



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Storia delle Arti  
e Conservazione  
dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

## **“Hic habitat felicitas”**

Lucerne romane con  
rappresentazioni di  
scene erotiche: la  
documentazione di  
Roma, Italia e Province  
Occidentali.

**Relatore**

Ch. Prof. Luigi Sperti

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Francesca Rohr

**Laureanda/Laureando**

Luca Del Pup

Matricola 871464

**Anno Accademico**

2023 / 2024



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Storia delle Arti e  
Conservazione dei Beni Artistici  
(LM - 89, ordinamento D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

*“Hic habitat felicitas”*

Lucerne romane con rappresentazioni di scene erotiche: la  
documentazione di Roma, Italia e Province Occidentali.

**Relatore**

Ch. Prof. Luigi Sperti

**Laureando**

Luca Del Pup  
Matricola 871464

**Anno Accademico**

2023 / 2024

**Abstract:** la presenza di lucerne decorate con temi erotici all'interno di sepolture romane risulta un aspetto di poco conto se si considera la loro esiguità nell'intero panorama delle testimonianze funerarie dell'epoca; tuttavia se si tiene conto che la loro presenza, finora, è testimoniata esclusivamente in sepolture femminili, tale presenza assume interessanti aspetti deposizionali che meritano di essere indagati. Lo scopo di questa trattazione è di approfondire il ruolo dell'eros all'interno del mondo romano, esplorando la sua presenza nella ritualità e rappresentazioni funerarie, e comprendere meglio il legame che tali oggetti a tema erotico avevano con la dimensione della morte e con la figura femminile.

**Parole chiave:** archeologia romana, lucerne, eros, donna romana.

**Abstract:** the presence of lamps with erotic decorations in roman burials appears as a minor aspect if it's considered the small number of cases in the whole ensemble of funerary evidence of the period; however if it's kept in mind that their presence, until now, it's recorded exclusively for female burials, this presence assume interesting depositional aspects that deserve to be investigated. The scope of this thesis is to deepen the role of Eros in the roman world, exploring its presence in funerary rituality and representations, and better understand the link these erotic themed objects had with the dimension of death and the female figures.

**Key words:** roman archeology, lamps, erotic, roman woman.

# Indice.

Introduzione.....	4
Capitolo primo: le lucerne romane.....	8
1.1 Le lucerne romane: introduzione alla classe di materiali.....	8
1.2 Le lucerne romane: la lucerna romana e la sua evoluzione.....	17
1.3 Le lucerne romane: i ruoli delle lucerne e i loro significati.....	28
1.4 Le lucerne romane: iconografia delle scene erotiche.....	43
Capitolo secondo: l'eros e la sessualità del mondo romano.....	52
2.1 L'eros e la sessualità del mondo romano: l'epoca tardo repubblicana e augustea.....	52
2.2 L'eros e la sessualità nel mondo romano: l'arte erotica e l'arte sessuale.....	62
2.3 L'eros e la sessualità nel mondo romano: Eros e Thanatos.....	74
Capitolo terzo: la dimensione femminile nel mondo romano.....	81
3.1 La dimensione femminile nel mondo romano: matrone e meretrici.....	81
3.2 La dimensione femminile nel mondo romano: la sessualità.....	89
3.3 La dimensione femminile nel mondo romano: il rapporto con la morte.....	100
Capitolo quarto: le lucerne con scene erotiche da contesti funerari.....	123
4.1 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: introduzione.....	123
4.2 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti del nord Italia.....	124
4.3 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti del centro Italia.....	131
4.4 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti del sud Italia.....	131
4.5 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti provinciali.....	133
Capitolo quinto: le lucerne con scene erotiche fuori contesto, non funerarie, da collezioni museali e l'eros nel mondo funerario in generale.....	136
5.1 Lucerne con scene erotiche: introduzione al materiale e al metodo.....	136
5.2 Lucerne con scene erotiche da scavi: distribuzione e consumo.....	138
5.3 Lucerne con scene erotiche: le collezioni museali e i rinvenimenti non funerari.....	143
5.4 Raffigurazioni erotiche nel funerario.....	149
Conclusioni.....	154
Catalogo.....	159
Tavole.....	236
Bibliografia.....	237

# Introduzione.

L'obiettivo principale di questo lavoro è indagare il ruolo delle lucerne a figurazione erotica all'interno dei contesti funerari di ritrovamento.

La trattazione partirà definendo che cosa si intende con il termine lucerna, e proseguirà con l'introdurre la ricca storia degli studi riguardante questa classe di materiali: grazie alla loro variabilità tipologica e iconografica, hanno interessato gli appassionati fin dalle prime scoperte nei contesti funerari, finendo poi per essere annoverate nelle collezioni nobiliari a partire già dal cinquecento; grazie agli studi pionieristici di svariati appassionati e collezionisti, si arriverà alle prime catalogazioni che proporranno sistemazioni sempre più precise e derivanti da dati scientifici. Successivamente, partendo col definire l'ambito delle lucerne romane in ceramica e definendo la cronologia delle tecniche utilizzate e della loro produzione, si proseguirà col fornire una classificazione tipologica delle lucerne partendo dall'epoca regia, passando per la fase repubblicana, culminante nell'epoca imperiale Giulio-Claudia per le lucerne di interesse. A seguire, partendo con il parlare in maniera approfondita dell'importanza dell'illuminazione nel mondo antico, sia da un punto di vista pratico che religioso e culturale, si analizzerà l'importanza dell'illuminazione e il suo significato come elemento bene augurante e di buon auspicio che, risultando quindi spendibile sia per quanto riguarda le cerimonie e i riti di passaggio, di benvenuto e di saluto dei vivi, che per la sfera della ritualità funeraria di commiato coi defunti, diventa un elemento permeante la quotidianità religiosa e laica della società e della cultura romana, in particolare, all'interno della *domus* e nelle sue dinamiche, luoghi dove si esplicitano l'identità della donna romana e le dinamiche della sessualità "cortese" tipicamente matronale, di interesse per questa trattazione. In conclusione del primo capitolo si tratterà il fenomeno delle lucerne a figurazione erotica tramite l'analisi eseguita da Vucetic<sup>1</sup>, che prendendo in considerazione i centri con il maggior numero di testimonianze nell'oriente e nell'occidente romani, parte descrivendo il loro periodo di fioritura e sviluppo e poi, dopo aver spiegato i modelli ispiratori e le loro connessioni con il substrato culturale delle provincie, espone le differenze e la diversità delle preferenze iconografiche e i loro motivi.

---

<sup>1</sup> VUCETIC 2023.

Nel secondo capitolo si andrà ad approfondire la dimensione erotica e sessuale dell'epoca augustea, periodo di affermazione delle lucerne oggetto di questa tesi: partendo dalla dicotomia data dal quadro giuridico e da quello letterario della prima epoca augustea, per poi vedere gli elementi della sfera religiosa e laica, si analizzeranno tutti i fenomeni culturali, morali, e religiosi che concorrono nel definire la dimensione erotica e sessuale della civiltà romana; ne risulta che la civiltà romana, più che basarsi su un sistema di ruoli di genere come avviene per la cultura contemporanea, fa ruotare la propria percezione di sessualità ed erotismo attorno ad un ordinamento di ruoli sociali, al centro dei quali vi è il cittadino romano che per contrasto definisce lo spazio di tutti gli altri attori in gioco. Si proseguirà con l'inquadramento delle due classi ben definite di rappresentazione per il mondo romano: l'arte erotica dalla valenza rituale e superstiziosa, alla cui base vi è la credenza nel malocchio e nel buon auspicio, e l'arte sessuale dalla valenza ludica e decorativa, alla cui base vi è il creare atmosfera ed esplicitare l'attività praticata in quei luoghi privati e pubblici che questo genere d'arte decorava; in ultima parte si vedrà la fascinazione e lo sdegno che queste forme d'arte hanno suscitato nelle varie epoche successive con i loro fenomeni nel mondo accademico, collezionistico e intellettuale in generale. Il secondo capitolo si conclude andando a rivelare il legame esistente tra amore e morte, e quindi tra le figurazioni erotiche e l'ambito funerario, partendo dalla cultura etrusca che, con le sue figurazioni di amanti nudi e non, e con le sue tombe affrescate anche con scene di sesso, costituisce le fondamenta spirituali e culturali su cui la cultura romana costruirà la sua visione del rapporto tra amore e morte, tramite figurazioni più sensuali e meno erotiche prima, come le immagini di Endimione, per arrivare a produzioni più erotiche ed esplicite poi con le lucerne in questione e i ritratti funerari di nudo di matrone che si vedranno anche nel capitolo successivo.

Il terzo capitolo esamina il ruolo della donna romana come figura detentrica sia di sensualità ed eroticità che di tradizioni e valori morali all'interno del mondo romano: attraverso l'esposizione del modello di matrona con le sue caratteristiche morali e materiali, e del modello di meretrice con l'enumerazione delle sue qualità, si esporrà il controsenso per cui, al bisogno di donne che rispettino l'ideale matronale, fa da contraltare la necessità della prostituzione come meccanismo di controllo sociale in grado di garantire la stabilità della civiltà romana. Alla dicotomia tra matrone e meretrici, la trattazione farà seguito con un'argomentazione volta a delineare quale fosse la sessualità della donna romana, prima

chiusa nei due assoluti di castità o di corruzione morale, poi dipanata in sfumature dai confini sempre più evanescenti e di difficile delimitazione morale e culturale, con il mutare della temperie culturale durante la fine della repubblica e l'epoca imperiale. Il capitolo si concluderà con un'analisi del rapporto della donna romana con la morte, articolato tra le tradizioni e le pratiche dei culti funerari, ma anche delle dinamiche che concorrono al definire la sua rappresentazione nella sfera funeraria, in relazione al suo status sociale ma soprattutto alle sue conquiste sociali ed economiche.

