzione monumentale funeraria di *Mediolanum* (ZOIA 2018).

⁵²¹ KLEINER 1987, p. 19.

⁵²² KLEINER 1987, p. 21.

⁵²³ MANSUELLI 1958, pp. 18-26; KLEINER 1987, pp. 20-21; DEXHEIMER 1998, p. 5.

⁵²⁴ KLEINER 1987, p. 21.

⁵²⁵ COMPOSTELLA 1996, pp. 49-57.

2.1.3.1 Cronologia e distribuzione geografica

Nonostante già nel I sec. a.C. l'uso a scopo funerario delle are costituiva una pratica molto seguita a Roma, il periodo di maggiore diffusione delle are funerarie può essere collocato tra la fine del I e il II secolo d.C.⁵²⁶ In età giulio-claudia, infatti, comincia un'intensa produzione di are funerarie destinata, specie a Roma, a perdurare almeno fino ad età antonina, a partire dalla quale, inizia una progressiva contrazione che diventerà sempre più evidente nel corso del III secolo.⁵²⁷

Il repertorio esaminato in questa sede riflette sostanzialmente questo sviluppo cronologico. L'esemplare verosimilmente più antico è certamente l'ara romana da S. Giorgio in Velabro (**Catt. IL11**), l'unico a destinazione votiva finora attestato. Nonostante la dibattuta cronologia, diversi studiosi sono concordi nel collocare l'ara in età augustea, sia per le caratteristiche dell'iscrizione e delle informazioni in essa contenute⁵²⁸, che per la tipologia di decorazione.⁵²⁹

A questa fanno seguito nel corso del I secolo d.C. alcuni esemplari documentati nell'Urbe (**Catt. TV9, IP3**)⁵³⁰ e soprattutto quelli di provenienza cisalpina, particolarmente concentrati nei centri della *Venetia* (**Catt. M5, M6, TT1, LM9, CE4, IL2**). La *Regio X*, d'altronde, non fu solo tra i primi territori ad essere investiti da una precoce e relativamente facile romanizzazione ma anche tra le prime aree di maggiore recezione estetica e culturale con stili e linguaggi attinti dal mondo greco ellenistico.⁵³¹ Il centro di Aquileia, tra i primi ad essere formalmente inseriti all'interno della *civilitas* romana, si distingue dalle altre città per l'abbondanza e l'elevato livello qualitativo della scultura funeraria.⁵³² Nel corso del secondo quarto del I secolo, infatti, la prosperità di questo centro è documentata da numerosi e spesso notevoli sepolcri, tra i quali emergono le grandi are su alto podio, riccamente decorate e talvolta coronate a cuspide, generalmente inserite all'interno di piccoli recinti, e che rappresentano una peculiarità della produzione aquileiese.⁵³³ Gli esemplari esaminati, infatti, confermano il ruolo di Aquileia di centro particolarmente attivo con una produzione già in questa fase tipologicamente diversificata, dove alle are cilindriche di tradizione greco-asiatica e micro-insulare⁵³⁴, si

⁵²⁶ BOSCHUNG 1987, p. 53.

⁵²⁷ BOSCHUNG 1987, pp. 17-20; KLEINER 1987, pp. 31-32.

⁵²⁸ B. Felletti Maj richiama, ad esempio, i riferimenti ai *ministri lustris secundi*, in carica dal 7 a.C. al 2-3 d.C., (FELLETTI MAJ 1977, p. 324)

⁵²⁹ G. Zimmer individua nelle rappresentazioni dei lati anteriore e posteriore presentano molti elementi in comune con gli altari dei Lari di Augusto (ZIMMER 1982a, p. 163).

⁵³⁰ A questi va aggiunta l'ara di *L. Cornelius Atimetus* (**Catt. LM4**) la cui provenienza, benché sconosciuta, è riferibile al territorio dell'*ager* romano.

⁵³¹ COMPOSTELLA 1993, pp. 117-118.

⁵³² COMPOSTELLA 1993, p. 123.

⁵³³ GABELMANN 1977, pp. 205-220.

⁵³⁴ MASELLI SCOTTI 1997, p. 144.

affiancano quelle parallelepipedo, documentate in questa sede nelle varianti a coronamento liscio (**Catt. M5, M11**) e a coronamento cuspidato⁵³⁵ (**Catt. CE4, IL2**).

Un'altra regione che fu precocemente investita dai processi di romanizzazione come l'*Aemilia* ha restituito un esemplare di ara, nella fattispecie di ara-ossuario collocabile nel pieno I secolo d.C. (**Cat. LM2**). L'assenza del coronamento non permette di effettuare approfondite osservazioni ma certamente l'esemplare arricchisce il quadro delle attestazioni in una regione come l'Emilia Romagna particolarmente attiva sul piano dell'architettura sepolcrale.⁵³⁶

A partire dalla fine I secolo d.C. la produzione di are funerarie si fa più consistente e più varia dal punto di vista decorativo e architettonico nel territorio romano e denota la presenza di una committenza economicamente più benestante. A cavallo tra I e II secolo d.C. è inquadrabile un'ara da Trastevere, anch'essa purtroppo priva di coronamento, appartenente alla famiglia dei *Cossutii*, costruttori da diverse generazioni (**Cat. MAC12**). Di qualche decennio più tarda è l'ara di *Statilius Aprus* (**Cat. MAC8**), datata intorno all'età adrianea⁵³⁷, da considerare un esempio eccezionale per la ricchezza ornamentale, l'articolazione architettonica e le dimensioni, da collegare a una committenza di alto livello e di origine ingenua.⁵³⁸ Lo stesso elevato tenore si registra per la coeva, o poco più tarda⁵³⁹, ara di *T. Vestricius Onesimus* (**Cat. LS14**) meno fastosa rispetto alla precedente ma altrettanto monumentale nell'articolazione architettonica. Ad arricchire il repertorio figurativo giunge un'ara di provenienza romana ma di località ignota, datata tra l'età traianea e la prima età adrianea, la cui scena di ritratto sulla fronte principale costituisce una efficace rielaborazione di ritrattistica medio-imperiale ed elementi antiquari e stilisticamente più antichi (**Cat. LP11**).⁵⁴⁰

La produzione della *Venetia et Histria* perdura nel corso del II secolo d.C. con sconfinamenti anche nel secolo successivo. Le attestazioni, infatti sono concentrate nei centri di Aquileia (**Cat. NI8**), Concordia Sagittaria (**Cat. M8**) e Pola (**Catt. PEC2, IL9**). In quest'ultimo centro le are costituiscono i monumenti funerari più numerosi, sia con soluzioni semplici e prive di decorazioni che con esempi più articolati.⁵⁴¹ Gli esemplari individuati in questa sede confermano, infatti, l'esistenza di un repertorio figurativo che sfrutta tematiche legate allo *status* professionale del defunto talvolta espresso in forme chiare e precise (**Cat. PEC2**), talvolta più generiche e sintetiche (**Cat. IL9**).

⁵³⁵ MANSUELLI 1958.

⁵³⁶ ORTALLI 1997, pp. 313-394.

⁵³⁷ ZIMMER 1982a, p. 198; KLEINER 1987, 83, pp. 213-214; ELSNER-SQUIRE 2016, pp. 180-204.

⁵³⁸ Nel caso specifico si tratta di *ingenui* della tribù *Voltinii* (CIL VI, 1975).

⁵³⁹ GRANINO CECERE 2005, p. 226.

⁵⁴⁰ BOSCHUNG 1987, p. 114; FEJFER 2008, p. 129.

⁵⁴¹ MATIASIC 1997, pp. 107-111.

Dalla seconda metà del II secolo le attestazioni si fanno più rare in concomitanza con il progressivo declino di questa tipologia sepolcrale. La documentazione, infatti, proviene da territori provinciali e periferici dell'Impero come la Gallia Lugdunense (**Catt. LS 10, LS12, LS13**) e l'Africa (**Cat. LS16**). Le tipologie appaiono abbastanza standardizzate e impoverite sul piano decorativo e si risolvono nella riproposizione della semplice ara parallelepipedica talvolta con cimasa modanata a motivi vegetali (**Cat. LS16**). Un'eccezione rispetto alla povertà decorativa è costituita dal rinvenimento isolato da Siracusa (**Cat. L10**) datato al III secolo d.C., ultima pregevole attestazione figurata di artigiano a lavoro⁵⁴², prima del definitivo declino delle are funerarie.

2.1.3.2 Struttura "architettonica"

Le are esaminate in questa sede, per le quali è stato possibile stabilire tipologia e funzione, appartengono tutte al tipo a corpo parallelepipedo.

Si è già accennato alla discendenza greca delle are funerarie di periodo romano e al mantenimento di alcune peculiarità architettoniche dei prototipi greci con progressivo riadattamento alla nuova destinazione funeraria e privata.⁵⁴³

Nonostante il cambiamento di destinazione d'uso, infatti le are funerarie mantennero sostanzialmente invariate le caratteristiche tipologiche e decorative e l'unico indizio che denunciava la chiara distinzione tra uso votivo e funerario era frequentemente affidato all'iscrizione.⁵⁴⁴ Le are romane, infatti, conservarono quel repertorio decorativo composto di ghirlande, strumenti sacrificali, candelabri, tripodi e altri elementi ornamentali funzionali ad esprimere la *pietas* nei confronti del defunto e a connotare la sepoltura come *locus religiosus*.⁵⁴⁵ Gorgoneia e simboli apotropaici, come l'ascia (**Catt. LS10, LS12, LS13**), concorrevano, inoltre, ad assicurare la protezione del sepolcro contro ogni violazione e riuso.

Ben presto, però, la tradizione italica romana arricchì la gamma di scelte iconografiche e di forme monumentali e già dall'età neroniana si rintracciano esempi ricchi e fastosi.



Fig. 20. Ara del commerciante di tessuti Q. Socconius Felix. Fronte (**Cat. TV9**).

⁵⁴² Secondo G. Manganaro si trattava di un falegname, come si evince dalla raffigurazione, e forse fece parte del collegio dei *lignarii plostrarii* (MANGANARO 1962, pp. 499-500). P. Orsi ad una prima valutazione riconobbe, invece, sul lato principale la raffigurazione di un mulino (ORSI 1891, pp. 359-360).

⁵⁴³ Cfr. *supra*, § 2.1.3

⁵⁴⁴ BOSCHUNG 1987, p. 12.

⁵⁴⁵ EWALD 2015, p. 393.

L'ara di *Q. Socconius Felix* (Fig. 20), ad esempio, unisce ai tradizionali elementi come la patera, l'*urceus* e la ghirlanda collocati sui lati brevi, le complesse raffigurazioni delle due fronti, all'interno di una struttura architettonica parallelepipedica riccamente decorata con semipilastri angolari corinzi e motivi vegetali, questi ultimi presenti anche nel *focus* sommitale.



Fig. 21. Ara del *mentor aedificiorum* *T. Statilius Aprus* (Cat. MAC8).

Tali monumenti erano solitamente impostati su base variamente modanata attraverso la giustapposizione di più listelli, al di sotto dei quali possono talvolta trovarsi toro, gola dritta e ulteriori listelli e rifasci. Talvolta sul dado poteva essere collocata l'iscrizione come nel caso della monumentale ara di *T. Statilius Aprus* (Fig. 21), il fastoso sepolcro adrianeo con effigie duplicata arricchita di diversi elementi decorativi e simbolici sotto i quali, all'interno di una riquadratura, è ricavata l'iscrizione metrica su sei righe.

Gli esempi dell'Urbe si caratterizzano per la frequente presenza dei ritratti o di altre scene complesse, come quella della già citata ara dei *Socconii*, con una variabilità interna che non trova riscontro altrove nella Penisola. Generalmente i ritratti sono posizionati sulla parte principale della fronte (Catt. TV9, MAC8, LP11) o sulla porzione superiore del monumento. Per quest'ultimo caso l'esempio è fornito dall'ara di *T. Vestricius Onesimus* (Cat. LS14) sul cui coronamento è

ricavata la nicchia semicircolare all'interno della quale sono raffigurati i busti di tre persone.

L'ara funeraria parallelepipedica giunse in ambito norditalico dall'Italia centro-meridionale, anche se non con quell'esuberanza decorativa della documentazione urbana e italica.⁵⁴⁶

Le percentuali risultano, tuttavia, abbastanza significative con numerose attestazioni nella *Venetia et Histria* distribuite tra I (Catt. M5, M6, M11, TT1, LM9, CE4, IL2) e II secolo d.C. (Catt. NI8, Cat M8, PEC2, IL9). La maggior parte di queste sono di provenienza aquileiese e presenti in diverse varianti. Nel I secolo d.C., infatti, sono attestate sia stele parallelepipediche con cimasa parallelepipedica (Cat. M11) e pulvini inglobati (Cat. M5) che quelle a coronamento cuspidato (Catt. CE4, IL2).

⁵⁴⁶ COMPOSTELLA 1996, pp. 47-48.

Le are di Aquileia sono generalmente caratterizzate sul piano architettonico dalla presenza di zoccolatura a gradini, dell'alto dado centrale, destinato a contenere l'iscrizione sulla fronte e raffigurazioni sui lati, sormontato da coronamento a cuspide⁵⁴⁷, da considerarsi la riproduzione in scala ridotta dei grandi mausolei aquileiesi.⁵⁴⁸ Questo tipo di coronamento è presente ad Aquileia con fantasiose varianti iconografiche e decorative⁵⁴⁹ che documentano l'esistenza, nel corso del I secolo d.C., di un linguaggio scultoreo miniaturistico particolarmente variegato.⁵⁵⁰

Le tipologie a sommità liscia della Cisalpina, tuttavia, mostrano anch'esse soluzioni decorative interessanti come la presenza del fregio a dentelli sul coronamento dell'ara di Comeglians (**Cat. TT1**) ispirato verosimilmente alla produzione di Aquileia.⁵⁵¹ A queste seguono quelle che prevedono l'alternanza di listelli e gola inseriti all'interno di una sintassi architettonica e decorativa molto più semplificata e tutta focalizzata nella raffigurazione del mestiere (**Catt. M8, LM2**).



Fig. 22. Ara di *L. Minicius Optatus* (**Cat. LM9**).

Nonostante le are-ossuario cilindriche costituiscano la categoria di monumenti sepolcrali più caratteristica dell'agro atestino⁵⁵², tali esemplari non risultano fra le tipologie esaminate. Anche il centro di Este, infatti, ha restituito esemplari riferibili alla tipologia parallelepipedica nella sua forma più essenziale, come attesta l'ara di *L. Minicius Optatus* (**Fig. 22**) caratterizzata da semplici modanature (listello e gola sotto cui corre una fascia contenente l'iscrizione) sebbene arricchita dalla nitida scena di lavoro sulla fronte.

Il repertorio delle are parallelepipediche è accresciuto anche dalle attestazioni provenienti dal centro di Pola, dove la produzione di questa classe monumentale appare consistente e tipologicamente standardizzata.⁵⁵³ Le are più semplici presentano profilazioni lisce e un coronamento privo di decorazioni, spesso con pseudoacroteri che sostengono un cuscinetto in cima al monumento funerario. Il coronamento reca almeno due fasce di decorazioni, quella strettamente architettonica o vegetale e quella superiore con motivi animali e volute laterali come nel caso dell'ara di *L. Maesius Terentinus* (**Cat. PEC2**), inquadrata da fasce decorate con *kyma* lesbio e teoria di fiori di loto, e decorata sulla cimasa con una coppia

⁵⁴⁷ MASELLI SCOTTI 1997, p. 145.

⁵⁴⁸ MANSUELLI 1958, pp. 21-22; GHEDINI 1984, p. 65.

⁵⁴⁹ SCRINARI 1972, nn. 392-407.

⁵⁵⁰ GIGAINA 2015, pp. 21-35.

⁵⁵¹ SCRINARI 1972, p. 135, n. 387; DEXHEIMER 1998, nn. 35, 39.

⁵⁵² COMPOSTELLA 1997, p. 223.

⁵⁵³ MATIASIC 1997, pp. 107-111.

di delfini affrontati e pulvini laterali inglobati. Similmente l'ara di *Pollentius Geminus* (Cat. IL9) mostra sulla fascia superiore del coronamento un motivo vegetale fiancheggiato da palmette laterali che conferisce una certa qualità decorativa.

Fra II e III secolo d.C. emerge in maniera decisa una progressiva tendenza alla semplificazione con attestazioni sempre più limitate nei territori della penisola (Catt. LM27, NI19) e più frequenti nelle province galliche (Catt. LS10, LS12, LS12, TV8), alle quali si aggiunge un esemplare di provenienza tunisina (Cat. LS16).

Chiude la rassegna delle are parallelepipedo l'ara tardoimperiale di *Eutyches* di provenienza siracusana (Fig. 23) la cui sintassi decorativa conserva ancora numerosi elementi ornamentali, come le raffigurazioni sulla fronte e sui lati, e architettonici, come il coronamento con *focus* rilevato e tondeggiante fiancheggiato da pulvini.



Fig. 23- Fronte dell'ara di *Eutyches* da Priolo (Cat. L10).

2.1.4 I rilievi

Così come discusso per le are, anche in questo caso è stato necessario delimitare i confini terminologici di questa classe monumentale. I rilievi, costituiscono, infatti, una classe trasversale ed eclettica, particolarmente variegata per dimensioni, materiale e qualità d'esecuzione, nonché per la destinazione d'uso (onoraria, funeraria, votiva, etc.).⁵⁵⁴

In questa sede si è preferito adottare il termine rilievo per indicare quel blocco, di spessore variabile, decorato a sviluppo tendenzialmente orizzontale, destinato ad essere applicato o inserito su pareti o all'interno di strutture architettoniche che ne fungevano da supporto murario.⁵⁵⁵ All'interno di questa categoria sono stati raggruppati anche i cosiddetti rilievi a cassetta, blocchi quadrangolari delimitati da un listello liscio, talvolta iscritto, con teoria di ritratti collocati entro nicchie (Catt. P2, LM23, MAC3).

Tutti gli esemplari esaminati presentano ritratti di personaggi o raffigurazioni di diversa tipologia, a sviluppo sia orizzontale che verticale. Pochissimi sono stati rinvenuti in situ, mentre nella maggior parte dei casi sfugge la loro esatta destinazione architettonica.

Al gruppo, infatti, va riferito un cospicuo numero di blocchi con raffigurazioni più o meno complesse e ad alto rilievo che dovevano verosimilmente costituire parte del ciclo decorativo di strutture monumentali talvolta piuttosto articolate (Catt. P1, AP4, TV11).

⁵⁵⁴ ZOIA 2018. Sebbene la studiosa all'interno del suo catalogo adotta il termine più generico di "lastra".

⁵⁵⁵ FRENZ 1977; KLEINER 1977a, pp. 5-7; FRENZ 1985, p. 3; KOCKEL 1993, pp. 7-8.

Lo stato di conservazione nonché la vastità del territorio considerato, con le sue diverse tradizioni sepolcrali, e l'eterogeneità dei tipi, hanno reso spesso sfuggente il tentativo di definire le tipologie, ma non hanno impedito di evidenziare alcuni tratti comuni nell'elaborazione dei rilievi fra centro e periferia, come la tendenza allo sviluppo decorativo orizzontale, le dimensioni medio-grandi e una probabile strutturazione architettonica. La maggior parte degli esemplari esaminati appartiene all'ambito funerario, in pochi altri casi è stato possibile riconoscere altre destinazioni d'uso – onoraria e votiva – mentre circa un quarto del repertorio non fornisce elementi utili per inquadrare con esattezza il contesto.⁵⁵⁶

2.1.4.1 Cronologia e distribuzione geografica

I rilievi a destinazione funeraria costituiscono il gruppo più significativo di questa classe monumentale con attestazioni particolarmente concentrate nel territorio romano e variamente distribuite a Nord della Penisola, nelle *Galliae* e nella Tarraconense.

Il territorio romano rappresenta, infatti, l'area di maggiore diffusione di questa tipologia di supporto sin dal I sec. a.C.⁵⁵⁷

Fra l'età triumvirale e la medio-tarda età augustea, infatti, i rilievi cominciano a essere la classe monumentale privilegiata per accogliere i busti o le mezzefigure dei defunti.⁵⁵⁸

Riprendendo l'impostazione architettonica dei rilievi a cassetta, i rilievi di provenienza romana propongono in questo periodo i ritratti dei defunti all'interno di nicchie (**Catt. P2, LM23**) il cui successo ne stimolò l'adozione e il trasferimento nel repertorio decorativo delle più tarde produzioni di stele.⁵⁵⁹

A questa tipologia si affiancano nel corso del I secolo d.C. blocchi e lastre di varia dimensione caratterizzati da una grande varietà di soggetti e schemi iconografici (**Cat. TL1**), con scene anche abbastanza complesse (**Catt. TV3, TV4**), destinata ad arricchirsi ulteriormente nel secolo successivo.

Il carattere ornamentale e la funzione talvolta – quasi - didascalica di questi rilievi rese tale classe particolarmente adatta per la decorazione di sepolcri e monumenti funerari con raffigurazioni che, concorrendo ad abbellire la sepoltura, fornivano anche informazioni biografiche sul defunto.⁵⁶⁰ Buona parte dei rilievi qui considerati, infatti, svolgeva la funzione di arredo parietale in quanto collocata su pareti o in spazi ricavati all'interno dei muri - esterni e interni - di edifici e spazi funerari.

⁵⁵⁶ Tuttavia, per le caratteristiche tecniche e figurative si è preferito considerare tali reperti all'interno della categoria dei rilievi che, con questa, mostrano più affinità.

⁵⁵⁷ GEORGE 2005, p. 38, GEORGE 2006, pp. 20-21

⁵⁵⁸ VESSBERG 1941, p. 204; KOCKEL 1993, p. 67; FEYFER 2008, pp. 269-275.

⁵⁵⁹ Cfr. § 2.1.2.2.

⁵⁶⁰ LEACH 2006, p. 5.

Tra I e II secolo d.C. gli *Haterii* fecero erigere a Roma, lungo la via Labicana, il proprio sepolcro e lo arricchirono di pannelli decorativi in marmo su tutti i quattro lati, con ritratti e raffigurazioni destinati a celebrare lo *status* di questa famiglia di costruttori (**Cat. MAC6**). Nel II secolo, nella vicina Ostia, le tombe monumentali cominciarono ad accogliere sulla facciata rilievi fittili con raffigurazioni che integravano e richiamavano le informazioni contenute nell'iscrizione collocata nella lastra accanto.⁵⁶¹ Il caso ostiense appare di particolare interesse data la collocazione in situ della maggior parte dei rilievi.⁵⁶²

Esso, infatti, documenta la diffusione di schemi iconografici nuovi e più genuini (**Catt. LM6, LM7, LM8, P7, P11**), forse mutuati da quelli delle insegne di bottega⁵⁶³, ma indubbiamente interessanti (**Cat. C12**).

I coevi esempi romani, invece, attestano l'uso di uno stile più raffinato e le raffigurazioni mostrano una certa qualità di esecuzione. Il rilievo di età adrianea custodito a Dresda (**Cat. M16**), infatti, documenta la presenza di raffigurazioni di buona qualità che, nel concepire temi e schemi figurativi nuovi, mantiene stretti legami con il linguaggio artistico imperiale.⁵⁶⁴ Similmente, anche il più tardo rilievo di *Tiberius Julius Vitalis* (**Cat. M20**) si allinea alla moda dell'ultima età antonina con i caratteri dell'uomo ritratto a mezzo busto.⁵⁶⁵

Man mano che ci si allontana dal territorio romano i legami con l'arte ufficiale si allentano e i rilievi mostrano uno stile più grossolano e sintetico ma certamente originale sul piano figurativo e compositivo. Sia nei territori cisalpini (**Catt. TF3**), che in quelli più settentrionali della Gallia (**Catt. TV7, TV8**), infatti, i rilievi mostrano una certa varietà di scene e soluzioni stilistiche meno raffinate e più espressionistiche inquadrabili tra II e III secolo d.C. Nella Penisola Iberica, invece, la medesima tendenza è stata riscontrata già nel corso del I secolo con attestazioni dalla Tarraconense (**Catt. EM1, NI3**) che documentano l'avvenuta assimilazione di modelli e linguaggi romani sebbene filtrati da un sostrato indigeno che ancora connotava fortemente questo territorio.⁵⁶⁶

Riflessi di questo linguaggio iconografico giungono anche in Oriente con esigue attestazioni in area anatolica (**Cat. TL5**).

Al cospicuo gruppo di rilievi a destinazione funeraria segue quello meno consistente dei rilievi votivi. Come nel caso precedente, trattandosi di materiale ritrovato

⁵⁶¹ BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 42-44, 86-87, 137-143.

⁵⁶² CALZA 1931, p. 533; *ibid.* 1940, p. 247.

⁵⁶³ CALZA 1940, p. 248.

⁵⁶⁴ Le acconciature dei personaggi richiamano i ritratti dei primi decenni del II secolo d.C. e rimandano alla moda traiano-adrianea (ZIMMER 1982a, pp. 94-95, n. 2; ZANKER 2002, pp. 148-149, fig. 117; MELE 2010, pp. 1145-1147, fig. 3; LARSSON LOVÉN 2016, pp. 216-217, fig. 9.6).

⁵⁶⁵ ZIMMER 1982a, p. 97.

⁵⁶⁶ MELE 2008, pp. 44-46, 95-96.

prevalentemente in una situazione di reimpiego e in forte stato frammentario, non è stato sempre possibile collegare ciascun esemplare all'originario contesto ma alcuni casi fortunati hanno permesso di isolare interessanti esempi che arricchiscono la documentazione in nostro possesso. L'esempio più antico proviene dall'area egea-cicladica con un rilievo frammentario rinvenuto nel Santuario delle divinità siriane dell'isola di Delos (**Cat. LP1**) mentre alla piena età imperiale risalgono il fregio dei *fabri tignarii* (**Cat. L2**) appartenente a una grande ara sul Campidoglio fatta erigere probabilmente dal collegio in onore della loro divinità protettrice Minerva e un rilievo con scena di lavoro da Capua in onore di un impresario edile (**Cat. MAC19**).

La versatilità di questa classe monumentale ne fa certamente una delle più diffuse e durature del mondo antico, con rielaborazioni, evoluzioni e adattamenti formali, stilistici tipologici e contestuali. Gran parte dei rilievi che ci sono giunti risultano, infatti, decontestualizzati e privi di indizi utili a ricavare dati sul contesto d'origine, L'analisi, infatti, non solo è stata complicata dallo stato di conservazione, spesso frammentario, di molti dei rilievi esaminati ma anche dalla mancanza di informazioni sull'esatta provenienza (**Catt. M20, P16, CE3**) il che ha impedito spesso l'inquadramento cronologico e geografico ma persino l'identificazione della destinazione d'uso (**Catt. M15, P7, TF3, LP21, MAC14**).

2.1.4.2 *Caratteristiche tecniche e formali*

Nonostante le difficoltà riscontrate, all'interno del variegato repertorio di rilievi è stato possibile riconoscere caratteristiche predominanti. Gli esemplari, infatti, sono caratterizzati da uno spessore medio di 10-20 cm (**Catt. AP5, TL5, MAC19, MAC6, CE3, NI3**) che diviene maggiore in quelli destinati a decorare are, come nel caso del rilievo gallo romano con interno di bottega (**Cat. TV8**), o monumenti funerari (**Catt. TV12, LN6, M25**) il cui spessore oscilla dai 30 fino ai 70 cm circa. All'interno di questo range sono riferibili anche i rilievi a cassetta (**Catt. P2, LM23**), dallo spessore di circa 30 cm, che dovevano essere inseriti all'interno di un supporto monumentale generalmente di grandi dimensioni. In pochi altri casi lo spessore risulta sensibilmente ridotto e non superiore ai 10 cm (**Catt. M16, TF3, EM1, LM20, MAC7**) suggerendo per alcuni rilievi l'uso come fregi decorativi destinati ad essere collocati in appositi spazi ricavati sulle facciate di sepolcri e monumenti funerari.⁵⁶⁷ Pochi esemplari, invece, erano destinati verosimilmente alla chiusura di loculi e sepolture negli spazi cimiteriali cristiani (**Catt. LP18, LP17, LM20**) con uno spessore talvolta inferiore persino ai 3 cm.

I materiali utilizzati sono prevalentemente il marmo (**Catt. M16, M17, M19, M20, P16, AP5, L2, LN6, LP5, LP21, MAC19, LM16, LM19, LM20, LM23, MAC6, MAC7, CE3, MAC14**)

⁵⁶⁷ Si pensi ai fregi che decorano la sommità del monumento di Eurisace (**Cat. P1**) o quelli della colonna di Igel (**Catt. AP4, TV11**).

seguito da varianti locali di pietra arenaria (Catt. M25, TF3, TL1, TV7, TV12, EM1, NI3) e dai rilievi in terracotta (Catt. P7, P11, LM6, LM7, LM8, IL7).

La diversa destinazione d'uso rende, infatti, particolarmente eterogenee le caratteristiche dei rilievi esaminati, senza escludere la varietà connessa alle specificità locali che, tra Oriente e Occidente, articolano ulteriormente questa classe monumentale.

In generale, tuttavia, la maggior parte degli esemplari presenta uno sviluppo tendenzialmente orizzontale funzionale allo scopo referenziale, informativo e denotativo cui in prima istanza assolve la raffigurazione nel contesto comunicativo e celebrativo.

La narrazione figurata trova maggior efficacia nel suo sviluppo orizzontale, nel sapiente e ordinato sciorinamento di figure, attrezzi e oggetti nel campo rettangolare del rilievo (Catt. M16, LP21, TV3, TV4) che meglio si prestava all'osservazione e alla comprensione da parte dei passanti. Nei monumenti funerari, infatti, tale soluzione era la più perseguita proprio per l'efficacia comunicativa che la frequente associazione fra testo e immagine conferiva al messaggio posto sulle facciate o sui lati principali. La maggiore disponibilità di spazio, di fatto, consentiva una più agevole e strategica collocazione di questi rilievi sulle parti più a vista dei monumenti assolvendo alla duplice funzione decorativa e comunicativa.

Per quanto riguarda i rilievi collocati su altre tipologie monumentali, come le are, le soluzioni si fanno più variegate in ragione dello spazio ridotto ove questi potevano essere collocati e il conseguente adattamento formale e dimensionale in base alle porzioni di



Fig. 24. Rilievo di Forlimpopoli con specchio ribassato e cornice (Cat. TF3).

superficie disponibili. Pertanto sono noti anche alcuni esempi di rilievo a sviluppo verticale (Catt. TF3, TV8) di medie dimensioni verosimilmente destinati ad essere incassati negli alloggiamenti ricavati sulla fronte delle are funerarie.

Considerando la funzione di questi rilievi come elementi integrativi del messaggio veicolato dal sepolcro o, più in generale, del monumento del quale facevano parte, risulta chiaro quanto varie siano le soluzioni tecniche e formali riscontrate nei rilievi finora esaminati. In molti casi essi presentano lo specchio ribassato e finemente incorniciato (Catt. M16, P7, TF3, TL1, fig. 24), che conferiscono talvolta un pregevole effetto plastico all'intera raffigurazione (Catt. TV3, TV4). Pochi altri

esemplari presentano soluzioni più semplici e modeste con lo specchio ribassato e corniciato a listello (Catt. M20, LM6, LM7, LM8). Altrettanto esiguo è il numero di quelli del tutto privi di cornici con raffigurazioni a campo aperto (Cat. CE3) quasi tutti appartenenti alle prime manifestazioni di arte cristiana con sintetiche raffigurazioni rese attraverso la semplice linea incisa (Catt. LP7, LP18, LM19, LM20).

Un gruppo a parte è quello, infine, dei cosiddetti rilievi a cassetta⁵⁶⁸, un'altra tipologia di monumento funerario molto sfruttata dai liberti.⁵⁶⁹

Si tratta di una classe monumentale oggetto di ampio dibattito⁵⁷⁰ ma le cui caratteristiche principali possono essere sintetizzate nella conformazione a blocco unico rettangolare o meglio, quadrangolare, delimitato sui lati da un listello liscio, più o meno ampio e talvolta iscritto⁵⁷¹ di spessore variabile all'interno del quale è ricavata la nicchia per i ritratti dei defunti. Questi ultimi - raffigurati a mezzo busto - potevano essere presenti in numero

variabile e sovente atteggiati nella canonica posa del personaggio affacciato a una finestra con i due battenti aperti.⁵⁷² Potevano essere collocati sulla fronte di recinti funerari o sulle pareti di piccoli edifici in muratura. Escludendo gli esemplari



Fig. 25. Rilievo a cassetta con i ritratti di *L. Ampudio Philomusus*, della moglie e della loro figlia (**Cat. P2**).

riferibili alla categoria delle stele ma che riprendono l'impostazione a cassetta⁵⁷³, due soli rilievi sono stati ricondotti con una certa sicurezza a questa tipologia documentata nel caso specifico dalla caratteristica teoria di ritratti entro riquadro semplice ravvivato dal gruppo di attrezzi raffigurati su entrambi i lati (**Fig. 25**) o solo su uno (**Cat. LM23**).

⁵⁶⁸ ZANKER 1975, pp. 267-315.

⁵⁶⁹ GEORGE 2006, pp. 19-21.

⁵⁷⁰ ZANKER 1975, pp. 272-275; KLEINER 1977; FRENZ 1985, pp. 1-2; KOCKEL 1993, pp. 9-13; 142-143.

⁵⁷¹ FRENZ 1985, pp. 1-2.

⁵⁷² ZANKER 1975, pp. 272, 279.

⁵⁷³ Cfr. § 2.1.2.2 (**Catt. LM24, LM43**).

2.1.5 I sarcofagi

I sarcofagi costituivano indubbiamente una delle tipologie sepolcrali più sfarzose e appariscenti nonché più attestate del mondo antico.⁵⁷⁴ La loro comparsa è tradizionalmente collegata al progressivo passaggio dalla pratica dell'incinerazione a quella dell'inumazione. La funzione era, infatti, quella di custodire i corpi di uno o più defunti, ma non era infrequente la pratica di collocarvi all'interno urne cinerarie.⁵⁷⁵ La ricca decorazione della fronte, spesso a soggetto mitologico ed eroico, fungeva da cortina che celava il decadimento del corpo e, anzi, nel ricco apparato ornamentale e figurativo il defunto trovava redenzione.⁵⁷⁶

È probabile che proprio le possibilità offerte dalla tipologia monumentale e soprattutto dalla decorazione che la contraddistingueva determinarono nel corso del II secolo d.C. una grande diffusione di sarcofagi decorati a rilievo in Italia⁵⁷⁷ e poco dopo in Grecia.⁵⁷⁸ Le opportunità di autorappresentazione, le pregevoli narrazioni mitologiche, i temi connessi alla vita quotidiana – alle virtù, alla morte, alle emozioni e ai legami familiari – costituirono validi incentivi per l'apprezzamento di questa classe monumentale da parte di un'ampia e variegata clientela.

La produzione era estremamente diversificata sia nell'elaborazione architettonica che nello sviluppo decorativo.⁵⁷⁹ Generalmente i sarcofagi realizzati a Roma affidavano alla facciata tutto il risalto decorativo mentre i lati brevi e il retro erano lasciati grezzi.⁵⁸⁰ Gli esemplari realizzati ad Atene e nei centri dell'Asia minore, invece, mostravano una ricca decorazione su tutti e quattro lati tanto da essere considerati veri e propri *heroa*.⁵⁸¹ Il rapporto fra architettura del sarcofago e apparato decorativo fornì le premesse per la nascita di veri e propri formati.⁵⁸² Ad esempio quelli a forma di vasca erano solitamente decorati con scene dionisiache alludendo al sepolcro in termini positivi come spazio di abbondanza e gioia. I sarcofagi a colonne, invece, richiamano l'elaborato *heroon* o una facciata riccamente decorata ove trovano spazio le statue di personaggi mitologici e il defunto col suo sepolcro. I tipi strigilati, particolarmente apprezzati a Roma nel corso del

⁵⁷⁴ Sull'ampia bibliografia riguardante i sarcofagi si segnalano oltre ai fondamentali volumi *Die antiken Sarkophagreliefs* (ASR), gli studi di H. Gabelmann soprattutto in riferimento alle caratteristiche tettoniche (GABELMANN 1977a-b) seguiti da quelli di G. Koch e H. Sichtermann sulla vasta produzione dei centri di Roma, Atene e Docimio (KOCH - SICHTERMANN 1982; KOCK 1993). Per la produzione dell'arco adriatico e dell'Italia settentrionale: Rebecchi 1978, ai quali vanno aggiunti i lavori di F. Ciliberto (CILIBERTO 2005, 2008, con bibliografia precedente).

⁵⁷⁵ CUMONT 1931, p. 352; NOCK 1932, p. 333, n. 61; TOYNBEE 1971, p. 40, n.107; EWALD 2015, p. 399.

⁵⁷⁶ EWALD 2011, pp. 261–307; ZANKER-EWALD 2012.

⁵⁷⁷ BRANDENBURG 1978; KOCH - SICHTERMANN 1982, pp. 35–61; MÜLLER 1994, pp. 139–70.

⁵⁷⁸ HERDEJÜRGEN 1981; EWALD 2004, p. 231.

⁵⁷⁹ KOCH 1993, pp. 17–32.

⁵⁸⁰ EWALD 2015, p. 401.

⁵⁸¹ CORMACK 2004.

⁵⁸² ELSNER 2012, pp. 178–195; PLATT 2012.

III secolo d.C., confermano l'attenzione verso l'aspetto visivo ma con esiti più semplificati, segno della crescente influenza della corrente artistica di età tardoantica che gradualmente cominciava ad allontanarsi dall'esuberanza decorativa del II e del III secolo.⁵⁸³

La grande varietà offerta da tali prodotti corrispondeva ad altrettanta varietà nella composizione della clientela. All'interno del folto gruppo di notabili, senatori e militari, tra i committenti di sarcofagi è possibile trovare artigiani, musicisti e commercianti ai quali si deve un'ulteriore articolazione dei temi iconografici e la predilezione per motivi attinti dalla vita quotidiana e dai legami familiari.

Lo confermano i numerosi sarcofagi esaminati in questa sede, nella quasi totalità di provenienza romana e ostiense, almeno in nove casi integri o parzialmente integri (**Catt. P14, C1, C18, L8, MAC10, AM5, LS5, LS6, LS7**); in undici casi si conservano solo i rilievi e le lastre che decoravano una delle facciate (**Catt., M22, M24, P13, TF5, TT3, TT4, TV10, LP12, LM42, NI23**), mentre in pochi altri non vi è sicura certezza dell'appartenenza a un sarcofago (**Catt. P15, P16**).

2.1.5.1 *Cronologia e distribuzione geografica*

L'arco cronologico documentato dai sarcofagi esaminati riflette quello della produzione di tale classe monumentale romana collocandosi essenzialmente fra II e IV secolo d.C.

Gli esemplari più antichi sono stati rintracciati in due diverse zone dell'Impero. All'inizio del II secolo, infatti, è datato il sarcofago in calcare da *Panticapeion* vicino Kerch in Crimea (**Cat. AM5**), mentre di qualche decennio successivo è l'esemplare di provenienza ostiense (**Cat. C1**). In questo periodo, infatti, accanto ai temi mitologici cominciano ad essere proposti soggetti attinti dalla vita privata e dal quotidiano, segnale evidente del progressivo cambiamento del modo di concepire l'aldilà e di conseguenza dei significati attribuiti alla vita terrena e ultraterrena.⁵⁸⁴ Pertanto, la grande serie di sarcofagi del II secolo decorati con scene di mitiche battaglie lasciò gradualmente il posto, a cominciare dal tardo periodo antonino, a rappresentazioni che celebravano gli stessi romani. Al II secolo, infatti, sono datate anche le numerose lastre di sarcofago con scene di mestiere variamente distribuite fra Ostia (**Catt. TT3, TT4**) e alcuni centri dell'Asia minore (**Cat. LP12**).

Il periodo a cavallo tra II e III secolo d.C. è documentato da esemplari frammentari (**Catt. M22, P13, TV10**) pertinenti a sarcofagi dei quali non è stato possibile riconoscere la tipologia. I tipi, tuttavia, annunciano la grande diffusione di tematiche legate alla sfera quotidiana del defunto che, nel corso del III secolo d.C., costituirono i temi più frequenti

⁵⁸³ EWALD 2015, p. 401.

⁵⁸⁴ KOORTBOJIAN 2015, p. 296.

sui sarcofagi. Il repertorio decorativo divenne più ampio e si arricchì di tematiche che, una volta adottate e rielaborate nelle diverse zone dell'Impero, resero tale classe monumentale una delle più articolate e complesse del mondo antico ed espressione di più classi sociali. Le raffigurazioni – sia quelle legate al mondo eroico e mitico del passato, o alla sfera del quotidiano e della vita reale che quelle che richiamano metafore dell'aldilà – documentano l'adesione a quei valori tanto cari alla società romana.⁵⁸⁵ La varietà di elementi estrapolati dal racconto mitologico o dalla vita quotidiana diventa nel partito decorativo dei sarcofagi simbolo di partecipazione, preciso o più generico e astratto, ai valori e alle virtù creati e stabiliti dalla società nel lungo tempo.

La maggior parte delle scene di mestiere documentate nei sarcofagi è, infatti, datata proprio in questo periodo. Due sarcofagi strigilati, oggi custoditi a Roma e di provenienza incerta, ma verosimilmente dal territorio dell'Urbe (**Catt. P14, L8**), forniscono due pregevoli esempi di temi iconografici legati al mondo delle professioni con raffigurazioni di mestiere distribuite persino su tre lati (**Cat. P14**). La vitalità artistica di Roma è testimoniata dal singolare sarcofago con coperchio a doppio spiovente e timpani laterali decorati con raffigurazioni di attrezzi da costruttore (**Cat. MAC10**). Realizzato verosimilmente secondo il gusto del committente⁵⁸⁶, l'esemplare, insieme a quelli frammentari rinvenuti nell'*ager* romano (**Catt. M24, TF5, NI23**) attesta la proliferazione di questi nuovi temi a Roma ove, tra l'altro pare registrarsi la più alta percentuale di tale raffigurazioni.

Spostandoci nei territori settentrionali della Penisola, infatti, le quantità risultano abbastanza modeste e limitate al monumentale sarcofago a tabernacolo da *Mutina* (**Cat. LS6**) e più a nord-est, nella regione dell'*Histria*, dal sarcofago in calcare da Pola (**Cat. LS5**), trasferito a Venezia nel XVI secolo e reimpiegato nel pavimento della chiesa di San Polo⁵⁸⁷, variamente datato tra la fine del II e il III secolo d.C.⁵⁸⁸

Il carattere monumentale è documentato anche nel periodo successivo con esempi particolarmente esuberanti fra III e IV secolo d.C. in Cisalpina come il sarcofago marmoreo di Lambrate (**Cat. C18**) che conferma la prevalenza di una concezione sostanzialmente architettonica di questo tipo di monumento nelle regioni del Nord.⁵⁸⁹

Il decorativismo, invece, continua a caratterizzare gli esemplari romani della fase più matura della produzione. Il sarcofago romano di *L. Annius Octavius Valerianus* (**Cat. LS7**)

⁵⁸⁵ KOCH SICHTERMANN 1982, pp. 61–267; BORG 2013, pp. 161–211; KOORTBOJIAN 2015, p. 297.

⁵⁸⁶ La forma del sarcofago è singolare e rivela influssi di matrice orientale (GÜTSCHOW 1938, p. 139; ZIMMER 1982a, p. 171).

⁵⁸⁷ CALVELLI 2016, p. 470.

⁵⁸⁸ M.G. Arrigoni Bertini propende per una cronologia tra II e III secolo d.C. (ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 120–121) e anticipa di poco quella proposta da H. Gabelmann alla prima metà III secolo d.C. (GABELMANN 1973, p. 137).

⁵⁸⁹ CILIBERTO 2008, pp. 153–160.

con la ricca decorazione a rilievo sulla fronte articolata in due registri documenta la presenza di uno stile fortemente decorativo con elementi simbolici e scene di mestiere che si distribuiscono attorno al ritratto del defunto. Immagini di riposo bucolico in richiamo a un'esistenza quasi ascetica (vita contemplativa), scene di caccia e di lavoro (vita *activa*) si inseriscono in un immaginario "filosofico"⁵⁹⁰ che nel corso del IV secolo d.C. attesta l'inarrestabile diffusione dell'arte paleocristiana.

2.1.5.2 *Struttura "architettonica"*

L'analisi tecnico-architettonica dei sarcofagi è stata condotta su meno di una decina di esemplari il cui stato di conservazione ha permesso di valutarne gli aspetti tettonici e tipologici. Diversamente, per quelli frammentari e conservati solo nella forma di lastre non è stato possibile avanzare considerazioni sulla struttura architettonica ma esclusivamente sullo stile e sulla consistenza dell'apparato decorativo.

I sarcofagi sono realizzati in marmo (**Catt. M22, M24, P13, P14, TF5, C1, C18, L8, MAC10, NI23, LS6, LS7**) o in pietra locale fuori il territorio romano (**Catt. TV10, AM5, LS5**). Alcuni presentano dimensioni considerevoli (**Cat. C18, LS5, LS6, LS7**) mentre altri più contenute (**Cat. L8**). La maggior parte ha forma rettangolare (con o senza angoli arrotondati), mentre altri presentano la forma di vasca allungata, a volte con lati svasati (**Cat. P14**). I coperchi potevano assumere diverse conformazioni, ma erano spesso piatti con una faccia frontale verticale che poteva essere alta o bassa, e di solito era decorata (**Catt. M24, TF5, LM42**)

Quasi tutti gli esemplari esaminati appartengono al tipo architettonico con cassa parallelepipeda talvolta sormontata da coperchio a forma di tetto a doppio spiovente (**Catt. C18, MAC10**) con acroteri angolari (**Catt. C18, LS6**). La cassa in genere è delimitata superiormente ed inferiormente da cornici (**Cat. C1**) e alle estremità da pilastri angolari (**Catt. C18, MAC10, LS5**).

Due esemplari appartengono alla tipologia dei sarcofagi strigilati⁵⁹¹ (**Catt. P14, L8 fig. 26**). Entrambi di provenienza incerta, ma verosimilmente romana, presentano la cassa rettangolare attraversata sulla fronte dalle consuete solcature a "S" che si dispongono simmetricamente attorno al clipeo circolare e al sottostante pannello figurato. La grande cassa marmorea di Villa Medici spicca per la ricchezza decorativa (**Cat. P14**) con due

⁵⁹⁰ EWALD 1999; KOORTBOJIAN 2013, pp. 147–169.

⁵⁹¹ Nonostante la consistenza numerica e qualitativa, questa classe monumentale ha sofferto di scarsa attenzione da parte degli studiosi (KOCH - SICHTERMANN 1982, pp. 73–76, 241–245, 446–451; KOORTBOJIAN 1995; BARATTE 2006; ELSNER - HUSKINSON 2011, pp. 1-20). Un lavoro mirato e di ampio respiro è contenuto in HUSKINSON 2015.



Fig. 26. Sarcofago strigilato attribuito a un falegname (Cat. L8).

all'interno di questa trama trovavano posto i ritratti di defunti e i piccoli pannelli figurati ai quali era, così, conferito grande risalto visivo.

I sarcofagi strigilati costituirono una tipologia molto popolare e duratura nel mondo romano. La produzione inizia dalla metà del secondo secolo, quando l'uso del sarcofago si stava gradualmente affermando a Roma, e attraversa oltre due secoli, giungendo fino all'inizio del V secolo d.C., momento nel quale l'Urbe era ormai diventata il centro cristiano di un Impero profondamente cambiato.⁵⁹³

In Cisalpina, invece, è riconoscibile una certa commistione di linguaggi con accenti stilistici esterni provenienti da luoghi dove erano attive le importanti cave dell'Attica e dell'Asia minore.⁵⁹⁴ In queste regioni, infatti, fra III e IV secolo d.C. sono attestati grandiosi sarcofagi architettonici lavorati nel pregiato marmo proconnesio di provenienza orientale, prodotti in Italia settentrionale e in particolare ad Aquileia e Ravenna.⁵⁹⁵

Sia a Modena che a Milano, infatti, sono attestati due sarcofagi a tabernacolo (Catt. C18, LS6) decorati con un sistema architettonico di tipo ravennate (rispettivamente tipo III,1 e III,5 della classificazione di Rebecchi-Gabelmann).⁵⁹⁶ La fronte e i fianchi laterali sono scanditi architettonicamente, in particolare il lato principale presenta un tabernacolo centrale con due edicolette ad arco laterali entro cui trovano posto i ritratti a figura intera dei defunti. La trabeazione e l'intero ordine architettonico sono generalmente ben lavorati, con le cornici e i capitelli spesso elaborati ed eleganti. Nell'edicola centrale era, invece, posta l'iscrizione in molti esemplari abrasa come nel caso del sarcofago di Lambrate (Fig. 27). Il

⁵⁹² HUSKINSON 2015, pp. 8-11.

⁵⁹³ HUSKINSON 2015, pp. 2-3.

⁵⁹⁴ REBECCHI 1997, p. 396.

⁵⁹⁵ CILIBERTO 2005, pp. 287-303; CILIBERTO 2008, pp. 153-160.

⁵⁹⁶ REBECCHI 1978, pp. 201-258.

coperchio, infine, a due falde e con grandi acroteri laterali figurati conferiva grande monumentalità all'intera struttura.

Anche in area polesana sono attestati sarcofagi dalle forme elaborate che riprendono in parte quelle dei vicini centri cispadani e risultano caratterizzati da struttura ad arcate con testo epigrafico entro campo quadrato (Cat. LS5). Tutti i sarcofagi di Pola sono realizzati in calcare bianco istriano, ad eccezione di pochi



Fig. 27. Sarcofago di Lambrate: veduta della fronte e del lato breve sinistro (Cat. C8).

frammenti in marmo.⁵⁹⁷ La loro capillare presenza, benché ridotta dai saccheggi e dai danneggiamenti di epoca medievale, ne fece per almeno tre-quattro secoli un elemento distintivo dell'area dell'antica necropoli.⁵⁹⁸

Generalmente la decorazione dei sarcofagi era tutta focalizzata sulla fronte, sebbene, come visto, nei centri dell'Attica e dell'Asia minore essa poteva trovarsi su tutti e quattro i lati. In generale quasi nessun esemplare presenta decorazione all'interno tranne alcuni casi particolari di origine provinciale documentati in questa sede da quello in calcare scoperto nella città di Kerch (Cat. AM5).⁵⁹⁹ Essi, infatti, si discostano dalla tendenza che rese celebri tali monumenti in epoca romano imperiale⁶⁰⁰ e, lasciando grezze le pareti esterne, concentrano in quelle interne della semplice cassa tutto lo sforzo decorativo. Il richiamo è in questo caso al sarcofago come *domus aeterna* enfatizzato dalla riproposizione miniaturistica della camera funeraria lungo le pareti interne del sarcofago.⁶⁰¹

Ad eccezione di questi pochi casi, la visibilità di suddetta classe monumentale dipendeva soprattutto dalla decorazione esterna. Le superfici decorate dei sarcofagi delimitavano uno spazio inaccessibile allo spettatore e ne attiravano l'attenzione fungendo da soglia simbolica

⁵⁹⁷ MATIASIC 1997, p. 111.

⁵⁹⁸ MATIASIC 1997, pp. 112-113.

⁵⁹⁹ Oltre al sarcofago di Kerch, un altro è esempio è fornito dal quello di Simpelveld con la raffinata decorazione a rilievo all'interno della cassa che riproduce gli ambienti di una casa con il suo arredo (HOLWERDA 1933; BASTET, 1979, n. 32; ZANKER-EWALD 2012, pp. 22-23).

⁶⁰⁰ PLATT 2017, pp. 353-381.

⁶⁰¹ ROSTOVITZEF 2003, p. 481.

per il mondo dell'aldilà.⁶⁰² I frammenti esaminati in questa sede, attestano, infatti, come all'interno della ricca decorazione anche le scene di mestiere, o semplicemente gli strumenti di lavoro, trovarono posto nelle fiancate dei sarcofagi. Lo stato di conservazione non permette di valutarne in modo preciso la collocazione all'interno dell'impianto decorativo del sarcofago⁶⁰³ ma la presenza di tali temi permette di stabilire l'importanza che essi ebbero nel repertorio figurativo dei sarcofagi, alludendo in diversi casi alla professione svolta dal defunto (**Catt. M22, P13, TT3, TT4, TV10, TF5, C1, NI23**), in altri richiamando metaforicamente ad altri significati (**Cat. LS6**).

2.1.6 Le pitture parietali

La presenza di raffigurazioni dipinte con scene di mestiere è diffusamente distribuita all'interno dei maggiori contesti che caratterizzarono la pittura romana di epoca imperiale – domus, tombe e spazi pubblici – e conferma non solo tale policontestualità ma anche l'impiego ricorrente della tecnica ad affresco su superfici verticali.

La storia della pittura romana, di fatto, è essenzialmente la storia della pittura muraria eseguita su intonaco.⁶⁰⁴ Tale condizione dipende indubbiamente dal tipo di testimonianze pittoriche che si sono conservate, giungendo fino a noi, ma riflette in parte anche una tendenza tutta romana nel prediligere in modo significativo tale tecnica.

Le pitture potevano trovarsi indifferentemente sia all'interno che all'esterno degli spazi ma in quest'ultimo caso si dispone di pochi e rari esempi che costituiscono una minima percentuale del repertorio originario. È vero, infatti, che negli spazi privati e in quelli funerari la committenza trovava più di un motivo per investire maggiormente in decorazioni pittoriche di buona qualità ma è altrettanto vero che all'esterno degli edifici si sviluppava un paesaggio figurativo ed epigrafico dipinto che nelle insegne di bottega⁶⁰⁵ e nell'opera degli *scriptores*⁶⁰⁶ trovava i suoi più significativi testimoni.

La documentazione esaminata in questa sede riflette, pertanto, il carattere variegato di questa produzione artistica con numerosi esempi provenienti da domus e botteghe delle città vesuviane e campane (**Catt. TF2, TC2, C7, C8, LM21, CE1, CE2**) ai quali si aggiungono le testimonianze d'ambito funerario di provenienza romana e provinciale (**Catt. MAC11, AM5**).

⁶⁰² PLATT 2017, p. 363.

⁶⁰³ Oltre ai coperchi, fa eccezione la base di sarcofago efesio decorata con scena di bottega scultorea (**Cat. LP12**).

⁶⁰⁴ Sulla pittura romana di epoca imperiale: MAU 1882; *Pitture e Mosaici* (PPM); LING 1991; una lettura di ampio respiro ma ricca di nuove acquisizioni e rinnovate interpretazioni è contenuta in BALDASSARRE *et alii* 2002.

⁶⁰⁵ Cfr. § 2.1.1

⁶⁰⁶ BARATTA 2016, pp. 97-120.

2.1.6.1 Cronologia e distribuzione geografica

Il più vasto corpus di pitture romane proviene dalle domus urbane, dalle ville rurali e costiere intorno al golfo di Napoli in Campania, distrutte – ma al tempo stesso preservate – dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. I singoli contesti urbani di Roma, Ostia o Efeso si aggiungono a quelli campani e se da un lato forniscono un'idea della produzione pittorica romana tra I e II secolo d.C., dall'altro sottolineano quanto della stessa deve essere andato perduto.⁶⁰⁷

Nonostante le poche informazioni a disposizione, la letteratura scientifica ha ormai da tempo delineato in modo piuttosto preciso le caratteristiche e l'evoluzione della pittura romana, la cui genesi è strettamente legata alla cultura pittorica greca classica ed ellenistica.⁶⁰⁸ I traguardi raggiunti dai pittori greci, infatti, ad esempio nella sapiente e raffinata resa del naturalismo e dell'illusionismo, furono ben presto apprezzati dalla committenza romana con la progressiva assimilazione, soprattutto nel corso dell'età ellenistica, di questo nuovo e sofisticato linguaggio decorativo. Esso ben presto, si arricchì di nuovi soggetti ed elementi compositivi che prefigurarono la nascita della pittura romana della tarda età repubblicana e della prima epoca imperiale.

È nello sviluppo e nell'evoluzione degli stili pompeiani, fra il III secolo a.C. e il I secolo d.C., infatti, che si possono cogliere gli aspetti più caratterizzanti della pittura romana, sia nella predilezione per le superfici parietali che nei debiti confronti dell'arte greca, così come nelle originali e italiche innovazioni connesse alla tecnica e al repertorio figurativo.⁶⁰⁹

Per quanto riguarda le raffigurazioni oggetto del presente studio, risulta chiaro come già il tema e la tipologia di scene spostino la cronologia di tali pitture a una fase abbastanza matura della produzione pompeiana con sconfinamenti in età tardoantica nel caso della pittura della camera sepolcrale di Trebio Giusto (**Cat. MAC11**).

In particolare, dalle *domus* di Pompei (VI - 15, 1) ed Ercolano (V, 21) giungono due esempi di raffigurazioni dipinte datate alla seconda metà del I secolo d.C. (IV stile) che, mantenendo l'impostazione architettonica originaria, inseriscono all'interno di questa elementi figurati appartenenti ai cosiddetti quadretti di «genere» ellenistici nei quali compaiono spesso gruppi di amorini (**Catt. C7, LM21**), prima variamente affacciati attorno alle divinità, poi impegnati in varie attività all'interno di quadretti isolati che imitano giocosamente gli uomini nelle loro mansioni professionali.⁶¹⁰

Al medesimo periodo cronologico sono le altre pitture pompeiane, pertinenti questa volta a spazi commerciali e produttivi e verosimilmente destinate a fungere come insegne di

⁶⁰⁷ LORENZ 2015, p. 252.

⁶⁰⁸ LING 1991, pp. 5-11.

⁶⁰⁹ Sugli stili pompeiani: BARBET 1985; LING 1991, pp. 12-100; DESCOEUDRES 1994; STEWART 2004, pp. 72-92; STROCKA 2007, pp. 302-322.

⁶¹⁰ ARCHIVIO FOTOGRAFICO PEDICINI 1986, p. 62; DE CARO 1994, p. 260.

bottega (**Catt. TF2, TC2, CE1, CE2**). Anche in questo caso le attestazioni provengono dal territorio campano e, in particolare, dalla città di Pompei.

Più articolato è, invece, il quadro cronologico e distributivo delle pitture d'ambito funerario con scene di mestiere attestate in una tomba a baule (o a cassone) dell'ultimo quarto del I secolo (**Cat. C8**) e in una camera ipogeica di IV secolo (**Cat. MAC11**), ubicate rispettivamente nei territori di Nocera Superiore e in quello dell'Urbe. A questa va aggiunta la decorazione pittorica del sarcofago russo di Kerch (**Cat. AM5**), datato tra il I e il II secolo, rara testimonianza provinciale di questa classe monumentale con le sole superfici interne decorate.⁶¹¹

2.1.6.2 *Caratteristiche tecniche e formali*

Come anticipato, la storia della pittura romana coincide con quella della pittura parietale e della tecnica ad affresco. Sulla base della destinazione d'uso delle pitture tale tecnica presentava caratteristiche molto differenti, sia sul piano tecnico che stilistico, con una certa qualità rintracciabile nelle decorazioni in I, II e III stile delle domus tardo repubblicane e primo imperiali.

I precetti vitruviani⁶¹² e le testimonianze superstiti di affreschi parietali nei territori campano-laziali, hanno fornito nel corso del tempo informazioni utilissime per la ricostruzione di tale tecnica e l'individuazione delle sue caratteristiche.⁶¹³

La preparazione delle pareti era, infatti, molto minuziosa e richiedeva l'applicazione rapida dei colori sullo strato di malta di calce ancora fresco, in modo da favorire l'adesione della pellicola pittorica. Ciò era particolarmente importante per i rivestimenti pittorici delle abitazioni dove la ricerca del buon risultato imponeva quasi sempre la preparazione del disegno di base con incisioni e tocchi di pennello.⁶¹⁴

I pregevoli esempi qui esaminati e provenienti dai contesti abitativi delle domus vesuviane si inseriscono, infatti, nel repertorio decorativo del cosiddetto IV stile pompeiano caratterizzato da un'ecclettica sintassi compositiva che interrompe la cadenzata e razionale organizzazione parietale del III stile⁶¹⁵, sostituita da giochi di prospettive, quinte architettoniche e scene figurate dal gusto barocco.⁶¹⁶

Nell'abbondanza di piccoli e assai vari elementi decorativi si fa spazio un soggetto molto caro alla pittura pompeiana ed ercolanense quello degli amorini giocosi e scherzosi alle prese con le umili arti della vita.⁶¹⁷

⁶¹¹ Cfr. § 2.1.5.2.

⁶¹² VITR. *De Arch.*, VII, 3.

⁶¹³ LING 1991, p. 198.

⁶¹⁴ ADAM 1984, pp. 240-241.

⁶¹⁵ BASTET - DE VOS 1979; EHRHARDT 1987.

⁶¹⁶ CROISILLE 1982; STROCKA 1984; ARCHER 1990, pp. 95-123; PERRIN 2002.

⁶¹⁷ RIZZO 1929, p. 66.

Gli affreschi della Casa dei Cervi di Ercolano e della Casa dei Vettii di Pompei confermano, infatti, l'apprezzamento per tale tema da parte della committenza che, nei casi specifici, viene proposto con spiccata qualità artistica. A Ercolano, lungo le pareti del grande criptoportico le figure sono inserite all'interno di semplici quadretti che in serie mostrano amorini impegnati in differenti attività tra le quali la produzione di calzature (Cat. C8). Più elaborata è la soluzione decorativa della Casa dei Vettii con gruppi di amorini a lavoro raffigurati entro un lungo fregio a fondo nero che si sviluppa sopra i basamenti, anch'essi dipinti, sulla parete orientale dell'*oecus* Q (Fig. 28).



Fig. 28. Affresco pittorico con amorini e *psychai* impegnati in lavori di oreficeria (Cat. LM21).

In generale la decorazione di IV stile delle *domus* rifletteva l'esigenza da parte della committenza di esprimere il proprio *status*, di sottolineare la propria ascesa e affermazione sociale. Nella pittura di questo periodo, infatti, trovano posto scene legate a episodi della vita quotidiana più o meno connessi al committente, il cui sviluppo è da collegare alla cultura figurativa promossa da ceti medi proprio all'inizio dell'età imperiale.

A questo linguaggio sono da collegare anche le pitture delle insegne di bottega, espressioni più vivide e immediate delle precedenti, più svincolate da norme e canoni stilistici ma estremamente efficaci sul piano comunicativo.

Queste raffigurazioni potevano essere collocate sia all'interno che all'esterno della bottega, le dimensioni erano particolarmente variabili così come il formato, spaziando da piccoli pannelli rettangolari (Catt. CE1, CE2) a raffigurazioni più estese (Catt. TF2, TC2). Anche la qualità costituisce un aspetto estremamente variabile e, seppur non raggiunge gli elevati livelli delle pitture private domestiche, in certi casi vi si avvicina come testimoniano i cicli

pittorici delle botteghe di *L. Veranius Hypsaeus* (Fig. 29) e di *Verecundus* lungo la via dell'Abbondanza a Pompei (Cat. TC2). Le scene si adattano abbastanza bene agli spazi disponibili delle facciate e dei pilastri e mantengono il nesso narrativo dividendosi in più registri. Le pitture di queste botteghe mostrano una buona qualità artistica sia nella resa abbastanza dettagliata delle figure e degli oggetti sia nell'impiego di pigmenti che ancora conservano residui della loro originaria vivacità. Anche il pannello con vasaio che decorava l'angolo sud-occidentale di un basso edificio a Pompei mostra discrete qualità artistiche (Cat. CE1). Si tratta di un pannello rettangolare a sviluppo verticale di medie dimensioni nel quale è riprodotta un'efficace e vivida scena di artigiano al tornio in presenza di Vulcano, divinità tutelare di fornaciai e vasai. Più genuina e grossolana è, invece, l'insegna di bottega dipinta sulla facciata di un edificio pompeiano (I, 8, 10). Il pannello particolarmente deteriorato, consta di due scene poste l'una accanto all'altra - una rituale, l'altra artigianale - con gruppi di personaggi raffigurati secondo uno stile essenziale e privo di dettaglio (Cat. CE2).

Il gruppo delle insegne di bottega chiaramente sfugge a una precisa categorizzazione all'interno di specifici stili pittorici ma certamente evidenzia la progressiva diffusione di un linguaggio trasversale alla società e funzionale alle esigenze dei nuovi strati sociali.

La necessità di autopromozione e affermazione sociale è, come visto, rintracciabile soprattutto nell'arte funeraria. Le medesime esigenze di apparire ed ostentare la ricchezza accumulata, infatti, furono alla base della costruzione e decorazione dei monumenti funerari all'interno dei quali le pitture trovarono la loro ragion d'essere.

La tomba del calzolaio scoperta a Nocera Superiore (Cat. C8) testimonia ad esempio la volontà della *gens* Masuria⁶¹⁸ di celebrare il proprio benessere raggiunto verosimilmente con l'attività *sutoria*, richiamato dalla monumentalità del sepolcro con la ricca decorazione interna caratterizzata da motivi fitomorfi e scene dipinte alternate ad elementi in stucco in

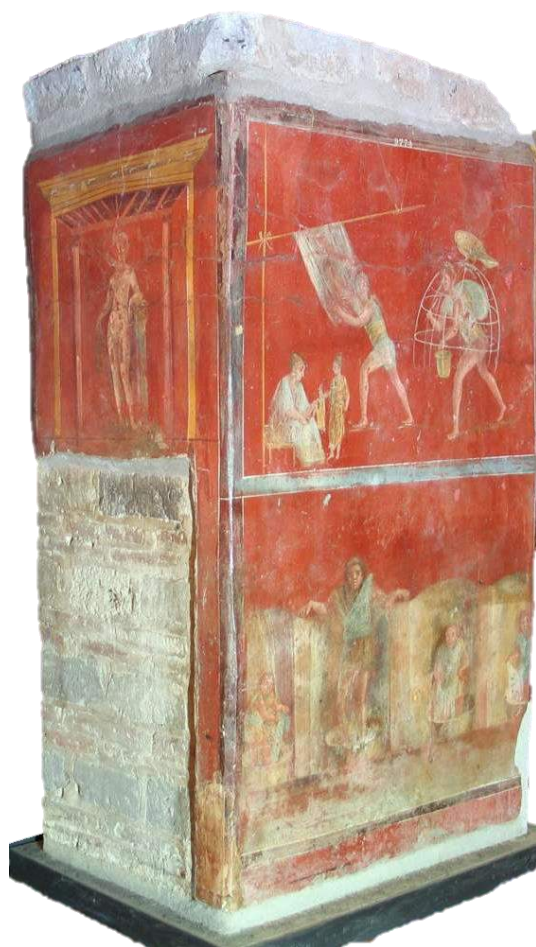


Fig. 29. Pilastro della fullonica di *L. Veranius Hypsaeus*. Fronte e lato sinistro (Cat. TF2).

⁶¹⁸ DE SPAGNOLIS 2000, p. 11.

parte conservati che richiamano ancora gli intenti rappresentativi illusionistici (II stile) e articolati (III e IV stile) della pittura pompeiana.

Le medesime esigenze autocelebrative sono rintracciabili nell'ipogeo tardoantico dell'appaltatore edile *Trebius Iustus* (Cat. MAC11). Per le grandi superfici della camera sepolcrale romana il committente scelse temi di ispirazione realistica che lo celebrano nelle attività del lavoro quotidiano. Il linguaggio artistico, però, è in questo caso mutato essendosi compiuto il graduale passaggio verso un linguaggio di tipo simbolico che riflette un mondo complesso, instabile e in continuo cambiamento come quello di epoca tardoantica. Lo stile perde le ridondanze dei secoli precedenti e diventa più essenziale e schematico, la sintassi architettonica perde totalmente consistenza e si trasforma in un sistema di semplici linee, funzionale alla suddivisione dello spazio da decorare. Le scene aumentano di dimensioni e si arricchiscono, come nel caso delle pitture di *Trebius Iustus*, di simboli ed elementi oltremondani di carattere biblico.⁶¹⁹ Qui, la modesta estrazione sociale della committenza emerge nel carattere popolare della composizione, particolarmente evidente nella resa appiattita e statica delle figure e nell'assenza di una visione sintattica d'insieme.

2.1.7 I monumenti sepolcrali

I monumenti sepolcrali costituiscono la più efficace e concreta manifestazione della morte in quanto fatto sociale. Espressione dei legami intimi all'interno della *familia* ma anche della volontà di rendere evidente il proprio *status* e perpetuarne la memoria, tali monumenti caratterizzarono in modo significativo il costume funerario della società romana di epoca tardo repubblicana e imperiale.

Proprio a partire dalla fine del periodo repubblicano la classe media trovò in questa tipologia di sepolcri lo strumento più adeguato di promozione sociale la cui nascita determinò il progressivo sviluppo delle cosiddette vie dei sepolcri. Lungo queste arterie, infatti, si sviluppava una fila continua di sepolcri dotati di finestre e nicchie da cui sporgevano i rilievi funerari dei gruppi familiari⁶²⁰, o semplicemente recanti iscrizioni e bassorilievi sulla fronte contenenti le informazioni biografiche degli individui sepolti.⁶²¹ Tali monumenti costituivano una quinta architettonica funzionale ad esibire lo *status* di *civis romanus* da parte dei liberti da arricchire con rilievi, lastre e buona parte delle classi monumentali finora discusse, così da disegnare un vero e proprio spazio – fisico, sociale e identitario – destinato a preservare e celebrare nel tempo la memoria di questi individui.

⁶¹⁹ BISCONTI 2004, p. 142.

⁶²⁰ Cfr. § 2.1.4. con particolare riferimento a Catt. P2, LM23, MAC3.

⁶²¹ Come ben documentato nelle necropoli di Ostia (CALZA 1940; SQUARCIAPINO 1956/58, pp. 183-204; SQUARCIAPINO 1961/62, pp. 112-115; PAVOLINI 1983, pp. 258-274; BALDASSARRE *et alii* 1996).

2.1.7.1 Cronologia e distribuzione geografica

La graduale diffusione dei monumenti funerari coincide con una fase di progressiva stabilizzazione politica ed economica che, a partire dalla fine della repubblica, vide il proliferare di iniziative personali di committenti dalle accresciute disponibilità economiche. Il fenomeno interessò innanzitutto il territorio romano già negli ultimi due secoli della repubblica e, poi, in età augustea cominciò a diffondersi nelle regioni dell'Italia settentrionale e nelle province occidentali.⁶²²

I monumenti funerari esaminati in questa sede sono tutti datati in un periodo compreso fra gli ultimi decenni del I secolo a.C. (**Cat. P1**) e il III secolo d.C. (**Catt. AP4, TV11**) corrispondente alla fase di grande vitalità costruttiva promossa da commercianti e liberti dell'Urbe e dei territori provinciali.

L'esempio più antico proviene da Roma e documenta da una parte la residuale tendenza repubblicana ai sepolcri individuali, dall'altra il carattere eccentrico e originale del linguaggio delle classi medie che si discostava da quello più austero e contenuto delle *gentes* nobili. Il sepolcro di Eurisace (**Cat. P1**), infatti, spicca appena al di fuori di Porta Maggiore per la particolare forma architettonica del *monumentum* e la ricca decorazione tutta rivolta all'esaltazione del defunto, del suo percorso professionale, nonché della consorte, ritratta insieme al marito sul lato orientale.

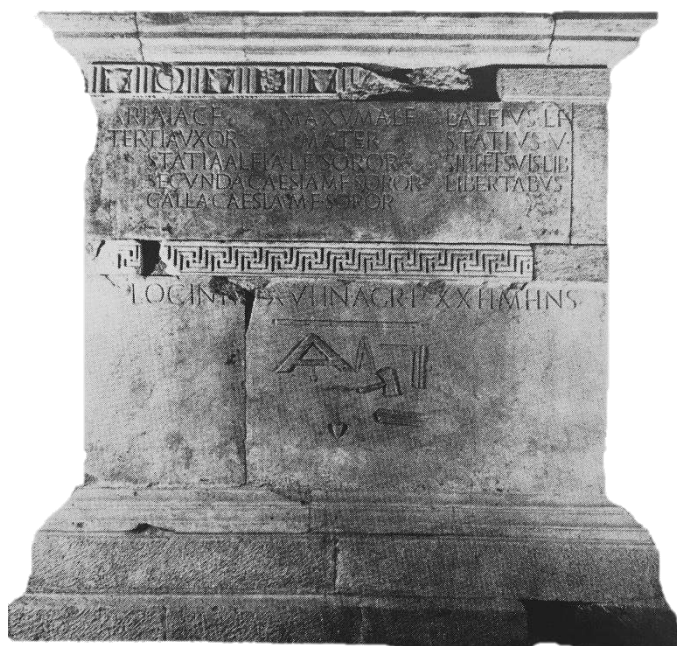


Fig. 30. Basamento del monumento funerario di *L. Alfius Stadius* (**Cat. MAC2**).

Pressappoco nello stesso periodo nei territori dell'Italia settentrionale sono diffuse soluzioni altrettanto esuberanti e molto variegate.⁶²³ Il monumento di *L. Alfius Stadius* (**Fig. 30**), poco più tardo del sepolcro di Eurisace, documenta l'esistenza di particolari tipologie monumentali tra I secolo a.C. e primi decenni del I secolo d.C.⁶²⁴ dalle elaborate forme architettoniche che nella proposizione vistosa delle statue dei defunti e nel richiamo all'arte ufficiale attraverso la decorazione a fregio dorico attesta il perdurare in area municipale di forme di

⁶²² ZANKER 2002, p. 135.

⁶²³ MASELLI SCOTTI 1997, pp. 140-144.

⁶²⁴ CAVALIERI MANASSE 1978, p. 94.

Nel corso del periodo imperiale, però, il ritratto individuale comincia a cadere in disuso a favore di forme di rappresentazione meno pubbliche e legate a situazioni e sentimenti privati. Cambia, cioè, il modo di concepire il monumento funerario, non più rivolto direttamente all'osservatore in strada, ma racchiuso in spazi delimitati.⁶²⁵ Ciò è particolarmente evidente nel caso ostiense dove gli spazi cimiteriali sono caratterizzati da aree sepolcrali ed edifici tombali all'interno dei quali il gruppo familiare si riuniva e commemorava i propri cari.

La necropoli dell'Isola Sacra, infatti, comprende circa un centinaio di tombe disposte ai lati della strada che collegava Porto a Ostia, in successione una accanto all'altra a schiera, per un periodo abbastanza lungo che copre gli ultimi anni del I secolo a.C. fino al III secolo d.C.⁶²⁶ I rilievi di Ostia esaminati in questa sede, per i quali è stato possibile risalire con certezza all'originaria collocazione, provengono da due edifici funerari dell'Isola Sacra⁶²⁷ datati tra la fine del I secolo e il II secolo d.C.

Questo periodo, infatti, corrisponde a una fase di deciso allontanamento dal paradigma del cittadino rivolto al pubblico e al mondo politico nel quale, tra l'altro, i principali committenti di questi edifici non si riconoscevano o comunque non vi aderivano a pieno. Piuttosto, nel recupero di nuovi e più intimi valori, la celebrazione e la condivisione di immagini e messaggi, in questo caso pertinenti il mondo delle professioni, avveniva essenzialmente nella cerchia ristretta di familiari, clienti e colleghi, non più come prima nella totalità dei concittadini.⁶²⁸ I committenti delle tombe di Ostia si rivolgono, cioè, in modo diretto a un preciso gruppo di osservatori, segnalando, invece, indirettamente al resto della comunità la loro presenza concreta attraverso la manifestazione monumentale e decorativa del sepolcro.

Nei territori provinciali, invece, il carattere individuale e fastoso dei monumenti funerari venne gradualmente recepito proprio nel corso della media età imperiale con lo sviluppo, tra II e



Fig. 31. Veduta del monumento funerario dei *Secundinii* a Igel (Treviri).

⁶²⁵ ZANKER 1988, pp. 293-295.

⁶²⁶ MEIGGS 1973, pp. 455-456.

⁶²⁷ Le tombe sono la n. 38 recante in facciata il rilievo **Cat. P11** e la tomba n. 29 con le lastre **Catt. LM6, LM7, LM8**. Negli altri casi, pur dando per certa la provenienza dalla necropoli di Porto, non è stato possibile individuare l'edificio sepolcrale ai quali appartenevano i rilievi esaminati.

⁶²⁸ ZANKER 2002, p. 149.

III secolo, del noto *pilier funéraire*⁶²⁹ ben documentato dal monumento dei *Secundinii* a Igel (Catt. AP4, TV11, fig. 31). Nelle province galliche e, in particolare, nei territori gravitanti intorno ai centri di Treviri, Metz e Arlon si concentrava, infatti, una committenza agiata, i cosiddetti “signori del commercio”⁶³⁰, ai quali si deve la costruzione di monumenti funerari lungo le più importanti vie di accesso delle città.⁶³¹ In questo caso l’esigenza di richiamare l’attenzione collettiva era molto marcata ed affidata al carattere esuberante e quasi scenico di questi monumenti. La colonna di Igel era topograficamente orientata verso la strada lungo il fiume Mosella e concepita per essere osservata da lontano ma anche da vicino, dunque si rivolgeva sia al passante che rapidamente gettava lo sguardo sulla monumentale e decorata costruzione sia all’osservatore che si soffermava con più attenzione di fronte al monumento.⁶³²

2.1.7.2 Struttura architettonica

L’analisi delle caratteristiche architettoniche e stilistiche dei monumenti funerari sfugge a precisi inquadramenti tipologici e, nell’ambito delle complesse dinamiche culturali dei territori dell’Impero, essi risentono in modo limitato dell’influsso delle mode in quanto legati, piuttosto, a quelle radicate consuetudini sociali, o persino familiari, che ne determinano le peculiarità.⁶³³

I monumenti funerari, infatti, si articolano in una pluralità di modelli con tipologie molto differenti che a causa del loro stesso carattere privato e tradizionale risentono fortemente delle scelte economiche e di gusto della committenza. È proprio alla composita situazione sociale di questa che si deve l’articolazione tipologica dei sepolcri monumentali. Tale aspetto appare confermato dagli esemplari esaminati i quali, sebbene poco consistenti numericamente, documentano la grande varietà di soluzioni e il diretto rapporto con una committenza molto variegata benché ristretta alla categoria dei commercianti e degli artigiani.

Come già evidenziato, essi sono ascrivibili a due tipologie principali: i sepolcri individuali o comunque legati a un uso pubblico dello spazio funerario (Catt. P1, AP4, TV11, MAC2) e quelli familiari, più privati e contenuti nello sfarzo architettonico (Catt. P11, LM6, LM7, LM8).

⁶²⁹ Si tratta di uno dei monumenti funerari più caratterizzanti del Nord-Est della Gallia (HATT 1951, p. 184). In generale sulla tipologia: DREXEL 1920b, pp. 27-64; MÄRIEN 1945, pp. 1-158. G. Mansuelli individuò un collegamento tra il *pilier* e il cippo cuspidato veneto e padano e lo inserisce nell’ambito della circolazione di modelli culturali fra Gallia meridionale e regioni italo-settentrionali (MANSUELLI 1958, pp. 22-23).

⁶³⁰ LANGNER 2001, p. 303.

⁶³¹ GABELMANN 1987, pp. 291-308; NERZIC 1989, pp. 215-217.

⁶³² LANGNER 2001, p. 352.

⁶³³ GHEDINI 1984, p. 52.

I monumenti individuali nascevano dalla spiccata esigenza di autopromozione da parte della committenza. Generalmente essi venivano eretti in zone strategiche, nei maggiori punti di confluenza e di passaggio del territorio.⁶³⁴

La struttura architettonica poteva essere, come accennato, estremamente variabile. L'esempio più antico, documentato in questa sede, consiste nella grande costruzione quadrangolare in opera cementizia del *pistor* Eurysace, rivestita di lastre in travertino impostata su basamento in tufo (**Cat. P1**). Al di sopra sono collocati altri due corpi superiori coronati dal fregio continuo con scene di panificazione mentre i lati del monumento risultano movimentati da pilastri e corpi cilindrici.⁶³⁵

Anche il monumento aquileiese di *L. Alfius Staius* (**Cat. MAC2**) fu concepito secondo schemi architettonici particolarmente elaborati e, nonostante si conservi solo il basamento, tra l'altro rinvenuto in forte stato frammentario, gli studiosi hanno ipotizzato per tale sepolcro un impianto a edicola confrontabile con quello del coevo monumento dei *Curii*.⁶³⁶ Il sepolcro, quindi, era caratterizzato da un massiccio basamento quadrangolare, articolato in due registri ben decorati, sopra il quale doveva verosimilmente impostarsi la struttura a edicola con coronamento piramidale destinata ad accogliere le statue dei defunti.⁶³⁷

Un richiamo allo schema dei monumenti veneti è rintracciabile anche nella colonna di Igel con l'impostazione architettonica su alto basamento e coronamento triangolare.⁶³⁸ Nel caso specifico il dado di base era sopraelevato su una struttura in blocchi e sosteneva il corpo centrale riccamente decorato con ritratti dei defunti ed elementi ornamentali sulla fronte e scene di mestiere ai lati; la porzione superiore ripropone ulteriori elementi decorativi e scene figurate che si concludono con il coronamento a cuspidi embricate.⁶³⁹

Ma la sfrenata esaltazione individuale dei monumenti del territorio romano di I secolo a.C. e di età augustea lascia gradualmente il posto a un nuovo modo di concepire il sepolcro, più privato e riservato a gruppi ristretti come i familiari e i *collegia*.

⁶³⁴ Il monumento di Eurysace, ad esempio, sorgeva in prossimità del punto di snodo tra l'antica via Labicana e l'asse prenestino (CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 11); allo stesso modo il monumento dei *Secundinii* a Treviri fu collocato in prossimità della strada che conduceva alla Mosella (LANGNER 2001, p. 352).

⁶³⁵ Gli elementi cilindrici cavi inseriti orizzontalmente all'interno della costruzione furono identificati per la prima volta come finestre (MELCHIORRI 1838, p. 9) ma anche come moggi per grano (JAHN 1838, p. 238). L'attuale identificazione come impastatrici fu in parte avanzata da L. Canina (CANINA 1850, pp. 224-225) e poi approfondita e precisata da P. Ciancio Rossetto (CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 34). La loro collocazione all'interno del monumento risulta estremamente originale e concorre a definire il sepolcro di Eurysace come *unicum* nell'ambito dell'architettura funeraria romana.

⁶³⁶ BRUSIN 1964, p. 143; SANTA MARIA SCRINARI 1972, nr. 391; MASELLI SCOTTI 1997, pp. 143-144.

⁶³⁷ MASELLI SCOTTI 1997, p. 141.

⁶³⁸ Cfr. *supra* n. 219.

⁶³⁹ Sul monumento e le sue caratteristiche: DREXEL 1920a, pp. 84-142; DRAGENDORFF - KRÜGER 1924, tavv. 1-4, 10; DRINKWATER 1978, pp. 107-125; DRINKWATER 2000, pp. 297-308. Sulla decorazione, oltre a quelli già menzionati: BÉAL 1999, pp. 95-104; WILD 2001, pp. 83-92; SCHEID 2009, pp. 113-140.

Questa tendenza anti-enfatica e anti-retorica è, nel nostro caso, ben documentata nella necropoli ostiense dove gli edifici monumentali sono concepiti prevalentemente secondo lo schema del blocco cubico timpanato con camera funeraria quadrangolare.⁶⁴⁰ Le costruzioni sono realizzate in laterizi e opera reticolata, la facciata in laterizio reca l'ingresso centrale inquadrato da cornici in travertino e al di sopra di questo vi era solitamente posta l'iscrizione in marmo con i nomi dei titolari della tomba e ai lati i rilievi in terracotta figurati (Catt. P11, LM6, LM7, LM8).⁶⁴¹



Fig. 32. Monumento cinerario di *Nonius Zethus* (Cat. P5).

Ancora da Ostia giunge, infine, un originale monumento cinerario in marmo appartenente al sevir *P. Nonius Zethus* e alla sua famiglia (Fig. 32). L'esemplare, non riferibile né a un sarcofago né a un canonico ossuario⁶⁴², amplia il ventaglio delle manifestazioni monumentali dell'arte funeraria romana che, tra I e II secolo d.C., quando la pratica dell'inumazione iniziava a coesistere accanto a quella dell'incinerazione, cominciavano a riflettere esigenze più introspettive e la necessità di condividere lo spazio funerario con un pubblico sempre più ristretto.⁶⁴³

2.1.8 Altre tipologie di supporto

Nonostante la genesi delle raffigurazioni artigianali sia legata, come detto, ad esigenze di tipo economico-comunicativo (insegne di bottega) e sociale-rappresentativo (arte funeraria) il successo e la durata di tali schemi figurativi favorirono la diffusione di queste rappresentazioni artistiche su altre tipologie di supporto come i piccoli manufatti, destinati a un uso privato o comunque meno collettivo.

⁶⁴⁰ CALZA 1940; MEIGGS 1973, pp. 457-463; PAVOLINI 1983, pp. 260-270; BALDASSARRE *et alii* 1996.

⁶⁴¹ MEIGGS 1973, pp. 459-463; 469-470.

⁶⁴² HACKWORTH PETERSEN 2011, p. 227.

⁶⁴³ ZANKER 2002, pp. 145-154.

Si tratta generalmente di contenitori e oggetti d'uso quotidiano, realizzati in diverso materiale, il cui repertorio decorativo prevede la presenza di scene di artigiani a lavoro (**Catt. CE7, LN9, VE1, VE2, VE3**).

Gli esemplari esaminati appartengono cronologicamente alla fase di maggiore diffusione di tali temi figurativi e si collocano, di fatto, fra la metà del I secolo d.C. e il III-IV secolo d.C.

Di grande interesse è il gruppo di lucerne, ciascuna proveniente da tre siti differenti, appartenenti alla medesima tipologia *Loeschke IV* e recanti sul disco la raffigurazione di un'officina vetraia (**Catt. VE1, VE2, VE3**).

Tutti gli esemplari, recuperati in contesti funerari dei territori della *Regio X* (**Cat. VE1**) e della Dalmazia (**Catt. VE2, VE3**, fig. 33) e verosimilmente ottenuti dalla stessa matrice, sono decorati con la rappresentazione di due uomini intenti a lavorare ai lati di una fornace. In alcuni casi si tratta di ritrovamenti fortuiti (**Cat. VE1**)⁶⁴⁴ ma anche per quelli in contesto non è stato possibile ricostruire l'origine di tale schema figurativo.

È noto, tuttavia, che in area aquileiese esisteva già dalla fine dell'età repubblicana un'industria fiorente e proprio Aquileia rappresentava il terminale delle rotte marittime dell'alto Adriatico dal vicino Oriente e dall'Italia peninsulare nonché la testa di ponte verso le regioni più interne.⁶⁴⁵ Nell'intenso scambio e nella duratura circolazione di produzioni vitree è possibile che tali prodotti, realizzati tutti in un unico centro di fabbricazione, raggiunsero i diversi luoghi di ritrovamento perché rispondenti a precise esigenze culturali e di gusto.⁶⁴⁶

La presenza della scena di officina vetraia sulle tre lucerne non risulta, dunque, casuale, ma potrebbe verosimilmente riflettere quell'orgoglio artigiano legato alle nuove conquiste tecniche – in questo caso la soffiatura – che trovò espressione in questa originale serie di lucerne distribuite lungo le rotte che collegavano l'Italia settentrionale alla Dalmazia.



Fig. 33. Lucerna da Capodistria (**Cat. VE3**).

⁶⁴⁴ La lucerna ferrarese fu recuperata a seguito dell'affioramento di materiale archeologico causato da attività agricole (BALDONI 1987, p. 22).

⁶⁴⁵ BERTACCHI 1987, pp. 419-426; BUORA-MANDRUZZATO-VERITÀ 2009, pp. 51-58.

⁶⁴⁶ BALDONI 1987, pp. 28-29.

Un carattere più ornamentale è, invece, attribuibile alla brocca monoansata in sigillata africana datata al III secolo e decorata con rilievo applicato - *applique* – raffigurante un vasaio al lavoro dietro il tornio (**Fig. 34**). La figurina è alta in tutto poco meno di 4 cm ma con uno stile quasi miniaturistico rivela una grande quantità di dettagli. Vi è stato riconosciuto infatti



Fig. 34. Brocca monoansata in sigillata africana con decorazione applicata (Cat. CE7).

il momento in cui il vasaio rifinisce il manufatto levigando e decorando con cura le pareti, come previsto nella produzione di ceramiche di pregio.⁶⁴⁷ La raffigurazione è confrontabile con quella di un edificio della *Regio II* di Pompei che ritrae anch'essa un vasaio impegnato nel medesimo processo produttivo (Cat. CE1).

Il tema figurativo è poco attestato rispetto al repertorio decorativo della ceramica africana a rilievo⁶⁴⁸ ma la cura nell'esecuzione e, soprattutto, la scelta di rappresentare un momento del processo produttivo delle sigillate lascia intendere istanze auto-celebrative, sebbene contenute, da parte degli stessi ceramisti tunisini.

La presenza di scene di mestiere è, infine, attestata su un medaglione vitreo di fine III – inizio IV secolo d.C. proveniente da Roma e verosimilmente parte della decorazione o del corredo di una tomba.⁶⁴⁹ Vi si riconosce una figura maschile centrale circondata da piccole scene di cantiere navale e

l'iscrizione *Dedali, ispes tua... pie. zeses* (Cat. LN9). Il riferimento a Dedalo, prima identificato con il nome del personaggio ritratto al centro, è più probabilmente un richiamo simbolico alla figura leggendaria che ricevette da Minerva l'arte di costruire vascelli.⁶⁵⁰ Il committente di questo manufatto, quindi, concepì un apparato decorativo destinato verosimilmente a celebrare il proprio mestiere di costruttore. La serie di rimandi a Dedalo e all'arte del costruire, i chiari e quasi didascalici riferimenti alla costruzione di una nave concorrono a mettere in risalto il personaggio raffigurato e, in una prospettiva ormai cristiana, ad eroizzarlo.

L'iconografia del lavoro trovò, infatti, nuova fortuna in età tardoantica quando la tradizione patristica concettualizzò la dimensione spirituale del lavoro e ne fece un aspetto fondamentale della cultura cristiana da cui derivò una rinnovata considerazione dell'attività

⁶⁴⁷ MACKENSEN 1993, p. 64.

⁶⁴⁸ Le immagini più diffuse riguardano i giochi del circo e dell'anfiteatro e il mondo mitologico (MACKENSEN 1993, p. 68-87; 181-302; 397-432; MACKENSEN 2003, pp. 181-201).

⁶⁴⁹ I medaglioni in vetro dorato erano solitamente posti sui loculi nelle gallerie cimiteriali ad un'altezza tale da non essere assolutamente visibili (BISCONTI 2000b, pp. pp. 257-263).

⁶⁵⁰ PRIGENT 1997, p. 52.

lavorativa.⁶⁵¹ Sul piano iconografico ciò si tradusse, almeno prima del graduale abbandono della componente realistica, nel mantenimento di scene di mestiere nell'arte paleocristiana.⁶⁵²

Le raffigurazioni di mestiere costituirono, dunque, un vero e proprio *exploit* tematico, un fenomeno ben inquadrabile tra l'ultima fase dell'età repubblicana e i secoli centrali dell'Impero, con una recrudescenza in età tardoantica. Il tema conquistò il mondo figurativo dell'arte romana manifestandosi attraverso i principali veicoli di comunicazione che, come discusso, riguardarono specialmente la sfera funeraria. Esso fu rappresentato secondo soluzioni molto variabili che, indipendente dal supporto e più strettamente legate alla committenza, ampliarono le possibilità espressive e, in generale, il repertorio figurativo delle scene di lavoro.

⁶⁵¹ FELICI 1986, pp. 9-13.

⁶⁵² PRIGENT 1997, pp. 65-93; BISCONTI 2000, pp. 19-27, 63-69.

2.2 FORME DELLA RAPPRESENTAZIONE: TRA SCELTE CULTURALI ED ESIGENZE ECONOMICHE

La medesima riflessione riguardante il carattere eterogeneo dei supporti può essere facilmente condotta anche per quanto riguarda le soluzioni iconografiche adottate per la rappresentazione della professione, la cui varietà fu strettamente legata a fattori di natura economica e di gusto.⁶⁵³

Le numerose declinazioni del tema del lavoro e la varietà legata a questo tipo di raffigurazioni, infatti, devono essere poste in rapporto alle esigenze del singolo committente e all'inventiva dell'artista. Le disponibilità economiche della committenza incidevano nella scelta del lapicida o del pittore, abile ed esperto o modesto ed impreciso e di conseguenza anche l'impegno richiesto per la raffigurazione poneva dei costi talvolta non indifferenti che si sommavano al prezzo del supporto in sé. A questo aspetto va aggiunto quello legato al personale gusto del committente che scaturiva da un background culturale, da influenze e adesioni a precisi linguaggi artistici, dagli esiti quanto mai variegati e differenti.

Il gusto, le possibilità finanziarie e il contesto territoriale determinarono, quindi, una grande varietà di soluzioni iconografiche con scene dichiaratamente celebrative del mondo del lavoro, rimandi più cauti e contenuti alla professione o, ancora, simboli iconici talvolta dal significato non immediatamente comprensibile.

Come discusso nel capitolo precedente, la figura dell'artigiano sfugge a qualsiasi tipo di inquadramento all'interno di un tipo ideale e le possibilità finanziarie o la mobilità sociale dipendevano da molteplici fattori. Inoltre il desiderio di autorappresentazione e promozione sociale permeava sostanzialmente tutti gli strati sociali e ciò si traduceva in una molteplicità di manifestazioni figurative, dalla più semplice ed essenziale alla più vistosa e monumentale. Da una parte vi era, quindi, una committenza più agiata, maggiormente vicina al mondo imprenditoriale che a quello propriamente artigiano, composta da liberti arricchiti e uomini liberi, che manifestava il proprio benessere richiamando modelli e schemi dell'arte aristocratica. Dall'altra esisteva un significativo gruppo di artigiani e lavoratori dalle possibilità economiche più limitate ma con la medesima volontà di celebrare il proprio operato attraverso genuine immagini di lavoro o semplici riferimenti alla professione.

All'interno della varietà di supporti individuata, la maggior parte delle raffigurazioni appartiene alla produzione artistica a rilievo, particolarmente eterogenea per materiale impiegato, dimensioni e tecnica d'esecuzione, alla quale fa seguito la documentazione pittorica ben rappresentata dalle pitture dei contesti vesuviani.

⁶⁵³ GRAHAM 2006, pp. 16-27.

Le raffigurazioni a rilievo, benché espressione del cosiddetto ceto medio, sul piano tecnico e stilistico possono essere inseriti all'interno di quel linguaggio che G. Mansuelli, riferendosi alle stele ravennati e dell'area basso-padana, definì "microscultura" o "microplastica".⁶⁵⁴ Buona parte delle iconografie esaminate, infatti, attesta l'esistenza di una vera e propria tecnica artistica, dove il termine "microscultura" non è da intendere come sinonimo di bassa qualità e di approssimazione ma come espressione di una produzione miniaturistica in molti casi di buona qualità e perizia tecnica.⁶⁵⁵

Certamente, queste non raggiunsero i livelli delle creazioni raffinate tipici della stagione artistica della micro-scultura romana, inquadrabili nell'ambito del gusto classicistico particolarmente diffuso nel II secolo d.C. Ma ai suoi canoni si ispirarono i lapicidi romani per rispondere alle esigenze di una committenza composta da *homines novi* che puntava ad adeguarsi allo stile dei ceti più elevati.

Nel corso del III secolo tale linguaggio cominciò a lasciare spazio a uno stile prevalentemente disegnativo, caratterizzato dall'appiattimento dei partiti decorativi e dalla semplificazione dei ritratti che perdono la plasticità e l'accuratezza dei dettagli fisionomici.⁶⁵⁶

In generale, per quanto riguarda l'iconografia del lavoro, l'aspetto più rilevante è legato al carattere originale e fortemente espressivo di queste raffigurazioni, anche di quelle stilisticamente più in linea con l'arte di corte.

Il livello di realismo di questo linguaggio era abbastanza variabile tanto da rendere vano ogni tentativo di cercare in tali raffigurazioni illustrazioni puntuali o istantanee del momento di lavoro. Le scene artigianali condensano in sé una serie di fasi, processi e simboli, raggruppano arbitrariamente oggetti che, talvolta, poco hanno a che fare con il momento produttivo reale, proponendo all'osservatore tutti quegli elementi funzionali a trasmettere valori e significati, a celebrare il lavoro, in quanto aspetto importante della vita del defunto.⁶⁵⁷

L'analisi condotta sul *corpus* di iconografie ha permesso di individuare e raggruppare tre tipologie principali di raffigurazioni con percentuali variabili soprattutto in base agli ambiti territoriali di provenienza e alle esigenze della committenza: a) ritratti; b) scene di lavoro; c) strumenti artigianali.⁶⁵⁸ Schema compositivo, prossemica e attributi sono stati i

⁶⁵⁴ MANSUELLI 1967, pp. 77-79.

⁶⁵⁵ Prendendo in prestito tale termine, si fa riferimento ai pregevoli esempi di rilievi che adornano le superfici di are (Catt. TV9, LP11) e sarcofagi (Cat. P13).

⁶⁵⁶ CIGAINA 2015, pp. 21-22.

⁶⁵⁷ LANGNER 2001, pp. 309-312; MELE 2008, pp. 68-70; MELE 2010, p. 47.

⁶⁵⁸ Lo spunto per tale suddivisione è stato fornito dai lavori di S. Pannoux e J. Béal dove è presente la distinzione tra «possesseurs d'outils», «scènes de métier» e «outils isolés» (PANNOUX 1985, pp. 297-298; BÉAL 2000, pp. 153-158).

criteri distintivi per la suddivisione delle iconografie indifferentemente dal tipo di professione rappresentata.

Un cospicuo gruppo di iconografie appartiene alla categoria dei ritratti. Qui il lavoro poteva essere rappresentato attraverso la presenza di oggetti e riferimenti più o meno chiari all'interno dello schema ritrattistico, individuale o di famiglia. A questo seguono le interessanti scene di lavoro che ritraggono artigiani, uomini e donne, isolati o in gruppo, impegnati nella loro attività professionale, i cui schemi compositivi risultano particolarmente variabili. Il terzo gruppo, infine, racchiude raffigurazioni di attrezzi, oggetti e animali, senza alcuna presenza umana, che richiamano una determinata professione o più genericamente un ambito professionale.

2.2.1 I ritratti

La più importante manifestazione artistica legata ad esigenze comunicative ed autocelebrative fu indubbiamente il ritratto. Molti artigiani e commercianti videro nell'adeguamento ai codici artistici dell'arte imperiale e al costume romano di età augustea e giulio-claudia un modo per affermare il proprio *status*. In questo periodo liberti e nuovi *cives* diedero vita a una produzione privata di ritratti che, sul solco dell'immagine promossa da Augusto, soddisfaceva l'esigenza di legittimazione e di promozione pubblica del loro successo sociale.

Generalmente la micro-scultura non consentiva un ritratto preciso e fedele al reale, a causa della piccola scala e talvolta anche dello stile corsivo di esecuzione, senza tralasciare i motivi legati alle abilità tecniche del lapicida. Il più delle volte, cioè, i ritratti – in particolare quelli delle stele medioimperiali – possono essere considerati ritratti



Fig. 35. Ritratti dei defunti P. Licinius Philonicus e P. Licinius Demetrius (Cat. LM43).

intenzionali o tipologici, ossia una versione ridotta, condensata e allusiva del ritratto tradizionale.⁶⁵⁹

Nell'ambito del materiale esaminato in questa sede, la forma più semplice di ritratto individuata è quella canonica compresa di testa, collo, di una piccola porzione delle spalle e del torace dell'effigiato.⁶⁶⁰ Essa risulta discretamente attestata nei rilievi a cassetta (Fig. 35) e nelle stele funerarie di provenienza romana (Catt. M20, C15, LM43, LS14) e

⁶⁵⁹ MANSUELLI 1967, pp. 34-35, 77-79; RINALDI TUFFI 1971, pp. 125-126, 156-157.

⁶⁶⁰ FRENZ 1985, p. 3; PFLUG 1989, p. 23; KOCKEL 1993, p. 11.

cisalpina (Catt. M2, M3, P9, TP2, NI20) con particolare riferimento alle regioni dell'*Aemilia* e della *Venetia*.

All'interno di questa tipologia la rappresentazione del lavoro era affidata agli attrezzi di mestiere riprodotti sulle porzioni architettoniche del supporto come il frontone (Catt. C15, LM43, NI20) o l'area libera immediatamente accanto al ritratto (Catt. M2, TP2).

Risulta, invece, molto diffuso il ritratto a mezzafigura, soprattutto sulle stele e sui monumenti funerari sia con soggetto familiare che individuale, quest'ultimo generalmente di provenienza gallo-romana. Essa prevedeva generalmente la rappresentazione del defunto fino all'altezza del diaframma e le braccia erano comprese all'interno della rappresentazione.⁶⁶¹

Tali caratteristiche permettevano più soluzioni nel concepire i richiami all'attività professionale e accanto a quelle che prevedevano la presenza degli attrezzi intorno al personaggio (Cat. TP1) o ai personaggi effigiati (Catt. P2 C4, LM24, fig. 36), si diffondono quelle nelle quali gli strumenti erano trattenuti nelle mani degli individui ritratti. Quest'ultima soluzione è particolarmente diffusa in Gallia dove il cosiddetto *porteur d'outils*⁶⁶² divenne uno degli schemi figurativi più adottati da artigiani e commercianti (Catt. TL7, C14, LP9, LM38, LM39, LM40, LM41, NI10, NI11, NI12, NI13, NI14) perché in grado di sintetizzare l'immagine di cittadino rispettabile e di lavoratore abile e di successo (Cat. TL3, LM37, L11, MAC9).⁶⁶³



Fig. 36. Stele dei *Magii* (Cat. LM24).

In più di un caso sono presenti alcune varianti di questo schema, non solo in ambito gallico, come documenta l'esempio di Autun ove è attestata una particolare stele a pseudoedicola il cui *porteur d'outils* è ritratto con più strumenti professionali, uno stretto in mano e un secondo collocato sullo zoccolo di base (Cat. NI9), ma anche in ambiente cisalpino. A Milano, infatti, sono documentate due soluzioni ibride relative a due stele timpanate di artigiani. Una è decorata sul lato principale con strumenti di misurazione posti ai lati di una nicchia con ritratto del defunto la cui mano destra stringe un oggetto

⁶⁶¹ FRENZ 1985, pp. 4-5

⁶⁶² PANNOUX 1985, pp. 297-298; BEAL 2000, pp. 153-158; CARUEL 2016, pp. 117-118.

⁶⁶³ BÉAL 2000, p. 157; CARUEL 2016, p. 115.

di forma allungata (Cat. IM7)⁶⁶⁴; l'altra mostra più chiaramente rispetto alla prima, il duplice riferimento al mestiere di fabbro attraverso la riproposizione di una tenaglia sia nella mano dell'uomo a destra, sia nel campo triangolare del timpano (Cat. LM24).

In generale, tuttavia, i ritratti a mezzafigura risultano tipologicamente abbastanza omogenei con limitate differenze formali e stilistiche dovute sia a fattori cronologici e geografici sia a questioni di natura economica. Fu proprio l'accessibilità economica di tali soluzioni che favorì l'ampia diffusione di questi ritratti già nel I secolo a.C. e favorì un'ottima alternativa rispetto ai più costosi ritratti a figura intera.⁶⁶⁵

Per il tipo di committenza qui considerato, infatti, i ritratti a figura intera costituivano prodotti poco economici e maggiormente appannaggio degli strati più elevati della società.⁶⁶⁶

Non è un caso, infatti, che tale tipologia di ritratto è scarsamente attestata nei monumenti funerari di liberti e artigiani e gli esempi individuati documentano l'adozione del tipo da parte di ricche famiglie di commercianti e costruttori (Catt. MAC8, MAC12, LP19), sebbene una variante più grossolana fu in uso presso i ceti meno abbienti dei territori provinciali (Catt. EM2, LM12, LM13, NI2).



Fig. 37. Ritratto a figura intera nella stele iberica di *Quartulus* (Cat. EM2).

In ambito romano italico i ritratti a figura intera sono presenti sia nella forma di alto-rilievi su are monumentali, come le "quasi statue"⁶⁶⁷ (Cat. MAC8), che in quella di basso-rilievi su stele funerarie sempre di grandi dimensioni (Cat. LP19). In territorio provinciale, invece, più grossolano e sintetico appare l'esempio dalla Tarraconense relativo a una stele con ritratto ad alto rilievo di un fanciullo, collocato all'interno di una profonda nicchia ad arco (Fig. 37); mentre nelle *Galliae* gli esempi si riferiscono a grandi e sottili stele di *porteurs d'outils* resi attraverso uno stile molto lineare e privo di dettagli (Catt. LM12, LM13) ai quali fa da contraltare un'esuberante stele a edicola sormontata da frontone semicircolare e pulvini con i ritratti di due uomini (Cat. NI2).

In ambito gallico lo schema viene recepito anche in rappresentazioni di dimensioni più ridotte con ritratti a figura intera ritagliati all'interno di un unico blocco che danno misura di una certa diffusione popolare (Catt. L12, LP13,

⁶⁶⁴ L'oggetto non è ben riconoscibile a causa dello stato di conservazione della stele, ma potrebbe essere identificato con un *volumen* o uno strumento di misurazione (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 60).

⁶⁶⁵ KOCKEL 1993, p. 10.

⁶⁶⁶ SCHOLLMAYER 2007, p. 28; FEJFER 2008, p. 64.

⁶⁶⁷ Si fa riferimento al termine utilizzato da L. Scalco nella sua ricerca dottorale per alcuni alto-rilievi di epoca tardorepubblicana e augustea presumibilmente di provenienza romana (SCALCO 2013-2014).

LP14). In questo caso però lo schema figurativo varia e la figura statica e frontale dei ritratti tradizionali lascia il posto a quella più dinamica del personaggio a lavoro.⁶⁶⁸



Fig. 38. Stele dei *marmorarii* Pettii (Cat. LP19).

Per quanto riguarda il richiamo alla professione, invece, le soluzioni, si ampliano leggermente e si dispongono sugli spazi liberi del segnacolo. Nel caso della monumentale ara romana di *Statilius Aprus* (Cat. MAC8) il committente sceglie di enfatizzare il proprio ritratto sul lato principale mentre ai fianchi laterali affida il compito di richiamare il proprio mestiere di *ensor* con la raffigurazione dei relativi strumenti. Una certa enfasi è data anche alla fronte della stele emiliana della famiglia dei *Pettii* (Fig. 38) ma qui gli strumenti sono raffigurati sul campo quadrangolare del basamento.

In generale, dunque, nella produzione ritrattistica privata la rappresentazione del mestiere trovò spazio attraverso richiami contenuti affidati soprattutto ad attrezzi variamente distribuiti all'interno del partito decorativo del segnacolo tombale.

L'artigiano, ritratto a figura intera o a mezzo busto, solo o in compagnia di familiari, del suo liberto o del suo compagno di lavoro, si propone in quanto uomo di mestiere attraverso la presenza di uno o più attributi professionali stretti nelle mani o raffigurati su altre parti

del supporto, senza accennare a qualsivoglia gestualità legata al lavoro. Gli strumenti in questo caso appaiono "inerti" e diventano icone, simboli che alludono e rimandano quasi convenzionalmente al mestiere.

L'attenzione, infatti è in prima istanza rivolta all'effigie del defunto - e spesso dei propri familiari - ritratto in pose aristocratiche e talvolta con i tradizionali attributi di *status*, come la toga e il *volumen* (Catt. MAC8, LP19), manifestazione visibile e concreta del proprio ruolo pubblico e segno di cittadinanza.

Gli esempi esaminati documentano indubbiamente l'introduzione di temi figurativi sostanzialmente nuovi nel panorama della ritrattistica romana che denunciano il progressivo peso che l'indicazione di mestiere cominciava ad acquisire fra repubblica e primo Impero ma, dall'altro, attestano una tendenza ancora legata all'esaltazione di quei temi e quei motivi - sempre dominanti - riferiti ai legami familiari (Catt. P2, C4, MAC8, LP19,) che concorrevano ad avvicinare tali individui ai valori tradizionali romani.⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ Cfr. § 2.2.2.

⁶⁶⁹ GEORGE 2006, p. 21.

Il cambiamento nel modo di rappresentare l'attività professionale nell'arte romana si verificò in maniera più decisa nel corso del I secolo d.C. quando la crescente consapevolezza artigiana maturò nuove e originali raffigurazioni artistiche di mestiere che nel corso della media età imperiale precisarono e marcarono lo sviluppo di un vero e proprio linguaggio artistico.

2.2.2 *Le scene di lavoro*

Nel periodo a cavallo tra I e II secolo d. C. è possibile cogliere il progressivo cambiamento delle forme di autorappresentazione che, abbandonando gradualmente il modello aristocratico del cittadino, sperimentano nuovi schemi iconografici che pongono al centro della scena l'artigiano nell'esercizio del proprio mestiere.

Le scene di lavoro individuate risultano estremamente eterogenee e riflettono una varietà di soluzioni legate innanzitutto al gusto e alle possibilità economiche della committenza, nonché a un linguaggio artistico variamente diffuso nelle zone dell'Impero che si sviluppò lungo un arco cronologico di almeno tre secoli.

Il carattere comune a tutte le scene, a prescindere dalla qualità e dalla complessità della raffigurazione, è legato alla presenza di un individuo o di più individui impegnati nella loro attività professionale.

La scena di lavoro, nel caso dei monumenti funerari, poteva trovarsi sulla fronte del sepolcro (**Catt. M10, TV1, TV5, C2, L3, L8, LN2, LM9**) o anche in posizione secondaria rispetto all'immagine centrale (**Catt. TT1, TV9, C18, LM4**) ma la nuova attenzione riservata a questo tema iconografico - indipendentemente dalla loro collocazione - ne conferma l'importanza in quanto parte di un progetto comunicativo ben preciso.



Fig. 39. Un calzolaio solitario a lavoro sulla base della stele di *C. Atilius Iustus* (**Cat. C2**).

Le scene di lavoro più comuni rappresentano l'artigiano isolato (**Fig. 39**) o talvolta in compagnia di un collaboratore. La raffigurazione predilige ambienti neutri o interni di bottega con un solo individuo, ritratto a figura intera, stante (**Catt. M10, C6, L8, LP2, LP4, LM17**) o seduto (**Catt. TT4, C11, C16, C17, LM9, PI1**), vestito in tunica

cinta o in *exomis*, il tipico abbigliamento da artigiano, impegnato nell'esercizio della propria professione, indicata in modo piuttosto chiaro dalla gestualità e dalla presenza di oggetti e attrezzature (**Cat. TF3**). Similmente, quando è presente una seconda figura nel ruolo di collaboratore, vengono mantenuti alcuni attributi, come l'*exomis* o la tunica cinta, ma varia lo schema della composizione. Essi sono ritratti chiaramente impegnati in una fase del processo produttivo, talvolta inseriti in un contesto ricco di dettagli (**Cat.**

TF4) spesso posti l'uno di fronte all'altro, talvolta entrambi in piedi (Catt. TV2, TV5, TV6, TV7, TV9, LP21, LM2 fig. 40, LM44, LM3), talora seduti o solo uno dei due in piedi (Cat. L8, LM4 raffigurazione del lato sinistro dell'ara, LM11, LM18).

Si tratta di immagini iconiche variamente sfruttate e rintracciabili nelle insegne di bottega (Cat. LM15), nell'iconografia d'ambito funerario (Catt. L3, L8, LM9) e anche nei supporti minori come i manufatti ceramici.⁶⁷⁰ La rappresentazione, sebbene articolata e arricchita di dettagli, sintetizza al meglio l'esigenza auto-rappresentativa dei lavoratori prestandosi a una facile e rapida comprensione da parte dell'osservatore. All'interno di questo gruppo non sono rare, benché numericamente esigue, le raffigurazioni di donne al lavoro (Cat. M13), ritratte in compagnia del coniuge in qualità di collaboratrici (Catt. M16, LP11, CE3), ma talvolta rappresentate isolate e impegnate concretamente in un'attività lavorativa (Catt. TT1, TT2, C12, AM6).

Estremamente interessanti, ma meno numerose, sono, invece, le scene di lavoro con più di due individui, definite in questa sede "scene complesse" in ragione della maggiore articolazione compositiva della raffigurazione che richiedeva una certa abilità tecnica e, di conseguenza, acquisiva anche maggiore valore economico.



Fig. 41. Stele dei tagliapietre o dei mosaicisti (Cat. LP16).

Anche in questo caso lo schema è rintracciabile nelle insegne di bottega (Cat. TC2, TF2, LM10, CE2) e nell'iconografia funeraria (Catt. LP12, MAC6, MAC11) nonché in quella



Fig. 40. Fabbri a lavoro sulla fronte dell'ara-ossuario di *Lucius Octavius* (Cat. LM2).

Esse sono caratterizzate dalla presenza di tre (Cat. TF5) o più individui (Fig. 41) talvolta raffigurati in gruppi di quattro (Cat. M24) o sette (Cat. TV3), generalmente inseriti in un contesto di lavoro ricco di dettagli - dagli elementi architettonici agli arredi alle attrezzature - impegnati nell'esercizio della propria professione, indicata in modo piuttosto inequivocabile dalla gestualità e dalla presenza di oggetti e strumenti (Catt. P1, P16).

⁶⁷⁰ Cfr. § 2.1.8.

votiva (**Cat. L2**), con un impiego anche nel repertorio decorativo di contesti domestici (**Catt. TF1, LM21**).

Le scene di lavoro risultano diffusamente sfruttate nei territori dell'Impero ma nella penisola italica appaiono concentrarsi in percentuali rilevanti con picchi nell'Urbe (**Catt. P1, M24, TF5, TV3, TV4, L2, MAC11**) e in Campania (**Catt. TC2, TF1, TF2**). Esigue attestazioni giungono, infine, dalle province occidentali (**Cat. EM1**) e orientali (**Cat. LP12**).

Ad eccezione di qualche caso (**Catt. EM1, CE2**) queste raffigurazioni sono caratterizzate da una notevole qualità artistica che, sia nella resa pittorica che a rilievo, si esprime nella ricchezza di dettagli e nella vividezza della scena. Per tale ragione esse assumono grande importanza documentale in quanto in grado di colmare quelle lacune per le quali i dati architettonici ed urbanistici non risultano bastevoli. L'abbondanza di dettagli relativi agli ambienti interni, ai prodotti realizzati o venduti, all'uso e alla funzione di oggetti e impianti permette di conoscere e approfondire quegli aspetti dell'artigianato e del commercio romano altrimenti ignoti.

2.2.3 *Gli strumenti artigianali*

La raffigurazione di attrezzi professionali costituisce senza dubbio il tema figurativo più diffuso e duraturo nell'iconografia del lavoro di epoca romana.⁶⁷¹

In questa sede si è deciso di raggruppare all'interno di suddetta categoria tutte quelle rappresentazioni artistiche caratterizzate dall'esclusiva presenza di strumenti, oggetti e prodotti più o meno allusivi della professione. Tali raffigurazioni non prevedono, dunque, figure umane all'interno della composizione ma attrezzi, talvolta in associazione con animali quest'ultimi legati a particolari ambiti produttivi come quelli agro-alimentari.⁶⁷²

Anche in questo caso le soluzioni sono estremamente variabili ma sulla base del raffronto sistematico delle raffigurazioni è stato possibile riconoscere alcuni schemi ricorrenti. Uno dei più diffusi è quello caratterizzato dalla presenza di un singolo strumento o prodotto. Esso è stato rintracciato esclusivamente nell'iconografia funeraria⁶⁷³, generalmente su stele (**Catt. M3, M14, AP2, LN1, LN5, LM1, LS3**) e are (**Cat. LS16**), ma anche su sepolcri monumentali (**Cat. LS15**). Poteva essere collocato in posizione preminente (**Catt. M3, AP2, LN1, LN5, LM1, LS3 fig. 42**) o in zone marginali (**Cat. M14**) ma solitamente sulla fronte principale del segnacolo.

⁶⁷¹ Essa perdura anche in epoca cristiana mantenendo, all'interno di un linguaggio sempre più simbolico, la funzione di segnalare il mestiere del defunto (BISCONTI 2000, pp. 101-102, 161-183, 187-210, 212-243, 253-255).

⁶⁷² Una ricca documentazione è raccolta in CHIOFFI 1999 relativamente alle raffigurazioni di *lanii* e mercanti di carne nell'Occidente romano.

⁶⁷³ Si preferisce non inserire il laterizio con raffigurazione di prosciutto (**Cat. M26**) nelle attestazioni funerarie data l'incerta destinazione d'uso, ma viene comunque considerato per l'affinità con il tema figurativo.

L'aspetto più interessante e, al tempo stesso, problematico di questa tipologia di raffigurazione è legato al suo significato non sempre chiaro. In questo caso, cioè, il



Fig. 42. Archipendolo sulla base della stele di *Nundinus* (Cat. LS3).

riferimento al mestiere esercitato dal defunto non è sempre preciso e, in assenza di indicazioni contenute nell'iscrizione, il riconoscimento dell'ambito professionale risulta abbastanza complicato. Spesso, infatti, tali strumenti assumono, in ambito sepolcrale, altre accezioni di natura simbolica che alludono a temi legati al mondo dell'aldilà.⁶⁷⁴ Quelli più ricorrenti sono, ad esempio, l'inviolabilità del sepolcro rappresentato simbolicamente dallo strumento dell'ascia (Catt. LS14, LS9, LS10, LS11, LS12, LS13), quello della morte richiamato dall'archipendolo (Cat. LS2) o, ancora, nel caso specifico degli strumenti di misurazione (*pes*, *regula/norma*, *perpendicularum*, *circinus*), spesso in associazione tra loro, l'allusione è alle virtù etiche del defunto come la rettitudine, la coerenza, l'equilibrio e l'equità.⁶⁷⁵

Informazioni più precise, invece, sono desumibili dalle iconografie con più di uno strumento o con animali. Questo di tipo raffigurazioni possono prevedere la presenza di entrambi all'interno della composizione (Catt. M1, P4, P10, TL5) o solo dell'animale (Cat. TL1), ma solitamente il riferimento all'ambito professionale è abbastanza chiaro sebbene non rimandi immediatamente all'attività precisa. Si tratta di una raffigurazione particolarmente sfruttata per rappresentare l'attività del *lanius*⁶⁷⁶ (Cat. M1) del *pistor*⁶⁷⁷ (Catt. P4, P10) e dell'allevatore di ovini⁶⁷⁸ (Cat. TL1).

Lo schema più ricorrente, tuttavia, è quello caratterizzato dalla presenza di più strumenti professionali. Presenti in numero variabile, solitamente da due (Catt. M12, P2, TL4, C13, C15) a sette elementi (Cat. MAC1), essi caratterizzarono lo schema figurativo più diffuso nelle insegne di bottega e nell'iconografia funeraria.

⁶⁷⁴ BUONOPANE 2013, pp. 73-82; BUONOPANE 2016, pp. 309-327.

⁶⁷⁵ BUONOPANE 2013, p. 81.

⁶⁷⁶ Cfr. § 3.1.1

⁶⁷⁷ Cfr. § 3.1.2

⁶⁷⁸ Cfr. § 3.1.4.2

Commercianti e bottegai fecero ampio uso di questo tipo di raffigurazione perché di facile e rapida comprensione. Gli esempi sono attestati a Roma (Cat. M28) e Pompei (Catt. LM28, MAC1) e si caratterizzano per la presenza di più attrezzi raggruppati in modo talvolta caotico (Cat. LM28) all'interno della composizione oppure per la raffigurazione del medesimo prodotto ripetuto più volte (Cat. M28).



Fig. 43. Timpano decorato con strumenti di misurazione sulla stele degli *Aebutii* (Cat. MAC13).

Gli esempi provenienti dall'iconografia funeraria rivelano, invece, una maggiore varietà sia nel numero degli strumenti raffigurati che nella collocazione all'interno della superficie decorativa del segnacolo. Essi possono essere raffigurati sia sul lato principale (Catt. P1, P12, MAC13 fig. 43), all'interno del timpano (Catt. M4, M12, C10, C15, LM25, LM26, MAC10, CE6, AM3), alla base (Catt. M7, C4, C5, LN3, LN6, MAC2, MAC3), ai lati della nicchia con ritratto (Catt. M2, P2, TP2, LM23, MAC9), o nella porzione centrale (Catt. M9, P8, TP1, LM31) del supporto, sia in zone marginali come i lati di are (Catt. M5, M8, LM30, L10, MAC8, PEC2, IL11, NI5), stele (Cat. P9) e urne funerarie (Catt. C9, IM6). In alcuni casi sono presenti diffusamente sulla fronte del segnacolo, occupando più zone della superficie architettonica (Catt. L7, LM43), alle quali talvolta corrispondono ulteriori raffigurazioni sui lati (Cat.

PEC3).

Anche per questo schema figurativo le possibilità di inquadrare il mestiere non sono sempre assicurate. Esso, infatti, come nel caso dello schema con singolo strumento, non si presta frequentemente a un'interpretazione chiara, data la consueta presenza di riferimenti simbolici o di attrezzi variamente utilizzati in diversi ambiti artigianali - in particolare quelli legati al settore della carpenteria, della lavorazione del legno (Catt. IL1, IL3, IL5, IL6, IL9, IL12) e della pietra (Cat. IP5) - che impediscono l'esatto inquadramento professionale del defunto (IM2, NI1, NI7, NI17).

Il confine tra riferimento simbolico e indicazione del mestiere non appare, infatti, sempre distinguibile e in diversi casi non è stato possibile persino riconoscere genericamente l'ambito professionale (Catt. NI4, NI20), talvolta reso ancora più difficoltoso dal cattivo stato di conservazione della raffigurazione (Cat. NI5).

A conferma del carattere ambiguo di queste raffigurazioni può essere richiamato l'esempio fornito dalla stele padovana di *Quintus Appeus Eutygianus* la cui iscrizione fortunatamente chiarisce il significato degli attrezzi incisi - un'ascia, un archipendolo, un flauto e uno scalpello - che altrimenti risulterebbe incomprensibile (Cat. AM1).

Accanto a questi casi, dove le informazioni riportate nell'iscrizione e nella raffigurazione si integrano vicendevolmente (**Cat. LS4**), ne è possibile riconoscerne altri in cui la frequente e costante associazione di precise tipologie di attrezzi non lascia molti dubbi circa il significato metaforico di questi ultimi.

Come anticipato poco prima in riferimento alla rappresentazione del singolo attrezzo, gli strumenti di misurazione e l'ascia ricorrono frequentemente nel repertorio decorativo dei segnacoli tombali proprio per la forte connotazione simbolica che essi assunsero nell'iconografia di età romana imperiale.⁶⁷⁹ Il filo a piombo, l'archipendolo e il regolo si trovano associati tra loro sul listello inferiore di una stele altinate per alludere alle virtù etiche dei tre defunti ritratti (**Cat. LS1**); o, ancora, la combinazione dell'archipendolo e dell'ascia appare funzionale a richiamare metaforicamente il tema della morte e dell'invulnerabilità della tomba su due sarcofagi della media età imperiale (**Catt. LS5, LS6**). Gli esempi, dunque, documentano l'esistenza di più livelli di lettura delle immagini, le quali offrono, oltre a un aspetto esteriore per lo più percepibile immediatamente, anche un aspetto interiore, meno perspicuo.⁶⁸⁰ È proprio in riferimento a tale gruppo di raffigurazioni e simboli associati ai mestieri artigianali che le iscrizioni hanno talvolta un ruolo decisivo in quanto permettono di orientare l'interpretazione della raffigurazione. In questo caso le immagini assolvono maggiormente alla funzione *prae textibus*⁶⁸¹, in relazione al fatto che il passante, poi lettore, era innanzitutto osservatore e si impadroniva delle figure prima di accedere al contenuto della scrittura, la quale richiedeva maggiore attenzione e un approccio conoscitivo più meditato.

Il carattere polisemico e versatile degli strumenti di lavoro ne fa lo schema iconografico più attestato e sfruttato da artigiani e commercianti. Come discusso esso è particolarmente documentato nel repertorio figurativo dell'arte funeraria e fu a lungo adottato sia da quei committenti che sceglievano di farsi ritrarre in abiti rispettabili e in pose aristocratiche, richiamando il proprio mestiere attraverso attrezzi variamente collocati sul supporto⁶⁸², sia da coloro che, non facendosi raffigurare (forse per motivi economici o di gusto) affidavano ai soli attrezzi il compito di segnalare e celebrare il proprio lavoro.⁶⁸³ Lo schema perdurò ancora all'interno della cultura figurativa paleocristiana resistendo al progressivo distacco dai temi del reale e del quotidiano in ragione della dimensione simbolica che determinati strumenti di mestiere detenevano già nell'arte pagana.

⁶⁷⁹ Cfr. § 6.5.

⁶⁸⁰ BUONOPANE 2013, p. 75.

⁶⁸¹ PACI-MARENGO-ANTOLINI 2013, p. 131.

⁶⁸² Nella stele attica di *Eukarpos* e *Philoxenos* i due fratelli scelsero di farsi ritrarre in posa aristocratica affidando allo strumento rappresentato nel timpano il riferimento al mestiere (**Cat. AP2**).

⁶⁸³ Un esempio è il monumento aquileiese del capomastro o un imprenditore edile *L. Alfius Staius* sulla cui base sono riprodotti gli attributi del mestiere (**Cat. MAC2**).

In conclusione, il quadro che emerge dall'analisi delle soluzioni iconografiche adottate per la rappresentazione della professione è, come anticipato, quello di una realtà particolarmente eterogenea e articolata dove fattori di natura economica – in primis - e di gusto, poi, favorirono il proliferare di schemi e rappresentazioni artigianali in numerosi territori dell'Impero.

La penisola italiana, ad esempio, ha restituito schemi molto eterogenei, con numerose scene di lavoro soprattutto di artigiani impegnati nella loro attività ben documentati dagli esempi romani (Catt. M16, P1, P13, P14, P15, TF5, L12, LP17, LM42, MAC6), ostiensi (Catt. M17, P7, P11, C1, C12, LP21, LP16, LM6, LM7, LM8, AM6) e campani (Catt. TC2, TF1, TF2, C7, C8, CE1, CE2, LM21). A questi vanno aggiunti i ritratti, numericamente abbastanza limitati e riferibili ai segnacoli tombali di provenienza romana (Catt. P2, LM13, LM43, MAC8, C15, LS14) e campana (Cat. M1), e le più numerose raffigurazioni di attrezzi professionali delle insegne di bottega (Catt. LM28, MAC1) e dell'arte funeraria (Catt. LN6, LM1, LM25, LM26, MAC7, MAC10).

Anche in Cisalpina emerge una certa varietà di soluzioni iconografiche con una discreta presenza di scene di lavoro (Catt. M10, TT1, LP10, LM9, AP5, LM11) e raffigurazioni di attrezzi (Catt. TC1, L7, LN3, MAC3). Qui, però, rispetto alle attestazioni d'area etrusco-campana, si evidenzia la predilezione per il ritratto "borghese", con gli strumenti stretti nella mano (Cat. LM24) o in posizione secondaria (M2, M3, TP1, TP2, C2, C4, LM30, MAC2, IM7, LP19, NI20), talvolta collocati sulle facce laterali dei segnacoli (Cat. C18, P9).

Stessa tendenza si riscontra in Gallia, sebbene qui prevale il modello del *porteur d'outils*⁶⁸⁴ tipico soprattutto della regione celtica, con l'artigiano rappresentato secondo lo schema consueto del ritratto, a mezzobusto (Catt. TL7, TL3, C14, L11, LP9, LM37, LM38, LM39, LM40, LM41, MAC9, NI10, NI11, NI12, NI13, NI14, NI19) o a figura intera (Catt. LP13, LP14, LM12, LM13, LM36, NI2), ma con l'abbigliamento – spesso la *paenula*⁶⁸⁵ - o gli attributi del proprio mestiere ben evidenti.⁶⁸⁶ Non mancano, però, scene di artigiani a lavoro che ripropongono le immagini consuete della figura isolata affacciata nella propria mansione (Catt. C6, C11, L12), in compagnia di un collaboratore (Cat. M23) o scene più complesse articolate su due registri sovrapposti (Catt. TF4, L6, NI22).

Anche nei territori greco-orientali emerge una certa variabilità di soluzioni figurative nell'iconografia dei mestieri.⁶⁸⁷ Nonostante l'esiguità delle attestazioni, infatti, è stato possibile riconoscere una discreta presenza dello schema ritrattistico che mantiene ancora retaggi classici ed ellenistici nell'impostazione generale con il defunto – o i defunti - ritratti a figura intera e a riposo (Cat. AP2,) con gli attributi professionali accanto a sé (Cat. NI1) o

⁶⁸⁴ PANNONX 1985, pp. 297-298; BEAL 2000, pp. 153-158; CARUEL 2016, pp. 117-118.

⁶⁸⁵ MELE 2010, pp. 1144-1145.

⁶⁸⁶ CARUEL 2016, pp. 117-118.

⁶⁸⁷ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 31-54.

stretti in mano (**Cat. AP3**). Segue il gruppo delle scene di lavoro dove spiccano le raffigurazioni di artigiani isolati (**Catt. C17, LP2, LP4, LM17**) il cui *habitus* si distacca dai canoni iconografici tradizionali legati a una visione più idealizzata e aristocratica del mestiere per avvicinarsi a una rappresentazione più reale e autentica.⁶⁸⁸ Le medesime suggestioni sono alla base, probabilmente, della pregevole scena di lavoro che decora la base del sarcofago efesino con la vivida rappresentazione di una bottega scultorea (**Cat. LP12**). Risultano, invece, particolarmente esigue le rappresentazioni dei soli strumenti artigianali (**Cat. L4**).

In generale, tuttavia, le raffigurazioni greco-orientali non mostrano, rispetto alle province d'Occidente, quella tendenza quasi didascalica nella rappresentazione del lavoro, al contrario, quest'ultima appare più libera e semplificata nello schema generale. Sebbene le attestazioni non rivelino percentuali significative, i dati raccolti permettono comunque di stabilire per l'iconografia del lavoro artigianale una lieve predilezione per le scene di lavoro, soprattutto nello schema dell'artigiano solitario. Infatti, non è un caso in questi territori l'assenza di grandi cicli figurativi come quelli del monumento di Eurisace a Roma e dei *Secundinii* a Igel.⁶⁸⁹

Particolarmente esigue, infine, risultano le attestazioni dalle altre province imperiali e le poche presenze riscontrate sono limitate ai territori dell'*Hispania Tarraconensis* e dell'Africa. Nella provincia iberica, infatti, le raffigurazioni di mestiere risultano particolarmente esigue e frutto della contaminazione tra eredità iberica e influsso romano-italico che solo episodicamente si esprime nella narrazione del lavoro (**Catt. TT2, EM1, EM2, NI3**).⁶⁹⁰ Nonostante il carattere sporadico e disomogeneo del repertorio le attestazioni della Penisola hanno evidenziato una maggiore presenza di scene di lavoro sia con un solo individuo (**Cat. TT2**) che con due (**Cat. NI3**) o più figure (**Cat. EM1**), e a queste va aggiunto il raro ritratto di artigiano a figura intera (**Cat. EM2**).

Nella provincia d'Africa, infine, il trend continua a mantenersi piuttosto basso e, nonostante la vitalità produttiva di questi territori, le raffigurazioni di mestiere costituirono un fenomeno artistico ancor più limitato. Al di là dell'*applique* a rilievo della brocca in sigillata raffigurante un vasaio al tornio (**Cat. CE7**) l'unica attestazione non è nemmeno riferibile a una chiara rappresentazione di mestiere in quanto nell'archipendolo inciso sull'ara funeraria di *Cefalonius Speratus* e di *Cepia Fortunata* (**Cat. LS16**) è da riconoscere un richiamo simbolico alle virtù etiche del defunto.⁶⁹¹

⁶⁸⁸ MELE 2004, pp. 220-221, 234-239.

⁶⁸⁹ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 33-35.

⁶⁹⁰ MELE 2008, p. 77.

⁶⁹¹ BUONOPANE 2013, pp. 73-82.

CAPITOLO TERZO

3.0 QUID LABOR? ANALISI TIPOLOGICA DEI MESTIERI ARTIGIANALI

Nel corso del periodo imperiale le crescenti necessità di una megalopoli senza paralleli nel mondo antico come Roma crearono le premesse per lo sviluppo di settori produttivi e figure professionali ben definite.⁶⁹²

Come discusso nel capitolo primo, all'inizio dell'Impero lo sviluppo economico correlato all'espansione territoriale costituì il fattore determinante per favorire e diversificare le produzioni artigianali e di conseguenza anche il lavoro – sia libero che servile – il quale assunse una collocazione più stabile e precisa.

La crescente specializzazione determinò, soprattutto in ambito urbano, la proliferazione di strutture produttive di grandi dimensioni ma anche di piccole *officinae*, spesso provviste di annesso spazio di vendita, all'interno delle quali artigiani e operai trovarono il proprio spazio d'azione.

Anche la terminologia si diversificò e si arricchì di nuovi termini nel segno di una crescente specializzazione professionale⁶⁹³, sebbene in questo caso il fenomeno deve anche essere messo in rapporto con la nuova consapevolezza artigiana e la conseguente volontà di valorizzare l'immagine di professionisti.⁶⁹⁴

Come più volte ribadito, infatti, il carattere parziale e tendenzioso delle fonti, compresi i monumenti funerari commissionati dagli artigiani, complica l'approccio allo studio del lavoro artigianale. La qualità e la quantità dei dati ricavabili dalla documentazione disponibile non riflettono adeguatamente l'effettiva importanza di certi settori manifatturieri, con il risultato che alcuni appaiono sovra-rappresentati rispetto ad altri di uguale rilevanza per l'economia e la società romana.

Questo è, di fatto, quanto emerge dal quadro generale delle raffigurazioni artigianali esaminate. Di fronte alla pluralità di professioni e specializzazioni artigianali ci si attenderebbe una altrettanta varietà di iconografie legate ai più disparati mestieri con percentuali direttamente proporzionali all'importanza che determinati prodotti avevano nel mercato antico. In realtà tale rapporto non è presente, anzi il numero di attestazioni delle diverse occupazioni lavorative varia fortemente e in modo indipendente dal reale peso che i vari settori di attività avevano nel mondo antico.⁶⁹⁵

⁶⁹² MARCONE 2018, p. 12.

⁶⁹³ S. Treggiari rintraccia almeno 160 professioni artigianali nel territorio di Roma (TREGGIARI 1980, p. 56).

⁶⁹⁴ NONNIS 2016, p. 267.

⁶⁹⁵ CRISTOFORI 2016, p. 164.

L'indagine finora condotta ha, infatti, messo in luce un rapporto del tutto particolare tra occupazione e rappresentazione, dove l'elemento discriminante è dato soprattutto dalle condizioni economiche dei lavoratori stessi.

3.1 CATEGORIE PROFESSIONALI

Gli ambiti professionali considerati in questa sede fanno riferimento al grande settore legato alla produzione di beni e manufatti. Con il termine produzione si richiama quell'insieme di operazioni necessarie a trasformare un bene in un altro differente dal primo.⁶⁹⁶ In età antica tale definizione non è presente e la produzione non aveva una denominazione propria tanto che, come già discusso, essa rientrava nella dimensione del «fare» o del «saper fare» alla quale erano legati i concetti di arte e tecnica.⁶⁹⁷

L'attenzione è stata rivolta sia alla produzione di alimenti, occupazione fondamentale di tutte le società preindustriali⁶⁹⁸, sia a quella più propriamente artigianale e manifatturiera legata alla creazione di oggetti e prodotti. L'indagine ha contemplato anche le raffigurazioni pertinenti il settore dell'edilizia e della carpenteria che, nel suo carattere autonomo e particolare, contribuisce a fornire un quadro più chiaro ed esaustivo dell'iconografia dei mestieri e del valore sociale delle professioni ad esso connesse.

Ogni categoria professionale è considerata nella sua dimensione produttiva e creativa dove il risultato finale è l'esito di un processo di lavoro attraverso cui individui dotati di specifiche abilità trasformano le materie prime o i prodotti semifiniti in qualcos'altro, secondo schemi e progetti predefiniti e condivisi dalla comunità.

Elemento cardine di tutto il sistema è la figura del lavoratore, nel suo definirsi come uomo di mestiere che porta avanti un'attività stabile e specializzata votata al conseguimento di un plus-valore.⁶⁹⁹

I reperti presi in considerazione offrono, dunque un ampio spaccato delle professioni attestate nei territori dell'Impero: le raffigurazioni non documentano solo le più note immagini di fabbri a lavoro (**Catt. LM9, LM11**) o di *tuchprobe*⁷⁰⁰ (**Catt. TV1, TV4, TV6**), ma anche scene di manodopera e di umile lavoro (**Catt. M10, LP16, MAC11**).

Nel loro insieme le raffigurazioni acquisite evidenziano, però, il rapporto tutt'altro che scontato tra settore produttivo e relativa rappresentazione. Ad esempio, la sfera agro-alimentare è discretamente rappresentata da scene di lavorazione e vendita di carni macellate per consumo alimentare nel consueto schema del macellaio dinanzi la *mensa*

⁶⁹⁶ MANNONI-GIANNICCHEDDA 1996, p. 3.

⁶⁹⁷ Cfr. § 1.0, 1.1

⁶⁹⁸ CARLSEN 2016, p. 264.

⁶⁹⁹ MONTEIX 2010, pp. 10-14.

⁷⁰⁰ BALZER 1983, pp. 41-43; SCHWINDEN 1989, p. 297; LARSSON LOVÉN 2007, p. 177.

laniena (Catt. M10, M17, M20) o con i propri allevamenti (Cat. M22) o ancora attraverso simboli iconici come la mannaia (Cat. M14). Tali iconografie risultano molto diffuse nell'Italia peninsulare e in Cisalpina, con qualche attestazione nei territori transalpini.⁷⁰¹

Nell'ambito della produzione agro-alimentare anche la lavorazione del grano e della farina occupa un posto di rilievo con scene di *pistrina* e uomini a lavoro, il cui maggiore esempio è rintracciabile nel sepolcro di Eurisace a Roma (Cat. P1), o raffigurazioni del *modius* provvisto di *rutellum* (Cat. P8), la rasiera che serviva a pareggiare la sommità del quantitativo di cereali in essa contenuto, al fine di garantirne l'esatta misura. Al momento il gruppo di iconografie finora acquisite e riferibili a tale ambito produttivo provengono esclusivamente dalla penisola italiana e nella fattispecie dal comprensorio romano-campano e dalla Cisalpina dove la domanda era strettamente legata alla presenza di grandi centri urbani.

Una categoria intermedia fra produzione alimentare e artigianale che si è deciso inserire è rappresentata dalle attività agro-pastorali all'interno delle quali sono confluiti quei mestieri legati al mondo contadino, dal viticoltore (Cat. AP3) all'allevatore di animali (Cat. AP6). Le raffigurazioni, infatti, sono indicative di un settore produttivo particolarmente strategico per la società antica ma estremamente sottorappresentato.

In questo caso le attestazioni risultano fortemente limitate, benché variamente distribuite tra Oriente e Occidente, in ragione del fatto che tali attività probabilmente non costituivano elementi di identificazione distintivi e nemmeno veri e propri mestieri.⁷⁰²

La gran parte delle iconografie, invece, è riferibile alle occupazioni propriamente artigianali e manuali, considerate, in questo caso, veri e propri mestieri, generalmente specialistici, che richiedevano il possesso di precise competenze e abilità.

Il settore in assoluto maggiormente rappresentato è quello legato alla produzione di pelli e tessuti (*lanarii*, *fullones*, *purpurarii*) nonché calzature (*sutores*), a cui erano spesso associate le scene di vendita.⁷⁰³ Ciò perché generalmente l'attività produttiva era legata a quella commerciale, tanto che non sono rare le scene in cui produzione e commercio avvengono contemporaneamente nel medesimo spazio figurativo.⁷⁰⁴ La penisola italiana e le regioni galliche costituiscono i maggiori territori di provenienza di tali rappresentazioni con una leggera prevalenza, in entrambi i casi, delle scene di vendita su quelle produttive.

Un altro settore ampiamente attestato è quello altamente specialistico della metallurgia (fabbricanti, orafi, *calderarii*, *argentarii*) con numerose rappresentazioni di artigiani nell'atto di percuotere il metallo poggiato sull'incudine (Catt. LM9, LM11, LM15) o ritratti con gli attributi del proprio mestiere (Catt. LM23, LM24), questi ultimi appaiono particolarmente

⁷⁰¹ CHIOFFI 1999, p. 125.

⁷⁰² CRISTOFORI 2016, p. 163.

⁷⁰³ Anche la documentazione epigrafica conferma questa cospicua presenza, nonché il frequente rapporto fra produzione e vendita (JOSHEL 1992, pp. 70-71).

⁷⁰⁴ Nella bottega di *Verecundus* il momento produttivo dipinto sul pilastro destro è affiancato a una scena di vendita raffigurata sul pilastro destro (Cat. TC2).

frequenti in Gallia (**Catt. LM12, LM13, LM37, LM38, LM39, LM40, LM41**). Anche in questo caso il momento produttivo e quello commerciale trovano spazio talvolta nel medesimo spazio figurativo, non solo attraverso chiare scene di venditori⁷⁰⁵, ma anche con l'esposizione degli oggetti appena realizzati.⁷⁰⁶

Terza categoria professionale ben documentata è quella legata alla lavorazione del legno, la materia prima più importante del mondo antico.⁷⁰⁷ Intagliatori, bottai, falegnami e carpentieri sono frequentemente rappresentati sui sarcofagi e sulle stele funerarie della penisola italiana, della Gallia celtica e, sebbene in pochi casi, dei territori greco-orientali secondo schemi molto variabili che spaziano da scene di lavoro complesse, come il fregio dei *fabri tignarii* del Campidoglio (**Cat. L2**), a essenziali e iconici attributi di mestiere, come quelli della stele vicentina del cestaio *C. Valerius Clemens*.⁷⁰⁸

In percentuali quasi simili sono attestate le scene di costruzione e carpenteria - riferibili ad architetti, *mensores* e immagini di cantiere - così come le raffigurazioni pertinenti alla lavorazione della pietra, dunque scalpellini e scultori a lavoro. Le prime risultano al momento attestate nei territori della penisola italiana con una preponderanza di scene più complesse nelle regioni centrali, mentre in Cisalpina prevalgono raffigurazioni di strumenti e gruppi di attrezzi. La lavorazione della pietra, nello schema dello scalpellino/scultore a lavoro trova maggiore diffusione tra regioni occidentali, soprattutto penisola italiana, e territori greco-orientali, con alcune interessanti attestazioni in Grecia e in Asia minore come documenta il celebre rilievo con scalpellini da Efeso (**Cat. LP12**). Più esigue, invece, le raffigurazioni di singoli attrezzi o gruppi di strumenti, rintracciabili esclusivamente lungo i territori della penisola italiana.

Le categorie appena descritte sono seguite da un gruppo particolarmente esiguo di raffigurazioni relative ad altre professioni abbastanza sottorappresentate. Tra queste spicca l'artigianato della ceramica, la cui indiscussa importanza nel mondo antico non trova corrispondenza nell'iconografia e nell'epigrafia funeraria.⁷⁰⁹ Le rare attestazioni di mestieri connessi con la produzione e il commercio dei materiali fittili risultano particolarmente eterogenee per tipologia di scena e supporto, con immagini abbastanza complesse per le insegne di bottega e raffigurazioni più semplificate se destinate all'ambito funerario. Un'eccezione è data dalla decorazione della già discussa sulla brocca tunisina da El Mahrine

⁷⁰⁵ Sull'ara di *L. Cornelius Atimetus* (**Cat. LM4**) due uomini sono rappresentati nell'atto di forgiare oggetti metallici (lato sinistro) e di venderli (lato destro).

⁷⁰⁶ Sulla tomba n. 29 dell'isola Sacra di Ostia un artigiano è verosimilmente raffigurato in due momenti del proprio lavoro. Il primo mentre fabbrica della ferramenta (**Cat. LM7**) e il secondo mentre vende il prodotto dentro la sua bottega (**Cat. LM6**).

⁷⁰⁷ ULRICH 2007.

⁷⁰⁸ Nella parte inferiore, sotto l'iscrizione sono raffigurati un bulino perforatore, un trivello (*terebra*), un raschiatoio a spatola (*rallum*) e una roncola (**Cat. AM3**).

⁷⁰⁹ PANNOUX 1985, p. 295; CRISTOFORI 2004, pp. 97-98, nt. 394.

con la rappresentazione di un vasaio al tornio (Cat. CE7), la cui destinazione si discosta da quella più frequente legata alla sfera funeraria o all'ambito commerciale e pubblicitario.

Alle professioni legate all'artigianato della ceramica seguono quelle, ancor meno attestate, del vetraio (Catt. VE1, VE2, VE3), del *lanternarius* (Cat. AM5) e del *resinarius* (Cat. AM6). Esse sono state raggruppate insieme all'interno della categoria denominata "Altri mestieri" e, a causa del carattere disomogeneo ed estremamente esiguo delle presenze non forniscono particolari informazioni se non a livello documentario come testimoni di un preciso mestiere.

Infine, un significativo gruppo di raffigurazioni non è inquadrabile in categorie professionali ben precise in ragione della presenza di strumenti particolarmente versatili e variamente impiegati in più settori artigianali – soprattutto falegnameria e carpenteria – che ne impediscono, in assenza di ulteriori indicazioni, l'esatta attribuzione. Pertanto, sulla base di pochi e generici riferimenti, sono state individuate tre macrocategorie – lavorazione del legno, lavorazione del metallo, strumenti di misurazione – all'interno delle quali ciascuna raffigurazione, che mostrava più elementi di pertinenza, ha trovato la sua collocazione.

Nel complesso le iconografie rivelano un panorama abbastanza eterogeneo e articolato di professioni dal quale sembra emergere la centralità di alcuni settori rispetto ad altri.

Il carattere multiforme di tali attestazioni nonché l'esiguità di alcune raffigurazioni, anche se pertinenti a settori produttivi di importanza strategica, è verosimilmente da associare alle condizioni economiche dei lavoratori più che al debole prestigio sociale o all'effettivo ruolo che certe occupazioni detenevano nell'economia antica.⁷¹⁰

Se si considerano in particolare le raffigurazioni sui segnacoli tombali tale riflessione assume un peso ancora maggiore. Di fatto la possibilità di accumulare capitali, il rapporto tra liberto e *patronus* e le conseguenti occasioni di commemorare il proprio mestiere, incidono notevolmente nella ricorrenza di alcune occupazioni nelle testimonianze epigrafiche ed iconografiche (soprattutto). Tra l'altro in quest'ultimo caso la valutazione appare maggiormente viziata dal contesto socio-economico, dato il maggiore impegno finanziario che una rappresentazione figurata di mestiere, spesso fuori dalla portata economica dei comuni artigiani, richiedeva.

Il quadro che andrà delineandosi, esaminando analiticamente ciascuna categoria raffigurata, è quello di un sistema di valori particolarmente complesso dove molti importanti mestieri non trovarono uno spazio di rappresentazione e di apparenza e molti altri, invece, raggiunsero i maggiori veicoli di comunicazione mantenendo per diversi secoli le proprie istanze promozionali e celebrative.

⁷¹⁰ BRUNT 1980, pp. 91-92.

3.1.1 Produzione e lavorazione della carne

La produzione alimentare fu una delle attività più importanti del mondo antico. «*No food, no life*», scrisse P. Garnsey nell'introduzione alla sua opera sul cibo nell'antichità⁷¹¹ e, di fatto, buona parte della forza-lavoro delle società antiche e, in generale, di quelle preindustriali era impiegata in questo settore produttivo.

Il cibo, infatti, oltre a garantire l'autosufficienza di una comunità e soddisfare il bisogno primario di sostentamento costituiva uno dei maggiori prodotti di scambio e commercio. I beni alimentari caratterizzarono molti aspetti del mondo antico ed erano parte integrante di precisi comportamenti e pratiche sociali che nei *convivia* o nei riti religiosi e funerari assumevano determinate valenze simboliche.

Il cerimoniale che prevedeva il consumo collettivo dei pasti contraddistinse, infatti, in modo peculiare la società antica. Il cibo riuniva le famiglie e i loro ospiti, i patroni e i propri liberti, i politici e i loro amici, i giovani aristocratici, i membri di collegi professionali e di altre organizzazioni sociali, le confraternite religiose, i soldati, la cittadinanza. Indipendentemente dalla portata di questi eventi, il consumo collettivo deteneva un significato che andava ben oltre la primaria funzione nutrizionale del pasto.⁷¹²

Tra tutti, il consumo di carne assumeva un valore particolarmente importante in ragione del suo tradizionale rapporto con le classi più agiate che, di conseguenza, ne faceva un simbolo di prestigio e di *status*.⁷¹³

La carne rappresentava un prodotto molto apprezzato e accessibile in una certa misura e in alcune forme anche al consumo popolare.⁷¹⁴ Tale accesso era talvolta favorito dalle pubbliche distribuzioni da parte di benefattori, politici o degli stessi imperatori.⁷¹⁵

Il governo romano, infatti, ebbe un ruolo attivo in questo tipo di iniziative, inizialmente con le distribuzioni nell'ambito dei riti sacrificali e successivamente, con la trasformazione del clima politico di Roma, in rapporto a iniziative sempre più private ed evergetiche a favore degli strati medio-bassi della popolazione. Tali distribuzioni non avvenivano solo nei contesti privati delle proprietà di patroni e notabili, o nel corso di eventi pubblici come le cerimonie funebri, ma, accanto a queste forme più tradizionali, si affiancarono nuove manifestazioni di generosità come i banchetti ai quali ampi strati della popolazione potevano prendere parte.⁷¹⁶

Esistevano, tuttavia, anche forme più economiche e dirette attraverso le quali un comune cittadino poteva acquistare prodotti a base di carne. Nei centri urbani, infatti, tali prodotti, sia crudi che cotti, erano commerciati da venditori ambulanti o presso le botteghe e le

⁷¹¹ GARNSEY 1999, p. 1.

⁷¹² GARNSEY 1999, p. 128.

⁷¹³ CORBIER 1989, pp. 223-264; DONAHUE 2015, p. 88.

⁷¹⁴ GARNSEY 1999, p. 123.

⁷¹⁵ CURTIS 2001, pp. 395-396.

⁷¹⁶ GARNSEY 1999, p. 125.

tabernae dislocate lungo le strade cittadine. Si trattava di una forma accessibile e popolare di commercio che, sebbene oggetto di disprezzo da parte della tradizione letteraria⁷¹⁷, connotò particolarmente il paesaggio urbano e suburbano di epoca imperiale.⁷¹⁸

L'iconografia relativa a questa categoria professionale conferma, di fatto, l'importanza rivestita dal consumo e commercio di carni nella società di epoca imperiale nonché la diffusione di esercizi commerciali la cui proprietà o semplicemente la gestione era affidata a individui appartenenti alla cosiddetta classe media.

Le raffigurazioni dei mestieri legati alla produzione e al commercio della carne costituiscono, infatti, la terza categoria professionale più attestata dopo quelle manifatturiere relative ai tessuti⁷¹⁹ e ai metalli⁷²⁰, nonché la prima delle attività pertinenti la produzione alimentare e agro-pastorale.

All'interno di questa categoria professionale sono confluite, dunque, tutte le rappresentazioni legate alla suddetta attività produttiva e in riferimento ai vari settori specialistici (macelleria, suini, caprovini, pollame, bovini, etc.) che, per la somiglianza degli schemi figurativi⁷²¹, si è deciso in questa sede di considerare tutti insieme rimandando a lavori particolareggiati l'approfondimento di ciascun settore.⁷²²

La rappresentazione del macellaio (*lanius*) che affetta i suoi prodotti su di un cippo (*caudex*) costituisce uno dei temi figurativi più frequenti e diffusi nella Penisola Italica e in Gallia.

Lo schema di base prevede la presenza di un uomo stante dinanzi a un cippo solitamente cilindrico, che regge con una mano una mannaia e con l'altra trattiene la carne da affettare; sovrasta la scena il *carnarium*, un sistema di travi e ganci collocato sulla parete o autoportante al quale venivano appese porzioni di carne già tagliata o anche corpi interi. Esso è esemplarmente documentato dalle raffigurazioni romane (**Catt. M17, M20**) e cisalpine (**Cat. M10**) dove il *lanius* è raffigurato isolato con gli essenziali oggetti che connotano in maniera inequivocabile l'attività, ossia il cippo e il *carnarium*.

In alcuni casi la rappresentazione non prevedeva la presenza del cippo, come nell'eempio fornito dall'ara aquileiese di *C. Cornelius Successus* (**Cat. M11**) sul cui lato sinistro è raffigurato un uomo nell'atto di sventrare un *porculus* appeso allo squartatoio.⁷²³ Similmente anche nella raffigurazione di una stele di provenienza germanica non è presente il cippo, sebbene in questo caso la scena mostra due personaggi in procinto di macellare un grosso capo di bestiame appeso (**Cat. M27**).

⁷¹⁷ BOND 2016, p. 109.

⁷¹⁸ Sulla produzione e il consumo di carne, specie nell'Italia romana: MACKINNON 2004.

⁷¹⁹ Cfr. § 3.1.4

⁷²⁰ Cfr. § 3.1.8

⁷²¹ Indipendentemente dal tipo di bestiame le raffigurazioni appaiono abbastanza omogenee e poco diversificate. Esse mostrano caratteristiche comuni nella riproposizione di scene di vendita e/o di macelleria e degli attrezzi, isolati o raggruppati.

⁷²² CHIOFFI 1999.

⁷²³ CHIABÀ 2007, p. 744.

In generale, infatti, la rappresentazione del *lanius* poteva essere arricchita di ulteriori dettagli con l'aggiunta di elementi d'arredo, attributi e persino altri individui (Cat. M23). In questo caso le scene di lavoro assumono un carattere più complesso e, per questo, estremamente interessante per il valore documentale che acquisiscono. L'esempio più importante è fornito dal rilievo romano custodito a Dresda (Fig. 44) e raffigurante una



Fig. 44. Rilievo romano con scena di *bottega laniena* custodito a Dresda (Cat. M16).

vivida scena di *taberna laniena*. Nel raffinato rilievo la figura del macellaio, nella sua consueta prossemica, è inquadrata dalla geometria di travi del *carnarium* dal quale pendono dettagliate riproduzioni di tagli di carne; l'uomo è collocato all'interno

della sua bottega ove trova posto anche una figura femminile, verosimilmente la moglie.⁷²⁴ L'efficacia della raffigurazione ne fa un modello e un riferimento per le altre iconografie che, tuttavia, non raggiungono la stessa qualità e il medesimo livello di dettaglio. L'unica eccezione è data dal un altro rilievo romano custodito al Museo di Torlonia con l'inconsueta rappresentazione di *taberna laniena* entro cui due donne, verosimilmente una bottegaia e una cliente, sono raffigurate in chitone e peplo (Cat. M13). Anche in questo caso, infatti, la rappresentazione raggiunge elevati livelli qualitativi e stilistici nonché una maggiore articolazione compositiva con la semicolonna a fusto liscio che suddivide la scena in due parti.

Il quadro dei temi figurativi si articola maggiormente con le scene di trasferimento del bestiame (Cat. M22) o di cucina (Cat. M24) che nel caso specifico si pongono a completamento di quelle istanze celebrative espresse dal ciclo decorativo dei sepolcri monumentali (Cat. AM7) e dei sarcofagi ai quali originariamente appartenevano.⁷²⁵

Tuttavia l'analisi delle raffigurazioni legate alla produzione e al mercato della carne ha permesso di individuare uno schema figurativo in assoluto più diffuso e frequente rispetto a quelli finora discussi. Le raffigurazioni narrative rappresentano, infatti, una ridotta percentuale delle scene pertinenti questa attività professionale mentre, al contrario, le

⁷²⁴ ZANKER 2002, p. 149; MELE 2010, p. 1147.

⁷²⁵ Considerazioni simili sono condotte da S. Rambaldi e P. Porta per le raffigurazioni a tema venatorio e pertinenti la produzione della carne sui sarcofagi emiliani e veneti (RAMBALDI-PORTA 2016, pp. 57-61).

rappresentazioni di attrezzi, cibo e/o animali costituiscono i temi figurativi più diffusi lungo i territori della Penisola italiana, ove, tra l'altro il tema risulta maggiormente attestato.

Tali soggetti, anche se presenti singolarmente sulla superficie del sepolcro tombale, non lasciano spazio a molti dubbi e diventano chiari indizi di un'attività professionale e persino di eventuali specializzazioni (*pernarii, suminari, gallinari, lanii*, etc.).⁷²⁶

Le mannaie e i coltelli costituiscono, infatti, gli attrezzi più frequenti (**Catt. M2, M21**), talvolta associati ad animali (**Cat. 6**) e a prodotti derivati - prosciutti e simili - (**Catt. M7, M25**), nonché a strumenti come bilance, martelli (**Cat. M8**) o uncini (**Cat. M5**). Anche il cippo appare spesso in associazione a coltelli e mannaia (**Catt. M4, M19, M29**) mentre la



Fig. 45. Stele funerario attribuita a un macellaio dal Ceramico di Atene (**Cat. M14**).

raffigurazione di specialità, come i prosciutti, non di rado è presente isolata sulle stele (**Cat. M12**) o sulle insegne di bottega (**Catt. M26, M28**).

Come accennato, lo schema con il singolo strumento assume in quest'ambito una specifica e chiara connotazione professionale. Sebbene infatti, all'interno della rappresentazione di attrezzi isolati avviene spesso il trasferimento di significato verso una dimensione simbolica e metaforica⁷²⁷, nel caso delle raffigurazioni di coltelli e mannaie il richiamo è qui nella quasi totalità dei casi al settore produttivo della carne. Il coltello raffigurato su una stele ateniese del II secolo d.C. (**Fig. 45**) costituisce, ad esempio, un indizio piuttosto chiaro della professione del defunto, avvalorato anche dall'oggetto raffigurato poco più sopra e riconosciuto come *perna*;⁷²⁸ un'altra stele, questa volta di provenienza bresciana (**Cat. M3**), mostra all'interno del timpano la rappresentazione di un coltello le cui caratteristiche

hanno convinto gli studiosi ad attribuirne un significato professionale.⁷²⁹ L'unico esemplare la cui raffigurazione non fornisce elementi chiari per attribuire una specifica occupazione al defunto è la stele milanese degli *Asellii* (**Cat. NI20**) che, nonostante la nitida rappresentazione di un coltello e di un'ascia, sembra richiamare significati simbolici e di *status* piuttosto che alludere al mestiere.⁷³⁰

⁷²⁶ CHIOFFI 1999, pp. 123-125.

⁷²⁷ Cfr. *supra* § 2.2.3

⁷²⁸ MELE 2004, p. 233.

⁷²⁹ ZIMMER 1982a, pp. 102-103.

⁷³⁰ TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 86.

In generale, tuttavia, i coltelli, di fogge differenti, ricorrono frequentemente nell'iconografia funeraria e risultano molto spesso sufficienti per fornire indicazioni chiare sul mestiere del defunto.

Si tratta di una categoria professionale discretamente documentata già a partire dalla fine del I sec. a.C. in diverse zone dell'Impero. Le raffigurazioni risultano particolarmente attestate nei territori della *Regio I*, in rapporto alla presenza dell'Urbe, di allevamenti e di attivi centri produttivi sulle zone collinari del Lazio meridionale.⁷³¹ Anche i territori settentrionali hanno rivelato significative percentuali di raffigurazioni in ragione verosimilmente dell'ampia disponibilità di terre per i pascoli e l'allevamento⁷³² che dovette costituire un ampio serbatoio per il rifornimento alimentare favorendo, di conseguenza, l'attività e la crescita economica della categorie coinvolte.

Sebbene, com'è ormai stabilito, le regioni centrali e settentrionali della penisola italiana risultano quelle in cui si concentra la gran parte delle attestazioni, anche in area greca il tema appare nel corso del II secolo d.C. nello schema dell'attributo di mestiere (**Cat. M14**). Fra i territori transalpini delle Gallie, anch'essi particolarmente ricettivi di tale linguaggio, l'area Belgica (**Catt. M23, M25**) e Germanica (**Cat. M7**) hanno restituito interessanti raffigurazioni sia attraverso scene di lavoro che con gruppi di attrezzi.

In effetti queste due tipologie di schemi figurativi costituiscono quelle più frequenti e diffusamente impiegate nell'iconografia dei mestieri legati alla produzione della carne. L'analisi ha, infatti, evidenziato la prevalenza di immagini di artigiani a lavoro e di attributi professionali in percentuali abbastanza simili; mentre molto più raro è lo schema con il singolo attrezzo.

La rappresentazione del cibo godeva già di una lunga tradizione figurativa⁷³³ ma nel corso dei primi secoli dell'Impero il suo repertorio cominciò ad arricchirsi di immagini e di significati nuovi. Al simbolismo e ai riferimenti allegorici connessi, ad esempio, alle scene di caccia si affiancarono man mano nuove raffigurazioni legate alle modalità di acquisizione e specialmente ai diversi metodi di trattamento dei prodotti per il consumo.

Manifestazione del benessere e dei traguardi socio-economici dell'emergente ceto medio, esse contribuiscono a documentare in maniera più oggettiva l'esistenza di un sistema produttivo particolarmente diversificato sia sul piano economico (dimensione del mercato, ritmo produttivo) che sociale (*status* delle singole specialità lavorative).

La ricorrenza di queste raffigurazioni, unita alle informazioni ricavabili dalle iscrizioni, consente, infatti, di mettere a fuoco una realtà produttiva molto vitale e socialmente diversificata costituita da proprietari di terre e allevamenti, piccoli venditori al dettaglio e

⁷³¹ CHIOFFI 1999, p. 130-132.

⁷³² PANCIERA 1957, pp. 17-19.

⁷³³ La forte connotazione simbolica, concettualizzata e tramandata dal pensiero filosofico e letterario (GARNSEY 1999, pp. 6-11; WILKINS - HILL 2006, pp. 187-210; DONAHUE 2015, pp. 5-50), si esprime abbastanza precocemente anche nella cultura figurativa, si pensi alle scene di banchetto (DUNBABIN 2003).

intraprendenti *mercatores* che, tra la fine del I secolo a.C. e il III secolo d.C., non solo popolarono il mercato romano ma trasferirono le proprie istanze celebrative e comunicative nella produzione artistica e figurativa consegnandoci immagini spesso dal prezioso valore documentale.

3.1.2 Produzione e lavorazione della farina

Le abitudini alimentari della società antica – ma anche di quella moderna e contemporanea – non possono essere considerati come sistemi monolitici e omogenei ma, al contrario come l'esito di complessi processi dove fattori geografici e climatici e pratiche sociali e culturali caratterizzano in maniera precipua la dieta di un territorio rispetto a quella di un altro, anche poco distante.

Nell'ampia disponibilità e varietà di prodotti alimentari, però ne esistono alcuni che è possibile ritrovare in maniera costante nelle culture alimentari del mondo antico come il grano, i cui derivati costituiscono il cibo per eccellenza della triade mediterranea, insieme all'olio e al vino.

La società greca e romana, infatti, considerava i derivati del grano, come il pane - ma anche i prodotti come il vino, i simboli di un popolo civile, poiché questi richiedevano una preparazione complessa e minuziosa.⁷³⁴

Si tratta di prodotti capillarmente diffusi in tutti i territori dell'Impero e destinati a un massiccio consumo, per i quali lo Stato si adoperò costantemente al fine garantirne l'approvvigionamento e la distribuzione.⁷³⁵

Il grano fu certamente uno dei prodotti più commerciati del mondo antico e consumato da tutte le fasce della popolazione. Gran parte dei territori dell'Impero, infatti, dalla Tracia all'*Hispania*, dall'Africa alla Gallia meridionale, sperimentarono sistemi di conservazione e stoccaggio del grano⁷³⁶ al fine di garantirsi le scorte sufficienti per fronteggiare una domanda sempre costante.

Il grano, infatti, dopo la raccolta e la trebbiatura nei campi, a seconda delle esigenze, poteva essere destinato alla macinazione per la produzione di pane e altri prodotti a base di cereali da immettere subito nel mercato oppure si immagazzinava per periodi dalla durata variabile.⁷³⁷

La professione più documentata iconograficamente nell'ambito di questo settore produttivo è indubbiamente quella legata alla panificazione. Rispetto, infatti alla cerealicoltura, questo tipo di attività cominciò ad acquisire sempre più una connotazione professionale in quanto

⁷³⁴ DONAHUE 2015, p. 51.

⁷³⁵ WILKINS - HILL 2006, p. 115.

⁷³⁶ VARRO. *Re Rust.* 1.57.2; COLU. *Re Rust.* 1.6.15; PLIN. *Nat. Hist.* 18.306.

⁷³⁷ CURTIS 2001, p. 325.

richiedeva il possesso di conoscenze e abilità ben precise per assicurare il corretto svolgimento di tutte le fasi del processo.

L'introduzione del pane vero e proprio fu, infatti, una conquista del II secolo a.C. in concomitanza con l'acquisizione della tecnica della lievitatura⁷³⁸ che ne fece un prodotto di buona qualità e in grado di essere conservato più a lungo.

Proprio in età romano-repubblicana è possibile individuare un incremento della produzione di pane e la progressiva industrializzazione dei sistemi produttivi dovuta al graduale passaggio dalla produzione domestica a quella propriamente artigianale. In alcuni casi la panificazione nella sfera domestica venne mantenuta, soprattutto presso le grandi *domus*, ma in generale lungo le vie cittadine cominciarono a sorgere panetterie dotate di impianti e attrezzature per la macinazione del grano e di grandi forni in grado di sostenere elevati ritmi produttivi e soddisfare la crescente domanda.

Le figure del mugnaio e soprattutto quella del fornaio (*pistor*)⁷³⁹ iniziarono ad acquisire sempre più importanza, tanto che liberti e cittadini di umili condizioni – che per primi occuparono tali ruoli produttivi – ebbero nuove opportunità di crescita e arricchimento, nonché di partecipazione alla vita pubblica grazie alla costituzione del *collegium pistorum*.⁷⁴⁰ È in questo contesto che va collocato uno dei temi figurativi più diffusi nell'iconografia dei mestieri nell'arte romana rappresentato dall'immagine del mugnaio e – soprattutto – del fornaio che lavorano all'interno del panificio (*pistrinum*).

L'indagine ha, infatti restituito una significativa quantità di raffigurazioni legate alla panificazione che tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. cominciarono a caratterizzare i segnapoli tombali e le insegne di bottega dei territori della Penisola Italiana.

Le attestazioni, di fatto, provengono esclusivamente dalle *regiones* italiche con particolare riferimento al comprensorio romano-campano e a quello cisalpino dell'*Aemilia* e della *Venetia*.

La presenza di grandi centri, caratterizzati da un'economia vitale, favorì senz'altro l'affermazione di queste categorie professionali e l'incremento della loro presenza all'interno delle città. Non sorprende, pertanto, la concentrazione di raffigurazioni nell'Urbe (**Catt. P1, P2, P3, P5, P13, P15, P17**) e nelle aree limitrofe (**Catt. P4, P7, P11, P12**) dove già negli ultimi decenni del I secolo a.C. è possibile individuare alcuni notevoli esempi. Similmente in Cisalpina, tra i decenni centrali del I secolo a.C. e gli inizi dell'età imperiale, la presenza nella regione delle legioni cesariane e di quelle di Augusto e Tiberio e della

⁷³⁸ PLIN. *Nat. Hist.* 18.84 e 72.

⁷³⁹ Il termine indicava originariamente l'attività della molitura (*pinsere far*) eseguita da servi, ma con la crescita della domanda e del ruolo della professione passò ad indicare i panettieri e i pasticceri (DOSI-SCHNELL 1986, p. 52).

⁷⁴⁰ GAI. *Dig.* 3.4.1-2.

famiglia imperiale in occasione delle guerre alpine e delle campagne pannoniche favorì l'ascesa di un nutrito gruppo di *pistores*.⁷⁴¹

Sin dalle prime manifestazioni gli schemi figurativi appaiono abbastanza articolati e testimoniano, nell'ambito dell'arte funeraria, la volontà dei committenti di documentare in maniera quasi didascalica le fasi salienti del processo di panificazione. Il fregio continuo che decora la parte sommitale del monumento del *pistor* Eurisace ne è il più valido esempio (Fig. 46).

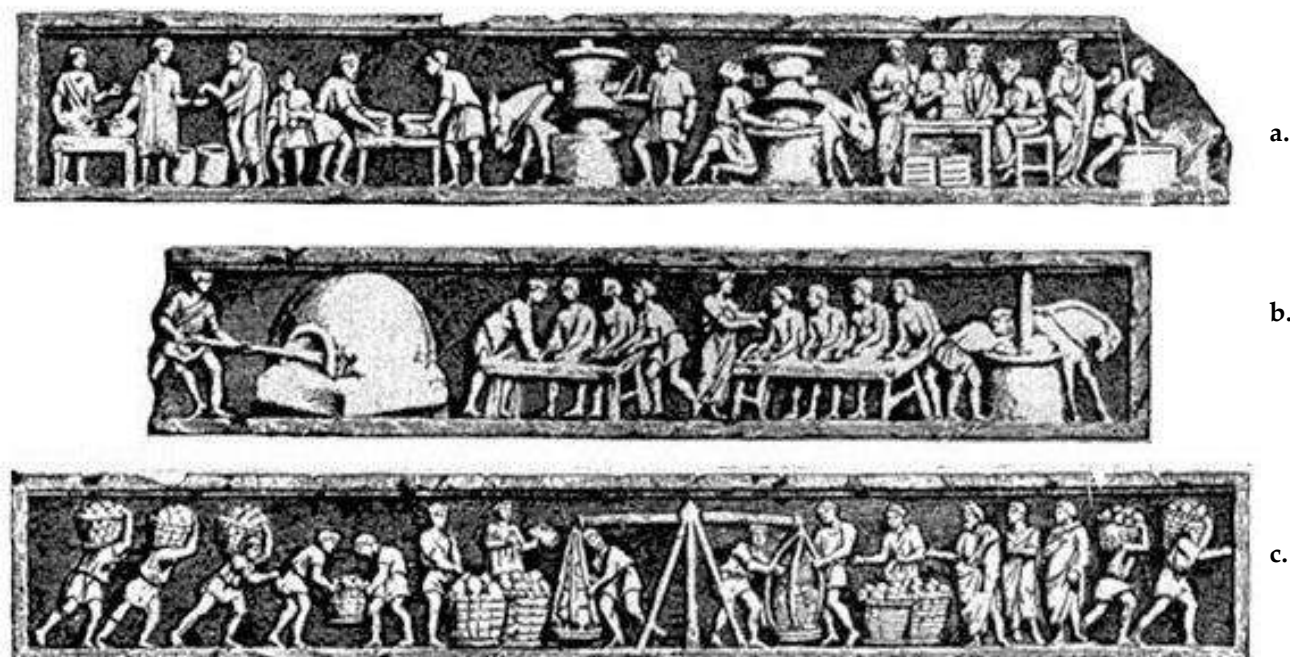


Fig. 46. Sepolcro di Eurisace. Restituzione grafica dei rilievi: a) fregio sud; b) fregio nord; c) fregio ovest (da CURTIS, 2001, p. 359, fig. 28).

Generalmente le rappresentazioni di questo tipo prevedevano la presenza di fornaci e macine per la molitura del grano, indicatori per eccellenza del *pistrinum* e dell'attività di panificazione, attorno alle quali si affaccendava un numero variabile di uomini. Questi erano generalmente suddivisi in gruppo e ciascuno si occupava delle varie fasi della produzione – macinazione della farina, lavorazione degli impasti e cottura – rese in maniera molto chiara e distinta.

Si tratta di una vera e propria sequenza di operazioni (*chaîne opératoire*) che richiedeva spesso una narrazione continua e per la quale i committenti trovarono più soluzioni come l'inserimento all'interno del lungo campo rettangolare del fregio (Cat. P1) o del rilievo (Cat. P17), l'articolazione in due registri sovrapposti (Cat. P16) o il mantenimento e la continuità tematica fra le parti decorative del supporto, come le fiancate di un sarcofago (Cat. P14).

⁷⁴¹ Ad Aquileia, ad esempio, sono attestati liberti fornai, appartenenti a due genti diverse (*Samiarii*, di origine prenestina, e *Mulvii*), il cui elevato status, evidente nei monumenti funerari commissionati, è attribuibile a legami con lo Stato per forniture pubbliche di notevole entità (ZACCARIA 2007, p. 398).

Accanto alle scene di lavoro complesse, certamente più impegnative e strettamente legate alla disponibilità di superfici più o meno ampie, sono attestati schemi figurativi meno articolati e abbastanza semplificati.

Si è accennato, infatti, ad alcune caratteristiche costanti degli impianti per la panificazione legate alla presenza di particolari strutture che, indipendentemente dalle dimensioni e dall'articolazione dei *pistrina*, connotarono in modo inequivocabile questi spazi produttivi: il forno e la macina. Proprio quest'ultima costituisce uno dei simboli più diffusi e allusivi dell'attività di panificazione, ampiamente impiegato sia nelle scene di lavoro complesse che in quelle più essenziali e schematiche.

La macina raffigurata in tutte le rappresentazioni esaminate appartiene alle tipologie documentate a Pompei⁷⁴² ed Ostia⁷⁴³ (Fig. 47) e caratterizzata essenzialmente da due

elementi lapidei: la *meta*, parte fissa a terra, e il *catillus*, un dispositivo mobile a doppio tronco di cono, posto superiormente. Nella parte alta del *catillus* veniva versato il grano che subiva la macinazione nella porzione inferiore e una volta prodotta la farina questa era raccolta all'interno di un catino di metallo. Il tutto era



Fig. 47. Ostia antica. Molino del Silvano (Reg. I, Is. III, 1-2). Veduta delle macine all'interno di uno degli ambienti produttivi (foto dell'autrice).⁴⁷

azionato dal movimento rotatorio che, attraverso un sistema di assi lignee, veniva impresso da uomini o da cavalli (*mola asinaria*).⁷⁴⁴

In base, infatti, alla dimensione e al ritmo produttivo questi dispositivi venivano messi in funzione da operai – solitamente schiavi – oppure, nel caso macine di grandi dimensioni e di elevati livelli produttivi, da animali e nella fattispecie da cavalli, muli e asini. Questi ultimi venivano legati all'asse orizzontale che attraversava il *catillus* e ben imbrigliati per evitare eccessivi movimenti, cosicché non appena si mettevano in movimento garantivano una forza più robusta e costante funzionale alla rapida e continua macinazione.

⁷⁴² PEACOCK 1989, pp. 205-214.

⁷⁴³ BAKKER 1999.

⁷⁴⁴ CATO. *Res Rus.* 10.4, 11.4.



Fig. 48. Rilievo del Vaticano con due mulini azionati da cavalli e sorvegliati da un operaio (Cat. P13)

La *mola asinaria* costituisce l'unica tipologia ben documentata dalle raffigurazioni esaminate in questa sede, sia relative alle insegne di bottega (Cat. P4) che ai segnacoli tombali (Catt. P1, P5, P10, P11, P13, P14, P15, P16, P17) e forniscono informazioni utilissime per ricostruire questa fase del processo produttivo.⁷⁴⁵ Lo schema poteva prevedere la presenza del solo animale intorno alla macina (Catt. P4, P5, P14) o talvolta l'inserimento, accanto a questo, di un operaio che sorveglia l'operazione (Catt. P11, P13 fig. 48).

Diversamente, il dispositivo appare isolato e inutilizzato, solitamente associato ad altri attributi professionali (Cat. P12).

Oltre alle scene di lavoro, infatti, sono diffuse anche le raffigurazioni di strumenti e attrezzature per la panificazione soprattutto sulle stele funerarie dove la limitatezza dello spazio disponibile non consentiva la presenza di scene di complesse.

All'interno dei *pistrina* esistevano, infatti, dei settori adibiti alla produzione dell'impasto, la lievitazione e la suddivisione in pani forniti di una grande quantità di strumenti e oggetti necessari durante le varie fasi del processo produttivo. Il *modius* era uno di quegli oggetti indispensabili sin dalle prime fasi del lavoro. Si trattava di un recipiente tronconico in legno, foderato all'esterno da cerchioni in metallo, dotato di maniglie e di tre piedi alla base come documenta una stele bolognese di età augustea (Cat. P8).⁷⁴⁶ Esso costituiva l'unità di misura per i prodotti solidi come il grano. Il suo impiego per le operazioni di misurazione appare ben documentato nell'iconografia romana⁷⁴⁷: il quantitativo veniva rovesciato, e pareggiato a filo mediante il *rutellum*, all'interno del contenitore in modo da stimare l'esatta misura. Il *rutellum* nella sua funzione di rasiera per pareggiare e raschiare il grano, compare, di fatto molto spesso in associazione al *modius* (Catt. P8, P9, P15).

⁷⁴⁵ CURTIS 2001, p. 345.

⁷⁴⁶ La presenza dei peducci sembra caratteristica degli esemplari più antichi e nel corso della media età imperiale tende ad essere abbandonata (CORTI 2011b, p. 222).

⁷⁴⁷ Si pensi alle testimonianze ostiensi come il mosaico del Piazzale delle Corporazioni (DUNBABIN 1999, p. 313) o la pittura di *Isis Geminiana* in una tomba lungo la via Laurentina (MEIGGS 1973, pp. 294-295, fig. 25e).

Tali oggetti tradizionalmente legati ai *mensores frumentarii*⁷⁴⁸ risultano frequentemente attestati nelle raffigurazioni funebri dei *pistores* sia isolati (Catt. P2, P8, P9 fig. 49) che in rapporto ad altri strumenti e attrezzature (Cat. P5).

Il grano che arrivava, infatti, subiva operazioni di pesatura e più fasi di setacciatura alle quali alludono le bilance e i setacci – generalmente rotondi - adoperati dagli artigiani (Catt. P1, P16) o variamente collocati come oggetti inerti sulle superfici dei segnacoli tombali (Catt. P5, P12).

I *pistrina*, tuttavia, erano dotati anche di spazi di vendita, ben riconoscibili dalla presenza di ampie aperture sulla strada rifinite da soglie in travertino e pietra lavica⁷⁴⁹, ma non erano rare le botteghe prive di impianti produttivi e destinate al solo commercio.⁷⁵⁰

In effetti anche sul piano figurativo tale aspetto trova adeguata documentazione come testimoniano due rilievi con scene di bottega in cui si notano i pani sistemati sul bancone pronti per essere venduti (Catt. P6, P7).⁷⁵¹

Appare evidente, dunque, come l'attività di panificazione risulti una delle produzioni più dettagliatamente documentate nell'arte figurativa di età romana. Nell'ordinaria opera di selezione che l'artista e il committente compivano durante la scelta del tema da raffigurare, sembra, infatti, essersi mantenuta una grande cura del dettaglio e la volontà di rappresentare in modo minuzioso le fasi salienti del processo.

Eppure i *pistores* rappresentarono una delle categorie colpite da critiche e giudizi negativi da parte della cultura letteraria d'élite che, tra le varie accuse, li criticava di diffondere costumi lascivi.⁷⁵² Ma, come visto precedentemente, tali giudizi esprimevano più una preoccupazione aristocratica legata al progressivo arricchimento di strati sociali medio-bassi che l'effettiva opinione comune.⁷⁵³ I *pistores*, infatti, rappresentarono delle figure professionali particolarmente dinamiche nel panorama economico romano in quanto coinvolte in un sistema produttivo che poteva raggiungere livelli intensivi e particolarmente redditizi. I monumenti funerari come quello di Eurisace (Cat. P1) o alcune abitazioni di *pistores* pompeiani⁷⁵⁴ testimoniano il raggiungimento del benessere economico da parte di



Fig. 49. Stele da Padova. Raffigurazione di un modio sul lato destro (Cat. P9).

⁷⁴⁸ CORTI 2011a, p. 159.

⁷⁴⁹ CANTARELLA-JACOBELLI 2003, p. 34.

⁷⁵⁰ FAGIOLI 2017, p. 292.

⁷⁵¹ Celebre è anche l'affresco pompeiano con scena di *largitio* di pane al foro (PPM VI, pp. 943-973).

⁷⁵² BOND 2016, pp. 153-159.

⁷⁵³ Cfr. *supra* § 1.1.1.

⁷⁵⁴ FAGIOLI 2017, pp. 289-300.

questo ceto artigiano e commerciale al quale si connette la spiccata volontà di autorappresentarsi; una pratica quest'ultima che, come visto, coinvolse in misura estremamente variabile molti individui appartenenti a questo settore produttivo.

3.1.3 Attività agro-pastorali

L'economia antica era sostanzialmente basata sul connubio fra terra e lavoro. Essi rappresentavano, infatti, i caposaldi del sistema produttivo e per questo le attività connesse assorbivano molta della forza lavoro disponibile.⁷⁵⁵

All'agricoltura nonché alla pastorizia, che della prima era parte integrante, la società riconosceva un ruolo fondamentale, un valore universale che le poneva in una dimensione ideologica diversa rispetto alle agli mestieri.

«*Superest, ut dixi, unum genus liberale et ingenuum rei familiaris augendae, quod ex agricolatione contingit*» scriveva nel I secolo Columella nella prefazione del *De Re Rustica*⁷⁵⁶ e in effetti tale valutazione positiva, condivisa dagli altri autori romani di res rustiche, Catone, Varrone e Palladio, conserva una lunga tradizione e trova la sua genesi già nel mondo greco.⁷⁵⁷

Il *leit motiv* del contadino-soldato che coltiva e difende la propria terra si rintraccia già in Senofonte⁷⁵⁸ e nello Ps. Aristotele⁷⁵⁹ e perdura nel corso dei secoli, subendo in età romana una nuova fase di rivitalizzazione. Secondo questa ideologia agraria solo la ricchezza acquistata con il lavoro della terra era giusta e adatta per l'individuo.

Questo si tradusse sin dall'età arcaica in forme di investimento verso le proprietà terriere sia nel primitivo modello dell'insediamento sparso con singole unità di tipo agricolo verosimilmente votate all'autoconsumo, sia sull'esempio delle proprietà familiari maggiormente votate al mercato, preludio allo sviluppo delle ville schiavistiche.⁷⁶⁰

La realtà produttiva agricola di età romana costituì un sistema particolarmente eterogeneo e dinamico, caratterizzato dalle tradizionali aziende agrarie ma soprattutto da strutture votate al mercato come le *villae rusticae*, le ampie residenze rurali aristocratiche che connotarono fortemente l'*ager* romano.⁷⁶¹

In effetti, nel corso dell'età repubblicana, all'indomani delle guerre di conquista nel Mediterraneo, l'assetto agrario iniziava a subire una più decisa trasformazione rispetto al

⁷⁵⁵ CARLSEN 2016, p. 225.

⁷⁵⁶ COLU. *Re Rust.* I, *praef.* 10.

⁷⁵⁷ CRISTOFORI 2016, pp. 150-152.

⁷⁵⁸ SENOF. *Econ.* V-VI

⁷⁵⁹ ARIST. *Econ.* I,2, 2-3,1343a-b

⁷⁶⁰ MARI 2005, pp. 75-82.

⁷⁶¹ TERRENATO 2001, pp. 5-32; VOLPE 2004, pp. 447-461.

periodo precedente in ragione delle maggiori disponibilità economiche delle classi imprenditoriali romane, dell'ampliamento del mercato e del notevole afflusso di schiavi.⁷⁶² Le terre appartenenti a esponenti dell'*élite* locale erano gestite per conto di questi attraverso sistemi di locazione o intermediazione da terzi.⁷⁶³ Le attività agricole e l'allevamento potevano, dunque, essere portate avanti da contadini-affittuari oppure da schiavi sotto il controllo di un amministratore di fiducia, il *vilicus*, che assicuravano la messa a profitto delle tenute.

La realtà sociale del mondo agrario imperiale appariva, quindi, particolarmente frammentata e articolata sostanzialmente nelle tre grandi categorie dei latifondisti, dei contadini e degli schiavi, all'interno delle quali trovavano posto figure intermedie e dai contorni sfumati. La documentazione disponibile e pertinente queste categorie sociali appare assolutamente parziale e caratterizzata da uno squilibrio che va nella direzione dei gruppi elitari, ai quali si collega la visione espressa nei manuali di agronomia; senza tralasciare l'apporto del dato epigrafico che diviene rappresentativo solo della parte agiata della comunità contadina in quanto in grado di sostenere i costi di un'epigrafe.

La forza-lavoro rurale che abitava nei piccoli centri o nelle campagne può essere considerata, in rapporto all'importanza strategica di tale settore e alla percentuale degli individui coinvolti, la grande assente nella documentazione epigrafica del mondo antico.

Tali individui definiti talvolta "strumenti parlanti"⁷⁶⁴ appartenevano in larga parte a un contesto sociale ed economico che non forniva occasioni per ricordare la propria professione. Rispetto agli altri mestieri, quelli relativi all'agricoltura e all'allevamento appaiono poco documentati nell'epigrafia e nell'iconografia romana, soprattutto in riferimento alle forme di autorappresentazione degli artigiani e dei lavoratori coinvolti.

Sul piano della composizione sociale di questi individui le fonti a disposizione risultano, come detto, abbastanza esigue. Esse infatti appaiono insufficienti per stimare anche in modo approssimativo le percentuali di liberti e schiavi all'interno della manodopera agricola. I primi sono difficilmente rintracciabili e, se messi in rapporto ai liberti di città, la loro presenza è estremamente limitata.⁷⁶⁵ I secondi sembrano aver costituito una porzione consistente del tessuto sociale agricolo ma, allo stato attuale, non è possibile valutarne la reale consistenza.

Di fronte a questo panorama dai confini particolarmente sfumati anche l'esigua documentazione iconografica non aggiunge dati significativi. Il repertorio acquisito consta

⁷⁶² MARI 2005, p. 82. Il fenomeno delle *villae* sembra, comunque, aver interessato il territorio centrale dell'Italia già in epoca arcaica (CARLSEN 2016, pp. 234-235).

⁷⁶³ CARLSEN 2016, p. 226.

⁷⁶⁴ «Nunc dicam, agri quibus rebus colantur. Quas res alii diuidunt in duas partes, in homines et adminicula hominum, sine quibus rebus colere non possunt; alii in tres partes, instrumenti genus uocale et semiuocale et mutum, uocale, in quo sunt serui, semiuocale, in quo sunt boues, mutum, in quo sunt plaustra» (VARRO. Agr. I, 17, 1).

⁷⁶⁵ MOURITSEN 2011, p. 198.

di pochi esemplari provenienti da diverse zone dell'Impero e pertinenti sia ad attività agricole che pastorali.

In alcuni casi non è semplice riconoscere in maniera precisa l'attività svolta dal defunto dato che, soprattutto nel caso dei *vilici*, le mansioni dovevano essere piuttosto variegata e spaziavano dall'amministrazione e contabilità, sino alla sorveglianza di ogni genere di lavoro sul campo.⁷⁶⁶

L'articolazione delle mansioni agricole appare ben documentata dalla stele di *L. Curius Nepos*, dove l'associazione tra *forfex* e *codex* costituisce il simbolo delle mansioni che, secondo le fonti, erano affidate ai *magistri pecoris*.⁷⁶⁷ Questi, al pari dei *vilici*, da una parte gestivano la rendicontazione e la contabilità degli animali e dei prodotti⁷⁶⁸ e, dall'altra, controllavano e si assicuravano la salute del bestiame e degli operai.⁷⁶⁹

Nella varietà di compiti cui dovevano rispondere tali figure di sovrintendenti venivano, dunque, scelti alcuni simboli rappresentativi della sfera economico e produttiva nella essi erano coinvolti. La medesima considerazione appare verosimile anche per la pregevole stele a *naiskos* di *Eukarpos* e *Philoxenos* (Cat. AP2). Le caratteristiche della stele – architettura, materiale, trattamento – e delle raffigurazioni ne fanno il raffinato prodotto di una committenza abbastanza agiata legata al mondo agricolo dell'Attica romana.⁷⁷⁰ I committenti, verosimilmente contadini-affittuari di terre, riuscirono probabilmente ad

acquisire un certo benessere economico e ad accumulare capitali in quantità sufficienti da poter commissionare la bella stele marmorea e farsi ritrarre in pose aristocratiche.

Una tendenza meno borghese si rintraccia in un'altra stele greca, purtroppo in cattivo stato di conservazione, pertinente a un viticoltore (Fig. 50). In questo caso, però, l'attributo di mestiere trattenuto nella mano destra, rimanda in maniera più precisa a un settore della produzione agricola come la viticoltura. In effetti i viticoltori sono tra i gruppi professionali più popolari nell'arte funeraria greca-orientale⁷⁷¹ e in particolare



Fig. 50. Stele greca del viticoltore (Cat. AP3).

⁷⁶⁶ CARLSEN 2016, pp. 236-237.

⁷⁶⁷ VARRO, *Re Rust.*, I, 2.

⁷⁶⁸ VARRO, *Re Rust.*, II, 10; COLUM., *Re Rust.*, XII, 1, 3.

⁷⁶⁹ VARRO, *Re Rust.*, II, 1; II, 2; II, 7; COLUM., *Re Rust.*, VII, 3.

⁷⁷⁰ FOXHALL 1990, pp. 97-114; ALCOCK 2008, pp. 678-682.

⁷⁷¹ PFUHL - MÖBIUS 1979, pp. 281-282 n. 1136-1140, figg. 171-172.

di Atene.⁷⁷² Essi sono riconoscibili dalla *falx vinaria* o dal grappolo che stringono nella mani.⁷⁷³ Negli esemplari attici datati da età antonina in poi⁷⁷⁴ i viticoltori sono solitamente raffigurati a riposo, come di frequente nell'iconografia greca⁷⁷⁵, con una corta tunica smanicata, stretta alla vita da una cinta (*tunica cincta*) e il mantello avvolto sulle spalle e lasciato cadere morbido sul petto e lungo il braccio sinistro.

Tali raffigurazioni si inseriscono, in ambito greco, all'interno di un gruppo abbastanza nutrito di iconografie legate al mondo contadino che, proprio in questo territorio, sembrano attestarsi in percentuali maggiori rispetto a quelle di area occidentale.⁷⁷⁶

In Occidente, infatti, le forme di autorappresentazione connesse al lavoro agricolo risultano abbastanza rare e numericamente esigue rispetto alla grande quantità di iconografie pertinenti altri mestieri. Tra i pochi esemplari individuati vi è, ad esempio, un rilievo aquileiese con scena di torchiatura (**Fig. 51**) per la produzione di olio⁷⁷⁷ o vino.⁷⁷⁸

La Cisalpina d'altronde e, nello specifico, Aquileia e la



Fig. 51. Stele funeraria frammentaria con scena di torchiatura (Cat. AP5).

Regio Decima orientale erano fra i territori più ricchi e produttivi dell'Italia romana, caratterizzati prevalentemente da produzioni agricole e dall'allevamento, da attività silvo-pastorali ed estrattive, alle quali si aggiungeva il grande apporto dell'industria e dei commerci.⁷⁷⁹

Per quanto riguarda la raffigurazione del rilievo, è necessario precisare che a differenza della produzione di olio quella di vino sembra maggiormente documentata nel territorio aquileiese, sia dalle fonti che dalle testimonianze materiali pertinenti i contenitori da trasporto, i monumenti funerari e i pochi ma significativi resti di impianti per la torchiatura

⁷⁷² CONZE IV, nn. 2084-2085 figg. 456-457; VON MOOCK 1998, p. 124, n. 217 fig. 28b-d; p. 140, n. 288 fig. 45a.

⁷⁷³ ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012, p. 403.

⁷⁷⁴ ZANKER 1992, p. 353; VON MOOCK 1998, p. 61.

⁷⁷⁵ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 38-45.

⁷⁷⁶ E. Pfuhl e H. Möbius all'interno del loro catalogo rintracciano oltre una ventina di raffigurazioni legate al mondo agricolo e al lavoro dei campi, datate tra il I sec. a.C. e il III sec. d.C. (PFUHL - MÖBIUS 1979, p. 279).

⁷⁷⁷ SCRINARI 1972, p. 122, n. 356; RAMBALDI - PORTA 2016, p. 67.

⁷⁷⁸ MARCONE 2007, p. 86; ZACCARIA 2007, p. 398.

⁷⁷⁹ BANDELLI 1991, p. 95.

dell'uva.⁷⁸⁰ Tra l'altro la scena del rilievo non appare isolata nell'iconografia dei mestieri connessi alla viticoltura e trova, sempre ad Aquileia, ulteriori esempi come la cosiddetta stele di *L. Canzio Acuto* (Cat. L7) la quale, sebbene attribuita a un bottaio, sintetizza attraverso la raffigurazione degli strumenti l'intero ciclo produttivo di un'azienda vinicola.⁷⁸¹

Il ruolo emporico di Aquileia, centro di smistamento di merci dall'area adriatica alla pianura padana e alle regioni transalpine, sembra trovare conferma anche nella varietà di mestieri rintracciati nelle iconografie. A differenza di molte altre città, caratterizzate da altrettante economie vitali, la documentazione figurativa proveniente da Aquileia riflette in maniera più realistica il variegato quadro delle produzioni e delle attività economiche che venivano svolte in questo centro veneto, a conferma del raggiungimento del benessere da parte di individui coinvolti in vari e diversificati settori produttivi.

In tutti i casi sopra descritti la rappresentazione del lavoro agricolo trova spiegazione nel riferimento concreto alla professione esercitata dai committenti di tali iconografie.

Questo tema, tuttavia, trovò in età antica grande fortuna anche all'interno di composizioni dal significato simbolico o nell'ambito di scene di genere e dal valore puramente ornamentale. Un esempio è fornito dalla raffigurazione sul sarcofago di *L. Annius Octavius Valérianus* (Fig. 52) con scene di lavoro sui campi e di panificazione che alluderebbero alle



Fig. 52. Fronte del sarcofago di *L. Annius Octavius Valérianus* con raffigurazioni su due registri (Cat. LS7).

stagioni e all'alternarsi ciclico della vita e della morte.⁷⁸²

La dimensione realistica e simbolica delle scene di vita campestre costituì in effetti uno dei motivi per i quali il tema rimase in uso per lungo tempo. Il pensiero patristico influenzò, infatti, anche l'immaginario iconografico tardoantico, a cominciare dai sarcofagi romani del

⁷⁸⁰ ZACCARIA 2007, pp. 398-400.

⁷⁸¹ Il falchetto, la roncola, la sega e l'ascia, nonché la botte ben visibile al centro del timpano, confermano il largo impiego di questi contenitori nel territorio aquileiese già descritto da Strabone (STRAB., *Geogr.*, 5, I, 12) e da Erodiano (HERODIAN., 8, 4, 4).

⁷⁸² SIMÓN-POLO-REMESAL RODRÍGUEZ 2009, pp. 148-149.

III secolo dove, come visto, la rappresentazione di vere e proprie situazioni bucoliche può essere considerata un'anticipazione dell'immagine cristologica del buon pastore.⁷⁸³

Le scene di mietitura, di vendemmia e il lavoro al torchio divennero temi frequenti nell'iconografia di questo periodo che, in continuità con quella del mondo pagano, presentano rispetto a quest'ultimo maggiori riferimenti simbolici. Le Stagioni, ad esempio, possono essere evocate da quattro busti femminili, da Geni con i loro attributi o, come nel caso del sarcofago di *Valérianus*, da scene bucoliche consacrate alle attività tipiche di ogni stagione.⁷⁸⁴ Anche la ricorrenza di certi elementi figurativi come il *modius*, la bilancia e le navi, suggeriscono un'intenzione metaforica che supera la primitiva ragione realistica.⁷⁸⁵

La materia bucolica costituì in epoca tardoantica un tema privilegiato in quanto in grado di esprimere quei concetti di *quies*, *felicitas* e *tranquillitas* della cultura spirituale che proprio in quel periodo iniziava a svilupparsi. Le scene di lavoro nei campi e le situazioni pastorali divengono, quindi, rappresentazioni simboliche della vita improntata all'*otium*, nel senso di un consapevole e distaccato soggiorno a contatto con la natura e libero dai fastidi dell'umanità.⁷⁸⁶

Al di là di questi esempi caratterizzati da uno spiccato valore simbolico e decorativo, le raffigurazioni di lavoro contadino e di attività agro-pastorali costituiscono una piccola percentuale delle iconografie di mestiere. Il lavoro nei campi rappresentò una delle più antiche mansioni cui doveva assolvere l'uomo; era un'attività frammentata e articolata in molteplici compiti. Sebbene godeva di una valutazione abbastanza positiva il lavoro agricolo non costituì un elemento di identità sociale tale da essere ricordato e celebrato⁷⁸⁷, se non in rare occasioni.

La fortuna dell'iconografia del lavoro fu, invece, legata alle professioni esercitate all'interno dei centri urbani, alle occupazioni artigianali specializzate ove, come visto, il possesso di precise conoscenze pratiche e di abilità tecniche favorì la crescita economica e lo sviluppo di un'identità professionale.

3.1.4 Produzione e lavorazione dei tessuti

La società romana fu caratterizzata dalla produzione di una notevolissima quantità di tessuti della quale oggi rimangono poche tracce. La deperibilità di questi prodotti ha, infatti, costituito in molti territori dell'Impero⁷⁸⁸ un fattore di criticità e, a causa della

⁷⁸³ BISCONTI 2013, p. 280.

⁷⁸⁴ PRIGENT 1997, pp. 113-114.

⁷⁸⁵ BISCONTI 2000, p. 24.

⁷⁸⁶ FÉVRIER 1985, p. 78.

⁷⁸⁷ CRISTOFORI 2016, p. 163.

⁷⁸⁸ Si escludono quelle aree come l'Egitto (MANNERING 2000 pp. 283-290; WILD 2004b, pp. 61-67), il Medio Oriente (YADIN 1966; GRANGER TAYLOR 2012, pp. 56-84) e alcuni siti gallo-romani (REIFARTH 2013, pp. 242-247)

distruzione di buona parte di essi, gli studiosi hanno dovuto confrontarsi con esigue testimonianze di questa produzione di massa. A ciò va aggiunto anche il cattivo stato di conservazione di strumenti e oggetti connessi alla produzione e provenienti dai contesti archeologici che complica ulteriormente i tentativi di lettura e ricostruzione.

Lo stato della documentazione disponibile non riflette, sostanzialmente, l'importanza di questo settore produttivo né in termini di scala né in quelli di varietà e qualità dei prodotti raggiunti dalla produzione tessile di età romana.

Tale settore di studi ha sofferto, inoltre, per lungo tempo del disinteresse da parte degli studiosi e solo nell'ultimo ventennio la ricerca vi ha posto nuova attenzione, non solo riabilitandone l'importanza economica e sociale ma sperimentando nuovi approcci metodologici che, attraverso l'incrocio di più dati, hanno permesso di cogliere l'effettiva importanza della produzione tessile.⁷⁸⁹

Di fronte, dunque, al carattere fortemente parziale della documentazione archeologica risulta chiaro quanto l'apporto iconografico possa fornire spunti utilissimi per lo studio di questa filiera produttiva. Come per tutte le raffigurazioni esaminate all'interno del presente studio, è necessario precisare che alla base di queste manifestazioni artistiche non vi è alcun intento primario di fornire rappresentazioni dettagliate di tecniche e prodotti, nel caso specifico di strumenti e abbigliamento. Ma è indubbio che la ricca documentazione iconografica costituisce un'importante risorsa di informazioni che si pone a integrazione dei dati ricavabili dalle fonti storiche e archeologiche.

L'arte romana propone, in effetti, una variegata quantità di immagini popolate da figure variamente abbigliate attraverso le quali è possibile cogliere stratificazioni sociali, seguire lo sviluppo delle mode e, in generale, dei costumi e dei comportamenti. Queste immagini erano destinate sia ad un uso privato all'interno, ad esempio, di contesti domestici, che alla pubblica fruizione in rapporto a precisi scopi propagandistici e intenti celebrativi.⁷⁹⁰

Nella ricca messe di immagini che il mondo romano ha restituito, quelle prodotte e commissionate dai ceti medi, strettamente connesse alla professione esercitata, forniscono dati estremamente utili per la ricostruzione dei processi tecnici e produttivi che stavano alla base della creazione di tessuti e vestiti. L'arte funeraria in particolare costituì il veicolo privilegiato da parte degli artigiani dei tessuti per comunicare e diffondere il ricordo del proprio mestiere. Ed è proprio all'interno del linguaggio autocelebrativo legato alla rappresentazione di artigiani e commercianti che i mestieri dell'industria tessile risultano in assoluto quelli più documentati nelle sue molteplici specializzazioni.

dove le indagini archeologiche hanno portato all'acquisizione di dati significativi che hanno permesso di orientare e approfondire la ricerca sull'industria tessile. Celebri sono anche i ritrovamenti di Vindolanda (WILD 2013, pp. 238-241).

⁷⁸⁹ TELLENBACH 2013, pp. 282-291.

⁷⁹⁰ LARSSON LOVÉN 2014, pp. 261-262.

Si tratta, infatti, di un settore produttivo dalla filiera estremamente articolata e fortemente interconnessa⁷⁹¹, caratterizzata da numerose specializzazioni tra cui spiccano i *fullones*⁷⁹², i *lanarii*⁷⁹³ e i *purpurarii*, questi ultimi variamente identificati come produttori e commercianti di coloranti viola o di prodotti viola.⁷⁹⁴

In rapporto a queste specializzazioni l'iconografia appare, dunque, abbastanza variegata anche se riconducibile sul piano compositivo ai tre raggruppamenti precedentemente delineati.⁷⁹⁵ L'arte funeraria costituisce, come detto, l'ambito di provenienza di gran parte di queste raffigurazioni ma alcune interessantissime scene di lavoro sono da riferire ai contesti commerciali delle insegne di bottega (**Catt. TF2, TC2**).

L'industria dei tessuti fu diffusamente rappresentata sia attraverso vivide scene di lavoro che mediante il ricorso a semplici attrezzi e oggetti professionali. Per alcune specializzazioni è possibile notare una predilezione per le scene di lavoro, anche abbastanza complesse, come i *textores* e, soprattutto, i *vestiarii*.

Nella totalità dei casi tali iconografie appartengono ai territori occidentali dell'Impero e, in particolare, a quei distretti dove il fenomeno auto-rappresentativo del ceto artigiano si manifestò in modo evidente, ossia la penisola Italica e le *Galliae*. Si aggiunge a queste l'isolata stele iberica rinvenuta nella regione tarraconense (**Cat. TT2**).

3.1.4.1 *Fullones*

La professione dei *fullones* risulta tra le prime ad essere menzionata nelle testimonianze epigrafiche latine concernenti la produzione tessile⁷⁹⁶ e appare diffusamente nella letteratura dell'epoca all'interno di opere appartenenti ai generi più disparati.⁷⁹⁷

Sul piano materiale l'identificazione di questi impianti ha rappresentato una grande sfida e nel corso del tempo gli studiosi hanno elaborato alcuni criteri diagnostici⁷⁹⁸, prima individuati sulla base del solo dato archeologico⁷⁹⁹, poi in rapporto a moderne ipotesi ricostruttive del processo produttivo⁸⁰⁰, sino a giungere a teorie più oggettive grazie a un puntuale confronto fra dato storico e dato materiale.⁸⁰¹

⁷⁹¹ Molte delle professioni legate alla produzione tessile prevedevano una costante interazione fra i vari settori specialistici come quello dei *lanarii* e dei *textores* (FLOHR 2013, p. 81).

⁷⁹² I *fullones* sono ricordati nella *Lex Metilia* del 220 a.C., nonché in Plauto (PLAUT. *aul.* 515).

⁷⁹³ PLAUT. *aul.* 508.

⁷⁹⁴ Cfr. § 3.1.4.3

⁷⁹⁵ Cfr. *Supra* § 2.2

⁷⁹⁶ LARSSON LOVÉN 2018, p. 510.

⁷⁹⁷ FLOHR 2013, pp. 13-15.

⁷⁹⁸ BRADLEY 2002.

⁷⁹⁹ W. Moeller considerava la sola presenza di vasche per il risciacquo e di *pilae fullonicae* sufficiente per identificare una fullonica (MOELLER 1976).

⁸⁰⁰ Si pensi alla presenza di specifici dispositivi, come le postazioni per il *saltus fullonicus* e le vasche per il risciacquo, o di tracce materiali esito dell'effetto di alcuni processi chimici (BRADLEY 2002; WILSON 2003).

⁸⁰¹ WILSON 2003, pp. 443-444.

Oggi si ritiene che l'elemento cardine di una fullonica è rappresentato dalle *pilae fullonicae*, le postazioni per il *saltus fullonicus* attorno alle quali ruota l'intero processo lavorativo.⁸⁰² All'interno di questi dispositivi avveniva, infatti, il lavaggio dei tessuti che prevedeva la pigiatura entro piccoli bacini bordati ai lati da muretti ai quali i follatori si appoggiavano per pestare i tessuti stessi. Alle *pilae fullonicae* erano spesso associate le vasche per il risciacquo, alimentate da acqua corrente che scorreva attraverso condotti in piombo, sebbene queste potevano anche non essere presenti⁸⁰³ e, in tal caso, si ricorreva forse a fonti esterne come le fontane pubbliche.

Il lavoro di questi artigiani consisteva nel pulire stoffe e tessuti trattandoli più volte con vari prodotti, come detergenti a base di fiori di piante saponifere, urina umana e *creta fullonica*⁸⁰⁴, all'interno di bacini in muratura. Dopo la smacchiatura essi erano trattati con sostanze detergenti e sgrassanti e, dopo diversi risciacqui, venivano appesi per l'asciugatura sulla *tendicula*.⁸⁰⁵ In base alla tipologia di tessuto poteva essere prevista la pettinatura e la rifinitura delle fibre. Oppure se si dovevano candeggiare i tessuti si procedeva con il trattamento a base di zolfo con l'ausilio di un piccolo forno che serviva a riscaldare il minerale. Concludeva l'intero processo la fase della stiratura che veniva condotta attraverso l'impiego di una grossa pressa a vite.⁸⁰⁶

Le fasi appena descritte rappresentano i passaggi salienti del processo di follatura ma all'interno di ciascuno impianto gli artigiani fecero uso di diverse sostanze e ricorsero a differenti tecniche utili connotare una tradizione produttiva rispetto a un'altra.⁸⁰⁷

I follatori costituiscono una categoria ben documentata anche se non in percentuali significative rispetto alle altre specializzazioni del settore tessile. Il repertorio figurativo fornisce delle informazioni utilissime per ricostruire l'intero processo produttivo e consente di identificare le tecniche, gli strumenti e i procedimenti fondamentali che venivano messi in pratica dagli artigiani.⁸⁰⁸

⁸⁰² FLOHR 2013, pp. 23-26.

⁸⁰³ Otto impianti a Pompei (I 4, 7; I 10, 6; V 1, 2; VI 3, 6; VI 16, 6; VII 2, 41; IX 6, a.1; IX 13, 4-6) non sono dotati di vasche ma la presenza delle postazioni per il *saltus* non lascia dubbi circa l'identificazione come fulloniche (FLOHR 2013, p. 150).

⁸⁰⁴ PLIN., *Nat. Hist.*, XVII, 4, 46; XXXV, 57, 196-197: si trattava di una miscela argillosa che serviva ad assorbire i grassi ed eliminare la sporcizia, nonché a conferire resistenza e lucentezza al tessuto.

⁸⁰⁵ USCATESCU 2010, pp. 203-220.

⁸⁰⁶ ADAM 1984, pp. 350-351.

⁸⁰⁷ FLOHR 2013, p. 99.

⁸⁰⁸ LARSSON LOVÉN 2014, p. 274.

Le raffigurazioni di fulloni a lavoro appaiono, infatti, particolarmente articolate per il frequente inserimento delle attrezzature necessarie a connotare la professione, come le *pilae fulloniche*, la cui presenza richiedeva sicuramente una resa più dettagliata e studiata dell'intera composizione. Queste ricorrono in tutte le scene finora esaminate, ad eccezione del rilievo di Bracciano nel quale è rappresentato il momento del risciacquo e dell'asciugatura (Cat. TF5). Nelle composizioni più piccole e semplici solitamente è raffigurato l'artigiano nella sua postazione per il *saltus fullonicus* circondato da ulteriori attrezzature come il telaio per stendere i tessuti e la cesta per l'inzolfatura (Cat. TF3). Man mano che le raffigurazioni diventano più complesse si procede all'aggiunta di diversi momenti del ciclo di lavorazione. Una stele gallo-romana da Sens, ad esempio, presenta



Fig. 53. Stele da Sens. Particolare della raffigurazione inferiore con operaio intento a calpestare i tessuti (Cat. TF4).

due scene sovrapposte ove, nella raffigurazione inferiore, è visibile il follatore intento a pestare i tessuti entro una vasca (Fig. 53), nella scena superiore un altro artigiano stende e rifinisce con delle grandi forbici i tessuti appena lavati. Questa raffigurazione risulta utile, non solo per la resa dettagliata di strumenti come le forbici, ma anche perché documenta l'esistenza di varianti delle *pilae fulloniche* in muratura costituita da attrezzature mobili come il supporto ligneo al quale l'artigiano si regge per eseguire i propri movimenti.

Ulteriori dettagli si colgono nel raffinato fregio che decora l'interno

di un ambiente della Casa dei Vettii di Pompei (VI 15, 1.27). In questo caso la composizione sfrutta lo spazio rettangolare disponibile e si articola in diverse scene che descrivono in maniera più chiara le fasi salienti dell'*ars fullonica* (lavaggio, asciugatura, pettinatura, ecc.) ad opera di amorini *fullones* (Fig. 54). Una scena che ha particolarmente attirato l'attenzione degli studiosi è quella della pettinatura dove un amorino utilizza un particolare strumento grande e rettangolare. Tale dettaglio acquisisce, infatti, grande

valore documentale in quanto colma le lacune dovute alla deperibilità dei materiali e aggiunge un ulteriore dato tecnico per la conoscenza del processo produttivo.⁸⁰⁹



Fig. 54. Pompei. Casa dei *Vettii* (VI - 15, 1). Fregio con amorini follatori (Cat. TF1).

Ma è dal «più grandioso e completo impianto di fullonica pompeiana»⁸¹⁰ che giunge la maggiore rappresentazione di follatori a lavoro, ossia la fullonica di L. *Veranius Hypsaeus* (VI 8, 2.20-21). L'impianto, realizzato nella parte occidentale di una precedente abitazione tardorepubblicana⁸¹¹, è caratterizzato da quattro grandi vasche e da sette postazioni per il *saltus fullonicus*. Le raffigurazioni (Cat. TF2) decoravano un pilastro situato nella parte opposta del peristilio, di fronte all'*oecus* 12.⁸¹² Anch'esse, come nel caso del fregio della Casa dei *Vetti*, mostrano in maniera molto dettagliata diverse fasi del lavaggio dei tessuti e, dal basso verso l'alto, forniscono indicazioni utili a ricostruire l'intera *chaîne opératoire*.⁸¹³ La sequenza di operazioni coinvolgeva diversi artigiani e, secondo l'ordine raffigurato, prevedeva il lavaggio entro le *pilae fulloniche*, la pettinatura e la solforazione, la pressatura e infine la consegna degli indumenti al cliente. Oltre all'ormai noto schema dell'artigiano che pigia i tessuti con i piedi, le raffigurazioni della fullonica di L. *Veranius Hypsaeus* restituiscono ulteriori dettagli per la conoscenza del processo produttivo come il momento di controllo dei tessuti o la fase di pressatura indicata dalla grande pressa a due viti dipinta sul lato orientale del pilastro, sotto la quale ha luogo una accurata lisciatura e piegatura delle vesti.

L'attività dei follatori costituì un settore artigianale di importanza centrale nel mondo antico ma nonostante questo ruolo preminente essa, insieme alle attività legate alla concia delle pelli furono, come già visto per i *pistores*, bersaglio di critiche e pregiudizi da parte

⁸⁰⁹ FLOHR 2013, p. 115; MONTEIX 2007b.

⁸¹⁰ MAIURI 1942, p. 165.

⁸¹¹ FLOHR 2011c, p. 98.

⁸¹² Il rapporto spaziale tra le raffigurazioni e l'*oecus* 12 ha suggerito di identificare questo ambiente come una sorta di zona d'accoglienza dove i clienti venivano a ritirare i loro indumenti lavati (FLOHR 2011c, p. 97).

⁸¹³ MONTEIX 2007b.

di una lunga tradizione letteraria.⁸¹⁴ Il pretesto era, in questo caso, fornito dalle sostanze maleodoranti utilizzate durante il processo di lavoro (urina e vari tipi di piante) e dal frequente trattamento di pelli animali che rendeva, secondo le fonti, malsani questi luoghi tanto da costringere gli artigiani ad installare i propri impianti lontano dalle aree urbane.⁸¹⁵

In realtà il quadro delineato dalle fonti è, come più volte ribadito, il risultato di una costruzione ideologica compiuta *ad hoc* e in adesione al pensiero aristocratico. L'indagine condotta sul repertorio epigrafico⁸¹⁶ e sulle evidenze archeologiche⁸¹⁷ ha permesso di riconoscere il ruolo attivo di queste categorie professionali e di constatare la centralità di tali impianti, non solo in quanto parte integrate del tessuto urbano ma soprattutto in quanto settore chiave dell'economia antica.⁸¹⁸

Nel suo insieme l'apparato iconografico relativo all'*ars fullonica* rafforza l'importanza e il contributo che le raffigurazioni artistiche possono dare all'indagine storica e archeologica, soprattutto di contesti dei quali si dispone di pochi dati. A causa, infatti, della diffusa mancanza di rinvenimenti esse risultano fondamentali per l'identificazione dei luoghi di lavorazione o lo sviluppo di modelli interpretativi più precisi.⁸¹⁹

3.1.4.2 *Lanarii*

Un'altra categoria ben documentata nell'ambito della produzione tessile è quella dei *lanarii*. La filiera legata alla lana, dalle pratiche allevatorie degli ovini alla confezione di tessuti e vestiti, costituì una realtà molto articolata, caratterizzata da molteplici attività – dalla produzione alla vendita – che spesso hanno reso complicato il riconoscimento e l'interpretazione delle testimonianze pertinenti questa professione.⁸²⁰

Il ciclo produttivo iniziava naturalmente con la tosatura delle pecore⁸²¹ e proseguiva con la lavorazione e il trattamento del vello all'interno delle officine specializzate nella lavorazione e vendita della lana.⁸²² L'esistenza di questi laboratori in età romana trova

⁸¹⁴ FLOHR 2013, pp. 324-328; Bond 2016, pp. 97- 125. L'epiteto di fullone fu usato da Q. *Fufius Calenus* per schernire Cicerone in occasione di un'arringa (CATO. *Agr*, praef.; SVET. *Aug.* 2.3, 4.2; DIO. CASS. 46.4-5, 7.4)

⁸¹⁵ FLOHR 2009, pp. 448-449; BOND 2016, pp. 99-106.

⁸¹⁶ FLOHR 2009, pp. 449-450; FLOHR 2013, pp. 328-332.

⁸¹⁷ MOELLER 1976; USCATESCU 1994; BRADLEY 2002; FLOHR 2014.

⁸¹⁸ L'ubicazione extra-urbana delle fulloniche dipendeva verosimilmente dalla necessità di notevoli quantità d'acqua piuttosto che dalla produzione di sostanze maleodoranti (FLOHR 2009, p. 448). Invece, sembra che in ambito urbano, date le caratteristiche di queste officine, era necessario rispettare alcune norme come il controllo degli scarichi onde evitare di inquinare le proprietà adiacenti (ULP. *Dig.* 39.3.3).

⁸¹⁹ BORGARD-PUYBARET 2003, pp. 311-314; WILD 2002, p. 22.

⁸²⁰ DIXON 2000/01, p. 9, n.16; DIXON 2001, p. 120.

⁸²¹ Da *Mutina* proviene la stele del *tonsor L. Rubrius Stabilio Primus* la cui attività imprenditoriale era legata al taglio del vello delle pecore (CORTI 2017, p. 240, fig. 2).

⁸²² Tali impianti, indicati come *lanariae*, *textrinae* e *fullonicae*, non sono sempre ben riconoscibili nel record archeologico a causa della deperibilità dei materiali ma anche per il carattere fortemente variabile degli

conferma nelle testimonianze epigrafiche relative alla costruzione di *lanariae* pubbliche⁸²³ destinate verosimilmente alle prime fasi della lavorazione laniera ma anche alla successiva tessitura.⁸²⁴

All'interno di questi impianti la lana appena tosata subiva diverse fasi di lavaggio, probabilmente in acqua calda.⁸²⁵ Pertanto le officine erano dotate di vasche alimentate da sistemi di canalizzazione che garantivano la quantità di acqua necessaria per il lavaggio del vello, nonché di diversi ambienti per l'asciugatura, il trattamento e lo stoccaggio.⁸²⁶ Più complessa appare l'identificazione dei luoghi destinati alla filatura che non richiedevano particolari apprestamenti ma necessitavano sicuramente di spazi appropriati.⁸²⁷ Infine, alla fase produttiva corrispondeva naturalmente quella di commercializzazione, solitamente affidata al *negotians lanarius*.⁸²⁸

Appare evidente, dunque, quanto l'articolato ciclo di lavorazione della lana richiedesse la presenza di parecchie figure professionali. All'interno del processo produttivo intervenivano, infatti, numerosi artigiani, ciascuno con la propria specializzazione – dai *lanarii purgatores*⁸²⁹, ai *lanarii pectinarii* e *carminatores*⁸³⁰, ai *lanaioli cardatori*⁸³¹, – come documentano numerose iscrizioni soprattutto del territorio cisalpino.⁸³²

Infatti, sia l'arco adriatico, gravitante intorno ai centri di *Patavium* (Padova), *Altinum* (Altino) e Aquileia, sia l'area emiliana che quella padana centrale furono interessati dallo sviluppo di una fiorente economia della lana⁸³³ i cui prodotti raggiusero in alcuni casi elevati livelli qualitativi.⁸³⁴

Anche i territori più a nord della *Galliae* furono interessati da una dinamica industria tessile, sebbene per queste regioni le informazioni risultano ancora più limitate sia sul

impianti che, per quanto riguarda le fasi del lavaggio, tintura e follatura, richiedevano spazi e supporti propri, difficilmente inquadrabili in tipologie generiche (DI GIUSEPPE 2012, pp. 479-496).

⁸²³ CIL, IX, 2226.

⁸²⁴ Nonostante, infatti, esistevano già le *textrinae* come luoghi deputati alla tessitura, non si può escludere la presenza di più attività all'interno del medesimo laboratorio (GRELLE-SILVESTRINI 2001, p. 112).

⁸²⁵ Forse con l'aggiunta di sostanze alcaline (MOELLER 1976, pp. 30-35).

⁸²⁶ L'esempio è fornito dall'impianto produttivo della villa romana della Scartazza scoperta a Modena nel 1877 (CORTI 2017, p. 241, fig. 3; CORTI 2018, pp. 287-293).

⁸²⁷ DI GIUSEPPE 2012, p. 484. *Infra* § 3.1.4.5.

⁸²⁸ LIU 2013b, p. 131

⁸²⁹ Addetti alla pulitura e alla sgrassatura del vello subito dopo la tosatura (EDR080542; ZAMPIERI 2000, pp. 92-93, fig. 31 e pp. 155-156, n. 25; ZACCARIA 2009, p. 282).

⁸³⁰ Addetti a districare e separare i velli. *Regium Lepidum*: AE 1946. 210 [*lanari(i) pect(inarii) et carmin(atores)*].

⁸³¹ Preposti alla pettinatura e cardatura della lana: CIL XI, 1031. Sono ben documentati a *Brixellum* (Bresciello/RE) (VICARI 2001, p. 46).

⁸³² STRABO. V, 1, 12; COLU. *Re rust.* VII, 2, 3; PLIN. *Nat. hist.* VIII, 190; CORTI 2016, pp. 175-188. In generale sulla documentazione epigrafica delle professioni tessili: LIU 2009; LIU 2013b, p. 134, tav. 7.1.

⁸³³ CORTI 2016, pp. 175-188.

⁸³⁴ VICARI 2001, pp. 37-38.

piano della documentazione epigrafica che archeologica.⁸³⁵ Nonostante questo E. Frézouls ha rintracciato un significativo numero di menzioni di mestieri tessili all'interno della documentazione epigrafica concernente la Gallia e la Germania romana.⁸³⁶ Le professioni menzionate si riferiscono a specifiche specializzazioni - *barbaricarius*, ricamatore, *conculcanus* o *fullo*, fullone, *lanipendia*, *offector*, tintore, *purpurarius* -, alla lavorazione di materiale grezzo, come lana e lino - *lanarius*, *linarius*, *lintiarius*, *lintio*, o alla fabbricazione di prodotti derivati - *bracarius*, produttore di carbone, *burrarius*, di cappotti, *sagarius*, di mantelli, *vestiarius*, fabbricatore e venditore di abiti. I *sagarii*, i lavoratori di lino e i fulloni sono i più documentati, insieme ai *vestiarii*, quest'ultimi risultano attestati in tutte le province.⁸³⁷

In generale, tuttavia, per quanto riguarda le attestazioni iconografiche di *lanarii* nel mondo romano, la documentazione non rivela, a differenza dell'epigrafia, presenze significative. In rapporto alle altre specializzazioni raffigurate, però, esse mantengono un ruolo di primo piano per quanto riguarda l'auto-rappresentazione d'ambito funerario, indizio dell'esistenza di un ceto consapevole della propria importanza ed economicamente influente.

Come già notato e come si vedrà più avanti, l'intera filiera produttiva risulta iconograficamente ben documentata in tutte le sue specializzazioni, a partire dalle pratiche allevatorie.



Fig. 55. Rilievo frigio attribuito a un allevatore di ovini (Cat. TL5).

In due casi, infatti, è testimoniato l'allevamento di caprovini, in particolare da due raffigurazioni - una d'ambito aquileiese (Cat. TL4) l'altra d'area frigia in Turchia (Fig. 55) - appartenute a due pastori o responsabili del gregge (*magister ovium*).