Nel quarto capitolo si esporranno le lucerne a figurazione erotica provenienti da contesti archeologici e quindi corredate da informazioni di contesto quali il corredo, la datazione, il sesso dell'individuo quando possibile, oltre che alla collocazione storica e geografica della sepoltura: delle ventitré testimonianze prese in esame, diciotto sono di provenienza italiana mentre le restanti cinque vengono da vari contesti distribuiti nell'occidente romano. Le diciotto testimonianze italiane sono divise tra il nord, con dodici sepolture tra Emilia Romagna, Veneto, Lombardia e Piemonte, il centro, con due testimonianze da Lazio e Umbria, e infine il sud, con quattro testimonianze provenienti da Nola, Pompei, Aeclanum (Avellino) e Lipari. Le cinque testimonianze provinciali vengono invece da Vis in Croazia, da *Viminacium* in Serbia, da Vernegues in Provenza, da Monte Loja in Portogallo e da Merida in Spagna.

Il quinto capitolo invece, per dare una dimensione statistica del fenomeno delle lucerne a figurazione erotica, prende in esame tutti gli esempi senza un preciso contesto di ritrovamento funerario, o non legati a tombe contemporanee delle lucerne come per il caso di *Aeclanum*, ma comunque in grado di fornire informazioni sulla loro provenienza ed epoca di riferimento: vengono prese in considerazione le collezioni museali italiane ed estere e altri elementi che testimoniano la presenza di arte erotica nella sfera funeraria. Nel capitolo verranno analizzati statisticamente gli aspetti iconografici delle lucerne in relazione alla supposta provenienza e connessi con i ragionamenti sulle preferenze iconografiche esposte nel secondo capitolo; per quanto riguarda la penisola italiana si individuano tredici esemplari ad Aquileia, undici a Bologna, tredici a Trento e otto a Scoppieto, mentre per i musei esteri vanno prese in considerazione le provenienze come quella maggioritaria italiana del British Museum con i suoi quarantasei pezzi o quella nord africana e orientale del Museo Getty con i suoi ventuno pezzi. Per completare il quadro delineato nell'articolo della Vucetic, che manca

completamente di testimonianze dalla penisola Iberica, vengono prese in considerazione tutte le emergenze note della Spagna che, attorno al nucleo di quaranta pezzi del Museo Archeologico Nazionale di Merida, comprendono: quattro esemplari da Torre Aguila, cinque da Bilbilis, uno da Tossal Gort, uno da Turiaso, uno da Leon e uno da Murcia, e per il Portogallo invece sono presi l'esemplare di Fundao e quello della Beira bassa. A conclusione dell'argomentazione sulle testimonianze della diffusione di tematiche erotiche in contesti funerari vengono analizzati il caso della perduta lapide di Telesistrato, in cui si espongono le conquiste sessuali del defunto, il ritrovamento di *spintriae* in una tomba femminile, e il ritrovamento di una lucerna a figurazione erotica nella tomba di un fanciullo di epoca tardoantica ad *Aeclanum* in provincia di Avellino.

Nelle conclusioni, partendo dai valori pratici, religiosi e spirituali che la lucerna si conquista nella società romana, alla luce delle considerazioni sulla dimensione del sesso e dell'arte erotica e sessuale, con le loro differenze e significati, e considerando la dimensione sociale della donna romana con i suoi modelli, la sua sessualità e il suo rapporto con la morte, si ragionerà sul valore delle lucerne con figurazioni erotiche e i loro possibili significati, basati sulle casistiche dei contesti funerari riportati, e su tutte le altre testimonianze prese in esame che riguardano il filo rosso che lega la donna romana, l'amore e la morte.

# Capitolo primo: le lucerne romane.

## 1.1 Le lucerne romane: introduzione alla classe di materiali.

La lucerna è uno strumento utile per bruciare, con lo scopo di produrre luce, olio vegetale o grasso animale.<sup>2</sup> Le prime testimonianze dell'utilizzo di un simile utensile risalgono al paleolitico superiore con gli esemplari rinvenuti nelle grotte di La Mouthe e Lascaux: piccoli contenitori in pietra incavata sono stati rinvenuti con tracce di legno di ginepro utilizzato come combustibile.<sup>3</sup> Dopo la prima fase in pietra, le lucerne vennero fabbricate con i materiali più disparati conoscendo, oltre a quello più comune dell'argilla, anche pregiati esemplari in bronzo, vetro, argento e oro che, variando ampiamente per forme e dimensioni, si dividono in due macro gruppi con distinzioni morfologiche ben definite: le forme aperte, che ricordano una coppa con bordo alto con uno o più beccucci per lo stoppino, e le forme chiuse, che invece sono aperte solo da un piccolo foro nella parte superiore per il riempimento di combustibile, e possiedono un beccuccio chiuso detto "becco" e varie forme di anse per renderle più maneggevoli.<sup>4</sup> Le lucerne possono essere datate, grazie a studi tipologici, a partire dalle variazioni delle parti di cui sono costituite: le anse sono caratterizzate da grande variabilità e, partendo dal loro orientamento che può essere sia verticale che orizzontale, possono avere diverse forme come quelle ad anello, cilindriche o piatte, ed essere eseguite al tornio con il corpo, oppure con tecniche diverse e venire applicate in seguito; le anse possono, inoltre, essere caratterizzate da elementi decorativi che vengono posti in seguito come foglie, palmette, triangoli, falci lunari e teste; lo stesso dicasi del becco, che con il variare del suo numero concorre a definire e plasmare di conseguenza l'intero corpo ceramico assieme al piede su cui poggia.<sup>5</sup>

Anche se inizialmente le lucerne venivano modellate a mano, nel VII sec a.C. viene introdotto l'uso del tornio<sup>6</sup>, e con la concomitante evoluzione della forma delle lucerne da quella aperta

---

<sup>2</sup> MENZEL 1961, p. 707.

<sup>3</sup> DE CAROLIS MECONCELLI NOTARIANNI 1997, p. 4.

<sup>4</sup> MENZEL 1961, p. 707.

<sup>5</sup> MENZEL 1961, p. 707.

<sup>6</sup> DE CAROLIS MECONCELLI NOTARIANNI 1997, p. 5.

a chiusa, e l'introduzione delle decorazioni figurate, soprattutto in quella romana, il processo di produzione si "industrializza" sempre più; nel III sec. a.C., con l'affermazione della lucerna nella cultura materiale romana, avvenne l'ingresso delle matrici nel ciclo produttivo, rendendo così possibile la creazione di molteplici copie delle stesse parti, che sarebbero poi state assemblate prima della cottura<sup>7</sup>: le decorazioni sul disco potevano così essere replicate e imitate su larga scala, consentendo la realizzazione di un grande numero di prodotti raffinati in minor tempo.<sup>8</sup> La cottura è la fase finale della realizzazione di una lucerna e, oltre ad indurire l'argilla, serviva per consolidare lo strato di ingobbio impermeabilizzante, che inizialmente si trovava solo all'interno, steso anche all'esterno inglobando anche rudimentali decorazioni dipinte.<sup>9</sup> Le lucerne entrano in possesso di un apparato decorativo relativamente tardi rispetto al momento in cui vengono adottate e diffuse in tutti gli aspetti della cultura: le prime lucerne con una decorazione sono quelle ellenistiche che verranno decorate, sulla spalla molto larga, con motivi a rilievo di foglie d'olivo, delfini, putti o ovuli; sarà tuttavia con la lucerna romana di epoca imperiale, originata da quella greca di epoca ellenistica, che la decorazione raggiungerà il suo apice andando ad occupare, oltre alla spalla, anche il disco con, secondo la divisione fatta da Deonna<sup>10</sup>, tredici gruppi di motivi: personaggi mitologici, oggetti e scene di culto, scene della vita pubblica e privata, motivi di vita privata trasferiti al mitologico, caricature, temi letterari, soggetti storici, la fauna, animali con comportamenti umani, la flora, oggetti realizzati dall'uomo, gli astri ed infine ornamenti geometrici.<sup>11</sup>

Le lucerne, in particolare quelle figurate, sono forse tra le classi di materiali più conosciuti e studiati del mondo antico, grazie anche alle numerose forme e decorazioni che le hanno rese oggetto di interesse per i collezionisti: già dal '500 lucerne sono menzionate nelle più importanti raccolte nobiliari, come ad esempio quella del cardinale Domenico Grimani oppure del granduca Cosimo I de' Medici, e sempre a questo periodo appartiene anche la prima riflessione su di esse di Pirro Ligorio, che nella sua *Enciclopedia Antiquaria*, nel decimo volume dedicato ai riti funebri, elabora i motivi che portavano gli antichi a deporre le lucerne nelle tombe.<sup>12</sup> Nel volume emerge come la luce sia simbolo della vita dell'anima che si

---

<sup>7</sup> DE CAROLIS MECONCELLI NOTARIANNI 1997, p. 5.

<sup>8</sup> MENZEL 1961, p. 707-708.