Il comparto produttivo è quello legato alla produzione e al commercio di prodotti derivati da questo tipo di bestiame e legati alla lavorazione della lana.⁸³⁸ Le pratiche allevatorie stavano, d'altronde, a monte di diverse filiere produttive all'interno delle quali si inseriva anche quella della lana. Presso gli ovili, infatti, avveniva la tosatura delle pecore, ma non era infrequente che la stessa venisse già sottoposta a processi di

⁸³⁵ FERDIÈRE 2003, p. 271.

⁸³⁶ Oltre all'analisi dei tomi XII e XIII del *CIL*, lo studioso ha esteso la ricerca su altre raccolte epigrafiche (FRÉZOULS 1991, p. 33, n. 3.)

⁸³⁷ FRÉZOULS 1991, pp. 57-58.

⁸³⁸ La bibliografia relativa ai processi di lavorazione laniera è molto vasta, tra le opere fondamentali si segnalano: FORBES 1956; WILD 1970; MOELLER 1976; BARBER 1991. Cfr. anche DI GIUSEPPE 2000, pp. 341-348; DI GIUSEPPE 2002; VICARI 2001; BASSO-BONETTO-GHIOTTO 2004, in particolare pp. 59-69; GLEBA 2008.

lavorazione (lavaggio, cardatura, pettinatura, filatura, tessitura)⁸³⁹, attività a cui presiedeva la *vilica* secondo Columella (12, 3).

Non è un caso, infatti che, le iconografie pertinenti questo settore produttivo mostrano spesso la raffigurazione di cesoie (*forfices*, **fig. 56**), in associazione talvolta a quella della rappresentazione dell'animale (**Cat. TL5**) e costituiscono schemi figurativi diffusi sia nei segnacoli del *magister ovium* che in quelli del *lanarius*. Il *forfex* della stele di *L. Curius Nepos* (**Cat. TL4**) è stato attribuito da C. Zaccaria a un *magister ovium* o *magister pecoris*, sebbene tale



Fig. 56. Cesioie a lama piatta per la tosatura (*Homo faber* 1999, p. 142, fig. 123)

professione non risulta menzionata nell'epigrafe;⁸⁴⁰ al contrario la sola rappresentazione dell'ovino appare su un rilievo appartenente al *lanarius* *C. Cafurnius Antiochus* come indicato nell'iscrizione (**Cat. TL1**). In questo caso sia la raffigurazione che il testo non permettono di precisare la specifica mansione dell'artigiano che, invece, resta abbastanza vaga.⁸⁴¹ Sebbene il termine *lanarius* risulti piuttosto frequente nell'epigrafia latina l'esatto significato sfugge ancora agli studiosi e, nel panorama di specializzazioni della manifattura tessile, è stato riferito alla produzione o al commercio di lana⁸⁴² o alla più generica lavorazione della lana.⁸⁴³



Fig. 57. Stele frammentaria da Bourges con coppia di coniugi e *forfex* stretto nelle mani della figura maschile (**Cat. TL3**).

Su una stele gallo-romana con i ritratti di una coppia di coniugi la presenza delle cesoie strette nella mano dell'uomo (**Fig. 57**) richiama in maniera inequivocabile l'allevamento ovino e la produzione della lana. A questo va aggiunto il grande *forfex* visibile sul lato sinistro di un'ara da Alba Fucens (**Cat. TLS6**). Meno nitida è la rappresentazione dello strumento stretto nella mano dell'uomo ritratto nella stele di Autun (**Cat. PEC3**) anche se gli studiosi sono concordi nel riconoscere una cesoia da *lanarius*.⁸⁴⁴

In effetti le forbici per la tosatura rappresentano il simbolo per eccellenza di questa fase della filiera produttiva legata alla manifattura

⁸³⁹ BASSO-BONETTO-BUSANA 2011, p. 398.

⁸⁴⁰ ZACCARIA 2009, pp. 288-291.

⁸⁴¹ LARSSON LOVÉN 2013a, p. 117.

⁸⁴² VON PETRIKOVITS 1981, p. 100.

⁸⁴³ DIXON 2000-01, p. 9.

⁸⁴⁴ VENAULT *et alii*, 2009, p. 158.

laniera.⁸⁴⁵ Si trattava di uno strumento multifunzionale estremamente utilizzato durante il ciclo di lavorazione dei tessuti, dalle fasi iniziali fino a quelle più avanzate dell'intera catena produttiva. Il tipo con manico ricurvo è presente in maniera diffusa nell'iconografia funeraria, anche se esistettero numerose varianti, e caratterizzò - soprattutto se isolato - i segnacoli tombali appartenenti ad allevatori e artigiani impegnati nelle prime fasi della produzione.

3.1.4.3 *Pectinarii*

Le fasi iniziali dell'attività tessile prevedevano, dopo il lavaggio e lo sgrassamento della materia prima, la separazione e il districamento dei velli e delle fibre da parte dei *lanarii pectinarii* e dei *carminatores*, la cui attività rientrava frequentemente all'interno di quella dei *lanarii*.⁸⁴⁶ Tuttavia tale operazione poteva essere condotta anche su altri tipi di pelo animale, come quello di capra, lepre e camoscio.⁸⁴⁷

Il procedimento veniva eseguito in sinergia con gli altri addetti alle prime fasi di lavorazione come i *lanarii purgatores*.⁸⁴⁸ Subito dopo i lavaggi, infatti, si otteneva un ammasso difficile da lavorare che richiedeva una serie di trattamenti con additivi destinati a rendere la fibra più liscia e a sciogliere la lanolina rimasta.⁸⁴⁹ Seguiva la fase di cardatura e pettinatura che consisteva nel rimuovere le impurità rimaste, nel districare e lisciare le fibre. Tali operazioni venivano eseguite con specifici strumenti costituiti da brusche e da cardì in metallo o in osso in forma di pettini a più denti dotati di manici (*pecten*).⁸⁵⁰ Tali attrezzi raramente si conservano all'interno del record archeologico in quanto spesso realizzati con chiodini applicati su supporti lignei che non lasciano tracce.⁸⁵¹

In particolare il procedimento prevedeva un primo grossolano trattamento eseguito con attrezzi a rastrello o a pettine che avevano più o meno l'aspetto di una tavola munita di chiodi o denti dritti. A questa fase ne seguiva una di rifinitura per la quale erano impiegati attrezzi più fini.⁸⁵² Tali operazioni determinavano l'eliminazione di notevoli quantità di lana che, tuttavia, potevano essere destinate ad altri usi.⁸⁵³ I *pectinarii*

⁸⁴⁵ LARSSON LOVÉN 2001, p. 44; LARSSON LOVÉN 2014, p. 263.

⁸⁴⁶ I riferimenti a queste specializzazioni risultano particolarmente numerosi nella documentazione epigrafica cisalpina e in particolare di Brescia (LIU 2009, p. 147; LIU 2013b, p. 130).

⁸⁴⁷ ANGELONE 1986, p. 45.

⁸⁴⁸ ZACCARIA 2009, pp. 282-283.

⁸⁴⁹ PANERO 2016, p. 40.

⁸⁵⁰ SPINAZZOLA 1953, I, pp. 190-193.

⁸⁵¹ DI GIUSEPPE 2012, p. 480.

⁸⁵² GOSTENČNIK 2011, p. 199.

⁸⁵³ Oltre alla feltratura, questi scarti venivano impiegati come riempimento di cuscini, come materiale isolante e per la fabbricazione di stoppini.

compivano un lavoro strettamente connesso alla filatura e alla tessitura e non era raro che questo venisse svolto anche all'interno delle *textrine*.⁸⁵⁴

L'iconografia ha fornito informazioni utilissime nell'ambito dello studio di queste fasi del processo produttivo in quanto in grado di colmare quelle lacune di dati determinate dalla distruzione di gran parte degli attrezzi impiegati.

Questa tipologia di strumenti appare sia all'interno di complesse scene di lavoro, come quella già discussa del fregio della Casa dei *Vettii* dove un amorino tratta un grande tessuto appeso con uno strumento grande e rettangolare (**Cat. TF1**)⁸⁵⁵, sia in raffigurazioni più semplici.

L'indagine condotta ha, infatti, consentito di acquisire alcune interessanti rappresentazioni di questi strumenti pertinenti non solo a *pectinarii* (**Cat. PEC3**) ma anche ad artigiani esperti nella fabbricazione tali arnesi (**Catt. PEC1, PEC2**).

In questo senso il valore documentale delle raffigurazioni artistiche acquisisce maggiore importanza in quanto, dall'incrocio delle informazioni fornite dalle stesse, è possibile individuare preziose informazioni tecniche strettamente legate allo strumento, ma anche recuperare una serie di dati grazie alla contestualizzazione degli attrezzi all'interno del



Fig. 58. Stele di *L. Sextius Albanus*. Raffigurazione del lato sinistro (**Cat. PEC3**).

processo produttivo delle più complesse scene di lavoro.

Per quanto riguarda i riferimenti al mestiere di *pectinarius* è da segnalare l'ara di *L. Sextius Albanus* oggi custodita al Museo Archeologico Nazionale di Chieti (**Fig. 58**) sul cui lato sinistro sono raffigurati nitidamente gli attributi professionali del defunto. È visibile, infatti, un arnese ad arco con manici laterali definito coltello-calcatoloio⁸⁵⁶, sotto il quale sono raffigurati due pettini. Gli strumenti venivano impiegati insieme durante l'operazione di pettinatura delle fibre, il primo aveva più una funzione di sgrossatura mentre i secondi, utilizzati talvolta in numero di due o tre alla volta, uno dietro l'altro, districavano e lisciavano le fibre.

Di particolare interesse risultano le raffigurazioni di un'ara polense dedicata al *faber pectinarius L. Maesius Terentinus* (**Cat. PEC2**). Sebbene, infatti, l'attività dell'individuo non sia da connettere alla lavorazione dei tessuti, la minuscola riproduzione del grande pettine sul lato sinistro dell'ara

⁸⁵⁴ ANGELONE 1986, p. 58.

⁸⁵⁵ Cfr. *supra* § 3.1.4.1.

⁸⁵⁶ ANGELONE 1986, p. 46.

risulta funzionale nell'ambito di quest'analisi.⁸⁵⁷ L'associazione di diversi attributi (tenaglie, ascia, pialla) identifica questo artigiano come un fabbricatore di diversi oggetti, tra i quali, come indica l'iscrizione, i pettini; l'associazione di ulteriori elementi come il pugnale, il *codex* e il *cingulum* pone tale professione in rapporto al mondo militare nell'ambito del quale l'artigiano prestava servizio come fabbricatore e riparatore di attrezzi.⁸⁵⁸

Lo strumento di nostro interesse rappresentato sul lato sinistro dell'ara è un pettine del tipo a due file utilizzato per la cardatura. Dalla raffigurazione è possibile riconoscere dettagliatamente gli elementi che costituiscono tale arnese: un blocco di legno dalla forma quadrangolare sui cui lati lunghi sono applicate due file di denti metallici (**Fig. 59**).

Lo strumento è efficacemente raffigurato nel suo contesto d'uso nella scena di lavoro dell'officina di *L. Veranius Hypsaeus* dove tre uomini appaiono seduti e impegnati proprio nella fase di pettinatura dei tessuti (**Cat. TF2**).

Un'altra interessante e rara scena che ritrae un artigiano fabbricatore di pettini è presente nella stele di Tito Valerio Placido (**Cat. PEC1**). L'uomo, indicato nell'iscrizione come *refector pectinarius*⁸⁵⁹, è rappresentato nel momento in cui realizza un pettine assistito da un collaboratore. Le dimensioni della scena non permettono di osservare dettagliatamente l'oggetto ma la sua riproposizione appena al di sotto e in formato più grande consente di riconoscervi il supporto impiegato per realizzare un pettine piatto. Questo, infatti, veniva bloccato poggiando l'arnese sulle cosce e sull'altra estremità venivano ritagliati i denti.⁸⁶⁰ Tale tipologia di pettini in legno ebbe molta fortuna e il suo uso perdurò a lungo arrivando fino all'età moderna.⁸⁶¹

Il ruolo dei cardatori e dei pettinatori costituiva un passaggio molto importante all'interno del ciclo di lavorazione dei tessuti in quanto trasformava la materia grezza in un prodotto semilavorato pronto per essere immesso nel mercato oppure per essere subito lavorato.

Sebbene sul piano iconografico non siano particolarmente numerose le testimonianze relative a questa specializzazione, tanto che all'interno dell'analisi sono stati inseriti *fabri*



Fig. 59. Pettine per cardatura da Magdalensberg (GOSTENČNIK 2011, p. 198, fig. 1).

⁸⁵⁷ Il *faber pectinarius* è nello specifico un fabbricatore di pettini mentre il *lanarius pectinarius* colui che li utilizza per trattare la lana (VICARI 2001, p. 41).

⁸⁵⁸ STARAC 2006, p. 125.

⁸⁵⁹ CIL V 7569.

⁸⁶⁰ PUGSLEY 2001, p. 113.

⁸⁶¹ PUGSLEY 2001, p. 113.

pectinari, la documentazione epigrafica rivela l'esistenza di numerosi *pectinari* e *carminatores* a *Brixia*, *Regium Lepidum*, *Altinum* e *Brixellum*⁸⁶² a conferma della vitalità produttiva di questo settore nell'Italia settentrionale.

3.1.4.4 *Purpurarii*

Subito dopo le operazioni di lavaggio e i primi trattamenti dei tessuti poteva essere prevista la tintura. Questa operazione veniva effettuata all'interno di appositi impianti, denominati *officinae tinctoriae* e *infectoriae*, provvisti di vasche e fornaci dove si mettevano a scaldare le miscele coloranti. In questo caso la lana veniva preparata con alcuni mordenti e poi trattata all'interno di calderoni contenenti le tinte opportunamente scaldate per favorire il loro fissaggio alle fibre.⁸⁶³

La varietà di colori era abbastanza ampia, le fonti documentano l'esistenza di artigiani specializzati nel trattamento di specifiche tinte come il giallo (*cerinari*), nella varietà anche del giallo zafferano (*crocotarii*), il blu (*violarii*), il rosso (*flammarii*) e il marrone (*spadicarii*).⁸⁶⁴ Fra tutti questi, però, esisteva una categoria particolarmente celebre di artigiani specializzati nella lavorazione e nel trattamento di una pregiata sostanza colorante ottenuta dai murici che rispetto alle altre richiedeva elevate abilità. I *purpurarii* costituirono, infatti, una categoria altamente specializzata di addetti alla tintura di tessuti con la porpora e, verosimilmente, alla vendita di questi.⁸⁶⁵ Si trattava di una sostanza di colore violaceo che veniva ricavata dalle ghiandole di alcuni molluschi, i murici (*murex*), ne esistevano diverse varietà a seconda della provenienza delle conchiglie.⁸⁶⁶

I *purpurarii* furono particolarmente attivi nei territori della penisola italiana, da nord a sud⁸⁶⁷, e la menzione del loro mestiere risulta presente in maniera significativa all'interno della documentazione epigrafica. Le informazioni provenienti dalle iscrizioni consentono, infatti, di cogliere la portata di questo settore produttivo, non solo nella sua estensione geografica - che coinvolgeva anche professionisti commercianti d'Oltralpe⁸⁶⁸ - ma anche nella sua articolazione sociale e di genere legata al coinvolgimento delle donne.⁸⁶⁹

⁸⁶² LIU 2013b, p. 130.

⁸⁶³ MOELLER 1976, pp. 13-14.

⁸⁶⁴ Gli *Aulularia* di Plauto costituiscono una delle testimonianze più importanti (PLAUT. *aul.* 510); MOELLER 1976, pp. 13-14; DI GIUSEPPE 2002, p. 923; BRADLEY 2009, pp. 1-13.

⁸⁶⁵ HUGHES 2007, pp. 89-91.

⁸⁶⁶ LUZZATO-POMPAS 1997, p. 3, n. 1; PÉREZ GONZÁLEZ 2016, pp. 157-163.

⁸⁶⁷ LARSSON LOVÉN 2013a, p. 115.

⁸⁶⁸ Da Lione (CIL 6.33888) e dalla Germania meridionale provengono attestazioni di *negotiator purpurarius* (CIL 13.5824) e *mercator purpurarius* (AE 1972, 74) la cui attività era legata al commercio più che alla produzione (WILD 2004, p. 25).

⁸⁶⁹ Ad esempio un'epigrafe ricorda un gruppo di liberte che potrebbero aver svolto tutte il mestiere di *purpurarie* (CIL 6.9846).

L'iconografia relativa agli artigiani della porpora non consta di molti esempi e quelli finora individuati si riferiscono a due segnacoli tombali provenienti dal territorio dell'attuale Emilia Romagna. Il primo è pertinente alla stele parmense del *purpurarius* Caio Pupio Amico (Cat. TP1). La decorazione integra le informazioni contenute nel testo dell'iscrizione e propone al di sotto



Fig. 60. Stele del *purpurarius*. Particolare della raffigurazione con gli strumenti del mestiere (Cat. TP1).

della nicchia con il ritratto del defunto, un gruppo di oggetti e strumenti legati all'attività dell'artigiano: una bilancia, una spatola, due larghe ampolle per contenere le tinte, due matasse di lana e un'ampolla più piccola e stretta (Fig. 60).

Il secondo esempio è fornito da una stele frammentaria da Forlì appartenente ai coniugi *M. Satellius Marcellus* e *Muronia Prima* entrambi ritratti dentro la nicchia (Cat. TP2). Anche in questo caso l'indicazione del mestiere contenuta nell'iscrizione è integrata ed arricchita dagli oggetti e dagli strumenti riprodotti ai lati. Nella fattispecie sono riconoscibili una bilancina con piatto, una brocchetta e alcuni vasi di piccole dimensioni a sinistra; forse un vaso e due matasse di lana appese a destra. La differenza consiste nella presenza del ritratto della donna accanto a quello dell'uomo che ha indotto gli studiosi a ipotizzare un suo coinvolgimento nell'attività professionale nonostante il riferimento – *purpurarius* - al maschile all'interno dell'iscrizione.⁸⁷⁰

In entrambi i casi la professione viene rappresentata attraverso la raffigurazione di oggetti e strumenti particolarmente caratterizzanti, come ampolle, matasse e bilance. Il *purpurarius* faceva largo uso di questi attrezzi in quanto gli consentivano di dosare minuziosamente le quantità di prodotti e seguire con attenzione le diverse fasi del processo. In base, infatti, al tipo di trattamento era possibile ottenere varie gradazioni di porpora e per questo era indispensabile conoscere in maniera approfondita le proprietà del prodotto e le tecniche di lavorazione.⁸⁷¹

I prodotti realizzati da questi artigiani detenevano, pertanto, un notevole valore e in età antica rappresentarono simboli di *status* e prestigio sociale inserendosi a pieno titolo tra i prodotti di lusso dell'economia romana.⁸⁷²

⁸⁷⁰ LARSSON LOVÉN 2018, pp. 512-514.

⁸⁷¹ Ad esempio, in base ai tempi di esposizione alla luce solare e alla durata del bagno di colore era possibile ottenere gradazioni che andavano dal giallo, al rosso, al nero (PICCOLO PACI 2008, p. 218).

⁸⁷² BRADLEY 2009, pp. 193-200.

3.1.4.5 *Coactilarii*

Nell'ambito dell'articolata manifattura dei tessuti un ruolo di primo piano lo ebbero sicuramente le officine di *lanarii coactilarii*, ossia degli artigiani che producevano il feltro (*coactilia*)⁸⁷³, un tipo di tessuto non tessuto, impiegato per copricapi, mantelli e calzari. Si trattava, infatti di una stoffa non tessuta e semi impermeabile ricavata dalla pressatura e dalla coesione di fibre animali di diversa specie tra i quali la lepre e la pecora.⁸⁷⁴ Il suo impiego era particolarmente diffuso in quanto costituiva il materiale di base per la creazione di guanti, vestiti, copricapi, mantelli, pantofole e persino delle coperte per i cavalli, per le tende e per le corazze dei soldati.⁸⁷⁵

Questi artigiani sono ricordati con la formula *lanarii coactilarii*⁸⁷⁶ o con i più generici termini *coactor*⁸⁷⁷ o *coactiliarius*, quest'ultimo presente a Pompei anche nella forma dialettale *quactiliarius*.⁸⁷⁸

Gli indicatori archeologici degli impianti deputati a questo tipo di produzione, le *taberne coactiliarie*, sono costituiti da fornaci circolari situate al centro dello spazio di lavoro e ai lati dei quali dovevano disporsi dei tavoli.⁸⁷⁹

Il procedimento tecnico del feltrare (*cogere*)⁸⁸⁰ consisteva nel trattare le fibre mescolandole e fissandole tra loro con alcune sostanze coagulanti in modo da ottenere un impasto caldo in forma di rotolo.⁸⁸¹

Il processo appare nitidamente illustrato in una delle più importanti scene di lavoro di età romana scoperta sulla facciata di un edificio su Via dell'Abbondanza a Pompei (IX, 7, 5-7)⁸⁸² e pertinente alla cosiddetta *officina coactiliaria* di *Verecundus* (**Cat. TC2**). L'edificio, del quale sono state scavate in modo completo solo le facciate, presenta tre ingressi con accesso centrale a un edificio più piccolo fiancheggiato da due *tabernae* a sinistra e a destra. Su entrambi i lati dell'ingresso occidentale (IX 7, 7) è presente un ciclo di pitture con temi attinti dal repertorio mitologico e dal mondo della vita quotidiana legata ai mestieri. Le scene di lavoro, collocate ai lati dell'ingresso, rappresentano alcuni artigiani intenti a produrre il feltro e vendere i prodotti appena realizzati.⁸⁸³ Si distinguono quattro feltrai disposti intorno alla fornace, posta al centro, impegnati a lavorare l'impasto di fibre

⁸⁷³ Dig. XXXIV, 2, 25, 1: «*coactilia vesti cedere*».

⁸⁷⁴ Sebbene Plinio consigliava l'uso esclusivo di pelo di lepre (PLIN. *Nat. Hist.* VIII, 219) è probabile che si ricorresse a più animali come testimonia, tra l'altro, l'ampia attestazione epigrafica relativa ai *lanarii coactilarii* (CIL VI 9494; CIL 4504; PLIN. *Nat. Hist.* VIII, 192).

⁸⁷⁵ ANGELONE 1986, p. 3.

⁸⁷⁶ CIL IV. 7809, VI 9094.

⁸⁷⁷ CIL V 4504.

⁸⁷⁸ DICKMANN 2013, p. 220.

⁸⁷⁹ MOELLER 1976, pp. 51-56.

⁸⁸⁰ PLIN. *Nat. Hist.* VIII, 192; VARRO. *Ling.* VI, 43.

⁸⁸¹ DI GIUSEPPE 2002, p. 94.

⁸⁸² SPINAZZOLA 1953, I, pp. 189-195.

⁸⁸³ Le raffigurazioni furono obliterate già in antico con *programmata* elettorali (CIL IV 7838, 7843, 7844).

e sostanze torcendolo con le mani all'interno di bacini dove scorre l'acqua riscaldata dalla fornace.⁸⁸⁴ Ai lati di questi altri tre uomini appaiono seduti e impegnati nell'operazione di *pectinare* o *pectere* la lana dopo il trattamento.⁸⁸⁵ Sul lato sinistro dell'ingresso all'officina è presente, infine, la scena di vendita con la commessa o padrona che vende i prodotti in feltro a un cliente.



Fig. 61. Stele degli *Hostilii*. Particolare della raffigurazione sottostante l'iscrizione (Cat. TC1).

Una rappresentazione più sintetica della feltratura è, invece, documentata dalla stele tergestina degli *Hostilii* (Fig. 61). Sebbene la raffigurazione è stata oggetto di diverse interpretazioni⁸⁸⁶, oggi gli studiosi sono concordi nel riconoscere alla base della fronte del segnacolo alcuni simboli del mestiere del feltraio: una fornace fornita di caldaia con accanto dei cavalletti-stenditoi sui quali appaiono appese delle stoffe.⁸⁸⁷ La caldaia era, infatti, un dispositivo fondamentale per la

feltratura in quanto era necessario che la miscela entro cui venivano lavorate le fibre restasse calda in modo da amalgamare al meglio la massa di pelame.⁸⁸⁸

Sebbene non sempre sia possibile distinguere il tipo di tessuto trattato, entrambe le raffigurazioni ricorrono a simboli ed elementi oggi ben decodificabili per indicare questa fase di lavorazione dei tessuti caratterizzata essenzialmente dall'uso di acqua o di altri liquidi, come l'aceto, mantenuti caldi per assicurare un risultato soddisfacente.

3.1.4.6. *Textores*

La filatura e la tessitura costituivano le fasi successive a quelle di lavaggio e trattamento delle fibre.⁸⁸⁹ Esse potevano avvenire sia all'interno delle officine deputate al lavaggio⁸⁹⁰, sia in appositi spazi denominati *textrina*, spesso ricavati all'interno di contesti domestici.⁸⁹¹

⁸⁸⁴ Fra le sostanze utilizzate Plinio ricorda l'uso di aceto per rinforzare le fibre e ottenere un tessuto resistente (PLIN. *Nat. Hist.* VIII, 192: «*lanae er per se coactae vestem faciunt et, si additur acetum, etiam ferro resistunt, immo vero etiam ignibus novissimo sui purgamento*»).

⁸⁸⁵ ANGELONE 1986, p. 45.

⁸⁸⁶ Nella raffigurazione fu riconosciuta in passato la rappresentazione di una botte colma di stoffe e agli *Hostilii* fu attribuito il mestiere di fulloni (KUNZ 1879, p. 31; VERZÁR-BASS 1997, p. 122).

⁸⁸⁷ ZIMMER 1982a, pp. 129-130. Appare anche scartata l'ipotesi che riconosceva negli *Hostili* una ricca famiglia di fulloni in quanto la presenza della fornace con caldaia nelle fulloniche non è contemplata (VENTURA - GIOVANNINI - PETRUCCI 2012, p. 182).

⁸⁸⁸ ANGELONE 1986, p. 48.

⁸⁸⁹ FORBES 1956, pp. 197-224.

⁸⁹⁰ PANELLA-POMPILIO 2003, pp. 197-200.

⁸⁹¹ DI GIUSEPPE 2012, p. 480.

Nello specifico la filatura era quell'operazione che precedeva la tessitura e consisteva nel preparare le fibre favorendo la loro adesione attraverso torsioni e stiramenti, manuali o con l'impiego di strumenti, funzionali ad arrotolarle e creare un filato continuo e resistente.

Gli strumenti utilizzati durante queste operazioni erano generalmente il fuso, la fusarola e la conocchia. Il fuso, con la sua forma stretta e allungata, veniva usato insieme alla fusarola ed entrambi agevolavano la rotazione delle fibre mantenendola costante. La conocchia, invece, era un accessorio che facilitava le operazioni in quanto raccoglieva la quantità di fibra grezza da lavorare e la distribuiva al fuso.

Quando il fuso era totalmente riempito si poteva procedere con la tessitura. Questa operazione consisteva nella trasformazione della fibra grezza in un tessuto attraverso il minuzioso lavoro di intreccio dei fili che costituivano l'ordito e la trama del telaio.

Sebbene all'interno del laboratorio di tessitura erano impiegati sia uomini (*textores*) che donne (*textrices*)⁸⁹² ancora in epoca romana perdurava la tradizione secondo la quale le donne rappresentavano le figure principalmente impegnate e specializzate in questa attività, non solo domestica ma anche artigianale.⁸⁹³ All'interno dei lanifici le *quasillariae*⁸⁹⁴

filavano giornalmente il quantitativo di lana (*pensum*) che gli veniva assegnato dopo esser stato opportunamente pesato da un *lanipendus*⁸⁹⁵ o da una *lanipenda*.⁸⁹⁶

Gli indicatori archeologici di queste fasi del processo si riferiscono a un ristretto gruppo di attrezzi e oggetti in materiale durevole (Fig. 62). A dispetto, infatti, delle fibre e dei telai lignei gli strumenti come il fuso, la fusarola e i pesi da telaio costituiscono le tracce più concrete delle attività di filatura e



Fig. 62. Fusi e rocche da contesti produttivi della Venetia romana (da BUSANA – COTTICA – BASSO 2012, p. 391, fig. 5).

⁸⁹² MOELLER 1976, p. 17.

⁸⁹³ PLIN. *Nat. hist.* 35, 138: «lanificium, in quo properant omnium mulierum pensa».

⁸⁹⁴ PETRON. 132; Roma, Colombario degli *Statilii*: CIL, VI, 6339-6346; Roma Colombario di Livia: CIL, VI, 9495, 9849, 9850.

⁸⁹⁵ CIL 6.3976-3977, 6300, 8870, 9495, 37755.

⁸⁹⁶ CIL 6.9496-9498, 34273, 37721.

tessitura in quanto realizzati anche con materiali durevoli.⁸⁹⁷ La filatura è, infatti, documentata frequentemente dalle conocchie e dalle parti mobili dei fusi delle quali si conservano spesso i piccoli cappucci in bronzo uncinati funzionali a rivestire l'estremità del fuso per agganciarvi la lana da filare.⁸⁹⁸

Per quanto riguarda la tessitura, invece, gli indicatori erano fino alla prima età imperiale i ben noti pesi da telaio impiegati nel telaio verticale per tenere in tensione i fili dell'ordito. Con l'introduzione del telaio verticale a barra l'uso di questi oggetti non fu più necessario⁸⁹⁹ e tale mutamento tecnico ha indubbiamente inciso sulla documentazione materiale riducendo le possibilità di recuperare informazioni dal record archeologico.

In generale, tuttavia, indipendentemente dalle tecniche adoperate, la documentazione offerta dall'iconografia ha rappresentato, come già ribadito, una fonte di grande utilità e la presenza duratura nell'arte antica dei temi legati al mondo tessile ha fornito dati utilissimi per la conoscenza delle operazioni, degli strumenti e della loro evoluzione tecnica.⁹⁰⁰

La strettissima connessione tra queste fasi del lavoro tessile e il mondo femminile, nonché la dimensione mitica e simbolica che tale rapporto assunse contribuirono al successo di tali temi figurativi nel corso dell'età greca e romana. Nella realtà quotidiana del mondo greco la manifattura dei tessuti rappresentava simbolicamente ed esprimeva un aspetto fondamentale del bipolarismo sessuale particolarmente radicato nella cultura greca, che associava gli uomini al mondo esterno, mentre alle donne riservava gli spazi chiusi dell'*oikos*.⁹⁰¹ Esso perdurò anche in epoca romana, consolidato da una tradizione letteraria che considerava inopportuna tale mansione per gli uomini⁹⁰² ed esaltava, invece, il mito della donna casta, pia, *domiseda* e, appunto, *lanifica*⁹⁰³, proponendolo come modello di riferimento sociale e culturale per le donne romane.⁹⁰⁴

L'iconografia, di conseguenza, riflette tale atteggiamento culturale e fornì gli elementi utili per costruire un sistema di simboli e metafore che ruotavano attorno all'immagine della matrona intenta a filare, simbolo di laboriosa castità e modello di virtù femminile.

⁸⁹⁷ Nella fattispecie i fusi e le fuseruole potevano essere realizzati in diversi materiali – terracotta, osso, legno, vetro e pietra – mentre i pesi da telaio erano realizzati in terracotta a mano o a stampo (DI GIUSEPPE 2000, pp. 342-346.).

⁸⁹⁸ DI GIUSEPPE 2012, p. 480.

⁸⁹⁹ DI GIUSEPPE 2000, pp. 345-347.

⁹⁰⁰ Si pensi al repertorio iconografico della ceramica attica particolarmente ricco di scene legate alla lavorazione di fibre e tessuti (VIDALE 2002, in part. pp. 325-489.).

⁹⁰¹ VIDALE 2002, p. 325.

⁹⁰² Soprattutto in riferimento alla lavorazione della lana: IUV., 1, 2, 54-57.

⁹⁰³ Elogio di Anymone, CIL VI, 11602=34045: «*Hic iacet Anymone uxor Barbari pulcherrima, pia, frugi, casta, lanifica, domiseda*».

⁹⁰⁴ COTTICA 2006, pp. 185-209; COTTICA, ROVA 2006, pp. 291-322; COTTICA 2007, pp. 220-228; LAMBERTI 2014, pp. 61-84.

In età imperiale oggetti come il fuso, la fuseruola e il cesto da lana costituirono, infatti, gli attributi per eccellenza dell'immaginario figurativo muliebre.⁹⁰⁵ Essi appaiono spesso come oggetti inutilizzati sui monumenti funerari di personaggi femminili e vanno intesi come trasposizione figurativa del termine *lanifica* o della formula *lanam fecit* frequenti nelle iscrizioni.⁹⁰⁶

In questa sede, tuttavia, l'analisi ha privilegiato rappresentazioni per le quali è possibile cogliere un significato più concreto e meno metaforico in riferimento al reale mestiere esercitato dal defunto. Ad esempio, la già citata stele di *L. Sextius Albanus* (**Cat. PEC3**) non è stata inclusa all'interno di questa categoria professionale, in quanto gli oggetti rappresentati sul lato destro assumono valore simbolico a differenza di quelli del lato sinistro per i quali è riconosciuta la funzione di attributi professionali legati al mestiere del *pectinarius*.⁹⁰⁷

All'interno di questa riflessione, tuttavia, assumono particolare interesse due raffigurazioni di filatura e tessitura che propongono rare scene di donne a lavoro. Il carattere inusuale di queste rappresentazioni assume, infatti, maggior valore perché queste si discostano dalla tradizione figurativa romana legata a immagini-ritratto di donne in pose statiche e propongono, invece, schemi insoliti di figure femminili dinamiche e concretamente impegnate nell'attività lavorativa.

Sul lato sinistro dell'ara friulana di *Virtius Albinus* e *Regia Ommonta* la defunta è ritratta a figura intera, seduta e impegnata nella filatura con fuso sospeso, la tecnica più diffusa e documentata in età romana (**Cat. TT1**).⁹⁰⁸ La donna è rappresentata nell'atto di filare la lana, con il busto leggermente piegato, la mano sinistra che regge il fuso e la destra impegnata a sistemare il filo che ricava. Non è possibile stabilire se la donna svolgesse effettivamente la professione ma appare chiaro quanto la soluzione scelta dalla committente sia effettivamente inconsueta e fornisca una rara e preziosa testimonianza di scena di filatura.

⁹⁰⁵ LARSSON LOVÉN 2007, pp. 182-184.

⁹⁰⁶ A partire dall'"elogio di Claudia", un'epigrafe sepolcrale databile alla fine del II sec. a. C. (CIL I², 1211, p. 590 [= ILLRP 973]), (VALENTINI 2012, pp. 3-6.), sono numerose le iscrizioni di età repubblicana e imperiale ove trovano spazio le virtù della donna *lanifica* come la *Laudatio Murdiae* (CIL VI, 10230), l'elogio di *Anymone* (CIL VI, 11602=34045), e la *Laudatio Turiae* (CIL VI, 1527, 31670, 37053 [= ILS 8393]).

⁹⁰⁷ Cfr. *supra* § 3.1.4.3.

⁹⁰⁸ CATUL. *Epith.*, 64, 311-319.

Alla raffigurazione dell'ara friulana va associata la scena di tessitura rintracciata su una stele frammentaria di provenienza iberica appartenuta, come riferisce l'iscrizione, a una giovane di nome *Atta Altica* (**Fig. 63**). Nonostante l'essenzialità del disegno vi si riconosce la figura di una donna stante dinanzi a un telaio verticale mentre regge in mano degli oggetti, forse dei fusi o aghi. Il telaio è quello noto già nell'iconografia classica⁹⁰⁹: si distinguono le travi di supporto laterali, la porzione di tessuto non finito, verosimilmente sistemato attorno a un subbio avvolgibile, e l'ordito con i fili resi piuttosto schematicamente. L'operazione compiuta dalla donna non è molto chiara, sembra potersi identificare il momento di battitura della trama del telaio con un'asta appuntita come mostrato anche in una raffigurazione vascolare attica della seconda metà del VI secolo a.C.⁹¹⁰



Fig. 63. Stele dedicata alla giovane defunta *Atta Altica* (Cat. TT2).

Le raffigurazioni della stele iberica e dell'ara conservata a Udine costituiscono casi piuttosto isolati nel repertorio figurativo di epoca romana, soprattutto d'ambito funerario. Considerando, infatti, i numerosissimi monumenti funerari in cui la lana e le attività domestiche ad essa connesse trovano spazio nell'apparato figurativo, sorprende l'esiguità di testimonianze in cui la donna è rappresentata nell'atto di filare.⁹¹¹

Si è fatto cenno, tuttavia, al coinvolgimento sia di uomini che di donne nell'attività di filatura e tessitura all'interno della produzione laniera. Tale assunto troverebbe conferma nella complessa raffigurazione del rilievo di *Titus Aelius Evangelus* proveniente da Ostia (**Fig. 64**). La scena documenta alcune fasi del lavoro tessile, relative in particolare operazioni di pettinatura e preparazione dei gomitoli. A sinistra è rappresentato *Evangelus*, vestito in abiti da lavoro, impegnato nella pettinatura della lana:⁹¹² egli è seduto dinanzi al supporto del pettine fisso mentre dispone su questo la lana da lavorare e con la mano sinistra poggiata sul grembo regge il pettine mobile. A sinistra, invece, sembra potersi riconoscere il momento della preparazione dei gomitoli per la filatura da parte di un collaboratore:⁹¹³ egli arrotola e stira il filato ottenuto dalla pettinatura, prendendolo da una cesta collocata davanti a lui. Appena più in là sono visibili una bilancia a bracci uguali con contrappeso cursore funzionale alla pesatura della lana e dei

⁹⁰⁹ VIDALE 2002, pp. 334-336.

⁹¹⁰ VIDALE 2002, p. 347, fig. 83d.

⁹¹¹ SPERTI 2012, p. 515.

⁹¹² HOLLIDAY 1993, p. 86.

⁹¹³ BUONOPANE-CORTI 2018, p. 133.

semilavorati e un oggetto identificato con un fuso completo di filato avvolto a un'estremità.⁹¹⁴



Fig. 64. Lastra rettangolare di *Titus Aelius Evangelus* con scene di tessitura (Cat. TT3).

Il prodotto finale di tale ciclo di lavorazione, la matassa di filo, è trattenuta nella mano sinistra di Gaudenia Nice, compagna e collaboratrice di *T. Aelius Evangelus*, ritratta nella porzione sinistra del pannello figurativo in abiti da lavoro. È probabile, dunque che l'attività coinvolse entrambi i coniugi: *Evangelus* nella fattispecie si occupava della vera e propria preparazione del filato mentre la moglie, in qualità di *lanipendia*, sovrintendeva più in generale alle operazioni di filatura stabilendo la quantità giornaliera di lana (*pensum*) da filare e distribuire a ogni lavorante.

Nella raffigurazione le operazioni si riferiscono in modo esplicito alle fasi di pettinatura e preparazione dei gomitoli ma lo svolgimento della filatura risulta comunque sottinteso e indicato dalle matassine, dalla bilancia e dall'oggetto interpretabile come fuso.



Fig. 65. Rilievo di *Titus Aelius Evangelus* (Cat. TT4).

nella fase finale della pettinatura: egli estrae il nastro continuo di fibre dalla lana appena

Complementare a questa raffigurazione è quella del rilievo custodito a Stoccolma pertinente verosimilmente a un sepolcro che lo stesso *Titus Aelius Evangelus* allestì forse dopo la morte della compagna o dopo essersi separato da lei come indica l'indicazione del nuovo legame coniugale con *Ulpia Fortunata* (Fig. 65).⁹¹⁵ Il rilievo presenta dimensioni sensibilmente ridotte rispetto a quello precedente e raffigura ancora *Evangelus* questa volta ritratto isolato nel pieno dell'attività lavorativa e circondato da una serie di oggetti che richiamano le varie fasi di lavoro nel suo laboratorio laniero, dalla pettinatura alla realizzazione del filato. Qui l'artigiano è raffigurato

⁹¹⁴ HOLLIDAY 1993, p. 90.

⁹¹⁵ BUONOPANE-CORTI 2018, p. 130.

lavorata dinanzi a un supporto a forma di T capovolta, su cui è fissato verticalmente un pettine dai lunghi denti.⁹¹⁶

Ulteriori elementi, però, richiamano, come nel rilievo precedente altre fasi del ciclo di lavorazione. Si fa riferimento in particolare agli oggetti disposti in un'ordinata sequenza antioraria - la massa di filato, la bilancia a bracci uguali, il gomito e lo stoppino - funzionali a evocare le fasi di preparazione della fibra, la pesatura e la creazione del prodotto filato, quest'ultimo indicato dalle tre matasse dentro il *calathus* posto sotto il gomito appeso.

I due rilievi si integrano perfettamente a vicenda e documentano in modo chiaro e dettagliato il lavoro del *lanificium* di *Evangelus*, ove avveniva la produzione del filato.

In questo tipo di manifatture, infatti, potevano essere concentrate più fasi del ciclo di lavorazione che, per quanto riguarda la preparazione del filato, risultano meno facilmente individuabili nel dato materiale non solo a causa della deperibilità degli strumenti mobili ma anche del loro riutilizzo, senza trascurare il fatto che gli spazi deputati a questo tipo di lavoro non necessitavano di una particolare caratterizzazione dal punto di vista architettonico.⁹¹⁷

3.1.4.7. *Vestiarii*

Quando i tessuti erano definitivamente trasformati in indumenti la filiera produttiva non poteva considerarsi conclusa ma, al contrario, prevedeva l'intervento di mercanti-imprenditori direttamente impegnati nell'organizzazione e nella vendita dei tessuti.

A differenza delle categorie finora descritte, però, non è facile circoscrivere le mansioni di queste figure professionali e la documentazione epigrafica, seppur cospicua, non fornisce indicazioni utili per risolvere il problema interpretativo.⁹¹⁸

Gli addetti alla confezione e commercializzazione dei vari tipi di tessuti sono epigraficamente noti con i termini *centonarii*, *sagarii* e *vestiarii*. Già nelle definizioni è possibile riconoscere genericamente qualche aspetto indicativo delle loro mansioni: nello specifico i *centonarii*, che costituivano una delle professioni dei *tria collegia licita* o *principalia*⁹¹⁹, erano specializzati nella commercializzazione del *cento*, un tessuto particolarmente resistente come il feltro⁹²⁰; i *sagarii* trattavano il *sagum* o *sagus*, un mantello

⁹¹⁶ La raffigurazione di questo tipo di strumento rappresenta forse un *unicum* nell'iconografia antica e acquisisce particolare valore documentale perché dal momento che era realizzato in legno difficilmente si è conservato nel record archeologico (BUONOPANE-CORTI 2018, p. 131).

⁹¹⁷ DI GIUSEPPE 2012, pp. 479-496.

⁹¹⁸ Ad esempio per i *purgatores*, i *carminatores* e i *pectinari* le iscrizioni forniscono dati ulteriori grazie alla presenza di aggettivi come *lanarius/lanifica* che circoscrivono il ruolo entro la filiera della lana (BASSO-BONETTO-BUSANA 2011, p. 403).

⁹¹⁹ Cfr. *supra* § 1.1.2.4

⁹²⁰ LIU 2009, p. 69.

di origine gallica in tessuto pesante di lana utilizzato dalle truppe militari.⁹²¹ Entrambe le attività sembrano essere state spesso in stretto rapporto tra loro come documentano alcune iscrizioni riferibili a individui che svolsero contemporaneamente le due professioni⁹²² o relative a presunte forme di collaborazione fra *sagarii* e *centonarii*.⁹²³

I *vestiarii*, invece, erano specializzati nel commercio di abiti (*vestes*) ma nell'incertezza interpretativa legata alle loro funzioni precipue gli studiosi hanno attribuito a questa categoria professionale sia lavori di sartoria che di vendita dei prodotti confezionati e destinati all'abbigliamento e all'arredamento.⁹²⁴

Secondo J. Liu, i *vestiarii* costituiscono la seconda categoria professionale più attestata nel commercio dei tessuti dopo i *centonarii* e in alcune province come la Belgica, la Germania, l'Africa, la Spagna e la Raetia è l'unica ad essere epigraficamente documentata in questo ambito.⁹²⁵

L'intensa produzione tessile aveva effettivamente stimolato l'affermazione di queste figure professionali in diverse zone dell'Impero⁹²⁶ e se a Roma risultano attestati *vestiarii* soprattutto di origine libertina, in Cisalpina e nelle *Galliae* sono, invece, documentate ricche famiglie di imprenditori come i *Secundinii*.⁹²⁷

La presenza dei commercianti di tessuti si conferma numericamente significativa anche nell'arte romana. Questi prodotti compaiono molto frequentemente sia nel contesto degli esercizi commerciali come insegne di bottega che in quello dell'iconografia funeraria.⁹²⁸

La quasi totalità delle attestazioni, tuttavia, è riferibile a quest'ultima e propongono uno schema figurativo piuttosto standard definito «tuchprobe», ossia “controllo di qualità”, dove alcuni personaggi ispezionano da vicino un tessuto spiegato e sorretto da uno o più individui.⁹²⁹ Si tratta di un momento chiave dell'operazione di vendita di un tessuto e

⁹²¹ VICARI 2001, pp. 22–23.

⁹²² CIL XIII. 299: «D(is) M(anibus) | et quieti per[pe]tuae C(ai) Ruson[i] | Secundi, (se)vir(i) [Aug(ustalis)] | c(oloniae) C(opiae) C(laudiae) Aug(ustae) Lug(udunensis), ite[m] | sagario (sic), C(aius) Ruson[ius] | Moron, (se)vir A[ug(ustalis)] | Lug(uduni) honoratus, it[em] | centonarius ho[no]ratus et sagarius [cor]poratus, collibe[rto] bonorum exemp[lorum] | erga me, heres ex [jus]su eius solus pos[ui] | et | sub ascia de[di]cavi.»

⁹²³ LIU 2009, pp. 75-76.

⁹²⁴ LARSSON LOVÉN 2013a, p. 116.

⁹²⁵ LIU 2009, pp. 77-78.

⁹²⁶ I riferimenti epigrafici appaiono particolarmente concentrati a Roma e nel suo *ager*, in Cisalpina nel comprensorio emiliano-veneto e a nord nei territori della Gallia meridionale e delle province danubiane (LIU 2009, pp. 77-79; LIU 2013b, p. 135, tav. 7.1).

⁹²⁷ LIU 2013b, pp. 131-135.

⁹²⁸ Si ricorda, ad esempio, la già discussa scena dell'officina di *Verecundus* dove appare una donna dietro il bancone intenta a vendere i tessuti in feltro a un cliente (Cat. TC2).

⁹²⁹ Il tessuto era talvolta sostituito da un abito (LARSSON LOVÉN 2007, p. 177).

prevede la presenza almeno di due personaggi uno nel ruolo di *venditor* e l'altro in quello di *emptor*.⁹³⁰

Questo tipo di raffigurazioni sono tipiche della penisola Italica e del territorio gallico e costituiscono un motivo standard nell'iconografia funeraria.⁹³¹

Le varianti sono molteplici e vanno da raffigurazioni semplici con solo due figure inserite in pannelli del tutto privi di caratterizzazioni e dettagli (**Catt. TV1, TV2, TV5, TV7**) a scene più complesse, ambientate all'interno di botteghe e ricche di particolari come documentano i rilievi da Vigna Strozzi (**Catt. TV3, TV4**) e quelli del monumento di Igel (**Cat. TV11**).

Si tratta di rappresentazioni iconiche il cui significato non trova ulteriore spiegazione all'interno delle iscrizioni anzi, come già evidenziato da L. Larsson Lovén, il motivo figurativo non risulta in rapporto a epigrafi contenenti qualche riferimento alla professione.⁹³² È indubbio, tuttavia, che l'ambito in questione sia quello legato al commercio dei tessuti e sebbene non sia possibile stabilire la specializzazione o la tipologia di prodotti trattati appare verosimile ipotizzare l'esistenza di uno schema figurativo comune e particolarmente diffuso che, nelle sue molteplici varianti legate alle scelte della committenza, identificò una categoria professionale particolarmente vitale.

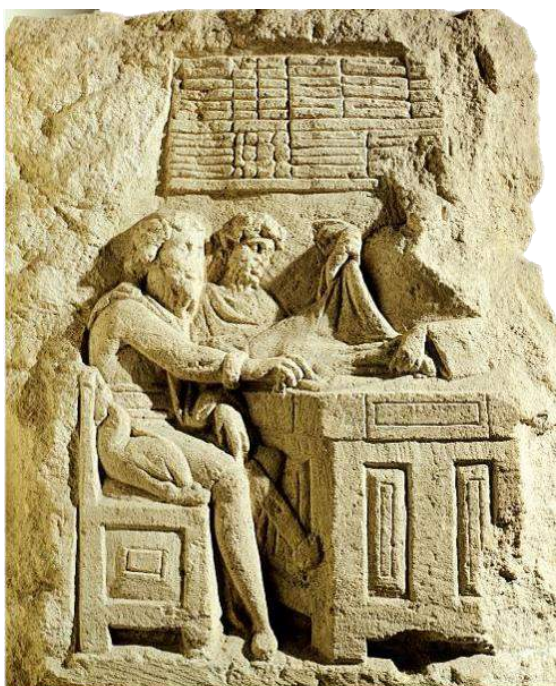


Fig. 66. Rilievo di Arlon con scena di bottega del venditore di *sagum* arredata con grandi scaffali entro i quali sono sistemati i tessuti (**Cat. TV12**).

A questo gruppo segue quello molto più esiguo di scene di bottega dove, come già visto per la venditrice dell'officina di *Verecundus* (**Cat. TC2**), il commerciante appare dietro un bancone dinanzi a tessuti ben piegati (**Cat. TV8**). Anche in questo caso la raffigurazione poteva essere più o meno articolata e prevedere la presenza di gruppi di individui all'interno di una composizione ricca di dettagli (scaffali, armadi, bancone, sedie), come documenta il rilievo purtroppo frammentario di un'ara da Arlon appartenuta verosimilmente a una famiglia benestante di commercianti di *sagum* (**Fig. 66**).

Nei territori gallo-romani, infatti, la simbologia connessa all'ostentazione del benessere di questi ceti si risolveva non solo nelle dimensioni dei monumenti ma anche nel contenuto delle raffigurazioni, oltre che nella qualità

⁹³⁰ Il venditore è spesso rappresentato in pose dimesse mentre il compratore è adulato nelle rappresentazioni, raffigurato nell'eleganza del suo portamento e con una gestualità che esprime competenza ed attenzione (SCAGLIARINI-CORALINI 2017, p. 248).

⁹³¹ LARSSON LOVÉN 2001, p. 49; LARSSON LOVÉN 2007, p. 177.

⁹³² LARSSON LOVÉN 2007, p. 177.

d'esecuzione. La quantità e la varietà dei prodotti raffigurati erano parte integrante di questo intento comunicativo: le risorse economiche che permettevano di produrre un surplus distinguevano i commercianti dai semplici artigiani. In rapporto alle dimensioni del monumento aumenta, dunque, anche la quantità delle merci esposte e dei ripiani dello scaffale sui quali esse appaiono sistemate.⁹³³ Anche gli arredi risultano abbastanza pregiati e nel caso della raffigurazione da Arlon è possibile osservare un massiccio bancone simile a una cassapanca decorato a cassettoni.

L'intento commerciale appare in queste scene di bottega molto più chiaro e segue uno schema particolarmente sfruttato e ben consolidato nell'iconografia romana.⁹³⁴

Sebbene non sia spesso possibile identificare il tipo di merce commerciata da questi *negotiatores* tali raffigurazioni risultano ben riconoscibili e seguono schemi abbastanza standardizzati dai quali è possibile ricavare informazioni preziose sulle ultime fasi della filiera produttiva dell'industria tessile. Qui, infatti, intervenivano sia i piccoli commercianti ma anche i grandi imprenditori che a vari livelli si affermarono nel tessuto sociale romano.

3.1.5 Lavorazione del cuoio (calzolari)

Nell'ambito delle manifatture legate alla lavorazione di materiale organico un posto di primo piano è occupato dalla produzione del cuoio i cui prodotti erano parte di quel gruppo di beni di prima necessità richiesti da ogni categoria sociale, dai notabili, ai militari, ai civili. Il cuoio costituiva l'esito finale di un'articolata sequenza lavorativa, comprendente fasi di estrazione, raffinazione, trasformazione, rifinitura, e di progressiva riduzione dimensionale della materia prima.⁹³⁵ Tali operazioni eseguite dai conciatori di pelle determinavano una serie di trasformazioni chimiche e trattamenti meccanici del derma (la sola parte della pelle usata nella concia) che modificavano il collagene della pelle grezza putrescibile e flaccida in un materiale imputrescibile e fermo – il cuoio appunto - mantenendo la struttura fibrosa della pelle.⁹³⁶

Questo prodotto trovò larghissimo impiego nel settore delle calzature e, sebbene queste potevano anche essere realizzate in altro materiale⁹³⁷, gli artigiani ne fecero la materia prima privilegiata per la loro attività.⁹³⁸

⁹³³ LANGNER 2001, p. 329.

⁹³⁴ SCAGLIARINI-CORALINI 2017, p. 245-253.

⁹³⁵ VIDALE 1992, pp. 157-158.

⁹³⁶ DEFERRARI 2001, p. 363.

⁹³⁷ Erano diffuse, ad esempio, anche le calzature in feltro (*impilia*) (SETTE 2000, pp. 67-89).

⁹³⁸ La produzione prevedeva, oltre alle calzature, anche altri tipi di manufatti come borse e abiti. Essi risultano ben documentati negli accampamenti militari lungo i confini settentrionali dell'Impero, dalla Gran Bretagna alle zone renane olandesi e germaniche, nonché sui *limites* meridionali mesopotamici di Dura Europos (PARMEGGIANI 1990, p. 93).

L'*ars sutrina* costituì, infatti, una delle professioni più antiche e diffuse nel mondo antico, a cui faceva capo il collegio dei *sutores* istituito secondo le fonti da re Numa e annoverato fra le più antiche corporazioni cittadine dell'età regia.⁹³⁹

Questi artigiani lavorano all'interno di botteghe dislocate lungo le vie cittadine: in epoca augustea erano, ad esempio, riuniti nel quartiere dell'*Argiletum*⁹⁴⁰ e ancora prima alcune corporazioni avevano popolato il quartiere della Suburra istituendovi la prima sede dei *fabri solearii*.⁹⁴¹

Esistevano naturalmente forme di specializzazione per cui ogni *sutor* era esperto nella fabbricazione di specifiche tipologie di calzature. Le fonti, infatti, hanno tramandato un ampio vocabolario pertinente i tipi di calzatura diffusi fra età repubblicana e tardoantica. Tra i modelli più diffusi in età romana imperiale vi è certamente quello dei *calcei*, una sorta di stivaletti che coprivano interamente il piede, annodati mediante quattro stringhe di cuoio al dorso. Essi erano indossati con la toga⁹⁴² e costituivano un simbolo di *status*, anzi attraverso la varietà cromatica contribuivano a precisare il rango del portatore.⁹⁴³ D'altronde sia in Grecia che a Roma, le calzature avevano da tempo superato la funzione originaria di difendere i piedi dalle pietre, dal fango e dagli insetti acquisendo anche il ruolo altrettanto fondamentale di indicatore sociale, etnico e geografico.

Particolarmente diffusi furono le *soleae* o *sandalia*, delle scarpe simili, come indica il nome, ai moderni sandali caratterizzati da suola cucita o chiodata in cuoio o sughero e punta variamente sagomata per bloccare il piede.

Una via di mezzo tra il *calceus* e il sandalo è rappresentata dal *soccus*, una calzatura variamente sfruttata dalla popolazione romana, sia uomini che donne, sia civili che imperatori⁹⁴⁴, priva di lacci e costituita da tomaia al tallone e alle dita che lasciava in buona parte scoperto il piede.

Un'altra calzatura molto nota fu, infine, la *caliga*, la scarpa militare per eccellenza in quanto data in dotazione presso l'esercito e costituita da pesante suola chiodata, tomaia con strisce annodate alla caviglia e apertura in corrispondenza delle dita.⁹⁴⁵

Nonostante le scarpe costituissero i prodotti più caratterizzanti l'attività del *sutor*, è noto, tuttavia che questa categoria di artigiani svolse un'attività più ampia che comprendeva

⁹³⁹ PLUT. *Numa*, 17.

⁹⁴⁰ MARZ. II, 17, 3; D'ERCOLE 2014, p. 234, 238-240.

⁹⁴¹ DE SPAGNOLIS 2000, p. 62.

⁹⁴² CIC. *Phil.* 2, 30, 76.

⁹⁴³ A seconda dello status giuridico, i *calcei* si distinguevano ad esempio in *mullei* – di colore rosso e riservati a chi avesse ricoperto una magistratura curule (ISIDO. *Orig.*, IX, 24) – e in *patricii* o *senatorii* – di colore nero che connotavano gli aristocratici e i senatori (ORAZ. *Sat.*, I, 6.27).

⁹⁴⁴ PLIN., *Nat. Hist.* IX, 114; SVET. *Vite*, 2.

⁹⁴⁵ BISHOP - COULSTON 2006, pp. 111-113.

anche lavori di sartoria, anzi essi erano spesso specializzati nella riparazione di stoffe che eseguivano mediante l'applicazione di borchie o stringhe di cuoio.⁹⁴⁶

L'elemento centrale del suo lavoro rimane comunque la lavorazione del cuoio per la quale erano necessari specifici strumenti che oggi costituiscono gli indicatori archeologici più indiziari dell'attività sutoria.⁹⁴⁷

L'artigiano lavorava con fogli di cuoio sui quali tracciava una sorta di disegno preparatorio attraverso misurazioni e piccole incisioni effettuate con vari strumenti come compassi e punteruoli; sulla base dello schema abbozzato cominciava a ritagliare il cuoio servendosi di varie lame, in rapporto alla tipologia di ritaglio da effettuare, ma soprattutto del trincetto semilunato, un particolare coltello a lama curva largamente sfruttato dai *sutores*.⁹⁴⁸

Per la fabbricazione delle calzature il foglio di cuoio era montato su una forma di scarpa (*forma sutoris*)⁹⁴⁹ in legno che fungeva da modello e dopo aver verificato le dovute misure sul dorso esso veniva ritagliato. Oltre alla porzione superiore si procedeva all'incisione di quella inferiore fissata alla forma con l'ausilio di chiodi e su questa veniva perfilata la suola.⁹⁵⁰ Le calzature romane constavano solitamente di tre soles cucite insieme: una suola battistrada, una suola tramezza e una soletta sottopiede.⁹⁵¹

L'insieme di queste attrezzature costituiscono nelle loro numerose varianti i simboli più diffusi nell'iconografia dei *sutores* nell'arte romana e risultano rintracciabili già in epoche molto più antiche.⁹⁵²

Dalle raffigurazioni di età greca, infatti, l'arte romana eredita i medesimi schemi figurativi e adattandoli spesso ai segnacoli tombali tende a semplificarli riducendo il numero degli artigiani a un solo individuo o persino sintetizzando la professione in iconici oggetti e strumenti raffigurati sul segnacolo (**Fig. 67**). Questi ultimi caratterizzano in particolar modo le stele funerarie di fine I - inizio II secolo d.C. e prevedono la frequente associazione di forme di scarpe o calzari e trincetto semilunato (**Catt. C4, C5, C10**), delle sole scarpe (**Cat. C15**), o di gruppi di attrezzi ove viene compresa la maggior parte degli strumenti finora esaminata (**Cat. C9**).

⁹⁴⁶ BUCHI 1987, p. 135.

⁹⁴⁷ PARMEGGIANI 1990, pp. 86-96; FERRARINI 1992, pp. 194-204.

⁹⁴⁸ VOLKEN 2010, pp. 420-421.

⁹⁴⁹ L'Editto dei prezzi diocleziano documenta il commercio di queste forme di scarpa con prezzi variabili in base ai modelli e al tipo di clientela al quale erano destinati (*Editto 9, II, 1-4*).

⁹⁵⁰ La tecnica è rimasta sostanzialmente invariata fino all'età moderna e, ammettendo le inevitabili variazioni tipiche dei fenomeni di lunga durata, si è conservata a lungo tra le culture mediterranee (*Le Forme del Lavoro*, pp. 227-232).

⁹⁵¹ PARMEGGIANI 1990, pp. 212-221.

⁹⁵² Oltre la repertorio d'ambito greco di epoca classica ed ellenistica (VIDALE 2002, pp. 135-148), si fa riferimento all'interessante raffigurazione di fabbricanti di sandali sulla tomba di Rekmire a Tebe, in Egitto, datata al 1450 a.C. (SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 165, fig. 125).

Più articolata sul piano cronologico e dei supporti è la documentazione iconografica con scene di lavoro, sebbene l'immagine del *sutor* isolato sembra costituire il motivo più frequente. In questo gruppo di raffigurazioni che si pongono numericamente in percentuali maggiori rispetto a quelle con singoli strumenti, ben otto scene mostrano un solo individuo a lavoro seduto (Cat. C3, C12), spesso dinanzi al bancone



Fig. 67. Urna ossuario di *Donatus*. A sinistra un punteruolo e una forma per scarpa, a destra un coltello a mezza luna e un maglio (Cat. C9).

(Catt. C2, C16, C17, C18) o a cavalcioni su una panca (Cat. C11), intento a ritagliare fogli di cuoio (Cat. C2) o a modellare la scarpa sulla forma (Catt. C6, C11).

Meno numerose risultano le scene di lavoro con più di un artigiano e le poche rintracciate prevedono la presenza di due individui (Catt. C1, C7, C8), seduti o in piedi, che collaborano svolgendo attività complementari tra loro.⁹⁵³

In questo tipo di scene con più di un individuo, ma anche in quelle con un solo artigiano, la composizione appare generalmente arricchita di dettagli e arredi che contestualizzano in modo più chiaro l'ambiente di lavoro.

La *taberna sutrina* costituiva uno spazio abbastanza modesto e dalle dimensioni contenute. Essa prevedeva la presenza di un tavolo o deschetto collocato al centro o agli angoli attorno al quale potevano essere sistemate una o più sedie a seconda del numero di artigiani.⁹⁵⁴ Tutt'intorno potevano essere collocati altri arredi come scaffalature, armadi (Cat. C1), mensole (Cat. C7) e intelaiature (Cat. C18) funzionali a reggere e custodire le attrezzature (Cat. C11) e le calzature appena realizzate. Proprio le calzature appaiono spesso raffigurate all'interno di queste scene di lavoro poggiate su banchi (Cat. C8), sulla sommità degli armadietti (Cat. C1) o anche all'interno di essi (Cat. C7). Gli armadi, infatti, dovevano probabilmente caratterizzare la maggior parte di queste botteghe e svolgevano sostanzialmente la medesima funzione delle mensole contenendo sui loro palchetti le scarpe nuove o riparate.⁹⁵⁵

Alcuni esempi sono visibili nella raffigurazione del sarcofago ostiense di *T. Flavius Trophimus* (Cat. C1) e nell'affresco della Casa dei Cervi di Ercolano (Fig. 68). Quest'ultimo risulta particolarmente interessante per la qualità e la raffinatezza con le quali è riprodotto

⁹⁵³ Un esempio è la raffigurazione del sarcofago di *T. Flavius Trophimus* dove accanto al calzolaio è rappresentato un altro personaggio intento a preparare lo spago avvolgendolo al fuso (Cat. C1).

⁹⁵⁴ GRIMALDI BERNARDI 2005, p. 37.

⁹⁵⁵ GRIMALDI BERNARDI 2005, p. 39.



Fig. 68. Affresco con amorini calzolari dalla 'Casa dei Cervi' di Ercolano (V, 21), (Cat. C7).

il mobile. Tale eleganza, da collegare verosimilmente alla dimensione mitologica dell'intera raffigurazione, contrasta, infatti, con il carattere modesto delle botteghe dei *sutores* il cui lavoro per quanto essenziale era considerato tra i più umili della società romana.

Anche la figura del calzolaio non sfuggì in epoca antica a

una serie di pregiudizi che esasperando alcuni aspetti della professione – come il carattere sedentario – tratteggiarono il *sutor* come figura solitaria, statica e abituata a vivere nell'ombra.⁹⁵⁶ Un altro luogo comune era legato all'avidità di questi artigiani, un pregiudizio costruito e consolidato dalla produzione letteraria e teatrale di epoca ellenistica e romana⁹⁵⁷ dal quale derivò probabilmente l'atteggiamento di scherno nei confronti di quei *sutores* che tentavano di affermarsi promuovendo, ad esempio, iniziative a favore della comunità.⁹⁵⁸ Quest'ultimo aspetto determinò in età romana la proliferazione di una serie di proverbi, come il celebre «*Sutor, ne ultra crepidam!*»⁹⁵⁹ che nella sua essenzialità chiarisce la bassa considerazione sociale nei confronti di questi artigiani.

Tuttavia, come già discusso per altre categorie di lavoratori, l'immagine fornita dalle fonti non riflette la dimensione reale e l'effettiva percezione sociale ma, al contrario, una valutazione parziale costruita *per e da* una cultura d'élite.⁹⁶⁰

Le insegne di bottega e soprattutto la documentazione iconografica ed epigrafica proveniente dal mondo funerario documenta, infatti, una situazione totalmente diversa da quella appena descritta dove molti degli aspetti oggetto di critica e scherno – come la sedentarietà – vennero persino assunti come simboli iconici di questa professione efficacemente rappresentata dall'immagine del calzolaio seduto.⁹⁶¹

⁹⁵⁶ PLAU. *Aul.*, 3, 5, 39: «*Sedentarii sutores, diabathrarii*».

⁹⁵⁷ D'ERCOLE 2014, p. 243.

⁹⁵⁸ MARZ. *Epig.* 3.59: «*Sutor cerso dedit tibi, culta Bonona, unus, Fullo dedit Mutinae: nunc ubi copo dabit?*». (JOSHEL 1992, pp. 64-65.

⁹⁵⁹ PLIN. *Nat. Hist.* XXXV, 10, 36.

⁹⁶⁰ Cfr. *supra* § 1.1.1

⁹⁶¹ D'ERCOLE 2014, pp. 244-245.

3.1.6 Lavorazione del legno

Il legno rappresenta probabilmente la risorsa naturale più preziosa e sfruttata dalle società del mondo antico. Esso costituì un componente primario - e in alcuni casi l'unico - per la fabbricazione di strumenti e di attrezzi, e, data la sua impermeabilità e la sua leggerezza, per la costruzione di edifici, strutture interne o esterne, di contenitori e mezzi di trasporto per via terra o acqua,

Secondo le fonti, l'arte della falegnameria sarebbe stata introdotta da Dedalo, il *primus artifex*, mitico progenitore di tutti gli artigiani che, dopo aver appreso le tecniche per lavorare il legno da Minerva, avrebbe realizzato i primi prodotti con questo importante materiale. Proprio Dedalo costituì sin dall'età greca il protettore dei lavoratori del legno mentre ad Athena/Minerva erano tributati culti e onori.⁹⁶²

La letteratura storica ha contribuito notevolmente alla conoscenza di questo settore artigianale e ha permesso di riconoscere un articolato sistema di specializzazioni all'interno di un quadro ideologico di riferimento che nel mito di Dedalo rafforzava ed esaltava il valore di questa *ars*.⁹⁶³ Non è un caso che, tra le iconografie isolate, ve ne è una che assume un particolare valore simbolico dato l'evidente richiamo a uno degli episodi del mito di Dedalo, la costruzione della vacca lignea, voluto dal committente dell'urna cineraria per enfatizzare il proprio mestiere di falegname (**Cat. L5**).⁹⁶⁴

La terminologia fornita dalle fonti risulta molto vasta sia in rapporto alle tipologie di legname esistenti che ai suoi possibili e numerosissimi usi.⁹⁶⁵ Gli artigiani del legno, noti anche con i generici termini *tignarius* e *lignarius*⁹⁶⁶, erano spesso esperti in precise tecniche di lavorazione e specializzati nella produzione di specifici oggetti: vi era il *faber carpentarius*, specializzato nella costruzione del *carpentum*, il carro a due ruote; il *faber intestinarius*, una sorta di ebanista⁹⁶⁷, o il *faber citrarius* esperto nella lavorazione di legname esotico come il *citrus*,⁹⁶⁸ infine il *lectuarius* provvedeva alla fabbricazione di letti e divani.⁹⁶⁹

⁹⁶² DIOSONO 2008, p. 33.

⁹⁶³ PLIN. *Nat. Hist.* VII, 198.

⁹⁶⁴ Un'altra raffigurazione riguardante proprio questo episodio è presente nella casa dei Vettii a Pompei: nell'angolo Nord-Est del peristilio è infatti visibile il noto affresco con Dedalo che mostra a Pasifae, moglie di Minosse re di Creta, la vacca di legno per lei costruita (PESANDO-GUIDOBALDI 2006, pp. 203-204).

⁹⁶⁵ Sin dal IV secolo a.C. con il naturalista Teofrasto l'interesse per questa materia prima fu particolarmente significativo e per l'età romana risultano abbondanti i contributi grazie alle opere di Catone, Columella e Palladio, nonché di Plinio il Vecchio che proprio agli autori precedenti attinse per la stesura dei libri XVI e XVII (MEIGGS 1982, p. 32).

⁹⁶⁶ I termini sembrano indicare in maniera generica gli artigiani che prestavano la loro opera nel settore della carpenteria e della lavorazione del legno (VON PETRIKOVITS 1981, p. 64, 116-117).

⁹⁶⁷ CIL 10.1922.

⁹⁶⁸ CIL VI 9258. Si tratta di una cipressacea tipica dell'Africa settentrionale (Cirenaica, Numidia e Mauretania) dalla quale si producevano mobili e arredi particolarmente pregiati (DIOSONO 2008, pp. 39-40).

⁹⁶⁹ CIL VI 7882.

La centralità di questo settore trova ulteriore conferma nella presenza dei falegnami e dei carpentieri nella prima generazione di corporazioni professionali istituite dal re Numa Pompilio.⁹⁷⁰ In effetti il fenomeno corporativo legato ai mestieri del legno costituisce un aspetto ben documentato sul piano epigrafico, come confermano le iscrizioni e gli altari allestiti dai *soci* che facevano parte di tali *collegia*, e testimoniano la vivacità sociale di questa categoria di lavoratori.⁹⁷¹

Benché l'importanza di questo materiale non risulti adeguatamente documentata dalle fonti a disposizione il suo valore fondamentale, in quanto fonte di energia e di materiale che si rinnova da sola nel tempo (anche se lentamente) è indiscusso. Il legno popolò praticamente ogni settore produttivo grazie ai suoi molteplici usi, alla facilità di reperimento e ai costi di produzione abbastanza contenuti.⁹⁷²

In base alle caratteristiche tecniche e qualitative i legni potevano essere destinati alla fabbricazione di mobili, utensili e oggetti vari (scatole, ciotole, immanicature lignee di utensili)⁹⁷³ ad essi si affiancava tutta una serie di arredi e oggetti di lusso realizzati con legname pregiato, spesso arricchito da decorazioni dipinte o con pietre intarsiate, particolarmente apprezzati dalla nobiltà romana.⁹⁷⁴

Il legno era un componente indispensabile per l'edilizia, sia pubblica che privata; la sua impermeabilità lo rendeva particolarmente adatto per la realizzazione di tubature e canali sia nei campi che all'interno di edifici quali, ad esempio, i magazzini. Costituiva una materia prima particolarmente versatile e in grado di fornire l'unica fonte di energia per cucinare, riscaldare, fondere e cuocere materie prime e manufatti. In molti casi, infatti, la sua presenza era indispensabile per garantire lo svolgimento di altri processi manifatturieri come la cottura dei manufatti in argilla, la lavorazione dei metalli e del vetro attraverso la fusione delle materie prime.

Il ciclo produttivo del legno - dall'abbattimento alla raccolta, dal taglio all'assemblaggio e rifinitura - impegnava verosimilmente numerosi gruppi di artigiani che, a vari livelli di specializzazione, contribuivano a immettere sul mercato un'elevatissima varietà di prodotti. In base alla destinazione d'uso poteva trattarsi di prodotti grezzi o semilavorati, di oggetti d'uso quotidiano o di elaborati manufatti in legno pregiato create dalle mani esperte di un intarsiatore.⁹⁷⁵

⁹⁷⁰ PLUT. *Numa*, 17.

⁹⁷¹ Ad Aquileia il collegio dei tagliaboschi (*sectores materiarum*) offrì una dedica al dio Silvano, patrono di generiche attività rurali e dei boschi (CIL V 815). A Roma numerose iscrizioni documentano il culto dei *fabri tignarii* per la loro divinità protettrice Minerva (CIL VI 565, CIL VI 570, CIL VI 578, CIL VI 30982) in onore della quale innalzarono un grande altare con dedica nell'area del Campidoglio (COLINI 1947, pp. 21-28.)

⁹⁷² Generalmente per questi erano impiegati i legni meno pregiati (DIOSONO 2008, p. 5).

⁹⁷³ Fra quelli più comuni: olivo, faggio e leccio, seguiti da cipresso e salice (DIOSONO 2008, p. 43).

⁹⁷⁴ Oltre al già citato *citrus*, un altro legno molto pregiato era l'ebano, importato dall'India e dall'Etiopia (OV. *Met.* XI, 610; VIRG. *Georg.* II, 1 16- 1 1 7; PLIN. *Nat. Hist.* VI, 1 97 e XII, 1 7; APUL. *Apol.* 61; MOLS 1999, pp. 79-80).

⁹⁷⁵ ULRICH 2007, p. 1.

Seguire lo sviluppo di questo settore produttivo, riconoscere gli impieghi e le tracce del legno è, come visto nel caso dell'industria tessile, un'impresa tutt'altro che semplice e l'estrema parzialità della documentazione disponibile lascia solo intuire il ruolo primario che tale manifattura ebbe nel mondo antico.

Gli spazi destinati alla lavorazione del legno non richiedevano la presenza di particolari dispositivi o architetture e i prodotti di questa attività artigianale sopravvivono in casi eccezionali all'interno del record archeologico. Il legno, infatti, è un tessuto vegetale che tende facilmente a degradarsi e la sua conservazione dipende fortemente da determinate condizioni climatiche e da particolari processi chimico-fisici.⁹⁷⁶

La letteratura archeologica vanta oggi numerosi ed interessanti studi legati ai prodotti lignei il cui eccezionale stato di conservazione si deve a particolari situazioni climatiche ed ambientali.⁹⁷⁷ Esempio è la documentazione proveniente dai siti di Ercolano, Pompei e Oplontis ove si conservano tracce concrete del vastissimo repertorio di oggetti, arredi, strumenti d'uso quotidiano⁹⁷⁸; oppure i legni subfossili e gli strumenti recuperati nei sottosuoli umidi del nord Europa e della Gran Bretagna⁹⁷⁹ o, ancora i resti conservatisi nei depositi secchi dell'Egitto e del Medio Oriente.⁹⁸⁰

Tale documentazione costituisce una valida base di partenza per l'analisi di questo settore produttivo dove l'apporto di altre fonti come quelle storico-letterarie e iconografiche risulta fondamentale per colmare quelle lacune legate alle conoscenze pratiche e ai processi di lavorazione.

Le raffigurazioni artistiche di falegnami, infatti, svelano un sistema di gestualità, tecniche e procedimenti difficilmente rintracciabile nella sola documentazione archeologica. Le iconografie, provenienti in maggioranza da contesti funerari, illustrano talvolta in modo preciso alcune fasi della lavorazione di prodotti in legno, dal taglio di una trave (**Cat. L6**) alla rifinitura di un mobile pregiato (**Cat. L8**), mentre in altri casi propongono in maniera dettagliata gli strumenti più tipici di questo mestiere come l'accetta, la sega, il trapano ad archetto e la pialla (**Cat. L10**).

⁹⁷⁶ CASTELLETTI – MOTELLA DE CARLO 2011, p. 279.

⁹⁷⁷ Il legno può conservarsi sia in contesti umidi - come fondi lacustri, paludi, stagni - e in questo caso non subisce alterazioni chimiche rilevanti (reperti di questo tipo vengono definiti: *waterlogged woods*); in altri casi il legno si conserva in forma carbonizzata o mineralizzata generalmente in depositi asciutti (CASTELLETTI – MOTELLA DE CARLO 2011, pp. 279-286).

⁹⁷⁸ MOLS 1999.

⁹⁷⁹ HALL 1982, pp. 231-244; WEEKS 1982, pp. 157-168; ULRICH 2007, p. 2.

⁹⁸⁰ KILLEN 1980; SIMPSON 1985.

3.1.6.1 Falegnami

All'interno di questa categoria si è deciso includere tutte le attività legate alla lavorazione del legno, da quelle iniziali di abbattimento e taglio a quelle sempre più specialistiche destinate alla produzione dei più svariati oggetti.

In rapporto al suo futuro uso, infatti, il ciclo di lavorazione del legno prevedeva una serie di operazioni e di trasformazioni che coinvolgevano diverse figure di artigiani: il taglialegna, lo sgrossatore e il carpentiere o falegname nelle sue varie specializzazioni. L'abbattimento avveniva con l'ausilio di asce, cunei e seghe. L'ascia (o scure) per abbattere era uno strumento molto robusto con ferro stretto e dai bordi paralleli generalmente ingrossato sulla parte del manico. Se l'albero era particolarmente grande si ricorreva al segone o sega a due manici che richiedeva il lavoro di due taglialegna posti alle due estremità della lama. Nel caso in cui altri arbusti o rami ostacolavano le operazioni si procedeva alla liberazione dello spazio tramite una roncola, un'accetta o un saracco, coltello lungo e curvo con la lama seghettata.⁹⁸¹

Non appena il tronco d'albero era abbattuto iniziava ad essere lavorato e tagliato in forme più regolari e di dimensioni utili per le successive operazioni. Il taglio veniva effettuato con diversi strumenti in rapporto alle dimensioni dei legni e in particolare con alcune tipologie di sega: la sega a due manici per i tronchi dalla sezione ampia e la sega a telaio per quelli più sottili. Ad esse era associato il *dolabra*, una scure funzionale a sgrossare e rifinire il legno, dotata di lama sottile e larga che consentiva un lavoro di precisione. Alcuni di questi strumenti, in particolare i due tipi di sega, sono visibili sul lato sinistro dell'ara romana di San Giorgio in Velabro (Cat. IL11) mentre nella piccola stele di *L. Canzio Acuto* (Cat. L7) è possibile riconoscere un *dolabra* nello strumento in alto a sinistra, utile per l'attività di bottaio che il defunto svolgeva.

Per il lavoro di squadratura si ricorreva ancora alla sega in modo da eliminare le

sporgenze e i tenoni, mentre nel caso di cavità e mortase si adoperavano gli scalpelli con un martello (*malleus*) in legno (Cat. IL12).⁹⁸²

Tagliato e sgrossato il legno si procedeva, dunque, con le operazioni di ritocco per le quali veniva usata l'accetta, lo strumento più caratterizzante l'attività del falegname, mentre le successive fasi di rifinitura richiedevano l'impiego della pialla (*runcina*), un attrezzo dotato di suola metallica che permetteva di



Fig. 69. Un archipendolo e una pialla sul timpano della stele da Preturo (Cat. IL5).

⁹⁸¹ DIOSONO 2008, p. 30.

⁹⁸² ADAM 1989, p. 101.

rifinire in modo molto preciso le superfici⁹⁸³ di cui è visibile un esempio su una stele da Preturo (**Fig. 69**).

Per praticare fori di piccole dimensioni si ricorreva, invece, al trapano ad archetto. Di quest'ultimo esistono preziose testimonianze su alcuni segnacoli tombali che permettono di osservarne tutte le parti che lo costituivano (**Cat. L10**). Di questo strumento, infatti, si conservano – come per la maggior parte degli attrezzi – solo le parti metalliche e nel caso specifico le punte.⁹⁸⁴ Il trapano ad arco più semplice era costituito da un corpo cilindrico cavo all'interno del quale ruotava l'attrezzo, di una bobina cilindrica che raccoglieva la cordicella dell'archetto e di un succhiello affilato roteante funzionale ad incidere il legno. L'artigiano manovrava questo strumento reggendo con una mano l'estremità dell'archetto e con l'altra il corpo cilindrico al quale era fissata la bobina.

Naturalmente indispensabili erano anche quegli attrezzi per le misurazioni e i tracciati come i compassi, le squadre, i fili a piombo e le righe graduate, ampiamente sfruttati anche nel campo dell'edilizia e della carpenteria (**Catt. MAC9, L4, IL7**).

L'iconografia è particolarmente ricca di rappresentazioni di strumenti e gruppi di attrezzi impiegati nella lavorazione del legno e proprio questi schemi figurativi risultano quelli maggiormente attestati, sebbene non spesso riferibili a specifiche specializzazioni⁹⁸⁵ o persino non ben inquadrabili in un ambito professionale ben preciso. La versatilità di molti degli strumenti menzionati li rendeva – e tutt'oggi li rende – molto adatti ai lavori di carpenteria e risultano sfruttati nel campo dell'edilizia e della lavorazione della pietra.⁹⁸⁶

L'evoluzione delle tecniche costruttive e i progressi nel campo dell'edilizia ampliarono in età romana le possibilità dei materiali cosicché il legno perse il suo primato di principale materiale da costruzione e i *fabri tignarii* cominciarono a rappresentare la più ampia categoria dei costruttori.⁹⁸⁷

Pertanto, nell'ambito delle raffigurazioni connesse ai lavoratori del legno solo alcune del numeroso repertorio sono riferibili con una certa sicurezza a questo settore artigianale e in particolare quelle relative alle scene di lavoro. Da Roma provengono interessanti rappresentazioni di falegnami come quella del rilievo marmoreo custodito alla Centrale Montemartini raffigurante l'interno di una falegnameria (**Fig. 70**). La scena illustra in modo puntuale il lavoro di sette artigiani alla presenza della dea Minerva (a sinistra). Sulla parete sono visibili alcuni strumenti come il segone, la squadra, il compasso, la sega

⁹⁸³ ULRICH 2007, pp. 41-45.

⁹⁸⁴ ADAM 1989, p. 103.

⁹⁸⁵ In questo caso si è scelto di raggruppare le raffigurazioni all'interno di una categoria distinta da quella dei falegnami e genericamente riconducibile al settore della lavorazione del legno.

⁹⁸⁶ Già le fonti erano solite riconoscere al *faber tignarius* il ruolo di costruttore e non solo di falegname: «*abros tignarios dicimus, non eos dumtaxat, qui tigna dolarent, sed omnes qui aedificarent*» (GAIUS, *Dig. L*, 1 6, 235).

⁹⁸⁷ DIOSONO 2008, p. 56.

a telaio e sul pavimento un mazzuolo. Sulla destra si riconosce il prodotto che i falegnami stanno realizzando, un tavolo rotondo con piedi a zampe leonine, un arredo di lusso ispirato alle mode di gusto ellenistico delle classi medio-alte.⁹⁸⁸



Fig. 70. Fregio dei *fabri tignarii* con raffigurazione di artigiani impegnati a costruire mobili all'interno della bottega (Cat. L2).

Similmente la piccola scena ricavata sotto l'immagine clipeata di un sarcofago strigilato romano ripropone un momento della produzione di un arredo pregiato da parte di due falegnami (Cat. L8). In quest'ultimo caso l'artigiano a destra regge in mano una piccola ascia o accetta per modellare e rifinire i mobili. Si tratta di uno strumento documentato in diverse varianti e particolarmente adatto ai lavori di levigatura e lisciatura delle superfici, soprattutto curve.⁹⁸⁹ Un altro esempio è ben visibile nella stele di *P. Beitenos Hermes* nell'ambito della cui specialità, la costruzione di letti, tale strumento assumeva una funzione fondamentale (Cat. L4).

Un altro gruppo di scene con artigiani a lavoro documenta alcune fasi di taglio delle travi lignee eseguite attraverso l'uso del segone (Cat. L6) e seghe a telaio (Cat. LP21) da parte di due artigiani, mentre le operazioni di rifinitura potevano essere condotte da un solo falegname con l'impiego di strumenti come l'ascia (Catt. L1, L12).

Anche i ritratti contribuiscono ad arricchire il repertorio grazie alla presenza di strumenti raffigurati in rapporto alla figura del defunto. Una stele da Metz ritrae un uomo a mezzo busto nel consueto schema gallo-romano del *porteur d'outils*⁹⁹⁰ mentre stringe tra le mani un'ascia e un regolo graduato (Cat. L11). Da Cuneo, invece, proviene una stele con la rappresentazione sulla fronte di un personaggio a lavoro su una ruota a otto raggi la cui rispondenza con il *cognomen* «faber» indicato nell'iscrizione ha convincentemente suggerito la professione di carradore (Cat. L3).

⁹⁸⁸ ULRICH 2007, pp. 223-227.

⁹⁸⁹ ULRICH 2007, pp. 16-18.

⁹⁹⁰ Cfr. § 2.2.1

A queste raffigurazioni segue un gruppo di immagini caratterizzato dalla sola presenza di strumenti e oggetti genericamente riconducibili alla manifattura del legno (ascia, compasso, archipendolo, regolo).⁹⁹¹ Esse sono pertinenti a reperti frammentari manchevoli di iscrizioni (**Catt. IL1, IL5**) mentre in alcuni casi si riferiscono ad attività più ampie che interessano settori complementari tra loro come la carpenteria e l'edilizia (**Catt. IL3, MAC9**) o il settore agricolo (**Catt. IL6, IL9**).⁹⁹²

3.1.6.2 *Fabri navales*

I carpentieri navali rappresentano all'interno della grande filiera del legno una categoria di professionisti ben definita e abbastanza documentata. Il *faber navalis* costituiva, infatti, una figura di antica tradizione⁹⁹³ dotata di grandi abilità ed esperienze che prestava il proprio servizio all'interno dei cantieri navali sia per armatori privati, per i quali realizzavano imbarcazioni onerarie, che per l'autorità centrale, costruendo e riparando le navi da guerra, sebbene il loro lavoro poteva anche prevedere la costruzione di imbarcazioni più modeste come pescherecci o traghetti.⁹⁹⁴

Uno dei più noti cantieri navali di epoca romana fu quello di Ostia, il cui sviluppo in epoca imperiale, favorito dall'incremento degli scambi e dall'ampliamento del porto, andava di pari passo con la crescita economica della città.⁹⁹⁵

L'attenzione riservata dalle fonti a *portus* ed *emporium* nell'organizzazione urbana, accanto alle altre opere connotanti la città (mura, torri e porte) e agli edifici di culto, ai fori, ai bagni pubblici, agli edifici di spettacolo conferma la crescente importanza di tali luoghi tra la fine dell'età repubblicana e il periodo imperiale.⁹⁹⁶ Questi erano punti di ritrovo dove circolavano e si mescolavano culti e tradizioni mediterranee diverse, dove si intrecciavano e si confrontavano le esperienze di individui impegnati in attività commerciali e artigianali riconducibili alla navigazione marittima e dove le associazioni professionali svolgevano un ruolo non indifferente nel mantenimento e nel potenziamento dei servizi. I *fabrii navales*,

⁹⁹¹ Essi sono indicati in catalogo con il codice «IL» all'interno della sezione dedicata alla rappresentazione di attrezzi non riferibili a precise professioni.

⁹⁹² D'altronde in legno erano molti degli attrezzi impiegati nei campi (*pilae, palae*, rastrelli, etc.) e in cucina, come le *trullae* (schiumarole), gli *spatha* (spatole e cucchiai), il *pilum* (mestolo) e il *focellus* dove si preparava il formaggio (DIOSONO 2008, p. 54).

⁹⁹³ Sin dall'epoca greca questo artigiano, noto come *naupegos* (ILS 2831, 28-70) costituiva un componente essenziale dell'equipaggio di imbarcazioni di qualsiasi dimensione (CARSSON 1971, p. 302).

⁹⁹⁴ DIOSONO 2008, p. 61.

⁹⁹⁵ MEIGGS 1973, pp. 54-64.

⁹⁹⁶ VITR., I, 3, I: «*Publicorum autem distributiones sunt tres, e quibus est una defensionis, altera religionis, tertia opportunitatis. defensionis est murorum turriwnque et portarum ratio ad hostium impetus perpetuo repellendos excogitata, religionis deorum in mortalium fanorum aediumque sacra.rum conlocatio, opportunitatis communiwn locorum ad usum publicum dispositio, uti portus, fora, porticus, balinea, theatra, ambulationes ceteraque, quae isdem rationibus in publicis locis designantur. Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio, firmitatis, utilitatis, venustatis*». CIC., *De Off.* 2.60.2: «*navalia, portus, aquarum ductus omniaque, quae ad usum rei publicae pertinent*».

navicularii e le corporazioni attive in città floride e per le quali prestavano servizi essenziali come il trasporto di derrate, ebbero un ruolo di primo piano nello sviluppo del commercio.⁹⁹⁷

Proprio a Ostia i *fabrii navales* eressero il proprio tempio collegiale lungo il decumano massimo (III, II, 1-2), un'ampia costruzione porticata con cortile e tempio su podio centrale, destinata alle celebrazioni e alle riunioni di questa importante corporazione.⁹⁹⁸ Il collegio era composto da costruttori di navi, armatori e carpentieri e deteneva sostanzialmente il controllo della flotta mercantile.⁹⁹⁹

L'elevata capacità economica di queste figure e il conseguente interesse da parte del governo, il loro ruolo nella progettazione e nella costruzione di imbarcazioni, sia marittime sia fluviali, sia per la flotta militare sia per quella mercantile rese tali individui una categoria particolarmente influente nella società romana.

La documentazione epigrafica ha restituito una notevole quantità di riferimenti legati ai mestieri portuali non solo in relazione ai *fabrii navales* ma anche alle numerosissime professioni connesse alle attività svolte nelle città portuali, come i *curatores navium*, addetti nei *navalia* e nelle *stationes* al restauro e alla manutenzione delle navi, o le varie categorie di imprenditori interessati al commercio per via d'acqua (*mercatores, negotiatores, negotiantes*).¹⁰⁰⁰

Anche l'iconografia conferma sostanzialmente i numeri del dato epigrafico e permette di definire in modo più preciso la fisionomia di questi influenti artigiani.

Le raffigurazioni di *fabrii navales* proviene esclusivamente dai grandi centri portuali e commerciali come Aquileia (Cat. LN1), Ravenna (Catt. LN2, LN4, LN5), Pisa (Cat. LN8), Ostia (Cat. LN6) e naturalmente Roma (Cat. LN9) dove questi individui ebbero l'opportunità di sviluppare la propria professione e affermarsi.

L'iconografia legata ai costruttori di navi appare abbastanza omogenea e articolata nelle due categorie delle scene di lavoro e delle raffigurazioni di strumenti. L'attrezzo più rappresentativo è indubbiamente l'ascia, nella fattispecie il tipo noto come «ascia-hobel»¹⁰⁰¹ o «adze-plane»¹⁰⁰², dotato di larga lama e di doppio manico, particolarmente adatto per le superfici curve e in particolar modo per lavorare le tavole del fasciame che costituiva

⁹⁹⁷ CLEMENTE 1991, pp. 88-89. Sul piano epigrafico essi sono maggiormente documentati a Ostia, con presenze saltuarie a Roma, Pisae, Ravenna, Aquileia, Arelate, Aleria e Sami di Cefalonia (ZACCARIA, p. 28).

⁹⁹⁸ MEIGGS 1973, p. 63; DE RUYT 1995, pp. 401-406. La sede ufficiale di questo collegio era, invece, la Schola di Traiano (IV,V,15), una costruzione datata al II secolo eretta sui resti di una domus (MORARD-WAVELET 2002, pp. 759-815).

⁹⁹⁹ KONEN 2001, pp. 1-36.

¹⁰⁰⁰ HERMANSEN 1982, pp. 56-59; Zaccaria 2014, pp. 28-30.

¹⁰⁰¹ GAITZSCH 1980, pp. 108-109.

¹⁰⁰² ULRICH 2007, p. 16.

l'ossatura e il rivestimento delle imbarcazioni.¹⁰⁰³ Questo tipo di ascia poteva essere usato con una sola mano o con entrambe sulla base del tipo di lavoro che si intendeva compiere.



Fig. 71. Rilievo di *P. Celerio Amandus* con raffigurazione di un'ascia piatta in associazione ad altri strumenti da *navicularius* (Cat. LN6).

L'ascia, nelle sue molteplici varianti, si trova in quasi tutte le raffigurazioni di *faber navalis* analizzate sia come strumento singolo (Catt. LN4, LN5) che in associazione ad altri attrezzi e oggetti (Cat. LN3, LN6). Il tipo «adze-plane» è ben identificabile in un due segnacoli tombali (Catt. LN6, LN10) nelle sue componenti essenziali come la lama dal profilo campaniforme e i due manici. Da notare in entrambe è la distorsione prospettica dovuta verosimilmente alle necessità di chiarezza nella rappresentazione e di riconoscibilità dello strumento. Più realistica è la raffigurazione della stele di *Plator Abacalli* (Cat. LN5) dove

l'ascia appare rappresentata di profilo e, sebbene non sia possibile apprezzare la conformazione della lama, il confronto con le iconografie sopra descritte permette di stabilirne l'appartenenza alla medesima tipologia.¹⁰⁰⁴

L'ascia è talvolta rappresentata con altri oggetti legati alla carpenteria e alla costruzione navale come timoni e perni (Fig. 71), strumenti di misurazione (Cat. LN10) o più chiari simboli marittimi come la nave (Cat. LN3).¹⁰⁰⁵

Per quanto riguarda, invece, le scene di lavoro una delle più note ed emblematiche è indubbiamente quella riprodotta sul quarto inferiore della stele ravennate dei *Longidienii* (Cat. LN2) e raffigurante il defunto *P. Longidienus, faber navalis* a lavoro. L'uomo è ritratto in piedi, sopra la sua cassetta degli attrezzi – della quale è visibile persino la serratura - mentre rifinisce con l'ascia una trave dell'ossatura interna dell'imbarcazione dinanzi a lui.

Chiude il repertorio delle raffigurazioni legate alla carpenteria navale la splendida sequenza di scene che decora un recipiente vitreo di epoca tardo romana (Fig. 72). Sul fondo è

¹⁰⁰³ ULRICH 2007, p. 18.

¹⁰⁰⁴ Una considerazione simile può essere - in via del tutto ipotetica - avanzata per la stele "gemella" di *Plator Appi* (Cat. LN4).

¹⁰⁰⁵ In questo caso la rappresentazione della nave è stata variamente interpretata come elemento dal valore simbolico legato, in associazione all'ascia, al mondo dell'aldilà (CIAMPOLTRINI 2009, p. 22) o come emblema professionale dei *fabri navales* o *tignarii*, o ancora di *navicularii* - che costituì l'opportunità di affermazione sociale e ascesa culminata nel sevirato (ZIMMER 1982a, p. 145).

riprodotto il ritratto a figura intera di un uomo¹⁰⁰⁶ attorno al quale si dispongono sei scene di falegnameria con artigiani intenti a lavorare sotto la protezione di Minerva (in alto a destra). I sei falegnami sono nitidamente raffigurati nelle loro mansioni – uno manovra la sega a telaio, un altro l'ascia-piccone, due il trapano ad archetto, un altro ancora la pialla e l'ultimo in basso a destra, più anziano degli altri, appare seduto dinanzi la prua di un'imbarcazione. Come ha osservato R.B. Ulrich tali raffigurazioni offrono «a visual encyclopedia of craftsmen using woodworking tools»¹⁰⁰⁷ e nonostante le ridotte dimensioni la precisione del disegno consente di osservare operazioni e gestualità, nonché alcuni dettagli tecnici come l'uso della *terebra gallica*.¹⁰⁰⁸

Appare evidente, dunque, quanto il contributo fornito da queste iconografie acquisisca un valore notevole se si considera la grande lacunosità della documentazione materiale riferibile a determinati settori produttivi. Come già osservato per le categorie professionali finora discusse, le raffigurazioni pertinenti i mestieri legati alla lavorazione di materiale organico forniscono una quantità di dati eccezionale senza la quale risulterebbe piuttosto difficile ricostruire in modo corretto una sequenza o semplicemente un momento produttivo. Cogliere il peso effettivo che determinate materie prime - come il legno - ebbero nel mondo antico appare complicato non solo a causa dell'elevata deperibilità ma anche della progressiva sostituzione di queste con altre materie prime che in età moderna ne ha via via limitato l'uso.



Fig. 72. Medaglione in vetro di *Dedalus* con scene di cantiere navale (Cat. LN9).

¹⁰⁰⁶ La figura non è stata chiaramente identificata potrebbe trattarsi del committente, un ricco falegname, costruttore di navi, oppure di Dedalo, protettore degli artigiani, come suggerirebbe anche l'iscrizione «*Dedali spes tua...*» (BURFORD 1985, tav. XLIX; PRIGENT 1997, pp. 51-53, fig. 20; DIOSONO 2008, p. 34, fig. 21).

¹⁰⁰⁷ ULRICH 2007, p. 32.

¹⁰⁰⁸ COLU. *Re Rust.* IV, 29, 15-16.

3.1.7 Lavorazione della pietra

Così come quanto osservato per il legno, anche la pietra costituì uno dei più importanti materiali del mondo antico e, sebbene non si prestava ai molteplici usi del legno, il suo carattere durevole gli ha permesso di mantenere intatto il proprio ruolo primario attirando abbastanza precocemente l'interesse degli studiosi. Le tracce di lavoro che caratterizzano molti materiali lapidei o le proprietà geologiche offrono, infatti, una notevole quantità di informazioni sulle tecniche di lavorazione o sui luoghi di provenienza, così come la semplice presenza di prodotti finiti, semi-lavorati o grezzi fornisce indicazioni preziosissime per ricostruire rotte e sistemi di commercio attraverso cui tali prodotti vennero trasferiti, spostati, scambiati e ridistribuiti nei vari territori dell'Impero.

Di fronte alle numerose risposte che lo studio di tale settore produttivo può offrire, sono stati molteplici gli approcci sperimentati nel corso del tempo, alcuni orientati verso aspetti prettamente tecnici e artigianali¹⁰⁰⁹, altri verso quelli economici e legati alla determinazione dei luoghi d'origine soprattutto in riferimento a determinati tipi di materiale come il marmo.¹⁰¹⁰

Per quanto riguarda l'artigianato della pietra, sia d'ambito edilizio che scultoreo, le tecniche e gli aspetti legati alla lavorazione di questa materia prima sono stati oggetto d'interesse sin dalla prima metà del XX secolo¹⁰¹¹ ed è poi proseguito nei decenni successivi con ulteriori lavori sull'edilizia, la scultura e la carpenteria particolarmente ricchi di iconografie attinte dai rilievi e dalle raffigurazioni artistiche di epoca romana.¹⁰¹²

Naturalmente anche la letteratura antica ha dedicato ampio spazio a tale ambito e in particolare la trattatistica vitruviana¹⁰¹³ e pliniana¹⁰¹⁴ forniscono numerose informazioni – quasi con intento enciclopedico - non solo sulle tipologie di materie prime esistenti ma anche sugli impieghi e sulle tecniche costruttive.¹⁰¹⁵

L'artigianato della pietra aveva origine dall'estrazione della materia prima presso giacimenti artificiali e cave ad opera di tagliatori e cavapietre (*quadratarii* o *lapidarii*)¹⁰¹⁶ che,

¹⁰⁰⁹ JOCKEY 1998, pp. 626-628.

¹⁰¹⁰ DODGE – WARD PERKINS 1992; FISCHER 1998. Nuovi e interessanti dati sono stati acquisiti grazie alle ricerche dell'*Association for the Study of Marble and Other Stones used in Antiquity* (ASMOSIA), un team interdisciplinare impegnato nello studio dei luoghi di provenienza dei materiali e delle tecniche di lavorazione (HERZ-WAELKENS 1988; WAELKENS – HERZ - MOENS 1992; MANIATIS-HERZ-BASIAKOS 1995; SCHVOERER 1999; HERRMANN-HERZ-NEWMAN 2002; LAZZARINI 2002; MANIATIS 2009; JOCKEY 2009; GUTIÉRREZ-LAPUENTE-RODÀ 2012.

¹⁰¹¹ BLÜMEL 1927; DEONNA 1932; BLÜMEL 1955.

¹⁰¹² Sulla lavorazione della pietra: BESSAC 1986. Sull'impiego edilizio della pietra: ORLANDOS 1968; GINOUVÈS-MARTIN 1985; ADAM 1989.

¹⁰¹³ VITR. *De Arch.*, II, 7.

¹⁰¹⁴ PLIN. *Nat. Hist.* XXXII-XXXV, XXXVI-XXXVII.

¹⁰¹⁵ In Plinio l'ordinata trattazione dei vari tipi di marmo e di pietre (libro XXXVI) è arricchita da ampie digressioni sugli scultori del marmo (XXXVI, 9-43), mentre Vitruvio si sofferma piuttosto rapidamente sulle tipologie di pietra per descrivere più diffusamente le murature e le tecniche costruttive (libro II)

¹⁰¹⁶ DI STEFANO MANZELLA 1987, pp. 52-53.

in base alle caratteristiche fisiche del materiale, eseguivano una serie di operazioni necessarie per favorire il distacco.

Sin dalle prime fasi del lavoro gli operai utilizzavano una certa varietà di strumenti, come la doppia ascia, il piccone, la mazzetta, gli scalpelli, i punteruoli, le gradine, la sgorbia e la squadra, utili nelle operazioni di estrazione, sbazzatura e di rifinitura.¹⁰¹⁷

Per scalzare i blocchi con il piccone, infatti, gli operai potevano sfruttare discontinuità e fessure naturali sulle quali far leva con cunei metallici; oppure incidevano dei solchi nella roccia con martello e punteruolo procedendo man mano in profondità con l'aiuto di cunei metallici o in legno che favorivano il distacco dei blocchi.¹⁰¹⁸ Si trattava di un lavoro che richiedeva una certa precisione, soprattutto dopo la sbazzatura con la martellina o con il punteruolo, dove il tagliatore procedeva alla rifinitura per mezzo dello scalpello, iniziando dai solchi periferici: se gli scalpelli presentavano il taglio liscio erano definiti scalpelli diritti (*scalprum*), se invece ricavavano un taglio dentellato si trattava della gradina.¹⁰¹⁹ Contestualmente poteva anche essere utilizzata la sega (*serra, serrula*) che, sebbene sia un attrezzo tradizionalmente associato alla falegnameria, esso trovava impiego anche nella lavorazione della pietra favorendo un taglio ancora più preciso rispetto a quello praticato con l'ausilio dei cunei.¹⁰²⁰

I blocchi cavati ricevevano, inoltre, una sbazzatura che gli conferiva una forma quadrangolare utile a facilitare le operazioni di trasporto.¹⁰²¹ Non era rara, tuttavia, la presenza di scultori all'interno delle cave: gli scarti di lavorazione pertinenti a membrature ed elementi architettonici documentano, infatti, già nei luoghi di estrazione l'esistenza di piccole officine destinate alla creazione di determinati tipi di prodotti.¹⁰²²

Gli studiosi hanno raggruppato gli strumenti per lavorare la pietra in due grandi categorie: quelli a percussione diretta, come il piccone e le asce a due punte, e gli strumenti a percussione indiretta per i quali era necessario l'impiego di due arnesi contemporaneamente come la mazzetta e il punteruolo.¹⁰²³ A questi si affiancano naturalmente gli strumenti di misurazione, come la squadra (*norma*), l'archipendolo (*libella*), il filo a piombo (*perpendicularum*), il compasso (*circinus*) e la riga graduata (*regula*), essenziali durante le diverse fasi di lavorazione, dallo sbizzo alla rifinitura.¹⁰²⁴ Una selezione di questi

¹⁰¹⁷ Gli attrezzi dei cavapietre tendevano a consumarsi molto rapidamente, per questo gli stessi operai provvedevano alla loro riparazione *in situ* dove erano apprestate delle piccole officine (SODINI-LAMBRAKI-KOŽELJ 1980, pp. 81-137).

¹⁰¹⁸ ADAM 1989, pp. 23-25.

¹⁰¹⁹ BESSAC 1986, pp. 138-148.

¹⁰²⁰ ADAM 1989, p. 32.

¹⁰²¹ ADAM 1989, p. 31.

¹⁰²² Molto più rara è la presenza di scarti riferibili alla produzione di statue e ciò suggerirebbe un'attenzione diversa per questo tipo di produzione (CLARIDGE 2015, p. 113).

¹⁰²³ LEROI-GOURHAN 1971, pp. 47-48.

¹⁰²⁴ WOOTTON - RUSSELL - ROCKWELL 2013, pp. 9-10.

arnesi è visibile sulla stele emiliana di un *marmorarius* (Cat. LP19) in associazione con gli strumenti tipici della sua professione come la mazzetta e l'ascia-martello.

Sulla stele ostiense dei tagliapietre (Cat. LP16) due artigiani lavorano con strumenti a percussione diretta come il martello a due punte riprodotto sul rilievo nella forma di piccole martelline a doppio taglio o ascia bipenne.¹⁰²⁵ Il medesimo strumento è rappresentato anche nella stele gallo-romana di un personaggio identificato come uno scalpellino (Cat. LP14).

Attrezzi a percussione indiretta sono, invece, visibili nella stele di *Amabilis*, il tagliapietre e scultore ritratto mentre scolpisce con mazzetta e punteruolo il suo stesso segnacolo tombale (Cat. LP13).



Fig. 73. Lastra del marmorario *Eutropos*. Particolare della scena di lavoro (Cat. LP17).

Questa coppia di strumenti è diffusamente rappresentata nelle stele degli artigiani della pietra, sia essi tagliapietre che scultori (Catt. LP2, LP3, LP4, LP11). I percussori potevano essere di materiale e forma diversi, in legno per le pietre tenere e in metallo per quelle più dure, mentre la testa poteva assumere forma di doppia ascia (Cat. LP16), di mazzetta (Catt. LP11, LP20) o di ascia martello a tagli ortogonali (Cat. LP9).

Un rilievo di provenienza romana ci illustra, invece, un altro strumento adoperato dagli scultori: il trapano (Fig. 73). La raffigurazione mostra un artigiano intento a scolpire un sarcofago strigilato assistito da un collaboratore. L'arnese che entrambi reggono è, per l'appunto, un trapano del tipo a cinghia motrice funzionale alla preparazione delle superfici che dovevano ricevere una decorazione.¹⁰²⁶ Questo strumento cominciò ad essere sempre più usato dagli scultori nel corso dell'età imperiale non solo per la rapidità con la quale permetteva di eseguire il lavoro ma anche in risposta a una moda che prediligeva una certa esuberanza ed espressività decorativa.¹⁰²⁷



Fig. 74. Base di Sarcofago da Istanbul. Scena della porzione sinistra (Cat. LP12).

¹⁰²⁵ ADAM 1989, p. 35, fig. 49.

¹⁰²⁶ ADAM 1989, pp. 40-42, fig. 74.

¹⁰²⁷ ORTOLANI 2001, p. 34.



Fig. 75. Base di Sarcofago da Istanbul. Scena della porzione destra con scultore e assistente (Cat. LP12).

In generale, gli attrezzi degli scultori erano essenzialmente uguali a quelli dei tagliapietre, sebbene i primi necessitavano di una varietà più ampia di scalpelli per i lavori di rifinitura che spesso compivano. La raffigurazione di artigiani a lavoro all'interno della bottega scultorea sulla base di un sarcofago custodito a Istanbul (Cat. LP12) documenta il lavoro di un gruppo di scultori e permette di apprezzare le diverse

operazioni che venivano svolte per la creazione di oggetti finiti come arredi e statue. Essa mostra due maestri scultori in tunica lunga, uno seduto intento a scolpire una statua togata (Fig. 74), l'altro in piedi mentre scolpisce un busto ritratto assistito da un collaboratore che regge in mano un trapano (Fig. 75).¹⁰²⁸ Fra questi due artigiani ve ne è un terzo, in tunica corta, chinato su un tavolo, intento a lavorare il piede di un tavolo (Fig. 76); all'estrema sinistra, un quarto personaggio, anch'egli in tunica corta, è raffigurato seduto e impegnato a disegnare.¹⁰²⁹ I due maestri utilizzano strumenti a percussione indiretta, meno chiaro è l'attrezzo adoperato dalla figura centrale forse uno strumento abrasivo – come la pietra pomice - per la lucidatura del pezzo.¹⁰³⁰

Quest'ultima era un'operazione che poteva richiedere molto tempo soprattutto quando si volevano raggiungere risultati particolarmente elevati.¹⁰³¹ Per ottenere prodotti lisci e lucidi gli artigiani ricorrevano all'impiego di vari materiali abrasivi.¹⁰³² Questi potevano essere relativamente grossolani, come lo smeriglio, o più teneri, come l'arenaria o la pomice, e venivano sfregati sulla superficie della pietra con acqua in modo da rimuovere la polvere di pietra creata durante il processo di abrasione. Al



Fig. 76. Base di Sarcofago da Istanbul. Scena centrale (Cat. LP12).

¹⁰²⁸ Il trapano, non dettagliatamente rappresentato, sembra tuttavia confrontabile con quello del rilievo romano di *Eutropos* (Cat. LP17).

¹⁰²⁹ CLARIDGE 2015, pp. 114-116.

¹⁰³⁰ WOOTTON – RUSSELL - ROCKWELL 2013, p. 9.

¹⁰³¹ BARKER - RUSSELL 2012, pp. 88-89.

¹⁰³² BESSAC 1986, pp. 262-270.

fine di ottenere un alto livello di lucidatura, si preferiva iniziare con abrasivi più ruvidi e procedere man mano con quelli più sottili.

Nell'ambito dello sfruttamento della pietra, la produzione scultorea di epoca romana, con la sua estrema varietà dei prodotti, costituì indubbiamente un settore chiave della società e tra quelli che maggiormente soddisfavano le esigenze di *status* e di pubblica visibilità.¹⁰³³ Ma è nel settore edilizio che questa risorsa naturale trovò larghissimo impiego favorita dal fervore edilizio e dallo sviluppo tecnico e artistico innescatisi all'indomani della conquista dell'Italia e dell'espansione nel Mediterraneo.¹⁰³⁴

3.1.8 L'arte del costruire: architetti, *mensores* e carpentieri

L'edilizia fu probabilmente uno dei più grandi settori produttivi del mondo antico e in particolar modo del mondo romano imperiale. L'edilizia pubblica a Roma costituiva un vero e proprio affare imperiale e la città beneficiava di programmi di costruzione e restauro sponsorizzati dalla casa imperiale e da uomini politici le cui cifre in termini di finanze, materiali e forza lavoro impiegati raramente furono più eguagliati.¹⁰³⁵

L'organizzazione del lavoro nel settore edile prevedeva una rigida gerarchia dove a capo vi erano costruttori professionisti che dirigevano il proprio gruppo di artigiani specializzati e di operai.¹⁰³⁶ In epoca imperiale, però, la gerarchia si articolò ulteriormente con l'introduzione di alcuni uffici e di figure pubbliche come il curatore (*curator*), cui spettava il controllo di determinati settori dell'edilizia pubblica¹⁰³⁷, nonché di corpi specializzati nella



Fig. 77. Rilievo marmoreo del *redemptor* Lucceius (Cat. MAC19).

¹⁰³³ Si pensi alla ricca produzione ritrattistica diffusa nel corso dell'età imperiale presso ampi strati della popolazione romana (FEJFER 2008; FEJFER 2015, pp. 233-251).

¹⁰³⁴ LOMAS 2003, pp. 28-45; YEGÜL - FAVRO 2019, pp. 21-32, 186-243, 294-408.

¹⁰³⁵ BROEKAERT - ZUIDERHOEK 2013, p. 325.

¹⁰³⁶ ANDERSON 1997, pp. 79-88, 95-107.

¹⁰³⁷ Da Augusto in poi il controllo e il mantenimento di alcune infrastrutture come le strade, gli acquedotti, gli edifici pubblici e religiosi era affidato rispettivamente ai *curatores viarum, aquarum* e *operum publicorum* (YEGÜL - FAVRO 2019, pp. 151, 179-180, 351).

costruzione e nel restauro edilizio costituiti da professionisti e operai che lavoravano in stretta sinergia con il governo.¹⁰³⁸

Naturalmente l'intera attività edilizia non poteva essere soddisfatta esclusivamente da questi uffici le cui risorse talvolta non riuscivano a sostenere una domanda sempre elevata, per questo spesso i *curatores* ricorrevano ad altri appaltatori (*redemptores*). Un *redemptor* è, ad esempio, ricordato in un rilievo capuano proveniente dal teatro nel quale si celebra l'impresario edile *Lucceius* che, tra la fine del II e il III sec. d.C., eseguì alcuni lavori nel proscenio (Fig. 77). Queste figure avevano al loro seguito un proprio ristretto gruppo di artigiani specializzati, sebbene potevano anche essere reclutate squadre di lavoratori all'interno dei collegi come quello dei *fabrii tignarii*¹⁰³⁹ o di altri pertinenti a tale settore come i *mensores aedificiorum*¹⁰⁴⁰ e i *pavimentarii*.¹⁰⁴¹

In generale, tuttavia, il lavoro nei cantieri impegnava piccoli gruppi di lavoratori, solitamente in numero di dieci unità (*decuria*).¹⁰⁴² Le grandi opere pubbliche rappresentavano, infatti, imprese eccezionali ed episodiche e il mantenimento di squadre numerose di artigiani, carpentieri e operai sarebbe stato troppo oneroso e poco conveniente per i curatori e gli appaltatori che, invece, optavano - come visto nel primo capitolo - per soluzioni più snelle e meno impegnative di volta in volta pensate in base alla necessità.¹⁰⁴³

L'edilizia privata costituì un filone parallelo a quello pubblico e, anzi, proprio nel corso dell'epoca imperiale in risposta all'inarrestabile richiesta di residenze aristocratiche lussuose e ampie, da una parte, e di abitazioni per le masse popolari dall'altra, essa subì un notevole impulso.¹⁰⁴⁴

Come accennato, l'organizzazione del cantiere edile prevedeva una precisa suddivisione delle mansioni che, dall'elaborazione del progetto iniziale, per mano di architetti e capomastri, andava alla costruzione dell'edificio, alle finiture e decorazioni, e coinvolgeva diverse figure di professionisti e operai.¹⁰⁴⁵

¹⁰³⁸ ANDERSON 1997, pp. 88-95.

¹⁰³⁹ CIL VI, 9034.

¹⁰⁴⁰ DEAR I, 206.

¹⁰⁴¹ CIL VI, 243.

¹⁰⁴² Il termine, in associazione con *centuriae*, risultava utile per l'organizzazione di qualsiasi tipo di gruppi (LIU 2009, pp. 143-144).

¹⁰⁴³ Cfr. § 1.1.2.3

¹⁰⁴⁴ BROEKAERT - ZUIDERHOEK 2013, p. 328.

¹⁰⁴⁵ DE LAINE 2008, pp. 324-325, YEGÜL - FAVRO 2019, p. 114. Sul piano terminologico il cantiere, come molti altri luoghi di produzione e di lavoro di epoca romana, richiama a sé molteplici funzioni e significati: esso costituiva l'area occupata da una costruzione in fase di realizzazione e lo spazio attrezzato dove le maestranze lavoravano e sistemavano i materiali e gli attrezzi; oppure l'edificio in costruzione e in senso più ampio l'organizzazione del lavoro da parte delle diverse figure coinvolte nella costruzione di un edificio e nell'impiego dei mezzi necessari. Il termine cioè indicava sia un luogo fisico, ma anche i procedimenti messi in atto in quel dato luogo per la realizzazione di un edificio, connotando una molteplicità di operazioni e di relazioni in divenire (AMORE 2017, p. 89).

Generalmente il progetto iniziale, la responsabilità e la direzione dei lavori erano affidati all'architetto, una figura qualificata che alla conoscenza pratica e manuale univa fondamenti teorici di aritmetica e geometria.¹⁰⁴⁶ Rispetto ai tagliapietre, ai carpentieri o agli scalpellini, infatti, la professionalità dell'architetto implicava la risoluzione di problematiche più complesse: la progettazione di un edificio richiedeva conoscenze matematiche e ingegneristiche, sia dal punto di vista statico che della pianificazione e dell'organizzazione del cantiere.¹⁰⁴⁷

La lunga tradizione letteraria relativa al primato dell'architettura e all'importanza della figura dell'architetto, che nell'opera di Vitruvio trova il massimo riferimento, ci consente di percepire la natura intellettuale di questa professione dove le attività preminenti erano essenzialmente teoriche (progettazione e supervisione) e in costante dialogo con altre discipline liberali.¹⁰⁴⁸ Nel mondo romano, però, le posizioni non erano tutte orientate verso la medesima direzione¹⁰⁴⁹ ma, al contrario, esisteva una realtà ben più complessa legata all'ambiguità del termine *architectus* e col quale venivano indicate figure con responsabilità e mansioni differenti¹⁰⁵⁰ o individui appartenenti a categorie sociali anche molto diverse.¹⁰⁵¹ L'architettura costituì, cioè, una *ars* ambivalente e persino ambigua, caratterizzata dall'intreccio di abilità manuali e di conoscenze teoriche, dalla dimestichezza con i materiali e dalle frequentazioni letterarie, dalle esperienze empiriche miste a immaginazione astratta.¹⁰⁵² Non sorprende, quindi, come il carattere multiforme e duttile di questa professione trovi riflesso anche nelle testimonianze iconografiche la cui ricchezza e varietà di temi figurativi avvalora e consolida l'articolato quadro offerto dalle fonti.

Le raffigurazioni di architetti e costruttori condividono con quelle degli artigiani della pietra la presenza dei medesimi attrezzi da lavoro, in particolar modo la compresenza di strumenti da taglio - come le asce-martello - e di strumenti di misurazione, questi ultimi in quantità sensibilmente maggiori.

¹⁰⁴⁶ PLATO. *Politico* 259e-260b.

¹⁰⁴⁷ GUIDETTI 2016, p. 427.

¹⁰⁴⁸ GROS 2012, pp. 231-246; ROBY 2013, pp. 419-445; ROMANO 2013, pp. 183-200.

¹⁰⁴⁹ Alcuni autori annoveravano l'architettura fra le *artes liberales* (HADOT 1984) e *honestae* (Cic. *De Off.*, I, 42, 150-151) mentre altri ne ridimensionavano l'importanza come Quintiliano che la inseriva tra le attività più umili, al pari della tessitura e della ceramica (QUINT. *Inst. Or.*, 2, 21).

¹⁰⁵⁰ *Architectus* poteva essere sia un giovane che concludeva il proprio percorso di studi liberali con l'esercizio dell'architettura, sia un modesto artigiano [EAA I, *Architetto*, p. 574 (G. Matthiae I. Calabi Limentani)]

¹⁰⁵¹ Gli architetti romani, sia di stato libero o, più comunemente, liberti, venivano generalmente descritti come semplici "costruttori" (*fabri*), sebbene con l'istituzione delle corporazioni professionali (*collegium fabrum tignariorum*) e dopo la riorganizzazione amministrativa di età augustea, la loro fisionomia professionale conquistò un tacito riconoscimento (THOMAS 2015, p. 346).

¹⁰⁵² FOLIN 2014, p. 295.



Fig. 78. Sarcofago marmoreo dell'architetto (Cat. MAC10).

In diversi casi è documentato lo schema con gruppi di strumenti riferibile a un'insegna di bottega (Cat. MAC1) e ad alcuni segnacoli tombali (Catt. MAC2, MAC7, MAC10, MAC12, MAC18). Gli strumenti raffigurati sono solitamente l'ascia-martello, la mazzetta e lo scalpello e, soprattutto, gli attrezzi di misurazione come la squadra, l'archipendolo, il filo a piombo, il regolo e vari tipi di

compasso. Anche nel timpano del cosiddetto Sarcofago dell'architetto campeggiano i medesimi strumenti con una certa prevalenza di quelli per le misurazioni (Fig. 78).

La ricorrenza di questa categoria di strumenti è da porre in rapporto al significato stesso della loro importante funzione, ossia quella di determinare regolarità e verificare cifre e geometrie, che richiamerebbe l'ambivalenza – intellettuale e pratica - della professione di architetto e in generale di quella del costruttore. I *Cossutii*, ad esempio, una nota famiglia di costruttori, scultori e tagliapietre da diverse generazioni¹⁰⁵³ scelte per il proprio altare funerario la rappresentazione dei suoi strumenti di lavoro tra i quali spiccano proprio quelli di misurazione (Cat. MAC12). La medesima scelta venne fatta da *L. Alfius Staius*, forse un capomastro o un imprenditore edile¹⁰⁵⁴ (Cat. MAC2) e dagli anonimi committenti di due rilievi di provenienza romana (Catt. MAC7, MAC14).

Il valore identitario e autocelebrativo di questi emblemi fu naturalmente ripreso anche dai più umili *structores* (Catt. MAC1, MAC13, MAC15) ai quali alla stregua dell'*architectus* erano riconosciute funzioni di responsabilità e controllo.¹⁰⁵⁵

Spesso in associazione a questi strumenti compaiono anche altri oggetti, come la verga (*virga*), i rotoli di pergamena e gli scrittoi, che sebbene non siano documentati con la frequenza di quelli precedenti, assumevano un più deciso significato di controllo e supervisione.¹⁰⁵⁶ La verga, ad esempio, compare sulla stele romana dei monetieri *P. Licinius Philonicus* e *P. Licinius Demetrius* (Cat. LM43), mentre i rotoli di pergamena e lo

¹⁰⁵³ RAWSON 1975, pp. 36-47.

¹⁰⁵⁴ SANTA MARIA SCRINARI 1972, nr. 391; ZIMMER 1982a, pp. 170-171; MASELLI SCOTTI 1997, pp. 143-144.

¹⁰⁵⁵ Tali emblemi furono inoltre sfruttati da molti altri artigiani della pietra senza alcuna pretesa di riconoscimento intellettuale come i tagliapietre e i carratori (Catt. L14, LP19).

¹⁰⁵⁶ L'esempio più noto è quello del mosaico tunisino dell'architetto custodito al Museo del Bardo raffigurante una scena di cantiere con l'architetto che supervisiona un gruppo di operai distinto da questi per la posa e la verga stretta nella mano sinistra (FOLIN 2014, pp. 292-293, fig. 2; YEGÜL - FAVRO 2019, p. 114, fig. 3.3).

scrittoio arricchiscono il repertorio di oggetti e arnesi dell'ara di *T. Statilius Aprus, mentor* della tribù Voltinia (Cat. MAC8).

All'interno delle professioni ingegneristico-architettoniche rientrava, infatti quella del misuratore, *mentor*, nelle sue varie specializzazioni (*mentores frumentarii, mentores aedificiorum, mentores machinarii, mentores sacomarii*) che nel caso di ampi progetti edilizi o di pianificazione urbana forniva il proprio contributo in sinergia con le altre figure coinvolte.¹⁰⁵⁷ Il *mentor aedificiorum* era addetto ai rilievi degli edifici e al controllo della regolarità delle costruzioni, egli insieme ai *mentores agrorum* e ai *mentores frumentarii* è ascrivibile alla categoria dei tecnici della misurazione.¹⁰⁵⁸ Lo strumento tipico del *mentor*

fu indubbiamente la groma, l'*instrumentum mentorium* a squadro, costituito da bracci ortogonali (*cornicula*) dai quali pendevano quattro fili (*nerovia, perpendiculara*) dotati di pesi di bronzo (*pondera*), che consentiva di stabilire misure e impostare l'assetto di una città o di un accampamento.¹⁰⁵⁹ Una delle più celebri testimonianze iconografiche di questo strumento - e per molto

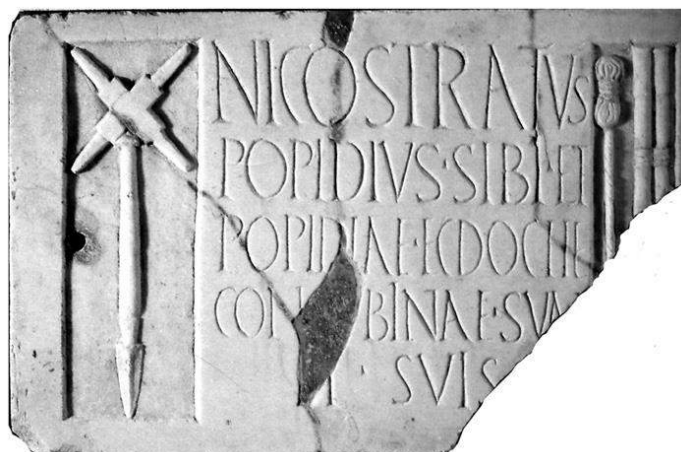


Fig. 79. Rilievo di *Popidius Nicostratus* (Cat. MAC17).

tempo l'unica nota - è quella che decora la stele del liberto *Lucius Aebutius Faustus, mentor* della tribù Claudia (Cat. MAC3). Il rilievo, scoperto nel XVIII secolo a Ivrea, costituì per molto tempo l'unica testimonianza figurativa per comprendere le caratteristiche e il funzionamento di questo importante strumento. A questa infatti, oggi è possibile aggiungere una seconda raffigurazione - un po' più chiara - pertinente al rilievo marmoreo di *Popidius Nicostratus* scoperto nel 1956 nella necropoli di Porta Nocera (Fig. 79).¹⁰⁶⁰ In entrambe le raffigurazioni la groma è rappresentata smontata con la croce sovrapposta al bastone di sostegno (*ferramentum*) verosimilmente per ragioni di chiarezza e riconoscibilità della rappresentazione.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁷ YEGÜL - FAVRO 2019, p. 115.

¹⁰⁵⁸ TODISCO 1999, p. 49. Nelle iscrizioni africane gli agrimensori vengono indicati con diversi termini: ad esempio in età imperiale era molto in uso il termine *agrimensor*, seguito da *mentor agrarius* e *mentor agrorum*; mentre la parola *mentor* risulta sempre associata a militari (ZARBINI 1998, pp. 123-133).

¹⁰⁵⁹ BOCCALERI 1999, pp. 26-29; MACHINA 2009, p. 77; ROSADA 2010, pp. 131-133.

¹⁰⁶⁰ D'AMBROSIO-DE CARO 1983, tomba 17a/b OS.

¹⁰⁶¹ Un ulteriore e fondamentale acquisizione per lo studio di tale strumento è legata alla scoperta nel 1912 a Pompei dei resti di una groma all'interno della bottega di un artigiano (I, 6, 3), tale *Verus*, un fabbro ferraio, attraverso la quale fu possibile giungere a una ricostruzione precisa delle parti che costituivano lo strumento (DELLA CORTE 1912, p. 274, fig. 1, pp. 142, 147, 253-254; 281-282; DELLA CORTE 1922, pp. 6-26).

La tecnica delle misurazioni veniva appresa per lo più durante il servizio militare, in particolare nelle operazioni di *castrametatio*, per essere poi sfruttata anche per scopi civili.¹⁰⁶² In epoca imperiale, però, tali figure subirono un maggiore inquadramento sia sul piano della formazione che delle funzioni e, sebbene l'estrazione sociale dei *mensores* fosse per lo più di origine libertina, essi riuscivano a ricoprire cariche municipali come nel caso di Lucio Ebuizio Fausto il cui sevirato è richiamato anche visivamente dalla rappresentazione del *bisellium* inquadrato da fasci littori.¹⁰⁶³

Oltre alle rare e preziose raffigurazioni della groma, negli studi dell'edilizia antica acquisiscono un significativo valore documentale anche le più complesse scene di cantiere ove trova spazio la rappresentazione di macchinari di sollevamento in grado di movimentare carichi consistenti (Catt. MAC6, MAC19).

L'operazione veniva condotta da gruppi di operai con l'ausilio di apparecchiature la cui



Fig. 80. Rilievo degli *Haterii* raffigurante la costruzione del sepolcro di famiglia (Cat. MAC6).

potenza veniva stimata in funzione della dimensione dei materiali. Il già citato rilievo capuano del *redemptor* (Cat. MAC19) mostra, ad esempio, un dispositivo per il sollevamento di carichi pesanti costituito da una ruota azionata dal movimento di due operai e da una capra o biga (*rechamum*) che con l'aiuto di un paranco solleva una colonna monolitica.¹⁰⁶⁴

Ancora più nota è la raffigurazione posta a decorazione di una delle lastre del sepolcro degli *Haterii*, i cui membri avevano partecipato in qualità di appaltatori alla costruzione di importanti

¹⁰⁶² ROSADA 2010, p. 128.

¹⁰⁶³ Il soggetto risulta abbastanza frequente nelle stele piemontesi di magistrati (LEGROTTAGLIE 2014, p. 77).

¹⁰⁶⁴ ADAM 1989, pp. 47-48.

monumenti dell'età Flavia.¹⁰⁶⁵ Sul rilievo in questione sono riprodotti un edificio funerario a forma di tempio e la gigantesca ruota della macchina di sollevamento (**Fig. 80**). Tale dispositivo che, come il precedente, deteneva una potenza che si aggirava intorno alle decine di tonnellate, era dotato di una capra e una grande ruota con almeno sette montanti muniti di paranchi. Nel rilievo la grande ruota, collocata alla base della capra, è messa in funzione da cinque uomini mentre altri due operai a terra afferrano le corde per frenarne il movimento d'inerzia. Non è visibile il carico sollevato dal paranco verticale in quanto nascosto dal monumento già finito.

Un momento di lavoro pertinente una fase delicata dell'attività di costruzione diviene, quindi, uno dei soggetti che concorrono a celebrare questa famiglia mescolando riferimenti simbolici e richiami alle realtà quotidiana.¹⁰⁶⁶

Conclude la rassegna delle scene di cantiere l'affresco che decora una parete dell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma (**Cat. MAC11**) e raffigurante un gruppo di operai che costruisce un muro in mattoni. La raffigurazione acquisisce particolare valore in quanto documenta le diverse operazioni funzionali alla messa in opera di una costruzione in muratura: a destra un operaio impasta con la marra la malta; altri due trasportano a spalla dei materiali: l'uomo a sinistra sostiene una cesta colma di mattoni, il secondo sale su una scala con un trogolo pieno di malta. Infine, sul ponteggio montato sulle due facce del muro in costruzione sono raffigurati due operai a lavoro. Quest'ultimo dettaglio arricchisce il valore documentale della scena per la nitida illustrazione del sistema di ponteggi ad impalcatura indipendente particolarmente sfruttato per le costruzioni in laterizio.¹⁰⁶⁷ L'affresco di Trebio Giusto, infatti, rappresenta la più importante testimonianza iconografica della messa in opera di strutture in muratura con l'ausilio di impalcature o *machinae scansoriae*¹⁰⁶⁸ e nella fattispecie di ponteggi indipendenti.

In generale l'insieme di questa documentazione iconografica ha fornito un contributo estremamente utile per l'analisi dei sistemi costruttivi, per la comprensione degli attrezzi e delle apparecchiature descritte dalle fonti nonché delle fasi operative seguite da operai, *structores* e architetti che, nel costante intrecciarsi di momenti ideativi e realizzativi, svolsero una delle professioni più importanti e connotanti della società e dell'epoca imperiale.

¹⁰⁶⁵ LEACH 2006, pp. 1-18.

¹⁰⁶⁶ TRIMBLE 2018, pp. 327-352.

¹⁰⁶⁷ ADAM 1989, p. 87.

¹⁰⁶⁸ VITR. *De Arch.*, X, 1.

3.1.9 Estrazione e lavorazione dei metalli

L'artigianato del metallo costituì un altro settore d'importanza centrale per il mondo antico e dal quale dipendevano numerosissime filiere produttive con un largo impiego che soddisfaceva esigenze d'uso e di prestigio.

In base alle loro caratteristiche e al loro valore, infatti, oro, argento, ferro, rame e bronzo popolarono ogni settore artigianale sia per la produzione di oggetti d'uso comune (utensili, attrezzature artigianali), militare, religioso che di prodotti di lusso (gioielli, ornamenti, arredi, oggetti), ai quali va aggiunta l'intensa attività derivata dall'industria monetale.

Questo ambito artigianale di antichissima tradizione¹⁰⁶⁹ raggiunse in epoca romana livelli produttivi molto elevati, soprattutto tra I e II secolo d.C., e rimasero ineguagliati almeno fino al diciannovesimo secolo.¹⁰⁷⁰

La portata di tale settore e la diversificazione produttiva coinvolgeva ampie masse di manodopera specializzata nella lavorazione e nella fabbricazione di numerosi tipi di manufatti, secondo tecniche e procedimenti particolareggiati e differenti l'uno dall'altro. La metallurgia costituiva, infatti, il settore artigianale per eccellenza e agli individui coinvolti in tale ambito professionale erano ampiamente riconosciute specifiche abilità fondate sullo stretto rapporto fra le conoscenze tecnico-operative e il carattere sapienziale che connotava questa *ars*.¹⁰⁷¹ Nell'articolato sistema ideologico della società antica riguardante il mondo del lavoro sembra, infatti, che questi artigiani godessero di considerazioni abbastanza positive e se, ad esempio per l'età greca è possibile far riferimento a Socrate che amava recarsi presso la bottega del fabbro per conversare con lui¹⁰⁷², per l'età romana Giovenale ci tramanda una riflessione sulla vita di un fabbro, la quale anche se umile, poteva offrire più occasioni di felicità rispetto a una carriera illustre.¹⁰⁷³

Di fatto l'arte della metallurgia, trasmessa oralmente e appresa con periodi di apprendistato, permetteva al *faber ferrarius* di trasformare la materia prima tramite il fuoco e, quindi, di governare e plasmare la natura secondo il proprio volere.¹⁰⁷⁴ Proprio questo aspetto attribuiva alle professioni legate all'artigianato dei metalli un'aura di

¹⁰⁶⁹ L'introduzione e la diffusione della metallurgia nel mondo antico ha visto contrapporsi due scuole di pensiero, una fondata sulla teoria migrazionista-diffusionista che vedeva nei territori orientali il centro di sperimentazione e diffusione tra V e IV millennio; la seconda basata sulla tesi dello sviluppo indipendente secondo il quale ciascun territorio sperimentò spontaneamente tale tecnica (GIARDINO 1998, pp. 6-8, con bibliografia precedente).

¹⁰⁷⁰ WILSON 2002a, p. 25.

¹⁰⁷¹ LA SALVIA 2017, p. 29.

¹⁰⁷² PLATO. *Apologia*, 22d.

¹⁰⁷³ IUV. *Sat.* V, 14, 116-118: «*quippe his crescunt patrimonia fabris [sed crescunt quocumque modo maioraque fiunt] incude adsidua semperque ardente camino*».

¹⁰⁷⁴ ARENDT 1958, pp. 166-176.

mistero e di suggestione e sin dall'età preistorica sorsero e si consolidarono intorno a questa tecnica una serie di riti e credenze magico-religiose, di misteri e di tabù che venivano trasmessi di generazione in generazione.¹⁰⁷⁵

Dal punto di vista archeologico l'individuazione di attività metallurgiche si basano sulla presenza di alcuni indicatori come scorie, resti di forni e frammenti di utensili. L'attività estrattiva, invece, è indiziata da tracce di attività che intaccano il banco roccioso per intercettare la vena mineralizzata come pozzi di forma generalmente regolare¹⁰⁷⁶, catini di franamento o accessi ricavati sfruttando fratture naturali.¹⁰⁷⁷ L'estrazione avveniva seguendo il filone mineralizzato e determinava la progressiva escavazione di gallerie su più livelli che potevano raggiungere anche profondità superiori ai 100 metri.¹⁰⁷⁸

In epoca romana uno dei più importanti distretti minerari era localizzato nella penisola iberica dove nei territori di sud-est si concentrò sin dai primi anni del II secolo a.C. un'intensa attività estrattiva, alla quale corrispose il grande sviluppo dell'industria metallurgica di *Carthago Nova*, destinata a diventare uno dei centri più importanti del commercio mediterraneo.¹⁰⁷⁹ Lo sfruttamento era esteso anche in altre regioni iberiche come quelle della Sierra Morena e delle aree occidentali, con un'intensa coltivazione mineraria che nel caso delle regioni di sud-ovest perdurò dal I al V secolo d.C. con un picco tra I e II secolo.¹⁰⁸⁰

La documentazione iconografica conferma il ruolo centrale di questo settore per il territorio iberico con due raffigurazioni pertinenti tale ambito professionale ed esclusivamente di provenienza iberica (**Catt. EM1, EM2**). Si tratta di un rilievo d'incerta destinazione raffigurante un gruppo di minatori (**Fig. 81**) e una stele con ritratto a figura intera di fanciullo (**Cat. EM2**). Entrambi riproducono individui coinvolti nell'attività estrattiva, generalmente si trattava di schiavi (**Cat. EM1**)¹⁰⁸¹ ma non erano rari i casi di



Fig. 81. Rilievo iberico con otto minatori (**Cat. EM1**).

¹⁰⁷⁵ APPLEBAUM 1992, p. 147.

¹⁰⁷⁶ Così ad esempio nelle miniere del *Laurion* in Grecia, il cui sfruttamento iniziato in età preistorica perdurò sino al I secolo d.C. (CONOPHAGOS 1980, pp. 55-124).

¹⁰⁷⁷ Questi ultimi sono attestati nelle colline metallifere del territorio montierino (DALLAI *et alii* 2012, p. 271).

¹⁰⁷⁸ GIARDINO 1998, p. 48.

¹⁰⁷⁹ LAZZARINI 2001, pp. 41-42; DÍAZ ARIÑO - ANTOLINOS MARÍN 2013, pp. 535-554.

¹⁰⁸⁰ DOMERGUE 1990, pp. 49-62.

¹⁰⁸¹ DIOD. *Sic.* 5, 36, 3.

affrancamento e di miglioramento sociale con possibilità di diventare imprenditori minerari.¹⁰⁸² La stele con ritratto di fanciullo documenta, invece, il coinvolgimento dei bambini in attività produttive che in età greca e romana non costituiva una degenerazione della vita infantile ma un aspetto del loro quotidiano.¹⁰⁸³ In territori come l'*Hispania* dove l'attività mineraria era molto competitiva e redditizia l'impiego di bambini minatori era abbastanza diffuso in quanto, grazie alla corporatura piccola e agile, riuscivano in breve tempo a esplorare i cunicoli, percorrere i corridoi, portare in superficie i materiali estratti e trasportare le attrezzature.¹⁰⁸⁴

La manodopera infantile costituì naturalmente solo un aspetto dell'intenso lavoro che avveniva in miniera, all'interno di queste aree si muovevano parecchi uomini, si azionavano macchine, infrastrutture e servizi a cielo aperto o in galleria a seconda delle caratteristiche dei giacimenti. Lo strumentario di base era caratterizzato da utensili in ferro simili a quelli già visti per i tagliapietre come le asce-martello, il piccone e lo scalpello. In età romana, però, le tecniche di coltivazione vennero migliorate e meccanizzate con l'introduzione, o meglio, con la sperimentazione della ruota idraulica per il drenaggio delle miniere che permise di seguire le vene fino a profondità precedentemente irraggiungibili.¹⁰⁸⁵ Ulteriori perfezionamenti, come la razionalizzazione dei giacimenti mediante coltivazioni per pozzi e galleria, la messa in sicurezza dei pozzi e lo sfruttamento delle coltivazioni a cielo aperto attraverso sistemi di acquedotti, bacini, canali e pozzi per il lavaggio delle sabbie aurifere, incrementarono e resero molto più proficua l'attività.¹⁰⁸⁶



Fig. 82. Stele con fabbri da Aquileia. Particolare del fabbro che ravviva con un mantice la fiamma (Cat. LM11).

Ma se il lavoro in miniera interessava solo determinate aree dell'Impero dove si concentrava la presenza di distretti minerari, le attività di lavorazione e trasformazione della materia prima erano diffusamente distribuite in tutti i territori imperiali come testimoniano le numerose raffigurazioni di artigiani del metallo che fanno di questa categoria professionale la più rappresentata insieme all'industria dei tessuti.

Dal punto di vista tecnico, il minerale subiva alcuni processi prima di essere avviato ai forni fusori per ottenere il metallo che consistevano nella frantumazione e nel lavaggio dei frammenti utili a

¹⁰⁸² DOMERGUE 1990, pp. 321-337.

¹⁰⁸³ PORENA 2016, p. 663.

¹⁰⁸⁴ DOMERGUE 1990, pp. 335-346, 351-352; PORENA 2016, p. 683.

¹⁰⁸⁵ GIARDINO 1998, p. 49.

¹⁰⁸⁶ GIARDINO 1998, pp. 49-52.

favorire l'estrazione del metallo.¹⁰⁸⁷ Quest'ultima avveniva sottoponendo il minerale al calore necessario per raggiungere la temperatura di fusione all'interno di forni fusori che in epoca romana potevano essere conformati a cupola o a tino.¹⁰⁸⁸ Per ottenere in modo più rapido la temperatura di fusione gli artigiani ravvivavano la combustione attraverso getti d'aria immessa con l'ausilio di cannelli ferruminatori (Cat. LM18) o più frequentemente con mantici in pelle azionati manualmente (Catt. LM11 fig. 82, LM19) o con i piedi.

La scelta del metallo dipendeva spesso dal tipo di prodotto che si intendeva realizzare e da questa derivava anche la tecnica di lavorazione. Molte raffigurazioni, ad esempio, illustrano la lavorazione del manufatto a caldo per fucinatura (o forgiatura) che prevedeva la deformazione plastica del pezzo attraverso fasi alternate di martellatura e riscaldamento. Questa tecnica era sfruttata per la produzione di oggetti in ferro i quali venivano trattenuti con una tenaglia e ripetutamente martellati sull'incudine dopo altrettanti ripetuti riscaldamenti. Ciò permetteva al fabbro di ottenere oggetti particolarmente resistenti e duri, utili ad esempio per la produzione di utensili ed equipaggiamenti come nel caso dei *cultrarii*, fabbri esperti nella produzione di coltelli e strumenti taglienti (Catt. LM4, LM6, LM7, LM30, LM32).

Questa fase essenziale del processo di lavorazione del metallo è frequentemente attestata nelle iconografie dei mestieri metallurgici, quasi come una sintesi dell'intera produzione, secondo schemi abbastanza standardizzati che prevedono la presenza di uno (Catt. LM9, LM15, LM17, LM20) o due artigiani (Catt. LM2, LM3, LM4 fig. 83) a lavoro dinanzi l'incudine. Quest'ultima poteva direttamente poggiare sul ceppo alloggiato nel pavimento oppure essere rialzata attraverso piccoli basamenti in muratura¹⁰⁸⁹ (Catt. LM11, LM19).

L'iconografia risulta estremamente importante anche per la documentazione del ricco repertorio di strumenti che i fabbri utilizzavano e fabbricavano.

La maggior parte delle raffigurazioni esaminate, infatti, sia esse scene di lavoro che semplici gruppi di strumenti, illustrano talvolta in modo particolarmente dettagliato



Fig. 83. Ara di *L. Cornelius Atimetus*. Scena di forgiatura sul lato destro (Cat. LM4).

¹⁰⁸⁷ GIARDINO 1998, pp. 55-56.

¹⁰⁸⁸ Sulla fronte erano caratterizzati dalla presenza di una fossa necessaria per lo smaltimento delle scorie (TYLECOTE 1976, pp. 41-56).

¹⁰⁸⁹ Difficilmente riconoscibili nella documentazione archeologica, ne è stato individuato uno all'interno dell'ambiente G della fucina romana di Montebelluna (TV), località Posmon, realizzato con frammenti di tegole e ciottoli (BERNARDI 2016, pp. 125-126).

quegli arnesi, come pinze, tenaglie, mazze, incudini, che producevano e riparavano essi stessi mantenendoli in uso per lungo tempo. Gli attrezzi rappresentati alludevano il più delle volte alla strumentazione professionale (Catt. LM24, LM25, LM26) nonché ai servizi forniti e ai prodotti veduti come nel caso delle serrature (Cat. LM11) o dei coltelli (Catt. LM4, LM6).

L'industria dei metalli era, tuttavia, fortemente legata non solo alla produzione di utensileria e oggetti d'uso quotidiano o militare ma anche all'artigianato del lusso e alla produzione di costose e preziose suppellettili che facevano mostra di sé nelle case delle famiglie benestanti. Questi prodotti, che avevano iniziato a caratterizzare l'economia antica già in età greca, incrementarono la loro presenza nel mercato romano all'indomani delle guerre di conquista in Oriente tanto da fare del consumo di beni preziosi una delle maggiori voci di spesa per l'Impero.¹⁰⁹⁰

Oro e argento divennero metalli particolarmente richiesti per la produzione di suppellettili pregiate, di monili e gioielli la cui moda spopolò soprattutto in età imperiale.¹⁰⁹¹

La documentazione epigrafica fornisce informazioni abbastanza dettagliate circa le numerose specializzazioni legate all'artigianato dei metalli preziosi e rivela un quadro molto articolato di competenze che impegnavano soprattutto liberti, ma anche uomini liberi, spesso al servizio di aristocratici e della famiglia imperiale. Essi si occupavano sia del recupero dei metalli preziosi che della lavorazione e della fabbricazione di manufatti, sino alla vendita presso i ricchi committenti.¹⁰⁹²

È probabile che la progressiva articolazione professionale di questo settore artigianale sia stata determinata dalla crescita della domanda di beni di lusso in età repubblicana, la quale impose una razionalizzazione dell'attività e una ripartizione delle varie fasi di lavorazione o delle produzioni.¹⁰⁹³

Per quanto riguarda l'oro, in particolare, i documenti epigrafici¹⁰⁹⁴ permettono di identificare le qualifiche artigianali legate al ciclo di lavorazione di questo prezioso metallo e attestano, nello stadio iniziale dell'acquisizione e della fornitura del metallo, gli *auri acceptores*, responsabili dell'approvvigionamento dell'oro, e i *flaturarii*, fonditori, entrambe le categorie trattavano probabilmente anche l'argento, il rame, lo stagno e il piombo¹⁰⁹⁵; nella fase intermedia della preparazione dei 'semilavorati', i *brattiarrii*, che

¹⁰⁹⁰ SQUILLACE 2016, p. 606.

¹⁰⁹¹ Sin dall'età repubblicana le fonti letterarie e giuridiche ci informano dell'emanazione di *Leges Sumptuariae* per contenere la diffusione e l'ostentazione del lusso, sebbene il concetto di *sumptus* assunse un significato diverso nelle varie epoche storiche (BOTTIGLIERI 2016, pp. 13-19).

¹⁰⁹² SQUILLACE 2016, p. 635.

¹⁰⁹³ DI GIACOMO 2016, pp. 160-176.

¹⁰⁹⁴ Illuminante è in questo senso il patrimonio epigrafico di Roma soprattutto quello relativo agli *aurifices de Sacra via*, attualmente tra i più noti professionisti dell'oro (PAPI 2002, pp. 53-57; DI GIACOMO 2012, pp. 37-52).

¹⁰⁹⁵ DI GIACOMO 2016, pp. 6, 125-130.

riducevano oro, argento e rame in lamine (*laminae*) e foglie (*brattiae* o *bratteae*); le *aurinetrices*, addette alla manifattura e alla vendita di fili d'oro; i *gemmarii*, impegnati nel taglio, nella politura, nell'incisione a intaglio o a cammeo e nello smercio delle gemme 'da castone', e i *margaritarii*, esperti nella scelta, nella valutazione e nell'acquisto all'ingrosso delle partite di perle da avviare alla vendita al dettaglio; nella fase finale, legata alla composizione e alla vendita dei prodotti finiti, gli *aurifices*, che realizzavano gioielli, vasellame, statuette e suppellettili in oro, nonché gli *anularii*, i *coronarii* e i *vascuarii*, specializzati rispettivamente nella confezione di corone (*coronae*), anelli (*anuli*) e di vasi di piccolo taglio (*vascula*) non solo in oro, ma anche in altri metalli.

Lo stretto legame tra queste specializzazioni e la gestione integrata del sistema produttivo si tradussero concretamente nella tendenza all'aggregazione delle attività di *aurifices*, *gemmarii*, *margaritarii*, *caelatores*, *vascularii* e *flaturarii* in alcuni quartieri dell'Urbe.¹⁰⁹⁶ Nell'intricata rete di relazioni questi artigiani si trovavano spesso a collaborare in quanto le proprie professionalità erano spesso complementari e non era raro che un oggetto passasse all'interno di diverse botteghe, ciascuna specializzata in una fase di lavorazione.¹⁰⁹⁷

All'apice di questa catena produttiva vi erano gli *aurifices*¹⁰⁹⁸, artigiani specializzati nella lavorazione e nel commercio di *ornamenta* in oro e recipienti per uso potorio, e gli *argentarii* esperti, invece, nel ciclo di lavorazione dell'argento e la cui produzione era estesa anche a vasellame da cucina pregiato.¹⁰⁹⁹ Con la diversificazione delle attività nell'artigianato sontuario questi artigiani cominciarono verosimilmente a collaborare in modo sempre più stretto con gli altri specialisti e, ad esempio, si rivolgevano alle vicine officine dei *flaturarii* per la fusione del metallo, ai *brattiarii* per la fornitura di lamine e ai *caelatores* per la loro decorazione a sbalzo e cesello. Ai *gemmarii* commissionavano pietre preziose, mentre sui banchi dei *margaritarii* si rifornivano di perle. Una volta acquisite tutte le componenti necessarie procedevano all'assemblamento: saldavano le lamine, ritagliavano le foglie in varie sagome, incastonavano perle e gemme fino alla creazione del prodotto finito.¹¹⁰⁰

L'articolazione del lavoro e la proliferazione degli specialismi corrisposero, dunque, all'inquadramento delle singole abilità e, di conseguenza, di una precisa identità professionale confermata anche sul piano iconografico.

Sebbene tale documentazione non raggiunga i numeri di quella epigrafica le attestazioni rintracciate integrano e arricchiscono la già cospicua percentuale di informazioni pertinenti l'artigianato dei metalli preziosi.

¹⁰⁹⁶ PAPI 2002, pp. 54-59.

¹⁰⁹⁷ DI GIACOMO 2012, pp. 37-38.

¹⁰⁹⁸ Cfr. *Aurarius*, in RE II, 2 (1896), col. 2425.

¹⁰⁹⁹ DI GIACOMO 2016, p. 5.

¹¹⁰⁰ DI GIACOMO 2012, p. 38.

La vitalità e l'articolazione produttiva risulta testimoniata iconograficamente nelle sue diverse fasi, dalla preparazione dei semi-lavorati alla produzione e vendita degli oggetti finiti. Nell'ambito delle raffigurazioni esaminate poco meno di una decina sono attribuibili alla produzione di semi-lavorati, di contenitori e situle e alle tecniche di decorazione tramite martellatura e cesellatura, documentate secondo schemi e tipologie di supporto diversificate.

I *brattiari*, esperti nella produzione di semi-lavorati mediante laminatura dell'oro¹¹⁰¹, lavoravano il prodotto in modi differenti a seconda del tipo, *lamina* o *brattea*, e dello spessore che si voleva ottenere. Pertanto si procedeva con diverse operazioni di martellatura sull'incudine, alternate ad altre dove la lamina veniva battuta dopo che era stata avvolta tra pelli di vitello.¹¹⁰² Un'insegna di bottega datata al II secolo d.C. sintetizza in maniera efficace tali procedimenti e propone la figura di un battiloro nella prima fase della martellatura di una lamina d'oro con il *malleus* (**Cat. LM15**)¹¹⁰³, secondo lo schema iconico dell'artigiano isolato seduto dinanzi l'incudine.

Anche i *margaritarii* appartenevano a una fase intermedia della produzione: si occupavano dell'acquisto all'ingrosso di perle che poi rivendevano al dettaglio sui loro banchi. Presso le loro botteghe si rifornivano *aurifices*, *vascularii* e *anularii* che acquistavano perle sciolte per fonderle con l'oro.¹¹⁰⁴ Tale categoria professionale trova anche sul piano iconografico un'efficace rappresentazione come documenta la raffigurazione su una stele gallo-romana che mostra due personaggi all'interno di una *taberna gemmaria*.¹¹⁰⁵

La produzione di oggetti finiti, invece, viene ampliata nell'ambito di questa rassegna ai prodotti metallici d'uso comune, data la presenza di interessanti raffigurazioni relative ai *calderarii*, artigiani esperti nella lavorazione del rame e del bronzo per la produzione di suppellettile domestica e ordinaria. Sulla fronte di un'ara atestina, ad esempio, un calderaio è raffigurato, come nel caso precedente, seduto a lavoro dinanzi l'incudine mentre regge con la tenaglia una situla ancora da rifinire (**Cat. LM9**). Molto più ricca e particolareggiata è la scena di lavoro raffigurata su un'insegna di bottega pompeiana e ambientata proprio all'interno della bottega di un calderaio (**Cat. LM10**, Fig. 1). Si distinguono tre artigiani impegnati in diversi momenti del lavoro: la fase dell'appiattimento della placca tramite martellatura eseguita da due uomini e quella di rifinitura (o pulitura) condotta da un artigiano seduto a destra.¹¹⁰⁶ Sulla parete di fondo sono appesi alcuni oggetti, un secchio e un paniere o due secchi, e diversi piatti funzionali

¹¹⁰¹ PLIN., *Nat. Hist.* 34, 94.

¹¹⁰² DI GIACOMO 2012, p. 41.

¹¹⁰³ DI GIACOMO 2016, pp. 41-42.

¹¹⁰⁴ DI GIACOMO 2016, p. 136.

¹¹⁰⁵ DI GIACOMO 2016, p. 136, fig. 83.

¹¹⁰⁶ TASSINARI 1993, p. 224.

a richiamare l'attività di vendita che veniva svolta all'interno dell'esercizio, avvalorata anche dalla presenza di altri due personaggi - un uomo e un fanciullo - nonché dalla bilancia appesa che serviva a pesare i prodotti prima della vendita.

Per quanto riguarda, invece, l'artigianato dell'argento, la lavorazione di questo prezioso metallo non richiedeva l'intervento di numerose maestranze, come avveniva per l'oro, ma dato il suo tradizionale legame con la toreutica e la doratura, la produzione ricorreva spesso al virtuosismo dei cesellatori (*caelatores*) e all'arte degli indoratori (*inauratores*) prima di concludere il proprio ciclo produttivo nelle botteghe degli argentieri (*argentarii* o *fabri argentarii*) che forgiavano e vendevano soprattutto servizi completi da tavola e vasellame d'apparato.¹¹⁰⁷ Ancora più specialistico era il mestiere dei *vascularii* che, a differenza dei precedenti forgiavano e commerciavano piccoli recipienti che rientrano nella generica categoria dei *vascula*.¹¹⁰⁸ Artigiani *vascularii* erano, ad esempio, gli Auli Antestii il cui mestiere è richiamato dalla rappresentazione di un *cantharus*, di un colino e di due ampolle, sul proprio segnacolo tombale (Cat. LM23).

La cesellatura e la martellatura rientrano nella categoria delle decorazioni a rilievo e a incisione e costituiscono tra i sistemi più antichi impiegati per movimentare la superficie degli oggetti metallici.¹¹⁰⁹ In entrambi i casi il manufatto da lavorare veniva collocato su una base dalla superficie piana – se si volevano ottenere oggetti piani – oppure si sfruttavano le superfici curve e riscaldate di contenitori in cera, pece o bitume, se la fabbricazione riguardava oggetti ricurvi. La cesellatura, nel caso specifico, consisteva nell'incisione della superficie superiore dell'oggetto metallico per mezzo di un arnese profilatore e smussato (cesello) che veniva battuto con un martello in modo leggero e regolare così da lasciare un solco uniforme sulla superficie metallica.¹¹¹⁰

Tali strumenti sono ben documentati su una stele di provenienza incerta appartenente a un *faber argentarius* nella quale il defunto è ritratto con gli attributi del proprio mestiere: un cesello, un percussore e una coppa argentea con decorazione a rilievo (Fig. 84).

All'artigianato dei metalli era strettamente legato un comparto produttivo estremamente importante come quello della produzione monetaria ma, nonostante il carattere



Fig. 84. Stele dell'*argentarius* Publius Curtilius Agatus ritratto con gli attrezzi del proprio mestiere (Cat. LM29).

¹¹⁰⁷ DI GIACOMO 2016, pp. 146-149.

¹¹⁰⁸ DI GIACOMO 2016, pp. 148-149.

¹¹⁰⁹ GIARDINO 1998, p. 83.

¹¹¹⁰ ZAGARI – LA SALVIA 2005, p. 84.

strategico di tale settore, la documentazione iconografica risulta abbastanza povera. Anzi, in passato gli studiosi hanno frequentemente commesso errori interpretativi per la tendenza ad identificare una zecca lì dove, invece, erano raffigurati i più comuni laboratori di oreficeria o metallurgia.¹¹¹¹ In effetti tutti questi comparti condividevano nella sostanza la medesima tecnologia e la medesima attrezzatura, l'unico elemento discriminante era dato dal conio o dai conii. Generalmente, infatti, quando nella raffigurazione è presente un artigiano con un martello e un'incudine, senza conii, non è possibile leggerci un monetiere.¹¹¹²

All'interno del vasto repertorio iconografico sull'artigianato dei metalli la presenza del conio è documentata in pochissimi casi e non sempre chiaramente riferibili alla coniazione. La stele dei liberti *P. Licinius Philonicus* e *P. Licinius Demetrius*, ad esempio, include tra gli arnesi rappresentati intorno ai ritratti dei due defunti due conii sovrapposti compresi tra un martello e una tenaglia e posti ben in evidenza nel campo del timpano (**Cat. LM43**).¹¹¹³ Si tratta di una raffigurazione riferita con una certa sicurezza alla zecca, la cui attività impegnò i due uomini forse in continuità con quella svolta dal loro patrono.¹¹¹⁴

Appare invece ormai confermata la mancanza di riferimenti alla coniazione nelle raffigurazioni presenti su una stele della media età imperiale custodita a Chieti (**Cat. LM44**) e nel celebre affresco pompeiano proveniente dalla Casa dei *Vettii* con amorini a lavoro (**Cat. LM21**).

Nella stele di Chieti, infatti, fu a lungo riconosciuta una scena di coniazione per l'errata identificazione dell'oggetto stretto nella mano destra del personaggio in lunga tunica con un conio.¹¹¹⁵ Si tratterebbe, invece, di un oggetto, forse un vasetto, che inquadrerebbe l'attività raffigurata nell'ambito della produzione di vasellame e suppellettile in argento.¹¹¹⁶

Nell'ambito della produzione di preziosi, ma questa volta del più pregiato dei metalli cioè l'oro, è da ricondurre anche l'affresco pompeiano con amorini variamente identificati nella letteratura archeologica come monetieri.¹¹¹⁷ Le caratteristiche del forno raffigurato a destra, le operazioni svolte e il contesto al quale appartiene la raffigurazione lasciano oggi

¹¹¹¹ TRAVAINI 2007, p. 260.

¹¹¹² TRAVAINI 2007, p. 260.

¹¹¹³ Secondo L. Travaini si tratta di due conii in ferro di forma quadrangolare in rapporto ai quali è raffigurata la tenaglia che regge il tondello (TRAVAINI 2007, p. 269). Secondo Barelo, invece, si trattava di un conio di incudine sovrapposto alla sottostante incudine (BARELLO 2006, p. 83).

¹¹¹⁴ TRAVAINI 2007, p. 269.

¹¹¹⁵ PANSA 1907, pp. 198-206; VERMULE 1957, p. 100. Addirittura G. Zimmer lo inserì all'interno del suo catalogo nell'ambito delle professioni della pietra (ZIMMER 1982a, pp. 155-156).

¹¹¹⁶ Anche lo strumento stretto nelle mani dell'artigiano seduto non sarebbe da identificare con un martello per battere moneta data la conformazione della testa appuntita alle due estremità (TRAVAINI 2007, p. 271).

¹¹¹⁷ ELY 1896, p. 58; FIORELLI - SOGLIANO 1897, p. 43; CANTILENA - GIOVE 2001, p. 71, fig. 111.

propendere la maggior parte degli studiosi verso l'identificazione della raffigurazione con una scena di bottega orafa.¹¹¹⁸

In generale l'artigianato dei metalli era fortemente caratterizzato, nonostante la grande articolazione dei suoi specialismi, dalla condivisione di tecnologie e di strumenti che sostanzialmente erano i medesimi. L'iconografia riflette in modo piuttosto chiaro il carattere trasversale della strumentazione adoperata dai diversi artigiani - orafi, fabbri o monetieri - e rivela la frequentissima presenza di attrezzi - come martelli, tenaglie, pinze, e incudini soprattutto - in tutti gli schemi figurativi riconosciuti e attestati in percentuali estremamente significative.

In particolare le scene di lavoro costituiscono lo schema figurativo maggiormente attestato anche in rapporto a tutte le altre categorie professionali, indizio non solo di una spiccata volontà di autorappresentazione ma anche del desiderio di manifestare in modo chiaro l'attività professionale svolta.¹¹¹⁹

Come accennato, l'artigianato dei metalli costituisce la categoria professionale maggiormente rappresentata accanto a quella di pelli e tessuti e, come questa, era strettamente intrecciata e in rapporto con numerosi settori produttivi destinati a soddisfare sia i bisogni primari che quelli secondari e non strettamente utilitaristici legati, come visto, al mercato del lusso.

La metallurgia, inoltre, costituì forse quel settore che rispetto a tutti gli altri richiedeva il possesso non solo di abilità pratiche ma di conoscenze teoriche complesse, esito di un lungo processo di adattamento tecnologico ed economico da parte di più generazioni di artigiani. Proprio in età romana tale settore vide accrescere la propria importanza strategica in rapporto al progressivo benessere economico e alla formazione di sistemi politico-economici complessi.¹¹²⁰ La dimensione economica che assunse tale settore artigianale, in ragione di una domanda ampia e variegata, favorì verosimilmente una certa continuità produttiva e il superamento delle sequenze stagionali tanto da fornire a molti artigiani e alle botteghe più opportunità di crescita economica e di miglioramento dei propri standard di vita.

3.1.10 Produzione e lavorazione del vetro

Il bagaglio di competenze tecnico-pratiche e di conoscenze teoriche che connotò fortemente l'artigianato dei metalli facilitò probabilmente la sperimentazione e

¹¹¹⁸ ALFÖLDI 1958-59, pp. 35-48; COOPER 1988, p. 17; TRAVAINI 2007, pp. 269-270.

¹¹¹⁹ Dell'intero repertorio di iconografie relative all'artigianato dei metalli circa il 50% appartiene allo schema delle scene di lavoro, il 29% è riferibile alla rappresentazione di gruppi di attrezzi e il restante 21% ai ritratti con attributi di mestiere.

¹¹²⁰ CAVALIERI 2004, p. 174.

l'evoluzione di un altro settore produttivo che con quello metallurgico condivideva specifici processi e strumentazioni: il vetro.¹¹²¹

Il vetro può essere considerato il primo materiale artificiale creato dall'uomo¹¹²² ed è riferibile alla categoria dei litoidi perché ottenuto dalla trasformazione chimica di materiale litico.¹¹²³

Esso veniva ottenuto miscelando le tre componenti di base: la silice, presente in natura nella sua forma più diffusa ossia il quarzo, il natron (*nitrum*)¹¹²⁴ che aveva la funzione di fondente e permetteva di abbassare l'elevata temperatura di fusione della silice¹¹²⁵ nonché di mantenerne la viscosità e, infine, la calce che fungeva da stabilizzante e garantiva la resistenza del vetro.¹¹²⁶

In età romana questo particolare materiale era noto già da tempo ed era arrivato nei territori occidentali da Oriente dove per la prima volta venne sperimentato e prodotto.¹¹²⁷

Non è ancora chiaro se l'introduzione del vetro sia attribuibile a un determinato centro lungo la costa siro-palestinese, ma è indubbio che in età romana la tecnologia legata alla lavorazione di questo materiale subì un notevole progresso.¹¹²⁸

In origine le produzioni vitree riguardavano per lo più oggetti di piccole dimensioni che venivano ottenuti attraverso la tecnica "a nucleo friabile"¹¹²⁹, il più antico processo di lavorazione del vetro che prevedeva l'applicazione del composto attorno ad un nucleo di argilla che recava grossomodo la forma desiderata.¹¹³⁰ A questa segue un'altra tecnica di antica tradizione, mutuata dalla produzione fittile e metallica, definita colatura a stampo nella quale il vetro fuso veniva versato dentro uno stampo opportunamente ricoperto di polvere di carbonato di calcio al fine di non far aderire il materiale.¹¹³¹

¹¹²¹ Sul vetro romano si segnala la fondamentale opera di C. Isings, la prima e ampia sistematizzazione tipologica dei contenitori in vetro di età romana (ISINGS 1957); i lavori pubblicati nella rivista «Journal of Roman Glass» a partire dal 1959 e l'intensa produzione scientifica di J. Price e M. Stern.

¹¹²² STERN 2008, p. 521

¹¹²³ CAGNANA 2000, p. 177.

¹¹²⁴ Nel corso del tempo vennero sperimentate diverse sostanze fondenti, per l'età romana quello più sfruttato fu proprio il natron, identificato con il carbonato di sodio e diffuso nelle aree desertiche dell'Egitto tra Il Cairo e Alessandria (PLIN. *Nat. Hist.*, 31.46).

¹¹²⁵ A causa della struttura molto stabile del quarzo la temperatura necessaria per il passaggio allo stato liquido arriva a 1710°C, un parametro irraggiungibile con i sistemi produttivi preindustriali (CAGNANA 2000, p. 179).

¹¹²⁶ STERN 2008, p. 521.

¹¹²⁷ Secondo Plinio la città di Sidone sulla costa libanese fu il centro più importante per la lavorazione del vetro: «... aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo caelatur, Sidone quondam suo officinis nobili ...». (PLIN. *Nat. Hist.*, 36.193)

¹¹²⁸ STERN 2015, pp. 77-79.

¹¹²⁹ GROSE 1989, p. 31; SAGUI 2010, pp. 23-27.

¹¹³⁰ STERN 1998, pp. 186-88, 200-203.

¹¹³¹ LIERKE 1993, pp. 321-29

Entrambe le tecniche, tuttavia, erano piuttosto lente e grossolane, permettevano di ottenere oggetti di piccole dimensioni e non consentivano una grande varietà di foggiate.

A partire dal I secolo a.C., invece, a seguito della conquista romana dei regni ellenistici, della crescita degli scambi commerciali e della circolazione di maestranze e dei saperi tecnici, l'artigianato del vetro fu interessato da un incremento della produzione e soprattutto da un'importante innovazione tecnologica: la soffiatura.¹¹³²

Tale tecnologia, nota già in Oriente ma perfezionata in Occidente¹¹³³, prevedeva l'uso di un tubo metallico lungo circa 100-150 cm, la canna da soffio, sulla cui estremità l'artigiano raccoglieva dal crogiolo una certa quantità di vetro fuso mentre dall'altra estremità libera soffiava all'interno con la bocca; l'aria introdotta determinava la trasformazione della massa di vetro fuso – definita bolo – in un corpo cavo che veniva ruotato su di un piano di marmo o di bronzo per regolarizzarne la forma; una volta sagomato il recipiente veniva fissato sull'estremità opposta della canna a un'asta (pontello) cosicché poteva essere staccato dalla canna e lavorato sull'imboccatura per rifinire l'orlo.¹¹³⁴ Durante queste operazioni il bolo veniva inserito all'interno di un forno a media temperatura per scaldarlo e mantenerlo caldo e malleabile.

Con questa tecnica fu possibile diversificare la produzione ed incrementare la qualità degli oggetti con un repertorio abbastanza variegato sul piano delle forme e delle dimensioni.

La graduale diffusione e il progressivo perfezionamento della soffiatura determinò un radicale cambiamento nella produzione del vetro e consentì una notevole semplificazione del lavoro, riducendo i costi e determinando l'espansione di questi prodotti nel mercato.¹¹³⁵

I *vittrarii*, dunque, divennero in età romana figure sempre più specializzate ed esperte nella creazione di numerosi prodotti, il cui lavoro avveniva in piccole officine con pochi individui. Di fatto l'industria vetraia di epoca romana non fu mai organizzata in grandi agglomerati manifatturieri ma al contrario, era articolata in piccole unità produttive gestite da singoli proprietari o imprenditori.¹¹³⁶

¹¹³² Sulla soffiatura: STERN 1991, pp. 21-31; STERN 1999, pp. 441-484; STERN 2002, pp. 159-165.

¹¹³³ Le prime prove archeologiche dell'attività di soffiatura sono state individuate a Gerusalemme, dove furono rinvenuti numerosi tubi di vetro, alcuni dei quali gonfiati ad un'estremità, nello scarico di un'officina attiva nella prima metà del I secolo a.C. (ISRAELI 1991; ISRAELI 2003, p. 56).

¹¹³⁴ Tale metodo di soffiatura è definito "soffiatura libera" o "canna libera" e costituì la tecnica più comune e duratura (STERN 1999, pp. 478-479). Ad essa si affiancò agli inizi del I sec. d.C. la "soffiatura in matrice" che prevedeva la soffiatura del bolo all'interno di una matrice della quale prendeva la forma e la decorazione (STERN 1995; STERN 1999, pp. 450-454).

¹¹³⁵ STERN 1999, pp. 467-478.

¹¹³⁶ STERN 1999, pp. 454-455.

La documentazione iconografica relativa a tale settore produttivo ha rappresentato una fonte di informazioni estremamente utile per ricostruire gli aspetti tecnologici del lavoro e ha integrato le conoscenze con dati difficilmente ricavabili dalla documentazione archeologica.¹¹³⁷

Sfortunatamente l'iconografia sugli artigiani del vetro è molto povera e limitata per l'età romana a sole tre raffigurazioni presenti sul disco di tre lucerne (**Catt. VE1, VE2, VE3**) e verosimilmente ottenute dalla medesima matrice.¹¹³⁸

Si tratta di tre lucerne a volute tipo Loeschke IV, datate tra la metà e la seconda metà del I secolo d.C., provenienti da tre diversi contesti - Ferrara (**Catt. VE1**), Asseria (**Catt. VE2**), Capodistria (**Catt. VE3**) - e recuperate in tre circostanze differenti a distanza di tempo l'una dall'altra.¹¹³⁹

Tutte mostrano sul disco la rappresentazione di un'officina vetraria: al centro è visibile il piccolo forno, a destra un artigiano intento alla soffiatura e a sinistra un secondo personaggio regge in mano un oggetto non chiaramente identificato.¹¹⁴⁰

In particolare l'ottimo stato di conservazione della lucerna di Capodistria (**Catt. VE3**) ha permesso agli studiosi di cogliere alcuni particolari tecnici come la presenza di una bacchetta applicata alla parte inferiore della canna¹¹⁴¹ e verosimilmente funzionale a irrobustire lo strumento.¹¹⁴² La chiarezza della raffigurazione ha permesso inoltre di condurre ulteriori osservazioni e di calcolare, ad esempio, le dimensioni della canna da soffio - mettendola in rapporto con la statura del personaggio che la impugna - e stimata a poco meno di un metro.¹¹⁴³

Altrettanto interessante, in quanto l'unica che reca un'iscrizione, è la lucerna di Asseria (**Catt. VE2**). L'iscrizione è visibile appena al di sopra dei due artigiani a lavoro e in particolare in corrispondenza di colui che soffia si legge *Trellus*, mentre in prossimità del collaboratore *Athenio* (**fig. 85**).¹¹⁴⁴ Già a suo tempo tali formule vennero interpretate da M. Abramić come i nomi degli *officinatores*, rispettivamente il maestro vetraio *Trellus* e il suo collaboratore

¹¹³⁷ Si pensi, ad esempio, ai forni che spesso si conservano solo a livello di fondazione e non permettono una precisa ricostruzione delle loro parti strutturali (SAGUÌ 2010, pp. 17-18).

¹¹³⁸ BALDONI 1987, p. 23; SAGUÌ 2010, p. 18.

¹¹³⁹ Il primo esemplare venne trafugato ad Asseria (Podgradje) e acquistato negli anni '30 da M. Abramić, il quale ne diede opportuna segnalazione e lo donò al museo di Spalato (ABRAMIĆ 1959, pp. 149-151); il secondo fu rinvenuto in stato frammentario a Voghenza (Ferrara), a seguito di lavori agricoli che fecero riemergere diversi materiali riferibili a una necropoli (BALDONI 1987, pp. 22-29); la terza lucerna è l'unica recuperata in contesto a seguito di indagini archeologiche condotte tra il 2002 e il 2003 a Koper in Slovenia (LAZAR 2005, pp. 227-234).

¹¹⁴⁰ Potrebbe trattarsi di un calibro o una pinza, per staccare il prodotto finito dalla canna (Baldoni 1987, p. 24), o, ancora, di un mantice (SAGUÌ 2010, p. 19).

¹¹⁴¹ LAZAR 2005, p. 231.

¹¹⁴² In età augustea la canna era spesso realizzata in terracotta e ciò la rendeva suscettibile di fratture in rapporto al peso che il bolo poteva assumere, pertanto si ricorreva a sistemi di rinforzo (STERN 1999, pp. 446-447).

¹¹⁴³ LAZAR 2005, p. 231

¹¹⁴⁴ ABRAMIĆ 1959, p. 150.

Athenio il cui nome richiamerebbe un'origine greca.¹¹⁴⁵ L'iscrizione apre, dunque, un varco nella dimensione sociale degli artigiani del vetro e documenta - anche per questa attività professionale - la presenza di maestranze di origine libertina e nel caso specifico un'attività svolta da due liberti verosimilmente in un'officina del territorio emiliano.

I tre esemplari finora discussi costituiscono le uniche testimonianze di raffigurazioni pertinenti officine vetraie datate ad età romana imperiale. Nonostante siano stati rinvenuti in luoghi differenti, non è sfuggita agli studiosi la loro provenienza esclusivamente occidentale e, soprattutto, dal distretto geografico compreso tra l'Italia nord-orientale e l'Istria.¹¹⁴⁶

Si è fatto cenno, infatti, all'introduzione simultanea della tecnica della soffiatura in Oriente e in Occidente, ma fu proprio nelle regioni occidentali che si verificarono i maggiori progressi tecnici, forse in ragione della consolidata esperienza tecnica legata alla metallurgia particolarmente radicata nei territori a nord della penisola italiana.¹¹⁴⁷ Sebbene, a partire dal I secolo, la produzione di materiali in vetro caratterizzò in maniera capillare numerosi centri dell'Impero, il Nord-Italia, la Dalmazia e la Valle del Ticino furono, tuttavia, i primi territori d'Occidente a sperimentare la tecnica della soffiatura.¹¹⁴⁸ Pertanto, il ritrovamento in queste zone delle lucerne recanti le uniche raffigurazioni di soffiatura del vetro confermerebbe la centralità di tali territori nella prima fase di sperimentazione della tecnica.

In conclusione, la trasposizione figurativa di questo evoluto processo di lavorazione sulle tre lucerne di I secolo d.C. attesta quanto tale tecnologia fosse avvertita nel suo aspetto innovativo e in questo senso le tre raffigurazioni diventano i simboli dell'orgoglio di quei *vittrarii* che per primi avviarono questa sperimentazione in Occidente. Successivamente il tema figurativo non fu più ripreso, forse in ragione della perdita della sua originalità.¹¹⁴⁹

3.1.11 Artigianato della ceramica

La conoscenza del mondo romano passa inevitabilmente dallo studio della produzione ceramica. Nessuna famiglia romana, qualunque fosse lo *status* sociale, fece a meno dei



Fig. 85. Lucerna con iscrizione da *Asseria*. Elaborazione grafica (da BALDONI 1987, p. 26, fig. 5).

¹¹⁴⁵ STERN 1999, p. 457.

¹¹⁴⁶ STERN 2015, pp. 78-79.

¹¹⁴⁷ STERN 2015, p. 79.

¹¹⁴⁸ Ad essi va aggiunta anche la Campania, dove la documentazione archeologica ha restituito prove significative di una vivace attività produttiva legata al vetro soffiato (STERN 1999, p. 443).

¹¹⁴⁹ SAGUI 2010, p. 18.

manufatti ceramici - per la conservazione del cibo, per cucinare e servire i pasti, per bere vino e altre bevande, e non solo.¹¹⁵⁰ Sebbene a tali produzioni si affiancavano i più prestigiosi contenitori in vetro e metallo, utilizzati essenzialmente per i medesimi scopi, la diffusione geografica e l'ampiezza cronologica raggiunta dall'artigianato ceramico in epoca romana fanno di questo settore uno dei più importanti per lo studio del mondo antico.¹¹⁵¹

Il carattere duraturo di questi manufatti e la loro onnipresenza nel record archeologico hanno contribuito ad accrescerne il valore documentario per l'approfondimento di problematiche cronologiche, storiche, economiche e sociali e di cogliere, quindi, quei significati e quella moltitudine di messaggi che, se correttamente decodificati, gettano luce su aspetti non percepibili nelle fonti scritte. Di fatto, la crescente attenzione nei confronti della produzione ceramica e l'orientamento verso la conoscenza degli aspetti tecnologici e socio-economici, al di là di quelli meramente formali e stilistici, ha definitivamente riconosciuto alla ceramica il ruolo di *fossile-guida* e di fonte estremamente valida per la conoscenza strutturale dell'antichità e della sua cultura materiale.¹¹⁵²

Tale valutazione diviene particolarmente significativa per l'età romana quando l'artigianato della ceramica cominciò ad articolarsi sul piano della scala produttiva e delle tecniche di lavorazione con molteplici innovazioni tecnologiche che, da Oriente a Occidente, aprirono la strada al concetto di produzione di massa destinata alla creazione di prodotti standardizzati e di elevata qualità.¹¹⁵³

Accanto, infatti, alle numerosissime ceramiche d'uso comune (ceramica da fuoco, ceramica depurata, anfore, lucerne) si affiancò, a partire dall'età repubblicana, un'intensa produzione di ceramiche fini da mensa verniciate, in una prima fase in adesione a un gusto che prediligeva la vernice nera¹¹⁵⁴ ma che nel giro di pochi decenni venne soppiantato dalla diffusa e duratura moda delle produzioni a vernice rossa.¹¹⁵⁵

A partire dalla fine del III sec. a.C. le produzioni non solo cominciarono ad essere particolarmente accurate sul piano tecnico e decorativo, ma si diversificarono nelle forme -

¹¹⁵⁰ In ceramica erano realizzati anche altri tipi di oggetti: ornamenti (parti di collana, di fibule), opere d'arte e di culto (statue, sarcofagi), materiali per l'edilizia (mattoni, tegole, piastrelle, tubature, rivestimenti ornamentali), attrezzi da lavoro (pesi da telaio, fusaiole, fornelli, ugelli per mantici). (GIANNICHECKA-VOLANTE 2007, pp. 4-5)

¹¹⁵¹ GUERRINI-MANCINI 2007, p. 197.

¹¹⁵² In generale sull'argomento: ARNOLD 1985; MILLER 1987; RICE 1987; PUCCI 1997, *Pref.*, pp. ix-xvi; GREENE 1992; GREENE 2005, pp. 34-56.

¹¹⁵³ Si pensi alle produzioni di forme standardizzate introdotte tra la fine dell'età ellenistica e l'età romana come le ceramiche decorate a rilievo (ROTROFF 2007) o le classi a vernice (LUND 2004, pp. 233-252; GREENE 2007, pp. 653-671.)

¹¹⁵⁴ Per la cosiddetta "campana" si fa riferimento all'intensa produzione scientifica di Jean-Paul Morel: MOREL 1979, pp. 268-287; MOREL 1981, pp. 81-98; MOREL 1983, pp. 21-39; MOREL 1986, pp. 335-351; MOREL 1988, pp. 49-63; MOREL 1990, pp. 143-158, 399-412.

¹¹⁵⁵ Sulla fase di transizione dalla vernice nera alla vernice rossa: WELLS 1990; ÉLAIGNE 1999, pp. 219-228; POBLOME *et alii* 2000, pp. 279-283; MARABINI MOEVS 2006, pp. 7-14.

con una coesistenza di forme aperte e chiuse o semichiuse - ispirate a tradizioni diverse e spesso di imitazione metallica. L'introduzione delle ceramiche a vernice rossa in Oriente nel corso del II secolo a.C. e delle successive produzioni in sigillata¹¹⁵⁶ determinò un notevole incremento della dimensione produttiva degli impianti, alcuni dei quali assunsero un carattere manifatturiero con un'organizzazione complessa del lavoro documentata dai bolli recanti i nomi o le sigle dei responsabili della produzione (*officinatores*).¹¹⁵⁷

Il ciclo produttivo della ceramica¹¹⁵⁸ – dal reperimento al trattamento dell'argilla, dalla modellazione alla rifinitura del vaso, dalla cottura alla vendita del prodotto – poteva compiersi interamente all'interno dei singoli impianti ma non era infrequente che alcune officine, ad esempio sprovviste di fornaci, si avvalessero per la cottura dei propri prodotti di impianti maggiori.¹¹⁵⁹ In base alla dimensione produttiva delle officine le fasi del ciclo di lavorazione coinvolgevano pochi artigiani oppure potevano essere suddivise fra maestranze qualificate e operai non specializzati ai quali erano solitamente riservate le mansioni più umili - approvvigionamento dell'argilla, alimentazione dei forni, gestione dei magazzini.¹¹⁶⁰

Nonostante la centralità di questa professione nel mondo antico non è semplice mettere a fuoco l'identità socioeconomica dei vasai, così come non risulta facile rintracciare riferimenti chiari a organizzazioni professionali di figli.¹¹⁶¹

Per il mondo romano imperiale la maggior parte delle informazioni proviene proprio dai bolli ceramici¹¹⁶² le cui formule rivelano l'esistenza di un sistema produttivo complesso popolato da schiavi, liberti e uomini liberi le cui attività e il cui ruolo è possibile delinearli in rapporto alla dimensione produttiva dell'officina.¹¹⁶³ Il bollo rappresentava il marchio visibile di ceramisti-imprenditori proprietari di mezzi di produzione - come i bacini

¹¹⁵⁶ HAYES 1985; MALFITANA 2005, pp. 121-154; MALFITANA *et alii* 2005, pp. 199-212.

¹¹⁵⁷ PEACOCK 1982, pp. 90-113.

¹¹⁵⁸ Per un efficace sintesi sulle tecniche e gli strumenti sfruttati per la produzione ceramica e anforica in particolare: PALLECCHI 2014, pp. 11-37.

¹¹⁵⁹ A Torrita di Siena l'indagine archeologica della fornace di *Umbricius Cordus* ha permesso di riconoscere la compresenza di più produttori grazie al rinvenimento, accanto ai bolli del proprietario dell'impianto *Umbricius Cordus*, di altri marchi - uno di *L. Umbricius Hospes*, membro della stessa gens di *Cordus*, e gli altri di *Camurius* e *Manneius* (PUCCI 1993, p. 75).

¹¹⁶⁰ GUERRINI-MANCINI 2007, p. 206.

¹¹⁶¹ SANGRISO 2009, pp. 113-130.

¹¹⁶² Sulla funzione dei bolli presenti sulle sigillate si è molto discusso e nel corso del tempo sono state fornite numerose proposte interpretative: mezzo di controllo della produzione e dell'attività di schiavi e liberti che prestavano servizio per conto di un superiore o un *patronus* (PUCCI 1993, pp. 74-75); uno strumento per organizzare e distinguere le singole produzioni nel caso di condivisione dei forni, come documentato a La Graufesenque in Gallia (PEACOCK 1982, pp. 125-126), e a Torrita di Siena, che rendeva anche più semplice le successive operazioni di acquisto e pagamento (PUCCI 1993, p. 75); una garanzia di qualità per l'acquirente (MALFITANA 2006, pp. 1-10)

¹¹⁶³ FÜLLE 1997, pp. 119-127.

d'argilla e forni¹¹⁶⁴ - e per i quali lavorano gruppi di schiavi e liberti, oppure di piccoli artigiani che spesso si appoggiavano ad impianti esterni per il completamento del ciclo di lavorazione o ad associazioni professionali per il commercio dei propri prodotti.¹¹⁶⁵

Il panorama produttivo dell'artigianato ceramico romano era sostanzialmente abbastanza articolato e popolato da piccoli ceramisti e da grandi produttori, da specializzazioni e gerarchie che spesso lasciano sfuggire l'individualità dei singoli artigiani. Anche per quanto riguarda la grande produzione dell'*opus doliare*, dietro al repertorio di bolli ricco di indicazioni sui *domini*, sui *praedia*, sulle *figlinae*, sugli *officinatores* scompare l'individualità del singolo artigiano¹¹⁶⁶ a favore di una produzione fortemente controllata e gerarchizzata¹¹⁶⁷ dalla quale emergono figure di imprenditori e di imprenditrici.¹¹⁶⁸



Fig. 86. Coronamento sepolcrale del *figulus*. Lato destro e frontale (Cat. CE4).

Di fronte, dunque, a questa rappresentazione fortemente imprenditoriale della produzione fittile la componente pratica e manuale della professione appare meno visibile e le testimonianze epigrafiche ed iconografiche di vasai e artigiani, il cui ruolo nella catena produttiva era quello di fabbricare concretamente i prodotti, risultano estremamente rare.¹¹⁶⁹

L'iconografia romana conferma tale esiguità di attestazioni e le rappresentazioni figurate che è stato possibile riferire con un certo grado di sicurezza alla produzione fittile non raggiungono nemmeno le dieci unità.

In tre casi le raffigurazioni sono pertinenti a stele funerarie e documentano l'attività di alcuni artigiani impegnati, come suggerito dagli oggetti rappresentati, nella produzione e nel commercio di vasi (Cat. CE5, CE6) e anfore (Cat. CE4). Di particolare interesse,

¹¹⁶⁴ È il caso, ad esempio, dei grandi ceramisti come gli *Ateii*, i *Murrii*, i *Rasini*, i quali disponevano verosimilmente di grandi proprietà terriere come base di ricchezza per poter investire i capitali nell'attività artigianale (SANGRISO 2009, p. 126).

¹¹⁶⁵ SANGRISO 2009, p. 128.

¹¹⁶⁶ Ciò è particolarmente evidente in epoca imperiale quando il fornaciaio libero e indipendente perse la sua autonomia e la sua attività venne gradualmente assorbita dai grandi latifondisti privati, dai senatori e persino dal potere imperiale (BLOCH 1963, pp. 334-340).

¹¹⁶⁷ STEINBY 1982, pp. 230-233.

¹¹⁶⁸ Sin dalla fine del I secolo a.C. sono documentati bolli laterizi che attestano il coinvolgimento attivo delle donne come proprietarie di cave d'argilla e di officine (CENERINI 2009, pp. 140-141). Per un quadro del coinvolgimento femminile nella produzione doliare: BRAITO 2020.

¹¹⁶⁹ Sui riferimenti epigrafici ai mestieri legati alla produzione e al commercio di prodotti fittili: ROSSI ALDROVANDI 1997.

anche per il miglior stato di conservazione, è risultata la stele aquileiese il cui coronamento appare decorato con la rappresentazione di un *figulus* che trasporta un'anfora mentre sul lato destro sono riprodotte sei anfore accatastate (Fig. 86). L'unità e la coerenza della raffigurazione hanno permesso di attribuire la stele a un produttore di anfore delle quali è stato anche possibile riconoscere la tipologia, Dressel 6 A, grazie alla precisione disegnativa del rilievo.¹¹⁷⁰

La maggior parte delle raffigurazioni rintracciate è, tuttavia legata alla produzione ceramica e propongono tutte scene di lavoro con vasai.

La prima è riferibile alla raffigurazione presente su un rilievo funerario custodito al *Virginia Museum of Fine Arts* di Richmond che mostra un uomo e una donna identificati con un ceramista e la propria moglie¹¹⁷¹ (Fig. 87). L'artigiano regge un piccolo contenitore nella mano sinistra e un pennello in quella destra



Fig. 87. Rilievo con vasaio e consorte (Cat. CE).

funzionale all'applicazione di uno strato di rivestimento sul vaso ancora crudo.¹¹⁷² Questa tecnica fu particolarmente sfruttata in epoca classica nello stile a figure nere e rosse e veniva, di fatto, impiegata per la creazione di manufatti di pregio.¹¹⁷³ Generalmente l'applicazione avveniva con il vaso collocato sopra il tornio ma nel rilievo in questione l'artigiano porta verso di sé il manufatto in corrispondenza dell'addome. In questo senso l'oggetto posto sul



Fig. 88. Insegna di bottega. Particolare del vasaio a lavoro (Cat. CE1).

tavolino dinanzi al vasaio - e non chiaramente identificato - potrebbe essere in rapporto con la fase della pennellatura e pertanto sarebbe da riconoscervi il contenitore con la miscela da applicare alla superficie del vaso.

La fase della modellazione è, invece, ben documentata da due celebri affreschi pompeiani (Catt. CE1 fig. 88, CE2) e da un'applicazione decorativa a rilievo (Cat. CE7). Tutte le raffigurazioni propongono una scena particolarmente iconica dell'artigianato

¹¹⁷⁰ BUCHI 1987, pp. 547-549.

¹¹⁷¹ DOBBINS 1985, pp. 26-33.

¹¹⁷² DOBBINS 1985, p. 27.

¹¹⁷³ CUOMO DI CAPRIO 2007b, p. 293.

ceramico ossia quella del vasaio (**Catt. CE1, CE7**) o dei vasai (**Cat. CE2**) a lavoro dinanzi al tornio. Tale schema figurativo sintetizza e simboleggia in modo efficace la professione e non è un caso, infatti, che due delle tre raffigurazioni esaminate siano state sfruttate a scopo pubblicitario come insegne di bottega (**Catt. CE1, CE2**).

L'aspetto interessante delle tre scene è legato alla rappresentazione di una tecnica di modellazione al tornio riferibile alla medesima tipologia, cioè quella del cosiddetto tornio a bastione ove l'artigiano azionava il disco servendosi per l'appunto di un bastone.¹¹⁷⁴ Ciò è particolarmente chiaro, nonostante le dimensioni del disegno, nell'applique a rilievo della brocca tunisina dove la goffa figura del vasaio modella un vaso al tornio (**Cat. CE7 fig. 89**): sul disco è possibile riconoscere le tacche nelle quali veniva inserita la punta del bastone per azionare il movimento; a terra, invece, giace il bastone dall'estremità biforcuta. Negli altri due casi, invece, la tecnica appare meno chiara sebbene spesso riferita a quella del tornio a bastone.¹¹⁷⁵ In entrambe le raffigurazioni pompeiane i riferimenti sembrano, infatti, poco chiari, come l'assenza delle tacche nel tornio o le dimensioni poco reali del bastone¹¹⁷⁶ ma non è da escludere che tale ambiguità sia da attribuire allo stile grossolano e poco dettagliato della rappresentazione.



Fig. 89. *Applique* con vasaio a lavoro. Elaborazione grafica (da MACKENSEN 1993, p. 61, fig. 12.1,2).

La rassegna delle iconografie dei mestieri legati alla produzione fittile si risolve, dunque, in poche raffigurazioni e consolida, come detto, una casistica già particolarmente sottorappresentata anche sul piano epigrafico.

Le ragioni di tale assenza non sarebbero da collegare, come sostenuto da alcuni studiosi, al debole prestigio sociale della professione¹¹⁷⁷, bensì alle condizioni economiche di questi artigiani il cui lavoro concedeva poche possibilità di accumulare capitali. Ciò è particolarmente evidente per gli operai direttamente impegnati nella produzione, sia che si trattasse di piccoli artigiani indipendenti o di vasai coinvolti nell'articolata filiera produttiva di età imperiale, la cui bassa condizione sociale ed economica non consentiva di sostenere le spese per un'iscrizione sepolcrale, tanto meno per una rappresentazione figurata del proprio mestiere.¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁴ CUOMO DI CAPRIO 2007b, p. 185.

¹¹⁷⁵ DESBAT 2004, p. 140.

¹¹⁷⁶ CUOMO DI CAPRIO 2007b, pp. 186-188.

¹¹⁷⁷ GIMENO PASCUAL 1988, pp. 29; 67-68; MOREL 1996, p. 184.

¹¹⁷⁸ CRISTOFORI 2016, p. 165.

Le raffigurazioni raccolte costituiscono, quindi, rare testimonianze iconografiche di questa categoria professionale e insieme ai pochi riferimenti epigrafici non restituiscono che un riflesso di questo articolato e fondamentale settore artigianale del mondo antico.

3.1.12 Altri mestieri

Nel ricco e variegato panorama di professioni del mondo romano non tutte, dunque, trovarono uno spazio di rappresentazione e di celebrazione. Come appena osservato per l'artigianato dei materiali fittili, alcuni settori d'importanza strategica per il mondo antico risultano estremamente sottorappresentati e appena visibili nella documentazione epigrafica ed iconografica. Tale condizione risulta ancor più evidente per altri mestieri dall'importanza e dalla dimensione produttiva non paragonabile a quella di altri settori artigianali, ma altrettanto significativi e funzionali al mantenimento di determinati servizi e di alcuni comparti produttivi.

All'interno di questa categoria si è scelto, dunque, di raggruppare tutte quelle professioni complementari e sussidiarie – pittori, resinai, cestai ad esempio, per le quali si dispone allo stato attuale di rarissime testimonianze iconografiche. Un'eccezione è costituita dalle scene di vendita e preparazione di cibi e bevande che grazie soprattutto alla documentazione ostiense (**Catt. AM8, AM9, AM10**) e gallica (**Catt. AM7, AM12**) risultano ben attestate.

La pittura rappresentò un ambito professionale particolarmente importante in età romana che proprio nel corso dell'ultima fase della repubblica vide incrementare il proprio valore all'interno della società in ragione dello sviluppo di tecniche e stili decorativi di elevato livello artistico.¹¹⁷⁹

Probabilmente fu nel corso dell'età romana che questo settore professionale, tradizionalmente poco considerato su piano sociale, cominciò ad articolarsi al suo interno. La varietà di mansioni derivava essenzialmente dalla distinzione tra lavoro artistico e lavoro pratico, dunque, dalle finalità della prestazione, e dalle quali dipendevano le abilità e la considerazione stessa dell'artigiano.¹¹⁸⁰ In base alla propria specializzazione egli poteva essere un *pictor*, dunque un pittore esperto nella decorazione di oggetti e superfici; ma esistevano anche quelli che utilizzavano il colore senza alcuno scopo artistico e in quel caso si trattava del *colorator*; o, ancora, il semplice imbianchino era definito *dealbator* o *albarius*.¹¹⁸¹ Nel grande silenzio che caratterizza questo tipo di professioni, la figura del *pictor* rappresenta quella epigraficamente più documentata in quanto protagonista di una

¹¹⁷⁹ Cfr. *supra* § 2.1.6

¹¹⁸⁰ Sebbene non esistesse una netta distinzione tra artigiano e artista in epoca romana (CALABI LIMENTANI 1958; GUIDETTI 2018, pp. 143-146) sembra verosimile che la qualità artistica delle opere e il contesto nel quale esse erano realizzate abbia permesso ad alcuni artigiani più occasioni per riabilitare la propria occupazione e la propria posizione sociale (LING 1991, p. 213).

¹¹⁸¹ CALABI LIMENTANI 1958, p. 13.

produzione pittorica che, per copiosità e varietà di documenti superstiti, nonché per la qualità artistica di molte opere, costituisce uno dei più importanti complessi artistici del mondo antico.¹¹⁸²

La commissione di cicli decorativi presso edifici pubblici o privati diede, infatti, ai pittori l'occasione per emergere ed essere ricordati.¹¹⁸³ Naturalmente anche all'interno di un'officina pittorica esisteva una certa organizzazione del lavoro e una gerarchia di mansioni e di responsabilità dalla quale emergevano determinate figure.¹¹⁸⁴ Tale organizzazione riconosceva, ad esempio, ai ritrattisti o a coloro che dipingevano figure (*pictor imaginarius*) un'abilità e un livello artistico maggiore rispetto a quella dei decoratori (*pictor parietarius*) o dei semplici imbianchini.¹¹⁸⁵ Un ruolo di primo piano lo deteneva, tuttavia, il *redemptor*, il capo officina al quale spettava l'organizzazione e il coordinamento delle attività dei decoratori, egli inoltre negoziava con i committenti, gestiva i contratti di lavoro e aveva un'importanza centrale nel processo di apprendistato e più in generale di trasmissione delle conoscenze e del patrimonio di strumenti e modelli.¹¹⁸⁶

In generale, però, la maggior parte di questi artigiani apparteneva a gruppi di liberti o schiavi, sia nel caso di coloro che prestavano servizio presso le grandi famiglie nobili, sia nel caso di lavoratori indipendenti che possedevano le proprie botteghe all'interno delle città.¹¹⁸⁷

Sul piano iconografico tali professioni risultano scarsamente documentate e ciò potrebbe essere dovuto, come nel caso della produzione ceramica o di quella del vetro, alle condizioni economiche della maggior parte di questi artigiani. Al momento sono state rintracciate solo due raffigurazioni riferibili alla professione del pittore ed entrambe legate



Fig. 90. Rilievo galloromano dei decoratori (Cat. AM2).

¹¹⁸² Anche le fonti celebrano la professione del *pictor* come testimonia il caso di Fabio Pittore, ricordato da Plinio, che alla fine del IV sec. a.C. decorò ad affresco il tempio della Salute a Roma (PLIN. *Nat. Hist.*, XXXV, 19).

¹¹⁸³ LING 1991, p. 213.

¹¹⁸⁴ ESPOSITO 2010, pp. 215-217.

¹¹⁸⁵ Tale distinzione è documentata nell'Editto dei Prezzi diocleziano secondo il quale il *pictor imaginarius* costituisce una delle figure professionali più pagate tra quelle elencate, con una paga giornaliera che supera i 75 *denarii*, mentre quella del *pictor parietarius* oscilla tra i 51 e i 75 (GROEN VALLIGA – TACOMA 2016, pp. 118-121).

¹¹⁸⁶ ESPOSITO 2010, p. 216.

¹¹⁸⁷ LING 1991, pp. 213-214.

a contesti funerari (**Catt. AM2, AM5**). Di queste il bassorilievo funerario proveniente da Sens (**Fig. 90**) rappresenta un documento iconografico di particolare interesse per la conoscenza dell'organizzazione di un'officina pittorica. Esso illustra in modo chiaro le principali figure professionali di cui era composta una squadra di decoratori, le loro specifiche mansioni e gli strumenti impiegati.¹¹⁸⁸

Anche la seconda raffigurazione detiene un prezioso valore documentale sebbene riferibile all'attività di un singolo pittore (**Fig. 91**). La scena, rintracciata su una delle pareti interne di un sarcofago scoperto a Kerch, rappresenta un artigiano all'interno della propria bottega seduto e intento a dipingere un ritratto con la tecnica a encausto. Appese alle pareti sono visibili alcune delle opere che ha realizzato su commissione. Nell'ambito della grande produzione pittorica di età romana, infatti, anche la ritrattistica godette di grande fortuna e, ad esempio, i clipei raffigurati nella bottega del pittore di Kerch sono confrontabili con



Fig. 91. Sarcofago di Kerch. Raffigurazione interna con pittore a lavoro (**Cat. AM5**).

alcune immagini clipeate dipinte nelle domus vesuviane.¹¹⁸⁹

La casistica di raffigurazioni di pittori si esaurisce con questi soli esempi e tale esiguità non solo permette di intravedere le limitate possibilità economiche delle quali godevano tali artigiani, ma documenta anche l'articolazione gerarchica di questa professione dove coloro che spiccavano forse in pochi casi scelsero di auto-rappresentarsi nella dimensione pratica del proprio mestiere.

Per quanto riguarda le altre professioni raffigurate nell'arte romana, è stato possibile rintracciare alcune testimonianze iconografiche di un mestiere riferibile alla filiera produttiva del legno o, meglio, alla lavorazione di fibre vegetali. Si tratta dei canestrai

¹¹⁸⁸ LING 1991, p. 200.

¹¹⁸⁹ ESPOSITO 2011, p. 68.

(*vitores*), i fabbricanti di vimini, ceste e altri oggetti prodotti attraverso un lavoro di intreccio di elementi.¹¹⁹⁰

Sebbene non si trattava di una professione d'importanza strategica per il mondo romano, essa pare essere stata caratterizzata sin dall'inizio dell'età imperiale da un'organizzazione stabile alla quale era legata persino l'attività di un collegio.¹¹⁹¹ I canestrai realizzavano prodotti d'uso ordinario e destinati agli impieghi più vari; il lavoro consisteva nel trattare le fibre adatte all'operazione di intreccio – il giunco, la canna e il vimine – con pochi essenziali strumenti dall'uso versatile e poliedrico come il falcetto, l'accetta e il succhiello. Il grosso del lavoro consisteva, infatti, nel sapiente e preciso intreccio delle fibre, l'artigiano iniziava dalla base del contenitore e man mano stirava, tagliava e compattava le fibre servendosi di raschiatoi e coltelli.

La documentazione iconografica riguardante tale professione fornisce un valido contributo alla conoscenza delle attrezzature adoperate dai canestrai, dato che le uniche raffigurazioni

al momento note si riferiscono a gruppi di strumenti professionali riprodotti sui segnacoli tombali di due *vitores* di provenienza centro-nord italica (Catt. AM3, AM4).

Di questi, abbastanza ricco risulta il repertorio di strumenti riprodotto sulla stele vicentina di *C. Valerius Clemens* (Fig. 92) dove si riconoscono un bulino, un succhiello, una testa di *dolabra* e un falcetto. Il secondo segnacolo, pertinente la tomba di un *vitor* da Terni, integra tale documentazione con la rappresentazione di altri due strumenti: un coltello semilunato e un raschiatoio (Cat. AM3). Quest'ultimo arnese trovò largo impiego nelle attività artigianali e fu ampiamente sfruttato anche da carpentieri, scultori, vasai e stuccatori.¹¹⁹²

La cestineria costituiva una modesta e antica professione dal carattere essenzialmente rustico artigianale ma la versatilità dei propri prodotti ne ampliava le destinazioni d'uso e interessava, oltre al settore agricolo, anche la sfera culturale o quella della vita quotidiana. I prodotti di cestineria leggera e pesante popolarono, infatti, il mondo antico e alcuni di questi sono visibili anche su diversi rilievi (Catt. P1, P5) o sulle pitture (Cat. TF2) finora esaminate.

L'apparato iconografico offerto dai due segnacoli, sebbene estremamente limitato, arricchisce, dunque, la conoscenza

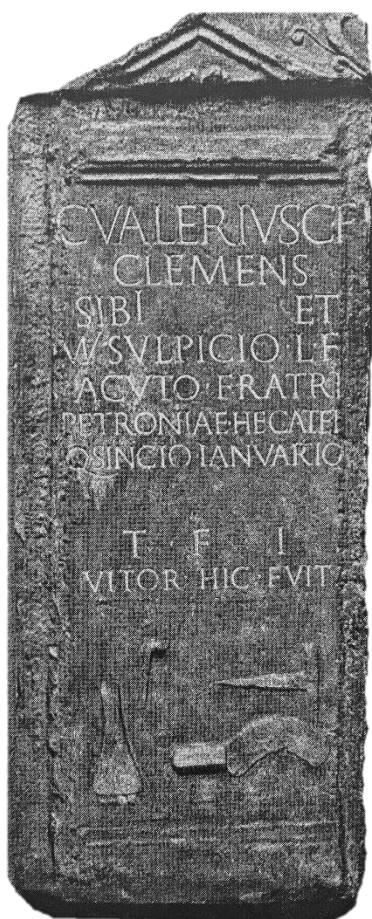


Fig. 92. Stele del *vitor* C. *Valerius Clemens* (Cat. AM4).

¹¹⁹⁰ DIOSONO 2008, p. 53.

¹¹⁹¹ CRACCO RUGGINI 1973, p. 275.

¹¹⁹² MONACCHI 1996, pp. 949-950.

dell'utensileria utilizzata dai *vitores*, e integra in modo significativo le informazioni pertinenti tale professione i cui prodotti, essendo costituiti da materiale organico, raramente trovano riscontro nella documentazione archeologica.¹¹⁹³

Infine, l'ultima professione documentata iconograficamente e individuata in un solo reperto - pertinente un rilievo funerario - è quella dei resinai (**Cat. AM6**).

La resina costituiva un prodotto di origine vegetale¹¹⁹⁴ o minerale¹¹⁹⁵, che opportunamente trattato si prestava a numerosissimi usi: dall'impermeabilizzazione di superfici alla preparazione di colle, dall'aromatizzazione di vini sino alla produzione di medicinali ad uso umano ed animale.¹¹⁹⁶

All'abbondanza di fonti relative l'uso delle resine ha spesso corrisposto una certa confusione terminologica, specie fra i termini resina, pece, bitume e petrolio¹¹⁹⁷, ma lo sfruttamento sin da epoca preistorica di tali sostanze¹¹⁹⁸ favorì nel corso del tempo lo sviluppo di nuove tecniche di lavorazione e l'ampliamento dei settori di applicazione.

È il caso della raffigurazione esaminata in questa sede e appartenuta, come ben dichiarato dall'iscrizione, al sepolcro di *Iulia Agele* che svolse la professione di *resinaria*.¹¹⁹⁹ La scena, lacunosa ma ancora ben leggibile, raffigura



Fig. 93. Stele frammentaria di Iuliae Agele (**Cat. AM6**).

l'artigiana seduta e intenta ad applicare l'unguento resinoso appena scaldato sulla gamba di un personaggio seduto di fronte a lei, verosimilmente un'altra donna (**Fig. 93**). L'immagine, sebbene vicina sul piano figurativo a quella presente sul rilievo ostiense del medico¹²⁰⁰ documenta, però, un altro tipo di applicazione della resina come agente depilatorio e dunque l'uso a scopo puramente estetico.¹²⁰¹

¹¹⁹³ MONACCHI 1996, p. 970.

¹¹⁹⁴ L'essenza viene estratta per colatura dalle ferite ottenute attraverso incisione o foraggio della corteccia delle piante, soprattutto di conifere (ANDRÉ 1964, p. 88).

¹¹⁹⁵ FORBES 1955, pp. 66-109.

¹¹⁹⁶ ANDRÉ 1964, pp. 86-97.

¹¹⁹⁷ ANDRÉ 1964, pp. 86-89.

¹¹⁹⁸ DAL RI - TECCHIATI 2003, pp. 175-181.

¹¹⁹⁹ CIL VI 9855.

¹²⁰⁰ KAMPEN 1981, p. 143 cat. 16, fig. 59; PAVOLINI 1986, pp. 225-226, fig. 94.

¹²⁰¹ GROEN-VALLINGA 2017, p. 139.

L'attività depilatoria veniva, infatti, eseguita con l'uso di un unguento resinoso sciolto con olii e sostanze cosmetiche.¹²⁰² Tale pratica non riguardava solo le donne ma nel corso del tempo cominciò ad essere seguita anche dagli uomini tanto da suscitare la critica di Giovenale che tacciava di omosessualità quella *resinata iuventus* i cui corpi depilati stridevano con la tradizionale virilità dei soldati.¹²⁰³

La raffigurazione dell'anziana *resinaria Iulia Agele*, per la quale la liberta *Iulia Irene* eresse il sepolcro, documenta, dunque, un mestiere socialmente riconosciuto – quello dell'estetista – che probabilmente tra età repubblicana ed età imperiale, in concomitanza con la crescita del benessere economico, iniziò a prendere sempre più piede. L'esemplare accresce, infatti, il numero delle professioni che caratterizzavano l'articolato sistema del lavoro di età romana e in particolare quelle connesse al mercato del benessere e del lusso.

3.1.13 Rappresentazioni di mestieri non identificabili con certezza

Gran parte delle raffigurazioni artistiche catalogate è stato possibile riferirla con una certa sicurezza a specifici mestieri e categorie professionali. In numerosi casi, tuttavia l'identificazione è risultata abbastanza complicata non solo in riferimento al tipo di specializzazione artigianale ma persino nell'identificazione generica del settore produttivo a causa dell'assenza di indizi chiari o, al contrario, della presenza di attributi e oggetti apparentemente privi di qualsiasi legame.

Nei casi in cui le raffigurazioni sono risultate manchevoli di riferimenti precisi e, a differenza di quelli precedenti, non è stato possibile riconoscere il mestiere o la specializzazione professionale, si è preferito raggruppare le iconografie in generiche macrocategorie (I). Nella fattispecie, sulla base delle caratteristiche riconosciute nelle raffigurazioni, sono state individuati tre gruppi di riferimento, uno relativo alla lavorazione del legno (IL), il secondo pertinente l'artigianato della pietra (IP) e il terzo ad attività di misurazione (IM).

La causa di tale ambiguità è da riconoscere, come più volte accennato, nella presenza di strumenti di lavoro particolarmente versatili e variamente impiegati in più settori artigianali – soprattutto falegnameria e carpenteria – che impediscono, in assenza di ulteriori indicazioni, l'esatta identificazione del mestiere rappresentato.

¹²⁰² A questo poteva seguire una fase di rifinitura con rasoi e pinzette (*volsellae*) (ZAMPIERI 2000b, p. 15).

¹²⁰³ IUV. Sat. III, 8, 114-115: «*quid resinata iuventus cruraque totius facient tibi levia gentis?*».

È necessario, tuttavia, precisare che buona parte di questi segnacoli risulta oggi dispersa, pertanto la documentazione disponibile il più delle volte non è risultata sufficiente per condurre una corretta e approfondita analisi dell'immagine.¹²⁰⁴

Nel complesso, però, la maggior parte delle rappresentazioni che è stato possibile esaminare è riferibile alla lavorazione del legno (**Catt. IL1, IL12, IL2, IL3, IL11, IL5, IL7, IL9, IL8**) e alle attività di misurazione (**Catt. IM9, IM2, IM6, IM7, IM8, IM10, IM11**). L'artigianato del legno appare, infatti, richiamato in modo abbastanza inequivocabile dalla presenza di strumenti tipici di questo settore produttivo come l'accetta (**Cat. IL9**), la sega (**Catt. IL7, IL11**), e la pialla (**Cat. IL5**), ai quali sono spesso associati gli indispensabili strumenti di misurazione come la squadra, l'archipendolo, il filo a piombo, il regolo e il compasso (**Catt. IL1, IL3, IL7**).

Questi ultimi ricorrono su alcuni segnacoli tombali raggruppati coerentemente e secondo schemi che prevedono l'associazione della squadra e del filo a piombo (**Cat. IM7**), dell'archipendolo con il compasso (**Cat. IM2**), talvolta con l'aggiunta di un terzo strumento come il regolo graduato (**Cat. IM6**).

I casi appena discussi hanno fornito, dunque, pochi ma tuttavia utili elementi per stabilire un collegamento con uno specifico ambito produttivo, sebbene non con il mestiere o la specifica specialità artigianale. È stato individuato un numero abbastanza significativo di casi dove, però, tali indizi mancano del tutto e, anzi, la presenza di strumenti e/o di gruppi di strumenti è risultata del tutto fuorviante per l'inquadramento dell'attività professionale del defunto. Tali iconografie, confluite all'interno della categoria dei mestieri non identificati (NI) ricorrono nei consueti schemi figurativi – ritratto, scena di lavoro, strumento o gruppi di strumenti. I ritratti e i gruppi di strumenti sono documentati in percentuali maggiori. I primi prevedono la presenza di un unico strumento (**Catt. NI8, NI10, NI11, NI4, NI12**) o di due strumenti (**Catt. NI2, NI9, NI3, NI20**) il cui carattere multifunzionale non permette di riconoscere l'ambito professionale di riferimento. Ciò è particolarmente evidente nel caso dei martelli o dei coltelli, i primi variamente sfruttati nei settori della carpenteria e della metallurgia, i secondi nell'ampia filiera agro-alimentare.

Per quanto riguarda, invece, la rappresentazione di soli attributi professionali, essi ricorrono sui segnacoli tombali in gruppi di tre (**Catt. NI4, NI5**) o quattro (**Catt. AM1, NI7**), secondo un'associazione apparentemente poco coerente, come nel caso della stele di *Quintus Appeus Eutygianus* sul cui timpano sono incisi alcuni strumenti di carpenteria – un'ascia, un archipendolo e uno scalpello – in associazione a uno strumento a fiato (**Cat. AM1**). Grazie all'iscrizione è stato possibile riconoscere agevolmente il mestiere di flautista e nel caso

¹²⁰⁴ Di diversi esemplari si dispone di illustrazioni piuttosto datate (**Catt. IP3, IM8, IM10, IM11**) mentre in alcuni casi non è stato possibile recuperare adeguata documentazione grafica tanto meno fotografica (**Cat. IM9**).

specifico gli altri strumenti assumerebbero un significato metaforico che trascende il riferimento pratico alla professione.¹²⁰⁵



Fig. 94. Stele di C. Trebio Optato (Cat. NI7).

L'ambiguità di tali raffigurazioni è determinata, tuttavia, anche dal regionalismo e dalle singole scelte della committenza ove il gusto ha probabilmente rivestito un ruolo fondamentale nella proliferazione dei temi figurativi.¹²⁰⁶ Proprio con le personali scelte di gusto può essere spiegata la particolare associazione di oggetti e strumenti della stele di C. Trebio Optato (Fig. 94), una testa d'ascia, una falce, un incorsatoio, un martello e uno scalpello, variamente riferibili alla sia carpenteria che al mondo agricolo, con i quali Optato lavorò a lungo e attraverso cui volle concettualizzare il proprio lavoro e identificare sé stesso.

Anche le scene più complesse e di lavoro, seppur numericamente molto inferiori delle precedenti, sono confluite all'interno di questa categoria. Generalmente l'impossibilità di riconoscere la professione è da attribuire

allo stato di conservazione dell'esemplare dove la mancanza dell'iscrizione, le superfici particolarmente consunte e il carattere frammentario hanno reso indistinguibili dettagli importanti della raffigurazione utili ad inquadrare l'ambito di lavoro.

Un esempio è fornito da un rilievo iberico, di provenienza incerta ma riferibile al territorio della Tarraconense, molto lacunoso raffigurante due uomini a lavoro ai lati di un oggetto, purtroppo, non chiaramente identificato – forse un modio o un'incudine¹²⁰⁷ – che di conseguenza non permette di riconoscere l'ambito professionale raffigurato (Cat. NI3). Similmente anche lo stato di conservazione di una stele gallo-romana da Saintes ha creato difficoltà nell'identificazione del mestiere e, nel caso specifico, il problema riguarda ben due raffigurazioni sovrapposte che decorano il lato principale del segnacolo (Cat. NI22). Nonostante le superfici fortemente consunte è possibile riconoscere nel pannello superiore due figure sedute verosimilmente impegnate a sistemare matasse di fibre, anche se non è chiaro il tipo di operazione che stanno svolgendo; in basso, invece, sono raffigurati due uomini dinanzi un bancone, ciascuno con un oggetto tra le mani. La prima raffigurazione fu interpretata da E. Espérandieu come una scena di vendita di fibre tessili¹²⁰⁸, mentre la seconda – verosimilmente in connessione con la precedente - come scena di computo.¹²⁰⁹

¹²⁰⁵ Cfr. § 5.4.

¹²⁰⁶ ZIMMER 1982a, p. 212.

¹²⁰⁷ MELE 2008, p. 92.

¹²⁰⁸ ESPERANDIEU 1908, p. 272.

¹²⁰⁹ REDDÉ 1978, p. 45.

Tuttavia permangono i dubbi e in assenza di riferimenti più precisi si è preferito inserire tale iconografia all'interno di quelle di indubbia interpretazione.

Ancora all'attività di computo sarebbe da riferire la raffigurazione su una lastra di sarcofago proveniente dalle catacombe di Novaziano a Roma (Cat. NI23). La scena raffigura alcuni uomini dietro un bancone: due interagiscono tra loro e hanno dinanzi a sé alcuni oggetti rotondi (Fig. 95); sull'altra estremità sono visibili due uomini che ripongono ciascuno un sacchetto all'interno di quella che sembra una cassa e un terzo



Fig. 95. Sarcofago di *Flavia Victorina*. Fronte: particolare della raffigurazione del lato sinistro.



Fig. 96. Sarcofago di *Flavia Victorina*. Fronte: particolare della raffigurazione del lato destro.

personaggio a sinistra che regge un codice e uno stilo (Fig. 96). Ad una prima analisi, la presenza degli oggetti sferici e di parte di un dispositivo semi cupolato spinse ad interpretare tale

scena come momento di panificazione.¹²¹⁰ Una lettura più recente e approfondita dell'intera raffigurazione ha, invece, inquadrato l'attività nell'ambito delle operazioni di computo e ne ha stabilito il collegamento con quelle istantanee dell'attività professionale che permeano di

realismo e di realtà quotidiana l'immaginario bucolico dei segnacoli di questo periodo, secondo il gusto che, a partire dal III secolo d.C., si diffuse nella decorazione dei sarcofagi.¹²¹¹ Nonostante l'incertezza e il carattere frammentario della lastra romana la recente lettura appare abbastanza verosimile e probabilmente la meno dubbia di tutte quelle finora proposte.

Resta, infine, totalmente incerta la raffigurazione della stele greca di *Eutyichides* (Cat. NI1) caratterizzata dal ritratto a figura intera del defunto sdraiato sul *kline* e sopra il quale sono disposti in fila su una mensola diversi attributi professionali non tutti ben identificabili. Si riconoscono con una certa sicurezza un martello, un compasso e un'ascia, mentre meno chiara è la rappresentazione di altri tre oggetti, forse un gruppo di stili, un contenitore e un crogiolo. Nel complesso si tratterebbe di attrezzi impiegati sia nel settore edile e della carpenteria che in quello della metallurgia, poteva forse trattarsi di un tecnico esperto nella riparazione di oggetti, ma la scelta del committente di privilegiare un'immagine aristocratica per la rappresentazione di sé stesso impedisce ulteriori riflessioni.

¹²¹⁰ BISCONTI 1983, p. 77.

¹²¹¹ BISCONTI 2016, pp. 26-27.

L'ampio repertorio esaminato caratterizzato da riferimenti chiari alla professione, o persino alla specializzazione, da indizi più generici o, ancora come appena visto, da elementi ambigui e poco precisi, trova nella sua grande articolazione e varietà un elemento comune: la volontà di segnalare la propria identità professionale. Questo, infatti, è un aspetto che, seppur non chiaramente dichiarato in alcune raffigurazioni, è possibile rintracciare nell'intera documentazione iconografica analizzata finora. Qualunque tipo di schema figurativo scelto - sia esso un ritratto, un arnese o una scena di lavoro - l'intenzione primaria era quella di rappresentare concretamente un mestiere e, in base ai contesti d'uso, di stabilire un legame con esso allo scopo di veicolare un messaggio pratico e commerciale¹²¹² o sociale e auto-rappresentativo.¹²¹³

¹²¹² Cfr. § 2.1.1

¹²¹³ Cfr. § 4; 5.3.

CAPITOLO QUARTO

RAPPRESENTARE IL LAVORO: ICONOLOGIA, SOVRASTRUTTURE SEMANTICHE E TEMI COMPLEMENTARI

4.0 COMMITTENZA E ICONOGRAFIA

La storia della cultura figurativa di età romana trovò un deciso sviluppo a partire dalla tarda repubblica quando, sulla scia dei grandi cambiamenti economici e sociali innescati dalla progressiva espansione del dominio romano, emersero nuove esigenze comunicative.¹²¹⁴ Sin dal suo momento di formazione l'arte imperiale costituì un complesso intreccio di eventi e intenti comunicativi.

Le strategie di propaganda messe in atto dalle classi dirigenti e dal potere imperiale, l'adesione alle mode ellenistiche da parte dei ceti aristocratici e successivamente di quelli medi nonché le loro esigenze di autoaffermazione e autorappresentazione, determinarono una straordinaria profusione di immagini che, di fatto, coinvolse a vari livelli gran parte della società romana.

Questa cultura figurativa costituiva un sistema semantico¹²¹⁵ ricco di tipi, modelli e forme stilistiche che venivano di volta in volta sfruttati per tematiche e contenuti differenti e, dunque, risultava funzionale alla destinazione d'uso e al tipo di messaggio da veicolare. Proprio in età augustea questa prassi raggiunse una certa articolazione, destinata a mantenersi per diverso tempo, e contribuì alla creazione di un *medium* visuale, flessibile ma chiaro, utile a diffondere una ricca cultura di immagini attraverso l'impero.¹²¹⁶

Ma al di là di ogni intendimento di carattere generale, la genesi e l'elaborazione di una rappresentazione figurata trovarono la loro ragion d'essere nelle scelte personali e precise della committenza. Naturalmente l'imperatore e le classi dirigenti determinavano la direzione generale ma committenti e botteghe si ritagliarono margini di libertà con l'introduzione di nuovi motivi o varianti di formule ricorrenti.¹²¹⁷

Ciò è particolarmente evidente nel linguaggio figurativo sfruttato dai comuni cittadini e dalla classe media, in particolar modo nell'ambito dell'arte sepolcrale, il cui spazio pubblico forniva l'occasione per adottare le formule figurative dell'arte imperiale in senso metaforico come segni di merito e di onorabilità.¹²¹⁸ L'intenzione era quella di comparire degnamente di fronte al pubblico, di convincere quest'ultimo usando tutti gli accorgimenti disponibili in

¹²¹⁴ ZANKER 2002, p. 10.

¹²¹⁵ SETTIS 1989, pp. 827-878; HÖLSCHER 2000; LA ROCCA 2004, p. 67-116; PERRY 2005; HÖLSCHER 2012, pp. 27-58.

¹²¹⁶ HÖLSCHER 2017, p. 73.

¹²¹⁷ ZANKER 2002, pp. 14-15.

¹²¹⁸ ZANKER 2002, p. 18.

quanto offerti dalle circostanze o perché accessibili all'interessato.¹²¹⁹ Non si trattava, dunque, di una scelta solo estetica, ma di una volontà che sottendeva una dichiarazione di *consensus* e lealtà, la quale si traduceva nella rivendicazione di una comune identità.

Risulta chiaro, quindi, quanto tale fenomeno comunicativo coinvolse anche quelle categorie sociali tenute ai margini del tessuto sociale più attivo e non pienamente integrate come i liberti che, come più volte ribadito, costituivano una parte significativa del ceto dei lavoratori.¹²²⁰ Queste categorie diedero, infatti, il proprio contributo alla proliferazione di immagini e di temi figurativi coerenti con la loro identità e il loro ruolo sociale, le cui forme e i cui contenuti semantici arricchirono di nuovi elementi la già articolata cultura figurativa di età romana.

L'eterogeneità sociale ed economica che caratterizzava gli artigiani e i commercianti dell'impero incise notevolmente, come già accennato, nella qualità e nella quantità della produzione artistica legata al mondo del lavoro determinando la diffusione di una grande varietà di immagini e raffigurazioni. La posizione sociale, il ruolo all'interno del sistema produttivo nonché il tipo di mestiere svolto dall'individuo influirono notevolmente nell'elaborazione e nella concettualizzazione artistica del lavoro, con scelte che potevano privilegiare un'immagine più aristocratica e imprenditoriale dell'attività professionale, secondo forme codificate dalla *élite*, o una visione più pratica e concreta sintetizzata dalla rappresentazione di uomini a lavoro o semplicemente di attrezzi di mestiere. Il diverso tenore economico della committenza incideva, poi, anche sul piano della qualità artistica di tali raffigurazioni e ciò poteva tradursi nella creazione di prodotti raffinati ed eleganti ad opera di lapicidi professionisti o, al contrario, di creazioni modeste e di bassa qualità evidenti, ad esempio, nella resa grossolana di alcuni dettagli delle raffigurazioni¹²²¹ o nell'imprecisa impaginazione dell'iscrizione.¹²²²

Ciò vale non solo per l'arte sepolcrale dove maggiore era lo sforzo per le strategie di rappresentazione¹²²³, ma anche per altri ambiti di rappresentazione artistica come quello delle insegne di bottega. Anche nelle raffigurazioni a scopo pubblicitario e commerciale, infatti, è stato possibile cogliere una certa eterogeneità stilistica e qualitativa dove alcuni esempi rivelano un aspetto faticoso, impreciso o irregolare, poco accattivante rispetto a ciò

¹²¹⁹ SARTORI 2010, pp. 109-110.

¹²²⁰ Cfr. § 1.1.2.2

¹²²¹ Errori prospettici e mancanza di accuratezza nella resa delle figure sono state riscontrate in diverse raffigurazioni come il rilievo ostiense di *Tiberius Claudius Eutychnus* (Cat. P11) dove manca la parte posteriore del cavallo; altri piccoli errori di esecuzione legati alle proporzioni e alla prospettiva sono rintracciabili nelle figure presenti sul monumento di *Nonius Zethus* (Cat. P5).

¹²²² Lievi irregolarità della spaziatura delle lettere sono visibili nel rilievo di *P. Celerio Amandus* (Cat. LN6), mentre nella stele di *Statorio Batyllo* (Cat. IM2) per un errore di calcolo il lapicida è stato costretto a continuare il testo dell'iscrizione attorno agli strumenti professionali.

¹²²³ RICCI 2007-2008, p. 980.

che ci si attenderebbe soprattutto da un'insegna di bottega.¹²²⁴ Anche se tali forme comunicative non puntavano al miglior risultato estetico quanto alla forma e alla concretezza con cui esse si offrivano, affidando spesso l'effetto di attrazione all'uso di simboli convenzionali, alcune insegne di bottega spiccano per qualità e ricchezza artistica.¹²²⁵ Anche in questo caso la scelta era strettamente legata al committente e alle sue esigenze e/o possibilità in rapporto alle quali variava il carattere attrattivo e promozionale della strategia di comunicazione che egli metteva a punto per la propria attività.

Ma al di là delle possibilità economiche di questi committenti, è pur certo che una qualche forma di accuratezza era pur ricercata nelle rappresentazioni artistiche di mestiere, le quali, se considerate nella concretezza e nella corposità del loro contesto originario – sia un sepolcro, una bottega o qualsiasi altra destinazione – acquisiscono maggiore completezza e vitalità nell'espressione del loro messaggio. Ogni rappresentazione, infatti, deve essere pensata come parte di una strategia comunicativa alla quale partecipavano il supporto in tutte le sue componenti concrete (le dimensioni, il profilo, la postura e la collocazione nello spazio prossimo e in quello d'insieme ecologico) e tecnico-pratiche (il materiale impiegato, secondo criteri di varia natura, dall'economicità alla volontà d'appariscenza; o anche la lavorazione e le capacità applicative), il testo iscritto – laddove previsto - e il contesto la cui perdita certamente impedisce di coglierne l'efficacia originaria.¹²²⁶

È, dunque, all'interno di questo articolato sistema di comunicazione visiva che artigiani e commercianti elaborarono un linguaggio figurativo destinato a dare concretezza e visibilità alla loro identità in forme comprensibili e convincenti. Partendo dai modelli forniti dall'arte romana essi furono i committenti di una serie di opere destinate a celebrare il proprio percorso professionale e, in generale, il lavoro in quanto strumento di identità sociale.

Le soluzioni scelte per rappresentare il lavoro furono molteplici e, sebbene, sia stato possibile rintracciare alcuni schemi ricorrenti¹²²⁷, il ruolo svolto all'interno della filiera produttiva, lo *status* sociale e le personali esigenze di gusto contribuirono ad articolare il repertorio figurativo. La rappresentazione del lavoro non seguiva infatti, pedissequamente una narrazione realistica ma, al contrario, rispondeva a una serie di istanze ed esigenze comunicative che andavano spesso nella direzione della sintesi e della celebrazione. Inoltre non tutti i lavoratori scelsero la medesima immagine e se alcuni preferirono la rappresentazione più tradizionale dell'artigiano con i tipici abiti da lavoro, impegnato all'interno della propria bottega come un maestro solitario o in compagnia di collaboratori,

¹²²⁴ Si riprende un'osservazione compiuta da A. Sartori in riferimento alla comunicazione epigrafica e in particolare all'insegna di un lapicida romano (SARTORI 1997, p. 39).

¹²²⁵ Ancora una volta alcune pitture pompeiane che decorano alcune botteghe della città costituiscono gli esempi più validi di produzione artistica figurativa a scopo commerciale e pubblicitario (Catt. TF2, TC2, CE1).

¹²²⁶ SARTORI 2009, pp. 67-68.

¹²²⁷ Cfr. § 2.2

altri optarono per una visione imprenditoriale e strettamente legata al momento commerciale più che a quello produttivo.

4.1 FABER OPTIMUS: TRA RAPPRESENTAZIONE E CELEBRAZIONE

In un passaggio del *Satyricon* di Petronio, durante la celebre cena di Trimalcione, il ricco padrone di casa elogia la straordinaria (*optime*) qualità dei monumenti funebri costruiti dallo scalpellino *Habinnas*.¹²²⁸ I medesimi toni celebrativi si rintracciano su una stele di Alba Fucens la cui iscrizione in grandi lettere maiuscole ricorda e celebra un uomo di nome *Marcus Faustus* come "il migliore dei cuochi".¹²²⁹ Similmente il giovane *harchitectus et faber nabalus C. Pomponius Heracon* viene omaggiato e celebrato dai propri familiari come il migliore (*optumus*) dei costruttori navali.¹²³⁰

L'insistenza letteraria - e soprattutto epigrafica - verso l'eccellenza dell'attività lavorativa e delle capacità degli artigiani professionisti costituisce, a differenza del tradizionale pregiudizio storico, un aspetto ben documentato nelle fonti e permette di cogliere l'importanza attribuita alle abilità tecniche e alle conoscenze pratiche dei lavoratori. *Optimi* erano, infatti, coloro che possedevano quelle competenze che li distinguevano dalla massa di operai semplici o non specializzati e li ponevano in una condizione di superiorità.¹²³¹ Tale distinzione era ben nota all'interno della società romana e contribuiva a creare una gerarchia di specialismi e di mestieri al vertice della quale ambivano a collocarsi i più abili artigiani.

Risulta chiaro dunque, quanto tale ambizione poteva riflettersi nelle strategie di rappresentazione e influenzare l'elaborazione delle immagini a scapito di un realismo che in questo tipo di raffigurazioni finiva spesso per essere sacrificato.

Circa vent'anni addietro lo studioso M. Langner, analizzando i rilievi gallo-romani, poneva l'attenzione sul problema del rapporto tra comportamenti reali e immagini e in particolare sulla possibilità di rintracciare nelle scene di lavoro un racconto dettagliato della vita professionale del defunto, o se, come anche in altri bassorilievi di età imperiale, attraverso l'astrazione sintetica, alcuni elementi si combinavano tra loro creando una costruzione artificiosa.¹²³² La riflessione, ripresa da S. Mele, ha posto in modo sempre più efficace la questione legata al grado di realismo di gran parte di queste rappresentazioni e ai dubbi circa la possibilità di riconoscervi fotografie istantanee del lavoro.¹²³³

¹²²⁸ PETR., *Sat.* 65.5-6.

¹²²⁹ CIL IX 3938.

¹²³⁰ CIL VI, 33833.

¹²³¹ TRAN 2016, p. 252.

¹²³² LANGNER 2001, pp. 209-301.

¹²³³ MELE 2010, p. 1143.

È necessario considerare, come sottolineato da T. Hölscher, che l'arte figurativa sfrutta fenomeni formali che si servono di materiali e mezzi improntati su specifiche leggi di rappresentazione e visualizzazione¹²³⁴ attorno cui, specie nel mondo antico, si strutturava l'immagine. Pertanto, la scelta di precisi elementi, di particolari attributi o di un momento del lavoro passava sovente attraverso il filtro della strategia comunicativa che selezionava e combinava elementi talvolta poco coerenti tra loro.

Un esempio emblematico è fornito dalla raffigurazione di una stele da Reims con il ritratto a figura intera di un calzolaio (Fig. 97). Si riconosce l'artigiano seduto su uno sgabello e intento a realizzare una scarpa; intorno a lui, sulla parete e a terra dentro un cesto, sono disposti alcuni attrezzi professionali. L'elemento che, tuttavia, ha attirato l'attenzione degli studiosi è rappresentato dallo strano accostamento della *paenula*, il pesante abito in lana di tradizione gallica indossato dal calzolaio, con i sandali che egli stesso porta ai piedi. Tale caratteristica assume solo apparentemente carattere d'incongruenza in quanto risponde piuttosto a una precisa strategia di rappresentazione tesa a promuovere i prodotti, dunque i sandali,



Fig. 97. Stele del calzolaio da Reims (Cat. C11)

che l'artigiano realizzava, le loro qualità estetiche e la loro utilizzabilità.¹²³⁵ Si tratta, quindi, di un'artificiosa combinazione di elementi che, lontani dal descrivere una reale situazione di lavoro, furono accuratamente scelti dal committente per enfatizzare quegli aspetti ritenuti più adatti a rappresentare la propria immagine.

Un altro esempio è fornito da un rilievo di provenienza ostiense dedicato a una liberta calzolaia il cui *patronus* nonché committente dell'opera scelse di rappresentare l'artigiana rielaborando il momento di lavoro in modo insolito: la donna siede in atteggiamento austero su un *bisellium* e regge con la mano destra una forma di scarpa (Cat. C12). Lo schema diverge da quello riconosciuto nelle raffigurazioni di calzolai¹²³⁶ e propone

¹²³⁴ HÖLSCHER 2000, pp. 49-66, 93-99.

¹²³⁵ LANGNER 2001, p. 311; MELE 2010, pp. 1144-1145.

¹²³⁶ Lo schema tipico del calzolaio a lavoro prevede la presenza di un artigiano seduto su uno sgabello (DE SPAGNOLIS 2000, pp. 68-70, fig. 48; LANGNER 2001, pp. 309-310, fig. 6; MELE 2010, pp. 1144-1145, fig. 1), talvolta dotato di schienale, rivolto spesso verso un tavolo con una forma nella mano (ZIMMER 1982a, p. 135, n. 50; pp. 133-134, n. 48).

l'immagine di un'artigiana abbigliata con una semplice tunica e con il proprio attributo professionale stretto in mano, forse gli unici riferimenti realistici rintracciabili, seduta su una poltrona e in posa eroica quasi a richiamare la personificazione di una divinità.¹²³⁷ Similmente anche l'immagine della donna che appare accanto al *lanius* a lavoro nel rilievo di Dresda risponde a precise esigenze di rappresentazione (Cat. M16): anch'essa è seduta su una poltrona ma, al contrario della calzolaia, si mostra riccamente abbigliata e pettinata¹²³⁸ mentre assiste il marito macellaio. La scena, ambientata all'interno di una *taberna laniena* come suggeriscono i prodotti appesi al *carnarium*, rende del tutto inverosimile l'abbigliamento della donna che sarebbe risultato poco pratico oltre che poco consono all'attività lavorativa. L'intenzione dei committenti non era, infatti, quella di illustrare in modo puntuale un momento di lavoro che vedeva quotidianamente impegnati i due coniugi, quanto di sottolineare il raggiungimento di un certo *status* sociale e di un benessere economico con la fortuna accumulata attraverso il loro umile mestiere. Non è un caso che proprio la donna è raffigurata mentre è intenta ad annotare i guadagni su un dittico.

La realtà era, quindi, subordinata all'intento celebrativo e sul piano figurativo ciò si traduceva in una combinazione di elementi per niente casuali e fortemente espressivi – «nicht realistisch, sondern charakteristisch¹²³⁹». La rappresentazione del lavoro poteva trasformarsi spesso in una creazione concettuale ed artificiosa dove gli elementi tipici di ciascuna categoria professionale venivano certamente sfruttati ma anche rielaborati e combinati ad altri in relazione al messaggio che il committente costruiva ed intendeva trasmettere.¹²⁴⁰

4.2 ARTIGIANI COME "MAESTRI"

L'importanza delle abilità e delle competenze tecniche acquisiva un valore maggiore quando a queste venivano associate anche le capacità di insegnare e trasmettere le conoscenze ed era allora che l'artigiano diventava anche un maestro (*magister*) della sua *ars*.¹²⁴¹

La conoscenza e la padronanza di un mestiere nonché la vocazione ad insegnarlo e trasmetterlo erano strettamente legate alle dinamiche gerarchiche che strutturavano il mondo del lavoro e influivano, in piccola scala, persino sull'attività economica di artigiani e commercianti. Come discusso nel primo capitolo, infatti, coloro che compivano

¹²³⁷ KAMPEN 1981, p. 69.

¹²³⁸ Sui simboli dello *status* femminile: BERG 2002, pp. 15-73; BETORI-CETORELLI SCHIVO 2004, pp. 69-77.

¹²³⁹ LANGNER 2001, p. 320.

¹²⁴⁰ MELE 2010, p. 1148.

¹²⁴¹ CIC., *De Or.* 1.111 (*magister atque artifex*); PLIN., *Nat. Hist.* 26.12 (VII) (*magister in ea arte*).

un periodo di apprendistato presso la bottega di un maestro rappresentavano una parte significativa della manodopera impiegata e assicuravano l'attività produttiva con prestazioni a basso costo.¹²⁴²

Ma al di là dell'aspetto puramente economico legato a tali dinamiche, la vocazione a tramandare uno specifico know-how influiva in modo decisivo sulla costruzione dello *status* professionale dell'artigiano.¹²⁴³ L'insegnamento di un maestro, infatti, aveva ricadute positive non solo sul piano educativo in riferimento alla formazione del giovane apprendista, ma i suoi benefici si estendevano fino a comprendere l'attività professionale stessa e i guadagni, la sussistenza del giovane e della propria famiglia e, più in generale il mantenimento di un sistema socio-economico circolare che alimentava l'attività produttiva di un determinato territorio.

Sul piano figurativo e delle strategie di comunicazione messe in atto dagli artigiani risulta evidente quanto tale aspetto fornì l'occasione per costruire una immagine più solida di sé stessi e del proprio lavoro, definita e riconosciuta in quanto socialmente – oltre che economicamente - utile.

Pertanto, da questa duplice dimensione dell'artigiano, lavoratore e maestro - *artifex* e *magister* – venne concettualizzata un'immagine ben precisa destinata a sintetizzare tutti quegli aspetti – pratici, economici e culturali – e che nella rappresentazione dell'abile artigiano, padrone del proprio mestiere, trovò la sua più efficace espressione.¹²⁴⁴



Fig. 98. Insegna di bottega dell'*Aurifex Brattarius* (Cat. LM15)

All'interno del repertorio figurativo analizzato gli artigiani a lavoro isolati nella loro attività (Fig. 98) ricorrono molto frequentemente secondo uno schema quasi iconico sia nell'arte funeraria, sia nelle insegne di bottega che in altre tipologie di prodotti.

Il tema è particolarmente ricorrente nelle rappresentazioni di mestieri legati alla lavorazione di materie prime come metallo, pietra, legno e pelle. In particolare esso risulta attestato in percentuali significative per quanto riguarda l'artigianato dei metalli (Catt. LM7, LM8, LM9, LM15, LM17), uno dei settori professionali per il quale erano richieste elevate competenze specialistiche.¹²⁴⁵

¹²⁴² Cfr. § 1.1.1.2

¹²⁴³ TRAN 2016, p. 257.

¹²⁴⁴ FLOHR 2016, p. 158.

¹²⁴⁵ Cfr. § 3.1.9

L'artigiano solitario che forgia il metallo rappresenta la concentrazione, l'abilità, le conoscenze che ruotano attorno al suo lavoro e trasforma un gesto pratico in un messaggio simbolico e denso di significati.

Anche nell'ambito della lavorazione delle pelli e nella fattispecie della produzione di scarpe è stato possibile rintracciare spesso questo schema figurativo. I calzolai, soprattutto, prediligono apparire come maestri solitari dietro il loro banco da lavoro (**Cat.C2**), circondati dagli attrezzi del proprio mestiere (**Catt. C16, C17, C18**).

Tuttavia l'immagine dell'artigiano come maestro emerge forse, in modo particolarmente efficace quando egli è raffigurato in rapporto ai suoi collaboratori e/o apprendisti. Anche questo, infatti, costituisce uno schema figurativo molto ricorrente nell'iconografia dei mestieri, specie funeraria, proprio perché consentiva – attraverso una serie di attributi ed espedienti - di enfatizzare in modo marcato i ruoli e le gerarchie all'interno del contesto produttivo.

Nell'ambito delle scene di lavoro, infatti, l'artigiano maestro può essere distinto dagli apprendisti in base all'abbigliamento perché a differenza di questi ultimi talvolta viene raffigurato in vesti rispettabili e borghesi come lunghe tuniche e mantelli (**Catt. LM44, AM2**). Più spesso la gerarchia viene sottolineata attraverso la caratterizzazione fisionomica degli individui e i maestri presentano caratteri di anzianità come la presenza della barba (**Catt. MAC11**) o la fronte alta e stempiata (**Catt. L8, LN9**).

Ma fra tutti l'espediente più sfruttato per segnalare la gerarchia dei ruoli fu indubbiamente rappresentato dalla differenziazione e dall'alterazione delle proporzioni naturali tra le figure. Si tratta di una caratteristica di lunga tradizione nella semiotica del linguaggio artistico per la quale le proporzioni naturali venivano – per così dire - sacrificate a favore di un linguaggio simbolico strettamente legato a una gerarchia ricorrente di valori e destinato a simboleggiare meccanismi di subordinazione e ordinamenti sociali.¹²⁴⁶

Le dimensioni, infatti, qualificano il ruolo produttivo degli artigiani e sul piano iconografico ciò si traduce nella maggiore enfasi attribuita alla figura del maestro e in rapporto alla quale tutti gli altri personaggi della raffigurazione risultano secondari.

È probabile che questo tipo di grammatica visiva rispondeva in modo particolarmente efficace alle esigenze comunicative degli artigiani e – soprattutto – favoriva una lettura rapida ed immediata all'osservatore riducendo lo sforzo visivo che, invece, i dettagli come le vesti o i caratteri fisionomici richiedevano.

Questo tipo di rappresentazioni prevedono spesso la presenza di due artigiani: il *marmorarius Eutropos* viene rappresentato, ad esempio, seduto su un alto sedile intento a scolpire un sarcofago mentre la piccola figura del collaboratore si affaccenda accanto a

¹²⁴⁶ Tale espediente è osservabile sulla raffigurazione di una *hydra* del secondo quarto del V secolo a.C. raffigurante tre vasai a lavoro ciascuno caratterizzato da proporzioni diverse (VIDALE 2002, pp. 279-280)

lui (Cat. LP17); sulla stele con fabbri da Aquileia la figura centrale dell'artigiano che forgia un manufatto appare preminente rispetto a quella del secondo personaggio situato a sinistra (Fig. 99); o, ancora, sulle tre lucerne raffiguranti l'officina vetraia spicca l'immagine più grande del maestro vetraio ritratto nella tipica operazione di soffiatura (Catt. VE1, VE2, VE3).



Fig. 99. Stele con fabbri da Aquileia (Cat. LM11)

In alcuni casi, però, la bottega poteva essere più popolata e prevedere la presenza di più di un artigiano anziano ed esperto con un piccolo numero di apprendisti al seguito come documenta una base di sarcofago con scena di bottega scultorea (Cat. LP12). Il rilievo raffigura cinque personaggi le cui dimensioni rimandano agevolmente alle gerarchie che intercorrono tra essi, nello specifico è possibile stabilire la presenza di tre maestri scultori e due apprendisti¹²⁴⁷, sebbene il diverso abbigliamento della figura al centro - con la veste arrotolata in vita - potrebbe suggerire un ruolo di grado inferiore rispetto ai due scultori in tunica.

Le soluzioni a disposizione del committente per sottolineare la propria esperienza e la propria maestria professionale furono, dunque, molteplici. Egli poteva caratterizzare la raffigurazione scegliendo la disposizione delle figure, poteva distinguere queste ultime attraverso vesti ed attributi, atteggiamenti, gestualità e interazioni, o meglio ancora puntando sul gioco di proporzioni e rapporti dimensionali per porre in evidenza alcuni individui rispetto ad altri.

Ciascuna soluzione costituì parte di un sistema semantico di comunicazione visuale che permise a questi committenti di stabilire subito un rapporto con gli osservatori e di rimandare a precisi significati con un'efficace lettura «a colpo d'occhio».¹²⁴⁸

¹²⁴⁷ CLARIDGE 2015, pp. 114-116.

¹²⁴⁸ SUSINI 1938, pp. 151-154.

4.3 ARTIGIANI COME “IMPRENDITORI”

È stato già osservato come un artigiano poteva essere a capo di un'attività produttiva, gestirla per conto di un *patronus* o detenerne la proprietà effettiva.¹²⁴⁹ In questi casi, infatti, alla tradizionale mansione pratica e strettamente artigianale se ne affiancavano altre pertinenti la gestione dell'officina e la cura dei rapporti commerciali.

Molti liberti erano ampiamente coinvolti nelle attività produttive e commerciali urbane e svolgevano ruoli “manageriali” all'interno delle singole officine. Un esempio è fornito dalla fiorentina attività a Pompei di *A. Umbricius Scaurus* e della sua famiglia legata alla produzione di *garum*.¹²⁵⁰ Nella vasta abitazione di questo grande produttore pompeiano furono, infatti, ritrovati numerosi *urcei* con *tituli picti* che hanno permesso di ricostruire l'articolata e vivace organizzazione produttiva all'interno della quale i liberti gestivano le singole officine, mentre gli uomini liberi sovrintendevano alla distribuzione dei prodotti.¹²⁵¹

Nel corso del tempo determinati fattori potevano contribuire allo sviluppo dell'attività lavorativa di un artigiano da mansioni prettamente tecniche e manuali ad altre di natura gestionale e finanziaria per le quali veniva gradualmente meno il carattere puramente pratico e creativo. Gli artigiani, cioè, diventavano imprenditori o “ricchi signori del commercio”¹²⁵², riuscivano gradualmente ad accumulare una certa fortuna e mettersi al vertice di un'attività oppure a rivestire un ruolo centrale nell'ambito delle transazioni commerciali che curavano per conto di un *patronus*.¹²⁵³

Il carattere commerciale del lavoro era già connaturato nell'attività produttiva stessa, il momento di vendita risultava strettamente connesso a quello della produzione tanto che molte botteghe erano dotate di laboratori all'interno.¹²⁵⁴ Da questa duplice funzione deriva probabilmente il carattere piuttosto vago della terminologia impiegata non solo per gli spazi del commercio¹²⁵⁵ ma anche per definire le figure coinvolte la cui attività poteva essere svolta a vari livelli.¹²⁵⁶

Ad esempio nelle fonti *negotiator* e *mercator* sono riferiti al titolare dell'attività commerciale¹²⁵⁷, verosimilmente il *negotiator* operava su una scala più ampia del *mercator*

¹²⁴⁹ Cfr. § 1.2.2

¹²⁵⁰ CURTIS 1984, pp. 557-566.

¹²⁵¹ CURTIS 1988, pp. 19-49; AUBERT 1994, pp. 267-269.

¹²⁵² LANGNER 2001, p. 303.

¹²⁵³ MOURITSEN 2011, pp. 216-220.

¹²⁵⁴ Cfr. § 1.1.1.3.2. Sul piano figurativo la convergenza tra produzione e commercio è ben rappresentata sull'ara *L. Cornelius Atimetus* (Cat. LM4).

¹²⁵⁵ TRAINA 2000, p. 114-116.

¹²⁵⁶ MEROLA 2016, p. 312.

¹²⁵⁷ SERRAO 2000, p. 36.

secondo una possibile contrapposizione tra commerciante all'ingrosso e commerciante al dettaglio.¹²⁵⁸

La mercatura, le attività di gestione e controllo della produzione costituirono, dunque, un altro aspetto caratterizzante il lavoro artigianale e naturalmente un ulteriore elemento che contribuiva a distinguere l'identità professionale e a sottolineare il ruolo degli individui secondo un sistema gerarchico di responsabilità e competenze.

Il carattere imprenditoriale e commerciale del lavoro rappresentò per diversi artigiani un elemento da porre in evidenza in quanto indizio di un'ascesa economica e di un certo *status* sociale. Sul piano figurativo ciò si tradusse nella codificazione di schemi, attributi e atteggiamenti che consentivano, alla stregua di quanto osservato per l'artigiano maestro, di distinguere il proprietario dell'officina o il mercante benestante rispetto al resto dei lavoratori ed enfatizzarne il suo ruolo come uomo d'affari.



Fig. 100. Scena di lavoro dall'officina di *Verecundus*. Dettaglio della figura del proprietario.

L'artigiano imprenditore è, ad esempio, ben rappresentato nell'affresco dell'officina *coactiliaria* di *Verecundus* e in particolare nella scena che raffigura sette operai impegnati nelle varie fasi del *cogere* (Cat. TC2).¹²⁵⁹ Il proprietario della bottega il cui nome – *Verecundus* – appare dipinto appena al di sotto della sua figura, è visibile a destra del gruppo, rivolto frontalmente verso l'osservatore, intento a mostrare il prodotto realizzato. L'artigiano non partecipa attivamente al momento pratico della produzione, sceglie di essere rappresentato all'interno di essa ma in qualità di responsabile e padrone, defilato rispetto ai gruppi di lavoratori in azione ma comunque in evidenza all'interno della composizione nel suo gesto

fiero del mostrare il proprio prodotto (Fig. 100).

Il settore legato alla manifattura tessile ha fornito, in effetti, numerosi esempi figurativi di artigiani rappresentati in qualità di imprenditori e commercianti, specie nel caso dei *vestiarii*.¹²⁶⁰ Essi, infatti, intervenivano con il ruolo di mercanti-imprenditori nelle fasi finali della filiera produttiva e si occupavano soprattutto dell'organizzazione e della vendita dei tessuti.¹²⁶¹

¹²⁵⁸ MEROLA 2016, p. 313.

¹²⁵⁹ Cfr. § 3.1.4.5

¹²⁶⁰ Cfr. § 3.1.4.7

¹²⁶¹ È probabile, tuttavia, che la loro attività fosse più articolata e prevedeva anche un momento produttivo legato a lavori di sartoria (LARSSON LOVÉN 2013a, p. 116).

Tali mansioni risultano documentate sul piano figurativo secondo il già discusso schema del «tuchprobe», o “controllo di qualità”¹²⁶², oppure attraverso soluzioni sintetiche di scene di vendita che prevedevano la presenza di due sole figure - una che reggeva il tessuto e una seconda che ne verificava o esaltava le qualità.

Le scene di «tuchprobe» sono generalmente concepite come parte di un ciclo decorativo e assolvono la funzione di richiamare l'attività commerciale dei committenti. Ciò è particolarmente evidente nel repertorio dei pannelli decorativi che ornano la colonna di Igel all'interno dei quali viene dato spazio a ben tre raffigurazioni relative al commercio dei tessuti (**Cat. TV11**), attività con cui la famiglia dei *Secundinii* fece grande fortuna.¹²⁶³

La narrazione si articola in tre gruppi di raffigurazioni attraverso i quali viene mostrato il processo di controllo dei tessuti, le transazioni finanziarie, lo stoccaggio e il trasporto dei prodotti della manifattura tessile della ricca famiglia gallo-romana (**Fig. 101**).

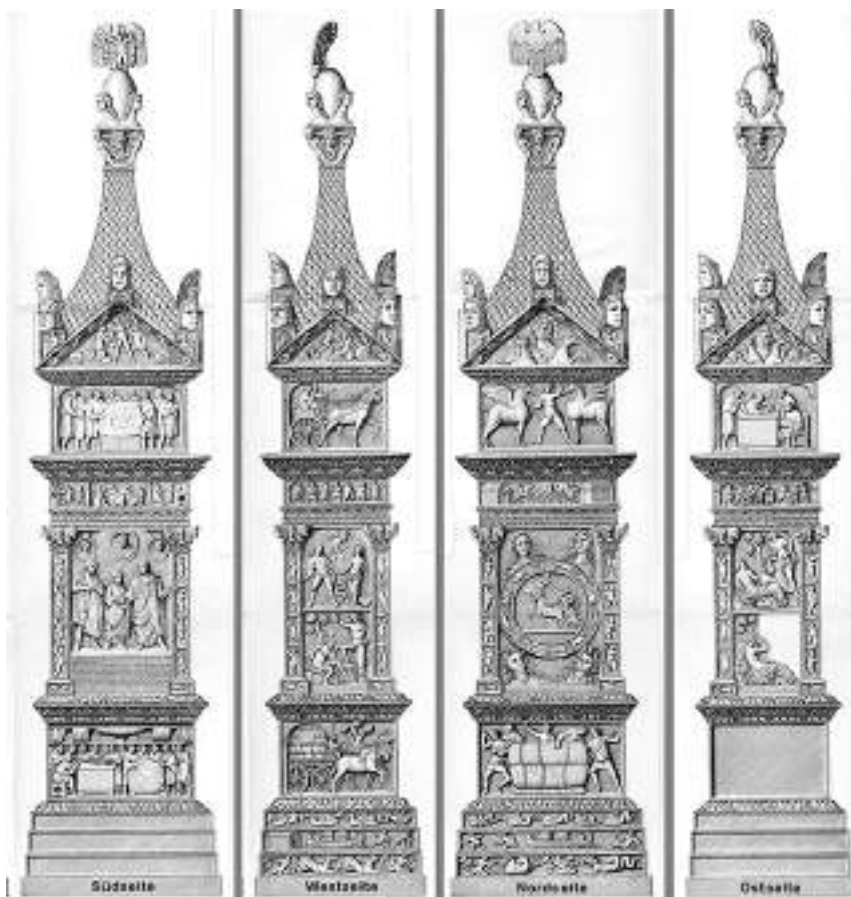


Fig. 101. Colonna di Igel. Ricostruzione grafica (Zahn 1968).

Sono rappresentati numerosi personaggi, affacciati nelle varie operazioni, tutte chiaramente riconoscibili grazie alla caratterizzazione di vesti attributi, gestualità, spazi e attrezzi da lavoro. Le immagini sono qui concepite come un sistema unitario e organico di messaggi il cui scopo è quello di enfatizzare e connotare, con riferimenti reali, il benessere di questa famiglia che da generazioni era legato all'industria tessile. La

dimensione economica dell'attività lavorativa viene, quindi, sfruttata e tradotta sul piano figurativo per richiamare l'attenzione su uno degli aspetti più identitari dei *Secundinii*, il loro essere signori del commercio e per rimandare subito alla loro potenza economica.

¹²⁶² LARSSON LOVÉN 2007, p. 177. Cfr. § 3.1.4.7.

¹²⁶³ FRANCE 2004, p. 162.

L'esempio della colonna di Igel fornisce rispetto ad altri più elementi di collegamento al mondo del commercio tessile e delle transazioni, tuttavia schemi altrettanto interessanti sono stati rintracciati anche in altre raffigurazioni, certamente più semplici, ma efficacemente allusive di un'attività imprenditoriale nella quale il committente era coinvolto. Essi riprendono il tema di base del «tuchprobe» ma talvolta lo semplificano e ne riducono gli elementi accessori limitando la raffigurazione alla presenza di pochi personaggi.

Il lato posteriore dell'ara di Q. *Socconius Felix* (Fig. 102) accoglie una scena di «tuchprobe» con quattro personaggi - un cliente in toga a destra e tre uomini in tunica a sinistra - che mantiene ancora una certa ricchezza figurativa, come documentato dal grosso cesto in alto al centro e dal dettaglio dello sgabello sul quale è seduto il togato. Decisamente più semplificate risultano le raffigurazioni del rilievo gallo-romano di Trèves (Cat. TV7) e della stele di *Caius Calventius* (Cat. TV6), entrambe caratterizzate dalla presenza di due sole figure che reggono ciascuna da un'estremità un tessuto per mostrarlo all'osservatore. Si tratta di scene dal valore particolarmente iconico che verosimilmente il committente sceglie perché in grado di rappresentare efficacemente l'attività professionale nella quale era coinvolto e richiamare al tempo stesso il carattere commerciale della stessa e, dunque, la dimensione del guadagno e della ricchezza.



Fig. 102. Ara di Q. *Socconius Felix*. Scena di *tuchprobe* sul retro (Cat. TV9)



Fig. 103. Stele dei *Vettii*. Particolare della raffigurazione sulla base (Cat. TV1).

Restando nell'ambito dei *vestiarii*, un altro schema iconico e particolarmente sfruttato da questi artigiani fu quello della piccola scena di vendita dei tessuti (Catt. TV1, TV2, TV5). Un esempio è ben documentato dalla monumentale stele milanese dei *Vettii* (Cat. TV1) una famiglia attestata a Milano e nell'Italia

settentrionale molto attiva nella produzione e nel commercio dei tessuti.¹²⁶⁴ La piccola scena riprodotta alla base del segnacolo sintetizza, infatti, in modo adeguato l'attività commerciale di questo gruppo familiare (Fig. 103).

¹²⁶⁴ TOCCHETTI POLLINI 1990, pp. 63-67.

La raffigurazione è caratterizzata dalla presenza di due personaggi maschili, quello a sinistra regge un tessuto e lo rivolge, con atteggiamento simile a quello osservato nell'immagine di *Verecundus*, verso l'osservatore; il personaggio a destra porta sulla spalla alcune stoffe arrotolate e con il braccio destro teso indica l'ampio tessuto spiegato quasi come a descriverne e/o promuoverne le qualità.

Gli esempi appena discussi, soprattutto pertinenti la manifattura tessile, permettono, forse in maniera più efficace rispetto a tutte le altre categorie professionali finora analizzate, di cogliere meglio la dimensione imprenditoriale e commerciale del lavoro. Il committente poteva scegliere di farsi ritrarre in abiti rispettabili ed esterno al momento produttivo (**Cat. TC2**) o di costruire una scena in grado di rappresentare al meglio la sua immagine di uomo d'affari attraverso raffigurazioni di transazioni commerciali (**Catt. TV11, TV12**), di verifica e contrattazione dei prodotti (**Catt. TV3, TV4, TV9, TV10, TV11**) o semplicemente di esposizione della merce (**Catt. TV1, TV2, TV5, TV6, TV7**).

In tutti questi esempi la dimensione pratica e manuale del lavoro viene meno all'interno della raffigurazione, non vi è traccia del carattere umile e solerte dell'artigiano, ma al contrario viene privilegiata la visione imprenditoriale alla quale si lega anche la caratterizzazione, spesso in chiave borghese, dell'intera immagine o semplicemente dei suoi protagonisti.

Nulla a che vedere, dunque, con le scene di vendita e di commercio che caratterizzano, accanto a quelle di produzione, il repertorio iconografico dei mestieri¹²⁶⁵ e per le quali emerge, invece, una dimensione pratica e decisamente più semplice del lavoratore intento a vendere i propri prodotti al dettaglio dietro il bancone della sua bottega (**Catt. P6, P7**).

4.4 DONNE E ARTIGIANATO: FRA REALTÀ E SIMBOLISMO

Il mondo del lavoro non fu popolato solo da uomini ma, al contrario, la componente femminile costituì una presenza particolarmente diffusa e che caratterizzò - a vari livelli - la società romana.¹²⁶⁶

Tracciare i confini o delineare le caratteristiche dell'artigianato femminile ha spesso rappresentato una vera e propria sfida a causa dell'esiguità di testimonianze a disposizione e del carattere fortemente stereotipato dell'universo femminile condizionato da schemi patriarcali diffusi nell'antichità e rintracciabili nelle rappresentazioni letterarie ed

¹²⁶⁵ Si fa riferimento ad alcune scene di vendita non incluse all'interno del catalogo per il carattere esclusivamente commerciale della raffigurazione come il rilievo ostiense della pollivendola (KAMPEN 1981, p. 139, n. 3, fig. 28) e quello dell'erbivendola (KAMPEN 1981, p. 139, n. 4, figg. 40-41).

¹²⁶⁶ CENERINI 2009, pp. 137-150.

epigrafiche.¹²⁶⁷ La questione della rappresentazione femminile si sviluppa, infatti, lungo un percorso particolarmente complesso e sfaccettato ai cui estremi si trovano il modello classico, veicolato *per verba, per scripta* e *per imagines*, della donna casta, pia e pudica, principalmente dedita al *lanificium*¹²⁶⁸, e la rappresentazione, non tanto epigrafica quanto letteraria, della donna pigra e dedita al lusso, economicamente potente e indipendente, rintracciabile nelle opere tendenzialmente misogine di diversi autori.¹²⁶⁹

Negli ultimi decenni, però, il dibattito scientifico ha posto sempre maggiore interesse verso la condizione femminile nell'antichità e ha incanalato la ricerca verso percorsi pluridisciplinari che hanno permesso di mettere a fuoco un'immagine femminile piuttosto dinamica e diversificata.¹²⁷⁰ L'analisi critica della documentazione epigrafica in particolare ha consentito di intravedere tra i due poli che la letteratura storica ha delineato nel corso del tempo una realtà molto più articolata e complessa, dove la rappresentazione femminile assume valenze e connotazioni diverse, talora perfettamente in linea con la propaganda imperiale del modello femminile, familiare e domestico, talora destinate a promuoverne l'autonomia pubblica¹²⁷¹ o, ancora, volte a celebrare le donne come soggetti indipendenti nell'esercizio della loro professione.¹²⁷²

Dunque quelle «tracce parziali dell'universo femminile»¹²⁷³ sembrano oggi esser diventate più chiare, oltre che più numerose, in ragione di una lettura maggiormente attenta e più ampia delle fonti disponibili. Ciò ha consentito di delineare la complessità della vicenda femminile, di declinare le sue caratteristiche su base documentaria e lontano dai modelli ideali recuperando immagini alternative di donne fuori il proprio ambiente domestico e pienamente inserite nel mondo del lavoro.¹²⁷⁴

¹²⁶⁷ LAMBERTI 2014, p. 61.

¹²⁶⁸ A partire dall'«elogio di Claudia», un'epigrafe sepolcrale databile alla fine del II sec. a. C. (CIL I², 1211, p. 590 [= ILLRP 973] VALENTINI 2012, pp. 3-6.), sono numerose le iscrizioni di età repubblicana e imperiale ove trovano spazio le virtù della donna *lanifica* come la *Laudatio Murdiae* (CIL VI, 10230), l'elogio di *Anytone* (CIL VI, 11602=34045), e la *Laudatio Turiae* (CIL VI, 1527, 31670, 37053 [= ILS 8393]).

¹²⁶⁹ LIV. 34,2,11; COLUM. *Praef.* 12, 4-5; IUV., *Satire* VI, 2; PLAUT. *Rud.* 1114; Val. Max. 8,3; Plinio addirittura ci informa di una «superstiziosa» legge che vietava alle donne di filare in aperta campagna perché rischiava di danneggiare il raccolto dei campi (PLIN. *Nat.* 28,5).

¹²⁷⁰ La letteratura scientifica sul mondo della donna in epoca antica è oggi molto vasta, fra le opere maggiori e più recenti si segnalano i *companions* di ampio respiro sulla condizione della donna: DIXON 2001; SETÄLÄ *et alii* 2002; JAMES - DILLON 2012; HEMELRIJK – Woolf 2013; MACLACHLAN 2013; le riletture e gli studi della documentazione epigrafica relativa alla presenza femminile nel mondo del lavoro e nella vita cittadina confluiti negli atti delle giornate di studio a cura di A. Buonopane e F. Cenerini (BUONOPANE – CENERINI 2003; 2005)

¹²⁷¹ Si pensi alle facoltose ed economicamente potenti sacerdotesse addette al culto imperiale (Cenerini 2002, pp. 54-56). Sui sacerdozi femminili: ARENA 2018.

¹²⁷² KAMPEN 1981, pp. 138-140, 146-161; AUGENTI 2007, pp. 130-136.

¹²⁷³ MARINO 2018, p. 259.

¹²⁷⁴ BUONOPANE – CENERINI 2003.

I numerosi contributi apparsi negli ultimi decenni¹²⁷⁵ hanno, infatti, sottolineato la duplice dimensione del lavoro femminile, con donne-operaie, da una parte, e dame, dall'altra, le prime condannate quasi all'oscurità, le altre volutamente "camuffate"¹²⁷⁶ dietro prestanome e agenti.¹²⁷⁷

Se, da un lato, questa doppia immagine femminile e l'occasionalità della documentazione rinvenuta hanno contribuito a limitare il valore delle ricerche riguardanti lo *status* delle lavoratrici¹²⁷⁸, dall'altro lato, però, l'ampliamento dell'analisi oltre le fonti letterarie, orientato verso uno studio più critico della documentazione epigrafica ed archeologica ha gettato luce su una realtà femminile di condizione spesso servile o libertina¹²⁷⁹ dedita a una pluralità di professioni.¹²⁸⁰

In questo senso la documentazione iconografica offre ulteriori spunti di riflessione allo studio del fenomeno e costituisce un punto di vista particolarmente interessante per osservare da vicino il modo nel quale le donne sceglievano di tramandare visivamente l'immagine di sé stesse. Solitamente nella maggior parte delle iconografie femminili le donne appaiono ritratte con fusi, conocchia e cesti di lana¹²⁸¹, trasposizione figurativa del termine *lanifica* o della formula *lanam fecit* frequenti nelle iscrizioni.¹²⁸² Si tratta sovente di figure femminili statiche, associate a oggetti inutilizzati e inserite spesso nell'ambito dei ritratti familiari, il cui scopo comunicativo era quello di trasmettere il benessere della famiglia e l'adesione ai valori tradizionali.¹²⁸³

Di fronte alle innumerevoli immagini stereotipate, fortemente condizionate dalla morale romana che relegava la donna a una dimensione essenzialmente domestica le rappresentazioni di donne al lavoro risultano, dunque, alquanto eccezionali ed insolite. Il carattere inconsueto di tali raffigurazioni emerge in maniera significativa se si prendono in considerazione non quelle professioni tradizionalmente legate al mondo femminile¹²⁸⁴ ma i

¹²⁷⁵ Tra i primi ad affrontare la questione J.F. Gardner (GARDNER 1986, pp. 233-255), seguita poi da L. Larsson Lovén e F. Cenerini. Per una sintesi della ricerca: D'ALOJA 2016, pp. 639-662. Di recentissima pubblicazione è il lavoro di S. Braitto sulle produttrici di *opus doliare* che ci restituisce uno spaccato dell'imprenditoria femminile nell'Italia romana con i nomi di 175 donne documentati dall'epigrafia dell'*instrumentum* (BRAITTO 2020).

¹²⁷⁶ MOREL 1989, pp. 233-268.

¹²⁷⁷ CENERINI 2009, p. 139.

¹²⁷⁸ MALASPINA 2003, p. 354.

¹²⁷⁹ FANTHAM *et alii* 1994, pp. 380-381.

¹²⁸⁰ I contributi confluiti negli atti dei seminari organizzati da A. Buonopane e F. Cenerini offrono un'ampia rassegna di attività lavorative "extradomestiche" svolte dalle donne (BUONOPANE-CENERINI 2003, 2005).

¹²⁸¹ Sulla lunga tradizione della *lanifica*: TORELLI 1997; LARSSON LOVÉN 1998, pp. 85-95; CHIABÀ 2003.

¹²⁸² A partire dall'"elogio di Claudia", un'epigrafe sepolcrale databile alla fine del II sec. a. C. (CIL I², 1211, p. 590 [= ILLRP 973]), (VALENTINI 2012, pp. 3-6), sono numerose le iscrizioni di età repubblicana e imperiale ove trovano spazio le virtù della donna *lanifica* come la *Laudatio Murdiae* (CIL VI, 10230), l'elogio di *Anygone* (CIL VI, 11602=34045), e la *Laudatio Turiae* (CIL VI, 1527, 31670, 37053 [= ILS 8393]).

¹²⁸³ RIESS 2012, pp. 491-501; LAMBERTI 2014, pp. 61-84.

¹²⁸⁴ Dalla *lanifica*, alla *nutrix* alla *obstetrix* (KNAPP 2011, pp. 72, 77), con esempi rintracciabili già in età classica (KOSMOPOULOU 2001, pp. 281-319).

mestieri artigianali ove le donne non appaiono come figure statiche o subordinate, bensì come soggetti centrali, impegnati a svolgere un'attività produttiva.¹²⁸⁵

Certamente nel vasto panorama dell'artigianato romano le donne difficilmente potevano trovare spazio nei cosiddetti lavori pesanti, come la metallurgia, ma il loro coinvolgimento in numerose attività artigianali costituisce ormai un dato ampiamente acquisito.¹²⁸⁶

Sul piano figurativo la presenza femminile nelle attività lavorative si tradusse in una varietà – seppur abbastanza limitata – di rappresentazioni all'interno delle quali le donne apparivano nelle vesti di artigiane lavoratrici (Catt. TF2, TT1, TT2, C12, AM6), in quelle di venditrici (Catt. M13, TC2, AM8, AM9 fig. 104, AM10, AM11), talvolta con assistenti (Cat. AM8) e in compagnia di bambini. Diversamente, esse potevano essere raffigurate all'interno di una scena di lavoro che



Fig. 104. Rilievo ostiense dell'erbevendola (Cat. AM9).

prevedeva la presenza di uomini artigiani per i quali prestavano il loro aiuto in qualità di collaboratrici o assistenti (Catt. M16, LM14).¹²⁸⁷

Nell'ambito delle scene di lavoro artigianale a soggetto esclusivamente femminile sono state rintracciate due interessanti raffigurazioni riferibili a un repertorio iconografico abbastanza noto nel contesto delle mansioni femminili, il *lanificium*, ma nel caso specifico l'immagine della donna *lanifica* viene qui proposta in modo sensibilmente diverso. Un'ara funeraria di area friulana dedicata a una donna di nome *Regia Ommonta* (Fig. 105) e una stele di provenienza iberica che menziona una giovane di nome *Atta Altica* (Cat. TT2), infatti, forniscono due rarissimi esempi di donne concretamente impegnate nel lavoro di filatura, che interagiscono con quegli oggetti e quegli strumenti frequentemente rappresentati come



Fig. 105. Ara di *Regia Ommonta* (Cat. TT1)

¹²⁸⁵ Ciò assume valore straordinario se si tiene conto che in un contesto celebrativo come gli epitaffi le professionalità segnalate raramente avevano a che fare con l'artigianato e il commercio (MALASPINA 2003, p. 365).

¹²⁸⁶ LE GALL 1970, pp. 123-130. Inoltre nella casualità delle ricorrenze legate alle attestazioni di mestieri femminili, l'assenza di documentazione per una data professione femminile non è di per sé sufficiente per negarne l'esistenza (MALASPINA 2003, p. 362).

¹²⁸⁷ LARSSON LOVÉN 2007, p. 181.

attributi inerti nelle iconografie femminili.¹²⁸⁸ Esse si discostano dalla banale e desolante uniformità dell'iconografia della *lanifica* - donne in visione frontale, stanti o sedute; sole, accompagnate dal coniuge, o inserite in un gruppo familiare - e manifestano la volontà di perpetuare un'immagine inconsueta della figura femminile forse da connettere a un gusto e a un substrato culturale che in certi casi incideva nella scelta dei temi o semplicemente di uno schema figurativo rispetto a un altro.

Il carattere originale e inconsueto emerge, però, in maniera più decisa nella raffigurazione del già citato rilievo ostiense della calzolaia *Septimia Stratonice* (Fig. 106) commissionato dal suo *patronus* per ricompensarla del buon lavoro svolto in vita.¹²⁸⁹ Sebbene la donna appaia caratterizzata con le vesti e gli attributi tipici del mestiere, l'intento celebrativo del committente è chiaramente evidente nella scelta di alcuni dettagli - il *solium*, la posa, l'atteggiamento - attinti da altri repertori e combinati insieme per creare un'opera commemorativa¹²⁹⁰ e in grado di stimolare la *captatio oculorum* di coloro che osservavano.¹²⁹¹ Nel rilievo la donna appare indubbiamente come un'artigiana - con l'ampia e morbida veste e l'acconciatura semplice - ma nella resa finale viene fuori l'immagine valorizzata e celebrata di una liberta che seppe guadagnarsi la fiducia e la stima del proprio *patronus*.

Un'altra donna ricordata iconograficamente su un rilievo funerario è la *resinaria Iulia Agele* (Cat. AM6) esperta nel trattamento della resina a scopo estetico. Sulla tomba eretta per impegno testamentario dalla liberta della donna *Iulia Irene* fu applicata una lastra in terracotta con raffigurazione destinata a celebrare la donna nell'esercizio della sua professione. Nonostante lo stato di conservazione è ancora possibile rintracciare gli elementi principali dell'immagine e riconoscere l'artigiana seduta su uno *scamnum* mentre applica la resina scaldata nell'*authepsa* sulla gamba di una donna seduta a destra, di fronte a lei. Certamente all'attività di *Iulia Agele* partecipò anche la liberta *Iulia Irene*, la quale accompagnò la sua patrona nel lungo percorso professionale - la donna morì all'età di ottant'anni - e alla fine ne curò anche la costruzione del sepolcro. Dunque, similmente a



Fig. 106 – Rilievo funerario di *Septimia Stratonice* (Cat. C12)

¹²⁸⁸ SPERTI 2012, p. 515.

¹²⁸⁹ CIL 14, *Suppl.* 4698.

¹²⁹⁰ KAMPEN 1981, pp. 65-69.

¹²⁹¹ SARTORI 1997, p. 51.

quanto visto per il rilievo di *Septimia Stratonice*, anche in questo caso la celebrazione matura nell'ambito del rapporto tra figure sociali differenti, sebbene qui l'impegno testamentario fu preso dalla liberta. Nel sistema di relazioni e di esigenze di rappresentazione *Iulia Irene*, infatti, seguì le disposizioni della propria patrona concorrendo a perpetuarne il ricordo di donna generosa e lavoratrice, ricorrendo a precisi schemi figurativi e codici epigrafici¹²⁹² che nel loro insieme comunicano l'immagine di una figura indipendente e pienamente integrata nella società.



Fig. 107. Rilievo di Torlonia con scena di *taberna laniena* (Cat. M13)

Ancora un'altra interessante scena di lavoro a soggetto esclusivamente femminile è documentata su un rilievo del Museo Torlonia di Roma (Fig. 107). L'immagine raffigura una scena di vendita all'interno di una *taberna laniena*, come suggeriscono gli animali appesi, con due donne, la venditrice e la cliente, vestite in chitone e peplo. Le due figure sono rappresentate secondo i modelli

greco classici, rintracciabili anche nella resa delle acconciature e dominano tutta la composizione senza lasciare spazio a nessun altro personaggio. La raffigurazione segue sostanzialmente lo schema tipico delle scene di *tabernae lanienae*¹²⁹³ ma si arricchisce di evidenti influssi classici e fonde insieme elementi stilisticamente eterogenei.¹²⁹⁴

Solitamente i rilievi con scene di vendita costituiscono un gruppo nel quale la presenza femminile è abbastanza attestata, anche se spesso accompagnata da altre figure¹²⁹⁵, generalmente maschili¹²⁹⁶, o isolata all'interno di una composizione semplice ed essenziale.¹²⁹⁷ Questo rilievo costituisce, dunque, un altro insolito caso figurativo di donne a lavoro che, però, differisce dai precedenti soprattutto per la qualità della rappresentazione e l'adesione a un modello culturale più aulico.

¹²⁹² CARROLL 2011, pp. 134-135, 137-141.

¹²⁹³ (PAPI, *LTUR* V, s.v. *tabernae lanienae*). Lo schema della *taberna laniena* o *laniarium* (da *lanius* – macellaio) prevedeva la presenza di un grossolano tronco di legno verticale (*caudex*) o di un banco sostenuto da robusti piedi (*mensa laniena*) su cui venivano tagliati i prodotti (GRIMALDI BERNARDI 2005, pp. 7-10). In generale sull'etimologia del termine *taberna*: GASSNER 1984, pp. 108-115; sulle forme e le funzioni della *taberna*: HOLLERAN 2012, pp. 99-158, in part.

¹²⁹⁴ ZIMMER 1982a, p. 99.

¹²⁹⁵ KAMPEN 1981, p. 56, fig. 34.

¹²⁹⁶ KAMPEN 1981, p. 57, catt. 17-18, figg. 35-36; ZIMMER 1982a, p. 94, cat.2; p. 220, cat. 180

¹²⁹⁷ ZIMMER 1982a, p. 222, cat. 182; MELE 2008, p. 96, cat. 11.

Al di là di questi pochi ma interessanti esempi tuttavia, è necessario considerare che le strategie di rappresentazione femminile non potevano prescindere dal modello classico della donna casta, pia e pudica che fungeva inevitabilmente da filtro e riferimento concettuale.¹²⁹⁸ Infatti le convenzioni della rappresentazione venivano adottate dalla maggior parte delle donne cosicché queste, soprattutto se raffigurate a fianco al marito, sceglievano di farsi ritrarre secondo schemi consueti che alludessero più alla figura di consorte fedele e benestante accanto al marito lavoratore, invece che moglie affaccendata al lavoro.

L'esempio più valido è documentato dall'immagine scolpita sul già discusso rilievo di Dresda (**Cat. M16**) al quale va aggiunto quello dell'ara di provenienza romana sulla cui fronte è scolpita una scena di ritratto (**Cat. LP11**). In linea con quanto osservato per il rilievo sassone, la donna raffigurata sul lato principale dell'ara scelse di apparire accanto al marito scultore nelle vesti di una modella avvolta in una morbida tunica e con ricca acconciatura ispirata al gusto di epoca flavia.¹²⁹⁹

Si tratta di codici visivi ben radicati, soprattutto in ambiente romano, che venivano adottati persino nell'iconografia dei mestieri in modo da rispettare, mantenere e trasmettere quei valori tradizionali che attribuivano precisi ruoli all'interno della coppia o della famiglia.

In generale, infatti, le rappresentazioni con donne artigiane, isolate o in gruppo, restano abbastanza inconsuete e la loro genesi sembra dipendere, nel caso dell'arte funeraria, da molteplici fattori. Innanzitutto, dalle dinamiche sociali all'interno della famiglia, dai rapporti e dagli impegni testamentari tra gli individui. Il sepolcro nasceva dalla volontà dei singoli padroni di concedere ai propri liberti una dignitosa sepoltura o da quel complesso di *operae* cui la liberta era obbligata alla luce di un articolato, quanto personale, rapporto tra liberatore e liberato.¹³⁰⁰ La possibilità di rappresentazione, infatti, dipendeva dalle scelte dei singoli, derivate non solo dalle condizioni economiche, ma anche e soprattutto dall'entità e dalla qualità del rapporto tra gli individui.¹³⁰¹ Non solo tra *patronus* e liberta, ma anche tra individui legati da rapporti di parentela, ad esempio tra moglie e marito o *contubernalis*, a

¹²⁹⁸ La profonda e radicata tradizione culturale sanciva una netta separazione dei compiti tra uomo e donna: «i lavori della casa sono riservati alla donna mentre quelli all'esterno sono di esclusiva pertinenza dell'uomo. È così che la divinità [...] ha affidato la cura degli affari domestici rendendola inadatta ad altri compiti» (COLUM. *Praef.* 12, 4-5).

¹²⁹⁹ Si fa riferimento alla cosiddetta acconciatura "a diadema" in uso fino a età adrianea (con *Matidia*, suocera dell'imperatore): JOHANSEN 1995, pp. 46-47; VARNER 1995, pp. 187-206; D'AMBRA 2013, pp. 511-525 (con bibliografia precedente).

¹³⁰⁰ PATTERSON 1982, pp. 17-27; CARROLL 2011, pp. 126-149; MOURITSEN 2011, pp. 285-287; BODEL 2017, pp. 81-108.

¹³⁰¹ CRISTOFORI 2016, pp. 169-170.

seconda della condizione giuridica e sociale¹³⁰² oppure, frequentemente, poteva trattarsi di compagni di servitù o di colliberti.¹³⁰³

Altro fattore decisivo per tali iconografie fu indubbiamente il contesto territoriale e, di conseguenza, culturale, nel quale esse vennero scelte e prodotte. Se per alcune raffigurazioni mancano dati certi sulla provenienza (**Catt. M13, TT1, LP11, AM6**), appare comunque chiaro come tutte siano l'esito di una commistione di linguaggi dai risultati talvolta di grande qualità.

Sembra, dunque, che il *femineus labor*, inteso come lavoro manuale e talvolta faticoso, trovò spazio all'interno delle raffigurazioni artistiche solo quando alcuni fattori – sociali, culturali ed economici – si definirono e si combinarono insieme. La “retorica dell'immagine”¹³⁰⁴, infatti, favoriva la diffusione di precisi messaggi iconografici che, soprattutto per il mondo femminile, condizionò a lungo il linguaggio artistico, con pochi, deboli cambiamenti legati al gusto e all'evolversi delle mode.

Nella valutazione ideologica del concetto di lavoro, inoltre, sembra che il valore identitario fosse meno avvertito dalla componente femminile e ciò lasciava ampio spazio a richiami e riferimenti alle attività domestiche, nell'ambito delle quali la maggior parte delle donne trovava dignità e realizzazione.¹³⁰⁵ Tale tendenza risulta avvalorata anche dalla scarsa presenza di indicazioni del mestiere nelle epigrafi funerarie di donne rispetto a quelle degli uomini, con percentuali piuttosto esigue in diverse zone dell'Impero¹³⁰⁶, che confermano come il mestiere e l'attività professionale non fossero un aspetto caratterizzante della vita della donna sul piano dell'immagine pubblica.

¹³⁰² Anche se spesso ciò non si traduceva in una rappresentazione della donna al lavoro, bensì nella semplice menzione del nome all'interno dell'iscrizione (sono esempi la stele degli *Artorii* (**Cat. M2**) il monumento di *Nonius Zethus* (**Cat. P5**) e la stele di *Restitutus* (**Cat. M10**).

¹³⁰³ CENERINI 2009, p. 141.

¹³⁰⁴ BARTHES 1964, 40-51.

¹³⁰⁵ KNAPP 2011, pp. 71-73; CRISTOFORI 2016, pp. 169-170.

¹³⁰⁶ Ad esempio S. Joshel nell'analisi delle iscrizioni romane di I-II sec. d.C. con menzione di mestieri rintraccia 1.262 occorrenze per gli uomini e 208 per le donne (JOSHEL 1992, p. 16).

CAPITOLO QUINTO

5.0 USO E SIGNIFICATO DELLE SCENE ARTIGIANALI

La cultura romana fu una cultura essenzialmente visiva, l'interazione tra l'immagine e lo spettatore era particolarmente stretta e le immagini, come più volte ribadito, costituirono uno dei canali di comunicazione più diretti ed efficaci.

L'universo di immagini che caratterizzava la società romana non rappresentava semplicemente un insieme di idee, di esigenze o di pratiche d'importanza complementare o secondaria rispetto ad altre questioni ma, al contrario, costituiva un aspetto centrale della vita sociale, dei comportamenti individuali e collettivi della comunità.

Le immagini rappresentavano uno strumento per esprimere valori, per costruire identità e diffondere idee, per rafforzare l'esperienza religiosa e riaffermare l'appartenenza sociale.¹³⁰⁷

Il concetto di immagine si lega inscindibilmente a quello di idea¹³⁰⁸ e in rapporto a quest'ultima veniva strutturata la raffigurazione ricorrendo a strumenti e strategie universalmente condivise e comprensibili. Come già osservato, infatti, la scelta delle pose, della gestualità, degli attributi, delle relazioni tra le figure, dei rapporti spaziali all'interno dell'immagine, dello stile e della qualità artistica, delle dimensioni e del materiale con i quali erano realizzati i supporti, era parte di una strategia ben precisa che nel corso del tempo vide ampliare le istanze comunicative.

In età imperiale infatti, le nuove esigenze dell'emergente classe media trovarono voce in diverse zone dell'Impero attraverso un mezzo figurativo che una tradizione secolare aveva ormai legittimato e caricato di grande valore e dignità.

È in questo vivace clima di cultura artistica e visiva che il tema del lavoro acquisì - rispetto al periodo precedente - un nuovo valore arricchendo sul piano contenutistico il repertorio figurativo di età romana.

Le rappresentazioni di mestiere potevano offrire, come visto, un'ampia varietà di schemi figurativi all'interno dei quali la stessa realtà lavorativa veniva costantemente ricreata. Il tema, infatti, poteva assumere valenze molto diverse tra loro e sulla base della combinazione di più elementi sia interni (raffigurazione) che esterni (contesto) acquisiva significati particolarmente complessi.

In età romana le immagini di lavoro rispondevano sostanzialmente a due esigenze comunicative fondamentali, una commerciale e promozionale, l'altra commemorativa e identitaria. La prima strettamente legata al mondo del mercato e delle botteghe, la seconda

¹³⁰⁷ TRIMBLE 2017, p. 106.

¹³⁰⁸ MITCHELL 1987, p. 5.

alla sfera funeraria. D'altronde fu proprio nel periodo imperiale che lo spazio cimiteriale divenne una sorta di palcoscenico ideale per le aspirazioni di queste categorie sociali.¹³⁰⁹

Il mero scopo pubblicitario rendeva le rappresentazioni delle insegne di bottega particolarmente semplici sul piano contenutistico a differenza, invece, di quelle dell'arte funeraria che trovarono una maggiore modalità e varietà d'impiego in ragione di esigenze molto più articolate e complesse.

In ambito funerario, infatti, le immagini erano il frutto di scelte molto più accurate da parte di una committenza eterogenea, che mirava a delineare una precisa fisionomia di sé in seno alla comunità d'appartenenza. Il lavoro, rappresentato chiaramente attraverso scene di mestiere o genericamente richiamato da pochi elementi, era comunque proposto in forme celebrative come strumento di rivendicazione sociale e di autopromozione dell'individuo.

Tuttavia l'aspetto che accomuna la maggior parte di queste rappresentazioni, indipendentemente dal contesto d'uso, è il loro essere parte di una cultura di strada, di quella che G. Susini in riferimento alla comunicazione epigrafica definì «*littérature de rue*»¹³¹⁰ perché l'immagine, al pari dell'iscrizione, rappresentava una sorta di struttura superficiale, di assetto comunicativo della realtà. Alcune di queste raffigurazioni erano destinate ad essere rimosse e sostituite entro poco tempo. Altre, invece, avevano la pretesa di durare più di altre e quindi erano realizzate su materiale più resistente, dovevano, cioè, essere osservate per un tempo indefinito, magari per sempre.

5.1 IMMAGINI "DIFFUSE" COME ELEMENTI *PRAE TEXTIBUS*

Ogni immagine nasce dall'intenzione primaria di comunicare un messaggio. Essa non è mai fine a sé stessa ma profondamente legata alla sua funzione essenziale di esposizione individuante utile a stabilire un dialogo sociale.

L'immagine, infatti, si rendeva accessibile - più del testo scritto - all'osservatore e persino ai passanti più distratti. Essi si impadronivano dell'immagine prima ancora che del testo perché la prima costituiva una forma espressiva illetterata, viva ed immediata che si offriva alla loro attenzione e interagiva con gli individui, anche con quelli poco o per nulla alfabetizzati. In secondo luogo una fortissima componente di convenzionalità tra interlocutori e la condivisione di un patrimonio comune, culturale ed espressivo consentiva e facilitava il riconoscimento e la comprensione del messaggio.

D'altronde nelle leggi della comunicazione viva il segno iconico appare più immediato rispetto alla parola in quanto mantiene un rapporto diretto e stretto con il referente e facilita la comprensione tra significato e significante.

¹³⁰⁹ HOPE 2001, p. 90.

¹³¹⁰ SUSINI 1982, p. 48.

Ciò era abbastanza chiaro anche in età imperiale tanto che la migliore evidenza e l'appariscenza della rappresentazione figurata poteva persino sostituire, e non solo integrare, un testo informativo.¹³¹¹

La visione e, soprattutto, l'interpretazione dell'immagine costituivano una vera e propria pratica sociale. Naturalmente, anche per un *media* così popolare e sfruttato, il contesto sociale, lo spazio e la destinazione d'uso costituivano fattori determinanti nella creazione artistica di un'immagine e numerose variabili come il grado di alfabetizzazione o lo *status* sociale di committenti e spettatori potevano incidere sulle dinamiche legate alla creazione e alla trasmissione delle immagini. Ad esempio un membro dell'élite avrebbe potuto possedere maggiori strumenti rispetto a un comune individuo per riconoscere all'interno di una rappresentazione figurata significati e messaggi più profondi.¹³¹²

L'intenzione di fondo, tuttavia, era quella di andare oltre queste barriere e fornire a qualunque osservatore la possibilità di comprendere e interpretare tali messaggi. A tal proposito J. R. Clarke evidenzia con una certa attenzione l'importanza di recuperare un'immagine più corretta dei fruitori dei prodotti della cultura visiva e di abbandonare il modello generico del *viewer* maschio, aristocratico e colto proposto dalla letteratura scientifica moderna.¹³¹³

Ciò è particolarmente evidente per le scene di lavoro e gli attrezzi di mestiere, nati nell'ambito di una cultura figurativa non-elitaria ma pienamente aperta e votata alla comunicazione di massa.

Il lavoro, infatti, rappresentò in età imperiale uno dei temi più comuni e facilmente riconoscibili nonché in grado di soddisfare un'ampia varietà di esigenze espressive e comunicative. Inoltre lo stretto rapporto con il mondo del reale e del quotidiano facilitava la comprensione del messaggio veicolato anche in quei casi in cui l'impegno ermeneutico richiesto era maggiore e al pari del testo iscritto.

Nella loro dimensione commerciale-promozionale ma anche in quella sociale e commemorativa queste raffigurazioni rappresentano elementi autonomi e indipendenti di un'iconografia narrativa¹³¹⁴ diffusa e in grado già da sé di fornire informazioni chiare e precise. Nella riconoscibilità delle convenzioni ciascuna immagine era espressione di volontà e velleità coincidenti e in ragione della quale l'efficacia comunicativa veniva di volta in volta studiata ed elaborata.

A rafforzare questo codice visivo e, dunque, la strategia di comunicazione concorrevano il supporto – monumento, edificio, manufatto - e lo spazio – urbano, domestico, funerario – della raffigurazione le cui caratteristiche favorivano l'elaborazione dello stimolo visivo in

¹³¹¹ SARTORI 1997, p. 60.

¹³¹² ELSNER 1995, pp. 24-28, 35.

¹³¹³ CLARKE 2003, p. 12.

¹³¹⁴ MAINARDIS 2016, p. 284.

modo più globale e permettevano di stabilire quel fondamentale ed essenziale dialogo sociale tra promotori e osservatori.

5.2 INSEGNE DI BOTTEGA E IMMAGINI ARTIGIANALI SUI MONUMENTI FUNERARI: COMPLEMENTARIETÀ E DIVERGENZE

È stato osservato come i contesti privilegiati di questi temi figurativi fossero sostanzialmente legati al mondo urbano e, in particolar modo, agli spazi del commercio e a quelli funerari. E in effetti la maggior parte delle raffigurazioni di mestiere di età imperiale venne concepita proprio per essere mostrata attraverso questi due canali di diffusione e di rappresentazione perché entrambi soddisfavano esigenze comunicative con soluzioni spesso forti e prorompenti. Naturalmente diversi erano i presupposti e le motivazioni alla base della creazione di queste immagini e in rapporto ad essi il tema veniva di volta in volta rielaborato e proposto sul piano visivo a un pubblico più o meno ampio.

Dall'analisi particolareggiata degli schemi figurativi raccolti è stato possibile riconoscere ed evidenziare diversi aspetti caratterizzanti l'intero repertorio sia nella forma di tratti comuni condivisi indifferentemente dalla destinazione d'uso, sia in quella di divergenze fortemente connesse all'impiego e alla funzione di queste immagini.

Sia le insegne di bottega che le raffigurazioni d'ambito funerario nascevano dal bisogno primario di promuovere e mostrare qualcosa, in questo caso, il proprio lavoro, i prodotti creati e i servizi offerti con un livello di ostentazione e accuratezza variabile caso per caso.

Entrambe erano, infatti, rivolte verso l'esterno e collocate in modo da essere osservate da chiunque si trovasse a passare nelle vicinanze e persino per attirare l'attenzione attraverso



Fig. 108. Ara di *L. Minicius Optatus* (Cat. LM9)

il ricorso a precise strategie visive. Tali raffigurazioni dovevano essere visibili anche da lontano e comprensibili per chi era in movimento, per questo si sceglieva di inserirvi informazioni essenziali con pochi elementi in grado di esprimere subito il senso dell'immagine.

Entrambe sfruttavano un linguaggio visivo sintetico e fondato sulla scelta consapevole di alcuni elementi rispetto ad altri che spesso venivano combinati insieme per riassumere efficacemente l'idea da trasmettere attraverso l'immagine.

Così l'immagine iconica di un solitario fabbro a lavoro poteva essere adottata, ad esempio, sia a scopo pubblicitario su un'insegna di bottega (Cat. LM15) che

nell'ambito della rappresentazione sociale e ideologica all'interno degli spazi funerari (**Fig. 108**).

In entrambi i casi committenti selezionarono sostanzialmente i medesimi elementi per comporre due immagini molto simili ma destinate a due funzioni completamente differenti. L'artigiano seduto di profilo verso destra e intento a forgiare un oggetto con gli attrezzi del proprio mestiere – le pinze e il martello – all'interno della propria bottega, inequivocabilmente richiamata dalla presenza di attrezzature e dei manufatti creati, costituisce uno schema figurativo dal forte valore iconico. La posa e la gestualità del fabbro (esperienza e abilità), i dispositivi e gli strumenti raffigurati (mestiere) nonché gli oggetti finiti (creazione) determinavano una rete di rimandi che contribuiva a rafforzare il significato del messaggio.

In questo caso il contesto costituiva il fattore determinante nel precisare e completare il senso di tale messaggio. Esso, infatti, poteva essere integrato da ulteriori elementi, come un'iscrizione, ed inserito all'interno di uno spazio ben preciso - con una propria corporeità e una propria funzione - riconosciuto ed individuato.

Similmente anche le raffigurazioni di strumenti artigianali costituiscono un tema figurativo facilmente rintracciabile sia nelle insegne di bottega che nelle rappresentazioni artistiche funerarie proprio perché, come il precedente, detengono forti elementi di riconoscibilità che favoriscono l'efficacia comunicativa.

Per le insegne di bottega, infatti, i committenti sfruttarono particolarmente le immagini *di tipo emblematico*¹³¹⁵ con la rappresentazione sintetica di prodotti, attrezzi e semi-lavorati destinata a identificare il tipo di attività svolta all'interno dell'esercizio commerciale.¹³¹⁶

L'immagine veniva pensata e strutturata attraverso la selezione attenta di quegli elementi particolarmente evocativi e connotanti la professione che venivano scelti come simboli chiari, attraenti e fortemente allusivi.

Il muratore pompeiano *Diogenes* scelse per l'insegna della propria bottega a Pompei un'immagine particolarmente ricca di strumenti - filo a piombo (*perpendicularum*), schiumarola (*trulla*), archipendolo (*libella*), piccozza, scalpello (*scalprum*), forse un'anfora in basso al centro e un fracasso – arricchita da simboli apotropaici e dalla breve



Fig. 109 Insegna della bottega di *Diogenes Structor* (Cat. MAC1).

iscrizione che rendono ancora più precisa e riconoscibile la raffigurazione (**Fig. 109**). Questo schema è stato rintracciato, con tutte le possibili variabili legate al numero e alla tipologia

¹³¹⁵ DI GIACOMO 2009, p. 7.

¹³¹⁶ Cfr. § 2.1.1

di strumenti raffigurati, in altre insegne pubblicitarie (Cat. MAC20) ma soprattutto sui rilievi funerari (Fig. 110) con una ricorrenza anche abbastanza frequente (Catt. MAC7, MAC14, MAC15, MAC18).



Fig. 110. Rilievo funerario con strumenti da via Aurelia (Cat. MAC14)

La sostanziale uniformità di queste rappresentazioni suggerisce l'esistenza di meccanismi di circolazione di determinati temi figurativi all'interno di più contesti d'uso e di fruizione delle immagini ma a questo va anche aggiunta l'ipotesi del riuso concreto di certe creazioni artistiche e il conseguente cambiamento della loro originaria destinazione d'uso.¹³¹⁷

La riflessione segue, di fatto, quanto già osservato a suo tempo da G. Calza in riferimento ai rilievi ostiensi con scene di lavoro: «i rilievi infatti riproducono professioni, arti e mestieri esercitati in vita dal defunto, e costituiscono quasi l'insegna, che dalla bottega del vivo è stata ricollocata sulla tomba a indicare la condizione del proprietario»¹³¹⁸ e nella disponibilità di ulteriori dati ricavati dagli esemplari esaminati in questa sede tale considerazione trova verosimilmente nuova conferma.

Talvolta la coerenza e l'uniformità di certi schemi figurativi è tale da complicare, in assenza di dati contestuali precisi e di informazioni accessorie ricavabili ad esempio dall'iscrizione, il riconoscimento della destinazione d'uso di alcuni rilievi (Catt. MAC15, MAC18).

In generale, tuttavia, uno degli elementi discriminanti fra raffigurazioni a scopo commerciale-pubblicitario e rappresentazioni a carattere funerario e commemorativo è stato riconosciuto nello stile e nel grado di accuratezza e di qualità artistica.

Questo aspetto ci porta, infatti, a cogliere le differenze tra i due ambiti di rappresentazione artigianale e quelle caratteristiche fortemente connotanti questo tipo di raffigurazioni.

Le esigenze che stavano alla base della creazione delle scene di mestiere incidono in maniera sostanziale sul piano formale e stilistico e di conseguenza sul livello qualitativo della raffigurazione.

Senza trascurare i fattori economici, che naturalmente orientavano e influivano sul risultato finale, l'analisi dell'intero repertorio ha permesso di cogliere nella qualità artistica il tratto distintivo e discriminante fra le immagini artigianali delle insegne di bottega e quelle dei monumenti funerari.

Le prime, infatti, nascono dal bisogno pratico e concreto di segnalare la presenza di un'attività commerciale e renderla visibile e riconoscibile anche a distanza, pertanto il

¹³¹⁷ BARATTA 2009, pp. 269-270; SCAGLIARINI-CORALINI 2017, p. 247.

¹³¹⁸ CALZA 1931, pp. 533-534.

committente ricorreva all'elaborazione di immagini sintetiche e spesso vistose per attirare l'attenzione del passante. La combinazione di pochi e ben identificabili attributi professionali (Catt. MAC1, MAC20) o la creazione di oggetti e scene colorate (Catt. TF2, TC2) tenevano conto di una regola fondamentale, che poi è quella ancora oggi perseguita dalle strategie pubblicitarie, ossia l'attrattività.

Pertanto non era necessario ricorrere a creazioni di elevato impegno artistico, bensì a immagini accattivanti e vistose che nell'enfatizzare alcuni elementi potevano anche risultare di «schietto



Fig. 111. Pittura della *officina vasaria* (Cat. CE2)

e rozzo sapore popolaresco»¹³¹⁹ (Fig. 111).

Non si trattava di creazioni destinate a durare nel tempo ma di opere momentanee che nel tempo potevano deteriorarsi, essere sostituite o semplicemente rimosse.

Le motivazioni sottese alla creazione delle raffigurazioni d'ambito funerario, invece, influirono notevolmente nell'articolazione, formale, stilistica e contenutistica di queste immagini perché ad esse era affidato un messaggio molto più complesso e destinato a durare nel tempo.

Al di là, infatti, di alcuni esempi per i quali è stato possibile cogliere una certa convergenza di schemi figurativi e stili con le insegne di bottega, le rappresentazioni legate alla sfera funeraria erano parte di un progetto comunicativo più profondo dove l'esigenza di assicurarsi un monumento sepolcrale si legava alla preoccupazione dell'oblio dopo la morte e al timore di non ricevere una dignitosa sepoltura.¹³²⁰

Nel complesso intreccio di elementi che concorrevano a costruire il monumento funerario (ara, sarcofago, stele o semplice segnacolo) le raffigurazioni giocavano un ruolo determinante, anche quando accessorie, perché contribuivano a rafforzare la concezione della morte e dell'aldilà e la fisionomia sociale dell'individuo.

Tali immagini partecipavano a una strategia comunicativa fondata sul desiderio di lasciare memoria di sé, un ricordo duraturo della propria esistenza. Pertanto l'obiettivo era quello di tramandare un'immagine che, per quanto riguarda le categorie sociali qui considerate, riuscisse a riassumere gli aspetti più significativi della vita di questi individui, rielaborati e

¹³¹⁹ MAIURI 1953-54, p. 90.

¹³²⁰ ZACCARIA 1997, p. 68.

proposti alla luce dello *status*, delle condizioni economiche e dei rapporti tra committenti e dedicatari.¹³²¹

Il carattere celebrativo e durevole di queste raffigurazioni influiva quindi sullo stile e sulla qualità artistica delle stesse con creazioni anche molto accurate (**Catt. M16, TV3, TV4, LP5, MAC6**), sebbene non mancano esempi particolarmente rozzi e grossolani (**Catt. LP10, MAC16, NI17**).

L'osservazione di queste raffigurazioni avveniva generalmente da vicino e presupponeva una lettura più attenta perché maggiori erano le informazioni, i riferimenti e le connessioni da cogliere, non solo sull'immagine ma sul monumento funerario nel suo complesso. Le rappresentazioni funerarie mettevano a fuoco in modo particolareggiato l'identità dell'individuo, con soluzioni sempre diverse e strettamente connesse alle scelte del committente. Non si trattava semplicemente di attirare clienti al proprio negozio ma di presentarsi alla comunità e consegnare a questa un'immagine di sé stessi positiva e dignitosa. Ogni elemento della raffigurazione - un ritratto, una scena di lavoro o un semplice attrezzo - era scelto dal committente per rappresentare la propria attività professionale e questo valore fortemente identitario e personale ampliava le soluzioni figurative e ne articolava il significato. Gli aspetti da porre in evidenza, infatti, erano naturalmente maggiori e, di conseguenza, maggiori erano gli elementi che potevano comporre la raffigurazione, talvolta dal significato (a noi) non immediatamente comprensibile.¹³²²

È proprio nella dimensione commemorativa, identitaria e sociale che l'iconografia dei mestieri trova la sua unicità nella cultura figurativa di epoca antica e costituisce un fenomeno chiaro e ben individuabile nelle sue caratteristiche e nelle sue istanze comunicative.

Le raffigurazioni di mestiere nell'arte funeraria rappresentano un *unicum* e laddove sia possibile rintracciare confronti e richiami con altre rappresentazioni - come quelle delle insegne di bottega - le motivazioni alla base della loro creazione distinguono tali prodotti artistici da tutte le altre raffigurazioni di mestiere rintracciabili nel mondo antico.¹³²³

5.3 LAVORO COME FORMA DI AUTORAPPRESENTAZIONE

La società romana concepiva il concetto di vita pubblica in misura sensibilmente maggiore rispetto a quella del mondo contemporaneo. La realtà quotidiana dei romani era, infatti, scandita da processioni e rituali pubblici, da mercati e transazioni commerciali all'interno

¹³²¹ CARROLL 2011, pp. 126-149; BODEL 2017, pp. 81-108.

¹³²² Le strategie di rappresentazione dei ceti emergenti guardavano spesso ai modelli forniti dalle classi alte (ZANKER 1991, p. 202) e ne coglievano alcuni elementi che venivano poi rielaborati ed inseriti all'interno della rappresentazione (**Cat. NI1**).

¹³²³ Cfr. § 6.1

di *fora* rumorosi. Il pubblico era parte dello spettacolo allo stesso modo degli attori sul palco e nell'ambito di tali pratiche anche gli spazi cimiteriali non sfuggivano a questa dimensione "collettiva".¹³²⁴ Anzi, proprio i monumenti funerari rivestirono un ruolo sempre più significativo nelle dinamiche di rappresentazione pubblica della società romana¹³²⁵ e i sepolcri assunsero il valore di *monumentum memoriae* per eccellenza.¹³²⁶

Essi soddisfavano il bisogno di ogni individuo di preservare la memoria di sé, legittimavano forme di autocelebrazione e incoraggiavano l'aspettativa di immortalità. Ciò fu particolarmente evidente per i cosiddetti ceti medi e la classe di lavoratori e artigiani, i quali a differenza dei membri dell'élite difficilmente potevano avere accesso ad altre forme di celebrazione e di rappresentazione.¹³²⁷ A queste ultime, infatti, ambiva ogni individuo, indipendentemente dalla condizione sociale cui apparteneva, e nel periodo compreso tra la fine della repubblica e la prima età imperiale tale aspirazione divenne particolarmente forte. Non era importante solo perpetuare la memoria di sé ma anche promuovere l'immagine enfatizzando il proprio *status* agli occhi della comunità dei vivi.¹³²⁸

Nell'unitarietà dell'immaginario di riferimento ogni individuo metteva in atto la propria strategia di rappresentazione. La costruzione dell'immagine pubblica si fondava, come visto, su un ricco repertorio di tipi e simboli e attraverso una serie di elementi – l'abbigliamento, l'atteggiamento, la gestualità – che fungevano da indicatori di *status* attraverso il quale la comunità riusciva a comprendere il ruolo dell'individuo e il suo posto nella società.¹³²⁹

In questo sistema di idee, bisogni e aspirazioni l'attività professionale costituiva, quindi, il fondamento identitario più importante sul quale costruire l'immagine pubblica. L'esercizio di una professione rappresentò per molti individui l'unica opportunità di scalata sociale, o meglio, l'unico mezzo per migliorare la propria condizione, soprattutto nel caso di schiavi e liberti. Di fatto la perdita dei confini sociali, la mobilità e l'incertezza che permeavano gli strati medio-bassi della popolazione, stavano a fondamento della necessità di tali individui di fissare su pietra il proprio ruolo all'interno della società, acquisito grazie all'esercizio di un mestiere.¹³³⁰ In assenza di altri fattori, la professione diventava un simbolo identitario in grado di compensare, ad esempio, la perdita o la mancanza della famiglia di origine¹³³¹, legittimava e persino creava l'identità dell'individuo. È proprio tra i liberti, classe sociale maggiormente rappresentata in questo ambito, che il lavoro diventò simbolo di *dignitas*,

¹³²⁴ CLARKE 2003, p. 69.

¹³²⁵ GRAHAM 2006, p. 10.

¹³²⁶ DIG. 11, 7, 2, 6: «*monumentum est quod memoriae servandae gratia existat*».

¹³²⁷ Notabili e individui benestanti ricorrevano ad esempio alla costruzione di statue in luoghi pubblici, alla dedica di edifici e a donazioni per promuovere sé stessi dinanzi la comunità (HOPE 2001, p. 3).

¹³²⁸ GRAHAM 2006, p. 17.

¹³²⁹ CLARKE 2003, pp. 69-72.

¹³³⁰ WOOLF 1996, pp. 33-34.

¹³³¹ DYSONS 1992, p. 202.

virtus e di riscatto sociale. A differenza di coloro che erano liberi di nascita, la tara servile forniva ai liberti un motivo in più per ricordare, uno stimolo a mostrare il proprio orgoglio professionale alla stregua dei titoli e delle onorificenze ricordate lungo le maggiori vie pubbliche o negli spazi cimiteriali per celebrare senatori, cavalieri e soldati.¹³³² I liberti non potevano certamente competere con senatori e altri membri delle classi alte ma desideravano comunque dimostrare di essere anch'essi cittadini e di appartenere alla stessa comunità.

Pertanto le abilità acquisite, il lavoro e il conseguente benessere economico costituirono aspetti da porre in evidenza nei rilievi funerari e il sepolcro divenne un palcoscenico ideale per le aspirazioni e i successi degli artigiani.¹³³³

Le strategie di comunicazione attuate da questi individui contribuirono in qualche modo alla costruzione di un «immaginario alternativo» nella sfera della comunicazione fra individui e gruppi sociali che non è necessariamente espressione di un antagonismo rispetto al resto della comunità o a un sistema di valori.

Riprendendo, infatti, l'interessante riflessione di C. Ricci sull'uso del termine «autorappresentazione»¹³³⁴, è possibile notare che all'interno delle rappresentazioni degli uomini di mestiere si rintracciano quegli elementi di novità, di autonomia e quelle caratteristiche definibili in termini di continuità e di discontinuità rispetto alle pratiche conosciute e condivise nell'epoca precedente, che la studiosa considera manifestazioni embrionali di autorappresentazione.¹³³⁵ All'interno di un repertorio collaudato caratterizzato dalla ripetizione infinita dei medesimi simboli, dei soggetti e dei tipi nella sfera privata, questi committenti conquistarono, consapevolmente e individualmente, uno spazio all'interno del linguaggio figurativo della società romana. La loro arte, variamente definita popolare¹³³⁶, plebea¹³³⁷, itlica¹³³⁸, fu espressione di un fenomeno nuovo che in taluni casi determinò manifestazioni di adesione a un modello condiviso¹³³⁹, ma in altri favorì la proliferazione di immagini nuove e originali per le quali il desiderio di autoaffermazione e autorappresentazione appare più che evidente.

Il messaggio poteva essere affidato, come visto, a scene di lavoro, a strumenti di mestiere o, ancora, a quei ritratti dai toni veristici nei quali l'artigiano viene mostrato in età matura

¹³³² TAYLOR 1961, p. 129.

¹³³³ HOPE 2001, p. 90.

¹³³⁴ RICCI 2007-2008.

¹³³⁵ RICCI 2007-2008, p. 982.

¹³³⁶ RODENWALDT 1940, pp. 12-43.

¹³³⁷ BIANCHI BANDINELLI 1967, pp. 7-19.

¹³³⁸ FELLETTI Maj 1977, pp. 239-253, 320-327.

¹³³⁹ Si fa riferimento ai ritratti borghesi dove il defunto appare in pose e atteggiamenti aristocratici (**Catt. AP2, MAC8**)

(Catt. C15, LM43, LP5), ossia quella dell'esperienza, come per enfatizzarne l'abilità acquisita nel corso del tempo con anni di duro lavoro.¹³⁴⁰

L'attività professionale costituì, dunque, il fulcro attorno al quale modellare la propria esperienza, i propri legami e la propria identità, fu il riferimento ideologico attraverso cui proporsi alla comunità ed essere parte del competitivo mondo della società romana.¹³⁴¹

5.4 LAVORO COME MESSAGGIO SIMBOLICO

All'interno del significativo repertorio di raffigurazioni finora analizzato quelle relative alla rappresentazione di oggetti e di strumenti costituisce, come detto, il gruppo più cospicuo all'interno del quale è stato possibile isolare elementi figurativi parlanti che rimandavano in modo chiaro al mestiere e riconoscerne altri dal significato meno perspicuo e più intrinseco.

Si è, infatti, più volte accennato alla dimensione simbolica che gli attributi professionali potevano assumere nell'ambito dell'arte funeraria¹³⁴² e in effetti tale pratica contribuì ad arricchire e ad articolare il repertorio figurativo ampliando notevolmente la sfera dei significati che il lavoro o, meglio, gli attrezzi da lavoro potevano assumere.

Per molti di questi, infatti, sono stati riconosciuti riferimenti molto più ampi e meno diretti al mestiere che prevedevano un secondo livello di lettura in quanto legati a una dimensione certamente più interiore che spesso aveva a che fare con le qualità morali del committente. Essi, cioè, non si limitavano alla rappresentazione esteriore di un messaggio immediatamente comprensibile (mestiere) ma diventavano un'emanazione ideologica ed emotiva dell'uomo e gli consentivano di dare forma alle sue idee, ai suoi valori e alle sue virtù.

Nell'ampia varietà di attrezzi e oggetti impiegati nelle attività artigianali, tuttavia, solo alcuni furono scelti con una certa frequenza come elementi simbolici allusivi di significati metaforici. Come osservato da A. Buonopane gli strumenti del carpentiere e del lapicida costituiscono, infatti, l'utensileria più sfruttata nelle rappresentazioni simboliche e la cui presenza non ha alcun collegamento con il mestiere esercitato dal defunto.¹³⁴³ Arnesi come il regolo graduato, l'archipendolo, il compasso, la squadra, il filo a piombo, la mazzetta e l'astuccio per le punte metalliche ricorrono spesso in questo tipo di raffigurazioni secondo schemi molto variabili che potevano prevedere, o meno, la presenza di altri strumenti talvolta più strettamente riferibili alla professione.

¹³⁴⁰ MAYER 2012, p. 117.

¹³⁴¹ D'AMBRA-MÉTRAUX 2006, p. XI.

¹³⁴² Cfr. § 2.2.3; 3.1.1

¹³⁴³ BUONOPANE 2013, pp. 76-77.

Per quanto riguarda gli attrezzi di misurazione, nella fattispecie il regolo graduato (*pes*), l'archipendolo (*libella*), il compasso (*circinus*), la squadra (*regula* o *norma*) e il filo a piombo (*perpendicularum*), le osservazioni sono state orientate lungo il percorso già tracciato da Buonopane in riferimento al rapporto fra questi e il richiamo ai comportamenti morali di un individuo che nelle espressioni *ad normam*, *ad regulam* e *ad perpendicularum* trova ulteriore conferma. Il lessico latino prevedeva, infatti, l'uso di questa terminologia tecnica per connotare le qualità di una persona in riferimento al suo comportamento etico e alla sua educazione, pertanto non erano rare formule come *homo quadratus*, *limatus* ed *expolitus*.¹³⁴⁴ Il quadro che è possibile ricavare è, quindi, quello di una convergenza semantica sia sul piano linguistico sia su quello figurativo che attribuì un nuovo valore agli strumenti di mestiere. Alcuni di questi non furono rappresentati con lo scopo di richiamare il mestiere



Fig. 112. Stele funeraria da *Altinum* con strumenti di misurazione sulla base in corrispondenza di ciascun ritratto (Cat. LS1).

del defunto, bensì con quello di indicare simbolicamente alcune virtù del defunto, come la rettitudine (*perpendicularum*), la coerenza (*circinus*), l'equilibrio (*libella*) e l'equità (*pes*), «che egli non possedeva innate, ma che ha letteralmente 'costruito' con un paziente lavoro su sé stesso ogni giorno di tutta la sua vita».¹³⁴⁵

Il fenomeno si sviluppò parallelamente alla diffusione dell'iconografia dei mestieri con una certa corrispondenza anche sul piano cronologico dato che i primi esempi sono datati al primo quarto del I secolo d.C. (Fig. 112) mentre le attestazioni più tarde sconfinano nel periodo cristiano con attributi o intere scene di lavoro a carattere esclusivamente simbolico ispirati alla cultura patristica.¹³⁴⁶

Dunque, nell'ambito degli intenti autorappresentativi il committente poteva scegliere di affidare agli strumenti un duplice significato, uno strettamente connesso all'attività professionale e un altro legato verosimilmente alle doti morali e civiche (Cat. IL1).¹³⁴⁷ Uno degli esempi più efficaci è indubbiamente quello fornito dalla stele di *Quintus Appeus Eutygianus* (Fig. 113) sul cui timpano campeggiano due diverse categorie di strumenti di

¹³⁴⁴ BECHET 1997, pp. 15-25; BUONOPANE 2013, p. 81.

¹³⁴⁵ BUONOPANE 2013, p. 81.

¹³⁴⁶ Cfr. § 6.3

¹³⁴⁷ BUONOPANE 2016, p. 314.

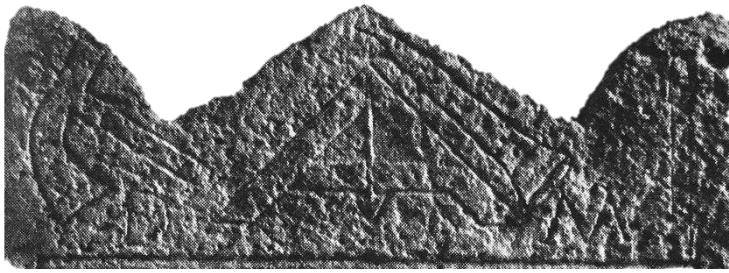


Fig. 113. Stele di *Quintus Appeus Eutygianus*. Particolare del timpano (Cat. AM1).

mestiere, il *monoaulos* al quale il committente scelse di affidare il ricordo della sua professione di flautista e poi un gruppo di strumenti di carpenteria - un'ascia, un archipendolo e uno scalpello - cui spettava la funzione di richiamare significati allegorici

connessi all'aldilà e alle qualità morali del defunto.

In altri casi la scelta ricadeva esclusivamente sugli strumenti dal mero significato simbolico (Cat. LS1), soprattutto l'archipendolo - spesso con filo a piombo - (Catt. LS2, LS3, LS5, LS6, LS15) i cui riferimenti allegorici si prestavano a più di un'interpretazione dato che lo strumento poteva alludere alle qualità morali del defunto così come al concetto stesso di morte che riequilibra ogni disparità economica e sociale.¹³⁴⁸ Il celebre mosaico pompeiano del 'Memento Mori' (Fig. 114) è probabilmente un esempio particolarmente rappresentativo. L'opera decorava il pavimento del triclinio estivo di un'abitazione (I 5, 2 ambiente H), un ambiente dedicato al banchetto e alla convivialità ed era, quindi, destinata a una fruizione più ampia sebbene circoscritta ad ospiti e amici del *dominus*.¹³⁴⁹

Nella sua ricchezza di simboli - il teschio, la farfalla, la ruota, lo scettro con la porpora e la bisaccia - il mosaico intendeva proporre ai propri osservatori il tema della contrapposizione fra i piaceri della vita e l'ineluttabilità della morte nonché la fugacità delle fortune terrene.¹³⁵⁰ Esso sintetizza la visione romana di matrice epicurea della morte e costituisce, come suggerisce anche il contesto di provenienza, una sorta di invito a godere dell'abbondanza della vita nella consapevolezza dell'inevitabile fine di questa.¹³⁵¹ Nel tripudio simbolico la livella assume il significato metaforico centrale, ossia quello della morte che equilibra qualunque differenza sociale e non a caso alle sue



Fig. 114. Mosaico del *Memento Mori* (Cat. LS2)

¹³⁴⁸ BUONOPANE 2013, p. 79.

¹³⁴⁹ VAN HEEKEREN 2016, p. 117.

¹³⁵⁰ DE CARO 1994, p. 191.

¹³⁵¹ VAN HEEKEREN 2016, pp. 120-121.

estremità pendono i simboli della ricchezza (porpora e scettro) e della povertà (bastone e bisaccia).¹³⁵²

Rispetto agli altri strumenti appena discussi, l'archipendolo sembra, dunque, precisarsi sia in una dimensione metaforica più ampia legata al concetto dell'aldilà e della morte (**Cat. LS2**), sia in quella più circoscritta pertinente le virtù etiche del defunto (**Cat. LS1**).

Tuttavia un altro attrezzo professionale che merita particolare interesse per la frequenza con la quale ricorre e - soprattutto - per il significato ancora non molto chiaro è indubbiamente l'ascia.¹³⁵³ Tale strumento è attestato nelle sue numerose varianti formali su quasi ogni tipo di monumento funerario di età imperiale e cristiana¹³⁵⁴, talvolta accompagnato o sostituito dalle formule *sub ascia dedicavit*, *sub ascia posuit*, *ad asciam dedicavit* o simili.¹³⁵⁵ Esso fu introdotto nella seconda metà del I secolo d.C. praticamente in contemporanea nelle varie regioni dell'Occidente romano, con una maggiore diffusione durante il II secolo d.C., e risulta assente in Oriente.¹³⁵⁶

La progressiva diffusione, l'uso generalizzato e il valore polisemico¹³⁵⁷ dell'ascia hanno spesso complicato l'interpretazione di questo attrezzo da parte degli studiosi, sempre tesa fra una definizione «letterale» (ascia come attributo di mestiere o simbolo della condizione giuridica della tomba o dei rituali su questa praticati) e una «spirituale» (ascia come simbolo di speranza in una vita eterna).¹³⁵⁸

Nel tempo, infatti, la letteratura scientifica ha fornito diverse e numerose letture¹³⁵⁹ che attribuivano all'ascia significati non solo connessi ai rituali e alle pratiche funerarie¹³⁶⁰, ma anche all'inviolabilità della sepoltura¹³⁶¹ e alla proprietà esclusiva del sepolcro da parte del fondatore e della sua famiglia.¹³⁶²

¹³⁵² CUOMO 2007, p. 99

¹³⁵³ Il tema vanta oggi una letteratura piuttosto ampia, tra i primi: WUILLEUMIER 1944, pp. 40-83; HATT 1951, pp. 296-311; COUCHOUD-AUDIN 1952, pp. 36-65; DUVAL 1953a, pp. 398-400; DUVAL 1953b, pp. 45-46; DUVAL 1954a, pp. 71-79; DUVAL 1954b, pp. 411-413; COUCHOUD-AUDIN 1954, pp. 18-29; Carcopino 1957, pp. 551-566; Balil 1955, pp. 123-128; DEONNA 1956, pp. 19-52; THÉVENOT 1957, pp. 138-148; DE VISSCHER 1956-57, pp. 69-81; PICARD 1958, pp. 102-105. Negli ultimi decenni: ARRIGONI BERTINI 1981, pp. 243-289; MATTSON 1990; ARRIGONI BERTINI 2006a, 2006b; MAYER 2013, pp. 15-40.

¹³⁵⁴ Il suo aspetto cruciforme ne fece in età cristiana uno degli strumenti più sfruttati per il forte valore metaforico che deteneva (CARCOPINO 1957, pp. 351-356; KAJANTO 1976, pp. 49-58.)

¹³⁵⁵ MATTSON 1990, p. 147.

¹³⁵⁶ IBBA 2016, p. 120.

¹³⁵⁷ PANNOUX 1985, pp. 298-299.

¹³⁵⁸ IBBA 2016, p. 120.

¹³⁵⁹ Per una breve sintesi: ARRIGONI BERTINI 2006a, in part. pp. 12-18.

¹³⁶⁰ COUCHOUD – AUDIN 1952, pp. 50-57; VASIĆ 1976, pp. 43-51.

¹³⁶¹ SUSINI 1966, pp. 37-39. Tale condizione poteva essere estesa anche agli eredi ai quali era impedito di incidere nuovi epitaffi (BÜRGIN-KREIS 1968, pp. 25-46).

¹³⁶² DE VISSCHER 1956-57, pp. 69-81.

L'origine di tale simbologia costituisce un dato ancora da chiarire¹³⁶³ ma col tempo è stato possibile fare ordine all'interno delle varie interpretazioni avanzate a partire, ad esempio, dal riconoscimento delle caratteristiche formali più comuni delle *asciae* presenti sui sepolcri. Nella ricorrenza e nella genericità di queste testimonianze sfugge ancora un preciso inquadramento cronologico così come della zona di origine¹³⁶⁴, ma sul piano simbolico sembrano ormai superate le ipotesi che legavano tale strumento al significato di incompletezza del sepolcro¹³⁶⁵ e al relativo impegno di portarne a termine entro l'anno la realizzazione.¹³⁶⁶ Allo stato delle ricerche sembra piuttosto evidente, come sostenuto da M.G. Arrigoni Bertini che la rappresentazione dell'ascia scaturiva da «un intento di protezione sacrale, giuridica e materiale del sepolcro contro profanazioni ed usurpazioni, assai frequenti nel mondo antico», particolarmente avvertito e perseguito «dai ceti medio-bassi, privi di una sicura tutela anche per i sepolcri».¹³⁶⁷

Si tratta di un simbolo di antichissima tradizione che nelle sue caratteristiche formali generali prevede la presenza di un corto manico, un tagliente ripiegato ad angolo e uno più breve con terminazione a punta, a doppia punta o a martello, gli schemi sono fortemente variabili e spaziano da esempi particolarmente stilizzati ad altri maggiormente caratterizzati.¹³⁶⁸

L'attrezzo era impiegato dai falegnami (*ascia lignaria*) e dai lapicidi (*ascia lapidaria*) per scavare e sgrossare il legno e per lavorare, levigare e incidere la pietra¹³⁶⁹, ma nel caso specifico esso acquisiva – specie se isolato – significati simbolici che trascendevano l'oggetto in sé, a differenza di tutti gli altri attrezzi che, invece, rimandavano più concretamente alla professione esercitata in vita dal defunto.¹³⁷⁰

Nonostante, dunque, il valore esclusivamente simbolico dell'*ascia* sepolcrale si è deciso di includere alcuni esempi all'interno del catalogo proprio per fornire una casistica abbastanza ampia dei possibili usi degli attrezzi di mestiere all'interno del repertorio figurativo di epoca romana imperiale.

¹³⁶³ LERAT 1988, pp. 206-208. L'area orientale fu a lungo considerata la zona d'origine di tale simbolo in ragione dell'errata identificazione della città di *Heraclea* menzionata sulla stele di un legionario (CIL III, 9734), proveniente da un centro della *Dalmatia*, con l'omonima città in Asia minore (HATT 1951, pp. 93-95). Infatti l'analisi approfondita della dedica funeraria – dunque la precisazione della città identificata con *Heraclea Sintica* in Macedonia – e lo studio dello strumento raffigurato – più simile a un piccone – hanno smentito tale ipotesi (ARRIGONI BERTINI 1981, pp. 254-256).

¹³⁶⁴ ARRIGONI BERTINI 2006a, p. 45.

¹³⁶⁵ MATSSON 1990, p. 150.

¹³⁶⁶ VEYNE 1982, pp. 189-190.

¹³⁶⁷ ARRIGONI BERTINI 2006a, p. 46.

¹³⁶⁸ DUVAL 1955, p. 489.

¹³⁶⁹ Nulla a che vedere, dunque, con le asce usate dai muratori (*ascia calcaria, coemetaria, structoria*), dai contadini e dai cavaatori o con la scure dotata di ferro perpendicolare al lungo manico o a lama singola o doppia (MATSSON 1990, pp. 120-127).

¹³⁷⁰ IBBA 2016, p. 125.

Consapevole infatti, della complessità dell'argomento, che richiede uno specifico spazio di analisi, più vasto e approfondito, la ricerca si è soffermata su alcuni monumenti funerari provenienti dalle aree ove tale simbologia appare particolarmente attestata: a Roma (Cat. LS14), in Cisalpina (Cat. LS11) e in particolare a Ravenna (Catt. LS8, LS9) e nella Gallia Lugdunense (Catt. LS10, LS12, LS13).

L'esempio romano (Fig. 115) risulta interessante in quanto la raffigurazione dell'ascia alla base dell'ara è associata a quelle laterali di *patera* e *urceus*. Secondo Arrigoni Bertini questa simbologia non è la medesima sinora descritta delle *asciae* «funerarie» bensì la presenza dello strumento è da collegare ai riti di consacrazione del sepolcro e delle cerimonie in onore del defunto.¹³⁷¹ Anche sul piano formale la sintassi iconografica diverge da quella più comune delle asce sepolcrali con la presenza di un manico più lungo e un ferro diritto, cosicché il simbolo assume più un valore

sacrificale e rituale.¹³⁷²

Dalla Cisalpina, invece,

provengono alcuni esempi tipici di ascia funeraria raffigurati secondo lo schema standard che prevedeva due bracci ineguali, un tagliente ripiegato ad angolo retto e l'altro più corto (Catt. LS8, LS9, LS11).

Più schematiche e convenzionali appaiono, infine, le asce incise sulle are funerarie lugdunensi alle quali è associata la formula *sub ascia dedicavit* (Catt. LS10, LS12, LS13) particolarmente frequente nelle province galliche (Fig. 116). Tale connubio riporta inequivocabilmente a una forma di *dedicatio* che attribuiva maggiore sacralità al sepolcro e di conseguenza più protezione.

Nella maggior parte dei casi esaminati l'ascia risulta delineata all'inizio dell'iscrizione (Cat. LS12), sul coronamento delle are (Catt. LS10, LS13), nel timpano delle stele (Cat. LS11) e negli spazi triangolari ai lati di esso (Cat. LS9), spesso in posizione obliqua ma anche orizzontale (Cat. LS8) o capovolta (Cat.



Fig. 115. Ara di T. Vestricius Onesimus con ascia scolpita sulla base (Cat. LS14)

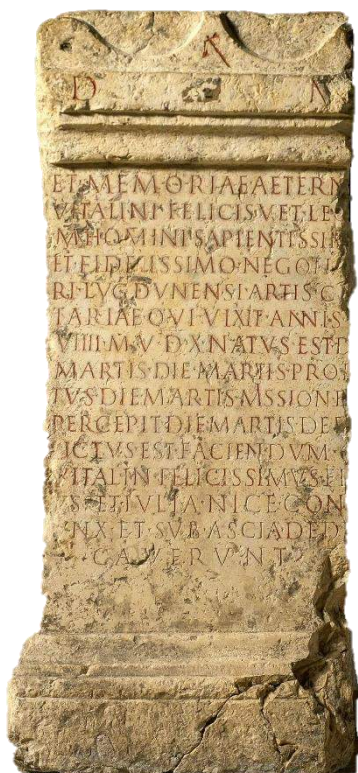


Fig. 116. Ara di Vitalinius Felix con ascia incisa sul coronamento (Cat. LS10)

¹³⁷¹ ARRIGONI BERTINI 2006a, p. 24.

¹³⁷² ARRIGONI BERTINI 2006a, p. 45.

LS9), poche volte si ritrova alla base del segnacolo sotto l'iscrizione (**Catt. LS9, LS14**).

Ancora una volta, dunque, una ristretta casistica offre una grande quantità di soluzioni e conferma il valore di questo strumento come elemento *prae textibus*¹³⁷³, autonomo e capace di comunicare, prima del testo stesso, un messaggio simbolico in grado di favorire una rinnovata attenzione al contenuto scritto e persino un rispetto collettivo verso il monumento.¹³⁷⁴

La valenza simbolica dell'ascia, ma anche degli altri strumenti sopra descritti, era fortemente variabile perché investiva numerosi campi in contesti locali e temporali differenti da rendere spesso complessa l'interpretazione nonché la possibilità di giungere a spiegazioni univoche e universalmente valide.¹³⁷⁵

Appare indubbio, però, che gli strumenti professionali fornirono nuovi spunti per concettualizzare numerosi temi – dalla religione alla sociologia, dal diritto alle tradizioni politiche e culturali - tanto da arricchire il repertorio figurativo del mondo antico con simboli che, in questo caso, potevano anche alludere a un destino umano misurato e giudicato con equità dalla giustizia divina.¹³⁷⁶

¹³⁷³ MAYER 2013, pp. 15-40.

¹³⁷⁴ MAYER 2013, p. 34.

¹³⁷⁵ ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 9-10.

¹³⁷⁶ DEONNA 1956, pp. 30-52.

CAPITOLO SESTO

6.0 CARATTERISTICHE FORMALI E STILISTICHE: PER UN INQUADRAMENTO DEL LINGUAGGIO FIGURATIVO

Le rappresentazioni artistiche di mestiere non costituiscono certamente un elemento di novità nel panorama della cultura figurativa di epoca antica ma, al contrario, il lavoro entrò a far parte dell'immaginario artistico sin dall'età greca arcaica e rappresentò uno dei temi più frequenti e duraturi dell'arte antica.

Le premesse ideologiche, le intenzioni e i contesti d'uso nei quali tali immagini maturarono contraddistinsero fortemente i periodi storici, gli ambiti geografici e i gruppi sociali cui tali raffigurazioni facevano riferimento, con una notevole articolazione di immagini e simboli di mestiere. In questa varietà che attraversa sostanzialmente tutta l'antichità è possibile, infatti, individuare alcuni momenti nei quali il tema fu particolarmente sfruttato nelle sue molteplici valenze semantiche che potevano anche presupporre l'assenza di un legame concreto al vissuto quotidiano.

Di fatto, come visto anche per quanto riguarda l'età romana, non sempre è possibile individuare la componente realistica all'interno delle rappresentazioni di mestiere quanto, invece, una moltitudine di riferimenti simbolici, allegorici e atemporalmente che rispondevano a precisi programmi comunicativi elaborati in un dato periodo storico, in un preciso contesto territoriale da individui di diverse classi sociali che si rivolgevano e interagivano con la propria comunità.

L'evoluzione diacronica del tema segue dinamiche del tutto particolari e fortemente condizionate dall'ambiente entro il quale esso maturò. Non ebbe uno sviluppo lineare - sia sul piano cronologico che su quello artistico e contenutistico - e si definì nei suoi molteplici ambiti religiosi, economici, privati e commemorativi, in varia misura autoreferenziali.

Sin dall'età greca, infatti, le raffigurazioni di lavoro artigianale popolarono i repertori decorativi alla stregua delle rappresentazioni di sacrificio, delle scene erotiche e di quelle mitologiche come espressione di precisi interessi da parte della committenza.¹³⁷⁷ Il tema perdurò in maniera discontinua e con fugaci apparizioni ma sostanzialmente venne mantenuto sino all'età romana dove, come ampiamente osservato, trovò tempo e spazio per maturare in un linguaggio autonomo e ben definito arricchito da tradizioni e apporti culturali nuovi di matrice italica, strettamente connessi alle esigenze di specifici gruppi sociali.

Senza, infatti, trascurare i meccanismi di circolazione dei temi e dei modelli figurativi nella produzione artistica tra Oriente e Occidente, appare verosimile collegare la nascita di questi

¹³⁷⁷ VIDALE 2002, p. 35.

motivi iconografici in seno a quella cultura ellenistica sviluppatasi in ambito etrusco-italico soprattutto presso la piccola borghesia di artigiani e mercanti arricchiti.¹³⁷⁸

Tra la fine dell'età repubblicana e molto più diffusamente in età imperiale l'iconografia professionale compie, dunque, il suo vero e proprio esordio come tema figurativo coerente con una espansione notevole nell'arco di poco più di tre secoli che ne fa un fenomeno originale e ben inquadrabile non solo sul piano cronologico ma anche su quello sociale e comunicativo, le cui istanze – soprattutto autorappresentative - erano connesse a una precisa committenza per lo più di estrazione libertina.

Tale linguaggio, infatti, nacque sotto lo stimolo individualistico della mobilità che caratterizzava le classi medie¹³⁷⁹ e come espressione concreta e visiva delle loro esigenze di autopromozione ed esibizione del proprio *status* che nell'arte funeraria trovarono il loro maggiore spazio di rappresentazione.

Questa tendenza espressiva costituisce verosimilmente il maggiore fattore discriminante fra le due epoche ed è proprio questa che orientò l'elaborazione formale e stilistica delle raffigurazioni di epoca romana - dove la «realità semplice e disadorna»¹³⁸⁰ dell'arte italica si discostava dai canoni raffinati della tradizione ellenistica - in modo da mettere in evidenza quegli elementi che concorrevano alla rappresentazione funeraria.

Questi aspetti facilitarono il trasferimento del tema dal mondo pagano a quello cristiano dove, tra l'altro, il lavoro aveva acquisito fin dall'età apostolica una importanza significativa.¹³⁸¹ L'arte paleocristiana, nei suoi caratteri di novità e continuità, assimilò e – in qualche modo - ripropose le scene e i riferimenti al mestiere ereditando dal periodo precedente una dimensione identitaria e biografica ma alla luce di un linguaggio che diventava sempre più allusivo e intriso di riferimenti cristologici.¹³⁸²

Sia chiaro, nella complessità della cultura figurativa cristiana, specie di quella delle origini, particolarmente orientata verso il simbolismo, non è semplice cogliere i riferimenti alla componente realistica o alla vita quotidiana e, quando presenti, essi appaiono piuttosto labili e in rapporto a un significato più spirituale come nel caso delle scene bucoliche.¹³⁸³

E in effetti proprio durante i primi secoli dell'era cristiana l'iconografia dei mestieri inizia il suo declino, l'orgoglio professionale che stava alla base della genesi di questo linguaggio figurativo perse man mano la sua efficacia a favore di riferimenti più cauti al lavoro in quanto parte dell'esistenza dell'individuo nell'unità e integralità concreta del suo essere corpo e spirito.¹³⁸⁴

¹³⁷⁸ BIANCHI BANDINELLI – TORELLI 1976, p. 74.

¹³⁷⁹ RODA 2002, pp. 34-35.

¹³⁸⁰ FELLETTI MAJ 1977, p. 240.

¹³⁸¹ FELICI 1986, pp. 9-14.

¹³⁸² BISCONTI 2000a, pp. 63-65.

¹³⁸³ PRIGENT 1997, pp. 111-117; BISCONTI 2000a, pp. 73-78.

¹³⁸⁴ FELICI 1986, p. 9.

L'iconografia tardo antica cominciò progressivamente ad allontanarsi dal reale e si arricchì di elementi biblici, simbolici e di nuova estrazione.¹³⁸⁵ Pertanto, accanto a raffigurazioni che mantenevano un collegamento visibile con il vissuto e l'attività professionale (**Catt. LM16, LM19, LM20, LM42, LP17, LP18, MAC11**) se ne affiancarono altre a carattere puramente simbolico che ripresero iconografie ispirate al mondo rurale e al lavoro nei campi (**Catt. NI23, LS7**).¹³⁸⁶

L'evoluzione dell'iconografia professionale del mondo antico non seguì, dunque, una linea coerente, anzi il suo sviluppo fu particolarmente circoscritto agli ambiti territoriali e culturali di riferimento e molto frammentato sul piano cronologico con momenti di crisi e di rinnovata fortuna.

Non appare, dunque, possibile parlare di linguaggio figurativo per il lungo periodo considerato, il lavoro, infatti, costituì per molto tempo uno dei numerosi motivi figurativi dell'ampio repertorio iconografico dell'arte antica. Tutt'al più il termine appare appropriato in rapporto al periodo preso in esame nell'ambito della presente ricerca, ossia l'età imperiale, dove la dimensione di tali raffigurazioni in termini di quantità e diffusione non trova paragoni con gli altri periodi storici.

6.1 RAFFIGURAZIONI DELL'ARTIGIANATO NELL'ARTE GRECA

Nell'ultimo cinquantennio i lavori di Jean-Pierre Vernant hanno sempre più evidenziato come la valutazione negativa del lavoro, tipica di una visione abbastanza generalista della cultura greca, riguardava soprattutto la sfera del commercio e del mercato.¹³⁸⁷

Come ampiamente discusso nel primo capitolo, il mondo antico non concepiva un'idea univoca di lavoro e delle molteplici attività agricole, artigianali e commerciali.¹³⁸⁸

A differenza del quadro ideologicamente tendenzioso delineato dalle fonti letterarie la visione delle attività professionali era molto più articolata ma certamente non pregiudiziale nei confronti dei mestieri artigianali tanto meno di quelli agricoli.¹³⁸⁹ La maggior parte dei greci atenisi, ad esempio, lavorava nei campi e guardava con sospetto coloro che svolgevano attività in città; i mercanti dal canto loro non apprezzavano i bottegai i quali a loro volta non gradivano la presenza di venditori ambulanti nell'agorà.¹³⁹⁰

¹³⁸⁵ BISCONTI 2011, pp. 35-46.

¹³⁸⁶ All'interno del catalogo sono stati inclusi solo alcuni esempi ma il repertorio di raffigurazioni a soggetto bucolico è molto ricco (HIMMELMANN 1980; BISCONTI 1990, pp. 25-80; PRIGENT 1997, pp. 38-41, 111-117; BISCONTI 2000a, pp. 73-78).

¹³⁸⁷ VERNANT 1955, pp. 1-29; VERNANT 1956, pp. 80-84 VERNANT – VIDAL NAQUET 1988. Si veda anche l'opera di V. Saladino sull'arte e l'artigianato in età greca (SALADINO 1988).

¹³⁸⁸ Cfr. § 1.1.1

¹³⁸⁹ GLOTZ 1926, p. 164.

¹³⁹⁰ VERBOVEN 2014, p. 70.

Si trattava, dunque, di dinamiche del tutto interne al sistema economico e produttivo che vennero assimilate e concettualizzate dalla letteratura storica in una gerarchia di professioni che poco aveva a che fare con l'effettiva realtà lavorativa.¹³⁹¹

Il mondo del lavoro nella Grecia antica appariva, infatti, sin dall'età arcaica variamente strutturato in molteplici attività tra le quali il lavoro agricolo detenne una certa rilevanza almeno fino al VI-V secolo a.C. quando lo sviluppo del commercio e dell'artigianato cominciò ad assumere un certo peso economico.¹³⁹²

Espressione di questa vivacità produttiva – e anche economica – fu indubbiamente la produzione ceramica che nei centri di Corinto e di Atene trovò le sedi ideali per la nascita di un artigianato ceramico di altissima qualità. L'evoluzione artistica seguì naturalmente quella economica e sociale e dopo le prime manifestazioni della piena epoca arcaica e la rottura dei rigidi schemi geometrici l'arte figurativa si avviò verso una fase di grande sviluppo. A partire dal VII secolo a.C. e poi in modo sempre più evidente tra VI e V secolo a.C. le superfici dei vasi cominciarono ad arricchirsi di temi figurativi fra i quali trovarono spazio quelli attinti dal mondo del lavoro.¹³⁹³

Proprio l'industria ceramica rappresenta verosimilmente una delle più antiche attività artigianali documentate nell'arte greca, i cui primi esempi risalgono al periodo compreso tra la fine del VII a.C. e il primo quarto del VI secolo a.C. come attestano i celebri *pinakes* di Penteskouphia.¹³⁹⁴

Queste placchette in terracotta, rinvenute oltre un secolo addietro a Penteskouphia sulle pendici sud-occidentali dell'Acrocorinto¹³⁹⁵, sono celebri per la presenza fra i vari temi figurativi di scene legate alle diverse fasi del ciclo di produzione della ceramica (dall'estrazione dell'argilla da cave o pozzi al trasporto, dalla lavorazione e foggatura sul tornio, alla decorazione e cottura dei vasi). Si tratta di scene dipinte da pittori di mano variamente esperta, sia nella tecnica a silhouette sia in quella più raffinata a figure nere che, insieme alle rappresentazioni a tema mitologico e navale, costituivano il deposito votivo di

¹³⁹¹ Secondo Paul Veyne il disprezzo dell'élite per il lavoro manuale e il commercio era legato all'idea di indipendenza dal mercato, ma in termini pratici esso non aveva effetti reali sui lavoratori, sugli uomini d'affari o persino sugli investimenti dell'élite (VEYNE 1976, pp. 131-143).

¹³⁹² VIDALE 2002, p. 36.

¹³⁹³ ZIOMECKI 1975.

¹³⁹⁴ PALMIERI 2016; HASAKI 2020.

¹³⁹⁵ Le tavolette furono scoperte casualmente nel 1879, dopo questo episodio seguirono diversi scavi e recuperi da parte della Scuola americana di Atene che portarono il numero dei reperti a superare di molto il migliaio (sui primi rinvenimenti: RAYET – COLLIGNON 1880, pp. 101-102; COLLIGNON 1886, pp. 23-32; sulle ricerche della Scuola Americana: WASHBURN 1906). Attualmente l'intero repertorio risulta smembrato e collocato in diverse sedi museali, il gruppo più cospicuo è conservato a Berlino (*Antikensammlung*), pochi reperti a Corinto e altri a Parigi (*Louvre*) (HASAKI 2012a, pp. 171-202; HASAKI 2012b, pp. 255-274); Sull'intero *corpus* di placchette con scene di vasai: HASAKI 2020.

un santuario - mai chiaramente identificato - forse consacrato alla coppia Poseidone-Anfitrite.¹³⁹⁶

Queste scene di produzione ceramica sono particolarmente note nella letteratura scientifica nonché tra le più sfruttate nei manuali per la completezza e il carattere fortemente didascalico che esse detengono. Ciascuna immagine, infatti, anche quella più semplice e grossolana, illustra in modo abbastanza chiaro le fasi salienti del processo ceramico (Fig.

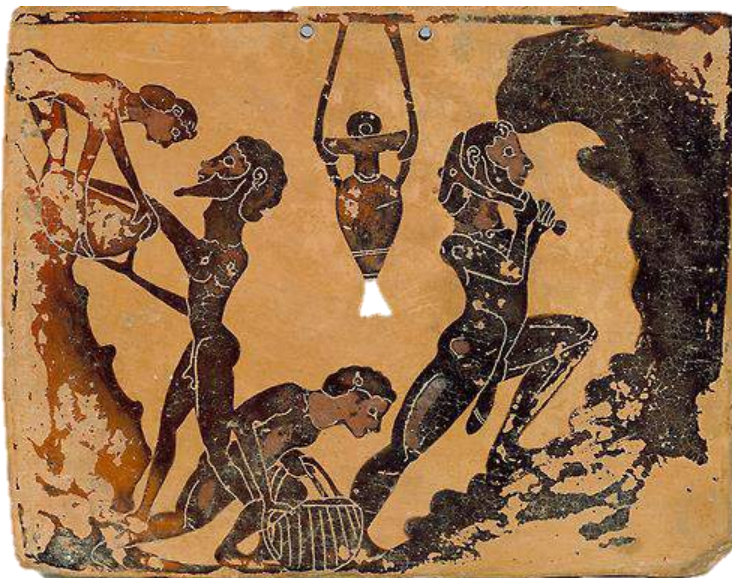


Fig. 117. *Pinax* di Penteskouphia F 871 B con scena di estrazione di argilla da una cava (Berlino, *Staatliche Museen*).

117). L'attenzione non è solo rivolta al gesto tecnico ma anche all'organizzazione del lavoro, ai ruoli e al genere degli individui coinvolti: il diverso colore di pelle distingue, ad esempio, le donne dagli uomini all'interno della bottega.¹³⁹⁷ Inoltre è stato osservato come la presenza di specifiche forme vascolari all'interno della raffigurazione poteva essere indizio della volontà di indicare la specializzazione di un'officina nella produzione di un determinato manufatto e rimanderebbe a una

forma di autorappresentazione da parte dell'artigiano devoto.¹³⁹⁸ Nella ceramografia attica di epoca classica, ad esempio, non era raro che il vaso rappresentato nella raffigurazione corrispondesse alla forma vascolare sulla quale era dipinta l'immagine.¹³⁹⁹

I *pinakes* di Penteskouphia si caratterizzano, dunque, non solo per la ricchezza delle scene pertinenti le varie fasi del processo ceramico ma anche per la cura affidata a certi dettagli che presuppone più di un'intenzione - non solo legata alla richiesta di protezione ma anche a quella di voler evidenziare specifici aspetti della propria attività.

L'elaborazione di queste immagini nasce dunque dall'esigenza primaria di protezione da parte degli artigiani, i quali riuscirono a veicolare - anche se con modesto impegno economico - molti più messaggi e giungere ad altri esiti comunicativi di tipo autorappresentativo dinanzi le divinità.¹⁴⁰⁰

Ma se per i *pinakes* di Penteskouphia risultano abbastanza chiari gli obiettivi che stavano alla base della creazione di queste raffigurazioni, più complesso appare decifrare il

¹³⁹⁶ ZIMMER 1982b, tav. 18,1.

¹³⁹⁷ PALMIERI 2016, p. 67.

¹³⁹⁸ PALMIERI 2016, p. 71.

¹³⁹⁹ LAMBRUGO 2006, p. 48.

¹⁴⁰⁰ ZIMMER 1982a, p. 79.

significato delle raffigurazioni vascolari del periodo immediatamente successivo dove le scene artigianali cominciano a diversificarsi e ad accostarsi a cicli figurativi più complessi e articolati.

Il *corpus* di immagini raccolto ed esaminato da M. Vidale relativo alle scene di lavoro sulla ceramica attica datata fra la seconda metà del VI e il IV secolo a.C. fornisce un validissimo esempio.¹⁴⁰¹ Il lavoro si pone sulla scia dell'indagine intrapresa da J. Ziomecki negli anni Settanta riguardante le scene artigianali sulla ceramica attica¹⁴⁰² ma con una visione più ampia ed aggiornata che, oltre a contemplare categorie professionali precedentemente escluse¹⁴⁰³, comprende tra i suoi obiettivi quello di cogliere l'evoluzione diacronica del modo di rappresentare il lavoro nonché l'approfondimento di questioni di natura sociale e di genere.¹⁴⁰⁴

L'indagine si sofferma sulle rappresentazioni di tecniche e di strumenti in Grecia – dalla manifattura del legno a quella del metallo, dall'artigianato ceramico sino all'industria di pelli e tessuti – soprattutto nel periodo compreso tra la fine del VI e l'inizio del IV secolo a.C. corrispondente alla fase di maggiore fioritura dell'artigianato greco.¹⁴⁰⁵

Nel significativo e vario repertorio l'autore rintraccia scene di lavoro individuale e collettivo, spesso sotto la tutela di divinità in quanto parte integrante del modo greco di concepire il lavoro manuale¹⁴⁰⁶, immagini nitide di uomini e donne, di maestri e apprendisti che talvolta prescindono l'illustrazione dettagliata di tecniche e strumenti ma rimandano ad altre sfere semantiche.

A raffigurazioni semplici incentrate sulla presenza dell'artigiano solitario a lavoro¹⁴⁰⁷ si affiancano pannelli figurativi variamente complessi con più individui, spesso di classi sociali diverse, più o meno coinvolti nelle operazioni artigianali. Di particolare interesse per la ricchezza di elementi è a questo proposito l'analisi della raffigurazione dipinta all'esterno

¹⁴⁰¹ VIDALE 2002.

¹⁴⁰² Si tratta della prima raccolta di scene di lavoro di età greca (ZIOMECKI 1975).

¹⁴⁰³ Nella sua rassegna l'autore escluse la produzione tessile, i lavori domestici e quelli legati all'attività agricola. Egli si sofferma sulle raffigurazioni di artigianato ceramico, del metallo e del legno, nonché in quelle ove appaiono scultori e calzalai.

¹⁴⁰⁴ « [...] Capire come e perché degli artigiani come i ceramografi e i vasai, al di là dell'ambito autoreferenziale – se tale ambito era mai esistito – del ritrarre se stessi al lavoro, avessero interagito con una committenza di lusso nel raffigurare i protagonisti di attività artigianali tecnicamente e socialmente diverse dalla loro; come e perché i modi di tale interazione cambiarono nel tempo; perché tutto questo sia rapidamente finito nei primi decenni del IV secolo a.C.; che ruolo avessero avuto le contraddizioni tra società maschile e ambito femminile nella rappresentazione del lavoro artigianale dentro e fuori i nuclei domestici.» (VIDALE 2002, p. 21).

¹⁴⁰⁵ VIDALE 2002, pp. 45-46.

¹⁴⁰⁶ La *techne* era una sapienza di cui gli uomini non potevano fare a meno per vivere e che proveniva più o meno direttamente dagli dei. Nel mito greco le figure tradizionalmente associate al mondo artigianale erano Efesto, Atena, Prometeo e Dedalo che appaiono frequentemente nelle rappresentazioni di mestiere di epoca greca (VIDALE 2002, pp. 69-88).

¹⁴⁰⁷ Esempi sono i falegnami (VIDALE 2002, p. 150, figg. 12-13) e i fabbri (VIDALE 2002, p. 187, fig. 27) ritratti sul fondo interno di alcune *kylikes*.

di una *kylix* a figure rosse nota come Coppa della Fonderia.¹⁴⁰⁸ Il pannello figurativo che decora le superfici esterne del vaso è articolato in due scene continue legate alla fabbricazione di grandi statue bronzee (**Fig. 118**).



Fig. 118. *Kylix* del Pittore della Fonderia. Lato esterno. Elaborazione grafica (VIDALE 2002, p. 213, fig. 38)

All'interno di una composizione, priva di elementi architettonici ma arricchita di strumenti e oggetti liberamente disposti sullo sfondo neutro, due gruppi di personaggi interagiscono tra loro: una coppia di artigiani - uno barbato e l'altro con berretto - appare su entrambe le scene impegnata in diverse fasi del lavoro, assistita da due apprendisti nudi sul lato A, mentre su quello B gli artigiani appaiono in compagnia di due personaggi ammantati che sorvegliano le attività.

L'attenzione rivolta alla rappresentazione dei personaggi

costituisce uno degli aspetti più interessanti dell'intera composizione e va ben oltre la semplice descrizione del momento tecnico. Al di là, infatti, delle operazioni di fusione e saldatura (lato A) e di quelle di rifinitura della statua (lato B) entrambe le raffigurazioni mettono a fuoco gerarchie, ruoli e identità sociali dei personaggi attraverso la diversa caratterizzazione dei singoli individui. Due grandi personaggi ammantati, secondo le più recenti ipotesi da identificare come aristocratici (forse committenti) o sovrintendenti¹⁴⁰⁹, artigiani anziani ed apprendisti sono, infatti, ben riconoscibili nei loro diversi ruoli in un contesto lavorativo di collaborazione (lato A) e di interazione sociale fra artigiani ed élite (lato B).¹⁴¹⁰ Il tutto trova la sua piena sacralizzazione e nobilitazione nella raffigurazione sul lato interno della coppa del mito della consegna a Teti delle armi di Achille per mano di

¹⁴⁰⁸ PRISCO-VIDALE 1998, pp. 125-131; MANFRINI - STRAWCZYNSKI 2007, pp. 51-90.

¹⁴⁰⁹ ROLLEY 1994, p. 72.

¹⁴¹⁰ VIDALE 2002, p. 236. Una lettura lievemente diversa è offerta da J. Neils il quale ritiene di poter identificare una differenza di status tra i due artigiani più anziani sul lato B: quello completamente nudo e accovacciato sarebbe l'assistente dell'artigiano che forgia. Al suo stato inferiore alluderebbero la posizione, la nudità e il volto marcato; allo stesso modo, i lavoratori vicino al forno avrebbero uno status inferiore rispetto a quelli impegnati in compiti più leggeri; infine l'autore suggerisce che la figura in piedi appoggiata sul martello potrebbe essere il figlio dell'artigiano accovacciato davanti al fuoco e in questo caso la gerarchia fondata sull'anzianità verrebbe meno. (NEILS 2000, pp. 75-80)

Efesto, figura di antica tradizione associata alla metallurgia e divinità protettrice di fabbri e bronzisti.¹⁴¹¹

Tale corrispondenza tra interno ed esterno, la cura nella rappresentazione delle figure - più che della riproposizione realistica di attrezzature e strumenti - lascia intendere la volontà di qualificare e sintetizzare le attività e i ruoli degli artigiani la cui estrazione sociale era verosimilmente da connettere a quei ceti emergenti che, anche attraverso i vasi, tentavano di dare un'immagine di sé meno negativa.¹⁴¹²

D'altronde la figurazione dipinta sui vasi era parte di efficienti contesti di comunicazione non verbale e costituiva uno dei canali più efficaci per veicolare precisi messaggi. L'esempio della Coppa della Fonderia dimostra, infatti, come sia tendenzialmente errato cercare nelle rappresentazioni di lavoro informazioni a carattere puramente tecnico.¹⁴¹³ Anche in epoca greca, infatti, specie nel periodo classico, il linguaggio figurativo assunse significati sempre più complessi funzionali ad esprimere affermazioni, contrattazioni e riflessioni sui rapporti di produzione esistenti nella sfera del lavoro artigianale.¹⁴¹⁴

Le medesime riflessioni condotte per la Coppa della Fonderia possono valere grossomodo per un'altra raffigurazione vascolare, questa volta con scena di bottega vasaria, presente sulla spalla della altrettanto celebre *hydria* di Monaco, attribuita al gruppo di Leagros.¹⁴¹⁵ L'immagine mostra sette personaggi rappresentati secondo precisi codici gerarchici - un garzone, diversi artigiani anziani e giovani che collaborano, una figura elegantemente vestita e con barba bianca che osserva - e impegnati in diverse operazioni all'interno e all'esterno del laboratorio. La rappresentazione di un *pithos*, un manufatto complesso da realizzare, concorre ad arricchire i riferimenti semantici e a sottolineare l'esperienza e il prestigio della bottega.¹⁴¹⁶

Ma la vera e propria celebrazione del lavoro dei vasai trova espressione nelle scene di incoronazione degli artigiani da parte delle divinità delle quali l'*hydria* Caputi è un valido esempio.¹⁴¹⁷ Sulla spalla di questa *hydria* a figure rosse datata tra il 470 e il 460 a.C. è presente una pregevolissima scena di sacralizzazione del lavoro dei vasai con Atena, in compagnia di due *Nikai*, che incoronano tre artigiani intenti a decorare grandi vasi (**Fig. 119**). Anche qui ricorre una gerarchia tra le figure evidente nella rappresentazione del vasaio al centro di dimensioni maggiori rispetto ai due laterali, vestito di *himation* e seduto su di una poltrona, mentre all'estrema destra una piccola figura femminile appare quasi esclusa dal momento

¹⁴¹¹ LIMC IV, 1, s.v. *Hephaistos*, p. 628.

¹⁴¹² VIDALE 2002, p. 219.

¹⁴¹³ BAZANT 1981, pp. 18-19, 21-22.

¹⁴¹⁴ VIDALE 2002, p. 35

¹⁴¹⁵ ZIOMECKI 1975, p. 26, fig. 5; VIDALE 2002, pp. 264-265, fig. 59a-b.

¹⁴¹⁶ RICHTER 1923, pp. 92-93.

¹⁴¹⁷ RICHTER 1923, fig. 66; GREEN 1961, pp. 73-75.

dell'apoteosi. La donna, variamente interpretata come schiava¹⁴¹⁸ e come collaboratrice al pari degli altri due personaggi minori¹⁴¹⁹, potrebbe in realtà rappresentare la moglie del pittore e richiamare, così, la realtà della segregazione femminile del V secolo a.C.¹⁴²⁰



Fig. 119. *Hydria* Caputi. Decorazione figurata della spalla. Elaborazione grafica (VIDALE 2002, p. 279, fig. 67)

La scena, infatti, appare particolarmente ricca di elementi simbolici e di espedienti che concorrono ad evocare precisi significati, non solo di ordine tecnico ma soprattutto sociale, tesi a celebrare il lavoro del vasaio: i manufatti risultano particolarmente enfatizzati nelle loro raffinate forme e nelle dimensioni, la gerarchia dei ruoli appare piuttosto evidenziata, il tutto in un inconsueto stile arcaizzante che concorre a sottolineare la sacralità della scena. Da questi esempi appare evidente, dunque, come le raffigurazioni vascolari con scene artigianali di epoca classica nel loro insieme sembrano voler fare emergere significati che vanno oltre la semplice illustrazione di processi tecnici, anzi questi ultimi risultano spesso trascurati a favore di mediazioni sociali e intenti celebrativi che tra VI e V secolo a.C. influenzarono il modo di rappresentare il lavoro stesso.¹⁴²¹

A partire dalle scene di industria ceramica – la prima ad essere rappresentata nella pittura vascolare e anche quella più duratura – le varie attività artigianali vengono proposte secondo schemi diversi che in prima istanza si focalizzano sulle gerarchie sociali, poi nella dimensione del lavoro solitario e lieve e successivamente in quella sacralizzante e mitica, con la possibilità di combinazioni e accostamenti tra elementi attinti da ciascun schema.

Al di là dei modelli proposti, sembra evidente che tali immagini rispondano a una esigenza di rappresentazione da parte degli artigiani greci, forse arricchitisi a seguito di un

¹⁴¹⁸ KEULS 1997, p. 231, n. 27.

¹⁴¹⁹ CVA Milano – Collezione “H.A.”, II, III, I, pp. 3-4.

¹⁴²⁰ KEHRBERG 1982, pp. 25-35.

¹⁴²¹ VIDALE 2002, pp. 307-324.

incremento produttivo, secondo strategie che proponevano un'immagine idealizzata del lavoro. Quest'ultimo, anche quando mostrato nei suoi aspetti banausici, veniva espresso attraverso scene composte e disciplinate, con individui immersi nei loro ruoli ma strettamente interconnessi gli uni con gli altri.¹⁴²²

Come per le raffigurazioni di epoca romana, il lavoro risponde talvolta a un'esigenza collegata a forme di autorappresentazione ma, rispetto a quanto succede nel I secolo d.C., in epoca greco classica il tema viene progressivamente rielaborato, alleggerito del suo carattere umile e manuale e ulteriormente spogliato della sua componente realistica. L'accostamento ai temi mitologici e alla sfera divina era forse parte di una consapevole strategia comunicativa funzionale a riabilitare la figura dell'artigiano e a integrarla in quella società che, invece, ne prendeva le distanze?

In generale il preciso inquadramento dei contesti di comunicazione, della committenza e delle modalità di uso e consumo dei vasi con scene di lavoro non costituisce un'impresa semplice. Le raffigurazioni rintracciate da Ziomecki e più estesamente da Vidale si trovano nella maggioranza dei casi su vasi da simposio¹⁴²³ e già questo permette di istituire un collegamento con un contesto d'uso essenzialmente maschile e conviviale e, dunque, con una precisa committenza. I simposi costituivano l'occasione concreta per intraprendere relazioni e interazioni sociali, anche tra individui di diverso *status*, erano strumenti di potere e controllo in mano ai cittadini più abbienti nonché momenti in cui si stabilivano e rafforzavano accordi e gerarchie.¹⁴²⁴ In tal senso i vasi da simposio con scene di lavoro potevano partecipare a questa strategia e forse erano verosimilmente legati a una committenza agiata che esibiva questi prodotti in occasione dei simposi - da essa organizzati - per ribadire, in presenza di artigiani, il loro ruolo e la loro distanza sociale.¹⁴²⁵

D'altronde i canali di comunicazione e di autorappresentazione per gli artigiani di epoca greca non sembrano aver sfruttato quelli offerti dalla pittura vascolare e, soprattutto, dal punto di vista tematico pare che l'immagine modesta e umile del lavoratore non soddisfacesse le loro velleità espressive. Tutt'al più essi puntarono a forme artisticamente più aristocratiche di autorappresentazione o al vettore identitario per eccellenza che fu la firma.¹⁴²⁶

¹⁴²² A questo proposito la raffigurazione della *hydria* di Monaco con la caratterizzazione precisa dei rapporti gerarchici e l'enfasi data al prestigio della bottega potrebbero rispondere all'esigenza di trasmettere un'immagine - forse non tanto realistica e, anzi indice di uno *stress* interno - ma comunque tranquilla, controllata e prestigiosa del lavoro (VIDALE 2002, p. 314).

¹⁴²³ Le scene di lavoro sui vasi da mescita si riferiscono essenzialmente all'artigianato della ceramica, del cuoio, del legno e dei metalli mentre le scene di industria tessile con soggetti femminili prediligono forme più varie connesse per lo più alla sfera privata e femminile (VIDALE 2002, pp. 329-489).

¹⁴²⁴ ROSSI 1983, pp. 41-50. Sul simposio: MUSTI 2001.

¹⁴²⁵ VIDALE 2002, pp. 511-512.

¹⁴²⁶ La questione delle firme sulle ceramiche costituisce ancora oggi un nodo critico e da indagare in maniera analitica e sistematica. Sul tema: VIVIERS 2006, pp. 141-154; VILLANUEVA PUIG 2007, pp. 27-50; CATONI 2010,

In linea generale, quindi, le raffigurazioni artistiche di lavoro presenti nella ceramica di VI-V secolo a.C. non sembrano trovare un diretto rapporto con gli artigiani e con le loro istanze comunicative ma, al contrario, superano fisicamente questi per divenire, invece, manifestazioni figurative di altre categorie sociali.

Nella sua lunga analisi M. Vidale approda, infatti, all'ipotesi secondo cui le raffigurazioni di lavoro – specie quelle presenti su forme vascolari piuttosto pregiate – venivano commissionate da cittadini abbienti e fruite in occasioni conviviali nell'ambito di comportamenti e dinamiche sociali tesi a sottolineare ruoli e confini di *status*.¹⁴²⁷ Gli artigiani, che probabilmente erano legati a questi personaggi benestanti da rapporti di lavoro e produzione, prendevano talvolta parte ai simposi e in questa duplice presenza – fisica e figurativa – il messaggio di distanza sociale trovava verosimilmente la sua concreta efficacia.

Si tratta certamente di teorie nate, come sottolinea lo stesso autore, da una documentazione spesso parziale e carente, ma proprio per questo analizzata nei suoi molteplici aspetti pertinenti in prima istanza al contesto d'uso e consumo di tali prodotti. È proprio a partire dalla valutazione della destinazione d'uso di queste immagini che è possibile sviluppare ipotesi sul loro significato.

Il lavoro e i suoi protagonisti furono per lo più assorbiti dalle esigenze ideologiche delle classi elevate e, almeno per quanto riguarda la cultura figurativa vascolare di VI secolo a.C., non costituì una tematica concettualizzata e rappresentata dai diretti interessati, ossia gli artigiani. Quest'ultimo aspetto è possibile rintracciarlo nei decenni centrali del secolo successivo quando, a seguito della crescita produttiva e commerciale di Atene, molti lavoratori ebbero l'opportunità di incrementare i propri guadagni e di migliorare la propria condizione sociale e tradussero figurativamente tale emancipazione economica in scene di lavoro "lieve".¹⁴²⁸

Si tratta di una parentesi molto breve destinata a concludersi già sul finire del V secolo a.C. ma che fissa nella storia dell'iconografia del lavoro un momento importante perché le immagini sono più vicine alle categorie sociali direttamente interessate e non sono espressione filtrata da parte di individui estranei al mondo artigianale. Come detto precedentemente, si tratta di raffigurazioni debolmente ancorate alla realtà lavorativa e orientate a mostrare la natura privata e contemplativa del mestiere¹⁴²⁹, in adesione a una rinnovata fisionomia economica che l'artigiano stesso aveva acquisito. L'artigiano intende presentarsi come lavoratore intellettuale, estraneo ormai alle bassezze del lavoro manuale e vicino ai comportamenti e agli stili di vita delle classi agiate. Le scene di lavoro sono più

pp. 122-128; LEZZI-HAFTER 2016, pp. 79-86. Sulle firme in quanto antica espressione della consapevolezza artigiana: VILLARD 2002, pp. 778-782.

¹⁴²⁷ VIDALE 2002, p. 512.

¹⁴²⁸ VIDALE 2002, p. 519.

¹⁴²⁹ ZIOMECKI 1975, pp. 80-81.

sintetiche, allusive e focalizzate sulla rappresentazione – quasi ideale – dell’esperienza e dell’abilità dell’artigiano: strumenti e attrezzature si fanno più piccoli, scompare la figura supplementare dell’apprendista a favore di quella isolata e assorta del maestro e anche i gesti rappresentati tendono ad essere meno faticosi.¹⁴³⁰

Dunque, considerando solamente il repertorio legato alle scene di lavoro la pittura vascolare mostra già tutta la sua complessità con messaggi e implicazioni sociali che in appena due secoli articolano notevolmente la comprensione di questo immaginario figurativo e rendono vano ogni tentativo di inquadrarlo sotto la definizione di linguaggio inteso come insieme più o meno omogeneo di mezzi espressivi e stilistici codificati e condivisi da un determinato gruppo di individui.

Nel corso del V secolo a.C. il tema fa la sua comparsa anche nell’iconografia funeraria ma l’estrema rarità ed episodicità confermano quanto appena sopra affermato. La stele di un



Fig. 120. Stele del calzolaio Xanthippos (MELE 2004, p. 217, fig. 1)

calzolaio (Fig. 120)¹⁴³¹ e quella di un ramaio¹⁴³² rappresentano, infatti, le due uniche testimonianze finora note di segnacoli tombali con rappresentazione di artigiani. Anche in questo caso l’immagine scelta dai committenti è quella aristocratica con i personaggi ritratti seduti e in vesti rispettabili in linea con l’ideologia dominante.¹⁴³³ Questa tendenza si rintraccia anche nelle stele del secolo successivo, poco più numerose, ove figurano anche donne lavoratrici – balie, sacerdotesse, ostetriche e *lanificae*.¹⁴³⁴ Il modello di base è sempre fornito dal tradizionale ideale aristocratico che subordinava l’iconografia del lavoro attribuendole quegli elementi borghesi che probabilmente inibivano anche l’intenzione espressiva reale del committente.¹⁴³⁵ Con l’emanazione delle leggi suntuarie del 317 a.C. da parte di Demetrio Falereo, destinate a contenere la costruzione di monumenti imponenti, venne limitata

¹⁴³⁰ Sul fondo di una *kylix* a figure rosse datata intorno al 500 a.C. è presente la figura iconica e assorta di un artigiano-efebo barbato isolato, intento a forgiare un oggetto, seduto su un basso sgabello (VIDALE 2002, p. 187, fig. 27), mentre su un’altra *kylix* - poco più recente - un altro artigiano-efebo è ritratto nel gesto ancora più lieve della rifinitura di un elmo corinzio (VIDALE 2002, p. 197, fig. 32). Il medesimo schema è riconoscibile anche nelle rappresentazioni di industria ceramica come nella scena dell’efebo intento a dipingere l’esterno di una coppa collocata anch’essa sul fondo di una *kylix* a figure rosse del 480 a.C. ca. (VIDALE 2002, p. 272, fig. 65).

¹⁴³¹ MELE 2004, p. 216.

¹⁴³² MELE 2004, p. 217.

¹⁴³³ ZIMMER 1982a, p. 76.

¹⁴³⁴ KOSMOPOULOU 2001, pp. 281-319.

¹⁴³⁵ MELE 2004, p. 221.

anche la produzione di stele¹⁴³⁶, così l'occasionale iconografia dei mestieri d'ambito funerario declinò sul finire del IV secolo e si dovrà attendere, per l'appunto, l'età romana affinché essa riprese nuovo vigore.

Dopo questa articolata stagione dell'iconografia dei mestieri, il tema del lavoro venne trasferito in una nuova dimensione – non realistica, tantomeno idealizzata o sacralizzata – quella della pittura cosiddetta «di genere».¹⁴³⁷ Di questo fenomeno artistico si conosce sfortunatamente poco a causa della pressoché totale assenza di testimonianze dirette e le informazioni disponibili sono state ricavate nel corso del tempo dal vasto *corpus* di notizie letterarie¹⁴³⁸ e dalle tracce superstiti delle pitture in buona parte conservate nella penisola italiana.¹⁴³⁹

Nella pittura di genere rientra un ampio insieme di minuziose pitture che comprende soggetti ripresi nella vita quotidiana, dalla sfera familiare a quella lavorativa, di carattere aneddotico. Essa fu espressione diretta del nuovo interesse culturale verso la dimensione più privata ed individualistica del mondo che laicizzò le manifestazioni artistiche e recuperò alcuni valori strettamente connessi all'esperienza personale e a tutte le emozioni che in qualche modo potevano incidere sulla sorte di qualsiasi uomo.¹⁴⁴⁰

Il risultato fu la nascita di una corrente culturale particolarmente eclettica e raffinata¹⁴⁴¹ ove, fra i molti temi, trovarono spazio anche i celebri quadretti mitologici con amorini e *psychai* variamente impegnati in attività quotidiane e di lavoro.¹⁴⁴² Lo scopo di queste raffigurazioni era essenzialmente decorativo, pertanto esse furono realizzate su richiesta di committenti benestanti che ne facevano sfoggio nelle loro ricche dimore.

Il tema del lavoro, già svincolato dal suo legame concreto al mondo reale, venne dunque riadattato per fornire ulteriori elementi figurativi al già variegato immaginario ellenistico. Anche nella pittura vascolare il tema si mantenne con queste caratteristiche e in forme sensibilmente diverse rispetto a quelle del periodo immediatamente precedente e trovò spazio all'interno di composizioni a carattere comico e di genere.¹⁴⁴³

Al principio e per l'intera durata dell'arte ellenistica, quindi, le raffigurazioni del lavoro e dei suoi protagonisti continuarono il progressivo scollamento dalla realtà dalla quale tali

¹⁴³⁶ CIC. *leg.* 2.26; Plut. *Sol.* 21.

¹⁴³⁷ BIANCHI BANDINELLI 1980, p. 203. Il termine fu introdotto in epoca moderna per descrivere alcune opere dell'arte olandese tra XVII e XVIII secolo e oggi viene comunemente sfruttato per indicare questa tipologia di pitture in ogni epoca.

¹⁴³⁸ Primo fra tutti Plinio che al tema della pittura dedica quasi un intero libro (*Nat. Hist.* XXXV).

¹⁴³⁹ Con particolare riferimento ai centri dell'Etruria, della Campania e dell'Apulia (LA TORRE - TORELLI 2012).

¹⁴⁴⁰ POLLITT 1986, pp. 1-16.

¹⁴⁴¹ ZANKER 2004, pp. 3-26.

¹⁴⁴² Erede diretto di questo tema è il ciclo figurativo della casa dei *Vettii* a Pompei, tra i primi esempi che testimoniano la massiccia adozione di repertori figurativi ellenistici nella pittura romana di quarto stile (LING 1991, p. 166).

¹⁴⁴³ Una ruota da vasaio diventa, su una pelike a figure rosse datata al 425 a.C., uno strumento di gioco per due satiri che vi girano in tondo (VIDALE p. 282, fig. 70).

temi erano attinti. In un clima culturale sempre più proiettato verso la dimensione interiore e auto contemplativa, artisticamente teso fra l'aspetto comico, drammatico e patetico del mondo¹⁴⁴⁴, le tecniche e il sapere artigiano furono - sul piano figurativo - totalmente assorbiti all'interno di un sistema semantico complesso fatto di stereotipi tipici della satira e delle distaccate scenette di genere.

Nella parzialità e casualità dei dati a disposizione emerge, quindi, in modo abbastanza chiaro come l'iconografia dei mestieri in epoca greca non fu innanzitutto quasi mai espressione delle classi di lavoratori tanto meno di un loro orgoglio o di una loro volontà di auto rappresentazione. Certamente è possibile rintracciare nelle raffigurazioni delle tavolette votive, di alcuni vasi di VI secolo a.C. e nelle stele funerarie una qualche esigenza comunicativa, un'espressione sporadica ed episodica di artigiani e commercianti che attraverso richieste di protezione o di esibizione e celebrazione del proprio *status* riuscirono a creare rare ed interessanti immagini di lavoro.

Ad eccezione delle raffigurazioni sulle stele funerarie – che comunque – erano subordinate ai canoni iconografici tradizionali, in linea generale l'iconografia professionale del mondo greco fu concepita per soddisfare le esigenze di classi sociali esterne alla realtà del lavoro artigianale, costituì un ulteriore argomento in mano all'élite per marcare confini e distanze sociali o semplicemente per soddisfare il loro gusto per l'aneddotico, il pittoresco e le ambientazioni idilliche.

Il lavoro non venne sostanzialmente tematizzato in un argomento coerente ma fu, di volta in volta, rielaborato e svuotato delle sue componenti realistiche e messo in rapporto a un sistema di valori che poco o nulla aveva a che fare con la realtà degli artigiani.

6.2 CIRCOLAZIONE DEI MODELLI, INFLUENZE E VARIANTI FRA CENTRO E PERIFERIA IN ETÀ ROMANA

Nonostante i precedenti di epoca greca, l'argomento lavorativo nacque dunque in seno a una tradizione italica che, come ampiamente discusso, a partire dalla fine dell'età imperiale e a seguito di una serie di congiunture politiche economiche e sociali, diede vita a un vero e proprio linguaggio figurativo, originale, prorompente e ben individuabile.

A partire dall'età claudio-neroniana le rappresentazioni di professioni cominciano ad affollarsi a Roma sull'onda di quella tendenza alla rappresentazione pubblica che già alla fine della Repubblica si era sviluppata presso i gruppi emergenti dell'Urbe e delle città italiche. ¹⁴⁴⁵ Da questo momento in poi, infatti, il lavoro comincia ad essere un tema sempre più frequente e, rispetto al periodo precedente, acquisisce quei significati identitari e

¹⁴⁴⁴ ZANKER 2004, pp. 124-143.

¹⁴⁴⁵ ZANKER 2002, pp. 135-148.

concreti che ne determinarono il trasferimento dai quadretti di genere delle *domus* romane verso contesti più ampi e votati a una fruizione pubblica.

Nella sfera funeraria in particolar modo prende forma un linguaggio figurativo del tutto nuovo incentrato sulla rappresentazione del lavoro, da intendere come espressione di ceti e individui direttamente coinvolti nell'attività professionale.

Come visto, due furono sostanzialmente le aree geografiche ove tale fenomeno si sviluppò con una certa velocità: il comprensorio campano-laziale e quello cisalpino gravitanti attorno a grandi centri urbani come Roma e Pompei, nonché Aquileia e Milano per citarne alcuni, seguiti poco più di un secolo dopo dai territori gallo-romani.

Da qui, sotto l'influenza di tradizioni ellenistiche e attraverso originali concettualizzazioni, lapicidi e committenti attivi sia Roma che nel Nord Italia diedero vita a un significativo repertorio di rappresentazioni di mestiere che si offrivano allo sguardo dei passanti lungo le vie sepolcrali secondo forme e strategie estremamente variegate.

Tra le due aree è possibile riconoscere sul piano cronologico una certa corrispondenza, con i primi esempi rintracciabili già sul finire del I secolo a.C. sia a Roma (**Cat. P1**) che ad Aquileia (**Cat. TL4**). A Capua, tuttavia, sono documentati esempi di poco più antichi (**Catt. L9, LM1, LM32**) che potrebbero attribuire all'area centro-italica una maggiore precocità nell'elaborazione del nuovo linguaggio rispetto alle regioni della Cisalpina.

Le differenze invece, sono evidenti innanzitutto nell'elaborazione formale e stilistica di queste scene che, fra centro e periferia, mostrano soluzioni abbastanza variegate.

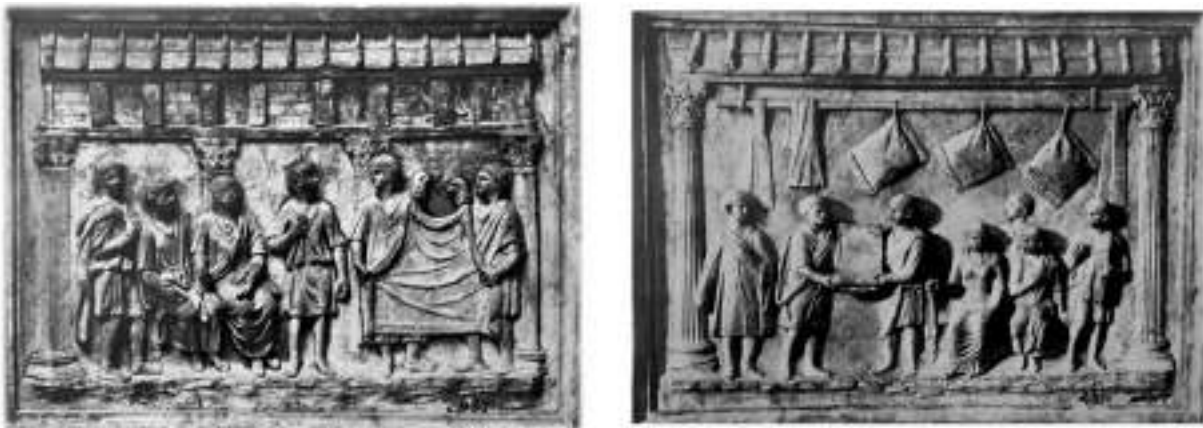


Fig. 121. Rilievi di Vigna Strozzi. Scena di esposizione del tessuto (a sinistra, **Cat. TV4**) e scena di acquisto (a destra, **Cat. TV3**)

Gli esempi qualitativamente più validi provengono quasi esclusivamente da Roma, come documentano i rilievi da Vigna Strozzi (**Fig. 121**) conservati a Firenze (**Catt. TV3, TV4**), il rilievo del Vaticano (**Cat. P13**), l'insegna dell'*aurifex brattarius* (**Cat. LM15**) e il rilievo di *Q. Lollius Alcamenes* (**Cat. LP5**).

Il tema dell'industria dei tessuti, abbastanza attestato sia a Roma che in Cisalpina, fornisce una valida base documentaria per individuare con più facilità gli esiti e le diverse tendenze stilistiche fra le due aree. In primo luogo sono da analizzare le immagini riguardanti il

commercio di tessuti. I già citati rilievi di Vigna Strozzi ai quali va aggiunta l'ara di *Socconius* (Cat. TV9) trovano, infatti, puntuali confronti per l'affinità tematica e compositiva con alcune raffigurazioni dall'Italia settentrionale (Catt. TV1, TV2, TV5, TV6) e dalla più vicina Pompei (Cat. TC2), tutte databili – ad eccezione del sarcofago di Torino (Cat. TV10) – fra la metà del I e il II secolo d.C.

Dal confronto fra queste raffigurazioni emerge subito un primo elemento discriminante che istituisce una sostanziale differenza fra centro e periferia, ossia la complessità compositiva. Gli esempi romani, infatti, appaiono maggiormente ricchi di personaggi e mostrano la tendenza ad articolare le scene attraverso la rappresentazione di interni e l'aggiunta di dettagli, o, ancora, mediante la resa efficace di volumi, prospettive e profondità. Le scene si caratterizzano per una composizione complessa con più elementi figurativi e, soprattutto, con numerosi personaggi ben identificabili nei loro ruoli di venditori e acquirenti dinanzi al prodotto mostrato da due inservienti (Catt. TV3, TV4).

In Cisalpina, invece, il tema viene sensibilmente semplificato e sintetizzato nel momento saliente dell'esibizione del tessuto, un gesto iconico e tipico della rappresentazione dei *vestiarii*¹⁴⁴⁶, che veniva svolto essenzialmente da due sole figure (Fig. 122). Ad eccezione del sarcofago di Torino (Cat. TV10), manca sempre la figura del cliente, considerata secondaria rispetto alla rappresentazione del titolare della bottega. Piuttosto nell'immagine raffigurata, è l'osservatore a completare la scena che diventa, per così dire, una immagine "aperta".¹⁴⁴⁷

Pertanto, nelle scene dell'Italia settentrionale è quasi sempre un singolo personaggio a reggere il tessuto, quest'ultimo spiegato in modo da lasciare intravedere solo la testa e le gambe della figura (Catt.



Fig. 122. Stele milanese dei *Licinii* (Cat. TV2).

TV1, TV2, TV5), affiancato da un secondo personaggio posto di tre quarti, talvolta raffigurato nel gesto di indicare il prodotto (Cat. TV1), altre semplicemente mentre regge alcuni tessuti arrotolati (Catt. TV2, TV5).¹⁴⁴⁸

Il medesimo schema cisalpino è stato rintracciato a Pompei nella raffigurazione dell'insegna di bottega di *Verecundus* (Cat. TC2) ove, come visto precedentemente, il proprietario mostra in visione frontale uno dei prodotti della sua officina.

¹⁴⁴⁶ Cfr. § 3.1.4.7

¹⁴⁴⁷ ZIMMER 1982a, p. 82.

¹⁴⁴⁸ Il motivo dell'uomo ritratto di tre quarti che si avvicina dal lato e regge piccoli tessuti si trova soltanto in aree provinciali e rurali (ZIMMER 1982a, p. 84, nt. 545).

È verosimile ipotizzare che la prassi di vendita dei commercianti di tessuti di Roma fosse identica a quella del resto d'Italia e, dunque, le differenze appena evidenziate sul piano figurativo sarebbero esclusivamente dovute alle scelte di gusto e all'abilità degli artisti. Il trasferimento dei modelli sulle superfici lapidee determinava, infatti, non poche difficoltà nell'esecuzione ed evidenziava, di conseguenza, il grado di esperienza e l'abilità degli scalpellini.

I difetti risultano, ad esempio, abbastanza evidenti nelle piccole scene delle stele milanesi dei *Vettii* (Cat. TV1) e dei *Licinii* (Cat. TV2) ove la raffigurazione di tre quarti delle figure appare poco riuscita, queste risultano molto rigide e sproporzionate, la profondità spaziale assolutamente inesistente. Vi è un tentativo di caratterizzare i volumi e la plasticità – evidente nelle linee dei panneggi – ma il risultato finale non è efficace.



Fig. 123. Sarcophago di *T. Flavius Trophimus*. Particolare della raffigurazione sul lato sinistro della fronte (Cat. C1)

Ma le differenze stilistiche e formali non riguardano solo i territori più periferici, anche nella vicina Ostia è stato possibile evidenziare, rispetto all'Urbe, caratteristiche formali e stilistiche tendenzialmente diverse rispetto a quelle romane. La composizione dell'immagine del calzolaio sul sarcofago di *T. Flavius Trophimus* (Fig. 123) custodito presso il Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, mostra indubbiamente un tentativo di ricerca della caratterizzazione

spaziale, ma un'osservazione approfondita rivela diversi difetti d'esecuzione. La figura del calzolaio seduto è caratterizzata da un'incongruenza nella rappresentazione laterale delle gambe rispetto alla visione tendenzialmente frontale del torace. Anche le proporzioni degli arti evidenziano una certa insicurezza e le braccia appaiono molto più corte rispetto alle gambe. Su altri rilievi, come quelli dei tagliapietre (Cat. LP16) e dei fabbri (Catt. LM6, LM7), invece, lo scalpellino sembra aver del tutto rinunciato alla resa della profondità spaziale.

Gli esempi ostiensi dimostrano dunque, l'estrema variabilità formale e stilistica che tali iconografie potevano assumere anche in contesti come Ostia che di Roma fu città satellite. Questo aspetto ci spinge a non trascurare il fatto che le caratteristiche appena evidenziate dipendevano, oltre che da motivi d'ordine artistico e culturale, anche dalle condizioni economiche dei committenti. Lavori che potevano risultare tecnicamente impegnativi per uno scalpellino subivano processi di semplificazione, non solo formale ma anche, come visto per i *vestiarii*, contenutistica.

Sia chiaro, anche nelle raffigurazioni di provenienza romana sono state rintracciate diverse imprecisioni o tendenze alla semplificazione evidenti, ad esempio, nella predilezione per l'uso della linea incisa per separare oggetti e figure.¹⁴⁴⁹ Ma nel complesso appare indubbio il primato romano nella creazione delle scene di mestiere più pregevoli, sia per quanto riguarda la composizione sia per l'elaborazione tecnico-stilistica. Anche qui Roma emerge nel suo ruolo di centro di attrazione e irradiazione di forme ellenistiche verso l'Italia centrale e settentrionale¹⁴⁵⁰, indubbiamente sullo sfondo di una tradizione italica che ovunque determinò rielaborazioni sul piano qualitativo e formale.

Terzo grande distretto geografico ove tale fenomeno si manifestò in maniera evidente fu, come visto, quello gallo-romano. Questi territori hanno restituito un ricco repertorio di rilievi funerari con scene di mestiere riferibili ai monumenti di individui variamente coinvolti in attività artigianali.¹⁴⁵¹

Sin dal I secolo d.C. nella Narbonense e poi molto più diffusamente fra II e III secolo d.C. in vari centri delle *Galliae*¹⁴⁵² - soprattutto nord-orientali¹⁴⁵³ - il tema cominciò ad essere ampiamente sfruttato per decorare non solo piccoli monumenti funerari ma anche le tombe di ricchi notabili, talvolta associato a motivi decorativi presi in prestito dal repertorio mitologico classico.¹⁴⁵⁴ Attualmente le province galliche e germaniche costituiscono l'area dalla quale proviene il maggior numero di rilievi il cui numero complessivo si aggira intorno ai 500 esemplari.¹⁴⁵⁵

Il boom economico di questi territori, favorito dai rapporti commerciali con le *regiones* italiche e dall'attivazione di numerose attività manifatturiere, incoraggiò, infatti lo sviluppo di un ceto produttivo e commerciale particolarmente vitale.¹⁴⁵⁶ La crescita economica fu indubbiamente uno dei motivi ispiratori del nuovo linguaggio che proprio in Gallia vide un vero e proprio *exploit* in quanto espressione di un nuovo modo di sentire secondo il quale il lavoro costituiva non solo uno strumento per rivendicare la felicità ultraterrena¹⁴⁵⁷, ma anche un mezzo attraverso il quale conquistarsi un ruolo nella comunità.¹⁴⁵⁸

¹⁴⁴⁹ Ad esempio sul rilievo del macellaio di Dresda (**Cat. M16**) lo stacco fra la cornice laterale sinistra e la poltrona sulla quale siede la donna avviene semplicemente attraverso una linea incisa, lo stesso accade a destra per quanto riguarda la bilancia. In alcuni casi le figure e gli oggetti non appaiono lavorati in rilievo, ma staccate dal fondo soltanto attraverso la scalpellatura della superficie intorno ai soggetti i quali risultano così paralleli al piano di fondo (**Cat. M17**).

¹⁴⁵⁰ ZANKER 1974, pp. 12-13.

¹⁴⁵¹ Cfr. § 6.5.3

¹⁴⁵² BÉAL 1999, p. 153.

¹⁴⁵³ REDDÉ 1978, p. 48, 50.

¹⁴⁵⁴ NERZIC 1989, p. 245.

¹⁴⁵⁵ MELE 2010, p. 1143.

¹⁴⁵⁶ WOOLF 1998.

¹⁴⁵⁷ CUMONT 1942.

¹⁴⁵⁸ REDDÉ 1978, pp. 43-63.

Le raffigurazioni professionali gallo-romane partecipano, dunque a una modalità di comunicazione ancora più specifica rispetto a quelle romane ed esclusivamente legata al mondo funerario. Normalmente i sepolcristi, nella varietà dei tipi monumentali, potevano prevedere sulla facciata anteriore la presenza del defunto ritratto da solo o circondato dai suoi familiari, di dimensioni leggermente più piccole rispetto al reale tali da permettere la rappresentazione a mezzobusto o a figura intera, a seconda della grandezza del monumento; un'iscrizione, incisa o dipinta, indicava il nome e a volte anche il mestiere e la famiglia del defunto. Le scene professionali potevano essere collocate, in rapporto alle dimensioni del monumento, in posizione secondaria sulle facciate laterali spesso articolate su due registri.¹⁴⁵⁹ Nel caso dei grandi pilastri sepolcristi, come la colonna di Igel (**Catt. AP4, TV11**) le scene potevano svilupparsi lungo un fregio che correva tutto intorno al monumento.¹⁴⁶⁰ Il materiale costruttivo è sempre la pietra locale nelle sue numerose varianti, nessun monumento si distinse per l'impiego di materiale nobile come il marmo, anche nel caso di committenze di un certo peso economico.¹⁴⁶¹



Fig. 124. Un falegname ritratto nel tipico schema del *porteur d'outils* su una stele da Bordeaux (**Cat. L11**).

Il repertorio figurativo gallico appare abbastanza ampio e mostra, sia negli schemi che nello stile, l'elaborazione di un linguaggio con numerosi elementi di originalità evidenti nella progressiva tendenza alla linearità, all'espressione sintetica e alla propensione per il bidimensionale.

Per quanto riguarda gli schemi figurativi è stato possibile notare, in particolare nell'impostazione del ritratto, una peculiarità che non è presente nei ritratti dei monumenti tombali italici, ossia l'abbandono di gestualità e di atteggiamenti come la *dextrarum iunctio* (**Catt. LM24, LP19**), la mano infilata nella piega o che stringe un lembo del mantello (**Catt. P2, LS1**) a favore dell'adozione del nuovo schema del *porteur d'outils*¹⁴⁶² (Fig. 124).

Nella varietà di attributi ciascun attrezzo, stretto tra le mani del defunto o dei defunti, potrebbe

richiamare, secondo M. Langner, precisi ambiti professionali che in monumenti più grandi sono ampiamente contestualizzati all'interno di scene dinamiche sulle facce laterali.¹⁴⁶³ In

¹⁴⁵⁹ LANGNER 2001, p. 302.

¹⁴⁶⁰ BÉAL 1999, pp. 95-104.

¹⁴⁶¹ DEMAROLLE 2011, p. 38.

¹⁴⁶² Cfr. § 2.2.1

¹⁴⁶³ Lo studioso evidenzia, infatti, la ricorrenza di attrezzi e oggetti sovradimensionati sui monumenti tombali più piccoli le cui facciate laterali sono prive di immagini (LANGNER 2001, p. 307).

questo caso gli attribuiti appaiono in strettissimo rapporto col defunto mentre negli esempi italici essi risultano collocati all'esterno del campo dell'immagine. Lo strumento che l'individuo tiene nella mano si carica di un forte senso identitario e concorre a definirne in maniera precisa il ruolo e la sua abilità tecnica.

L'attenzione rivolta al mestiere e al momento lavorativo spesso spoglia l'immagine di qualsiasi accessorio, vengono curati solo alcuni essenziali dettagli in modo da favorire al meglio la comprensione del messaggio. La rappresentazione di arredamenti o di attrezzature si riduce ad alcuni elementi: la vasca per i tintori e follatori, l'incudine per il fabbro e il banco da lavoro per carpentieri, calzolai, sarti ecc. Attraverso questi pochi oggetti si aveva una maggiore concentrazione sul processo di lavoro.¹⁴⁶⁴

Le raffigurazioni professionali potevano, comunque, essere proposte anche sulla fronte dei monumenti nella forma di scene dinamiche di lavoro (**Cat. M23**) o in quella di originali ritratti nei quali i defunti stessi preparano il proprio monumento funerario¹⁴⁶⁵ (**Cat. LP13**).

Ma l'importanza attribuita alla vita lavorativa nei territori gallici giunge persino ad invertire la tradizionale collocazione del ritratto rispetto alla scena di lavoro e, a differenza di quanto accade in area italica, a preferire l'immagine dell'artigiano a lavoro sul lato principale e il ritratto canonico statico su quello laterale (**Cat. L12**).

Un'altra differenza con il territorio italico è stata, inoltre, individuata in riferimento alla raffigurazione di un macellaio a lavoro proveniente da Mediomatrici (**Fig. 125**). Al di là della rarità delle ricorrenze in area gallica pertinenti questa professione, anche nella scelta



Fig. 125. Stele di *Iulos* (**Cat, M23**)

dello schema sembra che la committenza preferì soluzioni alternative a quelle italiche, con il macellaio, ancora raffigurato dinanzi al ceppo, con coltelli e carni varie ma colto mentre interagisce con i clienti. Cioè egli non affetta alcun prodotto, piuttosto discute e contratta con l'acquirente.

Lo schema ampiamente discusso del *lanius* dinanzi al cippo, ben documentato nei territori centro settentrionali della penisola¹⁴⁶⁶, non si trova fra i monumenti funerari delle province del nordovest.¹⁴⁶⁷ Le motivazioni sono probabilmente legate alla volontà da parte della

¹⁴⁶⁴ LANGNER 2001, p. 324. Diverso è il caso dei commercianti dove, invece, l'abbondanza di prodotti raffigurati valorizzava la propria attività ed era simbolo di ricchezza (**Cat. TV12**).

¹⁴⁶⁵ CARUEL 2016, pp. 121-122

¹⁴⁶⁶ Cfr. § 3.1.1

¹⁴⁶⁷ LANGNER 2001, p. 333.

committenza di sottolineare precisi aspetti del proprio mestiere, specie se in rapporto non solo ad attività produttive ma anche commerciali e di vendita.



Fig. 126. Un *gemmarius* presenta i propri prodotti al cliente (Cat. LM46).

In questo senso mentre nelle raffigurazioni italiche il commerciante viene solitamente rappresentato in posizione frontale, al centro del suo negozio, impegnato a mostrare i suoi prodotti ad un osservatore esterno (Catt. TC2, TV1, TV2, TV5, LM4) i rilievi gallo-romani mostrano i lavoratori mentre discutono di un affare, quindi interagiscono con altri cittadini e definiscono il loro *status* sociale anche attraverso la loro funzione di consulenti, qualificandosi di fatto, nei confronti dei loro concittadini, come esperti (Fig. 126).

Si tratta di un atteggiamento tipico del commerciante gallo-romano il cui ruolo sociale si definisce in modo determinante attraverso i rapporti con gli altri cittadini espressi non solo sul piano figurativo ma più in generale nella creazione di un monumento funerario che con la sua materialità – talvolta anche imponente - stabiliva un canale di comunicazione oltre la morte.¹⁴⁶⁸

Inoltre, a differenza di quanto accade nel mondo funerario italico, sempre più orientato verso un progressivo allontanamento dalla sfera pubblica¹⁴⁶⁹, in Gallia i monumenti tombali risultano ben lontani dall'essere tipologicamente omologati, anzi appaiono abbastanza articolati, ma - soprattutto - sono sempre più rivolti agli osservatori e ai passanti e per questo vengono collocati all'incrocio di importanti assi viari.¹⁴⁷⁰ Il concetto del «gallische Erzahlfreude»¹⁴⁷¹ trova la sua ragione d'essere nei monumenti sepolcrali caratterizzati da bassorilievi che furono concepiti con l'intenzione di comunicare e di avere la massima visibilità con soluzioni decisamente più vistose rispetto a quelle della controparte italica.

La variabilità dei temi e la ricchezza di raffigurazioni sono espressione di un tessuto sociale composto in larga parte da uomini liberi¹⁴⁷² cui si deve la scelta di promuovere la propria

¹⁴⁶⁸ LANGNER 2001, p. 336.

¹⁴⁶⁹ ZANKER 2002, p. 144.

¹⁴⁷⁰ Un esempio è la necropoli di Wederath-Belgium vicino a Treviri (HAFFNER 1989, pp. 80-93, 114-119, 355-368).

¹⁴⁷¹ Letteralmente “gioia gallica della narrazione” intesa come tensione ed intenzione comunicativa rivolta a un ampio pubblico (LANGNER 2001, p. 350).

¹⁴⁷² Sulla base della documentazione epigrafica della Narbonese gli individui di origine servile costituiscono solo il 16%, mentre nel territorio di Lione il 9,6% (DAUBIGNEY - FAVORY 1974, p. 317). Allo stesso modo, in Aquitania, i portatori di *tria nomina* rappresentano poco più del 3% della popolazione, e sarebbero ancora meno numerosi in Belgio, mentre nelle Tre Gallie sono attestati numerosi nomi indigeni (BÉAL 2000, pp. 162-163).

immagine attraverso la rappresentazione del lavoro, anche quando il successo derivava da attività imprenditoriali.¹⁴⁷³ Rispetto a quanto succedeva a Roma, cioè, il benessere economico e sociale non provocava scelte di camuffamento o l'adozione di immagini dal carattere aristocratico da parte dei membri della borghesia mercantile.¹⁴⁷⁴ Il significativo numero di ritratti di *porteur d'outils* contrasta con il gruppo di strumenti che costituisce lo schema più diffuso in Italia e rappresenta un indizio concreto del diverso modo di concepire l'attività professionale in Gallia, soprattutto nei territori dove il sostrato indigeno era particolarmente forte.¹⁴⁷⁵

D'altra parte, come osservato da Jean-Claude Béal, le immagini dei soli strumenti sono particolarmente frequenti nelle città e nei distretti orientali, in Belgio e in Germania Superiore, e nell'ambiente militare: la loro preponderanza nelle zone più romanizzate confermerebbe l'ipotesi dello studioso riguardante lo sviluppo di due diverse tendenze figurative: «un clivage dans l'emploi des images artisanales entre celles qui renvoient à des valeurs plutôt romaines (figuration d'outils seuls) ou plutôt indigènes (figuration de possesseurs d'outils)¹⁴⁷⁶».

Il tema professionale, nelle sue molteplici declinazioni e possibilità figurative fu, dunque, fortemente assimilato dalle comunità gallo-romane e soddisfò le esigenze di rappresentazione di numerosi individui che, a vari livelli, raggiunsero un certo grado di benessere economico grazie all'esercizio del proprio mestiere.

Sebbene sia difficile definire con precisione la geografia di tale fenomeno¹⁴⁷⁷ è indubbio che le particolarità delle rappresentazioni gallo-romane dei mestieri sono molto più evidenti rispetto a quelle di altri territori. Essi ampliarono il repertorio figurativo legato all'iconografia professionale con soluzioni molto variegata - ora semplici e sintetiche, ora complesse e ricche - e in percentuali estremamente significative.

Rivolgendo lo sguardo alle altre province dell'Impero, infatti, l'estrema carenza di dati non consente molte riflessioni e si pone a conferma del fatto che il fenomeno attecchì in modo profondo solo in poche e specifiche aree dell'Impero.

Le uniche province che, seppure in via eccezionale, documentano la presenza di scene professionali nei monumenti funerari possono essere considerate quelle più aperte all'influenza romana e, segnatamente, l'Illirico, la Dalmazia e il Norico. Fra le attestazioni si rivelano di particolare interesse, ad esempio, le due lucerne con scene di officina vetraia (**Catt. VE2, VE3**) che nell'esemplare di Ferrara (**Cat. VE1**) trovano una puntuale corrispondenza.

¹⁴⁷³ BÉAL 1999, pp. 165-167.

¹⁴⁷⁴ REDDÉ 1978, p. 50.

¹⁴⁷⁵ HENNING 1991, pp. 69-70.

¹⁴⁷⁶ BÉAL 1999, p. 159.

¹⁴⁷⁷ LANGNER 2001, p. 323. Cfr. § 6.5.3

Le poche raffigurazioni di provenienza iberica (**Catt. TT2, EM1, EM2, NI3**), invece, rivelano già in queste regioni la debole assimilazione del tema e le poche testimonianze si riferiscono alla Tarraconense, alla Betica e alla Lusitania.¹⁴⁷⁸

Il repertorio appare discretamente ampio - nell'esiguità di attestazioni - con scene di lavoro destinate prevalentemente a decorare stele e monumenti funerari.¹⁴⁷⁹ Gli schemi, infatti, sono riconducibili a ritratti e a momenti di lavoro mentre rara risulta la rappresentazione dei soli strumenti. Lo stile appare abbastanza lineare e sintetico, con forti caratteri locali che mantengono ancora un legame con il sostrato artistico indigeno. Anche nella più romana delle province iberiche come la Baetica, infatti, la cultura artistica continuò a mantenere una propria vitalità e diede, anzi, origine a una coesistenza di arte iberica e iberico-romana.¹⁴⁸⁰ Nella complessità culturale della Hispania tali forme di sincretismo si realizzarono verosimilmente in quei territori dove la presenza romana fu più significativa, negli altri casi gli stimoli creativi furono meno intensi specie in quelle aree dove la tradizione celtica mantenne quasi inalterate le proprie caratteristiche come la tendenza all'aniconismo.¹⁴⁸¹

Le poche raffigurazioni di lavoro note possono essere indubbiamente considerate il riflesso di quel cambiamento di mentalità partito da Roma, ma l'esiguità di attestazioni fa emergere per questi territori non solo lo scarso interesse da parte della committenza per il tema del lavoro ma anche l'esistenza di una tradizione indigena fortemente radicata e che oppose una certa resistenza alla cultura di ascendenza italica.

Nella *pars orientalis*, invece, dove le attestazioni risultano concentrate nelle regioni della Grecia continentale, dal Peloponneso fino ai territori settentrionali, e sulle isole con limitate presenze nelle Cicladi¹⁴⁸², l'iconografia sembra seguire un percorso autonomo sebbene contenuto.¹⁴⁸³

È solo dalla metà del II secolo d.C.¹⁴⁸⁴ che le raffigurazioni professionali cominciano a comparire sui sepolcrali di queste aree, verosimilmente come conseguenza della politica economica dell'impero in quel momento orientata a rafforzare l'eparchia orientale.¹⁴⁸⁵

Anche qui il tema che, come visto, godeva già di una lunga tradizione figurativa, comincia ad essere assimilato nella produzione artistica funeraria in quanto elemento semantico essenziale per caratterizzare l'individuo e definirne il ruolo nella società.¹⁴⁸⁶

¹⁴⁷⁸ MELE 2008; Mele 2012, p. 292.

¹⁴⁷⁹ MELE 2012, p. 292.

¹⁴⁸⁰ MELE 2008, p. 51.

¹⁴⁸¹ MELE 2008, p. 78.

¹⁴⁸² In particolar modo Delos e Rinea, probabilmente in ragione del progressivo ingresso nella sfera economica e culturale della potenza romana (ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 53-54).

¹⁴⁸³ ZANKER 1992, p. 353.

¹⁴⁸⁴ MOOK 1998, p. 81 (età antonina); MELE 2004, p. 221 (età adrianea); ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012, p. 401.

¹⁴⁸⁵ ALCOCK 2008, pp. 671-673.

¹⁴⁸⁶ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 31-22; MELE 2004, p. 215.

Qui, infatti, si registra una certa variabilità di soluzioni figurative¹⁴⁸⁷ con gli artigiani raffigurati in alcuni casi a riposo con gli attributi del proprio mestiere vicino (**Catt. AP3, NI1**), oppure a lavoro generalmente isolati (**Catt. C17, L1, LP2, LP4, LM17**) o nello schema del ritratto a figura intera (**Cat. AP2**).

Per alcune raffigurazioni è possibile cogliere l'influenza della tradizione greco-ellenistica e del ricco repertorio figurativo con scene ricche di elementi accessori e di artigiani ritratti in abiti borghesi¹⁴⁸⁸ o persino sdraiati su di un *kline* (**Fig. 127**).¹⁴⁸⁹



Fig. 127. Stele di *Eutychedes* (**Cat. NI1**)

Rispetto alle province d'Occidente le raffigurazioni greco-orientali non mostrano quella tendenza quasi didascalica nella rappresentazione del lavoro, al contrario quest'ultima appare più libera ed eclettica, con una lieve predilezione per le scene con artigiani a riposo, non concretamente impegnati in attività lavorative.¹⁴⁹⁰ Pertanto non è forse un caso l'assenza in questi territori di grandi cicli figurativi come quelli del monumento di Eurisace e dei *Secundinii* a Igel.¹⁴⁹¹

Secondo E. Pfuhl e H. Möbius queste raffigurazioni risultano stilisticamente poco rilevanti¹⁴⁹² e in effetti il livello artistico delle immagini di lavoro d'area ellenica

di epoca imperiale si discosta notevolmente dai canoni artistici che siamo soliti apprezzare nella produzione greca. L'esecuzione, infatti, risente sul piano qualitativo delle limitate possibilità della committenza che nel caso specifico dei mestieri artigianali era composta da scalpellini, macellai, fabbri i quali, ad esempio, sulle stele attiche di età adrianea trovarono per la prima volta un loro spazio di rappresentazione.¹⁴⁹³

Stesse considerazioni valgono per l'ambiente anatolico e microasiatico dove le acquisizioni risultano al momento molto poche e circoscritte ai territori dell'Asia minore e di quelli compresi tra Lidia e Frigia. Anche qui il repertorio nella sua esiguità si rivela abbastanza variegato con raffigurazioni di attributi professionali (**Catt. TL5, L4**), di artigiani a lavoro (**Cat. LM18**) e scene complesse di bottega (**Cat. LP12**).

¹⁴⁸⁷ PFUHL - MÖBIUS 1979, p. 279.

¹⁴⁸⁸ PFUHL-MÖBIUS 1979, tavv. 170-180; MELE 2004, figg. 8-11.

¹⁴⁸⁹ ZIMMER 1982a, p. 77. La stele di *Eutychedes*, tuttavia, può essere considerata un antecedente alle vere e proprie iconografie professionali dato il periodo cui essa si riferisce.

¹⁴⁹⁰ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 45-51.

¹⁴⁹¹ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 33-35.

¹⁴⁹² «[...] kein einziges ist künstlerisch bedeutend» (PFUHL - MÖBIUS 1979, p. 279).

¹⁴⁹³ MELE 2004, p. 223.

Nei territori greco-orientali emerge, dunque, in maniera più evidente il carattere estremamente eterogeneo delle rappresentazioni di lavoro, un aspetto che nonostante sia stato riscontrato anche a Roma e in Occidente qui sembra essere più appariscente.



Fig. 128. I ritratti a figura intera dei fratelli *Eukarpos* e *Philoxenos* (Cat. AP2)

In molti casi una componente borghese permea tali rappresentazioni cosicché, ad esempio, sulla stele degli agricoltori *Eukarpos* e *Philoxenos* (Fig. 128) uno dei due fratelli appare vestito in abiti borghesi come a sottolineare il mantenimento degli aspetti cittadini anche in un settore lavorativo come quello agricolo.¹⁴⁹⁴

La natura composita della committenza greco-orientale e il background culturale di questi territori - dove il tema aveva già trovato campi di applicazione - influì sicuramente nell'articolazione delle iconografie. La varietà di elementi a disposizione forniva, infatti, la possibilità di creare raffigurazioni ricche di riferimenti simbolici e dal significato complesso che in certi casi l'iscrizione provvedeva a chiarire.¹⁴⁹⁵

Immagini di artigiani a lavoro inserite su stele disadorne si alternano a quelle dove i motivi attinti dalla tradizione greca si combinano con i nuovi valori romani e generano un linguaggio peculiare che nell'enfasi attribuita al lavoro trova il tratto caratterizzante e unificante rispetto ai coevi esempi occidentali.

6.3 SCENE E ATTRIBUTI PROFESSIONALI AGLI ALBORI DEL CRISTIANESIMO

Sin dall'età apostolica il lavoro fu considerato la naturale tendenza dell'uomo alla collaborazione divina.¹⁴⁹⁶ Esso era profondamente iscritto nella persona umana, creata ad immagine di Dio e chiamata a prolungare l'opera della creazione sottomettendo la terra.¹⁴⁹⁷ «Chi non vuol lavorare, neppure mangi»¹⁴⁹⁸ scriveva S. Paolo, che preparerà gli scritti dei Padri Apostolici contenenti esortazioni al lavoro e ammonimenti nei riguardi dell'atteggiamento pigro inteso come sciagura irreparabile. «Il pigro non può essere fedele» si precisa nella *Didascalia degli Apostoli* e tale espressione costituisce una vera e propria sentenza che circola nelle comunità cristiane delle origini.

¹⁴⁹⁴ MELE 2002, p. 359.

¹⁴⁹⁵ MOOCK 1998, pp. 81-82.

¹⁴⁹⁶ QUACQUARELLI 1988, p. 15.

¹⁴⁹⁷ GEN 1, 28.

¹⁴⁹⁸ 2 Ts 3, 10.

In molti scritti dei Padri Apostolici è, infatti, possibile cogliere i riflessi di queste concezioni dove l'attività lavorativa è considerata una pratica che dona dignità all'uomo il quale deve ben guardarsi da ogni forma di indolenza.¹⁴⁹⁹

L'affermazione di Paolo pone, quindi, enfasi sull'obbligo del lavoro, rappresenta una condanna del vivere nell'inefficienza e a spese altrui, costituisce un principio etico e pedagogico attraverso il quale educare – e in alcuni casi recuperare – i fedeli all'attività lavorativa.¹⁵⁰⁰

La rivalutazione cristiana della professione va, infatti, intesa nella forma di un ampliamento semantico del concetto stesso di lavoro che consiste nell'acquisizione della dimensione caritatevole.

Non si verificarono cambiamenti nei rapporti di lavoro, tanto meno nelle strutture socio-economiche, piuttosto avvenne un'ulteriore trasformazione nel sistema di valori che ruotava attorno al mestiere.¹⁵⁰¹ L'attività lavorativa era proiettata verso la prospettiva della sopravvivenza e della carità non dell'arricchimento. I Padri della Chiesa insistono sul distacco dalla ricchezza e pongono l'accento sul dovere di aiutare i bisognosi. Le antiche comunità, pronte a soccorrere coloro che per impedimenti di vario genere non potevano svolgere alcuna attività, considerarono il lavoro come un dovere sociale e morale, un mezzo per sostenere sé stessi e la propria famiglia, ma anche uno strumento per esercitare la carità.¹⁵⁰²

È probabilmente questo l'elemento di novità rispetto al mondo pagano che, al di là dell'atteggiamento di alcune opere letterarie, già esaltava il lavoro manuale. Nella cultura pagana, cioè, mancava un'etica del lavoro sentito come dovere morale, nel cui esercizio si realizzassero le personalità e il destino di ciascuno.¹⁵⁰³

Questo è, invece, ciò che avviene già nella prima era cristiana dove i precetti biblici riguardanti il lavoro influenzarono in maniera decisiva la vita e l'esperienza giudaica e cristiana.¹⁵⁰⁴

¹⁴⁹⁹ BISCONTI 2013, pp. 82-83.

¹⁵⁰⁰ Così Paolo si pronunciava nei confronti di coloro che ritenevano di non dover lavorare: «Se qualcuno non obbedisce a quanto diciamo in questa lettera, prendete nota di lui e interrompete i rapporti perché si vergogni; non trattatelo però come un nemico ma ammonitelo come un fratello» (vv. 14-15).

¹⁵⁰¹ BISCONTI 2013, pp. 85-88.

¹⁵⁰² MARA 1980; MAZZOLENI 1986, p. 263.

¹⁵⁰³ ROSSANO 1965, p. 157.

¹⁵⁰⁴ In *Esodo* 20, 8-11 si legge: «Ricordati del giorno di sabato per santificarlo: sei giorni faticherai e farai ogni tuo lavoro; ma il settimo è il sabato in onore del Signore, tuo Dio: non farai ogni tuo lavoro, né tu, né tuo figlio, né tua figlia, né il tuo schiavo, né la tua schiava, né il tuo bestiame, né il forestiero che dimora presso di te. Perché in sei giorni il Signore ha fatto il cielo e la terra e il mare e quanto è in essi, ma si è riposato il settimo giorno. Perciò il Signore ha benedetto il giorno di sabato e lo ha dichiarato sacro». Al principio del secondo capitolo della *Genesi*, il cui richiamo è contenuto in *Esodo* 20,11 è riportato il compimento della creazione: «Così furono portati a compimento il cielo e la terra e tutte le loro schiere. Allora Dio nel settimo giorno portò a termine il lavoro che aveva fatto e cessò nel settimo giorno da ogni suo lavoro. Dio benedisse il settimo giorno e lo consacrò, perché in esso aveva cessato ogni lavoro che egli, creando, aveva fatto» (*Genesi* 2, 1-3).

Il racconto della *Genesi* introduce nello stesso atto creativo l'immagine del lavoro da parte di Dio mentre il testo dell'*Esodo* assume l'opera di Dio a modello dell'opera dell'uomo e questo crea un collegamento tra i due cosicché l'uomo debba imitare nella propria attività lavorativa il suo Signore. Ancor più chiare appaiono le indicazioni veterotestamentarie dove, sullo sfondo delle parabole e dell'esperienza di Gesù, il lavoro manuale fornisce l'occasione per tutta una serie di insegnamenti morali ed esempi nobili.¹⁵⁰⁵

Nell'opera dell'Apostolo Paolo, invece, l'attività professionale viene collegata alla naturale necessità di mantenere sé stessi e preservare la propria esistenza senza gravare sugli altri. Il lavoro, dunque, assume anche un ruolo determinante nel garantire una convivenza umana ordinata.

Da queste premesse che caratterizzano il cristianesimo primitivo nacque una prassi e una teoria dalla quale derivò una vera e propria spiritualità del lavoro.¹⁵⁰⁶

Non poteva, dunque, mancare un riflesso di queste concezioni nell'arte paleocristiana dove, in continuità con l'iconografia professionale di età imperiale, nel III e nel IV secolo d.C. sono documentate diverse raffigurazioni di fedeli ritratti a lavoro.

Solitamente non si tratta di manifestazioni in senso celebrativo dell'attività del defunto, anzi, anche dalle iscrizioni non emergono particolari formulari connessi a un significato particolare del lavoro cristiano.¹⁵⁰⁷ La dignità del lavoro, inteso come partecipazione all'opera divina, oltre che come necessità di vita contrapposta all'ozio, non viene esaltata nelle epigrafi dei fedeli cristiani. La componente autorappresentativa certamente viene mantenuta fra età imperiale e cristiana ma, come detto, il lavoro era connaturato all'uomo e la sua menzione o rappresentazione assumeva ancor di più una funzione biografica e di conseguenza concorreva a definire l'identità del buon cristiano dinanzi la comunità.¹⁵⁰⁸

Nella sua prima fase questa cultura figurativa si affidò a canoni, schemi compositivi, tecniche e soprattutto tematiche iconografiche pagane adattate e tradotte nell'ottica della nuova religione.

La produzione pittorica e scultorea di età cristiana¹⁵⁰⁹ intrattiene ancora in questo periodo rapporti con la componente realistica della rappresentazione. Anzi, è proprio nelle raffigurazioni di mestiere che è possibile notare un più duraturo rapporto con il reale, anche quando esse entrano a contatto con le scene e le immagini del repertorio biblico.¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁵ All'interno dei Vangeli l'esperienza umana di Cristo è tutta fondata sul lavoro manuale, pertanto le opere, ad esempio, del pastore (*Giovanni* 10,1), dell'agricoltore (*Marco* 12,1), del pescatore (*Matteo* 13,47), dell'operaio (*Matteo* 20,1) ecc. costituiscono gli ambiti privilegiati per trarre immagini e similitudini che fanno da sfondo ai suoi insegnamenti.

¹⁵⁰⁶ SINISCALCO 1986, p. 31.

¹⁵⁰⁷ MAZZOLENI 1982, pp. 270-271.

¹⁵⁰⁸ BISCONTI 2000a, p. 103.

¹⁵⁰⁹ Già da tempo oggetto di studio da parte di F. Bisconti, specie per quanto riguarda le rappresentazioni di mestiere nei cimiteri paleocristiani di Roma: BISCONTI 2000a; 2000b; 2000c; 2013.

¹⁵¹⁰ BISCONTI 1992, p. 36.



Fig. 129. Rilievo di *Flavius Saturninus* (Cat. LM20).

Scene di lavoro o semplici strumenti caratterizzano, dunque, la cultura figurativa di III e soprattutto di IV secolo d.C. come documenta la lastra di sarcofago dalle catacombe di Novaziano (Cat. NI23), la cui raffigurazione fu originariamente interpretata come scena di produzione e vendita del pane¹⁵¹¹ e recentemente riletta come operazione di computo o di pagamento¹⁵¹²; l'aneddotica e spiritosa rappresentazione trova risposnde e continuità nelle raffigurazioni di artigiani a lavoro dei monumenti aquileiesi di IV secolo, come quello del *faber* cristiano *Flavius Saturninus* (Fig. 129), o in quelle dei rilievi

provenienti dalle catacombe romane ancora con fabbri a lavoro (Catt. LP17, LM16, LM19). Tuttavia, esaminando il *corpus* di raffigurazioni raccolto e studiato da F. Bisconti, la gamma dei mestieri rappresentati si rivela abbastanza variegata, con professioni prestigiose come quelle dei banchieri e degli amministratori¹⁵¹³ ma anche mestieri umili legati sia al settore agricolo¹⁵¹⁴ che a quello propriamente artigianale.¹⁵¹⁵

Le scelte iconografiche risultano molto variabili con schemi che potevano prevedere la rappresentazione del defunto a lavoro (Catt. LP18, LM16, LM20, LM42), talvolta assistito da un collaboratore (Catt. LP17, LM19) o la raffigurazione dei soli attributi professionali. Più rare risultano le scene complesse con più individui a lavoro il cui esempio migliore è fornito dall'affresco dell'ipogeo di Trebio Giusto (Cat. MAC11).

Anche sul piano stilistico si evidenzia una certa varietà di soluzioni con raffigurazioni semplicemente incise, soprattutto nel caso degli attributi, ma non sono rare le immagini di artigiani a lavoro (Cat. LP18). Alle sintetiche incisioni delle lastre di chiusura dei loculi si affiancano i disegni più organici e dettagliati (Catt. LP17, LM16, LM19), mentre le scene più

¹⁵¹¹ BISCONTI 1983, p. 77

¹⁵¹² BISCONTI 2016, pp. 7-34.

¹⁵¹³ BISCONTI 2000a, cat. XVII. I banchieri e nella fattispecie i *nummulari* non risultano rappresentati in pittura ma sono spesso ricordati nelle incisioni.

¹⁵¹⁴ BISCONTI 2000a, cat. II. Al settore agricolo e della produzione agroalimentare fanno riferimento gli ortolani e fruttivendoli (Cat. III), i commercianti di frumento e i panificatori (IV) particolarmente numerosi, coloro impegnati nella produzione e nel commercio del vino e dell'acqua (V), i macellai (VI) e quelli variamente impegnati nella preparazione dei cibi (VII).

¹⁵¹⁵ Ben documentate sono le attività legate alla lavorazione della pietra (I), quelle metallurgiche (VIII) e soprattutto il mestiere del calzolaio (XI), mentre esigue appaiono le raffigurazioni pertinenti il settore tessile (IX), l'industria del legno (X) e le arti decorative (XIX).

complesse e qualitativamente migliori sono rintracciabili sulle superfici dei sarcofagi (Cat. NI23) e nelle raffigurazioni pittoriche che decoravano l'interno di ipogei (Cat. MAC11), arcosoli e cubicoli.¹⁵¹⁶

Ogni scelta era strettamente legata alle possibilità, al gusto e alle esigenze dei committenti. Ad esempio nell'ipogeo di Trebio Giusto (Fig. 130) la visione complessiva del programma decorativo esprime un'intenzione semantica complessa dove la rappresentazione del mestiere concorre all'enfatica esibizione delle ricchezze del defunto che è



Fig. 130. Scena di cantiere dall'ipogeo di *Trebius Iustus* (Cat. MAC11).

poi l'obiettivo principale dell'intera decorazione.¹⁵¹⁷ La scena, infatti, è parte integrante di una narrazione che racconta la scalata sociale della famiglia, arricchita a tal punto da costruire una villa rustica, come evocano i quadri del trasporto dei materiali, della progettazione e della costruzione, ma anche quelli della raccolta della verdura e del controllo del raccolto.¹⁵¹⁸ Il programma pittorico dipana un filo narrativo tutto intonato a un'arte popolare filtrata e accostata a raffigurazioni a carattere biblico.¹⁵¹⁹

Nel periodo successivo l'età costantiniana, dunque, la rappresentazione del reale faceva incursione nell'arte funeraria cristiana attraverso rappresentazioni, ora dettagliate e complesse, ora sinteticamente simboleggiate.

Ciò che, tuttavia, inizia ad emergere nella cultura figurativa paleocristiana, come diretta conseguenza della temperie culturale di quel tempo, è la progressiva tendenza alla dimensione spirituale della rappresentazione che determina un graduale distacco dagli elementi del "vissuto quotidiano".¹⁵²⁰ Questo interessa in primo luogo le composizioni agrobucoliche che rapidamente vengono assorbite all'interno di una dimensione simbolica e

¹⁵¹⁶ Un esempio è la rappresentazione del trasporto del vino sulla parete di fondo del cubicolo dei bottai all'interno delle catacombe di Priscilla (GIULIANI 2003, pp. 9-18).

¹⁵¹⁷ BISCONTI 2000a, p. 262.

¹⁵¹⁸ REA 2004.

¹⁵¹⁹ BISCONTI 2004, p. 142.

¹⁵²⁰ BISCONTI 2000a, pp. 65-66.

paradisiaca perché in grado di trasmettere più efficacemente concetti di *quies*, di *felicitas* e di *tranquillitas*.¹⁵²¹

Certamente ancora nel III e nel IV secolo d.C. è visibile e rintracciabile il legame con la realtà ma questo divenne nel corso del tempo sempre più labile e inconsistente in ragione di quei linguaggi simbolico-spirituale, narrativo-catechetico e decorativo che caratterizzarono l'arte paleocristiana.¹⁵²²

Si tratta, infatti, di un'arte molto composita che accoglie al suo interno espressioni allusive – evidenti nella ricorrenza di figure-simbolo come quella del buon pastore – ma anche codici narrativi e paradigmatici che attingono in modo più diretto alla materia biblica.¹⁵²³ Dopo una fase di formazione, la produzione paleocristiana segue uno sviluppo proprio e piuttosto articolato caratterizzato da un'arte astratta (meramente ornamentale), ma anche figurativa (con significato simbolico o allegorico o semplicemente narrativo) e infine iconica (focalizzata sulla figura o sul ritratto della persona rappresentata).¹⁵²⁴



Fig. 131. Sarcophago di Lambrate.
Crioforo sotto archivolto (Cat. C18).

Dunque, in questo processo la materia bucolica e il mondo campestre, dai quali provengono una serie di figure pastorali, sono tra i primi a svincolarsi dal legame con il reale. La vita campestre diventa espressione simbolica della speranza di una sopravvivenza nella pace e nella sicurezza, come quella dei pastori che con il loro gregge conducono un'esistenza felice nei campi. La vita semplice diventa l'aspirazione dei cittadini la quale, trasposta nell'iconografia funeraria, diviene l'immagine di un aldilà desiderato e atteso.¹⁵²⁵

Così, sul lato sinistro del sarcofago di Lambrate (Fig. 131) un pastore *criophoros*¹⁵²⁶ con una pecorella sulle spalle¹⁵²⁷, vuole alludere all'*habitat* paradisiaco e alle

¹⁵²¹ HIMMELMANN 1980.

¹⁵²² KITZINGER 1980, pp. 141-163.

¹⁵²³ Si fa riferimento alle storie di Giona, Daniele, Noè e Susanna sfruttati in questo periodo per alludere a concetti come libertà, protezione e pace (BISCONTI 2000a, p. 64).

¹⁵²⁴ SAPORITI 2015, p. 132.

¹⁵²⁵ PRIGENT 1997, p. 172.

¹⁵²⁶ Il tema ha una lunga tradizione che affonda le proprie radici nella cultura figurativa pagana e nella rappresentazione del mondo bucolico greco-ellenistico e trova un collegamento diretto con l'Hermes crioforo (KLAUSER 1967, p. 98). In ambiente romano a partire dal II secolo in poi, esso acquisì un profondo significato filosofico, ricco di simbolismi fra cui quello della rappresentazione dell'uomo saggio ritirato a vita serena per prendersi cura del suo latifondo e coltivare un ideale filosofico di *humanitas* lontano dalle lusinghe del mondo (Eusebio, *Vita Constantini*, 3, 49).

¹⁵²⁷ Il simbolo traduce figurativamente i passi evangelici di *Giovanni* 10, 11 e di *Luca* 13, 4-7 che indicano Cristo come il pastore buono che si prende cura delle sue pecore: *Giovanni*, 10, 1-18 ("Io sono il Buon pastore, il buon

virtù cristiane alla stregua della donna orante raffigurata sulla fronte nell'archivolto di sinistra.

Il pastore crioforo fu una delle numerose figure pastorali create dall'immaginario dell'arte cristiana. La figura del buon Pastore nelle sue numerose varianti costituì, infatti, uno dei temi più sfruttati nell'iconografia tardoantica in senso cristologico¹⁵²⁸ per evocare temi della salvezza e della redenzione.¹⁵²⁹

Strettamente legata al pastore - e derivata dall'immaginario classico - fu la figura dell'orante che per l'appunto insieme ad esso costituì un motivo molto apprezzato nell'arte funeraria cristiana. La figura stante, abbigliata in tunica e palla o con la dalmatica, il capo velato o meno, connotata attraverso il gesto *expansis manibus* - tipico della preghiera antica - esprimeva in associazione al pastore concetti di *humanitas/pietas* della filosofia antica.¹⁵³⁰ Agli esempi cristiani più antichi fu riconosciuta una valenza essenzialmente simbolica di preghiera continua¹⁵³¹ mentre nel corso della seconda metà del IV secolo d.C. l'aggiunta di caratteri tipici della ritrattistica¹⁵³² ha suggerito di individuare nell'atteggiamento dell'orante il ritratto del defunto.¹⁵³³

Del resto, è proprio nell'arte funeraria che emergevano le aspettative e le preoccupazioni umane nei confronti dell'ignoto e nel simbolismo popolare cristiano esse trovarono espressione.

In questo progressivo e dominante simbolismo anche il tema del lavoro, fu, dunque, gradualmente assorbito e alcuni attributi che un tempo rievocavano la professione del defunto adesso assumono un significato diverso e talvolta ambiguo. In alcuni casi viene mantenuto, fra arte pagana e cristiana, il valore metaforico che già caratterizzava alcuni strumenti come l'ascia. Ma la ricorrenza e la schematicità di certi attributi, come le navi, il *modius*, la bilancia e le scarpe diventano indizio di un'intenzione simbolica che supera la primitiva ragione realistica.¹⁵³⁴ Nell'ambito di temi specifici come quelli attinti dal mondo fluviale e marino si verifica una ridefinizione semantica che attribuisce ad esempio alle ancore e ai pesci una nuova cifra simbolica.

pastore dà la vita per le sue pecore"); *Luca*, 15, 3-7, che parla del Buon Pastore che si carica sulle spalle la pecora smarrita.

¹⁵²⁸ PRIGENT 1997, pp. 115-117.

¹⁵²⁹ HIMMELMANN 1980.

¹⁵³⁰ KLAUSER 1960, p. 112.

¹⁵³¹ BISCONTI 1980, pp. 23-25.

¹⁵³² WILPERT 1936, p. 8.

¹⁵³³ Il ritratto è una manifestazione peculiare del mondo romano cui i cristiani non rinunciano, soprattutto se appartenenti alle classi sociali più alte e nella quotidiana manifestazione della fede sembra naturale che l'immagine dell'orante sia diventata non solo il simbolo, ma il ritratto ideale del cristiano (FILACCHIONE 2005, pp. 157-169).

¹⁵³⁴ BISCONTI 2000a, p. 24.

Un pesce stretto tra le mani non è più l'attributo del pescatore bensì un segno esoterico e cristologico nonché simbolo del convito cristiano dove tale prodotto era il piatto principale.¹⁵³⁵

Le imbarcazioni si discostano dal realistico riferimento al mestiere di armatore e marinaio e acquisiscono un valore funerario in riferimento all'idea di viaggio dalla vita terrena e mortale verso l'immortalità, così come le ancore diventano simbolo della speranza di vita eterna e della garanzia della salvezza.¹⁵³⁶

Per circa due secoli, dunque, una buona parte della popolazione cristiana continuò a mantenere viva la tradizione figurativa a tema lavorativo in risposta a una cosciente quanto modesta esigenza autorappresentativa e, soprattutto, al bisogno di chiarire la propria personalità e individualità. La rappresentazione del lavoro, come detto, costituì un elemento qualificante che informava sulla vita della persona scomparsa, integrava o talvolta rimarcava quanto era già espresso nel testo funerario.

Le lastre poste a chiusura dei loculi costituirono le sedi privilegiate per incidere tali segni e a questi ultimi i committenti decisero di affidare un messaggio che, in definitiva, contribuì a far emergere dall'anonimato e dall'uguaglianza delle sepolture comunitarie di epoca paleocristiana una discreta rappresentanza di quella popolazione cristiana costituita da umili lavoratori e piccoli artigiani.

6.4 GEOGRAFIA DELLE IMMAGINI ARTIGIANALI: MESTIERI, SCENE DI LAVORO E SPAZI ECONOMICI

È stato più volte ribadito come l'iconografia professionale sia essenzialmente un fenomeno urbano. Esso fu una delle espressioni di quella vitalità economica che già alla fine della Repubblica aveva allargato la dimensione del mercato nel Mediterraneo e incrementato la domanda di beni e di servizi con ripercussioni positive sulle attività produttive di varia scala.

L'ampia disponibilità di prodotti importati anche nelle piccole città fu infatti, una delle caratteristiche distintive dell'economia romana.¹⁵³⁷

Nel dinamismo e nell'articolazione del sistema economico romano si fecero spazio diverse comunità di artigiani che, sullo sfondo di scenari politici e sociali abbastanza favorevoli, riuscirono a tradurre il proprio benessere o semplicemente il loro bisogno di riscatto nell'arte funeraria.

¹⁵³⁵ Si fa riferimento alla lastra funebre di *Marius Silvanus* e *Julia Martina* della catacomba dei Due Lauri (STUIBER 1957, pp. 126-127).

¹⁵³⁶ BISCONTI 2000c, p. 254.

¹⁵³⁷ MAYER 2012, p. 67.

L'analisi finora condotta ha, infatti, permesso di circoscrivere questo fenomeno iconografico a precisi distretti geografici del territorio imperiale con deboli presenze altrove. L'evidente e cospicua presenza di ceti sociali emergenti caratterizzati da un forte dinamismo economico all'interno di determinati *milieux* urbani favorì, infatti, la nascita di tale linguaggio come diretta espressione della loro individualità, della raggiunta indipendenza economica o della loro scalata sociale.

La cosiddetta «middle class»¹⁵³⁸ o - secondo la definizione più accettata - *plebs media*¹⁵³⁹, sebbene non costituisse un blocco sociale organico e strutturato capace di agire in maniera coordinata nei confronti della società, era fortemente consapevole della propria collocazione e del peso determinate di quest'ultima nella costruzione di un'identità altrimenti magmatica e informe.¹⁵⁴⁰

Nello stimolo individualistico della mobilità e nella dimensione della medietà tale linguaggio intercettò le esigenze di specifiche fasce di cittadini, fu manifestazione diretta di una contestualità specifica e precaria. La mobilità passava attraverso la clientela o la chance personale e sfugge a una determinazione sulla base di criteri universali.

L'epigrafia funeraria e le rappresentazioni artistiche dei lavoratori, pertanto, gettano luce su una geografia del fenomeno iconografico del tutto sganciata dall'effettiva topografia dell'artigianato antico.

Indubbiamente esso era collegato a una certa vitalità produttiva ma trovò la sua fondamentale ragion d'essere presso specifici gruppi sociali che non sempre né ovunque riuscirono ad emergere dalla complessa e multiforme articolazione di figure e di *status* sociali.

Così nelle realtà urbane che incoraggiarono la concentrazione e l'emersione di questi ceti l'iconografia professionale prese forma e si definì in un linguaggio ben individuabile nei suoi caratteri essenziali.

L'economia di età imperiale fu progressivamente interessata dall'affermazione di un sistema capitalistico incentrato su una complessa ed articolata gamma di attività imprenditoriali - imprese agrarie, gestione di opifici, erogazione di servizi - finalizzate alla produzione, allo scambio e alla circolazione di beni su scala mondiale, all'esercizio del credito e di attività finanziarie in genere, al trasporto di persone e/o cose, alle attività speculative sugli immobili, alla gestione di servizi.

Da qui deriva il graduale passaggio dalla ricchezza statica delle proprietà fondiarie alla ricchezza dinamica del capitale commerciale¹⁵⁴¹ che non sempre si risolveva necessariamente nella gestione personale e diretta ma, riprendendo alcuni caratteri

¹⁵³⁸ P. Zanker sfruttò il termine (*Mittelschicht*) diffusamente e in particolar modo nell'ambito delle ricerche sulla vita sociale di Pompei (ZANKER 1998).

¹⁵³⁹ VEYNE 2000, pp. 1169-1199.

¹⁵⁴⁰ RODA 2002, p. 34.

¹⁵⁴¹ CERAMI 2008, pp. 92-93.

gestionali dell'economia schiavistica, consentiva ad intraprendenti operatori economici di realizzare variegate e complesse attività imprenditoriali affidandole a schiavi e soprattutto a liberti.

In un periodo di espansione economica e di crescita demografica, dunque, sia a Roma che in altre città maturarono le premesse per l'affermazione di queste nuove classi sociali profondamente addentrate nei meccanismi produttivi dell'Impero. A ciò va aggiunta quella componente di forte fluidità sociale che a Roma, ad esempio, favorì l'ascesa di numerosi individui di condizione libertina, ai quali, come visto, sebbene fosse inibito l'accesso alle carriere politiche, non era preclusa la via del prestigio, dell'onorabilità, della ricchezza e del potere economico.

Proprio all'interno dell'Urbe, d'altronde, è possibile individuare il centro di irradiazione dell'iconografia dei mestieri non solo per la ricorrenza delle raffigurazioni ma soprattutto per la qualità d'esecuzione che non trova eguali altrove nell'Impero.

A Roma, sebbene la tradizione commerciale del foro aveva una storia molto antica, fu nel corso della prima epoca imperiale che nell'Urbe e nelle zone limitrofe si verificò un'ulteriore articolazione della geografia commerciale con l'istallazione di nuove e diversificate attività produttive e non solo.¹⁵⁴²

La documentazione epigrafica romana attesta oltre 200 professioni soprattutto nell'ambito della produzione e del commercio di beni di lusso nonché nel settore delle calzature.¹⁵⁴³

Naturalmente l'evidenza epigrafica non può essere considerata rappresentativa dell'effettiva importanza e portata produttiva di ciascun settore ma nella varietà di mestieri e ambiti professionali menzionati nelle iscrizioni l'artigianato e il commercio di metalli preziosi, di gioielli, di abiti e profumi costituisce una percentuale considerevole.¹⁵⁴⁴

La dislocazione di queste attività in determinati quartieri e la tendenza all'aggregazione contribuì nel corso del tempo a qualificare intere zone dell'Urbe gravitanti intorno al *Forum Romanum* e ciò favorì verosimilmente anche lo sviluppo di forme associative.¹⁵⁴⁵

L'articolazione produttiva che faceva capo ai laboratori artigianali e alle *tabernae* è, dunque, ben testimoniata nell'iconografia professionale ove alla ricchezza di attestazioni corrisponde una significativa varietà di mestieri.

Da Roma e dal suo *ager* proviene la documentazione più cospicua finora raccolta riguardante le raffigurazioni artigianali nei più vari ambiti professionali. Sono ben documentate le rappresentazioni di mestieri legati alla produzione agro-alimentare - nella fattispecie lavorazione e commercio di carni (**Catt. M12, M13, M16, M18, M20, M22, M26, M28**) e farinacei (**Catt. P1, P2, P3, P17, P13, P14, P15**) - così come quelle pertinenti attività

¹⁵⁴² PAPI 2002, pp. 45-62.

¹⁵⁴³ ALDRETE 2004, p. 191.

¹⁵⁴⁴ JOSHEL 1992, p. 70.

¹⁵⁴⁵ Cfr. § 1.1.2.4

più strettamente artigianali come la metallurgia (Catt. LM23, LM25, LM26, LM14, LM15, LM16, LM19, LM42) e la carpenteria (Catt. MAC14, MAC6, MAC7, MAC12, MAC8, MAC10, MAC11), alle quali fanno seguito tante altre riguardanti, ad esempio, la manifattura tessile (Catt. TV1, TV3, TV4, TV9), la lavorazione del legno (Catt. LN9, IL11) e dei materiali lapidei (Catt. LP5, LP11, LP17, LP18).

Le attestazioni sono concentrate soprattutto nei primi due secoli dell'era imperiale, quando il ritmo produttivo e la domanda di beni e servizi all'interno della capitale dell'Impero raggiunsero livelli molto elevati e favorirono forme di arricchimento di gruppi di lavoratori. A pochi chilometri da Roma la documentazione offerta da Ostia, la città satellite e il principale emporio commerciale della capitale, conferma la vitalità economica di questo centro e la presenza di un ceto di lavoratori particolarmente dinamico. Nel corso dell'età imperiale e soprattutto a partire dall'età traianea, Ostia visse il suo periodo di maggiore fioritura urbana ed economica tanto da assumere l'aspetto di un vivace insediamento multi-etnico e cosmopolita.

Espressione di tale vivacità fu probabilmente il complesso del Piazzale delle Corporazioni¹⁵⁴⁶, il grande spazio rettangolare porticato situato dietro alla scena del Teatro che di fatto esprime al meglio il valore del commercio marittimo della colonia e la sua apertura verso il Mediterraneo. Secondo le recenti interpretazioni esso nacque originariamente in rapporto al teatro e alle sue funzioni e solo in un secondo momento acquisì anche una fisionomia commerciale. Qui, infatti, gli uomini d'affari, navigatori e mercanti di tutto l'impero che, tra l'altro, avevano contribuito al restauro e all'abbellimento del teatro, acquisirono il diritto di far sistemare nelle varie sezioni del portico mosaici con immagini e iscrizioni allusivi della propria attività e di ricavare nello spazio corrispondente un ufficio stabile dove incontrare clienti ed intrecciare rapporti di lavoro.¹⁵⁴⁷

Nel Piazzale delle Corporazioni di Ostia sono rappresentati i signori del commercio di entrambe le parti dell'Impero ma nell'intricato complesso di rapporti commerciali con l'importante porto romano spiccarono i *negotiatores* e i *navicularii* provenienti dal Nord Africa e, a partire dalla fine del I e l'inizio del II secolo d.C., i mercanti che giungevano dalla Spagna, che forniva olio di oliva, e dalla Gallia Narbonese, esportatrice di vino.¹⁵⁴⁸ Nel grande complesso, la funzione della vendita non è rappresentata esplicitamente ma è anticipata dalle scene di trasporto e sbarco dei prodotti e poi sintetizzata simbolicamente,

¹⁵⁴⁶ CALZA 1915, pp. 178-206.

¹⁵⁴⁷ Il diritto a questa forma di pubblicità in cambio del contributo economico da parte di tali commercianti stranieri fu forse concesso a seguito dei lavori di restauro del teatro da parte dell'imperatore Commodo (PAVOLINI 2006, pp. 70-72).

¹⁵⁴⁸ La corporazione dei *navicularii* provenienti dalla Gallia Narbonese mostra nelle raffigurazioni dei mosaici pavimentali della propria sede scene di trasbordo di anfore vinarie e immagini delle loro navi (DIOSONO 2007, p. 16).

ad esempio, nella rappresentazione degli strumenti di misurazione come il *modius* e il *rutellum* nell'aula dei *mensores* (Fig. 132).¹⁵⁴⁹



Fig. 132. Ostia antica. Mosaico dell'aula dei *Mensores* (Ostia, I, XIX, 1-3), (da *Machina* 2009, p. 45).

Il commercio a Ostia era piuttosto diversificato e articolato su diversi livelli di mercato, così oltre ai grandi traffici mediterranei e alla distribuzione all'ingrosso associata a *horrea* e mercati, anche la vendita al dettaglio su piccola scala rivestì un ruolo importante nel movimento di merci e uomini. Le botteghe costituirono, infatti, un elemento tipico del tessuto urbano ostiense ed erano

diffusamente distribuite all'interno della città, sia in prossimità delle principali arterie stradali e dei maggiori edifici pubblici – come il foro, il teatro e le terme – sia in zone secondarie ed interne.¹⁵⁵⁰

Alcune botteghe erano pensate per soddisfare il fabbisogno giornaliero di beni e di servizi ma altre, invece, dotate di impianti più grandi erano votate a una produzione su scala più ampia. Un caso emblematico è rappresentato dalle tre grandi *fullonicae* di Ostia le cui dimensioni nonché l'organizzazione interna di spazi e dispositivi potrebbero essere indizio della presenza di una produzione di massa collegata a un'industria tessile locale destinata alla lavorazione di lana importata.¹⁵⁵¹

Gli ambiti di produzione attivi all'interno della colonia romana erano particolarmente diversificati e, così, il suolo alluvionale del Tevere garantiva, ad esempio, la materia prima necessaria per una modesta produzione di laterizi e lucerne.¹⁵⁵² Ancora, i resti di almeno sette *pistrina* gettano luce sulla dinamica industria legata alla lavorazione della farina che, secondo J. Th. Bakker doveva avere una portata ben superiore rispetto a quella documentata archeologicamente.¹⁵⁵³ All'interno delle centinaia di botteghe di Ostia trovarono, dunque, spazio numerosissime attività destinate alla produzione e al consumo di prodotti alimentari ma anche alle creazioni e alla vendita di manufatti.

¹⁵⁴⁹ SCAGLIARINI-CORALINI 2017, p. 248.

¹⁵⁵⁰ DELAINE 2016, p. 429

¹⁵⁵¹ FLOHR 2013, p. 87, 180.

¹⁵⁵² MEIGGS 1973, pp. 270-271.

¹⁵⁵³ Secondo lo studioso all'interno della città dovevano trovarsi almeno venti panetterie per soddisfare le esigenze di una popolazione di circa 40.000 abitanti (BAKKER 1999, p. 111).

Il periodo d'oro dell'economia ostiense - che durò dalla metà del I secolo fino alla fine del II secolo d.C. - comportò immense possibilità di guadagno per molti commercianti prima poveri e poi diventati ricchi ed influenti e, di conseguenza, un cambiamento nella struttura sociale della città. Infatti, i personaggi di origine libertina non popolarono solo l'artigianato e il commercio ma iniziarono ad acquisire cariche politiche, mentre le vecchie famiglie nobili gradualmente sparirono dal palcoscenico politico. Nel corso del medesimo periodo anche all'interno dei collegi professionali si verificò un deciso mutamento con l'incremento del numero di associati e nell'arco di un cinquantennio le corporazioni crebbero da 4 a 28.¹⁵⁵⁴

Dal confronto fra l'evoluzione delle strutture economiche e sociali e lo sviluppo delle raffigurazioni professionali di Ostia salta immediatamente all'occhio la puntuale corrispondenza cronologica. I rilievi con iconografie di mestiere, ad eccezione di un solo caso¹⁵⁵⁵, risalgono infatti tutti a un periodo coevo o successivo l'età flavia.

Ma solo alcuni esemplari sono ancora databili al I secolo d.C. (**Catt. P5, L13**), la maggior parte, invece, appartiene al secolo successivo (**Catt. M17, P7, P11, TT3, TT4, C1, C12, LN6, MAC18, LM6, LM7, LM8, AM6, IL7**) e si pone a conferma dello stretto legame fra tale linguaggio figurativo e l'emergente ceto di professionisti attivi a Ostia nel periodo più fiorente della città.

In certi casi le personalità ricordate nelle iscrizioni ricoprirono anche cariche politiche come quella di *augustales* (**Cat. P5**) o di decurione (**Cat. LN6**) ma la maggior parte degli individui ricordati nelle iscrizioni ostiensi non rivestì alcuna carica malgrado le disponibilità economiche e, soprattutto in riferimento alla documentazione offerta dalla necropoli dell'Isola Sacra, si tratta essenzialmente di commercianti e di artigiani, molti dei quali di origine greca.¹⁵⁵⁶

L'esempio di Ostia e il citato complesso del Piazzale delle Corporazioni fornisce, in qualche modo, la misura dei traffici economici che nella piena età imperiale interessavano il Mediterraneo. Gli scambi coinvolgevano genti provenienti da lontano, dalle provincie dell'Impero e favorivano non solo la circolazione di merci ma anche di idee e di conoscenze, di culture e nuove abitudini, di abilità professionali e stimoli creativi, tali da determinare spesso anche mutamenti sociali ed economici.