<sup>9</sup> MENZEL 1961, p. 708.

<sup>10</sup> W. DEONNA, *L'ornamentation des lampes romaines*, in *Rev. Arch.* XXVI, 1927, p. 233 e ss.

<sup>11</sup> MENZEL 1961, p. 708.

<sup>12</sup> VAIANI 2015, pp. 11-12.

spagne con la morte, e che la decorazione impressa sia legata all'attività o alle qualità del defunto, dimostrando le conoscenze che Ligorio aveva dei pezzi presi in analisi su cui, pur nella fallacia di ritenerli elementi esclusivamente funerari, elabora ragionamenti in merito ai contesti di ritrovamento e alle iconografie anche se in senso morale o allegorico.<sup>13</sup> Il lavoro di Ligorio, fatto salvo per alcune pubblicazioni di pezzi singoli con illustrazioni, è destinato a rimanere isolato per diversi decenni con le proprie innovazioni nello studio e analisi della materia licnologica, pur comprendendo anche illustrazioni commentate, e si dovrà attendere il lavoro di Fortunio Liceti con il suo *De lucernis antiquorum* del 1621, in cui si cerca di dimostrare l'esistenza di lucerne dalla fiamma inestinguibile: questa pubblicazione, nonostante sia la prima specifica solo sulle lucerne e dotata di illustrazioni e commenti, è caratterizzata da un approccio eccentrico e sbilanciato verso l'accumulo di informazioni date dalle fonti letterarie senza l'apporto di confronti per la verifica del racconto proposto.<sup>14</sup> Il successo dell'opera del Liceti risiede nell'aver portato attenzione ad una classe di materiali che, nonostante la sua ampia diffusione e presenza nelle collezioni, risulta ancora rivestita di un ruolo marginale nella trattazione della materia antica, anche grazie all'utilizzo di illustrazioni commentate.<sup>15</sup> Quasi contemporanea a quella del Liceti è l'opera del padre agostiniano Fortunato Sacchi, che per primo considera un aspetto finora ignorato delle lucerne ossia quello cultuale: nella sua *Sacrorum elaeochrismaton myrothecium sacroprophanum* l'autore, trattando di olii e unguenti sacri e profani nel primo dei tre volumi, vengono ampiamente trattate le lucerne e i candelabri ma, a differenza delle opere che finora le hanno considerate nella loro funzione funeraria, il Sacchi offre una nuova prospettiva sulle lucerne considerandone il ruolo e la funzione all'interno della dimensione cultuale degli antichi romani; anche se si considera una nuova prospettiva per questa classe di materiali con l'aiuto di illustrazioni di pezzi di musei privati per chiarire il testo, il Sacchi confonde spesso antico e moderno e ha difficoltà nell'analizzare gli elementi delle lucerne.<sup>16</sup> Si può concludere la prima fase delle pubblicazioni focalizzate sullo studio delle lucerne con l'opera di Antonio Bosio che, dopo la sua vasta esplorazione delle catacombe romane, ne redige una catalogazione rudimentale, poi edita postuma, col nome di *Roma sotterranea*, dove pubblica immagini di lucerne rinvenute nelle sue esplorazioni tuttavia senza fermarsi sul loro utilizzo o

---

<sup>13</sup> VAIANI 2015, pp. 12-13.

<sup>14</sup> VAIANI 2015, pp. 14-16.

<sup>15</sup> VAIANI 2015, p. 16.

<sup>16</sup> VAIANI 2015, pp. 16-17.

iconografia, e sfruttando anche illustrazioni di pezzi provenienti da collezioni romane a lui contemporanee.<sup>17</sup>

Queste tre opere appena citate nobilitano le lucerne come materiale degno di menzione anche in altre opere che trattano di antichità, e dopo pochi anni dal *De lucernis* di Liceti, Cassiano del Pozzo nella sua opera *Museo cartaceo*, dove raccoglie disegni che riguardano storia naturale, architettura e antichità, include tra le altre numerose anticaglie, ossia oggetti di vita quotidiana, arredo e cura della persona, un grande numero di lucerne.<sup>18</sup> In uno dei primi album della raccolta sono presenti ben 33 illustrazioni di lucerne sia viste dal vivo che copiate da altri album, ognuna con sigle che permettono di risalire alle fonti e al proprietario dell'oggetto, permettendo così di tracciare una documentazione visiva senza precedenti riguardo alle lucerne antiche; le fonti di quest'opera per le illustrazioni sono ancora le collezioni di figure di spicco come l'antiquario di casa Barberini Calude Menestrier.<sup>19</sup> Il proliferare delle pubblicazioni di lucerne, spingerà il Liceti a realizzare una nuova edizione del suo *De lucernis* per completare la quale chiederà aiuto, tra i tanti, anche a Cassiano del Pozzo: nel 1652 la nuova edizione vede, oltre all'aggiornamento dei quattro volumi originali con nuove interpretazioni, l'aggiunta di un volume dove si confuta la teoria delle lucerne dalla fiamma inestinguibile e un altro dove vengono spiegate tutte le nuove lucerne che sono state inviate all'autore nel corso degli anni dalla prima edizione.<sup>20</sup> A cogliere l'eredità del Liceti sarà Giovanni Pietro Bellori che, ereditando una collezione di lucerne, ne arricchisce il contenuto e, in virtù di questo, ne redige un primo inventario accompagnato dalle illustrazioni di Pietro Santi Bartoli: il lavoro del Bartoli darà origine all'opera le Antiche lucerne figurate che contiene 117 illustrazioni di lucerne antiche commentate dal Bellori provenienti, oltre che dai musei romani, soprattutto dalle collezioni dei due autori; fatto tesoro dell'esperienza data dal Liceti, il centro di questa nuova opera diventa l'iconografia facendo diventare le immagini delle lucerne il punto di partenza dell'argomentazione.<sup>21</sup> L'opera si spoglia di introduzioni esplicative sull'utilizzo o il contesto delle lucerne e viene divisa in tre parti per tema delle lucerne, che sono i riti funebri, le divinità e le lucerne cristiane, dove la rappresentazione dell'immagine è finalizzata alla comprensione della figurazione: le lucerne, inserite in tavole

---

<sup>17</sup> VAIANI 2015, pp. 17-18.

<sup>18</sup> VAIANI 2015, p. 18.

<sup>19</sup> VAIANI 2015, pp. 18-19.

<sup>20</sup> VAIANI 2015, pp. 21-23.

<sup>21</sup> VAIANI 2015, pp. 23-24.

isolate dal testo, sono rappresentate nel dettaglio una alla volta e il breve commento che le accompagna non divaga oltre al pezzo che tratta; come risultato quest'opera non ha più la forma del trattato che espone una materia tramite esempi, ma diventa un atlante illustrato, dove la descrizione dell'iconografia è confrontata in maniera precisa e puntuale con la letteratura precedente, senza ulteriori ragionamenti che divaghino su aspetti culturali, funerari o sull'interpretazione dei bolli.<sup>22</sup>

Il nuovo interesse per l'aspetto iconografico influenza Giovan Battista Passeri che, nella sua opera *Lucernae fictiles Musei Passerii*, fa riprodurre la propria collezione più per sfoggio delle proprie nozioni di mitologia e letteratura classica, che reale interesse scientifico: successivamente Dressel riscontrò che gran parte di tale collezione, come accadde anche per altre raccolte di epoca neoclassica, era in realtà di epoca moderna.<sup>23</sup> L'importanza della lucerna come parte integrante dello studio del passato, al fianco di altri reperti più "nobili", si affermò a partire dal '700 con il pensiero illuminista e finì per diventare parte del fondamentale lavoro di catalogazione di Dressel<sup>24</sup>, che allo scopo elaborò la prima catalogazione morfologica dell'*instrumentum domesticum*, ancora oggi in uso nella versione del Lamboglia<sup>25</sup> aggiornata con una suddivisione cronologica. L'attenzione per l'analisi incrociata tra dato cronologico e morfologico, è la protagonista del lavoro di Loeschcke<sup>26</sup> che, agli inizi del '900, classifica le lucerne di Vindonissa associando, a ciascun tipo di lucerna, anche una datazione basata su dati archeologici, mentre il Ponsich<sup>27</sup>, con lo scopo di datare anche elementi provenienti da collezioni, elabora una nuova tipologia utile per l'individuazione di concordanze precise. La classificazione di Deneauve<sup>28</sup>, ancora oggi valida per le lucerne africane, ne vede un'esauriente trattazione e ampia documentazione bibliografica all'interno dell'Atlante delle forme ceramiche: al suo interno la produzione delle lucerne è analizzata nel contesto della produzione nord africana.<sup>29</sup> Lo studio delle lucerne repubblicane è stato l'oggetto del lavoro della Ricci<sup>30</sup> che, partendo dalle prime quattro forme

---

<sup>22</sup> VAIANI 2015, pp. 24-25.

<sup>23</sup> CECI 2005, p. 311.

<sup>24</sup> DRESSEL H., 1899, *Lucernae*, in *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XV, 2, 1, pp. 782-875.

<sup>25</sup> LAMBOGLIA N., 1952, *Apuntes sobre cronología cerámica in Publicaciones del seminario de Arqueología y Numismática Aragonesas*, III, pp. 87-89 TAV. X-XIII.

<sup>26</sup> LOESCHCKE S., 1919, *Lampen aus Vindonissa*, Zurich.

<sup>27</sup> PONSICH M., 1961, *Les lampes romaines en terre cuite de la Mauretanie Tingitane*, Rabat.

<sup>28</sup> DENEAUVE J., 1969, *Lampes de Carthage*, Paris.

<sup>29</sup> CECI 2005, p. 311.

<sup>30</sup> RICCI M., 1973, *Per una cronologia delle lucerne tardorepubblicane* in *RSL XXXIX*, pp. 168-234.

della classificazione del Dressel, ne ha definito la cronologia e le varianti, per poi estendere il lavoro ad altri tipi di epoca repubblicana dalle caratteristiche note grazie ai dati stratigrafici; ripreso ed ampliato tipologicamente e cronologicamente dal Pavolini<sup>31</sup>, il lavoro sulle tipologie repubblicane, ha visto l'inclusione del tipo "Vogelkopflampen", utili allo studio delle officine urbane di tutta l'epoca imperiale.<sup>32</sup> Infine la pubblicazione della collezione di lucerne del British Museum ad opera del Bailey<sup>33</sup> costituisce uno strumento completo, in particolare con la produzione italiana nel Vol. 2, per la classificazione cronologica e tipologica delle lucerne romane.

Le lucerne romane hanno sempre goduto di una posizione privilegiata dovuta alle loro variabilità morfologica e al vasto panorama decorativo che le caratterizza, suscitando grande interesse in collezionisti e primitivi studi tipologici: però da quando le lucerne sono diventate oggetto di desiderio, parimenti alla loro ricerca e studio, è nato anche un intero mercato di produzione di copie per soddisfare la sempre crescente domanda di antichità.<sup>34</sup> In linea generale è quasi sempre vero che la maggior parte delle lucerne moderne non assomiglia molto agli esemplari antichi che vuole imitare: spesso le lucerne moderne risultano sbagliate da un punto di vista stilistico in maniera evidente e talvolta questo errore è talmente grande da essere impossibile da confondere.<sup>35</sup> Il gruppo più grande e antico di esemplari moderni di cui si ha notizia è contenuto all'interno della collezione di lucerne di Giovan Battista Passeri pubblicato come autentico nei tre volumi della sua collezione *Lucerne Fictiles Musei Passerii* tra il 1739 e il 1751: le lucerne di questa collezione vennero poi esaminate da Dressel, nel corso della stesura del volume XV del CIL, che individuò la loro modernità dopo averne considerato l'aspetto eccessivamente dettagliato o fantasioso di alcune rappresentazioni.<sup>36</sup> La collezione di lucerne del Passeri custodita oggi nel Museo Archeologico Oliveriano di Pesaro ammonta a 1257 pezzi ma è stata oggetto sin dai suoi inizi di movimenti che ne hanno modificato la consistenza: la pubblicazione del Passeri conteneva 357 tavole per 423 lucerne, ma doveva trattarsi già solo di una parte di esse poiché alcune vennero scelte per rappresentare gruppi del medesimo tipo, e poi furti, donazioni post edizione, scelte del Passeri

---

<sup>31</sup> PAVOLINI C., 1976-1977, *Una produzione italiana di lucerne: le Vogelkopflampen ad ansa trasversale* in *BCAR LXXXV*, pp. 45-134; PAVOLINI C., 1981, pp. 139-184.

<sup>32</sup> CECI 2005, p. 311.

<sup>33</sup> BAILEY 1980, BAILEY 1988.

<sup>34</sup> RIZZO 2003, p. 121.

<sup>35</sup> BAILEY 1988, p. 422.

<sup>36</sup> DRESSEL 1892, pp. 144-152.

stesso nella redazione della pubblicazione e altri movimenti della collezione nel corso degli anni, ne hanno alterato il numero tanto da rendere difficile quantificare l'originaria dimensione della raccolta; in conclusione, considerate le difficoltà passate e presenti della collezione originale del Passeri, essa doveva ammontare a oltre 550 esemplari.<sup>37</sup> La collezione ha il proprio nucleo nell'ampia panoramica di lucerne romane di tutti i periodi e classificazioni, con particolare attenzione per quelle col disco figurato di epoca imperiale, ma riguarda e contiene anche gli *accessoria lucernarum* che riguardano il mondo delle lucerne, oltre a digressioni su reperti non in possesso del Passeri ma utili per confronti formali e stilistici con pezzi invece posseduti; per quanto riguarda le provenienze il Passeri accumula i suoi esemplari sin dalla gioventù quando li recupera in scavi e "ricognizioni di superficie" tra Roma, Perugia, Todi, Fossombrone, Fermo e Pesaro, però molti gli vengono anche donati da amici e corrispondenti.<sup>38</sup> La singolarità dell'opera editoriale del Passeri risiede nei criteri adoperati per la sua redazione che ne fanno uno strumento complessivamente affidabile per i materiali superstiti: illustrazioni precise dei materiali, descrizioni accurate, analisi della materia, dell'esecuzione e dei motivi decorativi.<sup>39</sup> La decodifica dei materiali avviene tramite la chiave della letteratura, innanzitutto latina, la cui conoscenza però non gli risparmia errori dovuti dall'applicazione diretta della fonte sull'iconografia: questo infatti era l'obbiettivo di Passeri, ossia dimostrare la corrispondenza tra la fonte letteraria e la testimonianza iconografica, provando soddisfazione quando si verificano coincidenze tra testo e immagine, e giudicando come stranezze causate dalle immagini quando si verificano delle incongruenze con le fonti scritte.<sup>40</sup> Di nuovo se il racconto della vita degli antichi romani che deriva dalle lucerne è quindi integrato in maniera intelligente con altre categorie di monumenti come sculture, pitture sia vascolari che parietali, monete e gemme, essi sono però spesso ricordati in maniera poco precisa senza essere stati visti direttamente, così come le lucerne non sono corredate dei loro luoghi di provenienza che, quando presenti, vengono spiegati in maniera funzionale alla figurazione dell'oggetto o congedati in maniera autoreferenziale se non corrispondenti al pensiero "funzionalista" del Passeri.<sup>41</sup> L'autore infatti ritiene le figurazioni presenti sui dischi saldamente legate alla funzione originale della lucerna, in grado di

---

<sup>37</sup> SANTUCCI 2015, pp. 49-50.

<sup>38</sup> SANTUCCI 2015, pp. 51-52.

<sup>39</sup> SANTUCCI 2015, p. 53.

<sup>40</sup> SANTUCCI 2015, pp. 53-54.

<sup>41</sup> SANTUCCI 2015, pp. 53-55

spiegarne la produzione, l'utilizzo e la successiva provenienza legandola a una delle quattro possibili funzioni da lui delineate: sacre, pubbliche, domestiche, funerarie.<sup>42</sup> Considerati i limiti dell'opera, legati al contesto storico e culturale dell'autore, vi sono però anche dei pregi assolutamente non banali sempre considerando il contesto in cui sono stati formulati; sono infatti da notare la sensibilità verso i frammenti, anche se sempre e comunque figurati, e l'interesse nella loro pubblicazione per farli conoscere e preservarli, e per le diverse fasi di utilizzo degli oggetti antichi, dove si va ad analizzare anche seconde fasi di reimpiego e riutilizzo diversi da quelli originali, e i tentativi di cronologie assolute quando le fonti permettono di collegare oggetti ad eventi datati.<sup>43</sup> Tuttavia, oltre i pregi dei ragionamenti pionieristici e i difetti della metodologia applicata nella redazione dell'opera, vi è una problematica di fondo che riguarda l'intera collezione del Passeri che non si limita alle lucerne: la falsificazione dei pezzi infatti ha coinvolto tutte le classi di materiali della collezione con particolare attenzione per le lucerne fittili.<sup>44</sup> Nonostante il giudizio di Dressel, a volte perentorio e senza giustificazioni, abbia condannato la collezione ad anni di oblio, si deve comunque dire che buona parte delle lucerne del museo Oliveriano è antica; solo in rari casi Dressel specifica il motivo per cui l'esemplare non è antico, come la forma, le lettere, il motivo iconografico, e mai sono considerati gli aspetti tecnico-materiali, anche in virtù del fatto che molti pezzi della collezione vennero giudicati tramite i loro disegni sulle tavole, poiché non più disponibili fisicamente.<sup>45</sup>

La collezione custodisce degli interessanti esempi della tecnica del *surmoulage* con cui era possibile, partendo da una lucerna già formata, crearne un'impronta in due valve di matrice per poi replicarla tramite la tecnica dello stampo: nella collezione sono presenti, oltre ad un positivo della valva di una matrice di lucerna, anche numerosi multipli moderni di lucerne antiche; questa tecnica, che esisteva già in epoca antica come avremo modo di vedere, è utile a creare delle copie con lo scopo di scambiarle tra collezionisti, integrare lucerne frammentarie, associare temi iconografici a nuove forme oppure creare esemplari ex novo; detto questo le lucerne moderne possono essere facilmente individuate tramite l'analisi e la comparazione di quattro aspetti che le caratterizzano: la forma, il motivo iconografico, i bolli

---

<sup>42</sup> SANTUCCI 2015, p. 53.

<sup>43</sup> SANTUCCI 2015, p. 56.

<sup>44</sup> SANTUCCI 2015, p. 56.