Speculare, infatti, all'affermazione del dinamico sistema economico imperiale fu, da un lato, il notevole e generalizzato sviluppo del processo di urbanizzazione, alimentato dall'espansione delle attività produttive e dei correlati mercati; e, dall'altro, la rapida crescita, non soltanto della città di Roma, ma anche dei *capita provinciarum*, quali peculiari

¹⁵⁵⁴ ZIMMER 1982a, p. 51.

¹⁵⁵⁵ Si tratta del rilievo proveniente dall'Isola Sacra la cui destinazione d'uso però rimane incerta (**Cat. LP13**).

¹⁵⁵⁶ L'epigrafia imperiale ostiense attesta una massiccia presenza di *cognomina* greci, spesso di origine servile, da connettere verosimilmente alle forme di sfruttamento servile adottate a Roma ma anche al peculiare carattere della città di Ostia quale città stagionale legata all'annona nonché importante porto di Roma (MORBIDONI 2017, p. 265).

centri di produzione, nonché di commercializzazione e di servizi per gli abitanti delle zone limitrofe.

Spostando, infatti, lo sguardo oltre il territorio di Roma e del suo *ager* è possibile cogliere quegli elementi di sviluppo economico e sociale che nelle singole specificità territoriali trovò modo di manifestarsi culturalmente nella riproposizione di quel linguaggio iconografico a tema professionale da parte di individui coinvolti a vari livelli nella produzione. Si tratta, come visto, di un fenomeno che attraversa quasi l'intera penisola italiana e giunge, oltre le regioni cisalpine, ai territori più settentrionali della Belgica e della Lugdunense. Esso costituisce un vero e proprio filone tematico che accomuna i rappresentanti dell'articolata e complessa compagine sociale legata al mondo del lavoro.

6.5 I CENTRI DELL'ARTIGIANATO: ALCUNI CASI STUDIO

Lo stretto rapporto fra l'iconografia dei mestieri e gli spazi economici che produssero queste raffigurazioni impone di osservare più da vicino alcuni contesti dove la documentazione appare particolarmente ricca. Ciò potrebbe consentire non solo di cogliere in modo più preciso il legame fra sviluppo economico, struttura sociale e raffigurazioni professionali in un dato territorio ma anche di istituire puntuali confronti fra i contesti economici e sociali di volta in volta analizzati così da mettere a fuoco le caratteristiche, le modalità e le funzioni che nei diversi casi orientarono l'elaborazione di queste rappresentazioni.

La scelta, pertanto, è ricaduta su due importanti città dell'Occidente romano – Pompei ed Aquileia – nonché sui distretti geografici delle Galliae e della Germania per i quali è stato possibile recuperare una consistente documentazione utile per procedere all'approfondimento degli aspetti legati alla natura e alla finalità dei reperti in relazione al contesto che li ha prodotti.

L'esempio di Pompei offre spunti di riflessione per valutare il rapporto fra l'Urbe e una città di antica fondazione in uno scenario socio-economico e politico particolarmente vitale. Ad Aquileia il legame con Roma assume caratteristiche più evidenti con l'adozione dell'iconografia professionale da parte dell'emergente ceto di lavoratori già all'inizio del I secolo d.C. Mentre nelle province gallo-romane l'impulso romano verso l'attivazione di numerose attività produttive e lo sviluppo di mercati anche su lungo raggio stimolò, soprattutto in determinati territori, la proliferazione di raffigurazioni di mestiere su commissione di artigiani e commercianti che nella manifestazione del raggiunto benessere esprimevano anche l'adesione al linguaggio figurativo romano.

Come più volte sottolineato i monumenti funebri con rappresentazioni di lavoro sono tutti legati a contesti urbani o comunque a zone caratterizzate da economie vitali e diversificate

che oscurano quelle dei centri minori situati nelle campagne.¹⁵⁵⁷ Nelle comunità dalle quali provengono i monumenti funebri, l'artigianato e il commercio costituirono un fattore essenziale della vita pubblica e dell'organizzazione urbana. Generalmente in queste città i laboratori artigianali, in particolare quelli specializzati nella produzione e vendita di beni di lusso, erano spesso di proprietà dei liberti. Nei contesti urbani, infatti, si concentrava buona parte del ceto libertino i cui interessi erano catalizzati e condivisi all'interno delle corporazioni professionali che all'interno di centri come Pompei, Aquileia o nelle città gallo-romane acquisivano un ruolo decisivo non solo in ambito economico ma anche politico.

Nel panorama variegato di situazioni sociali ed economiche che contraddistinsero le città dell'Impero questi tre importanti distretti territoriali – non molto lontani gli uni dagli altri – offrono già diversi elementi di confronto e di analisi.

D'altronde lo sviluppo dell'iconografia del lavoro fu strettamente legato al fermento economico e sociale che da una parte favoriva l'ascesa di gruppi emergenti e dall'altra assorbiva pratiche culturali ed artistiche dell'Urbe il cui ruolo, soprattutto nel caso dello sviluppo di Aquileia e delle *Galliae* fu decisivo. Nel diverso assetto che questi centri assunsero e nel sistema di influenze e retaggi culturali che connotava ciascun territorio l'iconografia del lavoro si definì in modo peculiare secondo esigenze e obiettivi differenti e fu espressione di un gruppo sociale estremamente variegato ma compatto nel presentarsi pubblicamente nel proprio inscindibile legame con il lavoro.

6.5.1 Pompei

La storia di Pompei fu sin dalle origini quella di un insediamento aperto agli influssi delle culture più progredite gravitanti nell'area del Golfo di Napoli, prime fra tutte quella greca ed etrusca.¹⁵⁵⁸ Nonostante manchi una esplicita tradizione storiografica sugli eventi che interessarono la città, la ricerca archeologica – soprattutto recente – ha evidenziato l'esistenza sin dall'età arcaica di una città ben strutturata, fortificata, dotata di luoghi di culto ispirati a tradizioni architettoniche etrusco-italiche e greche¹⁵⁵⁹, con una superficie abitata e con edifici sacri paragonabili a quanto conosciuto nello stesso periodo in centri ben più importanti della regione, quali Cuma o Capua.¹⁵⁶⁰

Molto probabilmente, però, la città iniziò ad assumere la sua definitiva fisionomia a partire dal momento in cui venne posta sotto il controllo di gruppi provenienti dalle aree interne dell'Appennino, i Sanniti.¹⁵⁶¹ I Campani, infatti, apportarono nuove componenti

¹⁵⁵⁷ ZIMMER 1982a, pp. 52-53.

¹⁵⁵⁸ PESANDO – GUIDOBALDI 2006, p. 5.

¹⁵⁵⁹ Si pensi al tempio di Apollo (DE CARO 1986, pp. 19-25; DOBBINS *et alii* 1998, pp. 739-756) e a quello di Minerva (PESANDO – GUIDOBALDI 2006, pp. 60-61).

¹⁵⁶⁰ PESANDO 2012, p. 18.

¹⁵⁶¹ ALDRETE 2004, p. 221.

etniche alle città dell'Italia centro-meridionale e nuovi stimoli culturali che nei meccanismi di convivenza fra *ethnos* greco e indigeno posero le basi per la nascita di società miste.

Pompei, tuttavia, compare per la prima volta nelle fonti letterarie in occasione di uno degli scontri fra Romani e Sanniti avvenuti durante la Seconda Guerra Sannitica.¹⁵⁶² Le notizie fanno riferimento a un periodo di profonde trasformazioni che a partire dalla fine del IV secolo a.C. aprì la strada ad un inarrestabile sviluppo urbano. L'ingresso nella sfera d'influenza romana segnò, infatti, l'inizio del periodo d'oro per Pompei con l'avvio di una febbrile attività edilizia che gradualmente e a partire dal III secolo a.C. conferirà alla città la fisionomia che tutti conosciamo.¹⁵⁶³

Solo nel II secolo a.C., però, è possibile individuare l'avvio del vero e proprio «periodo d'oro» di Pompei con lo sviluppo di un'intensa e diffusa attività edilizia che interessò anche il quartiere periferico sud-orientale.¹⁵⁶⁴ Di fatto, dopo una cesura legata ai tumultuosi anni della Guerra Sociale che portò alla deduzione in colonia della città¹⁵⁶⁵ e all'insediamento della classe dirigente romana al posto delle antiche famiglie locali, Pompei si avviò a diventare una città dell'Impero e nel corso del tempo beneficiò di rapporti diretti con la casa imperiale e fu meta nonché luogo di residenza di illustri personaggi.¹⁵⁶⁶

Durante il I secolo d.C., l'ultimo della storia antica di Pompei, la città era nel pieno del suo fermento economico e sociale, inserita in un territorio ricco e fertile, ben collegata ai vicini centri di Napoli ed Ercolano e probabile punto di contatto fra la costa e i territori più interni.¹⁵⁶⁷ L'assetto produttivo fotografato nel I secolo d.C. è quello di un centro urbano vitale articolato in numerose attività destinate al consumo, alla vendita e alla

¹⁵⁶² La notizia è riportata dallo storico Tito Livio, il quale narra dell'incursione a Pompei nel 310 a.C. dei *socii navales* di Roma guidati da P. Cornelio e descrive la città come un centro militarmente poco organizzato ma con un territorio molto popolato (Livio, IX, 38, 2).

¹⁵⁶³ Oltre alla ristrutturazione del Tempio Dorico, la città venne dotata di una nuova cinta difensiva costruita secondo il sistema romano ad *agger* (PESANDO 2012, p. 21). Nella fase più antica, però, l'assetto era ancora quello di una comunità di antica formazione con poche e isolate abitazioni che nella differente articolazione architettonica riflettevano anche il rigido e gerarchico sistema sociale, come documentano le evidenze della *Regio VI* dove si concentrano le domus aristocratiche della prima metà del III secolo a.C. (PESANDO-GUIDOBALDI 2006, pp. 20-21).

¹⁵⁶⁴ Questo quartiere all'epoca dell'eruzione fu occupato prevalentemente da giardini: resti di case databili in questo periodo sono infatti emersi anche nei livelli sottostanti l'anfiteatro, costruito intorno al 70 a.C. (PESANDO 2012, p. 32).

¹⁵⁶⁵ ZEVİ 1996, pp. 125-138.

¹⁵⁶⁶ Durante i regni degli imperatori giulio-claudii i membri della casa imperiale soggiornarono spesso nell'area del Golfo, fra Capri e Baia; un graffito ricorda forse la residenza in città di Cornelia Orestina – moglie di Caligola, presto ripudiata ed esiliata dall'imperatore –, mentre Svetonio narra che un figlio di Claudio vi trovò la morte durante un tragico gioco infantile; originario di Pompei fu forse Lucilio, il notissimo corrispondente del filosofo Seneca (PESANDO 2012, pp. 37-39).

¹⁵⁶⁷ Già Strabone sosteneva la funzione del porto di Pompei nel servire città più interne come Nuceria, Nola e Acherrae (STRABO, *Geogr.* 5.4.8).

produzione di beni e prodotti e distribuite diffusamente all'interno della città. Gli impianti commerciali e artigianali furono spesso ricavati in prossimità e all'interno di spazi abitativi come nel caso della fullonica di *Stephanus* (I, 6, 7) realizzata nell'ultima fase di vita della città all'interno di una casa di media grandezza.¹⁵⁶⁸

Sebbene sia piuttosto complicato valutare in termini quantitativi la produzione urbana di Pompei in un dato periodo¹⁵⁶⁹, il numero di esercizi commerciali e laboratori attestati dalla documentazione archeologica si pone indubbiamente a conferma di un ritmo produttivo abbastanza sostenuto e in grado di soddisfare livelli di domanda diversificati, da quello delle *popinae* e delle *cauponae* – le prime identificate in quantità superiori alle 120 unità, le seconde in almeno 30¹⁵⁷⁰ – a quello dei *pistrina*, attestati intorno alle quaranta unità¹⁵⁷¹, per arrivare alle numerose officine artigianali di fabbri, calzolai e follatori.¹⁵⁷²

La gestione di queste attività era, come dimostrato anche dalla documentazione epigrafica, spesso in mano ai liberti¹⁵⁷³ che gradualmente e nel corso dello sviluppo della città erano stati man mano coinvolti ed assorbiti all'interno del tessuto produttivo su probabile spinta dell'alta borghesia pompeiana la quale capitalizzò ed investì le proprie risorse favorendo l'affermazione di questi *homines novi*. I membri della nuova élite urbana giunsero nel corso dell'età imperiale ad acquisire, in alcuni casi, l'identità socio-economica dei loro ex padroni e a disporre delle loro proprietà, di schiavi e liberti, nonché dei suoi clienti e delle sue amicizie.¹⁵⁷⁴ Gli ex-schiavi mantenevano comunque legami con i loro patroni, sia dal punto di vista economico – dato che essi ricevevano prestiti dai loro patroni per investimenti personali o ne gestivano gli affari, sia dal punto di vista sociale e politico, come dimostrano i numerosi *programmata* elettorali in cui personaggi, che si definiscono espressamente liberti, sostengono nella candidatura i loro patroni.¹⁵⁷⁵

Sono documentati, però, diversi casi di ricchi liberti di Pompei che si fecero promotori di importanti iniziative come *Popidius Ampliatus* che ricostruì il tempio di Iside per commemorare il proprio figlio di 6 anni Celso¹⁵⁷⁶, *N. Festius Ampliatus* il quale sponsorizzò l'organizzazione di giochi e in cambio ricevette gli *ornamenta decurionalia* e *Munatius*

¹⁵⁶⁸ La realizzazione della fullonica determinò anche la sottrazione di alcuni vani dall'adiacente Casa del Sacello iliaco (PESANDO-GUIDOBALDI 2006, p. 105).

¹⁵⁶⁹ MONTEIX 2017, pp. 221-224.

¹⁵⁷⁰ ALDRETE 2004, p. 229; ELLIS 2004a, pp. 41-58; ELLIS 2004b, pp. 371-384; MONTEIX 2007c, pp. 115-126.

¹⁵⁷¹ MONTEIX 2016, p. 171.

¹⁵⁷² A Pompei, inoltre, si concentra il maggior numero di attestazioni relative ai collegi professionali della Campania: S. Castagnetti ne conta ben ventuno anche se la sovra-rappresentazione potrebbe essere legata, secondo lo studioso, al coinvolgimento dei collegi nelle elezioni dei magistrati cittadini, tanto che la documentazione sui collegi si esaurisce praticamente nelle iscrizioni elettorali (CASTAGNETTI 2007, p. 230).

¹⁵⁷³ MOURITSEN 2011, pp. 1-27.

¹⁵⁷⁴ ROBINSON 2016, pp. 259-260.

¹⁵⁷⁵ BIUNDO 2000, p. 41.

¹⁵⁷⁶ CIL 10.846-8, 921.

Faustus che, invece, si fece carico di una pubblica distribuzione di grano e in cambio della quale ottenne un *bisellium*.¹⁵⁷⁷

I settori produttivi che impegnarono liberti e uomini liberi di Pompei erano, come accennato, molto diversificati.¹⁵⁷⁸ L'economia della città era particolarmente fiorente grazie innanzitutto alla straordinaria fertilità dell'agro campano che forniva una grande varietà di prodotti tra cui spiccarono l'uva e le olive.¹⁵⁷⁹ La viticoltura e l'oleicoltura rappresentarono tra le principali fonti di ricchezza della città e a queste era correlata anche un'intensa produzione di *dolia* e anfore indispensabile per l'esportazione di vino e di altri prodotti. L'attività delle officine ceramiche, però, non si esauriva solo nella creazione di grandi contenitori ma con la sua varietà di produzioni - che annoverava vasellame fine da mensa, ceramiche comuni, lucerne e laterizi - costituì uno dei settori artigianali più importanti della città.¹⁵⁸⁰ Proprio da Pompei provengono due insegne di



Fig. 133. Fullonica di *L. Veranius Hypsaeus*. Raffigurazioni del lato est (Cat. TF2).

bottega *vasaria* (Catt. CE1, CE2), le uniche attestate per questa categoria professionale.

La manifattura tessile costituiva un altro comparto produttivo particolarmente vitale e articolato, con officine differenziate per il trattamento e la produzione di tessuti, tra le quali spiccano le fulloniche, individuate in un numero di tredici unità in diverse *regiones* della città sebbene concentrate per lo più in prossimità delle vie più trafficate.¹⁵⁸¹ L'importanza di tale professione sembra confermata dalla pregevole raffigurazione della casa dei *Vettii* con amorini e *psychai* follatori (Cat. TF1) che sancisce l'ingresso all'interno delle scene di genere di temi legati a questo settore professionale. Estremamente interessante - soprattutto per il valore documentale - è, però, un'altra pittura pompeiana con rappresentazione di follatori

pertinente l'insegna della bottega di *L. Veranius Hypsaeus* (Fig. 133). Il proprietario di questa fullonica non era un liberto ma un esponente dell'aristocrazia municipale e quindi

¹⁵⁷⁷ MOURITSEN 2011, p. 230.

¹⁵⁷⁸ LO CASCIO 2009, pp. 211-234.

¹⁵⁷⁹ Le fonti ricordano diverse varietà di vini, anche di eccellente qualità come il *Vesuvinum* e il *Pompeianum* (PLIN. *Nat. Hist.*, XIV, 70).

¹⁵⁸⁰ Di recentissima pubblicazione è il volume *Fecisti Cretaria* curato da M. Osanna e L. Toniolo che raccoglie gli atti del convegno sulla produzione e sulla circolazione ceramica a Pompei (OSANNA - TONIOLO 2020).

¹⁵⁸¹ FLOHR 2013, pp. 229-234.

una delle personalità più influenti della città: fu duoviro per ben due volte e probabilmente ricoprì la carica di duoviro quinquennale negli ultimi anni di vita del centro vesuviano.¹⁵⁸² Un altro titolare di un esercizio connesso alla lavorazione dei tessuti fu *Verecundus*, proprietario di un'officina *coactiliaria* (Cat. TC2) e verosimilmente da collegare a quel *Marcus Vecilius Verecundus vestiarius* menzionato in un graffito scoperto sulla colonna di un peristilio (V, II, 16).¹⁵⁸³

All'industria tessile, si affiancavano, inoltre, officine destinate alla produzione di calzature, alla preparazione di colori, alla creazione di oggetti in avorio e metallo, nonché alla lavorazione di marmo o alla rifinitura di prodotti semi-lavorati provenienti da Roma.¹⁵⁸⁴

Lungo le vie pompeiane, dunque, si susseguivano numerose botteghe e vari laboratori artigianali in possesso o semplicemente sotto la gestione di individui dal diverso background socio-economico.

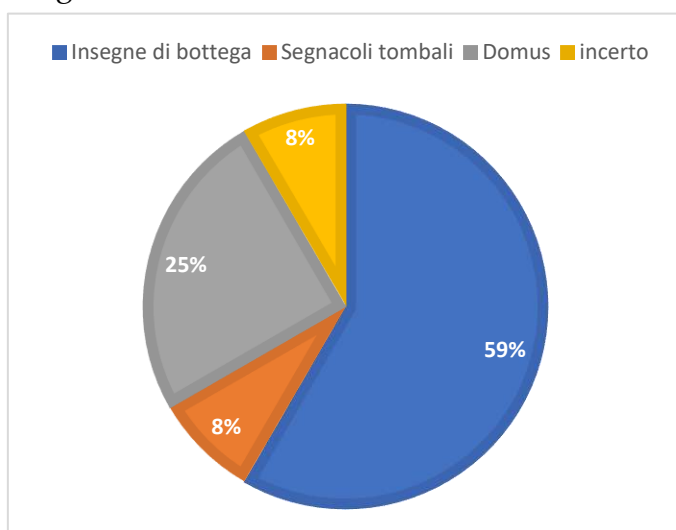


Fig. 134. Percentuali relative ai contesti d'uso delle raffigurazioni di mestiere a Pompei.

Tale articolazione si riflette in qualche modo anche nell'iconografia dei mestieri e in particolar modo nei contesti d'uso di tali rappresentazioni (Fig. 134). Queste, infatti, appaiono maggiormente legate alla dimensione economico-comunicativa delle insegne di bottega e in pochi casi, invece, fanno riferimento a forme di autorappresentazione e commemorazione legate alla sfera funeraria.¹⁵⁸⁵

Quasi la totalità delle raffigurazioni di mestiere proveniente da Pompei, infatti, appare più svincolata da quelle pratiche legate all'esaltazione del defunto e al ricordo del proprio mestiere riconosciute altrove. Il ceto di lavoratori non sembra aver espresso in modo evidente quella tendenza all'autorappresentazione, specie in riferimento alla professione svolta in vita. È pur vero che tale linguaggio artistico si sviluppò nei primi tre secoli dell'Impero, mentre la storia di Pompei termina due decenni prima della fine del I secolo d.C., ma già nella vicina Capua, ad esempio, nel I secolo a.C. sono documentati grandi

¹⁵⁸² MOELLER 1976, p. 91.

¹⁵⁸³ CIL, IV, 3130.

¹⁵⁸⁴ LA TORRE 1988, pp. 73-102; BRUN *et alii* 2003, pp. 9-29; MONTEIX 2010b, pp. 147-160.

¹⁵⁸⁵ In pochi casi di raffigurazioni d'ambito funerario riprendono il tema del lavoro in modo abbastanza sintetico con la rappresentazione dei soli attributi di mestiere (Cat. MAC17) e in due casi questi assumono connotazione simbolica (Catt. LS2, LS15).

monumenti funebri di ricchi commercianti e imprenditori che, per lusso e grandiosità, potevano sicuramente competere con quello di *Eurysaces*.¹⁵⁸⁶

Queste immagini sono state rintracciate sulle facciate delle botteghe o all'interno di ricche *domus* perché furono concepite essenzialmente per rispondere ad esigenze pratiche e commerciali (**Catt. CE1, C2, P4, TF2, TC2, MAC1, MAC20, MAC18, LM10**) oppure per soddisfare il gusto artistico di famiglie benestanti (**Catt. TF1, LM21**).

Forse il costante e forte ricambio sociale, presente nei diversi periodi di vita della città, limitò l'affermazione di pratiche e costumi funerari più omogenei e coerenti. Inoltre nell'ottica - sostenuta da J. H. D'Arms - di un *continuum* di valori fra ceti differenti e di un'imprenditoria diffusa a tutti i livelli¹⁵⁸⁷ i membri di modesta estrazione sociale desiderosi di acquisire una certa dignità sociale, nel momento in cui si arricchivano, dovevano adeguarsi al sistema di valori vigente.¹⁵⁸⁸ Tale adesione si esprimeva, ad esempio nella sfera funeraria, sede privilegiata per manifestare lo *status* sociale e la vicinanza all'ambiente che conta, nell'impiego di schemi e modelli in uso nella capitale tra la tarda età repubblicana e il principio dell'Impero.¹⁵⁸⁹ In questo sistema di valori forse non rientrava il lavoro in quanto elemento identitario e di promozione sociale da mostrare pubblicamente. Nella varietà architettonica e decorativa che contraddistingue le tombe di Pompei risulta, infatti, difficile isolare elementi riferibili all'attività professionale del defunto e quando riconosciuti portano con sé una serie di problematiche legate alla parzialità dei dati e alla decontestualizzazione.¹⁵⁹⁰

Sulla base della documentazione finora raccolta sembra, dunque, che a Pompei l'iconografia dei mestieri si avvicinò al mondo funerario senza, però, entrarvi a pieno titolo. Essa, invece, popolò il mondo delle insegne pubblicitarie e proprio qui il tema del lavoro venne sviluppato e proposto in modo talvolta appariscente perché pensato alla luce di strategie comunicative destinate a personalizzare gli esercizi e facilitarne l'identificazione in particolare tra quelli appartenenti alla stessa categoria.¹⁵⁹¹

Considerando l'estrema deperibilità della maggior parte delle insegne di bottega la documentazione offerta da Pompei rappresenta una preziosa testimonianza di un repertorio complesso e multiforme all'interno del quale il tema del lavoro trovò un ulteriore sede di sperimentazione ed elaborazione formale.

¹⁵⁸⁶ ZIMMER 1982a, p. 48.

¹⁵⁸⁷ D'ARMS 1981, pp. 48-71, 149-171.

¹⁵⁸⁸ BIUNDO 2000, p. 37.

¹⁵⁸⁹ PALMENTIERI 2017, p. 281.

¹⁵⁹⁰ Si pensi al rilievo frammentario del *mentor Popidius Nicostratus* (**Cat. MAC17**) riutilizzato come materiale edilizio nella volta e nel pavimento della tomba 17 a b OS di Porta Nocera (D'AMBROSIO-DE CARO 1983).

¹⁵⁹¹ BARATTA 2009, p. 258.

6.5.2 Aquileia

Nell'ambito dell'iconografia professionale e della funzione delle immagini di mestiere nel repertorio romano la città di Aquileia fornisce, invece, un quadro lievemente diverso e più sfaccettato.

La ricca bibliografia dedicata al fiorente centro della *Decima Regio* orientale ha permesso di inquadrare in maniera sempre più precisa l'assetto economico e sociale della metropoli nord adriatica¹⁵⁹² e nello specifico gli aspetti legati alle produzioni artigianali.¹⁵⁹³

La fondazione di Aquileia nel 181 a.C. coincise con la creazione di un centro d'importanza non solo strategico-militare ma anche politico-economica e culturale della regione alpina orientale. La città sorgeva, infatti, all'interno di un ambiente naturale celebrato persino dalle fonti per la sua *salubritas*¹⁵⁹⁴, favorita dalla presenza di numerosi fiumi che garantivano il ricambio delle acque.¹⁵⁹⁵ I corsi erano tutti navigabili e con altrettanti scali alla foce, ciò concorreva alla costruzione dell'immagine di una terra aperta e disponibile, che poteva collegare la zona marittima al suo entroterra, in particolare alla fertile pianura padana.

Questa peculiarità trasformò Aquileia nel corso dell'età imperiale in un importante insediamento commerciale attraverso il quale i prodotti arrivarono fino alla zona del basso Danubio. Con l'annessione alla *X Regio augustea Venetia*, infatti, la città divenne il centro emporico più importante del territorio, aperto verso Roma e l'Oriente e produttore di manufatti di elevata qualità artistica e artigianale.

Durante il II e I secolo a.C., i due pilastri economici della città erano costituiti dall'agricoltura e dal commercio. In età romana l'agro aquileiese si presentava articolato in campi coltivati riuniti in piccole e medie proprietà, pascoli e boschi, ove spiccava la coltivazione del frumento e della vite.¹⁵⁹⁶

Per quanto riguarda, invece, le attività artigianali solo a partire dall'età augustea è possibile individuare un concreto sviluppo della città da centro prevalentemente agricolo e commerciale a sede di laboriosa vita artigianale. Il processo fu stimolato dall'annessione del Norico nel 16 a.C. e dalla conseguente disponibilità di risorse minerarie della zona metallifera della Carinzia – soprattutto ferro, oro, piombo e gallamina - unitamente alla pacificazione delle terre del Danubio che ampliarono le possibilità di scambio.

Risulta chiaro, dunque, come una delle principali attività artigianali fu quella metallurgica. La lavorazione dei metalli occupava una posizione predominante: i minerali estratti dalle

¹⁵⁹² BRUSIN 1929; CALDERINI 1930; PANCIERA 1957; CUSCITO 1980, pp. 569-694; «Antichità Altoadriatiche», 29, 1987.

¹⁵⁹³ BUORA 2001, pp. 6-37.

¹⁵⁹⁴ VITR., *De Arch.*, I, 4, 11

¹⁵⁹⁵ STRABO., *Geogr.*, V, I, 8

¹⁵⁹⁶ PANCIERA 1957, pp. 1-15.

miniere del Norico venivano trasportati ad Aquileia per essere poi lavorati e trasformati nelle grandi officine.¹⁵⁹⁷

I fabbri risultano, infatti, ben documentati nell'epigrafia aquileiese¹⁵⁹⁸ e sul piano iconografico trovarono spazio sulle superfici delle stele funerarie per un periodo anche abbastanza lungo che attraversa l'intera età imperiale (Catt. LM11, LM20, LM33). Le raffigurazioni si distribuiscono, infatti, nell'arco di poco più di tre secoli con due esemplari databili rispettivamente al I secolo e al periodo a cavallo tra I e II secolo d.C., e un terzo già appartenente alla piena età cristiana che si pone in continuità con gli schemi figurativi precedenti nella riproposizione del *faber* che forgia (Cat. LM20).

Presso le officine aquileiesi si lavorava il ferro ma anche l'oro - come documentano le menzioni di *barbarcarii* - specialisti in una particolare lavorazione del prezioso metallo¹⁵⁹⁹, sono attestati anche gli artigiani dell'argento¹⁶⁰⁰, nonché del piombo, del bronzo e del rame.¹⁶⁰¹

Altra fiorente industria fu quella della lana che ad Aquileia è documentata nelle sue varie specializzazioni¹⁶⁰² da un ricco repertorio epigrafico che attesta la presenza di individui coinvolti nelle varie fasi della filiera produttiva della lana.¹⁶⁰³ Le iscrizioni documentano, infatti, numerose specializzazioni - dall'allevamento ovino e dalla produzione lanaria - e le acquisizioni degli ultimi decenni ne hanno ulteriormente articolato il panorama arricchendolo di altre figure professionali come i *purgatores*, addetti alla pulitura e alla sgrassatura della lana subito dopo la tosatura.¹⁶⁰⁴

Alla ricchezza epigrafica, tuttavia, non corrisponde altrettanta abbondanza iconografica e al momento l'unico reperto aquileiese sul quale è stata identificata una raffigurazione di mestiere pertinente l'artigianato della lana è la stele del liberto *L. Curius Nepos* (Fig. 135) che doveva aver svolto le funzioni di *magister pecoris* o



Fig. 135. stele di *L. Curius Nepos* (Cat. TL4).

¹⁵⁹⁷ Lo stretto collegamento fra le miniere noriche e le officine di Aquileia è documentato da diverse epigrafi che menzionano alcuni «*conductores ferrariarum Noricarum*» ai quali era affidata la gestione (CIL III 4788; CIL V 810).

¹⁵⁹⁸ Ad Aquileia è testimoniato il mestiere del *faber aciarius*, specializzato nella produzione di ferro temprato di alta qualità (*InscrAq* 703), o, ancora quello del *clavarius*, un fabbricatore di chiodi (*InscrAq* 65).

¹⁵⁹⁹ DEAR I, 1886, p. 974.

¹⁶⁰⁰ È ricordato un liberto di nome *Primigenius* come *excursor argentarius*, esperto cioè nella fusione e nell'incisione dell'argento: *Mansuet(i) / lib(ertus) / Primigenius, / excursor / argentarius, / et Pullia Merope* (ILS 7698).

¹⁶⁰¹ ZACCARIA 2007, pp. 407-408.

¹⁶⁰² Cfr. § 3.1.4

¹⁶⁰³ VICARI 2001, p. 103, nrr. 178-188; BASSO – BONETTO – GHIOTTO 2004, pp. 71-72.

¹⁶⁰⁴ Tale specializzazione era attestata epigraficamente solo ad Altino (ZACCARIA 2009, pp. 288-295).

magister ovium per un certo *Lucius Curius*, possessore di greggi e produttore di lana nel territorio di Aquileia.¹⁶⁰⁵

Ma se appare chiaramente riconosciuto il valore della produzione lanaria sin dalle prime fasi della colonia, più incerte risultano, invece, le caratteristiche dell'industria ceramica esistente nel territorio aquileiese (**Fig. 136**). I dati archeologici non forniscono elementi



Fig. 136. Coronamento sepolcrale con raffigurazione di *figulus* che regge un'anfora (Cat. CE4).

decisivi per valutare la qualità e la portata della produzione ceramica locale e anche il repertorio epigrafico non consente di aggiungere informazioni utili all'inquadramento di tale ambito artigianale, anzi come sottolineato da F. Maselli Scotti le fonti epigrafiche, così ricche per altri rami dell'artigianato aquileiese, sono quasi inesistenti per quello fittile.¹⁶⁰⁶

Anche in questo caso, però, le ricerche degli ultimi vent'anni hanno fornito nuovi dati e, ad esempio, hanno consentito di riconoscere ad Aquileia la presenza di produzioni di vasellame fine da mensa come quello a vernice nera, tra II e I secolo a.C.¹⁶⁰⁷, e probabilmente anche di alcuni tipi di terra sigillata.¹⁶⁰⁸ A queste si aggiungono numerosi altri prodotti fittili, come lucerne e soprattutto laterizi da costruzione, terrecotte architettoniche e coroplastica le cui fornaci

sono state rintracciate nell'immediato suburbio di Aquileia.¹⁶⁰⁹ Alle produzioni laterizie dell'agro aquileiese erano collegate numerose famiglie delle élite municipali aquileiesi (*Abudii, Allii, Annaei, Arrii, Atilii, Attii, Barbii, Catii, Gavii, Karminii, Petillii, Petronii, Statii, Terentii*) la cui attività imprenditoriale ricavata dall'analisi dei marchi di fabbrica, nonché dei dati archeologici ed epigrafici, fu anche associata a forme di evergetismo nell'edilizia pubblica.¹⁶¹⁰

¹⁶⁰⁵ ZACCARIA 2009, p. 295.

¹⁶⁰⁶ Le poche testimonianze sono relative a un graffito su un mattone e alla menzione di un *Marcus figulus*, in un'iscrizione della prima metà del I secolo (MASELLI SCOTTI 1987, p. 427).

¹⁶⁰⁷ MANDRUZZATO – MASELLI SCOTTI 2003, pp. 377-394.

¹⁶⁰⁸ MASELLI SCOTTI 1980, pp. 169-196.

¹⁶⁰⁹ ZACCARIA 2007, p. 410.

¹⁶¹⁰ ZACCARIA 2003, pp. 307-326.

A tutto ciò era, infatti, collegata una vivace e piuttosto duratura attività edilizia il cui inizio si colloca nel primo periodo augusteo e si mantiene almeno fino al principio del III secolo d.C. A differenza di altri territori dell'impero, ad Aquileia la decadenza dell'Impero romano fu avvertita soltanto verso la seconda metà del terzo secolo d.C. Infatti il periodo di massimo splendore della città, documentato da ricchi monumenti funebri e da sfarzosi edifici pubblici, può essere collocato fra la fine della repubblica e l'epoca antonina.¹⁶¹¹

L'artigianato aquileiese, tuttavia, contava molti altri comparti, altrettanto fiorenti come quello legato alla lavorazione del legno dalla quale dipendevano molti altri settori produttivi – metallurgia, ceramica, vetro *in primis* – e, per l'appunto l'industria del vetro il cui inizio si situa negli ultimi decenni del I secolo a.C.¹⁶¹²

Questa forte vitalità artigianale determinò nel corso della prima età imperiale l'aumento e la crescente importanza delle corporazioni professionali all'interno della città. La documentazione epigrafica ricorda, infatti vari *collegia* nei quali le diverse categorie di artigiani erano riuniti, i *vestiarii* ad esempio¹⁶¹³ o il *collegium fabrum* che riuniva gli artigiani dei metalli.¹⁶¹⁴

L'assetto produttivo di Aquileia fu quello di un centro organizzato in numerosi impianti dalle dimensioni medio-piccole che per questo si discostava dai modelli economici romani dell'Italia peninsulare prevalentemente basati su produzioni manifatturiere di grandi proprietà in mano alle élites urbane.¹⁶¹⁵ Nel centro nord adriatico la componente libertina fu, infatti, una delle caratteristiche distintive del sistema socio economico della città e con un livello di mobilità molto alto che oltre a favorire forme di arricchimento e promozione sociale incoraggiò in alcuni casi il rapido raggiungimento di cariche onorifiche.¹⁶¹⁶

L'autonomia e il benessere di questi gruppi sociali, nonché il legame con i modelli romani sin dall'epoca della fondazione di Aquileia, favorirono indubbiamente l'adozione di pratiche e costumi tipici dell'Urbe e spiegano probabilmente la nascita di quel fenomeno auto-rappresentativo del ceto artigiano nella sfera funeraria.

Proprio ad Aquileia, infatti, gli artigiani che superavano il livello di censo e disponevano delle risorse per far eseguire un monumento funerario fecero ampio uso di questo *media* per ricordare il proprio *status* e la propria professione.¹⁶¹⁷

Di fatto, come osservato da G. Zimmer esiste un innegabile rapporto tra l'immagine che il ceto degli artigiani aveva di sé e lo sviluppo economico.¹⁶¹⁸ La maggior parte delle

¹⁶¹¹ ZIMMER 1982a, p. 49.

¹⁶¹² BERTACCHI 1987, p. 419.

¹⁶¹³ PANCIERA 1957, p. 24.

¹⁶¹⁴ CUNTZ 1906, pp. 22-26.

¹⁶¹⁵ ZACCARIA 2007, pp. 415-416.

¹⁶¹⁶ ZACCARIA 1987, pp. 129-145.

¹⁶¹⁷ MAINARDIS 2016, pp. 283-307.

¹⁶¹⁸ ZIMMER 1982a, p. 49.

iconografie professionali individuate appartiene ai primi tre secoli dell'Impero, ossia al periodo più florido della città.¹⁶¹⁹ Gli individui dei ceti emergenti sfruttarono come simbolo duraturo di *status* sociale e di ricchezza il repertorio figurativo attinto dal proprio percorso professionale e si posero, alla stregua delle *gentes* più influenti, con il proprio monumento funerario nei luoghi più frequentati della fascia periurbana.¹⁶²⁰

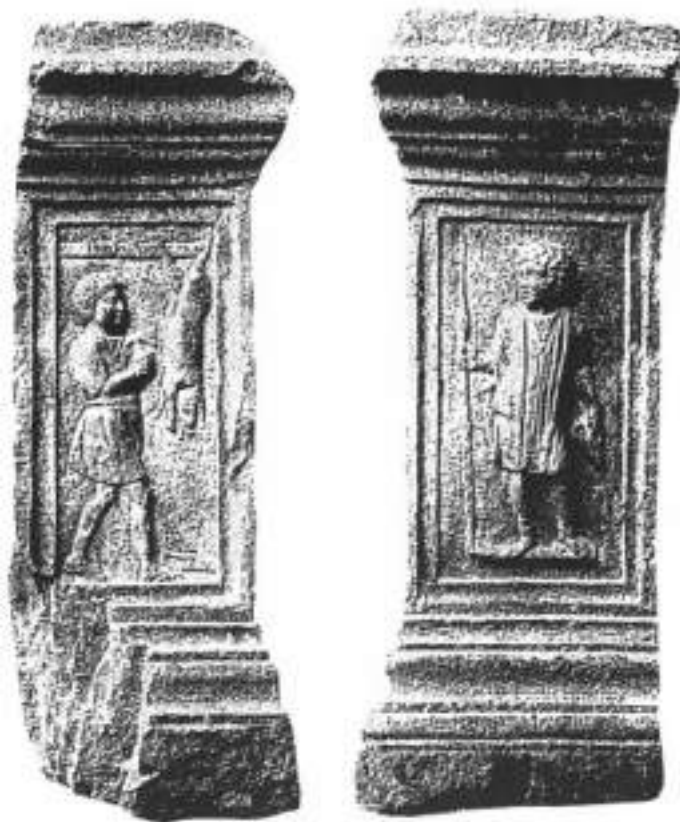


Fig. 137. Ara funeraria di *C. Cornelius Successus*. Raffigurazioni dei lati sinistro e destro (Cat. M11).

Con queste intenzioni doveva essere concepito, ad esempio, il monumento del capomastro o imprenditore edile di *L. Alfius Staius* (Cat. MAC2) che all'esuberanza architettonica affidava la ricerca della visibilità; oppure nel caso dell'ara funeraria di *C. Cornelius Successus* (Fig. 137) l'intento celebrativo fu concentrato tutto nell'iconografia con la riproduzione di due momenti della vita del giovane defunto, morto all'età di 17 anni: sul lato destro egli è raffigurato in vesti militari in coerenza con quanto riportato nell'iscrizione che informa della sua militanza nella XII corte urbana, mentre su quello sinistro è ritratto in veste di macellaio, verosimilmente la sua professione

prima dell'arruolamento.¹⁶²¹

Le aspirazioni di ascesa sociale e la vitalità del ceto libertino aquileiese sono confermati dalla varietà di iconografie professionali d'ambito funerario rintracciate nel corso della ricerca. Ad esempio, apparteneva sicuramente al monumento di un individuo impegnato nella produzione di vino il rilievo con la raffigurazione di una scena di torchiatura (Cat. AP5); al ciclo produttivo del vino era verosimilmente legata l'attività del bottaio *L. Canzio Acuto* (Fig. 138) sulla cui stele sono raffigurati gli attributi del proprio mestiere e in bella evidenza una

¹⁶¹⁹ Il repertorio si riferisce in particolare al periodo compreso tra I e II secolo d.C. (Catt. M5, M11, L14, MAC2, LM11, LM33, CE4, IL2), ma non mancano esempi più antichi (Catt. TL4, LN1) o che si collocano come appendice finale di tale prosperità di età imperiale (Catt. AP5, LM20).

¹⁶²⁰ ZACCARIA 1997, p. 72.

¹⁶²¹ Originariamente tale iconografia era stata interpretata come rappresentazione di *victimarius* alludendo al ruolo svolto dal giovane all'interno dell'esercito (ZIMMER 1982a pp. 97-98, n. 6). In realtà la professione di macellaio si lega a un contesto produttivo molto diffuso ad Aquileia così come nella *Venetia et Histria* e ben documentato nell'arte funeraria (Catt. M5, M6, M8).

botte finita.¹⁶²² Sempre a un artigiano del legno apparteneva una stele con raffigurazione di un carradore (Cat. L14) mentre a un produttore di anfore doveva riferirsi il sepolcro del quale rimane il coronamento piramidale con rappresentazione di anfore (Cat. CE4).

Il repertorio aquileiese fornisce, dunque, un'ampia rassegna di professioni documentate iconograficamente la cui presenza sui monumenti funerari si pone come essenziale complemento che forniva gli elementi per l'individuazione sociale ed economica del defunto. L'immagine serviva a raccontare la condizione e la professione dell'individuo secondo un'iconografia narrativa¹⁶²³ che l'osservatore antico – in possesso delle chiavi interpretative adeguate – riusciva a comprendere anche quando l'apparato figurativo era ridotto a un unico strumento.

Nella multiforme realtà dei ceti libertini, i più ricchi trovarono nel monumento funerario la sede privilegiata per l'autocelebrazione sul modello dell'aristocrazia e dei notabili¹⁶²⁴, ma una folta rappresentanza sfruttò il tema del lavoro come strumento di autorappresentazione sociale istituendo già agli inizi del Principato, un ulteriore legame - sociale e culturale - con Roma.

6.5.3 Oltre il confine transalpino: le Galliae

Il fenomeno dell'iconografia professionale contraddistinse in modo peculiare il grande distretto geografico delle Galliae che, dopo essere entrato nella sfera d'influenza di Roma, recepì in modo sostanziale e rapido alcuni di quegli aspetti caratterizzanti la società romana. La storia della romanizzazione della Gallia è sostanzialmente quella di un lento processo di assimilazione e contaminazione di culture diverse: «Gallo-Roman civilization was not built in a day»¹⁶²⁵ scriveva G. Woolf in riferimento al processo di civilizzazione delle comunità stanziati a Nord delle Alpi, del quale evidenziava il carattere piuttosto disomogeneo con una geografia culturale e sociale che assunse ritmi e tempi particolarmente variabili. Prima della conquista romana l'entroterra gallico aveva conosciuto uno sviluppo proto-urbano basato su unità amministrative locali (*oppida*) poste a controllo dei vari territori che,



Fig. 138. Stele del bottaio L. Canzio Acuto (Cat. L7)

¹⁶²² Le fonti documentano il largo uso delle botti nel territorio aquileiese (STRABO., *Geogr.*, 5, I, 8; HEROD., 8, 2, 3).

¹⁶²³ MAINARDIS 2016, p. 284.

¹⁶²⁴ La forma più ricorrente era la *togata effigies* dato che i ricchi liberti amavano farsi rappresentare nelle vesti di cittadini esemplari dove predomina il ritratto con la toga, a tutto tondo o a rilievo, a figura intera o a mezzo busto (ZACCARIA 1997, p. 76).

¹⁶²⁵ WOOLF 1998, p. 77.

ad eccezione di alcuni centri come Marsiglia, conferivano alla regione l'aspetto di una società di villaggi.¹⁶²⁶

L'ingresso dei romani all'interno di questi territori determinò, invece, la progressiva creazione di una rete di collegamenti fra le varie città e conseguentemente l'avvio di programmi di pianificazione e riorganizzazione urbana nelle aree che via via venivano conquistate sul modello delle città dell'Italia settentrionale.¹⁶²⁷

L'espansione romana in Gallia fu un processo particolarmente articolato dove le circostanze sociali, politiche e geografiche assunsero caratteri diversi da regione a regione. La parte meridionale, la Gallia Transalpina (in seguito *Narbonensis*) fu acquisita dopo la richiesta di aiuto inviata ai romani da parte di Marsiglia minacciata dai Liguri nel 125 a.C., mentre la Gallia Comata (in seguito *Tres Galliae*) fu conquistata tra il 58 e il 51 a.C. da Giulio Cesare. In epoca augustea la Gallia Transalpina fu ribattezzata *Narbonensis* contemporaneamente alle tre nuove denominazioni delle province di *Aquitania*, *Belgica* e *Lugdunensis*. L'intero distretto si presentava come un sistema unitario, sebbene con significative variazioni regionali, e collegato da efficienti vie di comunicazione.

All'interno di questo processo ciascuna unità civica controllata da Roma era posta sotto la diretta autorità di governanti locali appartenenti all'élite gallica alla quale si deve la spinta decisiva allo sviluppo dei singoli territori grazie allo stanziamento delle risorse necessarie, che valsero a molti di questi individui anche il successo sociale e politico.¹⁶²⁸

Lo sviluppo periurbano in Gallia fu il risultato delle continue interazioni tra l'élite provinciale e il governo romano e anche la sua evoluzione nel corso del tempo dipese dal rapporto continuo tra le due realtà. La cultura di questi territori subì notevoli trasformazioni laddove essi entrarono in forte contatto con i romani e lo stato imperiale.¹⁶²⁹

In generale, comunque, lo sviluppo urbano avvenne in tempi relativamente rapidi: la fondazione di Narbonne (*Narbo Martius*) nel 118 a.C. funse da stimolo per l'avvio di un processo di urbanizzazione in stile romano nelle regioni meridionali. Il momento più significativo si ebbe sotto Cesare intorno alle metà del I secolo a.C.¹⁶³⁰, poi il processo fu proseguito e completato una generazione più tardi da Augusto, il quale aveva contestualmente avviato lo sviluppo urbano dell'*Aquitania*, della *Belgica* e della *Lugdunensis*.¹⁶³¹

La fondazione della maggior parte delle città gallo-romane avvenne, dunque, nell'arco di un cinquantennio secondo un modello di pianificazione urbana abbastanza coerente e omogeneo fra i vari territori. Una differenza sostanziale riguardava, invece, l'assetto

¹⁶²⁶ WOOLF 1998, p. 106.

¹⁶²⁷ WARD-PERKINS 1970, pp. 1-19.

¹⁶²⁸ GOODMAN 2007, pp. 79-80.

¹⁶²⁹ WOOLF 1998, p. 77.

¹⁶³⁰ FERDIÈRE 2005: 123-126.

¹⁶³¹ GOODMAN 2007, p. 81.

amministrativo che nel caso della Narbonese prese lo schema delle *coloniae* mentre per le *Tres Galliae* quello di *civitates*.

Tuttavia non si deve guardare a questi territori come realtà statiche e chiuse, sia sul piano sociale – per i frequenti fenomeni di contaminazione fra l'elemento romano e quello indigeno - sia su quello dei confini amministrativi dato che, ad esempio, alcune comunità originariamente assegnate alla Gallia furono successivamente integrate alle nuove province della Germania Inferiore e della Germania Superiore fondate intorno al 90 d.C.¹⁶³²

In questo complesso e dinamico sistema di rapporti e di interazioni alcuni centri svolsero importanti funzioni amministrative nonché di sedi politiche e governative. *Lugdunum*, ad esempio, svolse un ruolo chiave all'interno del contesto urbano gallo-romano: oltre ad essere capitale della *Lugdunensis* accentrò ruoli politici e religiosi e fu anche un vitale centro artigianale.¹⁶³³ Anche i centri di Narbonne e Reims rivestirono funzioni più ampie e di controllo sul territorio e vennero riconosciute rispettivamente come capitali della Narbonese e della *Belgica*. In *Aquitania*, le città di Saintes (*Mediolanum*), Poitiers (*Limonum*) e Bordeaux (*Burdigala*) furono sedi dei governatori provinciali e verosimilmente ebbero legami più stretti con il governo centrale di Roma rispetto alle altre colonie. Alcune *civitates*, invece, raggiunsero in un secondo momento il grado di *colonia* in segno di favore imperiale come nel caso di Treviri (*Augusta Treverorum*), che probabilmente ricevette l'onore dall'imperatore Claudio.

Anche sul piano produttivo ed economico il quadro si rivela abbastanza articolato, innanzitutto per le caratteristiche stesse dei territori dato che la presenza o meno di materie prime e di terreni fertili, o la facilità di accesso ai mercati e alle vie di comunicazione incideva notevolmente nella distribuzione delle attività artigianali. Le officine sorgevano generalmente in prossimità di zone strategiche e di passaggio o in rapporto a proprietà fondiariae¹⁶³⁴, nonché all'interno di agglomerati secondari.¹⁶³⁵ In *Gallia Belgica* furono soprattutto gli insediamenti secondari a beneficiare di una crescita economica in ragione della vicinanza alle reti stradali e fluviali lungo le cui rotte circolavano vino, stoffe e prodotti di ogni genere.¹⁶³⁶

Buona parte della merce prodotta era destinata al consumo locale ma non erano rari i casi di apertura a mercati più ampi come documenta la produzione di terra sigillata.¹⁶³⁷ Questo

¹⁶³² DRINKWATER 1983, pp. 54–71.

¹⁶³³ DESBAT 2010, pp. 55–74.

¹⁶³⁴ PEACOCK 1982, pp. 90–99, 103–113.

¹⁶³⁵ WHITTAKER 1990, pp. 110–118.

¹⁶³⁶ D'ARCANGELO 2017, pp. 301–302.

¹⁶³⁷ PEACOCK 1982, pp. 119–120.

prodotto costituì tra I e II secolo d.C. il fiore all'occhiello dell'artigianato gallico e grazie alla sua elevata qualità conquistò i mercati di tutto l'impero.¹⁶³⁸

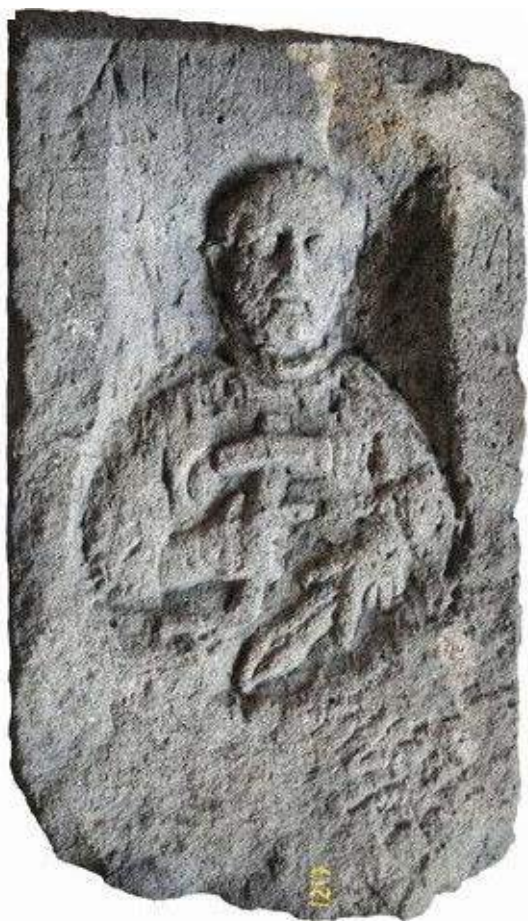


Fig. 139. Stele frammentaria di un fabbro dalla necropoli di Pont-l'Évêque (Cat. LM38).

Un altro settore per il quale si dispone di sufficiente documentazione è quello metallurgico, specie in riferimento alla lavorazione del ferro, del bronzo e di altri metalli - anche se rari - come l'oro, l'argento e il piombo. L'epigrafia fornisce diversi nomi di professioni legate a questo settore produttivo spesso in rapporto all'intero territorio con una certa concentrazione, soprattutto per quanto riguarda le attività commerciali e di vendita, nella Narbonese e nella Germania superiore¹⁶³⁹, e corrobora l'evidenza archeologica i cui dati generalmente non offrono informazioni consistenti.¹⁶⁴⁰ Ulteriori elementi provengono dall'iconografia funeraria professionale che, come più volte sottolineato, nel comprensorio gallo-romano vide il secondo grande centro di diffusione. Il gruppo di stele recuperato nella necropoli di Pont-l'Évêque (Fig. 139) presso Autun (Catt. LM37, LM38, LM39, LM40, LM41) e altri esemplari diffusamente rinvenuti

nel territorio - dal nord-Est (Catt. LM13 LM36), al cuore della Lugdunense (Cat. LM12) - confermano l'importanza di tale ambito professionale presso le comunità galliche.

Certamente doveva essere molto vitale anche l'artigianato del legno nelle sue diverse specializzazioni e applicazioni¹⁶⁴¹ ma, a differenza del precedente, non trova adeguata documentazione: l'epigrafia risulta carente di attestazioni e la valutazione del dato archeologico - estremamente evanescente - è affidata alla (spesso) unica presenza di strumenti e di attrezzature.¹⁶⁴² Anche l'iconografia professionale soffre di questa sotto rappresentazione sebbene sia possibile rintracciare una certo numero di scene nel territorio della *Belgica*¹⁶⁴³ (Cat. L6), della Lugdunense (Cat. 12) e dell'*Aquitania* (Cat. L11).

¹⁶³⁸ Anche in Gallia le professioni della ceramica non risultano documentate epigraficamente: E. Frézouls rintraccia solo sette occorrenze (FRÉZOULS 1991, p. 57).

¹⁶³⁹ FRÉZOULS 1991, pp. 33-72.

¹⁶⁴⁰ FERDIÈRE 2010, pp. 167-168.

¹⁶⁴¹ HEDINGER-LEUZINGER 2003.

¹⁶⁴² FERDIÈRE 2010, p. 169.

¹⁶⁴³ DEMAROLLE 2011, pp. 31-42.

Similmente anche i mestieri della pietra, per quanto comuni e diffusi, sono difficili da rintracciare archeologicamente anche se, in questo caso, l'epigrafia fornisce diverse decine di occorrenze concentrate nella Narbonese e in *Aquitania*¹⁶⁴⁴ e suffragate anche dall'iconografia funeraria le cui attestazioni sono concentrate in queste due regioni (**Catt. LP9, LP13**) e nella *Belgica* (**Cat. LP14**).

L'industria tessile costituisce un ambito professionale indubbiamente centrale nell'economia gallo romana specie per i territori meridionali ma anche uno dei mestieri archeologicamente più difficili da rintracciare.¹⁶⁴⁵ Nella Narbonese non solo vennero avviate diverse attività pastorali che fornivano quantità sempre maggiori di carni e lana ma contestualmente in questi territori si concentrarono le attività di numerosi commercianti tessili (*vestiarii, sagarii* e *centonarii*) che immettevano nel mercato ingenti quantità di prodotti destinati a rifornire Roma, l'Italia centrale ma anche le truppe stanziato sulle frontiere del Reno e del Danubio.¹⁶⁴⁶ Non è un caso, infatti, che anche la Gallia Belgica fu tra II e IV secolo d.C. uno dei più importanti centri di produzione tessile dell'Occidente romano.¹⁶⁴⁷

L'evidenza epigrafica evidenzia una massiccia diffusione delle professioni collegate all'artigianato tessile – dalla *Belgica* alla Lugdunese, con una notevole concentrazione a Lione, dalla *Germania Superior* alla Narbonese – e pur nella casualità e frammentarietà dei dati, spesso raggruppati nei maggiori centri urbani, attesta una certa omogeneità nello sviluppo di questo importante settore.¹⁶⁴⁸

Produttori e commercianti di tessuti costituirono un gruppo di professionisti molto vitale e dinamico che, nel caso dei mercanti soprattutto, partecipava a un flusso produttivo e di scambi piuttosto sostenuto che interessava numerosi territori dell'Impero. All'interno di questo 'bazaar'¹⁶⁴⁹ – com'è stato definito il commercio romano - è probabile che i *collegia* dove si trovarono riuniti gli artigiani e mercanti di tessuti, svolsero un ruolo di protezione nei confronti delle categorie coinvolte per tutelarle da eventuali rischi ed irregolarità.¹⁶⁵⁰

All'artigianato dei tessuti si riferisce, di fatto, la maggior parte delle iconografie provenienti dal territorio gallo - romano e nella varietà delle raffigurazioni viene documentata quasi l'intera filiera produttiva. Dai *lanarii* (**Catt. TL3, TL7**) ai *fullones* (**Fig. 140**), dai *vestiarii* (**Catt.**

¹⁶⁴⁴ FRÉZOULS 1991, p. 56.

¹⁶⁴⁵ LIU 2013b, pp. 126-141.

¹⁶⁴⁶ Indicativo è, in questo senso, il rilievo con scena di vendita da Arlon (**Cat. TV12**) ove la raffigurazione di due soldati che acquistano tessuti costituisce un chiaro riferimento alla presenza di accampamenti militari lungo il *limes* e l'importanza di questi per la crescita economica della *Belgica* (D'ARCANGELO 2017, p. 303).

¹⁶⁴⁷ VICARI 2002, p. 60.

¹⁶⁴⁸ FRÉZOULS 1991, pp. 57-58.

¹⁶⁴⁹ BANG 2006, p. 80

¹⁶⁵⁰ LIU 2009, pp. 18-24



Fig. 140. Stele di follatore da Sens (Cat. TF4).

TV7, TV8, TV12) fino ad arrivare anche ai calzolai (Catt. C11, C6, C14), tali scene di mestiere riprodotte sui segnacoli tombali documentano il raggiungimento di un certo grado di benessere da parte dei professionisti dell'artigianato tessile.

E in questo scenario un ruolo di primo piano fu indubbiamente occupato dalla famiglia dei *Secundinii* i cui esponenti erano ricchi uomini d'affari impegnati anche nel commercio dei tessuti.¹⁶⁵¹

Come documentano le scene di lavoro che decorano il loro sepolcro (Cat. TV11), presso le loro proprietà verosimilmente venivano raccolti i prodotti degli artigiani locali per essere inviati, dopo opportuni controlli e registrazioni, ai vari mercati. La merce veniva verificata e poi imballata da servi al servizio dei *Secundinii* per poi essere trasportata lungo il fiume Mosella o via terra.¹⁶⁵²

Questi individui si distinsero con la loro attività rispetto agli altri artigiani perché ne incrementarono le potenzialità non solo attraverso la trasformazione della pregiata materia prima in prodotto finito ma soprattutto in ragione del suo inserimento nella rete di traffici commerciali.¹⁶⁵³

In questo caso si trattava di membri di ricche famiglie che avevano investito il loro denaro e creato la propria fortuna. Essi erano proprietari di terre e nel corso della media età imperiale si inserirono all'interno di un ampio mercato così da essere pienamente coinvolti in una rete di traffici commerciali che seguivano sia rotte terrestri che fluviali.¹⁶⁵⁴ L'intero ciclo figurativo della colonna di Igel non è altro che una celebrazione di questo potere – squisitamente economico – che nell'accostamento di temi mitologici e professionali propone «un novel état d'esprit et de nouvelles valeurs, assez éloignes, somme toute, des schémas de pensée intellectuels et politiques traditionnels à Rome».¹⁶⁵⁵

Nell'articolato sistema produttivo delle regioni galliche, dunque, commercianti-imprenditori – sul modello dei *Secundinii* – ma anche i più modesti artigiani-commercianti riuscirono a ritagliarsi uno spazio di rappresentazione che nell'impiego dello stesso sistema comunicativo sanciva l'appartenenza al medesimo gruppo sociale.¹⁶⁵⁶

¹⁶⁵¹ DRINKWATER 1978, pp. 107-125.

¹⁶⁵² WILD 2001, p. 85.

¹⁶⁵³ Si tratta dell'unico tessuto treverano menzionato nell'Editto Diocleziano e i prezzi indicati ne suggeriscono l'elevata qualità (*Edictum Diocletiani* XIX, 66).

¹⁶⁵⁴ BÉAL 1999, pp. 100-101.

¹⁶⁵⁵ BÉAL 1999, p. 103.

¹⁶⁵⁶ Dalla Germania Inferiore e dalla Gallia Lugdunense proviene il maggior numero di epigrafi riferibili a commercianti, cui si affiancano le significative attestazioni dalle Narbonese e dalla Germania Superiore (VARGA 2020, p. 27, graf 7).

Al di là infatti delle differenze economiche molti di questi individui, principalmente uomini liberi di origine indigena¹⁶⁵⁷, sfruttarono al meglio il momento positivo di crescita economica e verosimilmente ciascuna delle loro attività contribuì allo sviluppo dell'economia locale. L'incremento produttivo, l'emergere di questo ceto di lavoratori e – soprattutto – l'intensificazione dei rapporti con Roma si tradusse – come visto – nell'assimilazione della tradizione figurativa legata ai mestieri nell'arte funeraria come elemento distintivo e celebrativo dell'individuo. Tale linguaggio, infatti, non aveva radici nella tradizione celtica ma nacque dal contatto con la cultura romana e da qui si sviluppò secondo quelle esigenze e quei valori che comunque continuavano a caratterizzare l'identità culturale gallica.¹⁶⁵⁸

Il lavoro e soprattutto il guadagno costituirono, forse più che in qualsiasi altro territorio dell'Impero, due temi di grande importanza e da porre in evidenza sui monumenti funerari (Fig. 141). Vi è una sorta di accentuato materialismo che si esprime nell'enfasi attribuita alla rappresentazione di oggetti e all'esibizione di ricchezza.¹⁶⁵⁹

L'ostentazione non sfrutta, al pari dei territori della penisola italiana, modelli e codici aristocratici orientati all'esaltazione della carriera politica perché considerata la via più rispettabile per raggiungere uno *status* elevato. In



Fig. 141. Stele di *Gailus*, forse architetto o un appaltatore di lavori pubblici (Cat. MAC9).

Gallia il guadagno ottenuto con il lavoro e l'abilità negli affari occuparono uno spazio maggiore rispetto alle attività liberali soprattutto in quei territori dove, come visto, fiorirono le attività artigianali e i commerci.

È probabile, infatti, che le strutture sociali delle città situate soprattutto lungo il Rodano e il Mosella influirono in maniera significativa nello sviluppo del linguaggio figurativo che caratterizzò i monumenti funerari del II e dell'inizio del III secolo d.C.¹⁶⁶⁰ La concentrazione all'interno di questo distretto geografico di artigiani e commercianti trova, infatti, conferma nella documentazione epigrafica¹⁶⁶¹ e nell'elevato numero di segnacoli tombali dedicati a questi gruppi sociali. Dai centri gravitanti intorno ai fiumi Rodano e Mosella giungono, infatti, percentuali molto significative di monumenti funerari appartenenti ad artigiani e

¹⁶⁵⁷ BÉAL 2000, pp. 162-163.

¹⁶⁵⁸ D'ARCANGELO 2017, p. 311.

¹⁶⁵⁹ LANGNER 2003, p. 200.

¹⁶⁶⁰ DRINKWATER 1983, p. 173.

¹⁶⁶¹ WIERSCHOWSKI 1995, pp. 214-219.

commercianti¹⁶⁶², ma in generale nei territori delle *Tres Galliae* circa un quarto di tutti i monumenti funebri noti è riferibile a tali categorie.¹⁶⁶³

Dunque, in conclusione appare abbastanza evidente come le raffigurazioni di mestiere caratterizzarono in modo abbastanza omogeneo il costume funerario di gran parte dei territori gallo-romani. Nell'articolato quadro sociale ed economico durante la media età imperiale alcune realtà territoriali cominciarono ad emergere rispetto ad altre¹⁶⁶⁴ – come quelle del Nord – per il maggiore dinamismo artigianale e commerciale, verosimilmente favorito dalla geografia dei luoghi ma anche dalla presenza di grandi proprietari terrieri.¹⁶⁶⁵ Proprio qui la diffusione dell'iconografia professionale sembra essersi sviluppata in modo più significativo perché favorita da stimoli di natura economica e sociale sullo sfondo di influenze culturali provenienti dall'Italia e da Roma.

Nella vitalità produttiva e nella crescente consapevolezza sociale di questi individui il tema del lavoro trovò in Gallia uno spazio autonomo di rappresentazione - «*eigenständiges system der selbstdarstellung*»¹⁶⁶⁶ - che rispetto alle corrispettive manifestazioni italiane assunse un carattere più audace e disinvolto.¹⁶⁶⁷

¹⁶⁶² M. Langner riferisce che nella totalità dei monumenti sepolcrali della media e tarda età imperiale circa il 20% delle attestazioni è concentrato in questi territori (LANGNER 2003, p. 201).

¹⁶⁶³ LANGNER 2001, p. 306.

¹⁶⁶⁴ Esemplicativo è il caso della Narbonese che progressivamente perse la sua preminenza economica (KNEISSL - LOSEMANN 1988, pp. 234-255).

¹⁶⁶⁵ LANGNER 2003, p. 201.

¹⁶⁶⁶ LANGNER 2001, p. 355.

¹⁶⁶⁷ BÉAL 2000, p. 169.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

«There was much work and there were many workers in the ancient world but one clear, unequivocal concept, which abstractly and unequivocally denoted labor, was lacking».¹⁶⁶⁸

Con questa frase H.W. Pleket sintetizza e pone in evidenza uno dei nodi cruciali del lavoro in epoca antica e dal quale è derivata una certa difficoltà da parte della moderna indagine scientifica nel mettere a fuoco la realtà effettiva del mondo professionale, specie nella sua valenza sociale e culturale.

Come sostenuto da A. Gorz, il lavoro così come lo conosciamo è un'invenzione moderna¹⁶⁶⁹, mentre in epoca antica esso costituiva un sistema fluido e non prevedeva necessariamente quelle contrapposizioni che la letteratura storica poteva lasciar intuire.

Infatti, come ampiamente discusso nel primo capitolo, la tradizionale contrapposizione ideologica fra *artes liberales* e *artes sordidae* elaborata da e per il ceto elitario della società romana attraversa tutta la storia del mondo antico e non solo dell'Impero. In queste costruzioni artificiose, concettualizzate da membri delle élite e da intellettuali, lo spazio riservato ai lavoratori, specie ai salariati o a coloro che svolgevano mestieri manuali, era minimo e raramente nelle fonti essi compaiono come soggetti autonomi e attivi.

Paradossalmente il lavoro romano fu concettualizzato principalmente da coloro che prendevano le distanze dal lavoro stesso.¹⁶⁷⁰

Ma nel comune e generico disprezzo manifestato dalle *élites* dirigenti del mondo antico è stato possibile cogliere una certa articolazione della considerazione sociale del lavoro, non una critica rigida e ferma verso tutte le occupazioni bensì un sistema di valori che, ad esempio, attribuiva tradizionalmente al lavoro agricolo una piena dignità¹⁶⁷¹ e alle occupazioni manuali, in particolare quelle che richiedevano determinate competenze tecniche – come la metallurgia – riconosceva una certa rilevanza. In quest'ultimo caso si è fatto riferimento all'interno della ricerca ai termini di *technē*¹⁶⁷² e *ars*¹⁶⁷³ per quanto concerne l'attività degli artigiani che producevano oggetti, beni e alimenti, e ai quali già in antico

¹⁶⁶⁸ PLEKET 1988, pp. 268–269.

¹⁶⁶⁹ GORZ 1989, p. 14.

¹⁶⁷⁰ GROEN VALLINGA 2017, p. 24.

¹⁶⁷¹ Secondo Socrate, ad esempio, il lavoro agricolo era la base indispensabile di ogni altra attività economica, inoltre dava la possibilità di dedicarsi ad altre attività come la cura delle relazioni sociali e degli affari urbani; infine, esso veniva svolto in un ambiente salubre e piacevole e favoriva il benessere mentale e fisico del contadino (CRISTOFORI 2016, p. 151). Cfr. §§ 1.1.1, 3.1.3.

¹⁶⁷² LÉVY 1991, pp. 7-18.

¹⁶⁷³ TRAN 2016, pp. 246-261.

erano attribuite conoscenze e abilità che li rendevano professionisti degni di riconoscenza e rispetto.¹⁶⁷⁴

Nel corso della trattazione è stato possibile osservare, infatti, come il possesso di una *ars* differenziava l'*artifex* da qualsiasi operaio, privo di abilità e specializzazioni e contro il quale si scagliava la letteratura storica.¹⁶⁷⁵ L'*artifex* grazie alla sua *ars*, intesa come padronanza e applicazione di una specifica conoscenza, era in grado di mostrare la sua abilità e il suo ingegno, qualità che potevano aprirgli nuove opportunità di crescita e di successo o persino una qualche forma di gloria.

La critica letteraria nascondeva di fatto altre motivazioni che andavano oltre quelle di carattere ideologico o del buon senso – come nel caso dei follatori screditati per l'ambiente malsano e maleodorante nel quale lavoravano¹⁶⁷⁶ – e riguardano le più concrete preoccupazioni della classe dirigente che assisteva alla crescita economica del ceto medio e alla scalata sociale di alcuni suoi membri. Pertanto, la costruzione di una visione pregiudizievole nei confronti dei lavoratori e il ricorso a provvedimenti destinati a contenere e controllare il loro arricchimento¹⁶⁷⁷, hanno contribuito a camuffare il reale peso socio-economico di tali categorie sociali nonché la loro effettiva considerazione sociale.

È qui che entra in gioco la documentazione epigrafica in quanto testimonianza diretta e concreta – “la sola voce dell'individuo comune” secondo la bella formula di C. Mizzotti¹⁶⁷⁸ - del desiderio di visibilità e di affermazione civica da parte di artigiani e commercianti del mondo romano. Nella competitiva società imperiale, infatti, essi affidarono il ricordo della loro esistenza a quelli che G. Susini definì dei prodotti culturali, più propriamente della comunicazione scritta del passato, intrisi dell'intenzione di far durare nel tempo il messaggio trasmesso, cui si affiancano spesso i prodotti della comunicazione figurata.¹⁶⁷⁹

Pertanto la riflessione sull'iconografia dei mestieri di epoca romana si lega fortemente a tali dinamiche perché è nella sfera personale e privata del monumento funerario e del messaggio da perpetuare che essa trovò la sua sede privilegiata.

¹⁶⁷⁴ Nelle opere di autori come Orazio (OR., *Sat.* 1.3.130–131)¹⁶⁷⁴ e Seneca (SEN., *Ep.* 121.5) emerge, ad esempio, la convinzione dell'esistenza di un'intelligenza pratica e teorica alla base del lavoro artigianale. Anche Cicerone nella sua gerarchia etica dei mestieri non offriva una critica monolitica ma indicava con una certa precisione alcune categorie professionali ritenute volgari - *quae ministrae sunt voluptatum* - come i pescivendoli (*cetarii*) i macellai (*lanii*), i cuochi (*coqui*), gli allevatori di polli (*fartores*) e i pescatori (*piscatores*).

¹⁶⁷⁵ È il caso dei *mercennarii* ricordati da Cicerone: «*Illiberales autem et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur*» (CIC., *Off.* 1.150).

¹⁶⁷⁶ BOND 2016, pp. 97-125; cfr. § 1.1.1.3.1

¹⁶⁷⁷ Cfr. § 1.1.2.5

¹⁶⁷⁸ Essa è contenuta in *IL TESTAMENTO DI TRIMALCHIONE: un'ipotesi di dialogo fra diverse fonti storiografiche e di rivalutazione della microstoria in ambito scolastico a partire dalla lettura di PETRONIO, Satyricon 71*, presentato nell'ambito del progetto “Incontro con l'autore” (a.s. 2008/2009) del Dipartimento di Lettere del Liceo scientifico Statale “Angelo Messedaglia” di Verona.

¹⁶⁷⁹ SUSINI 1982, p. 48.

Nell'eterogeneità dei casi esaminati è stato possibile constatare, infatti, il profondo legame tra questa tipologia di raffigurazioni e il contesto funerario nonché il rapporto diretto fra tali espressioni artistiche e la categoria sociale rappresentata.

È stato chiarito, infatti, come il tema del lavoro non costituisce una novità nel panorama figurativo dell'arte antica ma che, al contrario, le scene di mestiere caratterizzarono la cultura figurativa sin dall'età arcaica.

All'interno del sesto capitolo, ove la trattazione è stata indirizzata alla ricostruzione dello sviluppo diacronico del tema, sono stati rintracciati diversi momenti nella storia dell'arte antica caratterizzati dalla presenza di scene di mestiere. Queste potevano essere collegate a una funzione apotropaica e soddisfavano l'esigenza primaria di protezione da parte degli artigiani¹⁶⁸⁰, oppure decoravano le superfici di forme vascolari piuttosto pregiate ed esibiti durante i simposi per sottolineare ruoli e confini di *status* nella Atene di V secolo a.C.¹⁶⁸¹ O, ancora, acquisirono una funzione essenzialmente decorativa nell'ambito della pittura di genere ellenistica.

Per l'età greca il tema professionale nacque e si sviluppò spesso in rapporto alle esigenze di classi sociali esterne alla realtà del lavoro artigianale, comparve in modo episodico e fu molto raramente espressione delle classi di lavoratori tanto meno di un loro orgoglio o di una loro volontà di auto rappresentazione.

A differenza di quanto si coglie per il periodo romano imperiale, in età greca il lavoro non fu tematizzato in un argomento coerente ma, al contrario, venne costantemente adattato alle esigenze comunicative dei committenti e privato delle sue componenti realistiche alla luce di un sistema di valori spesso distante dalla realtà degli artigiani.

Nel corso dell'ultima età repubblicana, invece, si assiste a un deciso ingresso della tematica all'interno del repertorio figurativo romano che gradualmente inizia ad assumere una fisionomia ben precisa e individuabile, collegata a determinate categorie sociali e per questo più omogenea sul piano delle istanze comunicative e dei valori espressi.

Come ampiamente discusso il fenomeno fu favorito dalla combinazione fortunata di vari fattori che crearono le premesse ideologiche per la nascita di una nuova consapevolezza sociale e di un'autocoscienza di sé presso le comunità di lavoratori.

È in rapporto a tale fenomeno che l'iconografia dei mestieri, già presente nella cultura figurativa romana nella forma di scene di genere e di insegne di bottega, subisce un ulteriore impulso e inizia a popolare diffusamente l'arte funeraria.

Le soluzioni formali e stilistiche adottate furono estremamente differenti in rapporto al tipo di committenza. Le scene di lavoro sui sepolcri monumentali come quello del *pistor* Eurisace, i tipici rilievi a cassetta con i ritratti a mezzo busto dei defunti o le più semplici e disadorne stele con le raffigurazioni degli attributi professionali rappresentano solo alcuni

¹⁶⁸⁰ Come nel caso dei *pinakes* di Penteskouphia (Cfr. § 6.1, p. 297).

¹⁶⁸¹ VIDALE 2002, p. 512.

esempi dell'ampia casistica di immagini di mestiere rintracciate nell'arte funeraria. Il gusto e le possibilità finanziarie costituirono, infatti, fattori determinanti nell'iconografia del lavoro e contribuirono alla proliferazione di una grande varietà di soluzioni iconografiche. Anche il contesto territoriale e le tipicità locali influirono nell'articolazione delle scelte e degli schemi figurativi e in diverse zone dell'Impero, come in Cisalpina e nelle *Galliae*, ma anche in ambito greco, è stato possibile individuare tendenze e varianti rispetto ai modelli presenti nell'Urbe.

Il lavoro venne, dunque, rappresentato, secondo le soluzioni più varie che potevano rimandare in modo chiaro e immediato alla professione oppure contenere riferimenti meno diretti e più ricercati. Alcuni committenti preferirono le raffigurazioni di attrezzi, di oggetti e animali, senza alcuna presenza umana, per indicare la propria professione, sebbene, come visto, i riferimenti non sempre risultavano chiari. In questi casi il contributo del dato epigrafico è stato risolutivo per la corretta interpretazione dell'immagine, un esempio su tutti è quello della stele di *Quintus Appeus Eutythianus*, dove la menzione del mestiere di *calamaules* ha chiarito il significato degli attrezzi raffigurati sul timpano.

La professione, infatti, poteva anche sganciarsi dalla rappresentazione del reale e sconfinare nel simbolismo per esprimere credenze, valori e pratiche rituali in uso presso le comunità romane. Nel corso del periodo imperiale determinate categorie di strumenti professionali persero il loro valore di «oggetti parlanti»¹⁶⁸² e subirono un ulteriore processo di astrazione e di interiorizzazione per alludere metaforicamente a quei significati legati alle virtù etiche del defunto, alla morte e a concezioni misteriosofiche.¹⁶⁸³ Ad esse si affiancarono anche le raffigurazioni di lavoro più articolate che, specie nella riproposizione di ambienti bucolici e di scene di vita campestre, trovano un altro riferimento simbolico a un'esistenza idillica e alla pace ultraterrena.¹⁶⁸⁴

L'eterogeneità di soluzioni formali, stilistiche e dei significati che caratterizzano le rappresentazioni figurate di mestiere si somma e in parte si lega al problema della variabilità geografica. È stato, infatti, osservato come il fenomeno sia rintracciabile quasi in ogni regione dell'Impero in percentuali particolarmente disomogenee che vedono nei territori della penisola italiana e delle *Galliae* le aree con il maggior numero di attestazioni.

La spiccata preponderanza di iconografie professionali d'ambito funerario nell'intero *corpus* di immagini e lo stretto legame con quei ceti medi - che in certe zone dell'Impero riuscirono ad emergere e migliorare la propria condizione socio-economica - costituiscono il discrimine principale che si pone alla base della profonda eterogeneità geografica delle attestazioni.

In alcuni distretti come la Cisalpina e le *Galliae* tali individui risultano ben inquadrabili sotto il profilo economico e sociale proprio per la disponibilità di quella documentazione

¹⁶⁸² BUONOPANE 2013, pp. 73-82; BUONOPANE 2016, pp. 309-327.

¹⁶⁸³ SUSINI-PINCELLI 1960, pp. 121-122.

¹⁶⁸⁴ Cfr. § 6.3.

epigrafica ed iconografica che fu espressione diretta delle loro esigenze e delle loro aspettative. È grazie a tali informazioni che è stato possibile ripensare in maniera sostanziale la figura dell'artigiano ed integrare i dati offerti dalla letteratura storica che, per quanto tendenziosi e parziali, forniscono comunque un punto di vista.

Nelle altre zone del territorio imperiale, invece, tali dinamiche non emergono in modo così spiccato e chiaro. In questo caso i fattori di natura culturale hanno rappresentato il nodo critico da indagare, soprattutto nel caso della Penisola Iberica e della Grecia dove l'iconografia professionale è presente ma in misura estremamente limitata.

In primis va considerato che il valore identitario del lavoro non fu percepito ovunque e con la medesima intensità dei territori italici e galloromani nelle altre regioni dell'Impero. L'attività professionale era alla base della sussistenza di ogni comunità, favorì certamente occasioni di arricchimento ma non costituiva ovunque un aspetto caratterizzante della vita dell'individuo, quanto meno da porre in evidenza. Di conseguenza difficilmente divenne uno strumento di autorappresentazione e promozione sociale e raramente trovò espressione in forme celebrative pubbliche e durature. Piuttosto, come documentato in area greca, i segnali di una presa di coscienza del valore della propria opera assunsero forme differenti: si pensi alle firme di artisti e di artigiani che nella parte occidentale del mondo romano ebbero una diffusione piuttosto limitata.¹⁶⁸⁵

Da ciò si approda alla questione della committenza di tali opere che, come ampiamente discusso, a Roma e in diversi centri occidentali era composta soprattutto da liberti. Nelle altre regioni risulta più complesso delineare la figura di un committente ideale e al contrario emerge una pluralità di situazioni dalla quale derivarono scelte piuttosto eterogenee.¹⁶⁸⁶

In generale il ricordo del mestiere giunse presso le comunità dei territori provinciali dell'Impero in modo marginale, come una eco che trovò resistenza in ragione della presenza di tradizioni fortemente radicate, specie in ambito funerario, e che solo in minima parte si aprirono alle novità provenienti dall'esterno.

La frammentazione culturale, le tipicità artistiche di ciascun territorio - come la tendenza all'aniconismo delle stele celtiberiche¹⁶⁸⁷ - e il generale orientamento ideologico che determinava il poco apprezzamento per la tematica professionale ostacolarono la diffusione dell'iconografia dei mestieri cosicché questa solo occasionalmente fece irruzione nella cultura figurativa funeraria delle regioni di provincia.

Al di là, dunque, del microcosmo sociale nel quale tali rappresentazioni artistiche maturarono, anche il retroterra culturale rivestì un ruolo decisivo nei meccanismi di diffusione e assimilazione del tema. Il sostrato culturale che permeava molti di questi

¹⁶⁸⁵ Una eccezione è costituita dagli architetti, cui in età imperiale spettava l'obbligo di apporre il proprio nome su di un'opera pubblica (SIEBERT 1978, pp. 111-131).

¹⁶⁸⁶ MELE 2004, p. 238.

¹⁶⁸⁷ MELE 2008, p. 80.

territori impedì al tema del lavoro di essere percepito come valore identitario alla stregua di quanto invece accadeva in ambito italico e, nonostante i contatti – anche piuttosto intensi¹⁶⁸⁸ – con il mondo romano, la diffusione di questo linguaggio artistico nelle altre regioni dell’Impero fu molto debole e circoscritto.

Ciò, tuttavia, non toglie vigore a un fenomeno che nelle sue caratteristiche generali appare solido e ben individuabile, tendenzialmente omogeneo nelle sue istanze comunicative che, al di là dei contesti d’uso, lascia sempre intravedere una corale esigenza autorappresentativa e promozionale.

In particolare in ambito funerario l’indicazione individuale di un’occupazione – sia scritta che figurata – costituì un elemento per definire la propria identità, la cui frequenza era legata alla condizione economica, sociale e culturale del defunto, al grado di specializzazione e al prestigio del mestiere esercitato nell’ambiente sociale in cui egli era inserito.

È vero, infatti, che le attività professionali erano svolte da individui di estrazione sociale abbastanza variegata e che il mondo dei liberti – al quale sembra riferirsi gran parte della documentazione epigrafica e iconografica¹⁶⁸⁹ – costituiva di per sé un sistema sociale molto fluido e articolato, ma è pur vero che in questa eterogeneità tali individui si sentivano parte del medesimo gruppo. Lo dimostra il ricorso al medesimo codice comunicativo e la condivisione degli stessi valori morali e ideologici.

Nel complesso, infatti, l’iconografia dei mestieri esprime un’idea del lavoro, una percezione concreta ma fortemente personale che si lega a una pluralità di fattori – ora sociali, ora economici e culturali. Essa lascia intravedere certamente molto di più rispetto a quanto tratteggiato dalle fonti storiche, sebbene, come visto, nella moltitudine di professioni non tutte trovarono un loro spazio di rappresentazione e settori produttivi d’importanza strategica non risultano adeguatamente documentati.

Il processo soggettivo di commemorazione funebre e le condizioni economiche strutturano una gerarchia di mestieri che, alla stregua di quella elaborata dalla letteratura, non riflette la reale portata produttiva dei vari ambiti professionali ma solo il potenziale socio-economico che questi ultimi offrivano agli individui direttamente coinvolti nella produzione. All’elevata presenza di artigiani e commercianti di tessuti corrisponde, ad esempio, la rarità delle attestazioni iconografiche – ed epigrafiche – riguardanti gli artigiani della ceramica e del vetro e le cui cause sono state analizzate nel Capitolo 3 e individuate nell’assetto della produzione e nella articolata strutturazione delle mansioni.

Dalla riflessione sul rapporto fra rappresentazione e valore economico del mestiere si è giunti ad analizzare anche il livello di realismo di tali raffigurazioni e a riconoscere un grado

¹⁶⁸⁸ Si pensi alla *Tarraconensis* la cui presenza romana inizia ad essere stabile alla fine del III secolo a.C. con la fondazione di *Italica* (MELE 2008, p. 21).

¹⁶⁸⁹ HUTTUNEN 1974, pp. 105-106; BRUNT 1980, p. 91.

di affidabilità molto variabile ove la rappresentazione fedele della realtà giocò spesso un ruolo di secondo piano.

Tali rappresentazioni nascono in relazione a un'esigenza espressa dal committente, da un'idea che subordina la coerenza della realtà a favore della comprensione di un significato concettuale.¹⁶⁹⁰ Gran parte delle scene di lavoro non sfuggono a tali meccanismi cosicché nel rappresentare la propria attività professionale il committente spesso procedeva con sintesi e libere combinazioni¹⁶⁹¹ che in definitiva impediscono di riconoscere in tali immagini «istantanee» dell'attività lavorativa.¹⁶⁹²

Anche nell'iconografia dei mestieri, dunque, l'arte romana ripropose un realismo molto parziale collegato a un sistema di comunicazione visiva che spesso sfruttava formule già fissate o schemi facilmente applicabili¹⁶⁹³ e li associava liberamente a seconda del messaggio da trasmettere. Da questa libera combinazione veniva fuori una creazione concettuale e artificiosa ma certamente originale nel suo porsi come diretta espressione delle esigenze e delle intenzioni del singolo. Come osservato da A. Cristofori, che riprende una riflessione di S. Treggiari¹⁶⁹⁴, di certo nella scelta di ricordare il proprio mestiere sull'epitaffio e – aggiungo io – di raffigurarlo, avranno svolto il proprio ruolo la psicologia dell'individuo e le vicende personali della sua vita, anche se risulta difficile coglierne l'incidenza.

Nell'obiettivo di essere parte della comunità e di condividere con questa un sistema comunicativo chiaro e comprensibile, ciascun committente divenne creatore di un'immagine che fu principalmente un'immagine sociale, variamente aperta ai membri della sua comunità e con i quali egli instaurava un dialogo.

L'immagine doveva far emergere qualcuno o qualcosa e il tutto era «rapportato alla rinomanza o alla credibilità sociale di chi era nominato e visualizzato, e che è, esiste e vale secondo il vaglio di un'opinione pubblica ed efficace».¹⁶⁹⁵

Indipendentemente dal contesto d'uso le raffigurazioni professionali costituirono sostanzialmente uno strumento per mettere in evidenza l'individuo – sia nel ricordo del suo operato che nella promozione del suo esercizio commerciale – e un linguaggio intriso di riferimenti e rimandi semantici, che nelle sue differenze regionali e nei suoi sviluppi cronologici, si fondava non solo sul valore del lavoro ma anche sulle relazioni sociali e sui ruoli di produzione.

¹⁶⁹⁰ Sulla stele da Reims un calzolaio indossa i sandali da lui stesso fabbricati per promuovere il proprio prodotto e “forza” la rappresentazione del reale dato che normalmente essi non costituivano le calzature da lavoro (**Cat. C11**), similmente anche la moglie del *lanius* nel rilievo di Dresda (**Cat. M16**) non è ritratta nelle abituali vesti professionali ma appare riccamente abbigliata in modo da segnalare lo *status* e il benessere economico acquisito (Cfr. § 4.1).

¹⁶⁹¹ MELE 2010, p. 1148.

¹⁶⁹² REDDÈ 1978, p.

¹⁶⁹³ HÖLSCHER 2000, p. 73.

¹⁶⁹⁴ CRISTOFORI 2004, p. 102.

¹⁶⁹⁵ SARTORI 2009, p. 13.

Si tratta di meccanismi particolarmente fluidi, per i quali nel corso della trattazione è stato possibile rilevare peculiarità, convergenze e distinzioni nel breve e nel lungo periodo nonché nei diversi contesti geografici e sociali.

Dunque la parabola dell'iconografia professionale di epoca romana imperiale si compie nei secoli economicamente più vitali dell'Impero, in un momento di grande mobilità sociale e di apertura - che si esprime anche nel pieno coinvolgimento delle donne nelle attività manifatturiere - e che durerà sino alle prime fasi dell'era cristiana quando il tema sarà gradualmente assorbito all'interno della nuova temperie culturale sino a disperdersi nel codice figurativo della nuova religione.

In conclusione, la storia artistica del lavoro appare contrassegnata in epoca antica da frequenti apparizioni, di durata variabile, alternate a periodi di totale assenza della tematica nella cultura figurativa.

Nel periodo considerato all'interno del presente lavoro si verificò, invece, un vero e proprio *exploit* della tematica nella forma di un filone artistico riconoscibile e piuttosto omogeneo sul piano dei contenuti e dei messaggi perché collegato a una committenza che dell'attività lavorativa e della specializzazione artigianale aveva fatto la propria base identitaria e ideologica.

La cosiddetta «archeologia della fatica»¹⁶⁹⁶ trova attraverso queste scene di mestiere un ulteriore spazio per emergere e mostrare - specie nella sfera ultramondana - le condizioni e la mentalità degli strati sociali in genere scarsamente considerati dalle fonti, proponendo casi singoli, familiari o spesso personali.¹⁶⁹⁷

La tentazione di esistere titola un'opera di E.M. Cioran e proprio in questa affascinante formula, che prendo in prestito, è possibile cogliere la genesi della maggior parte delle immagini di lavoro esaminate nel corso della ricerca.

Se il monumento funerario permetteva ai defunti di mantenere la loro presenza terrena e dialogare ancora con la comunità dei vivi¹⁶⁹⁸, il ricordo del mestiere dettagliava con maggiore incisività e completezza il profilo personale e i meriti di tali individui, attribuiva uno *status* permanente e inviolabile e li inseriva legittimamente all'interno della società. D'altronde - come visto - la commemorazione individuale assumeva connotazioni sociali, rapportandosi ai valori della comunità, ma anche introspettivi, più attenti alle qualità personali e all'esistenza quotidiana dell'individuo.¹⁶⁹⁹

Tale ideologia - che poi diventava pratica funeraria - costituì per le categorie qui considerate il più valido strumento attraverso cui difendere un'identità che molto spesso la società negava.¹⁷⁰⁰

¹⁶⁹⁶ ORTU 1999.

¹⁶⁹⁷ MANSUELLI 1967, p. 99.

¹⁶⁹⁸ GRAHAM 2006, p. 17.

¹⁶⁹⁹ ORTALLI 2010, p. 84.

¹⁷⁰⁰ BODEL 2016, p. 84.

Nella narrazione e in generale nella trasposizione artistica dell'esperienza individuale questi individui si assicurano una parvenza di vitalità e di convivenza con la vivacità del mondo.¹⁷⁰¹

Le scene di mestiere prodotte dal mondo romano imperiale non esprimono, dunque, semplicemente il valore positivo del lavoro ma anche il potere di quest'ultimo – il "labour power"¹⁷⁰² – in quanto struttura portante capace di fare comunità o più precisamente in quanto connettore sociale in grado di porre in rapporto "l'azione e l'essere-insieme".¹⁷⁰³

Queste immagini vanno ben oltre il semplice racconto di un momento produttivo, fanno emergere una visione molto più articolata del lavoro in quanto fenomeno sociale e al cui interno è possibile cogliere a livello embrionale alcuni valori destinati a divenire paradigmatici nel mondo moderno.¹⁷⁰⁴

Il lavoro costruisce la storia degli uomini e li connette in modo attivo con il mondo, è «la colonna vertebrale che struttura il modo in cui gli individui vivono, in cui entrano in contatto con la realtà materiale e sociale e attraverso cui raggiungono l'autostima [...]. Il lavoro è fondamentale per la condizione umana, per la creazione dell'ambiente umano e delle relazioni tra gli uomini.»¹⁷⁰⁵

¹⁷⁰¹ SARTORI 1997 p. 51.

¹⁷⁰² JOSHEL 1992, p. 5.

¹⁷⁰³ ARENDT 1958, pp. 54-55.

¹⁷⁰⁴ MARTINELLI 2003.

¹⁷⁰⁵ APPLEBAUM 1992, p. IX.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

AE = *Année Epigraphique*

AGOe I, II = E. Zwiernlein-Diehl, *Die Antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums Wien I–II*, Monaco 1973–1979.

AGD III = V. Scherf, P. Gercke, P. Zazoff, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen III*, Braunschweig, Göttingen 1970.

ASR = *Die antiken Sarkophagreliefs*

I *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*

I, 4 = R. Amedick, *Vita privata auf Sarkophagen*, Berlino 1991.

V, 1 = A. Rumpf, *Meerwesen*, Berlino 1939 (rist. anast. Roma 1969).

V, 2, 2 = D. Bielefeld, *Weinlese- und Ernteszenen*, Berlino 1997.

V, 2, 3 = K. Schauenburg, *Zirkusrennen und verwandte Darstellungen*, Berlino 1995.

C.A.G. 18 = M. Provost (a cura di), *Carte Archeologique de la Gaule*, Le Cher 18, Parigi 1992.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, voll. I–XVII

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*

DEAR = E. De Ruggiero (a cura di), *Dizionario Epigrafico di Antichità Romane*, voll. I–V, Roma 1886–1997.

EAA: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale* I–VII, (1958–1966)

ICUR = *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, I–II, Romae 1857–1888; III–, nuova serie, In Civitate Vaticana 922–.

IG = *Inscriptiones Graecae*, I–XIV

ILS = H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, 3, Berlino 1892–1916.

InscrAq = G. Brusin, *Inscriptiones Aquileiae*, I–III, Udine 1991–1993.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, voll. I–VII, Zurigo–Monaco 1981–1994; VIII, Zurigo–Düsseldorf 1997.

PPM I–X = Istituto dell'Enciclopedia Italiana (a cura di), *Pompei. Pitture e Mosaici* I (Roma 1990), II (Roma 1990), III (Roma 1991), IV (Roma 1993), V (Roma 1994), VI (Roma 1996), VII (Roma 1997), VIII (Roma 1998), IX (Roma 1999), X (2).

RE = *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stoccarda 1893–1978.

Cataloghi di mostre

Arte e scienza 1983 = S. Leschiutta, *Arte e scienza per il disegno del mondo*, Catalogo della Mostra (Torino, giugno–ottobre 1983), Milano 1983.

Artifex 2006 = J. Ruiz de Arbulo (a cura di), *Artifex: ingegneria romana a Hispània*, Museu d'Arqueologia de Catalunya, (Barcelona, del 19 d'octubre de 2006 al 5 de febrer de 2007), Barcellona 2006.

Brescia romana 1979 = AA.VV., *Brescia romana. Materiali per un museo II. Catalogo della Mostra I*, Brescia 1979.

Castello Sforzesco IV = AA.VV., *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, Tomo IV, Milano 2016.

Homo faber 1999 = A. Ciarallo, E. De Carolis (a cura di), *Homo faber: natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei. Catalogo della Mostra*, Milano 1999.

L'età dell'equilibrio 2012 = E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco (a cura di), *L'età dell'equilibrio. Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio*. Catalogo della mostra, (Roma 4 ottobre 2013 – 5 maggio 2013), Roma 2012.

Machina 2009 = M. Galli, G. Pisani Sartorio (a cura di) *Machina. TECNOLOGIA DELL'ANTICA ROMA*, Catalogo Roma, (Museo della Civiltà Romana 23 dicembre 2009 – 5 aprile 2010), Roma 2009.

Made in Roma 2016 = M. Milella, S. Pastor, L. Ungaro (a cura di), *Made in Roma: Marchi di produzione e di possesso nella società antica* (Mercati di Traiano – Museo dei Fori Imperiali, 13 maggio – 20 novembre 2016), Roma 2016.

Milano capitale 1990 = AA.VV., *Milano capitale dell'Impero romano 286-402 d.c.*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo reale, 24 gennaio-22 aprile 1990), Milano 1990.

Mostra augustea della romanità = G. Q. Giglioli (a cura di), *Mostra augustea della Romanità – Bimillenario della nascita di Augusto*, Roma 23 settembre 1937-23 settembre 1938. Catalogo, Roma 1938.

Musée Rolin 1987 = AA.VV. *Autun – Augustodunum. Capitale des Éduens*. Ouvrage réalisé à partir de l'exposition qui s'est tenue à l'Hôtel de ville d'Autun du 16 mars au 27 octobre 1985, Autun, éd. Ville d'Autun et Musée Rolin, 1987.

Necropoli sulla duna 2004 = P. Fasold, M. G. Maioli., J. Ortalli, J. Scheid (a cura di), *Necropoli sulla duna: scavi a Classe romana*, Catalogo della mostra (Classe, 25 Settembre - 31 Dicembre 2004), Francoforte-Ravenna 2004.

Pompeii A.D. 79 = AA.VV., *Pompeii A.D. 79*, Catalogo della mostra presso la Royal Academy of Arts (Londra 20 November 1976 - 27 February 1977), Bristol 1977.

POMPEJI, Essen 1973 = A. Bongers, *POMPEJI - Leben und Kunst in den Vesuvstädten* (Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel vom 19. April bis 15. Juli 1973), Essen 1973.

Pompei 1748-1980 = I. Brigantini, M. De Vos, F. Parise Badoni (a cura di), *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, Catalogo della mostra, Roma 1981.

Postumia 1998 = G. Sena Chiesa, M.P. Lavizzari Pedrazzini (a cura di), *Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Catalogo della Mostra (Cremona, 4 aprile - 26 luglio 1998), Milano 1998.

Torlonia 2020 = S. Settis, C. Gasparri (a cura di), *I marmi di Torlonia. Collezionare capolavori*, Catalogo della mostra, Milano 2020.

Riferimenti

AA.VV., *Il Giornale delle Lombardia*, VI, n. 6, giugno 1976.

AA.VV., 1756-1986. *Il Museo archeologico di Urbino. I. Storia e rappresentazione delle Collezioni Fabretti e Stoppani*. Quaderni n. 4, Urbino 1986.

AA.VV., *Trier: Kaiserresidenz und Bischofssitz. Die Stadt in spätantiker und frühchristlicher Zeit*, (Ausstellung, 4 Maggio – 5 novembre 1984), Mainz 1984.

AA.VM = AA.VV., *Ancient Art in the Virginia Museum*, Catalogue, Richmond 1973.

ABÁSULO 1974 = J. A. Abásulo, *Epigrafia romana de la región Lara de Los Infantes*, Burgos 1974.

ABRAMENKO 1993 = A. Abramenko, *Die munizipale Mittelschicht im kaiserzeitlichen Italien. Zu einem neuen Verständnis von Sevirat und Augustalität*, Francoforte 1993.

- ABRAMIĆ 1959 = M. Abramčić, *Eine römische Lampe mit Darstellung des Glasblasens*, «Bonner Jahrbücher» 159, Bonn 1959, pp. 149-151.
- ADAM 1980 = J.P. Adam, P. Varène, *Une peinture romaine représentant une scène de chantier*, «Revue archéologique» Nouvelle Série, Fasc. 2, 1980, pp. 213-238.
- ADAM 1984 = J.P. Adam, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche*, Milano 1984 (rist. 2008).
- AGARINIS MAGRINI 1999 = B. Agarinis Magrini, *L'ara sepolcrale nella chiesa di S. Giorgio di Comeglians. Un carteggio archeologico del secolo scorso*, in «Ce Fastu?» 75, 1, 1999, pp. 118- 139.
- ALCOCK 2006 = J.P. Alcock, *Food in the Ancient World*, Londra 2006.
- ALCOCK 2008 = S.E. Alcock, *The eastern Mediterranean*, in Scheidel – Morris - Saller 2008, pp. 671-697.
- ALESSANDRI 1928 = A. Alessandri, *I municipi romani di Sarsina e di Meraniola*, Milano 1928.
- ALDRETE 2004 = G. S. Aldrete, *Daily Life in the Roman City: Rome, Pompeii and Ostia*, Westport – London 2004.
- ALFÖLDI 1958-59 = M.R. Alföldi, *Epigraphische beiträge zur Romische Münztechnik bis auf Konstantin den Grossen*, «Revue Suisse de Numismatique» (SNR), 39,1958-59, pp. 35-48.
- ALFÖLDY 1999 = G. Alföldy, *Städte, Eliten und Gesellschaft in der Gallia Cisalpina: epigraphisch-historische Untersuchungen*, Stuttgart 1999.
- ALLEN 2009 = R.C. Allen, *How Prosperous were the Romans? Evidence from Diocletian's Price Edict*, in A.K. Bowman, A.I. Wilson (a cura di), *Quantifying the Roman Economy. Methods and Problems*, Oxford 2009, pp. 327–345.
- ALTMANN 1905 = W. Altmann, *Die römischen Grabaltären der Kaiserzeit*, Berlino 1905.
- AMATI 1921 = C. Amati, *Antichità di Milano*, Milano 1821.
- AMELUNG I = W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, I*, Berlino 1903.
- AMELUNG II = W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, II*, Berlino 1908.
- AMORE 2017 = R. Amore, *Il cantiere storico attraverso le fonti iconografiche*, «Eikonocity», 2017, anno II, n. 2, pp. 89-105.
- AMOURETTI 1991 = M.C. Amouretti, *L'attelage dans l'antiquité: le prestige d'une erreur scientifique*, in «Annales» ESC, 1991, pp. 219-232.
- AMPOLO - PUCCI 1982 = C. Ampolo, G. Pucci, *Opus*, 1, 1, 1982.
- ANDERSON 1997 = Jr., J. C. Anderson, *Roman Architecture and Society*, Baltimora 1997.
- ANDRÉ 1951 = J. André, *L'Alimentation et la cuisine à Rome*, Parigi 1961.
- ANDREAE 1973 = B. Andrae, *Römische Kunst*, Friburgo 1973.
- ANGELONE 1986 = R. Angelone, *L' officina coactiliaria di M. Vecilio Verecundo a Pompei*, Napoli 1986.
- APPLEBAUM 1992 = H. A. Applebaum, *The concept of work: ancient, medieval, and modern*, ALBANY 1992.
- ARCHER 1990 = W.C. Archer, *The paintings in the alae of the Casa dei Vettii and a definition of the Fourth pompeian Style*, «American Journal of Archaeology» 94, 1990, pp. 95–123.
- ARCHIVIO FOTOGRAFICO PEDICINI 1986 = Archivio Fotografico Pedicini (a cura di), *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli: i mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori*, Roma 1986.
- ARENDRT 1958 = H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, (ristampa Bompiani 2019), The University of Chicago U.S.A. 1958.

- DÍAZ ARIÑO - ANTOLINOS MARÍN 2013 = B. Díaz Ariño, J. A. Antolinos Marín, *The Organisation of Mining and Metal Production in Carthago Noua between the Late Republic and Early Empire*, in «Athenaeum», Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità pubblicati sotto gli auspici dell'Università di Pavia, vol. 101, II, 2013 pp. 535-554.
- ARMELLINI 1880 = M. Armellini, *Il cimitero di Sant'Agnese sulla via Nomentana*, Roma 1880.
- ARNAOUTOGLU 2011 = I. N. Arnaoutoglou, *Professional Associations in Roman Lydia: A Tale of Two Cities?*, «Ancient Society» (AncSoc) 41, 2011, pp. 257-190.
- ARNOLD 1985 = D. Arnold, *Ceramic theory and cultural process*, Cambridge 1985.
- ARRIGONI BERTINI 1981 = M.G. Arrigoni Bertini, *Il problema dell'ascia sepolcrale e le epigrafi romane con l'ascia di Parma*, in «Arch. Stor. Prov. Parm.», ser. 4, 33, 1981, pp. 243-289
- ARRIGONI BERTINI 1986 = M.G. Arrigoni Bertini, *Parmenses. Gli abitanti di Parma romana*, Parma 1986.
- ARRIGONI BERTINI 1997a = M.G. Arrigoni Bertini, *L'ascia in Cisalpina. Considerazioni*, in *Preatti dell'XI congresso internazionale di epigrafia greca e latina* (Roma 18-24 settembre 1997), Roma 1997, pp. 749-755.
- ARRIGONI BERTINI 1997b = M.G. Arrigoni Bertini, *Pietre romane parmensi: una "conservazione" inconsapevole*, in «Carrobbio», XXIII, 1997, pp. 5-14.
- ARRIGONI BERTINI 2006a = M.G. Arrigoni Bertini, *Il simbolo dell'ascia nella cisalpina romana*, (Epigrafia e antichità 24), Faenza 2006.
- ARRIGONI BERTINI 2006b = M.G. Arrigoni Bertini, *Asciae in Hispania*, in A. Sartori, A. Valvo, (a cura di), *Hiberia -Italia / Italia - Hiberia* (Atti del Convegno Internazionale di Epigrafia e Storia Antica, Gargnano-Brescia, 28-30 aprile 2005). Milano 2006, pp. 367-382.
- ASHMOLE 1955-1956 = B.A. Ashmole, *Relief of Two Greek Freedmen*, «The British Museum Quarterly», 20 (1955-1956), pp. 71-73
- ASSANDRIA 1900 = G. Assandria, *Nuove iscrizioni romane del Piemonte inedite o emendate. Memoria terza*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» (AttiSPABA), VII, 2, 1900, pp. 81-84.
- AUBERT 1994 = J.-J. Aubert, *Business Managers in Ancient Rome. A Social and Economic Study of Institores 200 B.C.-A.D. 250*, (Columbia studies in the classical tradition 21), Leiden 1994.
- AUDIN 1965 = A. Audin, *Le droit des tombeaux romains*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 43, 1, 1965. pp. 79-87.
- AURIGEMMA 1963 = S. Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1963.
- AUSBÜTTEL 1982 = F. Ausbüttel, *Untersuchungen zu den Vereinen im Westen des römischen Reiches*, Kallmünz 1982.
- BAENA DEL ALCÁZAR - BELTRÁN FORTES 2002 = L. Baena del Alcázar, J. Beltrán Fortes, *Corpus signorum imperii Romani. Corpus de esculturas del imperio romano. España, 1, 2. Esculturas de la provincia de Jaén*, Murcia 2002.
- BAGGIO BERNARDONI 1992 = E. Baggio Bernardoni, *Este romana. Impianto urbano, santuari, necropoli*, in G. Tosi (a cura di), *Este antica. Dalla preistoria all'età romana*, Padova 1992, pp. 307-355.
- BAKKER 1999 = J. Th. Bakker, *The Mills-Bakeries of Ostia: description and interpretation*, Amsterdam 1999.

- BALDASSARRE *et alii* 1996 = I. Baldassarre, I. Brigantini, C. Morselli, F. Taglietti, *Necropoli di Porto. Isola Sacra*, (Istituto poligrafico e Zecca dello stato) Roma 1996.
- BALDASSARRE *et alii* 2002 = I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano 2002.
- BALDONI 1987 = D. Baldoni, *Una lucerna romana con raffigurazione di officina vetraria: alcune considerazioni sulla lavorazione del vetro soffiato nell'antichità*, «Journal of Glass Studies», 29, 1987, pp. 22-29.
- BALIL 1955 = A. Balil, *Asciae en España. Notas en torno a un rito funerario romano*, in «Archivo español de arqueología», 28, 1955, pp. 123-128.
- BALZER 1983 = M. Baltzer, *Die Alltagsdarstellungen der treverischen Grabdenkmäler*, «Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete» (TrZ) 46, 1983, pp. 7-151.
- BANDELLI 1991 = G. Bandelli, *L'economia delle città romane dell'Italia Nord-Orientale (I secolo a. C.-II secolo d. C.)*, in W. Eck, H. Galsterer (a cura di), *Die Stadt in Oberitalien und in den Nordwestprovinzen des Römischen Reiches* (Deutsch-italienisches Kolloquium im Italienischen Kulturinstitut, Köln, 18-20 Mai 1989), *Kolner Forschungen*, 4, Mainz 1991, pp. 85-103.
- BANDELLI 2010 = G. Bandelli, "Ceti medi", *aristocrazia decurionale, ordo equester e ordo senatorius nella società ravennate della tarda repubblica e dell'alto impero*, in «Ostraka» 19, 2010, pp. 11-29.
- BANG 2006 = P. F. Bang, *Imperial Bazaar: Towards a Comparative Understanding of Markets in the Roman Empire*, in P. F. Bang, M. Ikeguchi and H. G. Ziche (a cura di), *Ancient Economies, Modern Methodologies: Archaeology, Comparative History, Models and Institutions*, *Pragmateiai* 12, Bari 2006, pp. 51-88
- BARATTA 2008 = G. Baratta, *La produzione della pelle nell'Occidente e nelle province africane* in J. González, P. Ruggeri, C. Vismara, R. Zucca (a cura di), *L'Africa Romana. La ricchezza dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi*. Atti del XVII convegno di studio Sevilla, 14-17 dicembre 2006, Roma 2008, pp. 203-222.
- BARATTA 2009 = G. Baratta, *La "Bonne Adresse". Trovare un'attività artigianale o commerciale in città*, in A. Donati e M.G. Bertinelli (a cura di), *Opinione pubblica e forme di comunicazione a Roma: il linguaggio dell'epigrafia* (Atti del colloquio Borghesi 2007), Faenza 2009, pp. 257-276.
- BARATTA 2013 = G. Baratta, "Occultis se notis et insignibus noscunt..." (Min. Fel. 9, 1). *Der modius aif den. römischen Loculusplatten*, in «Sylloge Epigraphica Barcinonensis», 1 I, 2013, pp. 83-110.
- BARATTA 2016 = G. Baratta, *L'epigrafia dipinta: scriptores e botteghe scrittore a Pompei*, in A. Donati (a cura di), *L'iscrizione esposta* (Atti del Convegno Borghesi 2015), Faenza 2016, pp. 97-120.
- BARATTE 2006 = F. Baratte, *Les sarcophages romains: problèmes et certitudes*, «Perspective» 1, 2006, pp. 38-54.
- BARATTE - METZGER 1985 = F. Baratte, C. Metzger, *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Parigi 1985.
- BARBER 1991 = J. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991.
- BARBET 1985 = A. Barbet, *La peinture murale romaine*, Paris 1985.
- BARELLO 2006 = F. Barello, *Archeologia della moneta. Produzione e utilizzo nell'antichità*, Roma 2006.

- BARKER - RUSSELL 2012 = S. J. Barker, B. Russell, *Labour figures for Roman stone-working: pitfalls and potential*, in S. Camporeale, H. Dessales, A. Pizzo (a cura di), *Arqueología de la Construcción III. Los procesos constructivos en el mundo romano: la economía de las obras* (Anejos de Archivo Español de Arqueología 64), Madrid-Merida 2012, pp. 83-94.
- BARTOLI 2015 = S. Bartoli, *L'insegna della fullonica del Melatello a Forlimpopoli: dalle carte di archivio alla valorizzazione museale*, in «FORLIMPOPOLI» Documenti e Studi XXVI Rivista del Museo Archeologico Civico "Tobia Aldini" di Forlimpopoli, 2015, pp. 7-36.
- BARTOLOMASI 1985 = N. Bartolomasi, *Valsusa antica*, II, Pinerolo 1985.
- BASSI 1997 = C. Bassi, *Osservazioni sulla produzione di stele a pseudoedicola nella Valpolicella: tre esempi dall'agro veronese*, «Annuario Storico della Valpolicella», XIII (1996-1997), pp. 23-45.
- BASSIGNANO 1981 = M.S. Bassignano, *Il municipio patavino*, in L. Bosio, G. Dei Fogolari, A.M. Chieco Bianchi et alii, *Padova antica. Da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Padova-Trieste 1981, pp. 191-227.
- BASSO – BONETTO - BUSANA 2011 = P. Basso, J. Bonetto, M.S. Busana, *Allevamento ovino e lavorazione della lana nella Venetia: spunti di riflessione*, in Tra Protostoria e Storia, Studi In Onore Di Loredana Capuis (Antenor Quaderni 20), 2011, pp. 381-411.
- BASSO – BONETTO – GHIOTTO 2004 = P. Basso, J. Bonetto, A.R. Ghiotto, *Produzione, lavorazione e commercio della lana nella Venetia romana: le testimonianze letterarie, epigrafiche e archeologiche*, in G. L. Fontana, G. Gayot (a cura di), *Wool: products and markets (13th-20th century)*, Atti delle Euroconferenze (verviers, 5-7 aprile 2001 e Schio, Valdagno, Follina, Biella, 24-27 ottobre 2001), Padova 2004, pp. 49-78.
- BASTET 1979 = F. L. Bastet, *Beeld en Relief*, 's-Gravenshage 1979.
- Bastet – De Vos 1979 = F. L. Bastet, M. De Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Staatsuitgeverij, Rijswijk 1979.
- BASTET - BRUNSTING 1982 = F. L. Bastet, H. Brunsting, *Corpus Signorum Classicorum Musei Antiquari Lugduno-Batavi*, Leiden 1982.
- BAUCHHENS 1981 = G. Bauchhens, *Die Jupitergigantensäulen in der römischen Provinz Germania superior*, «Beihefte Bonner Jahrbücher» 41, 1981, pp. 5-262.
- BAZANT 1981 = J. Bazant, *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*, Praga 1981.
- BÉAL 1996 = J.-C. Béal, *Pistor et materiarius: à propos d'une stèle funéraire de Metz antique*, in «Revue archéologique de l'Est» (RAE), 47, 1996, p. 79-95.
- BÉAL 1999 = J.-C. Béal, *Remarques sur l'imagerie du pilier funéraire d'Igel*, in N. Blanc, A. Buisson (a cura di), *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain*, Mélanges offerts à Robert Turcan, Parigi 1999, pp. 95-104.
- BÉAL 2000 = J.-C. Béal, *La dignité des artisans: les images d'artisans sur les monuments funéraires de Gaule romaine*, in «Dialogues d'histoire ancienne», vol. 26, n°2, 2000. pp. 149-182.
- BÉAL 2002 = J. C. Béal, *L'artisanat et la ville: relecture de quelques textes*, in J. C. Béal and J. C. Goyon (a cura di), *Les Artisans dans la ville Antique*, Parigi 2002, pp. 5-14.
- BECATTI 1941-1942 = G. Becatti, *Due imagines clipeatae ostiensi*, in *Le Arti*, 4, 1941-1942, pp. 172-180.
- BECATTI 1951 = G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.
- BECHET 1997 = F. Bechet, *Unealta constructorului și perfecțiunea umană (L'homme parfait et l'outil du bâtisseur)*, in «Anuarul Institutului de Studii clasice» (AISC) 28-30, 1992-1994 (1997), pp. 15-25.

- BEJOR 1993 = G. Bejor, *L'arte romana: centro e periferia, arte colta e arti plebee*, in S. Settis (a cura di), *Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune*, Milano 1993, pp. 235-246.
- BEJOR *et alii* 2012 = G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, E. Panero, *BOTTEGHE E ARTIGIANI Marmorari, bronzisti, ceramisti e vetrai nell'antichità classica*, Milano 2012.
- BÉMONT - JACOB 1986 = C. Bémont, J.-P. Jacob, *La Terre sigillée gallo-romaine. Lieux de production du Haut Empire: implantations, produits, relations*, «Documents d'archéologie française», 6, Maison des Sciences de l'Homme, Parigi 1986.
- BÉMONT - VERNHET - BECK 1987 = C. Bémont, A. Vernhet, F. Beck, *La Graufesenque. Village de potiers gallo-romains*, Parigi 1987.
- BÉRARD 2005 = F. Bérard, *Vitalinius Felix, vétéran légionnaire et marchand de céramiques à Lyon*, in H. Savay-Guerraz (a cura di), *Rencontres en Gaule romaine*, Gollion 2005, pp. 112-114.
- BERCE 1957 = V. Berce, *Dva nagrobna iz Brega v Celju*, «Arheološki vestnik», 7, pp. 399-407.
- BERDOWSKI 2007 = P. Berdowski, *Some Remarks on the Economic Activity of Women in the Roman Empire: a Research Problem*, in P. Berdowski, B. Blahaczek, (a cura di), *Haec mihi in animis vestris templa. Studia classica in Memory of Professor Lesław Morawiecki*, Rzeszów Instytut Historii 2007, pp. 283-298.
- BERDOWSKI 2008 = P. Berdowski, *Roman Businesswomen. I: The case of the producers and distributors of garum in Pompeii*, «Analecta Archaeologica Ressoviensia» 3 (2008), pp. 251-271.
- BERG 2002 = R. Berg, *Wearing Wealth. Mundus Muliebris and Ornatus as Status Markers for Women in Imperial Rome*, in P. Setälä, R. Berg, R. Hälikkää, M. Keltanen, J. Pölönen, V. Vuolanto (a cura di), *Women, Wealth and Power in the Roman Empire*, (Acta Instituti Romani Finlandiae 25.) Roma 2002, pp. 15-73.
- BERGAMASCO 1995 = Bergamasco, *Le διδασκαλικάί nella ricerca attuale*, «Aegyptus» 75, 1995, pp. 95-167.
- BERGAMINI 2007 = M. Bergamini, *Stato della ricerca e degli studi*, in M. Bergamini (a cura di), *Scoppio I: Il Territorio e I Materiali (Lucerne, Opus doliare, Metali)*, Borgo San Lorenzo 2007, pp. 57-70.
- BERMOND MONTANARI 1967 = G. Bermond Montanari, *Nuove scoperte archeologiche nel territorio classicano*, in «Bollettino Economico della Camera di Commercio di Ravenna», 1967, 6, pp. 462-463.
- BERMOND MONTANARI 1969 = G. Bermond Montanari, *Museo nazionale di Ravenna: itinerario e notizie*, Ravenna 1969.
- BERMOND MONTANARI 1971 = G. Bermond Montanari, *Ravenna. Nuovo aggiornamento epigrafico*, «Felix Ravenna», 102, 1971, pp. 61-108.
- BERMOND MONTANARI 1990 = G. Bermond Montanari, *L'impianto urbano e i monumenti*, in G. Susini (a cura di), *Storia di Ravenna, I. L'evo antico*, Venezia 1990, pp. 223-256.
- BERNARD 2016 = S. G. Bernard, *Workers in the Roman Imperial Building Industry*, in Verboven-Laes 2016, pp. 62-86.
- BERNARDI 1955 = V. Bernardi, *I nuovi trovamenti archeologici del bacino di Bientina ed il loro valore storico-topografico*, «La Provincia Pisana», n. 4-5, Pisa 1955.
- BERNARDI 2016 = L. Bernardi, *La fucina romana di Montebelluna, località Posmon (Treviso). Studio dei micro-residui di forgiatura del ferro*, «Archeologia Veneta», XXXIX, 2016, pp. 122-151.
- BERTACCHI 1987 = L. Bertacchi, *La produzione vetraria aquileiese nelle sue fasi più antiche*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad) 29, pp. 419-426.

- BERTOLI 1739 = G. Bertoli, *Le antichità d'Aquileja profane e sacre*, Venezia 1739.
- BESCHI 1980 = L. Beschi, *Le arti plastiche*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, Milano, pp. 337-449.
- BESSAC 1986 = J.-Cl. Bessac, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre, de l'Antiquité à nos jours*, «Revue archéologique de narbonnaise», Suppl. XIV, 1986.
- BETORI - CETORELLI SCHIVO 2014 = A. Betori, G. Cetorelli Schivo, *In modum diadematis. L'acconciatura femminile a Roma come indicatore di status*, in A. M. Reggiani (a cura di), *Adriano. Le memorie al femminile, Catalogo della Mostra*, Milano 2004, pp. 69-77.
- BETTINI 1992 = M. Bettini, *Culto degli antenati e culto dei morti* in S. Settis (in cura di), *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, a, Milano 1992, pp. 260-264.
- BETTINI 2005 = M. Bettini, *Death and its Double. Images, Ridiculum, and Honos in the Roman Aristocratic Funeral*, in *Hoping for Continuity. Childhood, Education and Death in Antiquity and the Middle Ages*, a cura di K. Mustakallio, Roma 2005, pp. 191-202.
- BIANCHI BANDINELLI 1967 = R. Bianchi Bandinelli, *Arte plebea*, in «Dialoghi di Archeologia», I, n. 1, 1967, pp. 7-19.
- BIANCHI BANDINELLI 1969 = R. Bianchi Bandinelli, *Roma: l'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969.
- BIANCHI BANDINELLI 1971 = R. Bianchi Bandinelli, *Die römische Kunst Von den Anfängen bis zum Ende der Antike*, Monaco 1971.
- BIANCHI BANDINELLI 1980 = R. Bianchi Bandinelli, *La pittura antica*, Roma 1980.
- BIANCHI BANDINELLI - Torelli 1976 = R.B. Bandinelli, M. Torelli (a cura di), *L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma*, Torino 1976.
- BIEBER 1959 = M. Bieber, *Roman Men in Greek Himation (Roman Palliati) A Contribution to the History of Copying*, «Proceedings of the American Philosophical Society» 103, 1959, pp. 374-417.
- BIRT 1907 = T. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zur antiken Buchwesen*, Leipzig 1907.
- BISCARDI 1980 = A. Biscardi, *Rappresentanza sostanziale e processuale dei 'collegia' in diritto romano*, «Iura», 31, 1980, pp. 1-20.
- BISCONTI 1983 = F. Bisconti, *Contributo all'interpretazione dell'atteggiamento di orante*, in «Vetera Christianorum», 17 (1980), pp. 17-27.
- BISCONTI 1983 = F. Bisconti, *Un nuovo coperchio di sarcofago dal cimitero di Novaziano*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» (RAC) LIX, 1,2, Roma 1983, pp. 61-85.
- BISCONTI 1987 = F. Bisconti, *La rappresentazione dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiesi e romane*, in *Aquileia e Roma e indici dal vol. XXI al vol. XXX*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 30, Udine 1987, pp. 289-308.
- BISCONTI 1989 = F. Bisconti, *Un coperchio di sarcofago paleocristiano nel Cimitero Maggiore*, in «Quaeritur inventus colitur», Miscellanea in onore di padre U. M. Fasola B., Città del Vaticano 1989, pp. 23-49.
- BISCONTI 1990 = F. Bisconti, *Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» (RAC) LXVI 1990, pp. 25-80.

- BISCONTI 1992 = F. Bisconti, *Un singolare esempio di iconografia "attitudinale": Note su una pittura del cimitero "ad duas lauros"*, in «Memoriam Sanctorum Venerantes», Miscellanea in onore di Mons. Victor Saxer, Città del Vaticano 1992, pp. 21-48.
- BISCONTI 2000a = F. Bisconti, *Mestieri nelle catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, Città del Vaticano 2000.
- BISCONTI 2000b = F. Bisconti, *I sarcofagi: officine e produzioni*, in L. Pani Ermini (a cura di), *Christiana Loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Catalogo della mostra (Roma, 5 settembre-15 novembre 2000), vol. I, Palombi, Roma 2000, pp. 257-263.
- BISCONTI 2000c = F. Bisconti, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000.
- BISCONTI 2004 = F. Bisconti, *Il programma decorativo dell'ipogeo di Trebio Giusto. Tra attitudine e autorappresentazione*, in Rea 2004, pp. 149-158.
- BISCONTI 2011 = F. Bisconti, *Primi passi di un'arte cristiana. I processi di definizione e l'evoluzione dei significati*, «Antiquité Tardive», 19, 2011, p. 35-46.
- BISCONTI 2013 = F. Bisconti, *Primi cristiani: le storie, i monumenti, le figure*, Città del Vaticano 2013.
- BISCONTI 2016 = F. Bisconti, *Pastori e contabili. Ripensando ad un coperchio di sarcofago del cimitero di Novaziano*, in «Rivista di archeologia cristiana» vol. 92 (2016), pp. 7-34.
- BISHOP - COULSTON 2006 = M. C. Bishop, J. C. N. Coulston, *Roman military equipment: from the Punic Wars to the fall of Rome*, Oxford 2006.
- BIUNDO 2000 = R. Biundo, *Struttura della classe dirigente a Pompei e mobilità sociale: i rapporti con il centro*, in M. Cébeillac-Gervasoni (A Cura Di), *Les elites municipales de l'Italie Péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien entre continuité et rupture. Classes sociales, dirigeantes et pouvoir central*, Roma 2000, pp. 33-69.
- BLANCO FREIJEIRO – LUZON NOGUEÉ 1966 = A. Blanco Freijeiro, J. M. Luzon Nogueé, *Mineros antiguos españoles*, in «Archivo Español de Arqueología» 39, 1134-114, (1966), pp. 73-88.
- BLASI 2012 = M. Blasi, *Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana*, Roma 2012.
- BLASON SCAREL 1990 = S. Blason Scarel, *Frammenti di storia economica e sociale in un'ara romana aquileiese*, «Alsa. Rivista storica della Bassa Friulana Orientale», 3, 1990, pp. 32-43.
- BLASSINGAME - MCKIVIGAN 1991 = J. W. Blassingame, J. R. McKivigan (a cura di), *The Frederick Douglass Papers*, Serie 1, vol. 4, New Haven – London 1991.
- BLOCK 1963 = M. Bloch, *Technique et évolution sociale: réflexions d'un historien*, «Mélanges historiques», Parigi 1963 (ed. orig. 1938).
- BLONDÉ 2016 = F. Blondé (a cura di), *L'artisanat en Grèce ancienne. Filières de production. Filières de production: bilans, méthodes et perspectives*, Villeneuve d'Ascq (Presses universitaires du Septentrion) - Atene (École française d'Athènes), 2016.
- BLÜMEL 1927 = C. Blümel, *Griechische Bildhauerarbeit* in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», JDAI 11, Berlino 1927.
- BLÜMEL 1955 = C. Blümel, *Greek Sculptors at Work*, Glasgow 1955.
- Blümner I-IV = H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, voll. I-IV*, Lipsia-Berlino 1879-1887.
- BOCCALERI 1999 = E. Boccaleri, *L'uso della Groma in età romana*, in «Esperienze e Progetti» 125, anno XXVI n.1, Gennaio-Febbraio, Laigueglia (SV), 1999, pp. 26-29.
- BOCCONI 1925 = A. Bocconi, *Musei Capitolini: pinacoteca e tabularium*, Roma 1925.

- BODEL 2008 = J. Bodel, *From Columbaria to catacombs: communities of the dead in pagan and Christian Rome*, in L. Brink and D. Greene (a cura di), *Roman Burial and Commemorative Practices and Earliest Christianity*, Berlino-New York 2008, pp. 177–242.
- BODEL 2017 = J. Bodel, *Death and Social Death in Ancient Rome* in J. Bodel, W. Scheidel (a cura di), *On human bondage. After slavery and social death*, Chichester-Malden 2017, pp. 81-108.
- BODEL – TRACY 1997 = J. Bodel, S. Tracy, *Greek and Latin Inscriptions in the USA: a Checklist*, Roma 1997.
- BÖHNKE 1994 = H. Böhnke, *Ist Diokletian's Geldpolitik gescheitert?*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 100, 1994, pp. 473–483.
- BOLLA 1996 = M. Bolla, *Il ruolo dell'area altoadriatica nella diffusione dei recipienti in bronzo (I sec. a.C.-I sec. d.C.)*, in M. Buora (a cura di), *Lungo la via dell'ambra. Apporti altoadriatici alla romanizzazione dei territori del Medio Danubio (I sec. a.C.-I sec. d.C.)*, Atti del Convegno di Studio (Udine-Aquileia, 16-17 sett. 1994), Udine 1996, pp. 185-203.
- BOLLINI 1968 = M. Bollini, *Antichità classiarie*, Ravenna 1968.
- BOND 2016 = S. E. Bond, *Trade and Taboo. Disreputable Professions in the Roman Mediterranean*, University of Michigan Press 2016.
- BONFIOLI-PANCIERA 1972/72 = M. Bonfioli, S. Panciera, *Della cristianità del collegium quod est in domo Sergiae Paullinae*, in «Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XLIV, 1971-1972, pp. 185-201.
- BONINO 1972 = M. Bonino, *Una barca costruita dal faber navalis P. Longidieno nel I sec. d.C.*, «Felix Ravenna», 3-4, 1972, pp. 19-54.
- BONSANGUE 2002 = M.L. Bonsangue, *Aspects économique et sociaux du monde du travail à Narbonne, d'après la documentation épigraphique (Ier siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*, «Cahiers du Centre Gustave Glotz», 13, 2002, pp. 201-232.
- BORG 2013 = B. Borg, *Crisis and Ambition. Tombs and Burial Customs in Third Century CE Rome*, Oxford 2013.
- BORG 2015 = B. Borg, *A Companion to Roman Art*, Malden-Oxford 2015.
- BORGARD-PUYBARET 2003 = Ph. Borgard Ph., M.-P. Puybaret, *Approche archéologique du travail de la laine au Ier siècle après J.-C.*, in G. Cresci Marrone, M. Tirelli (a cura di), *Produzione e commerci. Altino preromana e romana* (Atti del convegno, Venezia, 12-14 dicembre 2001), *Altinum*, 3, *Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina*, 17, Roma 2003, pp. 299-318.
- BOSCHUNG 1987 = D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms* «Acta Bernensia», 10, Berna 1987.
- BOSCHUNG 2007 = D. Boschung, *Individualität und soziale Rolle im Grabrelief der späten Republik und der frühen Kaiserzeit*, in «Anales de Arqueología Cordobesa» 18, 2007, pp. 219-236.
- BOSCOLO 2016 = F. Boscolo, *I veterani di Augusto nella colonia di Ateste: aspetti di vita economica e sociale nell'età augustea*, in A. Busetto, E. Bedin (a cura di), *Sulle tracce di Augusto*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 82, Trieste 2016, pp. 113-134.
- BOSSAN 2004 = M.J. Bossan, *The Art of the Shoe*, New York 2004.
- BOTTIGLIERI 2016 = A. Bottiglieri, *Le leggi sul lusso tra Repubblica e Principato: mutamento di prospettive*, «Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité», (MEFRA) 128, 2016, pp. 13-19.

- BOTTURI 2016 = C. Botturi, *Landscapes of Life and Landscapes of Death. The Contribution of funerary evidence to the Understanding of the Perception and Organization of Roman Rural Landscapes in Northern Italy*, in TRAC 2014: Proceedings of the Twenty Fourth Theoretical Roman Archaeology Conference, a cura di M. J. Mandich, T. J. Derrick, S. Gonzales Sacher, G. Savani, E. Zampieri, Oxford 2016, pp. 43-56.
- BOVINI 1951 = G. Bovini, *Guida del museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1951.
- BOVINI 1953 = G. Bovini, *Artigiani e professionisti raffigurati su alcune sculture del Museo Nazionale di Ravenna*, in *Bollettino Economico della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Ravenna*, 8, 1953, pp. 1-3.
- BOVINI 1954 = G. Bovini, *Il riordinamento del primo chiostro del Museo Nazionale di Ravenna. Contributo per il catalogo del museo (con 19 ill.)*, in «Felix Ravenna», 65, 1, 1954, pp. 5-41.
- BOVINI 1956 = G. Bovini, *Le origini di Ravenna e lo sviluppo della città in età romana*, in «Felix Ravenna», 70, 1956, pp. 38-60.
- BOVINI 1962 = G. Bovini, *Il museo nazionale di Ravenna*, Milano 1962.
- BRADLEY 1994 = K. Bradley, *Slavery and Society at Rome*, Cambridge University Press 1994.
- BRADLEY 2002 = M. Bradley, *It All Comes out In The Wash: Looking Harder at the Roman Fullonica*, «Journal of Roman Archaeology» 15, 2002, pp. 21-44.
- BRADLEY 2009 = M. Bradley, *Colours and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge 2009.
- BRAEMER 1959 = F. Braemer, *Les stèles funéraires à personnages de Bordeaux I° - III° siècles: Contribution à l'histoire de l'art provincial sous l'Empire romain*, Parigi 1959.
- BRAITO 2020 = S. Braitto, *L'IMPRENDITORIA AL FEMMINILE NELL'ITALIA ROMANA: le produttrici di opus doliare*, Roma 2020.
- BRANDENBURG 1967 = H. Brandenburg, *Meerwesensarkophage und Clipeus-Motiv*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 82, 1967, pp. 195-245.
- BRANDENBURG 1978 = H. Brandenburg, *Der Beginn der stadtrömische Sarkophag Produktion der Kaserzeit*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 93, 1978, pp. 277 -327.
- BRANDT 1927 = P. Brandt, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*, Lipsia 1927.
- BRANDT 1993= O. Brandt, *Recent research on the tomb of Eurysaces*, «Opuscula Romana» 19, 1993, pp. 13-17.
- BRENDEL 1934 = O. Brendel, *Untersuchungen sur Allegorie des Pompejanischen Totenkopf-Mosaiks*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», MDAI(R) 49, 1934, pp. 157-179.
- BRENDEL 1980 = O. Brendel, *Introduzione all'arte romana (a cura di Salvatore Settis, trad. it. di Maria Cecilia Parra)* Torino 1982.
- BRIZIO 1896 = E. Brizio, *Bologna. Prima relazione intorno ai ruderi dell'antico ponte romano sul Reno presso la città. Scavi dell'anno 1895*, «Notizie degli Scavi di Antichità» 1896, pp. 125-160.
- BRIZIO 1898 = E. Brizio, *Bologna. Iscrizioni provenienti dagli scavi dell'alveo del Reno*, «Notizie degli Scavi di Antichità» 1898, pp. 465-486.
- BRIZZOLARA 1986 = A.M. Brizzolara (a cura di), *Le sculture del Museo Archeologico di Bologna. La collezione Marsili*, Bologna 1986.
- BROEKAERT 2013 = W. Broekaert, *Navicularii et negotiantes: a prosopographical study of roman merchants and shippers*, «Pharos» Studien zur griechisch-römischen antike, 28, 2013.

- BROEKAERT – ZUIDERHOEK 2013 = W. Broekaert, A. Zuiderhoek, *Industries and services*, in P. Erdkamp (a cura di), *The Cambridge Companion to Ancient Rome*, Cambridge 2013, pp. 317-335.
- BROEKAERT 2016 = W. Broekaert, *Freedmen and Agency in Roman Business* in Wilson-Flohr 2016, pp. 222-253.
- BROILO 1980 = F. Broilo, *Iscrizioni lapidarie latine del Museo nazionale concordiese di Portogruaro (I a.C.-III d.C.)*, vol.1, Roma 1980.
- BROMMER 1953-1954 = H. Brommer, *Zu den römischen Ahnenbildern*, in «Mittellungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung» (MDAIR), 60-61, 1953-1954, pp. 163-171.
- BROMMER 1978 = F. Brommer, *Hephaistos. Der Schmiedegott in der antiken Kunst*, Mainz 1978.
- BROWN 1976 = D. Brown, D. Strong, *Roman Crafts*, Londra 1976.
- BRUGNONE 1984 = A. Brugnone, *Il contributo dell'epigrafia greca allo studio dei mestieri nella Sicilia antica*, in Atti del II Congresso Internazionale di Studi antropologici siciliani (Palermo 1979), Palermo 1984, pp. 35-55.
- BRUHN DE HOFFMEYER 1958 = A. Bruhn de Hoffmeyer, *Antikens artilleri*, «Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning» 236, Copenhagen 1958.
- BRUN – BALMELLE 2005 = J.-P. Brun, C. Balmelle, *La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine*, in H. Morlier (a cura di), *Mosaïque gréco-romaine IX*, Collection de l'École française de Rome, 352 (École française de Rome), Roma 2005, pp. 899-921.
- BRUN *et alii* 2003 = J.-P. Brun, M. Leguilloux, Ph. Borgard, M. Tuffreau-libre, *Le produzioni artigianali a Pompei*. Ricerche condotte dal Centre Jean Bérard, «Rivista di Studi Pompeiani» Vol. 14, 2003, pp. 9-29.
- BRUNT 1966 = P. A. Brunt, *The Roman Mob*, «Past and Present» 35, 1966, pp. 3-27.
- BRUNT 1971 = P. A. Brunt, *Italian Manpower (225 B.C. – A.D. 14)*, Oxford 1971.
- BRUNT 1975 = P. A. Brunt, *Two great Roman landowners*, «Latomus» 34, 1975, pp. 619–635.
- BRUNT 1980 = P. A. Brunt, *Free Labour and Public Works at Rome*, «The Journal of Roman Studies», Vol. 70 (1980), pp. 81-100.
- BRUNT 1983 = P. A. Brunt, *Review of D'Arms (1981)*, «Journal of Economic History» 43, 1983, pp. 314–315.
- BRUNT 1990 = P. A. Brunt, *Roman Imperial Themes*, Oxford 1990.
- BRUSIN 1929 = G. Brusin, *Aquileia. Guida storica e artistica*, Udine 1929.
- BRUSIN 1946-1947 = G. Brusin, *Il problema archeologico di Altino*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 105, 1946-1947, pp. 93-103.
- BRUSIN 1947 = G. Brusin, *Aquileia. Nuovi tessellati*, in «Notizie degli Scavi di Antichità», Roma 1947, pp. 1-16.
- BRUSIN 1958 = G. Brusin, *Mosaici scoperti ad Aquileia*, in «Fasti archaeologici» (FA), 13, 1958, nr. 4085, figg. 69-70.
- BRUSIN 1959 = G. Brusin, *Il cospicuo monumento di un antico capomastro*, in «Aquileia Chiama» VI, 1959, pp. 7-9.
- BRUSIN 1964 = G. Brusin, *Aquileia e Grado. Guida breve*, Padova 1964.
- BRUSIN 1968 = G. Brusin, *Cenni sull'artigianato di Aquileia Romana*, «Archivio Veneto», 119, 1968, pp. 19-28.

- BRUSIN 1972 = G. Brusin, *Aspetti della vita economica e sociale di Aquileia*, in «Aquileia e Grado», 1972, pp. 15-22.
- BRUUN 2008 = C. Bruun, *La familia publica di Ostia antica*, in M.L. Caldelli, G.L. Gregori, S. Orlandi (a cura di), *Epigrafia 2006. Atti della XIVe Rencontre sur l'Épigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori*, Roma 2008, pp. 537-556.
- BRUUN-EDMONDSON 2014 = C. Bruun, J. Edmondson, *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford University Press 2014.
- BRUNN-KÖRTE 1890-1916 = H. Brunn, G. Körte, *I rilievi delle urne etrusche*, II-III, Berlino 1890-1916.
- BUCARELLI 2010 = O. Bucarelli, *I mestieri e le professioni nelle epigrafi cristiane della provincia d'Africa*, in Milanese, M., Ruggeri, P., Vismara, C., (a cura di), *L'Africa romana. I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle province africane. (Atti del XVIII convegno di studio, Olbia, 11-14 dicembre 2008)*, II, Roma 2010, pp. 937-945.
- BÜCHER 1893 = K. Bücher, *Die Entstehung der Volkswirtschaft, Sechs Vorträge*, Tübingen, 1893
- BUCHI 1973 = E. Buchi, *Banchi di anfore romane a Verona. Note sui commerci cisalpini*, in *Il territorio veronese in età romana*, Atti del convegno dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona (22-23-24 ottobre 1971), Verona 1973, pp. 531-637.
- BUCHI 1974/75 = E. Buchi, *Commerci delle anfore "istriane"*, in «Aquileia Nostra», 45-46, 1974-75, pp. 431-444.
- BUCHI 1987 = E. Buchi, *Assetto agrario, risorse e attività economiche*, in *Il Veneto nell'età romana*, I, Verona 1987.
- BUCHI 1992 = E. Buchi, *Ateste colonia Venetorum*, in G. Tosi (a cura di), *Este antica. Dalla preistoria all'età romana*, Padova 1992, pp. 257-304.
- BUCHI – MANASSE 1987 = E. Buchi, G. Cavalier Manasse (a cura di), *Il Veneto nell'età romana*, Verona 1987.
- BUCKLAND 1908 = W. W. Buckland, *The Roman Law of Slavery*, Cambridge 1908 (rist. 1970).
- BUCKLAND 1921 = W. W. Buckland, *A Textbook of Roman Law. Form Augustus to Justinian*, Cambridge 1921 (rist. 2007).
- BUCOLO 2015 = R. Bucolo, *Margarete Gütschow e i sarcofagi "classici" della Catacomba di Pretestato. Restauri e musealizzazione attraverso alcuni documenti dall'Archivio della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra*, «Rivista di archeologia cristiana» (RACr) 91, 2015, pp. 91-108.
- BUDDE 1940 = E.G. Budde, *Armarium und Kibotos*, Würzburg-Aumühle 1940.
- BULJEVIĆ 2009 = Z. Buljević, *Traces of Glassmakers in the Roman Province of Dalmatia*, in «Quaderni Friuliani di Archeologia» 19, 2009, pp. 35-50.
- BUONOCORE 1982 = M. Buonocore, *Monumenti funerari romani con decorazione ad Alba Fucens*, «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», (MEFRA) 94, 2, 1982, pp. 715-741.
- BUONOCORE 2006 = M. Buonocore, *Sulle iscrizioni del Museo Comunale di Avezzano. A proposito di un recente catalogo*, in «Epigraphica» 68 (2006), pp. 226-231.
- BUONOPANE 1987 = A. Buonopane, *Donazioni pubbliche e fondazioni private*, in *Il Veneto nell'età romana*, I, Verona, 1987, pp. 287-310.
- BUONOPANE 2003 = A. Buonopane, *La produzione tessile ad Altino: le fonti epigrafiche*, in G. Cresci Marrone, M. Tirelli (a cura di), *Produzioni, merci e commerci in Altino preromana e*

- romana, (Atti del III Convegno di Studi Altinati, Venezia 12-14 dicembre 2001), Roma 2003, pp. 285-297.
- BUONOPANE 2009a = A. Buonopane, *Manuale di epigrafia latina*, Roma 2009.
- BUONOPANE 2009b = A. Buonopane, *Una voce di chi non aveva voce. I graffiti delle donne*, in BERTINELLI - DONATI 2009, pp. 231-245.
- BUONOPANE 2013 = A. Buonopane, *Le raffigurazioni di utensili nelle iscrizioni funerarie: da immagini parlanti a simbolo*, «Sylloge Epigraphica Barcinonensis» (SEBarc), XI, 2013, pp. 73-82.
- BUONOPANE 2016 = A. Buonopane, *Fra epigrafia e iconografia. La raffigurazione di utensili sui monumenti sepolcrali della Venetia*, in R. Lafer (a cura di), *Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und Ikonographischer Monumente* (Atti del convegno - Klagenfurt, 2-4 ottobre 2013), Klagenfurt-Vienna 2016, pp. 309-327.
- BUONOPANE – CENERINI 2003 = A. Buonopane, F. Cenerini (a cura di), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica*, (Atti del I Seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica, Bologna 2002), Faenza 2003.
- BUONOPANE – CENERINI 2005 = A. Buonopane, F. Cenerini (a cura di), *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica*, (Atti del II Seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica - Verona, 25-27 marzo 2004), Faenza, 2005.
- BUONOPANE – CORTI 2018 = A. Buonopane, C. Corti, “*T. Aelius Evangelus: due iscrizioni, una compagna, una figlia naturale, una moglie e un lanificium*”, «Sylloge Epigraphica Barcinonensis» (SEBarc) XVI, 2018, pp. 123-138.
- BUORA 2001 = M. Buora, *Attività produttive di Aquileia romana*, in M. Buora (a cura di), *Da Aquileia ... al Danubio*. Materiali per una mostra, *Archeologia di frontiera*, 4, Trieste 2001, pp. 6-37.
- BUORA 2007 = M. Buora, *Falces vinitoriae dell'Italia nordorientale*, «Aquileia Nostra» LXXVIII, 2007, pp. 241-264.
- BUORA – MANDRUZZATO – VERITÀ 2009 = M. Buora, L. Mandruzzato, M. Verità, *Vecchie e nuove evidenze di officine Vetrarie romane ad Aquileia*, «Quaderni Friulani di Archeologia» XIX, 2009, pp. 51-58.
- BURFORD 1985 = A. Burford, *Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom*, Mainz 1985.
- BÜRGIN-KREIS 1968 = H. Bürgin-Kreis, *Auf den Spuren des römischen Grabrechts in Augst und in der übrigen Schweiz*, in E. Schmid, L. Berger, P. Bürgin (a cura di), *Provincialia. Festschrift für Rudolf Lau-Belart*, Basilea-Stoccarda 1968, pp. 25-46,
- BUSANA – COTTICA – BASSO 2012 = M. S. Busana, D. Cottica, P. Basso, *Lavorazione della lana nella Venetia*, in M.S. Busana, P. Basso (a cura di) *La lana nella Cisalpina romana: economia e società*. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli, Atti del convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011) *ANTENOR QUADERNI* 27, 2012, pp. 383-433.
- BUZOV 2015 = M. Buzov, *Roman sculpture in Pannonia between imports and local production*, in P. Pensabene, E. Gasparini (a cura di), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, *ASMOSIA - XProceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA - Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity* (Rome, 21-26 May 2012), Roma 2015, pp. 955-967.

- CACCIAPUOTI 2016 = G. Cacciapuoti, *La figura delle obstetriche nella documentazione epigrafica: indagine preliminare*, «Ager Veleias», 11.08, 2016, pp. 1-37.
- CABROL - LECLERCQ 1923 = F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, V. Parigi 1923.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1951 = M. Cagiano de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici*, Roma 1951.
- CAGNANA 2000 = A. Cagnana, *Il vetro*, in A. Cagnana (a cura di), *Archeologia dei materiali da costruzione*, Mantova 2000, pp. 177-194.
- CAIN 1985 = H. U. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Mainz am Rhein 1985.
- CALABI LIMENTANI 1958 = I. Calabi Limentani, *Studi sulla società romana: il lavoro artistico*, Milano-Varese 1958.
- CALABI LIMENTANI 1991 = I. Calabi Limentani, *Epigrafia latina*, Bologna 1991.
- CALBI 2000 = A. Calbi, *La prosopografia della seconda colonizzazione*, in M. Marini Calvani (a cura di), *La cultura romana in Emilia-Romagna dal III sec a.C. all'età costantiniana*, Bologna 2000, pp. 29-36
- CALDERINI 1907 = A. Calderini, *Arti e mestieri nelle epigrafi della Gallia Transpadana specialmente nelle raccolte milanesi*, «Rendiconti. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 1907, pp. 522-544.
- CALDERINI 1930 = A. Calderini, *Aquileia romana: ricerche di storia e di epigrafia*, Milano 1930 (ristampa 1972).
- CALDERINI 1946 = A. Calderini, *Silloghe delle iscrizioni latine della raccolta Milanese*, Milano 1946.
- CALDERINI 1953 = A. Calderini, *Milano archeologica*, in *Storia di Milano I*, Milano 1953, pp. 465-498.
- CALDERINI 1960 = A. Calderini, *Dizionario di antichità greche e romane*, Milano 1960.
- CALDERINI 1965 = A. Calderini, *Milano Romana*, Milano 1965.
- CALVELLI 2016 = L. Calvelli, *Iscrizioni esposte in contesti di reimpiego: l'esempio veneziano*, in A. Donati (a cura di), *L'iscrizione esposta*, Atti del Convegno Borghesi 2015, Faenza 2016, pp. 457-490.
- CALZA 1915 = G. Calza, *Il piazzale delle corporazioni e la funzione commerciale di Ostia*, in «Bulettno della commissione archeologica comunale di Roma», 43, 1915, pp. 178-206.
- CALZA 1931 = G. Calza, *La necropoli del "Portus Romae"*, in «Notizie degli scavi di antichità» 1931, pp. 510-542.
- CALZA 1935 = G. Calza, *Arti e mestieri in Ostia Antica*, «Capitolium» II, 1935, pp. 423-423.
- CALZA 1940 = G. Calza, *La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Roma 1940.
- CALZA 1947 = R. Calza, *Museo Ostiense*, «Itinerari dei musei e monumenti d'Italia» 79, Roma 1947.
- CALZA 1978 = R. Calza, *Scavi di Ostia IX. I Ritratti II*, Roma 1978.
- CALZONA 2008 = A. Calzona, *Matilde e il tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, Cinisello Balsamo (MI) 2008.
- CAMBI 2003 = N. Cambi, *Attis or someone else on funerary monuments from Dalmatia*, in P. Noelke, F. Naumann-Steckner, B. Schneider (a cura di), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*, Mainz am Rhein 2003, pp. 511-520.
- CAMBI 2005 = N. Cambi, *Funerary monuments from Dalmatia, Istria and the croatian part of Pannonia. A comparative study*, in M. Sanader (a cura di), *Religion and myth as an impetus for*

- the roman provincial sculpture*, The Proceedings of the 8th International Colloquium on problems of roman provincial art (Zagabria 5-8 maggio 2003), Zagabria 2005, pp. 13-30.
- CAMODECA 1996 = G. Camodeca, *L'élite municipale di Puteoli fra la tarda repubblica e Nerone*, in M. Cebeillac-Gervasoni (a cura di), *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron*, Napoli-Roma 1996, pp. 91-110.
- CAMODECA 2000 = G. Camodeca, *La società ercolanese*, in M. Pagano (a cura di), *Gli antichi ercolanesi. Antropologia, società, economia*, Napoli 2000, pp. 67-70.
- CAMODECA 2006a = G. Camodeca, *Cittadinanza romana, Latini Iuniani e lex Aelia Sentia: alcuni nuovi dati dalla riedizione delle Tabulae Herculanaenses*, in L. Labruna (a cura di), *Tradizione romanistica e costituzione*, Napoli 2006, pp. 887-904.
- CAMODECA 2006b = G. Camodeca, *La società ercolanese alla luce della riedizione delle Tabulae Herculanaenses. L'élite municipale fra Claudio e Vespasiano. I: un'oligarchia ritrovata*, «Ostraka» 15, pp. 9-29.
- CANINA 1850 = L. Canina, *Indicazione topografica di Roma antica in corrispondenza dell'età imperiale*, Roma 1850.
- CANTARELLA - JACOBELLI 2003 = E. Cantarella, L. Jacobelli, *Un giorno a Pompei*, Napoli 2003.
- CANTARELLA - JACOBELLI 2013 = E. Cantarella, L. Jacobelli, *Pompei è viva*, Milano 2013.
- CANTILENA - GIOVE 2001 = R. Cantilena, T. Giove (a cura di), *Museo archeologico nazionale di Napoli. La collezione numismatica. Per una storia monetaria del mezzogiorno, Guida alla collezione*, Napoli 2001.
- CAPORUSSO *et alii* 2007 = D. Caporusso, M. T. Donati, S. Masseroli, T. Tibiletti, *Immagini di Mediolanum. Archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.*, Milano 2007.
- CARCOPINO 1941 = J. Carcopino, *Daily Life in Ancient Rome: the People and the City at the Height of the Empire*, Harmondsworth 1941.
- CARCOPINO 1957 = J. Carcopino, *Les symbolismes de l'ascia*, in Actes du Ve congrès international d'archéologie chrétienne, 1954, Città del Vaticano-Parigi 1957, pp. 551-566.
- CARAMEL - MIRABELLA ROBERTI 1968 = L. Caramel, M. Mirabella Roberti, *Storia di Monza e della Brianza*, vol. IV, t. I, Milano 1976.
- CARDUCCI 1968 = C. Carducci, *Arte romana in Piemonte*, Torino 1968.
- CARLSEN 2016 = J. Carlsen, *Le attività agricole e dell'allevamento*, in Marcone 2016, pp. 225-264.
- CARROLL 2006 = M. Carroll, *Spirits of the dead. Roman funerary commemoration in Western Europe*, Oxford 2006.
- CARROLL 2011 = M. Carroll, *The mourning was very good'. Liberation and Liberality in Roman Funerary Commemoration* in V.M. Hope, J. Huskinson (a cura di), *In memory and Mourning. Studies on Roman Death*, Oxford 2011, pp. 126-149.
- CARTON 1895 = L. Carton, *Découvertes épigraphiques et archéologiques faites en Tunisie (Région de Dougga)*, Mémoires de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, 5e série, fasc. 4, 1895.
- CARUEL 2016 = M.S. Caruel, *L'attitude des artisans gallo-romains à l'égard du travail manuel. Étude de l'iconographie lapidaire funéraire*, «Kentron - Revue pluridisciplinaire du monde antique» 32, 2016, pp. 113-134.
- CASAMASSIMA - OLITSKY RUBINSTEIN 1993 = E. Casamassima, R. Olitsky Rubinstein, *Antiquarian drawings from Dosio's roman Workshop*, Biblioteca Nazionale di Firenze, N. A. 1159, Milano 1993.

- CASSON 1971 = L. Casson, *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton 1971.
- CASSON 1998 = L. Casson, *Everyday Life in Ancient Rome*, Baltimora - Londra 1998.
- CASTAGNETTI 2007 = S. Castagnetti, *I Collegia della Campania*, in: E. Lo Cascio, G.D. Merola (a cura di), *Forme di aggregazione nel mondo romano*, Bari 2007, pp. 223-241.
- CASTIGLIONE 1975 = L. Castiglione, *Zur Deutung aus Grabmals von M. Virgilio Eurysace*, in «Acta archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 27.1975, pp. 157-161.
- CASTELFRANCO 1905 = P. Castelfranco, *Lambrate. Di un grande sarcofago cristiano marmoreo, ornato con sculture di rilievo*, «Notizie degli scavi di antichità» 1905, pp. 76-78.
- CATALI 1998 = F. Catalli, *Città di Avezzano. Il Museo Lapidario Comunale*, Avezzano 1998.
- CATONI 2010 = M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.
- CAUMONT 1885 = A. Caumont (de), *Rapport verbal fait à la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques sur divers monuments et sur plusieurs excursions archéologiques*, in «Bulletin monumental», 1855, 3^e série, t. 1 (= vol. 21), 1885, p. 51-104.
- CAVALIERI 2004 = M. Cavaliere, *Ipotesi sulla produzione bronzea dell'Emilia occidentale in età romana*, in S. Santoro (a cura di), *Artigianato e produzione nella Cisalpina. Parte I. Proposte di metodo e prime applicazioni*, Firenze 2004, pp. 173-198
- CAVALIERI MANASSE 1978 = G. Cavaliere Manasse, *La decorazione architettonica d'Aquileia, Trieste e Pola*, Padova 1978.
- CECAMORE 2001 = C. Cecamore, *Palatium. Topografia storica del Palatino tra III sec. a.C. e I sec. d.C.*, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Supplementi*, 9, Roma 2001.
- CECCHI - GASPARRI 2009 = A. Cecchi, G. Gasparri, *La Villa Médicis 4. Le collezioni del cardinale Ferdinando: i dipinti e le sculture*, École Française de Rome, Roma 2009, pp. 104-184.
- A. Cellegari, *Il Museo di Torcello* (1930) 12 Tav.7
- CENERINI 2002 = F. Cenerini, *La rappresentazione del ceto "intermedio" femminile: la scrittura epigrafica* in Sartori -Valvo 2002, pp. 53-58.
- CENERINI 2004 = F. Cenerini, *Il purpurarius di S. Sofia e la lavorazione dei tessuti in Emilia Romagna*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna», 55, 2004, pp. 25-37.
- CENERINI 2009 = F. Cenerini, *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna 2009.
- CENERINI 2016a = F. Cenerini, *L'indagine sulla donna romana: fra modelli e stereotipi*, in F. Cenerini, I. Gilda Mastroianni (a cura di), *Donne, istituzioni e società fra tardo antico e alto medioevo* (La botte di Diogene / Diogenes' tub - Studi storici e filologico-letterari), Lecce 2016, pp. 7 - 12.
- CENERINI 2016b = F. Cenerini, *Donna e città romana: identità civica e genere a confronto*, in: «Moneta e identità territoriale: dalla polis antica alla civitas medievale» (Atti del III Incontro internazionale di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae, Bologna, 12-13 settembre 2013), Reggio Calabria 2016, pp. 185 - 194.
- CENERINI 2018 = F. Cenerini, *Epigrafia e status patrimoniale delle donne nel I sec. d.C.: le mogli di T. Ancarenus Amphio*, «HORMOS», 2018, 10, pp. 21 - 35.
- CERAMI 2008 = P. Cerami, *Impresa e societas nei primi due secoli dell'Impero*, *Annali del seminario giuridico dell'Università di Palermo*, 2008, pp. 75-132.
- CERESA MORI et alii 1984 = A. Ceresa Mori, U. Tocchetti Pollini, G. Alessandrini, R. Bugini, *Per il restauro e la conservazione dei materiali decorativi ed epigrafici della "Porta Nuova" in Milano*,

- in «Rassegna di studi del Civico museo archeologico e del Civico gabinetto numismatico di Milano» *Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore*, 33-34, 1984, pp. 43-70.
- CHARBONNEAUX 1948 = J. Charbonneau, *L'art au siècle d'Auguste*, Parigi 1948.
- CHARDRON-PICAULT 2011 = M. Chardron-Picault, *L'apport de l'archéologique à la connaissance de la vie des artisans en Gaule. L'exemple d'Augustodunum*, in J.-P. Morel (a cura di), *Les travailleurs dans l'Antiquité: statuts et conditions*, Paris (Édition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques) 2011, pp. 154-172.
- CHELOTTI 1992 = M. Chelotti, *Epigrafi romane*, in AA.VV., *Introduzione all'artigianato della Puglia antica dall'età coloniale all'età romana*, Bari 1992, pp. 218-226.
- CHIABÀ 2007 = M. Chiabà, *Sfruttamento della fauna nel territorio di Aquileia: trasformazione, consumo e distribuzione dei prodotti. Le fonti letterarie ed epigrafiche*, in G. Cuscito, C. Zaccaria (a cura di), *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. Territorio-economia-società*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 65, Trieste 2007, pp. 731-754.
- CHIOFFI 1999 = L. Chioffi, *Caro: il mercato della carne nell'Occidente romano. Riflessi epigrafici ed iconografici*, Roma 1999.
- CHIOFFI 2011 = L. Chioffi, *Museo archeologico dell'antica Capua collezione epigrafica*, Roma 2011.
- CIAMPOLTRINI 1982 = G. Ciampoltrini, *Le stele funerarie d'età imperiale dell'Etruria settentrionale*, «Prospettiva», 30, 1982, pp. 2-11.
- CIAMPOLTRINI 1988 = G. Ciampoltrini, *Prosopographia Lucensis. Un contributo per la storia della società lucchese fra I e II secolo d.C.*, «Actum Luce», 17, 1988, pp. 71-96
- CIAMPOLTRINI 2009 = G. Ciampoltrini (a cura di), *Munere Mortis. Complessi tombali d'età romana nel territorio di Lucca*, Firenze 2009.
- CIANCIO ROSSETTO 1973 = P. Ciancio Rossetto, *Il sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace a Porta Maggiore*, «Istituto di studi romani», Roma 1973.
- CIGAINA 2015 = L. Cigaina, *Microscultura" nelle stele sepolcrali di Aquileia romana*, in B. Callegher (a cura di) "Studia archaeologica Monika Verzár Bass dicata", «West & East Monografie», 1, 2015, pp. 21-35.
- CILIBERTO 2005 = F. Ciliberto, *I sarcofagi aquileiesi: stato della ricerca, novità, prospettive*, «Antichità Altoadriatiche», (Aaad), 61, 2005, pp. 287-304
- CILIBERTO 2008 = F. Ciliberto, *I sarcofagi dell'Italia settentrionale*, in F. Slavazzi, S. Maggi (a cura di), *Scultura romana dell'Italia settentrionale: quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, Atti del Convegno internazionale di studi (Pavia, 22-23 settembre 2005), Firenze 2008, pp. 153-160.
- CINAGLIA 2017 = T. Cinaglia, *Minerva ed i pueri: proposta per una rilettura di alcune fonti letterarie*, «Gerión» *Revista de Historia Antigua*, 35, 1, 2017, pp. 77-100.
- CIRIER 1986 = A. Cirier, *Le décor architectural des stèles funéraires gallo-romaines dans la région du Centre de la France*, Parigi 1986.
- CLARIDGE 2015 = A. Claridge, *Marble Carving Technique, Workshops and Artisans*, in E. A. Friedland, M. Grunow Sobocinski, E. K. Gazda (a cura di), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford 2015, pp. 107-122.
- 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-Los Angeles 2003.
- CLEMENTE 1991 = G. Clemente, *Arti, mestieri, vita associativa, collegia*, in AA.VV., *Civiltà dei Romani. Il potere e l'esercito*, Milano 1991, pp. 83-92.

- CLEMENTE – COARELLI - GABBA 1991 = G. Clemente, F. Coarelli, E. Gabba (a cura di), *Storia di Roma II.2: L'impero mediterraneo. I principi e il mondo*, Torino 1991.
- COATES-STEPHENS 2004 = R. Coates-Stephens, *Porta Maggiore: Monument and Landscape. Archaeology and Topography of the Southern esquilina from the Late Republican Period to the Present*, Roma 2004.
- COHON 2010 = R. Cohon, *Tools of the trade: a rare, ancient roman builder's funerary plaque*, «Antike Kunst» 53, 2010, pp. 94-100.
- COLINI 1933 = A. Colini, *Il fascio littorio*, Roma 1933.
- COLINI 1947 = A. M. Colini, *Officina di Fabri Tignarii nei frammenti di un'ara monumentale rinvenuti fra il Campidoglio e il Tevere*, «Capitolium» 1947, pp. 21-28.
- COLINI 1964 = A. M. Colini (a cura di), *Museo della Civiltà romana*, Roma 1964.
- COLLART - DUCREY 1975 = P. Collart, P. Ducrey (a cura di), *Philippe I. Les reliefs rupestres*, «Bulletin de correspondance hellénique» (BCH), Suppl. 2, 1975.
- COLLIGNON 1886 = M. M. Collignon, *Tablettes votives de terre cuite peinte trouvées à Corinthe*, Musée du Louvre, *Monuments grecques publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France II*, 18, Paris: L'Association pour l'encouragement des études grecques en France, pp. 23–32.
- COLLIGNON 1877 = M. M. Collignon, *Essay sur le Monuments relatifs au mythe du Psyché*, Parigi 1877.
- COLONNA 1965 = G. Colonna, *Osservazioni sul santuario etrusco di Pyrgi*, «Bollettino d'Arte» (BdA), 50, 1965, pp. 86-87.
- COMPOSTELLA 1993 = C. Compostella, *La scultura funeraria della X Regio tra romanizzazione e primo impero: alcune note su tipi, modelli, cronologie*, in «Acme: Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università statale di Milano» (ACME), XLVI-2/3, 1993, pp. 117-164.
- COMPOSTELLA 1996 = C. Compostella, *Ornata sepulcra. Le "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze 1996.
- COMPOSTELLA 1997 = C. Compostella, *I monumenti funerari di Este e Padova: immagini e committenti*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), XLIII, 1997, pp. 211-240.
- CONOPHAGOS 1980 = C.E. Conophagos, *Le Laurium antique et la technique grecque de la production de l'argent*, Atene 1980.
- CONZE IV = A. Conze, *Die attischen Grabreliefs, IV*, Berlino-Lipsia 1911-1922.
- COOPER 1988 = D.R. Cooper, *The Art and Craft of Coinmaking. A History of Minting Technology*, Londra 1988
- CORBIER 1985 = M. Corbier, *Dévaluations et évolution des prix (Ier–IIIe Siècles)*, «Revue Numismatique» 27.6, 1985, pp. 69–106.
- CORBIER 1989 = M. Corbier, *The ambiguous status of meat in ancient Rome*, «Food and Foodways» 3, 1989, pp. 223-264.
- CORBIER 2006 = M. Corbier, *Famiglia e integrazione sociale. Il percorso dei liberti*, in *Hiberia - Italia, Italia - Hiberia: convegno internazionale di epigrafia e storia antica*, Gargnano-Brescia (28-30 aprile 2005), Milano 2006.
- CORBIER 2016 = M. Corbier, *L'efficacia della scrittura esposta*, in A. Donati (a cura di), *L'iscrizione esposta (Atti del Convegno Borghesi 2015)*, Faenza 2016, pp. 9-24.
- CORCORAN 1996 = S. Corcoran, *The Empire of the Tetrarchs: Imperial Pronouncements and Government, AD 284–324*, Oxford 1996.

- CORDOVANA 2016 = O.D. Cordovana, *Le organizzazioni dei lavoratori*, in Marcone 2016, pp. 175-203.
- CORMACK 2004 = S. Cormack, *The Space of Death in Roman Asia Minor*, Vienna 2004.
- CORTI 2011a = C. Corti, *Pesi e misure nei commerci, arti, mestieri e professioni*, in C. Corti, N. Giordani (a cura di), *Pondera. Pesi e Misure nell'Antichità*, Modena 2001, pp. 143-166.
- CORTI 2011b = C. Corti, *Le misure di capacità*, in C. Corti, N. Giordani (a cura di), *Pondera. Pesi e Misure nell'Antichità*, Modena 2001, pp. 219-225.
- CORTI 2011c = C. Corti, *Misurare lo spazio: gli strumenti*, in C. Corti, N. Giordani (a cura di), *Pondera. Pesi e Misure nell'Antichità*, Modena 2001, pp. 237-244.
- CORTI 2016 = C. Corti, *La lana nella Gallia Cisalpina. Economia e società*, in D. Vitali, C. Goudineau (a cura di), *Il mondo celtico prima e dopo la conquista romana. Studi in onore di Jean-Paul Guillaumet*, Bologna-Dijon 2016, pp. 175-188.
- CORTI 2017a = C. Corti, *Lanam fecit. Economia e società a Mutina*, in L. Malnati - S. Pellegrini, F. Piccinini, C. Stefani (a cura di), *Mutina splendidissima. La città romana e la sua eredità*, Roma 2017, pp. 239-243.
- CORTI 2017b = C. Corti, *Filati e vestiti a Mutina: L'Instrumentum*, in L. Malnati, S. Pellegrini, F. Piccinini (a cura di), *Mutina splendidissima. La città romana e la sua eredità*, Roma 2017, pp. 251-256.
- CORTI 2018 = C. Corti, *La produzione tessile a Mutina: il caso della villa della Scartazza*, in M.S. Busana, M. Gleba, F. Meo, A.R. Tricomi (a cura di), *Textiles and Dyes in the Mediterranean Economy and Society*, PURPUREAE VESTES VI Textiles and Dyes in Antiquity (Proceedings of the VIth International Symposium on Textiles and Dyes in the Ancient Mediterranean World, Padova - Este - Altino, 17 – 20 ottobre 2016), Valencia 2018.
- COTTICA 2006 = D. Cottica, *The symbolism of spinning in Classical Art and Society*, in «Cosmos», 20, 2006, pp. 185-209.
- COTTICA 2007 = D. Cottica, *Spinning in the Roman world: from everyday craft to metaphor of destiny*, in C. Gills, M.-L.B. Nosch (a cura di), *Ancient Textiles. Production, Craft and Society*, Oxford 2007, pp. 220-228.
- COTTICA-ROVA 2006 = D. Cottica, E. Rova, *Fuso e rocca: un percorso fra Occidente e Oriente alla ricerca delle origini di una simbologia*, in D. Morandi Bonacossi, E. Rova, F. Veronese, P. Zanovello (a cura di), *Fra Oriente e Occidente*, Studi in onore di Elena Di Filippo Balestrazzi, Padova 2006, pp. 291-322.
- COUCHOUD - AUDIN 1952 = P.L. Couchoud, A. Audin, *L'ascia. Instrument et symbole de l'inhumation*, in «Revue de l'histoire des religions» (RevHistRel), 142, 1952, pp. 36-65.
- COUCHOUD - AUDIN 1953 = P.L. Couchoud, A. Audin, *L'ascia. Note complémentaire*, in «Revue de l'histoire des religions» (RevHistRel), 145, 1954, pp. 18-29.
- COURRIER 2014 = C. Courrier, *La Plèbe de Rome et sa culture (fin du IIe siècle av. J.-C. – fin du Ier siècle ap. J.-C.)*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 353, Roma 2014.
- CRACCO RUGGINI 1971 = L. Cracco Ruggini, *Le associazioni professionali nel mondo romano bizantino*, in AA.VV., *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale*, I, 1971, pp. 59-193.
- CRACCO RUGGINI 1973 = L. Cracco Ruggini, *Stato e associazioni professionali nell'età imperiale romana*, in Akten des VI Internationalen Kongresses für Griechische und Lateinische Epigraphik (München 1972), München 1973, pp. 271-311.

- CRAWFORD 2002 = M.H. Crawford, *Discovery, Autopsy and Progress: Diocletian's Jigsaw Puzzles*, in T.P. Wiseman (a cura di), *Classics in Progress. Essays on Greece and Rome*, New York 2002, pp. 145–163.
- CRESCI MARRONE 2012 = G. Cresci Marrone, *Officina sì, officina no, officina come*, in A. Donati e G. Poma (a cura di), *L'officina epigrafica romana. In ricordo di Giancarlo Susini Faenza 2012*.
- CRIMI 2010 = G. Crimi, *Tribù e origo nelle iscrizioni di pretoriani e urbaniciani arruolati in Italia: tre nuove attestazioni epigrafiche*, in M. Silvestrini (a cura di), *Le tribù romane: atti della XVIe Rencontre sur l'épigraphie* (Bari 8-10 ottobre 2009), Bari 2010, pp. 329-336.
- CRESCI MARRONE – MENNELLA 1984 = G. Cresci Marrone, G. Mennella, *Pisaurum I. Le iscrizioni della colonia*, Pisa 1984.
- CRESCI MARRONE – TIRELLI 2010 = G. Cresci Marrone, M. Tirelli, *Gli Altinati e la memoria di sé: scripta e imagines* in «Ostraka» 19, 2010, pp. 127-146.
- CRINITI 1991 = N. Criniti, *Subalterni e subalternità nell'Italia romana*, in N. Criniti (a cura di), *Gli affanni del vivere e del morire. Schiavi, soldati, donne, bambini nella Roma imperiale*, Brescia 1991, pp. 5-16.
- CRISTOFORI 2004 = A. Cristofori, *Non arma virumque. Le occupazioni nell'epigrafia del Piceno*, Bologna 2004.
- CRISTOFORI 2011 = A. Cristofori, *Le occupazioni nell'epigrafia dell'Epiro e dell'Illiria meridionale di età romana*, in G. De Sensi Sestito, M. Intrieri (a cura di), *Sulla rotta per la Sicilia: l'Epiro, Corcira e l'Occidente*, Pisa 2011, pp. 141-177.
- CRISTOFORI 2016 = A. Cristofori, *Lavoro e identità sociale*, in Marcone 2016, pp. 149 - 174.
- P. Croce Da Villa, *Documenti romani di Caorle*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 1988, pp. 93-107.
- CROISILLE 1982 = J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens: Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque imperiale*, Brussels 1982
- CULLEN 2003 = J. Cullen, *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford 2003.
- CUMONT 1931 = F. Cumont, *Comptes rendus de l'académie des inscriptions*, 4, 1931, pp. 351 – 353.
- CUMONT 1942 = F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Parigi 1942.
- CUNTZ 1906 = O. Cuntz, *Das Collegium fabrum in Aquileia*, in «Österreichisches Archäologisches Institut», IX, 1906, pp. 23-26.
- CUOMO DI CAPRIO 2007a = S. Cuomo, *Technology And Culture In Greek And Roman Antiquity*, Cambridge University Press, 2007.
- CUOMO DI CAPRIO 2007b = N. Cuomo di Caprio, *La ceramica in archeologia, 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma 2007
- CÜPPERS 1982 = H. Cüppers, *Ein Metzger im römischen Trier*, «Trierer Grabungen und Forschungen», 45, 1982, pp. 289-292
- CURCHIN 2004 = L. A. Curchin, *The romanization of central Spain. Complexity, diversity and change in a provincial hinterland*, Londra-New-York 2004.
- CURTIS 1984 = R.I. Curtis, *A Personalized Floor Mosaic from Pompeii*, «American Journal of Archaeology» Vol. 88, No. 4, 1984, pp. 557-566
- CURTIS 1988 = R.I. Curtis, *A. Umbricius Scaurus of Pompeii*, in «Studia Pompeiana et Classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski», New York 1988, pp. 19–49.

- CURTIS 2001 = R.I. Curtis, *Ancient Food Technology. Technology and Change in History*, Vol. 5, Leiden 2001.
- CUSCITO 1980 = G. Cuscito, *Economia e società*, in AA.VV., *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, Milano 1980, pp. 569-694
- DALL'OLIO 1922 = G. Dall'Olio, *Iscrizioni sepolcrali romane scoperte nell'alveo del Reno presso Bologna*, Bologna 1922.
- DAL MASO - VIGHI 1975 = L. B. Dal Maso, R. Vighi, *Lazio archeologico*, Firenze 1975.
- D'ALOJA 2016 = C. D'Aloja, *Il lavoro femminile*, in MARCONE 2016, pp. 639-662.
- DAL RI - TECCHIATI 2003 = L. Dal Ri, U. Tecchiati, *Una distilleria di pece della fine dell'età del bronzo al Lago di Ledro in Trentino (Longhini-Assat)*, in G. Schneckeburger (a cura di), *Attraverso le Alpi. Uomini, Vie, Beni*, Stoccarda 2003, pp. 175-181.
- D'AMBRA 1995 = E. D'ambra, *Mourning and the making of ancestors in the Testamentum Relief*, in «*American Journal of Archaeology*», 99/4, 1995, pp. 667-681.
- D'AMBRA 1998 = E. D'ambra, *Art and Identity in the Roman World*, London 1998.
- D'AMBRA 2002 = E. D'Ambra, *Acquiring an Ancestor: the Importance of funerary statuary among the Non-Elite Orders of Rome*, in J. M. Højte (a cura di), *Images of Ancestors*, Aarhus 2002, pp. 239-280.
- D'AMBRA 2006 = E. D'Ambra, *Imitations of Life: Style, Theme, and a Sculptural Collection in the Isola Sacra Necropolis, Ostia*, in D'AMBRA - MÉTRAUX 2006, pp. 73-90.
- D'AMBRA - MÉTRAUX 2006 = E. D'Ambra, P. R. Métraux (a cura di), *The Art of Citizens, Soldiers and Freedmen in the Roman World*, Oxford 2006.
- D'AMBROSIO - DE CARO 1983 = A. D'ambrosio, S. De Caro, *Un impegno per Pompeii: fotopiano e documentazione della necropoli di Porta Nocera*, Milano 1983.
- D'AMBROSIO - DE CARO 1987 = A. D'ambrosio, S. De Caro, *La necropoli di porta Nocera. Campagna di Scavo 1983*, in H. Von Hesberg, P. Zanker, *Römische Gräberstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard*, München 1987, pp. 199-228.
- D'ARCANGELO 2017 = S. D'Arcangelo, *Le rappresentazioni di compravendita nei monumenti funerari dell Gallia Belgica Un repertorio figurativo di età imperiale (II-III secolo d.C.)*, in Santoro 2017, pp. 301-312.
- D'ARMS 1981 = J. H. D'Arms, *Commercial and social standing in ancient Rome*, Cambridge 1981.
- DALLAI et alii 2012 = L. Dallai, A. Bardi, A. Donati, M. Trotta, *Indagini archeominerarie sul comprensorio montierino: le miniere di Giovanni Arduino in Val di Merse*, in F. Redi, A. Forgione (a cura di), *VI Congresso Nazionale di Archeologia medievale (L'Aquila, 12-15 settembre 2012)*, Firenze 2012, pp. 271-277.
- DANNELL 2002 = G.B. Dannell, *Law and Practice: Further Thoughts on the Organization of the Potteries at La Graufesenque*, in M. Genin, A. Vernhet (a cura di), *Céramiques de La Graufesenque et Autres Productions d'Époque Romaine*, Montagnac 2002, pp. 211-215.
- DARDENAY 2014 = A. Dardenay, *Un rare témoignage iconographique: les foulons de la Gourjade à Castres*, in E. Boube, A. Bouet, F. Colléoni (a cura di), *De Rome à Lugdunum des Convènes. Hommages à Robert Sablayrolles. Suppl. Aquitania*, 31, Coll. Mémoires, Bordeaux, 2014, pp. 383-394.
- DARDENAY 2018 = A. Dardenay, *Roman wall-painting in southern Gaul (Gallia Narbonensis and Gallia Aquitania)*, «*Journal of Roman Archeology*», 31, 2018, pp. 53-90.

- DAREMBERG-SAGLIO 1877 = C.V. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquites Grecques et Romaines*, Tome 1, Premiere partie A-B, Parigi 1877.
- DAREMBERG-SAGLIO 1904 = C.V. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquites Grecques et Romaines*, III, 2, Parigi 1904.
- DARK 1996 = K.R. Dark, *Proto-Industrialisation and the End of the Roman Economy*, in K.R. Dark (a cura di), *External Contacts and the Economy of Late Roman and Post-Roman Britain*, Woodbridge 1996, pp. 1-21.
- DAUBIGNEY - FAVORY 1974 = A. Daubigny, F. Favory, *L'esclavage en Narbonnaise et Lyonnaise d'après les sources épigraphiques*, Actes du Colloque 1972 sur l'esclavage, ALUB, n° 163, Parigi 1974, pp. 315-388.
- DAUBRÉE 1882 = F. A. Daubrée, *Bas-Relief trouvé à Linarés (Espagne). Des mineurs antiques en tenue de travail*, in «Revue Archéologique» 43, 1882, pp. 193-196.
- DAYAN 1981 = S. A. Dayan, *Piccolo sarcofago con eroti che fabbricano le armi*, in A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le sculture* 1.2, 1981, pp. 59-61, n. 46.
- DAYAN – MUSSO - LOMBARDI 1981 = S. A. Dayan, L. Musso, P. Lombardi, *Sarcofago di T. Flavius Trophimas con raffigurazione di artigiani*, in A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, vol. 1, pt. 2, Roma 1981, pp. 148-150, n. 44.
- DAVIES 2007 = G. Davies, *Idem ego sum discumbens, ut me videtis: inscription and image on Roman ash cests*, in Z. Newby, R. Leader-Newby (a cura di), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge 2007, pp. 38-59.
- DAVIES 2000 = P. J. E. Davies, *Death and the Emperor: Roman funerary monuments, from Augustus to Marcus Aurelius*, Cambridge 2000.
- DE CARO 1986 = S. De Caro, *Saggi nell'area del Tempio di Apollo a Pompei. Scavi stratigrafici di A. Maiuri nel 1931-32 e 1942-43*, Annali, Istituto Universitario Orientale Napoli, Volume 3 di Quaderno - Sezione di Archeologia e Storia Antica, Napoli 1986, pp. 19-25
]: [/ Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico
- DE CARO 1994 = S. De Caro (a cura di), *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1994.
- DELAINE 2008 = J. DeLaine, *Conclusions*, in S. Camporelae, H. Dessales, A. Pizzo (a cura di), *Arqueología de la construcción, 1. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias occidentales* (Mérida, 26-27 ottobre 2007), «Archivo Español de Arqueología» Suppl. L, Mérida 2008, pp. 321-328.
- DELAINE 2016 = J. DeLaine, *Ostia*, in A. E. Cooley (a cura di), *A companion to Roman Italy*, Chichester 2016, pp. 417-438.
- D'ERCOLE 2014 = M. C. D'Ercole, *Skutotomos, sutor et représentations du métier de cordonnier dans le monde grec et romain*, in C. Apicella, M.L. Haack, F. Lerouxel (a cura di), *Les affaires de Monsieur Andreau. Économie et société du monde romain*, Bordeaux 2014, pp. 233- 249.
- DE RUYT 1995 = C. De Ruyt, *Ricerche archeologiche nel tempio dei Fabri Navales a Ostia*, «Quaderni di Archeologia etrusco-italica», 24, 1995, pp. 401-406.
- DE VISSCHER 1956-57 = F. De Visscher, *Monumentum sub ascia dedicatum*, in «Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 29, 1956-57 [1958], pp. 69-81.
- DELLA CORTE 1912 = M. Della Corte, *Continuazione dello scavo di via dell'Abbondanza durante il mese di luglio 1912*, «Notizie degli Scavi di Antichità» 9, 1912, pp. 246-259.
- DELLA CORTE 1922 = M. Della Corte, *Groma*, «Monumenti dell'Accademia dei Lincei», XXVIII, 1922, pp. 5-100.

- DE MARIA 2004 = L. De Maria, *Riflessioni sulla produzione dei cosiddetti sarcofagi "architettonici"*, in F. Bisconti, H. Brandenburg (a cura di), *Sarcofagi Tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome-8 maggio 2002), Città del Vaticano 2004, pp. 131-148.
- DE MARCHI 1917 = A. De Marchi, *Le antiche epigrafi di Milano, con un'Appendice sopra altre antichità Milanesi*, Milano 1917.
- DE-VIT 1888 = V. De-Vit, *Adria e le sue antiche epigrafi*, II, Firenze 1888.
- DEFERRARI 2001 = G. Deferrari, *Per un'archeologia della produzione in conceria: possibili percorsi d'indagine*, in S. Gelichi (a cura di), I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (Pisa, 29-31 maggio 1997), Firenze 2001, pp. 363-369.
- DEGANI 1974 = M. Degani, *Edizione archeologica della carta d'Italia. Foglio 74. Reggio Emilia*, Firenze 1974.
- DEGRASSI 1936 = A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae, vol. 10, Regio X, fasc. 3: Histria septentrionalis*, Roma 1936.
- DEGRASSI 1957 = A. Degrassi, *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae I*, 1957.
- DEGRASSI 1965 = A. Degrassi, *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae, Imagines (CIL Auctarium)*, Berlino 1965.
- DEGRASSI 1971 = A. Degrassi, *Scritti vari di antichità IV*, 1971.
- DE LIGT 2012 = L. de Ligt, *Peasants, Citizens and Soldiers: Studies in the Demographic History of Roman Italy 225 BC-AD 100*, Cambridge 2012.
- DEMARGNE, *Rayonnement* = P. Demargne (a cura di), *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Actes du huitième congrès international d'archéologie classique (Paris, 1963), Parigi 1965.
- DEMAROLLE 2007 = J.-M., Demarolle, *Image de soi, image sociale: les monuments funéraires des artisans-commerçants entre Seine et Rhin*, in J.-P. Petit, S. Santoro (a cura di), *Vivre en Europe romaine. De Pompéi à Bliesbruck-Reinheim*, Catalogue d'exposition, Parigi 2007, pp. 173-181.
- DEMAROLLE 2011 = J.-M., Demarolle, *Un corpus en question, l'iconographie lapidaire des métiers en Gaule Belgique*, in *L'artisanat romain: évolutions, continuités et ruptures (Italies et provinces occidentales)*, Actes du 2e colloque d'Erpeldange (26-28 octobre 2001), organisé par le Séminaire d'Études Anciennes du Centre Universitaire de Luxembourg et Instrumentum, Montagnac, 2001, pp. 31-42.
- DE NARDIS 2016 = M. De Nardis, *Imparare un mestiere: apprendistato, contratti di lavoro e salari*, in MARCONE 2016, pp. 131-148.
- DE NUCCIO-UNGARO 2002 = M. De Nuccio, L. Ungaro, *Marmi colorati della Roma imperiale*, Venezia 2002.
- DEONNA 1932 = W. Deonna, *Ex-voto déliens II: Instruments de métiers sur un relief de Délos*, «Bulletin de correspondance hellénique», 56, 1932, pp. 421-490.
- DEONNA 1956 = W. Deonna, *L'ascia*, in «Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est» (Dijon), 7, 1956, pp. 19-52
- DE ROBERTIS 1945 = F. M. De Robertis, *Storia sociale di Roma: le classi inferiori*, Bari 1945 (nuova ed. 1981).
- DE ROBERTIS 1946 = F. M. De Robertis, *I rapporti di lavoro nel diritto romano*, Milano 1946.
- DE ROBERTIS 1962 = F. M. De Robertis, *Ancora sulla considerazione sociale del lavoro nel mondo romano (II: l'ambiente aulico)*, in *Studi in onore di Amintore Fanfani*, I, Milano 1962, pp. 3-37.

- DE ROBERTIS 1971 = F.M. De Robertis, *Storia delle corporazioni e del regime associativo nel mondo romano*, Adriatica, Bari 1971.
- DE ROBERTIS 1984 = F.M. De Robertis, *La capacità giuridica dei collegi romani e la sua progressiva contrazione*, in «Sodalitas». Scritti in onore di A. Guarino, III, Napoli 1984, pp. 1259-1269.
- DE ROSMINI 1820 = C. De Rosmini, *Dell'Istoria di Milano*, III, Milano 1820.
- DE' SPAGNOLIS 2000 = M. De' Spagnolìs, *La Tomba del calzolaio dalla necropoli monumentale romana di Nocera Superiore*, Roma 2000.
- DESBAT 2004 = A. Desbat, *Les tours de potiers antique*, in *Atti Niederbronn 2003* (2004), pp. 137-154.
- DESBAT 2010 = A. Desbat, *L'artisanat antique à Lyon*, in P. Chardron-Picault (a cura di), *Aspects de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romaine*, Actes du colloque d'Autun, 20-22 septembre 2007, Dijon 2010, pp. 55-74.
- DESCOEUDRES 1994 = J.-P. Descoeurdes, *Pompeii Revisited: The Life and Death of a Roman Town*, Sydney 1994.
- DESSALES 2011 = H. Dessales, *Les savoir-faire des maçon romains, entre connaissance technique et disponibilité des matériaux. Le cas pompéien*, in Monteix - Tran 2011, pp. 41-63.
- DEVOTI 1990 = L. Devoti, *La villa Belvedere Aldobrandini di Frascati*, Velletri 1990.
- DEVOUCOUX 1848 = J. S. A. Devoucoux, *Autun archéologique*, Autun, 1848.
- DEXHEIMER 1998 = D. Dexheimer, *Oberitalische Grabaltare. Ein Beitrag zur Sepulkralkunst der Römischen Kaiserzeit* (BAR Int. series 741), Oxford 1998.
- DEXHEIMER 2000 = D. Dexheimer, *Portrait figures on funerary altars of Roman liberti in Northern Italy: Romanization or the assimilation of attributes characterizing higher social strata?* in J. Pearce - M. Millett - M. Struck (a cura di), *Burial, Society and Context in the Roman World*, Oxford 2000, 78-84.
- DIEBOLD 1952 = J. Diebold, *Automation. The Advent of the Automatic Factory*, New York 1952.
- DIEHL 1912 = E. Diehl, *Inscriptiones Latinae*, Bonn 1912.
- DIELS 1914 = H. Diels, *Antike Technik*, Lipsia-Berlino 1914.
- DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012 = E. Di Filippo Balestrazzi, *Sculture romane del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro, Collezioni e Musei Archeologici del Veneto*, 46, Roma 2012.
- DI GIACOMO 2006 = G. Di Giacomo, *I "segni dei mestieri" nel mondo romano*, «Forma Urbis», XI, n. 12, 2006, pp. 31-35.
- DI GIACOMO 2009 = G. Di Giacomo, *Insegne e pubblicità nel mondo romano*, «Forma Urbis», 10, 2009, pp. 5-30.
- DI GIACOMO 2012 = G. Di Giacomo, *Dalla fornitura alla lavorazione dell'oro: il caso degli Auli Septicii artifices a Roma*, in I. Baldini Lippolis, A.L. Morelli (a cura di), *Ornamenta IV*, Bologna 2012, pp. 37-52.
- DI GIACOMO 2016 = G. Di Giacomo, *Oro, pietre preziose e perle. Produzione e commercio a Roma*, Roma 2016.
- DI GIUSEPPE 2000 = H. Di Giuseppe, *Archeologia del tessuto. Temi, concetti e metodi*, in R. Francovich, D. Manacorda (a cura di), *Dizionario di Archeologia*, Roma 2000, pp. 339-349.
- DI GIUSEPPE 2002 = H. Di Giuseppe, *I tessuti e la tessitura: aspetti storici della produzione nell'Europa e nel bacino del Mediterraneo*, in *Il mondo dell'archeologia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, II, Roma 2002, pp. 921-928, 932-937.

- DI GIUSEPPE 2012 = H. Di Giuseppe, *Lanifici e strumenti della produzione nell'Italia centro-meridionale*, in P. Basso and M. S. Busana (a cura di), *La lana nella Cisalpina romana: economia e società* (Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli), Padova 2012, pp. 479-496.
- D'INCÀ 2012 = C. D'incà, *Lana e olio? Alcune riflessioni sulle prime fasi di operazione della fibra*, in P. Basso and M. S. Busana (a cura di), *La lana nella Cisalpina romana: economia e società* (Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli), Padua 2012, pp. 523-533.
- D'ISANTO 1993 = G. D'Isanto, *Capua romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale*, Roma 1993.
- DI STEFANO MANZELLA 1987 = I. Di Stefano Manzella, *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma 1987.
- DICKMANN 2013 = J.A. Dickmann, *A 'Private' Felter's Workshop in the Casa dei Postumii at Pompeii*, in G. Gleba, J. Pászókai-Szeðke (a cura di), *Making Textiles in Pre-Roman and Roman Times. People, Places, Identities*, Oxford 2013, pp. 208-227.
- DILKE 1971 = O. A. W. Dilke, *The Roman land surveyors. An introduction to the Agrimensores*, Newton Abbott 1971.
- DIMOPOULOU 1999 = A. Dimopoulou, *Medica, obstetrix, nutrix: les femmes dans les métiers médicaux et paramédicaux dans l'Antiquité grecque et romaine*, «Saitabi», 49, 1999, pp. 273-287.
- DIOSONO 2007 = F. Diosono, *Collegia. Le associazioni professionali nel mondo romano*, Roma 2007.
- DIOSONO 2008 = F. Diosono, *Il legno. Produzione e commercio*, Roma 2008.
- DIXON 2000/01 = S. Dixon, *How do you count them if they're not there? New perspectives on Roman cloth production*, *OpRom* 25/26, pp. 7-17.
- DIXON 2001 = S. Dixon, *Familia Veturia. Towards a lower-class economic prosopography*, in S. Dixon (a cura di), *Childhood, Class and Kin in the Roman World*, London-New York 2001, pp. 115-127.
- DOBBINS 1985 = J. J. Dobbins, *A Roman Funerary Relief of a Potter and His Wife*, «Arts in Virginia», 25, 1985, pp. 24-33.
- DOBBINS *et alii* 1998 = J.J. Dobbins, L. Ball, J. Cooper, S. Gavel, S. Hay, *Excavations in the Sanctuary of Apollo at Pompeii*, «American Journal of Archaeology», CII, 1998, pp. 739-756.
- DODGE – WARD PERKINS 1992 = H. Dodge, B. Ward-Perkins (a cura di), *Marble in Antiquity: Collected Papers of J. B. Ward-Perkins* (Archaeological Monographs of the British School at Rome 6), Londra 1992.
- DOMERGUE 1990 = C. Domergue, *Les mines de la péninsule ibérique dans l'antiquité romaine*, Roma 1990.
- DONAHUE 2015 = J.F. Donahue, *Food and Drink in Antiquity. Readings from the Graeco-Roman World. A Sourcebook*, Londra 2015.
- DONATI 1967 = A. Donati, *Aemilia tributim descripta*, Faenza 1967.
- DONATI 1990 = A. Donati, *Scrittura, società e cultura*, in G. Susini (a cura di), *Storia di Ravenna*, I. L'evo antico, Venezia 1990, pp. 469-480.
- DONATI 2005 = A. Donati, *Il mondo dei classarii*, in M. Mauro (a cura di), *I porti antichi di Ravenna. Tomo primo. Il porto romano e le flotte*, Macerata 2005, pp. 117-124.
- DONATI 2016 = A. Donati (a cura di), *L'iscrizione esposta* (Atti del Convegno Borghesi 2015), Faenza 2016, pp. 457-490.
- DONDERER 1994 = M. Donderer, *Weder Votiv- noch Grabrelief, sondern Werbeschild eines Steinmetzateliers*, in «Epigraphica» 56, 1994, pp. 41-52.

- DONDERER 1996 = M. Donderer, *Die Architekten der späten römischen Republik und der Kaiserzeit: epigraphische Zeugnisse*, vol. I, Erlangen 1996.
- DONDIN PAYRE - TRAN 2016 = M. Dondin-Payre, N. Tran (a cura di), *Esclaves et maîtres dans le monde romain. Expressions épigraphiques de leurs relations*, Collection de l'École française de Rome 527, Roma 2016.
- DORCEY 1992 = P.F. Dorcey, *The Cult of Silvanus. A study in Roman Folk Religion*, Leiden - New York - London 1992.
- DOSI - SCHNELL 1986 = A. Dosi, F. Schnell, *Le abitudini alimentari dei Romani*, Roma 1986.
- DRAGENDORFF - KRÜGER 1924 = H. Dragendorff, E. Krüger, *Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete I. Das Grabmal von Igel*, Trier 1924.
- DREXEL 1920a = F. Drexel, *Die Bilder der Igeler Säule*, in «Römische Mitteilungen», 25, 1920, pp. 84–142.
- DREXEL 1920b = F. Drexel, *Die Belgisch-germanischen Pfeilergrabmäler*, in «Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts», Römische Abteilung, 35, 1920, pp. 27-64.
- DREXHAGE 1991 = H.-J. Drexhage, *Preise, Mieten/Pachten, Kosten und Löhne im römischen Ägypten, bis zum Regierungsantritt Diokletians*, Skt. Katharinen 1991.
- DRINKWATER 1978 = J.F. Drinkwater, *Die Secundinier von Igel und die Woll- und Textilindustrie in Gallia Belgica: Fragen und Hypothesen*, «Trierer Zeitschrift» 40, 1978, pp. 107-125.
- DRINKWATER 1983 = J.F. Drinkwater, *Roman Gaul. The Three Provinces, 58 BC–AD 260*, London - Canberra 1983.
- DRINKWATER 2000 = J. F. Drinkwater, *The Gallo-Roman wool trade and the great debate: the Igel Column revisited*, in D. J. Mattingly and J. Salmon (a cura di), *Economies beyond Agriculture in the Classical World*, Londra 2000, pp. 297- 308.
- DUCATI 1923 = P. Ducati, *Guida del Museo Civico di Bologna*, Bologna 1923.
- DUFF 1928 = A. M. Duff, *Freedmen in the Early Roman Empire*, Cambridge 1928.
- DUNBABIN 1999 = K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999.
- DUNBABIN 2003 = K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, Cambridge 2003.
- DUNCAN-JONES 1978 = R.P. Duncan-Jones, *Two Possible Indices of the Purchasing Power of Money in Greek and Roman Antiquity*, in G. Vallet (a cura di.), *Les dévaluations à Rome: Époquerépublicaine et imperial*, vol. 1, Actes du colloque de Rome (13–15 novembre 1975), Roma 1978, pp. 159–168.
- DURUY 1874 = V. Duruy, *Histoire des Romains depuis les temps les plus reculés. 5. L'Empire et la société romaines aux deux premiers siècles de notre ère*, Paris 1874.
- DUTHOY 1974 = R. Duthoy, *Recherches sur la répartition géographique et chronologique des termes sevir Augustalis, Augustalis et sevir dans l'empire romain*, «Epigraphische Studien» 11, 1976, pp. 143-214.
- DUTHOY 1976 = R. Duthoy, *La fonction de l'augustalité*, in «Epigrafica» 36, 1974, pp. 134-154.
- DUTHOY 1978 = R. Duthoy, *Les Augustales*, in «Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt» (ANRW), II, 16, 1978, pp. 1254-1309.
- DUTHOY 1989 = R. Duthoy, *Cognomen est omen? Quelques jalons pour une anthroponymie sociale du monde romain*, in «Mélanges P. Lévêque» II, Parigi 1989, pp. 183–205.
- DÜTSCHKE III = H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien III. Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, Lipsia 1878.

- DÜTSCHKE IV = H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien IV. Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua*, Lipsia 1880.
- DÜTSCHKE V = H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien V. Antike Bildwerke in Vicenza, Venedig, Catajo, Modena, Parma und Mailand*, Lipsia 1882.
- DÜTSCHKE 1909 = H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, Lipsia 1909.
- DUVAL 1952 = P. M. Duval, *Notes sur la civilisation gallo-romaine. I. Vulcain et les métiers du métal*, in «Gallia», 1952, t. 10, pp. 43-57.
- DUVAL 1953a = P. M. Duval, *Ascia* 38, in «Revue des Études Anciennes», 55, 1953, pp. 398-400.
- DUVAL 1953b = P. M. Duval, *Ascia et acisculus à la lumière des documents figurés*, in *Rev. Étud. Lat.*, 31, 1953, pp. 45-46;
- DUVAL 1954a = P. M. Duval, *A propos de l'ascia*, in *Mem. Soc. Ant. Fr.*, 1954, pp. 71-79.
- DUVAL 1954b = P. M. Duval, *Dossier "ascia"*, in «Revue des Études Anciennes», 56, 1954, pp. 411-413.
- DUVAL 1955 = P. M. Duval, *Dossier "ascia"*, in «Revue des Études Anciennes», 57, 1955, pp. 342-343.
- DUVAL 1964 = P. M. Duval, *Chronique gallo-romaine*, «Revue des Études Anciennes», 66, 1964, n°3-4. pp. 353-389.
- DUVAL 1981 = P.-M. Duval, *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine (Ier-IIIe s. ap. J.-C.)*, Paris 1981.
- DUVAL 1989 = P.-M. Duval, *Vulcain et le métal*, in *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*, Rome: École Française de Rome, 1989. pp. 303-321.
- ECK 1989 = W. Eck, *Magistrate, Ingenieure, Handwerker, Wasserleitungsbauer und ihr Sozialstatus in der römischen Welt*, in «Mitteilungen Leichtweiss-Institut für Wasserbau der Technischen Universität Braunschweig», 104, 1989, pp. 179-217.
- ECK 1999 = W. Eck, *Ordo equitum romanorum, ordo libertorum. Freigelassene und ihre Nachkommen im römischen Ritterstand*, in S. Demougin, H. Devijver, and M.-T. Raepsaet-Charlier (a cura di), *L'ordre équestre. Histoire d'une aristocratie (IIe si`ecl. av. J.-C. – IIIe si`ecl. ap. J.-C.)*, Roma 1999, pp. 5–29.
- ECK 2007 = W. Eck, *The Age of Augustus*, Malden 2007.
- EDMONDSON - KEITH 2008 = J. Edmondson, A. Keith, *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto 2008.
- EHRHARDT 1987 = W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987.
- ÉLAIGNE 1999 = S. Elaigne, *Le passage des vernis noirs aux vernis rouges. Contribution à l'étude des céramiques fines de Méditerranée orientale, à la lumière du corpus alexandrin*, «Topoi», 9, pp. 219–228.
- ELLIS 2004a = S.J.R. Ellis, *The Pompeian bar: archaeology and the role of food and drink outlets in an ancient community*, «Food & History», 2, 1, 2004, pp. 41-58.
- ELLIS 2004b = S.J.R. Ellis, *The distribution of bars at Pompeii: archaeological, spatial and viewshed analyses*, «Journal of Roman Archaeology», 17, 1, 2004, pp. 371-384.
- ELLIS 2011 = S.J.R. Ellis, *The Making of Pompeii: Studies in the History and Urban Development of an Ancient Town*, Portsmouth 2007.

- ELSNER 1995 = J. Elsner, *Art and the Roman viewer: the transformation of art from the Pagan world to Christianity*, Cambridge 1995.
- ELSNER 2012 = J. Elsner, *Decorative imperatives between concealment and display. The form of sarcophagi*, in J. Elsner, H. Wu (a cura di), *Sarcophagi. RES 61/61 spring/autumn 2012*, Cambridge 2012, pp. 178–195.
- ELSNER - HUSKINSON 2011 = J. Elsner, J. Huskinson, *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlino - New York 2011.
- Ely 1896 = T. Ely, *The process of coining as seen in a wall-painting at Pompeii*, «Numismatic Chronicle», 3 ser. 16, pp. 53-58, pl. VI (riprodotto anche in «American Journal of Numismatics» XXXI, 1896).
- ERDKAMP - VERBOVEN 2015 = P. Erdkamp, K. Verboven (a cura di), *Structure and Performance in the Roman Economy. Models, Methods and case Studies*, Bruxelles 2015.
- ESCHEBACH – MÜLLER TROLLIUS 1993 = J. Eschebach, L. Müller-Trollius, *Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji*, Köln 1993.
- ESDALE 1911 = K. A. Esdale, *A statue in the Palazzo Barberini*, in «Journal of Roman Studies» (JRS) 1, 1911, pp. 206-211.
- ESPÉRANDIEU 1916 = E. Espérandieu, *Les monuments antiques figurés du Musée archéologique de Milan*, «Revue archéologique», (RA), V, III, 1916, pp. 23-73.
- ESPÉRANDIEU I-X = E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, voll. 1-10, Parigi 1907-1938.
- ESPÉRANDIEU 1931 = E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine: complément du recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Parigi 1931.
- ESPOSITO 2010 = D. Esposito, *Disegno e creazione delle immagini nella pittura romana*, in I. Bragantini (a cura di), *Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)*, Napoli 17-21 settembre 2007, vol. 1, Napoli 2010, pp. 215-226.
- ESPOSITO 2011 = D. Esposito, *Il sistema economico e produttivo della pittura romana, Esempi dall'area vesuviana*, in Monteix – Tran 2011, pp. 65- 85.
- EVERITT 1967 = A. Everitt, *The Marketing of Agricultural Produce*, in J. Thirsk (a cura di), *The Agrarian History of England and Wales 1500-1640*, Cambridge 1967, pp. 466-592.
- EWALD 1999 = B. C. Ewald, *Der Philosoph als Leitbild: Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs*, Mainz 1999.
- EWALD 2004 = B. C. Ewald. *Men, Muscle and Myth. Attic Sarcophagi in the Cultural Context of the Second Sophistic*, in B. Borg (a cura di), *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlino 2004, pp. 229 – 276.
- EWALD 2011 = B. J. Ewald, *Myth and visual narrative in the Second Sophistic, a Comparative Approach: Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento*, in Elsner-Huskinson 2011, pp. 261–307.
- EWALD 2015 = B. J. Ewald, *Funerary monuments in Friedland*, M. Grunow Sobocinski, E. K. Gazda (a cura di), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford 2015, pp. 390-406.
- FABRICIUS 1999 = J. Fabricius, *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*, Monaco 1999.

- FABRE 1981 = G. Fabre, *Libertus: recherches sur les rapports patron-affranchi a la fin de la republique romaine*, Roma 1981.
- FAVA - SCAFILE 1976 = A. S. Fava, F. Scafile, *I simboli nelle monete argentee repubblicane e la vita dei romani*, Torino 1976.
- FEJFER 2008 = J. Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlino-New York 2008.
- FEJFER 2015 = J. Fejfer, *Roman Portraits*, in BORG 2015, pp. 233-251.
- FELICI 1986 = S. Felici (a cura di), *Spiritualità del lavoro nella Catechesi dei Padri del III-IV secolo, Convegno di studio e aggiornamento, Facoltà di Lettere cristiane e classiche (Pontificium Institutum Altioris Latinitatis)*, Roma, 15-17 marzo 1985, Roma 1986, pp. 9-14.
- Felletti Maj 1977 = B. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana*, I, Roma 1977.
- FENTRESS 2000 = E. Fentress (a cura di), *Romanization and the City: Creations, Transformations, and Failures*, Proceedings of a Conference held at the American Academy in Rome to celebrate the 50th anniversary of the excavations at Cosa (14-16 May 1998), Portsmouth 2000.
- FERDIÈRE 1984 = A. Ferdière, *Le travail du textile en Région Centre de l'Age du Fer au Haut Moyen-Age. / Textile working in the «Région Centre» from the Iron Age to the early Middle Ages*, «Revue archéologique du Centre de la France», 23, 2, 1984, pp. 209-275.
- FERDIÈRE 2003 = A. Ferdière, *La place du domaine foncier dans la production artisanale destinée au marché*, in S. Lepetetz, V. Matteredne (a cura di), *Cultivateurs, éleveurs et artisans dans les campagnes de la Gaule romaine: matières premières et produits transformés*, (Actes du VI colloque AGER, Compiègne, 5-7 juil. 2002), «Revue Archéologique de Picardie», 1/2, 2003, pp. 263-279.
- FERDIÈRE 2005 = A. Ferdière, *Les Gaules: II s. av. J.C. -v s. ap. J.-C.*, Parigi 2005.
- FERDIÈRE 2010 = A. Ferdière, *Réflexions sur la relativité de la valeur heuristique des sources en histoire économique et sociale pour l'antiquité: l'exemple des différents artisanats en Gaule romaine*, in P. Chardron-Picault (a cura di), *Aspects de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romaine*, Actes du colloque d'Autun, 20-22 septembre 2007, Dijon 2010, pp. 163-172.
- FERNIQUE 1879 = E. Fernique, *Inscriptions inédites du pays de Marse*, «Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome» (BEFAR) V, Parigi 1879.
- FERRARI 1959 = G. Ferrari (a cura di), *The gold-glass collection of the Vatican Library with additonal catalogues of other gold-glass collections*, Citta del Vaticano 1959.
- FERRARINI 1992 = F. Ferrarini, *Manufatti in legno e cuoio dall'area nord del Museo di Altino*, «Quaderni di archeologia del Veneto», 8, 1992, pp. 191-206
- FERRI 1931 = S. Ferri, *Arte romana sul Reno. Considerazioni sullo sviluppo, sulla derivazione e sui caratteri dell'arte provinciale romana*, Milano 1931.
- FERRUA 1971 = A. Ferrua, *Nuove osservazioni sulle epigrafi segusine*, in «Segusium» VIII, 8 giugno 1971, pp. 42-60.
- FÉVRIER 1985 = P.A. Février, *La morte cristiana: immagini e vissuto collettivo*, in *Storia vissuta del popolo cristiano*, Torino 1985.
- FILACCHIONE 2005 = P. Filacchione, *L'orante cristiana tra simbologia e iconografia del reale*, «Salesianum» 67, 2005, pp. 157-169.
- FINLEY 1973 = M.I. Finley, *The Ancient Economy*, Berkeley – Los Angeles 1973 (rist. 1999).
- FINLEY 1977 = M. I. Finley, *The ancient city. From Fustel de Coulanges to Max Weber and beyond*, «Comparative Studies in Society and History» 19, 1977, pp. 305-327.
- FINLEY 1981 = M. I. Finley, *Schiavitù antica e ideologie moderne*, Roma-Bari 1981.

- FIORELLI 1875 = G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei*, Napoli 1875.
- FIORELLI 1978 = G. Fiorelli, *Forlimpopoli*, in «Notizie degli scavi di antichità», 1878, pp. 153-156.
- FIORELLI – SOGLIANO 1897 = G. Fiorelli, A. Sogliano, *Guida di Pompei*, Napoli 1897.
- FISCHER 1998 = M. L. Fischer, *Marble Studies: Roman Palestine and the Marble Trade*, Costanza 1998.
- FITTSCHEN 1984 = K. Fittschen, *Eine Büste des Kaisers Hadrian aus Milreu in Portugal. Zum Problem von Bildnis Klitterungen*, in «Madrider Mitteilungen» (MM), 25, 1984, pp. 197-207.
- FLOHR 2003 = M. Flohr, *Fullones and Roman society: a reconsideration*, «Journal of Roman Archaeology», 16 2003, pp. 447-450.
- FLOHR 2005 = M. Flohr, *Keeping up appearances. Design, History and Use of Domus VI 14, 21- 22* in «Rivista di Studi Pompeiani» 16, 2005, pp. 37-63.
- FLOHR 2007 = M. Flohr, *Cleaning the laundries. Report of the 2006 seasons* in «Rivista di Studi Pompeiani» 18, 2007, pp. 131-136.
- FLOHR 2009 = M. Flohr, *The Social World of Roman Fullonicae*, in M. Driessen *et alii* (a cura di), TRAC 2008: Proceedings of the Eighteenth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference (University of Amsterdam, 4-6 marzo 2008), Londra 2009, pp. 173–185.
- FLOHR 2011a = M. Flohr, *Exploring the limits of skilled craftsmanship. The fullonicae of Roman Italy*, in Monteix-Tran 2011, pp. 87-100.
- FLOHR 2011b = M. Flohr, *Cleaning the laundries III. Report of the 2008 campaign*, in FLOD&R 214, 2011, pp. 1-14.
- FLOHR 2011c = M. Flohr, *Reconsidering the Atrium House: Domestic Fullonicae at Pompeii* in *Pompeii. Art, Industry and Infrastructures*, Oxford 2011, pp. 88-102.
- FLOHR 2013 = M. Flohr, *The World of the Fullo. Work, Economy and Society in Roman Italy*, Oxford 2013.
- FLOHR 2016 = M. Flohr, *Constructing Occupational Identities In The Roman World*, in Verboven -Leas 2016, pp. 147-172.
- FLOHR-MONTEIX 2020 = M. Flohr, N. Monteix (a cura di) *Shops, Workshops and Urban Economic History in the Roman World* (Panel 8.3), Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology: *Archaeology and Economy in the Ancient World* (Colonia - Bonn 22-26 maggio 2018), «Propylaeum» 2020.
- FLOWER 1996 = H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996.
- FOGOLARI 1956 = G. Fogolari, *Ara con scena di convito*, «Aquileia Nostra» 1956, pp. 39-50.
- FOGOLARI 1957 = G. Fogolari, *Il Museo Nazionale Atestino in Este*, Roma 1957.
- FOLIN 2014 = M. Folin, *L'immagine dell'architetto nell'iconografia romana di età imperiale*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, I, Roma 2014, pp. 292-295.
- FONTENAY 1889 = H. Fontenay, *Autun et ses monuments*, Autun 1889.
- FORABOSCHI 1992 = D. Foraboschi, *Economia e società*, in *Storia illustrata di Milano Milano antica e medievale*, I, Milano 1992, pp. 50-58.
- FORBES 1955 = R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology (Bitumen and Petroleum in Antiquity, The Origin of Alchemy, Water Supply)*, vol. I, Leiden 1955.

- FORBES 1956 = R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology, (The Fibres and Fabrics of Antiquity, Washing, Bleaching, Fulling and Felting: Dyes and Dyeing: Spinning: Sewing, Basketry and Weaving)*, vol. IV, Leiden – New York 1956.
- FORCELLA 1901 = V. Forcella, *Le industrie e il commercio a Milano sotto i Romani*, Milano 1901.
- Forlati Tamaro 1956 = B. Forlati Tamaro, *Pietre di Altino a Venezia*, in *Atti del Convegno per il retroterra veneziano* (Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti), 1956, pp. 57-60.
- Forlati Tamaro 1973/74 = B. Forlati Tamaro, *Epigrafi cristiane sepolcrali con graffiti di Aquileia*, «*Archeologia Classica*», vol. 25/26 (1973 - 1974), pp. 280-296
- FORLATI TAMARO 1980 = B. Forlati Tamaro (a cura di), *Da Aquileia a Venezia: una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II sec. a.C. al VI sec. d.C.*, Milano 1980.
- Forma Italiae IV, 1 = Van Wonterghem, *Superaequum. Corfinium. Sulmo* (Forma Italiae IV, 1), Firenze 1984.
- FORNI 1987 = G. Forni (a cura di), *Epigrafi lapidarie romane di Assisi*, Perugia 1987.
- FORSCHUNGEN I = P. C. Bol et alii, *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der Antiken Bildwerke*, vol. I, Berlino 1988.
- FORSCHUNGEN IV = P. C. Bol (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der Antiken Bildwerke*, vol. 4, Berlino 1994.
- FORSCHUNGEN V = P. C. Bol (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der Antiken Bildwerke*, vol. 5, Berlino 1998.
- FORTI 1942 = L. Forti, *Un gruppo di stele del Museo Campano*, in «*Memorie dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*» (MemNap) 6, 1942, pp. 43-76.
- FOXHALL 1990 = L. Foxhall, *The dependent tenant: land leasing and labour in Italy and Greece*, «*Journal of Roman Studies*» (JRS) 80, 1990, pp. 97-114.
- FRACCARO 1940 = P. Fraccaro, *Iscrizione vicentina di un vitor*, in «*Athenaeum*» XVIII, 1940, pp. 54-61.
- FRACCARO 1957 = P. Fraccaro, *La colonia romana di Dertona (Tortona) e la sua centuriazione*, in «*Opuscola*» III, Pavia 1957, pp. 123-150.
- FRANCE 2004 = J. France, *Les monuments funéraires et le "capitalisme" des élites trévires*, J. Andreau, J. France and S. Pittia (a cura di), *Mentalités et choix économiques des Romains*, Bordeaux 2004, 149-178.
- FRANK 1940 = T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome*, V, Baltimora 1940.
- FRASCA 1999 = R. Frasca, *Il profilo sociale e professionale del maestro di scuola e del maestro d'arte tra repubblica e alto impero*, in G. Firpo, G. Zecchini (a cura di), *Magister: Aspetti culturali e istituzionali*, Torino 1999, pp. 129-158.
- FREDERIKSEN 1959 = M. W. Frederiksen, *Republican Capua: A Social and Economic Study*, «*Papers of the British School at Rome*» vol. 27, 1959, pp. 80-130
- FREIS 1967 = H. Freis, *Die cohortes urbanae* (Epigraphische Studien 2), Köln 1967.
- FRENZ 1977 = H. G. Frenz, *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*, Francoforte 1977.
- FRENZ 1985 = H. G. Frenz, *Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien*, Roma 1985.
- FREU 2011 = C. Freu, *Apprendre et exercer un métier dans l'Égypte romaine (Ier-VIe siècles ap. J.-C.)*, in Tran - Monteix 2011, pp. 27-40,
- FRÉZOULS 1977 = E. Frézouls, *Salaires, prix et niveaux de vie: quelques enseignements de l'Édit du Maximum*, Ktema 2, 1977, pp. 253-268.

- FRÉZOULS 1991 = E. Frézouls, *Les noms des métiers dans l'épigraphie de la Gaule et de la Germanie romaine*, «Ktema», 16 (1991), pp. 33-72.
- FRÉZOULS 1995 = E. Frézouls, *L'apport de l'épigraphie à la connaissance des métiers de la construction*, in G. Cavalieri Manasse - E. Roffa (a cura di), *Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di A. Frova*, Roma 1995, pp. 35-44.
- FRIGERIO 1933 = F. Frigerio, *Antichi strumenti tecnici*, Como 1933.
- FRIGGERI 2001 = R. Friggeri, *La collezione epigrafica del Museo nazionale romano alle Terme di Diocleziano*, Roma 2001.
- FRIZZI 1847 = A. Frizzi, *Memorie per la Storia di Ferrara*, I-II, Ferrara 1847.
- FROVA 1905 = A. Frova, *Intorno al sarcofago di Lambrate*, «Archivio storico lombardo» XXXII (1905), pp. 434-436
- FROVA 1906 = A. Frova, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico ed Artistico della Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano 1906.
- FROVA 1973 = A. Frova, *Architettura, arte e artigianato nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 4, 1973, Aquileia e Milano, Trieste, 1973, pp. 105-123.
- FROVA-SCARANI 1965 = D. Frova, R. Scarani, *Parma. Museo Nazionale di Antichità*, Parma 1965.
- FÜLLE 1997 = G. Fülle, *The Internal Organization of the Arretine Terra Sigillata Industry: Problems of Evidence and Interpretation*, «The Journal of Roman Studies», Vol. 87, 1997, pp. 111-155
- FUNARI – GARRAFFONI - LETALIEN 2008 = P.P.A. Funari, R.S. Garraffoni, B. Letalien (a cura di), *New Perspectives on the Ancient World. Modern perceptions, ancient representations* (BAR Inter. Series 1782), Oxford 2008.
- FURTWÄNGLER 1896 = A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Königliche Museen, Berlino 1896.
- Gabelmann 1972 = H. Gabelmann, *Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein*, in «Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande» (BJb) 172, 1972, pp. 65-140.
- GABELMANN 1973 = H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage*, Bonn 1973.
- GABELMANN 1977a = H. Gabelmann, *Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage, Altäre und Stelen*, in «Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande» (BJb) 177, 1977, pp. 199-244.
- GABELMANN 1977b = H. Gabelmann, *Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage*, «Archäologischer Anzeiger», pp. 471-472.
- GABELMANN 1979 = H. Gabelmann, *Die Frauenstatue aus Aachen/Burtscheid*, in «Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande» (BJb) 179, 1979, pp. 209-250.
- GABELMANN 1987 = H. Gabelmann, *Römische Grabbauten in den Nordprovinzen im 2. und 3 Jh. n. Chr.*, in H. von Hesberg, P. Zanker, *Römische Graberstraben*, (Kolloquium München 1985), Monaco 1987, pp. 291-308.
- GABRICEVIC 1967 = B. Gabricevic, *L'ascia sui monumenti di Classe*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sulle antichità di Classe, Ravenna 1967.
- GABRIELLI 1961 = G.M. Gabrielli, *I sarcofagi paleocristiani e altomedievali delle Marche*, Ravenna 1961.

- GABBA - SCHIAVONE 1990 = E. Gabba, A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma II.1: L'Impero mediterraneo. La repubblica imperiale*, Torino 1990.
- GABBA - SCHIAVONE 1992 = E. Gabba, A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma II.3: L'Impero mediterraneo. La cultura e l'Impero*, Torino 1992.
- GABELMANN 1972 = H. Gabelmann, *Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein*, «Bonner Jahrbücher» 172, 1972, pp. 65–140.
- GABIANI 1927 = N. Gabiani, *Asti nei principali ricordi storici*, Torino 1927.
- GAITZSCH 1978 = W. Gaitzsch, *Römische Werkzeuge*, Stoccarda 1978.
- GAITZSCH 1980 = W. Gaitzsch, *Eiserne römische Werkzeuge. Studien zur römischen Werkzeugkunde in Italien und den nördlichen Provinzen des Imperium Romanum*, Oxford 1980.
- GAITZSCH 1986 = W. Gaitzsch, *Antike Korb und Seilerwaren*, (Schriften des Limesmuseums Aalen, 38), Stoccarda, 1986.
- GALL 1906 = R. Gall, *Zum Relief an römischen Grabsteinen*, I, Jahresbericht des Floridsdorfer Gymnasium, Pola 1906.
- GALL 1907 = R. Gall, *Zum römischen Relief auf Grabsteine*, in «Gymn. Progr.», II Teil, Wien, 1907.
- GARCÍA Y BELLIDO 1949 = A. García Y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949.
- GARDNER 1986 = J. F. Gardner, *Women in roman law & society*, Londra 1986.
- GARDNER - WIEDEMANN 1991 = J. F. Gardner, T. Wiedemann, *The Roman Household: A Sourcebook*, Londra 1991.
Routledge.
- GARGIULO 2000-2001 = A. Gargiulo, *Il reimpiego del materiale lapideo romano nella provincia di Udine*, tesi di laurea, Università di Udine 2000-2001.
- GARNSEY 1976 = P. Garnsey, *Economy and Society of Mediolanum under the Principate*, «Papers of the British School at Rome» (PBSR), 44, 1976, pp. 13-27.
- GARNSEY 1980 = P. Garnsey, *Non-slave labour in the Greco-Roman world*, Cambridge 1980.
- GARNSEY 1980 = P. Garnsey, *Food and Society in classical Antiquity*, Cambridge 1999.
- GARNSEY - DE LIGT 2016 = P. Garnsey, L. de Ligt, *Migration in Early-Imperial Italy: Herculaneum and Rome Compared*, in P. Garnsey, L. E. Tacoma (a cura di), *Migration and Mobility in the Early Roman Empire*, Leiden – Bstn 2016, pp. 72-94.
- GASCOU 1976 = J. Gascoü, *Les curies africaines: origine punique ou italienne?*, «Antiquités africaines» 10, 1976, pp. 33-48.
- GASSNER 1984 = V. Gassner, *Zur Terminologie der Kaufläden im Lateinischen*, «Münsterschen Beiträge zur Antiken Handelsgeschichte» (MBAH) 1984, pp. 108-115.
- GATTI 1872 = G. Gatti, *Il monumento sepolcrale di un sutor a Porta Fontinale*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma» 1872, pp. 52-56.
- GATTI 1910 = G. Gatti, *Notizie di recenti trovamenti di antichità in Roma e nel suburbio*, in «Bullettino della Commissione archeologica Comunale di Roma» (BullCom) 38, 1910, pp. 243-257.
- GEORGE 2005 = M. George, *Family imagery and family values in Roman Italy*, in M. George (a cura di), *The Roman Family in the Empire. Rome, Italy and Beyond*, Oxford 2005, pp. 37–66.

- GEORGE 2006 = M. George, *Social identity and the dignity of work in Freedmen in the Roman World*, in D'Ambra – Metraux 2006, pp. 19-29.
- GERKE 1940 = F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlino 1940.
- GERCKE 1968 = W. Gercke, *Untersuchungen zum römischen Kinderporträt*, Hamburg 1968.
- GHEDINI 1984 = E. F. Ghedini, *La romanizzazione attraverso il monumento funerario*, in *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso veneto*, Modena 1984, pp. 52-71.
- GHEDINI 1991 = F. Ghedini, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina*, in «Römische Mitteilungen», XCVIII, 1991, pp. 323-325.
- GHISLANZONI 1909 = E. Ghislanzoni, *Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» 1909, pp. 302-313.
- GIACCHERO 1987 = M. Giacchero, *Il mondo della produzione e del lavoro nell' "Edictum de Pretiis"*, in A. Biscardi, *Studi in onore di Arnaldo Biscardi V*, Milano 1987, pp. 121-132.
- GIARDINA - SCHIAVONE 1981 = A. Giardina, A. Schiavone (a cura di), *Società romana e produzione schiavistica*, Bari 1981.
- GIARDINA 2000 = A. Giardina, *Bambini in miniera: Quartulus e gli altri*, in G. Paci (a cura di), «Miscellanea epigrafica in onore di Lidio Gasperini», I, Tivoli 2000, pp. 406-416.
- GIARDINO 1998 = C. Giardino, *I metalli nel mondo antico, Introduzione all'archeometallurgia*, Roma-Bari 1998.
- GIULIANI 2003 = R. Giuliani, *Scene di mestiere nelle catacombe. Il restauro del cubicolo dei Bottai nel cimitero di Priscilla*, «Mitteilungen zur Christlichen Archäologie» 9, 2003, pp. 9-18.
- GHEDINI - ROSADA 1982 = F. Ghedini, G. Rosada, *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, 23, Roma 1982.
- GIACOMINI 1990a = P. Giacomini, *Anagrafe dei cittadini Ravennati*, in G. Susini (a cura di), *Storia di Ravenna, I. L'evo antico*, Venezia 1990, pp. 137-222.
- GIACOMINI DONATI 1993/94 = P. Giacomini Donati, *Il mondo del lavoro e le sue raffigurazioni: arti e mestieri nella Cispadana romana*, «Il Carrobbio», 19-20, 1993-1994, pp. 25-32.
- GIANNICCHEDDA 2006 = E. Giannichedda, *Uomini e cose. Appunti di archeologia*, Bari 2006. Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti,
- GIANNICCHEDDA 2014a = E. Giannichedda, *Archeologia della produzione*, in «Archeologia Medievale», 2014, pp. 74-94
- GIANNICCHEDDA 2014b = E. Giannichedda, *Chi ha paura dei manufatti? Gli archeologi hanno paura dei manufatti?*, «Archeologia Medievale», XLI, 2014 pp. 79-93.
- GIANNICCHEDDA - VOLANTE 2007 = E. Giannichedda, N. Volante, *Metodologie di studio della ceramica. Materiali e tecniche di fabbricazione in Introduzione allo studio della ceramica in archeologia*, Siena 2007, pp. 3-32
- GIATTI 2010 = C. Giatti, *L'architettura sepolcrale tra il II ed il I secolo a.C.: modelli culturali e scelte architettoniche a Roma*, «Bollettino di Archeologia online» I, 2010, pp. 34-47.
- GIGLIOLI 1968 = G. Q. Giglioli, *Mostra augustea della romanità: appendice bibliografica al catalogo*, Roma 1968.
- GIGNAC 1976 = F. Th. Gignac, *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods I: Phonology*, Milano 1976.
- GIMENO PASCUAL 1988 = H. Gimeno Pascual, *Artesanos y técnicos en la epigrafía de Hispania*, Barcelona, Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona 1988.

- GINOUVES - MARTIN 1985 = R. Ginouves, R. Martin, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine I*, Roma 1985.
- GIOVAGNOLI 2013: M. Giovagnoli, *Indagine campione sul rapporto tra immagine e testo sulle iscrizioni pagane provenienti da Roma e dall'Italia*, in: F. Bisconti – M. Braconi (a cura di), *Incisioni figurate della tarda antichità*, Atti del Convegno di Studi, Città del Vaticano 2013, 183-197.
- GIULIANI 2003 = R. Giuliani, *Scene di mestiere nelle catacombe. Il restauro del cubicolo dei bottai nel cimitero di Priscilla*, «Mitteilungen zur Christlichen Archäologie», 9, 2003, pp. 9-18.
- GIULIANO 1966 = A. Giuliano, *Rilievo con scene di banchetto a Pizzoli*, «Studi Miscellanei» 10, 1966, pp. 33-38.
- GIULIANO 1965= A. Giuliano, *I sarcofagi nell'Italia settentrionale*, in AA.VV., *Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia*. Catalogo, II, Bologna 1965, pp. 500-503.
- GIUNTI 2014 = P. Giunti, *Il ruolo sociale della donna romana di età imperiale: tra discriminazione e riconoscimento*, in F. Milazzo (a cura di), *UBI TU GAIUS. Modelli familiari, pratiche sociali e diritti delle persone nell'età del principato* (Relazioni del Convegno Internazionale di diritto romano, Copanello, 4-7 Giugno 2008), Milano 2014, pp. 95-143.
- GLEBA 2008 = M. Gleba, *Textile production in pre-Roman Italy*, Oxford 2008.
- GLOTZ 1926 = G. Glotz, *Ancient Greece at work; an economic history of Greece from the Homeric period to the Roman conquest*, New York 1926.
- GNESUTTA UCCELLI 1967-1968 = P. Gnesutta Uccelli, *Iscrizioni sepolcrali di Milano dal I al IV secolo d.C. ed il problema della loro datazione*, in «Atti. Centro Studi e documentazione sull'Italia romana» (AttiCESDIR), 1, 1967-1968, pp. 109-128
- GOETHERT 1931 = F.W. Goethert, *Zur Kunst der römischen Republik*, Berlino 1931.
- GOETHERT 1939 = F. W. Goethert, *Studien zur Kopienforschung*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)» MDAIR, 53, 1939, pp. 176-219.
- GOETHERT 1969 = F. W. Goethert, *Grabara des Q. Socconius Felix*, «Antike Plastik» (AntPl) 9, 1969, pp. 79-86.
- GOETTE 1986 = H. R. Goette, *Die Bulla*, «Bonner Jahrbücher» (BJ) 186, 1986, pp. 133-64.
- GOETTE 1990 = H. R. Goette, *Studien zu Römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein 1990.
- GOFFIN 2002 = B. Goffin, *Euergetismus in Oberitalien*, Bonn 2002.
- GOLDMAN 1999 = B. Goldman, *The Kerch Easel Painter*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 62, 1999, pp. 28-44.
- GOODMAN 2007 = P. J. Goodman, *The roman city and its periphery: From Rome to Gaul*, New York 2007.
- GORI 1743 = A.F. Gori, *Inscriptionum antiquarum graecarum et romanarum quae in Etruriae urbibus exstant III*, Firenze 1743.
- GORZ 1989 = A. Gorz, *Critique of Economic Reason*, New York 1989.
- GOSTENČNIK 2011 = K. Gostenčnik, *Lontano dagli occhi, lontano dal cuore? Attrezzi in legno per la tessitura e loro evidenza: l'esempio del Norico*, «Quaderni Friulani di Archeologia» XXI/201, pp. 197-218.
- GRAILLOT 1902 = H. Graillet, *Poculum et Lagena. Un type de stèles funéraires en pays éduen*, in «Mémoires de la Société Eduenne», Ser. NS, vol. 30 (1902), pp. 251-280.

- GRANINO CECERE 2005 = M. G. Granino Cecere, *Latium Vetus*, 1 (CIL XIV, Eph. Epigr. VII e IX). *Supplementa Italica – Imagines*, 2, Roma 2005.
- GRAHAM 2006 = E. Graham, *The burial of the Urban Poor in Italy in the Late Roman Republic and the Early Empire*, Oxford 2006.
- GRANDE 1971 = C. Grande, *L'ascia sui monumenti romani di Ravenna*, in «*Felix Ravenna*», 102, 1971, pp. 109-130.
- GRANGER TAYLOR 2012 = H. Granger-Taylor, *Fragments of linen from Masada, Israel-the Remnants of Pteryges? -and Related Finds in Weft-and Waro-twining including Slings*, in M.L. Nosch (a cura di), *Wearing Cloak. Dressing the Soldier in Roman Times*, Oxford 2012, pp. 56-84.
- GRANTHAM 1999 = G. Grantham, *Contra Ricardo: on the macroeconomics of pre-industrial economies*, «*European Review of Economic History*» 3, 1999, pp. 199–232.
- GRANTHAM 2015 = G. Grantham, *A Search-Equilibrium Approach to the Roman Economy*, in Erdkamp - Verboven 2015, pp. 59-96.
- GREBER 1956 = J.M. Greber, *Die Geschichte des Hobels*, Zurigo 1956.
- GREEN 1961 = R. Green, *The hydria Caputi*, «*The Journal of Hellenic Studies*», LXXXI, 1961, pp. 73-75.
- GREENE 2000 = K. Greene, *Technological innovation and economic progress in ancient world: M. I. Finley re-considered* in «*The Economic History Review*», 53, n. 1, 2000, pp. 29-59.
- GREENE 2000 = K. Greene, *Roman pottery: models, proxies and economic interpretation*, «*Oxford Journal of Archaeology*» 18, 2005, pp. 34-56.
- GREENE 2007a = K. Greene, *Perspectives on Roman Technology*, «*Oxford Journal of Archaeology*» 9, 2007, pp. 209–219.
- GREENE 2007b = K. Greene, *Late Hellenistic and early Roman invention and innovation. The case of lead-glazed pottery*, «*American Journal of Archaeology*» 111, pp. 653–671.
- GREGORI-MATTEI 1999 = G. L. Gregori, M. Mattei, *Supplementa Italica-Imagines. Roma (CIL, VI) 1. Musei Capitolini*, Roma 1999.
- GRELLE – SILVESTRINI 2001 = F. Grelle, M. Silvestrini, *Lane apule e tessuti canosini*, in *Epigrafia e territorio. Politica e società. Temi di antichità romane*, 6, Bari 2001, pp. 91-136.
- GRIMAL 1961 = P. Grimal, *Römische Kulturgeschichte*, Monaco-Zurigo 1961.
- GRIMALDI BERNARDI 2005 = G. Grimaldi Bernardi, *Botteghe romane. L'arredamento*, Collana «*Vita e Costumi nel Mondo Romano Antico*», 27, Roma 2005.
- GROEN VALLINGA 2017 = M. J. Groen-Vallinga, *THE ROMAN WORLD OF WORK. Social structures and the urban labour market of Roman Italy in the first three centuries AD*, Rotterdam 2017.
- GROEN VALLINGA - Tacoma 2016 = M. J. Groen-Vallinga, L. E. Tacoma, *The Value of Labour: Diocletian's Prices Edict*, in Verboven-Laes 2016, pp. 104-132.
- GROS 2012 = P. Gros, *Espace et rhétorique de Varron à Vitruve. Le problème du templum de la connaissance*, «*Athenaeum*» (Studi di letteratura e Storia dell'antichità), 2012, pp. 231-246.
- GROSE 1984 = D.F. Grose, *Glass forming methods in classical antiquity: some considerations*, in «*Journal of Glass Studies*», 26, 1984, pp. 25-34.
- GROSSMAN 2013 = J. Burnett Grossman, *Funerary Sculpture, The Athenian Agora*, XXXV, Princeton 2013.
- GUARDUCCI 1967 = M. Guarducci, *Epigrafia greca I*, Roma 1967.

- GUERRINI 1971 = S. Guerrini, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, Città del Vaticano 1971.
- GUERRINI 1975 = S. Guerrini, *CIL XI, 1620: un negotians materiarius ritrovato*, «*Epigraphica*» 37, 1975, pp. 213-216.
- GUERRINI 1982 = L. Guerrini (a cura di), *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma 1982.
- GUERRINI - MANCINI 2007 = C. Guerrini, L. Mancini, *La ceramica di età romana*, in: *Introduzione allo studio della ceramica in archeologia*, Siena 2007, pp. 197-234.
- GUIDETTI 2016 = F. Guidetti, *L'architetto e l'artista*, in Marcone 2016, pp. 427-445.
- GUIDETTI 2018 = F. Guidetti, *Da banausoi a professori: il ruolo degli artisti nella società romana*, in Marcone 2018, pp. 143-171.
- GUILLAUME COIRIER 2001 = G. Guillaume Coirier, *Au de la de la Mort: le sens du Relief du Museo Gregoriano Profano*, in «*Ostraka*», 10, 2001, pp. 67-80.
- GUIZZI 2002 = F. Guizzi, *The oboe of Quintus Appius Eutythianus a rare representation of a Roman single conical reed-pipe*, «*Imago Musicae*», 18-19, 2002, pp. 121-54.
- GUASTALLA 1967/68 = B. Guastalla, *Documenti epigrafici sull'ambiente sociale di Alba Fucens*, «*Atti del Centro di Studi e Documentazione dell'Italia romana*» (Ce.S.D.I.R.), I, 1967-68, pp. 129-144.
- GUMMERUS 1912 = H. G. Gummerus, *Der Grabstein eines Schusters im Museum von Tortona*, in «*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*» (RM), 27, 1912, pp. 230-233.
- GUMMERUS 1913 = H. G. Gummerus, *Darstellungen aus dem Handwerkerfrömmischen Grab- und Votivsteinen in Italien*, «*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*», 28, 1913, pp. 63-126.
- GÜNTHER-KÖPSTEIN 1975 = R. Günther, H. Köpstein (a cura di), *Die Römer an Rhein und Donau*, Berlin 1975.
- GURY 1986 = F. Gury, *La forge du destin: a propos d'une série de peintures pompéiennes du IVe style*, «*Mélanges de l'École Française de Rome: Antiquité*» (MEFRA) 98, 1986, pp. 427-489.
- GUSMAN 1914 = P. Gusman, *L'art décoratif de Rome. L'ornementation sculptée*, III, Parigi 1914.
- Gutiérrez - Lapuente - Rodà 2012 = A. Gutiérrez, P. Lapuente, I. Rodà, (a cura di), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. ASMOSIA IX (Documenta 23)*, Tarragona 2012.
- GÜTSCHOW 1938 = M. Gütschow, *Das Museum der Prätetate-Katakomben*, «*Memorie: Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*» (MemPontAcc), vol. 4, 1934-38, Città del Vaticano 1938, pp. 29-268.
- HACKWORTH PETERSEN 2006 = L. Hackworth Petersen, *The Freedman in Roman Art and Art History*, Cambridge 2006.
- HACKWORTH PETERSEN 2015a = L. H. Petersen, *Non-elite patronage*, in E. A. Friedland, M. Grunow Sobocinski, E. K. Gazda (a cura di), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford 2015, pp. 436-450.
- HACKWORTH PETERSEN 2015b = L. H. Petersen, «*Arte Plebea*» and Non-elite Roman Art, in Borg 2015, pp. 214-230.
- HADOT 1984 = I. Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Parigi 1984.
- HAFFNER 1989 = A. Haffner (a cura di), *Gräber – Spiegel des Lebens. Zum Totenbrauchtum der Kelten und Römer am Beispiel des Treverer-Gräberfeldes Wederath-Belginum*, Mainz 1989.

- HALL 1982 = R. A. Hall, *10th Century Woodworking in Coppergate, York*, in S. McGrail (a cura di), *Woodworking Techniques before A.D. 1500*, Oxford 1982, pp. 231-244.
- HANOUNE 1988 = R. Hanoune, *Antiquités africaines dans les collections du Nord, IV: CIL, VIII, 2678*, *Revue du Nord*, 70, 1988.
- HARRIS 2020 = E. M. Harris, *Many Ancient Greek Occupations, but few Professions*, in Stewart – HARRIS - LEWIS 2020, pp. 29-67.
- HASAKI 2012a = E. Hasaki, *Craft apprenticeship in ancient Greece: Reaching beyond the masters*, in W. Wendrich (a cura di), *Archaeology and apprenticeship: acquiring body knowledge in the ancient world*, Tucson 2012, pp. 171-202.
- HASAKI 2012b = E. Hasaki, *Workshops and Technology*, in Smith - Plantzos 2012, pp. 255-274.
- HASAKI 2020 = E. Hasaki, *Potters at Work in Ancient Corinth: Industry, Religion, and the Penteskouphia Pinakes* (Hesperia Supplement), Atene 2020.
- HASEGAWA 2005 = K. Hasegawa, *The collegia domestica in the elite Roman households: the evidence of domestic funeral clubs for slaves and freedmen*, in C. Deroux (a cura di), *Studies in Latin Literature and Roman History XII* (Collection Latomus 287), Brussels 2005, pp. 252–265.
- HATT 1951 = J.-J. Hatt, *La tombe gallo-romaine. Recherches sur les inscriptions et les monuments funéraires gallo-romains des trois premiers siècles de notre ère*, Paris 1951.
- HAWKINS 2016a = C. Hawkins, *Roman Artisans and the Urban Economy*, Cambridge 2016.
- HAWKINS 2016b = C. Hawkins, *Contracts, Coercion, and the Boundaries of the Roman Artisanal Firm*, in Verboven-Leas 2016, pp. 35.
- HAYES 1985 = J.W. Hayes, *Sigillate Orientali*, in *Enciclopedia dell'arte antica, Atlante delle forme ceramiche*, II, Roma 1985, pp. 1-96.
- HEDERJÜRGEN 1981 = H. Hederjürgen, *Frühkaiserzeitliche Sarkophage in Griechenland*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 96, 1981, pp. 413 – 435.
- HEDINGER-LEUZINGER 2003 = B. Hedinger, U. Leuzinger (a cura di), *Tabula rasa: les Helvétès et l'artisanat du bois: les découvertes de Vitodurum et Tasgetium*, Avenches 2003.
- HEILMEYER 2004 = W.D. Heilmeyer, *Ancient workshops and ancient 'art*, «Oxford Journal of Archaeology», 23 (4), 2004, pp. 403–415
- HEKLER 1929 = A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen: Die Antiken in Budapest 1*, Budapest 1929.
- HELBIG I = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. I, Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen 1963.
- HELBIG II = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. II. Die Städtischen Sammlungen - Kapitolinische Museen und Museo Barracco, die staatlichen Sammlungen - Ara pacis, Galleria Borghese, Galleria Spada, Museo Pigorini, Antiquarien auf Forum und Palatin*, Tübingen 1966.
- HELBIG III = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. III, Die Staatlichen Sammlungen, Museo Nazionale Romano, Museo Nazionale di Villa Giulia*, Tübingen 1969.
- HELBIG IV = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. IV, Die staatlichen Sammlungen. Museo Ostiense in Ostia antica, Museo der Villa Hadriana in Tivoli, Villa Albani*, Tübingen 1972.
- HEMELRIJK 2006 = E. A. Hemelrijk, *Priestesses of the Imperial Cult in the Latin West: Benefactions and Public Honour*, «L'antiquité classique», 75, 2006. pp. 85-117.

- HEMELRIJK – WOOLF 2013 = E. A. Hemelrijk, G. Woolf (a cura di), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden - Boston 2013.
- HENNING 1991 = J. Henning, *Schmiedgräber nördlich der Alpen*, «Saalburg-Jahrbuch» (SJ), Mainz: von Zabern, 46, 1991, p. 69-70
- HENROTAY-WARZÉE 2013 = D. Henrotay, G. Warzée, *Arlon la gallo-romaine* (Carnets du Patrimoine, 98), Luxembourg 2013.
- HERMANSEN 1982 = G. Hermansen, *Ostia: Aspects of Roman City Life*, Edmonton 1982.
- HERRMANN 1915 = P. Herrmann, *Verzeichnis der antiken Original-Bildwerke*, Dresda 1915.
- HERRMANN – HERZ - NEWMAN 2002 = Jnr, J. J. Herrmann, N. Herz, R. Newman (a cura di), *ASMOSIA 5. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, Londra 2002.
- HERZ - WAELKENS 1988 = N. Herz, M. Waelkens, (a cura di), *Classical Marble: Geochemistry, Technology and Trade*, (NATO ASI series E: Applied Sciences 153), Dordrecht 1988.
- HEYDEMANN 1879 = H. Heydemann, *Mitteilungen aus der Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien*, III, Halle 1879.
- HIMMELMANN 1980 = N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der Antiken Kunst*, Ofladen 1980.
- HINKS 1935 = R.P. Hinks, *Greek and Roman Portrait-Sculpture*, Londra 1935.
- HOBBSAWM 1964 = E. Hobsbawm, *Karl Marx, Pre-Capitalist Economic Formations*, Londra 1964.
- HOFFMANN 1889 = O. A. Hoffmann, *Der Steinsaal des Allertums-Museums zu Metz*, Metz 1889.
- HOLLERAN 2012 = C. Holleran, *Shopping in Ancient Rome. The Retail Trade in the Late Republic and the Principate*, Oxford 2012.
- HOLLERAN 2013 = C. Holleran, *Women and retail in roman Italy*, in Hemelrijk – Woolf 2013, pp. 313-330.
- HOLLIDAY 1993 = P. J. Holliday, *The Sarcophagus of Titus Aelius Evangelus and Gaudenia Nicene*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 21/1993, pp. 85-100.
- HÖLSCHER 2000 = T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino 2000.
- HÖLSCHER 2012 = T. Hölscher, *“Präsentativer Stil” im System der römischen Kunst*, in F. de Angelis, J.-A. Dickmann, F. Pirson, R. von den Hoff (a cura di), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der “arte plebea” bis heute*, Wiesbaden 2012, pp. 27–58.
- HÖLSCHER 2017 = T. Hölscher, *Forme di stile tra comunicazione e habitus*, in *Augusto. La costruzione del principato* (Atti dei convegni Lincei 309), Roma 2017, pp. 63-86.
- HOLWERDA 1933 = J. Holwerda, *Der römischen Sarkophag von Simpelveld*. «Archäologischer Anzeiger» 1933, pp. 56– 75.
- HOPE 2001 = V.M. Hope, *Constructing Identity: the Roman Funerary Monuments of Aquileia, Mainz and Nimes*, Oxford 2001.
- HOPE 2007 = V. Hope, *Death in Ancient Rome: A Sourcebook*, Londra 2007.
- HOPKINS 1978 = K. Hopkins, *Economic Growth and Towns in Classical Antiquity*, in P. Abrams, E.A. Wrigley (a cura di), *Towns and Societies: Essays in Economic History and Historical Sociology*, Cambridge 1978, pp. 35-77.
- HORSLEY 1998 = R.A. Horsley, *The slave systems of classical antiquity and their reluctant recognition by modern scholars*, in A.D. Callahan, R.A. Horsley, A. Smith (a cura di), *Slavery in Text and Interpretation* (Semeia 83/84), Atlanta 1998, pp. 19–66.
- HUGHES 2007 = L. Huges, *Dyeing' in Ancient Italy? Evidence for the purpurarii*, in C. Gillis, M.-L. Nosch (a cura di), *Ancient Textiles: Production, Craft and Society*, Ancient Textiles Series Vol. 1. Oxford 2007, pp. 87–92

- HUSKINSON 2015 = J. Huskinson, *Roman Strigillated Sarcophagi. Art and Social History*, Oxford 2015.
- HUTTUNEN 1974 = P. Huttunen, *The Social Strata of the Imperial City of Rome. A Quantitative Study of the Social Representation in the Epitaphs Published in the Corpus Inscriptionum Latinarum volumen VI*, Oulu, University of Oulu 1974.
- HOWE 1997 = D. W. Howe, *Making the American Self: Johnathan Edwards to Abraham Lincoln*, Cambridge 1997.
- IANNELLI 1883 = G. Iannelli, *Atti della commissione Conservatrice dei monumenti ed Oggetti di Antichità nella Provincia di Terra di Lavoro*, 1883.
- IANUCCI-MARTINI 1993 = A.M. Ianucci, L. Martini, *Museo nazionale di Ravenna*, Roma 1993.
- IBBA 2016 = A. Ibba, *SVB ASCIA. Il simbolo dell'ascia nell'epigrafia funeraria della Sardegna romana*, «Sylloge Epigraphica Barcinonensis» (SEBarc), XIV, 2016, pp. 119-147.
- INGOLD 1999 = T. Ingold, *Tools for the hand, language for the face: An appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech*, «Studies in History and philosophy of Science», 30, 4, 1999, pp. 411-453.
- InscrIt VII, 1* = Inscriptiones Italiae. Vol.VII, I: Pisae, a cura di A. Neppi Modona, Roma 1953.
- InscrIt X, 1* = Inscriptiones Italiae, X, Regio X. fasc. 1: Pola et Nesactium, a cura di B. Forlati Tamaro, Roma 1947.
- InscrIt XI, 2* = Inscriptiones Italiae, XI, 2, Eporedia, a cura di J. Corradi, Roma 1931.
- IRBY 2016 = G. L. Irby, *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome*, Oxford-New York 2016.
- JAHN 1838 = O. Jahn, *I bassirilievi e le iscrizioni del monumento di Marco Vergilio Eurisace*, in «Annales dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 1838, pp. 231-248.
- JAHN 1861 = O. Jahn, *Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen*, in *Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse*, 14-4, 1861, pp. 291-374.
- JAMES - DILLON 2012 = S.L. James, S. Dillon, *A companion to women in the Ancient World*, Malden-Oxford 2012.
- JENSEN 1978 = W. M. Jensen, *The sculptures from the tomb of the Haterii*, Ph. D. University of Michigan, Ann Arbor 1978.
- JOCKEY 1998 = P. Jockey, *Les représentations d'artisans de la pierre dans le monde gréco-romain et leur éventuelle exploitation par l'historien*, «Topoi», 8/2, 1998. pp. 625-652.
- JOCKEY 2009 = P. Jockey (a cura di), *Leukos lithos. Marbres et autres roches de la Méditerranée antique: études interdisciplinaires*. ASMOSIA VIII. (Collection l'atelier méditerranéen). Parigi 2009.
- JONES 1987 = R.F.J. Jones, *A False Start? The Roman Urbanization of Western Europe*, *World Archaeology* 19.1, 1987, pp. 47-57.
- JONGMAN 2003 = W. Jongman, *Slavery and the Growth of Rome: the Transformation of Italy in the Second and First Centuries BCE*, in C. Edwards, G. Woolf (a cura di), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge 2003, pp. 100-122.
- JOSHEL 1992 = S. R. Joshel, *Work, Identity and Legal Status at Rome. A Study of the Occupational Inscriptions*, (Oklahoma Series in Classical Culture XI), Norman - London 1992.
- JOSI 1933 = E. Josi, *Cimitero sulla sinistra della via Tiburtina al viale Regina Margherita*, in *Rivista di archeologia cristiana* 10, 1933, pp. 187-233.

- JULLIOT 1891 = G. Julliot, *Musée gallo-romain de Sens. Catalogue avec courtes notes explicatives*, Sens 1891.
- JULLIOT 1898 = G. Julliot, *Inscriptions et monuments du Musée gallo-romain de Sens*, Sens 1898.
- KÄHLER 1958/60 = H. Kähler, *Rom und seine Welt*, Monaco 1958-1960.
- KAJANTO 1965 = I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Helsinki 1965.
- KAJANTO 1976 = I. Kajanto I. Kajanto, *On the significance of the hammer and other tools depicted on Christian funeral inscriptions*, in «Arctos» 10, 1976, pp. 49-58.
- KAMPEN 1981 = N. Kampen, *Image and Status: Roman Working Women in Ostia*, Berlino - Mann 1981.
- KANZLER 1911 = R. Kanzler, *Scoperta del sepolcro di Trebio Giusto sulla via Latina*, in «Nuovo bullettino di archeologia cristiana» 17, 1911, pp. 201-207, tavv. IX-XIII.
- KARANASTASI 2010 = P. Karanastasi, *Die Grabstele des Megistokles*, in Ch. Martin Pruvot, K. Reber, T. Theurillat (a cura di), *Ausgegraben! Schweizer Archäologen erforschen die griechische Stadt Eretria*, Basilea 2010, p. 291, n. 351.
- KASCHNITZ VON WEINBERG 1937 = G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo vaticano*, Citta del Vaticano 1937.
- KASER 1980 = M. Kaser, *Roman Private Law*, Durban 1980.
- KEHRBERG 1982 = I. Kehrberg, *The potter-painter's wife. Some additional thoughts on the Caputi hydria*, «Hephaistos», 4, 1982, pp. 25-35.
- KELLNER - ZAHLHAAS 1993 = H. J. Kellner, G. Zahlhaas, *Der Römische Tempelschatz con Weißenburg i. Bay.*, Mainz 1993.
- KHANOUSSE - MAURIN 2002 = M. Khanoussi, L. Maurin, *Mourir à Dougga. Recueil des inscriptions funéraires*, Bordeaux-Tunis 2002.
- KILLEN 1980 = J. Killen, *Ancient Egyptian Furniture*, Warmington 1980.
- KITZINGER 1980 = E. Kitzinger, *Christian Imagery: Growth and Impact*, «Age of Spirituality. A Symposium», 1980, pp. 141-163.
- KLAFFENBACH 1964 = G. Klaffenbach, *Die Grabstelen der einstigen Sammlung Roma in Zakynthos*, Berlino 1964.
- KLAUSER 1958 = Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der Christlichen Kunst I*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» (JbAChr) 1, 1958, pp. 20-51.
- KLAUSER 1960 = Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst III*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» (JbAChr) 3, 1960, pp. 112-133.
- KLAUSER 1965-1966 = Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der Christlichen Kunst VIII*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» (JbAChr) 8/9, 1965-1966, pp. 126-170.
- KLAUSER 1967 = Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IX*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» (JbAChr) 10, 1967, pp. 82-120.
- KLEINER 1977a = D.E.E. Kleiner, *Roman Group Portraiture*, New York 1977.
- KLEINER 1977b = F. S. Kleiner, *Artists in the Roman world. An itinerant workshop in Augustan Gaul*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 89, 2, 1977 pp. 661-696.
- KLEINER 1987a = D.E.E. Kleiner, *Roman imperial funerary altars with portraits*, Roma 1987.
- KLEINER 1987b = D.E.E. Kleiner, *Women and Family Life on Roman imperial funerary altars*, «Latomus» 46, 1987, pp. 545-554.
- KLEINER 1992 = D.E.E. Kleiner, *Roman sculpture*, New Haven – London 1992.
- KLEINER 2007 = F. S. Kleiner, *A History of Roman Art*, Boston 2007.

- KLERBERG 1957 = T. Klerberg, *Hôtels, restaurants et cabarets dans l'antiquité romaine*, Études historiques et philologiques, Uppsala 1957.
- KNAPP 2011 = R. Knapp, *INVISIBLE ROMANS. Prostitutes, outlaws, slaves, gladiators, ordinary men and women ... the Romans that history forgot*, Cambridge 2011.
- KNEISSL - LOSEMANN 1988 = P. Kneissl, V. Losemann (a cura di), *Alte Geschichte und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Karl Christ*, Darmstadt 1988.
- KOCH 1988 = G. Koch, *Roman Funerary Sculpture. Catalogue of the Collection. The J. Paul Getty Museum*, 1988.
- KOCK 1993 = G. Koch, *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1993.
- KOCH 1999 = G. Koch, *Kaiserzeitliche Sarkophage in Ephesos*, in H. Friesinger, F. Krinzinger (a cura di), *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos*, (Akten des Symposiums, Wien 1995) Wien 1999, pp. 555-563.
- KOCH - SICHTERMANN 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Handbuch der Archäologie, Monaco 1982.
- KOCKEL 1985 = V. Kockel, *I marmi nel castello Orsini-Odescalchi a Bracciano*, in «Bollettino d'Arte» 70, Nr. 30, 1985, pp. 61-84.
- KOLENDO 1980 = J. Kolendo, *L'agricoltura nell'Italia romana: tecniche agrarie e progresso economico dalla tarda repubblica al principato*, Roma 1980.
- KONEN 2001 = H. Konen, *Die Schiffsbauer und Werften in den antiken Häfen von Ostia und Portus*, «Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte», 20, 2001, pp. 1-36.
- KOORTBOJIAN 1995 = M. Koortbojian, *The foundations of art history*, «Journal of Roman Archaeology», (JRA), 8, pp. 421-34.
- KOORTBOJIAN 1996 = M. Koortbojian, *In commemorationem mortuorum: Text and image along the streets of tombs*, in J. Elsner (a cura di), *Art and text in Roman culture*, Cambridge 1996, pp. 210-233.
- KOORTBOJIAN 2006 = M. Koortbojian, *The Freedman's voice. The funerary Monument of Aurelius Hermia and Aurelia Philematio*, in *The Art of Citizens, Soldiers and Freedmen in the Roman World*, a cura di E. D'Ambra, G. P. R. Metraux, Oxford 2006, pp. 91-99.
- KOORTBOJIAN 2013 = M. Koortbojian, *The mythology of everyday life*, in M. Galinier, F. Baratte, (a cura di), *Iconographie funéraire romaine et société: Corpus antique, approches nouvelles?*, Parigi 2013, pp. 147-169.
- KOSMOPOULOU 2001 = A. Kosmopoulou, *Working Women: Female Professionals on Classical Attic Gravestones* «The Annual of the British School at Athens», Vol. 96, 2001, pp. 281-319.
- KRAUS 1967 = Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Berlino 1967.
- KRAUSE-KUNKEL 1974 = H. Krause-Kunkel, *Der römische Genius*, Heidelberg 1974.
- KRAUS - VON MATT 1973 = T. Kraus, L. von Matt, *Lebendiges Pompeji: Pompeji und Herculaneum*, Antlitz und Schicksal zuweier antike Städte, Colonia 1973.
- KREMER 2016 = G. Kremer, *Monuments funéraires de la cité des Trévoires occidentale: réflexions sur les commanditaires*, in J.-N. Castorio - Y. Maligorne (a cura di.), *Mausolées et grands domaines ruraux à l'époque romaine dans le nord-est de la Gaule*, Bordeaux 2016, pp. 75-92.
- KROMAYER - VEITH 1928 = J. Kromayer, G. Veith, *Heerwesen und Kriegsführung der Griechen und Römer*, Monaco 1928.

- KUDLIEN 2002 = F. Kudlien, *P. Patulcius L.f., Walker und Probulos um späthellenistischen Magnesia*, «Laverna» XIII, 2002, pp. 56–68.
- KUNZ 1879 = C. Kunz, *Il museo civico di antichità di Trieste*, Trieste 1879.
- KURZE 1991 = W. Kurze, *Die Gründung des Salvatorklosters Sesto am Lago di Bientina und die Klostergeschichte des Fra Benigno von 1578. Späte Überlieferung als methodisches Problem*, «Studi Medievali», 32, 1991, 2, pp. 685-718.
- LABAUNE 2009 = Y. Labaune, *La topographie funéraire antique d'Autun Bilan et nouvelles propositions à la lumière des découvertes récentes*, in *Bulletin archéologique: Antiquité Archéologie classique*, 35, 2009, p. 97-128.
- LABUS 1830 = G. Labus, *Lettera del dottor Giovanni Labus ad Emanuele Cicogna intorno ad una iscrizione antica scopertasi in Venezia nel mese di agosto 1830*, «Il nuovo ricoglitore», 6, 1830, pp. 832-841.
- LACREUZE 1872 = A. Lacreuze, *Étude descriptive de quelques sculptures gallo-romaines des environs d'Autun*, in «Mém. Soc. Éd.», 1872, t. 1, pp. 325-348.
- LAMBERTI 2014 = F. Lamberti, *Donne romane fra Idealtypus e realtà sociale. Dal "domum servare" e "lanam facere" al "meretricio more vivere"*, «Quaderni Lupiensi di Storia e Diritto», 4, 2014, pp. 61-84.
- LAMBRUGO 2006 = C. Lambrugo, *La ceramica attica in Apulia. Una grande officina, i suoi pittori, un vaso famoso*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Ceramiche attiche e magnogreche: collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, Milano 2006, pp. 44-51.
- LANDSKRON 2020 = A. Landskon, *The Perception of 'Skills' in Ostia: The Evidence of Monuments and Written Sources*, in Stewart – Harris - Lewis 2020, pp. 175-201.
- LANG 1913 = M. Lang, *Goldarbeiterrelief in Budapest*, «Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts in Wien» (ÖJh), 1913 (suppl.), pp. 65-70.
- LANGE 1969-1970 = G. Lange, *Note di archeologia piemontese. II. Stele funeraria di un «sutor» a Castiglione Falletto*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» (BollSPABA) XXIII-XXIV, 1969-1970, pp. 26-28.
- LANGNER 2001 = M. Langner, *Szenen aus Handwerk und Handel auf gallo-römischen Grabmälern*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 116, 2001, pp. 297–354.
- Langner 2003 = M. Langner, *Attribute auf gallo-römischen Reliefs als Ausdruck einer gesteigerten Wertschätzung materieller Güter*, in P. Noelke (a cura di), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum*, Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des Provinzen des Imperium Romanum (Köln 2-6. Mai 2001), Mainz 2003, pp. 191–202.
- LA ROCCA 2004 = E. La Rocca, *La fragile misura del classico. L'arte augustea e la formazione di una nuova classicità*, in M. Barbanera (a cura di), *Storie dell'arte antica*, Roma 2004, pp. 67-116.
- LA ROCCA - PARISI PRESICCE 2010 = E. La Rocca, C. Parisi Presicce, *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo*, 1, Milano 2010.
- LA SALVIA 2011 = V. La Salvia, *Tradizioni tecniche, strutture economiche e identità etniche e sociali fra Barbaricum e Mediterraneo nel periodo delle Grandi Migrazioni*, «Post - Classical Archaeologies (PCA)», 1/2011, pp. 67-94.
- LA SALVIA 2017 = V. La Salvia, *Il fabbro, i suoi strumenti e la sua officina. La lunga durata delle tecniche di produzione e della circolazione delle conoscenze durante l'alto Medioevo*, in di M. Beghelli, P.M. De Marchi (a cura di), *I maestri del metallo: l'intelligenza nelle mani. L'alto*

- Medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera*, 2 (Atti del 2° seminario, Milano, Civico Museo Archeologico, 10 maggio 2015), Roma 2017, pp. 25-42.
- LAPATIN 2015a = K. Lapatin, *Luxury Arts*, in Borg 2015, pp. 321-343.
- LAPATIN 2015b = K. Lapatin, *The Materials and techniques of Greek and Roman Art*, in C. Marconi (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford 2015, pp. 203-240.
- LARSSON LOVÉN 1998 = L. Larsson Lovén, *Lanam fecit. Woolworking and female virtue*, in L. Larsson Lovén, A. Strömberg (a cura di), *Aspects of women in antiquity: proceedings of the first Nordic Symposium on Women's Lives in Antiquity*, (Göteborg 12 - 15 giugno 1997), Jonsered 1998, pp. 85-95.
- LARSSON LOVÉN 2001 = L. Larsson Lovén, *Images of textile manufacture in funerary iconography*, in Polfer 2001, pp. 43-53.
- LARSSON LOVÉN 2002 = L. Larsson Lovén, *The Imagery of Textile Making. Gender and Status in the Funerary Iconography of Textile Manufacture in Roman Italy and Gaul*, Department of Classical Archaeology and Ancient History, Göteborg University, 2002.
- LARSSON LOVÉN 2007 = L. Larsson Lovén, *Male and Female Work in Roman and Gallo-Roman Funerary Iconography*, in E. Hartmann, U. Hartmann, K. Pietzner (a cura di), *Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike*, Stuttgart 2007, pp. 169-186.
- LARSSON LOVÉN 2013a = L. Larsson Lovén, *Female Work and Identity in Roman Textile Production and Trade: A Methodological Discussion*, in G. Gleba, J. Pásztoakai-Szeðke (a cura di), *Making Textiles in Pre-Roman and Roman Times. People, Places, Identities*, Oxford 2013, pp. 109-125.
- LARSSON LOVÉN 2013b = L. Larsson Lovén, *Textile Production, Female Work and Social Values in Athenian Vase Painting*, in A.-L. Schallin, (a cura di), *Perspectives on Ancient Greece. Papers in Celebration of the 60th Anniversary of the Swedish Institute at Athens (Svenska Institutet i Athen)* Stoccolma 2013, pp. 135-151.
- LARSSON LOVÉN 2014 = L. Larsson Lovén, *Roman Art: what can it tell us about dress and textiles? A discussion on the use of visual evidence as sources for textile research*, in M. Harlow, M.L. Nosch (a cura di), *Greek and roman textiles and dress. An interdisciplinary Anthology*, (Ancient textiles series 19), Oxford-Havertown 2014, pp. 260-278.
- LARSSON LOVÉN 2018 = L. Larsson Lovén, *Searching for the dyers in roman textile production*, in M.S. Busana, M. Gleba, F. Meo, A.R. Tricomi (a cura di), *PURPUREAE VESTES VI. Textiles and Dyes in the Mediterranean Economy and Society*, 2018, pp. 509-515.
- LASSÈRE 1973 = J.-M. Lassère, *Recherches sur la chronologie des épitaphes païennes de l'Africa*, «Antiquités Africaines» (AntAfr), 7, 1973, pp. 7-151.
- LA TORRE 1988 = G.F. La Torre, *Gli impianti commerciali ed artigianali nel tessuto urbano di Pompei*, in Pompei, *l'informatica al servizio di una città antica*, 1, Roma 1988, pp. 73-102.
- LA TORRE -TORELLI 2012 = G. F. La Torre, M. Torelli (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, Roma 2012.
- LAUBRY 2009 = N. Laubry, *Aspects de la romanisation en Gaule et en Germanie: les monuments et les inscriptions funéraires sous le Haut Empire*, in B. Cabouret-Lauriou, J.-P. Guilhembet, Y. Roman (a cura di), *Rome et l'Occident. IIesiècle av. J.-C. -IIesiècle apr. J.-C. «Pallas»*, 80, 2009, pp. 281-305.

- LAWRENCE 1972 = A.W. Lawrence, *Greek and Roman Sculpture*, Londra 1972.
- LAZAR 2006 = I. Lazar, *An oil lamp from Slovenia depicting a Roman glass furnace*, «Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku», 99, 2006, pp. 227-234.
- LAZAR 2009 = I. Lazar, *What do we know about stone-cutting in Celeia (Noricum)*, in V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, M. Reddé, C. Sintès (a cura di), *Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie*, (actes Xe coll. int. sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, mai 2007), Aix-en-Provence: Centre Camille Jullian; Arles: Musée départemental Arles antique, 2009, pp. 633-637.
- LAZARIDIS 1961/ 1962 = D. Lazaridis, *ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΙΑ ΑΝΑΤΟΛ. ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ. Νεάπολις (Καβάλα)*, «Αρχαιολογικόν Δελτίον Χρονικά» (ADelt) 17, 1961/1962, ΜΕΡΟΣ Β, pp. 233-248.
- LAZZARINI 2001 = S. Lazzarini, *Lex metallis dicta. Studi sulla tavola di Vipasca*, Roma 2001.
- LAZZARINI 2002 = S. Lazzarini, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone (ASMOSIA VI)*, Padua 2002.
- LAZZARINI 2016 = S. Lazzarini, *Unde de plano legi possit: considerazioni in tema di pubblicità epigrafica*, in A. Donati (a cura di), *L'iscrizione esposta (Atti del Convegno Borghesi 2015)*, Faenza 2016, pp. 65-80.
- LAZZARO 1985 = L. Lazzaro, *Schiavi e liberti nelle iscrizioni di Este*, in «Dialogues d'histoire ancienne», 11, 1985, pp. 463-483.
- LE BOHEC 2008 = Y. Le Bohec, *La province romaine de Gaule Lyonnaise*, Dijon 2008.
- LE BOHEC 2010 = Y. Le Bohec, 2010 – *Épigraphie des métiers chez les Éduens et les Lingons pendant le Haut-Empire*, in P. Chardron-Picault (a cura di), *Aspects de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romaine*, Actes du colloque d'Autun, 20-22 septembre 2007, Dijon 2010, pp. 173-182.
- LE GALL 1969 = J. Le Gall, *Métiers de femmes au Corpus Inscriptionum Latinarum*, «Revue des Études Latines», 47 bis, 1969, pp. 123-130.
- LEANDER TOUATI 1987 = A.M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of the Monument and of the Mechanism of Message Transmission in Roman Art*, Stockholm 1987
- LEACH 2006 = E. Leach, *Freedmen and Immortality in the the Tomb of the Haterii*, in D'Ambra - Metraux 2006, pp. 1-18.
- LEICHT 1946-47 = P.S. Leicht, *I collegi professionali di Aquileia*, in «Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 22 (1946-47), pp. 253-265.
- LEGROTTAGLIE 2014 = G. Legrottaglie, *La scultura a Eporedia*, in A. Gabucci, L. Pejrani Baricco, S. Ratto (a cura di), *Per il museo di Ivrea: la sezione archeologica del museo civico P.A. Garda*, Firenze 2014, pp. 69-84.
- LEROI-GOURHAN 1971 = A. Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*, vol. II, *Évolution et techniques*, Parigi 1971.
- LEROI-GOURHAN 1977 = A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino 1977.
- LETTA-D'AMATO 1975 = C. Letta, S. D'Amato, *Epigrafia della regione dei Marsi*, «Centro Studi e documentazione sull'Italia romana» (Ce. S. D. I. R.), 7, Milano 1975.
- LETTA 2012 = C. Letta, *Le parole della Pietra: il Museo lapidario di Avezzano* in C. Letta, E. Ceccaroni (a cura di), *L'aita dei musei. Le parole della pietra*, Avezzano 2012, pp. 16-46.
- LETTICH 2003 = G. Lettich, *Itinerari epigrafici aquileiesi. Guida alle epigrafi esposte nel Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 50, Trieste 2003.

- LEVY - BESNIER 2003 = C. Levy, B. Besnier, A. Gigandet (a cura di), *Ars et ratio. Science, art et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine*, (Actes su colloque international, Fontenay-Paris 16-18 ottobre 1997), Bruxelles 2003.
- LEWIS 1973 = S. Lewis, *A Coptic Representation of Thetis at the Forge of Hephaistos*, in «*American Journal of Archaeology*», 77-3, 1973, pp. 309-318.
- LEZZI-HAFTER 2016 = A. Lezzi-Hafter, *Athenaios epoiesen*, in R. Wachter (a cura di), *Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. Bis 23. September an den Universitäten Lausanne und Basel*, Kilchberg 2016, pp. 79-86.
- LICHTENBERG 1902 = G. Lichtenberg, *Das Portrat an Grabdenkmalern, seine Entstellung und Entwicklung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance*, Strasburgo 1902.
- LIERKE 1993 = R. Lierke, *It was the turning wheel and not the lathe: Moldpressing and mold-turning of hot glass in ancient glass vessel production*, «*Glastechnische Berichte/Glass Science Technology*» 66, 1993, pp. 321-329.
- LIGIOS 2001 = M.A. Ligios, *taberna, negotiatio, taberna cum instrumento et taberna instructa nella riflessione giurisprudenziale classica*, in *Antecesorii oblata. Cinque studi dedicati ad Aldo Dell’Oro* (Memorie della facoltà di Giurisprudenza di Alessandria), Padova 2001, pp. 23-143.
- LIGNEREUX - PETERS 1996 = Y. Lignereux, J Peters, *Techniques de boucherie et rejets osseux en Gaule romaine*, «*Anthrozoologica*», 24, 1996, pp. 45–98.
- LING 1991 = R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge 1991.
- LIPINSKY 1973 = A. Lipinsky, *Mosaikarbeiter am werk*, «*Antike Welt*» Vol. 4, No. 1, 1973, pp. 53-54
- LIPPOLD 1956 = G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museum III, 2*, Berlino 1956.
- LIU 2009 = J. Liu, *Collegia Centonariorum: The Guild of Textile Dealers in the Roman West*, Leiden - Boston 2009.
- LIU 2013a = J. Liu, *Professional Association*, in P. Erdkamp (a cura di), *The Cambridge Companion to Ancient Rome*, Cambridge 2013, pp. 352-368.
- LIU 2013b = J. Liu, *Trade, Traders and Guilds (?) in Textiles: the Case of Southern Gaul and Northern Italy (1st–3rd Centuries AD)*, in G. Gleba, J. Pásztoókai- Szeőke (a cura di), *Making Textiles in Pre-Roman and Roman Times. People, Places, Identities*, Oxford 2013, pp. 126-141.
- LO CASCIO 2002 = E. Lo Cascio, *Ancora sugli «Ostia’s services to Rome»: collegi e corporazioni annonarie a Ostia*, «*Mélanges de l’École française de Rome*» Antiquité 114, 2002, pp. 87–110.
- LO CASCIO 2006 = E. Lo Cascio (a cura di), *Innovazione tecnica e progresso economico nel mondo romano*, Atti degli Incontri capresi di storia dell’economia antica, (Capri 13-16 aprile 2003), Bari 2006.
- LO CASCIO 2009 = E. Lo Cascio, *La vita economica e sociale a Pompei*, in E. Lo Cascio (a cura di), *Crescita e declino. Studi di storia dell’economia romana*, Roma 2009, pp. 211-234.
- LO CASCIO – RATHBONE 2000 = E. Lo Cascio, D. W. Rathbone (a cura di), *Production and Public Powers in Classical Antiquity* (Cambridge Philological Society Supplementary Volume 26). Cambridge 2000.
- LOESCHCKE 1909 = S. Loeschcke, *Antike Laternen und Lichthäuschen*, «*Bonner Jahrbücher*» 1909, pp. 370–430.
- LOMAS 2003 = K. Lomas, *Public Building, Urban Renewal and Euergetism in Early Imperial Italy*, in K. Lomas, T. Cornell (a cura di), *Bread and circuses’ euegertism and municipal patronage in roman Italy*, Londra-New York 2003, pp. 28-45.

- LORRAIN 1874 = C. Lorrain, *Catalogue de la galerie archéologique*, Metz 1874.
- LOS 1995 = A. Łoś, *La condition sociale des affranchis privés au 1er siècle après J. -C.*, «Annales Histoire, Sciences Sociales» (HSS), 50, 1995, pp. 1011-1043
- LOUIS 1927 = P. Louis, *Ancient Rome at Work. An Economic History of Rome from the Origins to the Empire*, Londra 1927.
- LOVE 1991 = J. R. Love, *Antiquity and capitalism: Max Weber and the sociological foundations of Roman civilization*, Londra 1991.
- LUGLI 1957 = G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, vol II, Roma 1957.
- LUND 2004 = J. Lund, *An economy of consumption: the Eastern Sigillata A industry in the late Hellenistic period*, in Z. H. Archibald, J. K. Davies, V. Gabrielsen, (a cura di), *Making, moving, and managing* (The new world of ancient economies, 323–31 BC.), Oxford 2004, pp. 233–252.
- LUSSANA 2000 = F. Lussana (a cura di), *La Fondazione Istituto Gramsci: cinquant'anni di cultura, politica e storia. Un catalogo e una guida*, Firenze 2000.
- LUZZATO-POMPAS 1997 = L. Luzzato, R. Pompas, *I colori del vestire: variazioni, ritorni, persistenze*, Milano 1997.
- MACKENSEN 1993 = M. Mackensen, *Die spätantiken Sigillata- und Lampentöpfereien von El Mahrine* (Nordtunisien), Monaco 1993.
- MACKENSEN 2003 = M. Mackensen, *Production of 3rd Century Sigillata A/C (C1-2) or «El-Aouja» Ware and its transition to Sigillata C3 with Appliqué decoration in central Tunisia*, «Rei Cretariae Romanae Fautorum Acta», 38, 2003, pp. 279-286.
- MACKINNON 2004 = M. R. MacKinnon, *Production and Consumption of Animals in Roman Italy: Integrating the Zooarchaeological and Textual Evidence*, «Journal of Roman Archaeology» (JRA), Supplementary Series 54, 2004.
- MACMULLEN 1982 = R. MacMullen, *The epigraphic habit of the Roman Empire*, «The American Journal of Philology» 103, 1982, pp. 233–246.
- MACMULLEN 2000 = R. MacMullen, *Romanization in the Time of Augustus*, New Haven 2000.
- MAFFEI 1749 = S. Maffei, *Museum veronense, hoc est, Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio*, Verona 1749.
- MAINARDIS 1994 = F. Mainardis, *Regio X. Venetia et Histria. Iulium Carnicum*, in «Supplementa Italica» 12, Roma 1994, pp. 67-150.
- MAINARDIS 2005 = F. Mainardis, *Sentia Secunda e le altre: le donne produttrici di vetro nel mondo romano*, in A. Buonopane, F. Cenerini, (a cura di) *Donne e lavoro nella documentazione epigrafica. Atti del I Seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica*, Faenza 2005, pp. 87-112.
- MAINARDIS 2016 = F. Mainardis, *Epigrafia e iconografia. Relazioni e rapporti nella documentazione Romana dell'Italia nord-orientale*, R. Lafer (a cura di), *Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente*, «Studia Alpium et Adriae II», Ljubljana/Laibach - Wien/Dunaj 2016, pp. 283-307.
- MAINARDIS - ZACCARIA 1994 = F. Mainardis, C. Zaccaria, *Notiziario epigrafico*, «Aquileia Nostra» 65, 1994, pp. 262-328.
- MAIURI 1939 = A. Maiuri, *Pompei. Scavo della "Grande Palestra" nel quartiere dell'anfiteatro* (a. 1935-1939), «Notizie degli Scavi» 1939, pp. 23-238.
- MAIURI 1953 = A. Maiuri, *Les grands siècles de la peinture. La Peinture Romaine*, Ginevra 1953

- MAIURI 1955 = A. Maiuri, *Due singolari dipinti pompeiani*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 1953-54, 1955, pp. 88-89.
- MALACRINO 2005 = C.G. Malacrino, *Immagini e narrazioni. La Colonna Traiana e le sue scene di cantiere*, in G. Guidarelli, C.G. Malacrino (a cura di), *Storia e narrazione. Retorica, memoria, immagini*, Milano 2005, pp. 101-133.
- MALASPINA 2003 = E. Malaspina, *La terminologia latina delle professioni femminili nel mondo antico*, «Mediterraneo Antico» VI, 1, 2003, pp. 347-391.
- MALFITANA 2005 = D. Malfitana, *Le terre sigillate ellenistiche e romane del Mediterraneo orientale. Aspetti tipologici, produttivi ed economici*, in D. Gandolfi, (a cura di), *La ceramica e i materiali di età romana. Classi, produzioni, commerci e consumi*, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera, 2005, pp. 121-154.
- MALFITANA 2006 = D. Malfitana, *Appropriazione di "copyright", falsificazione o ... Nota sui rapporti fra archeologia e storia del diritto romano*, in «Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte» MBAH25, 2006, pp. 1-10.
- MALFITANA *et al.* 2005 = D. Malfitana, J. Poblome, J. Lund, *Eastern Sigillata A in Italy. A socio-economic evaluation*, «Babesh. Bulletin antike beschaving», 80, 2005, pp. 199-212.
- MANACORDA 1980 = D. Manacorda, *Un'officina lapidaria sulla via Appia*, Roma 1980
- MANCINI 1944 = G. Mancini, *Le colonie e i municipi romani dell'Emilia occidentale*, in «Emilia Romana», II, Firenze 1944, pp. 67-106.
- MANCINI – MANSUELLI - Susini 1957 = F. Mancini, G. A. Mansuelli, G. Susini (a cura di), *Imola nell'antichità*, Roma 1957
- MANDER 2013 = J. Mander, *Portraits of Children on Roman Funerary Monuments*, Cambridge 2013.
- MANDOWSKY-MITCHELL 1963 = E. Mandowsky, Ch. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, Londra 1963.
- MANDRUZZATO - MASELLI SCOTTI 2003 = L. Mandruzzato, F. Maselli Scotti, *Provenienza della ceramica a vernice nera di Aquileia*, «Aquileia Nostra», 74, pp. 377-394.
- MANFRINI - STRAWCZYNSKI 2007 = I. Manfrini, N. Strawczynski, *Une forge ambiguë*, «Metis», *Dossier: Tekhnai/Artes* (Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales), Parigi-Atene 2007, pp. 51-90.
- MANGANARO 1962 = G. Manganaro, *Graffiti e iscrizioni funerarie della Sicilia orientale*, in «Helikon», 2, 1962, pp. 485-511.
- MANIATIS 2009 = Y. Maniatis, ASMOSIA VII, «Bulletin de correspondance hellénique» (BCH Suppl. 51), Atene 2009.
- MANIATIS – HERZ - BASIAKOS 1995 = Y. Maniatis, N. Herz, Y. Basiakos, (a cura di), *The Study of Marble and Other Stones Used in Antiquity* (ASMOSIA III), Londra 1995.
- MENNERING 2000 = U. Mannering, *Roman Garments from Mons Claudianus*, in D. Cardon, M. Feugère, *Archéologie des textile des origines au Ve siècle*. Actes du colloque des Lattes, oct. 1999, Montagnac 2000, pp. 283-290.
- MANNING 1964/65 = W. H. Manning, *A Relief of Two Greek Freedmen*, «British Museum Quarterly» (BMQ) 29, 1964-1965, pp. 25-28.
- MANNONI - GIANNICCHEDDA 2003 = T. Mannoni, E. Giannichedda, *Archeologia della produzione*, Torino 2003.

- MANSUELLI 1941 = G. A. Mansuelli, *Sculture romane imperiali e cippi funerari di Bononia* in «Emilia romana», I, Firenze 1941.
- MANSUELLI 1948 = G. A. Mansuelli, *Caesena, Forum Popili, Forum Livi, Cesena, Forlimpopoli, Forlì, Regio VIII Aemilia*, Roma 1948, pp. 70-75.
- MANSUELLI 1953a = G. A. Mansuelli, *Problemi della scultura romana dell'Emilia*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», n.s. IV, 1953, pp. 235-280.
- MANSUELLI 1953b = G. A. Mansuelli, *La stele dei Varii di Cotignola. Contributo allo studio della ritrattistica romana nella valle padana*, Bollettino d'arte, (1953), 4, pp. 289-296.
- MANSUELLI 1956 = G. A. Mansuelli, *Genesis e caratteri della stele funeraria padana*, in «Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni», III, Milano 1956, pp. 365-384.
- MANSUELLI 1958 = G. A. Mansuelli, *Monumenti a cuspide e cippi cuspidati*, in «Aquileia Nostra», XXVIII, 1958, pp. 18-26.
- MANSUELLI 1962 = G. A. Mansuelli, *I Cisalpini*, Firenze 1962.
- MANSUELLI 1963 = G. A. Mansuelli, *Punti Fermi e spunti di discussioni sull'arte romana nell'Italia Settentrionale*, in «L'archiginnasio», 58, 1963, pp. 46-78.
- MANSUELLI 1964 = G. A. Mansuelli, *Itinerario critico della mostra*, in AA.VV., *Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia*. Catalogo, I, Bologna 1964.
- MANSUELLI 1967 = G.A. Mansuelli, *Le stele romane del territorio ravennate e del basso Po: inquadramento storico e catalogo*, Ravenna 1967.
- MANSUELLI 1975 = G.A. Mansuelli, *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1975.
- MANSUELLI 1976 = G. A. Mansuelli, *Aspetti dell'arte romana*, in AA.VV., *Insedimenti nel ferrarese. Dall'età romana alla fondazione della Cattedrale*, Firenze, Centro Di, 1976, pp. 39-62.
- MANTAS 1997 = K. Mantas, *Independent Women in the Roman East: Widows, Benefactresses, Patronesses, Office-Holders*, «Eirene», 33, 1997, pp. 81-95.
- MARA 1980 = M.G. Mara, *Ricchezza e povertà nel cristianesimo primitivo*, Roma 1980.
- MARABINI MOEVS 2006 = M.T. Marabini Moevs, *Cosa: The Italian Sigillata*, MAAR (American Academy in Rome, Memoirs), Suppl. 3, Ann Arbor 2006.
- MARCADÉ 1969 = J. Marcadé, *Au Musée de Délos. Essai sur la sculpture hellénistique en ronde bosse retrouvée sur l'île*, «Bibliothèques de l'Ecole française d'Athènes et de Rom» (BEFAR) 215, 1969, pp.
- MARCONE 2000 = A. Marcone, *Tra archeologia e storia economica: il mausoleo dei Secundini a Igel*, «Athenaeum» 88, 2, 2000, pp. 485-497.
- MARCONE 2005 = A. Marcone, *Riflessioni sugli aspetti giuridici dell'artigianato romano*, in Polfer, M., a cura, 2005, *Artisanat et économie romaine. Italie et provinces occidentales de l'Empire, Actes du 3ème Colloque international d'Erpeldenge (Luxembourg) sur l'artisanat romain, 14-16 octobre 2004*, Montagnac 2005, pp. 7-16.
- MARCONE 2007 = A. Marcone, *L'agricoltura aquileiese*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 65, pp. 75-95.
- MARCONE 2016 = A. Marcone (a cura di), *Storia del lavoro in Italia. L'età Romana. Liberi, semiliberi e schiavi in una società moderna*. Roma 2016.

- MARCONE 2018 = A. Marcone (a cura di), *Lavoro, lavoratori e dinamiche sociali a Roma antica. Persistenze e trasformazioni*, Atti delle Giornate di studio (Roma Tre, 25-26 maggio 2017), Roma 2018.
- MARGAIRAZ 1988 = D. Margairaz, *Foires et Marchés dans la France Préindustrielle*, Parigi 1988.
- MARI 2005 = Z. Mari, *La villa romana di età repubblicana nell'ager Tiburtinus e Sabinus: tra fonti letterarie e documentazione archeologica*, in B. Santillo Frizell, A. Klynne (a cura di), *Roman Villas around the urbs. Interaction with Landscape and Environment*, (Proceedings of a Conference at the Swedish Institute in Rome, 17-18 September 2004), Roma 2005, pp. 75-95.
- Marichal 1988 = R. Marichal, *Les graffites de la Graufesenque*, Supplément à Gallia, 47, Éditions du CNRS, Parigi 1988.
- MÄRIEN 1945 = M. E. Märien, *Les monuments funéraires de l'Arlon romain*, Annales de l'Institut Archéologique du Luxembourg, Bruxelles 1945.
- MARINO 2018 = R. Marino, *Appunti etnografici sulla diversità di genere nei territori occidentali del mondo romano (III-I sec. a.C.)*, in C. Giuffrida, M. Cassia, G. Arena (a cura di), *Roma e i 'diversi'. Confini geografici, barriere culturali, distinzioni di genere nelle fonti letterarie ed epigrafiche fra età repubblicana e Tarda Antichità*, Milano 2018, pp. 259-269.
- MARINUCCI 1976 = A. Marinucci, *Nuove iscrizioni acquisite dalla Soprintendenza alle Antichità degli Abruzzi*, in «Epigrafica» 38, 1976, pp. 143-157.
- MARTELLI 2013 = E. Martelli, *Sulle spalle dei saccarii. Le rappresentazioni di facchini e il trasporto di derrate nel porto di Ostia in epoca imperiale*, Oxford 2013.
- MARTINELLI 2003 = M. Martinelli, *Il legame incrinato: lavoro e società in trasformazione nell'epoca della globalità*, Milano 2003.
- MARTÍNEZ BURGOS 1935 = M. Martínez Burgos, *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*, Madrid 1935.
- MARUCCHI 1911 = O. Marucchi, *L'ipogeo sepolcrale di Trebio Giusto recentemente scoperto sulla via Latina e proposta di spiegazione gnostica delle sue pitture*, in «Nuovo bullettino di Archeologia Cristiana» 17, 1911, pp. 209-235.
- MASELLI SCOTTI 1980 = F. Maselli Scotti, *Spunti per una ricerca sulla diffusione delle terre sigillate italiche nell'alto Adriatico*, «Aquileia Nostra», 51, 1980, pp. 169-196.
- MASELLI SCOTTI 1987 = F. Maselli Scotti, *La produzione del vasellame fittile nel territorio di Aquileia*, in *Vita sociale, artistica e commerciale di Aquileia romana*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), XXIX, vol. II, 1987, pp. 427-444.
- MASELLI SCOTTI 1997 = F. Maselli Scotti, *I monumenti sepolcrali del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), XLIII, 1997, pp. 137-148.
- MASSARO 2010 = M. Massaro, *Registrazioni della tribù in iscrizioni metriche*, in M. Silvestrini (a cura di), *Le tribù romane* (Atti della XVIe Rencontre sur l'épigraphie), Bari 2010, pp. 123-132.
- MATIASIC 1997 = R. Matiasic, *I monumenti funerari romani in Istria*, in «Antichità Altoadriatiche (Aaad)», XLIII, 1997, pp. 99-115.
- MATTEINI CHIARI 2005 = M. Matteini Chiari (a cura di), *Raccolte Comunali di Assisi. Materiali archeologici, iscrizioni, sculture, pitture, elementi architettonici*, Città di Castello 2005.
- MATTHÄUS 1984 = H. Matthäus, *Untersuchungen zu Geräte- und Werkzeugformen aus der Umgebung von Pompei: Zu ostmediterrän-hellenistischen Traditionen im römischen Handwerk*, «Bericht der Römisch Germanischen Kommission», (BerRGK) 65, 1984, pp. 73-158.
- MATTSSON 1990 = B. Mattsson, *The ascia symbol on latin epitaphs*, Göteborg 1990.

- MAU 1874 = A. Mau, *Scavi di Pompei*, «Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica», Roma 1874.
- MAU 1882 = A. Mau, *Zur Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlino 1882.
- MAU 1896 = A. Mau, *Scavi di Pompei 1894–95*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», 11, 1896, pp. 3-97.
- MAU 1928 = A. Mau, *Führer durch Pompeji*, Lipsia 1928.
- MAYER 2012 = E. Mayer, *The Ancient Middle Class: Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire, 100 BCE-250 CE*, Cambridge 2012.
- MAYER 2013 = M. Mayer, *Prae textibus imagines in titulis Latinis. La imagen antes del texto. Nuevas consideraciones sobre el símbolo del ascia*, «Sylloge epigraphica Barcinonensis» (SEBarc), 11, 2013, pp. 15-40.
- MAYER 2020 = E. Mayer, *Money making in the Roman World* in Stewart – Harris - Lewis 2020, pp. 94-126.
- MAYESKE 1972 = B.J. Mayeske, *Bakeries, Bakers and Bread at Pompeii*, Diss. University of Maryland, 1972.
- MAZZA 1976 = M. Mazza, *Marxismo e storia antica: note sulla storiografia marxista in Italia*, «Studi storici» 1976, 2, pp. 95-124.
- MAZZARINO 1973 = S. Mazzarino, *L'Impero romano*, Bari 1973.
- MAZZOLENI 1986 = D. Mazzoleni, *Il lavoro nell'epigrafia cristiana*, in S. Felici (a cura di), *Spiritualità del lavoro nella catechesi dei Padri del III-IV secolo*, Convegno di studio e aggiornamento, (Facoltà di lettere cristiane e classiche, Pontificium Institutum Altioris Latinitatis, Roma 15-17 marzo 1985), Roma 1986, pp. 263-271.
- MCCALLUM - PEÑA 2010 = M. McCallum, J. Th. Peña, *A reassessment of the two potteries at Pompeii: 1.20.2–3 and the Via Superior*, «Rei Cretariae Romanae Fautores» (RCRF) Acta 41, 2010, pp. 229–238.
- MCCORMICK 2001 = M. McCormick, *Origins of the European Economy: Communications and Commerce, A.D. 300–900*, Cambridge 2001.
- MACLACHLAN 2013 = B. MacLachlan, *Women in Ancient Rome. A Sourcebook*, Londra – New York 2013.
- MEEKS - GARCIA 1997 = D. Meeks, D. Garcia (a cura di), *Techniques et économie antiques et médiévales. Le temps de l'innovation*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, Paris 1997.
- MEHL 1989 = A. Mehl, *Handwerker und Künstler in der Gesellschaft der nordwestlichen Provinzen des Römischen Reiches – einige Phänomene und Vorschläge zu ihrer Deutung*, «Akten des 1. internationalen Kolloquiums über Problemen des provinzialrömischen Kunstschaffens», Graz, 27- 30 April 1989, I, Wien, VWGÖ, pp. 59-82.
- MEIER-ARENDE 1983 = W. Meier-Arendt, *Römische Steindenkmäler aus Frankfurt am Main*, «Archäologische Reihe» 1, Auswahlkatalog, Francoforte 1983.
- MEIGGS 1973 = R. Meiggs, *Roman Ostia*, (ristampa 1997) Oxford 1973.
- MELCHIORRI 1838 = G. Melchiorri, *Intorno al monumento sepolcrale di Marco Vergilio Eurisace, recentemente scoperto presso la Porta Maggiore*, Roma 1838.
- MELE 2002 = S. Mele, *Forme di autorappresentazione nelle stele funerarie attiche di epoca imperiale*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine* (atti del Convegno - Padova, 30 maggio - 1 giugno 2001), Roma 2002, pp. 355-364.

- MELE 2004 = S. Mele, *La rappresentazione del lavoro nelle stele funerarie attiche di epoca imperiale*, in «Aristeo» I, 2004, pp. 215-241.
- MELE 2008 = S. Mele, *Il «lavoro invisibile». Nuovi contributi allo studio dei rilievi funerari con scene di mestieri nell'Hispania romana*, Cagliari 2008.
- MELE 2010 = S. Mele, *Dalla realtà lavorativa alla sua trasposizione per immagini: l'iconografia del lavoro nei rilievi funerari di età romana*, in M. Milanese, P. Ruggeri, C. Vismara (a cura di), *L'Africa romana. I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle province africane* (Olbia, 2008), vol. II, Roma 2010, pp. 1141-1150.
- MÉLIDA 1925 = J.R. Mélida, *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, Madrid 1925.
- MELUCCO VACCARO 1963 = A. Melucco Vaccaro, *Le raffigurazioni di mestieri sui sarcofagi romani*, in *Economia e Storia*, III, 1963, pp. 489-509.
- MÉNARD 1880-1883 = R. Ménard, *La vie privée des Anciens*, 4 vol., Paris 1880-1883.
- MENDEL 1912 = G. Mendel, *Musées impériaux ottomans, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I*, 1912.
- MENNELLA 2003 = G. Mennella, «*Tesseraria lignaria*». *Un ghost job femminile in CIL, V, 7044*, in Buonopane-Cenerini 2003, pp. 247-254.
- MENNELLA 2004 = G. Mennella, *Aggiornamenti epigrafici nella Liguria padana, 1999 – 2003*, «*Epigraphica*», 66.2004, pp. 350-359.
- MERCANDO - PACI 1998 = L. Mercado, G. Paci, *Stele Romane in Piemonte*, «*Monumenti Antichi*», Serie Miscellanea, 5, Roma 1998.
- MEROLA 2016 = G.D. Merola, *Le attività commerciali*, in Marcone 2016, pp. 304-340.
- MEYER 1990 = E. Meyer, *Explaining the Epigraphic Habit in the Roman Empire: The Evidence of Epitaphs*, «*Journal of Roman Studies*», Vol. 80 (1990), pp. 74-96.
- MICHAELIS 1882 = A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882.
- MICRON 1900 = M.E. Micron, *Stèle de Beitenos Eermes*, «*Extraits des procès-verbaux de la Société Nationale des Antiquaires de France*», Parigi 1900, pp. 1-6.
- MILLER 1987 = D. Miller, *Material culture and mass consumption*, Oxford 1987.
- MINGAUD 2010 = M. C. Mingaud, *La vannerie dans l'antiquité romaine. Les ateliers de vanniers et les vanneries de Pompéi, Herculaneum et Oplontis*, Napoli 2010.
- MINTO 1914 = A. Minto, *Sesto Fiorentino. Scoperta di una stele sepolcrale romana*, «*Notizie degli Scavi*» 1914, pp. 229-231.
- MIRABELLA ROBERTI 1984 = M. Mirabella Roberti, *Milano romana*, Milano 1984.
- MITCHELL 1987 = W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1987.
- MOELLER 1971 = W. O. Moeller, *The Felt Shops of Pompeii*, «*American Journal of Archaeology*» Vol. 75, No. 2, 1971, pp. 188-189.
- MOELLER 1976 = W. O. Moeller, *The wool trade of Pompeii*, Leiden 1976.
- MOLISANI 1973 = G. Molisani, *La collezione epigrafica dei Musei Capitolini: Le iscrizioni greche e latine*, Roma 1973.
- MOLS 1999 = S. A. M. Mols, *Wooden furniture in Herculaneum: Form, Technique and Function*, Amsterdam 1999.
- MOMIGLIANO - SCHIAVONE 1988 = A. Momigliano, A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma I. Roma in Italia*, Torino 1988.

- MONACCHI 1996 = D. Monacchi, *Un vitor e l'artigianato della cestineria ad Amelia*, «Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité» (MEFRA) 108, pp. 943-977.
- MONACCHI 2000 = D. Monacchi, *Le urne a cassa di Amelia: nuove acquisizioni*, «Archeologia Classica» Vol. 51 (1999-2000), pp. 105-156.
- MONFALCON 1847 = J.-B. Monfalcon, *Historie de la ville de Lyon*, tome I, Lyon-Paris 1847.
- MONGARDI 2016 = M. Mongardi, *Rapporti familiari a Mutina e nel suo agro tra III e V secolo d.C.: considerazioni alla luce della documentazione epigrafica*, in V. Neri, B. Girotti (a cura di), *La famiglia tardoantica. Società, diritto, religione*, Milano 2016, pp. 209 – 223.
- MONSON 2006 = A. Monson, *The Ethics and Economics of Ptolemaic Religious Associations*, «Ancient Society» 36, 2006, pp. 221–238.
- MONTEIX 2007a = N. Monteix, *Du couteau au boucher: remarques préliminaires sur la préparation et le commerce de la viande à Pompéi*, in «Food and History», 2007, 5 (1), pp. 169-195.
- MONTEIX 2007b = N. Monteix, *Les fullonicae de Pompéi. Reconstitution d'une chaîne opératoire à partir des sources littéraires, iconographiques et archéologiques*, Sources historiques, sources archéologiques: apports réciproques. Perceptions de l'artisanat romain, l'exemple du textile, (May 2007), Parigi 2007 (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00799506>).
- MONTEIX 2007c = N. Monteix, *Cauponae, popinae et 'thermopolia', de la norme littéraire à la réalité pompéienne*, in Contributi di Archeologia Vesuviana, III, Roma 2007 (Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, 20), pp. 115-126.
- MONTEIX 2010a = N. Monteix, *Les lieux de métier: Boutiques et ateliers d'Herculanum* (Collection du Centre Jean Bérard, 34). Rome 2010.
- MONTEIX 2010b = N. Monteix, *La localisation des métiers dans l'espace urbain: quelques exemples pompéiens*, in P. Chardron-Picault (a cura di), *L'artisanat antique en milieu urbain de Gaule romaine et des régions voisines*, Actes du colloque d'Autun (21-23 sept. 2007), Société archéologique de l'Est (Revue archéologique de l'Est – suppléments, 28), Dijon 2010, pp. 147-160.
- MONTEIX 2011 = N. Monteix, *De l'artisanat aux métiers. Quelques réflexions sur les savoir-faire du monde romain à partir de l'exemple pompéienne*, in Monteix-Tran 2011, pp. 7-26.
- MONTEIX 2016 = N. Monteix, *Contextualizing the Operational Sequence: Pompeian Bakeries as a Case Study*, in Wilson - Flohr 2016, pp. 153-182.
- MONTEIX 2017 = N. Monteix, *Urban Production and the Pompeian Economy*, in Wilson - Flohr 2017, pp. 209-242.
- MONTEIX -TRAN 2011 = N. Monteix, N. Tran (a cura di), *Les Savoirs professionnels des gens de métier: Études sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'empire romain* (Archéologie de l'artisanat antique, 5), Napoli 2011.
- MONTERUMICI 1990 = M. Montemurici, *La stele dei Pettii a Reggio Emilia*, in «Miscellanea di studi archeologici e di antichità», 3, 1990, pp. 53-74.
- MOOCK 1998 = D. W. von Moock, *Die figurlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit: Studien zur Verbreitung, Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz 1998.
- MORARD - WAVELET 2002 = T. Morard, D. Wavelet, *Prolégomènes à l'étude du site de la Schola du Trajan à Ostie*, «Mélanges de l'école française de Rome», 2002, pp. 759-815.
- MORBIDONI 2017 = P.L. Morbidoni, *Il commercio e l'artigianato nelle raffigurazioni e nelle testimonianze epigrafiche ostiensi*, in Santoro 2017, pp. 255-269.

- MORCELLI – FEA - VISCONTI 1869 = S.A. Morcelli, C. Fea, P.E. Visconti, *La Villa Albani descritta*, Roma 1869.
- MORDIER 1965 = J.-P. Mordier, *Les stèles funéraires du musée d'Autun*, Mémoire de maîtrise, Dijon 1965.
- MOREL 1979 = J.-P. Morel, *Aspects de l'artisanat dans la Grande Grèce romaine*, in *La Magna Grecia in età romana*. Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 1975), Napoli 1979, pp. 263-324.
- MOREL 1981 = J.-P. Morel, *La produzione della ceramica campana: aspetti economici e sociali*, in A. Giardina, A. Schiavone, *Società romana e produzione schiavistica, II, Merci, mercati e scambi nel Mediterraneo*, Roma-Bari 1981, pp. 81-98.
- MOREL 1983 = J.-P. Morel, *Les producteurs de biens artisanax en Italie à la fin de la République*, in *Les «bourgeoisies» municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.C.*, Napoli 1983, pp. 21-39.
- MOREL 1986 = J.-P. Morel, *Remarques sur l'art et l'artisanat de Naples antique*, in *Neapolis*. Atti del XXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1985), Napoli 1986, pp. 305-356.
- MOREL 1987 = J.-P. Morel, *La topographie de l'artisanat et du commerce dans la Rome antique*, in «École française de Rome», *L'Urbs: Espace urbain et histoire*, Rome 1987, pp. 127–155.
- MOREL 1988 = J.-P. Morel, *Artisanat et colonisation dans l'Italie romaine aux IV et III siècles av. J.C.*, «Dialoghi di Archeologia», 6,2, 1988, pp. 49-63.
- MOREL 1989 = J.-P. Morel, *L'artigiano*, in A. Giardina (a cura di), *L'uomo romano*, Roma-Bari 1989, pp. 233-268.
- MOREL 1990 = J.-P. Morel, *L'artigianato e gli artigiani* in AA.VV., *Storia di Roma*, II,1 (La repubblica imperiale), Torino 1990, pp. 143-158, 399-412.
- MOREL 1996 = J.-P. Morel, *Élites municipales et manufacture en Italie*, in M. Cébeillac-Gervasoni (a cura di), *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron*. Actes de la table ronde de Clermont-Ferrand (28-30 novembre 1991, Naples – Rome, École Française de Rome), Roma 1996, pp. 181-198.
- MOREL 2001 = J.-P. Morel, *Habitat et artisanat: quelques impressions finales*, in S. Fontaine (a cura di), *La ville au quotidien. Regards croisés sur l'habitat et l'artisanat antiques* (Afrique du Nord, Gaule, Italie), Aix en Provence 2011, pp. 233-241.
- MORITZ 1958 = L. A. Moritz, *Grain-Mills and Flour in Classical Antiquity*, Oxford 1958.
- MORLEY 1998 = N. Morley, *Political Economy and Classical Antiquity*, «Journal of the History of Ideas» 26, 1998, pp. 95–114.
- MORO 1956 = P.M. Moro, *Iulium Carnicum* (Zuglio), Roma 1956.
- MOURITSEN 2001 = H. Mouritsen, *Roman freedmen and the urban economy: Pompeii in the first century AD*, in F. Senatore (a cura di), *Pompei tra Sorrento e Sarno—Atti del terzo e quarto ciclo di conferenze di geologica, storia e archeologia* (Pompei, gennaio 1999—maggio 2000), Roma 2001, pp. 1–27.
- MOURITSEN 2004 = H. Mouritsen, *Freedmen and freeborn in the necropolis of Imperial Ostia*, ZPE 150, 2004, pp. 281–304.
- MOURITSEN 2005 = H. Mouritsen, *Freedmen and decurions. Epitaphs and social history in Imperial Italy*, «Journal of Roman Studies» 95, 2005, pp. 38–63.
- MOURITSEN 2006 = H. Mouritsen, *Honores Libertini: Augustales and Seviri in Italy*, in «Hephaistos», 24, 2006, pp. 237-248.

- MOURITSEN 2007 = H. Mouritsen, *CIL X 1403: the album from Herculaneum and the nomenclature of the Latini Iunian*, ZPE 161, 2007, pp. 288–90.
- MOURITSEN 2011 = H. Mouritsen, *The Freedman in the Roman World*, Cambridge 2011.
- MROZEK 1975 = S. Mrozek, *Wirtschaftliche Grundlagen des Aufstiegs der Freigelassenen im römischen Reich*, «Chiron» 5, 1975, pp. 311-317.
- MÜHSAM 1936 = A. Mühsam, *Die attischen Grabreliefs in römischer Zeit: auf Grund der Ausgabe der Akademie der Wissenschaften zu Wien: Alexander Conze "Die attischen Grabreliefs", Volume 4*, Berlino 1936.
- MÜLLER 1994 = F. Müller, *The So-Called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani*, Amsterdam 1994.
- MURATORI 1937 = S. Muratori, *Il R. Museo Nazionale di Ravenna*, Roma, 1937.
- MURPHY - POBLOME 2016 = E.A. Murphy, J. Poblome, *A late antique ceramic workshop complex: evidence for workshop organisation at Sagalassos (southwest Turkey)*, «Anatolian Studies» 66 (2016), pp. 185–199.
- MUSCO *et alii* 2008 = S. Musco, P. Catalano, A. Caspio, W. Pantano, K. Killgrove, *Le complexe archéologique de Casal Bertone*, «Les Dossiers d'Archéologie» 330, 2008, pp. 32–39.
- MUSSINI 2007 = E. Mussini, *L'economia e il commercio durante il dominio di Roma repubblicana e imperiale*, in G. Badini (a cura di), *Tempo e mercanti. Echi nella tradizione reggiana*, Felina 2007, pp. 31-52.
- MUSSO 1987 = L. Musso, *Rilievo con pompa trionfale dal museo di Palestrina*, in «Bollettino d'arte» (BdA), XLVI, 1987, pp. 1-40.
- MUSTI 2001 = D. Musti, *Il simposio*, Roma-Bari 2001.
- MUSTILLI 1950 = D. Mustilli, *Botteghe di scultori, marmorarii, bronzieri e caelatores in Pompei*, in «Pompeiana», Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei, Napoli 1950, pp. 206-229.
- MUTZ 1972 = A. Mutz, *Die Kunst des Metaldrehens bei den Römern. Interpretationen antiker Arbeitsverfahren auf Grund von Werkspuren*, Bilbao-Stoccarda 1972.
- NAFISSI 2005 = M. Nafissi, *Ancient Athens & modern ideology: value, theory & evidence in historical sciences: Max Weber, Karl Polanyi & Moses Finley*, Londra 2005.
- NALSDON 1969 = J.P.V.D. Nalsdon, *Life and Leisure in Ancient Rome*, Londra 1969.
- NEILS 2000 = J. Neils, *Who is who on the Berlin Foundry Cup*, in C. Mattusch, C.A. Brauer, S.E. Knudsen (a cura di), *From the Parts to the Whole: Acta of the 13th International Bronze Congress*, (Cambridge, Massachusetts, May 28–June 1, 1996), «Journal of Roman Archaeology» Supplement 39, Portsmouth 2000, pp. 75-80.
- NERZIC 1989 = C. Nerzic, *La sculpture en Gaule romaine*, Paris 1989.
- NEUBURGER 1919 = A. Neuburger, *Die Technik des Altertums – Buch gebraucht, antiquarisch & neu kaufen*, Leipzig 1919.
- NOACK 1894 = F. Noack, *Dorylaion: Grabreliefs*, «Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts, Athenische Abteilung», 19, 1894, pp. 315-334.
- NOCK 1932 = A. D. Nock, *Cremation and Burial in the Roman Empire*, «Harvard Theological Review» 25, 1932, pp. 321 – 359.
- NOLL 1962 = R. Noll, *Griechische und lateinische Inschriften der Wiener Antikensammlung*, Wien 1962.

- NOLL 1983 = R. Noll, *La collezione aquileiese di Vienna*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 23, 1983, pp. 239-258.
- NONNIS 2016 = D. Nonnis, *Le attività artigianali*, in Marcone 2016, pp. 265-303.
- NOSCH - GILLIS 2007 = M.L. Nosch, C. Gillis, *Ancient Textiles: Production, Crafts and Society*, Ancient Textiles Series, vol. 1, 2007.
- NOWOTNY 1913 = E. Nowotny, *Zur Mechanik der antiken Waage*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien» (ÖJh), 16, Beiblatt, 5-36, 1913, pp. 179-196.
- ORLANDI 1967 = L. Orlandi, *I Marsi e l'origine di Avezzano*, Napoli 1967.
- ORLANDOS 1968 = A. Orlandos, *Les matériaux de construction et la technique architecturale des anciens Grecs*, II, Parigi 1968.
- ORSI 1891 = P. Orsi, *Scoperte di antichità nel territorio siracusano*, «Notizie degli scavi di antichità», 1891, pp. 345-362.
- ORTALLI 1997 = J. Ortalli, *Monumenti e architetture sepolcrali in Emilia Romagna*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), XLIII, 1997, pp. 313-394.
- ORTALLI 2005 = J. Ortalli, *Simbolo e ornato nei monumenti sepolcrali romani: il caso aquileiese*, in G. Cuscito, M. Verzár-Bass (a cura di), *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica in età romana (II sec. a.C. - III sec. d.C.)*, Atti della XXXV settimana di studi aquileiesi, aquileia 6-8 maggio 2004, Trieste 2005, pp. 245-286.
- ORTALLI 2010 = J. Ortalli, *I romani e l'idea dell'oltretomba tra monumenti, immagini e scritture*, in «Ostraka» 19, 2010, pp. 79-106.
- ORTOLANI 2001 = G. Ortolani, *Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico*, in G. Gabrini (a cura di), *Marmi antichi*, Roma 2001, pp. 19-42.
- ORTU 1999 = G.G. Ortu, *Il luogo, la memoria, l'identità. Saggi sulle nuove pratiche storiografiche*, Cagliari 1999.
- OSANNA - TONIOLO 2020 = M. Osanna, L. Toniolo (a cura di), *Fecisti Cretaria. Dal frammento al contesto: studi sul vasellame ceramico del territorio vesuviano*, Roma-Bristol 2020.
- OSTROW 1985 = S.E. Ostrow, *Augustales along the Bay of Naples. A Case for Their Early Growth*, «Historia» 34, 1985, pp. 64-101.
- OSTROW 1990 = S.E. Ostrow, *The Augustales in the Augustan Scheme*, in K. A. Raaflaub, M. Toher (a cura di), *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley 1990, pp. 364-379.
- OVERBECK - MAU 1884 = J. Overbeck, A. Mau, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, Lipsia, 1884
- PACE - SCARASCIA 1977 = D. Pace, R. Scarascia, *Antiche civiltà peligne*, Sulmona 1977.
- PACI - MARENGO - ANTOLINI 2013 = G. Paci, S.M. Marengo, S. Antolini, *Temi iconografici nelle epigrafi funerarie: un caso di studio, la regio V, Picenum*, «Sylloge Epigraphica Barcinonensis» (SEBarc), XI, 2013, pp. 111-152.
- PALLECCHI 2014 = S. Pallecchi, *Strumenti da lavoro, macchine e apprestamenti funzionali negli impianti per la produzione di anfore dell'Italia romana: riflessioni preliminari*, «HEROM» Journal on Hellenistic and Roman Material Culture, 3, 2014, pp. 11-37.
- PALMENTIERI 2017 = A. Palmentieri, *Arti e mestieri nei monumenti funerari d'età romana in Campania*, in S. Lefebvre (a cura di), *Iconographie du quotidien dans l'art provincial romain:*

- modèles régionaux*, Actes du XIVème colloque international d'Art provincial romain, (Dijon, 1er-6 juin 2015), 44ème supplément à la Revue Archéologique de l'Est, 2017 pp. 281-294.
- PALMIERI 2016 = M.G. Palmieri, *Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*, «TRIPODES» 15 (Quaderni della Scuola Archeologica Italiana di Atene), Atene 2016.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988 = Γ. Παναγιωτάτου-Χαραλάμπους, *Ελληνικές επιτύμβιες στήλες με θέμα τη χειρωνακτική εργασία κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους*, «Αρχαιολογία» 5, 1987-1988, pp. 31-54.
- PANCIERA 1957 = S. Panciera, *Vita economica di Aquileia in età repubblicana*, Aquileia 1957.
- PANCIERA 1970 = S. Panciera, *Un falsario del primo Ottocento. Girolamo Asquini e l'epigrafia antica delle Venezie*, Roma 1970.
- PANCIERA 1987 = S. Panciera (a cura di), *La collezione epigrafica dei Musei Capitolini: inediti, revisioni, contributi al riordino*, Roma 1987.
- PANCIERA 2006 = S. Panciera, *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, Roma 2006.
- PANCRAZZI 1970 = O. Pancrazzi, *Una stele scritta da Bientina*, «Athenaeum» Studi periodici di letteratura e storia dell'Antichità, 48, Pavia 1970, pp. 15-24.
- PANELLA - POMPILIO 2003 = S. Panella, F. Pompilio, *Pratica di Mare: rinvenimento di un impianto di tipo rustico*, in J. Rasmus Brandt, X. Dupré Raventós, G. Ghini, (a cura di), *Lazio & Sabina*, 1, Atti del Convegno (Roma, 28-30 gennaio 2002), Roma 2003, pp. 197-200.
- PANERO 2016 = E. Panero, *Il territorio di Vercellae in età romana: studio e ricostruzione di una città d'acque*, in R. Rao (a cura di), *I paesaggi fluviali della Sesia fra storia e archeologia*, Firenze 2016, pp. 31-53.
- PANNOUX 1983 = S. Pannoux, *Pour une analyse sémiologique des stèles gallo-romaines: La Representation du travail en Gaule Belgique et dans les Germanies*, Tesi di dottorato, Besançon 1983.
- PANNOUX 1985 = S. Pannoux, *La représentation du travail: récit et image sur les monuments funéraires des Médiomatriques*, in «Dialogues d'histoire ancienne» 11, 1985, pp. 293-328.
- PANOFKY 1939 = E. Panofsky, *Studi di Iconologia*, Torino 1939.
- PANSA 1907 = G. Pansa, *Illustrazione di un bassorilievo romano rappresentante un'officina monetaria dell'Impero*, «Römische Mitteilungen» XXII, 1907, pp. 198-206.
- PAOLI 1948 = U.E. Paoli, *Das Leben im alten Rom*, Berna 1948.
- PAPARATTI 2004 = E. Paparatti, *Gli affreschi: note tecniche*, in Rea 2004, pp. 92-106.
- PAPI 2002 = E. Papi, *La 'turba in pia': artigiani e commercianti del Foro Romano e dintorni (I sec. a.C. - 64 d.C.)*, «Journal of Roman Archaeology» 2002, pp. 45-62.
- PAPI - BIGI 2015 = E. Papi, L. Bigi, *Oliva revixit. Oleifici, frantoi e torchi di Atene dall'antichità al periodo turco*, SATAA 9, Atene-Paestum 2015.
- PARIBENI 1932 = R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano ed il Museo Nazionale Romano*, Roma 1932.
- PARIBENI 1934 = R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano 1934.
- PARISINI 2017 = L. Parisini, *I mestieri dell'oro nel mondo romano: testimonianze dalla città e dal territorio di Mutina*, «Atti e memorie - Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», XI, vol. XXXIX, 2017, pp. 333-346.
- PARMEGGIANI 1990 = G. Parmeggiani, *I cuoi*, in Fortuna maris. *La nave romana di Comacchio*, Catalogo della Mostra, Bologna 1990, pp. 86-96, 211-231.

- PASINI 1978 = F. Pasini, *Ostia Antica. Insule e classi sociali: I e II secolo dell'Impero*, Roma 1978.
- PATTERSON 1982 = O. Patterson, *Slavery and Social Death. A Comparative Study*, Cambridge, MA 1982.
- PATTERSON 1992 = J.R. Patterson, *Patronage, collegia and burial in Imperial Rome*, in S. Bassett (a cura di), *Death in Towns. Urban Responses to the Dying and the Dead, 100-1600*, Leicester 1992, pp. 15-27.
- PAVIS D'ESCURAC 1977 = H. Pavis d'Escurac, *Aristocratie sénatoriale et profits commerciaux*, in «Ktema» 2, 1977, pp. 339-355.
- PAVOLINI 1983 = C. Pavolini, *Ostia*, Guide archeologiche Laterza, Roma-Bari 1983.
- PAVOLINI 1986 = C. Pavolini, *La vita quotidiana a Ostia*, Roma-Bari 1986.
- PAVOLINI 2006 = C. Pavolini, *La vita quotidiana a Ostia* (edizione rivisitata), Roma-Bari 2006.
- PEACOCK 1982 = D. P. S. Peacock, *Pottery in the Roman World: An Ethnoarchaeological Approach*, Londra-New York 1982.
- PEACOCK 1989 = D. P. S. Peacock, *The mills of Pompeii*, «Antiquity» 63, 1989, pp. 205-214
- PEARSE 1975 = L. Pearse, *A forgotten altar of the collegium fabrum tignariorum of Rome*, «Epigrafica» 37, 1/2, 1975, pp. 100-123.
- PEARCE *et alii* 2000 = J. Pearce, M. Millett, M. Martin, M. Struck, *Burial, society and context in the Roman world*, Oxford 2000.
- PENSABENE 1975 = P. Pensabene, *Cippi funerari di Taranto*, «Mitteilungen des Deutschen Archeologischen Instituts, Romische Abteilung» (RM) 82, 1975, pp. 263-297.
- PERCONTE LICATESE 1997 = A. Perconte Licatese, *Capua antica*, Santa Maria Capua Vetere 1997.
- PÉREZ GONZÁLEZ 2016 = J. Perez González, *Purpurarii et vestiarii. El comercio de púrpuras y vestidos en Roma*, «Studia Antiqua et Archaeologica» 22(2), 2016, pp. 149-194
- PÉREZ GONZÁLEZ 2017 = J. Perez González, *Aurifices en la Roma Julio Claudia. La fiebre del oro romana*, «Studia Antiqua et Archaeologica» 23/1, 2017, pp. 37-70.
- PERNOT 2011 = M. Pernot, *Quels métiers les arts des plombiers, bronziers et orfèvres impliquentils?*, in Monteix-Tran 2011, pp. 101-118.
- PERRIN 2002 = Y. Perrin, *IVe style, culture et société à rome: propositions pour une lecture historique de la peinture murale d'époque néronienne*, in J.-M. Croisille, Y. Perrin (a cura di), *Neronia VI: Rome à l'époque néronienne*, Brussels 2002, pp. 384-404.
- PERRY 2005 = E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005.
- PERSICHETTI 1896 = N. Persichetti, *S. Vittorino (frazione del comune di Pizzoli) – Nuova iscrizione del territorio amiterino*, «Notizie degli Scavi» 1896, p. 537.
- PERSICHETTI 1912 = N. Persichetti, *Iscrizioni e rilievi del Museo Civico Aquilano*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung» (RM), 27, 1912, pp. 298-310.
- PERSICHETTI 1966 = N. Persichetti, *Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone*, «Studi miscellanei» 10 (1963/64), 1966, tav. 52.
- PESANDO 2010 = F. Pesando, *Quadratariorum notae Pompeianae. Sigle di cantiere e marche di cava nelle domus vesuviane*, in «VESUVIANA». An International Journal of Archaeological and Historical Studies on Pompeii and Herculaneum, 2, 2010, pp. 47-75.
- PESANDO 2012 = F. Pesando, *Le età di Pompei*, Milano 2012.

- PESANDO - GUIDOBALDI 2006 = F. Pesando, M. P. Guidobaldi, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, (Guide Archeologiche Laterza), Bari 2006.
- PETERSEN 1892 = E. Petersen, *Funde. Sicilien (Megara, Syrakus, Gela, Selinunt)*, Ancona, Rom. S. Bernardo, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung» (RM) 7, 1892, pp. 174-196.
- PETRONI 1957 = G. Petroni, *Della storia di Bari dagli antichi tempi sino all'anno 1856*, I-II, Bari 1957.
- PFUHL - MÖBIUS 1979 = E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs. 2. Text and plates*, Mainz 1979.
- PFLUG 1989 = H. Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein 1989.
- PICARD 1958 = C. Picard, *L'ascia et la porta inferi sur un sarcophage païen de Sardaigne*, in «Revue Archéologique», 1958, pp. 102-105.
- PICARD 1961 = C. Picard, *Sur une famille de sculpteurs d'Aquitaine, d'après une stèle funéraire du Musée de Bordeaux*, in «Revue Archéologique» 2, 1961, pp. 96-100.
- PICARD 1963 = C. Picard, *Circonscription de Paris (région sud)*, «Gallia», 21, 2, 1963. pp. 377-422.
- PICCOLO PACI 2008 = S. Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche: forma, immagine e funzione*, Milano 2008.
- PICOZZI 1993 = M. Picozzi, *Una collezione romana di antichità tra XVII e XVIII secolo: la raccolta Vitelleschi*, in «Bollettino d'arte» (BdA), LXXX-LXXXI, 1993, pp. 69-82
- PIETRANGELI 1992 = C. Pietrangeli, *La raccolta epigrafica vaticana nel Settecento*, in «Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie», 12, 1992, pp. 21-31.
- PIETRANGELI 1993 = C. Pietrangeli, *La raccolta epigrafica vaticana nel Settecento*, II, in «Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie», 13, 1993, pp. 49-81.
- PIETROGRANDE 1976 = A. L. Pietrogrande, *Le Fulloniche*, «Scavi di Ostia», Roma 1976, pp. 55-75.
- PINETTE 1988 = M. Pinette, *La représentation du défunt et la symbolique des attributs dans les monuments funéraires autunois*, in *Le monde des images en Gaule et dans les provinces voisines*, Actes du colloque «Images» (École Normale Supérieure, Sèvres, 16 et 17 mai 1987), Parigi 1988, pp. 175-180.
- PIRSON 1997 = F. Pirson, "Rented Accomodation at Pompeii: The evidence of the *Insula Arriana Pollina VI.6*", in R. Laurence, A. Wallace-Hadrill (a cura di), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond*, Portsmouth 1997, pp. 165-182.
- PIRSON 1999 = F. Pirson, *Mietwohnungen in Pompeji und Herkulaneum*, Monaco 1999.
- PISANO - GHEDINI 1997 = G. Pisano, E. F. Ghedini, *Trasmissione delle iconografie*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica II, Suppl. vol. V*, Roma 1997, pp. 823-837.
- PIRZIO BIROLI 1990 = L. Pirzio Biroli, *Il Bronzo dei Romani*, Roma 1990.
- PLATT 2017 = V. Platt, *Framing the Dead on Roman Sarcophagi*, in V. Platt, M. Squire (a cura di), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge 2017, pp. 353-381.
- PLEKET 1988 = H.W. Pleket, *Labor and unemployment in the Roman Empire: some preliminary remarks*, in I. Weiler (a cura di), *Soziale Randgruppen und Aussenseiter im Altertum*, Graz 1988, pp. 267-276.

- PLEKET 1990 = H.W. Pleket, *Wirtschaft*, in F. Vittinghoff (a cura di), *Europäische Wirtschafts- und Sozialgeschichte in der römischen Kaiserzeit*, Stoccarda 1990, pp. 25–160.
- PLEKET 2008 = H.W. Pleket, *Berufsvereine im kaiserzeitlichen Kleinasien: Geselligkeit oder Zünfte?*, in P. Mauritsch, W. Petermandl, R. Rollinger, C. Ulf (a cura di), *Antike Lebenswelten. Konstanz—Wandel—Wirkungsmacht. Festschrift für Ingomar Weiler zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden 2008, pp. 533–544.
- POBLOME 2004 = J. Poblome, *Comparing ordinary craft production: textile and pottery production in roman Asia minor*, «Journal of Economic and Social History of the Orient (JESHO)», 47, 4, 2004, pp. 491-506.
- POBLOME *et al.* 2000 = J. Poblome, R. Brulet, O. Bounegru, *The concept of sigillata: regionalism or integration*, “*Rei Cretariae Acta*”, 36, 2000, pp. 279-283.
- POCETTI 1980 = P. Pocetti, *Su una caratteristica del formulario epigrafico latino in età repubblicana*, in «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici» 5, 1980, pp. 177-182.
- POLFER 2001 = M. Polfer, *L’artisanat romain évolutions, continuités et ruptures (Italie et provinces occidentales): Actes du 2e colloque d’Erpeldange (26-28 octobre 2001)*, organisé par le Séminaire d’études anciennes du Centre universitaire de Luxembourg et Instrumentum, Montagnac 2001.
- POLFER 2005 = M. Polfer, *L’artisanat dans l’économie de la Gaule Belgique romaine: à partir de la documentation archéologique*, Montagnac 2005.
- POLLITT 1986 = J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986.
- PORENA 2016 = P. Porena, *Il lavoro infantile*, in Marcone 2016, pp. 663–685.
- POULSEN 1928 = F. Poulsen, *Porträtsstudien in Norditalienischen Provinzmuseen*, Copenhagen 1928.
- PRIEUR 1968 = J. Prieur, *La province romaine des Alpes Cottiennes* (Publ. du Centre d’Études gallo-romaines de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lyon, fasc. 1) Lyon 1968.
- PRIGENT 1997 = P. Prigent, *L’arte dei primi cristiani. L’eredità culturale e la nuova fede*, Roma 1997.
- PRISCO - VIDALE 1998 = G. Prisco, M. Vidale, *The Reconstruction of Manufacturing Sequences on the Basis of Iconography: The Case of the Foundry Cup at Berlino*, in S. Milliken, M. Vidale (a cura di), *Craft Specialization: Operational Sequences and Beyond* (Papers from the EAA Third Annual Meeting at Ravenna, 24-28 settembre 1997), IV, 1998, pp. 125-131.
- PROMIS 1869 = C. Promis, *Storia dell’antica Torino Julia Augusta Taurinorum scritta sulla fede de’ vetusti autori e delle sue iscrizioni e mura da Carlo Promis*, Torino 1869.
- PROMIS 1875 = V. Promis, *Iscrizione astigiana esposta dal barone Vernazza*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» (*AttiSPABA I*), 1875, pp. 204-208.
- PROSDOCIMI 1896 = A. Prosdocimi, Este. *Scoperte di una tomba preromana nella necropoli settentrionale atestina*, «Notizie degli scavi di antichità», 1896, pp. 302-316.
- PUCCI 1993 = G. Pucci, *I bolli sulla terra sigillata: fra epigrafia e storia economica*, in *The Inscribed Economy*, «Journal of Roman Archaeology» (Suppl. 6), 1993, pp. 73-79.
- PUCCI 1997 = G. Pucci, *Prefazione*, in D. P. S. Peacock, *La ceramica romana tra archeologia ed etnografia*, Bari 1997, pp. ix–xvii.
- PUGSLEY 2001 = P. Pugsley, *Trends in roman domestic woodwork; bright ideas and deal ends*, in POLFER 2001, pp. 111-116.

- PUPILLI - COSTANZI 1990 = L. Pupilli, C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium - Pinacoteca Civica*, Bologna 1990.
- PURCELL 1983 = N. Purcell, *The apparitores: a study in social mobility*, «Papers of the British School at Rome» (PBSR), 51, 1983, pp. 125-73.
- PURCELL 1994 = N. Purcell, *The city of Rome and the plebs urbana in the late republic*, in J. A. Crook, A. W. Lintott, and E. Rawson (a cura di), *CAH* 2nd edn, IX, Cambridge 1994, pp. 644-688.
- PURCELL 1996 = N. Purcell, *Rome and its Development under Augustus and his Successors*, in A.K. Bowman, E. Champlin, A. Lintott (a cura di), *The Cambridge Ancient History X*, Cambridge 1996, pp. 782-811.
- QUACQUARELLI 1988 = A. Quacquarelli, *L'educazione al lavoro: dall'antica comunità cristiana al monachesimo primitivo*, in «*Vetera Christianorum*» 25, 1988, pp. 149-163.
- QUILICI - QUILICI GIGLI 1995 = L. Quilici, S. Quilici Gigli (a cura di), *Agricoltura e commerci nell'Italia antica*, Roma 1995.
- RAEPSAET 2002 = G. Raepsaet, *Attelages et techniques de transport dans le monde gréco-romain*, Bruxelles 2002.
- RAGGHIANI 1963 = C.L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milano 1963.
- RAMBALDI - PORTA 2016 = S. Rambaldi, P. Porta, *Dalla terra alla mensa attraverso l'arte, fra l'età romana e il Medioevo*, in G. Cuscito (a cura di), «*Antichità Altoadriatiche (Aaad)*», 34. *L'alimentazione nell'antichità*, Atti della quarantaseiesima "Settimana di Studi Aquileiesi", Aquileia, 14-16 maggio 2015, Trieste 2016, pp. 57-84.
- RATHBONE 2009 = D.W. Rathbone, *Earnings and Costs: Living Standards and the Roman Economy (First to Third Centuries AD)*, in A. Bowman, A.I. Wilson (a cura di), *Quantifying the Roman Economy: Methods and Problems*, Oxford 2009, pp. 299-326.
- RAWSON 1975 = E. Rawson, *Architecture and Sculpture: The Activities of the Cossutii*, «Papers of the British School at Rome» (BSR) 44, 1975, pp. 36-47.
- RAYET - COLLIGNON 1880 = O. Rayet, M. M. Collignon, *Plaques votives en terre cuite trouvées à Corinthe*, *Gazette Archéologique: Recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique* 6, 1880, pp. 101-107.
- REA 2004 = R. Rea (a cura di), *L'Ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina: scavi e restauri*, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Roma 2004.
- REBECCHI 1978 = F. Rebecchi, *I sarcofagi romani dell'arco adriatico*, in «*Antichità Altoadriatiche (Aaad)*», XIII, 1978, pp. 201-258.
- REBECCHI 1978 = F. Rebecchi, *I sarcofagi romani dell'arco adriatico*, in «*Antichità Altoadriatiche (Aaad)*» XIII, pp. 201-258.
- REBECCHI 1993 = F. Rebecchi, *Scene di caccia nei sarcofagi romani della Cisalpina. Appunti sul realismo simbolico nell'arte funeraria romana*, in Koch 1993, pp. 166-185.
- REBECCHI 1997 = F. Rebecchi, *Stele funerarie e sarcofagi dell'Emilia Romagna*, in «*Antichità Altoadriatiche (Aaad)*», XLIII, 1997, pp. 395-399.
- REBECCHI 1989 = F. Rebecchi, *I monumenti funerari*, in AA.VV., *Modena dalle origini all'anno Mille: guida alla mostra / Comune di Modena, Museo civico archeologico etnologico, Soprintendenza archeologica dell'Emilia-Romagna*, Modena 1989, pp. 48-50.
- REBOURG 1993 = A. Rebourg, *Carte archéologique de la Gaule* 71, 1 Autun 1993.

- REDDÉ 1978 = M. Reddé, *Les scènes de métier dans la sculpture funéraire gallo-romaine*, in «Gallia» XXXVI, 1978, pp. 43-63.
- REEKMANS 1958 = L. Reekmans, *La dextrarum iunctio dans l'iconographie romaine et paléochrétienne*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 31, 1958, pp. 23-95.
- REIFARTH 2013 = N. Reifarth, *Rätselhafte Godlgerwerbstreifen in sprätantiken Sarkophagen aus St. Maximin in Trier*, in M. Tellenbach, R. Schulz, A. Wiczorek (a cura di), *Die Macht der Toga. Dresscode im römischen Weltreich*, Regensburg 2013, pp. 242-247.
- REINACH 1897-1898 = S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine. Tome II. Sept mille statues antiques réunies pour la première fois, avec des notices et des index*, Paris 1897-1898.
- REINACH 1902 = Th. Reinach, *Revue des Études Grecques*, «Journal Article Bulletin Épigraphique», Vol. 15, No. 62/63 (1902), pp. 71-95.
- REINACH I-III = S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains I-III*, Parigi 1912.
- REINACH 1922 = S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, Leroux 1922.
- REINACH 1926 = S. Reinach, *Catalogue illustré du Musée des Antiques St. Germain-en-Laye I*, Parigi 1926.
- REYNAUD – HELLY - LEGLAY 1982 = J.F. Reynaud, B. Helly, M. Leglay, *Nouvelles inscriptions de Lyon*, «Gallia», 40, 1, 1982. pp. 123-148.
- RICE 1987 = P. M. Rice, *Pottery analysis: a sourcebook*, Chicago 1987.
- RICHTER 1923 = G.M.A. Richter, *The craft of athenian pottery*, New Haven 1923.
- RICHTER 1958 = G.M.A. Richter, *Was roman art of the first centuries B.B. and A.D. classicizing?* in «Journal of Roman Studies» (JRS) 48, 1958, pp. 10-15.
- RICHTER 1966 = G.M.A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, Londra 1966.
- RICHTER 1971 = G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Romans*, Londra 1971.
- RIEMANN 1940 = H. Riemann, *Kerameikos, Ergebnisse der Ausgrabungen, II, Die Skulpturen vom 5 Jahrhundert bis in Romische Zeit*, Berlino 1940.
- RINALDI TUFU 1971 = S. Rinaldi Tufi, *Stele funerarie con ritratti di età romana nel Museo Archeologico di Spalato: saggio di una tipologia strutturale*, Roma 1971.
- RINK 1933 = E. Rink, *Die bildlichen Darstellungen des römischen Genius*, Berlin 1933.
- RITTI 1977 = T. Ritti, *Immagini onomastiche sui monumenti sepolcrali di età imperiale*, in «Memorie: Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche» (MemAccLinc), s. VIII, 21, 4, 1933, pp. 257-398.
- RIZZO 1929 = G. E. Rizzo, *La pittura ellenisticoromana*, Milano 1929.
- RIZZO 1989 = F. P. Rizzo, *La menzione del lavoro nelle epigrafi della Sicilia antica*, in «Seia. Quaderni dell'Istituto di Storia Antica», 6, Palermo 1989.
- RIZZONE 2014-2015 = V. G. Rizzone, *La documentazione epigrafica tardoantica del territorio di Priolo Gargallo: una messa a punto*, SEIA, XIX-XX, 2014-2015, pp. 43-61.
- ROBINSON 2005 = D. Robinson, *Re-Thinking the Social Organization of Trade and Industry in First Century Ad Pompeii*, in A. MacMahon, J. Price (a cura di), *Roman Working Lives and Urban Living*, Oxford 2005, pp. 88-105.
- ROBINSON 2016 = D. Robinson, *Wealthy Entrepreneurs and the Urban Economy: Insula VI 1 in its Wider Economic Contexts*, in Flohr-Wilson 2016, pp. 243-262.
- RODA 2002 = S. Roda, *Classi medie e società altoimperiale romana: appunti per una riflessione storiografica*, in Sartori -Valvo 2002, pp. 27-36.

- RODA 2007 = S. Roda, *Messaggi di vita nelle pietre di morte: la funzione dell'epigrafia sepolcrale romana tra paganesimo e cristianesimo*, in U. Mattioli (a cura di), *Senectus: la vecchiaia nell'antichità ebraica e cristiana*, Bologna 2007, pp. 787-808.
- RODENWALT 1928 = G. Rodenwaldt, *Zum Kleobis und Biton Relief in Venedig*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)», MDAIR, 43, 1928, pp. 131-146.
- RODENWALT 1940 = G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», JDAI 55, 1940, pp. 12-43.
- RODENWALDT 1942 = G. Rodenwaldt, *Ein Typus römischer Sarkophage*, «Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landes» CXLVII, 1942, pp. 217-227.
- RODENWALT 1949 = G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», JDAI 55, 1949, pp. 12-43
- RICCI 1905a = S. Ricci, *Il sarcofago di Lambrate*, «Rivista archeologica lombarda» I, 1905, pp. 34-53
- RICCI 1905b = S. Ricci, *Le raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo 1905.
- RICCI 2007-2008 = C. Ricci, *Rappresentazione di sé e autorappresentazione. Una questione d'interpretazione*, in G. Bartoloni, M. G. Benedettini (a cura di), *Sepolti tra i vivi. Buried among the living. Evidenza ed interpretazione di contesti funerari in abitato*, (Atti del convegno internazionale - Roma, 26-29 aprile 2006), Scienze dell'antichità. Storia archeologia antropologia 14/2 (2007-2008), pp. 977-985.
- ROBY 2013 = C. Roby, *Natura Machinata: Artifacts and Nature as Reciprocal Models in Vitruvius*, «Apeiron» 46, 2013, pp. 419-445.
- RODET-BELARBI 1992 = I. Rodet-Belarbi, *La consommation du boeuf en Gaule romaine*, «Collectif éd., Cuisine antique. Les Dossiers de l'Archéologie», 1992, pp. 30-31.
- RODRÍGUEZ DE BERLANGA 1881 = M. Rodríguez de Berlanga, *Los bronces de Lascuta*, Bonanza y Aljustrel, Málaga 1881.
- RODRÍGUEZ NEILA 1999 = J.F. Rodríguez Neila, *El trabajo en las ciudades de la Hispania romana*, in J.F. Rodríguez Neila, C.G. Román, J. Mangas, A. Orejas (a cura di), *El trabajo en la Hispania romana*, Madrid 1999, pp. 9-118.
- RODRIGUEZ 2001 = P. Rodriguez Olive, *El relieve de Los Mineros de Linares (Jaén) del Deutsches Bergbaumuseum de Bochum*, in «Mainake» 23, 2001, pp. 197-206.
- ROHDE 1968 = E. Rohde, *Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlino*, Berlino 1968.
- ROLLER 2006 = M. B. Roller, *Dining Posture in Ancient Rome: Bodies, Values, and Status*, Princeton 2006.
- ROLLEY 1994 = C. Rolley, *La Sculpture Grecque, 1, Des Origines au milieu du Ve siècle*, Parigi 1994.
- ROMANO 2013 = E. Romano, *Litteras scire: Sulle fonti del canone delle artes in Vitruvio*, «Athenaeum» 101, 2013, pp. 183-200.
- ROMUSSI 1913 = C. Romussi, *Milano ne' suoi monumenti. Dalle origini all'anno 1000*, Milano 1913.
- ROSADA 2002 = G. Rosada, *Le stele funerarie a pseudoedicola (pseudoarchitettoniche) in area padano-adriatica. Ancora sul problema della trasmissione del tipo*, in «Histria Antiqua», 8, 2002, pp. 347-358.

- ROSADA 2010 = G. Rosada, *Arte (mestiere?) dell'agrimensor*, in «*Histria Antiqua*», 19, 2010, pp. 125-152.
- ROSSANO 1965 = P. Rossano, *Lettera ai Tessalonicesi*, Roma-Torino 1965.
- ROSSI 1983 = L.E. Rossi, *Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso*, in Atti del VII Convegno di studio. Spettacoli conviviali dall'antichità casica al '400, Viterbo 1983, pp. 41-50.
- ROSSI ALDROVANDI 1997 = A.M. Rossi Aldrovandi, *Corpus Titulorum Figulorum*, Bologna 1997.
- ROSTOVITZEFF 1931 = M. I. Rostovtzeff, *Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich*, I, Lipsia 1931.
- ROSTOVITZEFF 1957 = M. Rostovtzeff, *Social and Economic History of the Roman Empire*, Oxford 1957.
- ROSTOVITZEFF 2003 = M. I. Rostovtzeff, *La peinture décorative antique en Russie méridionale Saint-Pétersbourg 1913-1914*, Paris 2003 (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n.s. 28).
- ROTHER 2012 = U. Rother, *The "Third Way": Treveran Women's Dress and the "Gallic Ensemble"*, «*American Journal of Archaeology*», 116, No. 2 (April 2012), pp. 235-252.
- ROUSSEL 1916 = P. Roussel, *Les Cultes Égyptiens à Délos du IIIe au Ier Siècle av. J.C.*, Parigi 1916.
- RUGGIERI 2017 = N. Ruggieri, *Macchine, strumenti, utensili e attrezzi di cantiere a Pompei nel I secolo d.C.*, «*Bollettino ingegneri*», 9-10, 2017, pp. 16-28.
- RUSCHENBUSCH 1977 = E. Ruschenbusch, *Diokletians Währungsreform vom 1.9.301*, «*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*» 26, 1977, pp. 193-210.
- RUSSELL 2020 = B. Russell, *Roman Sculptors at Work: Professional Practitioners*, in Stewart – HARRIS - LEWIS 2020, pp. 243-265.
- ROWE 2001 = G. Rowe, *Trimalchio's world*, «*Scripta classica israelica*» (SCI) 20, 2001, pp. 225-245.
- SAGUI 2010 = L. Saguì, *Il vetro antico*, Roma 2010.
- SALADINO 1988 = V. Saladino, *Arte e Artigianato in Grecia. Dall'età del bronzo alla fine dell'età classica*, Firenze 1988.
- SALADINO 1998 = V. Saladino, *Artisti greci e committenti romani*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, vol. II, *Una storia greca*, III, *Trasformazioni*, Torino 1998, pp. 965-990.
- SALOMON 1899 = R. Salomon, *Guide illustré du musée de Saint-Germain*, Parigi 1899.
- SALVATERRA - CRISTOFORI 2016 = C. Salvaterra, A. Cristofori, *Twentieth-Century Italian Scholarship on Roman Craftsmen, Traders, and their Professional Organizations*, in A. Wilson – M. Flohr (a cura di), *Urban Craftsmen and Traders in the Roman World*, Oxford 2016, pp. 54-76.
- SALVIOLI 1985 = G. Salvioli, *Il capitalismo antico: storia dell'economia romana* (a cura di A. Giardina), Roma-Bari 1985.
- SALVADORI - BAGGIO 2009 = M. Salvadori, M. Baggio, *Gesto-Immagine tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*, Roma 2009.
- SANDARS 1903 = H. Sandars, *Notes sur le bas-relief des mineurs découvert près de Linares*, in «*Revue Archéologique*», 1903, pp. 201-204

- SANGRISO 2009 = P. Sangriso, *I collegi professionali e la loro valenza economica: il caso dei figli*, «Studi Classici e Orientali», Vol. 55 (2009), pp. 91-136.
- SANT'AMBROGIO 1905 = D. Sant'ambrogio, *L'ipogeo e il sarcofago romano di Lambrate del IV secolo*, «Il Politecnico» 53, 1905, pp. 214-224.
- SCRINARI 1972 = V. Santa Maria Scrinari, *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972.
- SANTERO SANTURINO 1978 = J.Ma. Santero Santurino, *Asociaciones populares en Hispania romana*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Serie filosofía y letras, Sevilla 1978.
- SANTORO 2002 = S. Santoro, *Artigianato e produzione nella Cisalpina*, Firenze 2002.
- SANTORO 2017 = S. Santoro, *EMPTOR ET MERCATOR. Spazi e rappresentazioni del commercio romano*, Bari 2017.
- SANTORO BIANCHI 1987 = S. Santoro Bianchi, *I marmi dispersi del territorio cervese*, in «Studi Romagnoli», 38, 1987, pp. 199-229.
- SAPORITI 2015 = N. D. Saporiti, *Il Dio Pastore e l'uomo orante nell'iconografia e la letteratura Paleocristiane*, «Ideas», I, 1 (2015), pp. 129-151.
- SARTORI 1965 = A. Sartori, *Pollentia e Augusta Bagiennorum. Studi sulla romanizzazione in Piemonte*, in «Miscellanee di storia italiana», serie IV, vol. VIII. Dep. Subalpina di storia patria, Torino 1965.
- SARTORI 1994 = A. Sartori, *Guida alla Sezione epigrafica delle Raccolte archeologiche di Milano*, Milano 1994.
- SARTORI 1996 = A. Sartori, *La società e le sue dinamiche*, in *Milano in età imperiale I-III secolo*, (Atti del convegno, Milano, 1992), Milano 1996, pp. 41-55.
- SARTORI 1997 = A. Sartori, *Le forme della comunicazione epigrafica*, in «Antichità Altoadriatiche (Aaad)», XLIII, 1997, pp. 39-65.
- SARTORI 2000 = A. Sartori, *Gente di sasso. Parlano gli antichi milanesi*, Milano 2000.
- SARTORI 2002 = A. Sartori, *I ceti medi nelle epigrafi, le epigrafi dei ceti medi*, in SARTORI -VALVO 2002, pp. 241-251.
- SARTORI 2009 = A. Sartori, *Tra opinione pubblica e comunicazione: quale prima e quale dopo?*, in M.G. Bertinelli, A. Donati (a cura di), *Opinione pubblica e forme di comunicazione a Roma: il linguaggio dell'epigrafia* (= Epigrafia e antichità 27), Faenza 2009, pp. 7-14.
- SARTORI 2010 = A. Sartori, *L'autorappresentazione funeraria: abusi in libertà o convenzionalismi sotto controllo?*, in «Ostraka» 19, 2010, pp.107-116.
- SARTORI -VALVO 2002 = A. Sartori, A. Valvo (a cura di), *Ceti medi in Cisalpina*, Atti del Colloquio Internazionale, (Milano, 14-16 settembre 2000), Milano 2002.
- SAURA-ZIEGELMEYER 2018 = M. Arnaud Saura-Ziegelmeyer, *Inside and Outside the Tomb: The Isiac Sistrum as Testimony of Worshippers' Beliefs*, in A. Bellia, S. D Bundrick (a cura di), *Musical Instruments as Votive Gifts in the Ancient World*, Pisa- Roma 2018, pp. 71-80.
- SAVIGNONI 1898 = L. Savignoni, *Urna cineraria con rappresentanza del mito di Pasifae*, «Notizie degli Scavi di Antichità» 1898, pp. 456-458.
- SCAGLIARINI - CORALINI 2017 = D. Scagliarini, A. Coralini, *Caveat emptor, caveat mercator. La rappresentazione del rapporto compratore-venditore nella cultura figurativa romana*, in SANTORO 2017, pp. 245-253.
- SCARFÌ - TOMBOLANI 1985 = B.M. Scarfi, M. Tombolani, *Altino preromana e romana*, Quarto d'Altino 1985.

- SCARPELLINI 1987 = D. Scarpellini, *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*, Roma 1987.
- SCHAAD - VERNHET 2007 = D. Schaad, A. Vernhet, *Les données archéologiques de La Graufesenque*, in D. Schaad (a cura di), *La Graufesenque (Millau, Aveyron): Volume 1 Condatomagos une Agglomération de Confluent en Territoire Rutène Ile s. a.C.–IIIe s. p. C.*, Bordeaux 2007, pp. 61–218.
- SCHAUENBURG 1966 = K. Schauenburg, *Die lupa Romana als sepulkrales Motiv*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 81, 1966, pp. 261–309.
- SCHEFOLD 1957 = K. Schefold, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlino 1957.
- SCHEID 2003 = J. Scheid, *Les reliefs du mausolée d'Igel dans le cadre des représentations romaines de l'au-delà*, «L'antiquité classique» 72, 2003, pp. 113–140.
- SCHEIDEL 2005 = W. Scheidel, *Human Mobility in Roman Italy II: the Slave Population*, «Journal of Roman Studies» 95, 2005, pp. 64–80.
- SCHEIDEL 2008 = W. Scheidel, *The Comparative Economics of Slavery in the Greco-Roman World*, in E.D. Lago, C. Katsari (a cura di), *Slave Systems: Ancient and Modern*, Cambridge 2008, pp. 105–126.
- SCHEIDEL 2010 = W. Scheidel, *Real Wages in Early Economies: Evidence for Living Standards from 1800 BCE to 1300 CE*, *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 53, 2010, pp. 425–462.
- SCHEIDEL 2011 = W. Scheidel, *The Roman Slave Supply*, in K.R. Bradley, P. Cartledge (a cura di), *The Cambridge World History of Slavery*, Vol. 1, Cambridge 2011, pp. 286–310.
- SCHEIDEL – MORRIS - SALLER 2008 = W. Scheidel, I. Morris, R.P. Saller (a cura di), *The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World*, Cambridge 2008.
- SCHMIDT 1993a = T.M. Schmidt, *Zur Sarkophagfront des Titus Aelius Euangelus im J. Paul Getty Museum in Malibu. Fullones ululamque cano, non arma virumque...*, in Koch 1993, pp. 187–193.
- SHELTON 1988 = J.-A. Shelton, *As the Romans did. A sourcebook in Roman Social History*, New York 1988.
- SCHMIDT 1993b = T.M. Schmidt, *Ein römischer Sarkophag mit Lese – und Reiterszene*, in G. Koch (a cura di), *Grabeskunst der römischen kaiserzeit*, Mainz 1993, pp. 205–218.
- SCHMUCKGEFÄßE 2006 = F. Schmuckgefäße, *Reliefdarstellungen von Alltagsszenen auf unterschiedlichen Werkstücken (Berufe, Athleten, Soldaten)*, in F. Sinn, *Reliefgeschmuckte Gattungen römischer Lebenskultur: griechische originalskulptur: monumente orientalischer kulte*, (Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense: Katalog der Skulpturen, vol. III), Wiesbaden 2006, pp. 228–233.
- SCHMUHL 2017 = Y. Schmuhl, *Die Berufe der Metzger, Schlachter und Fleischhändler in Gallien und Germanien*, in «Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier» 49, 2017, pp. 56–69.
- SCHNEIDER 2008 = H. Schneider, *Das römische Handwerk in althistorischer Sicht*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 65, 2008, pp. 11–16.
- SCHOPPA 1965 = H. Schoppa, *Bemerkungen zur Herkunft der Augusteischen Plastik am Rhein*, in «Les rayonnement de la culture Grecque et Romaine sur les cultures périphériques», Paris 1965, pp. 176–183.
- SCHORTMAN - URBAN 2004 = E. M. Schortman, P. A. Urban, *Modeling the Roles of Craft Production in Ancient Political Economies*, «Journal of Archaeological Research», 12, 2, 2004, pp. 185–226.

- SCHRAUDOLPH 1993 = E. Schraudolph, *Römische Götterweihungen mit reliefschmuck aus Italien. Altäre, basen und reliefs*, Heidelberg 1993.
- SCHREIBER 1885 = Th. Schreiber, *Kunstistorischer Bilderatlas des Altertums*, Lipsia 1885.
- SCHULZ-FALKENTHAL 1972 = H. Schulz-Falkenthal, *Zur Lehrlingsausbildung in der römischen Antike discipuli und discentes*, «Klio» 54, 1972, pp. 193–212.
- SCHVOERER 1999 = M. Schvoerer, (a cura di), *Archéomatériaux: marbres et autres roches (ASMOSIA IV)*, Bordeaux 1999.
- SCHWEIKHART 1968 = G. Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, «Bolletino del Museo Civico di Padova», 57, 1968, pp. 17-68.
- SCHWINDEN 1989 = L. Schwinden, *Gallo-römisches Textilgewerbe nach Denkmälern aus Trier und dem Treverland*, «Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete. Trier: Rheinisches Landesmuseum» (TZ) 52, pp. 279-318.
- SEAMAN - SCHULTZ 1987 = K. Seaman, P. Schultz, *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge 2017.
- SEGENNI 1987 = S. Segenni, *I liberti a Marruvium: ricerche di onomastica*, «Studi Classici e Orientali», Vol. 37, 1987, pp. 439-494.
- SELETTI 1901 = E. Seletti, *Marmi scritti del Museo archeologico: Castello Visconteo-Sforzesco*, Milano: catalogo, Milano 1901.
- SELZER 1988 = W. Selzer, *Römische Steindenkmäler. Mainz in römische Zeit: Katalog zur Sammlung in der Steinhalle*, Mainz 1988.
- SENA CHIESA 1953-1954 = G. Sena Chiesa, *Tipologia e stile delle stele funerarie aquileiesi*, «Aquileia Nostra» 34-35, (1953-1954), pp. 71-86
- SENA CHIESA 1979 = G. Sena Chiesa, *Romanità*, in E. A. Arslan (a cura di), *Le civiche raccolte archeologiche di Milano*, Milano 1979, pp. 159-194.
- SENA CHIESA 1986 = G. Sena Chiesa, *Recezione di modelli ed elaborazioni locali nella formazione del linguaggio artistico mediopadano*, in Atti del 2° Convegno Archeologico Regionale, Como 1986, pp. 257-307.
- SENA CHIESA 1997 = G. Sena Chiesa, *Monumenti sepolcrali nella Transpadana centrale*, in «Antichità Altoadriatiche (Aaad)», XLIII, 1997, pp. 275-312.
- SENA CHIESA 2000 = G. Sena Chiesa, *Suburbia: paesaggi di confine tra città e campagna*, in *Milano tra l'età repubblicana e l'età augustea*, (Atti del convegno di studi, Milano, 26-27 marzo 1999), Milano 2000, pp. 35-54.
- SENA CHIESA 2018 = G. Sena Chiesa, *Spunti di cultura artistica a Milano da Massimiano ad Ambrogio. Un percorso difficile*, in R. Passarella (a cura di), *Milano e la Chiesa di Milano prima di Ambrogio*, Milano 2018.
- SERRAO 2000 = F. Serrao, *Impresa, mercato, diritto*, in E. Lo Cascio, *Mercati permanenti e mercati periodici nel mondo romano*. Atti degli Incontri capresi di storia dell'economia antica (Capri 13-15 ottobre 1997), Bari 2000, pp. 31-67.
- SETTE 2000 = G. Sette, *L'abbigliamento* (Vita e costumi dei Romani antichi, 22), Roma 2000.
- SETTIS 1988 = S. Settis (a cura di), *La Colonna Traiana*, Torino 1988.
- SETTIS 1989 = S. Settis, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in *Storia di Roma*, 4. Caratteri e morfologie, Torino 1989, pp. 827-878.
- SHERWIN-WHITE 1973 = A. N. Sherwin-White, *The Roman Citizenship*, Oxford 1973.

- SHUMKA 2008 = L. Shumka, *Designing Women: The Representation of Women's Toiletries on Funerary Monuments in Roman Italy*, in Edmondson - Keith 2008, pp. 172-
- SICHTERMANN - KOCH 1975 = H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975.
- SIEBERT 1978 = G. Siebert, *Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'Antiquité classique*, «Ktema», 3 (1978), pp. 111-131.
- SIENNICKA – RAHMSTORF - ULANOWSKA 2017 = M. Siennicka, L. Rahmstorf, A. Ulanowska, *First Textiles: The Beginnings of Textile Production in Europe and the Mediterranean*, Ancient Textiles Series, 32, 2017.
- SILIPRANDI 1936 = O. Siliprandi, *Scavi archeologici nella provincia di Reggio Emilia*, 1936.
- SIMÓN – POLO - REMESAL RODRÍGUEZ 2009 = F. M. Simón, F. P. Polo, J. Remesal Rodríguez, *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*, Barcellona 2009.
- SIMPSON 1985 = E. Simpson, *The wooden furniture from Tumulus MM at Gordion, Turkey*. PhD Diss., Univ. Pennsylvania, Philadelphia, Ann Arbor, 1985.
- SINGER – HOLMYARD - HALL 1956 = C. Singer, E.J. Holmyard, A.R. Hall, *A History of Technology II. The Mediterranean Civilizations and the Middle Ages 700 B.C. to A.D. 1500*, Oxford 1956.
- SINISCALCO 1986 = P. Siniscalco, *Lavoro e riposo nella prospettiva terrena ed escatologica*, in S. Felici (a cura di), *Spiritualità del lavoro nella catechesi dei Padri del III-IV secolo*, Convegno di studio e aggiornamento, (Facoltà di lettere cristiane e classiche, Pontificium Institutum Altioris Latinitatis, Roma 15-17 marzo 1985), Roma 1986, pp. 27-37.
- SINN 1987 = F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz-am-Rhein 1987.
- SINN - FREYBERGER 1996 = F. Sinn, K. S. Freyberger, *Die Grabdenkmäler II: Die Ausstattung des Hateriergrabes*, (Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense: Katalog der Skulpturen, vol. I.2), Mainz 1996.
- SIRKS 1991 = A.J.B. Sirks, *Food for Rome: the Legal Structure of the Transportation and Processing of Supplies for the Imperial Distributions in Rome and Constantinople*, Amsterdam 1991.
- SMITH 1900 = A.H. Smith, *Catalogue of Sculpture at Woburn Abbey*, Londra 1900.
- SMITH 1918 = A.H. Smith, *L. Ampidius Philomusus*, in «Journal of Roman Studies» (JRS) 8, 1918, pp. 179-182.
- SMITH 2011 = R. R. R. Smith, *Marble workshops at Aphrodisias*, in F. D'Andria, I. Romeo (a cura di), *Roman sculpture in Asia Minor, Proceedings of the International conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia (Cavallino, Lecce - May 24-26 2007)*, in «Journal of Roman archaeology», Suppl. 80, 2011, pp. 63-76.
- SMITH - PLANTZOS 2012 = T. J. Smith, D. Plantzos, *A Companion to Greek Art*, Chichester 2012.
- SODINI – LAMBRAKI - KOŽELJ 1980 = J. O. Sodini, A. Lambraki, T. Koželj, *Les carrières de marbre d'Aliki a l'époque paléochrétienne'*, in Aliki, I (Études Thasiennes 9), Atene 1980, pp. 81–137.
- SOFFREDI 1954 = A. Soffredi, *Forme più comuni di stele funebri dell'Italia settentrionale romana*, «Epigraphica», 16, 1954, pp. 35-60
- SOGLIANO 1874 = A. Sogliano, *Topografia. Giornale degli Scavi di Pompei: Nuova Serie 3 (21)*, 1874, pp. 5–11.
- SOLAZZI 1955 = S. Solazzi, *Scritti sul diritto romano*, I, Napoli 1955, pp. 141-160.

- SOLDATI FORCINELLA - ANTICO GALLINA 1978-1979 = T. Soldati Forcinella, M.V. Antico Gallina, *Indagine sulla topografia, sulla onomastica e sulla società nelle epigrafi milanesi*, in «Archivio Storico Lombardo», CV-CVI, 1978-1979, pp. 3-340.
- SOLIN 1971 = H. Solin, *Beiträge zur Kenntnis der griechischen Personennamen in Rom*, Helsinki 1971.
- SOLIN 1996 = H. Solin, *Die stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch*, Stoccarda 1996.
- SPERA 2004 = L. Spera, *Il complesso di Pretestato sulla Via Appia: storia topografica e monumentale di un insediamento funerario paleocristiano nel suburbio di Roma*, Città del Vaticano 2004.
- SPERTI 2012 = L. Sperti, *Un altare funerario con scena di filatura dal territorio friulano*, in S. Busana - P. Basso (a cura di), *La lana nella Cisalpina romana, economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Padova 2012, 513-522.
- SPERTI 2016 = L. Sperti, *Monumenti funerari con 'matrone' filellene tra Aquileia, Roma e le province* in F. Cenerini - F. Rohr Vio (a cura di), *Matronae in domo et in re publica agentes - spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano tra tarda repubblica e primo impero*, Trieste 2016, pp. 193-215.
- SPINAZZOLA 1953 = V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via del'Abbondanza (1910-1923) I-II*, Roma 1953.
- SPINOLA 2004 = G. Spinola, *L'atrio dei quattro cancelli, la Scala Simonetti, la Sala della biga, la Galleria dei candelabri, la Galleria degli arazzi, la Galleria delle carte geografiche, la Galleria di S. Pio 5*, Città del Vaticano 2004.
- SQUARCIAPINO 1942 = M. Squarciarapino, *Artigianato e industria*, Roma 1942.
- SQUARCIAPINO 1956/58 = M.F. Squarciarapino, *Piccolo corpus dei mattoni scolpiti ostiensi*, «Bulettno della Commissione archeologica Comunale di Roma» (BullCom) 78, 1956/58, pp. 183-204.
- SQUARCIAPINO 1961/62 = M.F. Squarciarapino, *Piccolo corpus dei mattoni scolpiti ostiensi*, «Bulettno della Commissione archeologica Comunale di Roma» (BullCom) 78, 1961/62, pp. 112-115.
- SQUILLACE 2016 = G. Squillace, *I mestieri del lusso*, in Marcone 2016, pp. 605-638.
- SQUIRE 2009 = M. Squire, *Image and text in Graeco-Roman antiquity*, Cambridge 2009.
- STARAC 2000 = A. Starac, *Rimske stele u Istriji*, «Histria archaeologica», 31/2000, pp. 61-132.
- STARAC 2006 = A. Starac (a cura di), *Depictions in relief on roman funerary monuments at the archaeological museum of Istria at Pula*, «Monographs and Catalogues Archaeological Museum of Istria», 16, di Pola 2006.
- STARAC 2008 = A. Starac, *A marble slab with relief of a stonemason*, in «Marmora» - An International Journal for Archaeology, History and Archaeometry of marbles and stones, 3, 2007, Pisa-Roma 2008, pp. 135-138.
- STEFANI 2009 = G. Stefani, *La Groma*, in «Serie: Uno alla volta» (Antiquarium di Boscoreale, 18 aprile - 20 settembre 2009), Pompei 2009, pp. 2-3.
- STEINBY 1982 = M. Steinby, *I senatori e l'industria laterizia urbana*, in «Epigrafia e ordine senatorio», Atti del colloquio Internazionale AIEGL (Roma, 14-20 maggio 1981), Roma 1982, pp. 227-237.
- STELLA 1987 = C. Stella, *Guida del Museo romano di Brescia*, Brescia 1987.
- STERN 1991 = E. M. Stern, *Glassworking before glassblowing*, «Annales de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre» 12, 1991, pp. 21-31.

- STERN 1995 = E. M. Stern, *Roman mold-blown glass: The first through sixth centuries*, (The Toledo Museum of Art), Roma 1995.
- STERN 1998 = E. M. Stern, *Interaction between glassworkers and ceramists*, in P. McCray, W. D. Kingery (a cura di), *The prehistory and history of glassmaking technology*, (Ceramics and Civilizations 8), Westerville, 1998, pp. 183-204.
- STERN 1999 = E. M. Stern, *Roman Glassblowing in a cultural context*, in «American Journal of Archaeology», (AJA) vol. 103, No. 3 (Jul., 1999), pp. 441-484.
- STERN 2002 = E. M. Stern, *The ancient glassblower's tools*, in «Kordas» 2002, pp. 159-165.
- STERN 2004 = E. M. Stern, *The Glass Banausoi of Sidon and Rome*, in M. Beretta (a cura di), *When glass matters*, Firenze 2004, pp. 77-120.
- STERN 2008 = E. M. Stern, *Glass Production*, in J.P. Oleson, *The Oxford Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*, Oxford 2008, pp. 520-550.
- STERN 2012 = E. M. Stern, *Blowing Glass from Chunks Instead of Molten Glass: Archeological and Literary Evidence*, in «Journal of Glass Studies», (JGS), Vol. 54 (2012), pp. 33-45.
- STERN 2015 = E. M. Stern, *Roman Glass from East to West*, in J. Bayley, I. Freestone, C. Jackson (a cura di), *Glass of the Roman World*, Oxford 2015, pp. 77-94.
- STERN - SCHLICK NOLTE 1994 = E.M. Stern, B. Schlick Nolte, *Early Glass of the Ancient World 1600 B.C.-A.D. 50*, Ernesto Wolf Collection, Ostfildern 1994.
- STORIA DI BRESCIA I = G. Treccani degli Alfieri (a cura di), *Storia di Brescia*, vol. I, Brescia 1963.
- STROCKA 1984 = V.M. Strocka, *Casa del Principe di Napoli* (VI 15,7-8), Ernst Wasmuth for the Deutsches archäologisches Institut, Monaco 1984.
- STRONG - BROWN 1976 = D. Strong, D. Brown (a cura di), *Roman Crafts*, New York 1976.
- STUART JONES 1912 = H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.
- STUIBER 1957 = A. Stuiber, *Refrigerium Interim. Die Vorstellungen von Zwischenzustand und die frühchristliche Grabes Kunst* (Theophaneia 11), Bonn 1957.
- STEWART 2003 = P. Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and response*, Oxford 2003.
- STEWART 2004 = P. Stewart, *Roman Art*, Oxford 2004.
- STEWART – HARRIS - LEWIS 2020 = E. Stewart, E. Harris, D. Lewis (a cura di), *Skilled Labour and Professionalism in Ancient Greece and Rome*, Cambridge 2020.
- STROCKA 2007 = V.M. Strocka, *Domestic decoration: painting and the "Four Styles"* in J.H. Dobbins, P. Foss (a cura di), *The World of Pompeii*, Andover 2007, pp. 302-322.
- SUSINI 1959 = G. Susini, *Una lettura a "colpo d'occhio"*, in «Epigraphica» XLV, 1983, pp. 151-154.
- SUSINI 1959 = G. Susini, *Fonti Mevaniolensi*, in «Studi Romagnoli» 10, 1959, pp. 25-58.
- Susini-Pincelli 1960 = G. Susini, R. Pincelli, *Il lapidario romano. Le collezioni del Museo civico di Bologna 1*, Bologna 1960.
- SUSINI 1961 = G.C. Susini, *Indicazioni dell'epigrafia per la storia romana di Classe*, in Studi Storici topografici ed archeologici sul "Portus Augusti" di Ravenna e sul territorio classicano, editi in occasione del Convegno per lo studio della zona archeologica di Classe a mezzo dell'aerofotografia, Faenza 1961, pp. 33-54.
- SUSINI 1962 = G.C. Susini, *L'insegna della fullonica di Forum Popili*, in «Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le province di Romagna», 9, 1957-58, Bologna 1962, pp. 1-7.

- SUSINI 1965 = G.C. Susini, *Le officine lapidarie romane di Ravenna*, in «Corsi di Cultura e Arte Ravennate e Bizantina», 12, 1965, pp. 547-576.
- SUSINI 1966 = G. Susini, *Il lapicida romano. Introduzione all'epigrafia latina*, Bologna 1966.
- SUSINI 1982 = G. C. Susini, *Epigrafia romana*, Roma 1982.
- SUSINI 1997a = G. C. Susini, *Demografia, epigrafia e storia dell'antico: il caso di Assisi*, in G. Susini, *Epigraphica dilapidata. Scritti scelti di Giancarlo Susini*, Faenza 1997, pp. 433-436.
- SUSINI 1997c = G. C. Susini, *Demografia, epigrafia e storia dell'antico: il caso di Assisi*, in G. Susini, *Epigraphica dilapidata. Scritti scelti di Giancarlo Susini*, Faenza 1997, pp. 433-436.
- TAGLIETTI 2018 = F. Taglietti, *Un nuovo rilievo fittile con scena di mestiere dalla Necropoli dell'Isola Sacra*, «Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité», (MEFRA) 130/2 – 2018, pp. 395-398.
- TAMASSIA 1968 = A. M. Tamassia, *Ritratto femminile dalla antica Andes*, «Bollettino d'Arte», 53, 1968, pp. 169-177.
- TASSINARI 1993 = S. Tassinari, *Il vasellame bronzeo di Pompei*, vol. I, Roma 1993.
- TAYLOR 1961 = L.R. Taylor, *Freedmen and freeborn in the epitaphs of imperial Rome*, «American Journal of Philology» (AJPH) 82, 1961, pp. 113-132.
- TCHERNIA 2016 = A. Tchernia, *The Romans and Trade*, Oxford 2016.
- TEDESCHI GRISANTI 1983 = G. Tedeschi Grisanti, «Dis Manibus, Pili, Epitaffi ed altre cose antiche»: un codice inedito di disegni di Giovannantonio Dosio, in «Bollettino d'arte» (BdA), XVIII, 1983, pp. 69-102.
- TELLENBACH 2013 = M. Tellenbach, Main results of the international Research Project Dress ID – A Summary, in M. Tellenbach, R. Schulz, A. Wiczorek (a cura di), *Die Macht der Toga. Dresscode im römischen Weltreich*, Regensburg 2013, pp. 282-291.
- TERRENATO 2001 = N. Terrenato, *The Auditorium site in Rome and the origins of the villa*, «Journal of Roman Archaeology» (JRA) 14, 2001, pp. 5–32.
- THEBERT 1991 = Y. Thebert, *Padroni e schiavi*, in S. Settis (a cura di), *Civiltà dei Romani. Il potere e l'esercito*, Milano, 1991, pp. 92-105.
- THESSALONIKI I = G. Despinis, Th. Stephanidou-Tiveriou, T. Em. Voutiras (a cura di), *Catalogue of sculpture in the Archaeological Museum of Thessaloniki*, I, Thessaloniki 1997.
- THÉVENOT 1957 = E. Thévenot, *Le symbole de l'ascia en particulier chez les Éduens*, in «Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est» (Dijon), 8, 1957, pp. 138-148.
- THOMAS 1846 = É. Thomas, *Histoire de l'antique cité d'Autun*, Autun-Paris 1846.
- THOMAS 2015 = E. Thomas, *Roman Architecture as Art?*, in Borg 2015, pp. 344-364.
- THYLANDER 1952 = H. Thylander, *Inscriptions du Port d'Ostie*, Lund 1952.
- TIRELLI 1997 = M. Tirelli, *Horti cum aedificiis sepulturis adiuncti: i monumenti funerari delle necropoli di Altinum*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad) 43, 1997, pp. 175-210.
- TOCCHETTI POLLINI 1990 = U. Tocchetti Pollini, *Stele funerarie romane con ritratti dai municipia di Mediolanum e Comum, Mediolanum – Comum II*, in «Corpus signorum Imperii Romani. Italia. Regio XI», Milano 1990.
- TODISCO 1999 = E. Todisco, *I veterani in Italia in età imperiale*, Bari 1999.
- TODISCO 2011-2012 = L. Todisco, *Rilievi romani con ghirlanda, maschera gorgonica e strumenti di lavoro a Orsara di Puglia (Foggia)*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», 54-55, 2011-2012, pp. 5-19.

- TOMBOLANI 1984 = M. Tombolani, *Altino: il museo archeologico*, in *La via Annia. Memoria e presente. Itinerari del Veneto orientale*, Venezia 1984, pp. 53-61.
- TOMBOLANI 1987 = M. Tombolani, *Altino*, in *Il Veneto nell'età romana II*, Verona 1987, pp. 309-344.
- TORELLI 1982 = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical reliefs*, Ann Arbor (Mich.), 1982.
- TORELLI 1992 = M. Torelli, *Editoriale*, «Ostraka», 1, 1, 1992, pp. 3-5.
- TOYNBEE 1975 = J.M.C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Londra 1971.
- TOYNBEE 1975 = J.M.C. Toynbee, *The Religious Background of some Roman Sarcophagi of North Italy and Dalmatia*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» (JbAChr) 18, 1975, pp. 5-18.
- TRAINA 2000 = G. Traina, *I mestieri*, in A. Giardina (a cura di), *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma antica*, Roma-Bari 2000, pp. 113-131.
- TRAN 2006 = N. Tran, *Les membres des associations romaines. Le rang social des collegiati en Italie et en Gaules, sous le haut-empire*, (École française de Rome), Roma 2006.
- TRAN 2007a = N. Tran, *La mention épigraphique des métiers artisanaux et commerciaux dans l'épigraphie de l'Italie centro-méridionale*, in J. Andraeu, V. Chankowski (a cura di), *Vocabulaire et expressions de l'économie dans le monde romain*, Bordeaux 2007, pp. 119-141.
- TRAN 2007b = N. Tran, *Le statut de travail des bouchers dans l'Occident romain de la fin de la République et du Haut-Empire*, in «FOOD & HISTORY» (Revue semestrielle publiée par l'Institut Européen d'Histoire et des Cultures de l'Alimentation) 5, 1, 2007, pp. 151-168.
- TRAN 2011 = N. Tran, *Les gens de métier romains: savoirs professionnels et supériorités plébeennes*, in Monteix-Tran 2011, pp. 119-133.
- TRAVAINI 2007 = L. Travaini, *Le zecche illustrate: iconografia e interpretazione*, in L. Travaini, A. Bolis (a cura di), *Conii e scene di coniazione*, Roma 2007, pp. 259-299.
- TREGGIARI 1969 = S. Treggiari, *Roman Freedmen during the late Republic*, Oxford 1969.
- TREGGIARI 1980 = S. Treggiari, *Urban labour in Rome: mercennarii and tabernarii*, in Garnsey 1980, pp. 48-64.
- TREU 1889 = G. Treu, *Erwerbungen der Antike Museen in Deutschland*, I, Berlino 1889.
- TRILLMICH 1976 = W. Trillmich, *Das Torlonia-Mädchen. Zu Herkunft und Entstehung des kaiserzeitlichen Frauenporträts*, Göttingen 1976.
- TRIMBLE 2017 = J. Trimble, *Communicating with Images in the Roman Empire*, in F. S. Naiden, R.J.A. Talbert (a cura di), *Mercury's Wings. Exploring Modes of Communication in the Ancient World*, Oxford 2017, pp. 106-127
- TRIMBLE 2018 = J. Trimble, *Figure and ornament, death and transformation in the Tomb of the Haterii*, in N. Dietrich and M. Squire (a cura di), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art: Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin 2018, pp. 327-352.
- TUCK 2015 = S. L. Tuck, *A History of Roman Art*, Chicester 2015.
- TURCAN 1999 = R. Turcan, *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*, Parigi 1999.
- TURCI 1962 = R. Turci, *Guida al museo archeologico di Forlì*, Milano 1962.
- TYLECOTE 1976 = R.F. Tylecote, *A History of Metallurgy*, Londra 1986.
- UFFLER 1971 = A.M. Uffler, *Fresquistes gallo-romains, le bas-relief du Musée de Sens*, «Revue archéologique de l'Est et du Centre-Est» 22, 1971, pp. 393-401.

- UGGERI 2015 = G. Uggeri, *La Romanizzazione dell'antico delta padano" 40 anni dopo: una revisione*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 93, 2015-16, pp. 79-104.
- ULRICH 2007 = R. B. Ulrich, *Roman Woodworking*, New Haven - London 2007.
- ÜRÖGDI 1966 = G. Ürögdi, *Riese in das alte Rom*, Lipsia 1966.
- USCATESCU 1994 = A. Uscatescu, *'Fullonicae' y 'tinctoriae' en el mundo romano*, Barcelona 1994.
- USCATESCU 2010 = A. Uscatescu, *About Seneca's tendicula (quaest. nat. 1, 3, 2): a lexical and iconographic approach to the ars fullonia*, «Archivo Español de Arqueología» 2010, 83, pp. 203-220.
- VAGLIERI 1913 = D. Vaglieri, *Ostia. Scavi del decumano. Scoperte varie*, «Notizie degli Scavi di Antichità» 1913, pp. 204-220.
- VALENTI 2003 = M. Valenti, *Ager Tusculanus*, «Forma Italiae», 41, Roma 2003.
- VALENTI 2010 = M. Valenti (a cura di), *Monumenta. I mausolei romani tra commemorazione funebre e propaganda celebrativa*, Roma 2010.
- VALENTINELLI 1866 = G. Valentinelli, *Marmi scolpiti del museo archeologico della Marciana di Venezia*, Prato 1866.
- VALVO 2002 = A. Valvo, *Per una definizione del "ceto medio" a Brescia fra I e II secolo d.C.*, in Sartori -Valvo 2002, pp. 193-198.
- VAN HEEKEREN 2016 = V. S. Van Heekeren, *A Method and an Object: An Art Historical Approach Applied to the 'Memento-Mori' Mosaic from Pompeii, Italy*, International Journal of Student Research in Archaeology (IJSRA), 2016, Vol. 1, No. 1, pp. 115-123.
- VAN NIJF 1997 = O. M. van Nijf, *The civic world of professional associations in the Roman East*, Amsterdam 1997.
- VAN NIJF 2002 = O. M. van Nijf, *Collegia and Civic Guards. Two Chapters in the History of Sociability*, in W. Jongman, M. Kleijwegt (a cura di), *After the Past: Essays in Ancient History in Honour of H.W. Pleket*, Leiden - Boston 2002, pp. 305-339.
- VAN NUFFELEN 2014 = P. Van Nuffelen, *Not the Last Pagan: Libanius between Elite Rhetoric and Religion*, in L. Van Hoof (a cura di), *Libanius: A Critical Introduction*, Cambridge 2014, pp. 293-314.
- VAN VOORHIS 2012 = J. Van Voorhis, *The working and re-working of marble statuary at the Sculptor's Workshop in Aphrodisias*, in Kristensen-Poulsen 2012, pp. 39-54.
- VARGA 2020 = R. Varga, *Carving a Professional Identity: The Occupational Epigraphy of the Roman Latin West* (Archaeopress Roman Archaeology), Oxford 2020.
- VARINLIOĞLU 2001 = G. Varinlioğlu, *Trades, Crafts, and Agricultural Production in Town and Countryside in Southeastern Isauria*, in O. Dally, C. Ratté (a cura di), *Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity*, Ann Arbor, Kelsey Museum of Archaeology 2001, pp. 173-187.
- VASIĆ 1976 = R. Vasić, *La représentation de l'"ascia" sur les monuments funéraires de la province romaine de Dalmatie*, «Starinar» 27, 1976, pp. 43-51.
- VENAULT et alii 2006 = S. Venault, S. Deyts, Y. Labaune, R. Symonds, *Artisanat et monde des morts: Le cas de la nécropole Pont-l'Évêque*, «Les dossiers d'Archéologie», N. 316, Dijon 2006, pp. 90-95.
- VENAULT et alii 2009 = S. Venault, S. Deyts, Y. Le Bohec, Y. Labaune, *Les stèles funéraires de la nécropole de Pont-l'Évêque. Contextes de découverte et étude du corpus*, «Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques», 35, 2009, pp.129-204.

- VENNARUCCI 2020 = R. G. Vennarucci, *From Buyers to Shoppers? The Evolution of Shopping Streets in Roman Ostia*, in Flohr-Monteix 2020, pp. 13-15.
- VENTURA - GIOVANNINI - PETRUCCI 2012 = P. Ventura, A. Giovannini, G. Petrucci, *L'allevamento ovino e la lavorazione della lana nella parte orientale della Regio X: testimonianze materiali, resti architettonici, archeozoologia*, in M.S. Busana, P. Basso (a cura di), *LA LANA NELLA CISALPINA ROMANA. Economia e Società*, Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli, Atti del convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), Padova 2012, pp. 171-194.
- VERBOVEN 2004 = K. Verboven, *Mentalité et commerce: le cas des «negotiatores» et de ceux «qui negotia habent»*, in J. Andreau, J. France, and S. Pittia (a cura di), *Mentalités et choix économiques des Romains*, (Scripta Antiqua 7), Bordeaux 2004, pp. 179-197.
- VERBOVEN 2007 = K. Verboven, *Good for business. The roman army and the emergence of a 'business class' in the northwestern provinces of the roman empire (1st century BCE – 3rd century CE)*, in L. De Blois, E. Lo Cascio (a cura di), *The Impact of the Roman Army (200 BC - AD 476): Economic, Social, Political, Religious and Cultural Aspects* (Proceeding of the 6th workshop of the network Impact of empire, Capri 2005), Leiden - Boston, 2007, pp. 295-314.
- VERBOVEN 2011 = K. Verboven, *Professional Collegia: Guilds or Social Clubs?*, «Ancient Society» 41, 2011, pp. 187-195.
- VERBOVEN 2012 = K. Verboven, *The Freedman Economy of Roman Italy*, in S. Bell, T.R. Ramsby (a cura di), *Free at last! The Impact of Freed Slaves on the Roman Empire*, Londra 2012, pp. 88-109.
- VERBOVEN 2014 = K. Verboven, *Attitudes to Work and Workers in Classical Greece and Greece and Rome*, «Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis», 11, 1, 2014, pp. 67-87.
- VERBOVEN - LAES 2016 = K. Verboven, C. Laes, *Work, Labour, and Professions in the Roman World*, *Impact of Empire*, 23, Leiden 2016.
- VERGA 1930 = P. Verga, *Storia della vita milanese*, Milano 1930.
- VERGONE 2006 = G. Vergone, *L'apparato decorativo dei titoli cristiani di Aquileia*, in G. Cuscito (a cura di), *LXII. Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, «Antichità Altoadriatiche» 2006, pp. 535-564.
- VERGONE 2007 = G. Vergone, *Le epigrafi lapidarie del Museo Paleocristiano di Monastero (Aquileia)*, «Antichità Altoadriatiche», Monografie, 3, Trieste 2007.
- VERMEULE 1957 = C. C. Vermeule, *Minting Greek and Roman Coins*, «Archaeology» 10, 1957, pp. 100-107.
- VERMULE 1960 = C.C. Vermule, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum*, «Transactions of the American Philosophical Society», 50, 5, 1960.
- VERNANT 1955 = J.-P. Vernant, *Travail et nature dans la Grèce ancienne*, «Psychologie normale et pathologique» 52, 1955, pp. 1-29.
- VERNANT 1956 = J.-P. Vernant, *Aspects psychologiques du travail dans la Grèce ancienne*, «La pensée» 66, 1956, pp. 80-84.
- VERNANT - VIDAL NAQUET 1988 = J.-P. Vernant and P. Vidal-Naquet, *Travail & esclavage en Grèce ancienne*, Brussels 1988.
- VERZÁR-BASS 1996 = M. Verzár-Bass, *L'arte funeraria lungo la via dell'ambra*, in M. Buora (a cura di), *Lungo la via dell'ambra. Apporti altoadriatici alla romanizzazione dei territori del Medio Danubio (I sec. a.C.-I sec. d.C.)*, Atti del Convegno di Studio (Udine-Aquileia, 16-17 sett. 1994), Udine 1996, pp. 245-271.

- VERZÁR-BASS 1997 = M. Verzár-Bass, *Monumenti funerari di Trieste*, in «Antichità Altoadriatiche (Aaad)» XLIII, 1997, pp. 2117-136.
- VERZÁR-BASS 2005 = M. Verzár-Bass, *Le stele funerarie piemontesi e i loro rapporti con le provincie settentrionali*, in M. Sapelli Ragni (a cura di), *Studi di archeologia in memoria di L. Mercado*, Quart (AO), 2005, pp. 245-263.
- VERZÁR-BASS 2010 = M. Verzár-Bass, *I monumenti dei Fadieni e i primi sviluppi delle stele romane in Italia Settentrionale*, in «Ostraka», 19, 2010, pp. 63-77.
- VESSBERG 1941 = O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund 1941.
- VEYNE 1976 = P. Veyne, *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Parigi 1976.
131-143.
- VEYNE 1982 = P. Veyne, *Monumentum rude ex ascia*, «Revue de philologie», 56,2, 1982, pp. 189-190.
- VEYNE 2000 = P. Veyne, 'La "plèbe moyenne" sous le Haut-Empire romain', *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55, 2000, 1169-1199.
- VICARI 2001 = F. Vicari, *Produzione e commercio dei tessuti nell'Occidente romano*, Oxford 2001.
- VIDALE 1992 = M. Vidale, *Produzione artigianale protostorica. Etnoarcheologia e archeologia*, Padova 1992.
- VIDALE 2002 = M. Vidale, *L'idea di un lavoro lieve. Il lavoro artigianale nelle immagini della ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Padova 2002.
- VILLANUEVA PUIG 2007 = M.C. Villanueva Puig, *Des signatures de potiers et de peintres de vases à l'époque grecque archaïque et de leurs interprétations*, in «Metis», n.s. 5, 2007, pp. 27-50.
- VILLARD 2002 = F. Villard, *L'apparition de la signature des peintres sur les vases grecs*, in «Revue des Études Grecques »115, 2002, pp. 778-782.
- VISCONTI 1869 = P. E. Visconti, *La Villa Albani*, Roma 1869.
- VISCONTI 1878 = C. L. Visconti, *Di un raro ed insigne bassorilievo esprimente la fucina di Vulcano mentre il nume vi fabbrica le armi di Achille*, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 6, 1878, pp. 142-152.
- VISCONTI 1883 = P.E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia*, Roma 1883.
- VITTINGHOFF 1990 = F. Vittinghoff, *Gesellschaft*, in F. Vittinghoff (a cura di), *Europäische Wirtschafts- und Sozialgeschichte in der römischen Kaiserzeit*, Stoccarda 1990, pp. 161-369.
- VIVIERS 2006 = D. Viviers, *Signer une œuvre en Grèce ancienne: pour-quoi? Pour qui?*, in J. Delagenière (a cura di), *Les clients de la céramique grecque*, Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Paris, 30-31 janvier 2004), in *Cahiers du CVA*, France, 1, Parigi 2006, pp. 141-154.
- ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012 = Ε. Βλαχογιάννη, *Δύο επιτύμβιες στήλες ρωμαϊκών χρόνων με παραστάσεις χειρωνακτών από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, «δινήεσσα» τιμητικός τόμος για την Κατερίνα Ρωμιοπούλου, Θεσσαλονίκη 2012, pp. 401-408.
- VOLKEN 2010 = M. Volken, *Le fer et la peau: Le cuir et ses outils en milieu urbain romain*, in P. Chardron-Picault (a cura di), *Aspects de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romaine*, Actes du colloque d'Autun, 20-22 septembre 2007, Dijon 2010, pp. 415-424.

- VOLPE 2004 = R. Volpe, *Lo struttamento agricolo e le costruzioni sul pianoro di Centocelle in età repubblicana*, in P. Gioia, R. Volpe (a cura di), *Centocelle I. Roma S.D.O. Le indagini archeologiche*, Roma 2004, pp. 447–461.
- VON MERCKLIN 1962 = E. Von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlino 1962.
- VON RÜDEN 2015 = C. Von Rüden, *Approaching ancient techniques from technology to bodily learning and skill*, in W. Gauss, G. Klebinder-Gauss, C. Von Rüden (a cura di), *The Transmission of Technical Knowledge in the Production of Ancient Mediterranean Pottery* (Proceedings of the International Conference at the Austrian Archaeological Institute at Athens, 23rd – 25th November 2012), Österreichisches Archäologisches Institut Wien 2015, pp. 35-49.
- VON PETRIKOVITS 1981 = H. von Petrikovits, *Die Spezialisierung des römischen Handwerks*, in H. Jakuhn, W. Janssen, R. Schmidt-Wiegand, H. Tiefenback (a cura di), *Das Handwerks in vor- und frühgeschichtlicher Zeit*, Göttingen, pp. 53-131.
- WACE 1910 = A.J.B. Wace, *The Reliefs in the Palazzo Spada*, «Papers of the British School at Rome» 5, 1910, pp. 167-200.
- WACKE 2001 = A. Wacke, *Manumissio matrimonii causa. Die Freilassung zwecks Heirat nach den Ehegesetzen des Augustus*, in H. Bellen, H. Heinen (a cura di), *Fünfzig Jahre Forschungen zur antiken Sklaverei an der Mainzer Akademie, 1950-2000*, Stuttgart 2001, pp. 133-158.
- WAEKENS – HERZ - MOENS 1992 = M. Waelkens, N. Herz, J.-L. Moens (a cura di), *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance* (Acta Archaeologica Lovaniensia, Monographiae 4). Leuven 1992.
- WALLACE-HADRILL 2008 = A. Wallace-Hadrill, *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge, 2008.
- WALTERS 1926 = H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londra 1926.
- WALTZING 1895 = J.-P. Waltzing, *Etude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, Louvain 1895.
- WALTZING 1899 = J.-P. Waltzing, *Recueil des inscriptions grecques et latines relatives aux corporations des Romains* (Etude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains), III, Louvain 1899.
- WARD-PERKINS 1970 = J.B. Ward-Perkins, *From Republic to Empire: Reflections on the Early Provincial Architecture of the Roman West*, «Journal of Roman Studies», 1970, pp. 1-19.
- WASHBURN 1906 = O. M. Washburn, *Excavations at Corinth in 1905*, «American Journal of Archaeology» 10, 1906, pp. 18–20.
- WASSINK 1991 = A. Wassink, *Inflation and Financial Policy Under the Roman Empire to the Price Edict of 301 AD*, «Historia» 40, 1991, pp. 465–493.
- WATSON 1967 = A. Watson, *The Law of Persons in the Later Roman Republic*, Oxford 1967.
- WATSON 1975 = A. Watson, *Rome of the XII Tables. Persons and Property*, Princeton 1975.
- WEAVER 1991 = P. R. C. Weaver, *Children of Freedmen (and Freedwomen)*, in B. Rawson (a cura di), *Marriage, Divorce and Children in Ancient Rome*, Oxford 1991, pp. 166-190.
- WEEKS 1982 = J. Weeks, *Roman Carpentry Joints: Adoption and Adaptation*, in S. McGrail (a cura di), *Woodworking Techniques before A.D. 1500*, Oxford 1982, pp. 157-168.
- WEISS 2000 = Ch. Weiss, *Die Steindenkmäler der Sammlung "de la Chica" in Mengíbar (Jaén) im Kontext der Sepulkralkunst des oberen Gualdalquivirtales*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Abt. Madrid)» MDAI(M) 41, 2000, pp. 254-317.

- WELLS 1990 = C.M. Wells, *A note on the term "presigillata"*, in E. Ettliger, B. Hedinger, B. Hoffmann, P.M. Kenrick, G. Pucci, K. Roth Rubi, G. Schneider, S. Von Schnurbein, C.M. Wells (a cura di), *Conspectus Formarum Terrae Sigillatae Italico modo Confectae*, Bonn 1990, *Conspectus formarum terrae Sigillatae Italico modo confectae*, (Materialien zur römischgermanischen Keramik, 10), Bonn 1990, p. 4.
- WEST 1941 = R. West, *Römische Porträtplastik II*, Monaco 1941.
- WHEELER 1964 = M. Wheeler, *Roman Art and Architecture*, New York 1964.
- WHITE 1970 = K. D. White, *Roman Farming (Aspects of Greek and Roman Life)*, Londra – Southampton 1970.
- WHITEHEAD 1984 = J. K. Whitehead, *Biography and Formula in Roman Sarkophagi* (Diss. Ph.D Yale University) 1984.
- WHITTAKER 1990 = C.R. Whittaker, *The consumer city revisited: the vicus and the city*, «Journal of Roman Archaeology» 3, 1990, pp. 110–118.
- WIERSCHOWSKI 2001 = L. Wierschowski, *Fremde in Gallien, "Gallier" in der Fremde: Die epigraphisch bezeugte Mobilität in, von und nach Gallien vom 1. bis 3. Jh. n. Chr.*, Stoccarda 2001.
- WILD 1970 = J. P. Wild, *Textile Manufacture in the Northern Roman Provinces*, Cambridge 1970.
- WILD 2001 = J.-P. Wild, *Textiles et activités relatives au textile sur le monument d'Igel*, «Annales de l'Est» (2), 2001, pp. 83-92.
- WILD 2002 = J.-P. Wild, *The Textile Industries of Roman Britain*, «Britannia», 33, pp. 1-42.
- WILD 2004a = J.-P. Wild, *The Roman Textile Industry: problems, but progress*, in C. Alfaro, J.P. Wild, B. Costa (a cura di), *Purpurae vestes, Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterraneo en época romana* (Ibiza, 8-10/11/2002) Valencia 2004, pp. 22-27.
- WILD 2004b = J.-P. Wild, *Sails sacking and packing: Textiles from the first century rubbish dump at Berenike, Egypt*, in C. Alfaro, J.P. Wild, B. Costa (a cura di), *Purpurae Vestes: Textiles y Tintes del Mediterraneo en época romana* (Ibiza, 8-10 noviembre 2002), Valencia, 2004, pp. 61-67.
- WILD 2013 = J.-P. Wild, *Vindolanda: Zu den textilien und der sozialen Hierarchie in einem römischen Kastell*, in M. Tellenbach, R. Schulz, A. Wiczorek (a cura di), *Die Macht der Toga. Dresscode im römischen Weltreich*, Regensburg 2013, pp. 238-241.
- WILKINS - HILL 2006 = John M. Wilkins, Shaun Hill, *Food in the Ancient World* (Ancient Cultures), Malden-Oxford-Victoria 2006.
- WILPERT 1932 = J. Wilpert, *I sarcofagi Cristiani Antichi, II*, Roma 1932.
- WILPERT 1936 = J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi, III*, Roma 1936.
- WILSON 2002a = A. Wilson, *Machines, power and the ancient economy*, in «The Journal of Roman Studies», Vol. 92, 2002, pp. 1-32.
- WILSON 2002b = A.I. Wilson, *Urban Production in the Roman World. The View from North Africa*, «Papers of the British School at Rome» 70, 2002, pp. 231–274.
- WILSON - SCHÖRLE 2009 = A. Wilson, K. Schörle, *A baker's funerary relief from Rome*, «Papers of the British School at Rome», 77, 2009, pp. 101-123.
- WILSON - FLOHR 2016 = A. Wilson, M. Flohr, *Urban Craftsmen and Traders in the Roman World*, Oxford Studies on the Roman Economy 2016.
- WILSON - FLOHR 2017 = A. Wilson, M. Flohr, *The Economy of Pompeii*, Oxford 2017.
- WITCHER 2006 = R. Witcher, *Settlement and Society in Early Imperial Etruria*, «Journal of Roman Studies», 96, 2006, pp. 41-68.

- WOOLF 1994 = G. Woolf, *Becoming Roman, staying Greek: culture, identity and the civilizing process in the Roman East*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» (PCPhS) 40, 1994, pp. 116-143.
- WOOLF 1996 = G. Woolf, *Monumental writing and the expansion of Roman society in the Early Empire*, «Journal of Roman Studies», 86, 1996, pp. 22-39.
- WOOLF 1997 = G. Woolf, *The Roman Urbanization of the East*, in S. Alcock (a cura di), *The Early Roman Empire in the East*, Oxford 1997, pp. 1-14.
- WOOLF 1998 = G. Woolf, *Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul*, Cambridge 1998.
- WOOTTON – RUSSELL - ROCKWELL 2013 = W. Wootton, B. Russell, P. Rockwell, *Stoneworking tools and toolmarks, The Art of Making in Antiquity: Stoneworking in the Roman World*, 2013, pp. 1-27.
- WREDE 1971 = H. Wrede, *Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit*, in MDAIR, 78, 1971, pp. 125-166.
- WREDE 1981 = H. Wrede, *Consecratio in forma deorum. Vergöttliche Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1981.
- WUILLEUMIER 1942 = H. Wuilleumier, *L'ascia*, in «Revue de l'histoire des religions» (RevHistRel), 128, 1942, pp. 40- 83.
- YADIN 1966 = Y. Yadin, *Masada: Herod's Fortress and the Zealot's Last Strand*, Londra 1966.
- YEGÜL - FAVRO 2019 = F. Yegül, D. Favro, *Roman Architecture and Urbanism. From the Origins to Late Antiquity*, Cambridge 2019.
- ZACCARIA 1987 = C. Zaccaria, *Forme di promozione sociale ad Aquileia nei primi secoli dell'Impero*, in «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), XXIX, 1987, pp. 129-145.
- ZACCARIA 1988 = C. Zaccaria, *Notiziario epigrafico*, in «Aquileia Nostra», LIX, 1988. pp. 293-364
- ZACCARIA 1997 = C. Zaccaria, *Aspetti sociali del monumento funerario romano*, «Antichità Altoadriatiche», 43, 1997, pp. 67-82.
- ZACCARIA 2003 = C. Zaccaria, *Gli affari degli Aratrii. L'ascesa di una famiglia di imprenditori edili ad Aquileia tra I sec. a.C. e I sec. d.C.*, in J.-P. Bost, J.-M. Roooaz, F. Tassaux (a cura di), *Itinéraire de Saintes à Dougga. Mélanges offerts à Louis Maurin*, Ausonius-Publications, Mémoires 9, Bordeaux, 2003, pp. 307-326.
- ZACCARIA 2007 = C. Zaccaria, *Attività e produzioni artigianali ad Aquileia. Bilancio della ricerca*, «Antichità Altoadriatiche» (Aaad), 2007, pp. 393-438.
- ZACCARIA 2009 = C. Zaccaria, *Novità sulla produzione lanaria ad Aquileia. A proposito di una nuova testimonianza dei purgatores*, in M.G. Angeli Bertinelli, A. Donati (a cura di), *Opinione pubblica e forme di comunicazione a Roma: il linguaggio dell'epigrafia* (Epigrafia e antichità 27), Faenza 2009, pp. 288-295.
- ZACCARIA 2014 = C. Zaccaria, *Per una definizione dell'epigrafia dei porti*, in «Antichità Altoadriatiche» LXXIX, 2014, pp. 15-40.
- ZADOKS 1932 = A. Zadoks, *Ancestral Portraiture in Rome and in the Art of the Last Century of the Republic*, Amsterdam 1932.
- ZAGARI – LA SALVIA 2005 = F. Zagari, V. La Salvia, *Il metallo nel Medioevo: tecniche, strutture, manufatti*, Roma 2005.

- ZAHN 1968 = E. Zahn, *Die neue Rekonstruktionzeichnung der Igeler Säule*, «Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete. Trier: Rheinisches Landesmuseum» (TZ) 31, 1968, pp. 227-234.
- ZAMPIERI 1971 = G. Zampieri, *Stele funeraria romana inedita dal territorio Patavino*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 60, 1971, pp. 27-46.
- ZAMPIERI 2000a = E. Zampieri, *Presenza servile e mobilità sociale in area altinate. Problemi e prospettive*, Portogruaro (VE) 2000.
- ZAMPIERI 2000b = G. Zampieri, *Introduzione*, in G. Zampieri, B. Lavarone (a cura di), *Bronzi antichi del museo Archeologico di Padova. Statuette figurate egizie etrusche venetiche e italiche, armi preromane, romane e medioevali, gioielli e oggetti di ornamento, instrumentum domesticum dal deposito del Museo (Padova, 17 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001)*, Catalogo della Mostra, Roma 2000, pp. 1-22.
- ZANKER 1974 = P. Zanker, *Hellenismus in Mittelitalien*, Kolloquium in Göttingen vom 5. bis (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, vol. 97), Göttingen 1974.
- ZANKER 1975 = P. Zanker, *Grabreliefs römischer Freigelassener*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» (JDAI), 90, 1975, pp. 267-315.
- ZANKER 1988 = P. Zanker, *The Power of Image in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1988.
- ZANKER 1991 = P. Zanker, *Immagini e valori collettivi*, in *Storia di Roma, II, L'impero mediterraneo, 2. I principi e il mondo*, Torino 1991, pp. 193-210.
- ZANKER 1992 = P. Zanker, *Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich*, in «Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes» (Kolloquium in Xanten vom 2. bis 4. Mai 1990), Köln 1992, pp. 339-358.
- ZANKER 1998 = P. Zanker, *Pompeii: Public and Private Life*, Cambridge 1998.
- ZANKER 2002 = P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Venezia 2002.
- ZANKER 2004 = P. Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Londra 2004.
- ZANKER-EWALD 2012 = P. Zanker, B.C. Ewald, *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*, Oxford 2012.
- ZERBINI 1998 = L. Zerbini, *Gli agrimensori dell'Africa romana. L'Africa romana, XII*, Sassari 1998, pp. 123-133.
- ZERBINI 1999 = L. Zerbini, *Demografia e popolamento dell'alto-medio Polesine in età romana*, in «Annali dei Musei Civici di Rovereto», 15, 1999, pp. 39-65.
- ZEVI 1996 = F. Zevi, *Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana: per un'interpretazione dei dati archeologici*, in M. Cébeillac-Gervasoni (a cura di), *Les Élités Municipales de l'Italie Péninsulaire des Gracques à Néron. Actes de la table ronde de Clermont-Ferrand (28-30 novembre 1991)*, Roma 1996, pp. 125-138.
- ZICARI 1969 = I. Zicari, *Guida del Museo Oliveriano di Pesaro*, Pesaro 1969.
- ZIMMER 1982a = G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlino 1982.
- ZIMMER 1982b = G. Zimmer, *Antike Werkstattbilder* (Bilderhefte der Staatlichen Museen Berlin. Stiftung preussischer Kulturbesitz 42), Berlino 1982.
- ZIMMER 1985 = G. Zimmer, *Römische Handwerker*, in «Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt» (ANRW), 12-3, 1985, pp. 205-228.
- ZIOMECKI 1975 = J. Ziomecki, *Les représentations d'artisans sur le vases attiques*, Wrocław 1975.
- ZOEGA 1808 = G. Zoega, *Li bassirilievi antichi di Roma I*, Roma 1808.

ZOIA 2018 = S. Zoia, *Mediolanensis Mos. L'officina epigrafica di Milano*, Faenza 2018.

ZOVATTO 1971 = P.L. Zovatto, *Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Concordia, scavi, Battistero. Summaga, Abbazia, Sesto al Réghena, Abbazia. Caorle*, (Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia), Bologna 1971.

ZWIERLEIN-DIEHL 1986 = E. Zwierlein-Diehl, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I*, Monaco 1986.

CATALOGO

INTRODUZIONE AL CATALOGO

Il catalogo qui presentato è articolato secondo le diverse categorie professionali individuate nel corso della ricerca all'interno delle quali le raffigurazioni risultano raggruppate e distribuite sulla base di un ordine cronologico dalla più antica alla più recente.

Il catalogo delle iconografie professionali è stato pensato per raccogliere e classificare i dati oggettivi e, trattandosi di reperti già editi e discussi, per fornire una breve sintesi di quanto pubblicato e rimandando, invece, ai vari capitoli l'analisi critica approfondita.

La struttura delle singole schede si basa sul modello fornito da G. Zimmer per il catalogo delle iconografie professionali di ambito italico¹⁷⁰⁶ ma, a differenza di questo, non si ricorre ad alcuna abbreviazione per i vari campi obbligatori della scheda.

Pertanto alle informazioni sulla provenienza e sul luogo di conservazione, aggiornate secondo i dati editi più recenti, si aggiungono le indicazioni tecniche relative al materiale e/o alla tecnica d'esecuzione, le dimensioni e lo stato di conservazione.¹⁷⁰⁷

Molta cura è dedicata alla descrizione che occupa la parte centrale di ciascuna scheda. Essa inizia con l'identificazione architettonica del supporto e l'inquadramento della raffigurazione della quale viene precisata la posizione e la tipologia. Segue la descrizione particolareggiata dell'immagine, nei suoi minimi dettagli cui viene associato, laddove presente, il testo dell'iscrizione. Per quest'ultimo viene fornita una sorta di traduzione che deve intendersi come sintesi delle letture pubblicate e del quale vengono evidenziate solo le questioni che interessano il presente lavoro (status, riferimento professionale, rapporti di parentela e produzione, ecc.). La descrizione viene conclusa con un breve commento sulla professione rappresentata e sulla valenza che essa assume, ma si accenna anche a questioni di carattere stilistico e antiquario che si riconnettono alla cronologia del reperto e ad eventuali vicende legate alla scoperta.

L'insieme di tutte queste caratteristiche permettono, infatti, di datare in modo abbastanza preciso la maggior parte dei reperti esaminati e, nel caso degli esemplari dei quali si dispone di ricca bibliografia, vengono indicati gli studiosi di cui si considera la proposta di datazione.

¹⁷⁰⁶ ZIMMER 1982. Si segnala anche il lavoro di S. Mele sulle stele iberiche di epoca romana che ha rappresentato un riferimento più aggiornato nell'ambito della strutturazione del catalogo (MELE 2008).

¹⁷⁰⁷ In diversi casi non è stato possibile acquisire informazioni specifiche relative in particolare al numero di inventario e alle dimensioni dei reperti a causa del mancato aggiornamento di cataloghi e collezioni, ma anche per le vicende legate ai passaggi di proprietà o a dispersioni.

Concludono la scheda le abbreviazioni bibliografiche specifiche in ordine cronologico e alfabetico all'interno delle quali sono inclusi i riferimenti a tutta la letteratura scientifica prodotta per ciascun reperto comprese le prime trattazioni antiquarie di fine Ottocento.¹⁷⁰⁸ La varietà di ambiti professionali esaminati, l'ampiezza del territorio considerato e il carattere estremamente disomogeneo delle attestazioni ha suggerito di organizzare le schede in modo alternativo rispetto al classico ordinamento geografico. Come accennato, infatti, le schede sono raggruppate per categorie professionali¹⁷⁰⁹, nell'ordine: produzione e lavorazione della carne, produzione e lavorazione della farina, attività agro-pastorali, produzione e lavorazione dei tessuti, lavorazione del cuoio (calzolai), lavorazione del legno, lavorazione della pietra e mestieri edili, estrazione e lavorazione dei metalli, artigianato della ceramica, produzione e lavorazione del vetro. Per alcuni ambiti professionali si è proceduto a un ulteriore articolazione in specializzazioni artigianali: in particolare per la manifattura tessile è stato possibile riconoscere la rappresentazione di *fullones*, *lanarii*, *pectinarii*, *purpurarii*, *coactiliarii*, *textores* e *vestiarii*; mentre per quanto riguarda la lavorazione è stata pensata una più generica distinzione tra falegnami e *fabri navales*. Completano la rassegna iconografica altre tre categorie, una dedicata alla rappresentazione di "Altri mestieri", la seconda alle professioni d'incerta identificazione e l'ultima alle iconografie professionali dal significato simbolico.

Ogni reperto è associato a un codice alfanumerico identificativo composto dalle iniziali della categoria professionale di riferimento (M per macellai, P per panettieri, CE per ceramica e così via) e da un numerale attribuito sin dal principio del lavoro per facilitare l'analisi, il raffronto e l'elaborazione dei dati.

All'interno del catalogo sono inseriti anche i reperti dichiarati dispersi e dei quali si dispone di poche essenziali informazioni. Nonostante tali carenze si è preferito comunque includerli all'interno della rassegna per completezza documentaria e considerarli, con le dovute cautele¹⁷¹⁰, all'interno dell'analisi critica.

Infine per ogni raffigurazione catalogata viene inclusa un'immagine, inserita in calce alla relativa scheda per facilitare la lettura e la comprensione di ciascun reperto. Le immagini fotografiche sono state acquisite sia dall'edito, sia a seguito di personali sopralluoghi che attraverso opportune richieste inoltrate agli enti presso i quali sono custoditi i reperti. Laddove possibile si è tentato di acquisire la documentazione a colori al fine di mostrare quelle caratteristiche cromatiche che, specie per le pitture, costituiscono aspetti

¹⁷⁰⁸ Si fa riferimento soprattutto a JAHN 1861 e ai volumi a cura di H. Blümner pubblicati tra il 1879 e il 1887, ai quali si affianca una ricca bibliografia di lavori coevi più particolareggiati e dedicati a raccolte museali o a singoli reperti.

¹⁷⁰⁹ Si è fatto in parte riferimento alle denominazioni utilizzate da E. Frézouls nella rassegna delle professioni attestate nell'epigrafia gallo-romana (FRÉZOULS 1991, pp. 33-72).

¹⁷¹⁰ Di questi reperti non è stato possibile acquisire adeguata documentazione fotografica, pertanto ci si è basati su riproduzioni a stampa di disegni e litografie per lo studio delle immagini.

estremamente peculiari della raffigurazione. Nonostante il carattere eterogeneo della documentazione raccolta si è tentato di mantenere un certo standard qualitativo in grado di soddisfare i requisiti minimi di chiarezza e di leggibilità.

M (Macellai)

1 (M1)

Stele di Florius Liccaeus

Collocazione: Capua, Museo Campano, cortile. *Provenienza:* Capua, collegio dei Gesuiti.

Travertino. Superficie molto consunta. Il pilastro del lato destro è quasi del tutto mancante e la porzione superiore del frontone è priva di alcuni elementi. Teste mancanti.

Dimensioni: altezza cm 177; larghezza cm 106; spessore cm 36.

Stele a edicola su zoccolo, con quattro ritratti a figura intera inseriti all'interno di una nicchia quadrata, delimitata da due pilastri angolari su semplici basi.

All'interno della nicchia si dispongono tre personaggi (da destra verso sinistra): un uomo in tunica e toga, un personaggio al centro ritratto nel gesto della *dextrarum iunctio* in rapporto a una donna (la figura a sinistra), in tunica e stola (*capite velato*). Una quarta figura, più piccola e pertinente a una bambina sulla cui spalla è poggiato il braccio sinistro del personaggio centrale. L'epistilio liscio porta l'iscrizione con i nomi delle quattro figure. Il frontone incorniciato da modanature ha al centro una testa di Medusa.

Sulla base, separati da un listello, sono raffigurati cinque animali incedenti verso destra: un ariete con una campana al collo è seguito da due pecore e una scrofa. Tra quest'ultima e le pecore è raffigurato un coltello. Chiude la sequenza un altro animale (suino o bovino), disposto verticalmente, forse per mancanza di spazio.

Iscrizione sull'epistilio:

TITIAE C (AI) L (IBERTAE) DORCHAE Q (UINTUS) FLORIUS) Q (UINTI) L (IBERTUS)
LICCAEUS FAUSTAE DELICIUM Q (UINTO) FLORIO Q (UINTI) L (IBERTO) FAUSTO /
Q (UINTUS) FLORIUS Q (UINTI) L (IBERTUS) LICCAEUS SIBI SVISQ (UE) FECIT

Iscrizione sulla cornice sotto la nicchia:

...M..DUCE...PULL...

La lapide fu eretta da *D. Florius Liccaeus*, la figura centrale. *Titia Dorcha* era probabilmente sua moglie, *D. Florius Faustus*, probabilmente suo fratello. La parentela della bambina di nome *Faustae Delicium* è incerta.

La toga dei due uomini richiama i modelli della tarda repubblica e la prima età imperiale. Caratteristiche sono le numerose pieghe parallele, che tuttavia non rispecchiano il modello tradizionale di *toga exigua* tipica del periodo repubblicano. In generale le figure mostrano una buona resa plastica. Il fregio animale è più semplice, l'effetto plastico meno evidente. Gli animali, infatti, sono rigidi e poco naturali nel movimento. Ciascun animale è isolato l'uno dall'altro, l'ultimo è disposto verticalmente anche per ragioni di spazio.

All'interno del gruppo della stele campana lo stile preannuncia un linguaggio diverso che sarà tipico del periodo successivo. Ciò è particolarmente evidente nel modello della toga, la cui plasticità è tipica dello stile più tardo. Il tipo di stele suggerì a G. Zimmer di inquadrare

il sepolcro intorno alla fine del I secolo a.C., benché secondo H. Frenz la fine di tale produzione può essere collocata verso la metà del I secolo d.C. (Frenz 1985, p. 26). Anche sul piano prosopografico tale datazione trova conferma con i *Florii* attestati a Capua alla metà del secolo (D'Isanto 1993, p. 133).

Datazione: fine I secolo a.C. – inizio I secolo d.C. (Zimmer 1982a); Metà I secolo d.C. ca. (Frenz 1985; D'Isanto 1993).

Bibliografia: CIL X 4370; IANNELLI 1883, pp. 18-19; FORTI 1942, pp. 46-47, n. 2, tav. II,5; ZIMMER 1982a, pp. 101-102, n. 10; FRENZ 1985, p. 24, nt. 148, p. 27, nt. 164; D'ISANTO 1993, pp. 132-133, n. 142.

Tav. I



2 (M2)

Stele degli Artorii

Collocazione: Torcello, Museo Provinciale (n. inv. 7.) *Provenienza:* Cervia (Ravenna)
Calcere.

Dimensioni: altezza cm 112; larghezza cm 60,5; spessore cm 21,5.

Stele anarchittonica con due nicchie sovrapposte. La nicchia superiore occupa tutta la larghezza della stele e accoglie i ritratti di un uomo anziano e di una donna. I busti sono piccoli e si intravedono le vesti. Nella nicchia inferiore, invece, è presente un solo busto, pertinente a un uomo più giovane. Nome e grado del defunto sono posti sotto ciascun ritratto al di sotto della nicchia, mentre nella parte inferiore, ai lati, sono raffigurati gli strumenti di macellaio: coltelli incrociati e a destra una mannaia a lama semicircolare. L'iscrizione è distribuita in due parti: tre righe sono incise nello spazio fra le due nicchie e un'altra è disposta in basso, sotto la nicchia inferiore.

Iscrizione superiore:

L (UCIUS) ARTORIUS C (AI) F (IULIUS) MIL (ES) / VETERAN (US) LEG (IONIS) XIX /
ARTORIA L (UCII) L (IBERTA) CLEOPATRA

Iscrizione inferiore:

L (UCIUS) ARTORIUS L (UCII) L (IBERTUS) LICINUS

L'iscrizione ci informa che *Artoria Cleopatra* fu liberta di *Lucio Sartorio* il quale dopo averla liberata la prese in moglie. La professione indicata dall'emblema era praticata dal liberto *L. Artorius Licinus*, forse un macellaio, come ipotizzano la maggior parte degli studiosi, o coltellinaio (Mansuelli 1967, p. 103).

Sul piano stilistico i ritratti sono di stile provinciale. Caratteristica è la resa piatta, ornamentale-astratta degli occhi. I capelli, quasi a calotta, del giovane hanno poco volume. L'età di *L. Artorius* è enfatizzata dalle rughe del viso.

I coltelli incrociati appaiono stilizzati e diventano emblema, così come la mannaia. Nel complesso si tratta di una rappresentazione semplice e dallo stile provinciale. I coltelli incrociati appaiono come un emblema stilizzato, mentre la mannaia sembra più dettagliata, con i chiodi per il fissaggio della lama indicati sul manico. Un inquadramento cronologico è possibile grazie all'indicazione della *legio XIX*, istituita nel 9 d.C. È probabile che *L. Sartorius*, in quanto veterano, deve aver completato i suoi 20 anni di servizio entro questo periodo, per cui una datazione dopo gli anni venti del I secolo d.C. appare verosimile.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 348; GUMMERUS 1913, p. 83, fig. 11; FERRI 1931, p. 129, fig. 66; CELLEGARI 1930, p. 12, tav.7; MANSUELLI 1967, pp. 63-65; pp. 131-132, n. 18, fig. 28; MANSUELLI 1975, pp. 278, 291; ZIMMER 1982a, pp. 99-100, n. 8; GHEDINI ROSADA 1982, pp. 50-53, n. 14; SANTORO BIANCHI 1987, pp. 211-213; CHIOFFI 1999, p. 76, n. 97; MONTEIX 2007a, p. 171, fig. 1; RAMBALDI-PORTA 2016, pp. 65-66, fig. 9.



3 (M3)

Stele di Quintus Egnatius

Collocazione: Brescia, Museo Romano (n. inv. 1908). *Provenienza:* Brescia.

Pietra locale (botticino). Parzialmente fratturata con alcuni elementi danneggiati. L'iscrizione presenta una frattura mediana. Le lettere sono rubricate in rosso.

Dimensioni: altezza cm 247, larghezza cm 67, spessore cm 32.

Stele a pseudoedicola su zoccolo, con nicchia rettangolare sormontata da un alto timpano all'interno del quale si intravede la raffigurazione di uno strumento, verosimilmente un coltello.

Iscrizione:

V(ivus) f(ecit) | Q(uintus) Egnatius | Q(uinti) l(ibertus) Blandus | sibi et | Minuciae Urbanae
| uxori. |

Pro paupertate haec summo tibi | tempore, coniunx, ut potui, | meritis parvola dona dedi.
| Innocens, vixit ann(os) XXIIIX.

L'iscrizione ricorda Quinto Egnazio liberto di Quinto Blandus, morto all'età di 28 anni. Egli commissionò il proprio sepolcro per sé stesso e per la moglie Minucia Urbana, quando era ancora in vita. Nel testo viene mantenuto un tono sommesso e umile evidente nel richiamo alla vita semplice che, tuttavia, gli ha permesso di assicurare una dignitosa sepoltura familiare: "Per quanto la povertà mi ha permesso di fare, ho dato a te, mia moglie, quando era giunto il momento, questo regalo piuttosto piccolo [la tomba] per i tuoi meriti."

Secondo G. Zimmer è possibile riconoscere uno strumento artigianale nel frontone per la presenza di un anello sul manico, dettaglio non presente nei coltelli sacrificali, mentre è abbastanza comune negli strumenti artigianali; inoltre il coltello sacrificale presenta una forma fissa, al contrario, la mannaia appare in varie forme.

La stele è semplice e priva di ornamenti. Il ritratto dell'uomo è molto espressivo, con ampie orecchie, mentre il ritratto della donna è dominato da forme "classiche". Porta un'acconciatura con elemento centrale e due trecchine riprodotte fedelmente nel rilievo piatto.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 4593; TAMASSIA 1968, p. 173; PENSABENE 1975, p. 295, tav. 102, 1; ZIMMER 1982a, pp. 102-103, n. 11; MAYER 2020, p. 112.



4 (M4)

Stele da Amiternum

Collocazione: L'Aquila, Museo Nazionale, Sezione Archeologica (n. inv. 100). *Provenienza:* Amiternum.

Calcare. Lato destro fratturato; scalfito in cima.

Dimensioni: altezza cm 56; larghezza cm 103; spessore cm 29.

Frontone in calcare con semplice cornice pertinente a una stele timpanata. All'interno del timpano sono rappresentati quattro strumenti da macellaio: un coltello, un ceppo (utilizzato come piano da lavoro), *dolabra* e una mannaia. La resa è molto semplice, piatta e di bassa plasticità. Lo sfondo è liscio, i dettagli sono accuratamente riprodotti.

Le dimensioni del frammento suggeriscono che esso doveva appartenere a un rilievo funerario nello stile della tomba del fornaio di Bolsena (**Cat. P12**). Le tombe di queste dimensioni scompaiono dopo il I secolo d.C.

Datazione: I sec. d.C. (verosimilmente verso la fine del secolo)

Bibliografia: Persichetti 1912, p. 306, n. 2, fig. 4; Persichetti 1966, tav. 52; Bianchi Bandinelli 1970, p. 62, 87; ZIMMER 1982a, p. 103, n. 12; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 52, fig. 8; CHIOFFI 1999, p. 71, n. 89, fig. 40; MONTEIX 2007a, pp. 173-174, fig. 4.

Tav. IV



5 (M5)

Ara di L. Sextilius

Collocazione: Aquileia, Museo Archeologico (n. inv. 449). *Provenienza:* Aquileia.

Calcare. Buono stato di conservazione degli strumenti sui pannelli laterali.

Dimensioni: altezza cm 116; larghezza cm 53; spessore cm 35.

Ara funeraria con iscrizione sulla fronte e raffigurazioni ai lati. Le due superfici laterali dell'ara mostrano la medesima decorazione: due mannarini (*securiculae*), un coltello a lama triangolare (*culter*) e due uncini (*unci*). La stessa combinazione è riproposta su un blocco (42 x 72 x 27), proveniente dal medesimo monumento sepolcrale (ora impiegato come piedistallo della stele), che forse costituiva la lastra frontale della stele.

Iscrizione: L (UCIUS) SEXTILIUS / L (UCII) LIB (ERTUS) / CRESCENS / T (ESTAMENTO) F (IERI) I (USSIT) / LIB (ERTIS) LIB (ERTABUS) Q (UE).

L'iscrizione riporta il nome di *L. Sextilius Crescens*, verosimilmente un *lanius* come suggeriscono gli strumenti raffigurati, il quale eresse l'ara per sé e i suoi liberti.

Sul piano stilistico gli oggetti sono redi in modo semplice attraverso sottili linee di contorno; i volumi sono abbastanza evidenziati così come i dettagli. La forma dell'ara con gli elementi d'angolo notevolmente semplificati sembra essere stata tipica della regione nord-orientale della Gallia Cisalpina e del Noricum. Il tipo di ara e la paleografia costituiscono secondo Zimmer validi indizi cronologici per inquadrare l'ara nella prima età imperiale (Zimmer 1982a, p. 104) benché Dexheimer propose (con qualche dubbio) una datazione al II secolo d.C. (Dexheimer 1998, p. 103), seguito da V. Hope (Hope 2001).

Datazione: I sec. d.C.

Bibliografia: CIL V 1379; PANCIERA 1957, p. 19; SCRINARI 1972, p. 136, n. 389; FORLATI TAMARO 1980, pp. 630-631; ZIMMER 1982a, pp. 103-104, n. 13; BRUSIN 1991, p. 333, n. 736 a-b; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 52, fig. 9; DEXHEIMER 1998, p. 103, n. 66; CHIOFFI 1999, pp. 80-81, n. 104, fig. 47; HOPE 2001, p. 116, n. IA 736, tav. 8a; LETTICH 2003, p. 13, n. 7; MONTEIX 2007a, p. 172, fig. 2; CHIABÀ 2007, pp. 744-745, fig. 14; BUONOPANE 2013, p. 311.



6 (M6)

Ara di T. Titienius Florus

Collocazione: Verona, Museo Archeologico al Teatro romano (n. inv. 22539). *Provenienza:* Venetia.

Marmo. Dimensioni: altezza cm 97; larghezza cm 61,2; spessore cm 57,5.

Ara funeraria con basamento modanato, fratturato in sommità. L'ara è decorata sui lati con *urceus* e *patera*, sulla fronte da una *corona lemniscata* e sul retro presenta le raffigurazioni di un grosso coltello e di un ovino, raffigurato incedente verso sinistra

Iscrizione della fronte:

sacr(um). / T. Titieni[us] / Florus, la [nous]

Iscrizione del retro:

[...]re / ad dominam / felice ser totum / populum

L'iscrizione della fronte ci informa che l'ara venne fatta costruire da T. Titienius Florus, macellaio, specializzato in capriovini, come suggeriscono le raffigurazioni sul retro.

Datazione I sec. d.C.

Bibliografia: CIL V 3307; BUCHI-CAVALIER MANASSE 1987, p. 134; CHIOFFI 1999, pp. 83-84, n. 108, fig. 50.

Tav. VI



7 (M7)

Stele di C. Vescius Primus

Collocazione: Main, Landesmuseum (n. inv. S 165). *Provenienza:* Bingen (*Germania Superior, Bingium*)

Stele in pietra locale a pseudo edicola.

Dimensioni: altezza cm 149, larghezza cm 64, spessore cm 20.

Stele anarchitettonica con frontone e acroteri pseudofunzionali. Il timpano presenta motivi fitomorfi e fiore centrale, mentre i triangoli laterali sono arricchiti da tralci di edera e delfini contrapposti; subito al di sotto è inserito l'epitaffio racchiuso entro la medesima cornice del frontone. In basso, invece, al di sotto della tabella dell'iscrizione sono raffigurati in sequenza tre oggetti da macellaio: un *culter*, a sinistra, una protome bovina al centro e una *patera manubriata* a destra.

Iscrizione: C. Vescius C. lib. / Primus, lanius, h(ic) s(itus) e(st). / C. Vescius C. f. Sev(e)rus / et Pregrina C. / Vesci filia feceru = /nt per auctorem / tutorem C. Vescio / C. lib. Vaaro.

L'iscrizione ci informa che il liberto C. Vescius Primus morì lasciando due figli, dei quali uno solo era legittimo ossia C. Vescius Severus; la figlia, Peregrina, doveva essere nata fuori dal matrimonio; entrambi comunque furono assegnati a un tutore, C. Vescius Vaarus, un colliberto del padre, che aiutò i figli nell'eseguire la volontà testamentaria dell'uomo. Gli oggetti in basso si riferiscono, chiaramente, al mestiere di *lanius* esercitato dal defunto. La presenza della patera suggerirebbe di inquadrare il personaggio come *victimarius* (Chioffi 1999, p. 104).

Datazione: I sec. d.C.

Bibliografia: CIL, XIII 7521; ILS 7473; SELZER 1988, p. 171, n. 114; CHIOFFI 1999, pp. 101-105, n. 143, fig. 63.



8 (M9)

Stele di L. Aelius Pyrrhus

Provenienza: Assisi. *Collocazione:* Assisi, Museo Archeologico, lapidarium.

Travertino. Integra ma molto corrosa.

Dimensioni: altezza cm 79, larghezza 69 cm, spessore 11 cm.

Stele timpanata con ritratto del defunto al centro del campo triangolare, iscrizione sottostante e raffigurazioni artigianali. La stele presenta un timpano ribassato sottetto da due paraste con capitelli dorici. Il ritratto raffigurato è quasi completamente consunto ma si può riconoscere una figura maschile. A sinistra resta traccia di un volatile e a destra è visibile un coltello. Al di sotto dell'iscrizione, tra le due paraste, sono distribuiti diversi oggetti, alcuni dei quali non più identificabili: quelli riconoscibili sono un'anfora poggiata su un supporto, un'ascia, un bucranio, una tavola e uno sgabello sormontati, da un *carnarium* (Chioffi 1999). Gli oggetti non più identificabili appartengono probabilmente al repertorio degli strumenti legati al mestiere del macellaio.

Iscrizione: *L(ucius) Aelius L(uci) f(ilius) Pyrrhus, / lanius* (Forni 1987), precedentemente *L(ucius) Aelius L(uci) T(iti) f(ilius) Pyrrhus, / lanius* (CIL)

L'iscrizione ci informa che *Pyrrhus* era impegnato nell'attività di *lanius* e la presenza della protome bovina chiarisce il settore di macelleria. Si tratta, dunque, di un macellaio, ingenuo, forse figlio di un liberto di origine greca (Matteini Chiari 2005), appartenente alla gens *Aelia*.

Datazione: I sec. d.C.

Bibliografia: CIL XI, 8024; ILS 753; FORNI 1987, p. 52, n. 82; CHIOFFI 1999, pp. 74-75, n. 94, fig. 42; MATTEINI CHIARI 2005, pp. 121-122, n. 52.



9 (M8)

Ara di Portogruaro

Collocazione: Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese (n. inv. 200). *Provenienza:* Venetia. Concordia Sagittaria (1873).

Calcere grigio. Lato sinistro mancante. Base e cornici risultano danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 81; larghezza cm 57; spessore cm 56.

Ara funeraria con semplice modanatura sulla base e sul coronamento. Al centro della parte superiore è presente una cavità per l'urna cineraria. Il lato destro è caratterizzato da alcune raffigurazioni: una grossa mannaia in alto, una stadera a due piattelli, al centro dei quali è collocato un martello con terminazione sferica (Zimmer 1982a) o un acciaio per arrotare le lame (Chioffi 1999). Due coltelli più piccoli, un grande prosciutto e - allineati su un piano - 10 pesi per la bilancia.

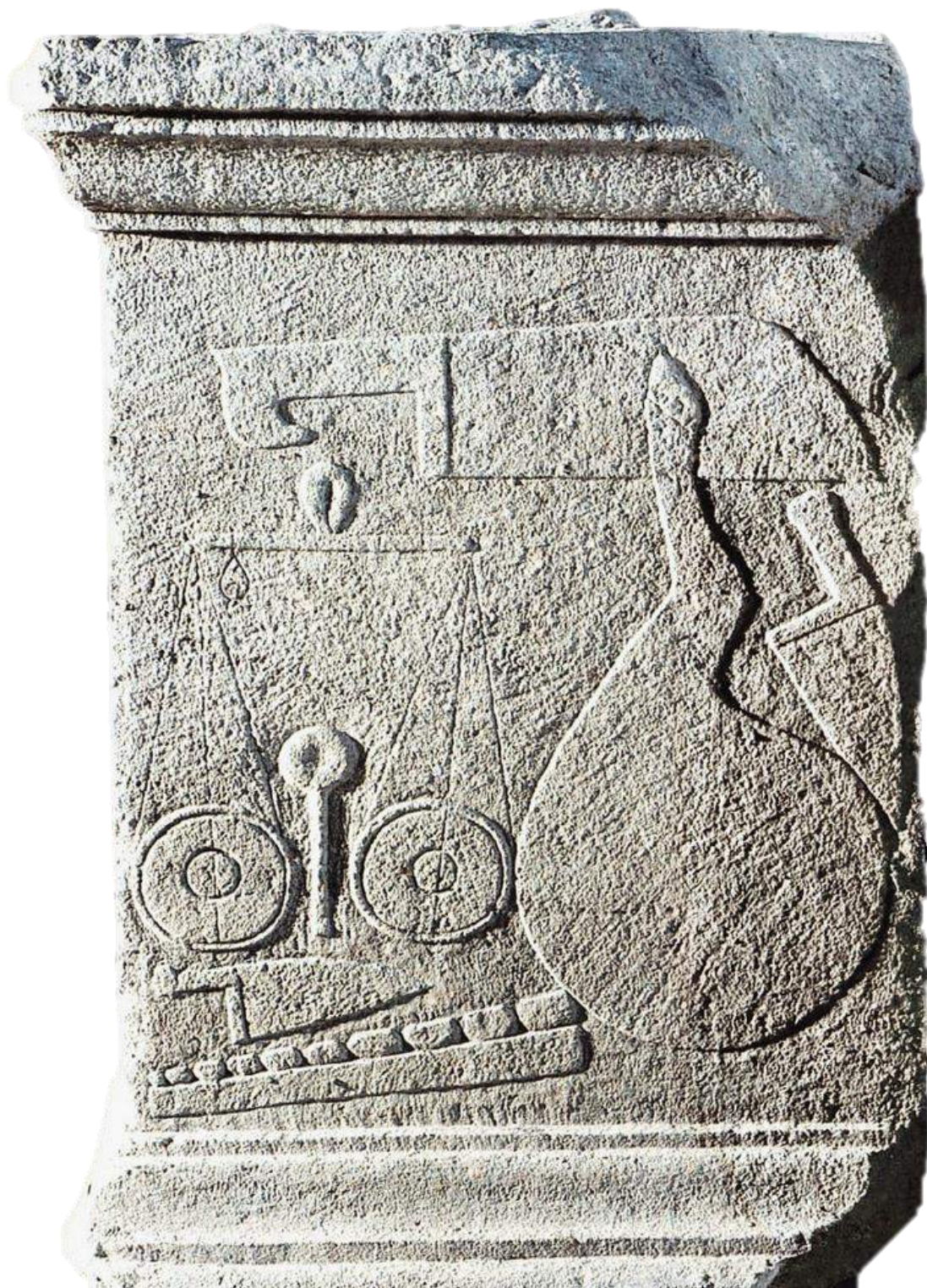
L'iscrizione è mutila:

[..]ae matri / [..]umeni patri / [..]ali fratris filio / [..] Severo fratri / ...Ephagato l(iberto) / [viva] f(ecit) Galla / [t(estamento) f(ieri)] i(ussit).

Benché l'iscrizione sia mutila, è possibile riconoscere la dedicataria del sepolcro, una donna di nome *Galla*. Della famiglia, della quale non è possibile sapere il gentilizio, sono nominati anche la madre, il padre, un fratello, un nipote (figlio del fratello stesso) e un liberto. Tutti questi personaggi fecero fortuna grazie alla macelleria, i cui simboli sono ben disegnati sull'ara. P. L. Zovatto e D. Dexheimer proposero una datazione al II secolo per lo stile netto e preciso, benché il primo non escludesse del tutto il I secolo, per il quale propendono con più convinzione G. Zimmer e C. Compostella; più tarda è la proposta di Broilo, che privilegia invece il II-III secolo.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL V, 8706; ZOVATTO 1971, p. 10, 19; BROILO 1980, p. 105 Nr. 47; CUSCITO 1980, p. 635; ZIMMER 1982a, pp. 104-105, n. 14; COMPOSTELLA 1996, p. 87, fig. 2; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 52, fig. 10; DEXHEIMER 1998, pp. 126-127, n. 130; CHIOFFI 1999, p. 83, n. 107, fig. 49; CHIABÀ 2007, pp. 745-746, fig. 17; Monteix 2007a, p. 173, fig. 3; DI FILIPPO BALESTRAZZI 2012, pp. 119-121, n.98; RAMBALDI-PORTA 2016, pp. 65-66, fig. 8.



10 (M10)

Stele di Q.V. Restitutus

Collocazione: Bologna, Museo Civico Archeologico (n. inv. 19005). *Provenienza:* Bologna, Muro del Reno.

Calcere. Superficie fortemente rovinata dall'azione dell'acqua. Molti dettagli mancano. Braccio e gambe dell'uomo completamente abrasati.

Dimensioni: altezza cm 189, larghezza cm 68, spessore cm 37,5.

Grande stele a pseudoedicola con particolare struttura architettonica caratterizzata da due colonne tortili laterali, sormontate da un capitello corinzio, frontone decorato con la testa di Gorgone e, probabilmente, agli angoli laterali due leoncini acroteriali, ora scarsamente visibili per l'azione corrosiva dell'acqua. Sotto lo specchio epigrafico si sviluppa la raffigurazione con scena di mestiere: un uomo, vestito in tunica corta, è rappresentato davanti ad un cippo a tre gambe (*caudex*) con la mano destra poggiata su quest'ultimo mentre trattiene un oggetto ora non più riconoscibile; a sinistra è posto un tavolino su un piede con alcuni oggetti sopra; sempre a sinistra, attaccati alla parete, è riconoscibile una bilancia con sei pesetti (quattro per G. Susini).

Iscrizione: V (IVUS) F (ECIT) / Q (UINTUS) VALERIUS / Q (UINTI) L (IBERTUS) RESTITUTUS / VI VIR SIBI ET / GAVIAE COGITATAE / UXORI ET / L (UCIO) METELLO NICEROTI / Q (UO) Q (UO) V (ERSUS) P (EDES) XX

Il testo si riferisce al liberto Q. *Valerius Restitutus* che dedicò il sepolcro da vivo a sé stesso, alla moglie Gavia Cogitata e a L. *Metellus Niceros*, forse anch'egli di origine libertina. L'iscrizione riporta anche le dimensioni dell'area funeraria che doveva essere quadrata e di 10 piedi per lato (quasi 3 metri per lato).

La scena raffigurata è stata variamente interpretata nel corso del tempo, la primissima ipotesi formulata dagli scopritori fu quella dell'orefice (Brizio 1896, pp. 159-160), successivamente venne proposta quella del *lanius* (Gummerus 1913, pp. 70-71; Dall'Olio 1922, pp. 106-108). Verso quest'ultima propende ormai la maggior parte degli studiosi (Susini-Pincelli 1960; Zimmer 1982a; Chioffi 1999; Lignereux-Peters 1996), non solo per la maggiore quantità di confronti iconografici (Cat. M16), ma anche per il rinvenimento di un cippo terminale menzionante la medesima misura dell'area sepolcrale (20 x 20 piedi) ed esibente sul frontone la figura di un bue (Susini-Pincelli 1960, p. 18, p. 130, n. 144).

Datazione: prima metà I secolo d.C. (Susini-Pincelli 1960; Zimmer 1982a), fine I – inizi II secolo d.C. (Chioffi 1999)

Bibliografia: CIL XI 6832; BRIZIO 1896, pp.158-160; GUMMERUS 1913, p. 70, fig.1; DALL'OLIO 1922, pp. 103-108, figg. 21-22; DUCATI 1928, pp. 446-447, fig. 180; MANSUELLI 1941, pp. 142-143, n. 10, tav. VII, fig. 16; SUSINI 1958, fig. 5; SUSINI-PINCELLI 1960, pp. 16-20, tav. 13; COLINI 1964, n. 639; ZIMMER 1982a, pp. 93-94, n. 1; QUILICI-QUILICI GIGLI 1995, p. 261, fig. 1; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 51, fig. 7; CHIOFFI 1999, pp. 77-78, n. 98, fig. 44.



11 (M11)

Ara di C. Cornelius Successus

Collocazione: Verona, Museo Archeologico (n. inv. 73). *Provenienza:* Aquileia (?).

Calcare. Bordi e angoli danneggiati o mancanti.

Dimensioni: altezza cm 111; larghezza cm 60; spessore cm 45.

Ara con cimasa troncoconica impostata su zoccolo a gradini; la fronte è iscritta mentre i lati sono decorati a rilievo. Sul lato destro vi è un giovane stante, in tunica (*cincta*) con *paenula* e scarpe, regge nella sua mano destra un *pilum*. Sul lato sinistro lo stesso uomo (?) indossa una tunica corta e sandali ed è raffigurato nell'atto di sventrare con il *dolabra* un maiale appeso con le zampe posteriori al gancio di un *carnarium*. In basso a destra è collocato un coltello da macellaio.

Iscrizione:

D(IS) M(ANIBUS) / C(AI) CORNELI / C(AI) F(ILII) SUCCESSI / MIL(ITIS) COH(ORTIS) XII
URB(ANAE) / ANN(ORUM) XVII M(ENSIUM) V / C(AIUS) CUSONIUS / DIONYSIUS
ET / STATIA CALE NEPOT(I) / IN SOLACIUM / L(UCII) GAVIDI SECUNDINI ET
/STATIAE DANAE / PARENTUM EIUS.

L'iscrizione ricorda C. *Cornelius Successus*, giovane aquileiese, morto dopo essere entrato nelle coorti urbane, al quale la madre, il patrigno, la zia e suo marito, dedicarono il sepolcro. Essi vollero ricordare il giovane, che compare sui due lati dell'ara, sia come *miles* della XII coorte urbana (lato destro) che in quella di *lanius* (lato sinistro).

Il personaggio, riconoscibile nelle due raffigurazioni per la somiglianza dei tratti del viso, è rappresentato in modo abbastanza plastico, benché mantengano una certa rigidità. La vista di tre quarti è evitata, tanto che la figura del macellaio risulta di profilo. In entrambe le figure, la testa è fortemente sproporzionata rispetto al corpo.

Datazione: fine I – inizi II sec. d.C.

Bibliografia: CIL V 909; ALTMANN 1905, p. 249; PAOLI 1948, tav. 11; PANCIERA 1957, pp. 18-19; COLINI 1964, p. 640, fig. 4; FREIS 1967, pp. 55, 95; FORLATI TAMARO 1980, p. 630, fig. 602; ZIMMER 1982a, pp. 97-98, n. 6; BLASON SCARREL 1990, pp. 32-43; BRUSIN 1991-1993, n. 2854; QUILICI-QUILICI GIGLI 1995, p. 267, fig. 4; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 50, fig. 5; DEXHEIMER 1998, pp. 120-121, n. 115; CHIOFFI 1999, 81-82, n. 105, fig. 48; CHIABÀ 2007, pp. 743-744, fig. 12; MONTEIX 2007a, pp. 175-176, fig. 7; RAMBALDI-PORTA 2016, p. 67, fig. 10.



a.



b.

12 (M12)

Stele da Vinea Moroni

Collocazione: Roma, Musei Vaticani, Galleria Lapidaria, VII, 54 (Inv. 8617). *Provenienza:* Roma, Vinea Moroni (sulla via Appia, nel tratto interno alle mura)

Marmo, timpano rotto.

Dimensioni altezza cm 39; larghezza cm 37.

Stele marmorea, originariamente centinata e riquadrata. Nel campo del timpano, ai lati dell'*adprecatio*, sono raffigurati un prosciutto (*perna*), una mannaia e una testa di maiale (*caput suillum*).

D(IS) M(ANIBUS) / L(UCIUS) PACUVIUS RES / TITUTUS ET / CASSIA SPICULA / FECERUNT SIBI ET / SUIS LIBERTIS / LIBERTABUSQUE / POSTERISQUE EORUM

L'iscrizione riporta i nomi dei *Lucius Pacuvius Restitutus* e *Cassia Spicula*, verosimilmente produttori e commercianti di carne suina, come suggeriscono anche gli attributi del mestiere raffigurati nel lunotto in alto.

Nel complesso la lastra è caratterizzata da uno stile estremamente semplice che suggerirebbe una datazione abbastanza alta (I secolo), ma l'iscrizione e in particolare l'abbreviazione D(is) M(anibus) spostano la cronologia alla prima metà del II secolo.

Datazione: inizi II secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 23711; ZIMMER 1982a, p. 106, n. 16; CHIOFFI 1999, p. 13, n. 21, fig. 11.

Tav. XI



13 (M13)

Rilievo di Torlonia

Collocazione: Roma, Museo Torlonia (n. inv. 379). *Provenienza* sconosciuta. Il rilievo era già nella Villa Giustiniani a Porta del Popolo, poi a Villa Albani ed infine al Museo Torlonia.

Marmo lunense. Restaurato in diverse parti, la figura seduta a sinistra è quasi interamente di restauro. *Dimensioni:* Altezza: cm 140; larghezza: cm 218; larghezza: cm 7.

Lastra rettangolare in marmo lunense con cornice semplice raffigurante una scena di vendita all'interno di una bottega. Non è chiara la destinazione d'uso del rilievo. Wincklemann ne ipotizzò l'uso funerario e persino l'appartenenza a un sarcofago (Chioffi 1999, p. 33) mentre Zöega la riferì al contesto commerciale delle insegne di bottega (ZÖEGA 1808).

La raffigurazione è divisa in due parti da una semicolonna con fusto liscio. In quella destra sono raffigurati alcuni animali appesi (2 cinghialetti o maialini, 3 oche, 1 lepre o coniglio); a sinistra una donna, probabilmente la venditrice, con un chitone senza maniche siede a un tavolino rotondo (*mensa lanaria*). Con la mano destra tiene la testa di un'oca appesa dalle gambe, la mano sinistra doveva forse reggere un coltello. Dietro di lei è raffigurata un'altra donna, forse una cliente, vestita in peplo e ritratta mentre solleva il braccio destro sopra la testa della donna seduta. Nella mano sinistra tiene un panno. Entrambe le donne portano acconciature attinte da modelli classici.

Iscrizione: DUM MONTIBUS UMBRE LUSTRABUNT / CONVEXA POLUS DUM SIDERA
PASCET SEMPER HONOS NOMENQ (UE) / TUUM LAUDESQUE MANEBUNT

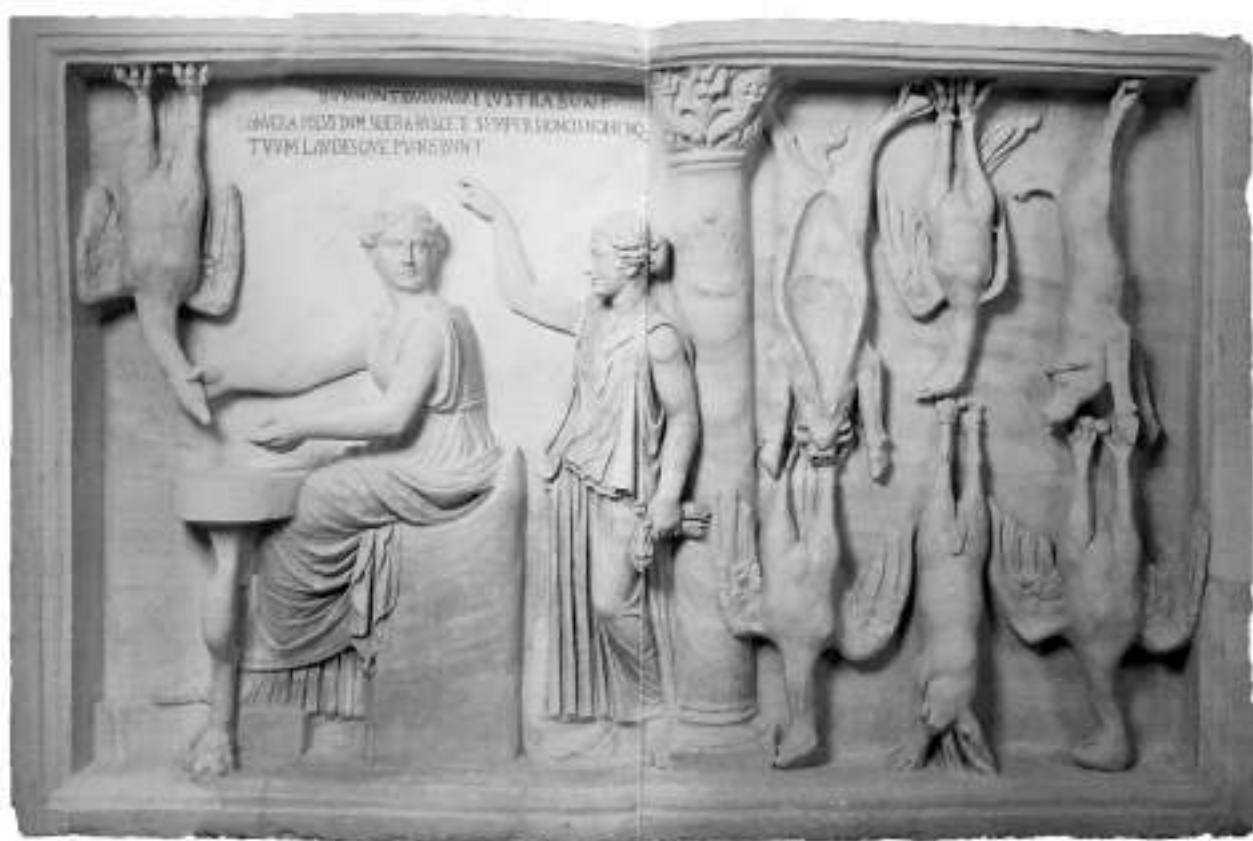
I versi sono attinti dall'Eneide di Virgilio (I 607) e si riferiscono all'episodio di Enea a Didone (= *finché per i monti le ombre rischiareranno le cavità, finché il cielo nutrirà le stelle, sempre l'onore e il nome tuo e le lodi resteranno*). Secondo i più recenti studi il blocco con la cornice e buona parte del primo rigo sono antichi, mentre i due rigi successivi risultano integrati (Torlonia 2000, p. 271).

La raffigurazione è caratterizzata da evidenti influssi classici e fonde insieme elementi stilisticamente eterogenei. Le due donne in chitone e peplo sono raffigurate secondo i modelli greco classici. Il naturalismo degli animali macellati segue comunque lo stile degli altri rilievi dei macellai. Strano in questo contesto anche la forma del capitello.

Il rilievo è eseguito con grande qualità: le figure sono molto plastiche e ben distinte dal fondo. Tuttavia, ci sono parti rigide e schematiche, evidenti sulle pieghe degli abiti, rese attraverso profonde scanalature create dal trapano. La stessa tecnica si nota anche nella resa delle piume degli uccelli. Per lo stile neoclassico e l'uso del trapano per la resa delle pieghe del pannello e delle pettinature il rilievo è stato datato fra l'età adrianea e quella antonina.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 9685; ZÖEGA 1808, tav. 27; VISCONTI 1883, n. 379; PAOLI 1948, tav.10; VON MERCKLIN 1962, p. 274, n. 648, tav. 1263; COLINI 1964, p. 641, n. 13; ZIMMER 1982a, pp. 98-99, n. 7; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 53, fig. 12; CHIOFFI 1999, p. 33, n. 23, fig. 12; TORLONIA 2020, p. 271, n. 80, cat. MT79.



14 (M14)

Stele di macellaio

Collocazione: Atene, Museo del Ceramico (inv. P 288). *Provenienza:* Atene, Ceramico. Marmo.

Dimensioni: altezza cm 52, lunghezza cm 26, spessore cm 8.

Frammento di stele pertinente alla porzione inferiore sulla quale sono riconoscibili i piedi del defunto e due oggetti: una mannaia, raffigurata sullo zoccolo e, accanto al defunto, a sinistra, parte di un oggetto arrotondato identificato con una *perna*, una coscia di prosciutto che rimanda inequivocabilmente al mestiere del macellaio (MELE 2004, p. 233).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CONZE IV, n. 2056; MÜHSAM 1936, p. 54; RIEMANN 1940, p. 68, n. 75; G. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 44-45, n. 51, tav. 10a; МОСК 1998, p. 81, 110 n. 136, tav. 18/136a; MELE 2004, pp. 233-234, fig. 26.

Tav. XIII



15 (M15)

Rilievo Dal Pozzo-Albani

Disperso. Disegno di Dal Pozzo-Albani custodito al British Museum, Londra.

Rilievo frammentario, il cui originale è andato perduto.