<sup>45</sup> SANTUCCI 2015, p. 57.

e le caratteristiche tecniche e materiali.<sup>46</sup> Nel vasto catalogo iconografico della propria collezione il Passeri omette, molto probabilmente in maniera volontaria, le lucerne con figurazione erotica, ma nonostante questo, conosceva queste iconografie e giudicava il loro adattamento dalle decorazioni dei lupanari, simbolo della decadenza dei costumi.<sup>47</sup> Viste le caratteristiche salienti e le vicissitudini della collezione di lucerne del Passeri, oltre al contenere il gruppo più antico di lucerne di fabbricazione moderna pubblicate come antiche,<sup>48</sup> risulterà chiaro come tale collezione sia il punto di partenza ideale per parlare delle lucerne a figurazione erotica moderne di cui si è a conoscenza: infatti è stato il fenomeno del collezionismo a dare avvio al mercato delle copie che forse, almeno inizialmente, erano destinati a colmare i vuoti delle collezioni per poi finirci, con l'inganno, come supposti pezzi autentici; ed è stato proprio il Passeri, profondo conoscitore dell'argilla e dei suoi processi produttivi, con la sua conclamata attività di commissione di lucerne, di acquisizioni e di corrispondenze con scambio di doni, a rappresentare in tutte la sua complessità il mercato del collezionismo con le sue copie.<sup>49</sup>

La circolazione di lucerne moderne è divenuta abbondante nel XVIII secolo e, anche se inizialmente possono esser circolate come riproduzioni conclamate, passando tra le mani di più acquirenti poteva andare perduta l'origine, facendo finire il pezzo nelle mani di rivenditori, collezionisti e musei come antico.<sup>50</sup> Tra le collezioni che andremo ad analizzare, il British Museum possiede 165 esemplari di lucerne moderne, principalmente si tratta di pezzi eseguiti dalla fine dell'800 fino al primo quarto del 1900, acquisiti principalmente tramite donazioni e 11 di questi sono a figurazione erotica ed in particolare 7 presentano scene di coito (Fig. cat).<sup>51</sup> Tra le acquisizioni del BM ne spicca in particolare una per la facilità con cui è possibile definirla moderna e nel rintracciarne i modelli ispiratori dell'iconografia; il pezzo Q 3444 presenta un'iconografia che non ha alcun precedente nel panorama iconografico della Roma antica: una testa costituita interamente da falli volta verso sinistra e, associata l'estraneità con il mondo figurativo romano, è possibile individuare dei parallelismi con una maiolica cinquecentesca di Federico Urbini, "la testa de cazi", che si ispira agli appunti del Da

---

<sup>46</sup> SANTUCCI 2015, p. 57.

<sup>47</sup> SANTUCCI 2015, pp. 58-59; PASSERI 1739, p. XXIII.

<sup>48</sup> BAILEY 1988, p. 422.

<sup>49</sup> SANTUCCI 2015, pp. 60-63.

<sup>50</sup> BAILEY 1988, p. 422.

<sup>51</sup> BAILEY 1988, p. 422.

Vinci.<sup>52</sup> Oltre a questo evidente *pastiche*, vi sono anche casi in cui l'opera si è tenuta più aderente ai modelli ispiratori come nei pezzi Q 3395 e Q 3396, dove, su un tipo di lucerna in cui è plausibile vi siano determinate iconografie, si trovano una scena di *coitus a tergo* e una di *mulier equitans* (Fig. cat.18).<sup>53</sup> Altri esemplari di lucerne a tema erotico di fattura moderna si trovano nella collezione del museo di Louvain-la-Neuve dove, oltre agli otto esemplari di autentica antichità, si trovano tre lucerne fabbricate tra la fine del XIX e il XX secolo tutte decorate con figurazione a tema erotico: appartenenti al gruppo dei "falsi di Napoli" descritto nel terzo volume di Bailey sulle lucerne del British Museum<sup>54</sup>, ricalcano tutte il tipo Loeschke V e presentano una scena di coito frontale, una scena di fellatio e una scena di sesso di gruppo.<sup>55</sup>

## 1.2 Le lucerne romane: la lucerna romana e la sua evoluzione.

Per parlare di lucerne romane si deve innanzitutto delimitare questa classe di materiali all'interno della ceramica romana: la cultura materiale romana infatti, durante il suo sviluppo, subisce forti influenze da parte della cultura etrusca, magnogreca prima ed ellenistica poi a tal punto da essere difficile, per alcune classi di materiali, tracciare una linea di demarcazione tra la fine dell'influenza ellenistica e l'inizio dell'egemonia culturale romana. Si può iniziare a parlare di lucerne romane quando è possibile individuare, come centro ideatore e promotore della loro circolazione, un luogo la cui identità culturale sia una filiazione diretta di Roma oppure graviti attorno alla cultura della città.<sup>56</sup> Quindi parlare di lucerne romane significa, oltre a prendere in esame eventuali apparati decorativi e bolli, considerare la loro provenienza: il bacino occidentale del mar mediterraneo. Inizialmente il fenomeno della produzione di lucerne di cultura materiale prettamente romana dovette interessare, partendo da Roma, le coste del Lazio, della Campania e della Puglia dove, in queste ultime due, andò a sostituire i tipi locali e regionali derivanti dalla circolazione di lucerne magnogreche del sud

---

<sup>52</sup> BAILEY 1988, p. 438, PLATE 136.

<sup>53</sup> BAILEY 1988, pp. 432-433, PLATE 131.

<sup>54</sup> BAILEY 1988, p. 422.

<sup>55</sup> WILMET 2003, pp. 246-247

<sup>56</sup> PAVOLINI 1987, p. 139.

Italia.<sup>57</sup> La successiva conquista militare della penisola da parte di Roma porterà alla supremazia della cultura romana su quella magnogreca isolando progressivamente la Gallia, la Spagna e l’Africa dalla cultura ellenistica: il progressivo isolamento del bacino occidentale del mediterraneo culmina con la distruzione di Cartagine del 146 a.C., che andrà a privare definitivamente il mediterraneo occidentale di qualsiasi influenza culturale diversa da quella romana.<sup>58</sup> Tuttavia l’origine delle lucerne romane, e quindi la loro diffusione, non avvengono in conseguenza di grandi eventi storici come la distruzione di Cartagine; infatti la cultura romana, uscita del periodo regio caratterizzato da una forte influenza etrusca, impiegherà altri due secoli prima di avviare una propria produzione di lucerne: la prima testimonianza certa di una produzione locale si ha solo nella seconda metà del III sec. a.C. con il gruppo di lucerne biconiche a vernice nera, fabbricate al tornio, dette “dell’Esquilino” dal luogo del loro ritrovamento.<sup>59</sup> Le lucerne dell’Esquilino, una prima creazione originale dell’ambito laziale urbano, saranno un fenomeno di lunga durata che arriverà fino a metà del I sec. a.C. e si espanderà in tutta la penisola e, in minor numero, in tutto il mediterraneo occidentale.<sup>60</sup>

Il motivo del ritardo da parte della cultura romana nell’acquistare la tecnologia delle lucerne, per il Pavolini<sup>61</sup>, è da individuare nella differenza ambientale tra la regione continentale della Grecia da cui la tecnologia proviene e quella della penisola italiana dove si è sviluppata la società romana: la differenza tra i due luoghi risiede nel sostanziale divario nella disponibilità di risorse vegetali come il legno e la resina, che sono fondamentali per la realizzazione di dispositivi atti all’illuminazione degli ambienti come le torce. Secondo il Pavolini la naturale abbondanza nella penisola italiana di risorse sostitutive del più raro e pregiato olio d’oliva come combustibili, ha rallentato l’acquisizione delle lucerne come metodo di illuminazione degli ambienti<sup>62</sup>; questo è bastato almeno finché la progressiva evoluzione della società e dell’ambiente urbano, in concomitanza con la diffusione della coltura delle olive e di tutti i loro utilizzi, e il sempre maggior contatto con la cultura ellenistica, hanno fatto in modo che il mondo romano abbracciasse la nuova tecnologia di illuminazione con tutte le possibilità ad essa connesse.<sup>63</sup> Infatti se da un lato la Grecia arrivò al punto di dover proteggere e regolare in

---

<sup>57</sup> PAVOLINI 1987, p. 141.

<sup>58</sup> PAVOLINI 1987, p. 141.

<sup>59</sup> PAVOLINI 1987, p. 140.

<sup>60</sup> PAVOLINI 1987, p. 140.

<sup>61</sup> PAVOLINI 1982.

<sup>62</sup> PAVOLINI 1982, p. 297.