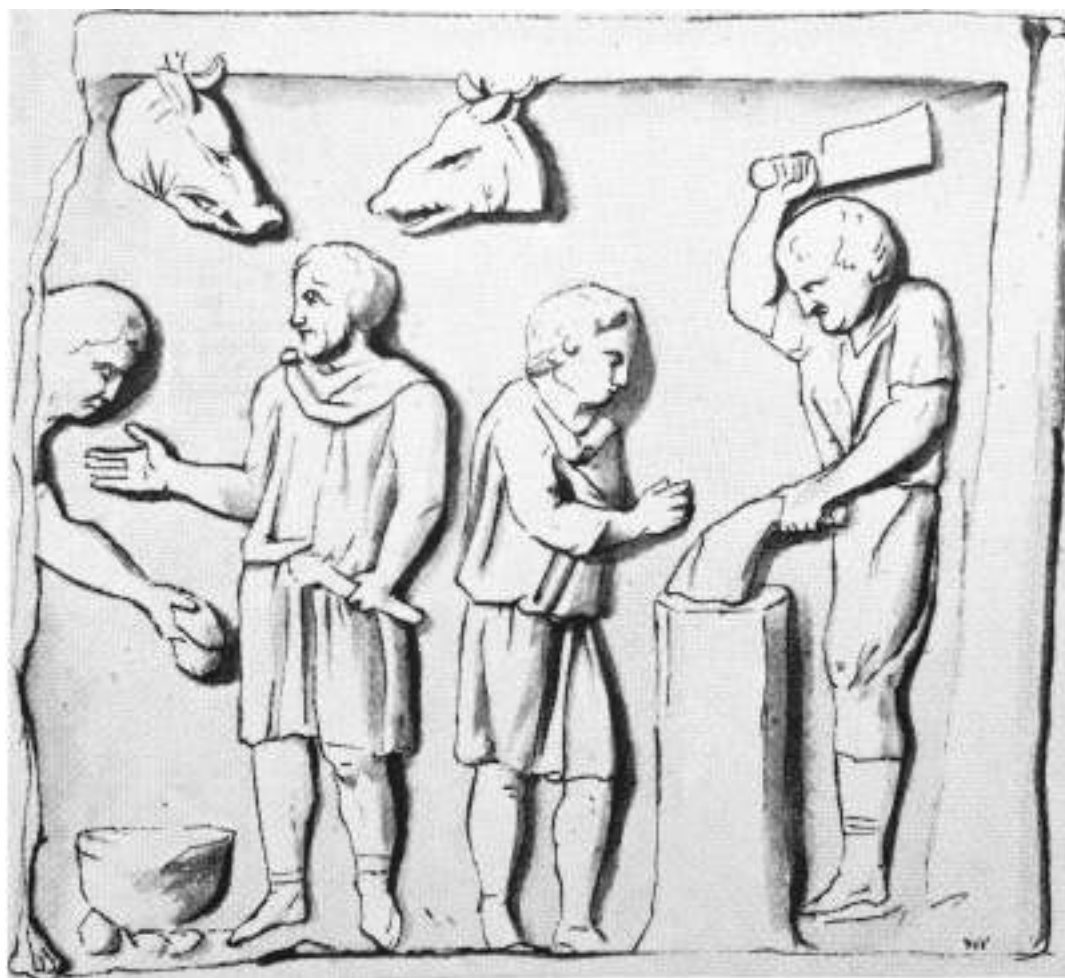
A destra dell'immagine, un macellaio affetta un pezzo di carne, probabilmente un prosciutto, su un piedistallo. A sinistra vi è un gruppo di due personaggi, mentre di un terzo si intravede solo la testa, un braccio e le dita dei piedi, mentre offre un oggetto preso da una ciotola sul pavimento. Un uomo in tunica, tiene una sorta di pugnale; in alto il *carnarium* con due teste di maiale.

Non è chiaro se sia un'insegna di bottega o un rilievo funerario. A giudicare dal disegno, l'immagine è vicina al rilievo di Dresda, specialmente nel tipo di macellaio. Le acconciature e la vicinanza al rilievo di Dresda suggeriscono una datazione al II secolo d.C. (Zimmer 1982a, p. 95).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: VERMULE 1960, n. 34; ZIMMER 1982a, p. 95, n. 3; CHIOFFI 1999, p. 35, n. 27, fig. 16; MONTEIX 2007a, p. 175, fig. 8d.

Tav. XIV



16 (M16)

Rilievo di Dresda

Provenienza: Roma, murata nella parete di un edificio a Trastevere.

Collocazione: Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlungen (inv. 415)

Marmo di Carrara.

Dimensioni; altezza cm 38; larghezza cm 135; spessore cm 5.

Lastra rettangolare anepigrafe, con piccole aperture di ventilazione laterali (*fenestellae*), comuni nelle tombe romane.

Il rilievo raffigura una scena di *taberna laniena*. La composizione è articolata in due diversi spazi: a destra è rappresentato il macellaio, stante, in tunica cinta e scarponcini, impegnato a tagliare una costata (*costae*) con la mannaia, sul ceppo a tre gambe (*caudex*). Dietro il macellaio è collocata una struttura lignea (*carnarium*) con ganci ai quali sono appesi vari pezzi di carne. In successione da sinistra verso destra: testa di maiale (*sinciput*), frattaglie (polmone - *pulmo*), interiora di maiale (*sumen*), stinco di maiale, mazza e un'altra costata. A seguire, a ridosso del margine destro sono raffigurati una seconda mannaia e una bilancia (*trutina*).

A sinistra, di fronte all'uomo, è raffigurata una donna, seduta su una poltrona (*cathedra*) con i piedi poggiati su uno sgabello, impegnata ad eseguire dei conti su un dittico; indossa un mantello e una tunica, i capelli sono accuratamente acconciati. È probabile che la figura possa essere identificata come la moglie del macellaio (ZANKER 2002, p. 149; MELE 2010, p. 1147), riccamente abbigliata e pettinata, per sottolineare che un mestiere umile come quello del macellaio poteva comunque garantire un certo status sociale e quindi culturale.

Sul piano stilistico il rilievo è di buona qualità, nonostante lo sfondo piatto e semplice, il lapicida ha raggiunto un efficace effetto plastico nella resa delle figure e degli oggetti. L'acconciatura della donna trova confronti con i ritratti dei primi decenni del II secolo d.C. e la capigliatura dell'uomo, con i singoli ciuffi che ricadono in avanti, verso la fronte, rimanda alla moda traiana. In generale, la ricerca dell'effetto chiaroscurale suggerisce una datazione all'età adrianea.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: TREU 1889, pp. 101-102, fig. 156; HERRMANN 1915, Nr. 418; RICHTER 1966, p. 101, fig. 505; COLINI 1964, p. 640 Nr.6; ZIMMER 1982a, pp. 94-95, n. 2; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 53, fig. 11; CHIOFFI 1999, p. 34, n. 24, fig. 13; ZANKER 2002, pp. 148-149, fig. 117; MONTEIX 2007a, p. 175, fig. 8c; MELE 2010, pp. 1145-1147, fig. 3; LARSSON LOVÉN 2016, pp. 216-217, fig. 9.6.



17 (M17)

Rilievo da Ostia

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (n. inv. 133). *Provenienza:* Ostia.

Marmo. Parzialmente deteriorato. Mancante del margine inferiore e del lato destro.

Dimensioni: altezza cm 22; larghezza cm 130.

Lungo rilievo rettangolare con tabula ansata. Nella metà destra del campo dell'immagine è raffigurato un uomo in tunica posto frontalmente allo spettatore. Con la mano sinistra tiene un prosciutto collocato su un ceppo (*caudex*), mentre con la mano destra tiene una mannaia. A seguire, è rappresentato un *carnarium*, i cui ganci mostrano i seguenti prodotti: prosciutto (perna), un altro prodotto, un pezzo di bistecca (*costae*), una testa di maiale (*sinuiput*) e interiora (polmoni). Sotto c'è una grande vasca angolare. A sinistra del macellaio è rappresentata una bilancia. Sull'altro lato del rilievo, invece, compaiono due maiali incedenti verso destra.

La formula D(IS) M(ANIBUS) assegna una destinazione funeraria al rilievo. Date le caratteristiche è probabile la provenienza da una tomba di grandi dimensioni. Il formato allungato è singolare.

Lo stile è abbastanza schematico con un disegno simile a un graffito. Gli elementi grafici dominano. La bassa plasticità crea larghe e profonde linee di contorno. Il disegno interno è abbastanza trascurato e reso da poche linee. Questa resa poco plastica è ben evidente nel drappeggio della tunica. I vari oggetti sono distribuiti casualmente sulla superficie dello sfondo neutro. Il dettaglio della barba crea un *terminus post quem*: a questo viene associata una capigliatura chiaramente definita, la cui diffusione viene collocata nel II secolo d.C.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1935, p. 421; CALZA 1947, p. 27, Nr. 133; ÜRÖGDI 1966, fig. 43; GRIMAL 1961, Abb. 85; NALSDON 1969, tav. 9a; MEIGGS 1973, tav. 27b; PASINI 1978, tav. 2; ZIMMER 1982a, pp. 95-96, n. 4; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 54, fig. 13; MONTEIX 2007a, p. 175, fig. 8; LANDSKRON 2020, pp. 183-184, fig. 5.2.

Tav. XVI



18 (M18)

Base con scene di bottega

Collocazione: Roma, Antiq. Com. (n. inv. 3037). *Provenienza:* sconosciuta

Base a rocchetto con fori da incasso per *donarium* sulla faccia superiore.

Dimensioni: altezza cm 55 circa.

Base marmorea decorata su due registri con scene di botteghe poste sotto la protezione del dio Mercurio. In alto è raffigurata una macelleria con alcuni personaggi distribuiti a destra e sinistra di un cippo e il *carnarium* dal quale pendono carni di maiale.

Datazione: II sec. d.C.

Bibliografia: ZIMMER 1985, p. 208, tav. 12, figg. 1-2; CHIOFFI 1999, pp. 37-38, n. 28, fig. 17.

Tav. XVII



19 (M19)

Rilievo con attrezzi da macellaio

Provenienza: Cittareale (Rieti), murata nella fontana pubblica della frazione di Conca

Collocazione: Rieti, Museo Civico.

Rilievo marmoreo in due pezzi ricomposti, fratturata sulla parte superiore e priva dell'angolo inferiore destro. *Dimensioni:* altezza cm 39; lunghezza cm 35.

Il rilievo è composto da due parti, quella superiore accoglie l'iscrizione (mutila), quella in basso, invece, è caratterizzato dalla raffigurazione in basso rilievo di tre oggetti (da destra verso sinistra): un cippo (*mensa laniena?*), posto al centro a separare due riquadri: di quello destro rimane un residuo di cornice, mentre quello di sinistra accoglie tre oggetti, una scure, un coltello e un recipiente circolare.

Iscrizione:

ro facti redieru[nt - -]

nes vixsit annis [- - -]

mises (!) VI, dies III, oras [- - -]

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CHIOFFI 1999, pp. 72-73, n. 92, fig. 41.

Tav. XVIII



20 (M20)

Rilievo di Tiberius Julius Vitalis

Collocazione: Roma, Villa Albani, (n. inv. 11). *Provenienza:* sconosciuta.

Marmo. Lato destro mancante.

Dimensioni: altezza cm 54; larghezza cm 68

Lastra rettangolare lunga senza bordo. Sul lato destro è raffigurato il ritratto di un uomo a mezzobusto. Porta una folta barba, i capelli ricci distribuiti intorno a un'ampia fronte. La faccia rugosa indica un'età avanzata. A sinistra, invece, è rappresentato un uomo nell'esercizio della sua professione. È posto in piedi, davanti un piedistallo mentre impugna con la mano destra una mannaia e con la sinistra tiene la testa di un cinghiale appoggiata sulla sommità del cippo. L'uomo indossa una tunica e dei sandali. Simile al *limus* del *popae*, porta annodata la veste sul fianco per avere una mano libera mentre lavora.

Sopra di lui è collocato un *carinarium* dal quale pendono (da sinistra verso destra): testa di cinghiale (*cinciput*), prosciutto (*perna*), pancetta di maiale (*sumen*), pancetta (*succidium*) e polmone (*pulmo*).

Sul pannello inferiore del busto è presente la prima iscrizione:

TI(BERIO) IULIO VITALI

Sopra il ceppo è incisa una seconda iscrizione:

MARCIO SEMPER EBRIA

Se nel caso della prima iscrizione viene reso noto il nome del defunto, *Tiberius Julius Vitalis*, più controversa, invece, è stata l'interpretazione della seconda iscrizione, variamente riferita a un amico "buon bevitore" di nome *Marcio* (MORCELLI-FEA-VISCONTI 1869, n. 19). L'ipotesi più condivisa attribuisce il nome *Marcio* al nominativo una donna e probabilmente costituì un'aggiunta successiva (JAHN 1861, p. 353).

Nonostante la bassa profondità del rilievo, l'effetto plastico è comunque ottenuto. Stilisticamente, c'è una netta differenza tra il busto e il lavoratore. Le pieghe del tessuto sono separate l'una dall'altra da solchi profondi, ma una certa plasticità è mantenuta grazie all'arrotondamento delle forme. La scena artigianale risulta abbastanza frontale così come il corpo dell'uomo. Solo la testa è rivolta verso il ceppo e anche il movimento di entrambe le braccia risulta poco realistico. L'occhio è volutamente rappresentato di lato per evitare la vista dei tre quarti. La testa è chiaramente sproporzionata.

Esempi del grande *paludamentum* si possono trovare in epoca antoniana. I capelli dell'uomo a mezzo busto richiamano i ritratti di Marco Aurelio dell'ultimo periodo (ZIMMER 1982a, p. 97).

Datazione: seconda metà II secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 9501; JAHN 1861, pp. 352-353, tav. 13,1; MORCELLI-FEA-VISCONTI 1869, n. 11; ALTMANN 1905, p. 249; RODENWALDT 1940, p. 34; KAMPEN 1981, pp. 63, 99, fig. 44; ZIMMER 1982a, pp. 96-97, n. 5; *Forschungen I* (Lahusen), pp. 28-30, n. 3, tav. 5; QUILICI-QUILICI GIGLI 1995, p. 265, fig. 3; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 55, fig. 14; CHIOFFI 1999, pp. 36-37, n. 26, fig. 15; MONTEIX 2007a, p. 175, fig. 8b.



21 (M21)

Stele di Feronius Felicianus

Collocazione: L'Aquila, Museo Nazionale, Sezione Archeologica (n. inv. 99). *Provenienza:* L'Aquila.

Calcare. Danneggiata lungo i bordi.

Dimensioni: altezza cm 87; larghezza cm 40; spessore cm 13.

Stele parallelepipedica anarchitettica, originariamente sormontata da un timpano, fiancheggiato da due acroteri, oggi molto danneggiato. L'iscrizione occupa quasi tutto il campo rettangolare della stele.

Sopra la tabula iscritta sono raffigurati, con un rilievo piuttosto piatto, un'accetta (*dolabra*), un coltello e sopra di esso un oggetto lungo e sottile, che, forse come nell'ara Sextilius ad Aquileia (Cat. M5), una sorta di gancio per carne.

Iscrizione: D(IS) M(ANIBUS) S(ACRUM) / C(AIO) AFINO FELIC / I FERONIA / PRIMA
COI / UGI CARO BENEM (E) RENTI QU / ON QUO VIXI / T ANNIS XI D / IEBUS XX FER
/ ONIUS FELIX / ET FERONIUS FELICIANUS / PATRI DULCI / PIO POSUERUNT

L'iscrizione fu dedicata a *Feronius Feliciano* dalla moglie *Feronia Prima* e dai loro due figli.

La stele è nel complesso abbastanza grossolana, con molte zone grezze e poco trattate. Gli strumenti sono raffigurati in modo semplice e non molto accurato. Tali caratteristiche unite al dato paleografico, che trova confronti su alcune iscrizioni datate nella prima metà del III secolo, suggeriscono una datazione alla media età imperiale (ZIMMER 1982a).

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: CIL IX 4230; ZIMMER 1982a, pp. 105-106, n. 15.



22 (M22)

Rilievo con scena di ritorno da macello

Collocazione: Roma, Palazzo Mattei.. *Provenienza:* sconosciuta

Rilievo anepigrafe pertinente al lato breve di un sarcofago marmoreo.

Il rilievo raffigura un uomo, sulla sinistra, mentre conduce due buoi che trainano un *plaustrum* entro il quale si distinguono degli animali abbattuti (due cinghiali e due cerbiatti o forse capretti). La raffigurazione potrebbe riferirsi a una scena di ritorno dal macello, o anche dalla caccia.

Datazione: fine II – III secolo d.C.

Bibliografia: GUERRINI 1982, pp. 191-194, n. 47 tav. 56; CHIOFFI 1999, p. 38, n. 29, fig. 18.

Tav. XXI



23 (M27)

Stele con scena di macellazione

Collocazione: Dijon, *Musée Archéologique* (n. inv. Arb.67). *Provenienza:* Dibio, Germania Superior.

Pietra locale. *Dimensioni:* altezza cm 80, larghezza cm 45, spessore cm 50.

Stele con scena di macellazione della quale si conserva lo zoccolo di base, decorato con motivi floreali a rilievo, sulla quale poggia il corpo parallelepipedo della stele, con realistica raffigurazione di due figure maschili ai lati di un grosso capo di bestiame appeso per le zampe posteriori. L'uomo di destra sembra impugnare un coltello per squartare, mentre non molto riconoscibile è l'oggetto trattenuto dall'uomo di sinistra.

La scena, variamente interpretata come scena di *victimarii* o *lanii*, potrebbe, in realtà contenere entrambi i significati, benché quello connesso alla lavorazione della carne (di maiale) per scopi commerciali sembra essere maggiormente accolto dagli studiosi.

Datazione: incerta, II-III secolo d.C.

Bibliografia: ESPERANDIEU IV, pp. 379-380, n. 3454; NERZIC 1989, p. 125; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 51, fig. 6; CHIOFFI 1999, pp. 101-102, n. 139, fig. 60.



24 (M23)

Stele di Iulos

Provenienza: Le Hérapel / Mediomatrici (Gallia Belgica). *Collocazione:* Metz, Musée de la Cour d'Or (Collezione Huber, n. inv. 2012.0.77).

Calcere rosso. Superficie molto consunta; mancante della porzione inferiore.

Dimensioni: altezza cm 73, larghezza cm 65,5, spessore cm 41

Frammento di stele timpanata con iscrizione e raffigurazione. Al di sotto del campo triangolare del timpano si sviluppa una scena di macelleria all'interno di un pannello riquadrato. Si distinguono due figure, una di fronte all'altra: a sinistra è rappresentata una donna nel ruolo di acquirente che regge probabilmente un cestino e si rivolge a un uomo posto dietro un bancone rettangolare e vestito in tunica e grembiule. Alle spalle del commerciante sono visibili una bilancia e altri prodotti sospesi su un *carnarium*. Sotto il pannello doveva trovarsi un secondo campo figurato, come suggeriscono le tracce ancora visibili di un altro rilievo.

All'interno del timpano, privo di cornici, è incisa l'iscrizione:

D(iis) M(anibus), Iulos, Fau[(d(ani) filius?)]

Benché fortemente consunto il testo permette di riconoscere il nome *Iulos*, verosimilmente il *lanius* rappresentato nella raffigurazione all'interno della sua macelleria mentre parla con un cliente, secondo uno schema leggermente divergente rispetto a quello italico dove, invece, egli è intento ad affettare qualche prodotto (LANGNER 2001, p. 333).

Datazione: incerta, II-III secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIII 11460; ESPÉRANDIEU V, n. 4457, p. 471; REDDÉ 1978, p. 41; NERZIC 1989, p. 291; LANGNER 2001, pp. 332-333, fig. 16; D'ARCANGELO 2017, pp. 302-303, fig. 1; SCHMUHL 2017, p. 61, fig. 3; p. 67, n. 14.



25 (M24)

Rilievo con scena di preparazione del cinghiale

Provenienza: Latium, Tusculum. *Collocazione:* Frascati, Villa Aldobrandini.

Rilievo pertinente a un sarcofago marmoreo con i lati decorati con scene di caccia al cinghiale.

La lastra anepigrafe rappresenta un gruppo di uomini intenti a preparare la carne di cinghiale per la cottura. A sinistra una figura accovacciata attizza il fuoco per cuocere la carne; al centro un uomo taglia la carne su un tavolo e a destra due uomini portano con una tavola altra carne.

Il rilievo decora il coperchio di un sarcofago, con mascheroni acroteriali, accanto al quale è collocata una seconda scena a rilievo, campita, come la precedente, entro sottile listello ed ottenuta per abbassamento della superficie.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: DEVOTI 1990, p. 172; CHIOFFI 1999, p. 55, n. 55, fig. 30; MONTEIX 2007a, p. 176, fig. 9.

Tav. XXIV



26 (M25)

Rilievo con scena di taberna laniena

Collocazione: Treviri, Museum am Dom Trier. (n. inv. Max. FNr. 322). *Provenienza:* St. Maximin. Trier/Augusta Treverorum (Gallia Belgica).

Calcare. *Dimensioni:* altezza cm 53, larghezza cm 84, spessore cm 52

Lastra fremmentaria con scena di taberna laniena. Si conserva un riquadro con resti d'iscrizione.

Iscrizione (mutila): ----- / [---]cellari[-] / [---]ponem est.

Il rilievo raffigura un banco da lavoro, posto al centro della composizione e rappresentato quasi in assonometria; sopra il tavolo poggiano un taglio di *costae*, uno di carne e un terzo oggetto non identificabile; appena sotto il tavolo, invece, è possibile riconoscere un coltello a lama larga con impugnatura tondeggiante a dorso ricurvo e un ferro per spiedo dal manico rotondo; a sinistra è raffigurato un altro banco da lavoro sul quale poggia un taglio di *costae* con un coltello conficcato; a destra della composizione vi è un *carnarium* dal quale pendono un prosciutto (*perna*) e un ventre con mammelle di scrofa (*sumen*).

Le gravi lacune dell'iscrizione non permettono di ricavare molte informazioni. Un tentativo tuttavia è stato fatto da H. Cùppers il quale anche sulla base della raffigurazione riconobbe, con le dovute cautele, la formula [ma]cellari / cau]ponem est (CÜPPERS 1982). Lo stato fortemente frammentario del rilievo lascia aperti molti quesiti anche sulla destinazione d'uso benché quello funerario è ormai certo, forse in origine era parte di un sepolcro monumentale del tipo a *piler*, e successivamente fu riutilizzato in un sarcofago (SCHMUHL 2017, p. 65, cat. 1)

Datazione: III sec. d.C.

Bibliografia: CÜPPERS 1982, pp. 289-292, fig.1; TRIER 1984, p. 237, n. 123, fig. p. 236; LIGNEREUX-PETERS 1996, p. 55, fig. 15; p. CHIOFFI 1999, pp. 100-101, n. 138, fig. 59; MONTEIX 2007a, p. 174, fig. 6; SCHMUHL 2017, pp. 57-58, cat. 1, fig. 1.

Tav. XXV



27 (M26)

Laterizio con *perna*

Provenienza: Roma, Catacomba di Sant'Agnese.

Tegola laterizia figurata con iscrizione mutila.

La tegola reca sulla faccia inferiore la raffigurazione di un prosciutto sopra il quale è posta l'iscrizione mutila *perna*. Essa è stata, nel corso del tempo, variamente interpretata dagli studiosi. Un'ipotesi la identifica come l'insegna di una bottega nella quale avveniva la vendita di prosciutti, successivamente riutilizzata all'interno della catacomba di Sant'Agnese come chiusura di un loculo (CHIOFFI 1999, p. 53). Una seconda ipotesi, invece, colloca il frammento nell'ambito delle prime testimonianze di epigrafia cristiana e in relazione alla sepoltura di un venditore di prosciutti (MAZZOLENI 2002, p. 83).

Datazione: imprecisabile, comunque tarda (CHIOFFI 1999, p. 53).

Bibliografia: ICUR V, 14193; ARMELLINI 1880, p. 218, tav. 14, fig. 4; CHIOFFI 1999, p. 53, n. 50, fig. 26; MAZZOLENI 2002, p. 83, p. 338, fig. 32.

Tav. XXVI



28 (M28)

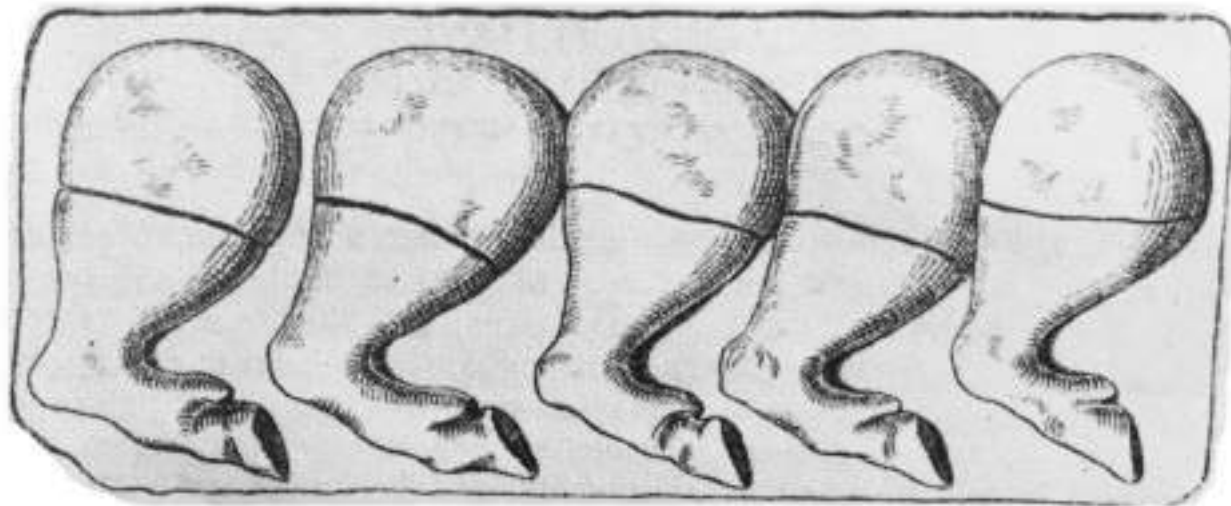
Rilievo con prosciutti

Dispersa. Precedentemente a Roma, Università della Sapienza. *Provenienza*: incerta (Roma?). Rilievo marmoreo rettangolare della quale rimane un disegno. Secondo il disegno doveva essere raffigurata una sequenza di 5 prosciutti (*perna*), pertanto è probabile si trattasse di una insegna di bottega.

Datazione: età imperiale (DI GIACOMO 2009, p. 17)

Bibliografia: JAHN 1861, p. 353; ZIMMER 1982a, p. 106, n. 17; CHIOFFI 1999, p. 54, n. 52, fig. 28; DI GIACOMO 2009, pp. 14-15.

Tav. XXVII



Produzione e lavorazione della farina

Panettieri (P)

P1

Sepolcro di Eurysace

Provenienza: Roma, Porta Maggiore, all'incrocio tra Via Labicana e via Casilina. *Collocazione:* *in situ.*

Travertino, tufo, marmo. I pannelli del fregio sono realizzati in travertino. Il fregio con scene del commercio della panetteria è conservato solo su tre lati.

Fregio sud: Altezza cm 58 Larghezza cm 377

Fregio ovest: Altezza cm 58-62 Larghezza cm 369

Fregio nord: Altezza cm 60-62 Larghezza cm 320

La pianta dell'edificio funerario è un quadrilatero irregolare dovuto alla posizione topografica in una zona di incrocio fra diversi assi stradali. Sopra una base di grandi blocchi si impostano quattro grandi pilastri angolari, tra ciascuno dei quali sono collocati ulteriori pilastri. La porzione superiore del monumento è incorniciata da pilastri angolari e divisa da aperture circolari regolarmente distribuite. Nell'altezza seguono fregi e travi. A causa della struttura asimmetrica, il numero di colonne e pilastri varia in numero e dimensioni. Il lato orientale era decorato con statue di *Eurysaces* e sua moglie *Atistia*.

Descrizione delle fasi di lavoro:

Fregio sud (da destra a sinistra). Versare il grano: un uomo in una tunica con cinturino riempie un grande contenitore, posto a terra, con il grano versandolo da un piccolo contenitore. Un togato con una *tabula* in mano monitora i lavori.

Pesatura del grano: Un uomo in toga (forse Eurysace stesso) siede a un tavolo, dietro di esso ci sono due togati. Un terzo uomo in mezzo a loro (in tunica) tiene in mano scrittoio e stilo.

Macina del grano: Due semplici mulini rotanti (*mola versatilis*) su un alto piedistallo (*meta*) sono guidati da un asino ciascuno. Manca la solita cornice di legno del corridore (*catillus*). A destra del mulino vi è un uomo impegnato a mescolare la farina, mentre a sinistra un altro personaggio monitora una forma con una frusta.

Setacciatura della farina: Due uomini posti uno di fronte all'altro tengono ciascuno un setaccio rotondo (*cribrum*) sopra un tavolo. Sono vestiti con tuniche con cintura. Un altro gruppo di due lavoratori in tunica (non raccolta) è impegnato nel setacciare. Hanno posato i loro attrezzi sul tavolo e hanno consegnato una porzione di farina a un togato che è venuto con un ragazzo.

Fregio nord. (scene da destra a sinistra).

Mescolatura e impasto: la macchina a forma di cilindro con asse centrale viene girata da un animale da tiro. Un lavoratore tira su l'impasto.

Forme di pasta: a un lungo tavolo con bordo rialzato, quattro uomini (vestiti solo in un subligaculum) creano forme di pane, seguendo attentamente le istruzioni di un togato. Un altro tavolo con un gruppo simile di figure segue è raffigurato a sinistra.

Cottura: un uomo nell'*Exomis* spinge il pane (*panis quadratus*) nel forno (*furnus*) con una lunga pala (*rotabulum*), tra le sue gambe si intravede il piede di un'altra persona, oggi non più visibile perché il rilievo è danneggiato.

Fregio ovest (Pesatura e trasporto).

Da sinistra verso destra: tre uomini portano ciascuno un cesto di pane sulle spalle, altri due mettono un cestino per terra. Dietro i cestini pieni c'è un uomo con tabula e stilo. Tre uomini in tunica con cintura sono occupati, in una sorta di catena di montaggio, nella pesatura dei pani prima di essere messi nei cesti pronti per la vendita. Un togato con la tabula controlla il processo dietro a due canestri. È seguito da altri tre togati. A dx due uomini portano cestini di pane sulle loro spalle.

Iscrizione:

lato ovest: EST HOC MONUMENTUM MARCEI VERGILEI EURYSACIS / PISTORIS REDEMPTORIS APPARET

lato sud: EST HOC MONIMENTUM MARCI VERGILI EURYSAC (is)

Lato nord: ...M MARCEI VERGILEI EURYSACIS PISTORIS REDEMPTORIS APPARET

Il termine "redentore" si riferisce a Eurysaces come fornitore di servizi governativi.

Lato est: FUIT ATISTIA UXOR MIHEI / FEMINA OPITUMA VEIXIT / QUOIUS CORPORIS RELIQU... / QUOD SUPERANT IN / HOC PANARIO.

In questa parte dell'epitaffio viene menzionata la moglie *Atistia*, vissuta come donna ottima e sepolta insieme ad Eurisace nel sepolcro denominato "panario".

In generale le scene risultano abbastanza fluide, con una resa plastica dei corpi e dei movimenti, benché vi sia una leggera predilezione per la rappresentazione frontale a quella di tre quarti. Anche la visione prospettica e le profondità sono rese efficacemente. Gli schemi di composizione delle tuniche delle singole figure sono molto sommari, le creste rigide dominano il quadro.

Il decreto del Senato a partire dall'anno 11 a.C., che prescrive una distanza minima dalle condutture dell'acqua e dalle sorgenti per l'edificazione di monumenti funebri, dà un indizio cronologico sicuro. Questa distanza (15 piedi) è ancora soddisfatta dal monumento di Eurysaces (9 piedi).

L'uso di tre diversi tipi di materiale, incluso il marmo, suggerisce il primo periodo augusteo.

Il togato *Eurysaces* reca ancora la toga repubblicana (*toga exigua*), con un'abbondanza di pieghe e tessuti che si nota anche nei togati del fregio.

Si tratta di un esempio eccezionale di monumento funerario appartenente a un liberto di origine greca che, grazie alla sua attività di *pistor* e appaltatore delle forniture di pane allo Stato riuscì ad arricchirsi e migliorare la propria condizione sociale.

Datazione: seconda metà I secolo a.C. (CIANCIO ROSSETTO 1973; FRIGGERI 2001)

Bibliografia: CIL I, 1203-1206; MELCHIORRI 1838; CIANCIO ROSSETTO 1973; ANDREAE 1973, p. 502; BIANCHI BANDINELLI 1970, pp. 73-103; BLÜMNER I pp. 40-41; CASTIGLIONE 1975, pp. 157-161; CHARBONNEAUX 1948, p. 34; FELLETTI MAJ 1977, pp. 246-250, tavv. XLI-XLIII, figg. 111 a-i; KÄHLER 1958/60, tav. 107; KRAUS 1967, tav. 186a; MAYESKE 1972, p. 27; ROSTOVITZEFF 1831, p. 208 Tav. 4; TOYNBEE 1971, p. 128; TREGGIARI 1969, p. 96; ZANKER 1975, 279-280; ZIMMER 1982a, pp. 106-109, n. 18; KLEINER 1987b, p. 546; KLEINER 1992, pp. 105-109, figg. 90-95; BRANDT 1993, pp. 13-17; FRIGGERI 2001, p. 63; PETERSEN 2003, pp. 230-257; COATES-STEPHENS 2004, pp. 21-31; DIOSONO 2007, p. 19, fig. 10; TRAN 2013, pp. 140-143, fig. 17.



a. Fregio sud



b. Fregio nord



c. Fregio ovest

P2.

Rilievo di L. Ampudio Philomusus

Collocazione: Londra, British Museum (BM 1920-220.1). *Provenienza:* Roma, presso Porta Capena.

Marmo, leggermente danneggiato e riparato sulla cornice sopra, nasi aggiunti.

Dimensioni: altezza cm 61; larghezza cm 163.

Rilievo a cassetta con ritratti di tre personaggi a mezzafigura: a sinistra è una giovane donna, vestita di tunica e mantello che le cade sulla spalla sinistra, trattenuto con la mano corrispondente; la figura centrale è un uomo anziano, in tunica e toga, da cui esce la mano destra; il terzo personaggio, sulla destra è una donna anziana, vestita col mantello che tiene con la mano destra. Ai lati dei ritratti sono raffigurati due modii, collocati all'interno di riquadri ribassati alle estremità della faccia frontale del blocco.

Iscrizione sotto la nicchia:

L(UCIUS) AMPUDIUS L (UCII) ET O (MULIERIS) L (IBERTUS) / PHILOMUSUS / MODI (ARIUS)

Il solo nome ricordato nell'iscrizione è quello di *L. Ampudio Philomusus*, secondo Zimmer, un liberto, attivo nel commercio del grano, che volle farsi ritrarre con moglie e figlia. La differenza di età è evidente anche nelle diverse acconciature delle due donne. Tutti e tre i busti sono vestiti secondo la moda tardo repubblicana, benché le acconciature delle due donne riflettano la moda augustea. Emerge una ricerca del movimento e della plasticità attraverso le diverse pose e le pieghe ampie e materiche delle vesti. Il volto dell'uomo, caratterizzato da rughe profonde è abbastanza realistico. Ai lati, i due contenitori sono resi secondo uno stile grafico e piatto.

Le acconciature delle due donne possono fornire un utile indizio cronologico, dato che nella capigliatura della donna anziana si riconosce il modello dell'acconciatura di Ottavia, mentre il tipo di acconciatura della donna più giovane è confrontabile con i modelli dell'Ara Pacis. L'indicazione di Goethert agli anni 20 del I sec. a.C., risulta confermata da Kockel (KOCKEL 1993, n. O28, pp. 221-222, tav. 134).

Datazione: ultimo quarto I secolo a.C.

Bibliografia: CIL VI 11595, p. 3509; CIL VI, 34044; EDCS17201277; EDR133809 (S. Meloni); SMITH 1918, pp. 179-182; GOETHERT 1931, p. 45; PARIBENI 1934, p. 18, 19; HINKS 1935, p. 20, 21; VESSBERG 1941, p. 203, tav. 42, 2; BIEBER 1959, p. 417; WHEELER 1964, p. 169, 149; ZANKER 1975, 300, 38; FRENZ 1977, 28.228. Tav. 47; RICHTER 1958, p. 10 tav. 1, 2; JLEINER 1977, p. 229, N. 59; ZIMMER 1982a, pp. 117-118, n. 29; WALKER 1985, p. 45-46; VOLPI 1986-1987, n. E24, pp. 256-257; SANTOLINI GIORDANI 1989, n. 72, pp. 125-126; KOCKEL 1993, p. 158, n. J3.



a.



b.



c.

P3.

Blocchi figurati da Porta Maggiore

Collocazione: Roma, Piazzale Labicano. *Provenienza:* Roma, in prossimità della Porta Maggiore

Travertino. Si conservano solo tre frammenti, precedentemente attribuiti alla tomba di Eurysace.

Blocco 1: altezza cm 40 spessore cm 63

Blocco 2: altezza cm 63 spessore cm 37

Blocco 3: altezza cm 64 larghezza cm 88 spessore cm 35

Il blocco 1 mostra un pane rotondo con un motivo a forma di croce.

Il blocco 2 mostra un pane rotondo con un motivo a forma di croce e un anello di pane rotondo con segmenti radiali.

Il blocco 3 porta la raffigurazione di un cesto (*canistrum*).

OGULNIUS... / PISTOR... SIMI.../AMICUS...

SIMI deve essere integrato come SIMILAGINARIUS, il nome di un fornaio che lavora con la farina di grano più fine (*similago*). Il sepolcro sorgeva nelle immediate vicinanze di quello di Eurisace e tale contiguità ha fornito un elemento in più riconoscere nel defunto *Ogulnius* un *amicus* di *Eurysaces*, com'è in parte si legge nell'epitaffio.

È probabile che nell'area di Porta Maggiore si concentrassero attività connesse alla macinatura del grano verosimilmente gestite e controllate da *Eurysaces*, come suggerirebbero anche le numerose epigrafi di *pistores* qui rinvenute (Coates-Stephens 2004, p. 30),

Datazione: fine I secolo a.C.

Bibliografia: CIL I 1207; CIANCIO ROSSETTO 1973, pp. 71-73; ZIMMER 1982a, p. 120, n. 32; COATES-STEPHENS 2004, p. 30.

P4.

Insegna di bottega da Pompei

Collocazione. Pompei, disperso. *Provenienza:* Pompei.

Terracotta. Lastra rotonda figurata.

Nel campo circolare era rappresentato un grande mulino azionato da un asino incedente verso sinistra. La rappresentazione appare in generale abbastanza schematica e ridotta a emblema.

Datazione: I secolo d.C. (?)

Bibliografia: BLÜMNER I, 20; OVERBECK – MAU 1884, 379, 186; CIANCIO ROSSETTO 1973, fig. 38; ZIMMER 1982a, p. 112, n. 22.

Tav. XXX



P5

Monumento di Nonius Zethus

Collocazione: Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti (n. inv. 1343). *Provenienza:* Ostia Marmo. Parzialmente danneggiato.

Dimensioni: altezza cm 46; larghezza cm 137; spessore cm 75.

Monumento cinerario nella forma di un blocco rettangolare con aperture rotonde pertinenti a otto urne ricavate sulla faccia superiore.

Il pannello figurato è inquadrato da due pilastri angolari scanalati impostati su un base modanata e sormontati da capitelli con decorazione a motivi vegetali. Al centro è presente l'iscrizione integrata da una scena di panificazione. Nello specifico è riprodotta la fase di lavorazione del grano con un asino dietro un mulino. La pietra di base (*meta*) con la vaschetta di raccolta è caratterizzata da sottili scanalature verticali. Al di sopra è posto il *catillus*, montato su una struttura girevole, alla quale sono fissati un martello e una campana. In alto a sinistra del mulino una piccola frusta sembra fluttuare nello spazio.

L'altra parte della scena è caratterizzata dalla presenza di vari strumenti e oggetti: un contenitore concavo (*alveo*) e un setaccio rotondo (*cribum*) sono appesi a due chiodi. Su una mensola o pedana sono collocati tre cesti di diverse dimensioni (*modii*).

Iscrizione: P (UBLIUS) NONIUS ZETHUS AUG (USTALIS) / FECIT SIBI ET / NONIAE HILARAE CONLIBERTAE / NONIAE P (UBLII) L (IBERTAE) PELAGIAE CONIUGI / P (UBLIUS) NONIUS HERACLIO.

Il *cognomen*, il grado di augustale e la denominazione di *Nonia Hilara* come *conliberta*, suggeriscono l'identificazione di *P. Nonius Zethus* come liberto. Interessante, secondo Zimmer, è il nome della moglie al terzo posto. Forse, secondo lo studioso tedesco, *Nonius Zethus* fece costruire la tomba alla morte della sua *conliberta Hilara* e solo in seguito prese in moglie *Pelagia*.

Il tipo di decorazione, con la sua struttura semplice, architettonicamente definita, richiama un tipo di sarcofago in stile greco, diffuso in Italia. Lo sfondo è neutro, piatto e ben levigato. I dettagli sono realizzati con cura. Il mulino è plasticamente ben lavorato, così come l'asino. Tuttavia, la sua posizione dietro il mulino sembra innaturale, le proporzioni tra le parti del corpo non sono molto rispettate. Qualche errore di esecuzione si deve, infatti, alla scarsa abilità dello scalpello. Gli oggetti a destra sono abbastanza realistici. Il cestino più piccolo è collocato in una posizione secondaria e, data la resa lievemente più piatta rispetto agli altri, sembra essere stato aggiunto in un secondo momento.

Per un inquadramento cronologico alcuni studiosi fanno riferimento alla carica di *augustales*, indicata dall'iscrizione, più rara dopo il I secolo d.C., ma anche alla forma dei contenitori di raccolta simili alle urne cinerarie dei colombari di I sec. d.C. Anche l'iscrizione suggerisce una datazione al I invece che al II secolo. Una datazione al I secolo è in linea anche con la concezione plastica del capitello.

Datazione I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIV 393; BLÜMNER I, p. 42, 17 a/b; AMELUNG I, p. 778, n. 685, tav. 85; MORITZ 1958, p. 76, tav. 7 a; HELBIG II, p. 245, n. 316; MAYESKE 1972, p. 14, 20; CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 47, fig. 35; ZIMMER 1982a, pp. 114-115, n. 25; TURCAN 1999, pp. 82-83, fig. 85; WILSON-SCHORLE 2009, p. I 13; BARATTA 2013, pp. 87-88; RAMBALDI-PORTA 2016, pp. 63-64.



a.



b.



c.

P6.

Rilievo del venditore di pane

Collocazione: disperso (Roma, precedentemente Palazzo Merolli). Provenienza: sconosciuta.

Rilievo frammentario, tagliato da entrambi i lati. La lastra è sormontata da un timpano con ghirlanda stilizzata. All'interno della nicchia è rappresentata una scena di vendita di pane. La rappresentazione si articola su due livelli: in quello superiore è raffigurato un fornaio in piedi, dietro un bancone, con 10 pagnotte rotonde disposte, l'una sopra l'altra lungo il tavolo. Dietro di lui, su uno scaffale, sono sistemate altre pagnotte. In basso, invece, un personaggio in tunica corta sistema alcuni pani all'interno di una grande cesta posta davanti a sé. Non è chiaro se il rilievo costituisse parte di un'insegna di bottega o decorasse una tomba. La porzione destra adiacente, inquadrata da cornice era destinata forse ad accogliere un'iscrizione. Secondo Zimmer le dimensioni significative del rilievo potrebbero supportare l'identificazione del rilievo come insegna di bottega.

Sul piano stilistico il rilievo è molto semplice, le raffigurazioni non sono particolarmente curate, addirittura nel frontone sono ridotte all'essenziale mediante incisione. Gli oggetti ordinatamente disposti scandiscono i piani di rappresentazione determinando un leggero effetto prospettico.

Datazione: incerta, I-II secolo d.C.

Bibliografia: ZIMMER 1982a, p. 116, n. 27.



P7

Rilievo di Ostia

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (n. inv. 137). *Provenienza:* Ostia
Marmo. Molto frammentato. Si conserva solo la porzione destra.

Lastra inquadrata da una doppia cornice, di cui quella esterna decorata con kymation lesbio. Non è chiaro se il rilievo costituisse l'insegna di una bottega o la decorazione di una tomba. La scena rappresenta l'interno di una bottega con figura maschile in tunica che regge con entrambe le mani un ampio contenitore concavo (*alveo*). A destra, su un tavolino sono sistemate due file di pani rotondi e sopra, attaccati alla parete, sono posti un setaccio (*cribum*) e una teglia. Il rilievo è molto semplice, ma mostra una certa attenzione per i dettagli. La resa prospettica è data da un lieve digradare di piani e dalla riduzione delle dimensioni degli oggetti. L'uomo è rivolto verso lo spettatore, la testa è sproporzionata. I dettagli decorativi e la presenza della cornice con *kyma* lesbio trovano confronti in epoca giulio-claudia.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1935, fig. 18; CALZA 1947, p. 27, nr. 137; ÜRÖGDI 1966, fig. 45; ZIMMER 1982a, pp. 116-117, n. 28; GRIMALDI BERNARDI 2005, p. 7, fig. 9; Di GIACOMO 2009, p. 20.

Tav. XXXIII



P8

Stele del mortarium

Collocazione: Bologna, Museo Civico Archeologico, (n. inv. 19004). *Provenienza:* Bologna, muro del Reno.

Pietra arenaria. Danneggiato in più punti, specialmente sulla parte superiore.

Dimensioni: altezza cm 186,5, larghezza cm 46,5, spessore cm 34.

Grande stele timpanata con iscrizione e raffigurazione di strumento artigianale. La parte superiore della stele, corrispondente al campo dell'iscrizione e della raffigurazione è inquadrato da cornice; il frontone triangolare reca un rosone al centro.

La parte inferiore della tabula presenta un recipiente a tre piedi, di forma troncoconica, fasciato da tre anelli e con maniglia centrale: da esso spunta un oggetto simile ad un bastone cilindrico di legno, fornito di anello.

L'iscrizione si compone di un esametro, un pentametro e un trimetro giambico:

Externis natus ter / ris, monimenta loca (vi), é parvo nobis / quod labor arte / dedit. patrono / et una coniugi feci / meae

Il personaggio dell'iscrizione si dichiara straniero e celebra il lavoro e l'ingegno che gli hanno permesso di accumulare una somma tale da garantire una dignitosa sepoltura a sé stesso, al patrono e alla moglie.

Il recipiente raffigurato appena sotto l'iscrizione è stato interpretato come un modio, utilizzato per la misura del frumento che, insieme alla rasiera (*rutellum*) strumento generalmente in cuoio, inquadrano l'attività del defunto nell'ambito della professione del *frumentarius* (*mercator*, negoziante), più probabilmente *mentor*, addetto alla verifica del peso del frumento (BRIZIO 1898, p. 478; SUSINI-PINCELLI 1960, p. 11). Il confronto, tuttavia, con una stele gemella, proveniente dal medesimo contesto e raffigurante un pastore con sette maialetti (SUSINI-PINCELLI 1960, pp. 8-10), ha suggerito a G. Susini l'ulteriore possibilità di un mestiere legato all'allevamento di maiali e in questo caso il mortaio avrebbe avuto una funzione nell'industria degli insaccati suini (SUSINI-PINCELLI 1960, p. 12).

Datazione: fine I sec. a.C. / inizio I sec. d.C.

Bibliografia: CIL IX 6842; BRIZIO 1898, p. 477-481, nr. 14, fig. 2; DALL'OLIO 1922, nr. 58, fig. 26; DUCATI 1923, p. 448, fig. 182; SUSINI-PINCELLI 1960, pp. 10-14, tav. 13; COLINI 1964, p. 615 Nr. 37; GABELMANN 1972, p. 69, fig. 2; ZIMMER 1982a, pp. 119-120, n. 31; TRAN 2013, p. 190, fig. 19; RAMBALDI-PORTA 2016, pp. 61-63, fig. 4.



P9

Stele da Padova

Collocazione: Padova, collezione privata (Villa Zago, Mortise). *Provenienza:* Padova.

Calcare. Le cornici che inquadrano la nicchia sono ampiamente danneggiate, soprattutto sul lato sinistro, dove la testa dell'ascia manca del tutto. In alto, le volute appaiono anch'esse danneggiate.

Dimensioni: altezza cm 64; larghezza cm 61; spessore cm 32.

Stele con coronamento a doppia voluta e palmetta sotto il quale si apre una conchiglia stilizzata che fa da sfondo alla nicchia con ritratti. Si riconoscono i busti di due uomini entrambi vestiti in tunica e toga. L'uomo a sinistra sembra più giovane e reca tratti più paffuti, la fronte è ampia e incorniciata dai capelli. Rughe e chioma più rada suggeriscono, invece, un'età più avanzata per l'uomo di destra. Sui lati brevi sono raffigurati alcuni strumenti da panettiere, *modius* con *rutellium* o tino (ZAMPIERI 1971), sulla destra e un'ascia a sinistra. La nicchia è delimitata in basso da un reticolo a intreccio.

Il *modius* trova confronti con la vicina stele bolognese (**Cat. P8**) e con quelli riprodotti sulla fronte del monumento funerario del mugnaio *P. Nonius Zethus* (**Cat. P5**) anche per la presenza delle fasce di rinforzo e dei peducci.

Superfici di fondo e lati appaiono appena sbazzati, mentre le decorazioni e i busti sono scolpiti più accuratamente. La resa plastica è tuttavia efficace e affidata più alle linee com'è evidente dalla resa delle rughe della fronte.

Datazione: inizi I secolo d.C.

Bibliografia: ZAMPIERI 1971, pp. 27-46; ZIMMER 1982a, pp. 151-152, n. 72; PFLUG 1989, p. 238, n. 206; COMPOSTELLA 1996, p. 211, fig. 79; RAMBALDI-PORTA 2016, pp. 63-64, fig. 6.

Tav. XXXV



P17

Rilievo di Romolo

Collocazione: privata. *Provenienza:* Roma, riutilizzato nelle mura aureliane.

Travertino. Nonostante la superficie consunta e qualche lieve frattura il rilievo si presenta in buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 19,5; lunghezza cm 105; spessore cm 9.

Rilievo rettangolare a probabile destinazione funeraria con scena di *pistrinum*. La raffigurazione descrive, infatti, alcune fasi salienti della produzione del pane secondo una sequenza da sinistra verso destra. Sul lato sinistro sono visibili due uomini che trasportano il grano all'interno di sacchi che vengono svuotati da un terzo personaggio dentro il mulino, azionato da un cavallo. La farina prodotta dalla macinazione del grano viene, dunque, prima lavorata ed impastata dal gruppo di tre uomini subito a destra, mentre altri tre preparano le forme di pane. L'ultima scena di destra raffigura, infatti, un uomo intento a gestire la cottura del pane dinanzi al forno.

La raffigurazione è confrontabile con quelle dei rilievi di Eurisace (**Cat. P1**) ma non raggiunge la qualità e la precisione dei dettagli osservabili nell'esemplare del Vaticano (**Cat. P13**).

L'uso del travertino e le dimensioni del rilievo suggeriscono una datazione tra la seconda metà del I secolo a.C. e i primi decenni del I secolo d.C., forse tra età giulio-claudia e flavia per l'uso del trapano (WILSON - SCHÖRLE 2009, pp. 105-108).

Il rilievo fu studiato e pubblicato per la prima volta da A. Wilson and K. Schörle che ne notarono la presenza all'interno di un esercizio commerciale. Sebbene decontestualizzato già in antico, gli studiosi ne ipotizzarono il collegamento con la tomba dei Platorini o con contesti funerari limitrofi (WILSON - SCHÖRLE 2009, p. 101).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: WILSON - SCHÖRLE 2009, pp. 101-123.

Tav. XXXVI



P10

Stele di Pontius Iucundus

Collocazione: Verona, Museo Maffeiiano (inv. no. 28310). *Provenienza:* incerta, Verona (?)

Calcare. Danneggiato in più parti e fortemente deteriorato per l'esposizione alle intemperie.

Dimensioni: altezza cm 168; larghezza cm 91; spessore cm 30.

Frammento di stele, mancante della porzione superiore con iscrizione e raffigurazione sottostante. Nonostante il cattivo stato di conservazione si distinguono un mulino al centro, con la parte superiore del *catillus* e la struttura in legno, un asino sulla destra e un cesto a sinistra.

Iscrizione: V (IVUS) F (ECIT) / P (UBLICUS) PONTIUS / P (UBLI) L (IBERTUS) IUCUNDUS / SIBI ET / P (UBLIO) PONTIO P (UBLII) F (ILIO) / FESTO PATRONO / GAVIAI Q (UINTI) L (IBERTAE) LYCNIDI / CONTUBER (NALI) / P(UBLIO) PONTIO AGRICOLAE / FILIO

L'iscrizione informa che *P. Pontius Iucundus*, liberto di *Publio*, commissionò la tomba mentre era ancora in vita, per sé e per *P. Pontius Festus*, figlio di *Publio*, per la propria *contubernalis Gavia Lyncis* e per *P. Pontius Agricola*, suo figlio. *Iucundus* identifica sua moglie come sua *contubernalis*, una parola tipicamente applicata ai matrimoni *de facto* tra schiavi. La varietà di *nomina* potrebbe, inoltre, suggerire che *Iucundus* e *Gavia Lyncis* si unirono quando erano schiavi in diverse famiglie.

Il rilievo presenta uno schema leggermente diverso da quello tradizionale, con l'asino posto di fronte al mulino e non legato ad esso nell'atto di azionarlo. Anzi, è stata scelta una composizione simmetrica e allineata che riempie l'intera superficie dell'immagine. Inusuale è la resa accurata del *kyma* non comune nelle semplici stele di questo tipo.

Datazione: metà I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 3707; ZIMMER 1982a, pp. 115-116, n. 26; 92 ALFÖLDY 1999, p. 191, no. 5; WILSON - SCHÖRLE 2009, p. 113, fig. 14; MACLEAN 2018, p. 23, fig. 6.



a.



b.

P11

Rilievo di Tiberius Claudius Eutychnus

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (depositi). *Provenienza:* Ostia, Isola Sacra, tomba nr. 78. Terracotta. Danneggiato sul bordo, superficie esposta alle intemperie.

Dimensioni: altezza cm 39,5; larghezza cm 40.

Rilievo quadangolare incorniciato. Il centro della scena è occupato da una macina. Un cavallo bendato legato a un palo inserito nel *catillus* aziona il dispositivo per macinare il grano, sotto la sorveglianza di un inserviente dotato di frusta; il mulino è collegato, a destra, a una tramoggia funzionale a far scivolare dall'alto il grano all'interno del *catillus*; sempre in alto a destra è possibile riconoscere un setaccio e una campanella azionata da un palo verticale che serviva a segnalare un possibile movimento dell'animale quando l'inserviente si allontanava. In basso, invece, è raffigurata la *meta* all'interno del quale veniva raccolto il macinato.

Iscrizione dalla tomba nr. 78:

D (IS) IM (ANIBUS) / TI (BERIUS) CLAUDIUS EUTYCHUS / CLAUDIAE MEMNONIDI /
CONIUGI BENE MERENTI ET SIBI / LIBERISQUE SUIS FECIT LIBERTIS /
LIBERTABUSQUE / EORUM ITU AMBITUM H (OC) M (ONUMENTUM) H (EREDEM) N
(ON) S (EQUETUR) / IN FRONTE P (EDES) XV IN AGRO P (EDES) XV

L'iscrizione ricorda *Tiberius Claudius Eutychnus*, il quale eresse il sepolcro per sé, per sua moglie *Claudia Memnonis*, per i loro figli, nonché i liberti e i figli di questi ultimi. La lastra deve essere messa in rapporto con la quella proveniente dalla medesima tomba e raffigurante una imbarcazione con marinai, il che suggerirebbe di identificare il defunto con un mercante di farina (CALZA 1940, p. 254).

La rappresentazione presenta uno stile semplice e grafico, dal rilievo piuttosto piatto. La prospettiva è ricercata attraverso la sovrapposizione di oggetti, benché diversi errori di esecuzione, come l'assenza della parte posteriore del cavallo sono rintracciabili. Dettagli come la campana documentano il desiderio di riprodurre tutti gli oggetti caratteristici del processo di lavoro. Zimmer riferisce della presenza di tracce della pittura originale (ZIMMER 1982a, p. 114). La tomba è datata con una certa sicurezza all'età di Traiano, in ragione del ritrovamento di bolli laterizi.

Datazione: fine I secolo d.C. – primo quarto II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1935, p. 418, 9; CALZA 1940, p. 254, fig. 154; THYLANDER 1952, A 61; SQUARCIAPINO 1956/58, pp. 190-191; BIANCHI BANDINELLI 1970, p. 42; MEIGGS 1973, tav. 28 b; CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 47, 34; ZIMMER 1982a, pp. 113-114, n. 24; PAVOLINI 1986, pp. 60-62, fig. 17; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 86-87; KLEINER 2007, p. 2011, fig. 14-12; LANDSKRON 2020, pp. 185-186, fig. 5.3.



P12

Stele di L. Annius Rufus

Collocazione: Bolsena, sulla strada per Volsinium, di fronte alle mura della città. *Provenienza:* Rebuttano, vicino Bolsena.

Roccia sedimentaria grigia e porosa. Il piedistallo e la parte inferiore della stele sono restaurati, così come parti del timpano. Diffuse fratture.

Dimensioni: altezza cm 300 ca., larghezza cm 197, spessore cm 148; Dimensione blocco con insegne artigianali: altezza cm 48; larghezza cm 157; spessore cm 22.

Stele monumentale timpanata, articolata in grossi blocchi (Tav. XL a). Il timpano poggia su un grande blocco rettangolare con iscrizione e raffigurazioni laterali (Tav. XL b). A sinistra è visibile una ciotola rotonda e piatta con due manici, accanto a 5 focacce sovrapposte e arrotolate (*tracta*). A destra un mulino con *meta* e *catillus*, segue una bilancia con un piatto di pesatura e il peso. Nell'angolo sono raffigurati altri due oggetti non chiaramente definibili (una scatola rettangolare e un cesto rovesciato?).

L(UCIUS) ANNIUS L(UCII) F(ILIIUS) RUFUS / A (ULUS) FALERIUS A (ULI) L (IBERTUS) / PAPIA / FALERIA CHRESTE

L'iscrizione ricorda i defunti *L. Annius Rufus* e *A. Falerius Papia*. Non vi sono elementi per stabilire una forma di legame familiare o di patronato tra i due uomini. È probabile piuttosto che i due personaggi lavorarono insieme.

Il sepolcro spicca per le sue monumentali dimensioni ma sul piano figurativo non mantiene la stessa rilevanza, anzi, gli oggetti sono raffigurati in modo essenziale e schematico, tanto da diventare veri e propri emblemi.

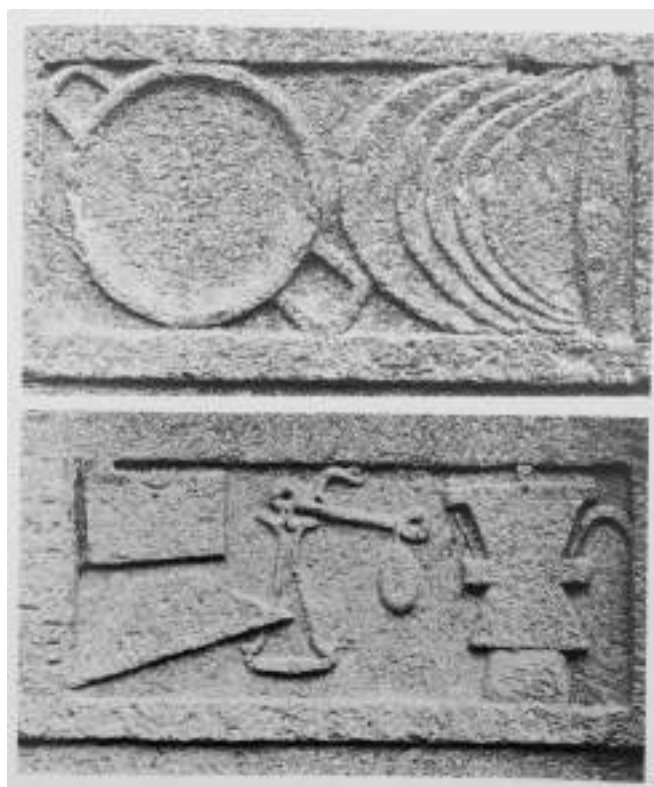
La forma delle lettere suggerisce una datazione al I-II secolo d.C. Le grandi dimensioni della tomba fanno propendere per una cronologia al I secolo d.C.

Datazione: I-II secolo d.C.

Bibliografia: COLONNA 1965, p. 106, 108. 16; ZIMMER 1982a, pp. 118-119, n. 30.



a.



b.

P13

Rilievo del Vaticano

Collocazione: Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti (n. inv. 1370). *Provenienza:* Roma, Vigna delle Tre Madonne prima della Porta S. Giovanni (1826).

Marmo grigio. Del pannello si conserva solo la porzione destra con la macina ben evidente e una figurina a ridosso del margine, mentre di quella sinistra si intravede una seconda macina e la groppa di un cavallo.

Dimensioni: altezza cm 122, larghezza cm 137, spessore cm 76.

Frammento di lastra pertinente a un sarcofago. Sul pannello frontale sono raffigurati due mulini, quello a sinistra parzialmente visibile, ciascuno azionato da un cavallo. In entrambi i casi la *meta* è ben incastonata nel supporto di base, mentre il *catillus* appare incorniciato da un'intelaiatura lignea alla quale risultano legati, per mezzo di catene, due cavalli. L'unico cavallo del quale è visibile la testa ha gli occhi coperti; entrambi gli animali si muovono in senso antiorario attorno ai mulini. Le redini tenute corte tra il collo e la bocca, limitano i movimenti della testa al cavallo, impedendogli di mangiare la farina appena macinata. Del cavallo di destra si vede solo la parte frontale, il resto del corpo scompare dietro il mulino. A sinistra, si intravede solo la groppa del secondo animale, secondo una visione piuttosto accorciata del corpo dell'animale. Tra i due mulini, in alto su una mensola, brucia una lampada ad olio; sopra entrambi i mulini è collocato un imbuto. A differenza di molte scene di panificazione, quello del Vaticano presenta uno schema un po' più elaborato. A destra, ai margini della scena, un uomo con la barba in tunica cinta entra nella scena con un contenitore conico nel braccio. Il rilievo mostra un grande realismo nei dettagli del processo di macinazione. Un esempio sono le sottili scanalature sulla *meta*, che consentivano una migliore frantumazione del grano. Oggetti e animali sono resi molto realisticamente, con cura e dettaglio. Inoltre, la rappresentazione della profondità dello spazio è ben resa dalla posizione del cavallo. L'impressione dell'accorciamento, invece, è probabilmente dovuta al particolare scorcio e in origine doveva essere completato da una parte anteriore dipinta (come suggeriscono i resti di colore).

Sulla base dei dettagli stilistici, come il trattamento della criniera e della coda dei cavalli, o la veste e l'acconciatura dell'inserviente, la lastra è stata datata alla media età imperiale.

Datazione: fine II - inizio III secolo d.C.

Bibliografia: BLÜMNER I, 41, 16; MAU 1928, 79, 33; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 111, fig. 78; MORITZ 1958, p. 79 tav. 5b; CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 45, 32; MAYESKE 1972, p. 14; ZIMMER 1982a, pp. 112-113, n. 23; ASR I, 4, p. 165, n. 270, tav. 113, 2.



P14

Sarcofago di Villa Medici

Collocazione: Roma, Villa Medici. *Provenienza:* sconosciuta.

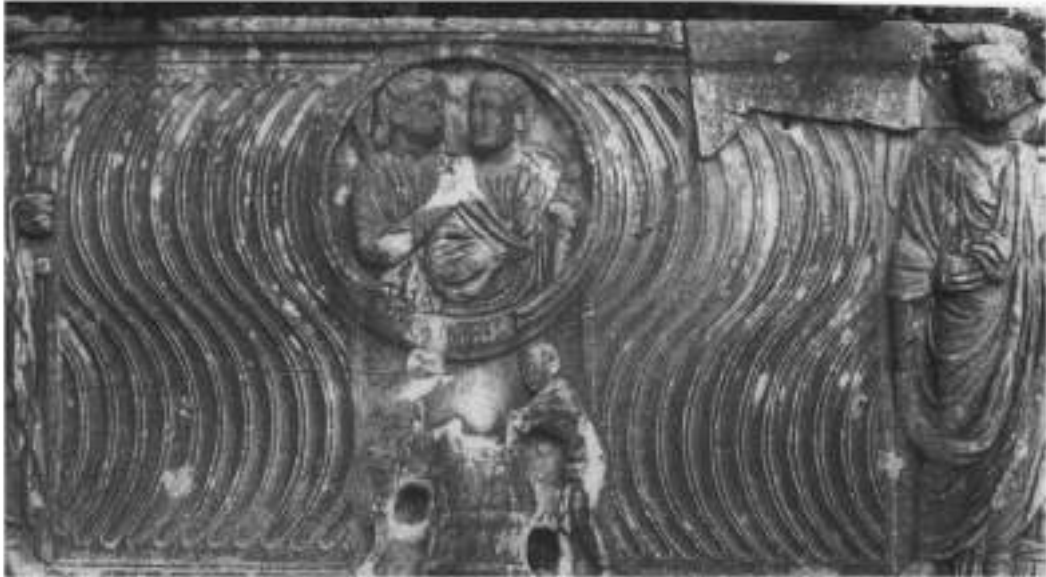
Sarcofago marmoreo.

Dimensioni: altezza cm 101; larghezza cm 210; spessore cm 102.

Grande sarcofago strigilato con fronte decorata da *imago clipeata* con ritratto dei defunti (tav. XLII, a). Agli angoli sono posti i ritratti a figura intera di un togato, a destra, e di una donna con mantello, a sinistra, forse i personaggi che gestivano la panetteria (Whitehead 1984, p. 29). Su tre lati, infatti, sono rappresentate alcune scene artigianali connesse alla produzione del pane. Sulla fronte, al di sotto del medaglione, sono visibili due uomini in *subligar* che lavorano in piedi rivolti ai lati di un ampio contenitore dotato di manici, forse un *modius* (tav. XLII, b). Il lato sinistro del sarcofago raffigura un'altra fase della panificazione con il mulino azionato da un cavallo (tav. XLIII c). Su quello destro, invece, è rappresentato un uomo in *subligar* che spinge il pane (*panis quadratus*) con una pala da forno (*rotabulum*) all'interno della camera di cottura di un forno in mattoni (tav. XLIII d). Le raffigurazioni laterali differiscono in termini di qualità da quelle del lato principale e risultano più grossolane e piatte.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: BLÜMNER 1912, pp. 40–41, fig. 15; CAGIANO DE AZEVEDO 1951, pp. 87–88, n. 126, tav. 39, 72; CIANCIO ROSSETTO 1973, pp. 47–49 figg. 36–37; ZIMMER 1982a, pp. 110–111 no. 20; ASR I, 4, p. 160, n. 240, tav. 113/1, 3-5; TURCAN 1999, p. 83, fig. 86; WHITEHEAD 1984, p. 299; CECCHI - GASPARRI 2009, p. 257; WILSON-SCHÖRLE 2009, p. 113, 117, fig. 19 a-c; HUSKINSON 2015, p. 129, fig. 7.6.



a.



b.



c.



d.

P15

Rilievo degli Scipioni

Collocazione: Roma, sepolcro degli Scipioni, magazzino (n. inv. 523/24). *Provenienza:* Roma, Vigna Sassi.

Marmo giallo. Il rilievo consiste di due frammenti combacianti. Bordi fratturati su entrambi i lati suggeriscono una prosecuzione della raffigurazione e quindi una maggiore elaborazione del mestiere raffigurato. Le parti superiore ed inferiore sono danneggiate.

Dimensioni: altezza cm 26; larghezza cm 73.

Lastra figurata, forse appartenente a un sarcofago. La scena rappresenta alcuni uomini impegnati nel processo di macinazione del grano. A destra è raffigurato un grande mulino, con una *meta* e *catillus*, sul quale è montato un imbuto, e la cornice di legno rettangolare del dispositivo di rotazione. Dietro il mulino un mulo incede verso sinistra, ha gli occhi bendati e una briglia tira giù il muso per evitare che l'animale mangi il grano. Sullo sfondo si intravede la figurina di un uomo con una frusta. A seguire, sulla sinistra, un altro uomo in tunica, è chinato verso un modio e livella il grano contenuto, mentre il terzo personaggio a sinistra svuota il contenuto di un sacco in un secondo modius.

La scena, benché articolata, non rivela una certa cura per i dettagli e risulta qualitativamente modesta. Sia la resa delle figure che l'evidente sporporzione tra queste e il gruppo di destra del mulo col mulino, evidenziano uno stile grossolano e poco realistico.

Datazione: ultimo quarto del III secolo d.C.

Bibliografia: BLÜMNER I, 43, 18; CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 33; ZIMMER 1982a, pp. 111-112, n. 21; ASR I, 4, p. 157, n. 221, tav. 114, 3; WILSON - SCHÖRLE 2009, p. 117, fig. 20.

Tav. XLIV



P16

Rilievo con scena di *pistrinum*

Collocazione: Bologna, Museo Civico (n. inv. Fr. Rom.1872). *Provenienza:* sconosciuta
Marmo. Rimangono solo cinque frammenti, tre dei quali con i resti della cornice. *Dimensioni:*
altezza cm 45 ca.; larghezza cm 60 ca.

Lastra rettangolare longitudinale con cornice. Raffigurazione articolata su due livelli (Tav. XLV a). In alto è rappresentato un uomo in tunica e stivali vicino a un forno, nel quale è collocato un pane rotondo diviso in spicchi (*panis quadratus*). In basso, accanto al forno, è collocato un secchio. La raffigurazione doveva proseguire verosimilmente con il secondo frammento nel quale sono riprodotti due uomini in piedi in *subligar* dietro un tavolo e impastare; un terzo personaggio a destra indossa, invece, l'*exomis* e ha accanto a sé due pani (Tav. XLVI c). Appena sopra si intravede una piccola bilancia. I frammenti pertinenti alla scena inferiore rappresentano: un cavallo che aziona un mulino; qui un uomo, con il solo *subligar*, lavora sopra la *meta*, tiene con la mano destra una frusta mentre con la sinistra tocca il *catillus*; il frammento seguente rappresenta un uomo che afferra un sacco mentre a sinistra, immediatamente dietro di lui, è posto un grande cesto intrecciato; l'ultimo frammento mostra un uomo di spalle in *subligar*, che setaccia la farina sopra un tavolo o una scatola. Fulcri della scena sono il forno e il mulino (Tav. XLV b). Il forno rappresenta il punto finale dello sviluppo, come nel caso del Monumento di Eurysace (**Cat. P1**). L'azione nella zona del fregio superiore era quindi da destra verso sinistra, mentre nel fregio del monumento di Eurysace avveniva nella direzione opposta. Nella raffinatezza della composizione e nella selezione delle scene, il rilievo ricorda molto il monumento di Eurysace. Nei dettagli, tuttavia, ci sono delle differenze dovute all'uso di originali di qualità superiore. Per esempio, per il processo di macinazione e setacciatura sono stati utilizzati tipi molto più complicati rispetto a quelli impiegati nel fregio di Eurysace. Stilisticamente, il rilievo non è omogeneo ma rivela delle zone più curate e altre meno. Ad esempio, le gambe dell'uomo al mulino sono ben scolpite, mentre le gambe dell'uomo in piedi accanto al forno appaiono tozze e non articolate.

I dettagli stilistici ma soprattutto l'articolazione della raffigurazione su due livelli trova confronti sui sarcofagi a partire dalla metà del III secolo. d.C.

Datazione: fine III secolo d.C.

Bibliografia: BLUMNER I p. 44, 19; Jahn 1861, pp. 342-343; GERKE 1940, p. 82 Tav. 8.1; MORITZ 1958, p. 78; ZIMMER 1982a, pp. 109-110, n. 19; BRIZZOLARA 1986, cat. 40, pp. 88-89, tavv. 79-81; WILSON - SCHÖRLE 2009, p. 199, figg. 22-23; TRAN 2013, p. 138, fig. 16.



a.



b.



c.

AP2

Stele di Eukarpos e Philoxenos

Provenienza: Atene. *Collocazione:* Atene, Museo Archeologico Nazionale (n. inv. 1243)

Marmo pentelico.

Dimensioni: altezza cm 105; larghezza cm 66.

Stele a *naiskos* con ritratto a figura intera dei defunti. All'interno del timpano campeggia un grande aratro. L'uomo a sinistra indossa una tunica corta con mantello che copre le spalle, porta la barba e i capelli folti che richiamano i ritratti di Marco Aurelio (Grossman 2013). Egli regge sulla mano sinistra il *lagobolon*, un antico strumento, simile a un bastone, utilizzato per la caccia alle lepri. Dietro di lui si intravedono due bovini di dimensioni sensibilmente ridotte. L'uomo ritratto a destra, invece, indossa una lunga tunica con toga da cui esce la mano sinistra, porta capelli corti e folti ma è privo di barba, benché le rughe sulla fronte suggeriscono la maggiore età rispetto all'altro personaggio.

Sull'epistilio appena sopra i ritratti è presente l'iscrizione in greco:

Εὐκαρπος Φιλοξέν[ο]υ Μειλίη]σιος β) Φιλόξε[νο]ς (Φιλοξένου) Μειλήσιος

L'iscrizione ricorda i defunti *Eukarpos* e suo fratello *Philoxenos* figli di *Philoxenos* di Mileto.

L'apparato figurativo suggerisce che i due uomini erano contadini, come è chiaro dall'aratro raffigurato sul frontone, il *lagobolon* tenuto da *Eukarpos*, e i due buoi dietro di lui.

Datazione: seconda metà II secolo d.C.

Bibliografia: IG II, 9599; ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, p. 41, n. 31, tav. 7γ; GROSSMAN 2013, p. 208.



AP3

Stele del viticoltore

Collocazione: Atene, Museo Archeologico Nazionale (inv. 6956). *Provenienza:* incerta, Arcadia (?).

Marmo grigio.

Dimensioni: altezza cm 70, lunghezza cm 72, spessore cm 13 ca.

Frammento di stele, forse pertinente al tipo timpanato, del quale si conserva solo una porzione del corpo centrale con nicchia e ritratto del defunto.

Si tratta di un personaggio maschile stante, conservato all'altezza del busto e delle cosce, inclinato leggermente verso destra, come a suggerire un movimento della gamba su questo lato. Il volto è fortemente danneggiato e illeggibile. L'uomo indossa una tunica a maniche corte e una clamide che copre parzialmente la spalla destra; l'addome è fasciato da un'ampia cintura che stringe la tunica creando un plastico gioco di pieghe. Nella mano destra egli stringe una falce, nello specifico una *falx vinaria*, e un secondo strumento, un coltello, viene individuato da E. Vlachogianni, con la sua fodera, inserito dentro la cintura (ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012, p. 403). Nella mano sinistra teneva probabilmente un altro strumento, una verga o un bastone, o forse un grappolo d'uva. A sinistra, a ridosso del braccio e della spalla si intravede un elemento, simile a un ramo, dall'andamento curvilineo che giunge sino all'altezza della testa, forse un tralcio di vite (cfr. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 40-41 n. 30, fig. 7b; MELE 2004, pp. 223-224, fig. 9) che, com'è noto, è abbastanza elastico e ha uno sviluppo serpentino. L'insieme di questi elementi ha permesso di identificare il defunto come un viticoltore, ritratto nel suo momento di riposo (ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012, pp. 403-404), secondo la tendenza iconografica "borghese" (MELE 2004, p. 225) tipica del mondo greco (MOOCK 1998, pp. 80-82), che predilige lavoratori a riposo, ritratti con i loro strumenti professionali, al contrario del gusto occidentale caratterizzato da individui frequentemente impegnati a svolgere concretamente la loro professione.

Datazione: Seconda metà/fine II secolo d.C.

Bibliografia: ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, pp. 40-41 n. 30, fig. 7b; MOOCK 1998, pp. 80-82; MELE 2004, pp. 222-225; ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012 pp. 401-408, fig. 1.



AP5

Rilievo con scena di torchiatura

Collocazione: Aquileia, Museo Nazionale (n. inv. 19.M268.1.12). Provenienza: Aquileia, loc. Colombara

Marmo bianco. Mancante della porzione inferiore. Dimensioni: altezza cm 59; larghezza cm 85; spessore cm 12.

Parte superiore di stele, con rilievo raffigurante una scena di mestiere, inquadrato da una cornice a listelli. Il rilievo rappresenta due figure maschili vestite di corta tunica con ampia fasciatura alla vita, intente a far girare un grande *torcular* a vite continua. La scena è stata legata dalla maggior parte degli studiosi alla produzione olearia benché in anni recenti sia stato proposto di vedervi un momento della produzione del vino (Marccone 2007, p. 86; Zaccaria 2007, p. 398).

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: *InscrAq* 1362; SCRINARI 1972, p. 122, n. 356; CUSCITO 1980, p. 634; *Postumia* 1998, p. 275, n. II.19 (C. Tiussi); MARCONE 2007, p. 86; ZACCARIA 2007, p. 398; RAMBALDI - PORTA 2016, p. 67.

Tav. XLIX



5.1.4 Produzione e lavorazione dei tessuti

5.1.4.1 Fullones (TF)

TF1

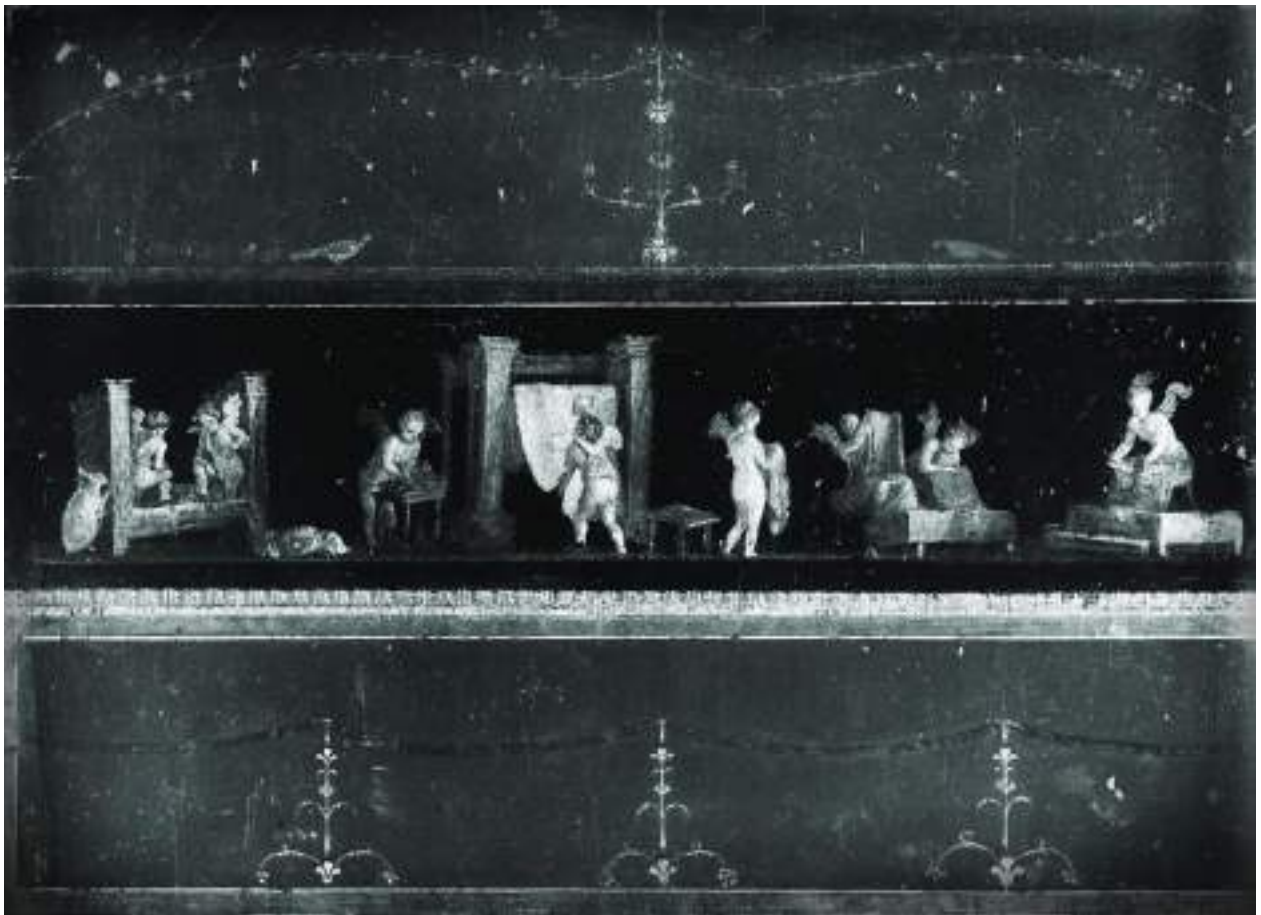
Pittura dalla Casa dei Vettii

Provenienza: Pompei (VI - 15, 1). *Collocazione:* in situ.

Fregio figurato situato sulla parete orientale dell'*oecus* Q della Casa dei Vettii di Pompei. Nel fregio nero sono raffigurati *psychai* e amorini fulloni, intenti alla pulitura, asciugatura e controllo della qualità dei panni: a sinistra due amorini sono impegnati a lavare dei panni in una vasca, sulla quale è appoggiata un'anfora contenente verosimilmente urina; un mucchio di altre stoffe da lavare giace per terra a destra. A seguire vi è un amorino intento a sollevare con delicatezza da un tavolino un panno già piegato; poco più a destra si erge uno stenditoio al quale è appeso un grande telo giallo che un altro amorino, visto di spalle, sta pettinando (garzatura) con l'*aenea* (strumento in metallo, al quale erano fissati spine o aculei); un quinto sta portando un telo azzurro verso il gruppo di due *psychai* che, sedute su sgabelli osservano attentamente, l'una contro luce, l'altra tendendolo sulle ginocchia, un telo rosso e uno scuro; all'estrema destra una terza *psyche* seduta verso sinistra piega un panno tenendolo sulle ginocchia.

Datazione: 63-79 d.C.

Bibliografia: REINACH 1922, p. 5; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 217, fig. 188; LIMC III, p. 1019, n. 545; PPM V, pp. 550-552, n. 140, figg. 139-140; CLARKE 2003, pp. 98-105, fig 56; MONTEIX 2010, pp. 195-198.



TF2

Pitture della Fullonica di L. Veranius Hypsaeus

Provenienza: Pompei (VI 8, 20-21.2). *Collocazione:* Napoli, Museo Archeologico (inv. n. 9774)

Le pitture erano originariamente collocate sulle facce del pilastro angolare meridionale del peristilio della fullonica (VI, 8, 20). Esse documentano alcune fasi lavorative e gli strumenti adoperati nell'attività della fullonica: dalla pressa, alle vasche di lavaggio, all'asciugatura, alla consegna (o ricezione) delle stoffe lavate, il tutto sotto la protezione divina.

Lato orientale (Tav. LI): la porzione superiore raffigura le fasi di asciugatura e stiratura (a). Si riconosce in basso a sinistra una donna ben vestita, seduta su uno sgabello che tocca una stoffa portata dal giovane inserviente di fronte a lei. Sullo sfondo ma di dimensioni maggiori sono raffigurati due personaggi: un uomo a sinistra spazzola una tunica bianca con bordo rosso appesa a una canna, un altro personaggio a destra, invece, regge la gabbia di giunchi sulla quale veniva stese le stoffe per imbiancarle con lo zolfo i cui vapori si sprigionano attraverso il braciere che egli tiene nella mano sinistra. Sopra la gabbia è appollaiata una civetta, attributo di Atena, divinità protettrice degli artigiani. Sempre sul lato est del pilastro ma nel registro inferiore vi è riprodotta un'altra fase del lavoro: il lavaggio (b). Quattro uomini collocati all'interno di altrettante nicchie pigiano e lavano le stoffe immersi dentro le vasche fino alle ginocchia; uno di questi si regge ai murtti laterali della nicchia.

Lato occidentale: il registro superiore è occupato da una pressa per stirare i tessuti, con torchio a doppia vite (c). In basso, invece, alcuni personaggi stendono i tessuti: un uomo porge o prende una tunica da una donna, mentre un'altra è seduta a destra intenta a pulire uno strumento, forse un pettine per cardare. Sullo sfondo in alto si intravedono delle tuniche appese ad asciugare (d).

Datazione: 63-79 d.C.

Bibliografia: *Homo Faber* 1999, p. 141; CLARKE 2003, pp. 112-118, tavv. 4-6; PPM IV, pp. 608-609, figg. 8b-c; MONTEIX 2010, pp. 196-198; FLOHR 2011, p. 90, fig. 51.



a.



b.



c.



d.

TF4. Stele di Sens

Provenienza: Sens (Yonne, Francia). Collocazione: Palais synodal - Musées de Sens (n. inv. 1)

Calcare. Dimensioni: altezza cm 145; larghezza cm 63; spessore: cm 26

Stele parallelepipedica frammentaria, composta da due frammenti di pietra calcarea. La raffigurazione si articola su due registri (Tav. LIII a): la scena in basso rappresenta un uomo dentro una bassa vasca quadrangolare con supporto ligneo su ciascuno dei due lati corti funzionale a garantire l'equilibrio al follatore mentre calpesta i tessuti. Dietro l'uomo corre una trave orizzontale, sostenuta ai lati da due grossi occhielli; a sinistra pende un tessuto (Tav. LIII b). La scena superiore, invece, rappresenta un uomo, anch'egli barbuto e in tunica corta, che rifinisce i tessuti con un paio di grosse cesoie. Lavora, infatti, a una serie di teli appesi uno accanto all'altro e regola l'altezza del taglio bloccando la traversa orizzontale attraverso un sistema a incastro con uno dei fori ricavati sull'asse verticale visibile a sinistra. Sul lato opposto era presente l'immagine di un'altra figura in piedi, all'interno di una nicchia, oggi non più visibile.

Datazione: I-II d.C.

Bibliografia ESPERANDIEU 1911, IV, pp. 11-12, n. 2768; REINACH 1926, p. 243, n. 23945 f, p. 263; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, pp. 214-215, fig. 185; WILD 1970, p. 179, fig. 73 a. b; BALTZER 1983, p. 43; NERZIC 1989, p. 163; LAGNER 2001, pp. 322-323, fig. 13; FLOHR 2013, p. 31, fig. 8.



a.



b.

TF3

Rilievo di Forlimpopoli

Collocazione: Forlì, Museo Archeologico "Antonio Santarelli" (n. inv. MFO1351). *Provenienza:* località Melatello (Forlimpopoli).

Calcere. Danneggiato sulla parte superiore.

Dimensioni: altezza cm 45; larghezza cm 34; spessore cm 8.

Rilievo rettangolare inquadrato da doppia cornice. La scena raffigura un uomo in piedi all'interno di una vasca. Accanto è posto un telaio di legno, costituito da due montanti verticali traforati, che servivano a regolare le due barre trasversali, funzionali a stendere il telo. Appena al di sopra del telaio è posto un elemento vegetale, forse un albero. A sinistra di questo vi è una cesta a forma di campana (*casta viminia*), sulla quale era probabilmente appoggiato un uccello, come suggeriscono le zampe che si intravedono. La composizione della scena e gli strumenti rappresentano le fasi di lavoro di un follatore. Il tessuto viene prima pestato nella vasca, poi stirato sul telaio per l'asciugatura. Se doveva essere ottenuto un tessuto bianco, si stendeva sulla cesta e trattato con lo zolfo. Il rilievo è abbastanza semplice e i dettagli sono poco curati.

La figura del follatore è molto grossolana, le varie parti del corpo e i dettagli anatomici sono poco naturali e goffi.

La profondità e la visione prospettica risultano del tutto assenti, tanto che non è possibile distinguere gli oggetti in primo e in secondo, in quali appaiono uno sopra l'altro. La tendenza di tutta la composizione sembra essere quella di riempire lo spazio il più possibile. L'inquadramento cronologico è basato sullo stile della barba dell'uomo, vicino allo stile adrianeo. Nell'insieme la resa dei capelli suggerisce una datazione verso la prima metà del II sec. d.C.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: FIORELLI 1878, pp. 153-156; MANSUELLI 1948, p. 75; SUSINI 1962, pp. 199-205; TURCI 1962, p. 104, nr. 25, fig. 26; COLINI 1964, p. 621, nr. 71; ZIMMER 1982a, pp. 128-129, n. 43; FLOHR 2013, pp. 123-124, fig. 32; BARTOLI 2015, pp. 7-36.



TF5

Rilievo con follatori

Provenienza: Bracciano, Castello Orsini-Odescalchi. *Collocazione:* disperso (?)

Marmo lunense. Il frammento è rotto ai lati e in basso.

Dimensioni: altezza cm 32, larghezza cm 36.

Lastra quadrangolare con scena di follatura pertinente al coperchio di un sarcofago. In primo piano sono raffigurati due uomini in tunica corta, posti l'uno di fronte all'altro, mentre reggono per le estremità un tessuto appena lavato dentro una vasca e lo tirano fuori per stenderlo e farlo asciugare sul telaio in secondo piano; dietro di loro vi è un terzo personaggio rivolto verso sinistra impegnato a pettinare il tessuto appena lavato e appeso al telaio. Quest'ultimo fa da sfondo all'intera scena.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: KOCKEL 1985, p. 69, n. 6, fig. 11; ASR I, 4, n. 31, p. 126, tav. 115, 2.

Tav. LVI



5.1.4.2 Lanarii (TL)

TL4. Stele di L. Curius Nepos

Provenienza: Aquileia. *Collocazione:* Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (Galleria Lapidaria, Inv. nr. 1401)

Dimensioni: altezza cm 147; larghezza cm 67, spessore cm 16.

Stele anarchitettonica con iscrizione e strumenti artigianali.

L'iscrizione è collocata sulla porzione superiore del blocco parallelepipedo.

Iscrizione: *L(ucius) Curius L(uci) l(ibertus) Nepo[s], / Curia ((mulieris)) / l(iberta) / Stratonica mater./ Curia L(uci) l(iberta) / Napolis / viva fecit.*

L'iscrizione riporta ricorda che Curia Napolis, liberta di un Lucius Curius, dedicò da viva il monumento alla madre Curia Stratonica, liberta di una donna.

Sotto il testo, in posizione centrale sono visibili due oggetti: un paio di cesoie (*forfex*) a destra e un oggetto rettangolare a sinistra.

La professione del defunto non viene indicata nel testo dell'epigrafe. Il *forfex* è uno strumento comunemente impiegato per la tosatura delle pecore, mentre per quanto riguarda il secondo oggetto sono state avanzate diverse ipotesi nel corso del tempo. La più recente lo identifica come un pettine (Lettich 2003); precedentemente venne proposto di riconoscerci una scatoletta con coperchio (Zimmer 1982a), ma non appare inverosimile la lettura fornita da R. Gall il quale propose di identificare tale oggetto con un *codex* (Gall 1907). Le cesoie e il *codex* rappresentate nel bassorilievo, infatti, potrebbero alludere alla funzione di *magister ovium* o *magister pecoris* esercitata dal defunto (Buonopane 2016), o, se si accetta la proposta di Lettich, il pettine e le cesoie identificherebbero il defunto con un cardatore di lana (Lettich 2003, p. 216).

Datazione: fine I sec. a.C.

Bibliografia: CIL V, 1183; SI, 1115; ZIMMER 1982a, pp. 25-26, nota 152; *InscrAq*, 3412; Gall 1907, p. 26, nt. 1; LETTICH 2003, p. 216, n. 276; ZACCARIA 2009, pp. 288-295, fig. 5; LARSSON LOVÉN 2014, pp. 263-264, fig. 12.3.



TL1

Rilievo del lanarius

Collocazione: Roma, Palazzo di Propaganda Fide, ubicato nel cortile (Zimmer 1982a, p. 121).

Provenienza: Roma, via Latina.

Tufo. Cornice consunta. Il frammento risulta in cattivo stato di conservazione per l'esposizione agli agenti atmosferici. Dimensioni: altezza cm 64; larghezza cm 110.

Rilievo rettangolare con cornice modanata. La lastra è divisa in due parti da una barra centrale. A sinistra è raffigurato un ariete incedente verso destra e sopra di esso due mani che si stringono nella forma della *dextrarum iuncto*. La mano sinistra reca alcuni accessori come un braccialetto. Nell'iscrizione compaiono i nomi di entrambi i coniugi.

C (AIUS) CAFURNIUS / C(AI) L (IBERTUS) ANTIOCHUS / LANARIUS / VETURIUS / VETURIA C (AI) L (IBERTA) / DEUTERA / MONUMENTUM / FECIT SIBI ET SUEIS / IN F (RONTE) p (EDES) XV IN A (GRO) P (EDES) XX.

L'iscrizione ci informa che *Veturia Deutera* dedicò il sepolcro a sé stessa e al marito *C. Cafurnius Antiochus*. Entrambi erano di origine libertina ma provenivano da due famiglie diverse: la donna, infatti, prima di essere liberata era schiava presso i Veturii (Larsson Lovén 2016, p. 213). Il marito svolse la professione di *lanarius*, un tempo erroneamente identificata con quella di macellaio (Gall 1906-1907), alla quale prese parte verosimilmente anche la moglie (Larsson Lovén 2016, p. 213).

Il rilievo è caratterizzato da uno stile molto semplice e grossolano. Lo sfondo è appena lavorato e risulta abbastanza grezzo. Le mani sono poco realistiche, così come l'ariete, resa con uno stile grafico e rigido; il vello dell'animale, infatti, è articolato in globetti quadrati e risulta molto schematico. Per le origini urbane romane, il rilievo è di una qualità abbastanza bassa. L'uso del tufo è tipico dell'età repubblicana. Secondo Zimmer l'assenza della formula *D M*, la posizione e l'ortografia *-EI-* per lungo *-I-* in *SUEIS* indicherebbe una datazione piuttosto alta.

Datazione: Secondo/terzo quarto del I sec. d.C. (ZIMMER 1982a, p. 121); età augustea (GIGLIOLI 1949-1950, p. 44).

Bibliografia: CIL VI 9489; GALL 1906-1907, p. 19; GIGLIOLI 1949-1950, n. 3, p. 44; COLINI 1964, p. 622 nr. 80; RITTI 1977, p. 381, nt. 366; ZIMMER 1982a, p. 121, n. 34; FRENZ 1985, p. 69, Nt. 368; MENOZZI 1995, nt. 29; DIXON 2001, pp. 119-120, Fig. 7.1; PAPI 2002, p. 50, nt. 55; LARSSON LOVÉN 2013, pp. 119-120, fig. 6.3; PERRY 2014, p. 223, nt. 43; LARSSON LOVÉN 2016, pp. 212-213, fig. 9.4.



TL6

Ara di M. Avidius Felix

Collocazione: Avezzano, Museo del Fucino (Lapidario). *Provenienza:* Alba Fucens.

Calcere. Discreto stato di conservazione, diffuse fratture localizzate soprattutto lungo i margini dell'ara. *Dimensioni:* altezza cm 60; lunghezza cm 30; spessore cm 27.

Ara con culmine centinato e acroteri laterali, fortemente danneggiato, iscrizione sulla fronte e raffigurazioni ai lati.

Le raffigurazioni mostrano, sul lato sinistro, un grande paio di cesoie (*forfex*), mentre a destra un oggetto di forma allungata identificabile come una cote (Letta 2012) o a un pettine i cui denti erano originariamente dipinti (ZIMMER 1982a, p. 121).

Iscrizione: d(IS) M(ANIBUS) / a (ULUS) ranIUS PULLus (...aVIDIA SUCC... / M(ARCO) AVIDIO FELICI / FILIO PIENTISSIMO / QUI VIXIT ANNOS / XIII ET MESE VI / ET DIES VIII / POSUERUNT

L'iscrizione ci informa che *M. Avidius Felix* morì all'età di tredici anni e i suoi genitori Aulo Ranio Pullone e Avidia Successa eressero per lui il sepolcro. Gli strumenti si riferiscono verosimilmente alla professione esercitata dal padre. Essi appartenevano agli *Avidii*, una *gens* molto influente nel territorio marsico, dal quale deriva il nome stesso di Avezzano: *Avidianum*, ovvero *fundus Avidianus*, indicava in origine semplicemente 'la tenuta degli *Avidii*' (LETTA 2012, p. 46).

Datazione: I-II secolo d.C.

Bibliografia: CIL IX 4024; FERNIQUE 1879, p. 4, n. 7; GUMMERUS 1913, n. 29; COLINI 1964, p. 286, n. 23; ORLANDI 1967, pp. 256-257, n. 4; GUASTALLA 1967/68, p. 133, 142; ZIMMER 1982a, pp. 120-121, fig. 33; CATALI 1998, p. 29, n. 14; BUONOCORE 2006, p. 228; GOSTENČNIK 2011, p. 199, n. 6; LETTA 2012, p. 34, n. 25.



a.



b.



c.

TL7

Stele di Lollianus

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1580/73 e 1580/72)

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Frammentaria, spezzata in due lastre. *Dimensioni:* altezza cm 180; larghezza cm 49; spessore cm 16.

Stele anarchitettonica con iscrizione sul bordo superiore e nicchia nella metà superiore del corpo parallelepipedo. All'interno è collocato il ritratto a mezzo busto di un uomo, raffigurato con folta barba e capelli raccolti in ciocche tirate all'indietro. Il volto è abbastanza espressivo con gli occhi ben definiti sotto l'arcata sopraccigliare ben marcata, naso pronunciato e bocca evidenziata da un taglio. L'uomo indossa una tunica che lascia scoperte le braccia, solleva un *poculum* con la mano destra e con la sinistra regge un paio di cesoie da *lanius*.

Iscrizione: Lollian<n>u(s), | — D(iis) M(anibus). — | Domi [f(ilius)].

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii*, 2009, p. 158, n° 27; LE BOHEC, 2010, p. 175, n° 22.



Tav. LX

TL3.

Stele dei coniugi con *forfex*

Provenienza: Bourges (Francia). *Collocazione:* Bourges, Musée du Berry.

Dimensioni: altezza cm 84, larghezza cm 89; spessore cm 23.

Porzione di stele con nicchia all'interno della quale sono collocati i ritratti di due personaggi. Si tratta di una coppia di coniugi, la donna a sinistra e l'uomo a destra, raffigurati ciascuno con un oggetto in mano. La moglie regge una coppa per bere, il marito, invece, un grosso paio di forbici (*forfex*). Il *forfex* costituisce un simbolo ricorrente nell'iconografia funeraria in Italia e in Gallia. Si tratta di un attrezzo utilizzato per tagliare il vello dalle pecore. Benché tale strumento non risulta richiamato all'interno delle iscrizioni e la mancanza di un riferimento preciso impedisce l'esatto collegamento a una professione, sembra chiaro che il *forfex* sia uno strumento legato alla produzione tessile e appare solo in relazione a figure maschili.

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: ESPÉRANDIEU II, pp. 333-334, n. 1461; LARSSON LOVÉN 2001, pp. 44-45, fig. 3; LARSSON LOVÉN 2007, pp. 169-186, tav. 13,2.

Tav. LXI



TL5

Rilievo di allevatore di ovini

Collocazione: Bursa (Turchia), Museo Archeologico (inv. 39). *Provenienza:* Altıntaş (Kütahya, Turchia)

Marmo bianco.

Dimensioni: altezza cm, 51, lunghezza cm 43, spessore cm 11.

Rilievo frammentario del quale si conserva un pannello con raffigurazione di attributi del mestiere.

Il pannello è inquadrato da una tripla cornice con motivo a treccia centrale. All'interno del riquadro è raffigurato un ariete con due strumenti sopra – un *forfex*, strumento comunemente impiegato per la tosatura delle pecore, e un secondo strumento di difficile interpretazione. L'iconografia fornisce elementi sufficienti per attribuire il rilievo funerario a un allevatore di pecore e produttore di lana.

Datazione: Tardo imperiale secondo E. Pfuhl e H. Möbius, verosimilmente intorno al III secolo d.C.

Bibliografia: PFUHL-MÖBIUS 1979, pp. 286-287, n. 1164, tav. 174.

Tav. LXII



3.1.4.3 Pectinarii

PEC3

Stele di L. Sextius Albanus

Collocazione: Chieti, Museo Nazionale Archeologico (n. inv. 10168). *Provenienza:* S. Benedetto dei Marsi (L'Aquila).

Calcere. Frontone danneggiato. Il lato destro è spezzato sulla parte anteriore. La parte laterale destra presenta un incasso per l'alloggiamento di un tassello. Mancante degli acroteri.

Dimensioni: altezza cm 90; larghezza cm 48; spessore cm 37.

Stele timpanata su zoccolo, con raffigurazioni e iscrizione. Il timpano è decorato al centro da una rosetta. Sul lato principale, sotto l'iscrizione, sono raffigurati alcuni oggetti femminili (Tav. LXIII): a partire da sinistra sono riconoscibili un sandalo, due balsamari, una cista con tre piedi e un manico, sopra la quale è raffigurato un pettine doppio. A destra si intravede un secondo sandalo. Sul lato sinistro (Tav. LXIV) sono raffigurati due pettini doppi sormontati da un coltello-calcoio. Infine, il lato destro è fortemente danneggiato e conserva poche tracce di un oggetto quadrangolare.

Iscrizione: L(UCIUS) SEXTIUS ♂ (MULIERIS) L(IBERTUS) ALBANUS S(ABI) / ET SABIDIAE T(ITI) L(IBERTAE) EUCHE V(IXIT) A(NNIS)

L'iscrizione ricorda i coniugi *Lucius Sextus Albanus* e *Sabidia Euche*, entrambi liberti. Benché le raffigurazioni richiamino fortemente il *mundus muliebris* è probabile che i grandi pettini da cardatore siano un riferimento al mestiere esercitato dall'uomo.

Datazione: I secolo d. C.

Bibliografia: LETTA – D'AMATO 1975, pp. 30-31, n. 23 bis, tav. 10; MARINUCCI 1976, pp. 154-155, fig. 9 a.b; ZIMMER 1982a, pp. 202-203, n. 148; SEGENNI 1987, p. 445, 480, n. 80.





PEC1

Stele di Titus Valerius

Collocazione: dispersa. *Provenienza:* Asti (Hasta Pompeia / Hasta)

Marmo. Foto: arachne.dainst.org/entity/1246845

Stele anarchittonica con frontone e acroteri pseudofunzionali. Nel campo frontonale è scolpita una scena di lavoro, sugli spazi triangolari ai lati del timpano sono raffigurati due delfini e più in basso si conserva parte dell'ampio specchio epigrafico. La scena raffigurata nel timpano mostra un uomo, in lunga tunica e mantello, seduto su un alto sgabello e rivolto di profilo verso destra; egli poggia ai piedi su un basso sgabellino, ha il ventre protetto da un ritaglio di pelle e con la mano sinistra tiene un oggetto. Al centro è posto un banco da lavoro, a destra vi è un giovane vestito con una tunica, probabilmente un apprendista. Appena sotto la scena di lavoro è riprodotto in formato più grande l'oggetto che l'artigiano stringe nella mano sinistra. Si tratta di una sorta di valva funzionale a tener bloccato il pettine durante la fase in cui venivano ricavati i denti (PUGSLEY 2001, p. 112).

Sotto il timpano è visibile l'iscrizione, interrotta a partire dal quarto rigo.

Iscrizione: *T(itus) Valerius L(ucii) f(ilius) / Placidus / refector pectinar(ius) / Cornelia M(arci) f(ilia) / - - -*.

L'iscrizione ricorda due defunti, *Tito Valerio Placido* e *Cornelia*, probabilmente moglie e marito. Dell'uomo è ricordata la professione, *refector pectinarius*, ossia un riparatore di pettini.

La stele non è al momento rintracciabile. Zimmer la dichiara perduta e ne pubblica una riproduzione fotografica, l'unica al momento disponibile (ZIMMER 1982a, p. 202, n. 147). Della stele esistono anche diversi disegni e incisioni (GABIANI 1927; MERCANDO PACI 1998, tavv. XXX a, c; XXXII). L'inquadramento cronologico è reso possibile dalle caratteristiche dell'iscrizione (MERCANDO PACI 1998) e dai confronti iconografici (ZIMMER 1982a) che collocano la stele entro il I secolo d.C.

Datazione: fine I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 7569; PROMIS 1875, pp. 204-208; GABIANI 1927, p. 59, n. 3; GABELMANN 1973, p.161, 567; ZIMMER 1982a, p. 202, n. 147; MERCANDO-PACI 1998, pp. 120-122, n. 58, tavv. XXX a, c; XXXII; LXXIII; PUGSELY 2001, pp. 112-113, fig. 4; MENNELLA 2004, pp. 357-358, n. 5, fig. 7; CENERINI 2005, p. 32.



PEC2

Ara di L. Maesius Terentinus

Provenienza: Pola (Croazia). *Collezione:* Pola, Archeological Museum of Istria (n. inv. 314)
Calcare.

Dimensioni: altezza 116 cm; larghezza 71 cm; lunghezza: 53 cm.

Ara con cimasa parallelepipeda, decorata sul lato frontale da una coppia di delfini affrontati e pulvini laterali inglobati nella cimasa. Il corpo dell'ara è inquadrato sulla parte superiore e inferiore da fasce decorate da kyma lesbio e teoria di fiori di loto.

La fronte dell'ara (Tav. LXVI a) accoglie l'iscrizione con la tabella inquadrata da semplici cornici. A sinistra (Tav. LXVII) sono raffigurati diversi strumenti professionali: a sinistra sono visibili le tenaglie da fabbro con lunghe terminazioni e un pettine a due facce, impiegato nell'industria tessile per pettinare la lana (*pecten*); sotto, invece, è raffigurata una piccola ascia a doppio tagliente, uno strumento di precisione, solitamente utilizzato per rifinire oggetti in metallo, in legno o in osso (*labris*). A destra, invece, (Tav. LXVI b) è riprodotta la punta di una lancia (*hasta*) con due ganci e una pialla da falegname (*runcina*); al di sopra vi è il pugnale di un legionario (*pugio*), un astuccio in metallo e una cinghia (*cingulum*) decorati con quattro nastri, uno stilo in metallo (*stilus*) e a destra, un altro oggetto rettangolare a più strati, con manico in sommità (*codex ansatus*). Nel caso degli ultimi oggetti si tratta di un vero e proprio set - tavoletta di cera e stili - facile da trasportare, la piccola catena (*codex ansatus*) rappresenta uno degli attributi militari degli ufficiali.

Iscrizione: Titia Eutychia / v(iva) f(ecit) sibi et L(ucio) Maesio L(uci) f(ilio) ann(or)um XVIII / Valeriae Verae / fil(iae) ann(or)um XVIII / L(ucio) Maesio Terentino / fabro pectinar(io) / coniugi dulcissim(o)

L'iscrizione ci informa che *Titia Eutichya* fece approntare da viva il sepolcro per sé, i due figli e il marito *L. Maesius Terentinus*. Quest'ultimo viene definito *faber pectinarius*, un artigiano specializzato nella produzione di pettini ma anche di oggetti piccoli, realizzati facendo uso di vari materiali come il metallo, il legno e il cuoio. Alla professione dell'uomo viene data molta enfasi anche nelle raffigurazioni ai lati dell'ara. La presenza degli attributi militari come il *cingulum* pone in rapporto il mestiere di *Maesius Terentinus* con l'esercito, al quale probabilmente forniva supporto tecnico nel produrre e riparare attrezzi, armature e oggetti per l'equipaggiamento militare.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 98; *InscrIt* 10,1, p. 174, ILS 7721; MAINARDIS-ZACCARIA 1994, pp. 284-285, n. 6; DEXHEIMER 1998, pp. 80-81, n. 21; STARAC 2006, 124-125, n. 83, MAINARDIS 2016, p. 286, fig. 1.



a.



b.



3.1.4.3 Purpurarii (TP)

TP1

Stele del purpurarius

Collocazione: Parma, Museo Nazionale di Antichità. *Provenienza:* Parma, Sanguigna.

Pietra arenaria. Il monumento fu segato in tre parti nel XVIII secolo. Mancano gli elementi angolari. Il naso del busto e parti della cornice risultano danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 228; larghezza cm 80; spessore cm 24.

Stele parallelepipedica anarchitettonica con frontone e acroteri pseudofunzionali e nicchia con ritratto del defunto. La stele è articolata in una base, sopra la quale si apre l'ampio campo dell'iscrizione inquadrato da doppia cornice; al di sopra di questo vi è la nicchia rettangolare che accoglie al suo interno il ritratto a mezzo busto, decorata ai lati da due paraste con cesti di acanto, viti coronata e kantharoi. L'alto architrave accoglie un'altra iscrizione e subito sopra è posto un timpano con cornici, decorato al centro da una testa di Medusa. Nella nicchia è posto il mezzo busto di un uomo in tunica e toga. Nello spazio sotto la nicchia sono disposti, quasi come un'insegna di bottega (ARRIGONI BERTINI 2002, p. 121), gli attributi artigiani: bilancia, spatola, due bottiglie di coloranti, due matasse di lana, un'ampolla.

Iscrizione: C (AIUS) PUPIUS C (AI) L (IBERTUS) AMICUS / PURPURARIUS / VIVOS FECIT / SIBI ET SUIS/IN F (RONTE) P (EDES) XII IN A (GRO) P (EDES) XX

L'iscrizione ricorda *Caio Pupio Amico*, liberto di *Caio* e tintore con porpora (*purpurarius*) che, da vivo, fece costruire il sepolcro per sé e per i suoi familiari (dodici piedi di fronte e venti piedi di lato).

La stele è di qualità modesta e mostra uno stile semplice e grafico. La struttura della stele richiama la tradizione delle stele monumentali, caratterizzate da una canonica e ben definita struttura architettonica. Tuttavia, l'estesa tabula delle iscrizioni e le paraste, che scompaiono sotto la ricca decorazione floreale, suggeriscono che si è già in una fase matura delle stele architettoniche e che progressivamente si passa a un linguaggio più decorativo. La *toga exigua* con le rigide pieghe parallele riflette ancora la moda tardo-repubblicana, ma non nel caso del ritratto. I capelli sono ondolati, portati in avanti e desinenti in piccole punte ben distinte. Il volume dei capelli è pieno e caratterizzato da uno stile molto grafico. L'espressione del volto trova confronti con la stele di Milano (**Cat. TV1**), il che suggerisce una datazione intorno alla prima età imperiale.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 1069a; DÜTSCHKE V, p. 949; BLÜMNER I, p. 247; NEUBURGER 1919, p. 192, fig. 250; FROVA-SCARANI 1965, p. 152, tav. 90; COLINI 1964, p. 621, nr. 76; ZIMMER 1982a, pp. 130-131, n. 46; ARRIGONI BERTINI 1986, n. 181, fig. 22; HOLLIDAY 1993, p. 90, fig. 4; ARRIGONI BERTINI 1997, pp. 9-10, fig. 4; ARRIGONI BERTINI 2002, p. 121, fig. 4; LARSSON LOVÉN 2018, pp. 511-512.



TP2

Stele di M. Satellius

Collocazione: Chiesa di S. Sofia di Romagna, Mevaniola (Forlì), nella canonica della chiesa di S. Martino. *Provenienza:* Galeata (Forlì).

Calcere. Parte dell'iscrizione è danneggiata. Il lato inferiore destro è mancante, mentre nel complesso l'intera superficie risulta molto corrosa.

Dimensioni (nicchia): altezza cm 71; larghezza cm 61; spessore cm 12,5.

Frammento di stele con ritratti. Sopra lo spazio epigrafico incorniciato da paraste, si apre una nicchia a forma di conchiglia con i busti di due personaggi: un uomo, a sinistra, e una donna a destra. In alto a sinistra della nicchia è raffigurato il motivo dei *fasces sine securi* e *comoetaculum* nel solito schema incrociato; sopra le insegne ufficiali pende una bilancina con piatto, una brocchetta e alcuni vasi di piccole dimensioni. Sul lato opposto, invece, lo stato di conservazione non permette una chiara identificazione degli oggetti raffigurati: si riconoscono il fascio, un vaso e due matasse di lana appese.

Iscrizione: M (ARCUS) SATELLIUS Q (UINTI) f (ILIUS) / STEL(LATINA TRIBU) MARCELLUS pu/RPURARIUS SEXVI (R)/SIBEI ET MURONIAe/L (IBERTAE) PRIMAE VI(VS) FECIT

L'iscrizione, parzialmente conservata, informa che il sevir e purpurario M. Satellius Marcellus, figlio di Quinto, eresse da vivo il sepolcro per sé e per la liberta Muronio Prima.

Nel complesso la raffigurazione ha uno stile molto semplice, tendenzialmente rigido e sommario, privo di ricerca dei dettagli.

Datazione: prima metà del I secolo d.C., probabilmente età tiberiana (REBECCHI 1981b, p. 38; ZIMMER 1982a, p. 132; BACCHIELLI 1989, p. 247; CENERINI 1993, n. 6, p. 101; CENERINI 2005, p. 28)

Bibliografia: CIL XI 6604; ALESSANDRI 1928, pp. 87, 91; MAMBRINI 1935, p. 17; LEONCINI 1958, p. 17; SUSINI 1959, n.3, pp. 30-31, fig. 1; DONATI 1967a, n. 102, p. 54; TABANELLI 1980, pp. 50, 58, fig. 24; LEONCINI 1981, p. 33; REBECCHI 1981b, p. 38; MAIOLI 1982, n. 1, pp. 23-25; ZIMMER 1982a, pp. 130-131, n. 46a; GALEATA 1983, p. 19; SUSINI 1989, pp. 635-638, figg. 1-2; SCHÄFER 1989, n. C60; pp. 400-401, tav. 105; BACCHIELLI 1989, p. 247, tav. 105; CENERINI 1993, n. 6, p. 101; CENERINI 2005, pp. 25-37; LARSSON LOVÉN 2018, p. 512.



3.1.4.4 Coactilarii (TC)

TC1

Stele degli Hostilii

Collocazione: Trieste, Museo Civico di storia e d'arte (n. inv. 8503). *Provenienza:* Trieste.
Calcere. Lato sinistro danneggiato.

Dimensioni: altezza cm 162,5; larghezza cm 88; spessore cm 15,5.

Stele anarchitettonica parallelepipedica con frontone e acroteri pseudofunzionali. Il lato principale è inquadrato da due pilastri con capitello corinzio sormontati da architrave e frontone. Il timpano è decorato con un vaso al centro e due ramoscelli posti simmetricamente agli angoli. Lo spazio laterale è riempito con mezze palme e foglie. Sotto l'iscrizione è collocato un piccolo forno cilindrico con un'apertura alla base (ZIMMER 1982a), interpretato anche come botte colma di stoffe (VERZÁR-BASS 1997, p. 122). Più verosimile appare l'ipotesi di Zimmer, il forno, infatti, come nel caso della scena di *Verucundus* (Cat. TC2), serviva a scaldare l'acqua e veniva utilizzato nella produzione di feltro. Sopra il forno è collocato un telaio, costituito da una corda e due elementi verticali, dal quale pendono tessuti umidi.

Iscrizione: C (AIO) HOSTILIO C (AI) F (ILIO) / FRUGIONI / C (AIO) HOSTILIO C (AI) F (ILIO) / NEPOTI F (ILIO?) / L (UCIO) MUTILLIO L (UCI) L (IBERTO) / NYMPHODOTO F (ILIO) / HOSTILIA C (AI) L (IBERTA) / PROVINCIA / V (IVA) F (ECIT)

L'iscrizione ci informa che la liberta *Ostilia Provincia* eresse il sepolcro per i suoi padroni *Caio Ostilio Frugone* padre e *Caio Ostilio* nipote, figlio, nonché per il liberto (e figlio di lei) *Lucio Mutillo Ninfodoto*.

Nel complesso la raffigurazione mostra uno stile semplice, ma preciso e dettagliato. Raffigurazioni e decorazioni risultano abbastanza piatte. Secondo Zimmer la forma stele trova confronti con alcuni tipi aquileiesi della fine del I sec. d.C. (ZIMMER 1982a, p. 130), ma tale inquadramento non sembra sostenibile per M. Verzár-Bass che avanza, invece, una proposta di datazione all'età giulio-claudia (VERZÁR-BASS 1997, p. 122).

Datazione: inizio I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 606; *InscrIt* X, 1, p. 4, nr. 122; KUNZ 1879, p. 31; MANSUELLI 1964, I, p. 180 tav. 88; ZIMMER 1982a, pp. 129-130, n. 44; CALABI LIMENTANI 1991, p. 216, nr. 26; VERZÁR-BASS 1997, pp. 122-123, fig. 4; VENTURA - GIOVANNINI - PETRUCCI 2012, p. 182, fig. 6.



TC2

Pitture della bottega di Verecundus

Collocazione: Pompei, IX, 7, I. *Provenienza:* *in situ*.

Affresco sulla facciata della *officina coactiliaria* di Verecundus (IX, 7, 5-7). Parzialmente sbiadito.

Dimensioni: altezza cm 50; lunghezza cm 182.

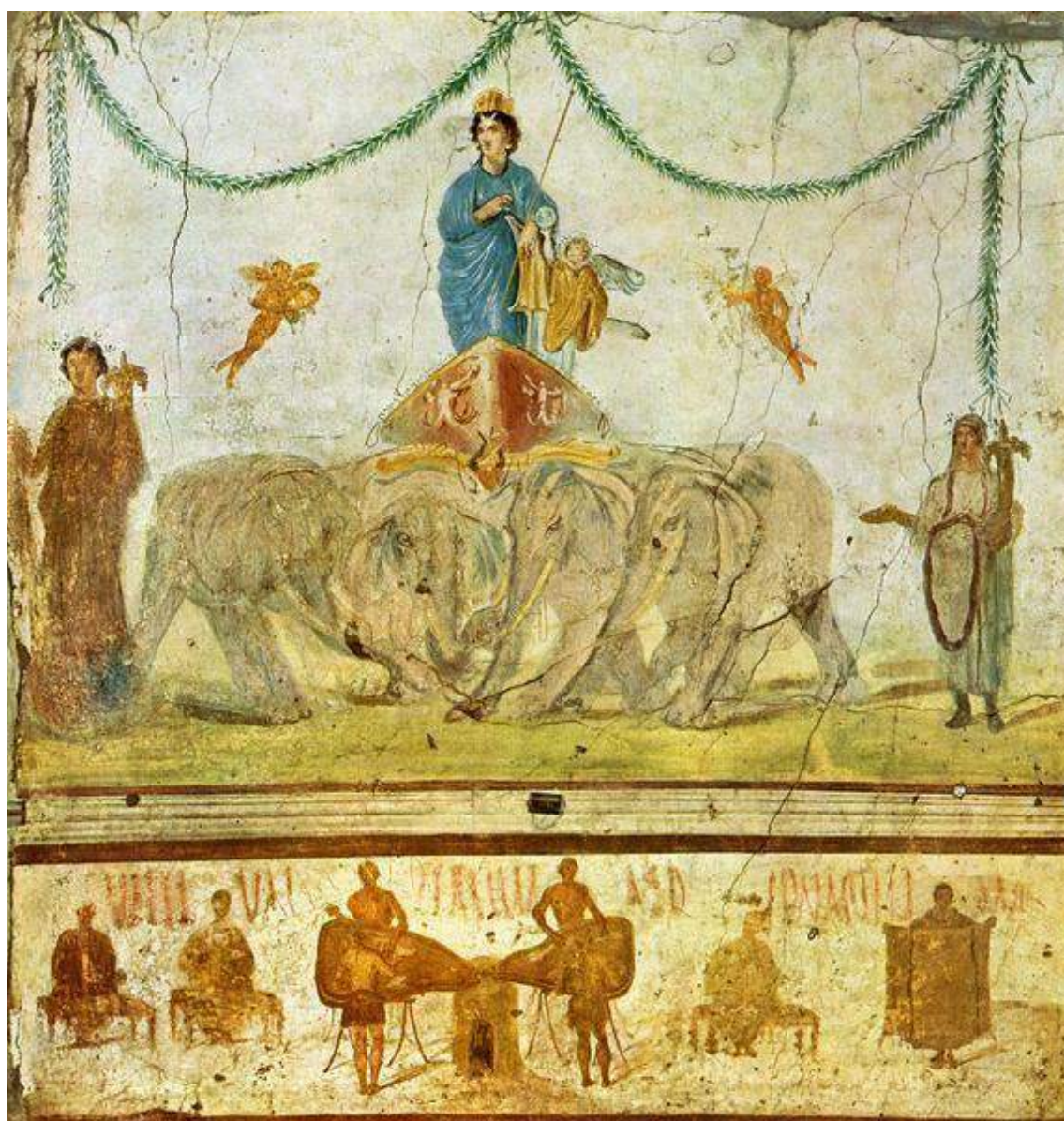
L'affresco occupa due registri ed è collocato sul pilastro destro dell'*officina coactiliaria*, dove si produceva il feltro. Nella parte superiore (Tav. LXXI a) è la raffigurazione della Venere pompeiana, con scettro e ramo d'ulivo, su di una quadriga trainata da quattro elefanti accompagnata da Fortuna a sinistra e *Genius* a destra (altezza: cm 155; lunghezza: cm 182). Nel registro inferiore sono rappresentate tre fasi del *cogere*, il procedimento tecnico del feltrare (Tav. LXXI b): a sinistra due personaggi seduti rifiniscono un tessuto con pettini metallici (*pectinari*); al centro quattro operai (*coactiliarii*), stanti e in *subligaculum*, disposti attorno a una fornace cilindrica, lavorano l'impasto di peli torcendolo con le mani in bacinelle entro cui scorre l'acqua riscaldata dalla fornace; a destra è visibile un altro operaio seduto a pettinare e un uomo stante, in visione frontale, mostra un tessuto; quest'ultimo potrebbe essere identificato con il proprietario della bottega dato il nome Verecundus dipinto proprio al di sotto di lui.

La scena offre una panoramica dei processi di lavoro per la produzione del feltro. I gruppi di persone sono attentamente differenziati in base alla loro occupazione. Il proprietario o il conduttore sono indicati dalla firma e dal prodotto finito, gli assistenti siedono al tavolo, rigidi nel loro lavoro e contrastano leggermente con le figure in piedi che lavorano i tessuti. La scena è strutturata in modo simmetrico e frontale rispetto allo spettatore che osserva.

Sul pilastro sinistro, invece, sotto l'immagine di Mercurio che esce da un piccolo tempio, è raffigurata la vendita dei vari oggetti (altezza cm 50; lunghezza cm 90.) tra cui anche delle scarpe, realizzati, si deve supporre, con il feltro prodotto nel laboratorio di Verecundus (Tav. LXXII). Dietro un banco siede la commessa o padrona, intenta a sistemare la merce, accanto a uno scaffale, sulla sinistra. Benché non vi sia alcun riferimento testuale alla figura femminile si ipotizza possa trattarsi della moglie di Verecundus. A destra, su una panca dai piedi modanati e alta spalliera, è raffigurato un giovane in tunica seduto, forse un cliente che attende. In primo piano, davanti al bancone vi è un tavolo con degli oggetti esposti: al centro vi è un vaso di vetro, quattro paia di sandali (mallei) davanti, altri calzari si trovano accatastati ai lati. Ai margini del tavolo, sia a destra che a sinistra, sono collocate delle scatole di diverse dimensioni, funzionali probabilmente a contenere i calzari in feltro.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL IV 7338; LIMC VIII, p. 219, fig. 302; DELLA CORTE 1912, pp. 246-259; DELLA CORTE 1964, p. 278; ROSTOVTZEFF, 1931, tavv. 15,1, 15,2; SPINAZZOLA 1954; MAU 1928, p. 127, fig. 58; MAIURI 1953, p. 147; SCHEFOLD 1957, p. 267; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 364, fig. 329; WILD 1970, p. 60, tav. 2; MOELLER 1971, pp. 188-189; CIANCIO ROSSETTO 1973, p. 60, fig. 52; KRAUS - VON MATT 1973, fig. 200; ZIMMER 1982a, pp. 128, 130, nn. 42, 45; ANGELONE 1986; CLARKE 2003, pp. 105-112, figg. 59-63; BORG 2015, pp. 223-225.



a.

b.



3.1.4.5 Textores (TT)

TT1

Ara di Regia Ommonta

Provenienza: area friulana (Comeglians? Udine). *Collocazione:* Chiesa di S. Giorgio a Comeglians (Udine)

Ara funeraria impostata su alto zoccolo modanato e coronata da fregio a dentelli. Sul lato frontale è presente l'iscrizione, mentre in quelli laterali sono raffigurati due personaggi a figura intera. Sul sinistro è una donna di profilo, seduta su un seggio e coi piedi appoggiati su uno sgabello, vestita di tunica e mantello, impegnata nella filatura con fuso sospeso. Sul lato destro è raffigurato un uomo togato stante con il *sinus* nella mano destra e un *volumen* in quella sinistra.

Iscrizione: *L(ucius) Virtius | L(uci) f(ilius) Albinus | et Regia L(uci) f(ilia) | Ommonta | vivi fecerunt | sibi suisque | lib(ertis) lib(ertabus)q(ue) post(eris)q(ue) eor(um). | H(oc) m(onumentum) h(eredem) n(on) s(equetur).*

Nell'iscrizione sono nominati Virtius Albinus e Regia Ommonta che eressero da vivi il monumento per sé, per i loro cari, per i liberti, le liberte e i loro discendenti.

Nel repertorio funerario romano il tema della filatura ha un'importanza notevole, sia per la quantità di monumenti che mostrano fuso e conocchia, sia per le implicazioni di ordine etico legate a tali rappresentazioni, che costituiscono quel modello ideale femminile antico celebrato da testi e iscrizioni. Tuttavia, l'ara di Comeglians si discosta dalla tipica simbologia funeraria legata al mondo muliebre, in quanto il fuso di Regia Ommonta – che spesso è simbolicamente rappresentato nei rilievi e allude a una delle attività principali della donna romana e alle virtù domestiche – è qui, operativo. In età imperiale il tema della filatura, a prescindere dalle aree geografiche, viene richiamato attraverso singoli strumenti (fuso, rocca, cesto da lana) oppure ricorrendo alla rappresentazione della defunta che regge in mano gli attrezzi inutilizzati: non oggetti di uso quotidiano ma attributi, simboli astratti di uno status morale. Una figura femminile che si limita a reggere fuso e rocca, dunque, comunicava in modo efficace e comprensibile quel sistema di valori tanto caro alla morale romana. Regia Ommonta, tuttavia, sceglie per sé una immagine inconsueta, e lo fa riproponendo un modello tratto dalla tradizione figurativa classica.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 1865; MORO 1956, n. 44; pp. 128-131, 221, figg. 44-45; PANCIERA 1970, pp. 121-122; MAINARDIS 1994, p. 109, AGARINIS MADRINI 1999; GARGIULO 2000-2001, p. 212, n. 104; MAINARDIS 2008, n. 106, pp. 205-207; SPERTI 2012, pp. 513-522; SPERTI 2016, pp. 193-215; MAINARDIS 2016, p. 293.



TT2

Stele di Atta Altica

Collocazione: Burgos, Museo (n. inv. 359). *Provenienza:* Lara de Los Infantes (*Hispania Citerior Tarraconensis, conventus Cluniensis*).

Spezzata e mancante della parte inferiore.

Dimensioni: altezza 41 cm

Stele anarchitettonica con coronamento centinato, decorata sulla porzione superiore, da una rosetta a sei petali (García Y Bellido 1949, p. 361; Abásolo 1974, p. 111) o una stella (Martínez Burgos 1935, p. 47) inscritta all'interno di un doppio cerchio.

Nella parte centrale del frammento è collocata l'iscrizione su tre righe: *Atta Altica / Aunie f(ilia) / an(norum) XX*

Appena al di sotto è presente una scena di lavoro: un personaggio femminile stante, con il busto frontale, le braccia e la testa di profilo, vestito con una gonna a pieghe, impegnato a lavorare dinanzi un telaio verticale dal quale pendono i fili; nelle mani stringe due strumenti, forse un fuso e un ago.

L'epitaffio menziona *Atta Altica*, figlia di *Aunia*, morta all'età di vent'anni e verosimilmente da identificare nella donna raffigurata al di sotto dell'iscrizione, impegnata a tessere davanti al telaio.

Datazione: I secolo d.C. (metà)

Bibliografia: MARTÍNEZ BURGOS 1935, pp. 47-48, n. 359, fig. XVII; GARCÍA Y BELLIDO 1949, pp. 361-362, n. 349, tav. 262; ABÁSULO 1974, p. 111, n. 149; CURCHIN 2004, p. 158, fig. 7.3; MELE 2008, pp. 95-96, fig. 10.



TT3

Rilievo rettangolare di Titus Aelius Evangelus

Collocazione: Malibu, J. Paul Getty Museum (inv. nr. 86. AA.701). *Provenienza:* Ostia Marmo.

Dimensioni: altezza cm 46,5; lunghezza cm 175; spessore cm 9.

Rilievo marmoreo a sviluppo orizzontale pertinente, secondo alcuni studiosi, alla fronte di un sarcofago (Koch 1988, pp. 24-27, nr. 9; Holliday 1993, pp. 85, 97) o, secondo una recente ipotesi, a un monumento funerario per il quale fungeva da segnacolo (Buonopane-Corti 2018, p. 127).

Il rilievo è caratterizzato da una raffigurazione composita e iscrizione negli spazi liberi, con la figura dominante del defunto *T. Aelius Evangelus* sdraiato sul *kline* nell'ambito di un banchetto funerario. L'uomo è rappresentato con la barba, i capelli corti e folti, vestito in tunica a maniche corte e coperto da un mantello avvolto intorno alla parte inferiore del corpo. Tiene una coppa nella mano sinistra, mentre con quella destra offre un grappolo d'uva a una donna posta a sinistra, di fronte a lui, identificabile come sua moglie *Gaudenia Nicene*, nominata nell'iscrizione. Essa indossa una lunga veste e porta la palla avvolta intorno alla vita a mo' di grembiule; i suoi capelli sono raccolti in un grosso nodo dietro la testa. In basso, dietro le sue gambe si intravede una capretta. Ai lati del letto funebre sono riproposte altre due immagini del defunto impegnato in varie fasi produttive della manifattura laniera. A sinistra, infatti, *Evangelus* è seduto su uno sgabello e vestito in tunica corta, intento nella pettinatura della lana. Dinanzi a lui è collocato un sottile e lungo supporto, su cui è fissato un pettine dal quale viene tirata la lana, mentre con la mano sinistra, appoggiata in grembo, tiene un pettine mobile per procedere alla pettinatura; accanto allo strumento è collocato un mobile basso, su cui è appoggiato un grosso gomitollo. Nella parte destra della lastra è proposta un'altra scena di lavoro tessile con un giovane uomo seduto su un basso sgabello con un cesto colmo di fibre da lavorare. Davanti l'artigiano è raffigurato un tavolo sul quale poggia un oggetto poco chiaro, forse un fuso completo di filato (Holliday 1993, p. 90; Buonopane-Corti 2018, p. 134) e poco più in là vi è una bilancia a bracci uguali con contrappeso cursore. Il prodotto finale di tale ciclo di lavorazione, la matassina di filo, è stretto nella mano sinistra di *Gaudenia Nicene* la quale, come suggerisce anche l'abbigliamento, è colta nella quotidianità della sua mansione all'interno della bottega, insieme al suo compagno (Buonopane-Corti 2018, p. 136). Ai margini della raffigurazione principale compaiono diverse scene di genere con funzione decorativa.

Nello spazio libero tra una raffigurazione e l'altra è collocata l'iscrizione:

Fuerit (!) post me et post Gaudenia (!) Nicene (!) «veto alium»: / mi et illei feci. / «Quisquis hunc titulum legerit» / T. Aelio Evangelo, / homini patienti, / merum profundat.

L'iscrizione menziona il defunto e la compagna/collaboratrice *Gaudenia Nice*, una liberta con la quale però non era sposato, che lo affiancò nella sua attività lavorativa in qualità probabilmente di *lanipend(i)a* (Buonopane-Corti 2018, p. 137).

Il rilievo è stato associato a quello di *T. Aelius Evangelus* conservato al Medelhavsmuseet di Stoccolma (inv. MM 1997:001) perché in entrambi i casi compare lo stesso nome del committente nell'iscrizione: nello specifico, nel caso della lastra di Malibu, *T. Aelius Evangelus* allestì un sepolcro per sé e per *Gaudenia Nice*, mentre, in un secondo momento,

forse dopo la morte della compagna o dopo essersi separato da lei, contrasse un matrimonio legale con *Ulpia Fortunata*, preparò un secondo sepolcro (**Cat. TT4**), per sé e per la moglie legittima, concedendone l'uso anche alla *filia naturalis* e a *M. Ulpus Telesphorus* (Buonopane-Corti 2018, p. 130).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: KOCH 1988, pp. pp. 24-27, nr. 9; ASR I, 4, p. 133, n. 68, tavv. 1-3; HOLLIDAY 1993, pp. 85-100; SCHMIDT 1993a, pp. 187-193; tav. 88, 1-2; BODEL – TRACY 1997, p. 13; BUONOPANE-CORTI 2018, pp. 123-138.

Tav. LXXV



TT4

Rilievo di Titus Aelius Evangelus

Collocazione: Stoccolma, Medelhavsmuseet (inv. MM 1997:001). *Provenienza:* Ostia Marmo.

Dimensioni: altezza cm 29, larghezza cm 48,5; spessore cm 6. Sulla base delle caratteristiche metrologiche e tecniche si ipotizza che il rilievo facesse originariamente parte di un edificio sepolcrale e fosse collocato all'esterno (Buonopane-Corti 2018, p. 124). Un'altra teoria lo identificava, invece, come un rilievo isolato (Holliday 1993, p. 96).

Si tratta di una tabula con anse a doppia voluta e raffigurazione dominata dalla figura centrale di un uomo barbuto, di nome *Evangelus*, in semplice tunica, seduto su uno sgabello con cuscino mentre prepara le fibre di lana cardate prima della tessitura. Il personaggio tiene tra le ginocchia uno strumento allungato, dotato di pettine fissato in alto, attraverso il quale *Evangelus* lavora le fibre che vengono tirate continuamente e pettinate. Tutto attorno a lui sono distribuiti altri oggetti e attrezzi connessi alla lavorazione dei tessuti (dalla pettinatura alla realizzazione del filato): in alto a sinistra è visibile un gomitolino di lana appeso, mentre, sul lato opposto, vi è una stadera con un contrappeso; sullo stesso lato ma appena sotto la stadera è collocato un altro gomitolino di lana, poggiato su un mobile parallelepipedo, con un fascio di fili che cade verso terra raccogliendosi all'interno di un *calathus*; un secondo *calathus*, leggermente più grande, è raffigurato dietro *Evangelus* e contiene tre stoppini, formati da un nastro continuo assottigliato avvolto in un grosso gomitolino che costituiva il prodotto finale pronto per essere adoperato.

L'iscrizione, priva di punteggiatura ad eccezione delle prime due righe, va letta senza tener conto dell'interruzione centrale dovuta alla raffigurazione: *T. AELIUS EVANGELUS CONPARAVIT SIBI ET ULPIAE FORTUNATAE CONIUCI CARISSIMAE SU(A)E CONCESSUS IBIDEM ULPIO TELESPHORO ITEM GAUDENIAE MARCELLINAE FILIAE NATURALI CONCESSIT T. AELIUS EVANGELUS LIBI RTIS QUII LUBI RTABU.*

Titus Aelius Evangelus fece erigere questa tomba per sé stesso e per sua moglie Ulpia Fortunata. Nella medesima sepoltura trova posto anche la figlia Gaudenia Marcellina e l'amico Ulpio Telesforo. Non è da escludere che i due uomini lavorarono insieme nella produzione e nel commercio dei tessuti.

Il rilievo è stato associato al sarcofago di T. Aelius Evangelus e sua moglie Gaudenia Nicene conservato al J. Paul Getty Museum di Malibu (inv. nr. 86. AA.701) perché in entrambi i casi compare lo stesso nome del committente nell'iscrizione: nello specifico, nel caso della lastra di Malibu (**Cat. TT3**), T. Aelius Evangelus allestì un sepolcro per sé e per Gaudenia Nice, mentre, in un secondo momento, forse dopo la morte della compagna o dopo essersi separato da lei, contrattò un matrimonio legale con Ulpia Fortunata, preparò un secondo sepolcro, per sé e per la moglie legittima, concedendone l'uso anche alla *filia naturalis* e a M. Ulpius Telesphorus (BUONOPANE-CORTI 2018, p. 130).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: HOLLIDAY 1993, pp. 96-97, fig. 7; BUONOPANE-CORTI 2018, pp. 123-138.



3.1.4.6. *Vestiarii* (TV)

TV1

Stele dei Vettii

Collocazione: Milano, Museo Archeologico (n. inv. A. 0. 9.6743). *Provenienza:* Milano, dalla demolizione degli archi di Porta Orientale.

Calcare vicentino. Buono stato di conservazione, benché spezzata nella porzione inferiore e integrata in alcune sue parti.

Dimensioni; altezza cm 239; larghezza cm 69; spessore cm 27.

Stele a pseudoedicola su basso podio articolata in più registri e con i ritratti di cinque personaggi (tav. LXXVII a). Il primo ritratto è quello di un uomo anziano, collocato in alto, all'interno di una nicchia centinata ricavata nel coronamento. A seguire, sul corpo della stele, inquadrato da due lesene scanalate, con capitello corinzio, trovano spazio due registri. Nel primo sono due mezzefigure inserite ciascuna in nicchie centinate affiancate, decorate sull'estradosso da motivi fitomorfi e separate al centro da un pilastro dorico. Nelle due nicchie sono collocati i ritratti di due donne, quella di destra più giovane di quella a sinistra, indossano entrambe degli orecchini e sono vestite in tunica e mantello. Appena sotto questi due ritratti vi è un altro registro con due nicchie centinate separate da una modanatura architettonica molto simile: in quella di sinistra è il busto di un uomo; in quella di destra è raffigurata la mezzafigura di una donna, come nel caso delle due figure femminili precedenti, indossa orecchini ed è vestita di tunica e mantello. Sul podio (Tav. LXXVII b) è raffigurata una "scena di genere" (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 65) con una figura, a sinistra, che regge, sollevando le braccia, una tela o una pelle sagomata davanti a sé mentre, accanto, a destra, una figura tende il braccio destro verso il personaggio davanti a sé e con la mano sinistra trattiene un fascio di tessuti poggiati sulla spalla (forse una toga o altre stoffe). La scena allude molto probabilmente all'attività di vendita dei tessuti, abbastanza testimoniata in area milanese (CIL: 5925, 5926, 5928, 5929)

Iscrizione: C (AIUS) VETTIUS / NOVELLI F (ILIUS) / SIBI ET / VERGINIAE LUTAE / MATRI ET / PRIVATAE L (IBERTAE) / ADIUTORI L (IBERTO) / METHE L (IBERTAE) / T (ESTAMENTO) F (IERI) I (USSIT)

La serie di busti trova corrispondenza nell'iscrizione: C. Vettius, figlio di Novellus, fece erigere la tomba per volontà testamentaria per sé, la *mater Verginia Luta*, e per i liberti *Privata*, *Adiutor* e *Methe*.

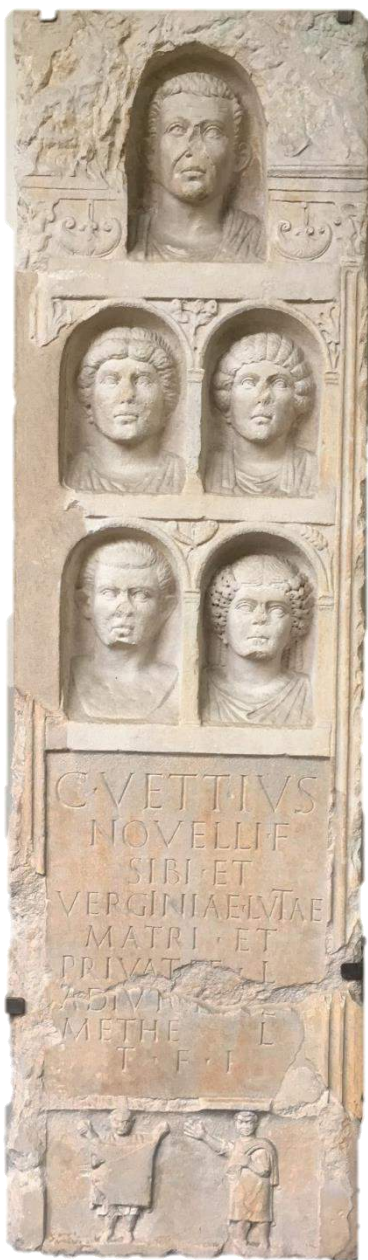
Per quanto riguarda la datazione, un indizio è fornito dalle acconciature, in particolare quella del ritratto in basso a destra è tipica della fase tarda dell'età claudia e si avvicina molto alla pettinatura di Agrippina minore (TAMASSIA 1968, p. 172).

Datazione: Secondo quarto I sec. d.C.

Bibliografia: CIL V 6123; AMATI 1821, tav. 21, fig. 67; DUTSCHKE V, p. 405, n. 982, nota. 1; Seletti 1901, n. 124, pp. 93-94; FORCELLA 1901, pp. 74-75; EAA V (1963) p. 5, fig. 7 s.v. Milano (M. Mirabella Roberti, L. Guerrini); ROMUSSI 1913, pp. 124-125; DE MARCHI 1917, pp. 130-131, 251; HOFFMANN 1930, p. 244; CALDERINI 1946, n. 124, p. 106; CALDERINI 1950, n. F, p. 87; CALDERINI 1953, pp. 279-280, p. 650; CHIESA 1956, p. 401, nt. 32; CALDERINI 1965, p. 135; GNESUTTA UCCELLI 1967-1968, p. 127; TAMASSIA 1968, p. 172; FROVA 1982, p. 153; ZIMMER

1982a, pp. 121-122, n. 35; SOLDATI FORCINELLA - ANTICO GALLINA 1978-1979, pp. 158, 248, 263; TOCCHETTI POLLINI 1984, n. 5, p. 57; CERESA MORI *et alii* 1984, p. 64; MIRABELLA ROBERTI 1984, p. 172, fig. 170; SENA CHIESA 1986a, p. 265; PFLUG 1989, n. 300, p. 277, tav. 47.3; TOCCHETTI POLLINI 1990, n. 21, pp. 63-67, fig. 21 a-d; SARTORI 1991, pp. 94-99; BOLLA 1991, pp. 72-80; SARTORI 1994, n. C7 bis, p. 91; SARTORI 1996, p. 42, fig. 1; SENA CHIESA 1996, p. 79; SENA CHIESA 1997, pp. 301-302, fig. 15; SARTORI 2000, pp. 80-85; VERZÁR-BASS 2005a, pp. 248-250, fig. 11; CAPORUSSO *et alii* 2007, pp. 113-114, fig. 131; CADARIO 2008b, p. 191; GRASSI, FRONTINI 2009, p. 291; ZOIA 2018, p. 258, fig. 74 (cat. st. 19).

Tav. LXXVII



a.



b.

TV2

Stele dei Licinii

Collocazione: Milano, Museo Archeologico (inv. A.0.9.6602). *Provenienza:* Milano, chiesa delle SS. Agata e Barbara.

Marmo. Molto frammentario. Solo sul lato sinistro la raffigurazione è leggibile, mentre a destra risulta molto danneggiata e rende poco chiara la lettura del soggetto.

Dimensioni: altezza cm 80; larghezza cm 45; spessore cm 31.

Stele frammentaria architettonica con resti di un'iscrizione e raffigurazione di una scena di vendita di panni nella parte inferiore; il lato sinistro è decorato con rami di edera e foglie di acanto. I resti di una seconda girale d'acanto speculare sono visibili sopra. Vicino al bordo rotto si trova un piccolo uccello su una foglia.

La scena è collocata sulla parte bassa della stele, al di sotto dello specchio epigrafico. Essa rappresenta due personaggi: a sinistra una figura maschile, stante e in tunica, con un rotolo di tessuto sulla spalla sinistra, mentre con entrambe le mani regge un secondo rotolo; al suo fianco, un secondo personaggio dispiega davanti a sé un ampio tessuto.

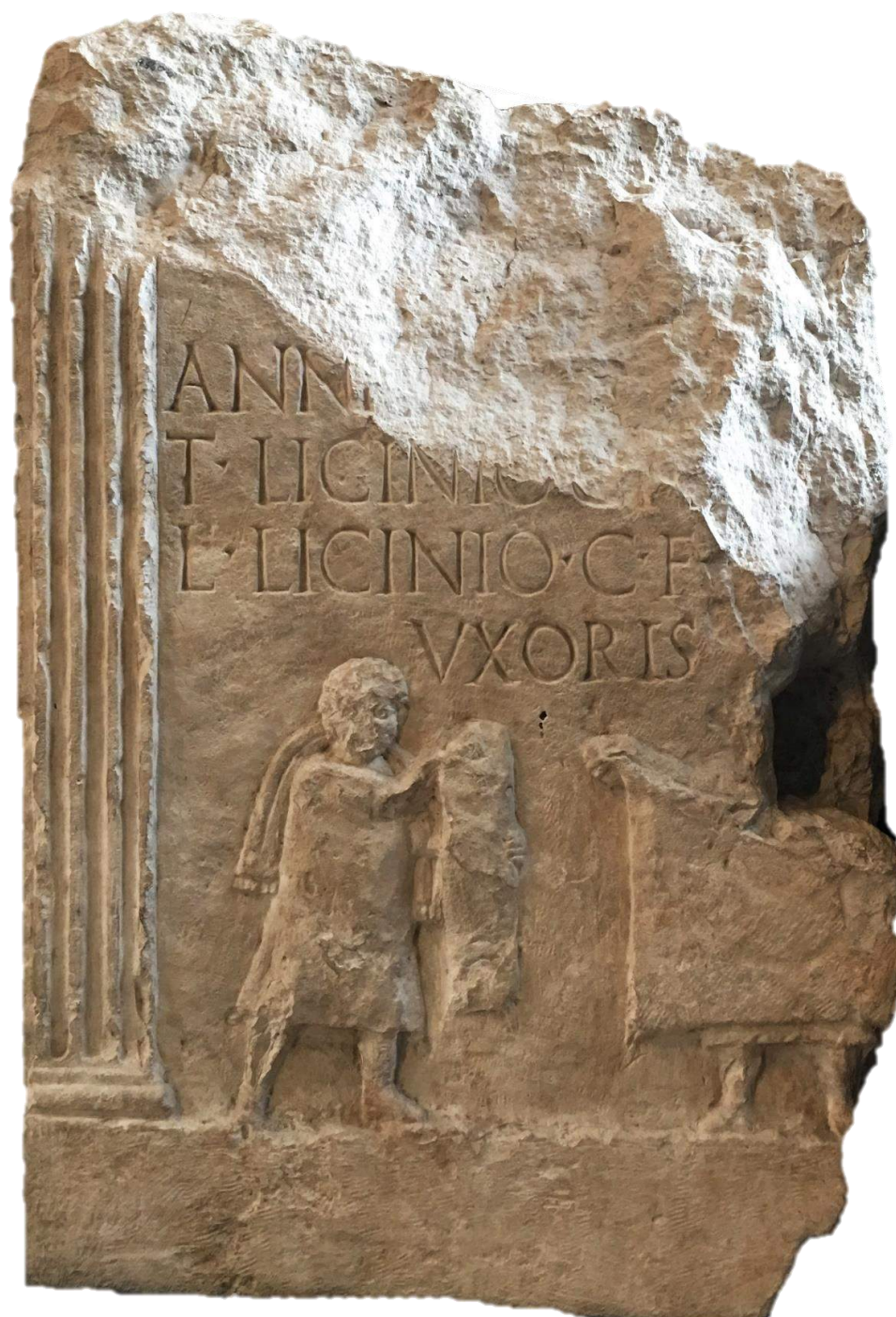
Iscrizione: L (UCIUS) AN... / MILO... / PLAUTIAE... / UXOR... / ANNIAE L (UCI) L (IBERTAE) CAL / ...SORORI... / ANNIAE L (UCI) L (IBERTAE) TYCH... / T(ITO) LICINIO C F I / L (UCIO) LICINIO C (AI) F (ILIO) / UXORIS

L'iscrizione ricorda *Lucius Annius Milo*, liberto e titolare della stele, la moglie, i figli di quest'ultima e due colliberte, ma non vi è menzione dell'attività raffigurata, invece, appena sotto.

La datazione si base sostanzialmente sullo stile decorativo della stele, abbastanza diffuso nel I sec. d.C. Un confronto per i motivi vegetali spessi e carnosì, può essere istituito con la stele di Socconius (**Cat. TV9**). Ci sono anche dei confronti nella resa dei viticci, sebbene sia evidente una certa differenza di qualità.

Datazione: prima metà del I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 5943; HEYDEMANN 1879, p. 31, fig. 5; DÜTSCHKE V, p. 982; SELETTI 1901, p. 92, n. 123; COLINI 1964, p. 621, nr. 75; ZIMMER 1982a, pp. 122-123, n. 36; SARTORI 1994, p. 93, n. c9; ZOIA 2018, p. 258, fig. 73 (cat. st. 07).



TV3

Rilievo di Vigna Strozzi con scena di acquisto

Collocazione: Firenze, Galleria degli Uffizi (n. inv. 313). *Provenienza:* Roma, Vigna Strozzi.

Marmo lunense. Alcune porzioni sono state restaurate ed integrate, come le teste del secondo e terzo personaggio di sinistra e la figura a destra.

Dimensioni: altezza cm 48; larghezza cm 78.

Rilievo rettangolare con cornice semplice. La scena è ambientata all'interno di una stanza inquadrata da due colonne scanalate con capitelli corinzi, impostate su basi modanate. Tra le colonne si dispongono sette personaggi. A sinistra un uomo in una tunica a maniche corte, osserva due uomini che reggono una scatola aperta con all'interno un panno piegato con frange. A destra vi è un gruppo di quattro persone. Si tratta di due acquirenti seduti - una donna con chitone e stola e un uomo in tunica e toga - e di altri due personaggi, alle loro spalle, verosimilmente servi. In alto, sopra le figure, corre una trave orizzontale dalla quale pendono diversi prodotti, nello specifico mantelli e cuscini ricchi di frange e ornamenti vari. Sulla parte superiore la scena è chiusa da una copertura di tegole e coppi. Si tratta, dunque, di un negozio specializzato nella vendita di cuscini, cinture e tessuti.

Il rilievo è realizzato con grande cura, sia nella resa dei personaggi che nell'articolazione generale degli spazi, dei volumi e della profondità. Le acconciature femminili danno un *terminus post quem* e richiamano i modelli del periodo tardo augusteo e tiberiano. La capigliatura maschile è caratterizzata da ricci ondulati che disegnano una calotta uniforme, dalla testa alle tempie. La testa dell'uomo di sinistra trova confronti con i tipi del periodo claudio. Le tracce del trapano che accentuano e sottolineano la struttura degli oggetti rimandano alla metà del secolo.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: MANSUELLI 1941, p.142; ZIMMER 1982a, pp. 124-125, n. 38; GRIMALDI BERNARDI 2005, pp. 35-36, fig. 53.



TV4

Rilievo di Vigna Strozzi con scena di esposizione di tessuti

Collocazione: Firenze, Galleria degli Uffizi (n. inv. 315). *Provenienza:* Roma, Vigna Strozzi.

Marmo lunense. *Dimensioni:* altezza cm 48; larghezza cm 76.

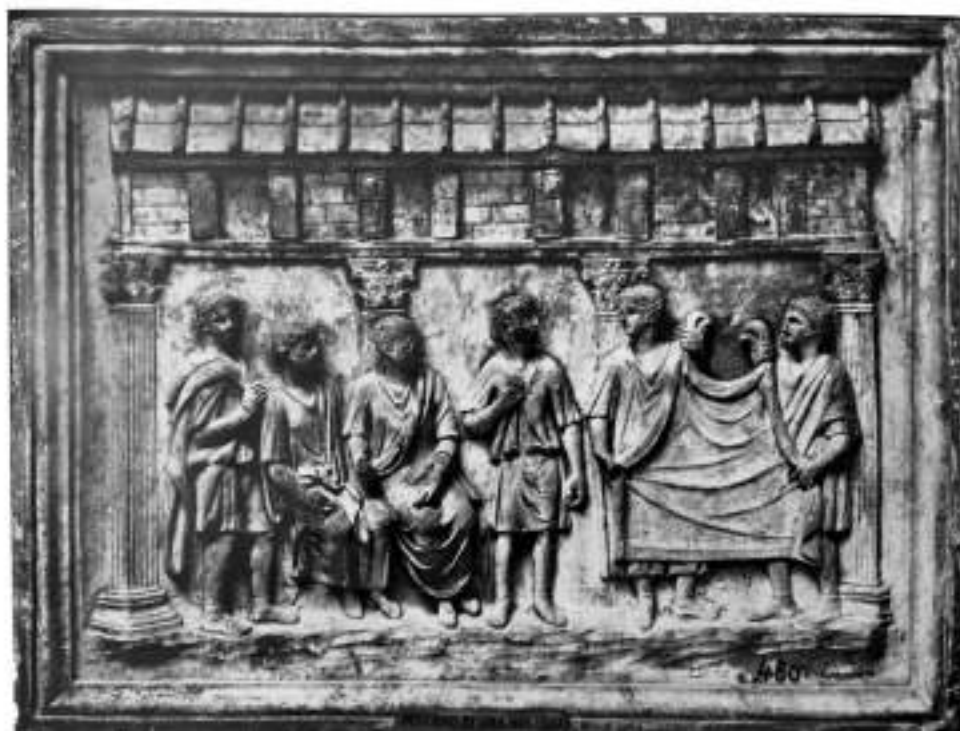
Rilievo con cornice semplice. Tematicamente e stilisticamente è vicino al rilievo Cat. TV3 ed è probabile che insieme costituissero il ciclo decorativo di una tomba, alla stregua delle lastre dell'Isola Sacra. Il rilievo rappresenta una scena ambientata in uno spazio porticato, scandito da quattro pilastri scanalati con capitelli corinzi, che sorreggono una sorta di mezzanino articolato in una serie di aperture rettangolari. Di fronte alla pergola, sono posti sei personaggi. Due uomini, probabilmente i clienti, siedono su una panca e indossano tunica e toga, in piedi a sinistra è posto un terzo personaggio, in tunica cinta e mantello. Al centro della composizione è raffigurato un uomo, forse il proprietario della bottega o semplicemente un inserviente data la corta tunica stretta in vita, e osserva, come gli altri, il gruppo di destra caratterizzato da due assistenti nell'atto di dispiegare e mostrare un tessuto.

Come per il rilievo **Cat. TV3**, anche in questo caso è evidente una grande cura, sia nella resa dei personaggi che nell'articolazione generale degli spazi, dei volumi e della profondità. Nell'elaborazione della scena emerge la ricerca della rappresentazione spaziale e della profondità, con la sapiente disposizione dei personaggi sia di scorcio che frontali, nonché dei pilastri.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: MANSUELLI 1941, p. 167, nr. 141; ZIMMER 1982a, pp. 125-126, n. 39; GRIMALDI BERNARDI 2005, pp. 35-36, fig. 54.

Tav. LXXX



TV5

Stele di T. Apponius

Collocazione: Sagra di S. Michele (TO), presso i Padri Rosminiani. *Provenienza:* Sagra di S. Michele (TO).

Marmo bianco. Ricomposta da quattro frammenti, manca di gran parte del campo epigrafico; superficie abrasa.

Dimensioni: altezza cons. ric. cm 64; larghezza cm 66; spessore cm 13.

Frammento di stele a pseudo-edicola del quale si conserva un breve tratto dello specchio epigrafico inquadrato tra due lesene con capitelli corinzi (Tav. LXXXI a). Nella lesena di sinistra è visibile una testa a rilievo di profilo pertinente a un personaggio femminile; nella lesena di destra doveva trovarsi una decorazione analoga ma della quale rimane appena qualche traccia a causa della superficie molto consunta.

In alto, all'interno del campo frontonale, delimitato da un listello e da una cornice alla base è presente la raffigurazione a rilievo di due personaggi (Tav. LXXXI b): a sinistra un uomo barbuto che supera con la testa il limite del timpano, indossa una tunica e regge con la mano sinistra un drappo, poggiandolo sulla spalla; egli è rivolto di tre quarti verso una seconda figura, a destra, che sorregge con le braccia tese un grande tessuto che copre quasi totalmente il personaggio stesso. Tale raffigurazione è confrontabile con quella della *stele dei Licinii* da Milano (Cat. TV2), più nitida con il personaggio di sinistra maggiormente riconoscibile.

Iscrizione: *T(ito) Apponio* / [- - -

Dell'iscrizione restano solo il prenome e il gentilizio del defunto, ai quali dovevano seguire gli altri elementi dell'onomastica e la menzione di chi ha posto la dedica. L'inquadramento cronologico è reso possibile dall'apparato decorativo e soprattutto dallo stile della testina scolpita sulla lesena. L'iscrizione fortemente lacunosa ha fornito qualche ulteriore appiglio con un inquadramento alla prima età imperiale (FERRUA 1971).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: PRIEUR 1968, p. 30, n. 40, tav. VIII, 2; FERRUA 1971, pp. 45-46; BARTOLOMASI 1985, fig. 98; MERCANDO - PACI 1998, pp. 115-116, n. 52, tav. LXIX.



a.



b.

TV9

Ara di Q. Socconius Felix

Collocazione: Roma, nel Cortile di Palazzo dell'Istituto Romano dei Beni Stabili (n. inv. B852).

Provenienza: Roma, Via Triumphalis.

Marmo. Gli angoli sono fratturati. Le figure risultano anch'esse danneggiate così come la cornice inferiore.

Dimensioni: altezza cm 150; larghezza cm 130; spessore cm 70.

L'ara è impostata su una base modanata con quattro pilastri angolari decorati con motivi a viticcio. In alto essa è chiusa da una trabeazione con focus e pulvini decorati con rosette e motivi vegetali. La fronte (Tav. LXXXII a) è decorata con una scena di banchetto che ritrae un uomo e una donna sdraiati, vestiti in tunica e mantello, con alcuni inservienti attorno e un amorino alato in alto a sinistra. Sui lati stretti dell'ara sono raffigurati la *patera* e l'*urceus*, al di sotto vi sono uccelli e una ghirlanda di frutta. La parte posteriore è caratterizzata da una scena di "Tuchprobe" (Tav. LXXXII b). A destra è rappresentato un togato su uno sgabello imbottito, probabilmente un cliente che osserva un ampio tessuto dispiegato da tre uomini in tunica, precedentemente conservato nel cestello tubolare con serratura e coperchio semiaperto. All'estrema destra vi è un altro uomo con un panno decorato a frange (*mappa*).

Iscrizione: D (IS) M (ANIBUS) / Q (UINTI) SOCCONI FELICIS.

L'iscrizione è estremamente essenziale e in questo caso informazioni in più possono essere ottenute dalle raffigurazioni. È probabile che Q. Socconius Felix era verosimilmente un liberto che grazie al commercio di stoffe e tessuti riuscì ad elevare il proprio status e ad accumulare ricchezze tanto da poter garantire un sepolcro a sé stesso e alla sua famiglia. L'orgoglio del defunto emerge dal modo in cui è concepito il sepolcro con un ciclo decorativo che doveva essere osservato da tutti i lati (ROLLER 2006, p. 152).

L'ara presenta caratteri monumentali e il repertorio figurativo è stilisticamente di buona qualità con le scene eseguite in maniera accurata e precisa. L'inquadramento cronologico si basa essenzialmente sullo stile delle acconciature e dei motivi decorativi vicini all'epoca flavia (ZIMMER 1982a) o poco più tardi (DUNBABIN 2003).

Datazione: seconda metà I secolo d.C. (età flavia tarda)

Bibliografia: CIL VI 3891; GOETHERT 1969, pp. 79-86, tavv. 50-56; ZIMMER 1982a, pp. 126-127, n. 40; DUNBABIN 2003, pp. 114-115, 155-156, fig. 64; ROLLER 2006, pp. 149-153.



a.



b.

TV6

Stele di Caius Calventius

Collocazione: Milano, Castello Sforzesco, magazzino (n. inv. A 6587). *Provenienza:* sconosciuta.

Pietra locale. Frammentario. La superficie è leggermente alterata, i volti sono danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 96; larghezza cm 74; spessore cm 8. Pannello figurativo: altezza cm 32; larghezza cm 53.

Parte di stele con semplice cornice e piccolo campo rettangolare a rilievo.

All'interno del pannello rettangolare sono raffigurati due personaggi, rivolti verso lo spettatore, che tengono un grande panno tra di loro. L'uomo (a sinistra) indossa una tunica con cintura, ha il mantello raccolto sulla spalla sinistra, mentre con la mano tiene la stoffa. La figura di destra porta un oggetto simile a una borsa e non è chiaro se si tratta di una donna o di un uomo.

Iscrizione: CALVENTIO / AUNI F (ILIO) / ET CLIENTAE / UXORI

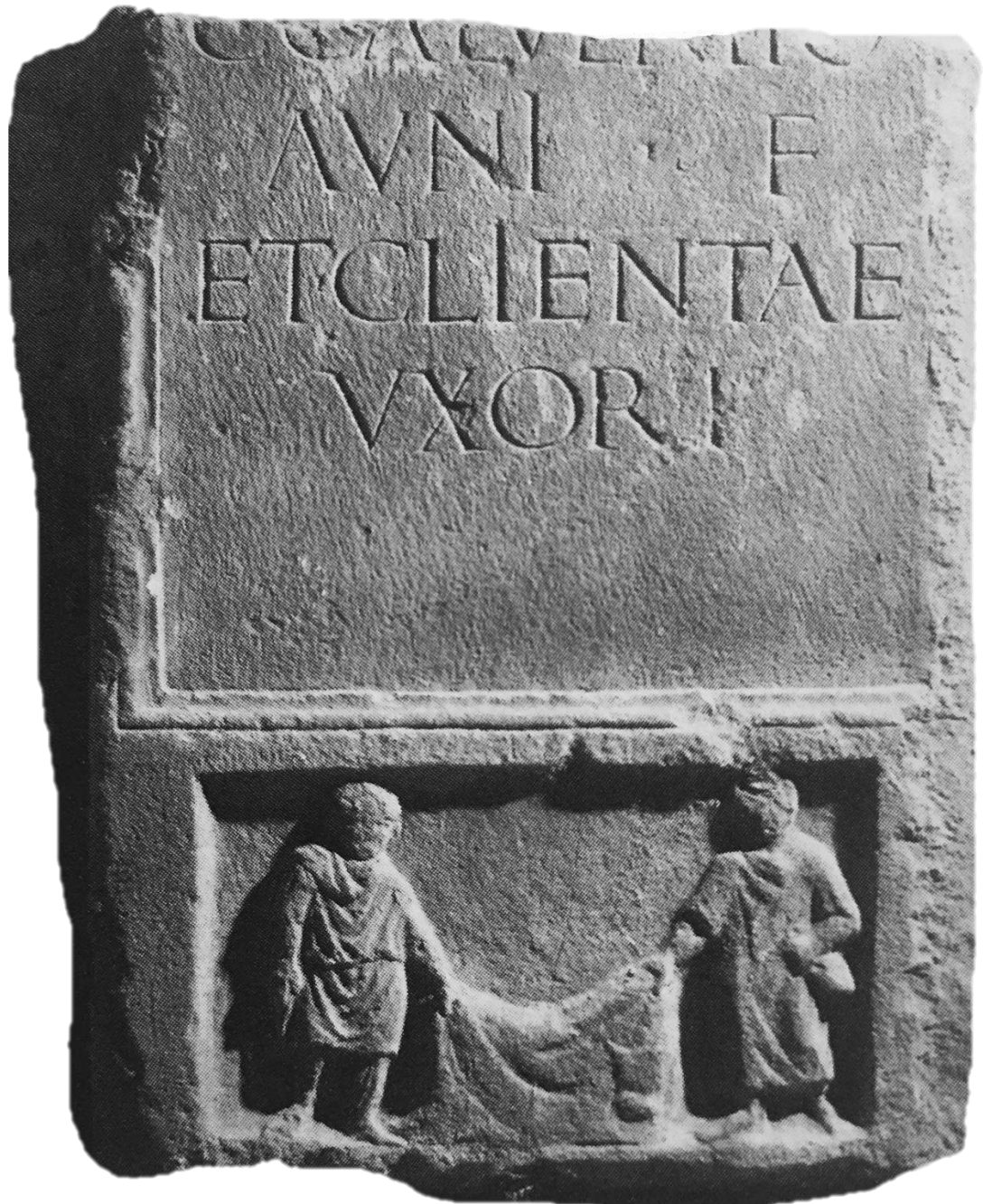
La breve iscrizione ci informa del nome del proprietario del sepolcro *Caius Calventius*, figlio di Aunio.

Sul piano stilistico le figure sono abbastanza plastiche nella formulazione dei volumi e risultano ben distinte dallo sfondo. Una piccola differenza emerge nel trattamento delle vesti, più rigidi rispetto ai corpi dei personaggi. In particolare, ad esempio, il tessuto aperto assomiglia nella sua consistenza a una tavola piuttosto che a una stoffa.

La semplice forma di stele richiama i tipi della prima metà del I sec. d.C., mentre il *terminus ante quem* è suggerito dall'assenza di barba sul volto dell'uomo, dall'età flavia a quella traiana.

Datazione: fine I – inizio II secolo d.C.

Bibliografia: SELETTI 1901, n. 520; ZIMMER 1982a, p. 124, n. 37; ZOIA 2018, p. 258, fig. 75.



TV13

Rilievo dei vestiarii da Ostia

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (depositi). *Provenienza:* Ostia, necropoli di Porto all'Isola Sacra (tomba 33).

Terracotta. Frammentario, si conserva solo la parte inferiore che risulta mutila del margine inferiore sinistro.

Dimensioni: altezza cm 19,5; lunghezza cm 37.

Rilievo funerario riquadrato da modanatura con scena di mestiere. A destra è visibile un personaggio maschile stante e vestito con corta tunica impegnato verosimilmente nel momento in cui mostra un tessuto aperto a un cliente; quest'ultimo appare raffigurato a sinistra e, nonostante la frattura del rilievo su questo margine, si riconosce la posizione seduta e il gesto di toccare con la mano destra la stoffa. Il tutto si svolge ai lati di un bancone quadrangolare decorato ai lati e sul quale è steso il tessuto.

Il rilievo fu rinvenuto negli anni Settanta tra il materiale di crollo che riempiva una forma pavimentale nella tomba 33 della necropoli ma solo recentemente è stato oggetto di studio da parte di F. Taglietti.

Datazione: fine II – inizio III secolo d.C.

Bibliografia: TAGLIETTI 2018, pp. 395-398.

Tav. LXXXIV



TV7

Rilievo da Trèves

Collocazione: Trier, Rheinisches Landesmuseum, N. Inv. St.W. 120). *Provenienza:* St-Wendel Calcare.

Dimensioni: altezza cm 76, larghezza cm 85, spessore cm 27.

Rilievo funerario con scena di vendita di stoffe, nello schema del *touchprobe*. Due fanciulli, uno di fronte all'altro, vestiti in tunica reggono e dispiegano un ampio tessuto con frange lungo i margini. Dietro il bambino sulla destra si intravede una tenda sollevata da un terzo personaggio del quale è visibile la mano. In alto, in secondo piano, è raffigurato un armadietto due scomparti con stoffe impilate e confezionate.

Datazione: incerta, II-III secolo d.C.

Bibliografia: ESPERANDIEU VI, p. 308, n. 5123; NERZIC 1989, p. 124; LARSSON LOVÉN 2002, pp. 61-62, cat. 4.1.8

Tav. LXXXIV



TV10

Rilievo di Torino

Collocazione: Torino, Museo d'Antichità (n. inv. 625). *Provenienza:* sconosciuta.

Arenaria. Superficie molto consunta.

Dimensioni: altezza cm 47; larghezza cm 142; spessore cm 65.

Sarcofago con lato principale decorato con tabula ansata sorretta da due eroti. L'iscrizione è illeggibile. Ai lati, il pannello destro raffigura una scena di toletta, quello sinistro mostra una scena di vendita di stoffe, nello schema del touchprobe con cinque uomini: il personaggio di destra indossa una tunica e mantello, probabilmente l'acquirente, al centro due uomini reggono un tessuto e lo mostrano ai clienti; a destra, in secondo piano, sono poste altre due persone. Nel complesso la scena è ben organizzata sul piano compositivo e, nonostante lo stato di conservazione, è possibile apprezzare un buon grado di accuratezza.

Datazione: II-III secolo.

Bibliografia: RODENWALDT 1942, tav. 17,2; ZIMMER 1982a, p. 127, n. 41; MERCANDO-PACI 1998, tav. LX.

Tav. LXXXV



TV8

Rilievo con interno di bottega

Collocazione: Bordeaux, Musée des Antiquites. *Provenienza:* Il rilievo venne scoperto nel 1838 a Bordeaux, nel muro romano, all'altezza della via Trois-Conils.

Dimensioni: altezza cm 74; larghezza cm 70; spessore cm 28.

Il rilievo fa parte di un'ara decorata su più lati e raffigura l'interno di una bottega di tessuti. Sulla destra è rappresentato un piccolo edificio, con ingresso sormontato da un frontone triangolare, dal quale sembra entrare un personaggio in una tunica corta che porta una borsa sulla testa e sulle spalle; un'altra figura maschile, vestita con una tunica e il cappuccio ripiegato intorno al collo, è raffigurata in piedi dietro a un bancone, il braccio sinistro si appoggia su una pila di merci ripiegate, come in un gesto di attesa. In alto, invece, sono collocati tre oggetti cavi di non facile identificazione forse pezzi di stoffa o mantelli. Il rettangolo inciso al centro del pannello è un intervento moderno realizzato per la collocazione di una placca numerata.

Datazione: III sec. d.C.

Bibliografia: ESPÉRANDIEU 1907-1922, II, p. 149, n. 1099; LARSSON LOVÉN 2007, p. 176, tav. 15,5.

Tav. LXXXVI



TV11

Scene di commercio tessile nella colonna di Igel

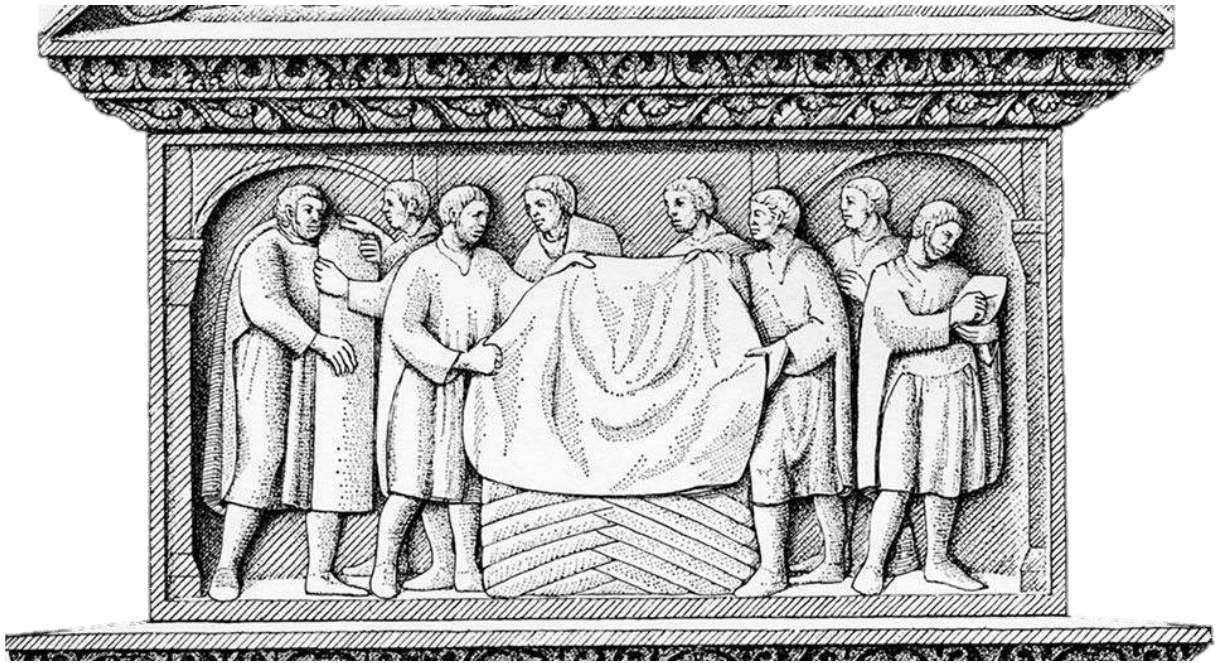
Collocazione: in situ (Moselle, Germania). *Provenienza: Moselle, Gallia Belgica*

La colonna di Igel, monumento funerario eretto dalla ricca famiglia dei Secundinii, imprenditori impegnati nell'industria tessile di tessuti è caratterizzata da un ricco apparato iconografico, con una varietà di temi entro cui spiccano le scene legate al commercio dei tessuti. La narrazione si articola in tre gruppi di raffigurazioni attraverso i quali viene mostrato il processo di controllo, stoccaggio e trasporto dei prodotti della manifattura tessile dei Secundinii. Il primo gruppo è caratterizzato da due scene collocate nella parte anteriore della colonna. Esse rappresentano il momento dell'arrivo e del controllo dei grandi tessuti che, per quanto riguarda la Gallia erano probabilmente in lino. Il controllo di qualità (*eine Tuchprobe*) è raffigurato nel pannello sud (Tav. LXXXVII a) con alcuni personaggi che reggono un ampio tessuto rettangolare alla presenza di un uomo barbuto e dei suoi collaboratori. A destra una giovane figura maschile prende appunti sul verdetto dei controllori. Il pannello inferiore, invece, sembra riproporre il momento del controllo (*Tuchladen*) con alcuni personaggi che reggono il tessuto mentre, a destra, un gruppo di uomini è impegnato in una transazione finanziaria (Tav. LXXXVII b). Sullo sfondo, sopra le loro teste sono raffigurate alcune scaffalature, in parte coperte di tende, contenenti tessuti e mantelli piegati. Il lato nord della colonna presenta la base decorata, invece, con la raffigurazione del momento in cui i tessuti vengono piegati e imballati per la vendita, con cinque servi impegnati a sistemare la merce.

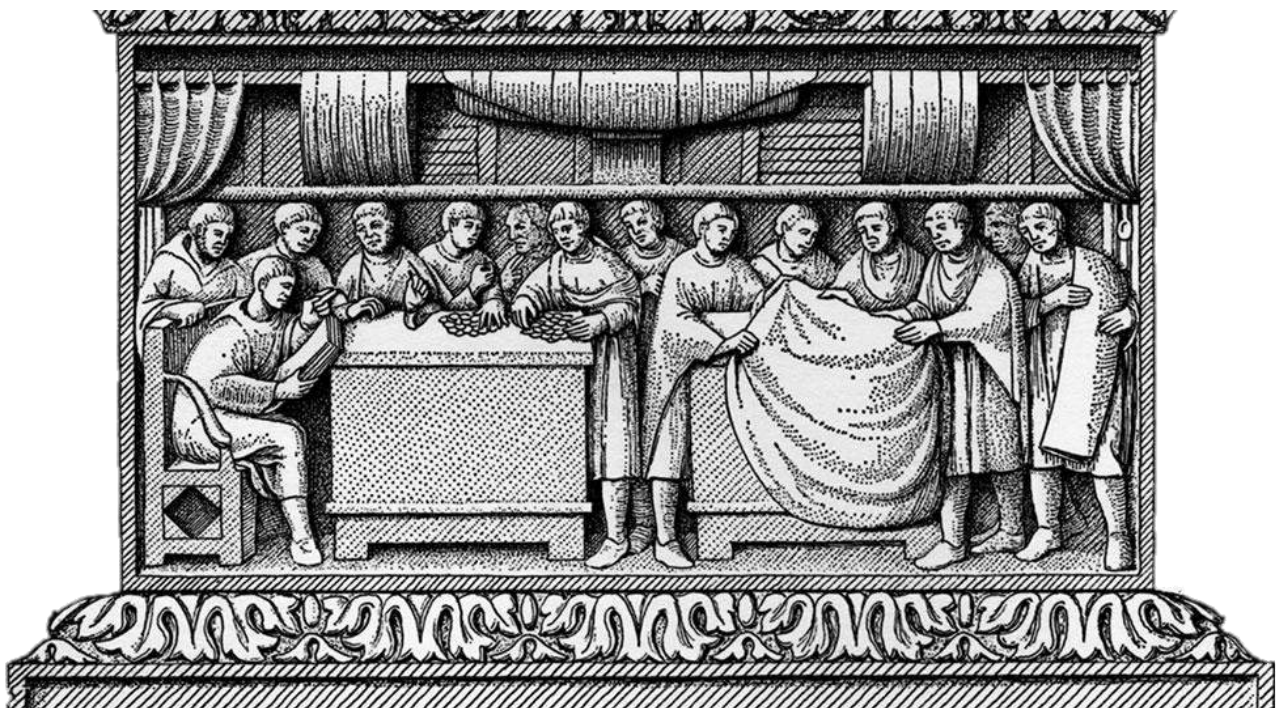
Tre scene si riferiscono, invece, al trasporto tessile (Tav. LXXXVIII c-d). Il lato ovest presenta una scena di trasporto con carro trainato da tre muli. Il carico di tessuti sembra coperto da un telone, forse a coste. Scene di trasporto sono rintracciabili anche sui gradini dei lati nord e ovest della colonna, con la rappresentazione di due chiatte, inserite tra due registri con scene di mitologiche fluviali. Le imbarcazioni sono cariche di prodotti imballati e una di questa è rappresentata nell'atto di essere portata a riva da due uomini.

Datazione: III secolo d.C.

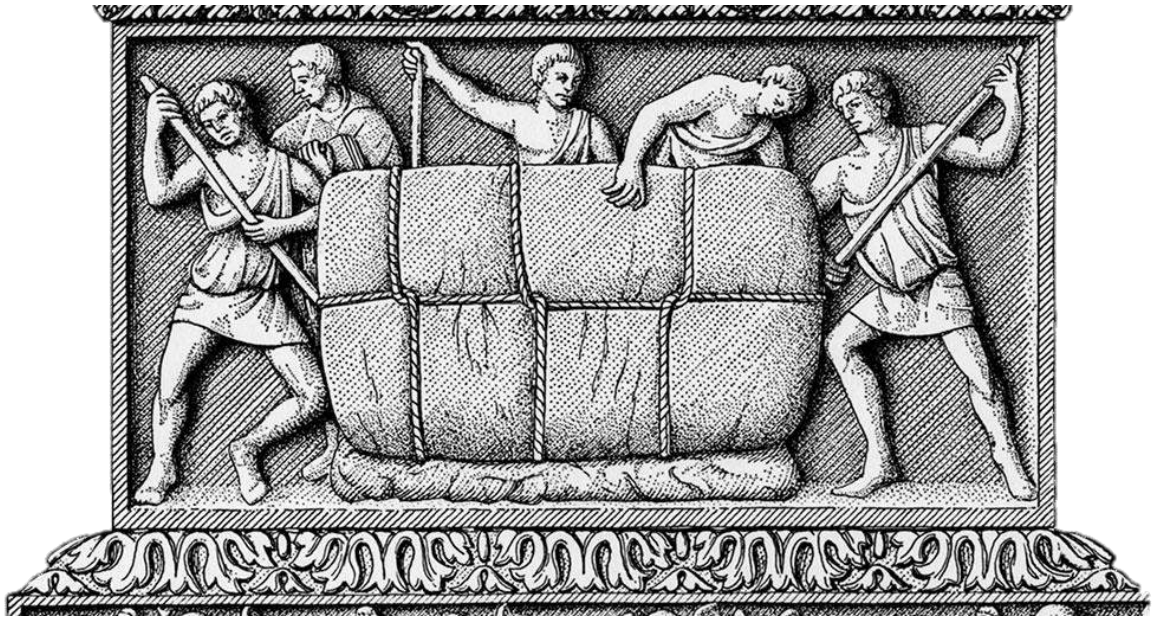
Bibliografia: ÉSPERANDIEU VI (1915), p. 439; DREXEL 1920a, pp. 84-142; DRAGENDORFF - KRÜGER 1924; HATT 1951, pp. 193-194; ZAHN 1968, pp. 227-234; DRINKWATER 1978, pp. 107-125; BÉAL 1999, pp. 95-104; DRINKWATER 2000, pp. 297-308; LANGNER 2001, pp. 344-345, fig. 28; WILD 2001, pp. 83-92.



a.



b.



c.



d.

TV12

Rilievo con scena di vendita da Arlon

Collezione: Arlon (Belgio), Musée Archéologique (inv. no. GR/S 047). *Provenienza:* Arlon (Gallia Belgica)

Calcare. Danneggiato in più punti e fratturato lungo il lato destro.

Dimensioni: altezza cm 152, larghezza cm 101, spessore cm 72.

Ara funeraria con ritratto a figura intera dei defunti sulla fronte e raffigurazioni sovrapposte sul lato sinistro con scena di vendita di tessuti (parte superiore) e scena di contabilità (parte inferiore).

La scena di vendita dei tessuti rappresenta l'interno di una bottega arredata con grandi scaffali entro i quali sono piegati e sistemati diversi tessuti. A destra è visibile il commerciante in piede davanti al bancone impegnato a mostrare una stoffa a due clienti. Uno di loro è barbuto e regge il fodero di una spada nella mano sinistra mentre lunga la spalla porta la clamide, si tratta di un soldato (LANGNER 2001, p. 329); il secondo personaggio, invece, tasta il tessuto per verificarne la qualità. Il soldato con clamide appare seduto su una sedia imbottita con braccioli a forma di delfino e poggia il braccio destro sul bancone il cui lato breve è decorato con riquadrature.

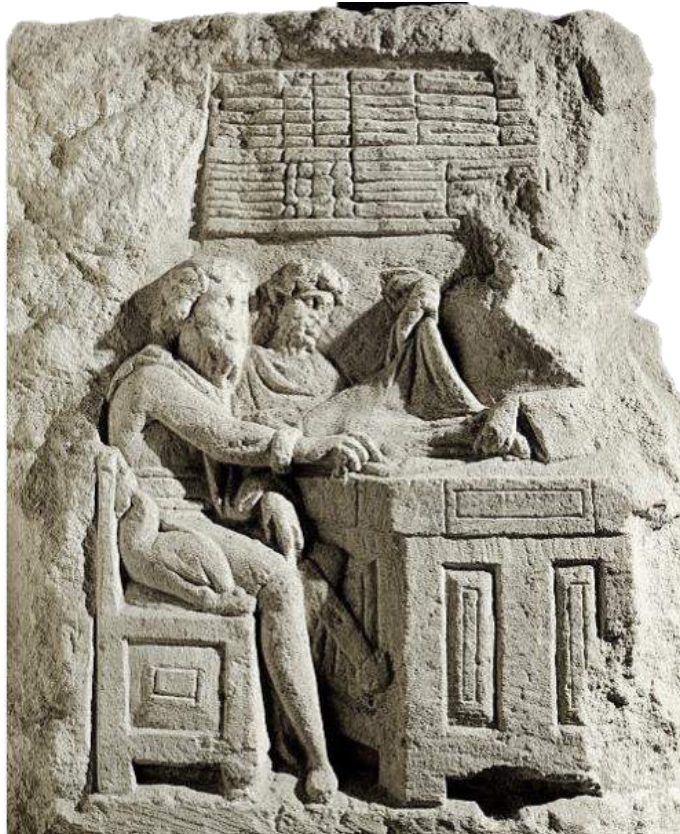
In entrambi i casi si tratta di due soldati (D'ARCANGELO 2017, p. 303) e ciò ha suggerito a M. Langner di identificare l'attività dei committenti del sepolcro con il commercio del *sagum*.

Datazione: metà III sec. d.C.

Bibliografia: ESPÉRANDIEU 1907-1922, V, pp. 233-235, n.4043; LANGNER 2011, pp. 329-330, fig. 15; HENROTAY-WARZÉE 2013, fig. 7; D'ARCANGELO 2017, pp. 302-303, fig. 2.



a.



b.

5.1.5 Lavorazione del cuoio

- Calzolai (C)

C4

Stele di P. Latinius Primus

Collocazione: Tortona, Museo Civico, (n. inv. 1240). *Provenienza:* Tortona, Chiesa S. Marzano. Pietra arenaria. Superficie molto consunta, tanto da rendere quasi irriconoscibili i ritratti. Nel campo dell'iscrizione un foro circolare (moderno). Cornice sinistra tagliata sulla porzione superiore.

Dimensioni: altezza cm 200; larghezza cm 90; spessore cm 28.

Stele a edicola inquadrate da due lesene scanalate con capitelli corinzi, sormontati da uno stretto epistilio con timpano decorato da gorgoneion e due rosette. Appena al di sotto del timpano si apre una nicchia quadrangolare, con i ritratti di tre personaggi a mezzafigura, in cattivo stato di conservazione. È possibile distinguere un uomo anziano a sinistra, una donna al centro e una terza figura maschile, più giovane, a destra. Sotto la nicchia, entro campo delimitato da cornice modanata in alto e in basso e da lesene ai lati, è incisa un'iscrizione di sei righe. Nella parte inferiore dello specchio epigrafico sono scolpite a rilievo le forme, contrapposte, per due *caligae* ed arnesi da calzolaio, il trincetto semilunato (*culter crepidarius*) e un coltello con tagliente diritto (*scalprum*).

Iscrizione: P (UBLIUS) LATINIUS P (UBLII) F (ILIUS) PRIMUS/SIBI ET SUMMIAE T (ITI) F (ILIAE) / SECUNDAE MATRI ET/P (UBLIO) LATINIO LEPIDO PATRI/ T (ESTAMENTO) F (IERI) I (USSIT)/IN F(RONTE) P (EDES) XII IN AGR (O) P (EDES) XIII

L'iscrizione riferisce che P. Latinius Primus, figlio di Publio fece erigere la tomba per volontà testamentaria per sé, per la madre Summia Secunda, figlia di Tito, e per il padre P. Latinius Lepidus.

Datazione: metà del I secolo d.C. (ZIMMER 1982a, p. 136; PFLUG 1989, p. 284; MERCANDO, PACI 1998, pp. 78-79).

Bibliografia: CIL V, 7388; GUMMERUS 1912, pp. 230-231; CORRADI 1968, tav. 30; LANGE 1969-1970; FAVA - SCAFILE 1969, n. 34c1, p. 33; ZIMMER 1982a, pp. 135-136, n. 51; ROZZO 1983, p. 13; PFLUG 1989, n. 319, p. 284; MERCANDO - PACI 1998, n. 26, pp. 78-79, tavv. XLVIII, LXIa; DE SPAGNOLIS 2000, p. 65, figg. 44-45; FINOCCHI 2002, pp. 152-154, figg. 4, 5; CALANDRA - SLAVAZZI 2006, pp. 232-233, 236, nt. 147; MENNELLA 2006, pp. 163-165, fig. 8; PETTIROSSI 2012, p. 95.



C7

Affresco dalla Casa dei Cervi di Ercolano

Provenienza: Ercolano, Casa dei Cervi (V, 21) *Collezione:* Napoli, Museo Nazionale (n. inv. 9179).

Pittura parietale.

Dimensioni: altezza cm 26, larghezza cm 161.

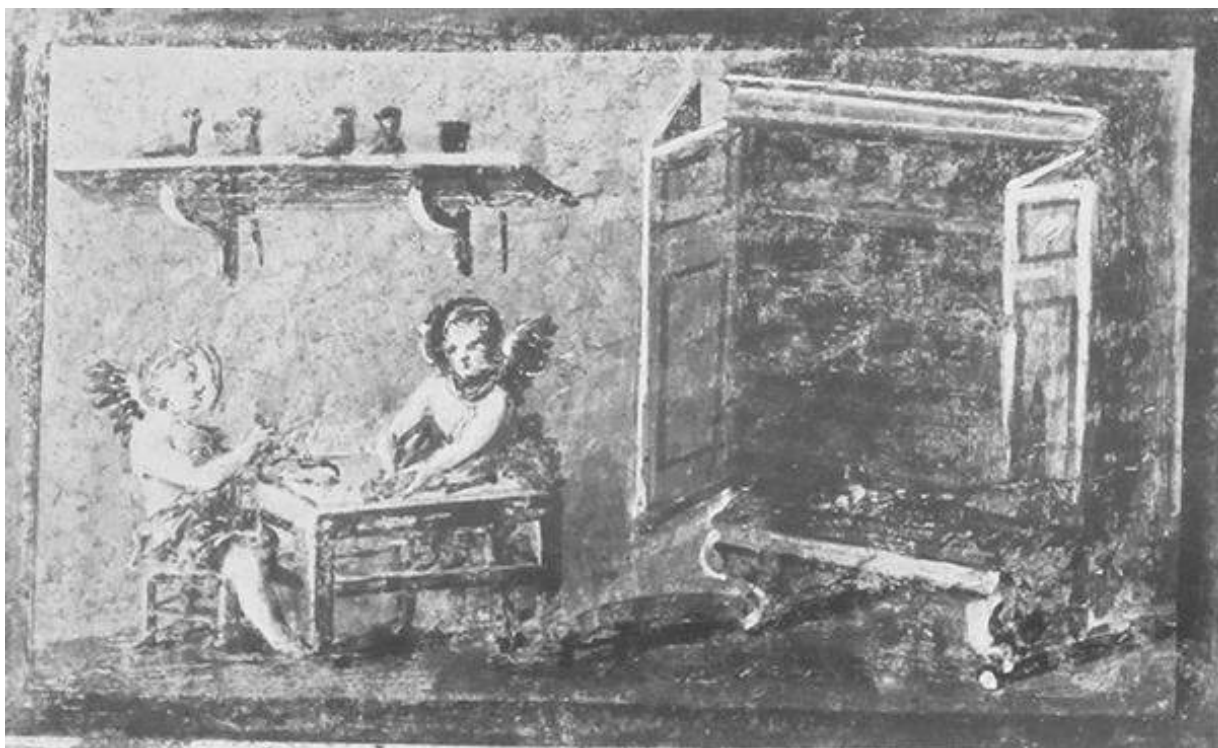
La scena affrescata, in IV stile pompeiano, raffigura due amorini-*sutores* all'interno di una *taberna sutrina*, intenti a lavorare seduti vicino ad un tavolino quadrato; in alto, su una mensola, sono collocate due paia di calzature. Sulla destra è raffigurato un armadio con le ante aperte all'interno del quale sono visibili altre paia di calzature disposte su mensole.

Tali raffigurazioni appartengono ai cosiddetti quadretti di «genere» ellenistici nei quali compaiono spesso gruppi di amorini impegnati in varie attività all'interno di quadretti isolati (ARCHIVIO FOTOGRAFICO PEDICINI 1986, p. 62) che imitano giocosamente gli uomini nelle loro attività (DE CARO 1994, p. 260).

Datazione: I d.C.

Bibliografia: SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 225, fig. 201; HELBIG I, nn. 753, 804-806; Archivio Fotografico Pedicini 1986, p. 154; fig. 229; DE CARO 1994, pp. 260-261; DE SPAGNOLIS 2000, pp. 68-70, fig. 49.

Tav. XCI



C5

Stele di C. Salfeius Clemens

Collocazione: Firenze, Museo Archeologico. *Provenienza:* Firenze, Sesto Fiorentino.

Marmo. Fessurazioni sotto la tabula con l'iscrizione.

Dimensioni: altezza cm 139, larghezza cm 66, spessore cm 19.

Stele a pseudoedicola con frontone impostato su architrave liscia sorretta da paraste scanalate su piedistalli, sormontate da capitelli a motivi vegetali. Il timpano è decorato con un vaso al centro dal quale fuoriscono racemi d'edera che, simmetricamente, riempiono gli angoli del triangolo. Ai lati del frontone forse dovevano trovarsi delle protomi leonine (Minto 1914). Al centro della stele, tra le paraste si trova la tabella epigrafica inquadrata da sottili cornici e sorretta da un fusto, fiancheggiato da due delfini. Sopra la tabella vi è una ghirlanda appesa tra le due paraste e altri elementi decorativi. Alla base della stele sono raffigurate due forme di scarpa (*forma calcei*) contrapposte simmetricamente. Tra di essi vi è un coltello semilunato (*culter crepidarius*).

Iscrizione: C (AIO) SALFEIO C/LEMENTI FE/STUS LIB(ERTUS)

Il testo ci informa che *Festus*, liberto di *Caius Salfeius Clemens*, fece erigere il sepolcro per il suo padrone, il quale probabilmente esercitò il mestiere di *coriarius* (MINTO 1914, p. 231) o più semplicemente di calzolaio (CIAMPOLTRINI 2009, p. 21).

La stele costituisce un pregevole esempio di monumento funerario in uso nelle città dell'Etruria settentrionale, fortemente impregnate dei costumi funerari diffusi dai coloni d'età augustea. La qualità decorativa, infatti, documenta l'esistenza di un complesso repertorio dei lapidari attivi nel corso del I secolo d.C. per il territorio di *Florentia* e la Bassa Valdelsa (CIAMPOLTRINI 2009).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: MINTO 1914, pp. 229-231, fig. 1; FELLETTI MAJ 1977, p. 350; COLINI 1964, p. 623, n. 86; ZIMMER 1982a, pp. 136-137, n. 53; CIAMPOLTRINI 2009, pp. 20-21, fig. 10.



C3

Frammento di stele del cuoiaio

Collocazione: Vaticani, Museo Gregoriano Profano, Magazzino ex Ponteggi. (n. inv. 3261).

Provenienza: sconosciuto

Marmo. Frammento. Si conserva parte della cornice.

Dimensioni: altezza cm 0,34; larghezza cm 44; spessore cm 18,9 (Foto: arachne.dainst.org/entity/1081510)

Il frammento rappresenta parte di una figura maschile seduta su uno sgabello. Indossa una tunica a maniche corte e taglia con le forbici (*forfex*) una cintura (*lorum*), caratterizzata da una fila di buchi. Si tratta probabilmente di un cuoiaio, forse un produttore di cinture (*lorarius*).

Il personaggio è rappresentato di tre quarti. Lo scorcio, tuttavia, non è ben reso e la figura risulta troppo ampia. Il frammento del panneggio dimostra una ricerca dell'effetto plastico, ma le pieghe sono disorganiche. Il lavoro dello scalpello mostra una qualità diversa. Mentre le braccia appaiono goffe e non articolate, le parti muscolari delle gambe sono ben modellate e piuttosto plastiche. Infine, sul retro, sono visibili le tracce di una decorazione floreale.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: KASCHNITZ WEINBERG 1937, n. 449, fig. 449; ZIMMER 1982a, p. 134, n. 49; SCHMUCKGEFÄßE 2006, pp. 228-229, n. 86, tav. 70, 1-3.

Tav. XCII



C9

Urna del calzolaio Donatus

Collocazione: Altino, Museo Archeologico Nazionale (AL 3843, 3844). *Provenienza:* Altino, necropoli a Nord-Est di via Annia.

Pietra d'Aurisina.

Dimensioni: altezza cm 123,7; larghezza cm 46; spessore cm 32,7.

Urna ossuario quadrangolare. L'urna reggeva la stele con il ritratto a mezzo busto del defunto, collocato all'interno di una nicchia centinata, inquadrata da lesene e sormontata da timpano con palmetta acroteriale. Sul lato destro dell'urna è presente la raffigurazione di un punteruolo e una forma per scarpa, sul sinistro, invece, due strumenti per tagliare il cuoio: un coltello a mezza luna e forse un maglio.

Iscrizione: *Donato an(norum) XX / Proculus sodali*

Il testo ricorda il defunto Donatus, morto all'età di vent'anni, al quale il collega Proculo dedicò il sepolcro. Il *cognomen* *Donatus* richiama le circostanze della nascita (dono di...), mentre *Proculus* è un nome derivato da un originario *praenomen*. Per entrambi i personaggi, tuttavia, non vi è indicazione del gentilizio ma, secondo gli studiosi, si trattava di individui di condizione servile o libertina (ZAMPIERI 2000a): *Donatus* svolgeva il mestiere del *sutor*, *Proculus* si definisce *sodalis* del giovane defunto.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: ZIMMER 1982a, p. 136, n. 52; SCARFÌ-TOMBOLANI 1985, pp. 121-122, 124, figg. 103-104; BUCHI 1987, pp. 167, 169; FERRARINI 1992, pp. 191-206, figg. 7-8; COMPOSTELLA 1996, pp. 76, 193; DE SPAGNOLIS 2000, pp. 65-66; ZAMPIERI 2000a, pp. 79-80, figg. 17-19; pp. 91-92, fig. 30; 150-151, nr. 19; BARATTA 2008, p. 214, n. 1; CRESCI MARRONE – TIRELLI 2010, pp. 143-144, fig. 25.



C10

Stele di Castiglione Falletto

Provenienza: Incerta, Castiglione Falletto (?). *Collocazione:* Castiglione Falletto (Cuneo), nel palazzo dei Conti Vassallo di Castiglione.

Pietra grigia. Fortemente consunta, iscrizione non più visibile.

Dimensioni: altezza cm 65, larghezza cm 58; spessore cm 22,5.

Stele centinata con raffigurazione all'interno del frontone a lunetta di due forme per calzari ai lati di un trincetto semilunato con due utensili lineari (lame?). Ai lati estremi della raffigurazione altri strumenti, verosimilmente due punteruoli, sono collocati dietro le forme di scarpa.

L'inquadramento cronologico è reso difficile a causa della perdita pressoché totale dell'epigrafe, ma su base stilistica e architettonica è possibile datare la stele nella prima età imperiale.

Datazione: I secolo d.C. (MERCANDO - PACI 1998 p. 120)

Bibliografia: LANGE 1969-1970, pp. 26-28, fig. 13; MERCANDO - PACI 1998 p. 120, n. 57, tav. LXXI; DE SPAGNOLIS 2000, pp. 65-66, fig. 43.

Tav. XCIV



C8

Affresco del calzolaio da Nocera Superiore

Provenienza: Nuceria Alfaterna (Nocera Superiore – Salerno)

All'interno di una tomba a baule, denominata tomba A, della necropoli romana di Località Pizzone è presente un ciclo di raffigurazioni tra le quali spicca al centro una scena di lavoro. Essa è impostata su di un piano ideale con ai lati opposti due sedie su cui sono sedute altrettante figure maschili: a sinistra un personaggio siede davanti un mobile cilindrico su cui sono poggiate probabilmente delle forme per scarpe in ferro; vicino alle gambe dell'uomo è presente una sorta di bacile marrone chiaro, forse una vasca per la lavorazione o tintura delle pelli. Al centro della composizione è rappresentato un mobile di tre quarti su cui poggiano sei paia di calzature di diverso formato entro cui sono inserite delle forme di color marrone chiaro terminanti con un occhiello per agganciarle alla parete; a destra del mobile si conservano le tracce di una seconda figura seduta, nell'atto di cucire, con le braccia e le mani di colore rosso. Si tratta inequivocabilmente dell'attività di un *sutor*, vestito con abito color nocciola, a lavoro all'interno della *taberna sutrina*.

Datazione: fine I secolo d.C.

Bibliografia: DÉ SPAGNOLIS 2000, pp. 47-56.

Tav. XCV



C15

Stele di C. Iulius Helius

Collocazione: Roma, Centrale Montemartini (n. inv. 930). *Provenienza:* Roma, Porta Fontinalis. Marmo lunense.

Dimensioni: altezza cm 102; larghezza cm 49.

Stele a edicola centinata con acroteri a rosetta. Il monumento è dominato dall'ampia nicchia rettangolare, inquadrata su tre lati da una semplice cornice, mentre lo spazio sottostante contiene una tabula ansata con l'iscrizione. La nicchia profonda accoglie il ritratto a mezzo busto di un uomo. Il defunto è raffigurato all'eroica col busto nudo, il volto solcato da rughe e i capelli diradati con l'ampia fronte calva, a suggerirne l'età avanzata. Sul coronamento dell'edicola sono raffigurate due forme per calzature (*forma calcei*), ciascuna con un gancio appeso a una sottile barra. A sinistra vi è un sandalo finito.

Iscrizione sul timpano: D(IS) M (ANIBUS)

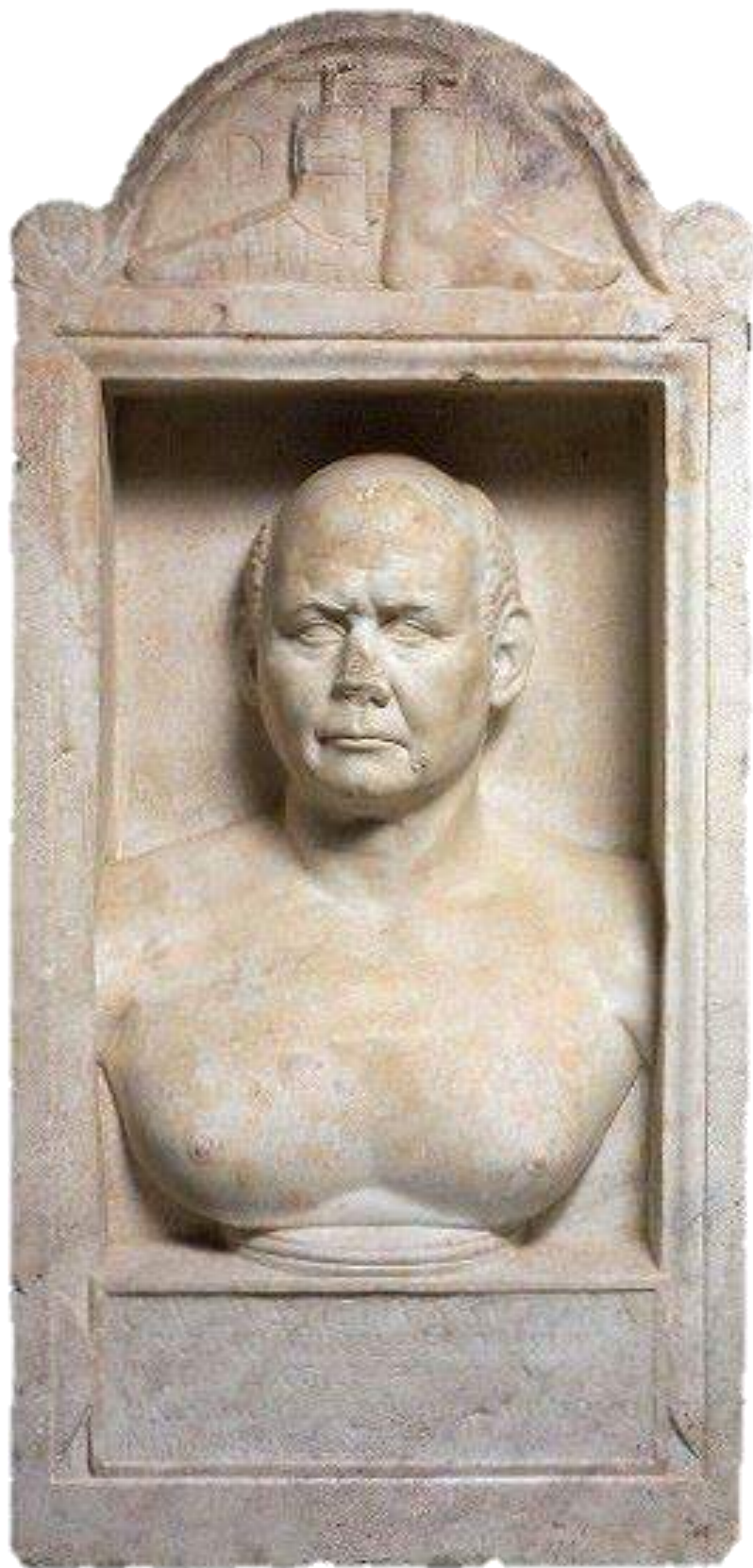
Iscrizione sulla tabula ansata: C(AIUS) IULIUS HELIUS SUTOR A / PORTA FONTINALE
FECIT SIBI ET / IULIAE FLACCILLAE F(ILIAE) ET C(AIO) IULIO ONESIMO LIBERTO
LIBERTABUSQUE / POSTERISQUE EORUM / V(IVO) F (ECIT)

L'iscrizione ci informa che C. *Iulius Helius* fu un liberto che esercitò il mestiere di calzolaio nella sua bottega vicino alla Porta Fontinale. Egli costruì da vivo il sepolcro per sé stesso, sua figlia *Julia Flaccilla*, il liberto *Gaius Julius Onesium* e gli altri suoi liberti. Il riferimento al luogo dove sorgeva la sua bottega costituisce un ulteriore elemento di autocelebrazione in quanto il Campo Marzio riuniva numerose e competitive attività commerciali (PETERSEN 2015, p. 448) dalle quali il *sutor* riusciva ad emergere con un certo successo.

Il sepolcro costituisce un significativo esempio di monumento sepolcrale del ceto medio dall'elevato livello stilistico e qualitativo. Sul piano cronologico la decorazione permette di inquadrarlo in una fase matura del I secolo d.C.

Datazione: I secolo d.C. (ultimo ventennio)

Bibliografia: CIL VI 33 914; GATTI 1872, pp. 52-56; HELBIG II, p. 1136; TRILLMICH 1976, p. 70, n. 238; ZIMMER 1982a, pp. 137-138, n. 54; CALABI LIMENTANI 1991, p. 220, n. 30; GREGORI-MATTEI 1999, pp. 142-143, n. 252, fig. 252.1; DE SPAGNOLIS 2000, p. 65, fig. 46; PETERSEN 2015, pp. 447-448, fig. 4.7.5.



C1

Sarcofago di T. Flavius Trophimus

Collocazione: Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano (n. inv. 184).

Provenienza: Ostia

Marmo bianco a grana cristallina. Porzione superiore destra mutila.

Dimensioni: altezza cm 50; lunghezza cm 186; spessore cm 55.

Sarcofago decorato solo sulla fronte con tabula epigrafica centrale fiancheggiata da due raffigurazioni, una scena di lavoro a sinistra e una di danza a destra (Tav. XCVII a). Nella scena di sinistra (Tav. XCVII b) è visibile un uomo seduto su uno sgabello, vestito con tunica a maniche corte e sandali ai piedi, (*calcei*) impegnato a lavorare una scarpa che trattiene tra le ginocchia. Dietro l'uomo è collocato un armadietto a due ante (*armarium*) con due paia di scarpe (*solea*) in alto. A destra di questo, vi è un secondo artigiano, in *exomis*, impegnato a reggere con la mano destra una conocchia e con la sinistra tira e ordina le fibre che poi appaiono sistemate in alto a destra. Nella parte destra della lastra è riproposta la coppia di uomini: la figura a sinistra indossa una tunica ampia e trasparente (*dalmatica*), suona un tamburello, reggendolo con la mano sinistra e battendovi sopra con la mano destra, mentre accenna un passo di danza; segue il secondo personaggio, scalzo e in *subligar*, impegnato a tenere uno strumento musicale, forse un doppio flauto (ZIMMER 1982a) o uno strumento a percussione (DAYAN – MUSSO – LOMBARDI 1981), e a danzare. Tra le due figure è collocato un basso tavolino decorato con cornicetta incisa sul quale è posto un lungo flauto o una singola *tibia*.

L'iscrizione al centro del sarcofago è in greco:

Λ(ούκιος) Ἀτεΐλιος Ἀρτεμᾶς *hedera* | και Κλαυδία Ἀφφίας Τίτ(ω) | Θλαβίω Τροφίματι,
φίλω | ἄσυνκρίτῳ καὶ ἀσύλω, | διὰ παντὸς χρόνου με- | τὰ ὑμῶν γενομένῳ, | τόπον
ἐδώκαμεν τῷ | σώματι αὐτοῦ τεθῆναι | μετὰ ὑμῶν ἵνα δι' αἰῶνος | μνήμην ἔχοι, καὶ
ῶς κόπων | ἰδίῳ ἀνάπαυσιν· ὁ ἀπλοῦς, | ὁ πάνμοος, ὁ Ἐφέσιος ἐν- | θάδε κοιμᾶται
τὸν αἰώνιον ὕπν(ον).

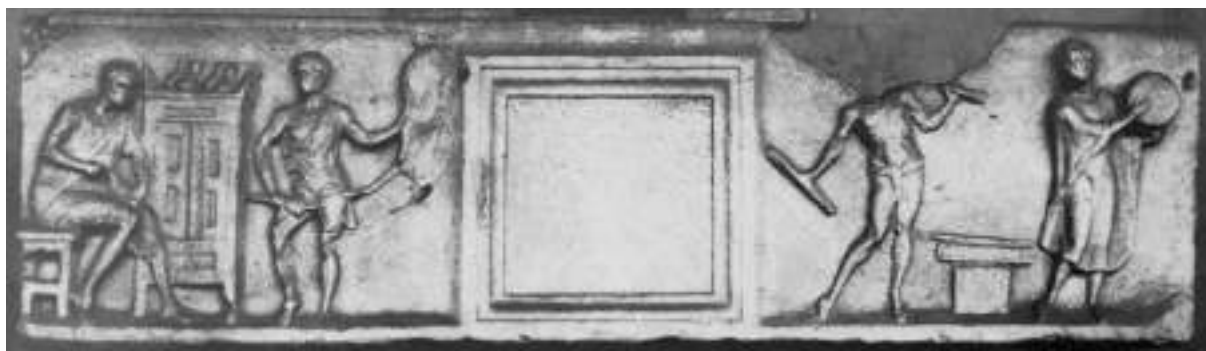
Il testo ci informa che *L. Atilius Artemas* e *Claudia Apphias* dedicarono il sepolcro al loro grande e fidato amico *Titus Flavius Trophimas*, con il quale i due trascorsero l'intera vita. Del defunto, inoltre, viene indicata anche l'origine efesia ed è abbastanza probabile che a lui e ad Artemas si riferiscano le raffigurazioni. Entrambi, infatti sono ritratti nell'esercizio della loro professione, ossia la produzione di scarpe, nella fattispecie uno modella una scarpa, l'altro sistema le corde funzionali alle calzature stesse. La stessa coppia, poi, è raffigurata in una danza, di incerto significato, forse legata a culti isiaci (DAYAN – MUSSO – LOMBARDI 1981, p. 149) o semplicemente rituale per celebrare l'aldilà (HELBIG III, p. 317). Infine, sulla base dei nomi è possibile estendere l'origine orientale a tutti i personaggi citati nell'epitaffio, giunti a Ostia per interessi economici e divenuti cittadini romani.

I rilievi scolpiti sul sarcofago presentano un'elevata qualità, con una ricerca della visione di tre quarti e della profondità. Anche il trattamento delle vesti appare piuttosto ricercato, come suggerisce anche la trasparenza dell'abito della figura di destra che danza. La cronologia è suggerita dalla tipologia funeraria, dallo stile delle raffigurazioni e dall'iscrizione.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: IG XIV, 929; BLÜMNER I, p. 288; BRANDT 1927, p. 112; PARIBENI 1932, nr. 364; BUDDE 1940, p. 17, nr. 14, fig. 7; RICHTER 1966, nr. 385; AURIGEMMA 1963, nr. 405; COLINI 1964, p. 623 nr. 87; HELBIG III, nr. 2393 (Andreae); DAL MASO - VIGHI 1975, p. 100; REDDÉ 1978, p. 45, II, 1; DAYAN – MUSSO – LOMBARDI 1981, pp. 148-50; ZIMMER 1982a, pp. 132-133, n. 47; ASR I, 4, n. 173, p. 149, tav. 117, 1-2; DE SPAGNOLIS 2000, pp. 70-73, figg. 50-51; FRIGGERI 2001, p. 152; CLARKE 2003, pp. 215-219, fig. 126; TRAN 2013, pp. 261-262, fig. 24.

Tav. XCVII



a.



b.

C2.

Stele di C. Atilius Iustus

Collocazione: Milano, Museo archeologico (n. inv. A.0.9.6620). *Provenienza:* Milano, inglobato nella Porta Nuova.

Pietra brunastra e morbida. Superficie leggermente corrosa.

Dimensioni: altezza cm 200; larghezza cm 71; spessore cm 10 circa.

Stele anarchitettonica con frontone e acroteri ritagliati con ampia tabella epigrafica e scena di lavoro nella parte inferiore (Tav. XCVIII a). Il timpano inciso nel blocco parallelepipedo della stele è decorato all'interno con una testa di Medusa, al di sopra, nello spazio triangolare si intravedono due delfini. Sotto l'iscrizione vi è un pannello a rilievo inquadrate da una cornice leggermente scanalata (altezza cm 25; larghezza cm 53) che raffigura uomo in tunica seduto al banco di lavoro (Tav. XCVIII b): egli con la mano sinistra tiene un oggetto sul tavolo mentre con la destra reggeva probabilmente uno strumento non più riconoscibile a causa dello stato di conservazione. Sopra il tavolo sono raffigurati altri due strumenti: un coltello (*scalprum*) e un trincetto (*fistula sutoria*).

Iscrizione: C (AIUS) ATILIUS C (AI) F (ILIUS) / SUTOR CALIGARIUS / SIBI ET / CORNELIAE EXORAT (AE) / UXORI T (ESTAMENTO) P (ONI) I (USSIT)

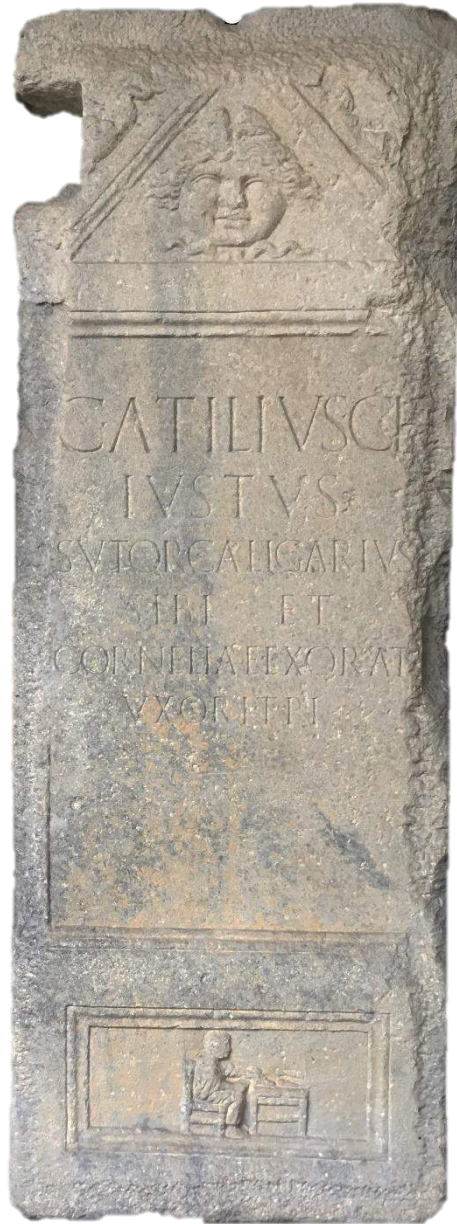
L'iscrizione ci informa che *Caius Atilius Iustus* svolse la professione di calzolaio e nella fattispecie era esperto nella produzione di stivali (*caligae*).

La raffigurazione nel complesso risulta ben eseguita e rivela un certo grado di accuratezza, nonostante la poca plasticità delle forme e l'aspetto leggermente rozzo del calzolaio. La scena si caratterizza, inoltre, per la significativa presenza di spazi vuoti, tanto da risultare isolata. Forse l'artista aveva previsto una scena complementare (ZIMMER 1982a).

La forma stele con l'iscrizione semplice e nitida suggerisce una datazione intorno al I secolo d.C. La disposizione della scena nell'area di base, così come l'assenza della formula D M, potrebbero essere elementi di antichità e collocherebbero la stele nella prima metà del secolo (ZIMMER 1982a, p. 134) ma i caratteri paleografici spingono verso la fine del I secolo e l'inizio del II secolo d.C. (SARTORI 2002, pp. 244-245).

Datazione: inizio II secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 5919; DÜTSCHKE V, p. 986; SELETTI 1901, p. 90, 119; BLÜMNER I, p. 288, 93; GUMMERUS 1912, p. 233; CALDERINI 1946, n. 20; COLINI 1964, p. 622, n. 84; GABELMANN 1973, p. 161; ZIMMER 1982a, pp. 133-134, n. 48; SARTORI 1994, p. 97; SARTORI 2002, pp. 244-245, fig. 5; ZOIA 2018, p. 379, fig. 99 (cat. st. 05).



a.



b.

C11

Stele del calzolaio da Reims

Collocazione: Reims, Saint-Rémi Museum of Reims (inv. 852.10.1). *Provenienza:* Reims, Faubourg Cérés..

Pietra locale.

Dimensioni: altezza cm 105, larghezza cm 72, spessore cm 33. Foto: arachne.dainst.org/entity/629528.

Stele anarchittonica in con nicchia all'interno della quale è raffigurato un artigiano a lavoro. L'uomo è raffigurato seduto su una panca, che funge anche da piano di lavoro, mentre realizza una scarpa poggiata sulla forma, tenuta alta grazie a un supporto allungato. Indossa una *paenula* drappeggiata e porta ai piedi dei sandali. In basso, a sinistra è collocata una cesta di vimini con alcuni oggetti, forse scarpe ancora da modellare, attrezzi o vivande, in alto a destra, invece, sono raffigurati alcuni strumenti da calzolaio.

L'uomo indossa un pesante abito di lana, di tradizione non romana, portandolo però a guisa di toga; le scarpe che porta sono state realizzate da lui stesso e sono funzionali a sottolinearne le qualità estetiche e la piena utilizzabilità.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: REINACH 1899, p. 94, fig. 71; ESPÉRANDIEU V, p. 41, n. 3685; BURFORD 1985, tav. 5; NERZIC 1989, p. 248; DE SPAGNOLIS 2000, pp. 68-70, fig. 48; LANGNER 2001, pp. 309-310, fig. 6; BOSSAN 2004 p. 20, fig. 20; MELE 2008, p. 69, fig. 41; MELE 2010, pp. 1144-1145, fig. 1.



C12

Rilievo di *Septimia Stratonice*

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (magazzino, inv. 1418). *Provenienza:* Ostia

Dimensioni: altezza cm 30, lunghezza cm 26, spessore cm 45.

Di questo rilievo ostiense oggi rimangono due frammenti combacianti e contengono parte di un'iscrizione e l'immagine di una donna seduta con un modello di scarpa o *forma* nella mano destra. La donna è stata identificata come calzolaia, *sutrix*, di nome Septimia Stratonice.

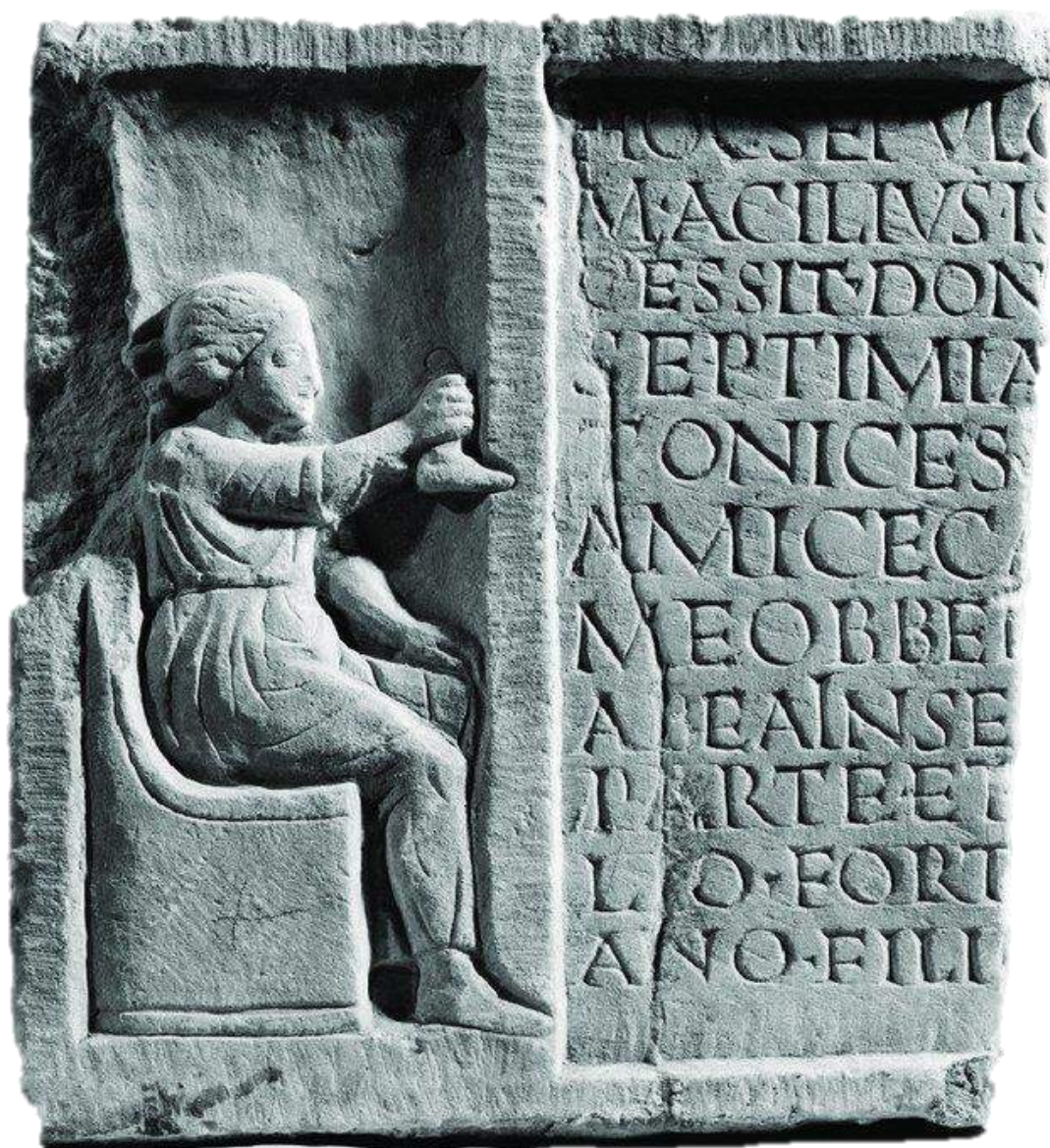
Septimia Stratonice era una donna libera impegnata in un'attività artigianale che, ancora oggi, viene difficilmente associata alle donne. Il monumento funerario ad essa dedicato testimonia il suo mestiere di calzolaia (*sutrix*) svolto nella città portuale di Ostia, tra il I e il II sec. d.C. Sulla parte sinistra la donna è raffigurata, accanto al suo epitaffio, vestita con il tipico abbigliamento da artigiana - una semplice tunica lunga fino alla caviglia -, seduta su un robusto sedile con schienale (*solium*). Tiene nella mano destra una scarpa appena lavorata, uno stampo di legno (*forma*) attorno al quale è stata modellata la pelle per la realizzazione della scarpa.

Iscrizione: HOC SEPVLC[rum] / M[arcus] ACILIVS / CESSIT DON[atione] / SEPTIMIA[e] Stra] / TONICE S[utrici] / AMIC[a]E CA[rissi-] / M[a] E OB BEN[e facta] / AB EA IN SE [dimidia] / PARTE ET [. . . Aci-] / LIO FORT[unati-] / ANO FILIO [. . .]