<sup>63</sup> PAVOLINI 1982, pp. 297-304.

maniera ferrea le proprie fonti di legno, data la loro scarsità e ampia richiesta in tutte le attività della *poleis*<sup>64</sup>, dall'altro la penisola italiana, ricca di foreste, adottò più gradualmente altre fonti di combustibile essendo attestate, tra le altre, anche produzioni di cera, altro comodo combustibile “pulito” come l'olio anche se altrettanto pregiato.<sup>65</sup> Al fianco dell'olio, ancora raro nella penisola, della cera d'api, sufficientemente pregiata da lasciare testimonianza del proprio consumo solo nelle ricche sepolture etrusche, si trova un altro combustibile che doveva essere più diffuso dei precedenti ma non quanto il legno: il grasso animale o sego.<sup>66</sup>

A fronte di queste premesse risulta chiaro come le lucerne abbiano trovato difficoltà ad entrare nell'uso comune della tradizione culturale e sociale romana, presto però il vantaggio dell'olio, il mutare dell'ambiente, l'evoluzione della società romana e il progressivo contatto con la tradizione materiale ellenistica innescarono una rapida adozione e diffusione della tecnologia delle lucerne a olio: la nuova tecnologia si diffuse non solo presso le fasce più abbienti della popolazione, che forse, in certa misura, lo utilizzavano già da tempo, ma anche in maniera trasversale in tutta la società che presto sostituì i combustibili meno convenienti con l'olio, che forse nel frattempo si era anche reso disponibile in maggior quantità grazie all'aumento della domanda dovuto al suo utilizzo in svariate produzioni.<sup>67</sup> La piena adozione delle lucerne ad olio nella cultura materiale romana vede anche l'arrivo di nuove tecniche per la loro realizzazione: il tornio, che fino a quel momento era la tecnica principe per la realizzazione delle lucerne, cede il posto all'utilizzo delle matrici, che nel mondo ellenistico erano già in uso dagli inizi del II sec a.C. .<sup>68</sup> Parimenti all'introduzione nella produzione delle matrici fanno la loro comparsa anche delle prime semplici decorazioni impresse sul disco della lucerna: si tratta di tipi di lucerne biconiche e dalla parte superiore schiacciata, con vernici grigie o nere di scarsa qualità, e con il disco decorato da una semplice raggiata di ispirazione orientale, che fanno la loro comparsa in un periodo che va dal 130 al 30 a.C. e, a differenza degli altri tipi a vernice nera, sopravviveranno oltre il 50 a.C..<sup>69</sup> L'utilizzo della matrice per la produzione introduce nella materia il problema, di non poco conto, della

---

<sup>64</sup> PAVOLINI 1982, p. 299.

<sup>65</sup> PAVOLINI 1982, p. 301.

<sup>66</sup> PAVOLINI 1982, pp. 301-302.

<sup>67</sup> PAVOLINI 1982, pp. 302-304.

<sup>68</sup> PAVOLINI 1987, p. 142.

<sup>69</sup> PAVOLINI 1987, p. 142.

creazione di copie e dei modelli di partenza: in questo caso con il termine copie tuttavia si indicano le imitazioni fatte con una matrice creata a partire da un prodotto già circolante, con l'intento di imitare o copiare un tipo di successo, piuttosto che le copie di un modello "originale"; questa tecnica, detta *surmoulage*, permette di fabbricare lucerne molto simili alle originali se non per una sottile riduzione delle dimensioni e un lieve sbiadimento della decorazione.<sup>70</sup> L'altra problematica di questa procedura risiede, se poniamo in secondo piano la creazione di imitazioni e ripetizioni di lucerne, nella copiatura anche di bolli e firme che, anche considerate le sbavature e imperfezioni date dalla procedura, ricomparivano identici anche sulle copie andando a complicare ulteriormente la tipizzazione e la collocazione cronologica e geografica degli esemplari ceramici.<sup>71</sup>

Una volta inserite nel tessuto culturale romano, e fatto tesoro delle tecniche produttive del tornio prima e delle matrici poi, le appena nate lucerne romane si diffondono a macchia d'olio in tutto il territorio romano: il primo tipo costituito da elementi già visti per le lucerne ellenistiche ma assemblato in maniera originale, e di grande successo per la sua diffusione in tutte le coste del mediterraneo occidentale, è quello biconico detto "dell'Esquilino" che circola dal III sec a.C. fino al 50 a.C..<sup>72</sup> Un altro tipo sempre detto "dell'Esquilino", fabbricato al tornio, circolante nel medesimo arco di tempo e con becco ad incudine svasato, è invece cilindrico e, a differenza del precedente, circola in maniera più ridotta solo su scala regionale.<sup>73</sup> Il successo dei tipi circolanti nel Lazio da origine anche ad altre produzioni in maniera diretta ed indiretta: una produzione originata direttamente per imitazione nell'area nord-italica, ha come centro Aquileia e presenta un'affinità tipologica con quello "dell'Esquilino", discostandosene unicamente per il tipo di argilla grigio-bruna utilizzata e per la presenza del bollo C VIBI/TIBVR o TIBVR/C VIBI, che ha permesso di delineare la sua diffusione fino alla Carinzia e fino al II sec d.C.; una produzione influenzata invece in maniera indiretta avviene in Etruria dove, non risultando diffusi i tipi laziali, si viene a creare una lucerna a vernice nera somigliante al tipo biconico, ma dal corpo globulare e priva dell'orlo caratteristico delle lucerne laziali, che dura circa dalla fine del III sec a.C. fino al 50 a.C., ed è da considerare con la concomitante produzione di ceramiche vascolari a vernice

---

<sup>70</sup> PAVOLINI 1987, p. 143.

<sup>71</sup> PAVOLINI 1987, p. 143.

<sup>72</sup> PAVOLINI 1987, pp. 140-141.

<sup>73</sup> PAVOLINI 1987, p. 141.

nera dell'Etruria meridionale.<sup>74</sup> Accanto alla produzione al tornio vista finora, a partire dall'ultimo quarto del II sec. a.C., si sviluppa anche la prima produzione con la tecnica a matrice; questa produzione si discosta dalle coeve produzioni al tornio per la stretta corrispondenza con le istanze coeve provenienti dal mondo greco sulla produzione e decorazione delle lucerne: le lucerne "a decorazione radiale" sono simili a quelle provenienti dall'Esquilino per il serbatoio biconico e il becco scanalato ad incudine, ma si distinguono per la decorazione della spalla con un caratteristico motivo a raggiera con scanalature, reso possibile dall'utilizzo della nuova tecnica a matrice.<sup>75</sup> L'altra caratteristica distintiva di questa tipologia di lucerne è che, nonostante l'ampia diffusione geografica sulle coste del mediterraneo occidentale come la tipologia "dell'Esquilino", e la nuova tendenza a concentrarsi verso il meridione come Spagna, Marocco e sud Italia, l'argilla da cui è plasmata risulta essere sempre costante: la stabilità nella tipologia di argilla usata per il tipo in questione ha indotto a ritenere qualunque eccezione frutto di imitazione periferica.<sup>76</sup> L'area di circolazione rilevata, assieme al tipo di decorazione che si richiama a modelli più orientali che greci, fa pensare che il centro di produzione si trovasse comunque nell'area ex-magnogreca che, dopo la conquista romana, riesce a mantenere le proprie direttive di scambio e attinge al proprio patrimonio culturale di derivazione ellenistica per la creazione di nuovi modelli per la cultura egemone.<sup>77</sup> Connessa alla tipologia "a decorazione radiale" è un altro tipo di lucerna che molti ritengono più sicuramente prodotta in Sicilia o perlomeno anche in Sicilia: le *vogelkopflampe*, che devono il loro nome alla prima decorazione figurata comparsa su lucerna<sup>78</sup> di due teste di cigno ai lati del canale del becco, si diffondono dall'ultimo quarto del II sec a.C. fino al pieno I sec. a.C. e la loro decorazione eponima compare già sporadicamente sulle lucerne "radiali" e viceversa la decorazione a raggiera compare spesso su queste lucerne dette anche "ad anitrelle".<sup>79</sup>

Prima di affrontare le prime lucerne imperiali di epoca augustea, esiste una produzione coeva a quelle appena viste ma che di fatto sopravvive alla loro scomparsa nel I sec. a.C., arrivando fino alla piena età augustea e che riscuoterà grande successo grazie anche alle novità di cui si

---

<sup>74</sup> PAVOLINI 1987, pp. 141-142.

<sup>75</sup> PAVOLINI 1981, p. 155.

<sup>76</sup> PAVOLINI 1981, p. 155; PAVOLINI 1987, p. 142

<sup>77</sup> PAVOLINI 1981, pp. 158-159.

<sup>78</sup> CECI 2005, p. 313.

<sup>79</sup> PAVOLINI 1981, p. 160.

fa portatrice: la piena adozione della tecnica a matrice, l'ampio uso della decorazione sulla spalla e del becco, il passaggio alla vernice rossa, l'utilizzo diffuso di marchi e bolli posizionati stabilmente sul piede, e infine, un'elemento esclusivo della cultura romana, la decorazione del disco.<sup>80</sup> In questo gruppo di "transizione" dalle lucerne di epoca repubblicana a quelle di epoca imperiale si raccolgono i primi quattro tipi definiti da Dressel: anche se la tecnica a matrice è comune a tutte, esse differiscono tra loro per decorazione, morfologia e vernice. Il primo, le Dressel 1 che si datano tra la fine del II sec a.C. e la fine del I secolo a.C, è un tipo caratterizzato da lucerne bilicni o trilicni a vernice nera, dal becco allungato e arrotondato con la spalla decorata da foglie d'edera e corimbi e, anche se la decorazione si avvicina a quella delle coeve *vogelkopflampe*, è ormai dimostrato come esse siano una derivazione diretta delle *herzblattlampen* di Pergamo che, tramite Delo, hanno influenzato la produzione italiana; inoltre le Dressel 1 sono le prime lucerne sulle quali compaiono in maniera consistente i bolli di fabbricazione, prevalentemente incisi, che vanno, da ora in poi, ad attestarsi in maniera definitiva sul piede della lucerna.<sup>81</sup> Il tipo Dressel 2, o anche *warzenlampe*, deve il proprio nome alla decorazione a globetti della spalla e possiede un becco ad incudine come il resto delle lucerne di tradizione italiana ma nell'arco di tempo della sua produzione che dura tutto il I sec. cambia, assieme al resto della produzione ceramica, la propria vernice da quella nera a quella rossa.<sup>82</sup> I tipi visti finora sono ancora caratterizzati dal gusto ellenistico di decorare l'ampia spalla a scapito del disco che rimane di ridotte dimensioni e privo di decorazione; i tipi Dressel 3 e 4 invertono questa tendenza portando il disco ad occupare completamente la parte superiore del serbatoio, costringendo la spalla a ridurre le proprie dimensioni e a cedere l'apparato decorativo oltre che al disco anche al becco.<sup>83</sup> Il Dressel 3, nonostante la contemporaneità con il tipo 2, comporta un grande numero di novità e mutamenti nella composizione della lucerna e, nonostante le influenze orientali sempre da Delo per la predilezione del disco come spazio decorativo, esso rappresenta un elemento di transizione verso la produzione delle lucerne spiccatamente romane: nonostante conservi ancora il becco ad incudine, tipico della produzione italiana, alcune versioni finali delle lucerne Dressel 3 presentano abbozzi di volute ai lati del becco introducendo così le

---

<sup>80</sup> PAVOLINI 1981, pp. 161-162; PAVOLINI 1987, p. 144.