L'iscrizione ci informa che in cambio del buon lavoro svolto, a *Stratonice* fu donata (*donatione*) una parte del monumento commissionato da *Marco Acilio* per il figlio. Il nome di Septimia indica che era una schiava liberata. Lei e il dedicatore portano i nomi delle genti delle famiglie nobili di spicco a Ostia e Roma, i Septimii e gli Acilii. Acilius descrive Stratonice come sua *carissima amica*, un termine che va oltre il semplice rapporto *patronus-clienti* e presenta molte sfumature. Era una stretta collaboratrice o un'amante? Inoltre, la sua generosa sepoltura nella tomba di famiglia è un gesto insolito se non fosse la madre del ragazzo.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL 14. 4698; Calza 1978, n. 43; LARSSON LOVÉN 2007, pp. 169-186; KAMPEN 1981, pp. 64-69, pp. 139-149, cat. I.5; HOLLERAN 2013, pp. 318-319; LARSSON LOVÉN 2016, p. 210, fig. 9.3; LANDSKRON 2020, pp. 180-181, fig. 5.1.



C13

Stele di Tito Postumio Floro

Provenienza: Falerio Picenus. *Collocazione:* Fermo, Museo Civico (n. inv. 58)

Calcare. Mancante della porzione inferiore.

Dimensioni: altezza cm 49,3; larghezza cm 33; spessore cm 13,5.

Stele anarchitettonica con architrave superiore decorata con ghirlanda a corona con nastri e due calzari ai lati. Appena al di sotto è presente l'ampia tabella epigrafica inquadrata da semplice cornice.

Iscrizione: *T(itus) Postumius, (mulieris) l(ibertus), / Florus sibi et Plotiae Blaste coniugi karae*

L'iscrizione riporta il nome del dedicatario del sepolcro *Titus Postumius Floro* e della moglie *Plotia Blaste*. La presenza degli attributi tipici del calzolaio fornisce un dato importante per questa stele falerionense riguardo il mestiere del liberto *Tito Postumio Floro*, informazione assente, invece, nell'epitaffio. Quest'ultimo, tuttavia, doveva contenere almeno un'altra riga oggi perduta.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL IX, 5490; PUPILLI-COSTANZI 1990, p. 111, n. 385; PACI-MARENGO-ANTOLINI 2013, p. 148, fig. 16.



C6

Stele di Maternianos

Provenienza: Bourges, rue Coursarlon. *Collocazione:* Bourges, Musée du Berry (inv. 961.51.1, n. 270).

Dimensioni: altezza cm 78, lunghezza cm 51, spessore cm 35.

Stele a edicola con ritratto a figura intera del defunto e iscrizione nel bordo inferiore dell'architrave. La stele richiama la forma del *naiskos* (Picard 1963) ed è caratterizzata da un timpano con pulvini e acroterio centrale, sorretto da due pilastri laterali modanati con motivi vegetali e capitelli corinzi. All'interno della nicchia è collocata la raffigurazione del defunto con lo spazio della testa ricavato attraverso la linea arcuata dell'architrave al centro. Il personaggio indossa una tunica ed è rappresentato in piedi, con il piede sinistro poggiato su un piedistallo, nell'atto di modellare una scarpa poggiata su un supporto, ligneo o metallico, tenuta ferma con la mano sinistra mentre, con la destra, regge un grosso martello.

Iscrizione: D (I) S MATERNIANOS M. BALBI M (*anibus*).

Il personaggio ritratto è *Maternianos*, figlio di *Marcus Balbus*, che svolse la professione di calzolaio. Le dimensioni dello strumento di lavoro sono volutamente enfatizzate per richiamare l'attenzione sugli attributi del mestiere e facilitarne il riconoscimento da parte dei passanti.

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: PICARD 1963, pp. 379-381, fig. 7; AE, 1964, 144 bis; DUVAL 1964, p. 371; REDDÉ 1978, p. 56, fig. 4; CIRIER 1986, pp. 101-102, n. III.15; NERZIC 1989, p. 250; C.A.G. 18, p. 124, n. 404; CARUEL 2016, p. 121.



C14

Stele del calzolaio da Autun

Provenienza: Autun (Francia). *Collocazione:* Autun, Musée Rolin.

Frammentaria.

Dimensioni: altezza cm 76; larghezza cm 50; spessore cm 24.

Stele centinata su zoccolo e nicchia con ritratto del defunto. Il personaggio è raffigurato a mezza figura, con il volto barbuto e vestito in tunica a larghe maniche lunghe; egli regge uno strumento nella mano destra forma di roncola, nell'altra un punteruolo (?). La professione del defunto non è chiaramente riconoscibile. La presenza della roncola richiamerebbe i mestieri agricoli (BEAL 2000, pp. 150-151), tuttavia Espérandieu avanzò, a suo tempo, l'ipotesi che poteva trattarsi della stele di un calzolaio. Nell'impossibilità di stabilire con certezza il mestiere si può prendere in considerazione la riflessione di J.C. Beal (BEAL 2000) sull'effettiva difficoltà di distinguere in questo tipo di ritratti le professioni legate alla vendita da quelle più concretamente produttive. Pertanto, data la presenza di strumenti da taglio è possibile che il defunto fosse impegnato nel commercio e nella lavorazione dei tessuti (BEAL 2000, p. 151).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: ESPÉRANDIEU III, 1910, p. 77, n. 1872; DURUY, 1874, pl. p. 638; DEVOUCOUX 1848, p. 192; HATT 1951, p. 293; MORDIER 1965, p. 73-74, n° 125; BEAL 2000, p. 151.

Tav. CIII



C16

Tabula ansata da Aquileia

Provenienza: Aquileia. *Collezione:* Museo di Aquileia (n. inv. 51897)

Tabula ansata bronzea opistografa, frammentaria, di piccole dimensioni raffigurante un *sutor* seduto su una sedia e impegnato a modellare una *forma* su un tavolo rotondo del quale si intravedono due piedi; in alto pendono quattro coppie di scarpe. Sull'altro lato è presente un'iscrizione

Il materiale e le dimensioni della tabula non permettono di identificare il pezzo come insegna di bottega. Alcuni studiosi, invece, hanno trovato un collegamento con i pezzi in genere destinati ad essere applicati alle catenelle di sospensione di lucerne bronzee forse collocate nella stessa bottega. Un'altra ipotesi identifica la tabula un *ex voto* offerto dallo stesso *sutor*.

Datazione: III sec. d.C.

Bibliografia: BRUSIN 1991, p. 310, n. 678; ZACCARIA 2007, pp. 393-438; BARATTA 2009, pp. 257-276.

Tav. CIV



a.



b.

C17

Stele del calzolaio

Collocazione: Atene, Museo Archeologico Nazionale (inv. 15496). *Provenienza:* incerta.

Marmo bianco.

Dimensioni: altezza cm 31, lunghezza cm 23,2, spessore cm 5,5.

Frammento di stele timpanata con scena di lavoro. Si conserva la porzione sinistra con il frontone e il pulvino corrispondente sotto al quale è ben riconoscibile la figura di un calzolaio a lavoro. Si tratta di un uomo anziano, con i capelli corti e la barba, raffigurato seduto su uno sgabello e vestito in tunica corta, stretta ai fianchi da una cintura a quattro fasce e indossa scarpe alte fin sopra le caviglie. Egli tiene nella mano destra un oggetto biconico, piatto alle due estremità, e con la sinistra una forma di scarpa, poggiata su un supporto parallelepipedo che funge da piano di lavoro. Un altro attrezzo sporge dietro la schiena, verosimilmente inserito e trattenuto dall'ampia cintura. Più a destra si intravede un secondo sgabello sul quale è posto un oggetto, forse una scarpa. In alto, in secondo piano, sono visibili alcuni attrezzi appesi alla parete, verosimilmente uno scalpello e un punteruolo. Benché siano agevolmente riconoscibili alcuni strumenti tipici delle botteghe *sutorie*, uno strumento in particolare ha destato l'attenzione di E. Vlachogianni per l'unicità della sua rappresentazione. L'oggetto che il calzolaio stringe nella mano destra non è rintracciabile in esempi coevi o precedenti ed è probabile che, date le caratteristiche tecniche, servisse ad appiattare e regolarizzare bene la superficie della pelle prima di realizzare la scarpa (Βλαχογιάννη 2012, p. 406). Sebbene non si trovi traccia né nell'iconografia vascolare né sulla scultura funeraria, sia il nome che la funzione di tale strumento risultano, tuttavia, attestati nelle fonti (PLAT. *Symp.* 191 A; FESTUS 364b, 16, s.v. *tentipellium*).

Il rilievo rientra all'interno di quei rari esempi di iconografia artigianale di ambito greco con uomini impegnati nel pieno della loro attività professionale. Sul piano della qualità artistica il rilievo è molto modesto e denuncia le limitate competenze del lapicida. Sia le dimensioni della stele che l'umile figura dell'anziano calzolaio suggeriscono di identificare il committente con un individuo del ceto medio, non è chiaro se liberto o uomo libero – data l'assenza di iscrizione –, detentore di un laboratorio per la produzione di scarpe.

Datazione: metà III secolo d.C.

Bibliografia: ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗ 2012 pp. 401-408, fig. 2.



C18

Sarcofago di Lambrate

Collocazione: Milano, Castello Sforzesco - Civico Museo d'Arte Antica (n. inv. 203/Museo d'Arte Antica). *Provenienza:* Milano

Marmo. Superficie leggermente danneggiata.

Base: Altezza cm 120 Larghezza cm 260 Spessore cm 141

Coperchio: Altezza cm 86 Larghezza cm 247 Spessore cm 148

Sarcofago monumentale a tabernacolo con raffigurazioni su tre lati. La fronte (Tav. CVI a) presenta due personaggi a figura intera, entro archivolti, un uomo (a destra) e una donna (a sinistra), ai lati di una struttura a edicola verosimilmente funzionale ad accogliere l'iscrizione. L'uomo indossa una tunica con mantello e regge un rotolo, mentre la donna, in lunga tunica e con collana, è ritratta nella posa dell'orante. Il lato breve sinistro (Tav. CVI b) è caratterizzato dalla raffigurazione di un personaggio maschile stante, in tunica corta, con una pecora sulle spalle, secondo il motivo del "crioforo" tra due alberi, posto sotto un archivolto sostenuto da due semi colonne. Il lato destro (Tav. CVI c; Tav. CVII), invece, rappresenta una scena artigianale: un uomo seduto su una piccola sedia e rivolto verso sinistra, vestito in tunica e mantello (*paenula*), lavora dinanzi a un grande bancone ligneo a riquadri. Il blocco sul quale lavora è stato variamente interpretato come supporto sul quale rifinisce un pezzo di cuoio con uno strumento appuntito simile a uno stilo (TOYNBEE 1975) o un grosso volume sul quale scrive (Sena Chiesa 2018). In alto è visibile un congegno mobile su cui è stesa una pelle forse in lavorazione. L'uomo lavora all'interno di un ambiente definito da due semicolonne laterali che sorreggono un arco a sesto ribassato. Il coperchio, infine presenta due acroteri figurati con il ritratto sbozzato a mezzo busto di un uomo in toga, e un elemento circolare suddiviso in otto spicchi a sinistra, probabile rappresentazione del pane con l'antico segno del *chrismon* a stella (TOYNBEE 1975; SENA CHIESA 2018) o, seconda una meno credibile proposta, foderi in cuoio (KLAUSER 1958). Un altro elemento circolare simile si trova, inoltre, nel campo triangolare di sinistra del coperchio, associato alla raffigurazione di un pesce.

La scena di lavoro sembra l'unica ad essere ben rifinita, negli altri lati, infatti, si notano molte porzioni lasciate grezze, forse destinate ad essere lavorate in loco, come i volti dei defunti, le superfici della cassa e del coperchio.

L'intero ciclo figurativo, che non trova confronti in altre raffigurazioni, è stato spiegato sia in senso pagano (GABELMANN 1973; KLAUSER 1958; KLAUSER 1965-1966) che cristiano (TOYNBEE 1975; SENA CHIESA 2018). È possibile che il sarcofago venne commissionato da una famiglia da poco convertita o solo in parte cristiana, con conseguente commistione di elementi iconografici, evidente nella presenza di soggetti pagani nella zona destra del sarcofago (scena di lavoro e ritratti maschili) e di temi più specificatamente cristiani nella parte sinistra (donna orante, pastore, simboli eucaristici). Il committente, forse un artigiano o un imprenditore legato alla lavorazione di pelli, cuoiaio o pellettiere, decise, dunque, di farsi ritrarre sia nelle vesti di cittadino benestante che in quelle di lavoratore.

Il sepolcro costituisce un esempio significativo della vivacità economica di artigiani e mercanti del territorio mediolanense e della progressiva diffusione del cristianesimo nella società costantiniana e postcostantiniana.

Datazione: fine III secolo d.C. – inizi IV secolo d.C.

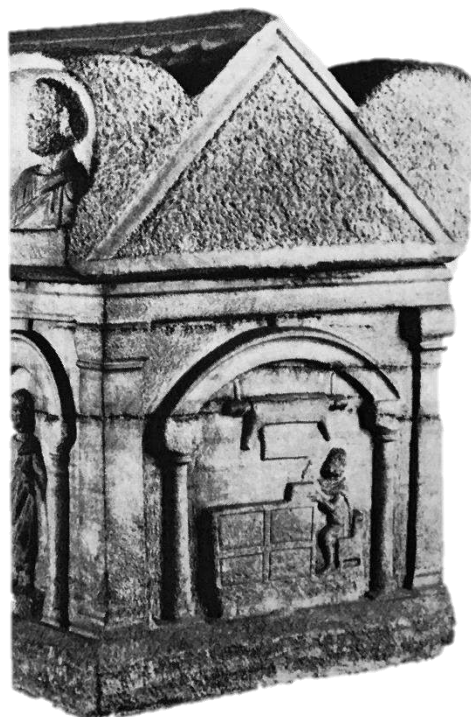
Bibliografia: FROVA 1905, pp. 435-436; CASTELFRANCO 1905, pp. 76-78; SANT'AMBROGIO 1905, pp. 214-224; RICCI 1905a, pp. 34-53; DÜTSCHKE 1909, p. 28, n. 1; 29, 1; ESPÉRANDIEU 1916, pp. 45-46, fig. 35; WILPERT 1932, pp. 308, 335, figg. 212; 338, tav. 327, 1-4; CALDERINI 1953, pp. 653-654; KLAUSER 1958, p. 49, nr. 68; KLAUSER 1965-1966, pp. 149-150, n. 1, p. 153, tav. 18 a-c; GABELMANN 1973, p. 218, nr. 74; TOYNBEE 1975, pp. 14-16, Tav. 5; ZIMMER 1982a, p. 135, n. 50; *Milano capitale* 1990, p. 331, n. 5a.2b (F. Rebecchi); *Castello Sforzesco IV*, pp. 33-35, n. 1455 (F. Slavazzi); SENA CHIESA 2018, pp. 170-173, figg. 12-13.



a.



b.



c.



5.1.6 Lavorazione del legno

5.1.6.1 Fabri lignarii (L)

L1

Stele di falegname

Collocazione: Larissa, Museo Archeologico (n. inv. 1056). *Provenienza:* Eretria

Marmo. *Dimensioni:* altezza cm 63, larghezza cm 32, spessore cm 6-8.

Stele funeraria con terminazione a sesto acuto, priva di cornici, con fiore al centro. Al di sotto è ricavato un pannello quadrangolare incassato con raffigurazione di un artigiano a lavoro. L'uomo è ritratto seduto, rivolto verso destra, con la mano sinistra regge una lunga trave poggiata a terra e con la destra un'ascia. A sinistra del pannello è raffigurato un sistro, dal valore verosimilmente apotropaico (Saura-Ziegelmeyer 2018, p. 74).

Al di sotto del campo quadrangolare è presente l'iscrizione in greco su tre righe:

Ακούτε Λυκίσκου ἀπε/λευθέρε ξενικῆ ἥρωσ / χρηστέ χαῖρε

Il testo ricorda il defunto Lisisco, un liberto di origine straniera.

Datazione: I secolo a.C.

Bibliografia: ZIOMECKI 1975, p. 134, fig. 51; ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, p. 36, n. a2, tav. 1, fig. 1a; SAURA-ZIEGELMEYER 2018, pp. 71-80.



Tav. CVIII

L9

Stele di M. Avidius

Provenienza: Capua, disperso.

Della stele rimane un disegno di M. Accursio nel quale Mommsen riconobbe la figura di un uomo con un'ascia in mano che lavorava una tavola.

Iscrizione: M (ARCUS) AVIDIUS M (ARCI) L (IBERTUS) AESOPUS SIBI ET / AVIDIAE M (ARCI) L (IBERTAE) ZOSIMAE CONIUGI / FAB(E)R INTESTIN (ARIUS) / H M S S E HH N S

L'iscrizione ricorda *Marcus Avidius Aesopus* e *Avidia Zosima*, i quali furono liberati da *M. Avidius*. I cognomina suggeriscono l'origine greca. L'uomo svolgeva la professione di ebanista.

Datazione: seconda metà I secolo a. C.

Bibliografia: CIL X 3957 (=3671); GUMMERUS 1913, n. 35; ZIMMER 1982a, p. 142, n. 60; D'ISANTO 1993, p. 77, n. 48, 1.

L2

Fregio dei fabri tignarii

Provenienza: Roma, foro Olitorio. *Collezione:* Roma, Centrale Montemartini (n. inv. AC 2743).

Marmo proconnesio.

Dimensioni: lunghezza 150 cm; altezza 57 cm; spessore massimo 57 cm.

Il fregio apparteneva a un grande altare fatto erigere probabilmente dal collegio dei *fabri tignarii* in onore della loro divinità protettrice Minerva, che è rappresentata all'interno di una bottega artigiana in cui si costruiscono mobili (tav. CIX a). Si possono riconoscere alcune delle singole attività svolte dagli artigiani raffigurati: due delle figure a destra sono impegnate nella creazione di un tavolino rotondo con tre gambe leonine (Tav. CIX c); appesi si notano alcuni attrezzi (seghe a telaio, compasso a spessore e squadra). Alla corporazione dei *fabri tignarii* era riservato il privilegio di una sede al Campidoglio, come segno di benemerita per i lavori di carpenteria eseguiti per il Tempio di Giove Capitolino sin dall'età arcaica.

Datazione: I secolo d.C. (età flavia)

Bibliografia: COLINI 1947, pp. 21-28; CECAMORE 2001, p. 7; DIOSONO 2008, p. 34, fig. 22; *Machina* 2009, p. 226, sez. 8.9.



a.



b.



c.

L3

Stele di Q. Minicius

Collocazione: Torino, Museo di Antichità (n. inv. 463). *Provenienza:* Fossano (Cuneo)

Marmo bianco. L'angolo inferiore sinistro è restaurato. Superficie consunta.

Dimensioni: altezza cm 158; lunghezza cm 66,5; spessore cm 23.

Stele a pseudoedicola con frontone ritagliato e poggiato su un architrave a due fasce lisce sostenuta da due lesene scanalate su basi modanate e con capitelli corinzi. Ai lati del timpano, nei triangoli laterali in alto, sono raffigurati due delfini. All'interno del timpano è raffigurata una scena di banchetto, con un uomo sdraiato su un *kline* con alto schienale e una seconda figura in piedi, panneggiata, con qualcosa in mano, colomba (?); ai lati dei due personaggi sono rappresentati un cane (a sinistra) e un gallo (a destra). Lo specchio epigrafico è molto ampio benché l'iscrizione non si sviluppa in maniera omogenea e occupa anche la fascia alla base. Nella parte inferiore è raffigurato un uomo che tiene una grande ruota a otto raggi (*rota radiata*), verosimilmente un fabbro o un carradore.

Iscrizione: *V(ivus) f(ecit) / Q(uintus) Minicius / Faber / ab asse qu(a)esitum, / (sex)vir Aug(ustalis) / recuie (!) et memoriae / diuturnae / Lolliae Severae / uxori Festae filiae / M(arco) filio, Salvillo filio, / Messori filio / Flaviae Priscae uxori / P(ublius) Minicius marmuris / quram hegit (!) / In fr(onte) p(edes) L, in ag(ro) p(edes) L.*

L'iscrizione riporta i nomi di Quinto Minicio Fabro, della moglie Lollia Severa e dei figli (una femmina e tre maschi), nonché di una seconda moglie Flavia Prisca. Il titolare del monumento *Q. Minicius*, il cui cognome è tratto dalla sua stessa professione, *faber*, ricoprì la carica di sevir augustale nella città di *Pollentia*. A curare l'apprestamento del sepolcro fu, però, il figlio Publio Minicio. La rispondenza tra iscrizione e raffigurazione permette di riconoscere in *Q. Minicius* un liberto, carradore, che ricoprì una carica di prestigio raggiungendo un certo livello di agiatezza economica (RODA 1965, p. 488; ZIMMER 1982a, p. 142; MERCANDO-PACI 1998, p. 132).

Considerando gli aspetti formali, i caratteri paleografici, la mancanza del cognome nella menzione del cognome in *Q. Minicio* hanno suggerito agli studiosi di inquadrare la stele alla prima età imperiale. (MERCANDO-PACI 1998, p. 132.)

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 7647; *InscrIt* IX 1 (1948) nr. 190; PROMIS 1869, p. 258; DÜTSCHKE IV, p. 26; GUMMERUS 1913, nr. 37; COLINI 1964, p. 619, n. 59; DEMARGNE, *Rayonnement*, p. 200 tav. 24,1; MANSUELLI 1964, tav. 118, 241; SARTORI 1965, pp. 83-84, 150-151, 172, 176; ZIMMER 1982a, pp. 141-142, n. 59; RODA 1985, pp. 487-488; VERZÁR-BASS 1996, fig. 9; MERCANDO-PACI 1998, n. 63, tavv. LXXVI, CXLIV c; DIOSONO 2007, p. 20, fig. 11.



L4

Stele di P. Beitenos Hermes

Provenienza: incerta, greca (Asia minore?). *Collocazione:* Parigi, Louvre (inv. MA 934)

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 58; larghezza cm 27, spessore cm 5.

Stele timpanata con frontone decorato al centro da rosetta, pulvini laterali, segue al di sotto l'ampia raffigurazione centrale e piedistallo iscritto.

Iscrizione in greco su cinque righe: Π(όβλιος) Βειτηνός | Ἑρμῆς κλεινο|πηγὸς νεώτερος
| ἐνΘάδε κείμαι. | Παροδείτα καίρε

L'iscrizione ricorda il giovane e forte Publio Beitenos, favorito di Hermes.

Nello spazio compreso fra la trabeazione e lo zoccolo vi è un ampio campo figurativo con la rappresentazione di alcuni strumenti: un compasso, una squadra e un particolare tipo di ascia caratterizzata da lama larga e sottile applicata alla base del manico. Tale ascia, secondo quanto riporta R. Ulrich, fu identificata e classificata da W. Gaitzsch come "ascia piatta". Si tratta di un attrezzo a doppio manico, generalmente utilizzato per la levigatura di precisione (ULRICH 2007, p. 16, p. 338). Il defunto è stato identificato come un falegname, esperto nella costruzione di mobili e in particolare di letti.

La provenienza della stele è sconosciuta, anche se Th. Reinach inserì la stele tra quelle di ambito peloponnesiaco-cicladico (REINACH 1902, p. 81) mentre N. Tran ipotizza un'origine microasiatica (TRAN 2011, p. 124).

Datazione: I sec. d. C.

Bibliografia: CIG II, 2135; MICRON 1900, pp. 1-6; REINACH 1902, p. 81; RICHTER 1966, 127, fig. 612; STRONG – BROWN 1976, fig. 271; BURFORD 1985, p. 218, fig. 8; MATTHÄUS 1984, p. 99, fig. 23; ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, p. 38, n. 12; ULRICH 2007, p. 16, fig. 3,6; TRAN 2011, p. 124, fig. 72.



L5

Urna cineraria di C. Volcacijs Artemidorus

Collocazione: Roma, Museo Nazionale Romano – Terme di Diocleziano (n. inv. 125407).

Provenienza: dintorni di Tivoli.

Marmo lunense. La ghirlanda è scalfita su alcuni punti.

Dimensioni: altezza cm 42; larghezza cm 32; spessore cm 19.

Urna cineraria con tabella epigrafica e raffigurazione sottostante inquadrata ai lati da due colonne tortili con grandi ghirlande agli angoli che ricadono verticalmente verso l'interno. Il basamento è decorato con un motivo a treccia. In alto chiude un epistilio stretto e modanato.

Il campo epigrafico è inquadrato da una doppia cornice con listello e gola. L'iscrizione è articolata in cinque linee.

Iscrizione: D(IS) M(ANIBUS) / C(AIO) VOLCACIO / ARTEMIDORO / PARENTI PI/ISSIMO
L'epigrafe non sembra essere originale ma pare sia stata sostituita perché probabilmente abrasa, come attesterebbero i segni di scalpello su tutta la superficie.

Sotto la tabula con l'iscrizione è raffigurato il mito di Pasifae, la quale si fece chiudere da Dedalo all'interno di una vacca di legno per l'amore verso un toro bianco, e generò così il Minotauro. Dedalo è rappresentato a sinistra, vestito in *exomis* e seduto su uno sgabello mentre lavora un pezzo di legno con l'ascia. A destra vi è la mucca in legno con piccola apertura sul fianco. Dietro di essa appare una testa di toro. Di fronte a Dedalo è raffigurata Pasifae con il capo coperto; dietro di lei vi è un piccolo eros e ancora oltre un toro, riferimenti al legame tra i due personaggi. La soluzione iconografica potrebbe essere spiegata con la volontà da parte del defunto di voler celebrare le proprie abilità artigianali richiamando il mito di Dedalo e della sua arte.

Sul piano stilistico la scena è caratterizzata da forti sproporzioni tra le varie figure: infatti, la mucca appare molto piccola rispetto all'amorino. Molta cura è posta sulla figura di Dedalo, rappresentata di scorcio e con maggiore resa di dettagli.

Datazione: fine I – inizio II secolo d.C.

Bibliografia: *InscrIt* I 1, Nr. 478; SAVIGNONI 1898, pp. 456-458; ALTMANN 1905, p. 157, n. 192; GUMMERUS 1913, pp. 88-89, fig. 13; 120, nr. 33; PARIBENI 1932, p. 184, n. 679; Koch-SICHTERMANN 1982, p. 51, fig. 42; ZIMMER 1982a, p. 139, n. 56; SINN 1987, p. 200, n. 456, tav. 70; LIMC VII, p. 196, n. 17; GRANINO CECERE 2005, pp. 728-729, n. 968.

L14

Stele da Aquileia

Collocazione: Aquileia, Museo Nazionale (n. inv. 1231). *Provenienza:* Aquileia, Cervignano. Calcare. Cancellato sopra l'ultima riga dell'iscrizione.

Dimensioni: altezza cm 48; larghezza cm 68; spessore cm 21.

Porzione inferiore di stele con iscrizione lacunosa e raffigurazioni di attrezzi. La stele doveva essere decorata ai lati con motivi vegetali come suggerirebbe la ghirlanda che si intravede sul lato sinistro. In basso sono rappresentati i seguenti attrezzi: una riga con tacche (*regula*), una ruota con 8 raggi (*rota radiata*) e un compasso (*circinus rectus*).

Iscrizione: [- - -] *L(ocus) m (onumenti) in fr (onte) p(edum) XVI in agr(um) p(edum) XXXII.*

La parte del testo conservata si riferisce esclusivamente alle misure che doveva avere il sepolcro – 16 piedi sulla fronte e 32 piedi verso la campagna - nessun'altra informazione è ricavabile dall'iscrizione. Il mestiere del defunto non è immediatamente riconoscibile, Brusin propose di identificare nell'artigiano un mastro carraio (Brusin 1972), al quale sembra verosimilmente rifarsi Zimmer (Zimmer 1982a), mentre Santa Maria Scrinari ipotizzò potesse trattarsi di un agrimensore (Santa Maria Scrinari 1972).

Sul piano decorativo la stele appare molto essenziale, con gli strumenti scolpiti in un rilievo molto piatto. Il regolo funge da elemento di separazione tra le due parti della lastra. La riproduzione è limitata a una rappresentazione puramente grafica.

Datazione: I-II sec. d.C.

Bibliografia: CIL V 1505; GUMMERUS 1913, nr. 85; DEONNA 1932, p. 443, nr. 69; BRUSIN 1972, p. 101; SANTA MARIA SCRINARI 1972, nr. 358; ZIMMER 1982a, p. 150, n. 70; BRUSIN 1991, p. 334, n. 738; LETTICH 2003, p. 12, n. 5; FOLIN 2014, pp. 292-295.

Tav. CXIII



L6

Stele da Metz

Collocazione: Metz, La Cour d'Or, Musées de Metz (n. inv. N. 75-38-55). *Provenienza:* Metz, Ilot-Saint-Jacques.

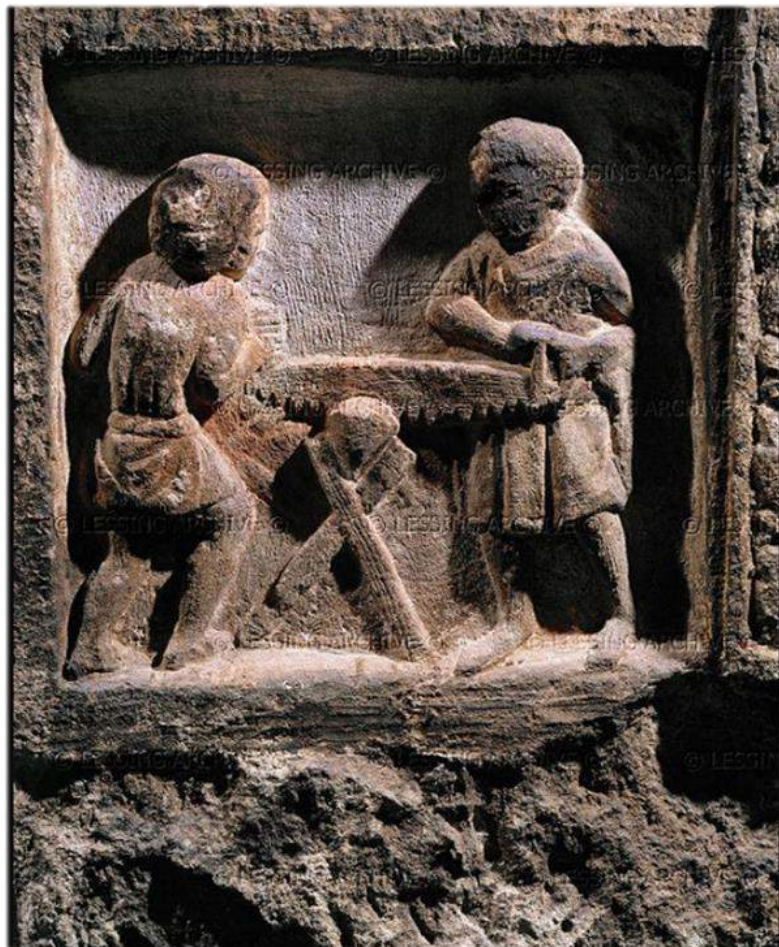
Frammento di stele, parzialmente danneggiata, mancante di parte della base e della porzione superiore.

Dimensioni: altezza cm 100, larghezza cm 65, spessore cm 60.

Sulla fronte sono visibili i ritratti a figura intera del defunto e della moglie, inseriti all'interno di una nicchia quadrata. Il lato sinistro è caratterizzato da due raffigurazioni sovrapposte: quella superiore raffigura un due uomini dinanzi a una grossa botte, quello più vicino raccoglie con una ciotola il contenuto; il pannello inferiore raffigura due uomini intenti a segare un grosso pezzo di legno collocato su cavalletti; il lato destro, maggiormente abraso, mostra in alto una scena di trasporto, con due uomini incedenti verso sinistra che trasportano un grosso sacco penzolante da una trave tenuta all'estremità dalle due figure; la scena in basso è poco riconoscibile.

Datazione: Il secolo d.C.

Bibliografia: BILLORET 1972, pp. 361-367; PANNOUX 1985, p. 313, fig. 2; NERZIC 1989, p. 255.



L7

Stele di L. Canzio Acuto

Collocazione: Aquileia, Museo Nazionale (n. inv. 925). *Provenienza:* Aquileia, Beligna.

Marmo lunense. Buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 51,5; larghezza cm 42; spessore cm 17.

Piccola stele timpanata con ampio campo epigrafico e raffigurazioni di attrezzi di mestiere. Il timpano triangolare è delimitato da due grandi pulvini angolari con formula dell'*adprecatio* abbreviata DM incisa. Lo spazio del timpano accoglie al centro una botte (*cupa*), ai lati della quale sono raffigurati un'ascia a sinistra e una falce a destra. Lungo il margine sinistro è visibile una sega, mentre su quello inferiore è raffigurato una roncola. Al di sotto dell'iscrizione, infine, campeggia una grande ascia atipica cruciforme in posizione orizzontale.

Iscrizione: *D(is) M(anibus) / L.(ucio) Cantio Acuto / L.(ucius) Cantius Chre/stus p(atronus) liberto/ benemerenti / titulum po (uit). / ((ascia?))*

L'iscrizione riporta poche ed essenziali informazioni relative al nome del defunto, il liberto Lucio Canzio Acuto e del patrono Lucio Canzio Cresto. G. Zimmer legge erroneamente al terzo rigo *P(ublili) liberto* (Zimmer 1982a, p. 151), in realtà si tratta della dedica di un patrono al proprio liberto esperto nella lavorazione del legno, come suggeriscono gli strumenti dettagliatamente raffigurati, più probabilmente un bottaio (*cuparius*). La grande ascia, posta sotto l'iscrizione, potrebbe avere un significato simbolico, al contrario di quella rappresentata in modo più accurato sul pulvino sinistro che richiamerebbe, invece, il mestiere del defunto (Arrigoni Bertini 2006a, p. 84). Questa, infatti, era verosimilmente usata per rastremare le doghe per la posa dei fondi delle botti.

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: CALDERINI 1930, p. 316; COLINI 1964, p. 615, nr. 38; SANTA MARIA SCRINARI 1972, nr. 359; BRUSIN 1968, p. 20, fig. 2; BRUSIN 1972, p. 101, fig. 60; BUCHI 1974/75, p. 436, fig. 3; ZIMMER 1982a, pp. 150-151, n. 71; BRUSIN 1991, p. 332, n. 733; LETTICH 2003, p. 10, n. 3; ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 83-85; ZACCARIA 2007, p. 399.

L8

Sarcofago del falegname

Collocazione: Roma, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano (n. inv. 3262). *Provenienza:* incerta.

Marmo. Si conserva la fronte con clipeo, scena di lavoro sottostante e la decorazione a motivi strigilati sui lati. La superficie è un po' danneggiata, una fessurazione attraversa l'intero pannello all'altezza del clipeo.

Dimensioni: altezza cm 45; spessore cm 45. (Foto: arachne.dainst.org/entity/1250276)

Sarcofago strigilato con grande *imago clipeata* al centro e raffigurazione sotto (Tav. CXVII a). All'interno del clipeo è raffigurato il ritratto a mezzo busto di un uomo anziano in *toga contabulata*. Il clipeo è decorato in alto, negli spazi triangolari, da due elementi vegetali. Immediatamente sotto il ritratto sono raffigurati due artigiani intenti a modellare una delle gambe di un tavolino rotondo da *triclinium* (Diosono 2008, p. 41, fig. 30). I due uomini sono vestiti in *exomis* (Tav. CXVII b): quello di destra siede su una sedia e lavora con un'ascia il piede del tavolo a forma di zampa leonina; l'uomo a sinistra, è raffigurato in piedi e impegnato nella fase di piallatura. Entrambi lavorano ai lati di un bancone sorretto da cavalletti. Al di sotto del piano di lavoro è collocato un oggetto cilindrico, forse un contenitore.

Il defunto ritratto nell'*imago* è da identificare come il proprietario di una bottega per la lavorazione del legno, professione richiamata dalla scena artigianale che raffigura due ebanisti a lavoro. Nel complesso la scena è ben strutturata, con un efficace resa delle figure e dello spazio. Per lo stile della rappresentazione G. Zimmer propose una datazione alla media età imperiale.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: JAHN 1861, p. 338, tav. 10, 1; SCHREIBER 1885, p. 74, n. 10; AMELUNG I, p. 864, n. 162, tav. 107; BLÜMNER II, p. 343; GUMMERUS 1913, Nr. 34; RICHTER 1966, p. 127, fig. 614; ZIMMER 1982a, pp. 139-140, n. 57; ASR I, 4, pp. 115, 167, n. 283, tav. 112, 2; TURCAN 1999, p. 81, fig. 82; ULRICH 2007, p. 20, fig. 3.8; DIOSONO 2008, p. 41, fig. 30.



a.



b.

L10

Ara di Eutyches

Collocazione: Siracusa, Museo Arch. Reg. "Paolo Orsi" (n. inv. MAR 12257). *Provenienza:* Priolo (Siracusa)

Calcere. Superficie fortemente consunta, bordi danneggiati. Una parte del bordo inferiore laterale è fratturato.

Dimensioni: altezza cm 108, larghezza cm 48, spessore cm 44.

Ara funeraria con breve timpano e pulvini sulla fronte. Base danneggiata.

Sul lato principale, al di sotto della tabella dell'iscrizione, è raffigurato un uomo a lavoro con una grande ruota a dieci raggi. Lo strumento nella sua mano destra non è riconoscibile, presumibilmente era un'ascia. Sotto di lui è raffigurato un piccolo putto e alcuni strumenti: un'ascia bipenne e una piaia. Il lato destro, invece, mostra alcuni strumenti: un trapano con il suo arco, un regolo e, in basso, un compasso.

L'iscrizione in greco è incisa in una tabula ansata (cm 14,5 x 23) nella faccia anteriore. Presenta uno stile abbastanza grossolano ed è articolata in quattro righe: Εύτύχης χρησ(σ) / τὸς καὶ [ἀμ/εμπτος χαῖρ / ε]·έτη λ'.

Il testo celebra il buono e irreprensibile *Eutyches*, vissuto trent'anni. Secondo G. Manganaro egli svolse la professione di falegname, come si evince dalla raffigurazione, e forse fece parte del collegio dei *lignarii plostrarii* (Manganaro 1962, pp. 499-500). P. Orsi ad una prima valutazione riconobbe, invece, sul lato principale la raffigurazione di un mulino (Orsi 1891). Secondo le ipotesi più recenti Eutyches era specializzato nella fabbricazione di ruote e carri (Ulrich 2007).

Sulla base della forma della stele è stata proposta una datazione al III secolo d.C. La scoperta del pezzo vicino a una necropoli cristiana suggerisce comunque una datazione verso la tarda età imperiale.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: ORSI 1891, pp. 359-360; PETERSEN 1892, p. 179; GUMMERUS 1913, n. 36; MANGANARO 1962, pp. 499-501, figg. 7-8; COLINI 1964, p. 618, n. 57; REDDÉ 1978 pp. 56-57, fig. 2; ZIMMER 1982a, pp. 142-143, n. 61; BRUGNONE 1984, p. 37; RIZZO 1989, pp. 108-109; ULRICH 2007, p. 24, fig. 3.15; RIZZONE 2014-2015, pp. 58-59, n. 28.



a.



b.

L11

Stele di Bordeaux

Provenienza: Bordeaux. *Collezione:* Bordeaux, Musée d'Aquitaine.

Pietra locale.

Dimensioni: altezza cm 64; larghezza cm 49; spessore cm 29.

Stele con sommità liscia entro cui è collocato il busto di un uomo barbuto e calvo vestito con una tunica. Tiene nella mano destra un'ascia e in quella sinistra un righello con sei tacche a distanze regolari. Si tratta di strumenti generalmente adoperati da falegnami e scultori. Sul lato breve sinistro è raffigurata un'ascia, con probabile significato simbolico.

Iscrizione molto lacunosa sul bordo superiore: « C(?) 7 ... de Caius, son affranchi (?) »

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIII, 644; ESPERANDIEU 1908, II, p. 158, n. 1117; NERZIC 1989, p. 229.

Tav. CXIX



L12

Stele del bottaio

Provenienza: Sens (Francia). *Collocazione:* Sens, Palais Synodal (n. inv. 133)

Dimensioni: altezza 84 cm, larghezza 38 cm, spessore 54 cm

Stele parallelepipedica con nicchie e raffigurazioni su due lati adiacenti. Il lato principale presenta il ritratto a figura intera di un artigiano a lavoro, vestito con una lunga tunica e seduto verso sinistra in direzione del blocco da lavorare, poggiato su un sostegno a tre piedi. L'uomo, ritratto con la barba, regge un' accetta con la mano destra e con quella sinistra trattiene un oggetto rettangolare, verosimilmente un pezzo di legno. Sopra l'artigiano sono disposti in fila, da sinistra verso destra, altri tre strumenti: un coltello con lama seghettata, una serratura e un altro oggetto, forse un compasso. La nicchia del lato destro è caratterizzata dalla presenza di un secondo ritratto a mezza figura, di uomo avvolto in una tunica drappeggiata. Infine, su un terzo lato sono raffigurati un'ascia e una trave. Il quarto lato è privo di raffigurazioni.

L'artigiano può essere identificato come falegname, forse specializzato nella produzione di zoccoli (Espérandieu 1911, p. 20) o, come più recentemente proposto, come bottaio (Caruel 2016, p. 124).

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: JULLIOT 1891, p. 10, n. 133; JULLIOT 1869-1908, p. 89, tav. IX; ESPÉRANDIEU IV, pp. 19-20, n. 2783; LAGNER 2001, p. 319, fig. 11; CARUEL 2016, p. 124.



5.1.6.2 Fabri navales (LN)

LN1

Stele di P. Cattius Salvius

Collocazione: Aquileia, Museo Nazionale (n. inv. 50 630). *Provenienza:* Aquileia

Calcere. Rotto in più parti e diffusamente danneggiato. In alcuni punti l'iscrizione è andata perduta.

Dimensioni: altezza 128 cm, larghezza 45 cm, spessore 20 cm

Alta stele anarchittonica priva di cornice. Il timpano è separato dall'iscrizione da un listello. In basso, sotto l'iscrizione è riprodotto uno scafo allungato con un timone.

PUBLIUS CATTIUS / P(UBLII) F(ILII) SALVIUS / VIVOS FECIT / ET SUIS OMN... / OFELIAE... / TERTIAE UXORI / ...ITIA P(UBLII) F (ILIA) FEST(A) / CATTIUS P(UBLII) F(ILII) / ...RTIUS / LIB(ERTIS) LIBERTAB(US)QUE / SUIS L(OCUS) M(ONUMENTI) Q(UO) Q(UOVERSUS) P(EDES) XVI / FABER NAAVES

La lapide fu eretta da *Cattius Salvius* per sua moglie, sua figlia e due figli, oltre che per i liberti. La forma *NAAVES* dovrebbe essere considerata come un genitivo in cui -i è sostituito da -e-.

L'emblema artigianale viene eseguito con un rilievo molto piatto su uno sfondo neutro. Le pure linee di contorno dominano tutta la composizione. La forma della nave è fortemente stilizzata e simmetrica, arco e poppa si distinguono solo dalla ruota di controllo. I dettagli non sono per nulla curati.

Come criterio di datazione, la forma *NAAVES* può essere già un indizio. La doppia ortografia delle consonanti era in disuso durante il primo periodo imperiale, ma in alcuni casi fu mantenuta fino al III secolo. La semplice forma di stele, priva di cornice, può essere inquadrata nel primo periodo imperiale, in particolare nella prima metà del I secolo d.C. Tuttavia, non si esclude una datazione già alla fine del I secolo a.C.

Datazione: fine I secolo a.C. – inizio I secolo d.C.

Bibliografia: G. Brusin, *AquilNost* 19, 1948, 79; Panciera 1957, p. 35; Brusin 1968, pp. 19, 22; Bonino 1972, pp. 27-28, fig. 4; – S. Gemma Chiesa, *AquilNost* 24/25, 1953/54, p. 85, nt.3; Zimmer 1982a, pp. 145-146, n. 64.



LN2

Stele dei Longidienii

Collocazione: Ravenna, Museo Nazionale (n. inv. 7.) *Provenienza:* Ravenna, murato nella cinta urbana vicino alla Porta Aurea.

Calcere. Scalpellata per tutta l'altezza del lato sinistro. in alto. Mancanti la testa della donna e del lavoratore in basso, così come altre parti anatomiche degli altri ritratti. Diffuse scheggiature sull'intera superficie.

Dimensioni: altezza cm 266; larghezza cm 90; spessore cm 44.

Stele a tabernacolo articolata in tre registri (Tav. CXII). Quello superiore sormontato da un fregio con ghirlande e tenie ed inquadrato ai lati da due geni funerari alati dadofori su piedistalli decorati con una ghirlanda, accoglie i busti di due personaggi, ciascuno posta sotto un archetto pensile. La figura di sinistra è quella di un anziano in tunica e toga, quella di destra è una donna col capo velato da mantello. Il registro centrale, posto tra le due iscrizioni, è inquadrato da due lesene corinzie e, all'interno di una nicchia centinata trovano spazio i mezzi busti di due uomini. L'ultimo registro, quello inferiore, anch'esso inquadrato dalle due lesene corinzie del registro soprastante, presenta la raffigurazione di un uomo in tunica intento a costruire una barca. La porzione inferiore dell'apparato decorativo (Tav. CXXIII) risulta meno ricca ed elaborata ma focalizzata sull'uomo a lavoro, in piedi su una scatola con serratura e con l'ascia nella mano destra che colpisce una tavola curva (tenuta con la mano sinistra). Dietro l'uomo si intravede una nave ormeggiata. A questo personaggio è probabilmente riferita l'iscrizione sulla piccola tavoletta, accanto a lui.

Iscrizione superiore:

P (UBLIUS) LONGIDIENUS P (UBLII) F (ILIUS) CAM (ILIA) (TRIBU) / FABER NAVALIS
SE VIVO CONSTIT /UIT ET LONGIDIENAE P (UBLII) L (IBERTAE) STACTINI

Iscrizione inferiore:

P (UBLIUS) LONGIDIENUS P (UBLII) L (IBERTUS) RUFIO / P (UBLIUS) LONGIDIENUS
P (UBLII) L (IBERTUS) PILADESPOTUS / INPENSAM PATRONO DEDERUNT

Iscrizione nella piccola tabella accanto l'artigiano: P (UBLIUS) LONGIDIENUS / P (UBLII)
F (ILIUS) AD ONUS / PROPERAT

L'iscrizione è articolata sulla base della suddivisione su tre registri: quella relativa al primo registro fa riferimento al *faber navalis P. Longidienus*, figlio di *Publio*, committente del monumento, e alla sua liberta *Longidiena Stactinis*; il secondo testo riporta i nomi dei due liberti di *Publio*, *Rufius* e *Philadespotus*, che pagarono il patrono per essere raffigurati sulla stele. L'importanza del legame tra questi personaggi appare chiaro dall'impegno profuso dai due liberti (*inpensam dederunt*) nella costruzione della tomba. L'ultima, invece, inserita entro la tabella, si riferisce esclusivamente a *Longidienus* che, come evidente dalla raffigurazione, è occupato al lavoro. La formula *ad onus properat*, dunque, da *properare*, va intesa in questo caso come "desideroso di fare, affrettare" ed evidenzia il desiderio di celebrarsi anche in qualità di artigiano (ZIMMER 1982a, p. 143). Longidieno è, infatti, identificato due volte - come cittadino romano di nascita e artigiano a lavoro - rafforzando l'immagine di personaggio abile ed economicamente agiato appartenente a quei ceti intermedi che gradualmente emersero nel corso della prima età imperiale (BORG 2015, p. 227).

Sul piano stilistico si tratta di un'opera di grande impegno artistico e rivela, infatti, una grande cura dei dettagli, della resa dei volumi e della profondità.

Datazione: Prima metà I secolo d.C. (Mansuelli 1967, pp. 125-127; Zimmer 1982a, p. 144; Pflug 1989, pp. 152-153)

Bibliografia: CIL XI 139; JAHN 1861, p. 334, tav. X, 2, HEYDEMANN 1879, n. 14, p. 68; RICCI 1905b, p. 30, fig. 103; REINACH III, p. 128, fig. 2; GUMMERUS 1913, p. 91, figg. 14-15; POULSEN 1928, p. 66; FERRI 1931, pp. 119, 127-130; *Mostra augustea della romanità*, n. 36, p. 635; MURATORI 1937, n. 64, tav. 45; MANCINI 1944, p. 106; BOVINI 1951, n. 7, p. 16; BOVINI 1953, pp. 1-2; MANSUELLI 1953a, p. 271; BOVINI 1954, n. 20, pp. 18-21, fig. 21; MANSUELLI 1956, p. 376; BOVINI 1956, pp. 50-51, SUSINI 1961, pp. 47, 52; BOVINI 1962, pp. 24-25; MANSUELLI 1962, p. 326; SCHOPPA 1965, n. IIb, p. 169; SUSINI 1965a, p. 552; DONATI 1967a, n. 19, p. 13; MANSUELLI 1967, pp. 25-26, p. 55, pp. 66-67; pp. 125-127 n. 12, fig. 16; BOLLINI 1968, pp. 60, 88, 135; BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 88, fig. 96; CASSON 1971, p. 206, fig. 163; GRANDE 1971, p. 112; BONINO 1972, pp. 19-30; MANSUELLI 1975, p. 277; BESCHI 1980; FABRE 1981, pp. 143, 144, 190; KAMPEN 1981, p. 95; ZIMMER 1982a, pp. 143-144, n. 62; FRENZ 1985, p. 71, nt. 381, n. 17; PFLUG 1989, n. 7, pp. 152-153, tav. II.1-2; BERMOND MONTANARI 1990, p. 237; GIACOMINI 1990a, p. 181; DONATI 1990, p. 471; IANUCCI-MARTINI 1993, pp. 23-24; KOORTBOJIAN 1996, p. 223; Susini 1997c, p. 306; CALBI 2000, p. 33; CLARKE 2003, pp. 120-124; CAMBI 2003, p. 515; *Necropoli sulla duna* 2004, p. 34 (G. Montevecchi, C. Leoni); DONATI 2005, p. 122, fig. 1; ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 16-17, fig. 7; BANDELLI 2010, p. 17; BORG 2015, pp. 225-227.





LN3

Stele dei Laronii

Collocazione: Porcari (Lucca), deposito archeologico comunale. *Provenienza:* Verona.

Marmo di Carrara. Sopra la ghirlanda la stele è fratturata e mancante della porzione soprastante. La superficie leggermente danneggiata, specialmente sulla porzione destra dell'iscrizione.

Dimensioni: altezza cm 147; larghezza cm 58; spessore cm 11.

Stele anarchitettonica (?) con ampio campo epigrafico nella parte superiore e raffigurazioni di oggetti nella porzione inferiore. articolata in maniera distinta in due parti. Sopra l'iscrizione pende una ghirlanda. Il pannello inferiore è dominato dalla *sella curulis* ai lati della quale si dispongono due fasci littori. In basso, invece, sono riprodotti alcuni oggetti e strumenti, tra i quali è possibile distinguere: una nave e un'ascia, nonché un pettine e una situla.

Iscrizione: L (UCI) LARONI RUF(i) / VI VIR(I) DEC(URIONUM) D(ECRETO) / A(ULO) CURIO SACER (doti) / LARONIA DECUDA / SOROR V(IVA) F(ECIT) /FRATRI ET FILIO S (ibi poste) / RISQ(UE) SUIS / IN FR(ONTE) P (EDES) XV IN AGR(O) P(EDES) XX / nummi (?)

La tomba fu commissionata da *Laronia Secunda* per il fratello *L. Laronius Rufus* e suo figlio *A. Curius Sacerdos*. Ai vari destinatari fu riservata un'area sepolcrale di piedi 15 per 20 (circa m 4,35 x 5,8). La sella curule e i fasci celebrano il sevirato raggiunto da *L. Laronius Rufus*, fratello della curatrice del monumento e alla quale appartengono la situla e il pettine sulla destra, tipici del *mundus muliebris*. Per quanto riguarda l'ascia e la nave, invece, potrebbero rappresentare simbolicamente l'aldilà (Ciampoltrini 2009, p. 22) oppure gli emblemi della professione dei defunti - *fabri navales* o *tignarii*, o ancora di *navicularii* - che costituì l'opportunità di affermazione sociale e ascesa celebrata, di fatto, dal sevirato (Zimmer 1982a, p. 145).

La stele appartiene al gruppo di monumenti sepolcrali caratterizzati da uno stile decorativo più raffinato e complesso, diffuso nel I secolo d.C. e oltre (Ciampoltrini 2009). Il festone richiama le ghirlande appese sui monumenti funerari, molta cura è riposta nella rappresentazione della sella curule mentre gli oggetti sottostanti appaiono grossolani e quasi appena incisi. La cronologia del monumento è suggerita dalle caratteristiche dell'iscrizione (ad esempio la presenza della formula *vivus (-a) fecit* e l'indicazione delle dimensioni del sepolcro) e si inquadra intorno alla seconda metà del I secolo d.C. (Ciampoltrini 1988, p. 78).

Datazione: I secolo d.C. (età flavia)

Bibliografia: BERNARDI 1955, pp. 12-19; PANCRAZZI 1970, pp. 15-24; ZIMMER 1982a, pp. 144-145, n. 63; CIAMPOLTRINI 1988, pp. 77-78; KURZE 1991, pp. 685-718; CIAMPOLTRINI 2009, pp. 21-22, fig. 11.



LN4

Stele di Plator Appi

Collocazione: Ravenna, Museo Nazionale (n. inv. 10 014). *Provenienza:* Ravenna, Via Romea Vecchia, vicino a San Severo.

Pietra locale. Lo strumento è quasi completamente cancellato.

Dimensioni: altezza cm 120; larghezza cm 45,5; larghezza base cm 46; spessore cm 24.

Stele timpanata con intercolumnio frontale occupato dall'iscrizione e inquadrato da semicolonne tortili sormontate da capitelli corinzi. L'epistilio liscio regge il timpano decorato al centro da una rosetta a quattro petali e due teste leonine laterali con funzione acroteriale e posti a guardia e protezione del sepolcro.

Segue l'iscrizione su quattro righe e la raffigurazione di un'ascia, ora scalpellata, della quale rimane il manico diritto e parte della penna leggermente ricurva.

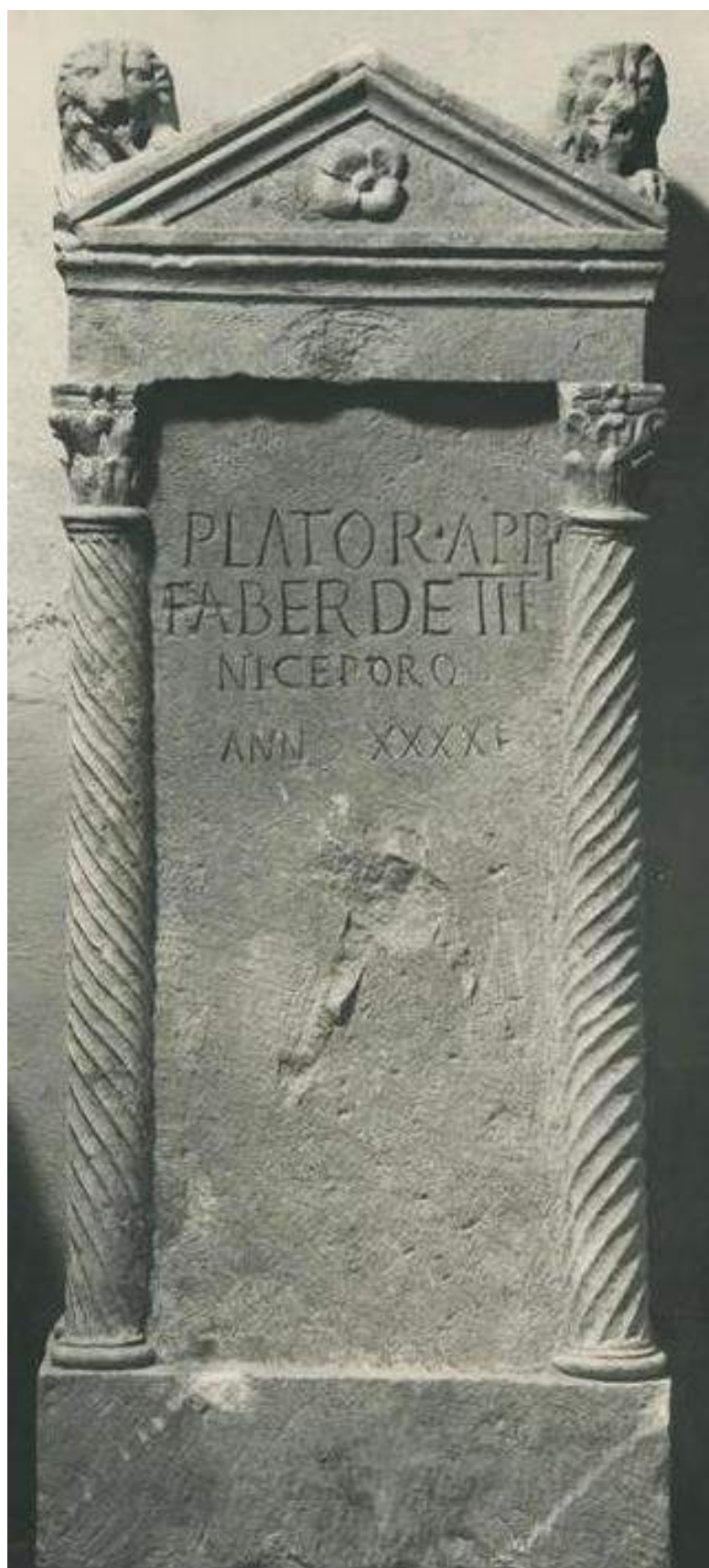
Iscrizione: PLATOR APPI / FABER DE III / NICEFORO / ANN (IS) XXXXI

Il defunto *Plator Appi* era un artigiano di *status* civile che lavorava per la flotta *Niceporus* come ingegnere di bordo. Il nome *Plator* era particolarmente diffuso in Illiria e suggerisce un'origine dalmata per il defunto, alla stregua di *Plator Abacalli* (Cat. LN5).

Sul piano stilistico è ben strutturata architettonicamente con il dettaglio delle semicolonne tortili. Tuttavia, l'iscrizione mostra segni di imprecisione. Sulla base dello stile la tomba è databile al I secolo d.C. L'omissione di -h- in NICEFORO secondo Montanari e Grande divenne comune solo nei primi decenni del I secolo d.C. (Bermond Montanari 1971, p. 89; Grande 1971, p.115). Tuttavia, una datazione più precisa della prima metà del secolo non sembra possibile, con le colonne a spirale che escludono una datazione così alta (Zimmer 1982a, p. 148).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: BERMOND MONTANARI 1967, nr. 6; GABRICEVIC 1967, p. 286; BOLLINI 1968, p. 138. – BRUSIN 1968, p. 97 nr. C.; BERMOND MONTANARI 1969, p. 62; BERMOND MONTANARI 1971, pp. 88-89, fig.15; GRANDE 1971, pp. 114-115, fig. 2; BONINO 1972, p. 28; MANSUELLI 1975, p. 275, fig. 2; ZIMMER 1982a, pp. 147-148, n. 67.



LN5

Stele di Plator Abacalli

Collocazione: Ravenna, Museo Nazionale (n. inv. 10 016). Provenienza: Ravenna, Via Romea Vecchia, vicino a San Severo (1966).

Pietra locale. Danneggiato in alcuni punti. *Dimensioni:* altezza cm 108; larghezza base cm 61,5; larghezza stele cm 57; spessore cm 17.

Stele timpanata con intercolumnio frontale occupato da iscrizione. Sulla base semplice si impostano due semicolonne tortili con capitelli corinzi che sorreggono un architrave sul quale spicca il frontone decorato con rosetta centrale e acroteri ai lati. La struttura architettonica e la decorazione corrispondono alla stele Nr. 67. Le differenze sono rappresentate dalle proporzioni tozze, la rosetta più schematica e un trattamento leggermente meno accurato delle foglie del capitello. Sotto l'iscrizione un'ascia ricurva.

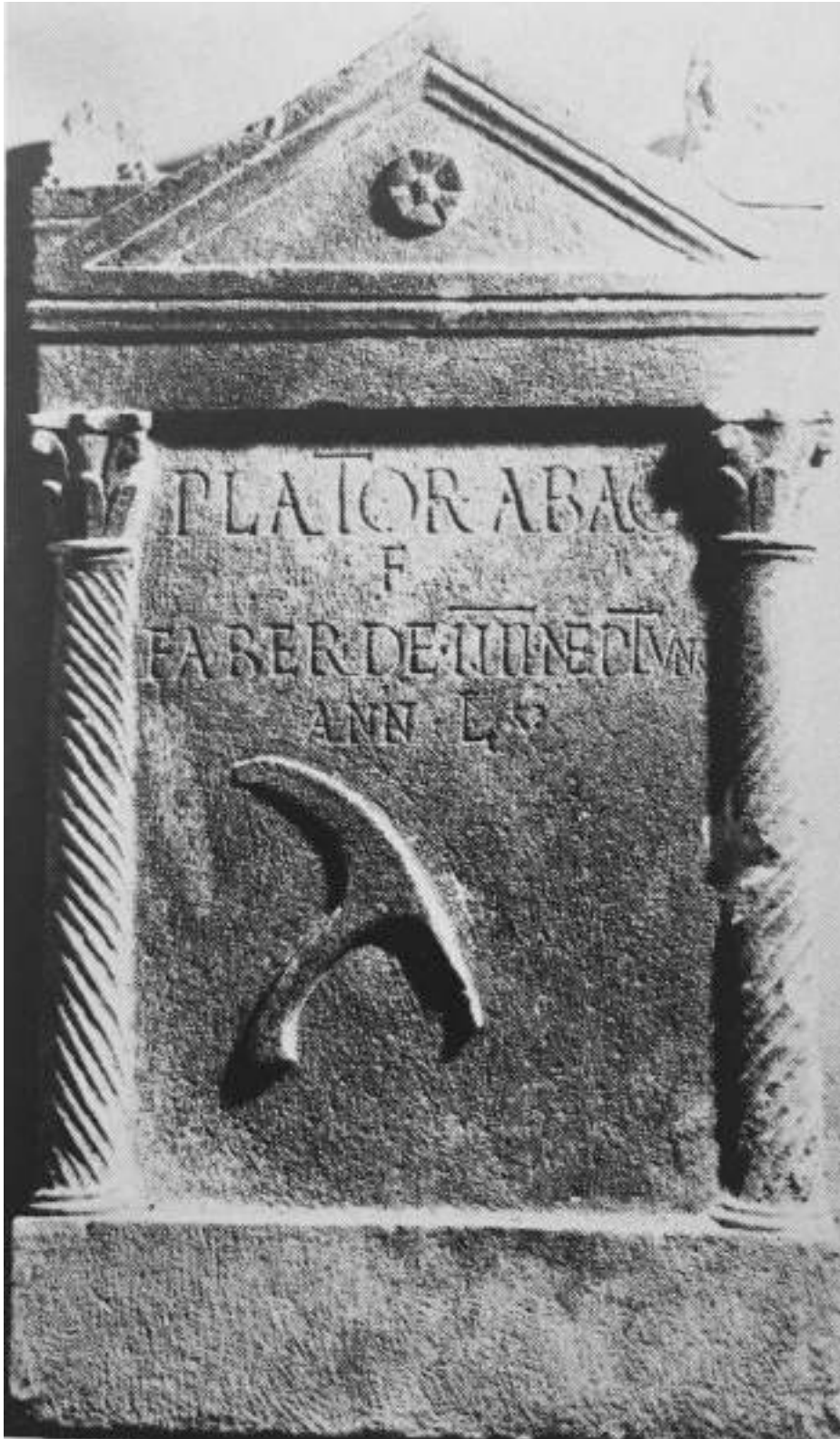
PLATOR ABACALLI / F (ILIUS) / FABER DE III NEPTUNO / ANN (IS) L

Il nome *Plator* era diffuso in Dalmazia e nel retroterra illirico e indica la presenza nella flotta di elementi illirici. Forse questi ultimi venivano scelti e arruolati come «fabri navales» nella flotta, anche per la loro abilità nel lavorare il metallo (Gabricovic 1967, p. 283). L'ascia raffigurata, dunque, potrebbe alludere al mestiere esercitato dal defunto (Bermond Montanari 1971, p. 87) e lo stesso era forse legato al PLATOR APPII menzionato in un'altra epigrafe proveniente dal medesimo contesto (Cat. LN4) (Zimmer 1982a, p. 148).

L'ascia è fortemente stilizzata, il suo disegno è limitato al contorno. Secondo Zimmer il tipo di strumento con il manico corto e curvo era particolarmente adatto per la rifinitura di superfici in legno. La stele ha un grado maggiore di astrazione rispetto alla precedente. La datazione del rilievo numero 67 coincide con quella della tomba della PACCIA HELPIS dalla stessa località (Zimmer 1982a, p. 148).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: GABRICEVIC 1967, pp. 286-287; BRUSIN 1968, p. 97; BOLLINI 1968, p. 138; BERMOND MONTANARI 1971, pp. 86-88, fig. 14; GRANDE 1971, pp. 115-116, fig. 3; MANSUELLI 1975, p. 275, fig. 1; ZIMMER 1982a, p. 148, n. 68; ARRIGONI BERTINI 2006a, p. 16, fig. 6.



LN7

Stele di Rovigo

Collocazione: dispersa. *Provenienza:* Arquà Polesine (Rovigo), reimpiegata nell'oratorio di Sant'Antonio.

Iscrizione frammentaria con raffigurazioni di una piccola barca e una sega al di sotto dell'epitaffio.

Iscrizione: D (IS) M (ANIBUS) ...LIO / ANTONIAE DULCISSIMAE / QUAE... / CCC VIII... / ET POST... / RUS CON...

Il testo celebra la defunta *Antonia*, ricordata affettuosamente come *dulcissima*, forse dal marito, al quale sarebbero da ricondurre gli attributi raffigurati legati alla professione del costruttore di barche.

Datazione: incerta, I secolo d.C. (?)

Bibliografia: CIL V 2459; DE-VIT 1888, p. 113, n. 79; GUMMERUS 1913, n. 53; ZIMMER 1982a, p. 147, n. 66; ZERBINI 1999, p. 43, 47.

LN10

Stele di P. Ferrarius Hermes

Collocazione: Firenze, Museo Archeologico (n. inv. 1914). *Provenienza:* Pisa.

Marmo. Base, copertura e pannelli laterali probabilmente non appartengono alla parte anteriore.

Dimensioni: altezza cm 150; larghezza cm 65; spessore cm 59.

Stele anarchitettonica con iscrizione e raffigurazioni in basso. La stele è caratterizzata da semplice cornice che inquadra l'iscrizione e gli oggetti. Questi ultimi sono suddivisi in strumenti artigianali e oggetti da toletta. Gli attrezzi di mestiere sono visibili a destra: si tratta di un *pes* graduato, un'ascia, un *perpendicularum* e una *norma*; a sinistra, invece, oggetti pertinenti al *mundus* femminile: una forcina o forse uno stilo, uno specchio con un bordo smerlato e un pettine; sotto questi oggetti ci sono una piccola ampolla di olio, un paio di pantofole e forse un *calamistrum*, uno strumento per acconciare i capelli.

Iscrizione: P (UBLIUS) FERRARIUS / HERMES / CAECINIAE DIGNAE / CONIUGI
KARISSIMAE / NUMERIAE MAXIMILLAE / CONIUGI BENE / MERENTI / ET P(UBLIO)
FERRARIO PRO / CULO FILIO ET POSTE / RISQUE SUIS

L'iscrizione ci informa che *P. Ferrarius Hermes* eresse il sepolcro per sé, le sue due mogli, *Caecinia Digna* e *Numeria Maximilla*, il figlio, *P. Ferrarius Proculus*, e i suoi discendenti.

La stele è essenziale nella stuttura complessiva ma rivela uno stile abbastanza raffinato nel modo di concepire le raffigurazioni degli oggetti e la loro distribuzione nello spazio.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 1471; DÜTSCHKE III 154 Nr. 274; GUMMERUS 1913, p. 113, fig. 31, n. 84; *InscrIt* VII 1, p. 32, n. 47; COLINI 1964, p. 619, n. 64; COLLART-DUCREY 1975, pp. 229; 231, fig. 225; PANCRACCI 1970, p. 22, tav. 4; FELLETTI MAJ 1977, pp. 350, 362, tav. LXXIV, fig. 180; ZIMMER 1982a, p. 166, n. 90; SHUMKA 2008, pp. 179-180, fig. 8.1; BUONOPANE 2013, p. 81.



LN6

Rilievo di P. Celerio Amandus

Collocazione: Ostia, *Cardo Maximus*, murato tra il ninfeo degli eroti e la domus delle colonne (n. inv. 1258). *Provenienza:* Ostia.

Marmo. Leggermente danneggiata nella parte superiore e sul margine destro.

Dimensioni: altezza cm 92,5; larghezza cm 105; spessore cm 65.

Lastra quadrangolare con grande tabula recante un'iscrizione incorniciata. Sotto l'iscrizione, all'interno di un pannello stretto e lungo quanto l'intera larghezza della stele, sono raffigurati diversi attrezzi artigianali. Al centro è posta un'ascia piatta (*adze-plane*) con ampio tagliente e due maniglie, utilizzata per levigare e rifinire il legno; ai lati sono raffigurati due timoni (*gubernacula*). I perni per la centratura del tirante trasversale del timone sono chiaramente visibili. Sopra, a sinistra vi è un regolo (*regula*) e a destra un compasso (*circinus*). Iscrizione: P(UBLIO) CELERIO P(UBLII) F (ILIO) PAL (ATINA) AMANDO / D (ECRETO) D (ECURIONUM) DECURIO ADLECTUS HUNC / DECURIONES FUNERE PUBLICO EF / FERENDUM CENSUERUNT EIQUE / HONORES OMNES DECREVERUNT / ET TURIS P (ONDO) XX PATER HONORE USUS / INPENSAM REMISIT VIXIT ANNOS XIIX / MENSES XI DIES XIIX P (UBLIUS) CELERIUS P (UBLII) LIBERTUS / CRYSEROS ET SCANTIA LANTHANUSA PARENTES / FECERUNT SIBI ET SUIS LIBERTIS LIBERTABUS POSTERISQUE / EORUM.

L'iscrizione ci informa che il decurione *Publio Celerio Amandus*, figlio di Publio, morì all'età di 18 anni, 9 mesi e 8 giorni. A lui vennero tributati onori, 20 libbre di incenso e un funerale pubblico. Il sepolcro fu eretto dalla madre Scantia Lanthanusa, figlia di Spurio. L'epitaffio è tutto orientato all'esaltazione del defunto e del suo status sociale destinato all'ascesa dato il pieno godimento della cittadinanza. È probabile che, sulla base delle raffigurazioni nella parte inferiore della lastra, il defunto svolgesse la professione di *faber navales* o *tignarius*, o ancora nell'ambito di quella dei *navicularii*.

La forma della lettera e il carattere tipografico si inquadrano tra il I e il III secolo d.C., con più probabilità al II secolo. Lievi irregolarità della spaziatura delle lettere, alcuni elementi verticali risultano leggermente inclinati e, in alcune forme, la tendenza alla riproduzione ondulata del piede, suggeriscono la seconda metà del secolo.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIV 321; BONINO 1972, p. 29, fig. 5; ZIMMER 1982a, pp. 146-147, n. 65; HOPE 2007, p. 122.



LN8

Stele di M. Naevius Marci

Collocazione: disperso. *Provenienza:* Pisa.

Lastra rettangolare inquadrata da cornice. A sinistra dell'iscrizione è raffigurata un'ascia.

Iscrizione a sinistra del pannello:

D(IS) M(ANIBUS) / VENULEIA / PELAGIA / HIC ADQ(UIESCIT) / FIL(IUS) MATR(I)
PIISS(IMAE)

Iscrizione a destra:

M(ARCUS) NAEVIUS M(ARCI) F(ILIVS) / GAL(ERIA) RESTITUTUS / MIL(ES)
COH(ORTIS) X PR(AETORIAE) H(IC) A (D)Q(UIESCIT) / QUI RELIQ(UIT)
TESTAM(ENTO) COLL(EGIO) / FABR(UM) NAVAL(IUM) PIS(ANORUM) STATIONI /
VETUSTISS(IMAE) ET PIISS(IMAE) (SESTERTIUM) (QUATTUOR MILIA) / N(UMMUM)
EX CUIUS REDITU PARENTAL(IA) ET ROSAR(IA) QUOT / ANN(IS) AT SEPULCRUM /
SUUM CELEBRENT QUOT / SI FACTUM AB EIS NON / ESSET TUNC EA IPSA CON /
DICIONE FABR(IS) NAV(ALIBUS) (SESTERTIUM) (QUATTUOR MILIBUS) N(UMMUM)
IPSI CELEBRARE DEBEBUNT.

L'iscrizione ci informa che il militare, in servizio nella decima coorte pretoria, *Marcus Naevius Marci filius Galeria Restitutus*, dedicò alla madre *Venuleia Pelagia* il sepolcro. Il defunto apparteneva al *collegium* dei *fabri navales*, pertanto è possibile che l'ascia costituisca un attributo professionale. Il campo dell'iscrizione è articolato in due parti: quella sinistra contiene il riferimento alla madre, mentre quella destra accoglie il testo più consistente nel quale il pretoriano dispose un lascito di quattromila sesterzi a beneficio del collegio dei fabri navales di Pisa, affinché, mediante la rendita derivata dalla somma, gli stessi artigiani celebrassero ogni anno cerimonie e riti presso il sepolcro della madre dello stesso collega e pretoriano; qualora i fabri navales si fossero mostrati inadempienti verso gli obblighi connessi al lascito, la somma e i doveri ad essa relativi sarebbero dovuti passare ai fabri tignari dello stesso centro toscano. L'esplicito riferimento sulla seconda colonna della lastra (CIL XI, 1436b, linee 2, 4-5) alla *gens Galeria* ma soprattutto al *coll(egium) fabr(um) naval(ium) Pis(anorum)* attestano la provenienza da Pisa dei *Venuleii* di I e II secolo.

Sulla base dell'iscrizione il rilievo può essere datato non più tardi del II secolo d.C.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 1436; *InscrIt VII 1*, pp. 15-16, n. 19; FRIZZI 1847, p. 283, n. 23; ZIMMER 1982a, p. 148, n. 69.

LN9

Medaglione di Dedalus

Collezione: Roma, Museo Sacro, Biblioteca Apostolica Vaticana (inv. n. 60788). *Provenienza:* Roma.

Dimensioni: diametro cm 16 ca.

Medaglione in vetro pertinente a un recipiente. Lacunoso in alcune porzioni. Restaurato.

Il campo circolare raffigura un uomo stante, vestito in tunica grigia, con maniche bordate di rosso e clamide sfrangiata lungo i bordi stretta sulla spalla destra da una fibula; tiene un bastone nella mano destra, mentre nella mano sinistra stringe un rotulus e da sotto l'avambraccio corrispondente si intravede un pugnale dentro il fodero. Intorno alla figura di dispongono sei piccole scene di artigiani a lavoro nelle diverse fasi di costruzione di un'imbarcazione. A partire da sinistra: un falegname lavora una tavola in legno tagliandola con una sega a telaio; in basso un operaio seduto rifinisce un oggetto ligneo con l'ascia piccone, mentre, una terza figura lavora in piedi con un trapano ad archetto. Sulla parte destra, in alto, un falegname è impegnato con martello (non più visibile) e scalpello, seduto su uno sgabello cuboiforme, con la dea Minerva accanto che assiste il compimento del lavoro; in basso un artigiano rifinisce il prodotto con la pialla e, infine, l'ultima scena mostra un uomo, più anziano rispetto agli altri, seduto con una ghirlanda nella mano destra intento ad osservare la prua di un'imbarcazione.

Sulle estremità, oltre le scene di falegnameria, si sviluppa l'iscrizione, lacunosa: *DEDALI • ISPES TVA... PIE • ZESES.*

La figura centrale potrebbe essere identificata con un ricco falegname, costruttore di navi, oppure con Dedalo, protettore degli artigiani, come suggerirebbe anche l'iscrizione.

Il medaglione potrebbe appartenere al fondo di un bicchiere dorato (Prigent 1997, p. 53). Tuttavia a partire dal III secolo d.C. tali prodotti cominciarono ad essere usati a scopo decorativo in contesti catacombali, con un picco tra IV e V secolo. Le scene potevano variare da rappresentazioni a tema biblico – più frequenti – a temi tratti dal repertorio pagano o dalla vita quotidiana.

Datazione: inizi IV secolo d.C.

Bibliografia: SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 230, fig. 204; FERRARI 1959, p. 23, n. 96, tav. XVI; BURFORD 1985, tav. XLIX; PRIGENT 1997, pp. 51-53, fig. 20; ULRICH 2007, p. 32, fig. 3.23; DIOSONO 2008, p. 34, fig. 21.



5.1.7. Lavorazione della pietra

Scalpellini e scultori (LP)

LP1

Rilievo degli scalpellini o Dioscuri

Collocazione: Museo Archeologico di Délos (A 3196). *Provenienza:* Delos, Santuario delle divinità siriane

Dimensioni: altezza cm 34; larghezza cm 39.

Rilievo con raffigurazione di due personaggi posti ai lati di un altare. Si tratta di due figure maschili vestiti in tunica cinta, di cui quello di sinistra indossa un berretto, una sorta di *pileus*. Entrambi sono raffigurati stanti, con il corpo rivolto verso lo spettatore e il volto di profilo. Al centro della scena, tra i due uomini, è collocato un altare parallelepipedo decorato con festoni e bucranio. Sopra l'altare l'uomo a sinistra poggia un archipendolo, forse per misurare l'ortogonalità del manufatto appena creato. Entrambi i personaggi stringono in mano degli strumenti di difficile comprensione, verosimilmente legati alla lavorazione della pietra (Deonna 1932, p. 423). Pertanto, risulta ancora dibattuta l'esatta identificazione delle figure: alcuni studiosi ipotizzano che si tratti di due artigiani, scalpellini nella fattispecie (Roussel 1916), altri, invece, della raffigurazione dei Dioscuri (Deonna 1932; Marcadé 1969), come suggerirebbe, tra l'altro, la simmetria dell'intera composizione che mette in stretto rapporto i due personaggi (Jockey 1998).

Datazione: II-I secolo a.C.

Bibliografia: ROUSSEL 1916, p. 64; DEONNA 1932, p. 421-490; MARCADÉ 1969, p. 361; JOCKEY 1998, pp. 633-634.



LP2

Stele di Megistokles

Collocazione: Eretria, Museo Archeologico (n. inv. 1056). *Provenienza:* Eretria
Marmo.

Dimensioni: altezza cm 63, larghezza cm 32, spessore cm 6-8.

Stele funeraria timpanata, privo di qualsiasi modanatura, caratterizzata da iscrizione e nicchia centinata con rappresentazione del defunto.

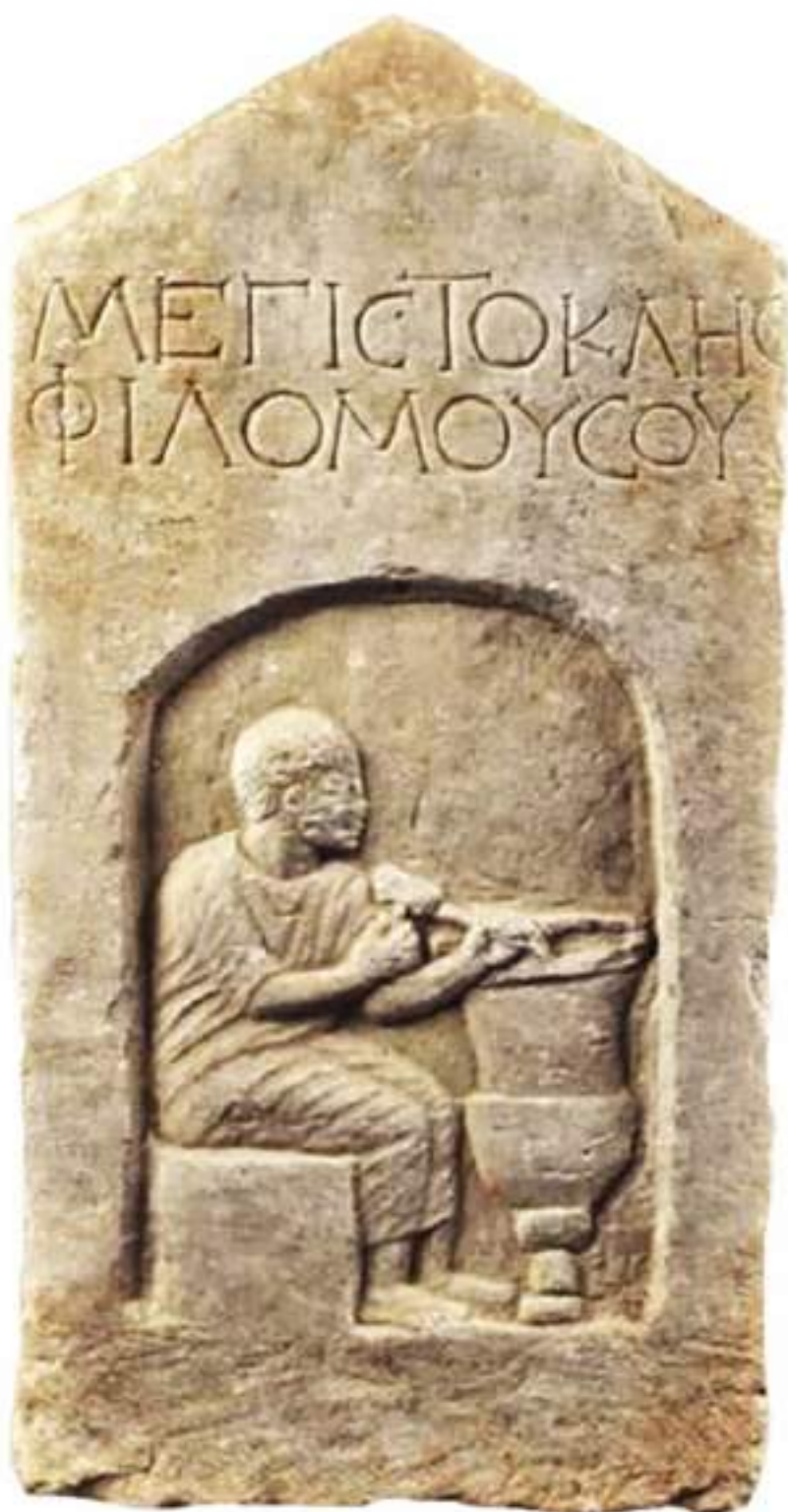
Al di sotto del campo triangolare è presente l'iscrizione in greco su due righe:
ΜΕΓΙΣΤΟΚΛΗΣ ΦΙΛΟΜΟΥΣΟΥ

Il breve testo ricorda il defunto *Megistokles*, figlio di *Philomousus*.

In basso si apre la nicchia centinata con il ritratto a figura intera del defunto. Si tratta di un uomo seduto su un blocco, vestito in tunica, che lo copre fino a metà gamba, e con i capelli corti. Egli è ritratto rivolto verso destra, con un martello nella mano destra e uno scalpello nella mano sinistra, impegnato a scolpire un cratere. L'iscrizione riferisce che l'uomo raffigurato è *Megistokles*, figlio di *Philomousus*. Dalla scena rappresentata è possibile intuire che svolgeva il mestiere di scultore, verosimilmente di crateri marmorei di gusto neoattico, particolarmente apprezzati dall'élite romana.

Datazione: fine I secolo a.C. – inizio I secolo d.C.

Bibliografia: ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, p. 36, n. 1A; KARANASTASI 2010, pp. 291-292, n. 351.



LP3

Stele dei fratelli Erennii

Collocazione: Prima a Massa d'Alba, nella casa Blasetti. La casa fu distrutta da un terremoto nel 1917 e non fu ricostruita. Secondo Degrassi, il pezzo era nel museo di Avezzano, ma attualmente non è presente. *Provenienza:* incerta, Alba Fucens.

Calcare. Frammentario. Priva di timpano, rimane porzione dei due battenti superiori della porta con grandi borchie e chiodi. La figurina a destra non è più chiaramente leggibile.

Parte superiore di stele funeraria con rappresentazione di porta della quale rimangono i battenti superiori con grandi borchie e chiodi. L'architrave soprastante, con l'iscrizione, è inquadrato da due figure maschili stanti, in tunica corta e attrezzi di mestiere – martello e scalpello - il personaggio a sinistra, una squadra quello a destra.

Iscrizione:

P (OSUIT) T (ITULUM) SEX (TUS) HERENNIEIS SEX (TI) F (ILIUS) SER (GIA TRIBU) / SUPINATES EX INGENIO SUO / EPOINTE

L'iscrizione riporta i nomi dei fratelli *Publio*, *Tito* e *Sesto Erennio*, figli di *Sesto (Erennio)*, membri della *tribus Sergia*, una delle realtà amministrative rurali di antica fondazione, e proveniva da *Supinum* (Trasacco).

La destinazione dell'epigrafe è stata a lungo dibattuta in quanto alcuni studiosi interpretarono il termine *epointe* come un riferimento a *Epointa*, una divinità poco nota alla quale era dedicato il lavoro della pietra (Degrassi). Tuttavia, oggi si è più concordi nel vedere in *epointe* una grafia approssimativa della comune firma greca *ἐποιοῦντο*, la quale associata alla presenza della formula *ex ingenio suo* e dei due artigiani raffigurati esclude totalmente la tesi della dedica votiva. M. Donderer, invece, riconobbe nel blocco un'insegna di bottega, in cui veniva presentata e 'reclamizzata' la produzione più tipica della casa, quella delle stele funerarie con la rappresentazione di una porta. Confermerebbero questa interpretazione le rappresentazioni ai lati dell'iscrizione. Gli *Herennii Supinates*, proprietari di un'officina lapidaria ad *Alba Fucens*, concepirono il proprio monumento funerario proprio all'interno della loro officina in forme grandiose ed elaborate.

L'inquadramento cronologico si basa sulle caratteristiche dell'iscrizione, paleografia e l'antica forma di *Herenni-eis* suggeriscono, infatti, una datazione piuttosto alta, anche se tali forme persistono molto a lungo nelle zone periferiche. Probabilmente tardo repubblicano o primo imperiale.

Datazione: fine I secolo a.C. – inizio I secolo d.C.

Bibliografia: CIL I 1814; IX 3906; GUMMERUS 1913, p. 98, n. 47; DEGRASSI 1957, p. 72, n. 88; DEGRASSI 1965, p. 29, n. 40; DEGRASSI 1971, p. 56; POCCHETTI 1980, 180, n. 15; BUONOCORE 1982, pp. 735-737, n. 15; ZIMMER 1982a, pp. 153-154, n. 75; DONDERER 1994, pp. 41-52; CATALI 1998, p. 36, n. 21; LETTA 2012, p. 42, n. 37.



LP4

Stele dello scultore

Provenienza: Philippi, teatro. *Collocazione:* Philippi, Museo Archeologico (n. inv. L.8)

Marmo. Mancante della porzione superiore.

Dimensioni: altezza cm 119; larghezza cm 65; spessore cm 8,5.

Stele anarchitettonica (?) con pannello superiore figurato e iscrizione sottostante. All'interno del pannello è raffigurato un uomo in *subligar*, in piedi su una piccola pedana, rivolto verso sinistra e impegnato a scolpire con martello e scalpello un grande cratere posto su un tavolino.

Sotto il pannello figurato è presente un'iscrizione latina su sette righe:

OBELIA S P Q / SIBI ET/M VESONIO STEPH../ VIRO SUO / TESTAMENT / FIERI IUSS /
ARBITR

Secondo quanto riportato nel testo dell'iscrizione la stele fu eretta da *Obelia* per sé e per i suoi familiari, nonché per il marito *M. Vesonio Stephanus*, verosimilmente scultore.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: LAZARIDIS 1961/1962, p 240, fig. 287γ; ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, p. 37, n. 6, tav. 2b.

LP5

Rilievo di Q. Lollius Alcamenes

Collocazione: Roma, Villa Albani (n. inv. 984). *Provenienza:* Roma.

Marmo lunense. Buono stato di conservazione, solo la mano destra dell'uomo è danneggiata.

Dimensioni: altezza cm 25; larghezza cm 35.

Lastra semplice, priva di cornice.

Sulla piccola lastra è raffigurata una scena con due personaggi. A sinistra è un uomo anziano, reso di profilo seduto su un *bisellium*, vestito con tunica e toga che scende dalla spalla destra, ritratto mentre osserva un piccolo busto di fanciullo che tiene sollevato con la mano sinistra, con quella destra, invece, regge un piccolo oggetto lungo, forse una stecca per modellare la cera o un arnese da scalpellino. A destra è raffigurata una donna stante, con tunica e coperta da un ampio mantello; è rivolta verso l'uomo e tiene nella mano sinistra un incenso contenente le essenze da bruciare sul *thymiaterion*, al centro della scena.

Iscrizione: Q(UINTUS) LOLLIUS ALCAMENES / DEC(URIO) ET DUUMVIR

L'iscrizione riporta poche informazioni relative al defunto Q. Lollius Alcamenes finalizzate a sottolineare l'ascesa politica e sociale dell'uomo che ricoprì le cariche di decurione e duoviro.

La scena raffigurata nella lastra è stata piuttosto dibattuta, con la donna che viene identificata come la moglie dell'uomo seduto (RE XXVI, n. 16, p. 1388, sv. Lollius (G. Lippold); EA 4673), la figlia o la rappresentazione della Natura (Bol 1989, n. 87, pp. 271-274; EAA IV, s.v. Lollius Alcamenes (Guerrini). Si tratta verosimilmente di un'immagine di famiglia nella quale il padre, forse scultore, tiene il busto del figlio defunto e la madre è intenta a libare sulla destra.

Sul piano cronologico un richiamo all'epoca repubblicana è dato dal busto del fanciullo. Per la testa dell'uomo, invece, è possibile istituire confronti con i ritratti di periodo giulio-claudio; il volto e le rughe agli angoli degli occhi e quelle sulla fronte ricordano i ritratti di età claudia. Anche per l'acconciatura della donna si rintracciano confronti in età claudia.

Datazione: metà del I secolo d.C. (Frenz 1985)

Bibliografia: CIL VI 29 707; ZOEGA 1808, p. 221; MORCELLI-FEA-VISCONTI 1869, n. 984; VISCONTI 1869, n. 984; ALTMANN 1905, p. 203; ESDALE 1911, p. 209; REINACH III, p. 191, fig. 1; RE XVII, c. 1101, sv. *Imagines Maiorum* (K. Schneider; Herbert Meyer); RE XXVI, n. 16, p. 1388, sv. Lollius (G. Lippold); DUFF 1928, p. 123; ZADOKS 1932, p. 46; *Mostra augustea della romanità*, n. 46, p. 750; BROMMER 1953-1954, p. 167; EAA IV, s.v. *Marmorarius* (I. Calabi Limentani), s.v. Lollius Alcamenes (Guerrini); HELBIG II, n. 3264 (Heintze); GERCKE 1968, n. R13, p. 19; ZANKER 1975, p. 310, nt. 148; WREDE 1981, pp. 163-164; ZIMMER 1982a, pp. 156-157, n. 79; CAIN 1985, p. 14, nt. 91-95; BOL 1989, pp. 271-274, n. 87 (G. Lahusen); GOETTE 1990, p. 156, n. M52; PICOZZI 1993, pp. 76-77; D'AMBRA 1998, p. 26; GUILLAUME COIRIER 2001, p. 72, nt. 43; FEJFER 2008, p. 118; MANDER 2013, n. 27, pp. 164-165.



LP19

Stele dei Pettii

Collocazione: Reggio Emilia, Museo Civico, Galleria dei marmi (n. inv. 130). *Provenienza:* Villa San Maurizio (Reggio Emilia).

Marmo. La stele è danneggiata in più punti e le teste dei due personaggi risultano fratturate; il gomito destro dell'uomo e la cornice a sinistra mancano.

Dimensioni: altezza cm ca. 2,50; larghezza; cm 106; spessore cm 28.

Stele a pseudoedicola con timpano triangolare entro il quale sono raffigurati due grifi affrontati con cantaro in mezzo, ai lati sono collocati due leoni acroteriali. La stele è inquadrata da lesene scanalate corinzie poste a incorniciare la rappresentazione di due personaggi a figura intera, un uomo a sinistra e una donna a destra. La figura maschile indossa la tunica e la toga dal corto *sinus*, nella mano sinistra regge un *volumen* e con la destra tocca la mano della donna al suo fianco. Questa è vestita con una lunga tunica e mantello che cade sul lato sinistro, in corrispondenza della mano che regge un oggetto non ben identificato; la mano destra, invece, poggia su quelle dell'uomo.

Sullo zoccolo sono raffigurati gli strumenti di lavoro: archipendolo (*libella*), squadra (*norma*), un filo a piombo (*perpendiculum*), una mazzetta e un'ascia-martello.

Iscrizione sull'architrave: SIBI PETTIA GE ET / C (AIO) PETTIO C (AI) L (IBERTO) PYLADI PATRO (NO) / C (AIO) CLODIO C (AI) L (IBERTO) ANTIOCHO MARM (ORARIO)

Sul listello inferiore sotto le figure: ET PETTIAE ♀ (MULIERIS) L (IBERTAE) SPERATAE

Sul piedistallo: ET PEIAE ♀ (MULIERIS) L (IBERTAE) SICE / IN FRO (NTE) P (EDES) XII (IN AGR (O) P (EDES) XV

L'iscrizione ci informa che *Pettia Ge* dedicò il sepolcro a *C. Pettius C. l. Pylades*, suo patrono e a *C. Clodius C. l. Antiochus* di professione *marmorarius*, come attestano anche gli strumenti raffigurati. Il sepolcro è dedicato anche a due donne, *Pettia Sperata* e *Pe(tt)ia Sice*, probabilmente liberte di *Pettia Ge*. Dal testo non è possibile comprendere il tipo di legame tra *Pettia Ge* e il *marmorarius*, benché un indizio è rintracciabile nella scena di *dextrarum iunctio* fra coniugi all'interno dell'edicola monumentale.

La raffigurazione dei personaggi e degli oggetti risulta di buona qualità. Gli strumenti sono resi in rilievo piatto, appaiono abbastanza schematici e risultano distribuiti in modo ordinato e simmetrico sulla superficie.

Una datazione al periodo tardo repubblicano appare verosimile per il confronto con le stele capuane e la tipologia di abiti che indossa l'uomo. Il suo pallio è caratterizzato da pieghe parallele strette e schematiche, tipiche del I secolo a.C. Tuttavia, la costruzione del *Forum regium lepidum* nel I secolo d.C. non permette una datazione troppo alta del pezzo.

Anche l'acconciatura della donna costituisce un indizio importante. I capelli raccolti in uno chignon sopra la nuca trovano confronti nella tarda età augustea. Sembra probabile una datazione al primo quarto del secolo.

Datazione: inizio I secolo d.C., età augustea (Zimmer, Monterumici, Goette).

Bibliografia: CIL XI 961; CAVEDONI 1844, p. 185; GUMMERUS 1913, p. 105, fig. 24; SILIPRANDI 1936, tav. 8; *Mostra augustea della romanità*, n. 6, p. 636; MANCINI 1944, p. 77; MANSUELLI 1956, pp. 376-378; EAA VI, p. 647, s.v. Reggio Emilia (Alfieri-Degani); MANSUELLI 1963, p. 69; SUSINI 1966, pp. 36-37; GIGLIOLI 1968, n. 6, p. 289; DEGANI 1974, n. 6, p. 38, GABELMANN 1979, p. 240; ZIMMER 1982a, pp. 167-168, n. 91; PFLUG 1989, n. 56, p. 177, tav. 13, 1; GOETTE 1990, n.

Ba45, p. 116; MONTERUMICI 1990; STEWART 2003, p. 104, fig. 18; MUSSINI 2007, p. 44; CALZONA 2008, n. 4, pp. 398-400 (R. Macellari); FOLIN 2014, pp. 292-295; CENERINI 2018, p. 30.

Tav. CXXXV



LP21

Rilievo dall'Isola Sacra

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (n. inv. 138). *Provenienza:* Ostia, Isola Sacra.

Marmo. Porzione superiore sinistra mancante, così come la testa e il braccio del personaggio di sinistra. Allo stesso modo, alcuni dettagli della figura di destra non sono più visibili, come ad esempio il naso.

Dimensioni: altezza cm 42; lunghezza cm 64 (Foto: arachne.dainst.org/entity/1097897)

Lastra rettangolare longitudinale priva di cornice. Il pannello raffigura due figure maschili, di cui una acefala a sinistra, vestita in exomis, l'altra a destra, a torso nudo e con grembiule ai fianchi che regge un oggetto non identificato. Attorno ai due personaggi sono raffigurati alcuni attrezzi e oggetti di bottega tra i quali è possibile riconoscere un tavolo, delle anfore, un setaccio (*cribum*), una borsa e un sedile. Entrambe le figure toccano un oggetto al centro non chiaramente identificabile, anche perché incompleto, variamente interpretato come una sega o un setaccio allungato (Calza 1940, p. 257), forse una sorta di cornice (Zimmer 1982a, p. 140) ma sembra verosimile che si tratti di una sega a telaio (Diosono 2008, p. 39). La professione, tuttavia sembra riferibile a quella di un marmorario raffigurato all'interno del suo atelier (Morbidoni 2017, p. 259).

Il rilievo è eseguito con molta cura: le figure e gli oggetti sono caratterizzati da un buon effetto plastico, la cornice al centro è efficacemente resa nel suo scorcio; allo stesso modo anche la rotazione del corpo dell'uomo di destra è abbastanza naturale e organica.

Secondo G. Calza il rilievo era, come nel caso delle altre lastre ostiensi, un'insegna di bottega che fu poi collocata sopra una tomba. Non è stato, tuttavia possibile risalire alla sua collocazione originaria (Calza 1940, p. 257).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1940, pp. 256-257, fig. 158; CALZA 1947, n. 138; ZIMMER 1982a, pp. 140-141, n. 58; DE NUCCIO-UNGARO 2002, pp. 497-498; DIOSONO 2008, p. 39, fig. 29; MORBIDONI 2017, p. 259, fig. 4.



LP20

Stele di L. Magius Primio

Collocazione: Brescia, Museo Romano (n. inv. MR 2912). *Provenienza:* Brescia, Piazza Duomo (1807).

Botticino. Tagliato lungo il margine inferiore. Nel timpano e sulla cornice sono visibile tre interventi moderni. Strumenti e cornici laterali sono danneggiati in più punti.

Dimensioni: altezza cm 128; larghezza cm 68.

Stele centinata con strumenti artigianali nel timpano semicircolare e iscrizione nel campo epigrafico sottostante. Gli strumenti di lavoro raffigurati sono: due scalpelli, un archipendolo (*libella*) e una mazzetta.

Iscrizione: V (IVUS) F (ECIT) / L (UCIUS) MAGIUS / PRIMIO / SIBI / ET MESSIAE / ATTICILLAE / UXORI PIENT(ISSIMAE) / ET FIL (IAE) PROCULAE

L'iscrizione ci informa che il defunto *L. Magius Primio* eresse il sepolcro per sé, per la moglie *Messia Atticilla* e la figlia *Procula*. La stele è molto essenziale sul piano decorativo, con uno stile piuttosto grafico che non manca tuttavia di mettere in risalto gli strumenti e soprattutto il grande archipendolo centrale.

Si tratta di uno dei rari esempi per il territorio bresciano di attestazione di mestiere (Stella 1987).

Datazione: I-II secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 4642; GUMMERUS 1913, n. 63; *Storia di Brescia* I, p. 228; *Brescia romana* 1979, p. 179 (A. Albertini); ZIMMER 1982a, pp. 171-172, n. 97; STELLA 1987, p. 40, n. 13.



LP9

Stele di Caeso

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/192/2).

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Dimensioni: altezza cm 60; larghezza cm 48; spessore cm 27.

Piccola stele con sommità centinata, recante iscrizione lungo il bordo superiore con il nome del defunto, *Caeso*. All'interno della nicchia è collocato il ritratto a mezzo busto di un uomo barbuto, in tunica, dal volto espressivo con occhi e sopracciglia accentuati. I capelli sono raccolti in ciuffi corti che cadono sulla fronte e sulle tempie. Nella mano destra tiene un'ascia-martello, con superficie battente piana su un'estremità e penna, assottigliata a forma di cuneo, sull'altra. Date le caratteristiche è probabile che tale strumento fosse impiegato per battere su altri utensili (scalpelli, punteruoli ecc.) pertanto si potrebbe identificare il defunto con uno scalpellino o artigiano della pietra (Venault *et alii*, 2009, p. 151) o fabbro.

Iscrizione: *Caeso. | M(anibus) d(iis).*

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii*, 2009, p. 151, n° 13; LE BOHEC, 2010, p. 175, n° 19.



LP11

Ara con scena di ritratto

Collocazione Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri (n. inv. 2671). *Provenienza*: incerta, Roma.

Marmo a grana grossa, giallastro. Il martello, la mano destra dell'uomo e il naso delle due figure sono danneggiati. Superficie leggermente scalfita.

Dimensioni: altezza cm 72; larghezza cm 55; spessore cm 46.

Ara funeraria con scena di ritratto sul lato principale. L'intero pannello è occupato da una raffigurazione con due personaggi: a sinistra vi è un uomo barbuto, in tunica, seduto e intento a scolpire, con martello e scalpello, un pilastro sormontato da un clipeo contenente il busto di una donna. A destra è raffigurata una donna stante, col corpo frontale e la testa girata verso il clipeo, vestita in tunica e mantello che le copre la spalla sinistra; con la mano destra tocca il clipeo, con quella destra regge un frutto, probabilmente una mela, simbolo di *venustas* (MELE 2004, p. 233). Sui lati brevi sono rappresentati Psyche con faretra e arco (lato sinistro) e cupido con le stesse insegne (lato destro). Sul retro sono presenti una *imago clipeata* con due personaggi e due cornucopie incrociate.

La scena della fronte principale potrebbe essere identificata come scena di ritratto. G. Zimmer a tal riguardo propose di riconoscere nella donna di destra la modella della quale lo scultore si servì per la realizzazione dell'opera (ZIMMER 1982a, p. 157). Alcuni hanno riconosciuto nello scultore il consorte della defunta, la quale è ritratta accanto a lui come matrona con una splendida parrucca a riccioli (ZANKER 2002, p. 150). Altra ipotesi vuole che l'ara sia stata commissionata da una donna, forse la stessa raffigurata a destra dell'immagine e, nel clipeo, si potrebbe riconoscere il suo ritratto o quello di una delle sue parenti (FEJFER 2008, p. 129).

Datazione: primo quarto del II secolo d.C. (ZIMMER 1982a, p. 182; SPINOLA 2004, p. 256).

Bibliografia: SCHREIBER 1885, tav. 69, fig. 4; JAHN 1896, p. 296; BLÜMNER III, p. 219; COLLIGNON 1877, p. 427; LICHTENBERG 1902, p. 78, tav. 11, 6; ALTMANN 1905, p. 203; REINACH III, p. 405; GUMMERUS 1913, p. 94; ZADOKS 1932, p. 46; BECATTI 1941-1942, p. 175; SQUARCIAPINO 1942, p. 22; LIPPOLD 1956, pp. 317-318, n. 52; HELBIG II, n. 549 (Simon); COLINI 1964, p. 613, n. 21; BRANDENBURG 1967, pp. 232-233; LEWIS 1973, p. 314; WREDE 1981, p. 164; ZIMMER 1982a, pp. 157-158, n. 80; ZIMMER 1985, p. 223, tav. II, 1; BOSCHUNG 1987, p. 114, n. 958; D'AMBRA 1995, pp. 671-672; ZANKER 2002, pp. 149-150, fig. 118; MELE 2004, p. 233, fig. 25; Spinola 2004, p. 256, n. GC IV 52; FEJFER 2008, p. 129; BORG 2015, pp. 180-181, fig. 9.4; CLARIDGE 2015, p. 114.



LP12

Rilievo di Efeso

Provenienza: Ephesus (İzmir, Turchia). *Collocazione:* Istanbul, Museo Archeologico (n. inv. 775).

Base di sarcofago frammentario decorata con scene di palestra (MENDEL 1912, pp. 79-80) sul lato destro e raffigurazione di bottega scultorea a sinistra (Tav. CXXXIX a). La scena di bottega mostra cinque personaggi: il primo a sinistra, in tunica, siede su un basso sedile tenendo sulle ginocchia una *tabula* sulla quale sta incidendo qualcosa (Tav. CXXXIX b); il secondo, sempre in tunica, appare seduto su uno sgabello un po' più alto, regge con la mano destra il martello col quale percorre lo scalpello, tenuto, invece, dalla mano sinistra per dare gli ultimi ritocchi alla statua stante di un togato barbuto, collocata dinanzi a lui; a seguire, il terzo personaggio indossa una tunica corta e si sporge su un tavolo sorretto da cavalletti sopra il quale è collocato il piede di un mobile (Tav. CXL c): su quest'ultimo l'artigiano sta effettuando il lavoro di lucidatura con l'impiego di un oggetto abrasivo. Sotto il tavolo è collocato un contenitore funzionale probabilmente a raccogliere gli scarti di lavorazione o forse l'impasto per la politura. Appena più a destra un'altra figura è ritratta mentre lavora un busto drappeggiato, tenendo nella mano destra un martello e in quella sinistra uno scalpello, probabilmente aiutato da un apprendista, posto all'estrema destra della scena, di dimensioni ridotte rispetto agli altri personaggi e pronto a porgere gli strumenti allo scultore (tav. CXL d).

La raffigurazione nel suo complesso documenta l'attività professionale nel quale il proprietario del sarcofago era coinvolto ma anche le sue aspirazioni culturali (SMITH 2011, p. 67).

Datazione: metà II secolo d. C. (KOCH 1999, p. 563)

Bibliografia: MENDEL 1912, pp. 78-79, n. 13; DEONNA 1932, p. 482, fig. 17, 1-2; JOCKEY 1998, pp. 637-638, fig. 6; KOCH 1999, pp. 555-561, tav. 135; FEJFER 2008, pp. 308-309, fig. 226; SMITH 2011, p. 67, fig. 4.7; BEJOR *et alii* 2012, pp. 7-8; BORG 2015, pp. 178-179, fig. 9.3; CLARIDGE 2015, pp. 114-116.



a.



b.



c.



d.

LP13

Stele di Amabilis

Collocazione: Bordeaux, Museo di Aquitania (n. inv. 60.1.82). *Provenienza:* Bordeaux (Aquitania)

Calcare.

Dimensioni: altezza cm 98; larghezza cm 46; spessore cm 17.

Stele del tipo a *naiskos*, con frontone a profilo arrotondato e pulvini che sormontano l'ampia nicchia con ritratto a figura intera del defunto. Il personaggio è un uomo barbuto, con cappello dal quale sporgono i riccioli, vestito con una tunica di tipo gallico (*sagum*). Egli è ritratto seduto su una panca, con la testa rivolta verso destra e intento a scolpire uno dei capitelli angolari: con il martello stretto nella mano destra si prepara a colpire la testa dello scalpello che regge con la mano sinistra.

Le parti superiore e inferiore che inquadrano la grande nicchia accolgono l'iscrizione: *D(IIS) M(ANIBVS). M(ARCO) SE(CVNDINIO ?) AMABILI SCV(LPTORI). AMANDVS FR[A(TER)] CVRAV[IT]*

Il testo riporta il nome del defunto ritratto, lo scultore *Marcus Secundinius (?) Amabilis*, al quale il fratello *Amandus* dedicò il monumento. La professione del defunto non è indicata esclusivamente dall'iscrizione ma trova efficace espressione nella pregevole rappresentazione del defunto nell'atto di scolpire il proprio monumento funebre. Non è un caso, forse, che alcune porzioni della stele siano state lasciate grezze con le tracce degli strumenti evidenti come a sottolineare il passaggio e l'attività del defunto in modo da mantenerne il ricordo dopo la morte.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIII, 643; ESPÉRANDIEU II (1908), n. 1111, pp. 155-156; BRAEMER 1959, n. 34, p. 56, tav. X, fig. 32; PICARD 1961, pp. 96- 100; ADAM 1989, p. 35, fig. 49; NERZIC 1989, p. 247; JOCKEY 1998, pp. 632, 642, ril. 10; CLARIDGE 2015, pp. 114-116, fig. 2.2.3; CARUEL 2016, pp. 121-122, fig. 3.



LP10

Stele di Imola

Collocazione: Imola, Biblioteca comunale, collocato all'ingresso. *Provenienza:* dintorni di Imola.

Calcere grigio. Superficie leggermente consunta.

Dimensioni: altezza cm 47; larghezza cm 30.

Stele funeraria anarchitettica con frontone ritagliato e ribassato. Quasi tutta la superficie è caratterizzata dalla presenza dell'iscrizione al di sotto della quale è raffigurata una scena di lavoro. A destra, infatti, è visibile un uomo in tunica o exomis (?) con un martello a manico lungo (*malleus*) che abbassa in direzione di un oggetto a forma di campana, forse parte di una mola, sostenuto da quattro peducci; a sinistra, invece, è raffigurato un altro personaggio in piedi su uno sgabello mentre attende dinanzi un mulino, poggiato su una base con tre piedi e manovrabile mediante un travetto che lo attraversa.

Iscrizione: D (IS) M(ANIBUS) / C(AI) MANSUANI / SOTERICI / LOGISMUS / PATRI BENE / MERENTI

L'iscrizione è piuttosto essenziale e limitata ai nomi dei defunti *C. Mansuanus* e il figlio *Losigismus*. La raffigurazione che in questo caso integra e completa i dati biografici dei due uomini non permette di inquadrare con certezza l'ambito professionale. G. Zimmer inserì la stele nel gruppo dei mestieri legati alla lavorazione della pietra, ma non si avventurò nel formulare ipotesi più precise (Zimmer 1982a, p. 155). Al momento la lettura fornita da F. Mancini, G. A. Mansuelli e G. Susini appare la più verosimile e riconosce nella scena rappresentata un opificio per la fabbrica e la riparazione di mole (Mancini – Mansuelli – Susini 1957, p. 202).

Sul piano stilistico il disegno è molto semplice, quasi graffito. Oggetti e figure sono molto essenziali e ridotti a elementi lineari., per tale ragione la stele è databile in una fase matura della media età imperiale.

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 672; GUMMERUS 1913, pp. 63-126, 121, n. 45; MANCINI – MANSUELLI – SUSINI 1957, pp. 201-202, n. 13, tav. 17,4; ZIMMER 1982a, pp. 154-155, n. 77.



LP14

Stele di scalpellino

Provenienza: Metz (Francia). *Collocazione:* Metz, Musées de Metz.

Pietra locale. Discreto stato di conservazione, interrotta nella porzione inferiore, all'altezza delle gambe.

Dimensioni: altezza 91,5 cm; larghezza 54 cm; spessore 23 cm

Stele anarchittonica con sommità cuspidata e profonda nicchia contenente il ritratto del defunto, originariamente a figura intera. All'interno della nicchia è collocato il ritratto di un uomo stante, imberbe, vestito in tunica, con un oggetto nella mano destra (forse un bicchiere o) all'altezza del petto e un attrezzo da scalpellino in quella sinistra, verosimilmente una martellina a doppio taglio o un'ascia bipenne.

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: LORRAIN 1874, p. 46 Nr. 55; HOFFMANN 1889, p. 35 Nr. 55; ESPÉRANDIEU V, (1913), N. cat. 4318; NERZIC 1989, pp. 322-323.; JOCKEY 1998, pp. 632, 642.



Tav. CXLIII

LP16

Stele dei tagliapietre

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (n. inv. 132). *Provenienza:* necropoli di Pianabella (Ostia, Lazio).

Marmo. Il pannello manca della porzione sinistra e di quella inferiore. Una crepa attraversa verticalmente le raffigurazioni ancora esistenti.

Dimensioni: altezza cm 36; lunghezza cm 23. Foto: arachne.dainst.org/entity/6112284

Frammento di stele rettangolare articolata in due pannelli figurativi. Il pannello superiore raffigura una bottega di scalpellino o mosaicista: due uomini vestiti in tunica siedono uno di fronte all'altro su bassi sgabelli e riducono a colpi di martellina i massi in blocchetti di minori dimensioni. Dietro di loro due *saccarii* vestiti in tunica corta portano ciascuno un pesante sacco colmo di *tesserae* appena tagliate. In secondo piano a destra un altro personaggio solleva il braccio in atteggiamento di comando, probabilmente il capo officina. La parte inferiore del rilievo raffigura la testa di *Hypnos*, il dio del sonno, un possibile riferimento al sonno eterno.

Datazione: fine III secolo d.C. – IV secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1935, p. 42, fig. 14; CALZA 1947, p. 26; ÜRÖGDI 1966, fig. 44. COLINI 1964, p. 613, fig. 26; LIPINSKY 1973, p. 53; DAL MASO – VIGHI 1975, p. 101; PASINI 1978, tav. 3; ZIMMER 1982a, p. 158, n. 81; PAVOLINI 1986, pp. 65-67, fig. 25; ASR I, 4, p. 137, n. 89, tav. 115, 3; JOCKEY 1998, p. 639; *Machina* 2009, 258, fig. 10.5; MARTELLI 2013, fig. 5; TRAN 2013, p. 131, fig. 13.

Tav. CXLIV



LP17

Rilievo del marmorario *Eutropos*

Provenienza: Roma, Catacomba dei SS. Marcellino e Pietro. *Collocazione:* Urbino, Museo Lapidario (inv. 1100014756)

Dimensioni: altezza cm 34,5; larghezza cm 113; spessore cm 2.5. (Foto: arachne.dainst.org/entity/1249687)

Due frammenti di epitaffio con raffigurazione di artigiani a lavoro (Tav. CXLV a).

Iscrizione: Ἅγιος Θεοσεβῆς Εὐτροπος ἐν ἰρήνῃ / υἱός ἐοῖησεν κ(ατά)Θεσις) πρό ἰ κ(αλανδων) Σεπ (τεμβρίου)

L'iscrizione riporta poche essenziali informazioni relative al nome del defunto, *Eutropos*, e al mese della sua morte, settembre. Intorno all'iscrizione sono incise varie figure: a sinistra una grande colomba con ramoscello nel becco e a destra un uomo in tunica, tiene un bicchiere troncoconico con la mano sinistra, mentre la destra è sollevata in atteggiamento orante. Sotto l'iscrizione è collocata, invece, la scena artigianale con l'uomo in tunica, forse lo stesso riprodotto in proporzioni maggiori a sinistra dell'iscrizione, nell'atto di azionare un trapano a forbice per lavorare alla decorazione di un sarcofago posto su due alti sostegni (Tav. CXLV b). L'uomo è seduto su un sedile a forma di *scalea* e, accanto a lui, un secondo personaggio di dimensioni minori, in tunica cinta, lo aiuta nel manovrare lo strumento. I due lavoranti stanno scolpendo un sarcofago a *lenos* con strigilature che contengono, al centro delle due bande, una piccola botte, mentre due schematiche protomi leonine decorano i lati del sarcofago; tra di essi si trovano vari strumenti usati dagli scultori: a sinistra, in una teca cilindrica, con basamento anulare, sono inseriti gli scalpelli, dei quali fuoriescono due punte; un'ascia funzionale a sgrossare il marmo e, in basso, sono due piccole clave, che dovevano forse servire allo stesso scopo. A destra è collocato un coperchio di sarcofago con *tabula iscriptionis* centrale e due campi decorati ai lati con delfini affrontati.

Datazione: metà IV sec. d.C.

Bibliografia: ICUR VI, 17225; CIG 4, 9598; KLAUSER 1965-1966, pp. 131-133, fig. 3; GABRIELLI 1961, pp. 144, fig. 60; KOCH - SICHTERMANN 1982, p. 121, fig. 66,7; AA.VV. 1986, pp. 56-57; TURCAN 1999, p. 82, fig. 84; BISCONTI 2000, pp. 24-25, cat. XIXa2, pp. 245-246; Mazzoleni 2002, pp. 78, 335, fig. 26; CLARIDGE 2015, p. 114; HUSKINSON 2015, p. 45, fig. 3.3.



a.



b.

LP18

Rilievo del Museo Nazionale Romano

Provenienza: Ignota. *Collocazione:* Roma, Museo della Comunicazione scritta dei Romani - Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano (n. inv. 67723)

Marmo.

Lastra anepigrafe, di incerta origine, con artigiano a lavoro. L'incisione mostra, a sinistra, un personaggio di tre quarti, in lunga tunica dalmatica, con clavi ed orbicoli, nell'atto di comporre il disegno geometrico su una tavola poggiata su cavalletti. Egli regge nella mano sinistra una delle *crustae* già tagliate mentre in quella destra una bacchetta con la quale sistemerà i vari pannelli decorativi. La tavola presenta una decorazione a croce centrale, che si diparte da un bulbo a doppio cerchio e risulta inserita all'interno di un grande rombo, mentre agli angoli sono disegnati quattro triangoli. L'uomo dal volto ovoide, orecchie a ventola e corta capigliatura. La lastra dovette essere utile a chiudere il sepolcro di un decoratore esperto nella messa in opera dell'*opus sectile*.

Datazione: seconda metà IV secolo d.C.

Bibliografia: ICUR I, 2065; BISCONTI 2000, n. XIXa1, p. 245; FRIGGERI 2001, p. 142, fig. 7.

Tav. CXLVI



LP7

Disegno di lastra dispersa con scalpellini

Collocazione: Roma, disperso. Si conserva un disegno di Winghius (Cod. Bruxellensis 17 837f 13).

A sinistra doveva essere danneggiato, tanto che la scena dove appare il *Togatus* risulta tagliata.

Lastra tombale rettangolare con tabella dell'iscrizione al centro e raffigurazioni ai lati. A sinistra è raffigurato un togato, stante e frontale, con il volto girato verso sinistra; a destra vi sono due scene sovrapposte: quella superiore raffigura due uomini in *tunica cincta*, a lavoro attorno a grande blocco di pietra – l'uomo sinistra lavora con martello e scalpello, l'individuo a destra regge un filo a piombo lungo margine destro del blocco. La scena del pannello inferiore raffigura un uomo in *tunica cincta* seduto su una sedia con schienale nell'atto di tagliare, con una grande sega, un blocco di pietra.

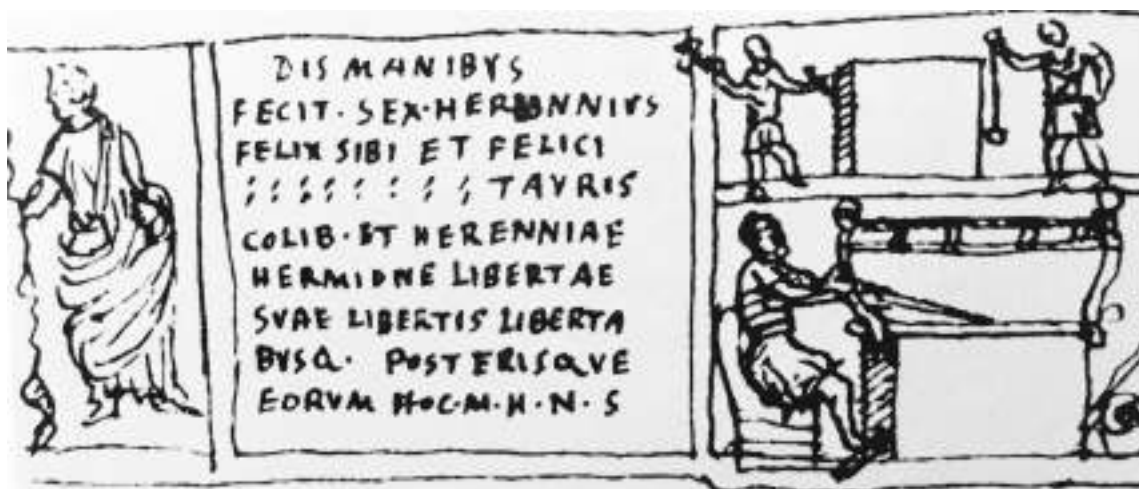
Iscrizione: DIS MANIBUS / FECIT SEX (TUS) HERENNIUS / FELIX SIBI ET FELICI / ...TAURIS / COLIB (ERTAE) ET HERENNIAE / HERMIONE LIBERTAE / SVAE LIBERTIS LIBERTA (BUSQ (UE) POSTERISQUE / EORUM HOC M (ONUMENTUM) H (EREDEM) N (ON) S (EQUETUR)

Il rapporto familiare delle persone non è chiaro, ma il riferimento della *dextrarum iunctio* del defunto sposato suggerisce che si trattava di un liberto.

Datazione: non determinabile

Bibliografia: CIL VI 19 312; GUMMERUS 1913, p. 95, fig. 16, n. 43; ZIMMER 1982a, p. 154, n. 76.

Tav. CXLVII



5.1.8 L'arte del costruire:

Mensores, architetti e carpentieri (MAC)

MAC15. Rilievo da Sulmona

Collocazione: Sulmona, Museo Civico. *Provenienza:* Sulmona (Colle S. Leopardo).

Molto frammentario. I pezzi conservati spesso sono scheggiati.

Rilievo con iscrizione e raffigurazione. Sono rappresentati: un archipendolo, un filo a piombo, un fascio di pergamene (?) e due simboli fallici (?).

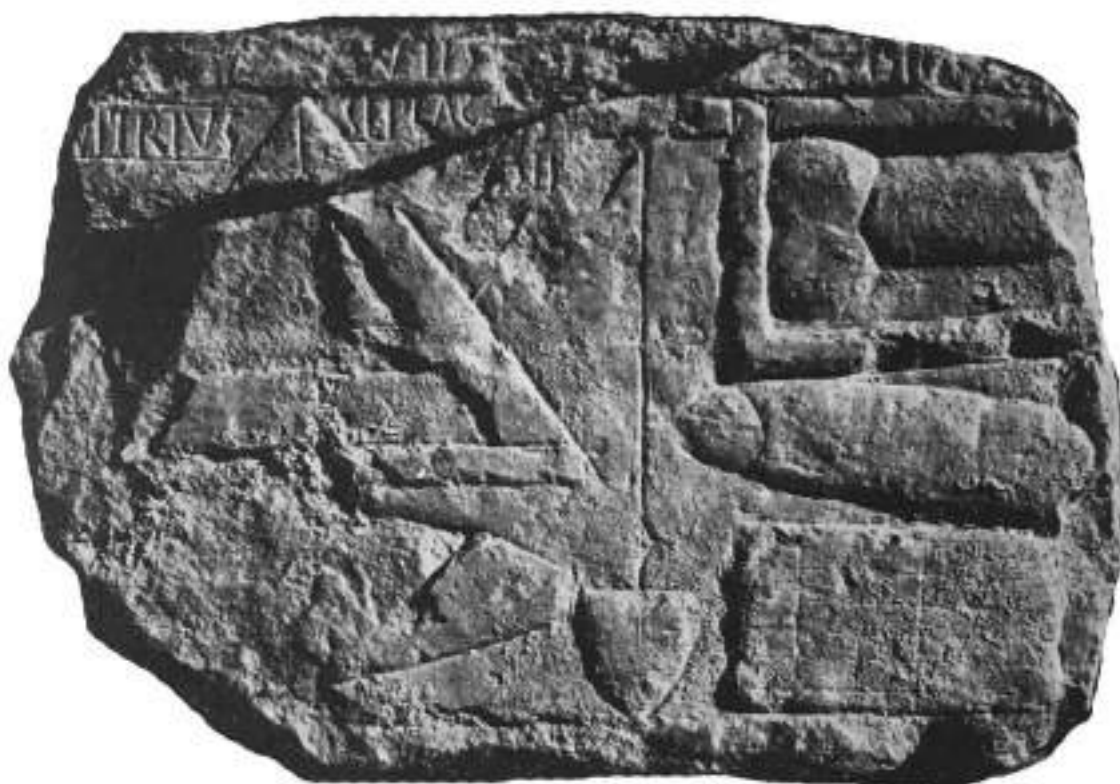
L'iscrizione latina è fortemente compromessa tanto da renderne difficile la lettura. Tuttavia, un indizio significativo è dato dal gruppo di strumenti raffigurato che può essere considerato nell'ambito del gruppo di lapidi funerarie di architetti o capomastri.

Per quanto riguarda l'inquadramento cronologico si basa essenzialmente sul contesto di rinvenimento, una villa di tarda età repubblicana (*Forma Italiae* IV, 1, pp. 264-268).

Datazione: I secolo a.C.

Bibliografia: PACE – SCARASCIA 1977, p. 71, tav. 25; ZIMMER 1982a, p. 214, n. 170; *Forma Italiae* IV, 1, p. 268, fig. 380.

Tav. CXLVIII



MAC1. Insegna della bottega di Diogenes Structor

Collocazione: Pompei, SAP, (n. inv. 14210). *Provenienza:* Pompei, Vicolo del Gallo, angolo NO muro perimetrale dell'*insula* 15 della Regio VII.

Tufo. Leggermente danneggiato. Vicino la cazzuola è presente un foro. Lo scalpello è restaurato.

Dimensioni: altezza cm 34,2; lunghezza cm 63,5; spessore cm 22.

Lastra con attrezzi da lavoro e iscrizione. Il rilievo raffigura una serie di attrezzi impiegati per lavori edili e in alto il fallo apotropaico (erroneamente identificato da G. Zimmer come *circinus*). Gli strumenti sono, a partire da sinistra: filo a piombo (*perpendicularum*), schiumarola (*trulla*), archipendolo (*libella*), una piccozza, uno scalpello (*scalprum*), forse un'anfora in basso al centro e un fracasso.

Sopra il fallo apotropaico è presente l'iscrizione: DIOGENES STRUCTOR.

Quest'ultima venne erroneamente letta da A. Mau come SERVITOR (MAU 1874) e diversi decenni più tardi alla lastra venne riconosciuta la funzione di insegna di bottega di un *faber aerarius* (POMPEJI, Essen 1973). Si tratta in realtà dell'insegna dell'officina del muratore pompeiano *Diogenes*. A Pompei era frequente l'uso di lastre in tufo e terracotta inserite nelle pareti che si affacciavano lungo le vie, utili a segnalare la presenza di una bottega dove veniva esercitato un determinato mestiere. Pertanto, la tabella del muratore *Diogenes* arricchisce la serie di insegne di bottega note a Pompei (*Homo faber* 1999, p. 311).

Il rilievo è molto semplice e grossolano. Le superfici parzialmente usurate e gli strumenti si distinguono attraverso profondi solchi. In generale la resa è poco plastica, anzi risulta molto grafica.

Datazione: Fine I secolo a.C. - inizio I secolo d.C. (ZIMMER 1982a); I secolo d.C. (*Homo faber* 1999)

Bibliografia: CIL X 868; MAU 1874, p. 156; GUMMERUS 1913, p. 107 fig. 25, nr. 75; POMPEJI, Essen 1973, p. 146, nr. 202; MUSTILLI 1950, p. 212, 1; ZIMMER 1982a, pp. 172-173, n. 99; *Homo faber* 1999, p. 311, n. 393; PESANDO 2010, pp. 67-69, fig. 27; DESSALES 2011, pp. 47-48, fig. 18a; RUGGIERI 2017, p. 17, fig. 1.



MAC13

Stele degli Aebutii

Collocazione: Roma, Musei Capitolini, (n. inv. MC0212). *Provenienza:* sconosciuto. Prima nei Giardini Mattei.

Travertino. Le cornici laterali del timpano sono notevolmente fratturate. Il compasso è rotto all'estremità inferiore, l'archipendolo e il filo a piombo sono danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 120; larghezza cm 62.

Stele timpanata, priva di cornice intorno al campo epigrafico, l'iscrizione raggiunge i margini su entrambi i lati. Al di sopra dell'iscrizione sono visibili i resti di due capitelli, sui quali si imposta l'epistilio.

All'interno del frontone modanato sono rappresentati: un regolo (*regula*) graduato di un piede, un archipendolo (*libella*), un filo a piombo (*perpendicularum*), una falsa squadra (articolata) e una squadra a spalla.

Iscrizione: M(ARCUS) AEBUTIUS M (ARCI) L (IBERTUS) / M (ARCUS) ACEDO PATER / M (ARCUS) AEBUTIUS M (ARCI) L (IBERTUS) / CALLISTRATUS F (ILIUS) / V(IVUS) M (ARCUS) AEBUTIUS M (ARCI) L (IBERTUS) EROS / V (IVA) IULIA L (UCI) L (IBERTA) BERENICE F (ILIA) / IULIA L (UCI) L (IBERTA) SELENE / CLODIA (MULIERIS) L (IBERTA) ANTIOCIS

L'iscrizione riporta i nomi della famiglia Aebutia di origine libertina: Marcus Aebutius, liberto di Marcus, il padre Macedo, i figli Callistratus e Berenice, la moglie Clodia, i liberti e le liberte Eros, Julia, Berenice e Antiocis.

La forma della stele è insolita; il timpano è eseguito più accuratamente rispetto al corpo. Certamente si tratta di un riuso dato anche il modo in cui è organizzato il testo dell'iscrizione, che occupa interamente il campo rettangolare per tutta la sua larghezza. Sulla base dei caratteri dell'iscrizione tale aggiunta venne fatta tra il II e il III secolo d.C.

La struttura architettonica e l'uso del travertino suggeriscono una datazione alla fine del I sec. a.C.

Datazione: I secolo a.C. – I secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 10588; STUART JONES 1912, pag. 75, n. 6, tav. 15; GUMMERUS 1913, p. 122, tav. 29, p. 124, n. 80; LUGLI 1957, tav. 25,3; SQUARCIAPINO, 1942, p. 21; GUERRINI 1971, pp. 78-79, n. 37; FELLETTI MAJ 1977, p. 325, tav. LXIV, fig. 156; ZIMMER 1982a, pp. 176-177, n. 105; ADAM 1989, p. 43, fig. 79; GREGORI-MATTEI 1999, pp. 144-145, n. 259; FOLIN 2014, pp. 292-295.

MAC2

Monumento di L. Alfius Staius

Collocazione: Aquileia, Museo Archeologico (n. inv. 52247). *Provenienza:* Aquileia, necropoli di Levante in via Petrada.

Calcere. Ricostruito nel museo con integrazioni moderne.

Dimensioni: altezza cm 220, larghezza cm 200.

Monumento funerario articolato in due registri separati da una fascia con decorazione a meandro. Al di sopra di questa fascia è collocato il pannello con l'iscrizione e un fregio con triglifi e metope decorate con protomi taurine, *paterae* e rosette. In basso, invece, sono raffigurati gli attributi del mestiere del defunto: regolo graduato (*regula*), archipendolo (*libella*), compasso con le braccia diritte (*circinus rectus*), squadra (*norma*), martello (*malleus*), filo a piombo (*perpendicularum*), un gruppo di matite (*stili*).

Iscrizione: *Arkaia C(ai) f(ilia) / Testia uxor / Maxuma l(uci) f(ilia) mater / L(ucius) Alfius L(uci) f(ilius) / Staius v(ivus) / sibi et suis lib(ertis) / liberta(bus) / Statia Alfia L(uci) / f(ilia) soror / Secunda Caesia M(arci) f(ilia) soror / Gallia Caesia M(arci) f(ilia) soror / Loc(us) in fr(onte) p(edum) xvi in agr(um) p(edum) XX h(oc) m(onumentum) h(eredes) n(on) s(equetur)*

La tomba fu eretta da L. Alfius Staius, forse un capomastro o un imprenditore edile (Santa Maria Scrinari 1972; Maselli Scotti 1997; Zimmer 1982a) o uno scultore (Hope 2001) per sé stesso, sua moglie Arcaia, sua madre Massima e le tre sorelle Stazia Alfia, Seconda Cesia e Galla Cesia. Due di queste sono, però, sorellastre del committente in quanto nate da un altro matrimonio di *Maxima*. Tutti i membri della famiglia sono *ingenui* e di nascita legittima benché non compare la forma onomastica di Alfio padre (Lettich 2003).

Gli strumenti sono scolpiti con precisione e spiccano dallo sfondo, benché l'altezza del rilievo non sia significativa (8 mm).

Il monumento fu scoperto nel 1958 presso via Petrada in forte stato frammentario e successivamente ricostruito nella sua attuale forma cubica. Per quanto riguarda la tipologia del monumento alcuni studiosi lo hanno inserito nella categoria delle are funerarie (Maselli Scotti 1997, p. 143) ma oggi si propende più verso l'identificazione della struttura come base di un monumento a edicola (Scrinari 1978, n. 391; Maselli Scotti 1997, p. 143). Tipologicamente, le parti conservate trovano riscontro con alcuni esempi diffusi in area Padana, Aquileia e Istria già a partire dalla seconda metà del I sec. a.C. (Maselli Scotti 1997, p. 144).

Datazione: I sec. d.C.

Bibliografia: BRUSIN 1958, nr. 4085, figg. 69-70; BRUSIN 1959, pp. 3-5; BRUSIN 1968, p. 23, fig. 7; BRUSIN 1972, p. 136, fig. 77; SANTA MARIA SCRINARI 1972, nr. 391; GAITZSCH 1978, p. 18; BRUSIN 1991, p. 331, n. 732; ZIMMER 1982a, pp. 170-171, n. 95; MASELLI SCOTTI 1997, pp. 143-144, fig. 7; DEXHEIMER 1998, pp. 99-100, n. 58; HOPE 2001, p. 116, n. IA 732, tav. 7b; LETTICH 2003, pp. 153-154, n. 193; FOLIN 2014, pp. 292-295.



MAC3

Stele di Lucius Aebutius

Collocazione: Ivrea, Museo Civico Eporediese (n. inv. 5). *Provenienza:* incerta, Ivrea (?)

Marmo. Numerose lacune sui margini. Danneggiato lungo i bordi e lacunosa del tratto terminale superiore a causa di interventi di età moderna.

Dimensioni: altezza cm 173, larghezza cm 60, spessore cm 9.

Stele pseudotimpanata con timpano e acroteri pseudofunzionali (Tav. CLII a). La stele presenta un'ampia zona decorata nella parte inferiore; in quella superiore, di minore altezza, sono ricavati lo specchio epigrafico e il coronamento superiore. Il frontone è decorato con motivi a rilievo raffiguranti uno scudo rotondo con umbone sovrapposto a due lance incrociate. I triangoli laterali di risulta sono decorati con motivi floreali a girali di foglie e rosette.

Nel grande campo sotto l'iscrizione vi è ampio spazio per un'altra decorazione a rilievo strettamente legata al defunto (Cat. CLII b). Qui sono raffigurati gli attributi del *sevir* e del *mentor*: una grande groma occupa la maggior parte dello spazio, con l'alta asta di supporto (*ferramentum*) sulla quale sono impostati i quattro bracci visti dall'alto, con due dei *pondera* triangolari. Negli angoli liberi si inseriscono due fasci con le verghe annodate ben evidenti e la scure; tra questi è collocato un *bisellium*, su supporto pieghevole decorato con tralci di acanto e due uccelli affrontati.

Iscrizione: TRIB(U) CLAUDIA / L(UCIUS) AEBUTIUS L(UCII) L(IBERTUS) / FAUSTUS MENSOR / VI VIR SIBI ET ARRIAE Q(UINTI) L(IBERTAE) AUCTAE / UXORI ET SUIS ET / ZEPYRE LIBERT(AE) / V(IVUS) F(ECIT)

L'iscrizione riferisce che il liberto *Lucio Ebuzio Fausto* fece erigere il sepolcro per sé e per la moglie *Arria Aucta*, anch'essa liberta. Il testo precisa anche la professione di *mentor* e il sacerdozio municipale di *seviro*, dunque l'avvenuta ascesa sociale del defunto, che trova corrispondenza nella decorazione stessa. Il riferimento finale alla liberta *Zefire* sembra essere un'aggiunta successiva.

La stele è di buona qualità ed è considerata un esempio piuttosto eccezionale in Cisalpina per il soggetto e la finezza di lavorazione (Mercando Paci 1998, p. 105). Proprio lo stile della decorazione, unito al riferimento al *Sevirato*, hanno permesso di inquadrare con una certa facilità la stele intorno alla metà del I secolo d.C.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 6786; *InscrIt XI* 2, p. 5, n. 11; COLINI 1933, p. 123, n. 63; *Mostra augustea della romanità*, p. 860, tav. CXXIII; FRACCARO 1957; CARDUCCI 1968, p. 23; DILKE 1971, pp. 39, 50; FAVA - SCAFILE 1976, p. 36, 67, n. c1, tav. XXIV; ZIMMER 1982a, pp. 196-197, n. 141; AA.VV. 1983, pp. 42-44; MERCANDO-PACI 1998, pp. 104-106, n. 43, tavv. XXIII, a-b, XXVIII, b, LXII.



a.



b.

MAC5

Stele di Frascati

Collocazione: dispersa. *Provenienza:* Tusculum (?)

Della stele non vi è più traccia. G. Zimmer riporta la notizia secondo cui il pezzo era custodito a Frascati, all'interno di Villa Falconieri. L'edificio fu distrutto durante la seconda guerra mondiale. Anche la provenienza rimane incerta.

Originariamente la stele era caratterizzata da un'iscrizione mutila sotto alla quale erano raffigurati due strumenti da carpentiere: una cazzuola e un filo a piombo.

Iscrizione: SOSIMO / STRUCTORI / ...LOGUS DE SUO / ...POSUIT CONS / V (IXIT) A (NNOS) XVII

L'assenza della formula D M suggerisce una datazione alla prima età imperiale.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIV 2656 (con documentazione grafica); GUMMERUS 1913, n. 76; ZIMMER 1982a, p. 173, n. 101.

MAC14

Rilievo da via Aurelia

Collocazione: Roma, Musei Capitolini (n. inv. 214). *Provenienza:* Roma, Via Aurelia.

Marmo lunense.

Dimensioni: altezza cm 27,5; spessore cm 37,5.

Rilievo rettangolare, inquadrato da cornici. All'interno del rilievo sono raffigurati: un archipendolo (*libella*), un compasso (*circinus rectus*) e un regolo (*regula*).

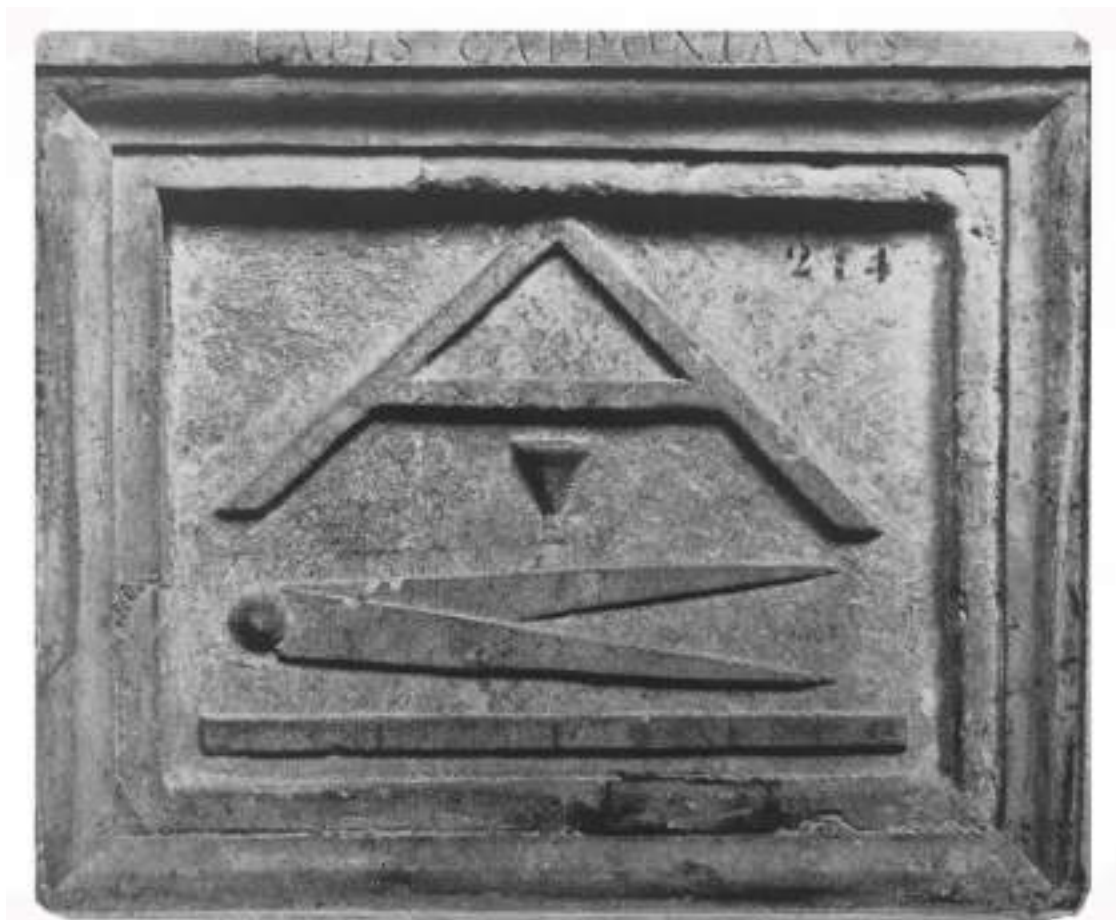
Il disegno risulta preciso e nitido. Dettagli come il pesetto dell'archipendolo e il cardine del compasso sono eseguiti con cura.

Per l'attribuzione a una struttura funeraria può essere d'aiuto la circostanza di rinvenimento. Esso venne recuperato nel XVIII secolo in via Aurelia, vicino Villa Corsini. Tuttavia, l'uso come insegna di bottega non può essere completamente escluso.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: Blümner III, p. 91, fig. 2b; GUMMERUS 1913, n. 82; FELLETTI MAJ 1977, p. 325; STUART JONES 1912, p. 73, tav. 15, II.4; LUGLI 1957, tav. 25,2; ZIMMER 1982a, p. 176, n. 104.

Tav. CLIII



MAC17

Rilievo di Popidius Nicostratus

Collocazione: Antiquarium di Boscoreale (n. inv. 11737). *Provenienza:* Pompei, Necropoli di Porta Nocera.

Marmo. Buono stato di conservazione, fratturato sull'angolo inferiore destro.

Dimensioni: altezza cm 55,5; lunghezza cm 33.

Rilievo funerario rettangolare con iscrizione nel campo centrale e raffigurazioni ai lati.

A sinistra è rappresentata una groma, a destra il filo a piombo, di cui resta la matassa, la canna metrica e le paline.

Iscrizione su cinque righe: Nicostratus / Popidius sibi et / Popidiae Ecdoche / Concubinae suae / et suis

L'iscrizione ci informa che *Nicostratus Popidius*, un liberto di origine greca, dedicò la lapide a sé stesso, alla sua concubina *Popidiae Ecdoche* e alla sua (famiglia).

Gli strumenti raffigurati alludono in maniera abbastanza inequivocabile alla professione di *mentor* che nell'iscrizione non risulta menzionata. Il rilievo fu rinvenuto in frammenti e riutilizzato nel pavimento e nella volta della tomba 17a/b OS, pertanto apparteneva a una fase più antica dell'edificio funerario. Secondo V. Sampaolo, i caratteri epigrafici e il riutilizzo del rilievo suggeriscono che Popidio Nicostrato fu probabilmente attivo nei primi decenni del I secolo d.C. / d.C. Forse la sua tomba venne danneggiata dal terremoto del 62 d.C. e non fu più restaurata.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: *Pompei 1748-1980*, pp. 206-207 (V. Sampaolo); D'AMBROSIO-DE CARO 1983, tomba 17a/b OS, fig. 2; STEFANI 2009, p. 2-3; COOLEY 2013, pp. 273-274, fig. 8.7.



MAC20

Insegna di bottega

Collocazione: in situ. Provenienza: Pompei IX 1,5

Terracotta. Deteriorato a causa dell'esposizione agli agenti atmosferici.

Dimensioni: altezza cm 41; larghezza cm 33.

Rilievo quadrangolare con attrezzi inquadrati da cornice strombata, ricoperti da pigmenti di colore rosso. Gli strumenti raffigurati sono (da sinistra verso destra): la testa di un martello con penna piatta e cuneiforme, un fallo apotropaico (Mustilli 1950; Zimmer 1982a; Ruggieri 2017), ma potrebbe anche trattarsi di uno scalpello a testa tonda (Wootton-Russell-Rockwell 2013, p. 19, fig. 11) e una cazzuola. Si tratta dell'insegna della bottega di *L. Livi* Firmus, collocata sul muro perimetrale dell'edificio, lungo la via Stabiana. Lo stile della raffigurazione è molto grossolano e limitato alla linea di contorno, pertanto, anche in ragione dello stato di conservazione non risulta facile identificare con precisione gli attrezzi ma, sulla base del confronto tipologico con altre raffigurazioni (Catt. MAC1, MAC18) è possibile inquadrare la professione del defunto nell'ambito del settore delle costruzioni.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: FIORELLI 1875, p. 368; MUSTILLI 1950, p. 211; KRAUS – MATT 1973, p. 163 n. 201; ZIMMER 1982a, p. 194, n. 134; DESSALES 2011, p 48, fig. 18b; RUGGIERI 2017, p. 18, fig. 3.



MAC21

Stele di C. Vedennius Moderatus

Collocazione: Roma, Vaticano, Galleria lapidaria XL (n. inv. 1842). *Provenienza:* sconosciuto. Marmo grigio chiaro a grana grossa. Fratturato in tre parti, superficie irregolare sul retro. Raffigurazione leggermente danneggiata.

Dimensioni: altezza cm 110; larghezza cm 94,5; spessore cm 70.

Stele anarchitettonica (?) con tabella dell'iscrizione leggermente incassata sul lato principale e inquadrata da cornici (Tav. CLVI a). Sul lato destro è raffigurato uno squadro (*norma*), a sinistra una catapulta vista di fronte (*Palintonon*); viene mostrato il telaio costituito da barre orizzontali (*peritreten*) e barre verticali (*parastaten*). Sopra e sotto sono visibili le estremità dei fasci di tendine che si estendono attraverso i raggi di destra e sinistra (Tav. CLVI b).

Iscrizione: C(AIUS) VEDENNIUS C(AI) F(ILIVS) / QUI (RINA TRIBU) MODERATUS ANTIO(CHIA) / MILIT(AVIT) IN LEG(IONE) XVI GAL(LICA) A(NNIS) X / TRANSLAT(US) IN COH(ORTEM) IX PR(AETORIAM) / IN QUA MILIT(AVIT) ANN(IS) VIII / MISSUS HONESTA MISSION (E) / REVOC (ATUS) AB IMP (ERATORE) FACT(US) EVOC(ATUS) AUG(USTI) / ARCHITECT(US) ARMAMENT (ARII) IMP (ERATORIS) / EVOC (ATUS) ANN(IS) XXIII / DONIS MILITARIB(US) / DONAT(US) / BIS AB DIVO VESP(ASIANO) ET / IMP(ERATORE) DOMITIANO AUG(USTO) GERM(ANICO)

L'iscrizione ci informa che C. Vedennius Moderatus fu militare della Legio XVI Gallica e poi della IX coorte pretoria. Nella fattispecie fu architetto militare specializzato nella costruzione di catapulte.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 2725; AMELUNG I, p. 257, n. 128, tav. 26; STUART JONES 1912, tav. 38; DIELS 1914, p. 91, fig. 43; KROMAYER – VEITH 1928, tav. 18, fig. 68; BRUHN HOFFMEYER 1958, p. 85, fig. 12; GUMMERUS 1913, nr. 79; HELBIG II, nr. 363; ZIMMER 1982a, pp. 205-206, n. 151; BURFORD 1985, tav. 56.



a.



b.

MAC22

Stele di Trebius Mascus Saturninus

Collocazione: Como, Museo. *Provenienza:* Como, vicino alla Basilica di S. Abbondio.

Marmo. La stele è rotta in diversi punti. Gli strumenti artigianali sono molto danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 115, spessore cm 50.

Stele anarchitettica con frontone centinato pseudofunzionale. All'interno del campo semicircolare del coronamento sono raffigurati uno scudo centrale e due lance incrociate. Nello spazio triangolare degli angoli sono visibili due delfini.

Sotto l'iscrizione si trova un'area rettangolare longitudinale leggermente incassata, in cui sono rappresentati vari strumenti: compasso (*circinus rectus*), scalpello (*scalprum*), regolo (*regula*) e uno squadra (*norma*).

Iscrizione: V (IVUS) F (ECIT) / TREBIUS MASCUS / SATURNINUS / VI VIR SIBI ET / TU..AE PUS..ONI / F(ILIAE) UXORI ET / TREBIO MASCO / MERCAT...

L'iscrizione ricorda il liberto *Trebius Mascus Saturninus* che ricoprì la carica di sevirò e, sulla base degli strumenti raffigurati, svolse la professione del costruttore o architetto. L'orgoglio del defunto per questo titolo è evidenziato dalla successiva aggiunta del titolo ufficiale.

Sul piano stilistico la stele appare ben rifinita e gli strumenti sono realizzati in modo accurato. La tipologia di stele e la semplicità delle modanature suggeriscono una datazione intorno alla metà del I sec. d.C. o poco prima, come indicherebbero il riferimento al Sevirato e la paleografia (Zimmer 1982a).

Datazione: I sec. d.C.

Bibliografia: FRIGERIO 1933, pp. 20-21; ZIMMER 1982a, pp. 174-175, n. 102.



MAC6

Rilievo degli Haterii

Collocazione: Roma, Vaticani, Museo Gregoriano Profano (n. inv. 9998). *Provenienza:* Roma, via Labicana.

Marmo a grana fine. Buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 132; larghezza cm 104; spessore cm 16.

Pannello figurato pertinente al ciclo decorativo del sepolcro degli Haterii costituito da quattro lastre marmoree.

Un pannello con l'iscrizione verosimilmente collocato all'esterno ricorda i committenti della tomba:

Q. Ha[terius Tychicus] / et Hater[ia Q. l. Helpis uxor] / sibi et libertis [[ibertabusque] / posterisq(ue) eor[um et] / Q. Hater[io Q. l. R]ufio[ni patr(ono)] / optimo [de se bene] me[rito fec(erunt)]. // Q. Haterio Q. f. / Rufino, / Q. Haterio Q. f. / Aniceto. // Virgines raptae, / Hateria Q. fil.) / Magna, / Hateria Q. fil. / Quintilla.

Il testo ci informa che coniugi Q. Haterius e Hateria costruirono il sepolcro per sé stessi, i propri liberti e i loro discendenti, nonché per il patronus Quintus Haterius Rufio, per i figli Quintus Haterius Rufino e Quintus Haterius Aniceto e le figlie Hateria Magna e Hateria Quintilla. Lo stesso *nomen* per Q. Haterius e Hateria suggerirebbe di identificarli come liberti affrancati dallo stesso patronus (Sinn - Freyberger 1996, p. 22). Q. Haterius fu un appaltatore (*redemptor*) che lavorò alla costruzione di importanti edifici a Roma.

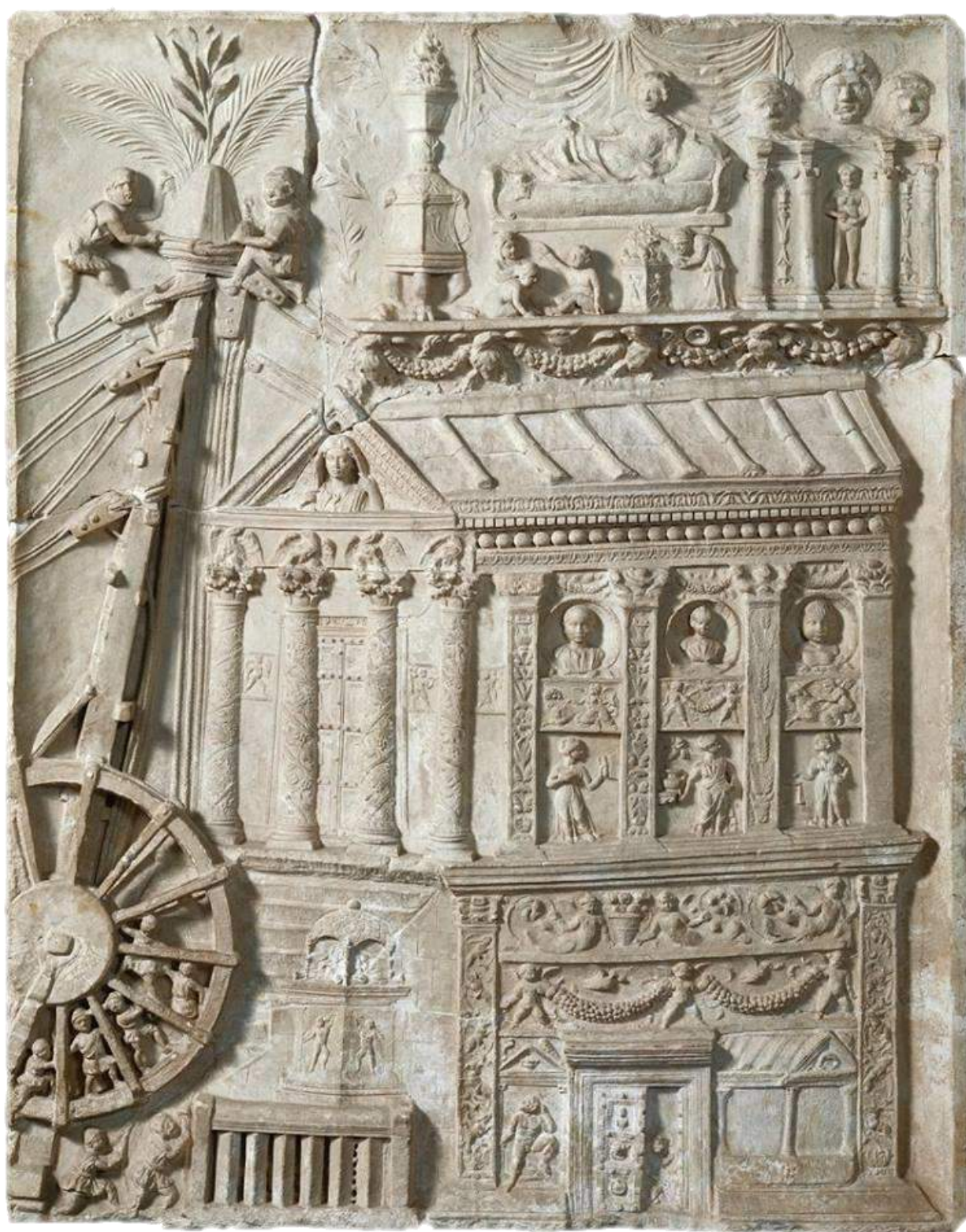
Alla professione del committente fa riferimento il rilievo raffigurante la costruzione del sepolcro di famiglia. In particolare la scena illustra l'impiego di macchinari di sollevamento per la movimentazione di parti architettoniche. A sinistra, infatti, è raffigurata una capra e una grande ruota con alti paranchi. La macchina è raffigurata con sette montanti, cinque dietro e due davanti, tutti muniti di paranchi. Alla base della capra è collocata la grande ruota azionata da cinque operai mentre altri due da terra afferrano le corde in modo da frenare il movimento di ritorno della ruota. Il carico sollevato dal paranco verticale non è visibile nel rilievo perché nascosto dal corpo dell'edificio. Altri due operai, infine, sono visibili sulla sommità della macchina intenti a collocare un mazzo di rami come gesto rituale per simboleggiare la conclusione dei lavori (Adam 1989, p. 48).

Nella porzione destra del rilievo è rappresentato l'edificio funerario a forma di tempietto e in alto è visibile il catafalco funebre.

Il pannello costituisce parte del ciclo decorativo della tomba degli *Haterii*, una famiglia di costruttori che nei primi anni del II secolo d.C. aveva eretto il proprio sepolcro lungo l'antica via Labicana. Il rilievo, infatti, allude in modo abbastanza chiaro al mestiere dei committenti, ai quali si deve la costruzione di importanti monumenti di età flavia, esibiti con orgoglio in uno dei rilievi della medesima tomba (*L'età dell'equilibrio* 2012, p. 346, v. 11).

Datazione: I secolo d.C. – inizi II secolo d.C.

Bibliografia: BLÜMNER III, p. 112; BECATTI 1951, tav. 137; EAA III, pp. 1112-1115 (*Haterii*); HELBIG I, n. 1075; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 660, fig. 603; JENSEN 1978; ZIMMER 1982a, p. 160-161, n. 83; BURFORD 1985, tav. 54; ADAM 1989, pp. 47-48, figg. 94-95; KLEINER 1992, pp. 194-199, figg. 164-168; SINN - FREYBERGER 1996, pp. 51-59, cat. 6, fig. 6, tavv. 11-16, 65.5; LEACH 2006, pp. 1-18; TRIMBLE 2018, pp. 327-352.



MAC7

Rilievo con strumenti di misurazione

Provenienza: Roma. *Collocazione:* Kansas City, Nelson-Attikins Museum of Art (n. inv. 41-63/4).

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 40,2; larghezza cm 57,8; spessore cm 3.

Rilievo funerario rettangolare con doppia cornice raffigurante strumenti di mestiere. A sinistra si riconosce un regolo graduato (16 digiti) e un compasso, al centro un archipendolo e uno squadro. A destra, invece, sono visibili un astuccio (*theca*) destinato a contenere stili, chiuso da un cinturino, e un calamaio; a ridosso del margine destro è visibile un gruppo di dieci pergamene (*volumina*). La composizione è simmetricamente articolata in due parti dal *perpendicularum* posto al centro, nel complesso tutti gli strumenti sono realizzati con grande cura e perizia di dettaglio, benché lo stile non sia di grande qualità.

L'associazione degli strumenti di misurazione con quelli funzionali al disegno e alla scrittura (*theca, calamus, stilus*) hanno suggerito agli studiosi di identificare il defunto con un architetto.

Acquisito nel 1921 da un collezionista americano il rilievo per molto tempo fu collocato su una delle pareti del cortile del Nelson-Attikins Museum e non fu mai oggetto di studi. La datazione rimane incerta ma, sulla base dei confronti stilistici, è possibile istituire una vicinanza cronologica con l'ara di *L. Alfius Staius* (Cat. MAC2) e quella di *T. Statilio Aprus* (Cat. MAC8)

Datazione: I-II secolo d.C.

Bibliografia: COHON 2010, pp. 94-100, fig. 1.



MAC19

Rilievo del *redemptor*

Collocazione: Capua, Museo Campano. *Provenienza:* Capua, area del teatro.

Marmo. Il pannello, tra la terza e quarta figura, a destra risulta fratturato. Alcuni frammenti di cornice sono andati perduti. *Dimensioni:* altezza cm 38; larghezza cm 120; spessore cm 10. (Foto: arachne.dainst.org/entity/1063854)

Lastra rettangolare con rappresentazione di messa in posa di una colonna per la costruzione del proscenio del Teatro di Capua (tav. CLX a). Sono rappresentate tre divinità: a sinistra Atena (riconoscibile dall'egida), seguono Zeus (seduto in trono con fulmine nella destra) e Diana (in veste da caccia con arco e faretra). A destra è riprodotta una quarta figura con capo velato e patera nella mano destra, nell'atto di compiere un sacrificio dinanzi a un piccolo altare. L'iscrizione nella barra laterale superiore indica la figura come un *genius theatri*. Probabilmente il serpente rampante, a destra, ha lo scopo di rafforzare il riferimento al *genius loci* mentre a sinistra è rappresentato un argano a ruota messo in azione da due uomini in tunica cinta; accanto è rappresentata una capra che attraverso il paranco solleva una colonna monolitica. Accanto ad essa è seduto un uomo in *exomis* intento a scolpire un capitello corinzio con un martello e uno scalpello che sarà collocato in cima alla colonna (Tav. CLX b).

Una tabula ansata stretta e lunga sotto il rilievo reca l'iscrizione:

LUCCEIUS PECULIARIS REDEMPTOR PROSCENI / EX BISO FECIT

Si tratta di una dedica a un personaggio di nome *Lucceius*, un impresario edile (*redemptor*) che tra la fine del II e il III sec. d.C. eseguì lavori nel proscenio del teatro capuano.

Pertanto, la raffigurazione non rientra nell'ambito della cosiddetta "arte plebea" ma riflette, piuttosto, un linguaggio artistico più elitario, appartenente a classi socialmente più elevate. Come indizi cronologici, i tre lavoratori forniscono più elementi rispetto alle figure ideali di divinità. La resa della barba e dei riccioli certamente suggerisce una data anteriore all'avanzato II secolo d.C. Confronti tipologici stingenti si possono trovare sul fregio dell'arco di Costantino.

Datazione: I-II secolo d.C. (LIMC II); II-III secolo d.C. (D'ISANTO 1993); III secolo d.C. (ZIMMER 1982a)

Bibliografia: CIL X 3821; JAHN 1861, tav. 9,2; *Blümner III*, pp. 125-126, fig. 12; REINACH III, tav. 13,3; GUMMERUS 1913, p. 97, fig. 17, n. 46; LUGLI 1957, p. 30, fig. 6; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 637, fig. 578; EAA III (1960) pp. 811, 816 fig. 1011; KRAUSE-KUNKEL 1974, p. 58, nt. 96, tav. 74; LIMC II, p. 1107, n. 442; ZIMMER 1982a, pp. 159-160, n. 82; D'ISANTO 1993, p. 162, n. 190,4; TRAN 2013, pp. 57-58, fig. 4.



a.



b.

MAC12

Ara di Gnaeus Cossitius Agathangelus

Collocazione: Roma, Musei Capitolini (n. inv. 2540). *Provenienza:* Roma, Trastevere.

Marmo. Fratturato sul lato sinistro. L'archipendolo e lo scalpello risultano leggermente danneggiati. L'attuale coperchio centinato (n. inv 215) non appartiene all'ara.

Dimensioni: altezza cm 86,5; larghezza cm 68; spessore cm 53.

L'ara è impostata su un'alta base modanata. Il lato anteriore accoglie un doppio campo epigrafico inquadrato da semplice cornice (Tav. CLXI a). Sul lato sinistro è raffigurata una patera, mentre a destra gli strumenti artigianali. Nello specifico sono visibili: un archipendolo (*libella*) privo di pesetto, un regolo (*regula*) non graduato, uno squadro (*norma*), un compasso (*circinus rectus*), un martello (*malleus*), un compasso di spessore (*circuus arcuatus*) e uno scalpello (Tav. CLXI b).

Iscrizione pannello sinistro:

DIS MAN(IBUS) / COSSUTIAE / ARECUSAE F(ILIAE) / GN(AEUS) COSSUTIUS / AGATHANGELUS / CONIUGI / SUAE BENE / MERENTI / VIXIT ANNIS / XXX V / ... N XVI

Iscrizione pannello destro:

DIS MAN(IBUS) / GN(AEUS) COSSITIUS / CLADUS / GN(AEUS) COSSUTIUS / AGATHANGELUS / FRATRI SUO / ISDEM LIBERTO / BENEMERENTI F(ILIO) / VIXIT ANNIS / XXXV

La tomba fu commissionata da *Cn. Cossitius Agathangelus* per sua moglie *Cossutia Arescusa* e suo fratello *Cn. Cossiutius Cladus, isdem liberto*. I *Cossutii* erano una nota famiglia di costruttori, scultori, e lavoratori della pietra da diverse generazioni, nella fattispecie gli strumenti artigianali raffigurati sull'ara si riferiscono alla professione del fratello.

Datazione: fine I sec. d.C. - inizio II secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 16 534; GUMMERUS 1913, n. 60; STUART JONES 1912, p. 73; LUGLI 1957, tav. 25, 4; COLINI 1964, p. 613, n. 25; GUARDUCCI 1967, p. 455; RAWSON 1975, p. 41; FELLETTI MAJ 1977, p. 325; ZIMMER 1982a, pp. 168-169, n. 92; GREGORI-MATTEI 1999, p. 56, n. 30, figg. 30.1-2; Bruun-EDMONDSON 2014, pp. 116-117.



a.



b.

MAC8

Ara di Statilius Aprus

Collocazione: Roma, Centrale Montemartini, (n. inv. 209). *Provenienza:* Roma, Gianicolo.

Marmo lunense. Numerose parti sono restaurate.

Dimensioni: altezza cm 189; larghezza cm 95; spessore cm 80.

Ara funeraria su alto piedistallo con iscrizione, coronato da timpano semicircolare, delimitato da due volute floreali. All'interno del timpano, una nicchia a forma di conchiglia accoglie il busto di una fanciulla in tunica, attorno al quale si dispongono due delfini (tav. CLXII).

Sotto, si apre una nicchia inquadrata da cornice modanata, che contiene i ritratti a figura intera di due personaggi: un uomo stante, in tunica e toga sulla spalla sinistra, con la mano destra regge il *sinus* e con la sinistra un altro oggetto, oggi perduto. Alla destra dell'uomo, in basso, è raffigurato un cinghiale, trasposizione figurativa del suo *cognomen*, accanto al quale, appoggiato a un albero, vi è un bambino, forse Eros (Zimmer 1982a, p. 197). Poco più a destra, a ridosso del margine dell'ara è raffigurata una *capsa* circolare. I lati brevi, invece, mostrano gli strumenti di lavoro del defunto. Sul lato destro (tav. CLXIII) è raffigurato una *decempeda* disposta obliquamente, accanto al quale sono collocati tre oggetti: un regolo graduato della lunghezza di un piede con suddivisioni in *palmae* e *digiti*, un fascio di *stili* e uno scrittoio. A sinistra, invece, sono visibili un fascio di cinque pergamene è legato da un nastro (Tav. CLXIV); l'oggetto accanto potrebbe essere identificato come un astuccio per strumenti di scrittura (Zimmer 1982a, p.198).

Iscrizione: INNOCUUS APER ECCE IACES NON VIRGINIS IRA NEC MELEAGER / ATROX PERFODIT VISCERA FERRO MORS TACITA OBREPSIT SUBITO FECITQ(UE) RUINAM QUAE TIBI CRESCENTI RAPUIT IUVENILE(M) FIGURAM T(ITO) STATILIO VOLTINIA TRIBU) APRO MENSORI / AEDIFICIOR(UM) VIXIT ANN(OS) XXII M(ENSES) VIII D(IES) XV / T(ITUS) STATILIUS VOL(TINIA TRIBU) PROCULUS / ACCENSUS VELATUS ET ARGENTARIA / EUTYCHIA PARENTES FILIO OPTUMO ET / ORCIVIAE ANTHIDI UXORI EIUS SIBIQ (UE) ET SUIS / LIBERTIS LIBERTABUS POSTERISQUE EORUM

L'iscrizione ci informa della prematura morte di *T. Statilius Aprus, mentor aedificiorum* della tribù Voltinia. I suoi familiari eressero il sepolcro per lui, per sua moglie *Orcivia Anthis*, alla quale forse è possibile riferire il busto femminile in alto, e per sé stessi.

La raffigurazione del lato principale è in altorilievo, molto elaborata con la testa di *T. Statilius Aprus* quasi a tutto tondo. Il defunto è raffigurato frontalmente rispetto allo spettatore, la sua testa si sovrappone leggermente alla cornice superiore. Porta un'acconciatura *coma in gradus formata*, con i riccioli che cadono sulla fronte, separati da profondi fori; la toga è ricca di effetti chiaroscurali. Meno attenzione è stata dedicata alle superfici laterali e gli strumenti sono caratterizzati semplicemente da linee di contorno.

Le acconciature costituiscono validi indizi per inquadrare cronologicamente la stele tra l'età di Traiano e quella di Adriano.

Datazione: età adrianea, secondo quarto del II secolo d.C. (ZIMMER 1982a, p. 198; KLEINER 1987, 83, pp. 213-214); 120 d. C. ca. (ELSNER-SQUIRE 2016).

Bibliografia: CIL VI 1975; ALTMANN 1905, pp. 246-247; BIRT 1907, p. 218; STUART JONES 1912, n. 8, p. 76-77; GUSMAN 1914, tav. 133; BOCCONI 1925, p. 58; FRIGERIO 1933, p. 27; GOETHERT

1939, p. 214-216; WEST 1941, tav. XXV, 92; HELBIG III, n. 1214, pp. 59-61 (E. Meinhardt, E. Simon); RITTI 1977, n. 37, pp. 290-291; ZIMMER 1982a, pp. 197-198, n. 142; TEDESCHI GRISANTI 1983, p. 99; FITTSCHEN 1984, p. 197; MUSSO 1987, p. 20; KLEINER 1987, n. 83, pp. 213-214, tavv. XLVI-XLVII; BOSCHUNG 1987, n. 326, p. 87; ECK 1989, p. 210; GOETTE 1990, n. Bb63, p. 133 CALABI LIMENTANI 1991, n. 17, p. 187; CASAMASSIMA - OLITSKY RUBINSTEIN 1993, n. 50, pp. 75-76; KOORTBOJIAN 1996, p. 229; GREGORI-MATTEI 1999, pp. 50-51, n. 20; D'AMBRA 2002, p. 234; DAVIES 2007, p. 41; SQUIRE 2009, pp. 176-189; LA ROCCA - PARISI PRESICCE 2010, n. 5, pp. 236-239 (A. Danti); MASSARO 2010, p.124; ELSNER-SQUIRE 2016, pp. 180-204.





MAC9

Stele di Gailus

Collocazione: Autun, Musée Rolin (Inv. 114). *Provenienza:* incerta (reimpiegato nella Chiesa di Saint-Symphorien)

Calcare.

Dimensioni: altezza cm 64; larghezza cm 69; spessore cm 18.

Stele anarchitettica con nicchia centinata e iscrizione sul bordo superiore. All'interno della nicchia curvilinea è collocato il ritratto a mezzo busto del defunto. Il personaggio è raffigurato con barba e capelli disposti in grosse ciocche che incorniciano l'alta fronte e coprono leggermente le orecchie. Il volto è abbastanza espressivo e i tratti fisionomici sono ben resi. Egli indossa una tunica caratterizzata da profonde pieghe verticali. Regge con la mano destra un regolo che solleva portandolo all'altezza del petto e, con la mano sinistra stringe una cazzuola (forse insieme a un altro oggetto, martello?). Sul lato sinistro, accanto alla nicchia, sono riproposti altri strumenti: un'ascia, dotata di gancio all'estremità del manico e una sega a telaio, disposti verticalmente come se fossero appesi. Il defunto è stato identificato con un carpentiere (Esperandieu 1910), un architetto o un "appaltatore di lavori pubblici" (Y. Le Bohec, P. Chardron-Picault).

Iscrizione: *Gailus Getuli / D(iis) M(anibus)*

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL 13, 02721; ESPÉRANDIEU 1910, *Recueil III*, p. 82, n° 1881; THOMAS 1846, p. 85; DEVOUCOUX 1848, p. 191; REINACH 1897-1898, p. 44; HATT 1951, p. 309; MORDIER 1965, p. 27, n° 32; DUVAL 1981, p. 55; ADAM, 1984, p. 96; MUSÉE ROLIN 1987, n° 531c, p. 260-261; PINETTE 1988, p. 176; LE BOHEC 2010, p. 176, n° 40; CHARDRON-PICAULT 2011, p. 159, fig. 7; FOLIN 2014, p. 294, fig. 5a.



MAC18

Rilievo del carpentiere

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (depositi, n. inv. 48421). *Provenienza:* Ostia, Isola Sacra. Terracotta. Discreto stato di conservazione.

Rilievo quadrangolare incorniciato con rappresentazione di attrezzi. Si distinguono da sinistra verso destra una riga, un compasso, di un'ascia, una piccozza, un'ascia martello o una mazza (Adam 1994, p. 35), rappresentata dall'alto, funzionale a spianare il blocco e per una rudimentale pulitura, e infine due scalpelli. La parte superiore, oggi perduta, forse riportava il nome del proprietario.

Il rilievo trova puntuali confronti con l'insegna pompeiana di *Diogenes Structor* (Cat. MAC1) per la tipologia di strumenti rappresentati e suggerisce di inquadrare la professione del defunto nell'ambito della carpenteria.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: PAVOLINI 2000; DIOSONO 2008, p. 60, fig. 33; *Machina* 2009, p. 42.

Tav. CLXVI



MAC16

Stele dei Cavedii

Collocazione: Collelongo, collezione privata. *Provenienza:* Collelongo (Grosseto).

Calcare. Leggermente fratturato.

Dimensioni: altezza cm 155; larghezza cm 87; spessore cm 11.

Stele timpanata priva di cornice caratterizzata da due iscrizioni sovrapposte su ciascuno dei due pannelli figurati. Gli strumenti artigianali raffigurati sono un compasso (*circinus*) e un martello nel pannello superiore, mentre in quello inferiore riappare la stessa tipologia di martello associata, però, a uno squadro (*norma*).

Iscrizione: Q (UINTUS) CAVEDIUS 3 (MULIERIS) L (IBERTUS) EROS SIBI / ET Q(UINTO) CAVEDIO 3 (MULIERIS) LIBERTO QUARTONI / FRATRI

I proprietari della tomba erano due fratelli, verosimilmente mastri muratori, che vollero perpetuare attraverso la propria tomba il ricordo della loro arte. Secondo la lettura di C. Letta e S. D'Amato è probabile che il nome dei due defunti sia la versione dialettale del gentilizio *Gavedius* o *Gavidius* (Letta-D'Amato 1975, p. 334). Nel complesso la stele è estremamente essenziale ma lo stile un po' grossolano risulta comunque efficace nell'evidenziare strumenti ed iscrizioni.

Datazione: II-III sec. d.C.

Bibliografia: LETTA-D'AMATO 1975, p. 334, n. 193, tav. 72; ZIMMER 1982a, p. 172, n. 98.



Q. CAVEDIVS L. E. R. O. S. S. I. T.

ET Q. CAVEDIVS L. Q. PARTIO VII
FRASANI

MAC10

Sarcofago dell'architetto

Collocazione: Roma, Museo della Catacomba di Pretestato (PCAS, PRE S 376). *Provenienza:* Roma, Catacomba di Pretestato.

Marmo grigio con venature blu. Molto frammentario. Mancano grosse porzioni della fronte e dei lati, il timpano, invece, è quasi completamente conservato.

Dimensioni: altezza cm 199; larghezza cm 233; spessore cm 102.

Grande sarcofago con coperchio a doppio spiovente e timpani laterali decorati con raffigurazioni di strumenti. La fronte è caratterizzata da una parete di fondo in conci, scandita da quattro colonne, di cui quelle angolari quasi interamente conservate, e apertura centrale. Sopra l'epistilio modanato si imposta il coperchio a doppio spiovente con copertura che richiama il tipo corinzio in tegole e coppi. All'interno del campo del timpano sono presenti cinque strumenti artigianali disposti in modo da lasciare libero lo spazio centrale: un archipendolo è, infatti, visibile in alto, mentre in basso, lungo la cornice inferiore sono disposti un regolo graduato, un compasso, uno scalpello e un martello.

Il sarcofago fu rivenuto all'interno del complesso cimiteriale sulla via Appia Pignatelli insieme a una grande quantità di materiali marmorei e sottoposto a un intervento di restauro (Bucolo 2015, pp. 95-96).

La forma del sarcofago è singolare e rivela influssi di matrice orientale (Gütschow 1938, p. 139; Zimmer 1982a, p. 171). Probabilmente fu realizzata secondo i gusti del defunto, un architetto o un costruttore. Gli strumenti sono eseguiti in modo molto dettagliato con uno stile rigido e poco plastico. La loro distribuzione sul frontone appare rigorosamente simmetrica. La datazione si basa sulle caratteristiche degli elementi architettonici che decorano il sarcofago e pongono il pezzo in una fase matura dell'età imperiale.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: GÜTSCHOW 1938, pp. 129-140, n. 14; LUGLI 1957, tav. 25, 1; KOCH-SICHTERMANN 1982, pp. 71, 82, 122, 246; ZIMMER 1982a, p. 171, n. 96; ASR I, 4, p. 144, n. 135, tav. 118, 1-2; DE MARIA 2004, pp. 131-148; SPERA 2004, p. 23; BUCOLO 2015, pp. 91-108.



a.



b.

MAC11

Scena di costruzione dall'ipogeo di Trebio Giusto

Collocazione: in situ. Provenienza: Roma, quartiere Appio-Latino, ipogeo di Trebio Giusto (parete meridionale).

Affresco.

Dimensioni: (intera parete) altezza cm 395, larghezza cm 300.

La pittura si trova all'interno di una camera sepolcrale a pianta quadrangolare e pertinente a un ipogeo scoperto casualmente nel 1911. Sulla parete di fondo è presente l'iscrizione che informa dei committenti del sepolcro: *Trebius Iustus et Horonatia Saeverina Filio Maerenti Fecerunt Trebio Iusto Signo Asello Qui Vixit Annos XXI Meses VI Dies XXV.*

L'iscrizione, infatti, ricorda che i coniugi (Trebio Giusto ed Horonazia Severina fecero costruire il sepolcro per il meritevole figlio Trebio Giusto, detto Asello, che visse ventuno anni, sei mesi e venticinque giorni.

La scena di cantiere fa parte di un ciclo decorativo che abbellisce tutte le pareti della camera sepolcrale, con temi, forse, di vita quotidiana accostati a simboli ed elementi oltremondani (Bisconti 2004, pp. 133-134). La pittura qui esaminata si riferisce alla rappresentazione di una scena di costruzione, quindi di un cantiere edile con cinque muratori a lavoro. Si distingue un uomo, forse il capo mastro, dietro un muretto di laterizi, nell'atto di indicare all'aiutante che sta in piedi, di fronte a lui, il punto dove mettere la malta. Entrambi portano la barba, a differenza degli altri, e potrebbero verosimilmente essere i personaggi più anziani. Appena più in basso sono raffigurati tre giovani operai: quello di destra impasta la malta con la marra e la ripone entro un'anfora spezzata poco più in là, gli altri sono impegnati nel trasporto di laterizi (muratore a sinistra) e di malta, quest'ultima trasportata entro un trogolo, sulla spalla sinistra, dall'operaio che sale sulla scala verso i lavoratori più anziani. La presenza di tale affresco suggerirebbe di identificare il defunto come un piccolo e benestante imprenditore edile (Paparatti 2004, p. 91), benché in passato sia stata proposta un'interpretazione simbolica di costruzione della città mistica in riferimento alla setta cristiana degli gnostici (Marucchi 1911, pp. 215-217, 223).

La scena rappresenta un chiaro esempio di iconografia del reale dal gusto plebeo che perdurò nell'arte tardoantica e delle catacombe sebbene filtrata e accostata a raffigurazioni a carattere biblico (Bisconti 2004, p. 142).

Datazione: prima metà IV secolo d.C.

Bibliografia: MARUCCHI 1911, pp. 215-224; KANZLER 1911, pp. 201-207, tav. 11, fig. 5; BISCONTI 2000, pp. 258-262; BISCONTI 2004, pp. 133, 142-143, fig. 110; PAPARATTI 2004, pp. 91-93, figg. 82-83; REA 2004, pp. 9-18, 53-80.



5.1.9 Metallurgia

- Estrazione dei metalli (EM)

EM1. Rilievo dei minatori

Collocazione: Bochum, Deutsches Bergbau-Museum (inv. 330.2396). Provenienza: Linares (Costulo, *Los Palazuelos – Hispania Citerior Tarraconensi, conventus Carthaginiensis*)

Rilievo frammentario in arenaria spezzato ai lati e nella porzione superiore. Dimensioni: lunghezza cm 49,5, spessore 8,5-10 cm.

Rilievo con raffigurazione di otto personaggi in fila, da sinistra verso destra. Originariamente interpretati come martiri cristiani o devoti in processione (Daubrée 1882), si tratta in realtà di otto minatori raffigurati nel momento in cui si dirigono presso le miniere (Rodríguez de Berlanga 1881). Le figure sono disposte allineate su due file: i cinque in primo piano sono ordinati secondo proporzioni gerarchiche, con il personaggio di sinistra, leggermente distanziato, di dimensioni maggiori e verosimilmente da identificare come caposquadra. Tutti sono a torso nudo e appaiono vestiti nel medesimo modo con corto calzone e grembiule in cuoio (utile per proteggere l'addome dai contenitori con i quali venivano trasportati i minerali). La figura maggiore porta una grande tenaglia poggiata sulla spalla destra, mentre con la sinistra regge un oggetto, forse una campana utile a richiamare gli operai (Sandars 1903; Blanco Freijero – Luzon Nogué 1966); il personaggio immediatamente davanti a lui porta un piccone, il successivo tiene un oggetto identificabile con una lucerna (Baena del Alcazar – Beltran Fortes 2002) mentre per gli altri due non è possibile fornire maggiori dettagli a causa dello stato di conservazione del pezzo. Interessante è la volontà del lapicida di rendere la profondità dello spazio con l'inserimento di alcune sagome in secondo piano.

Datazione: prima metà I secolo d.C.

Bibliografia: SANDARS 1903, pp. 201-204, tav. IV; MÉLIDA 1925, pp. 698-699, fig. 220; WINKELMANN 1950, pp. 2-5, fig. 1; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 9, fig. 8; BLANCO FREIJERO – LUZON NOGUÉ 1966, p. 85; DOMERGUE 1990, pp. 352-353, fig. XXXII; LAZZARNI 2001, p. 45; RODRÍGUEZ OLIVA 2001, pp. 197-206; BAENA DEL ALCÁZAR – BELTRÁN FORTES 2002, pp. 90-94; MELE 2008, pp. 44-46; 91, n. 7; DI GIACOMO 2016, p. 16, fig. 9.



EM2

Stele di Quartulus

Collocazione: Madrid, Museo Arquelógico Nacional (inv. 16.744). *Provenienza:* Baños de la Encina (*Hispania Citerior Tarraconensis, conventus Carthaginiensis*)

Pietra arenaria rossa.

Dimensioni: altezza cm 117,5, larghezza cm 53 cm.

Stele anarchitettonica con coronamento ad arco caratterizzata da una nicchia semicircolare al cui interno è raffigurato il ritratto a figura intera di un fanciullo. Egli indossa una tunica corta, o *sagum*, con maniche e stringe nella mano destra un picco di dimensioni ridotte e con la sinistra regge un cesto per il manico.

Sul piedistallo di base è incisa l'iscrizione: *Q(u)artulus / an(n)oru(m) IIII si(t) [tibi terr]a le [vis]*
L'epigrafe è stata trascritta e commentata nel corso del tempo in modo impreciso generando un'erronea lettura del nome del defunto, *Q(intus) Artulus* ormai ampiamente accettato come *Quartulus* (Mele 2008, p. 94). Altro errore è legato all'indicazione dell'età dell'individuo, a causa dell'errata associazione di *V* al termine *annor* (da qui *annorum*) e successivamente interpretata come ordinale da accostare a *IIII* (Giardina 2000, pp. 412-416). Di fatto il defunto, un fanciullo originariamente considerato di quattro anni, poi, identificato più correttamente con un bambino di nove anni, come dimostrerebbe anche la corporatura del ritratto, era un minatore che, come molti bambini della Spagna romana, era impiegato già in tenera età come operaio all'interno delle miniere (Giardina 2000, n. 17).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL II, 3258; CILA VI, n. 214; BLANCO FREIJEIRO – LUZON NOGUEÉ 1966, p. 86; GIARDINA 2000, pp. 407-416; BAENA DE ALCÁZAR - BELTRÁN FORTES 2002, pp. 72-73, tav. V, I; ARRIGONI BERTINI 2006b, p. 370, fig. 2; *Artifex* 2006, p. 46; MELE 2008, pp. 46-47, 95-96; PORENA 2016, p. 684; DI GIACOMO 2016, pp. 16-17, fig. 10.



- *Lavorazione dei metalli (LM)*

LM1. Stele dello scutarius

Collocazione: Capua, Museo Campano, patio. *Provenienza:* S. Andrea de'Lagni, vicino Capua. Travertino. Superficie particolarmente rovinata.

Dimensioni: altezza cm 250; larghezza cm 95 (alla base); spessore cm 45.

Stele architettonica, leggermente rastremata verso l'alto con iscrizione e raffigurazione sottostante. La parte sommitale presenta una terminazione a punta definendo un frontone. Appena al di sotto è incisa l'iscrizione: *C(aius) Magius C(ai) l(ibertus) / Alexander / scutarius*. Segue un grande scudo rotondo (*scutum*).

L'iscrizione ci informa che *Caius Magius Alexander*, liberto di origine greca svolgeva il mestiere di costruttore di scudi. La stele risulta nel complesso molto semplice ed essenziale, focalizzata tutta nella rappresentazione dello scudo. L'iscrizione, nonché il materiale impiegato per la stele e le caratteristiche stesse del pezzo suggeriscono una datazione ad età tardo repubblicana.

Datazione: I secolo a.C.

Bibliografia: CIL X 3971; GUMMERUS 1913, p. 84, fig. 12, nr. 32a; FREDERIKSEN 1959, p. 110; ZIMMER 1982a, p. 138, n. 55; D'ISANTO 1993, pp. 164-165, n. 5; PERCONTE LICATESE 1997, p. 77.



LM32

Stele di Tiburtius

Collocazione: Capua, Corso Granpriorato di Malta, inglobato nel pilastro sinistro del cancello.

Provenienza: Capua.

Pietra locale. La superficie risulta deteriorata, i margini furono tagliati in epoca moderna.

Dimensioni: altezza cm 165, lunghezza cm 58, spessore cm 40.

Stele anarchitettonica (?) con iscrizione e raffigurazione di due coltelli appena al di sotto.

Iscrizione: Q(UINTI) TIBURTI Q(UINTI) L(IBERTI) / MENOLAVI / CULTRATI OSS(A) / HEIC SITA SUNT

L'iscrizione ricorda il defunto *Tibertius*, liberto e *cultrarius*. Il riferimento alla professione trova corrispondenza nell'essenziale raffigurazione degli attrezzi del mestiere in basso.

Disegno molto piatto, simile a un graffito. Dato lo stato di conservazione il contorno degli oggetti si distingue appena. La formula HEIC SITA SUNT e l'ortografia arcaica della -I- allungata sotto forma di dieresi -EI- suggeriscono una cronologia alla tarda età repubblicana (Zimmer 1982a).

Datazione: I secolo a.C.

Bibliografia: CIL X 3984; DAREMBERG-SAGLIO 1877, fig. 2117, s.v. *culter* (Reinach); GUMMERUS 1913, n. 32; ZIMMER 1982a, p. 195, n. 137; D'ISANTO 1993, p. 239, n. 355, 2; PERCONTE LICATESE 1997, p. 76.



LM45.

Stele di M. Hordonius Philargyros Labeo

Collocazione: disperso. *Provenienza:* Capua (?)

La stele risulta attualmente dispersa. G. Zimmer riferisce che si trovava a Capua, all'interno della Chiesa di San Michele e forse si disperse durante i lavori di ristrutturazione dell'edificio religioso. Pertanto, in assenza del pezzo reale si dispone di un'antica incisione. Secondo il disegno la stele era impostata su un'alta base e in alto era sormontata da un coronamento a volute. Il corpo parallelepipedo privo di qualsiasi cornice accoglieva l'iscrizione e la raffigurazione di un oggetto in basso. Si trattava di una lanterna con manico rivolto all'insù.

L'iscrizione è distribuita in più zone della stele. Nello spazio tra le volute si legge: IN FR(ONTE) P(EDES) VIII

Nel campo principale:

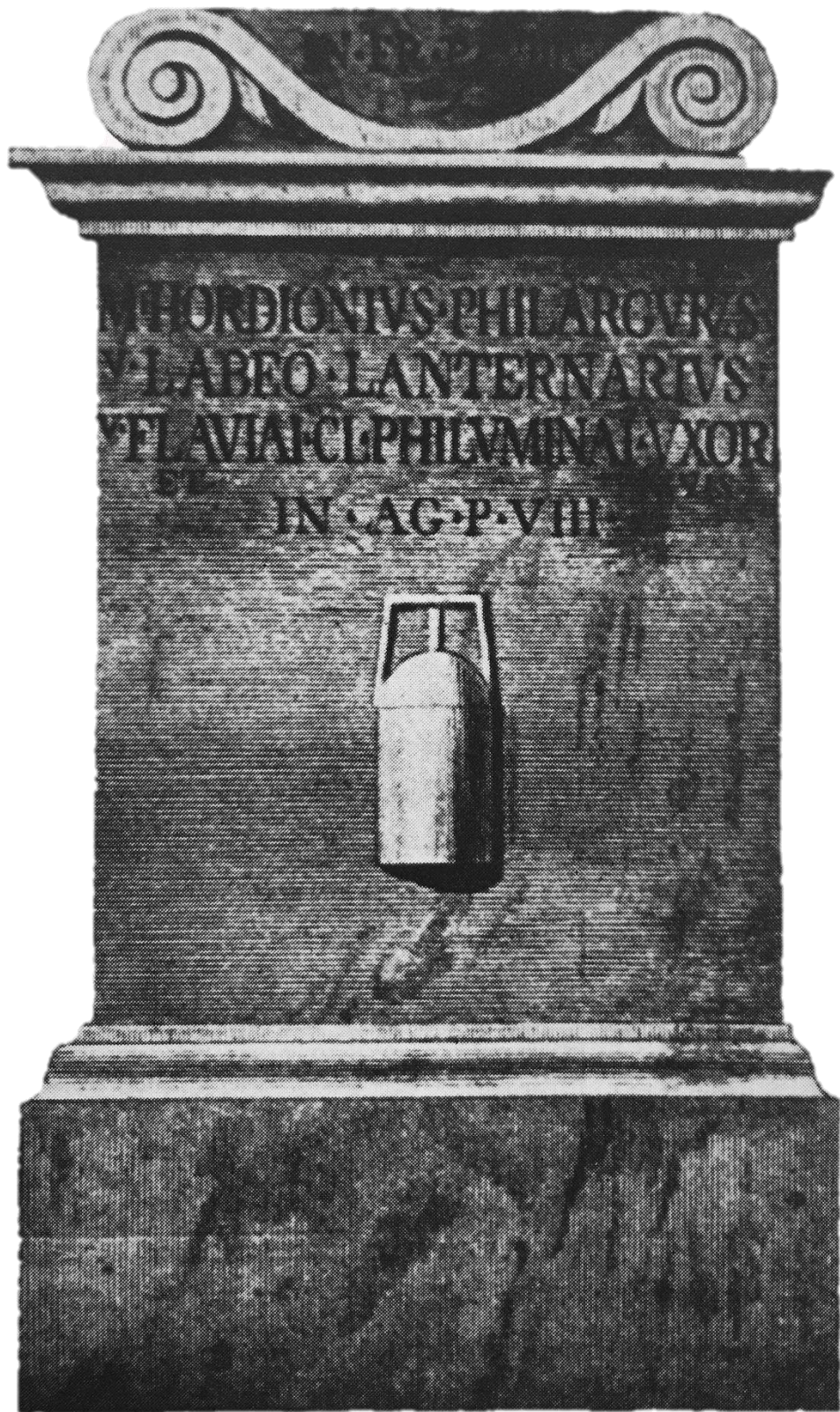
M(ARCUS) HORDONIUS PHILARGURUS / V(IVUS?) LABEO LANTERNARIUS
V(IVAE?) FLAVIAI C(AI) L(IBERTAE) PHILUMINAI UXOR(I) / ET SUIS / IN AG(RO)
P(EDES) VIII

L'iscrizione identifica *M. Hordonius Philargyros Labeo* come un *lanternarius* (letteralmente portatore di lanterna) colui che si occupava della produzione di lanterne in bronzo e in senso lato può essere considerato un impresario della pubblica illuminazione (Perconte Licatense 1997, p. 77). Il modello riprodotto sulla stele è fedele agli esemplari reali provenienti dalle città vesuviane (Zimmer 1982a, p. 204).

L'inquadramento cronologico è suggerito dalla tipologia di stele e dalle caratteristiche dell'iscrizione le quali permettono di collocare il monumento in età protoaugustea (Zimmer 1982a; D'Isanto 1993).

Datazione: fine I secolo a.C. – inizio I secolo d.C.

Bibliografia: CIL X 3970; DAREMBERG-SAGLIO 1904, pp. 924-925, *lanterna* (Toutain); LOESCHKE 1909, pp. 391-392, fig. 10; GUMMERUS 1913, n. 11; ZIMMER 1982a, pp. 203-204, n. 149; D'ISANTO 1993, p. 148, n. 167, 15; PERCONTE LICATESE 1997, p. 77.



LM43

Stele di P. Licinius Philonicus e P. Licinius Demetrius

Collezione: Londra, British Museum, (n. inv. 1954, 12-14, 1). *Provenienza:* Frascati, Villa Muti. Marmo. Leggermente danneggiato a sinistra. Alcuni dettagli, come le pinze, o i nasi, risultano fratturati o abrasi. *Dimensioni:* altezza cm 68; larghezza cm 80; spessore cm 29.

Stele con sommità timpanata e nicchia rettangolare. Il timpano con cornice poggia su due pilastri angolari. La nicchia accoglie i ritratti di due uomini, uno di mezza età e l'altro più anziano. Sul bordo inferiore è presente l'iscrizione.

Nel timpano sono rappresentati un martello, due conii sovrapposti (Travaini 2007) o, secondo un'altra ipotesi un'incudine con un conio sovrapposto (Barello 2006) e una tenaglia che stringe un conio. Sul pilastro sinistro sono visibili un fascio littorio e una *virga*, forse in riferimento all'attività di littore del giovane ritratto a sinistra. Sul pilastro destro, invece, sono visibili gli strumenti da carpenteria: un trapano (*terebra*) ad arco, un coltello (*scalprum*), la testa di un'ascia e un altro piccolo oggetto.

Iscrizione: P(UBLIUS) LICINIUS P(UBLII) L(IBERTUS) / PHILONICUS P(UBLIUS) LICINIUS P(UBLII) L(IBERTUS) / DEMETRIUS PATRONO FECIT

La breve iscrizione menziona i defunti *P. Licinius Philonicus* e *P. Licinius Demetrius*, liberti la cui attività professionale era verosimilmente collegata a quella di Publis Licinius (Stolo) monetiere per Augusto nel 17 a.C.

La datazione è suggerita dallo stile dei ritratti collocabile con una certa sicurezza nella ritrattistica della prima metà del I secolo d.C. (Frenz 1985).

Datazione: età augustea. Fine I sec. a.C. (Burford 1985; Frenz 1985), metà I sec. d.C. (Zimmer 1982a).

Bibliografia: CIL XIV 2721/2722; ASHMOLE 1955/56, pp. 71-73, tav.2 3; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 488, fig. 446; VERMEULE 1957, p. 107, fig. 11; MANNING 1965, pp. 25-28; LAWRENCE 1972, p. 258, tav. 79a; ZANKER 1975, 270.10; 274.24; KLEINER 1977a, p. 196, nr. 3; FRENZ 1977, 170 H 5; ZIMMER 1982a, p. 191, n. 128; FRENZ 1985, p. 95, n. 28, tav. 13.2; BURFORD 1985, tav. 46; GRANINO CECERE 2005, pp. 302-303, n. 382; BARELLO 2006, p. 83; TRAVAINI 2007, p. 269, n.7.

LM3

Stele di M. Sextius Stabilio

Collocazione: Pesaro, Museo Archeologico Oliveriano (n. inv. 168). *Provenienza:* S. Maria della Fabrecce (Pesaro).

Calcere travertinoso. Leggermente fratturato in alcuni punti.

Dimensioni: altezza cm 205; larghezza cm 60; spessore cm 21. Pannello: altezza cm 37; larghezza cm 52.

Stele anarchitettonica con iscrizione e pannello figurato. La raffigurazione con scena artigianale è ricavata a metà altezza ed è caratterizzata dalla presenza di due fabbri a lavoro. Al centro, tra le due figure, è rappresentato un cippo sul quale poggia l'incudine (*incus*); l'uomo a sinistra indossa una tunica corta e tiene un martello a manico lungo con entrambe le mani; l'altro personaggio, a destra, tiene un pezzo di metallo sull'incudine con una pinza, cercando di metterlo nella corretta posizione in modo che possa essere percosso col martello. Iscrizione: M(ARCUS) SEXTIUS M(ARCI) L(IBERTUS) / STABILIO SIBI ET / M(ARCO) SEXTIO M(ARCI) F(ILIO) PATRONO /ET M(ARCO) SEXTIO M(ARCI) L(IBERTO) PHILARGYRO / FRATRI / EX TESTAMENTO

La tomba fu eretta su disposizione testamentaria dal liberto *M. Sextius Stabilio* per sé stesso, per il fratello *M. Sextius Philargyro* e per il comune patrono, *M. Sextius*, al quale entrambi dovevano la loro liberazione. I fabbri rappresentati dovrebbero verosimilmente essere i due fratelli, che riuscirono forse ad accumulare le risorse necessarie per offrire la sepoltura al patrono.

Dal punto di vista stilistico la raffigurazione è molto semplice ma il rilievo appare piuttosto profondo (1 cm). Le figure dei due lavoratori sono ben evidenziate e spiccano dal piano di fondo. La composizione è articolata lungo un asse centrale che divide la scena in due parti abbastanza simmetriche. La posa dei due uomini, infatti, sembra quasi speculare.

L'inquadramento cronologico è basato sull'assenza della dedica *Dis Manibus* e sulle caratteristiche architettoniche della stele che suggerirebbero una datazione alla prima età imperiale (ZIMMER 1982a, p. 180).

Datazione: fine del I sec. a.C. - prima metà I sec. d.C.

Bibliografia: CIL XI 6448; GUMMERUS 1913, n. 13; ZICARI 1969, p. 15; FELLETTI MAJ 1977, p. 375, tav. LXXXIII, fig. 194; ZIMMER 1982a, p. 180, n. 113; CRESCI MARRONE – MENNELLA 1984, pp. 402-403, n. 170.



LM2

Ara di Lucius Octavius

Collocazione: Ferrara, Lapidario Civico (n. inv. RA 802). *Provenienza:* S. Martino (FE)

Pietra brunasta. Fratturato sull'angolo superiore sinistro. Diffuse tracce di restauro moderno.

Dimensioni: altezza cm 80; larghezza cm 57; spessore cm 33.

Ara-ossuario con zoccolo liscio e dado iscritto, decorato a rilievo bassissimo e parzialmente incassato. Proprio in sommità è presente un alloggiamento rettangolare per accogliere l'urna e un foro per tassello. Il rilievo rappresenta due fabbri intenti a battere sull'incudine. L'uomo a destra indossa il *subligaculum* e porta il *pileus* sulla testa; regge con la mano destra un martello (*malleus*), mentre nella sinistra tiene con un paio di pinze (*forceps*) un pezzo di ferro sull'incudine. Il secondo personaggio, a sinistra battere il martello con entrambe le mani sollevate sopra la testa.

Iscrizione: Ossa / [L(uci)] Octavi, T(iti) f(ili). / In fr(ontr) p(edes) (tredecim) / in agr(o) p(edes) (quattuordecim).

La breve iscrizione riporta il nome del defunto, *Lucius Octavius*, figlio di Tito e le indicazioni relative alle dimensioni dell'area funeraria che doveva essere grossomodo quadrangolare di 13 per 14 piedi.

La raffigurazione si sviluppa lungo una base corrispondente alla modanatura della stele; le figure sono eseguite in un rilievo molto piatto quasi graffito, ma rivelano una certa plasticità; il movimento e i dettagli anatomici, infatti, sono resi in modo piuttosto efficace.

Datazione: I sec. d.C.

Bibliografia: CIL V 2426; GUMMERUS 1913, n. 18; MANSUELLI 1976, p. 54, fig. 26; ZIMMER 1982a, p. 179, n. 112; DEXHEIMER 1998, p. 73, n. 5.



LM4

Ara di L. Cornelius Atimetus

Collocazione: Roma, Vaticani, Galleria lapidaria (n. inv. 9277). *Provenienza:* sconosciuta.

Marmo. Le raffigurazioni sono danneggiate in alcuni punti.

Dimensioni: altezza cm 133; larghezza cm 100; spessore cm 90.

Ara funeraria su una base modanata; il lato principale è definito da colonne scanalate su una base angolare e capitello corinzio (Tav. CLXXVIII). La parte posteriore è decorata con una *patera* e un *guttus*. In cima è ricavato lo spazio per la collocazione dell'urna. Al centro del lato sinistro è riprodotta una scena artigianale con due uomini intenti a lavorare (Tav. CLXXIX a-b). A sinistra è raffigurato un personaggio in *exomis* seduto su uno sgabello (*subsellium*). Tra le sue gambe trattiene un cippo, mentre con la mano sinistra regge un oggetto, forse tenaglie, dinanzi al fuoco e, con la destra, tiene probabilmente un martello. Al centro della composizione è raffigurata l'incudine poggiata sul *caudex*. A destra un uomo in piedi sta per colpire con il martello l'oggetto sull'incudine (Tav. CLXXIX a).

Sopra i due uomini è collocata un'asta con dei ganci dai quali pendono diversi strumenti: coltelli, un paio di pinze, un esemplare di *falx vinaria* e una lama; dietro le figure, invece, è riprodotto un forno con l'apertura e il soffiutto.

Il lato destro, invece, raffigura una scena di vendita (Tav. CLXXIX b): a sinistra vi è un uomo in toga e sandali accuratamente lavorati; a destra un secondo personaggio in tunica a maniche corte. Tra i due personaggi è collocato un armadietto con cassetto in basso, le ante dell'armadio sono aperte per mostrare i prodotti in vendita. In alto sono sistemate varie tipologie di falci (BUORA 2007, p. 250); nella seconda fila è raffigurata una serie coltelli e altri attrezzi, ai lati, invece, sono visibili due strumenti a forma di spatola, che probabilmente servivano a lisciare la cera sulla lavagna. Ancora più in basso vi sono una serie di astucci con *stili*.

Iscrizione: L(UCIUS) CORNELIUS / ATIMETUS / SIBI ET L(UCIO) CORNELIO / EPAPHRAE LIB(ERTO) / BENEMERENTI / CETERISQU(E) LIBERTIS / LIB(ERTABUS) POSTERISQUE / EORUM

L'ara funeraria fu eretta da L. Cornelius Atimetus per sé e il suo liberto Epaphra. I due uomini associavano la produzione di strumenti da taglio alla vendita come è chiaramente illustrato dalle scene.

Datazione: metà I secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 16166; BLÜMNER IV, p. 370; ALTMANN 1905, pp. 172-173, figg. 139. 139a; GUMMERUS 1913, p. 78, fig. 7.8; WEST 1941, p. 89; PAOLI 1948, tav. 46; COLINI 1964, p. 616, n. 43; HELBIG I, n. 400 (Simon); BURFORD 1985, fig. 36; ZIMMER 1982a, pp. 180-182, n. 114; CLARKE 2003, pp. 121-123, figg. 67-68; GRIMALDI BERNARDI 2005, p. 2, fig. 2; BUORA 2007, pp. 250-251, figg. 5-6.





a.



b.

LM9

Ara di L. Minicius Optatus

Collocazione: Este, Museo Nazionale Atestino (n. inv. I.G. 1292). *Provenienza:* Este, Borgo Salute.

Pietra arenaria (Pietra di Nanto). Superficie parzialmente consunta, soprattutto la testa dell'artigiano e lo strumento che regge in mano.

Dimensioni: altezza cm 77; larghezza cm 54; spessore cm 35.

Ara funeraria su zoccolo chiusa in alto da semplice modanatura con listello e gola, sotto la quale corre una fascia contenente l'iscrizione. Al centro vi è un'ampio spazio che accoglie la raffigurazione artigianale. Un artigiano seduto di profilo verso destra su una sediolina pieghevole, tiene con le pinze una situla che sta forgiando e nella mano destra un altro oggetto ormai non più riconoscibile (martello?). Al centro è posta un'incudine (*incus*) su un cippo (*caudex*); a destra, in alto, sono raffigurate altre due situle, una in vista frontale, l'altra dall'alto; in basso, invece, è presente un altro oggetto non chiaramente riconoscibile.

Iscrizione: L(UCIUS) MINICIUS L(UCII) L(IBERTUS) OPTATUS / S(E) V(IVO) S(OLVIT) L(IBENS) M(ERITO) IDEM STRAVIT

Il testo riporta il nome del defunto *Lucius Minucius Optatus*, liberto di *Lucius*. Il resto dell'iscrizione è stato oggetto di ampio dibattito. Alcuni studiosi, infatti, interpretarono la lettera "S" con l'iniziale di *Silvanus*, divinità popolare e privata dei boschi e delle coltivazioni (BUCHI 1992, p. 282; DORCEY 1992, p. 162) e meno probabilmente della *Salus* (BOSCOLO 2016, p. 128). La presenza, tuttavia, del verbo *sterno* nella formula *idem stravit* e di conseguenza il riferimento all'attività di lastricatura di strade richiamerebbe tutt'altro significato. Altri studiosi, infatti, sono piuttosto concordi nell'interpretare l'ara come un dono da parte del liberto e artigiano atestino a *Silvanus Aug(ustus)* Lucio Celio Settimo, *sexvir* ad Aquileia e ad Este (BUCHI 1992, p. 282) e ciò costituirebbe uno dei numerosi esempi di evergetismo privato, ben documentato nella Regio X (ZERBINI 1990, pp. 23-61), che nello specifico si esplicò con i lavori di lastricazione di una strada (FOGOLARI 1957, p. 34; ZERBINI 1990, p. 73, tab. III; BOSCOLO 2016, p. 128). Un'altra lettura riconosce, infine, nella sigla S. V. S. L. M. la formula *s(olvit) v(otum) s(uum) l(ibens) m(erito)* (ZIMMER 1985, p. 185; SCHRAUDOLPH 1993, p. 246, n. L204; GOFFIN 2002, p. 351, n. 99).

L'artigianato metallurgico atestino godeva di grande fama, con produzioni qualitativamente pregiate soprattutto nell'arte delle situle (BUCHI 1992, p. 272). Sebbene in età romana tale artigianato subì una fase di decadenza l'ara di *Lucio Minucio Optato* ancora nella prima età imperiale documenta il mantenimento di tale produzione nonché il lavoro, talvolta anche abbastanza remunerativo, di artigiani e calderai dell'agro atestino.

Datazione: I sec. d. C.

Bibliografia: CIL V 2477; GUMMERUS 1913, n. 6; PAOLI 1948, tav. 44; FOGOLARI 1957, pp. 34, 63, fig. 2; COLINI 1964, p. 617, n. 49; BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 62, fig. 65; ZIMMER 1982a, p. 185, n. 120; LAZZARO 1985, p. 466; ZERBINI 1990, p. 37, tab. III; BUCHI 1992, p. 273, fig. 208; DORCEY 1992, p. 162; SCHRAUDOLPH 1993, p. 246, n. L204; BOLLA 1996, pp. 187-188; GOFFIN 2002, p. 351, n. 99; BOSCOLO 2016, p. 128.



LM10

Rilievo del calderaio

Collocazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, (inv. n. 6575). *Provenienza:* incerta (Collezione Farnese, Pompei?).

Marmo italico. La testa dell'uomo seduto a destra è un po' danneggiata. Superficie leggermente abrasa.

Dimensioni: altezza cm 42; larghezza cm 54.

Rilievo rettangolare con cornice raffigurante i diversi momenti del lavoro che si svolgeva nell'officina di un calderaio. Al centro dell'immagine è raffigurato un uomo barbuto, in tunica a maniche corte, seduto su un piedistallo mentre tiene un oggetto in metallo sull'incudine che sta per essere colpito da un altro lavorante, a destra, vestito in corta tunica (*discincta*) e sandali, con un martello a manico lungo. A sinistra, invece, un uomo barbuto in *tunica cincta* pesa il metallo in una grossa bilancia. Accanto a lui, un bambino lo tira per la veste. A destra vi è una figura seduta su una sedia, impegnata a rifinire un piatto. Sullo sfondo, sopra il gruppo centrale, è raffigurato il forno con la grande porta rotonda. Vari prodotti pronti per la vendita campeggiano nello spazio rimanente dell'immagine, tra i quali sono riconoscibili alcune forme di pasticceria bene note grazie ai ritrovamenti di Pompei (*Homo faber* 1999, p. 176). Infine, a destra, a metà altezza è posta la statua di un cane.

Sulla base di alcuni dettagli stilistici, come la testa barbata dell'uomo seduto al centro, confrontabile con le teste dei rilievi dell'Isola Sacra (117,119) e il solco rigido che definisce i contorni delle singole figure, lo studioso G. Zimmer propose di inquadrare il rilievo tra l'età di Adriano e quella di Marco Aurelio (ZIMMER 1982a, p. 186). Secondo gli ultimi studi il rilievo potrebbe essere identificato come un'insegna di bottega e inquadrarsi nell'ultimo periodo di Pompei (*Homo faber* 1999, p. 176).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: JAHN 1861, p. 360; BLÜMNER IV, p. 251; GUMMERUS 1913, nr. 5; NOWOTNY 1913, pp. 179-196; COLINI 1964, p. 617, nr. 53; MUTZ 1972, fig. 2; GAITZSCH 1980, II, tav. 36a; ZIMMER 1982a, pp. 185-186, n. 121; PIRZIO BIROLI 1990, p. 12, n. 5; TASSINARI 1993, p. 224, fig.5; *Homo faber* 1999, p. 176, n. 201; DI GIACOMO 2009, p. 6; PERNOT 2011, p. 107, fig. 61.



LM23

Rilievo degli Auli Antestii

Collocazione: Roma, Musei Vaticani, Galleria lapidaria (n. inv. 8491). *Provenienza:* Roma
Marmo giallo a grana fine. Angoli fratturati. Nasi di tutti i ritratti danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 47; lunghezza cm 102.

Rilievo a cassetta con teoria di ritratti e rappresentazione di attrezzi sul campo sinistro. All'interno della nicchia sono visibili i ritratti di tre personaggi a mezzafigura. A sinistra è un anziano uomo calvo, in tunica e toga; al centro una giovane donna con tunica e mantello; a destra, un uomo adulto, ma più giovane del precedente e vestito nel medesimo modo. A sinistra, accanto alla nicchia, sono riprodotti vari strumenti artigianali: un *colum* (colino) per filtrare il vino, un cantaharus su basso piede, una pinza, un'incudine (*incus*) e un tubo, gli strumenti tipici dei *vascularii* (DI GIACOMO 2016, pp. 146-148).

Iscrizione principale: A(ULUS) ANTESTIUS A(ULI) L(IBERTUS) ANTIOCHUS ANTESTIA
RUFA A(ULUS) ANTESTIUS A(ULI) L(IBERTUS) NICIA

Iscrizione sopra gli strumenti:

A(ULLUS) ANTESTIUS AA (AULORUM DUORUM) L(IBERTUS) SALVIUS

I due uomini *Antiochus* e *Nicia* erano liberti di *Aulo*. Secondo Zimmer non è possibile stabilire con certezza il rapporto della giovane donna con i personaggi nominati nell'iscrizione. Lo studioso ipotizza che fosse sposata con uno dei due uomini. L'iscrizione sopra gli strumenti menziona un quarto personaggio *A. Antestio Salvius*, un liberto, verosimilmente liberato dagli altri due uomini. È probabile che tutti lavorassero nella medesima officina.

L'esecuzione degli strumenti è di bassa qualità. Lo sfondo è approssimativamente levigato, le tracce dello scalpello sono ancora visibili. La riproduzione è priva di plasticità, soprattutto nella resa dell'incudine. In generale gli strumenti hanno uno stile grossolano mentre i ritratti sono elaborati un po' più accuratamente.

Datazione: prima età augustea (FRENZ 1977, p. 149); 30-13 a.C. (KLEINER 1977a, p. 225); inizio età imperiale – età augustea (ZIMMER 1982a, p. 190); media-tarda età augustea, intorno al 20-10 a.C. (KOCKEL 1993, n. L16, pp. 186-187).

Bibliografia: CIL VI 11 896; GUMMERUS 1913, p. 75; AMELUNG 1903, n. 31c, p. 193; DIEHL 1912, Tab. 22; BRANDT 1927, p. 104; ZADOKS 1932, p. 75, tav. XVII; VESSBERG 1941, n. 5, p. 203, Tav. XLII, 3; ZANKER 1975, p. 279; KLEINER 1977a, n. 51, p. 225; FRENZ 1977, n. d18, p. 149 (primo-augusteo); FABRE 1981, p. 153; ZIMMER 1982a, p. 190, n. 127; VOLPI 1986-1987, n. e36, p. 261; MONTERUMICI 1990, p.65; KOCKEL 1993, n. l16, pp. 186-187; DI STEFANO MANZELLA 1995, p. 119; DI GIACOMO 2016, pp. 146-148, fig. 97.



LM24

Stele dei Magii

Collocazione: Milano, Museo Archeologico (n. inv. A.0.9.6625). *Provenienza:* Milano, fondazioni del Monastero di S. Ambrogio.

Arenaria locale. Il timpano è danneggiato, mancano gli acroteri e il vertice; fratturato anche l'angolo inferiore destro; i volti dei due uomini sono danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 103; larghezza cm 88; spessore cm 31.

Stele timpanata con nicchia quadrangolare al centro con i ritratti di due personaggi a mezzafigura in toga che si stringono la mano. L'uomo di destra, un po' più anziano, regge con la mano libera una tenaglia. Nel timpano ai lati di un *gorgoneion* centrale sono raffigurati alcuni strumenti: un martello e a destra una pinza (*forceps*).

Iscrizione: SEX(TO) MAGIUS SEX(TI) L(IBERTUS) LICIN(IUS) / SIBI ET SEX(TO) MAGIO SEX(TI) L(IBERTO) TURPIO / PATRONO ET BASSO ET CELERI LIB... / ...MEN... FIERI IUSSIT.

La stele fu commissionata da *Sextus Magius Licinius* per sé e per il suo *patronus*, e per i propri liberti *Bassus* e *Celer*. *Sex. Magius Turpius* potrebbe essere riconosciuto nell'uomo più anziano.

Datazione: metà del I sec. d.C. (ZIMMER 1982a, p. 192); età augustea, inizi del I secolo d.C. (PFLUG 1989, p.274; TOCCHETTI POLLINI 1990, pp. 23-26).

Bibliografia: CIL V 6036; DE ROSMINI 1820, p.281; DÜTSCHKE V, n. 1004; Forcella 1901, p. 84; SELETTI 1901, n. 176, p. 128; CALDERINI 1907, p. 534; ROMUSSI 1913, p. 113; GUMMERUS 1913, p. 81; ESPERANDIEU 1916, p. 39, fig. 28; DE MARCHI 1917, p. 133; VERGA 1930, p. 10; CALDERINI 1946, n. 47, p. 63; CALDERINI 1953, pp. 283, 649-650, nt. 3; SOFFREDI 1954, p. 45; CALDERINI 1965, p. 134; GNESUTTA UCCELLI 1967-1968, p. 122; SENA CHIESA 1979, p. 162; ZIMMER 1982a, pp. 191-192, n. 129; SOLDATI FORCINELLA-ANTICO GALLINA 1983, pp. 51, 242, 244, 257, 277; MIRABELLA ROBERTI 1984, p. 172; SENA CHIESA 1986, p. 273; PFLUG 1989, n. 295, p. 274, tav. 48.1; TOCCHETTI POLLINI 1990, n. 2, pp. 23-26; SARTORI 1994, n. C7, p. 90; SARTORI 1996, p. 46, fig. 4; SENA CHIESA 2000, p. 41, fig. 16; SARTORI 2000 pp. 68-71; ZOIA 2018, pp 379-380, fig. 100 (cat. st. 14).



LM29

Stele di Publius Curtilius Agatus

Collocazione: J. Paul Getty Museum (n. inv. 96.AA.40). *Provenienza:* incerta, Italia.

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 79.9; larghezza cm 58.5; spessore cm 31.7.

Stele funeraria anarchitettica caratterizzata da nicchia con ritratto del defunto e iscrizione sul listello inferiore. Il defunto è raffigurato a mezzobusto, vestito di tunica e mantello, con i capelli corti e il volto privo di barba. Dal mantello escono entrambe le mani che stringono ciascuna un oggetto per lavorare un recipiente metallico posto sotto la mano sinistra, verosimilmente una coppa argentea con decorazione a rilievo raffigurante un satiro danzante (LAPATIN 2015b, p. 211). La coppa reca all'interno un'anima lignea funzionale ad attutire i colpi e la pressione del cesello.

Inscrizione: P[UBLIUS] CURTILIUS P[UBLII] L[IBERTUS] AGAT[HO] FABER ARGENTARIUS

L'iscrizione riporta il nome del defunto *l'argentarius Publius Curtilius Agatho*, liberto di *Publius*. Il nome *Agatho* sarebbe da riferire alla trasformazione del greco *Agathos* e qualifica l'artigiano come "buono".

Il defunto è in questo caso raffigurato alla "maniera aristocratica", secondo schemi vicini ai ritratti di corte. Il viso espressivo, solcato da rughe, nonché l'acconciatura collocano la stele nella prima età imperiale.

Datazione: primo quarto I secolo d.C.

Bibliografia: VERBOVEN 2012, p. 80, fig. 2; LAPATIN 2015a, p. 326; LAPATIN 2015b, pp. 211-212, fig. 9.2.



LM25

Urna di C. Satillius

Collocazione: Roma, Museo Nazionale, Magazzino (n. inv. 49591). *Provenienza:* Roma, Colombario di *Ateius Epaphra*.

Marmo. Leggermente rovinato a causa degli agenti atmosferici.

Dimensioni: altezza cm 37; larghezza cm 41; spessore cm 20.

Urna cineraria con grande tabella dell'iscrizione è inquadrata da una doppia cornice. Timpano con acroteri laterali a motivi vegetali è decorato con strumenti di mestiere: al centro è visibile l'incudine e ai lati sono disposti un martello, a sinistra, e un paio di pinze a destra. La tabella accoglie due iscrizioni separate da un tirso centrale.

Iscrizione: D(IS) M(ANIBUS) S(ACRUM) / C(AIUS) SATILLIUS / C(AI) F(ILIIUS) / HYMNUS / SIBI ET / SATILLIAE / C(AI) F(ILIAE) / MELLUSAE / CONIUGI SUAE

L'iscrizione riporta poche ed essenziali informazioni relative ai nomi de defunti: i coniugi *C. Satillius Hymnus* e *Satilla Mellusa*.

Le raffigurazioni all'interno del timpano integrano le informazioni suggerendo un'occupazione per il defunto nell'ambito della lavorazione dei metalli. Gli elementi decorativi sono molto schematizzati. Gli strumenti sono posti su un fondo liscio e divengono elementi prettamente simbolici.

L'inquadramento cronologico è dato dalla provenienza del pezzo. Il colombario di *Ateius Epaphra*, infatti, è datato ai primi anni del I sec. d.C. Anche lo stile di scrittura e la forma dell'urna supportano tale cronologia.

Datazione: metà I secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 37579; GHISLANZONI 1909, p. 306, n. 3; GATTI 1910, p. 255; GUMMERUS 1913, n. 25; FELLETTI MAJ 1977, p. 325; ZIMMER 1982a, p. 192, n. 130; Sinn 1987, p. 177, n. 353, tav. 57d.

Tav. CLXXXIV



LM26

Urna di Trebellia Melpomene

Collocazione: Abbazia di Woburn, Bedfordshire (n. inv. 206). *Provenienza:* Roma
Marmo. Parzialmente danneggiato in alcuni punti. L'angolo sinistro è stato ricostruito.
Dimensioni: altezza cm 33; larghezza cm 42; spessore cm 28.

Urna cineraria con base e cornice superiore decorate con un *kyma* a foglie mentre la tabula è inquadrata da una cornice semplice. Il coperchio a doppio spiovente termina ai lati con due rosette. Il campo del timpano è caratterizzato dalla presenza di alcuni strumenti artigianali: un martello (*malleus*) e una pinza (*forceps*) disposti ai lati di un'incudine (*incus*).
Iscrizione: D(IS) M(ANIBUS) S(ACRUM) / TREBELLIAE MEL / POMENE PATRONAE SUE
BE(NE) ME(RENTU) / FECERUNT TREBELLIA AMPLIA / TA ET TREBELLIVS
ONESIMVS / ET TREBELLIVS RESTITVTVS

L'urna cineraria è stata commissionata da tre liberti per la loro patrona *Trebellia Melpomene*. Il tipo di coperchio suggerisce una datazione al I sec. d.C., mentre il dato paleografico sposterebbe la cronologia al periodo tardo-antoniniano (ZIMMER 1982a, p. 193).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 27 591; MICHAELIS 1882, p. 738, n. 132; SMITH 1900, p. 92; GUMMERUS 1913, n. 26; ZIMMER 1982a, pp. 192-193, n. 131.

Tav. CLXXXV



LM34

Stele di Hilarus

Collocazione: Roma, Vaticano, Galleria lapidaria riq. XXV, 1. (n. inv. 7510) *Provenienza:* Yağcı Oğlu (Frigia).

Spezzata obliquamente lungo il campo dell'iscrizione.

Dimensioni: altezza cm 80,2; larghezza cm 57,5.

Stele centinata con elementi architettonici decorativi caratterizzati da lunetta e acroteri. Nel campo semicircolare della lunetta è raffigurata una corona d'alloro al centro, e intorno alcuni strumenti di mestiere piuttosto schematizzati: una bilancia a sinistra, un compasso e un martello a destra, nonché un'incudine (?)

Iscrizione: *D(is) M(anibus) / Hilaro, aurifici / collegium quod est / in domo Sergiae L(uci) f(iliae) / Paullinae item co[ns(ervi)?] / ex domo eadem i[...] / vixit ann (os) xxx p[...], / curantibus [...] / Dorca[e...].*

L'iscrizione ci informa che l'orefice *Hilarius*, al quale si riferiscono gli strumenti raffigurati, apparteneva al *collegium* degli schiavi privati della domus di *Sergia Paullina*, una figlia (?) o comunque discendente (forse nipote o pronipote) di *L. Sergius Paullus*, proconsole di Cipro tra il 46 e il 48 (BONFIOLI-PANCIERA 1971/72, p. 192). Il celebre *collegium* di ambito romano risulta citato in numerose iscrizioni (BONFIOLI-PANCIERA 1971/72, pp.133-138; PANCIERA 2006, pp. 205-220). Benché sia stato più volte considerato cristiano (AUSBÜTTEL 1982, p. 30; BONFIOLI-PANCIERA 1971/72, pp. 185-201), in realtà non ci sono indizi significativi in grado di supportarne tale caratteristica. Sembra, invece, che si tratti di un *collegium* con funzioni sepolcrali connotato in termini pagani (BONFIOLI-PANCIERA 1971/72, p. 200; BRUUN 2008, p. 544, nt. 29) e che *Hilarus* fosse l'unico artigiano (PÉREZ GONZÁLEZ 2017, p. 43).

Datazione: Seconda metà del I sec. d.C.

Bibliografia: CIL VI 9149; BONFIOLI-PANCIERA 1971/72, pp. 186-187; AUSBÜTTEL 1982, p. 30; ZIMMER 1982a, p. 196, n. 139; PANCIERA 2006, pp. 205-206, n. 2, fig. 2; BRUUN 2008, p. 544; PÉREZ GONZÁLEZ 2017, p. 43.



LM21

Pittura della Casa dei Vettii

Provenienza: Pompei, Casa dei Vetti, oecus Q - parete E, tratto N (VI 15, 1.27). *Collocazione:* in situ.

Il fregio rappresenta un gruppo di amorini e *psychai* impegnati in lavori di oreficeria (Tav. CLXXXVII a). Sulla destra della composizione (Tav. CLXXXVII b) una psyche riscalda nella forgia un oggetto, che regge con lunghe tenaglie, soffiando con il cannello ferruminatorio per tenere la fiamma alla giusta vivacità; il grande forno in muratura è sormontato da una testa di Vulcano; più a destra, dietro il forno è rappresentato un amorino, impegnato a sbalzare una grande coppa dorata. Al centro della composizione vi sono tre personaggi: a destra, un amorino seduto su di uno sgabello, con le cosce coperte da un mantello rosso, intento a martellare su di una incudine un oggetto che regge con le tenaglie; accanto a lui su di un banco è esposta la merce in vendita che potrà essere pesata attraverso due bilance, di diverse dimensioni, ugualmente poggiate sul banco; una terza bilancia è tra le mani dell'amorino, a sinistra, accanto al quale è raffigurata, seduta, una Psyche. All'estrema sinistra altri due amorini martellano un oggetto sull'incudine. Non è possibile determinare con precisione la tipologia di metalli utilizzati ma, la pesatura di piccole quantità di oggetti orienta verso l'impiego di metalli preziosi (PERNOT 2011), verosimilmente oro (TRAVAINI 2007). Il tema degli Eroti a lavoro deriva dal più tipico repertorio ellenistico raffigurante amorini che imitano giocosamente le tipiche professioni degli uomini – falegnami, profumieri, calzolai, orefici – e, insieme ai fregi di Ercolano costituiscono un importante documento iconografico del mondo del lavoro.

Datazione: 63-79 d.C.

Bibliografia: PPM V, pp. 552-553, n. 143, fig. 141; DE CARO 1994, pp. 260-261; CLARKE 2003, pp. 98-105, fig. 55; GRIMALDI BERNARDI, 2005, pp. 40-43; TRAVAINI 2007, pp. 269-270, n. 9; PERNOT 2011, p. 105, fig. 60; TRAN 2013, pp. 261-261, fig. 25.



a.



b.

LM11

Stele con fabbri da Aquileia

Collocazione: Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (n. inv. 166). *Provenienza:* Aquileia, Beligna.

Calcere di Aurisina. La stele è mancante della porzione superiore e la cornice è danneggiata in due punti; nella raffigurazione l'avambraccio dell'uomo seduto a destra è fratturato.

Dimensioni: altezza cm 74; larghezza cm 120; spessore cm 24. Altezza del campo dell'immagine: cm 41.

Rilievo pertinente alla base di una stele funeraria. Il pannello rettangolare è inquadrato da semplici cornici e al di sopra del campo figurato si impostano due pilastri angolari, decorati con figure femminili.

La scena artigianale rappresenta una officina di fabbri: a sinistra un giovane in tunica cinta, chinato con un mantice mantiene viva la fiamma dentro il forno; al centro un secondo fabbro, seduto su una sedia e vestito in exomis, forgia un manufatto trattenendolo con le pinze sull'incudine, mentre con la mano destra regge il martello. Entrambi gli artigiani sono rivolti verso destra. Infine, a destra sono rappresentati gli strumenti prodotti all'interno dell'officina: pinza, martello (*malleus*), lima (*lima*), serratura.

Iscrizione: [- - -] et l(ibertis) l(ibertabus) que

Il breve testo contiene la formula epigrafica da ricondurre alla ben nota formula associativa funeraria *sibi et libertis libertabusque* e segnala la possibilità di sepoltura anche per i liberti e le liberte (schiavi liberati) del defunto.

Sul piano stilistico il rilievo è eseguito in maniera molto accurata, le figure sono rese plasticamente e tutti gli attrezzi sono ricchi di dettagli. La composizione risulta piuttosto simmetrica.

Datazione: fine I secolo - inizio II secolo d.C.

Bibliografia: GUMMERUS 1913, n. 14; ROSTOVITZ 1931, tav. 26, 4; CALDERINI 1930, p. 319; FORLATI-TAMARO 1934, 1; LEICHT 1946/47, p. 257; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 60, fig. 32; PANCIERA 1957, p. 29; COLINI 1964, p. 616, nr. 46; BRUSIN 1968, p. 21, fig. 3; BIANCHI BANDINELLI 1971, fig. 99; SANTA MARIA SCRINARI 1972, nr. 357; MUTZ 1972, fig. 1; BROWN-STRONG 1976, fig. 233; GAITZSCH 1978, p. 16; ZIMMER 1982a, pp. 186-187, n. 122; BRUSIN 1991, pp. 333-334, n. 737; PERNOT 2011, p. 107, fig. 74; TRAN 2011, p.130, fig. 74; LETTICH 2003, p. 11, n. 4.



LM5

Stele di L. Veianius Tertius

Collocazione: Gorzegno (Cuneo), palazzo comunale. *Provenienza:* Gorzegno (Cuneo), murato nella parete di fondo della chiesa di S. Giovanni.

Pietra arenaria. Frammentario, ricomposto in due pezzi più un terzo più piccolo non combaciante ma probabilmente pertinente.

Dimensioni: altezza massima considerata cm 87, larghezza mass. cm 56, spessore cm 10; frammento minore: altezza mass. cm 67, larghezza mass. cm 36, spessore cm 9.

Stele pseudotimpanata ricomposta in numero di tre frammenti, caratterizzata in alto da cornice semplice orizzontale a listello a gola che inquadrava un pannello superiore, uno sottostante e lo specchio epigrafico. Nel pannello superiore ricomposto è riconoscibile la raffigurazione di artigiani a lavoro, nella fattispecie di fabbri (Tav. CLXXXIX). Il personaggio a sinistra batte sull'incudine un ferro, trattenendolo su un blocco massiccio (*caudex*) con una grossa tenaglia; di fronte a lui una seconda figura lo aiuta tenendo un martello; entrambi gli uomini indossano una corta tunica. Infine, assiste alla scena una terza figura a destra, seduta su una sedia ad alto schienale, verosimilmente una donna. Il terzo frammento (Tav. CXC), invece, raffigura un uomo in corta tunica con *kolpos*, rivolto verso sinistra, con il corpo frontale e la testa di profilo; egli regge degli oggetti purtroppo non più riconoscibili.

L'iscrizione fratturata in due parti è tuttavia abbastanza leggibile e d'è possibile individuare dieci righe di testo.

Iscrizione: *V(ivus) f(ecit) / L(ucius) Vveianius C(ai) f(ilius), / Cam(ilia tribu), Tertius sibi et / .../ntiae, M(arci) f(iliae), /.../+e matri et / [. Veianio,] C(ai) f(ilio), Cam(ilia tribu), / Secundo f[ratri]. / In fro(nte) [p(edes) .../ in agr(o) [p(edes) .../ / H(oc) m(onumentum) h(erendem) [n(on) s(equetur)]*

L'epigrafe ci informa che *Lucio Veianio Terzo* fece erigere la stele per sé, per la madre, il cui nome è difficilmente leggibile a causa dello stato di conservazione (*Quintia?*), e per il fratello *Secundo*. Entrambi gli uomini erano cittadini romani e appartenevano alla *gens* *Camilia*, un'antica tribù rurale dei centri di *Alba Pompeia* e *Augusta Bagiennorum*.

Sulla base delle caratteristiche generali, dei dati onomastici, della paleografia e dei dati formulari la stele può essere inquadrata tra il I secolo d.C. inoltrato, benché oltre un secolo fa Gummerus propose una datazione al III secolo d.C.

Datazione: I secolo d.C. – inizio II secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 2, 902 e 979; GUMMERUS 1913, nr. 16; ASSANDRIA 1900, pp. 83-84; ZIMMER 1982a, p. 182-183, nn. 115-116; MERCANDO-PACI 1998, pp. 119-120, n. 56, tav. LXXII.





LM17

Stele del fabbro Kleobios

Collocazione: Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung Berlin (n. inv. 790). *Provenienza:* incerta (Oriente?)

Dimensioni: altezza 64 cm; larghezza 45,5. Foto: arachne.dainst.org/entity/1062639

Stele marmorea a edicola, con iscrizioni in greco e raffigurazione di fabbro a lavoro sulla fronte principale. La stele presenta un ottimo stato di conservazione. La superficie in rilievo è leggermente danneggiata in alcuni punti, così come il bordo inferiore. Sul lato destro è ricavato un moderno foro rotondo con un diametro di circa 1,5 cm. Nelle lettere dell'iscrizione sono presenti tracce di colore rosso. Il timpano è decorato da una rosetta centrale a quattro petali. Appena al di sotto è presente la prima delle due iscrizioni in greco. Al centro si apre una nicchia quadrangolare dove è riprodotto, in bassorilievo, un uomo stante, vestito in tunica, che lavora su un'incudine reggendo il martello con la mano sinistra, mentre con la destra trattiene, attraverso delle pinze, l'oggetto da forgiare. L'incudine è posto sopra un blocco cilindrico (*caudex*) e, poco, più a sinistra è raffigurato il forno necessario per surriscaldare il metallo. Al di sotto del piano su cui si sviluppa la scena artigianale è presente la seconda iscrizione.

Iscrizione superiore: Κλεόβιος Ζωσίμου μνείας χάριν

Iscrizione inferiore: Κελεᾶρις: Φιλοστόργου

L'epitaffio riporta il nome del defunto *Kleobios*, figlio di *Zosimo* al quale l'amico *Kelearis* /*Cerealis*, figlio di *Philostorgos* dedicò il sepolcro. La raffigurazione fa esplicito riferimento alla professione del defunto, ritratto in età matura, come documentano le fattezze del volto, con rughe e fronte stempiata. Benché sfugga l'esatta provenienza del pezzo, sembra possibile riferirlo al mondo orientale, anche in ragione della presenza dell'iscrizione in greco. Tuttavia, tali tipi di rappresentazione sono tipici dei territori occidentali dell'Impero, mentre su quelli di ambiente greco risultano abbastanza rari (PFUHL - MÖBIUS 1979, pp. 279, 280-293), al contrario delle scene di banchetto o dei ritratti.

La mancanza di dati sulla provenienza della stele non permette un esatto inquadramento cronologico. La maggior parte degli studiosi propende per una datazione ai primi secoli dell'Impero (PFUHL - MÖBIUS 1979, p. 287; ROHDE 1968, pag. 163; ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, p. 37), ma sulla base dello stile delle lettere dell'iscrizione la forbice può essere ulteriormente ristretta (GIGNAC 1976, p. 104).

Datazione: I-II secolo d.C.

Bibliografia: NOACK 1894, p. 330; ALTMANN 1905, p. 245 f.; REINACH 1912, nr. 37, 1; ROHDE 1968, p. 163; PFUHL - MÖBIUS, 1979, p. 287, nr. 1169 Tav. 175; ZIMMER 1982a, p. 78; ARBEITSWELT 1983, 71; ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ-ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1987-1988, p. 37, n 4, tav. 2 a.



LM36

Stele di *Marcellus*

Collocazione: Beaune, Musée des Beaux-Arts (n. inv.). *Provenienza:* Francia, Nuits (En Bolard). Calcare.

Dimensioni: altezza cm 125; lunghezza cm 54; spessore cm 15.

Stele centinata con profonda nicchia all'interno della quale è collocato il ritratto a figura intera del defunto. L'uomo è raffigurato col volto privo di barba, vestito in tunica che cade lasciando scoperte le gambe e mantello, con un martello nella mano destra e tenaglie in quella sinistra.

Iscrizione: [D(IIS)] (MANIBUS): [MARCEL]LUS, MARCELLINI F(ILIVS)

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIII, 2854; ESPERANDIEU III, p. 155, n. 2052; DUVAL 1989, p. 316.

Tav. CXCII



LM37

Stele di Martius

Provenienza: "polyandre des Champs Saint-Roch" (Lacreuze), oggi Pont-l'Évêque

Collocazione: Autun, Musée Rolin (M L 147)

Pietra arenaria.

Dimensioni: altezza cm 92; larghezza cm 40; spessore cm 17.

Stele parallelepipedica anarchitettonica caratterizzata da iscrizione sul bordo superiore e nicchia con ritratto a mezzo busto del defunto. L'uomo è raffigurato privo di barba, vestito di tunica e tiene appoggiate sulla spalla sinistra grandi tenaglie da fabbro, mentre nella mano destra regge un *poculum*. Sulla parte superiore, sopra la nicchia e sul bordo è presente l'iscrizione: *D(iis) M(anibus): Martio*.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIII, 2739; LACREUZE 1872, p. 339; FONTENAY 1889, p. 280; GRILLOT 1902, p. 267, n. 147; ESPERANDIEU 1910, p. 80, n. 1877; HATT 1951, p. 293; DUVAL 1952, p. 53; MORDIER 1965, p. 13, n° 7; PINETTE 1988, 176; LE BOHEC 2010, p. 175, n° 7.

Tav. CXCI



LM38

Stele di fabbro 1

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1580/78)

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Dimensioni: altezza cm 96; larghezza cm 57; spessore cm 16.

Stele parallelepipedica anarchitettonica su zoccolo, con iscrizione sul bordo superiore. Nella nicchia quadrangolare è collocato il ritratto a mezzo busto di un uomo barbuto, vestito con una tunica. Il volto è abbastanza espressivo con grandi occhi rotondi, naso pronunciato e labbra carnose. Il personaggio porta corti capelli disposti attorno l'ampia fronte e raccolti all'altezza delle tempie. Nella mano destra tiene un piccolo martello e con l'altra regge un paio di tenaglie che con la punta superano il bordo inferiore della nicchia.

Iscrizione: A [.....] / D(is) M(anibus)

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii* 2009, p. 147, n° 5; LE BOHEC, 2010, p. 175, n° 17.

Tav. CXCIV



LM39

Stele di fabbro 2

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1580/41)

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Dimensioni: altezza cm 80; larghezza cm 41; spessore cm 20.

Stele parallelepipedica anarchitettonica con nicchia poco profonda che accoglie il ritratto a mezzo busto di un uomo. Il volto è ampio e piatto con occhi, bocca e barba abbastanza definiti. I capelli sono disposti in ciuffi regolari portati indietro. Nelle grandi mani dalle dita tozze tiene alcuni oggetti: uno strumento sottile e curvo nella mano sinistra e un oggetto tronco conico in quella destra, forse un'incudine.

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii* 2009, p. 150, n° 11.

Tav. CXCIV



LM40

Stele di fabbro 3

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1580/95)

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Dimensioni: altezza cm 79; larghezza cm 25 (nella parte superiore), cm 42 (nella parte inferiore); spessore cm 20.

Stele anarchitettonica con iscrizione sul bordo superiore e nicchia con ritratto del defunto. L'uomo, raffigurato a mezzo busto, porta una folta barba e ricca chioma articolata in ciuffi tirati indietro; indossa un'ampia tunica coperta da un mantello con pieghe, dal quale escono le mani che reggono un martello (quella destra) e un oggetto tronco conico, forse un'incudine (mano sinistra). Il defunto è stato verosimilmente identificato con un fabbro (ramaio?).

Iscrizione: [...]*ci*[...]. | [*D(iis)*] *M(anibus)*.

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii* 2006, p. 93; VENAULT *et alii*, 2009, p. 169, n° 50; LE BOHEC, 2010, p. 175, n° 24.



LM41

Stele di fabbro 4

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1580/80)

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Dimensioni: altezza cm 43; larghezza cm 40; spessore cm 18.

Frammento di stele anarchitettonica della quale si conserva la porzione inferiore della nicchia con ritratto del defunto. In basso il frammento presenta un andamento curvilineo di difficile interpretazione. È riconoscibile il braccio sinistro, con parte della manica della tunica, e la mano che stringe una grossa pinza da fabbro, disposta obliquamente per l'intera larghezza della nicchia. Nonostante lo stato frammentario della stele, la parte conservata permette di inquadrare la professione del defunto nell'ambito dell'artigianato del metallo.

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii* 2009, p. 185, n° 82.

Tav. CXCVII



LM6

Rilievo con venditore di ferramenta

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (depositi). *Provenienza:* Ostia, Isola Sacra, tomba n. 29. Terracotta. Buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 41,5; larghezza cm 40,5.

Rilievo quadrangolare incorniciato, posto a destra della lapide sepolcrale. La scena è articolata in due registri con due lavoranti, colti in momenti diversi del lavoro all'interno dell'officina: l'uomo nella parte superiore (barbuto in *tunica discincta* e grembiule, rivolto a sinistra) lavora dietro un bancone, del quale si riconosce una sorta di maniglia sul lato ed è sorretto da due piedi; dalla parte opposta al lavoratore è raffigurato un altro oggetto, forse una testa di animale (ZIMMER 1982a) o più precisamente una testa canina posta ad abbellire lo strano bancone (PAVOLINI 1986, p. 56). Nella scena inferiore, più piccola, è raffigurato un uomo barbuto seduto su un basso sgabello, intento a lavorare su un'incudine di fronte a lui (*incus*). Non è possibile definire con certezza l'operazione eseguita dai due artigiani, forse il primo in alto pulisce o arrota degli attrezzi (CALZA 1931, p. 537; SQUARCIAPINO 1956/58, p. 186), il secondo, invece, sembra tagliare qualcosa con una lastrina di ferro (CALZA 1931, p. 537). Il resto dell'immagine è occupato da vari strumenti da macellaio – pronti per la vendita - riprodotti in dimensioni maggiori: cesoie, mannaie, coltelli, un trincetto per lavorare il cuoio, un martello e un'incudine, strumenti chirurgici nella loro cassetta, due seghe. Dietro l'artigiano sono raffigurati due oggetti da identificare verosimilmente con delle anfore.

Iscrizione: *D(is) M(anibus) / Veria Zosime fecit sibi et / Lucio Verrio Eucharisto marito / suo benemerenti libertis / libertabusque suis poste/risque eorum. / H(oc) m(onumentum) h(edem) exterum n(on) s(equetur). In fronte p(edes) X in agro p(edes) X.*

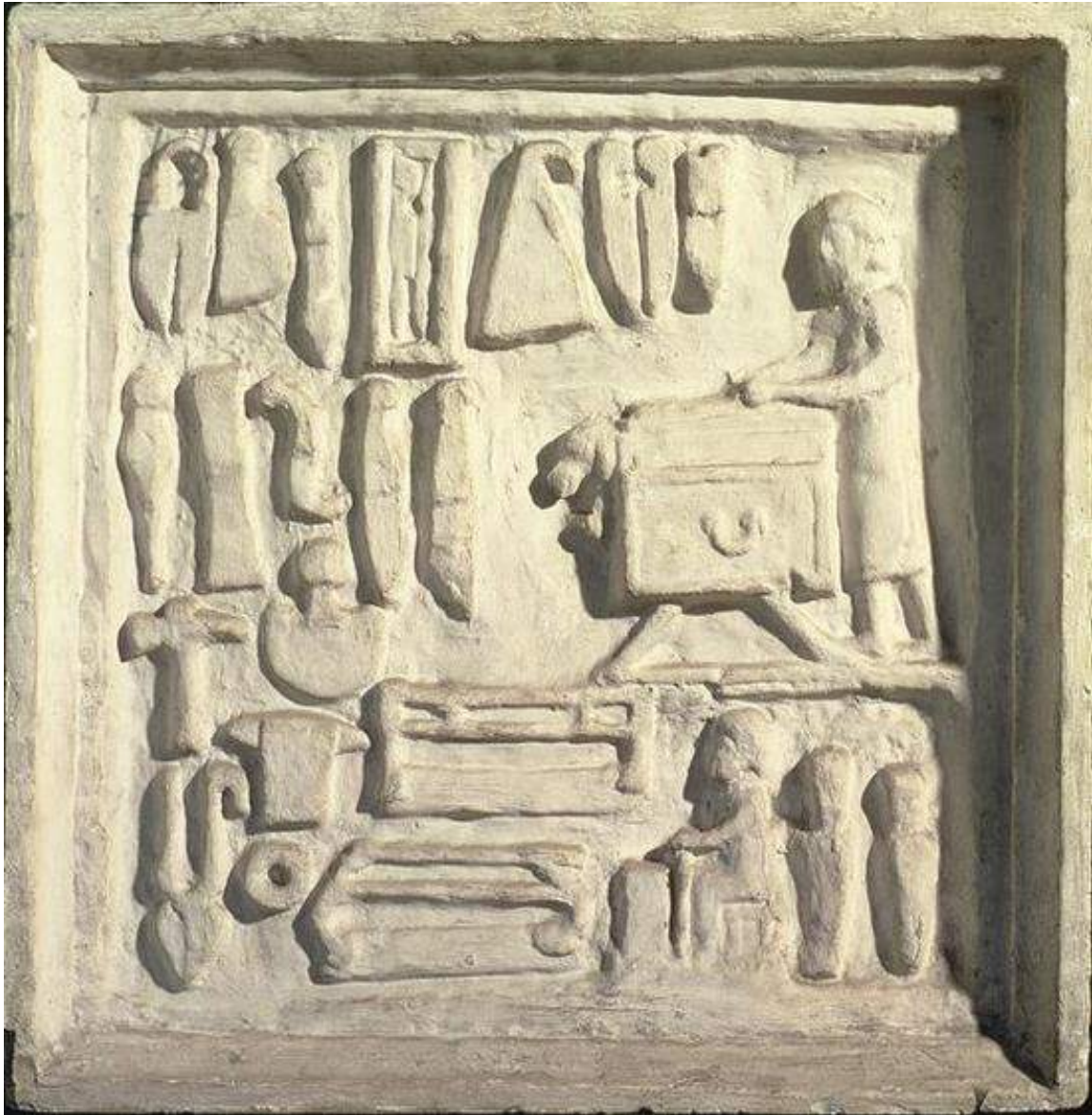
L'iscrizione, posta nel pannello centrale accanto al rilievo, ricorda i coniugi Verria Zosime e Verrius Eucharistus, proprietari del sepolcro, insieme ai liberti e ai loro successori e dichiarano insieme l'esclusione dal sepolcro di tutti gli eredi non facenti parte della famiglia. Della tomba sono anche indicate le dimensioni, circa 2,90 metri per lato (dieci piedi).

Il rilievo costituisce parte del ciclo decorativo della tomba n. 29, situata lungo l'arteria che collegava Porto a Ostia. Esso era posto a fianco della porta del recinto esterno della tomba, speculare a un altro rilievo raffigurante ancora la bottega del fabbro (Cat. LM7), forse si tratta dello stesso personaggio ripreso in diverse fasi del proprio lavoro (SQUARCIAPINO 1956/58, pp. 187-188).

Lo stile è quello tipico dell'arte cosiddetta "plebea", le cui forme e composizioni risultano elaborate in modo grossolano, rigido e tendenzialmente poco accurato.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1931, pp. 533-537, fig. 20; CALZA 1935, p. 414, fig. 3; Calza 1940, pp. 75-76, fig. 26, pp. 251-252, fig. 150; SQUARCIAPINO 1956-58, pp. 186-187, tav. II, fig. 1; EAA VI (1965) p. 396, fig. 427; MEIGGS 1973, p. 271, tav. 27a; DAL MASO-VIGHI 1975, p. 100; ZIMMER 1982a, pp. 184-185, n. 119; PAVOLINI 1986, p. 57, fig. 14; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 137-142, fig. 57b; GRAHAM 2006, p. 14, fig. 9; TRAN 2013, p. 28, fig. 2.



LM7

Rilievo con fabbricante di ferramenta

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (depositi). *Provenienza:* Ostia, Isola Sacra, tomba n. 29. Terracotta. Buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 40,5; larghezza cm 41,5.

Rilievo quadrangolare incorniciato, posto a sinistra della lapide sepolcrale. Il pezzo costituiva forse in origine l'insegna della bottega del defunto (CALZA 1931, pp. 533-534) collocata al momento della morte dell'artigiano sulla tomba per indicarne lo status. La scena ritrae un uomo barbuto, stante e di profilo verso destra, vestito con lunga tunica, grembiule e sandali, posto ai lati di una sorta di macina, che gli serve da piano di lavoro, nell'atto di rifinire o arrotare la penna di un martello o di un piccone, del quale è visibile il manico rivolto all'insù. La restante parte del pannello è caratterizzata dagli attrezzi da lavoro, variamente distribuiti a destra e in basso, tra questi si distinguono: diversi tipi di falci, coltelli, mannaie, picconi, asce e un trapano (*terebra*).

Iscrizione: vedi **cat. LM6**.

Il rilievo documenta efficacemente quello stile veristico e genuino, senza pretese artistiche, presente in questo tipo di raffigurazioni. Lo stile del disegno appare rigido e poco plastico, ma molti dettagli degli attrezzi sono rappresentati con grande cura. Il rilievo costituisce parte del ciclo decorativo della tomba n. 29, situata lungo l'arteria che collegava Porto a Ostia. Esso era posto a fianco della porta del recinto esterno della tomba, specularmente a un altro rilievo raffigurante ancora la bottega del fabbro (**Cat. LM6**), forse si tratta dello stesso personaggio ripreso in diverse fasi del proprio lavoro (SQUARCIAPINO 1956/58, pp. 187-188).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1931, pp. 533-538, fig. 17; CALZA 1935, p. 415, fig. 4; CALZA 1940, pp. 75-76, fig. 26, pp. 252-253, fig. 151; SQUARCIAPINO 1956/58, pp. 187-188, tav. II, fig. 2; BECATTI 1951, tav. 68, n. 134; DAL MASO-VIGHI, 1975, p. 100; ZIMMER 1982a, p. 183, n. 117; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 137-142.



LM8

Rilievo con arrotino da Ostia

Collocazione: Ostia, Museo Ostiense (depositi). *Provenienza:* Ostia, Isola Sacra, tomba n. 29. Terracotta. Buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 47; larghezza cm 44.

Rilievo quadrangolare incorniciato, incassato sulla facciata della cella della tomba 29. Il pannello ritrae un uomo stante, di profilo verso destra, in lunga tunica cinta, impegnato a lavorare dinanzi a un banco a forma di mola, la quale presenta due fori ai lati nei quali passava la sbarra funzionale al movimento rotatorio. La figura tiene un oggetto indistinto nella sua mano e, con le braccia tese, esegue un movimento.

La presenza del dispositivo dinanzi al quale lavora l'artigiano nonché la difficoltà nel riconoscere con esattezza l'azione compiuta dall'uomo indussero G. Calza a identificare inizialmente il rilievo con una scena di panificazione; poco dopo lo studioso propose una seconda lettura riconoscendo nel rilievo la raffigurazione di un arrotino (CALZA 1931, p. 537). Sebbene quest'ultima proposta non convinse M. Squarciapino (SQUARCIAPINO 1956/58, p. 189), la presenza di altri due rilievi nella medesima tomba con più chiare raffigurazioni di utensili in ferro, nonché la somiglianza con il banco di lavoro raffigurato nel rilievo sulla facciata, a sinistra (**Cat. LM6**), ha spinto gli studiosi ad accogliere la seconda proposta di Calza (BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 137, 140).

Lo stile del rilievo diverge da quello delle altre due lastre della tomba 29 e risulta nettamente più essenziale e schematico. Anche l'impostazione della scena è molto diversa con la figura isolata, intenta a lavorare, senza l'affollamento di strumenti evidente nei rilievi del venditore e del fabbricatore. Il disegno è preciso e lineare, con un lieve accenno ai volumi e pochi dettagli interni. La base del "mulino" è indistinguibile dal pavimento, l'uomo appare rigido e goffo.

Secondo quanto riportato da G. Calza, il rilievo appartiene alla fase in cui la tomba era priva di recinto funerario ed era collocato insieme a un'iscrizione, oggi perduta, sulla facciata della tomba 29 (CALZA 1940, p. 304; SQUARCIAPINO 1956/58, p. 188).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1931, pp. 537-538, fig. 21; CALZA 1935, p. 417, fig. 6; CALZA 1940, p. 253, fig. 152; SQUARCIAPINO 1956/58, pp. 188-89, tav. III,1; ZIMMER 1982a, pp. 183-184, n. 118; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 137-142, fig. 57a.



LM12

Stele del fabbro da Parigi

Provenienza: Parigi. *Collocazione:* Parigi, Musée Carnavalet (n. inv. AP94)

Dimensioni: altezza 144 cm; larghezza 90 cm; spessore 15 cm

Frammento di stele anarchitettonica con ritratto di fabbro. La figura è collocata all'interno di una nicchia poco profonda. Dell'artigiano si conserva la porzione destra, egli è raffigurato a figura intera, col volto imberbe, indossa un abito dritto e rigido, con una scollatura rotonda, che lo lascia a braccia scoperte, probabilmente si tratta di un grembiule in pelle. Con la mano sinistra regge una grossa tenaglia poggiata anche alla spalla. Sia tale strumento che il grembiule in pelle costituiscono tipici attributi del mestiere del fabbro.

La raffigurazione è stata inserita da M.S. Caruel nel gruppo di stele con "*porteur d'outil*" ossia portatore di attrezzi, ma presenta la variante del defunto raffigurato in abito da lavoro (CARUEL 2016, p. 118).

Datazione: inizio II secolo d.C.

Bibliografia: ESPÉRANDIEU IV, pp. 233-234, n. 3155; CARUEL 2016, p. 118, fig. 1.

Tav. CCI



LM13

Stele de La Bure

Provenienza: Camp celtique de la Bure (Vosgi, Francia). *Collocazione:* Musée de Saint-Dié, Inv. (Nr. IA1/3618).

Dimensioni: altezza 200 cm, larghezza 85 cm, spessore 25 cm.

Stele anarchittonica, particolarmente abrasa, con bordo posto ad inquadrare la nicchia entro cui sono raffigurati due personaggi, in tunica e a figura intera. Nonostante lo stato di conservazione delle figure a rilievo è possibile distinguere un uomo e una donna con gli strumenti. La donna a sinistra regge un calice nella mano destra e una bottiglia nella mano sinistra; l'uomo a destra reca in corrispondenza del ventre un un blocco massiccio, probabilmente un'incudine, senza supporto distinguibile, sul quale sono posti diversi pezzi di metallo. L'uomo regge un paio di pinze nella mano sinistra e un martello nella destra.

Entrambe le figure sono rivolte verso lo spettatore.

La raffigurazione appartiene a quella categoria di iconografie caratterizzate dal connubio fra ritratto tradizionale e scena artigianale (CARUEL 2016, p. 120), in grado di soddisfare l'esigenza del committente di farsi ritrarre secondo lo schema convenzionale del defunto rispettabile, ma senza rinunciare agli attributi del suo mestiere.

Datazione: II sec. d.C.

Bibliografia: TONQUART 1976, p. 205, fig. 6; NERZIC 1989, p. 198; CARUEL 2016, pp. 120-121.



LM14

Timpano di stele con fabbri

Collocazione: Budapest, Aquincum Museum (n. inv. 4832). *Provenienza:* Roma.

Marmo. Molto frammentario. Si conservano: due terzi del frontone e un ritratto maschile sulla stele (Tav. CCII a).

Dimensioni: altezza cm 46; larghezza cm 39; spessore cm 23.

Il timpano inquadrato da doppia cornice è caratterizzato dalla raffigurazione di un'officina metallurgica (Tav. CCII b): al centro è ritratto un uomo seduto su uno sgabello e rivolto verso sinistra mentre forgia un oggetto poggiato sull'incudine colpendolo con un martello che tiene con la mano destra. Appena dietro di lui, a destra, si intravede una piccola figura che indossa una tunica semplice e porta una borsa. A sinistra è raffigurata una donna in tunica, impegnata a rifinire oggetti rotondi su un tavolino basso. Infine, sull'estrema sinistra, vi è un secondo tavolo basso sul quale sono collocati tre oggetti apparentemente finiti (vasi?).

La composizione è dominata dalla figura centrale, più grande, attorno alla quale si dispongono gli altri personaggi; della figura femminile si intravede solo la parte superiore del corpo.

Forse quest'ultima, raffigurata accanto al maestro, potrebbe esserne la moglie e verosimilmente la porzione perduta della stele recava il suo ritratto.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: LANG 1913, pp. 65-70, figg. 24-25; HEKLER 1929, pp. 128-129, n. 119; ZIMMER 1982a, pp. 187-188, n. 123.



a.



b.

LM15

Insegna di bottega dell'Aurifex Brattiarus

Collocazione: Roma, Vaticano, Galleria delle statue 262a, (n. inv. 753). *Provenienza:* incerta, Roma.

Marmo con venature grigie. Bordo inferiore appena fratturato, angoli superiori integrati. Il pezzo è inserito in una moderna base di marmo.

Dimensioni: altezza cm 60; larghezza cm 48,5.

Rilievo rettangolare con raffigurazione di artigiano a lavoro. Il rilievo è inquadrato da una cornice decorata con *kymation* lesbio e una foglia d'acanto sulle due estremità superiori; il listello inferiore presenta l'iscrizione. All'interno è rappresentato un giovane uomo in tunica *cincta* seduto su uno sgabello e a lavoro; l'artigiano tiene con la mano sinistra un oggetto allungato, forse una lamina o una barra, sull'incudine (*incus*) mentre con la destra regge un martello a manico lungo (*malleus*). A destra della scena sono impilati 5 pesi di diverse dimensioni quasi a formare una piramide (ZIMMER 1982a, p. 189), sebbene nel tempo ne è stata anche proposta l'identificazione come contenitori in pelle delle *bratteae* pronte per essere vendute (DI GIACOMO 2016, p. 42). La metà superiore dell'immagine è occupata da una bilancia di precisione (*statera*) con due piattelli e un piccolo peso cursore per regolare la pesatura.

L'iscrizione sul bordo inferiore - *AURIFEX BRATTIAR (IUS)* – come sostenuto da G. Di Giacomo, non individua l'artefice come "*aurifex (et) brattiarus*", ma più verosimilmente come "*aurifex brattiarus*", con *brattiarus* in funzione aggettivale di *aurifex*. Pertanto si trattava verosimilmente di un artigiano specializzato nella riduzione dell'oro in foglie, qui raffigurato nella prima fase della martellatura di una lamina d'oro con il *malleus* (DI GIACOMO 2016, pp. 41-42).

Il rilievo è stilisticamente accurato, i dettagli sono resi con precisione e anche i volumi risultano bene modellati. Le pieghe morbide, il disegno pulito e dettagliato del volto, nonché i diversi livelli di profondità, documentano l'alta qualità e le abilità dello scalpello. Nel complesso la raffigurazione è abbastanza equilibrata sul piano compositivo.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 9210; JAHN 1861, p. 307, tav. 7,2; BLÜMNER IV, p. 312, fig. 48; DAREMBERG-SAGLIO 1877, p. 571, fig. 659; p. 748, fig. 876; AMELUNG II, p. 444, tav. 52; GUMMERUS 1913, n. 1; PAOLI 1948, tav. 64; COLINI 1964, p. 615, nr. 34; ZIMMER 1982a, pp. 188-189, n. 124; BURFORD 1985, tav. 41; DI GIACOMO 2016, p. 41, fig. 17.



LM46

Bottega del gemmarius

Provenienza: Mediomatrici (Metz). *Collocazione:* Metz, Musée Archéologique de Metz Calcare. *Dimensioni:* altezza cm 89; larghezza cm 83; spessore cm 69.

Rilievo funerario rettangolare inquadrato da cornice semplice con scena di bottega.

La raffigurazione mostra a sinistra un uomo in tunica e penula seduto che si rivolge a un'altra figura stante collocata a destra al di là di un bancone con dei piccoli oggetti esposti. La scena è stata interpretata come un momento di vendita all'interno della bottega di un gemmarius: egli mostra a un cliente le pietre preziose tutte ordinate su un espositore mobile diviso in scomparti. Diversamente C. Nerzic, che riprende l'ipotesi di E. Espérandieu, ne propone l'identificazione con un commerciante di dolciumi (NERZIC 1989, p. 251).

Il rilievo era parte di una stele funeraria e fu scoperto nel 1822 reimpiegato nelle fondazioni del muro della Cittadella, presso la Porte d'Enfer.

Datazione: incerta, verosimilmente II secolo d.C. (su base stilistica)

Bibliografia: ESPERANDIEU V, pp. 388-389, n. 4295; KAMPEN 1981, fig. 37; NERZIC 1989, p. 251; LANGNER 2001, pp. 332-333, fig. 17; DI GIACOMO 2016, p. 136, fig. 83.

Tav. CCV



LM16

Rilievo dalle Catacombe dei SS. Pietro e Marcellino

Provenienza: Roma, Catacombe dei SS. Pietro e Marcellino. *Collocazione:* Roma, Vaticano, Museo Pio Cristiano XVI 48.

Terracotta. Fratture e lacune diffuse, soprattutto nella porzione inferiore.

Due frammenti di rilievo con raffigurazioni.

Dimensioni: porzione superiore – altezza cm 27 / larghezza cm 49; porzione inferiore – altezza cm 17 / larghezza cm 21.

Il rilievo presenta una raffigurazione suddivisa in due registri. Quello superiore rappresenta un uomo in tunica a sinistra, con la mano destra sollevata; accanto a questo un secondo personaggio in *exomis* appare seduto su uno sgabello (*subsellium*) e con entrambe le mani regge un martello per forgiare un oggetto poggiato sull'incudine. A destra vi è un mobiletto con cassetti e sopra di essa una bilancia; ancora più a destra si intravede il braccio di un altro personaggio.

La porzione inferiore raffigura un uomo, del quale manca la parte superiore, seduto davanti a un'incudine, forse impegnato in una fase preliminare o iniziale della lavorazione del prodotto.

Disegno essenziale, poco plastico ma curato nella resa dei dettagli.

Il rilievo è confrontabile con quelli qualitativamente più apprezzabili dell'Isola sacra.

Datazione: Il secolo d.C.

Bibliografia: ICUR VI 17243; GUMMERUS 1913, p. 72, fig. 3, n. 4; MARRUCCHI 1910, tav. 59; ZIMMER 1982a, p. 189, n. 125; BISCONTI 2000, n. VIIa1.



LM30

Ara Licovia

Provenienza: Caorle. *Collocazione:* Cattedrale di Caorle (VE).

Calcare.

L'ara frammentaria, impostata su zoccolo, reca l'iscrizione sul lato principale con la tabella inquadrata da semplici cornici (Tav. CCVII) e sui fianchi le raffigurazioni di strumenti di lavoro, nello specifico due coltellacci a sinistra (Tav. CCVIII b); tre punteruoli, un martello e un'incudine (?), a destra (Tav. CCVIII a). Sulla parte anteriore è presente l'iscrizione:

Iscrizione: Q(UINTUS) LICOVIUS Q(UINTI) L(IBERTUS) DIDA / LICOVIA Q(UINTI) L
(IBERTA) SPERATA / LICOVIAE 3 (MULIERIS) L (IBERTAE) ANUARIUS / ANN (IS) XXIII
/ Q(UINTO) LICOVIO 3 (MULIERIS) L (IBERTO) ADAUCTO / VIVI FEC(ERUNT) SIBI ET
SUIS / SUORUMQ(UE) SUIS / Q(UINTUS) LICOVIUS PRISCUS / LICOVIAE RUFINAE
CONIUGI / KARISSIMAE

Sulla base degli strumenti raffigurati sui fianchi è probabile che i componenti della famiglia fossero dediti al mestiere di fabbri o forse di macellai.

Dichiarata dispersa da G. Zimmer, in realtà l'ara fu conservata prima nel giardino dell'episcopato e attualmente è utilizzata come base dell'altare del Santissimo Sacramento, nell'abside laterale sinistra del Duomo.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 1958; GUMMERUS 1913, n. 28; SCARPA BONAZZA 1962, p. 137, n. 38; ZIMMER 1982a, p. 194, n. 135; CROCE DA VILLA 1988, p. 94, figg. 1-3.

Tav. CCVII





a.



b.

LM3

Stele di Q. Vibius Maximus Smintius

Provenienza: Tremoleto (Firenze). *Collocazione:* Firenze, Museo Archeologico (n. inv. 88081). Pietra serena. Danneggiato su entrambi i lati, superficie leggermente consunta.

Dimensioni: altezza cm 146; larghezza cm 64.

Stele timpanata incorniciata con acroteri a semipalmetta. All'interno del timpano è raffigurata una corona di foglie d'alloro con tenie. Frontone e fusto sono distinti da una fascia con sigla D.M.V.F. inquadrata da due borchie a forma di rosetta.

Nella parte inferiore del campo epigrafico, entro cornice, sono raffigurati vari strumenti artigianali: incudine, martello, chiavi in bronzo, tenaglie e serrature.

Iscrizione: D(IS) M(ANIBUS) V(IVUS) F(ECIT) / Q(UINTUS) VIBIUS L (UCI) F(ILIVS) SCA(PTIA) / MAXIMUS SMINTIUS / AERARIUS SEXVIR / SIBI ET MAENINIAE Q(UINTI) F(ILIAE) / ET Q(UINTO) VIBIO Q(UINTI) F(ILIO) VERO F(ILIO) ET L(UCIO) FRATRI SUO / HIC LAPIS ET TUTAMEN ERIT POST MORTE(M) SEPULCR(I) / ET DABIT INDICIUM OBITOS HIC ESSE SEPULTOS / SI TAMEN AD MANES CREDIMUS ESSE ALIQUIT / VIVERE QUO PRODEST NISI SI POST MORTE(M) CAVEMUS / NOMEN FAMA VOLAT TANTUM CORPUSQUE CREMATUR / AETERNAMQUE DOMUM PETIMUS ET FINE(M) LABORUM / DUM LEGIS HOC DISCE PONERE ER IPSE TIBI

L'iscrizione metrica in versi "trimalcioneschi" (CIAMPOLTRINI 1982), con un richiamo al destino *post mortem - vivere quo prodest nisi si post morte cavemus* (a cosa serve vivere se non pensiamo a quel che segue alla morte?) - costituisce uno dei maggiori esempi di orgoglio professionale espresso da un artigiano. Q. Vibius Maximus Smintius, infatti, fu un *aerarius* e augustale fiorentino, nel cui sepolcro, costruito per sé stesso e per la moglie, sono dettagliatamente raffigurati gli strumenti del proprio mestiere di bronzista.

Datazione: II sec. d.C.

Bibliografia: CIL XI 1616; GUMMERUS 1913, nr. 8; COLINI 1964, p. 617, n. 51; FELLETTI Maj 1977, p. 350, tav. LXXIV, fig. 179; CIAMPOLTRINI 1982, pp. 2-3, n. 40, fig. 11; ZIMMER 1982a, pp. 194-195, n. 136; CIAMPOLTRINI 2009, pp. 16-17, fig. 3.



LM44

Stele di Chieti

Provenienza: incerta, forse Roma. *Collocazione:* Chieti, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo (inv. 10005).

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 34, larghezza cm 27; larghezza clipeo cm 10, altezza volto cm 6,3.

Piccola stele centinata con clipeo al centro del frontone e raffigurazione in basso. La stele è fratturata appena al di sotto della raffigurazione.

All'interno del coronamento centinato campeggia un clipeo con busto-ritratto di un uomo. Lo stato di conservazione non permette una lettura ottimale benché è possibile distinguere una figura con capigliatura aderente e compatta, vestita in tunica e con colomba tra le mani. Ai lati del clipeo sono riprodotti una patera a sinistra e un prefericolo a destra. In basso trova spazio il bassorilievo con scena artigianale: sono visibili due personaggi, a sinistra un uomo in corta tunica, seduto e impegnato a battere il martello, o secondo l'ultima proposta di lettura, uno strumento appuntito (TRAVAINI 2007) su un'incudine a doppio tronco di cono e, a destra; un secondo personaggio, stante e vestito in lunga tunica e dalmatica, tiene nella mano sinistra un paio di tenaglie e nella destra un oggetto cilindrico che rivolge verso la figura precedente. Tra i due uomini è collocato un oggetto, forse un contenitore. La raffigurazione è stata interpretata come scena di coniazione e l'oggetto tenuto dall'uomo a destra con un conio (PANSA 1907; VERMULE 1957). In realtà un recente riletture ha messo in dubbio tale identificazione e collegherebbe la scena alla produzione di oggetti in metallo prezioso, forse suppellettili d'argento (TRAVAINI 2007).

Nonostante lo stile rozzo della stele, il rilievo è eseguito in modo abbastanza accurato, con una predilezione per le linee incise a scapito della plasticità delle figure piuttosto ridotta. A causa dello stato di conservazione non è facile inquadrare cronologicamente la stele ma alcuni dettagli nelle vesti, come la presenza della dalmatica, suggeriscono una datazione alla media età imperiale (ZIMMER 1982a).

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: PANSA 1907, pp. 198-206, tav. IV; GUMMERUS 1913, p. 96, n. 44; VERMULE 1957, p. 100, fig. 2; BURFORD 1977, p. 217, fig. 48; FELLETTI MAJ 1977, p. 250, tav. XLIV, fig. 112; ZIMMER 1982a, pp. 155-156, fig. 78; SCARPELLINI 1987, pp. 120-121, fig. 2; BURFORD 1985, tav. 48; TRAVAINI 2007, p. 271, n. 11.



LM18

Stele con fabbri

Provenienza: Laodicea al Lico (Turchia). *Collocazione:* Izmir (Turchia), Scuola turca.

Calcare.

Dimensioni: altezza cm 49, larghezza cm 47, spessore cm 8.

Piccola stele timpanata, lacunosa nella parte superiore con raffigurazione di artigiani a lavoro e iscrizione. La scena è inquadrata da pilastri e mensole dalle quali si sviluppa il piano obliquo del frontone. Al centro sono raffigurati due personaggi maschili: a sinistra un uomo seduto su una sedia, dotata di schienale e cuscino, con i piedi poggiati su un basso sgabello, solleva con la mano destra un martello e con la sinistra regge un oggetto poggiato sull'incudine, quest'ultima sistemata su un supporto parallelepipedo. Sul lato opposto, a destra, una seconda figura, stante e vestita in tunica, ravviva la fiamma del piccolo braciere dinanzi a lui soffiando all'interno di un tubo che tiene con la mano sinistra, mentre con la destra, aggiunge combustibile.

L'iscrizione in greco è diffusamente presente in tutte le porzioni libere del rilievo: sullo zoccolo inferiore, sullo sfondo della scena artigianale, sul pilastro destro e anche sulla sima del frontone.

Αν.....μ / ιερει.....η ες/τα/με/με/νη/το.....έν άύ/τω Θε ··· μηδικά έ/στιν Διονυσίου
Λ . Φορ / νίου Λαοδι / κέως / φυλής / Λαοδικί / δος και / τής / γυ / ναι / κός / αύτοϋ ' Αμμιας
έν ᾧ ήρώω χηδευ / θήσονται αύτοί ταί χαί τά τέκνα (α)ύτῶν / χαί τέκνων ταίκνα έκτός
ει μή (il resto del testo è andato perduto).

La lacunosità del testo non consente di cogliere interamente il messaggio scolpito ma sulla base di ciò che si conserva è possibile riconoscere il nome del proprietario del sepolcro, Dionisio L. Fornio Laodiceo della famiglia di Laodicidi e della moglie Ammia all'interno della cui tomba erano sepolti anche i familiari.

Il rilievo presenta quei caratteri tipici della cosiddetta arte plebea, con figure tendenzialmente rozze, ma rivela una raffinata ricerca espressiva nella resa del sorriso sul volto dell'artigiano seduto.

Datazione: Tardo imperiale secondo E. Pfuhl e H. Möbius, verosimilmente intorno al III secolo d.C.

Bibliografia: PFUHL-MÖBIUS 1979, pp. 287-288, n. 1171, tav. 175.



LM19

Lastra tombale dalle Catacombe di Domitilla

Provenienza: Roma, Catacombe di Domitilla. *Collezione:* Roma, Museo Pio Cristiano – Lapidario Cristiano (n. inv. MV.28599) (Foto: arachne.dainst.org/entity/1220711)

Marmo. *Dimensioni:* altezza cm 29, larghezza cm 67.

Lastra anepigrafe con scena di attività metalurgica. Un uomo in tunica è rappresentato dietro ad un forno costituito da una base quadrata su cui si imposta un piccolo elemento vagamente rettangolare, con prospetto in opera fittile; al centro della bocca è rappresentato una piccola fiamma; l'uomo aziona un perno che si innesta su un elemento emisferico, forse una ventola per alimentare la fiamma; a destra lo stesso uomo, ugualmente abbigliato, sta forgiando un pezzo di ferro con il martello e la tenaglia sull'incudine, costituita da un blocco trapezoidale situato su una basetta parallelepipedica.

Datazione: IV secolo d.C.

Bibliografia: CABROL - LECLERCQ 1923, p. 1898, fig. 4559; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 60, fig. 31; COLINI 1964, p. 617, n. 50; BISCONTI 1987, pp. 289-308 BISCONTI 2000, pp. 210-211, n. VIIIb1.1; ICUR III, 7372.

Tav. CCXII



LM20

Rilievo di Flavius Saturninus

Provenienza: San Martino di Terzo (UD). *Collocazione:* Aquileia (UD), Monastero - Museo nazionale paleocristiano di Aquileia.

Marmo lunense. Frammentaria, lacunosa a destra e superficie parzialmente abrasa.

Dimensioni: altezza cm 36, larghezza cm 31, spessore cm 5.

Due frammenti combacianti di lastra marmorea con raffigurazione inserita all'interno dell'iscrizione. In basso, al centro è raffigurato un personaggio vestito in tunica cinta e calzari i piedi, rivolto a destra. Egli è impegnato a lavorare dinanzi a un'incudine dall'inusuale forma cilindrica su cui è poggiato un oggetto globulare, stretto dalla pinza che l'uomo impugna con la mano sinistra, mentre con la destra sta per colpire con il martello.

Iscrizione: *Fl(avius) Satur(ninus) / vixit ann(os ---). / deposit(us ---) / februa(rias ---) / in pace fi(delis) / quesqui(t)*

Si tratta di un epitaffio dedicato a *Flavius Saturninus*, morto da battezzato ad un'età imprecisabile a causa la lacunosità della pietra. Il ductus è regolare con lettere di belle proporzioni (Vergone 2007).

Datazione: IV-V sec. d.C.

Bibliografia: CIL V, 8580; BRUSIN 1972, p. 17; FORLATI TAMARO 1972/73, n. 23, p. 292, tav. LVI,2; BISCONTI 2000, pp. 52-53, fig. 31; BISCONTI 1987, p. 303, fig. 12; VERGONE 2006, p. 557, fig. 23; VERGONE 2007, pp. 134-136, n. 36.



LM42

Rilievo dalle Catacombe dei SS. Marco e Marcelliano

Provenienza: Roma, Catacombe dei SS. Marco e Marcelliano.

Alzata di coperchio di sarcofago su cui è raffigurato l'interno di una bottega di un cesellatore di recipienti metallici, con l'artigiano intento a lavorare un vaso a sinistra e un'altra figura, forse un cliente, che regge con la mano sinistra un vassoio.

Datazione: secondo decennio del IV d.C.

Bibliografia: BISCONTI 1987, fig. 13; BISCONTI 2000, p. 46, fig. 25; BISCONTI 2013, p. 83.

Tav. CCXIV



LM33.

Stele da Aquileia

Provenienza: Croccara, Aquileia. *Collocazione:* dispersa.

Calcare. Frammentario.

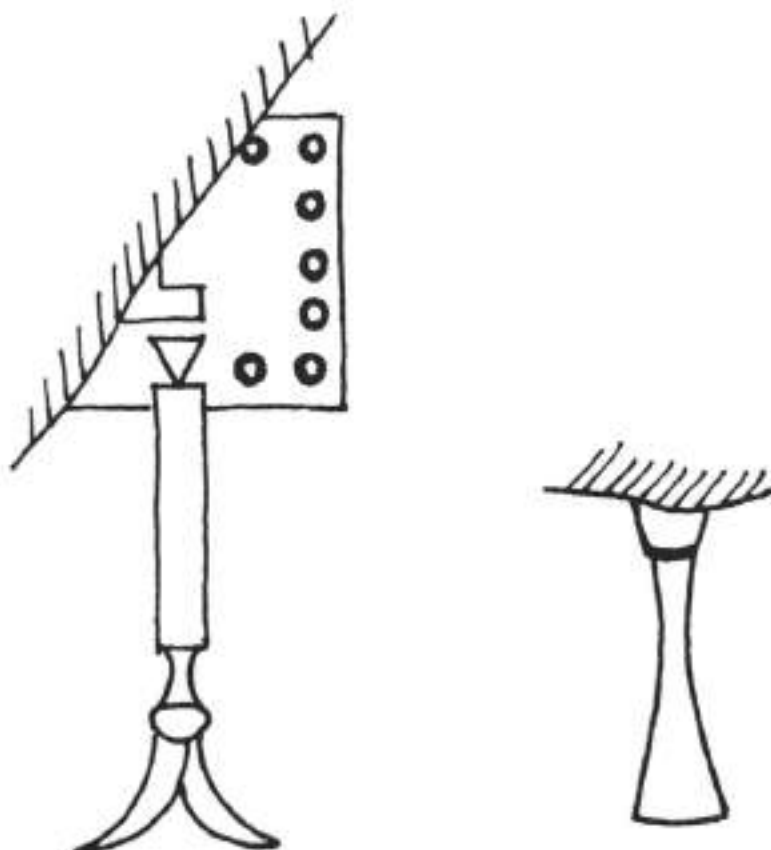
Dimensioni: altezza cm 68; larghezza cm 83; spessore cm 55.

Frammento di stele con raffigurazione di strumenti artigianali. Sulla base della documentazione disponibile è possibile riconoscere uno scalpello e una serratura.

Iscrizione: MONimentum (?) ... orNATUMQ(UE) EST NEquis haec ALIAVE VENDERE EXACISCLAre DESTRUERE CORPUS OSSAVE ALIENA INFERRE VELIT QUOD SIQUIS ITA FECERIT TUM QUANTI EA RES FUERIT QUAER(ERE) ULLAM SUMMAM REI P(UBLICAE) AQUIL(EIENSIUM PONAE NOMINE... ESTO HUIUS REI PERSEQUENDAE IUS REI PERSEQUENDAE IUS REI P(UBLICAE) AQUIL(EIENSIUM) ESTO

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: GUMMERUS 1913, pp. 76, 119; CALDERINI 1930, p. 315; PANCIERA 1965, p. 30; ZIMMER 1982a, p. 195, n. 138.



Tav. CCXV

LM35.

Stele di Pizzoli (dispersa)

Provenienza: Pizzoli (S. Vittorino), nella zona di Amiternum. *Collocazione:* dispersa.

Calcere. Frammentario, mancante della porzione superiore.

Dimensioni: altezza cm 65; larghezza cm 52.

Rilievo sepolcrale frammentario con iscrizione e raffigurazione. Sopra l'iscrizione era raffigurata una serratura, sostenuta da quattro chiodi con al centro un foro a forma di gamma maiuscolo per la chiave.

Iscrizione: EROTI AERARIO / BAIA LAMULIA / P

Datazione: indefinibile

Bibliografia: PERSICHETTI 1896, p. 537, XIV; GUMMERUS 1913, nr. 9; ZIMMER 1982a, p. 196, n. 140.

LM22

Urna con fabbro

Dispersa. Si conserva un disegno di Pirro Ligorio.

Il disegno raffigura un'urna cineraria di forma anforica, con la presentazione di un fabbro a lavoro. Si tratta di una figura maschile e barbata, in exomis, seduta su uno sgabello a forma di cubo. Con la mano sinistra, egli tiene un piccolo oggetto con un paio di pinze su un blocco cuboide che sta per colpire con il martello stretto nella mano destra. A destra si intravede l'apertura del forno, mentre dal lato opposto è appeso uno strumento, forse delle pinze.

Bibliografia: BLÜMNER IV, p. 372; GUMMERUS 1913, n. 21; GÜNTHER-KÖPSTEIN 1975, fig. 10; ZIMMER 1982a, pp. 189-190, n. 126.

Tav. CCXV



LM27

Cippo di Vergilia Felicitas

Provenienza: Aeclanum (Mirabella Eclano, Avellino). *Collocazione:* Mirabella (collezione privata).

Le ultime poche, scarse notizie relative a questo cippo funerario si ricavano da G. Zimmer (ZIMMER 1982a). Secondo quanto riportato dallo studioso il pezzo è caratterizzato sul lato sinistro dalla raffigurazione di un martello (*malleus*), e a destra delle pinze (*forcipes*).

Sulla fronte era presente l'iscrizione:

D(IS) M(ANIBUS) / Q(UINTI) BABRI / LESBI ET / ALPIAE HEL / PIDI VER / GILIA FELI /
CITAS CON(IUNX) ET F (ILIA) / B(ENE) M(ERENTI) F(ECIT)

La lapide fu eretta da *Vergilia Felicitas* per il marito e la madre.

Bibliografia: CIL IX 1227; GUMMERUS 1913, n. 27; ZIMMER 1982a, p. 193, n. 132.

5.1.10 Artigianato della ceramica

Vasai e ceramisti (CE)

CE1

Insegna di bottega

Provenienza: Pompei, II, 3, 7.9. *Collocazione:* Pompei, Antiquarium (n. inv. 21631).

Affresco. Fortemente danneggiato.

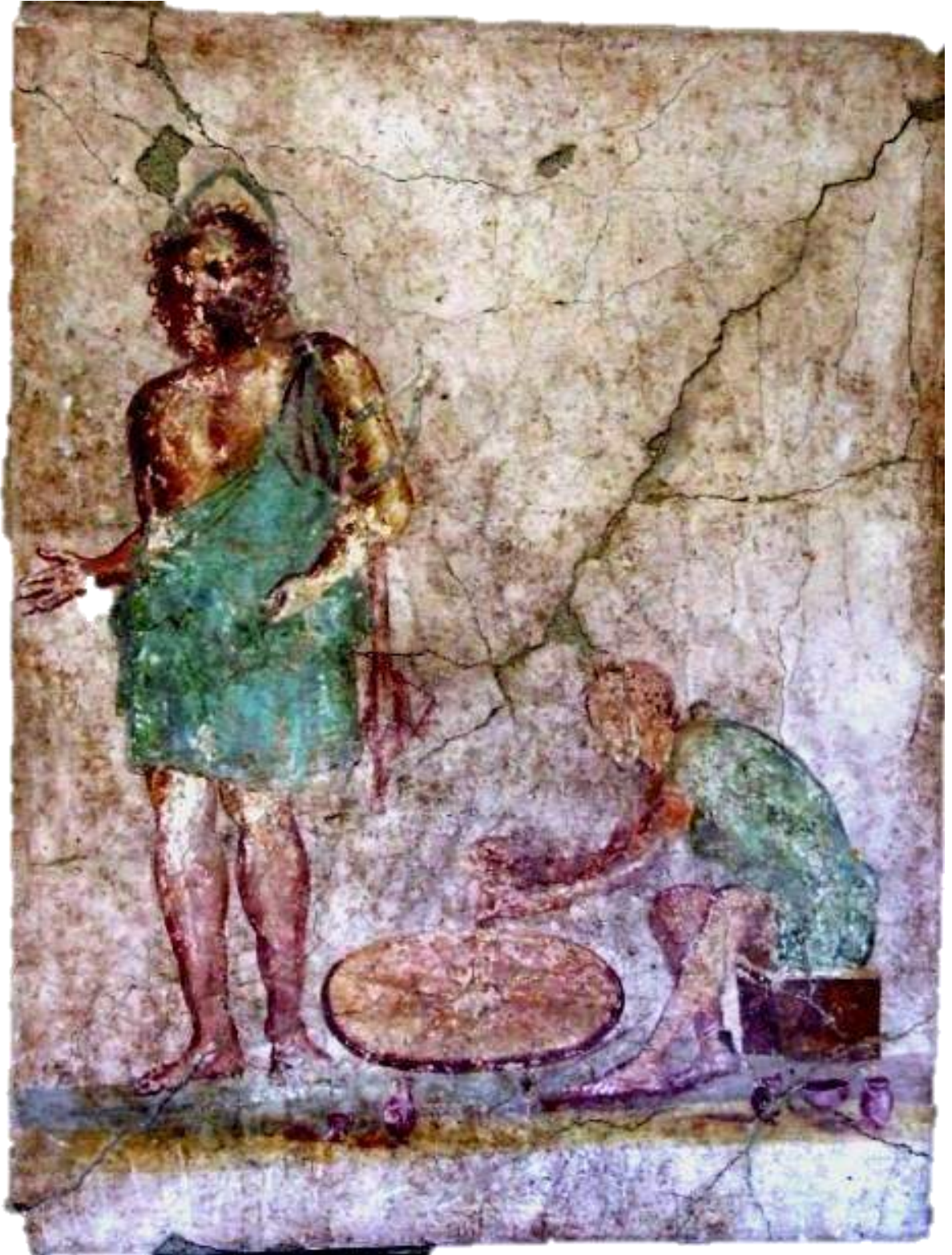
Dimensioni: altezza cm 71; larghezza cm 55.

L'affresco era posto sull'angolo sud-ovest di un basso edificio, verosimilmente l'officina di un vasaio.

Il quadro raffigura il dio Vulcano, a sinistra, nella sua veste di dio protettore di fornaciai e vasai: indossa, infatti, una corta exomis verde, ha il capo pileato tra una capigliatura riccia e arruffata, il volto barbuto e regge un forcipe sull'avambraccio; a destra, accovacciato vi è un uomo che modella un vaso al tornio. Si tratta di un vasaio, vestito in corta tunica verde e seduto su uno sgabello. Egli è proteso in avanti con entrambe le mani e lavora un oggetto su un tornio, azionato con il piede premendo sulla tavola frapposta tra lo sgabello e la ruota (MAIURI 1939). Una lettura più precisa di N. Cuomo di Caprio, tuttavia, esclude l'esistenza di un tornio azionato con la pressione del piede su una tavola, così come quella di un tornio a bastone (DESBAT 2004). Secondo la studiosa dovrebbe trattarsi di un tornio a mano (CUOMO DI CAPRIO 2007, p. 186). In primo piano, a destra, sono allineati una brocca monoansata, una ciotola emisferica e un'olla; al centro è collocato un elemento scuro, lungo e sottile, interpretato come bastoncino per modellare da A. Maiuri, interpretazione non accolta da N. Cuomo di Caprio data l'eccessiva lunghezza e sottigliezza dell'arnese.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: LIMC VIII, pp. 284-285, fig. 10; MAIURI 1939, pp. 198-200, fig. 20; SCHEFOLD 1957, p. 53; KRAUS - VON MATT 1973, n. 196; ZIMMER 1982a, p. 199, n. 143; PPM III, pp. 181-183, figg. 1-3; DESBAT 2004, p. 140; CUOMO DI CAPRIO 2007, p. 186, fig. 45; MONTEIX 2010, pp. 51-52, fig. 16.



CE2

Pittura della officina vasaria

Provenienza: Pompei (I, 8, 10). *Collocazione:* Pompei, SAP (inv. 45622).

Pannello pittorico raffigurante artigiani a lavoro in una *officina vasaria* posto sul muro di facciata di un'abitazione. Molto deteriorato e danneggiato sull'angolo sinistro superiore.

Dimensioni: altezza cm 59; lunghezza cm 138.

Il pannello è composto da due diverse scene, apparentemente estranee l'una all'altra. Nel quadro di sinistra (lung. m 0,72, alt. m 0,57 - Tav. CCXVIII b) sono raffigurate, disposte su due registri, quattro rozze figure in corta tunica, calzari e bastone, quasi a sembrare viandanti piuttosto che operai, seduti ciascuno su di un trespolo, davanti a un tavolo su unico piede svasato a campana, mentre modellano diverse forme di vaso (una brocca, un'anfora, un cratere). Tutti sono rivolti verso sinistra dove si intravedono un'ara e lo *xoanon* di una dea, vestita di un lungo abito talare fasciate di lunghe bande violacee. La sola figura diversa è quella di una donna che, in atto e costume da ancella, sembra offrire al personaggio seduto in basso a destra due vasi. A destra, invece, è una danza mimica con attori "pileati" e un personaggio in maschera, forse la rappresentazione di una danza propiziatoria (SAMPAOLO 1990).

Nell'insieme tali scene potrebbero riferirsi a una taberna vasaria dove gli operai lavorano i loro vasi sotto la protezione di Minerva, protettrice di ogni arte e mestiere. È stato anche proposto di attribuire le raffigurazioni a una scena di vendita, in ragione dell'abbigliamento, inusuale per gli artigiani, e dell'assenza degli apprestamenti di un tradizionale laboratorio ceramico (SAMPAOLO 1990). Benché secondo N. Cuomo di Caprio ancora oggi sfugge l'interpretazione precisa della scena (CUOMO DI CAPRIO 2007, p. 188), la gestualità degli uomini risulta inequivocabile e chiara, tutta rivolta alla modellazione e rifinitura dei vasi.

Lo stile molto semplice, di "schietto e rozzo sapore popolaresco" (MAIURI 1953-54, p. 90), in questo senso potrebbe giustificare gli errori nella rappresentazione richiamati da N. Cuomo di Caprio (tavoli eccessivamente alti, bastoni troppo lunghi e sottili, ecc.). Il carattere e la collocazione della pittura hanno suggerito agli archeologi di inquadrarla nel genere della "pittura pubblicitaria" all'esterno di botteghe e officine.

Datazione: metà I secolo d.C. – 79 d.C.

Bibliografia: MAIURI 1953-1954, pp. 88-89; PPM I, pp. 826-827, fig. 1; *Homo faber* 1999, p. 164, n. 178; CUOMO DI CAPRIO 2007, pp. 187-188, fig. 46; MCCALLUM - PEÑA 2010, pp. 236-238, fig. 8; MONTEIX 2010, p. 51.



a.



b.

CE4

Coronamento sepolcrale del *figulus*

Provenienza: Aquileia. *Collocazione:* Aquileia, Museo Nazionale (n. inv 51527).

Calcare. Gli angoli risultano tagliati, mentre, sono presenti tracce di restauro sul lato dove sono raffigurate le anfore.

Dimensioni: altezza cm 52; larghezza cm 43; spessore cm 43,5.

Coronamento piramidale di monumento funerario con raffigurazioni su tre lati. Le superfici a rilievo incassate sono inquadrature da cornici semplici, in alto la stele è sormontata da un elemento a forma di germoglio. Il lato principale mostra un uomo in tunica semplice, rivolto di tre quarti leggermente verso destra; sulla spalla sinistra porta un'anfora che trattiene per il puntale (Tav. CCXIX a). Sul lato destro sono raffigurate sei anfore accatastate come a formare una piramide (Tav. CCXIX b).

A sinistra, invece, sono raffigurati uno strumento a lama verticale e una specie di piccone, dotato di una lama con taglio orizzontale, forse identificabile come una dolabra (Tav. CCXIX c) e verosimilmente impiegati nella fase di estrazione dell'argilla (PALLECCHI 2014, pp. 14-15). È probabile, dunque, che il defunto esercitò il mestiere del produttore di anfore, nella fattispecie Dressel 6 A, contenitori da trasporto largamente sfruttati in Cisalpina per il commercio di prodotti istriani e non solo (BUCHI 1973).

Le raffigurazioni mostrano uno stile semplice, essenziale e accurato, benché grossolano soprattutto nella resa dell'uomo che trasporta l'anfora. Le rappresentazioni ai lati mostrano la tendenza a un linguaggio decorativo e schematico.

Le are con coronamento piramidale o cuspidato sono diffuse nella zona dell'Italia settentrionale dalla fine del I sec. a.C. all'inizio del II secolo d.C. Tale datazione corrisponde approssimativamente alla presenza della tipologia di anfora raffigurata che veniva prodotta anche ad Aquileia.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: BRUSIN 1947, p. 16, fig. 1; BRUSIN 1964, tav. 75, nn. 147-149; MANSUELLI 1964, tav. LXXV, 147-149; BRUSIN 1968, p. 26, fig. 12; SCRINARI 1971, nr. 405; BUCHI 1973, pp. 547-549, tav. XII; ZIMMER 1982a, pp. 200-201, n. 145; PALLECCHI 2014, pp. 14-15, fig. 1.



a.



b.



c.

CE3

Rilievo con coppia di vasai

Provenienza: sconosciuto. Il pezzo era precedentemente a Roma (V. Casali). *Collocazione:* Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (n. inv. 60.2).

Marmo. Un piede e quasi l'intera base del tavolo sono danneggiati, il naso dell'uomo manca.

Dimensioni: altezza cm 62; larghezza cm 74; spessore cm 12.

Rilievo funerario quadrangolare inquadrato da semplice cornice sporgente. A destra è raffigurato un uomo in tunica a maniche corte e scarpe, seduto su uno sgabello, regge nella mano sinistra un contenitore di piccole dimensioni e nella destra stringe un pennello. È impegnato nell'applicazione di uno strato di rivestimento sul vasetto ancora crudo. A sinistra, di fronte a lui, una donna in tunica e stola è anch'essa seduta su una sedia (*sella*); nella mano destra tiene una *paterna*, con la sinistra, invece, solleva una palma. Il centro è occupato da un tavolo rotondo impostato su tre piedi, sul quale è collocato un contenitore, forse uno *skyphos* (DOBBINS 1985, p. 27) o un recipiente con la miscela nella quale il vasaio intinge il pennello. All'interno del rilievo i singoli soggetti sono elaborati in modo diverso: la poltrona della donna e il vaso sul tavolo sono abbastanza grossolani, mentre il resto è eseguito in modo molto dettagliato. Le due figure sembrano tozze, i loro gesti appaiono rigidi e poco naturali. La sedia è abbastanza piccola. Le figure sono piuttosto a rilievo, la visione prospettica e di tre quarti è abbastanza efficace, mentre la parte superiore del corpo dell'uomo è molto piatta. Il drappeggio dei tessuti è schematico e caratterizzato da profondi solchi. La tunica della donna lascia appena scoperta la spalla destra, secondo uno schema comune nelle raffigurazioni di Afrodite sui monumenti funerari. Entrambi i volti sono i ritratti dei defunti. L'acconciatura dell'uomo ricorda le pettinature di epoca traiana. Le ciocche di capelli separate, ricorrono, infatti, nel ritratto canonico di Traiano. Incerta è la datazione dopo il 108. L'acconciatura della donna, infatti, richiama più la tarda età flavia.

Datazione: fine I secolo d.C.

Bibliografia: AAVM, n. 142; ZIMMER 1982a, pp. 199-200, n. 144; DOBBINS 1985, pp. 24-33, figg. 1-9.



CE5

Stele di L. Aurelius Sabinus

Provenienza: Roma, Via Appia. *Collocazione:* dispersa.

Stele funeraria a base quadrangolare. La parte anteriore accoglieva una tabula incisa inquadrata da cornici.

Sul lato destro è raffigurata una patera, sotto l'iscrizione tre vasi in rilievo, due dei quali in piedi, mentre quello centrale coricato (anfora).

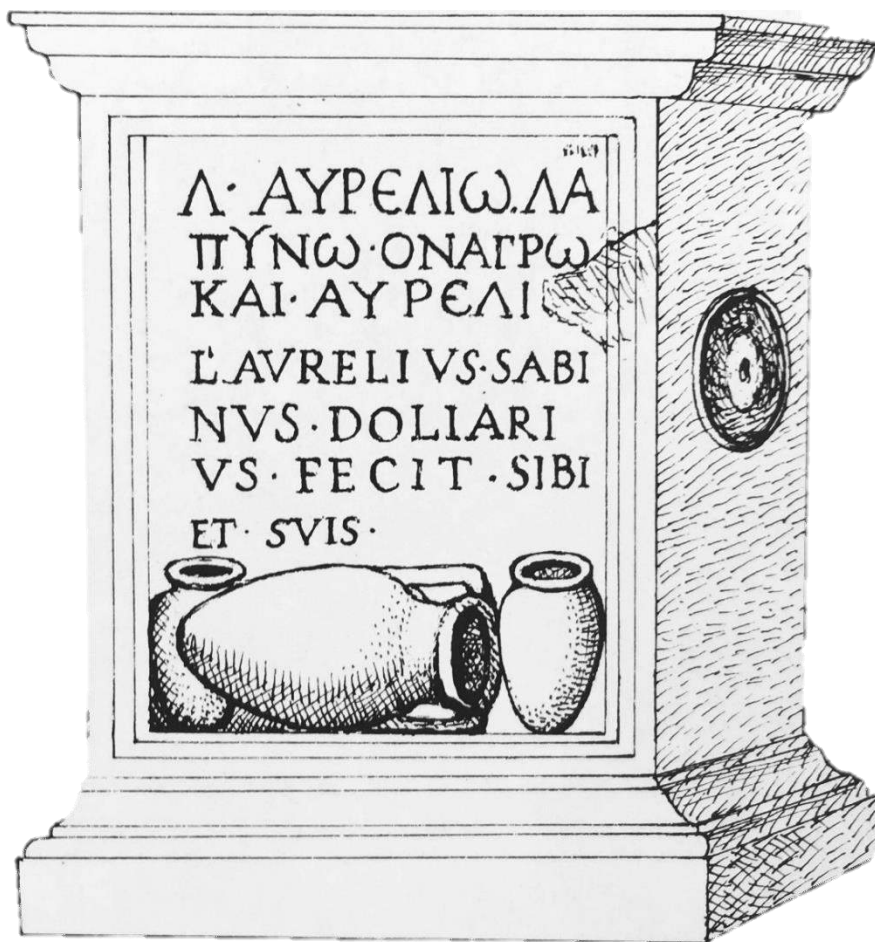
Iscrizione in greco nei tre righi superiori, in latino nei quattro seguenti: Λ (ΟΥΚΙΩ) ΑΥΡΕΛΙΩ ΛΑ / ΠΥΝΩ ΟΝ ΑΓΡΩ / ΚΑΙ ΑΥΡΕΛΙ

L(UCIUS) AURELIUS SABI / NUS DOLIARI / US FECIT SIBI / ET SUIS

Datazione: Data la tipologia piuttosto semplice la stele è stata datata tra la metà del I e la fine del II sec. d.C.

Bibliografia: CIL X 403=483. – IG XIV 71; MANDOWSKY – MITCHELL 1963, p. 118, n. 127, tav. 71a; ZIMMER 1982a, p. 201, n. 146.

Tav. CCXXI



CE6

Stele di Publio Salvio Secondo

Provenienza: Teramo. *Collocazione:*

Superficie molto consunta. Dimensioni:

Stele anarchittonica con coronamento centinato ritagliato. All'interno della lunetta che sovrasta il campo epigrafico sono raffigurati un piccolo vaso manicato, a sinistra, un vaso di foggia simile ma più grande a destra e forse altri due oggetti più piccoli, irriconoscibili, al centro.

La stele era dedicata all'Augustale di *Interamnia Praetuttiorum* Publio Salvio Secondo, il quale esercitò la professione di vasaio se si tengono in considerazione gli oggetti raffigurati nella lunetta.

Datazione:

Bibliografia: CIL IX, 5080; PACI-MARENGO-ANTOLINI 2013, p. 148, fig. 17.

Tav. CCXXII



CE7

Applique con vasaio a lavoro

Provenienza: Tunisia, El Mahrine.

Terracotta.

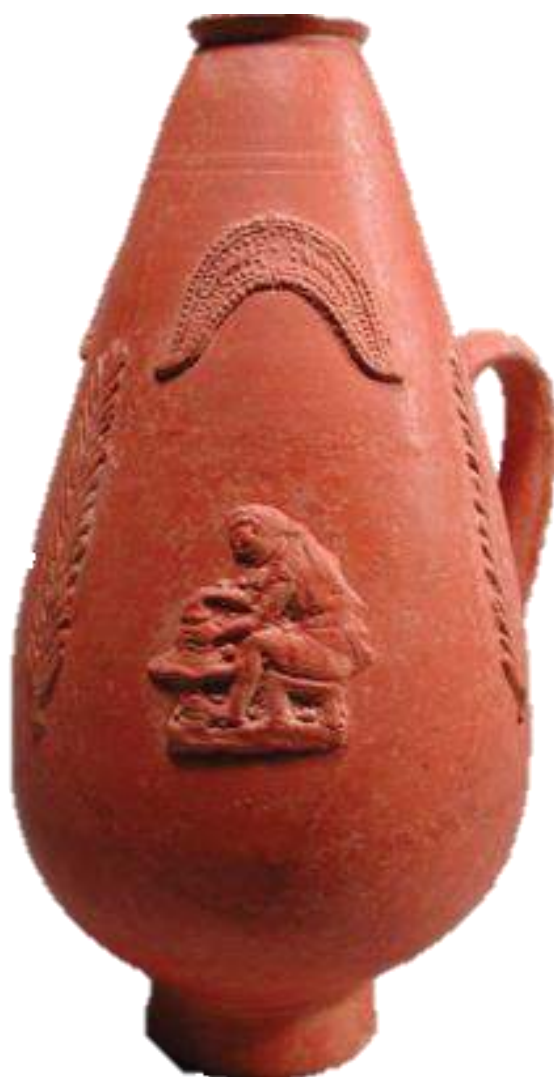
Dimensioni: altezza cm 14, altezza *applique* con *figulus*: cm 3,7.

Brocca monoansata in sigillata africana chiara A/C (o *El Aouja Ware*) del tipo Salomonson I/Hayes 171 con decorazione applicata. Sulla pancia della brocca tra due foglie di palma è raffigurato un uomo in tunica corta, seduto su uno sgabello, di profilo verso sinistra, impegnato a modellare un vaso di medie dimensioni al tornio. Il tornio è piuttosto basso, reca sul disco le tacche funzionali a inserire il bastone per azionarne il movimento rotatorio. Il bastone, infatti, è raffigurato a terra, accanto al piede sinistro dell'artigiano, è corto e con l'estremità biforcuta. Sopra l'artigiano è inserito un altro motivo decorativo a ghirlanda.

Datazione: prima metà III secolo d.C.

Bibliografia: MACKENSEN 1993, pp. 64-67, fig. 12.1; DESBAT 2004, pp. 140-142, fig. 8; CUOMO DI CAPRIO 2007, p. 185, fig. 44.

Tav. CCXXIII



5.1.11 Produzione e lavorazione del vetro (VE)

VE1

Lucerna da Ferrara

Provenienza: necropoli di Voghenza (Ferrara). *Collocazione:* Ferrara, Museo Archeologico (n. inv. 52196)

Argilla. Lucerna a volute del tipo Loeschcke IV (Dressel II) con raffigurazione sul disco di una officina vetraria: all'interno dell'officina, presso la fornace, due artigiani sono intenti alla lavorazione del vetro soffiato; la fornace è una struttura a due camere sovrapposte, quella inferiore con focolare all'interno, quella superiore, più ampia e più sporgente, con copertura a doppio spiovente e larga imboccatura ad arco; brevi tratti incisi indicano la fuoriuscita del fumo attraverso alcune aperture ricavate in più parti della struttura, mentre due piccoli fori circolari, praticati presso la bocca della camera superiore, dovevano forse agevolare il tiraggio; sul lato destro, all'altezza del piano che separa le due camere, è visibile una sporgenza riferibile al piano, anticamente di pietra poi di ferro, chiamato "marver", sul quale il vetraio fa ruotare il bolo vitreo intorno all'asse della canna da soffio; di fronte a tale piano è il mastro vetraio, rappresentato di profilo, nell'atto di soffiare un oggetto di vetro; sulla sinistra della scena un secondo lavorante, accovacciato e con le braccia sollevate, tiene in mano un oggetto di difficile interpretazione, forse un calibro o una pinza, oppure un analogo strumento atto a staccare il prodotto finito dalla canna; ai piedi dei due artigiani è visibile un grumo.

Datazione: seconda metà I d.C.

Bibliografia: BALDONI 1987, pp. 22-31; *Made in Roma* 2016, pp. 32-33; BULJEVIĆ 2009, p. 42; STERN 2012, pp. 41-42.



VE2

Lucerna da Asseria

Provenienza: Asseria (Benkovac, *Dalmatia* - Croazia). *Collocazione:* Museo Archeologico di Spalato (n. inv. AMS-Fc 1094).

Argilla.

Dimensioni: altezza cm 2,9; diametro cm 8,2; lunghezza cm 11,5.

Lucerna a volute del tipo Loeschcke IV (Dressel II) con raffigurazione sul disco di una officina vetraria. Al centro è collocato il forno per la soffiatura del vetro con due scomparti – quello inferiore destinato allo stoccaggio e quello superiore per il riscaldamento dei prodotti sul cannello. All'interno della camera di fusione è visibile un elemento triangolare forse utilizzato per chiudere l'apertura o per rinforzarne i bordi. Sul lato destro del forno vi è una superficie piana (marver) per la laminazione, la formatura e il raffreddamento del vetro sul cannello. Sull'altro lato del forno sporge un altro ripiano, a un'altezza maggiore, forse sfruttato come battuta per la ricottura. Sul pavimento sono distribuite alcune scorie di lavorazione. Ai lati del forno sono disposti due personaggi: a destra è visibile un artigiano seduto e intento a soffiare dentro la canna alla cui estremità si riconosce il bolo rigonfio; a sinistra è raffigurato un secondo personaggio in posizione accovacciata, verosimilmente un collaboratore, che regge un oggetto non ben identificabile.

Sopra i due artigiani sono incise due brevi iscrizioni riferibili agli stessi *officinatores*: rispettivamente [*Tre*]llus e il suo assistente *Athenio*.

Datazione: metà I d.C

Bibliografia: ABRAMIĆ 1959, pp. 149-151; BALDONI 1987, pp. 23-26, figg. 4-5; STERN-SCHLICK NOLTE 1994, pp. 25, 82, fig. 154; STERN 1999, pp. 446, 455, 457, n. 69, fig. 7; BULJEVIĆ 2009, p. 42, fig. 3. 16; STERN 2012, pp. 41-42; *Made in Roma* 2016, pp. 32-33; cat. 3.9, p. 106.



VE3

Lucerna da Capodistria

Provenienza: Spodnje Škofije, Koper (Slovenia). *Collocazione:* Koper, Regional Museum.

Argilla.

Dimensioni: altezza cm 2,6; diametro 8,1; lunghezza cm 11,3.

Il manufatto fu rinvenuto nel corredo funerario della tomba n. 152 della necropoli di Spodnje Škofije, in prossimità di Koper (Slovenia).

Lucerna tipo Loeschke IV con raffigurazione sul disco di una officina vetraria. Al centro è collocata la fornace, divisa in due sezioni. Quella inferiore è la camera della fornace, con l'apertura tratteggiata in diagonale; quella superiore rappresenta la camera di cottura, dalla forma semicircolare, all'interno del quale è possibile distinguere un motivo a rilievo, variamente interpretato come crogiolo, sportellino per controllare la cottura o semplicemente un oggetto. Ai lati sono rappresentati due piani di lavoro, quello destro sorretto da un supporto verticale, funzionale forse a preparare il vetro prima di procedere alla soffiatura e alla modellazione. Le linee ondulate, incise nella parte in alto a sinistra sopra il forno, indicano il calore sprigionato. Ai lati della fornace si distinguono due artigiani: a destra vi è un personaggio scalzo, seduto su uno sgabello basso accanto alla fornace, vestito con una corta tunica. Sul pavimento accanto al suo piede si trovano tre oggetti, forse vetro grezzo o scorie di lavorazione. La testa del personaggio è sollevata e pronta a soffiare nel tubo che tiene inclinato di fronte a lui. All'estremità del tubo è visibile il bulbo.

La figura sul lato sinistro della fornace, probabilmente l'assistente del maestro artigiano, è in posizione quasi accovacciata accanto alla fornace, regge un oggetto tra le mani, posizionato verticalmente, forse un soffietto "a punta" del tipo verticale raffigurato su diversi monumenti romani raffiguranti un fabbro all'opera (LAZAR 2005, p. 231). In tal caso, la mensola triangolare sul lato sinistro del forno rappresenta probabilmente un supporto, forse per i mantici.

La lucerna di Capodistria costituisce il terzo esemplare di lucerna raffigurante una scena di officina vetraia, dopo quelli di Ferrara (**Cat. VE1**) e Asseria (**Cat. VE2**). Si tratta dell'esempio meglio conservato, infatti la raffigurazione conserva ancora dettagli molto interessanti che rendono l'intera scena particolarmente chiara e leggibile.

Datazione: seconda metà I d.C.

Bibliografia: LAZAR 2005, pp. 227-234; BULJEVIĆ 2009, p. 42; SAGUI 2010, p. 18, fig. 4a-b; STERN 2012, p.p. 41-42, fig. 12; *Made in Roma* 2016, pp. 32-33.



5.1.12 Altri mestieri (AM)

1. *Calamaules*

AM1

Stele di Quintus Appeus Eutychianus

Provenienza: Montegrotto Terme – Padova (prima S. Pietro Montagnon). *Collocazione:* Este, Museo Nazionale Atestino (n. inv. 1542).

Pietra dei monti Euganei. Superficie leggermente danneggiata.

Dimensioni: altezza cm 96; larghezza cm 74; spessore cm 18.

Piccola stele timpanata con pulvini ai lati del timpano. Il corpo della stele è interamente occupato dall'iscrizione mentre all'interno del timpano sono riprodotti i seguenti oggetti: *ascia*, archipendolo (*libella*), strumento a fiato (*monaulos*) e un attrezzo allungato, probabilmente uno scalpello.

Iscrizione: D(is) M(anibus) / Q(uintus) App<a>eus Augulrinus Q(uinto) App<a>eo / Eutychiano paltri optimo et C<a>elsernia Nicefolris marito dul/cissimo calamau / lae Apone<n>si / V(iva) v(iro) f(ecit) oppure v(i)v(i) f(ecerunt) oppure u(t) v(overant) f(ecerunt).

La stele fu dedicata a *Quintus Appeus Eutychianus* da suo figlio e sua moglie. L'aggettivo *aponesis* è utilizzato per la localizzazione e si riferisce alle sorgenti calde sulfuree, le *Fontes Aponi*, molto note in epoca antica e dove la presenza dei musicisti rallegrava gli ospiti in cura (FOGOLARI 1957). L'epiteto *calamaules* connota, infatti, il proprietario della tomba come suonatore di strumento a fiato e trova anche riscontro nella raffigurazione dello stesso all'interno del timpano. Si tratterebbe, in particolare, di una zampogna più che di un flauto, o di un oboe (GUIZZI 2002) per il diverso tipo di imboccatura. Per quanto riguarda gli altri strumenti, l'*ascia*, l'*archipendolo* e lo scalpello è probabile che si tratti di strumenti dal valore allegorico (ARRIGONI BERTINI 2006a) che alludono, nel caso dell'*archipendolo*, alle qualità etiche del defunto, come la rettitudine, l'equilibrio, l'equità (BUONOPANE 2013); nel caso dell'*ascia* all'inviolabilità della tomba (AUDIN 1965; IBBA 2016; MAYER 2013). La stele è molto semplice. La tua tabula di iscrizione è inquadrata da una cornice e gli strumenti sono riprodotti con la medesima semplicità che caratterizza l'intera opera.

Datazione: I – II secolo d.C. (ZIMMER 1982a); II-III secolo d.C. (ARRIGONI BERTINI 2006a)

Bibliografia: PROSDOCIMI 1896, pp. 316-317; GUMMERUS 1913, n. 107; DEONNA 1932, p. 430, n. 15, p. 457; FOGOLARI 1957, p. 42; ZIMMER 1982a, pp. 212-213, n. 164; GUIZZI 2002, pp. 121-154; ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 90-91; BUONOPANE 2013, pp. 77-78, figg. 5a-b.



2. Vitor

AM3

Tomba del vitor

Provenienza: Ameria (Terni). *Collocazione:* loc. Foce, Amelia (TR), collezione privata.

Travertino. Frammentario, mutilo di circa un terzo della lunghezza.

Dimensioni: altezza cm 38; lunghezza cm 78; larghezza cm 96.

Coperchio a doppio spiovente pertinente ad un'urna funeraria «a cassone». Si conserva uno dei due frontoni, fratturato all'angolo destro, profilato da una cornice modanata lungo i lati obliqui. All'interno del timpano sono raffigurati due utensili sovrapposti rivolti verso destra: un raschiatoio e un coltello a lama semilunata. Il primo attrezzo, largamente usato in attività agricole e artigianali, serviva verosimilmente a decorticare i tronchi di legno o sezionare da essi e dai vimini più robusti le lamelle; il secondo a recidere i vimini sporgenti dopo l'intreccio. Il raschiatoio può essere confrontato con l'attrezzo raffigurato sulla stele di *C. Valerius Clemens* (Cat. AM4).

Appena al di sotto, è incisa l'iscrizione *VITOR*. Il termine, legato al verbo *viēō* (intrecciare, legare, annodare) allude alla professione del "panierario" (FRACCARO 1940) o canestraio (MONACCHI 1996, *ibid.* 2000).

Si tratta di un modello architettonico abbastanza diffuso nella classe media amerina della prima età imperiale e si accosta alle più monumentali tombe della necropoli romana di Ameria.

Datazione: fine I secolo a.C. – metà I secolo d.C.

Bibliografia: FRACCARO 1940, pp. 54-61; MONACCHI 1996, pp. 943-977, figg. 1-2; MONACCHI 2000, pp. 141-143, n. 16, fig. 17.

Tav. CCXXVIII



AM4

Stele di C. Valerius Clemens

Provenienza: Vicenza, Monastero di San Silvestro. *Collocazione:* Vicenza, Museo Civico Archeologico.

I bordi sono parzialmente conservati ma l'angolo superiore sinistro è profondamente danneggiato.

Dimensioni: altezza cm 204, larghezza cm 84.

Stele anarchitettonica con frontone e acroteri pseudofunzionali. La decorazione nel campo del timpano non è più riconoscibile, i triangoli laterali sono riempiti da decorazioni a motivi vegetali. In basso, sotto l'iscrizione, ancora all'interno della tabula sono rappresentati quattro strumenti: un bulino perforatore, un trivello (*terebra*), un raschiatoio a spatola (*rallum*) e una roncola.

Iscrizione: C(AIUS) VALERIUS C(AI) F(ILIVS) / CLEMENS / SIBI ET / ...SULPICIO L(UCI) F(ILIO) / ACUTO FRATRI / PETRONIAE HECATEI / Q(UINTO) SINCIO IANUARIO / T(ITULUM) F(IERI) I(USSIT) / VITOR HIC FUIT

L'iscrizione ricorda il defunto C. Valerius Clemens, cestaio (*vitor*), e altre tre persone: il fratello Manius Sulpicius L. f. Acutus, la liberta Petronia Hecate e il liberto Q. Sincius Ianuarius. L'unico legame specificato nell'iscrizione è quello con Acutus, indicato come *frater*. Benché i due non abbiano alcun nome in comune è possibile che potesse trattarsi di figli nati da padri diversi, o da madri prima schiave poi liberate o di un più raro caso di fraternità corporativa (FRACCARO 1940, pp. 56-57). Nell'insieme, comunque, i quattro individui ricordati forse costituivano la piccola maestranza di un modesto laboratorio di panieraio: il padrone e il fratello - socio e subordinato - e due lavoranti, un uomo e una donna.

Datazione: metà I secolo d.C.

Bibliografia: EDR 073404; FRACCARO 1940, pp. 54-61; COLINI 1964, p. 615, n. 35; ZIMMER 1982a, p. 152, n. 73; GAITZSCH 1986, p. 11, fig. 9; BUCHI 1987, p. 150; MONACCHI 1996, pp. 947-950, figg. 3-4; DIOSONO 2008, p. 53, fig. 49; MINGAUD 2010, p. 53, fig. 19; BUONOPANE 2016, p. 313, tab. 12.



3. Pittori

AM5

Pittore del sarcofago di Kerch

Provenienza: Kerç (Crimea). *Collocazione:* San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. P-1899.81)

Sarcofago in calcare decorato all'interno con scena di artigiano che si prepara a dipingere una tavoletta. In uno spazio inquadrato da due colonne corinzie è raffigurato l'uomo in posizione seduta, con le gambe incrociate, nell'atto di riscaldare uno strumento metallico per la pittura a encausto sulla fiamma di un fornello. Di fronte a lui è collocata una tabula (con una trama a scacchi, forse per misurare le proporzioni) o più verosimilmente una scatola con gli scomparti contenenti i colori (ESPOSITO 2011). Poco più a destra, vi è una tela su un cavalletto. Appesi al muro si riconoscono tre ritratti (uno quadrato e due nella forma di *imagines clipeatae*) che permettono di collocare la scena all'interno dell'atelier del pittore. La scena potrebbe alludere a un artigiano che sta eseguendo il ritratto del defunto, quest'ultimo raffigurato nelle scene riprodotte sugli altri lati del sarcofago (ROSTOVTZEFF 2003, pp. 447-448; 484-486, tav. XCII). O, ancora, il pittore stesso potrebbe essere il defunto, scegliendo di farsi ritrarre solitario, a lavoro, all'interno della sua bottega, vestito con tunica e clamide, quasi come un eroe (FLOHR-WILSON 2017, p. 265).

Datazione: fine I-II secolo d.C.

Bibliografia: ROSTOVTZEFF 1913-1924, pp. 447-448; 484-486, tav. XCII; GOLDMANN 1999, pp. 28-44; FEJFER 2008, pp. 156-157, fig. 9.2; ESPOSITO 2011, pp. 68-69, fig. 34; BORG 2015, pp. 178-179, fig. 9.2; FLOHR-WILSON 2017, p. 265.

Tav. CCXXX



AM2

Rilievo dei decoratori

Provenienza: Sens, reimpiegato nelle mura di fortificazione. Collocazione: Musée de Sens (n. inv. J 115).

Calcare. Discreto stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 85, lunghezza cm 101, spessore cm 42.

Bassorilievo funerario con scena di cantiere e decoratori a lavoro.

La raffigurazione mostra un gruppo di uomini impegnati a decorare la parete di una costruzione architettonica simile a una galleria della quale si intravede a sinistra l'ingresso a volta inquadrato da colonne. Gran parte della raffigurazione è occupata dalla squadra di decoratori a lavoro: due di loro sono collocati sopra un'impalcatura composta da una larga tavola poggiata su tre cavalletti – due ai lati e uno al centro; la figura a sinistra è il pictor, colui che materialmente dipinge, mentre a destra è visibile il tector che stende il tectorium sul muro. A terra, sulla destra un garzone è impegnato a preparare la calce da stendere sui muri, mentre a sinistra in secondo piano è ritratto un uomo seduto con un *rotulus* tra le mani. La posa e il *rotulus* hanno convinto gli studiosi a identificare tale personaggio con il redemptor, il responsabile dei lavori al quale spettava l'organizzazione del cantiere, la scelta del progetto decorativo di concerto con il committente e il controllo delle attività.

La raffigurazione documenta in modo chiaro l'organizzazione e la gerarchia che erano alla base del lavoro delle officine pittoriche dove il ruolo dei diversi artigiani appare sottolineato anche dall'abbigliamento: il garzone che impasta la calce e il tector che stende l'intonaco sulla parete sono vestiti in corta tunica; il pictor indossa un lungo mantello mentre il redemptor una lunga tunica.

Datazione: ultimo quarto II- primo quarto III secolo d.C.

Bibliografia: ESPERANDIEU IV, 1911, p. n. 2767; UFFLER 1971, pp. 393-401; ADAM 1989, p. 85, fig. 178; LING 1991, pp. 200, 215, fig. 234.



AM6

Stele di Iuliae Agele

Provenienza: Ostia (?). *Collocazione:* Roma, Vaticano, Galleria lapidaria (n. inv. MV_5593).

Marmo giallastro a grana fine. Si conserva solo la porzione centrale, relativa all'iscrizione. La stele manca della parte superiore. Della raffigurazione si conserva solo a porzione inferiore.

Dimensioni: altezza cm 32; larghezza cm 49.

Semplice stele funeraria con tabula ansata inquadrate da cornice lievemente sporgente.

A destra è raffigurato un personaggio seduto su una sedia, con i piedi poggiati su uno sgabello basso e le ginocchia scoperte. Per la lunghezza della veste è probabile si tratti di una donna. Di fronte, a sinistra, su uno sgabello a forma di cubo (*scamnum*) è posta una figura in tunica e mantello. La donna può essere identificata con la defunta, mentre l'altro personaggio a destra un cliente o paziente. L'oggetto a sinistra rappresenta una *authepsa*, uno strumento per il riscaldamento di liquidi su tre piedi con apertura.

D(IS) M(ANIBUS) / IULIAE AGELE RESINARIAE / QUAE VIX (IT) AN(NOS) LXXX / IULIA IRENE PATRONAE / B(ENE) M (ERENTI) F(ECIT) ET SIBI ET SUIS / POSTERISQ (UE) EORUM

La tomba fu eretta dalla liberta *Iulia Irene* per la defunta *Iulia Agele, resinaria*, vissuta fino a tarda età. La dettagliata raffigurazione, benché lacunosa, ne suggerisce il tipo di uso che la defunta faceva della resina, dati i numerosissimi impieghi ai quali l'unguento si prestava in età antica. In questo caso la resina poteva essere preparata da *Iulia Agele* a scopo medico, ossia per per l'applicazione su ferite o zone malate del corpo. Il confronto puntuale con il rilievo ostiense del medico che cura la ferita sulla gamba di un paziente confermerebbe tale impiego (KAMPEN 1981, p. 143 cat. 16, fig. 59; PAVOLINI 1986, pp. 225-226, fig. 94.). Oggi, tuttavia, risulta abbastanza accettata l'identificazione dell'artigiana con un'estetista in riferimento all'uso prettamente estetico della resina in quanto agente depilatorio (ZIMMER 1982a, GROEN-VALLINGA 2017).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 9855; AMELUNG I, p. 181, n. 20f; ZIMMER 1982a, pp. 204-205, n. 150; CARROLL 2006, p. 293, n. 22; GROEN-VALLINGA 2017, p. 139.



AM8

Rilievo della pollivendola

Provenienza: Ostia, Regio III, edificio in via della Foce. *Collocazione:* Ostia, Museo Ostiense (depositi, n. inv. 134).

Marmo. Buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 21, larghezza cm 54.

Rilievo rettangolare inquadrato da cornice liscia con raffigurazione di vendita di polli e verdure. La scena appare ricca di figure: al centro, dietro un bancone collocato a destra una donna, circondata da vegetali, volatili, animali e persone, offre uno dei pomi contenuti nelle due ceste poste di fronte a lei a una piccola figura di un servo; dietro di lui due uomini, verosimilmente il marito della negoziante e il cliente con la lepre nella mano destra, discutono e contrattano. La bancarella ricca di prodotti, si riconoscono due contenitori di frutta e una cesta che forse doveva contenere lumache come suggerirebbe quella raffigurata proprio in alto a sinistra. Sul lato destro sono visibili due scimmie sedute la cui funzione era probabilmente quella di attirare ed intrattenere i clienti. Sullo sfondo accanto alla donna è visibile un'altra figura, forse un assistente o il figlio.

Sfortunatamente non è possibile stabilire l'originaria funzione del rilievo ma buona parte degli studiosi che hanno esaminato il rilievo propendono per identificarvi la funzione di insegna di bottega (KAMPEN 1981, p. 59).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1947, p. 27, n. 134; KAMPEN 1981, pp. 52-59, cat. I.3, p. 139, fig. 28; GRIMALDI BERNARDI 2005, p. 11, fig. 16; AUGENTI 2008, p. 134, fig. 49; HOLLERAN 2013, p. 323, fig. 2; MORBIDONI 2017, p. 258, fig. 4.



a.



b.

AM9

Rilievo dell'erbivendola

Provenienza: incerta (Ostia?). *Collocazione:* Ostia, Museo Ostiense (depositi, n. inv. 198).

Marmo. Buono stato di conservazione, è presente una frattura irregolare sul margine destro.

Dimensioni: altezza cm 43, larghezza cm 35.

Rilievo quadrangolare inquadrato da cornice liscia con raffigurazione di venditrice di verdure e ortaggi. La donna è raffigurata stante dietro un bancone, porta i capelli raccolti e indossa una tunica con un mantello che le copre in parte le spalle. Il banco è sorretto da due cavalletti e su di esso appaiono sono sistemati i vari prodotti raccolti a mazzi, si riconoscono aglio, cipolla, porri, lattuga, legumi, funghi e frutta; altri sono collocati all'interno di cesti disposti ai lati del bancone mentre una grande cesta quadrata è visibile appena sotto, al centro.

La venditrice è ritratta con il braccio destro sollevato e piegato mentre esegue con le mani un gesto funzionale verosimilmente a richiamare i passanti. Il rilievo pone molta enfasi alla raffigurazione dei prodotti come suggerisce non solo la cura per i dettagli ma anche la scelta di rappresentare il piano del tavolo ribaltato verso lo spettatore che sacrifica la resa realistica dell'insieme.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1935, cat. I.2, p. 421, fig. 18; CALZA 1947, p. 28, n. 138a; KAMPEN 1981, cat. 4, p. 139, figg. 40-41; GRIMALDI BERNARDI 2005, pp. 16-17, fig. 26; AUGENTI 2008, p. 131, fig. 47.



AM12

Monumento del mercante di vino

Provenienza: Til-Châtel (Côte-d'Or). *Collocazione:* Dijon, Musée Archeologique (inv. Arb.138).
Calcare. Dimensioni: altezza cm 86, lunghezza cm 150, spessore cm 35.

Il rilievo fa parte della decorazione di un monumento funerario del tipo a recinto. Ad esso si accedeva attraverso un varco fiancheggiato da due ali in muratura collegate a una parete di fondo monumentalizzata con la raffigurazione di scene di vendita. La rappresentazione è collocata su un blocco rettangolare posto su un alto basamento e appare suddivisa in due registri. A sinistra è raffigurato un vinaio dietro l'alto bancone caratterizzato da una fronte animata da tre arcate alle quali corrispondono tre nicche. Ciascuna nicchia è dotata di un foro sommitale collegato a una canaletta funzionale al passaggio del vino direttamente nel recipiente del cliente. Questo consentiva di verificare la freschezza e la qualità del vino. Sul pavimento delle nicche è possibile notare la presenza di alcuni recipienti che raccoglievano i residui di vino che rimaneva dentro i tubi. Attorno alla figura del vinaio sono disposte le misure di capacità, alcune sono concentrate sul lato sinistro, altre invece pendono dall'alto appese alla parete.

La porzione destra del rilievo è particolarmente lacunosa, si intravede un secondo personaggio, probabilmente un fanciullo, e il *carnarium* dal quale pendono pezzi di carne, forse di maiale. Pertanto la scena di bottega si riferisce a un'attività differente dalla precedente e da riferire a una macelleria anche se alcuni studiosi ne hanno ulteriormente ristretto l'identificazione con la taberna di un *porcinarius* (CHIOFFI 1999; GRIMALDI BERNARDI 2005).

Datazione: incerta, II secolo d.C. (su base stilistica)

Bibliografia: ESPÉRANDIEU IV, n. 3608, pp. 442-443; CHIOFFI 1999, n. 140, p. 102, fig. 61; LANGNER 2001, p. 333, fig. 18, 20; GRIMALDI BERNARDI 2005, pp. 27-28. Fig. 43.



AM11

Rilievo di Sentia Amarantis

Provenienza: Mérida (Lusitania). *Collocazione:* Mérida, Museo Nacional de Arte Romano (n. inv. 676).

Marmo bianco. Rilievo mancante della cornice destra.

Dimensioni: altezza cm 37.

Rilievo quadrangolare con cornice intagliata e frontone curvilineo sul quale è incisa l'*adprecatio* agli Dei Mani. Al di sotto è collocata una scena di taverna con una ostessa che spilla vino da una botte. Il personaggio indossa una larga veste cinta in vita, con maniche lunghe, i capelli raccolti dietro la nuca e riempie un boccale da una botte ricolma di vino. Quest'ultima è sorretta da due piccoli sgabelli e al di sotto di questi è ricavato un piccolo pannello che accoglie l'iscrizione.

Iscrizione: *D(iis) Manibus) S(acrum) / Sen(tia) Amarantis / ann(orum) XLV Sent(ius) / Victor uxori / carissim[a]e f(aciendum) c(uravit) / cum qua vix(it) ann(is) XVII*

Il testo ci informa che il rilievo fu dedicato a una donna di nome *Sentia Amarantis*, una liberta di origine greca alla quale verosimilmente il patrono e coniuge *Sentius Victor* dedicò il sepolcro (MELE 2008, p. 63).

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: MÉLIDA 1925, pp. 254-255, n. 929; GARCÍA Y BELLIDO 1949, pp. 317-318, n. 324, tav. 254; GRIMALDI BERNARDI 2005, p. 20, fig. 31; MELE 2008, pp. 63, 96, cat. 11; VARGA 2020,



AM7

Scena di cucina (colonna di Igel)

Provenienza: Treviri, Gallia Belgica. *Collocazione:* *in situ* (Treviri, Germania).

La colonna di Igel, monumento funerario eretto dalla ricca famiglia dei Secundini, imprenditori impegnati nell'industria tessile di tessuti è caratterizzata da un ricco apparato iconografico, con una varietà di temi entro cui trovano spazio anche scene di vita quotidiana. In particolare, il fregio, collocato sui lati est e sud della colonna, mostra alcune scene di cucina articolate nelle diverse fasi – dalla preparazione dei pasti, al servizio a tavola fino alla pulizia. La scena di preparazione dei pasti, collocata sul lato orientale, coinvolge cinque personaggi, tutti vestiti in tunica, impegnati all'interno della cucina (Tav. CCXXXVII a): due figure a sinistra lavorano dietro un bancone; un personaggio centrale prende qualcosa da un grosso sacco e due figure a destra sono impegnate dinanzi a un forno. La raffigurazione del lato sud, invece, mostra le fasi successive, ossia quelle del consumo dei pasti e della pulizia (Tav. CCXXXVII b). Da sinistra verso destra, infatti, si dispongono tre scene separate da colonne corinzie, dove è possibile riconoscere due servi intenti a versare delle bevande in appositi contenitori per servirli a tavola; al centro è presente una tavola imbandita con due commensali seduti su robuste poltrone ai quali viene servito da bere; la terza scena, infine, rappresenta due servi intenti a pulire i piatti appena utilizzati per il pasto.

La scena può essere interpretata come un riferimento a un momento di vita quotidiana della famiglia dei Secundini di cui alcuni membri figurano nella raffigurazione centrale seduti a tavola.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: Ésperandieu VI (1915), p. 439; DREXEL 1920a, pp. 84–142; DRAGENDORFF - KRÜGER 1924; SINGER-HOLMYARD-HALL 1956, p. 119, fig. 89; ANDRÉ 1961, tav. VII; ZAHN 1968, pp. 227-234; DRINKWATER 1978, pp. 107-125; KLEINER 1992, p. 347, fig. 315; DRINKWATER 2000, pp. 297- 308; WILD 2001, pp. 83-92.



a.



b.

AM10

Rilievo della locandiera

Provenienza: Ostia, necropoli dell'Isola Sacra (t. 90). *Collocazione:* Ostia, Museo Ostiense (depositi, n. inv. 1340).

Marmo. Buono stato di conservazione.

Dimensioni: altezza cm 62. Lunghezza cm 140, spessore cm 33.

Lastra pertinente alla fronte di un sarcofago con raffigurazioni di scena portuale (sinistra) e di interno di caupona (destra).

La porzione sinistra si riferisce all'arrivo di un'imbarcazione al porto assistita da una piccola barca; il lato destro, invece, è una scena ambientata all'interno di una taverna nella quale una donna è ritratta nel momento in cui serve da bere a due uomini seduti al tavolo. La composizione è arricchita dal mobile in legno dotato di *repositorium* nella parte inferiore e di mensole in quella superiore dove sono ben sistemati i bicchieri, i *pocula* e due piccoli doli (GRIMALDI BERNARDI 2005, p. 28). Un cagnolino, collocato accanto la donna, abbaia sollevando le due zampe anteriori verso il tavolo. L'intero pannello è incorniciato ai margini da due alberi stilizzati.

Datazione: seconda metà III secolo d.C.

Bibliografia: CALZA 1935, p. 420; MEIGGS 1973, tav. XXVIb; KAMPEN 1981, Cat. I.2, pp. 221-232; GRIMALDI BERNARDI 2005, pp. 27-28, fig. 44; HOLLERAN 2013, p. 319, fig. 1.



a.



b.

Gruppi di attrezzi non riferibili a precise professioni (I)

- **IL (Strumenti per la lavorazione del legno,**

IL1. Rilievo di Verona

Provenienza: Verona, in territorio di S. Fermo. *Collocazione:* Verona, Museo Maffei (n. inv. 105, 347).

Marmo veronese. Superficie leggermente danneggiata, bracci dell'archipendolo scheggiati, così come il manico dell'ascia.

Dimensioni: altezza cm 83; larghezza cm 138; spessore cm 36.

Rilievo rettangolare con cornice semplice.

La raffigurazione presenta al centro una base sul quale è collocato un *bisellium* riccamente decorato con strumenti sacrificali; a metà altezza vi è una sorta di poggiatesta sul quale è accovacciata una lepre. Ai lati sono raffigurati due littori con i *fasces* e un'asta (*commoetaculum*). Sulla base, invece, sono raffigurati i seguenti strumenti artigianali: archipendolo (*libella*), seghetto (*serra*), squadra (*norma*) e compasso (*circinus rectus*). A sinistra, accanto all'archipendolo, si intravede la testa di una piccola ascia. La sedia d'onore in associazione con i due littori identifica il defunto come sevir.

Nel complesso il rilievo è caratterizzato da elevate qualità stilistiche e, nonostante la tendenza allo schematismo, gli abiti dei littori mostrano un effetto plastico. Gli strumenti sono scolpiti in rilievo piatto e duro, ma risultano molto dettagliati.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: MAFFEI 1749, tav. CXVII, 1; DÜTSCHKE IV, p. 506; GUMMERUS 1913, p. 103, fig. 21, n. 51; MANSUELLI 1964, p. 208, tav. 103; p. 224, n. 340; SCHWEIKHART 1968, p. 44, figg. 17-18; FRIGERIO 1933, pp. 34-35, figg. 19-20; ZIMMER 1982a, pp. 163-164, n. 86.



IL12

Stele di Nepos

Provenienza: Bari, recuperato sotto l'attuale Via Melo. *Collocazione:* Bari, Museo Archeologico (n. inv. 2000).

Marmo bianco. Stato di conservazione buono.

Dimensioni: altezza cm 56; larghezza cm 44; spessore cm 5.

Stele anarchittonica (?) decorata ai lati da due paraste lisce con base e capitello a volute e sormontata da un timpano con uno scudo rotondo al centro e due viticci incisi, ciascuno con una foglia a forma di cuore. Sotto l'iscrizione al centro si trovano gli strumenti artigianali: regolo graduato, un compasso, un trapano ad arco, uno scalpello, un punteruolo e un martello (*malleus*).

L'iscrizione è in greco e si sviluppa in sei righe: ΝΕΠΙΩΣ ΚΑΛ / ΛΙΧΥΣΟΥ ΒΥ ΖΑΝΤΙΟΣ / ΖΗΣΑΝΤΙ ΕΤΗ / ΚΕ ΜΗΝΕΣ Γ ΗΜΕ (ΠΑΙ) ΙΕ

La stele apparteneva al defunto *Nepos*, immigrato a Bari da Bisanzio, morto all'età di 25 anni, 3 mesi e 15 giorni.

In assenza di un riferimento preciso nel testo, gli strumenti rappresentati sono stati considerati indizio della professione del *marmorarius* o del *lapidarius* (ZIMMER 1982a, CHELOTTI 1992) ma la presenza di terebra, scalpelli, compasso e del punteruolo non lasciano molti dubbi circa l'impiego nell'ambito della lavorazione del legno (DIOSONO 2008).

Sono visibili le sottilissime linee guida funzionali all'incisione accurata del testo. L'impianto del monumento e, soprattutto, la presenza degli strumenti, pare abbiano condizionato il lapicida che dovette lavorare su uno spazio disponibile abbastanza limitato rispetto al testo da scolpire.

Nel complesso lo stile è essenziale e semplice. Gli strumenti sono grafici e rigidi, le parti curve sono appena accennate. I capitelli appartengono al tipo corinzio-ispánico e ricorrono in alcuni edifici di Pompei. Si tratta di un retaggio ellenistico, introdotto originariamente in Italia tra la seconda metà del II e la fine del I secolo a.C. (ZIMMER 1982a, p. 170).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: GUMMERUS 1913, n. 62; PETRONI 1857, I, p. 28; ZIMMER 1982a, p. 170, n. 94; CHELOTTI 1992, pp. 218-220, fig. 470; DIOSONO 2008, p. 35, fig. 24a.



IL2

Coronamento piramidale da Aquileia

Provenienza: Aquileia, località Sant'Egidio. *Collocazione:* Aquileia, Museo Nazionale (senza n. inv.).

Calcare. Parte superiore mancante.

Dimensioni: altezza cm 43; larghezza cm 35; spessore cm 33.

Coronamento piramidale di monumento funerario con raffigurazioni di attrezzi da carpentiere. La stele ha la forma di piramide semplice priva di ulteriori elementi decorativi. Il lato anteriore mostra in rilievo un coltello con una lama ricurva (*falx*) e un trapano (?) o un seghetto (*lupus*) con una maniglia perpendicolare all'asse. Sul lato destro vi è strumento con una lama ampia e concava, in quello sinistro è visibile un'ascia. Sul lato principale, in basso, è presente l'iscrizione OSSA [- - -].

Formulari comprendenti il termine *ossa* sono molto frequenti nelle iscrizioni urbane e fanno la loro prima comparsa nel II-I secolo a.C, per poi diventare d'uso comune nel I d.C. e scomparire subito dopo. Il defunto, del quale è andato perduto il nome, doveva essere un falegname o carpentiere sulla base degli strumenti raffigurati sul coperchio.

Questa particolare tipologia di stele, stele a cuspidate, risulta tipica dell'Italia settentrionale e adriatica, estendendosi da Sarsina ad Aquileia, con percentuali maggiori ad Aquileia. Si tratta di una struttura abbastanza semplice ed essenziale sul piano decorativo che si risolve nella sola rappresentazione degli attrezzi. La parte posteriore della piramide è lasciata grezza. Venne recuperata nel 1930 all'interno dell'area del sepolcro di *P. Postumius Hilarus*. Tipologicamente, sono identici agli edifici monumentali della tomba con tetto conico. Questi si datano all'incirca verso la metà del I sec. a.C. nel nord Italia. La traduzione in formato ridotto avvenne nel I secolo d.C., periodo che coincide con la massima distribuzione di tali prodotti.

La forma semplice e disadorna del pezzo ne suggerisce una datazione alla metà del secolo.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: PANCIERA 1957, p. 34; SANTA MARIA SCRINARI 1972, nr. 406; ZIMMER 1982a, pp. 152-153, n. 74; BRUSIN 1991, p. 334, n. 739; LETTICH 2003, p. 112, n. 131.



IL3. Stele di P. Alfius Erastus

Collocazione: Castello di Sanmezzano (Regello). Provenienza: Antella (Firenze).

Mutila del coronamento, grossolanamente restaurato. Nel terzo inferiore è presente una crepa trasversale. Dimensioni: altezza cm 112; larghezza cm 59,5.

Stele anarchitettonica delimitata da una cornice decorata su entrambi i lati da viticci. La fascia inferiore reca, invece, una ghirlanda con bucranio centrale. Al di sopra di essa sono rappresentati i seguenti strumenti: regolo (*regula, decempeda*), martello (*malleus*) e squadra (*norma*). Lo strumento non è facilmente identificabile ma forse è da associare alla tavoletta cerata (*tabella*) a destra. Sotto questi strumenti è visibile un attrezzo con le iniziali del proprietario.

Iscrizione: V (IVUS) F (ECIT) / VERSINIA ɔ (MULIERIS) L (IBERTA) / TYCHE / P (UBLIO)
ALFIO ERASTO / NEGOTIANTI / MATERIARIO / CONIUGI BENE / MERITO

Sullo strumento in basso è presente la sigla: P (UBLIUS) A (LFIUS) E (RASTUS)

L'iscrizione riporta i nomi dei coniugi *Publius Alfius Erastus* e *Versinia Tyche*, entrambi liberti.

Dell'uomo viene anche indicata la professione di *negotians materiarius*, verosimilmente nell'ambito della produzione di oggetti in legno e di carpenteria.

Sul piano decorativo la stele documenta la provenienza da officine monumentali di elevato livello artistico. Lo stile è preciso ed elaborato, gli strumenti sono rappresentati in modo dettagliato e la cornice riccamente ornata attesta l'esistenza e la predilezione per un raffinato stile decorativo.

Considerata perduta (PANCRAZZI 1970), in realtà fu ritrovata da S. Guerrini nel 1971 murata in un corridoio del castello di Sammezzano (GUERRINI 1975).

Datazione: Prima metà del I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 1620; GORI 1743, p. 142, n. 172; GUMMERUS 1913, p. 102, n. 50; PANCRAZZI 1970, p. 24, tav. 5; GUERRINI 1975, pp. 213-216 figg. 1-2; ZIMMER 1982a, p. 165, n. 88; CORTI 2001b, p. 237; DIOSONO 2008, p. 57, fig. 54.



IL11

Ara da S. Giorgio in Velabro

Provenienza: Roma, S. Giorgio in Velabro. *Collocazione:* Roma, Museo Capitolino, Galleria (n. inv. 1909).

Marmo lunense. Superficie scalpellata in più punti. Mancante del coronamento.

Dimensioni: altezza cm 90; larghezza cm 55; spessore cm 52.

Ara votiva con base modanata e cornice. Le superfici in rilievo sono inquadrare da semplici cornici. Il lato principale (Tav. CCXLIII a) raffigura una scena di sacrificio in onore di Minerva protettrice degli artigiani; il lato destro (Tav. CCXLIII b) è molto danneggiato ma vi si possono riconoscere un *urceus* e *patera*; a sinistra, invece, sono rappresentati simboli e strumenti di culto: il grande copricapo sacerdotale con il lituo a sinistra (bastone con estremità ricurva) nonché asce, coltelli, una sega a telaio e una sega a due manici (Tav. CCXLIV a); sul retro è raffigurato il simulacro della dea tra due donne e un uomo (Tav. CCXLIV b).

Iscrizione:

Fronte: MINISTRI LUSTRI SECUN (DI)

Lato destro: C IULI MILONIS / M IULI AMPHIONIS

Lato sinistro: ERILIS M (ARCI) ANTONI ANDRONIS /UTILIS C (AI) FACTORI FLACCI

L'iscrizione chiarisce la destinazione votiva dell'ara e riporta i nomi dei ministri, *C. Iulis Milonis* e *M. Iulis Amphionis*, del *collegium fabrorum tignariorum* che dedicano l'ara a Minerva. *Erilis* e *Utilis* sono nomi di schiavi, che erano responsabili di ospitare le seconde celebrazioni di culto.

Nonostante lo stato di conservazione il lato con gli strumenti e gli oggetti di culto permette di riconoscere uno stile accurato e plastico. La composizione dell'immagine è abbastanza chiara e lo sfondo neutro contribuisce a mettere in risalto gli oggetti. Tuttavia, l'inquadramento cronologico risulta piuttosto complicato. Alcuni studiosi propendono per una datazione ad età augustea sulla base dell'iscrizione e dei riferimenti ai *ministri lustris secundi* (in carica dal 7 a.C. al 2-3 d.C.) (FELLETTI MAJ 1977, p. 324); anche G. Zimmer si allinea con tale proposta in considerazione del fatto che le rappresentazioni dei lati anteriore e posteriore presentano molti elementi in comune con gli altari dei Lari di Augusto (ZIMMER 1982a, p. 163); mentre molto ampia si mantiene la cronologia di G.L. Gregori e M. Mattei per un arco di tempo che va dal 2 a.C. al IV secolo d.C. (GREGORI-MATTEI 1999, p. 34).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI 30982. HELBIG II, n. 1238 (Simon); REINACH III, p. 181, figg. 1-3; STUART JONES 1912, p. 120, n. 47a, tav. 31; GUMMERUS 1913, p. 100, n. 48; SCOTT RYBERG 1955, fig. 40a. b; COLINI 1964, p. 620, n. 65; MANDOWSKY - MITCHELL 1963, n. 37, tav. 24; PEARSE 1975, pp. 324; FELLETTI MAJ 1977, p. 324, tav. LXIII, fig. 155; ZIMMER 1982a, pp. 162-163, n. 84; GREGORI-MATTEI 1999, pp. 34-35, n. 7, figg. 7.1-4; CECAMORE 2001, p. 7.



a.



b.



a.



b.

IL5

Stele da Preturo

Provenienza: Preturo (L'Aquila). *Collocazione:* L'Aquila, Museo Nazionale (n. inv. 888).

Calcare. Timpano pertinente a una stele funeraria. Il lato destro è mancante, mentre il sinistro leggermente fratturato. *Dimensioni:* altezza cm 38,5; larghezza cm 58.

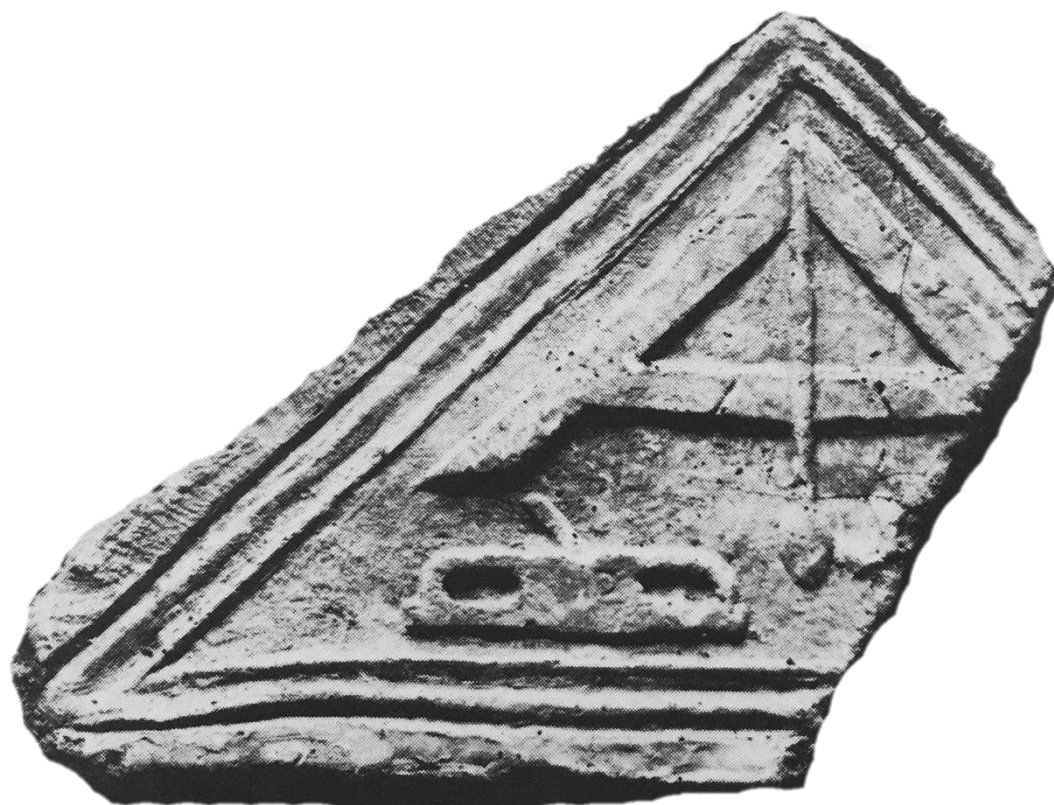
Piccola porzione di timpano con cornice, decorato all'interno con raffigurazioni di strumenti di mestiere. Gli attrezzi visibili nella porzione conservata sono: un grande archipendolo (*libella*) e una pialla (*runcina*) a sinistra; a destra si intravede probabilmente un'*ascia*.

La presenza della pialla allontana l'ipotesi di un significato simbolico degli attrezzi e li avvicina, invece, alla sfera dei mestieri legati alla lavorazione del legno.

Datazione: fine I - inizio II secolo d.C.

Bibliografia: PERSICHETTI 1912, p. 306, fig. 4; GREBER 1956, fig. 40; COLINI, 1964, p. 619 nr. 62; Zimmer 1982a, p. 163, n. 85.

Tav. CCXLV



IL7

Rilievo con strumenti da Ostia

Collocazione: in situ, in opera sulla facciata dell'edificio dei mulini. *Provenienza:* Ostia, reg. I, 1s. III, 1 (n. inv. 5928).

Terracotta. Molto frammentario. Lacunoso nella porzione centrale. Gli strumenti sono danneggiati.

Dimensioni: altezza cm 60; larghezza cm 60.

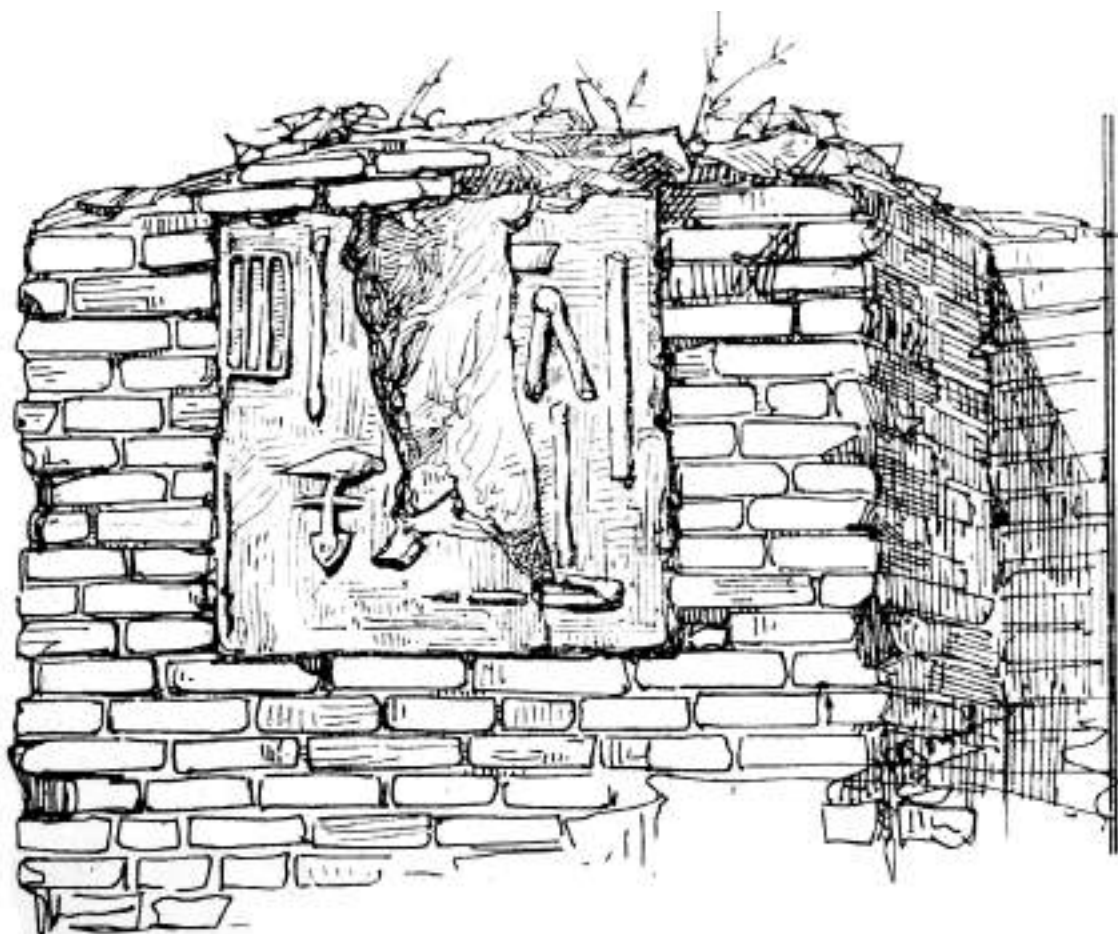
Rilievo quadrangolare con vari strumenti artigianali tra i quali è possibile distinguere: una sega, un filo a piombo avvolto in un gomito da cui pende un pesetto, due compassi, un regolo e altri oggetti indefinibili a causa dello stato di conservazione.

Il rilievo è incastrato nella parete in laterizi con una semplice cornice in terracotta, per molto tempo non fu visibile perché celata dai piloni di rinforzo addossati all'edificio.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: VAGLIERI 1913, pp. 204-206, fig. 4; SQUARCIAPINO 1961/62, p. 112, fig. 1; ZIMMER 1982a, pp. 164-165, n. 87.

Tav. CCXLVI



IL9

Ara di Pollentius Geminus

Provenienza: Pola (Croazia). *Collezione:* Pola, Museum of Istria (n. inv. A 319)

Calcare.

Dimensioni: altezza: 72 cm; larghezza: 46 cm; lunghezza: 36 cm.

Ara funeraria con semplici modanature alla base e in sommità (listello – gola rovescia). Sul lato principale (Tav. CCXLVII a) la stele reca in alto una decorazione a motivi vegetali con palmette ai lati, mentre l'intera fronte è occupata da pannello con l'iscrizione (cm 30,2 x 24), inquadrato da una doppia cornice.

Iscrizione: *D(is) M(anibus) / P(ublio) Pollentio / Geminio bimo / mens(ium) IX dier(u)m / XXIIX Pollentius / Processus et Ruf(ia?) / Hilaritas parente(s) / posuerunt*

L'iscrizione ci informa che *P. Pollentius Geminus* morì all'età di 2 anni, 9 mesi e 28 giorni, dunque l'ara venne commissionata dai genitori *Pollentius Processus* e *Rufia Hilaritas*. Sui lati sinistro (Tav. CCXLVII c) e destro (Tav. CCXLVII b) sono rispettivamente rappresentati un amo da pesca (*hamus*) e un'ascia da carpentiere (*ascia*), un martello (*malleus*) e un oggetto chiuso al centro da un anello circolare e parti forse in cuoio, con un cappio sul lato sinistro. Per quest'ultimo strumento non sono stati trovati finora confronti in altre raffigurazioni. Chiaramente il *malleus*, l'ascia, l'*hamus* e il non meglio identificato oggetto, scolpiti sui lati, non sono da attribuire al bambino, ma al mestiere del padre, che non è però esplicitato nel testo. L'insieme di questi strumenti, tuttavia, non permette di identificare una professione precisa: si tratta, infatti, di oggetti riferibili al mondo agricolo, alla pesca e alla lavorazione del legno.

Datazione: seconda metà del II sec. d.C.

Bibliografia: STARAC 2006, pp. 127-128, cat. 87; MAINARDIS 2016, p. 286.



a.



b.



c.

IL8

Stele con strumenti da Roma

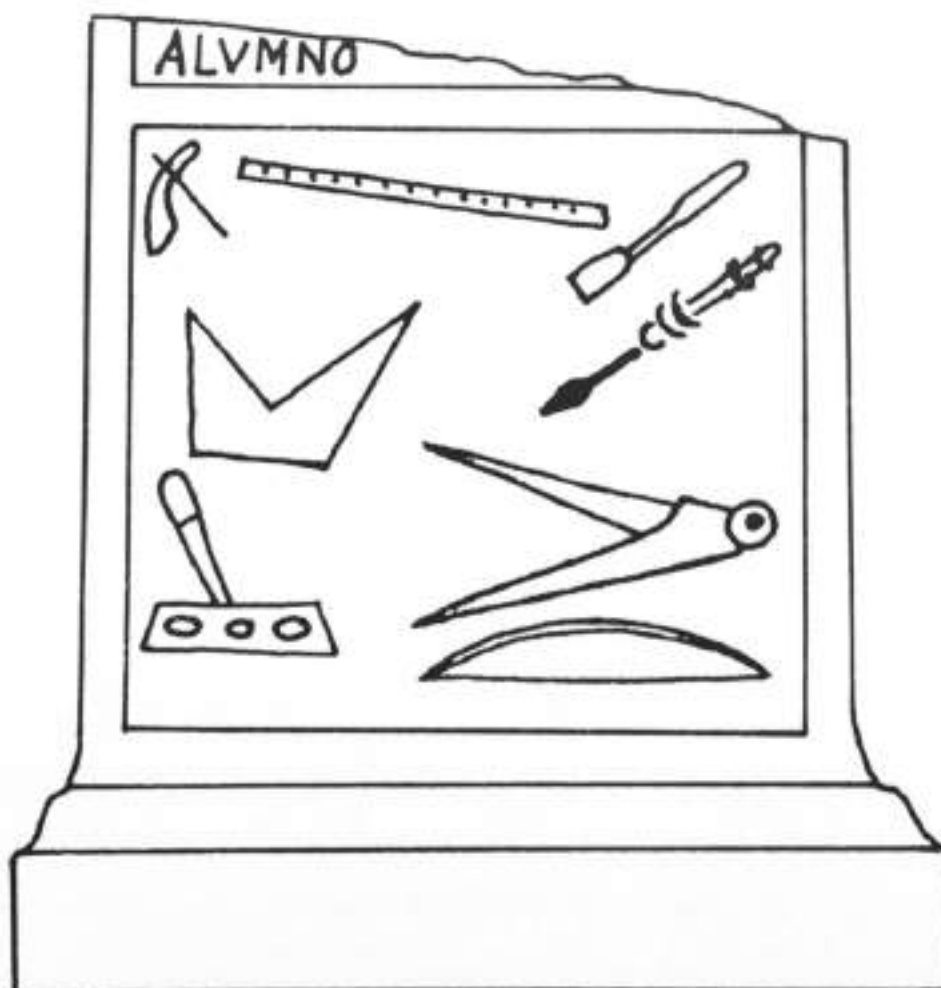
Provenienza: disperso (precedente a Roma).

La stele, della quale rimane un disegno, era impostata su zoccolo e decorata con strumenti di mestiere. Il disegno riporta anche una porzione di iscrizione, vi si legge la formula ALUMNO. Sotto l'iscrizione sono rappresentati vari strumenti in rilievo: regolo, un'ascia, una pialla, trapano ad arco, compasso, lima e una sagoma.

Datazione: non determinabile

Bibliografia: CIL VI 19054; GUMMERUS 1913, pp. 102, 122, n. 49; GREBER 1956, fig. 41; FRIGERIO 1933, p. 31, fig. 17; ZIMMER 1982a, pp. 165-166, n. 89.

Tav. CCXLVIII



Strumenti per la lavorazione della pietra (IP)

IP3

Base di ara da Roma

Provenienza: Disperso.: Secondo Ligorio fu rinvenuta sulla via Valeria, a 7 miglia da Roma. Si dispone di un disegno eseguito da P. Ligorio.

Base di ara su zoccolo con semplice coronamento. Sul lato principale, sotto l'iscrizione, è raffigurata una faretra con frecce e un arco sul quale sono poggiati due volatili uno di fronte all'altro. Sul lato destro vi è una composizione di attrezzi da lavoro: un compasso di spessore, uno squadro (*norma*), un compasso (*circinus rectus*), un archipendolo (*libella*), un martello (*malleus*) e uno scalpello (*scalprum*). Nel disegno di Ligorio compare, infine, un altro attrezzo, identificabile con un compasso.

Iscrizione: ΘΕΑ ΑΡΤΙΜΠΑΣΑ / ΤΙ [ΒΕΡΙΟΣ] ΙΟΥΑ [ΙΟΣ] ΠΑΜΦΙΛ [ΟΣ] / ΑΠΕΛΕΥΘ [Ε] Ρ [ΟΣ] ΣΕΒ [ΑΣΤΟΥ] / ΑΝΕΘΗΚΕΝ

L'iscrizione contiene la dedica di un liberto imperiale. Il soprannome di ΑΡΤΙΜΠΑΣΑ è riportato da Erodoto per Afrodite Urania. Secondo Zimmer poteva trattarsi di un liberto di Tiberio, pertanto egli propose una datazione intorno al secondo quarto del I sec. d.C.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: IG XIV 85; MANDOWSKY-MITCHELL 1963, pp. 102-103, tav. 57a; ZIMMER 1982a, p. 169, n. 93.

Tav. CCXLIX



Strumenti di misurazione (IM)

IM9

Stele di Casapulla

Provenienza: sconosciuta. Collocazione: dispersa. Vi è notizia della sua presenza a Casapulla, nella Villa della Cam. Pellegrini.

Della stele non vi è più traccia. Zimmer ne descrive le caratteristiche segnalando la presenza del busto di un uomo al centro, fiancheggiato, a sinistra, da un archipendolo (*libella*) e a destra da un filo a piombo (*perpendicularum*).

Iscrizione: A(ULI) CARVILI A(ULI) L(IBERTI) TEURISCI OSS(A)/H(IC) S(ITA) S(UNT)

Il defunto era un liberto. La formula H S S (*ossa hic sita sunt*) suggerisce una datazione alla prima età imperiale.

Datazione: I secolo a.C.

Bibliografia: CIL X 4063; GUMMERUS 1913, n. 83; ZIMMER 1982a, p. 178, n. 109.

IM2

Stele di Statorio Batyllo

Provenienza: Bologna, muro del Reno. *Collocazione:* Bologna, Museo Civico, Lapidarium (n. inv. 19131).

Calcere. Leggermente fratturato nell'angolo superiore destro.

Dimensioni: altezza cm 138; larghezza cm 72; spessore cm 30.

Stele anarchitettonica con frontone e triangoli laterali figurati pseudofunzionali. Al di sotto si sviluppa l'ampia *tabula* dell'iscrizione con strumenti riprodotti in basso.

Il frontone accoglie al centro la testa di una Gorgone mentre nei triangoli ai lati sono raffigurate due rosette. Altre raffigurazioni si ritrovano nella parte inferiore, in particolare un archipendolo e un compasso.

Il campo dell'iscrizione è inquadrato da cornice, si legge:

L (UCIO) STATORIO / BATHYLLO / IIIII VIR (O) PATRON (O) / P (UBLIO) MESSIO P
(UBLII) F (ILIO) / CALVIONI AMICO / L (UCIUS) STATORIUS / TROPHIMUS IIIII VIR /
AUG (USTALIS) CUM NAEVIA SECUNDA / UXSORE / IN F (RONTE) P (EDES) XVI / IN
AG (RO) P (EDES) XX

Il testo ci informa che la stele fu eretta dal liberto *Lucio Statorio Trofimo* e dalla moglie *Nevia Seconda* in onore del *patronus Lucio Statorio Batillo* e dell'amico *Publio Messio Calvione*. *Statorio* e *Trofimo* erano seviri, magistrati addetti al culto imperiale con funzioni religiose e forse anche civili. L'iscrizione contiene anche le indicazioni sulle dimensioni del sepolcro, 16 piedi sulla fronte e 20 in profondità.

La stele ha uno stile molto raffinato ed elegante, anche l'iscrizione rivela il medesimo livello qualitativo benché risulti imprecisa nelle ultime due righe, con alcune lettere disposte attorno agli strumenti, incisi prima dell'iscrizione. Gli attrezzi di lavoro, invece, appaiono abbastanza semplici ed essenziali. Anche la testa della Gorgone non presenta particolarità evidenti se non i tratti mitigati rispetto al suo ancestrale carattere mostruoso (SUSINI-PINCELLI 1960, p. 118).

È possibile che gli strumenti professionali non si riferiscano propriamente alla professione di architetto o muratore, ma, invece, potrebbero avere un significato simbolico e metaforico o, ancora, essere il marchio dell'officina, il che svincolerebbe gli strumenti da una precisa volontà del committente (SUSINI-PINCELLI 1960, p. 119).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 6831; BRIZIO 1896, p. 156, n. 37; MANSUELLI 1941, p. 159 t; SUSINI-PINCELLI 1960, pp 117-121, tav. XI, n. 131; ZIMMER 1982a, pp. 175-176, n. 103; BUONOPANE 2013, pp. 76-78, fig. 4.



ESTATORIO

BATHYLO

IIIIVIRPATRON

PMESSIO P F

CALVIONIAMICO

ESTATORIVS

TROPHIAVS IIIIVIR

AVG CVMNA EVIA SECVDA

VXSORE

INF P XVI

INAG P XX



IM6

Urna di Q. Sicinius Quinctellus

Provenienza: Altinum (Quarto d'Altino – Venezia). *Collocazione:* Altino, Museo Nazionale, Sala I (non inventariato).

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 62; larghezza cm 82-88; spessore cm 95 ca.

Urna funeraria a cassetta con raffigurazione di archipendolo (*libella*) con filo a piombo sul lato destro; a sinistra un compasso (*circinus rectus*) e un regolo graduato.

Iscrizione: Q (UINTUS) SICINIUS T (ITI) F (ILIUS) / QUINCTELLUS SIBI ET / CAETRONIAI Ǿ (MULIERIS) L (IBERTAE) / SABINAI UXORI

L'iscrizione riporta i nomi dei defunti *Q(uintus) Sicinius Quinctellus* figlio di Tito e di sua moglie *Caetronia Sabina*, la quale fu affrancata da una donna.

A causa dell'antica forma del dativo – AI – il rilievo non può essere datato più tardi della seconda metà del I secolo d.C. (ZIMMER 1982a).

Datazione: Seconda metà del I secolo d.C.

Bibliografia: ZIMMER 1982a, p. 177, n. 106a; BUCHI 1987, pp. 168-169; CUOMO 2007, p. 86; CRESCI MARRONE – TIRELLI 2010, pp. 144-145, fig. 26; BUONOPANE 2016, p. 310.

Tav. CCLI



IM7

Stele di Lucius Coelius Surus

Collocazione: Milano, Castello Sforzesco, (n. inv. A 0.9.6618). *Provenienza:* Milano, Piazza S. Eustorgio.

Calcere fossilifero a grana fine. La superficie è molto consunta e il ritratto è quasi irriconoscibile. Sotto l'iscrizione due fori per tasselli.

Dimensioni: altezza cm 111; larghezza cm 87; spessore cm 46.

Stele timpanata su basso podio con iscrizione e nicchia con ritratto del defunto. Quest'ultima è inquadrata da due pilastri a fusto liscio, con base e coronamento poco leggibili, sormontate dal timpano. La nicchia presenta uno sviluppo ad arco ed è inquadrata da una semplice cornice. all'interno è collocato il ritratto del defunto ricordato anche nell'iscrizione. Nonostante lo stato di conservazione è possibile riconoscere il ritratto a mezzo busto di un uomo, vestito nella tradizionale toga repubblicana, con *balteus* in evidenza dal quale esce la mano destra; egli stringe al petto, con la mano destra, un oggetto di forma allungata, forse un *volumen* o uno strumento di misurazione (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 60). Sui pennacchi laterali della nicchia sono raffigurati una squadra (*norma*) e un filo a piombo (*perpendicularum*).

Iscrizione: SEX(TUS) COELIO SEX(TI) F(ILIIUS) SUR(US) MEDIOLANENSIS

La breve iscrizione riporta il nome di *Sextus Coelius Surus*, figlio di *Sextus*, milanese. Risultano, dunque, indicati i regolari *tria nomina*, ma è omessa la citazione della tribù, al contrario dell'origine milanese ben sottolineata. Il defunto, libero di nascita, presenta un *cognomen* di ascendenza etnica, *Syrus* e potrebbe riferirsi all'origine servile e, verosimilmente di provenienza gallica (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 60).

Lo stato di conservazione della stele non permette di identificare con certezza gli oggetti raffigurati e di conseguenza l'attività professionale svolta dal defunto, riferibile a lavori di falegnameria, di lapicida o di architetto (TOCCHETTI POLLINI 1990, pp. 59-60, nr. 19) o anche un astrologo (SARTORI 1994, p. 135, nr. F23).

Sul piano tipologico Gabelmann individuò alcuni confronti nella zona del Reno (GABELMANN 1972, figg. 15-17), ma esempi più vicini sono rintracciabili a Milano e Pavia (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 59). L'inquadramento cronologico si basa soprattutto sulla caratterizzazione del defunto, dalla sua conformazione anatomica piuttosto disorganica, che trova confronti nella ritrattistica funeraria di Aquileia della prima metà del I secolo d.C. (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 60).

Datazione: metà I secolo d.C., età augustea (ZOIA 2018)

Bibliografia: GABELMANN 1972, pp. 65-140; *Giornale della Lombardia* 1976, p. 22; ZIMMER 1982a, pp. 177-178, n. 107; TOCCHETTI POLLINI 1990, pp. 59-60, n. 19; SARTORI 1994, p. 135, nr. F23; ZOIA 2018, p. 23, fig. 3 (cat. st. 28).



IM8.

Stele dei Marcii

Provenienza: sconosciuta. *Collocazione:* disperso

Marmo.

Della stele non vi è più traccia. Zimmer ne descrive le caratteristiche, segnalando la presenza di alcuni strumenti artigianali: un archipendolo (*libella*), un compasso (*circinus*) e una scala (piede diviso in quattro parti).

Iscrizione: D(IS) M(ANIBUS) / M(ARCI) LUCCEI M(ARCI) ET 3 (MULIERIS) L (IBERTI) / MARTIAL(IS) / VIXIT ANNIS XXXIII / M (ARCUS) LUCCEIUS M (ARCI) L(IBERTUS) / OPTATUS ET LUCCEIA / M(ARCI) L(IBERTUS) / OPTATUS ET LUCCEIA / M(ARCI) L(IBERTA) HEBENE FILIO ET / SIBI FECERUNT

La liberazione dei genitori avvenne solo dopo la nascita del figlio, che quindi apparteneva anch'egli allo status dei liberti.

Bibliografia: CIL VI 21 540; GUMMERUS 1913, n. 81; ZIMMER 1982a, p. 178, n. 108.

IM11

Ara con strumenti (disperso)

Provenienza: sconosciuta. *Collocazione:* disperso (precedentemente a Roma, S. Stefano in Silice ad Tiberium).

Ara di marmo privo di iscrizione. Del pezzo non vi è più traccia. Zimmer ne descrive le caratteristiche segnalando la presenza di strumenti tra i quali un astuccio con stili, un compasso e due regoli.

Bibliografia: GUMMERUS 1913, n. 86; FRIGERIO 1933, fig. 20; ZIMMER 1982a, p. 179, n. 111.

Tav. CCLIII



IM10

Stele di C. Petronio Valens

Provenienza: Pingente (Istria), murato nella chiesa di S. Vito. *Collocazione:* disperso (precedentemente a Venezia, Seminario Patriarcale, S. Maria della Salute).

Dimensioni: altezza cm 98; larghezza cm 53.

Base di stele funeraria. Del pezzo non vi è più traccia. Zimmer ne descrive le caratteristiche segnalando la presenza su uno dei lati brevi di attrezzi da lavoro: un martello (*malleus*), un archipendolo (*libella*) e uno squadro (*norma*).

Il lato principale conteneva l'iscrizione: C (AIO) PETRONIO / L(UCI) FIL (IO) ET / NEVICAE / PRISCAE / VALENS PARENTIB(US) / ET SIBI ET / LAEPOCAE / TERTULLAE UXORI

Il testo ci informa che *Caio Petronio Valens*, figlio di Lucio, eresse il sepolcro per i propri genitori e sua moglie. Interessante risulta la fusione dei due strumenti – martello e archipendolo – in un unico simbolo.

La denominazione suggerisce una datazione tarda.

Bibliografia: CIL V 453; GUMMERUS 1913, n. 62; DEGRASSI 1936, p. 53, n. 106; ZIMMER 1982a, p. 178, n. 110.

Tav. CCLIV



Mestieri non identificati (NI)

NI1

Stele di Eutychides

Provenienza: Tessalonica, Salonico (?). *Collocazione:* Istanbul, Museo archeologico (n. inv. 222).

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 45; larghezza cm 46; spessore cm 9.

Stele rettangolare con ampio pannello figurativo e iscrizione sulla cornice superiore. La scena, inquadrata da due pilastri, mostra un uomo anziano con i capelli radi e le rughe sulla fronte sdraiato su un *kline*. Di fronte a lui, in primo piano, è visibile un tavolino su tre piedi, sul quale sono collocati quattro contenitori. A sinistra del tavolino un piccolo inserviente afferra un contenitore. A destra, è visibile un mobile con scomparti. In alto, sullo sfondo, dietro la figura sdraiata sul *kline* vi è una lunga mensola con una sequenza di attrezzi: si riconoscono un gruppo di stili (?), un martello, un compasso, un mazzuolo, un contenitore su piede e un crogiolo (?).

Iscrizioni sulla cornice: Εὐτυχίδα Φίλωνος χαῖρε

La stele apparteneva a *Eutychides*, che in vita svolse la professione di costruttore o forse quella di fabbro.

La disposizione di oggetti e strumenti lungo una mensola costituisce un motivo abbastanza frequente sulle raffigurazioni di banchetto funebre. Esso sembra essere tipico dei rilievi dell'Asia minore (PFUHL-MÖBIUS 1979, nn. 1980, 2034, 20). Si trattava per lo più di attributi come rotoli di papiro e utensili per scrivere, ma non di specifici attrezzi artigianali (Zimmer 1982a, p. 78).

Datazione: Fine del II secolo a.C. (ZIMMER 1982a); I secolo a.C. (PFUHL – MÖBIUS 1979)

Bibliografia: RICHTER 1966, p. 115, fig. 584; PFUHL-MÖBIUS 1979, p. 372, n. 1505, tav. 176; ZIMMER 1982a, p. 77, nt. 492.



NI2

Stele da Bourges

Provenienza: Bourges (Aquitania). *Collocazione:* Bourges, Musée.

Dimensioni: altezza cm 180; larghezza cm 80; spessore cm 65.

Grande stele a edicola con frontone semicircolare e pulvini. La nicchia, inquadrata da due paraste, accoglie all'interno i ritratti a figura intera dei defunti. Entrambi indossano una tunica corta fino alle ginocchia, l'uomo a destra tiene un'ascia e poggia la sua mano destra sulla spalla del secondo personaggio; quest'ultimo tiene un oggetto rotondo nella mano destra, forse una pagnotta.

Benché agli attributi sia stato riconosciuto un significato essenzialmente simbolico (NERZIC 1989, p. 217), la stele è comunemente collegata alla committenza da parte di un carpentiere e di un fornaio.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: ESPERANDIEU IX, pp. 240-241, n. 6998; NERZIC 1989, pp. 216-217.

Tav. CCLVI



NI3

Rilievo di Jaén

Provenienza: incerta (tra Jódar e Salaria – *Hispania Citerior Tarraconensis, conventus Carthaginiensis*). *Collocazione:* Mengibar, “Palacete de Mengibar” (appartiene alla “Collezione La Chica”).

Rilievo frammentario in calcare, spezzato lungo i lati e con le teste dei personaggi danneggiate.

Dimensioni: altezza cm 87, larghezza cm 54, spessore cm 21.

Il rilievo è particolarmente frammentario, si conserva parte di un pilastro a sinistra, una cornice ad arco in basso sulla quale si imposta la scena. Due personaggi maschili in tunica corta, posti uno di fronte all'altro, lavorano intorno a un oggetto posto al centro della raffigurazione, forse un *modius* o un'incudine. Lo stato di conservazione del rilievo, non permette, infatti, di inquadrare tale scena nell'ambito dei mestieri agricoli (pesatura delle olive) o di quelli propriamente artigianali come la metallurgia (officina di fabbro).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: WEISS 2000, p. 315, n. 131; BAENA DEL ALCÁZAR – BELTRÁN FORTES 2002, pp. 80-81, n. 19; MELE 2008, p. 92, n.6.



Tav. CCLVII

NI4

Stele di L. Ogius Patroclus

Provenienza: Altino (Venezia). *Collocazione:* Altino, Museo Archeologico (n. inv. 273).

Calcare. L'angolo sinistro superiore è fratturato. Sbrecciature ai margini e iscrizione alterata.

Dimensioni: altezza cm 153; larghezza cm 60; spessore cm 57 (sopra), cm 63 (sotto).

Stele anarchitettonica con timpano sulla fronte e pseudo acroteri (Tav. CCLII a). Il lato principale è interamente occupato dallo specchio epigrafico; quello destro è, invece, decorato con la raffigurazione di un albero, ricco di foglie e frutta, con uccelli tra i rami e in volo. Ai piedi dell'albero sono visibili una lepre, un uccellino e la sagoma di un uomo con le braccia sollevate completamente scalpellata (Tav. CCLII b).

Appena al di sopra di questa raffigurazione, separata da un listello, vi è un pannello con strumenti professionali: ascia, archipendolo (*libella*) e un regolo.

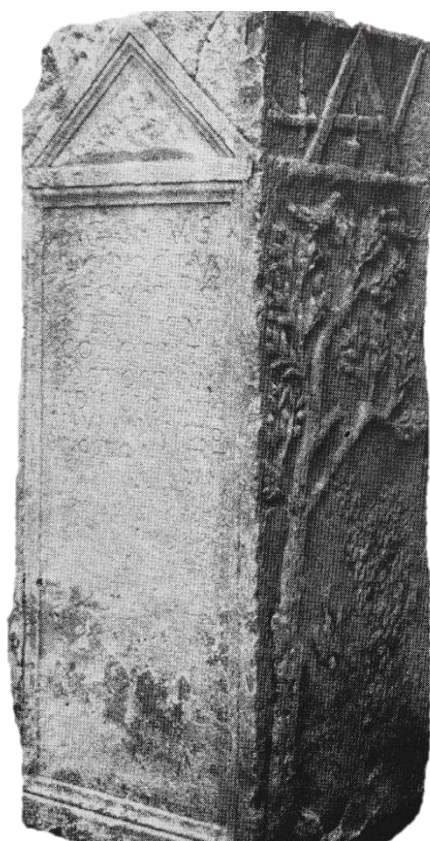
Iscrizione: L(UCIUS) OCIUS / PATROCLUS / SECUTUS / PIETATEM / COL(LEGIO) CENT(ONARIORUM) / HORTOS CUM / AEDIFICIO HUIC / SEPULT(URAE) IUNCTOS / VIVOS DONAVIT UT / EX REDITU EOR(UM) LAR / GIUS ROSAE ET ESCE / PATRONO SUO ET / QUANDOQUE SIBI / PONERENTUR

Lucius Ogius Patroclus donò al collegio dei centonari alcuni giardini e un edificio connesso a un sepolcreto, dei quali avrebbero dovuto prendersi cura in onore suo e di un non meglio precisato *patronus*. Poiché i centonari erano produttori e commercianti di tessuti e quindi hanno poca attinenza con gli strumenti riprodotti sulla stele, è probabile che *Lucius Ogius Patroclus* non appartenesse a tale collegio e che fosse, piuttosto, un *mentor* collegato ai centonari grazie a un *patronus* comune (ZAMPIERI 2000a, p. 155).

Gli strumenti sono realizzati in basso rilievo senza troppa cura dei dettagli. La raffigurazione è caratterizzata da una certa attenzione nella resa dell'albero, con le foglie e gli animali ricchi di dettagli, da intendere, forse come un richiamo agli *horti* dell'iscrizione.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 2176; CIL III 264*; ILS 8369; WALTZING 1899, p. 132, nr. 11; GUMMERUS 1913, p. 117 fig. 32, nr. 108; TIRELLI 1997, p. 192; BRUSIN 1946-1947, p. 99; FORLATI-TAMARO 1956, p. 59; PANCIERA 1970, pp. 116-117, 125; ZIMMER 1982a, pp. 213-214, n. 165; SCARFÌ-TOMBOLANI 1985, p. 31; BUCHI 1987, p. 137; BUONOPANE 1987, p. 303; TOMBOLANI 1987, pp. 338-339; COMPOSTELLA 1996, p. 141; ARRIGONI 1997, p. 750; ZAMPIERI 2000a, pp. 93-94, n. 24, figg. 32-33, pp. 154-155; BUONOPANE 2003, pp. 288-289; ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 78-80; CRESCI MARRONE 2012, pp. 303-304, fig. 5.



a.



b.

NI5

Ara di Este

Provenienza: incerta, Aquileia (?). *Collocazione:* Este, Museo Nazionale Atestino (n. inv. 1347). Pietra d'Aurisina. Superficie molto consunta soprattutto su alcune porzioni della fronte e sul fianco sinistro.

Dimensioni: altezza cm 86; larghezza cm 93; spessore cm 72.

Ara di forma cubica, priva di elementi architettonici. Le superfici laterali sono incorniciate da kyma lesbio, la parte superiore ha una grande apertura per accogliere l'urna e fori per tasselli. L'originario coperchio è disperso.

Sul lato principale è raffigurata una scena di banchetto funebre (Tav. CCLIII a): sono visibili tre triclini sui quali sono adagiati i banchettanti e al centro una piccola mensa. Tutti indossano tunica e hanno il capo cinto di corona. Ai due lati sono collocati due servi, quello a sinistra è rivolto verso l'interno e regge una brocchetta con la mano sinistra, quello di destra, invece, è girato con la testa verso l'esterno della scena. Fa da sfondo un'ampia tenda a festoni tessuto dietro cui emerge un albero.

Sui fianchi dell'ara, inquadrati da semplice cornice, sono riprodotti una conocchia, una forbice a tenaglia, un fuso e un bussolotto cilindrico decorato a fasce a destra (Tav. CCLIII c); sul lato sinistro, invece, una grande forbice, un astuccio (?) e un'ascia piatta (Tav. CCLIII b).

La presenza di tali strumenti, tipici del *mundus muliebris*, associata all'identificazione della figura posta centralmente sul lato principale dell'ara con quella di un personaggio femminile, suggeriscono di attribuire il sepolcro a una donna.

L'ara fu riutilizzata come vera da pozzo.

Datazione: I sec. d.C.

Bibliografia: FOGOLARI 1956, pp. 39-50; GIULIANO 1966, p. 35; BIANCHI BANDINELLI 1969, fig. 76; ZIMMER 1982a, pp. 193-194, n. 133; BAGGIO BERNARDONI 1992, pp. 345-346, fig. 368.



a.



b.



c.

NI16

Stele di T. Varenus Prisco

Provenienza: sconosciuto. *Collocazione:* disperso. Si ha notizia di un presunto rinvenimento vicino ad Ameria, in prossimità della Chiesa di S. Lorenzo.

Marmo. Rotto in due pezzi.

Il frontone è decorato con un fiore. A sinistra vi è una falce (*falx*), accanto ad essa uno strumento allungato, forse uno scalpello o una mola; a destra uno scalpello con un largo margine e un martello.

L'iscrizione è fortemente danneggiata.

D(IS) M(ANIBUS) / T(ITO) VARENO PRIS / CO.. CI.. AUG (USTALI) / SANCTISSI
.O./L..T.L.I.V.I.M./...IUNATI

La lacunosa iscrizione riporta il nome di *T. Varenus Prisco* il quale ricoprì la carica di augustale. Tale dato permette di ipotizzare l'origine libertina del defunto nonché una datazione ai primi secoli dell'Impero.

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 4533; GUMMERUS 1913, n. 65; DEONNA 1932, p. 441, n. 67; ZIMMER 1982a, p. 214, n. 168; CRIMI 2010, p. 335.

NI20

Stele degli Asellii

Provenienza: Como (?). *Collocazione:* Milano, Museo Civico Archeologico (n. inv. A 0.9.6624). Calcare. Danneggiato in alcune parti. I nasi e le labbra sono scalfiti in tutte e tre i volti, manca il mento nel ritratto di sinistra. *Dimensioni;* altezza cm 182; larghezza cm 80; spessore cm 24,5.

Stele a edicola su podio con paraste angolari scanalati e capitelli corinzi decorati con grandi foglie e fiore d'abaco; al di sopra si sviluppano l'architrave e il timpano con frontone decorato al centro da una gorgone circondata da serpi e due *capricorni* ai lati. Nei triangoli acroteriali sono raffigurati due strumenti: a sinistra un coltello, a destra un'accetta (*dolabra*). Nell'interpilastro, sopra l'iscrizione, si apre una nicchia rettangolare contenente tre ritratti a busto panneggiato, due uomini e una donna al centro. Le figure a sinistra indossano una tunica e un mantello che copre la spalla sinistra, il personaggio di destra, più giovane, è vestito con una semplice tunica. Le superfici laterali della stele sono lasciate grezze.

Iscrizione: M(ARCO) ASELLIO M (ARCI) L(IBERTO) / CLEMENTI / STATIE STATULLAE / UXORI /M(ARCO) ASELLIO LATINO L(IBERTO) /M(ARCUS) ASELLIUS M(ARCI) L(IBERTUS) / CLEMENS T(ESTAMENTO) F(IERI) I(USSIT)

L'iscrizione riferisce che *M. Asellius Latinus*, liberto di *M. Asellius Clemens*, curò la costruzione del sepolcro per conto del proprio *patronus* e della moglie. Tutti appaiono rappresentati nella triade di ritratti. Più complessa risulta la lettura dei simboli rappresentati in alto, in particolare quella degli strumenti sugli angoli acroteriali. Essi, infatti, sono stati identificati come strumenti di macelleria (ZIMMER 1982a) o falegnameria (CALDERINI 1907) ma è stato anche proposto di vedere in tali oggetti un significato simbolico, certamente commemorativo, finalizzato, non tanto a richiamare un preciso mestiere, quanto il potere economico che tale famiglia acquisì (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 86). Pertanto, sia i capricorni, simbolo di ascesa, che gli strumenti, forse dal valore sacrificale, che la qualità della stele sono tutti volti ad esaltare lo status degli *Asellii*.

Lo stile dei ritratti, vicino a quelli di età giulio-claudia e in particolare tiberiana permette di datare la stele alla prima età imperiale (TOCCHETTI POLLINI 1990, p. 86).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: CIL V 5663; FROVA 1906, p. 11; CALDERINI 1907, p. 534; ROMUSSI 1912, pp. 138-139, fig. 140; GUMMERUS 1913, Nr. 97; DÜTSCHKE V, pp. 417-418, n. 1010; ESPÉRANDIEU 1916, p. 37. tav. 27; CALDERINI 1960, p. 86, n. A, fig. A; MANSUELLI 1956 a, p. 380; TAMASSIA 1968, p. 171; CAMEL-MIRABELLA ROBERTI 1976, p. 24, 38, fig. 11; ZIMMER 1982a, pp. 100-101, n. 9; TOCCHETTI POLLINI 1990, pp. 84-87, n. 36.



NI7

Stele di C. Trebio

Provenienza: Supinum (Trasacco). *Collocazione:* Avezzano, Museo Civico.

L'angolo superiore sinistro della tabula dell'iscrizione e la metà corrispondente del frontone risultano mancanti.

Stele frammentaria anarchitettonica con frontone pseudofunzionale e tabella dell'iscrizione inquadrate da cornici. Il frontone è decorato agli angoli con elementi vegetali.

Sotto l'iscrizione, all'interno della cornice sono raggruppati alcuni strumenti: testa d'ascia (?), falce (*falx*), un incorsatoio (?), un martello e uno scalpello.

Iscrizione: C(AIO) TREBIO C(AI) F(ILIO) / OPTATO / STRABONA SE / CUNDILLA CON(IUGI) / ET TRAEBIA RU / FILLA PATRI / B(ENE) M(ERENTI) P(OSUERUNT)

La tomba fu eretta per C. Trebio Optato dalla moglie *Strabona Secundilla* e la figlia *Traebia Rufilla*. L'attività professionale dell'uomo è difficile da identificare solo sulla base degli strumenti, data anche la versatilità e il diffuso impiego di alcuni attrezzi come l'ascia. Lo scalpello sembra, invece, più legato lavorazione della pietra mentre la falce richiama fortemente i lavori agricoli. La combinazione di strumenti sembra indicare, secondo G. Zimmer, il settore edile dove effettivamente l'uso di diversi materiali e attrezzi era frequente.

Gli strumenti sono realizzati in un rilievo piuttosto piatto e poco plastico; i dettagli sono realizzati con cura e la linea di contorno domina. La semplice forma con profilo incorniciato suggerisce una cronologia ai primi secoli dell'impero.

Datazione: I – II secolo d.C.

Bibliografia: CIL IX 3879; GUMMERUS 1913, p. 110, fig. 28, n. 64; DEONNA 1932, p. 442, n. 68; ZIMMER 1982a, p. 214, n. 167.



NI8

Ara di Tiberius Claudius Astylus

Provenienza: Aquileia. *Collocazione:* Wien, Kunsthistorische Museum (n. inv. III 1116).

Calcare. Fratture alla base e sull'angolo superiore sinistro.

Dimensioni: altezza cm 105; larghezza cm 77; spessore cm 48.

Ara monumentale con sommità liscia e coronamento modanato; sulla fronte è posta l'iscrizione (Tav. CCLVII b) e sui lati brevi le raffigurazioni di due personaggi figura intera (Tav. CCLVII a, c, d). Sul lato sinistro è raffigurata una donna stante, vestita di lunga tunica e mantello che scende dalla spalla sinistra; la mano destra è sollevata al petto a trattenere un lembo della veste, mentre quella sinistra è abbassata lungo un fianco a reggere una corona. Sul lato destro è visibile un uomo in corta tunica, col braccio sinistro alzato e la mano rivolta verso l'esterno, mentre con la destra regge una dolabra poggiata sulla spalla corrispondente.

Iscrizione: TI(BERIUS) CLAUDIUS / TI(BERI) CLAUDI / EPAPHRODITIANUS / VET(ERANUS) LEG(IONIS) VII CL(AUDIAE) P(IAE) F(IDELIS) / FIL(IUS) ASTYLUS/DOLABRAR(IUS) COL(LEGII) FAB(RORUM) / VIVOS FECIT SIBI ET / IULIAE DIONYSIADI / CONIUGI / BENE DE SE MER(ENTI)

L'iscrizione chiarisce che le due figure rappresentate sono *Tiberius Claudius Astylus* e sua moglie *Iulia Dionysiadis*. L'uomo fu il *dolabrarius* del *collegium fabrum* e figlio di *Tiberius Claudius Epaphroditanus*, veterano della legione VII Claudia.

Dichiarato disperso da G. Zimmer che pubblica un disegno del lato sinistro (ZIMMER 1982a, p. 212, fig. 163), l'ara è inquadrabile cronologicamente in età traiano-adrianea.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL V, 908; ILS 7246; BERTOLI 1739, n. 164, p. 161; CALDERINI 1930, pp. 311-312; Noll 1962, n. 201, p. 70; ZIMMER 1982a, n. 163, p. 212; NOLL 1983, p. 247; ZACCARIA 1987, pp. 129, pp. 129-133; ZACCARIA 1988, c. 326; *InscrAq* II, pp. 916-917, n. 2747; DEXHEIMER 1998, n. 112, pp. 119-120.



a.



b.



c.



d.

NI9

Stele di Sabinianus

Provenienza: Saint-Pierre-l'Etrier (Autun). *Collocazione:* Autun, Musée Rolin (n. inv. M.L. 143)
Calcare. Superfici diffusamente consunte, particolarmente la porzione inferiore del volto del defunto. Pulvino sinistro fratturato.

Dimensioni: altezza cm 139; larghezza cm 39; spessore cm 18.

Stele a pseudoedicola con frontone e pulvini a coronamento sorretti da due colonnette. La stele è caratterizzata da una nicchia che accoglie il busto di un uomo privo di barba, dai capelli a ciocche oridinatamente distribuiti a incorniciare il volto; egli regge con la mano destra un martello mente, più in basso, sotto il braccio sinistro è raffigurato uno strumento simile a una tenaglia, costituito da due barre di legno e un punzone.

Iscrizione: *D(iis) M(anibus) / Sabiniani Minuonis*

L'iscrizione ci informa che il defunto ritratto è *Sabinianus*, figlio di *Minnonus*. Gli strumenti con i quali l'uomo è raffigurato non permettono un preciso inquadramento dell'ambito professionale. Secondo Espérandieu potrebbe trattarsi della stele di un calzolaio, ma è stata anche avanzata l'ipotesi di identificare il defunto con un fabbro o un orafo (Mordier 1965).

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: CIL 13, 02760; CAUMONT 1855, p. 87; LACREUZE, 1872, p. 327; Ménard, 1880-1883, III, p. 282; FONTENAY 1889, p. 483; REINACH 1897-1898, p. 44; ESPÉRANDIEU III, 1910, pp. 80-81, n. 1878; HATT 1951, p. 293; MORDIER 1965, p. 28-29, n° 34; DUVAL 1981, p. 125; MUSÉE ROLIN, 1987, n° 531b, p. 260-261; PINETTE, 1988, p. 176; NERZIC, 1989, p. 230; REBOURG 1993, p 157; LE BOHEC 2008, p. 222; LE BOHEC, 2010, p. 176, n° 46.



NI10.

Stele di artigiano 1

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1298/1)

Dimensioni: altezza cm 81; larghezza cm 37; spessore cm 18.

Stele anarchitettonica fratturato agli angoli con iscrizione sui bordi laterali e nicchia poco profonda con ritratto del defunto. Il personaggio, raffigurato a mezzo busto, presenta i tratti fisionomici abbastanza definiti con occhi tondi e marcati, orecchie sporgenti, non porta la barba e i capelli sono corti; egli regge nella mano destra un *poculum* e con la sinistra un martello con la testa rivolta verso il basso, caratterizzata da un'estremità piatta e l'altra appuntita, che ne inquadra la funzione nell'ambito dei lavori di carpenteria o metallurgia.

Iscrizione: *D(iis) M(anibus)*

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii*, 2009, p. 171, n° 54; LE BOHEC, 2010, p. 175, n° 25.

Tav. CCLXIV



NI11

Stele di artigiano 2

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1188/2 et 1580/19)

Dimensioni: altezza cm 79; larghezza cm 43; spessore cm 14.

Stele anarchitettonica spezzata in due porzioni con nicchia recante il ritratto del defunto. Il personaggio sembra privo di barba e porta i capelli corti, resi in modo molto schematico con una regolare e rigida ripartizione in ciocche che si dispongono attorno alla fronte e alle tempie. I tratti fisionomici risultano abbastanza marcati con occhi, naso e mento molto pronunciati. L'uomo tiene nella mano destra un *poculum* e in quella sinistra un martello con superficie battente piana su un'estremità e penna assottigliata a forma di cuneo sull'estremità rivolta verso il basso. La tipologia di martello inquadra la professione del defunto nell'ambito dei mestieri di carpenteria e di lavorazione della pietra, o di metallurgia (VENAULT *et alii*, 2009, p. 185).

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT *et alii* 2006, p. 92; VENAULT *et alii*, 2009, p. 185, n° 81.

Tav. CCLXV



NI12.

Stele di Eburus

Provenienza: necropoli di Pont-l'Évêque, ex località "Champ-Saint-Roch".

Collocazione: Autun, Service archéologique municipal (2004. 13/1580/94)

Dimensioni: altezza cm 93; larghezza cm 38; spessore cm 14.

Stele anarchitettonica con pulvini alle estremità. Sul bordo superiore è presente l'iscrizione e al di sotto si apre la nicchia semicircolare con il ritratto a mezzo busto del defunto. Si tratta di un uomo con folta barba e chioma voluminosa articolata in spessi riccioli che cadono tutti intorno al volto. Indossa una tunica che lascia scoperte le braccia e regge un oggetto nella mano sinistra identificabile con un martello con superficie battente piana su un'estremità e penna, assottigliata a forma di cuneo sull'altra; la mano sinistra, invece, afferra la tunica. Date le caratteristiche è probabile che il martello fosse impiegato per battere su altri utensili (scalpelli, punteruoli ecc.) pertanto si potrebbe identificare il defunto con uno scalpellino o artigiano della pietra, benché sia stata anche proposta l'identificazione con un ramaio (Venault et alii, 2009, p. 155).

Iscrizione: *Eburi | d(iis) M(anibus).*

Datazione: prima metà II secolo d.C.

Bibliografia: VENAULT et alii, 2009, p. 155, n° 21; LE BOHEC, 2010, p. 175, n° 21.

Tav. CCLXVI



NI13.

Stele di artigiano 3

Provenienza: Chalon-sur-Saône. *Collocazione:* Chalon-sur-Saône, musée Vivant Denon..

Calcare. *Dimensioni:* altezza cm 61; larghezza cm 44,5; spessore cm 21.

Stele anarchitettónica con nicchia quadrangolare. All'interno della nicchia è raffigurato il ritratto a mezzobusto di un uomo barbuto, con i capelli articolati in spesse ciocche ondulate che coprono la fronte; egli trattiene nella mano destra un'ascia e con l'altra uno strumento poco riconoscibile, forse un coltello.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: NIEPCE, 1848, p. 20, pl. 2; ESPÉRANDIEU III, p. 200, n° 2138; ARMAND-CALLIAT, 1936, n° 23; HATT, 1951, p. 294 et 309.

Tav. CCLXVII



NI14.

Stele di artigiano 4

Provenienza: Auxerre. *Collocazione:* Auxerre, Musée-Abbaye Saint-Germain d'Auxerre.
Calcare.

Dimensioni: altezza cm 56; larghezza cm 425; spessore cm 145.

Stele anarchitettonica con nicchia centinata che accoglie un ritratto maschile a mezzo busto. L'uomo è raffigurato privo di barba, con tunica caratterizzata da uno spesso colletto perlinato; i capelli sono raccolti in ciocche folte e incorniciano la fronte; gli occhi sono ben evidenziati ed espressivi. Il personaggio tiene nella mano destra un martello con ampie punte affilate. Pertanto è possibile verosimilmente inquadrare la professione del defunto nell'ambito dei lavori di carpenteria, forse uno scalpellino, benché si ipotizza anche l'identificazione con un gioielliere.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: ESPÉRANDIEU XIV, p. 2, n° 8311.

Tav. CCLXVIII



NI17

Stele di Eutyclus cubicularius

Provenienza: Roma, Porta Maggiore (area sepolcro degli Statili). *Collocazione:* Roma, Museo Nazionale Romano – Terme di Diocleziano (n. inv. 30848).

Marmo. L'angolo destro e la base sono danneggiati. *Dimensioni:* altezza cm 31; larghezza cm 20.

Lastra rettangolare priva di modanature, con iscrizione e raffigurazioni. L'iscrizione è collocata nella metà superiore della lastra ed è seguita in basso dalla rappresentazione di alcuni strumenti di mestiere: un coltello a lama ricurva e un regolo graduato; accanto vi sono le tracce di qualche altro oggetto il cui disegno non fu completato.

Iscrizione: EUTYCHUS/CUBICULARIUS/APHRODISIO FRATRI / SUO FECIT/ VELARIO

La breve iscrizione ci informa che la lapide fu eretta da *Eutyclus* il *cubicularius* per il fratello *Aphrodisius*. Il termine *cubicularius* designava una sorta di valletto, un inserviente dotato di maggiori poteri e virtù in conseguenza del rapporto privilegiato col proprio *patronus*, in questo caso nella famiglia degli Statilii. L'incarico di *velarius*, invece, di solito si riferiva allo schiavo incaricato di aprire e chiudere le tende quando il *patronus* riceveva gli ospiti nei suoi spazi privati. Ma è probabile che in questo caso il mestiere di *Aphrodisius* fosse quello di costruttore, riparatore di vele o tende, come suggerirebbero anche gli strumenti raffigurati.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI.6258; ZIMMER 1982a, p. 215, n. 169.

Tav. CCLXIX



NI24.

Stele di Lucio Settimio Filodespoto

Provenienza: Alba fucens (AQ). *Collocazione:* Avezzano, Museo del Fucino..

Calcare. Stretta stele, con lato sinistro mancante. Al centro è fratturata in due parti.

Dimensioni: altezza cm 123; larghezza cm 46; spessore cm 15.

Stele anarchitettonica con timpano pseudofunzionale centinato. Il culmine centinato è ornato da una rosetta; un riquadro corniciato racchiude l'iscrizione e la rappresentazione in rilievo di una vanga e di una zappa.

Iscrizione: *L (ucio) Septimio Philadespo- / td pro suis / m eritis et. / floralibus cipp(us) / p(ositus).*

L'iscrizione ricorda Lucio Settimio Filodespoto al quale si deve anche l'organizzazione delle feste di Flora.

Il testo e gli strumenti rappresentati suggeriscono che il defunto, probabilmente un giardiniere (*topiarius*), fosse membro di un collegio professionale legato al culto della dea Flora. Tale riferimento ai *Floralia* o *ludi Florales* potrebbe attestare l'esistenza ad Alba di una corporazione di giardinieri (LETTA 2012, p. 19). G. Zimmer incluse la stele nel gruppo dei mestieri non facilmente inquadrabili ma comunque legati alla lavorazione della pietra. Negli strumenti, infatti, vide una cazzuola e un'ascia. C. Letta riferisce, inoltre, che secondo Mommsen, si può forse vedere nell'espressione (*pro*) *floralibus* un riferimento al ruolo avuto dal defunto nell'allestimento delle feste della dea Flora che a Roma si svolgevano dal 28 aprile al 3 maggio e prevedevano l'esibizione di prostitute e perfino spogliarelli.

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: CIL IX 3947; ZIMMER 1982a, p. 173, n. 100; CATALI 1998, p. 56, n. 42; BUONOCORE 2006, p. 229; LETTA 2012, p. 37, n. 29.



NI22.

Stele da Saintes

Provenienza: Saintes (Gallia celtica). *Collocazione:* Saintes, Musée archéologique.

Calcere locale. Discreto stato di conservazione. La stele è composta da due blocchi danneggiati lungo i margini.

Dimensioni: altezza cm 100; larghezza cm 95; spessore cm 60.

Stele parallelepipedica composta da due blocchi sovrapposti con raffigurazioni su due lati.

Il lato principale è articolato in due pannelli raffiguranti due momenti di lavoro. In quello superiore si riconoscono due personaggi, verosimilmente un uomo e una donna (Nerzic 1989) in tunica seduti su sgabelli, impegnati ad arrotolare delle matasse (di lana?). Esperandieu interpretò tale scena con un momento di vendita nel quale un cliente esamina il tessuto mostratogli dal venditore (ESPERANDIEU II, p. 272). In basso è visibile un uomo in piedi dietro un bancone sul quale sono posti due sacche. Il personaggio, lacunoso in molte parti, regge un oggetto tra le mani, forse un sacco che sta per riempire e porgere all'uomo alla sua sinistra. Questo indossa penula e scarpe, regge nella mano destra un altro sacchetto simile a quello trattenuto dal personaggio precedente.

Il lato dextro della stele presenta un'altra raffigurazione distribuita su entrambi i blocchi. Si tratta di un personaggio maschile con la tunica raccolta di lato a sinistra che lascia scoperto il corpo, porta un vaso con due anse sulla spalla destra e al quale rivolge lo sguardo. Gli altri due lati sono lisci.

L'iconografia non permette un preciso inquadramento dell'ambito professionale. M. Reddé la inserì tra le scene di dubbia interpretazione, forse di computo (REDDÉ 1978, p. 45), ma lo stato di conservazione non permette ulteriori osservazioni.

La stele fu rinvenuta in due diversi momenti; il blocco inferiore nel 1858; quello superiore nel 1887 durante negli scavi del vecchio muro del giardino dell'ospedale cittadino.

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: ESPERANDIEU II, p. 272, n. 1342; REDDÉ 1978, p. 45; NERZIC 1989, p. 246.



NI23

Lastra di sarcofago dalle catacombe di Novaziano

Provenienza: Roma, catacombe di Novaziano. *Collocazione:* *in situ*.

Marmo bianco.

Dimensioni (totale lastra): altezza cm 34, larghezza cm 84, spessore cm 55.

Lastra di sarcofago in marmo pentelico lacunoso e fratturato ai lati.

La lunga lastra presenta la *tabula inscripta* al centro e due fregi figurati ai lati con scene a soggetto bucolico, con pastori e ovini, e scene di mestiere, alle estremità, sfortunatamente spezzate. La scena di mestiere dell'estremità sinistra conclude una sequenza bucolica con pastori e pecore, e raffigura un due uomini posti dietro un bancone riccamente decorato con elementi concentrici: a sinistra vi è un giovane personaggio che si rivolge, sollevando il braccio destro, verso il suo interlocutore, il quale stringe un rotolo nella mano sinistra, mentre l'altra è poggiata su alcuni elementi sferici sopra il banco. All'estrema sinistra si intravede il piano di spicco di un corpo semicupolato. La porzione destra, al di là della *tabula*, ripropone il medesimo schema con scena bucolica conclusa da raffigurazione di mestiere. Quest'ultima ritrae un giovane in tunica, girato verso destra, con un codice e uno stilo tra le mani, che si rivolge ad altri due uomini posti dietro il bancone, probabilmente lo stesso della scena precedente di sinistra, questi ultimi impegnati a sistemare il contenuto di un sacchetto in un contenitore (cassa?) situato sopra il banco.

Nel caso specifico della scena di mestiere la raffigurazione mostra quattro uomini dietro un bancone, decorato sulla fronte con elementi circolari iscritti all'interno di quadrati: i due sulla sinistra interagiscono con una terza figura al lato del bancone, in tunica, con un oggetto in mano, forse un sacco o una brocca; gli altri due, alla destra di un dispositivo a forma di cupola, poco leggibile a causa della frattura, sono impegnati dinanzi a un cumulo di oggetti tondeggianti.

L'iscrizione è articolata in sei righe: *D(is) M(anibus) / C(aius) Aemilius / Sosthenes felcit Fl(aviae) Victorinae coniugi / B(ene) M(erenti)*

Sul retro della lastra è visibile un'iscrizione postuma: *Paulus matri Bebie/bene/merenti in pace dep(osita) XIII kal(endas) Iul(ias)*

L'iscrizione posta sulla *tabula* centrale ci informa che la destinataria del sepolcro era la defunta *Flavia Victorina*, moglie amata di *Caius Aemilius Sosthenes*.

La raffigurazione è stata riferita a un'operazione di computo o di pagamento, benché tra le prime ipotesi formulate F. Bisconti non escludeva la possibilità di identificarla con una scena di produzione e vendita del pane (BISCONTI 1983, p. 77). L'intero fregio mostra un pregevole livello stilistico e qualitativo e denuncia la provenienza del rilievo da un *atelier* di livello medio alto con *artifices* abbastanza esperti e raffinati.

Datazione: III secolo d.C.

Bibliografia: ICUR 20378; JOSI 1933, pp. 187-233; BISCONTI 1983, pp. 72-80; BISCONTI 2016, pp. 7-34.



a.



b.



c.

NI19

Ara da Vigna Aquari

Provenienza: Roma, Vigna Aquari (Via Latina) *Collocazione:* disperso.

Marmo. Frammentario.

Le poche informazioni si ricavano da G. Zimmer, l'ultimo ad essersi occupato del reperto.

Essa era caratterizzata da due iscrizioni sovrapposte: "instrumenta fabrilia" nella parte superiore; al di sotto: SERVUS SUO / B(E)N(E) M(ERENTI) F(E)C(I)T

Probabilmente si trattava dell'ara funeraria di uno schiavo, ma a causa della lacunosità del testo non è possibile escludere un gruppo più ampio di persone.

Datazione: Prima età imperiale (Gummerus).

Bibliografia: CIL VI 7188; GUMMERUS 1913, n. 96a; ZIMMER 1982a, p. 215, n. 171.

NI15

Stele di C. Petisedio

Provenienza: Teramo. *Collocazione:* disperso

Sopra l'iscrizione sono raffigurati un'ascia e un filo a piombo.

Iscrizione: D(IS) M(ANIBUS) S(ACRUM) / C(AIO) PETISEDIO / SUCCESSO A / PISIA
CAPRIO / LA MARITO / C(UM) Q(UO) (VIXIT) AN(NOS) V M(ENSEN) V / B(ENE)
M(ERENTI) ET PETISEDI / CAPRIOLUS ET / SUCCESSUS FILI / FECERUNT

La lapide fu eretta in onore del defunto C. Petisedio Successo dalla moglie e da due figli. L'esatta professione non può essere identificata con certezza, ma è possibile ipotizzare un suo impiego nel settore delle costruzioni.

La stele proveniente da *Interamnia Praetuttiorum* è dichiarata dispersa da G. Zimmer.

Bibliografia: CIL IX 5112; GUMMERUS 1913, n. 110; DEONNA 1932, p. 430, n. 13; ZIMMER 1982a, p. 214, n. 166.

Lavoro e strumenti come simbolo (LS)

LS1

Stele con strumenti da Altinum

Collocazione: Altino, Museo Nazionale (n. inv. AL 171). *Provenienza:* Altinum.

Calcare. Buono stato di conservazione con lieve scalfitura a destra.

Dimensioni: altezza cm 77; larghezza cm 65; spessore cm 30,5.

Stele con coronamento profilato semicircolare ornato ai lati da acroteri a palmetta e sorretto da ante lisce con capitello modanato. Nella nicchia i busti di una coppia di sposi con la figlia. All'interno della nicchia centinata sono collocati i ritratti a mezzafigura di tre persone. Una donna, a sinistra, in tunica e mantello, con acconciatura dalle ciocche ondulate e riga al centro. Al centro è raffigurata una ragazzina, vestita e atteggiata alla stregua della donna vicino. L'ultimo ritratto a destra è pertinente a un uomo adulto, vestito di tunica e toga sulla spalla sinistra, di cui va a stringere il balteo.

Sullo zoccolo, al di sotto della nicchia, sono raffigurati gli strumenti di misura: a sinistra un filo a piombo (*perpendiculum*) con una corda, al centro un archipendolo (*libella*), a destra un regolo (*regula*). La corrispondenza di ciascuno strumento a ognuno dei tre ritratti ha lasciato supporre A. Buonapane un riferimento simbolico legato alle virtù etiche dei defunti come la rettitudine, la coerenza, l'equilibrio (BUONOPANE 2016, p.315).

Stele di questo tipo, definite a cippo, sono attestate ad Altinum nel I sec. d.C. (Compostella 1996), mentre le acconciature delle donne trovano confronti in epoca tardo claudia (ZIMMER 1982a, p. 177; PFLUG 1989, p. 226).

Datazione: primo quarto del I secolo d.C.

Bibliografia: ZIMMER 1982a, p. 177, n. 106; TOMBOLANI 1984, p. 55; BUCHI 1987, pp. 168-169; PFLUG 1989, n. 176, pp. 225-226, tav. 26, 4; COMPOSTELLA 1996, p. 193; MANDER 2013, n. 209, p. 207; BUONOPANE 2016, p. 315, fig. 5.



LS2.

Mosaico con teschio e archipendolo

Provenienza: Pompei, dalla bottega I, 5, 2 (triclinio). *Collocazione:* Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 109982).

Opus vermiculatum.

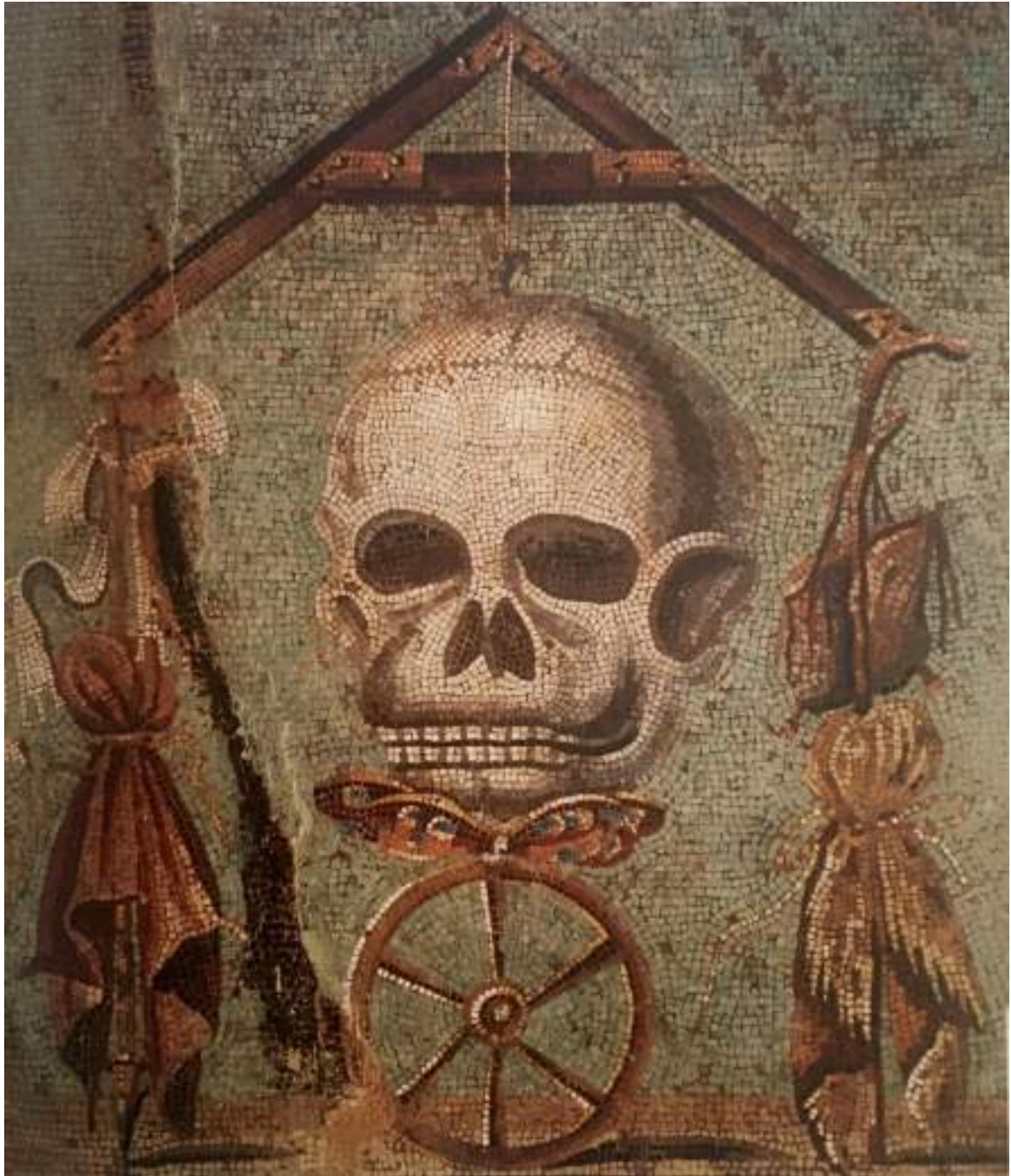
Dimensioni: altezza cm 47; larghezza cm 41.

Il mosaico costituiva l'emblema del pavimento di un triclinio e raffigura un teschio associato a strumenti da muratore, alludendo allegoricamente al concetto di caducità dell'esistenza e all'incombere della morte. Il teschio è collocato su una ruota ed è sormontato da un archipendolo (*libella*), dal quale pende un filo a piombo, mentre alle estremità sono visibili i simboli del potere: a sinistra (lo scettro e la porpora) e quelli della povertà a destra (la bisaccia e il bastone). Sopra la ruota è possibile riconoscere la raffigurazione di una farfalla. L'archipendolo sul teschio allude in modo inequivocabile al concetto di morte che annulla ogni disuguaglianza economica e sociale, da qui i due simboli alle estremità dello strumento. La farfalla, invece, potrebbe essere un riferimento all'anima sensibile che ha lasciato la terra (Sogliano, 1874, p. 9), mentre la ruota indicherebbe la sorte e la fortuna (CUOMO, 2007, p. 99).

Dunque, l'asse del pendolo è la morte (teschio) che pone fine ai destini dell'anima (farfalla) e della fortuna (ruota) e riequilibra il rapporto tra potere (scettro, porpora) e povertà (bisaccia, bastone da mendicante). Il richiamo agli scheletri sulle argenterie di Boscoreale costituisce un valido confronto e avvalorava il significato di tali immagini destinate a ricordare ai commensali la fugacità delle fortune terrene (DE CARO 1994, p. 191).

Datazione: Metà I sec. d.C. (II stile).

Bibliografia: SOGLIANO 1874, p. 9; BRENDEL 1934, pp. 157-179; DE CARO 1994, p. 191; *Homo faber* 1999, p. 310, n.392; CUOMO 2007, p. 99; BUONOPANE 2013, pp. 79-80, fig. 7; VAN HEEKEREN 2016, pp. 115-123; RUGGIERI 2017, p. 18, fig. 4.



LS15

Tomba con *libella* da via Nucarina

Provenienza: Pompei, necropoli di via Nucarina. *Collocazione:* *in situ*.

La tomba è collocata nel settore nord-occidentale della necropoli di via Nucarina. Si tratta di una tomba a recinto (larghezza facciata: 3.51 m; profondità conservata: 3.76 m; altezza massima 1.50 m), costruita in opera incerta e blocchi di calcare del Sarno agli angoli (Tav. CCLXIX a).

Le pareti laterali sono troncate verso Nord mentre al centro del muro di facciata è visibile, da sud, la rappresentazione di una *libella* (un archipendolo) ricavata disponendo obliquamente e ortogonalmente tra loro frammenti e bordi di tegole nella muratura (Tav. CCLXIX b). Benché associato agli strumenti del carpentiere e del costruttore, tale attributo potrebbe avere, in questo caso, significato allegorico e richiamare il concetto di morte o alludere a virtù etiche del defunto, come la rettitudine, l'equilibrio e l'equità (BUONOPANE 2013, p. 73).

Datazione: I secolo d.C.

Bibliografia: D'AMBROSIO – DE CARO 1987, p. 205; BUONOPANE 2013, pp. 73-81.



a.



b.

LS3.

Stele di Nundinus Respectus

Provenienza Celeia (Slovenia). *Collocazione:* Slovenia, Celje Museum (n. inv. L201).

Pietra locale.

Dimensioni: altezza cm 150, larghezza cm 68, spessore cm 12

Stele anarchitettonica con nicchia rettangolare nel terzo superiore, iscrizione centrale e attributo professionale nel terzo inferiore. La nicchia accoglie i busti di due personaggi, un uomo e una donna, rispettivamente a destra e a sinistra, ancora allo stato grezzo. Si riconoscono però alcuni dettagli del ritratto dell'uomo, come i capelli corti e la semplice tunica, così come la capigliatura riccioluta della donna e il braccialetto che porta al polso destro. Nella porzione inferiore della stele è raffigurato un archipendolo, leggermente decentrato verso sinistra, con probabile significato simbolico.

Iscrizione: *D(is) M(anibus) / Nundinus. Re / specti. (filius), v(ivus). f(ecit) s(ibi). / et. Secundine. / Secundini. filiae an(norum). XXX. et Firminam fil(iam). an(norum) XL / et Iun(ius) Lucillianus an(norum) LX*

L'iscrizione riporta i nomi dei defunti ritratti, *Nundinus*, figlio di *Respectus*, e *Secundina*, figlia di *Secundinus*, deceduta all'età di trent'anni. Le due ultime rughe costituiscono un'aggiunta successiva, in occasione della morte di *Firmina* e *Iulius Lucillianus*. La prima parte dell'iscrizione fu incisa all'inizio del II secolo d.C., mentre la seconda alla fine del secolo successivo.

La stele non fu finita, i volti dei defunti, infatti, risultano appena sbazzati. Venne ritrovata nel settore meridionale della necropoli romana di Celeia reimpiegata in un sarcofago di IV secolo d.C.

Datazione: II secolo d.C.

Bibliografia: BERCE 1957, p. 404, fig. 2; LAZAR 2009, pp. 634-635, fig. 1.



LS16.

Ara di Cefalonius Speratus e di Cepia Fortunata

Provenienza: Dougga (Tunisia). *Collocazione:* Palais des Beaux-Arts de Lille (n. inv. Spbant prov. 39)

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 125; larghezza cm 64; spessore cm 53.

Ara funeraria su base semplice con coronamento decorato da motivi vegetali a girali che incorniciano un archipendolo e un uovo, nonché un altro oggetto verosimilmente identificato come compasso (HANOUNE 1988). Il campo dell'iscrizione è suddiviso in un due parti da un solco centrale. Iscrizione sinistra: *D(is) M(anibus) s(acrum) / Cefalo-/ nius / Spe'ra'tus / p(ius) u(ixit) a(nnis) LXXI / h(ic) s(itus) e(st)*.

Iscrizione destra: *D(is) M(anibus) s(acrum) / Cepia / Fortu-/ nata / p(ia) u(ixit) a(nnis) XLV / h(ic) s(ita) e(st)*.

L'epitafio di sinistra ci informa che *Cefalonio Speratus* visse 71 anni, mentre quello di destra si riferisce alla moglie *Cepia Fortunata*, la quale morì a 45 anni.

Lo strumento raffigurato in alto – l'archipendolo – potrebbe riferirsi alla professione del costruttore, ma sembra molto più probabile un richiamo alle virtù etiche del defunto; anche l'uovo a destra, assume un significato simbolico alludendo al concetto di fertilità, di nascita o rinascita.

Datazione: seconda metà II secolo – III secolo d.C.

Bibliografia: CIL VIII 26783; CARTON 1895, p. 175, fig. 52; LASSÈRE 1973, p. 142, fig. 26, 38; HANOUNE 1988, p. 175-182; KHANOUSI - MAURIN 2002, pp. 159-160, 164-165, nnr. 216, 222; BUONOPANE 2013, pp. 73-82.



LS5.

Sarcofago di Marcus Aurelius Eutyches e Aurelia Rufena

Provenienza: Pola, Croazia. *Collocazione:* Venezia, Museo Archeologico Nazionale (n. inv. 289).

Pietra calcarea d'Istria. Mancante del coperchio; zoccolo molto sporgente e profondamente scheggiato.

Dimensioni: altezza cm 105, lunghezza cm 220, spessore cm 121.

Sarcofago reimpiegato nel pavimento della chiesa di San Polo come sepoltura dei coniugi patrizi Francesco Soranzo e Chiara Capello. Sul nuovo coperchio venne incisa una nuova iscrizione in memoria del loro legame (Labus 1830, p. 833 nota 1; cfr. anche Valentinelli 1866, pp. 151-152 nr. 211).

Fronte di sarcofago con campo epigrafico al centro e ai lati due fornicì con semplici colonne doriche sormontate da arco articolato in quattro fasce concentriche. Negli intercolumni sono raffigurati due strumenti: un archipendolo a sinistra e un'ascia a destra. Il sarcofago è delimitato ai lati da pilastri angolari.

Al centro è presente l'iscrizione: *M(arcus) Aurel(ius) Eutyche/s et Aurelia Rufen(a) / hanc sedem / vivi sibi posuer(unt) / uno animo laborantes sine / ulla qu{a}erella*

L'iscrizione ci informa che *Marcus Aurelius Eutyches* e *Aurelia Rufena*, verosimilmente liberti e coniugi da molto tempo, furono sepolti insieme. Nessun'altra informazione è aggiunta nel testo dell'iscrizione pertanto non è chiaro a cosa si riferiscano gli strumenti raffigurati. G. Labus propose di identificare *M. Aurelius Eutyches* con un falegname (Labus 1830, p. 838), ma sembra probabile che gli strumenti all'interno dei fornicì si riferiscano metaforicamente alla morte, significato ormai ampiamente noto e confermato dalla letteratura scientifica per questo genere di utensili (BUONOPANE 2013; MAYER 2013).

Datazione: II-III secolo d.C. (ARRIGONI BERTINI 2006); prima metà III secolo d.C. (GABELMANN 1973)

Bibliografia: CIL V, 124 = InscrIt X, 1, 214; LABUS 1830, pp. 832-841; DÜTSCHKE V, p. 395; VALENTINELLI 1866, pp. 153-155 nr. 212; GABELMANN 1973, pp. 54, 56, 60, 82, 207, nr. 14, tav. 10,1; ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 169-170; CALVELLI 2016, pp. 470-471, fig. 8.



a.



b.

LS6

Sarcofago di Flavius Vitalis e Bruttia Aureliana

Provenienza: Mutina (Modena). *Collocazione:* Modena, Museo Lapidario Estense (n. inv. 7164)
Marmo proconnesio. Buono stato di conservazione; è presente una crepa sulla fronte che interessa lo zoccolo fino all'ultima riga dell'iscrizione.

Dimensioni: cassa 118x220x112; coperchio 78x224x120.

Sarcofago architettonico "a tabernacolo" tipo Gabelmann III con raffigurazioni su tre lati. La fronte, inquadrata da paraste con capitello dorico, presenta ai lati due figure stanti inserite in arcate sorrette da colonne e al centro la tabella dell'iscrizione riquadrata. Ai lati, invece, sono raffigurate una scena di simposio a destra, e una scena di caccia o uccisione (Rebecchi 1993) al cinghiale a sinistra. Il coperchio a spioventi presenta nella parte frontale grandi acroteri con ritratti, femminile a sinistra, e maschile a destra; nelle facce laterali sono visibili gorgoneion entro timpani corniciati e, negli acroteri strumenti e simboli di mestiere. Nello specifico per quanto riguarda quelli del lato destro del coperchio è possibile riconoscere: una falce, un modio di grano e un grappolo d'uva; sul lato sinistro, invece, sono visibili un uccello su un canestro a destra, e un'ascia sopra archipendolo a sinistra.

Iscrizione: *Brutt(iae) Aurelianae c(larissimae) f(eminae), /filiae Musolami patron(i), et Astelriae c(larissima) f(eminae) nepti Marcellin(i) ex comit(e) / et Marinae et Gallicani cons(uli)s // ordinari, quae vixit ann(os) XXXVII, / mens(es) X, dies XVIII, ob merita / honestatis et concordiae / coniugalis, Fl(avius) Vitalis v(ir) c(larissimus) vel c(onsularis) protec(tor) / et notarius, uxori amantissim(a)e // et sibi*

L'iscrizione ricorda il dedicatario del sepolcro, il *vir clarissimus, protector* e *notarius Flavius Vitalis* il quale curò il sepolcro per sé e la moglie *Bruttia Aureliana*. Seguono, poi i nomi dei familiari *Musulamius* e *Asteria*, coniugi nonché padre e madre di Aureliana, e quelli degli avi *Marcellinus* e *Marina*, forse genitori di *Musulamius* (MONGARDI 2016). Il testo dell'iscrizione è datato alla prima metà del IV secolo d.C. per la menzione di Flavio Gallicano, console nel 330 d.C. Si tratta, infatti, di un'iscrizione postuma, sovrapposta a una precedente erasa. Il sarcofago, invece, risale a circa un secolo prima, anche per il puntuale confronto stilistico tra il ritratto femminile nell'acroterio anteriore di sinistra e il tipo di Otacilia, moglie di Filippo l'Arabo, inquadrabile cronologicamente alla metà del III secolo d.C. (GABELMANN 1973; REBECCHI 1978).

L'intero repertorio decorativo è ricco di rimandi simbolici all'aldilà che richiamano il mondo agreste (scena di caccia al cinghiale, simboli bucolici) inteso come luogo ideale dove la nobiltà romana poteva coltivare il proprio spirito (REBECCHI 1993) e il concetto di morte stesso, come momento che riequilibra tutto (archipendolo). L'ascia potrebbe rafforzare tale significato di rottura e fine dell'esistenza o porsi, invece, come simbolo di protezione del sepolcro.

Datazione: Terzo quarto III secolo d.C. (260-270 d.C.); reimpiego e rilavorazione metà IV secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 830; DÜTSCHKE V, pp. 329-331, n. 825; GIULIANO 1965, p. 502; GABELMANN 1973, p. 137, n. 59, tavv. 26-27; REBECCHI 1978, pp. 214-217; REBECCHI 1989, p. 49; REBECCHI 1993, p. 179 tav. 79,2; ARRIGONI BERTINI 2006a, pp. 120-121; MONGARDI 2016, pp. 216-217, tab. 1, n. 14, p. 220.



LS7

Sarcofago di L. Annius Octavius Valérianus

Provenienza: Roma (Casalrotondo, via Appia). *Collocazione:* Roma, Museo Gregoriano Profano (inv. n. 10536).

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 55; lunghezza 194 cm; spessore cm 58.

Sarcofago con decorazione a rilievo sulla fronte, articolata in due registri e ritratto centrale del defunto (Tav. CCLXXX a). In alto si sviluppa una fascia contenente l'iscrizione.

Il lato principale del sarcofago accoglie al centro il ritratto a figura intera del defunto. L'uomo è raffigurato frontalmente, vestito in toga e con *volumen* nella mano sinistra; egli rivolge lo sguardo a sinistra verso il gruppo di lavoratori, ai quali fornisce indicazioni sollevando la mano destra. Ai due lati del ritratto, infatti, si sviluppano due registri sovrapposti con scene di lavoro legato alla coltivazione del grano (Tav. CCLXXX b-c) e alla produzione di farina e pane (Tav. CCLXXXI a-b). Nel registro superiore sono visibili, a partire da sinistra, due uomini impegnati nell'aratura e nella semina del terreno, mentre, a destra, è rappresentata la fase di mietitura con due uomini abbassati, muniti di falce, che tagliano le spighe; più avanti un terzo personaggio trasporta il raccolto e dinanzi a lui una quarta figura, in lunga tunica, assiste al lavoro. Nel registro inferiore proseguono le fasi operative con (da destra) il trasporto del grano su carro trainato da due buoi, (da sinistra) la successiva lavorazione del prodotto con la macinatura entro mulino, rappresentato con due ruote in pietra in posizione orizzontale, azionato da due uomini e, infine, altri due personaggi accanto a un forno producono del pane.

L'intero blocco figurato è chiuso in alto da una fascia con iscrizione:

D(is) M(anibus) s(acrum) L(ucius) Annius Octavius Valerianus / evasi effugi Spes et Fortuna valete / ni(hi)l mihi vo<b=V>iscum est ludificate alios

Il testo dell'iscrizione menziona il proprietario del sepolcro, L. Annius Octavius Valerianus, ritratto anche al centro del sarcofago, un colto personaggio di aristocrazia locale, il quale ironizza sulla sfortuna della morte attingendo a formule poetiche di ambito greco ellenistico (RODA 2007; SIMÓN-POLO-REMESAL RODRÍGUEZ 2009, p. 149).

Nel corso del tempo l'iconografia di questo sarcofago è stata oggetto di diverse interpretazioni, non tanto per l'identificazione delle scene, quanto per la valenza che esse detengono. La selezione di immagini che illustrano alcune fasi salienti della produzione della farina e del pane documenta, da una parte, la cura nello stile e nel dettaglio ma, dall'altra, l'impiego di oggetti e strumenti di lavoro in uso secoli prima, addirittura in epoca tardo repubblicana (ZIMMER 1982a) e, dunque, obsoleti per il periodo al quale il sarcofago risale. Sembra verosimile che il ricorso a tali oggetti abbia un significato del tutto simbolico e che le scene, nel loro complesso, alludano, come immagini iconiche, alle attività connesse alla coltivazione del grano e alla produzione di farina, o ancora, alla semplice vita in campagna. Benché, infatti, qualche studioso abbia identificato il defunto come *pistor* (TUNCAN 1999) in realtà non ci sono elementi validi per inquadrare l'attività professionale del defunto, forse proprietario di una fattoria (SCHMIDT 1993). Una lettura abbastanza recente, invece, precisa e contestualizza il significato dell'iconografia del sarcofago legandolo al ciclo delle stagioni, dove il registro inferiore rappresenta la primavera e l'estate,

mentre quello inferiore la fine della stagione estiva, l'autunno e l'inverno (SIMÓN-POLO-REMESAL RODRÍGUEZ 2009, pp. 148-149).

Datazione: IV secolo d.C.

Bibliografia: CIL VI, 11743 = CLE 1498; HELBIG I, p. 820, n. 1142; KOCH - SICHTERMANN 1982, p. 121, fig. 71; ZIMMER 1982a, p. 23, nt. 128; SCHMIDT 1993b, p. 211, tav. 84,5; TURCAN 1999, p. 83, fig. 87; RODA 2007, pp. 787-808; SIMÓN-POLO-REMESAL RODRÍGUEZ 2009, pp. 148-149, fig. 7; WILSON - SCHÖRLE 2009, pp. 114, 118, fig. 21.



a.



b.



c.



a.



b.

- Ascia

LS14

Ara di T. Vestricius Onesimus

Provenienza: Grottaferrata, Abbazia di S. Nilo. *Collocazione:* Roma, Grottaferrata, Antiquario dell'Abbazia di S. Nilo (s. inv.)

Marmo.

Dimensioni: altezza cm 114, larghezza cm 58, spessore cm 52.

Ara con alto coronamento semicircolare all'interno del quale è ricavata la nicchia con i ritratti dei defunti. Ai lati del coronamento sono presenti due acroteri a palmetta.

Sul coronamento dell'ara sono raffigurati i busti di tre persone all'interno di una nicchia semicircolare. Tutti si presentano nudi, tagliati all'altezza del petto e del braccio subito sotto l'attaccatura della spalla: i volti non sono conservati, ma forse i due laterali, leggermente più piccoli, erano rivolti verso quello centrale, di maggiori dimensioni. Sulla base è raffigurata un'ascia, mentre sui lati brevi urceo e patera.

Iscrizione: *T. Vestricio Amb / ett · Vestricio / Telesphoro / T. Vestricius / Onesimus Patrons / optimis fecit / item sibi et Vestriciu / Myrti diet Vestricio / Rustico posterisque / suorum*

Sotto i busti sono presenti i nomi delle persone, nell'ordine *Onesimus, Iambus* e *Telesphorus*. L'iscrizione invece occupa la fronte dell'ara, riquadrata da una cornice modanata: essa informa che la sepoltura è stata approntata da *T. Vestricius Onesimus* per sé, per i due patroni e verosimilmente per altri colliberti, come suggerirebbe il *nomen* condiviso, *Vestricia Myrtis* e *Vestricius Rusticus* e ai propri discendenti. Sulla base della forma del busto, tagliato sotto l'attaccatura delle braccia, è stata proposta una datazione tra l'età adrianea e quella antonina (GRANINO CECERE 2005).

L'ascia alla base, in associazione a *patera* e *urceus*, farebbe riferimento ai riti di consacrazione del sepolcro e delle cerimonie in onore del defunto.

Datazione: Prima metà del II secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIV, 2559; EDCS-05800532; VALENTI 2003, pp. 89, 328; GRANINO CECERE 2005, n. 257, p. 226.



LS8

Stele di Aurelius Theodotus

Provenienza: Comacchio. *Collocazione:* Ravenna, Museo Arcivescovile (n. inv. 138).

Dimensioni: altezza cm 55; larghezza cm 37,4; spessore cm 42.

Stele anarchitettonica priva di cornice con frontone triangolare e pseudoacroteri curvilinei, sui quali sono incise le iniziali della formula D(is) M(anibus). All'interno della nicchia disegnata dal frontone è collocata la protome di un fanciullo raffigurato fino alle spalle; ai lati della nicchia sono riprodotte due avambracci con palmi di mano aperti e rivolti all'insù. Al di sotto vi è il campo dell'iscrizione:

M(arco) Aur(elio) Theo(dot)o fil(io) q(ui) v(ixit) an(nis) / IIII M(arcus) Aur(elius) Theo(dot)us n(atone) Attia Ni(cop)oli et Poppei(a) Secundin(a) mat(er) / parent(es) fil(io) pos(uerunt).

Sotto l'iscrizione, a sinistra, è visibile un'ascia con manico diritto, piccolo martello trapezoidale e taglio diritto, fortemente incurvato all'estremità. Tale oggetto, associato alle simboliche mani deprecatorie, alluderebbe al significato di protezione della sepoltura e si porrebbe, così, a garanzia dell'inviolabilità della tomba (Grande 1971, p. 127).

Datazione: seconda metà II secolo d.C. – III secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 38; MANSUELLI 1967, pp. 164-165, n. 89, fig. 101 (tav. 37); GRANDE 1971, pp. 118-119, fig.5; UGGERI 2015, p. 93.

Tav. CCLXXXIII



LS9

Stele di Camerius Dexter

Provenienza: rinvenuto durante il rifacimento della pavimentazione della Cattedrale di Ravenna nel 1734. *Collocazione*: Ravenna, Museo Arcivescovile (n. inv. 131).

Danneggiata in basso, in corrispondenza della quarta linea dell'iscrizione.

Dimensioni: altezza cm 52; larghezza cm 46; spessore cm 13.

Stele anarchitettonica con pseudoacroteri curvilinei su cui è incisa la formula D(is) M(anibus). Sotto la M è riprodotta un'ascia con il manico rivolto verso l'alto, corpo a croce, taglio triangolare molto obliquo e martello piatto. Nel campo frontonale si trova la raffigurazione di un cane accovacciato e rivolto verso sinistra. L'ascia alluderebbe al significato di protezione e inviolabilità della sepoltura.

Dell'iscrizione restano solo quattro righe: *Securitati /perpetuae / T(ito) Camerio / Dext(ro) b(ene) m(erenti)*. Il testo epigrafico che si apre con la formula *Securitati perpetuae*, evidentemente in rapporto con il cane da guardia, rafforza il concetto di difesa della tomba. (Grande 1971, p. 127).

Datazione: II-III secolo d.C.

Bibliografia: CIL XI 168; MANSUELLI 1967, pp. 148-149, n. 52, fig. 50 (tav. 18); BOLLINI 1968, p. 147, fig. 44; GRANDE 1971, pp. 119-120, fig.6.

Tav. CCLXXXIV



LS10

Ara di Vitalinius Felix

Provenienza: Lugdunum. *Collocazione:* Lyon, Musée gallo-romain de Lyon (n. inv. AD052).
Calcare.

Dimensioni: altezza cm 102, larghezza cm 48, spessore cm 43

Ara funeraria con base modanata e coronamento a dado con motivo a pelta. L'iscrizione si articola in quindici righe e occupa l'intera fronte dell'ara. Sulla fascia al di sotto del coronamento è incisa la formula abbreviata dell'*adprecatio* agli Dei Mani. Poco più in alto, invece, è visibile una piccola ascia decentrata verso destra.

D(is) M(anibus) / et memoriae aetern[ae] / Vitalini Felicis vet(erani) leg(ionis) [I] / M(inerviae) homini(!) sapientissim[o] / et fidelissimo negotia[to]/ri Lug(u)dunensi artis cr[e]/tariae qui vixit annis [L]/VIII m(ensibus) V d(iebus) X natus est d[ie] / Martis prob[a]/tus die Martis missione[m] / percepit die Martis def[u]/nctus est faciendum c[ur(averunt)] / Vitalin(ius) Felicissimus fi[li]/us et Iulia Nice coni/unx et sub ascia dedi/caverunt.

L'iscrizione ricorda il defunto *Vitalinius Felix*, veterano della *legio I Minervia*, uomo saggio e leale, il quale svolse la professione di *negotiator artis cretariae* (mercante vasaio) a Lugdunum. Il sepolcro venne realizzato *sub ascia dedicavit* dalla moglie *Julia Nice* e dal figlio.

Datazione: fine II-III sec. d.C.

Bibliografia: CIL XIII, 1906; BÉRARD 2005, pp. 112-114; VERBOVEN 2007, p. 312; KNAPP 2011, p. 213; BROEKAERT 2013, p. 204.



LS11.

Stele di Lucius Fabricius Pupas

Provenienza: rinvenuta nel 1960 in località Pomartello, nei pressi della chiesa parrocchiale di Voghenza. *Collocazione:* Voghiera (Fe), Museo Civico di Belrigurado (senza n. inv.).

Dimensioni: altezza cm 97,7; larghezza cm 38,7; spessore cm 7

Stele anarchitettonica con frontone triangolare e pseudoacroteri curvilinei sui quali sono incise le iniziali della formula D(is) M(anibus). Nello spazio ricavato fra i lati del frontone e gli pseudoacroteri sono scolpite due rosette. Tutto il campo frontonale è occupato dalla raffigurazione di un'ascia, a rilievo incassato, con manico diritto, corto martello e taglio ricurvo ad angolo.

Nello specchio epigrafico, corniciato da un profondo solco, è presente l'iscrizione: *Baleria Q(uin)tia Lucio / Fabricio / Pupo coni/ugi car(i)s(s)m(o) / cun cuo bilxit annis XXXX / sene ulla q(ue)lrella bene m(e)r(en)t(i) p(o)sit.*

Il testo ci informa che il sepolcro venne realizzato da *Valeria Quinzia* per il marito carissimo e benemerente *Lucio Fabrizio Pupo* con il quale visse quarant'anni. La grande ascia del frontone, benché attribuito di mestiere (carpenteria? falegnameria?) si colloca cronologicamente in un periodo in cui tali strumenti assunsero, anche a Ravenna, un preciso significato funerario legato all'inviolabilità e protezione della tomba (GRANDE 1971, p. 127).

Datazione fine II – inizio III secolo d.C.

Bibliografia: DONATI 1970, pp. 49-56; GRANDE 1971, pp. 121-122, fig. 7.



Tav. CCLXXXVI

LS12.

Ara di M. Restitutus

Provenienza: Lugdunum. *Collocazione:* Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine (sala 13).

Calcare.

Dimensioni: altezza 157 cm, larghezza 68 cm, spessore cm 60.

Ara funeraria con base modanata e coronamento a dado con motivo a pelta. L'iscrizione si articola in venti righe e occupa l'intera fronte dell'ara.

Iscrizione: D(is) ((ascia) M(anibus) et / memoriae aeternae / Mattoni Restituti, civ ' i ' s / Triboci, negotiatoris / artis macellariae, ho= / minis probissimi, qui de= / functus est annor(um) XXXX, mens(ium) III, d(ierum) XVIII. / Ruttonia Martiola, con= / iunx, quae cu meo vixit / annos) VIII, d(ies) VIII, sine ul= / la animi laesione, et Mattonius Germanus, / relictus a patre ann(orum) III, m(ensium) I, d(ierum) XII, et Mattonius / Respectinus, mens(ium) VIII, / fili et heredes ponen = / dum curaverunt et, si= bi vivi, sub ascia / dedicaverunt.

L'iscrizione ci informa che *Ruttonia Martiola*, moglie di *Restitutus* dedicò, *sub ascia*, a suo marito il sepolcro, insieme ai suoi due figli, osservando la volontà testamentaria dell'uomo. *Mattonius Restitutus*, di provenienza alsaziana (*Tribocus*), fu un *negotiator artis macellariae* e probabilmente esercitò l'attività di grossista commerciando carni, soprattutto pregiate, che rifornivano i bottegai del *macellum* di Lione e non solo.

Datazione: fine II-III sec. d.C.

Bibliografia: CIL, XIII 2018. ILS 7530; MONFALCON 1847, p. 158; CHIOFFI 1999, pp. 99-100, n. 137, fig. 58; CARROLL 2006, p. 222; TRAN 2007b, p. 158.



Tav. CCLXXXVII

LS13

Ara di Iulius Aleksander

Provenienza: Lione, Francia. *Collocazione:* Musée gallo-romain de Lyon (n. inv. AD211)
Calcare.

Dimensioni: altezza cm 90; larghezza cm 44.

Ara funeraria su semplice zoccolo, privo di decorazioni sul coronamento, con fronte principale interamente occupata dall'iscrizione e ascia incisa sulla cornice superiore.

Iscrizione: D M / ET MEMORIAE AETERNE IUL / I ALEXSADRI NATIONE AFRI CIVI /
CARTHAGINESI OMINI OPTIMO OPIF / ICI ARTIS VITRIAE QUI VIX ANOS LXXV /
MENSEN V DIES XIII SENE ULLA / LESIONE ANIMI CUM COIUGE / SUA VIRGINIA
CUM QUA VIX / SIT ANNIS XXXXVIII EX QUA / CREAMIT FILIO III ET FILIAM / EX
QUIBUS HIS OMNIBUS NE / POTES VIDIT ED EOS SUPEST / ITES SIBI RELIQUIT HUNC
/ TUMULUM PONENDUM CU / RAVERUNT NUMONIA BE / LLIA UXSOR ET IULIUS
AL / EXSIUS FILIUS ET IULIUS F / ELIX FILIUS ET IULIUS GAL / LONIUS FILIUS ET
NUMO / NIA BELLIOSA FILIA ITEM / NEPOTES EIUS IULIUS AU(ci) / US IULIUS FELIX
IULIU(S) (Alex) / SANDER IULIUS GALON(ius) (Iuli) / US LEONTIUS IULIUS GAL . . . /
IULIUS EONIUS P P CUR (et sub ascia) / DEDICAV(erunt)

L'iscrizione ci informa che il cartaginese *Iulius Aleksander*, era un vetraio e visse poco più di settantacinque anni. Era sposato con Numonia Bellia, dalla quale ebbe quattro figli: *Iulius Alexsius*, *Iulius Felix*, *Iulius Gallonius* e *Numonia Belliosa*. Aveva, inoltre, numerosi nipoti, tutti menzionati nell'epitafio: *Iulius Aucius*, *Iulius Felix*, *Iulius Aleksander*, *Iulius Gallonius*, *Iulius Leontius*, *Iulius Gal(...)* e *Iulius Eonius*. La tomba venne dedicata proprio dalla moglie e i figli e l'ascia incisa, accompagnata dalla formula *sub ascia dedicavit*, verosimilmente sancisce la proprietà e l'appartenenza del sepolcro al loro nucleo familiare.

Datazione: fine II secolo - III secolo d.C.

Bibliografia: CIL XIII. 2000/ILS 7648; WIERSCHOWSKI 2001, n. 469; CARROLL 2006, p. 131, pp. 195-196, p. 289, tav. 13.



211
ET MEMORIAE PATRIS
ALEXANDRI PATRIS CIVIS
CARTHAGINENSIS OPTIMO OPTI
MARTIS VIRI AEGVIVIXANOS
MENSEN V DIEB XIII SE NE VBI
LESIONE ANIMI MCV MCOIVGE
SVAVIRGINIA CVMOVAVIX
SITANNIS XXXVIII EX QVA
EREA VITFILO III ET FILIAM
EX QVIBV SHISOMNIBV SNE
POTE SVIBITE DE OSSVPE ST
ITESSIBIRELIQVITHVNG
IVMV LVMPONENDV MC
RAV ERVNT NV MONIABE
LLIA VX SOR ET IVLIV SAL
EX SIVS FILIV SETIV LIV SF
ELIX FILIV SETIV LIV SGAL
IONIV SFILIV SETIV NV M
NIA BELLIOSA FILIA IT
NEPOTIS SIVS SF IVN SAV
N SIV LIV SE FELIX IVN
SANDERIV LIV SGALON
N SIV LIV SIV LIV SGAL
IULIV SEONTIVS ITIV GEL