<sup>81</sup> PAVOLINI 1987, pp. 144-145.

<sup>82</sup> PAVOLINI 1987, p. 145.

<sup>83</sup> PAVOLINI 1987, p. 145.

future lucerne a volute di epoca augustea.<sup>84</sup> In conclusione il tipo Dressel 4 sposta ulteriormente la propria decorazione sul becco che viene affiancato da due teste di cigno: questo tipo di lucerna va a sostituire quel tipo a vernice nera detto “ad anitrelle” che abbiamo già visto e che conclude la sua circolazione proprio nel momento in cui viene sostituito dalle Dressel 4 che invece arrivano circa al 15 d.C..<sup>85</sup>

La prima età augustea vede la creazione, quasi contemporaneamente alle Dressel 1-4 appena viste, di lucerne che saranno destinate a dominare il mondo antico per oltre un secolo: le nuove tipologie in questione hanno come comune denominatore la presenza della decorazione a volute che affianca il becco triangolare per le Dressel 9 (Loeschcke I, Deneauve IV A-C), ogivale per le Dressel 11/14 (Loeschcke IV, Deneauve V A) oppure più becchi nel caso delle Dressel 12-13 (Loeschcke III, Deneauve V B) (Fig. 1.1).<sup>86</sup> Le figurazioni del disco di questi tipi sono caratterizzate da un alto livello di raffinatezza e da una notevole qualità e nonostante già dall’età tiberiana compaia una tendenza alla semplificazione sia decorativa che formale, appare chiaro come queste lucerne siano il frutto di capacità individuali maturate nel tempo, in un cetto artigianale dedito a questa produzione, suddiviso in molte piccole officine che hanno lasciato traccia della loro moltitudine nei bolli impressi; grazie ad informazioni stratigrafiche è possibile datare l’inizio della produzione di lucerne appartenenti al gruppo ad un periodo che precede il 15-10 a.C., ma all’interno del gruppo il tipo più antico sembra essere il Dressel 9, perché nella forma triangolare del suo becco conserva la tradizione centro italica del becco svasato ad incudine.<sup>87</sup> La semplificazione che avrà inizio in età tiberiana porta al mutamento delle lucerne appena menzionate dando origine al tipo Dressel 15-16 (Loeschcke V, Deneauve V D) detto a semivolute. la cui cronologia si fa risalire al 25 d.C., e al tipo con becco tondo Dressel 17-20 (Loeschcke VIII, Deneauve VII A) non ancora collocato in una cronologia precisa<sup>88</sup>: sempre all’interno dei tipi a semivolute, per la trattazione è utile menzionare il tipo Deneauve V G o, secondo Deneauve, “a volute degenerate” (Fig. 1.1) le cui prese laterali, riprese dalla tradizione repubblicana, riemergono per essere prodotte anche in Italia nella prima metà del I sec..<sup>89</sup> Le lucerne a volute si

---

<sup>84</sup> PAVOLINI 1987, p. 145.

<sup>85</sup> PAVOLINI 1987, p. 145.

<sup>86</sup> PAVOLINI 1987, p. 148.

<sup>87</sup> PAVOLINI 1987, p. 148.

<sup>88</sup> PAVOLINI 1987, p. 148.

<sup>89</sup> PAVOLINI 1977, p. 36.

diffonderanno in tutto il mediterraneo e, nonostante la scarsità di bolli, è possibile intuire la presenza di officine dedicate alla produzione per l'esportazione accanto a quelle invece volte al mercato locale; tali centri non sono sempre facilmente individuabili ma si possono comunque delineare tre macro aree di produzione all'interno della penisola: nel nord Italia la pianura padana ha restituito lo scarico di un'officina a Bologna e una matrice a Budrio, nel centro il protagonista è il Lazio con la città di Roma e i suoi scarichi di fornace sul Gianicolo di metà I sec. d.C., mentre per il sud Italia domina la Campania con la piccola fornace sulla "via di Nocera" di Pompei rimasta attiva fino all'eruzione del 79 d.C..<sup>90</sup> Al fianco della raffinata produzione a volute, che circola ampiamente in tutto il mediterraneo, esiste una produzione, si può quasi dire riservata al mercato locale, costituita da lucerne senza decorazione: a questo tipo di produzione a bassa circolazione appartengono ad esempio le Dressel 5-6 o *vogelkopflampen* acrome con ansa trasversale e becco ad incudine che, succedendo al tipo Dressel 4, continueranno ad esser prodotte in due serie di tipi fino al pieno I sec d.C., per soddisfare la domanda regionale, in Lazio e Campania.<sup>91</sup> L'avvicinarsi della metà del I sec d.C. segna anche il declino dell'egemonia della produzione Italiana: tra il 20 e l'80 d.C. il primo mercato a sfuggire alla rete di scambi della penisola è quello nordico composto dalla Gallia, dalla Svizzera e dalla Renania; in Svizzera si ritaglierà il ruolo di egemone un'officina di Vindonissa che produrrà imitazioni dirette delle lucerne italiane e successivamente, sempre in Svizzera, il centro di Vidy produce lucerne ispirate a quelle importate dalla Gallia dove Lione ricopre il ruolo di principale centro, nella Renania, invece, a partire dal 20 d.C. si affermeranno in centri militari, officine che copiano lucerne importate sia dalla penisola che dalla Gallia.<sup>92</sup> L'età neroniana vede la frammentazione dell'identità tipologica, fino ad ora unica, della produzione di lucerne della penisola in quanto, l'area Padana, a partire dal 60-75 d.C., inizia ad elaborare tipi propri: le *firmalampen* (Loeschcke IX-X, Deneauve IX A) sono lucerne a canale dalla forma e decorazioni semplificate e standardizzate, contraddistinte dalla presenza costante del bollo a rilievo che ha permesso di risalire ad almeno un centro di produzione principale presso Modena che utilizzava la scritta di FORTIS.<sup>93</sup> Le *firmalampen* non si trovano spesso nelle altre parti d'Italia e del Mediterraneo, ma divennero invece molto comuni e diffuse, oltre che nella valle Padana,

---

<sup>90</sup> PAVOLINI 1987, p. 148.

<sup>91</sup> PAVOLINI 1987, p. 148. PAVOLINI 1981, p. 167.

<sup>92</sup> PAVOLINI 1987, pp. 148-149.

<sup>93</sup> PAVOLINI 1987, p. 149.

anche nella Rezia, lungo il Danubio e inizialmente anche in Renania, prima di essere sostituite da produzioni locali e imitazioni delle importazioni.<sup>94</sup>

Il crescente decentramento delle aree provinciali con l'affermazione di produzioni proprie raggiungerà il proprio apice verso la fine dell'età flavia con Domiziano, e l'unità mediterranea di circolazione delle lucerne romane, venutasi a creare durante l'epoca augustea, cesserà completamente di esistere con la fine delle esportazioni verso l'oriente, come è emerso da prove archeologiche ad Atene e Corinto; la frammentazione delle aree di produzione e l'interruzione della continuità degli scambi nel bacino mediterraneo portò quindi alla formazione di quattro aree principali: Grecia e oriente, Italia peninsulare e regioni costiere del mediterraneo occidentale, Italia settentrionale con Rezia e provincie danubiane e la Renania.<sup>95</sup> Nel blocco nord-italiano, retico e danubiano, a fianco della già citata diffusione delle *firmalampen* con canale aperto, avviene anche una produzione di "lucerne retiche", che sono in realtà una varietà della Loeschke I con volute e becco triangolare, inizialmente prodotte in Italia in epoca flavia ma poi esportate e dal II sec. imitate in tutte le regioni del blocco; successivamente la Renania si distaccherà dalla Rezia in epoca traianea ed elaborerà i propri tipi di derivazione dalle *firmalampen*.<sup>96</sup> La produzione dell'area dell'Italia peninsulare vede il progressivo restringimento della rete di scambi con il resto del mediterraneo occidentale, non a causa della pressione di una concorrenza locale come volevano le vecchie interpretazioni, ma piuttosto della crisi agricola che infligge un duro colpo alla produzione: essa, nonostante la produzione riesca a mantenere il suo volume, conduce ad una standardizzazione e un impoverimento formali che portano ad uno scadimento dei prodotti ceramici verso la predominanza del becco rotondo, e alla comparsa di manifatture "industriali" dedite a produzioni semplificate in serie, in luogo delle officine artigianali, ora in difficoltà, che avevano arricchito e definito tutta la produzione di I sec.<sup>97</sup> Al quadro va aggiunto il graduale affermarsi di altre produzioni che progressivamente limitano l'egemonia delle lucerne italiane nel bacino mediterraneo occidentale nel corso del II sec; questa limitazione però avviene con forte ritardo rispetto ad altre produzioni italiane, presto sostituite completamente da importazioni, poiché la lucerna, oltre che essere una merce di scambio, rappresentava un elemento della *facies* culturale dell'impero romano, ricevuta in eredità a sua volta dalla Grecia

---

<sup>94</sup> PAVOLINI 1987, p. 149.

<sup>95</sup> PAVOLINI 1987, p. 149.

<sup>96</sup> PAVOLINI 1987, p. 149.

<sup>97</sup> PAVOLINI 1987, p. 149.

classica ed ellenistica, e quindi in quanto anche elemento culturale della popolazione della penisola, che trascendeva i puri aspetti economici, è risultato essere un elemento difficile da sopprimere e soppiantare da parte delle produzioni importate.<sup>98</sup> Per quanto forte fosse la resistenza culturale delle lucerna di produzione italiana, alla fine la crisi ebbe la meglio poiché andava ad indebolire la base agricola su cui la produzione antica poggiava, lasciando così spazio all'egemonia di una provincia che nella crisi si era trovata in posizione trainante rispetto alle altre: la provincia d'Africa.<sup>99</sup>

L'Africa settentrionale, che fino agli inizi del II sec. importava lucerne italiche, vede sorgere la prime officine autonome dopo la metà dello stesso secolo: la prima produzione, caratterizzata da bolli impressi con *tria nomina* come si usava anche in Italia, è costituita da lucerne a becco tondo e, per alcune officine, anche da un derivato delle tarde *vogelkopflamen* assieme a nuove tipologie decorate "a globetti"; il punto in comune tra le fabbriche è la diffusione di questi prodotti, oltre che a tutta l'Africa settentrionale, anche alla Sicilia, l'Italia meridionale, le isole Eolie e la Sardegna.<sup>100</sup> In questo modo la produzione centro-italiana cessava di essere diffusa nel sud della penisola rimanendo confinata a nord dall'area di influenza padano-nordica e a sud dall'area di influenza nordafricana.<sup>101</sup> Accanto a tipi spiccatamente africani a becco tondo Deneauve VII B e Deneauve X B, riscontrati quasi esclusivamente in nord Africa, alcune officine producono dei tipi "a globetti" che sono stati ritrovati anche in sud Italia, facendo pensare che officine diverse avessero diverse aree di smercio e influenza in base alla propria dislocazione geografica già dalla seconda metà del II e gli inizi del III sec. .<sup>102</sup>

La diversificazione delle produzioni di lucerne nelle province e lo spostamento dell'asse economico fuori dalla penisola pongono l'Italia tirrenica in isolamento: privata da apporti esterni e volta esclusivamente al mercato interno, la produzione centro italiana, ancora caratterizzata da bolli con *tria nomina*, abbandona definitivamente tipi di lunga produzione come le *vogelkopflamen* in favore delle lucerne a becco cuoriforme Dressel 27-28 (Deneauve VIII) di cui anche il nord Africa conosce una produzione (Deneauve VIII B) nonostante siano ormai completamente scollegate tra loro e isolate (Fig. 1.1); la metà del III sec. vede il definitivo ridursi dello spazio su disco, con le sue raffigurazioni a rilievo, per lasciare spazio

---

<sup>98</sup> PAVOLINI 1987, p. 150.

<sup>99</sup> PAVOLINI 1987, p. 150.

<sup>100</sup> PAVOLINI 1987, p. 150.

<sup>101</sup> PAVOLINI 1987, p. 150.

<sup>102</sup> PAVOLINI 1987, p. 150.

nuovamente alla decorazione sulla spalla, diventando l'ultima manifestazione di artigianato ceramico a soccombere sotto i colpi della crisi di III secolo.<sup>103</sup>

Finora si sono considerate esclusivamente le lucerne prodotte sotto diretta influenza romana o nel bacino occidentale del mediterraneo ma, per la presente trattazione, risulta utile prendere in considerazione anche alcune produzioni di lucerne greche e africane avvenute durante il dominio romano; in particolare si incontreranno le tipologie Broneer XXVII, XXVIIC, XXVIII, XXIX e Atlante VIII B: per quanto riguarda le tipologie qui citate e catalogate da Broneer si fa riferimento a produzioni esclusivamente greche non diffuse oltre la regione Egea nel II e III sec., mentre per le Atlante si tratta di produzioni africane scarsamente diffuse oltre il nord Africa.<sup>104</sup> Le lucerne Broneer XXVII (Fig. 1.2) con becco tondo e foro per lo stoppino in parte sulla spalla, ansa forata decorata con tre solchi e marchio di fabbrica sul fondo separato dal corpo da un singolo solco, sono divise da Broneer in quattro gruppi in base alla decorazione su spalla e disco: il primo gruppo ha il disco vuoto o decorato con raggi mentre la spalla è decorata a incisione, il secondo gruppo è caratterizzato dalla decorazione a raggi nel disco e un tralcio di vite a rilievo sulla spalla, il terzo gruppo ha una scena a rilievo nel disco e piccoli pannelli sugli assi trasversali della spalla, il quarto gruppo ha il disco decorato a rilievo e la spalla con un canale verso il becco e i pannelli sull'asse trasversale della spalla.<sup>105</sup> I quattro tipi Broneer XXVII sono prodotti in Grecia tra il centro principale di Corinto e altri centri di produzione come Atene, Nicopoli, Sparta, Corfù e Delfi e circolano esclusivamente nel mercato locale, dove spesso vengono anche imitati, con rarissime eccezioni in Italia e altrove dovute molto probabilmente al movimento di singoli oggetti con i rispettivi proprietari sia di epoca antica che forse collezionisti più recenti.<sup>106</sup> Il graduale deterioramento del tipo Broneer XXVII, iniziato alla fine del II sec., e continuato nel III fino al IV sec., portò alla nascita di nuovi tipi ceramici la cui indistinguibilità però rende impossibile differenziare in maniera netta sia i tipi che le fasi cronologiche precise di ciascuna variazione, e quindi per comodità vengono definiti Broneer XXVIII (Fig. 1.3).<sup>107</sup> Nell'intero insieme di esperienze ceramiche è facile che alcuni insiemi di caratteristiche rifacciano la loro comparsa, più o meno intenzionale, a distanza di tempo, e sarebbe anche difficile individuare questi "ritorni"

---

<sup>103</sup> PAVOLINI 1987, pp. 150-151.

<sup>104</sup> BRONEER 1930, pp. 93-94; SLANE 1990, p. 13; BONIFAY 2004, pp. 353-358.

<sup>105</sup> Broneer 1930, pp. 90-91; Slane 1990, p. 13.

<sup>106</sup> BRONEER 1930, pp. 93-94.

<sup>107</sup> BRONEER 1930, pp. 102-104; SLANE 1990, pp. 17-23.

se non fosse che alcuni elementi ne tradiscono la produzione in un altro momento rispetto alla loro prima comparsa: è così per il tipo Broneer XXIX (Fig. 1.4), di nuovo divisibile in quattro sottogruppi, la cui caratteristica principale è la somiglianza con le lucerne di epoca ellenistica; il primo gruppo è costituito da lampade a forma di pera con la spalla larga, il becco tondo e il disco ad anello attorno all'*infundibulum*, il secondo gruppo assomiglia molto di più del primo alle lampade ellenistiche con la spalla ampia e decorata, il terzo gruppo è caratterizzato da un corpo piatto e circolare con la spalla larga a decorazione in rilievo, ed infine il quarto gruppo con la spalla decorata in rilievo.<sup>108</sup> La somiglianza con le lucerne ellenistiche è difficilmente spiegabile con l'imitazione dei modelli, essendo ormai intercorsi circa quattrocento anni tra i due tipi, risultando più corretto pensare che i modelli pre-romani siano sopravvissuti fuori dalla Grecia e via siano tornati in seguito ad esempio dall'Egitto o dall'oriente, dove è testimoniato un percorso di evoluzione ceramica completamente autonomo rispetto al mondo romano.<sup>109</sup> Infine nel tipo Atlante VIII, che appartiene alla produzione nordafricana della Tunisia centrale, della Bizacena e della Zeugitana si distingue, per l'interesse della trattazione, la variante Atlante VIII B (Fig. 1.5) che ha origine esclusiva nella Tunisia centrale dalla bottega Henchir en-Srira, dove sono emersi molti stampi che recano il caratteristico motivo decorativo a fogliami che contraddistingue la spalla di questo tipo.<sup>110</sup>

### 1.3 Le lucerne romane: i ruoli delle lucerne e i loro significati.

Le lucerne erano inizialmente utilizzate per l'illuminazione di spazi sia privati che pubblici: nelle stanze delle *domus*, delle ville e delle case comuni, le lucerne illuminavano i banchetti, gli uffici e le camere private dei proprietari, anche nelle loro versioni con molteplici becchi, venendo spesso posizionate su supporti per sollevarle dal suolo, sporgere dalle pareti o farle scendere dal soffitto; dove non erano richieste forme di illuminazione più efficaci come torce o bracieri, rischiaravano anche gli spazi pubblici come sedi del potere, teatri, terme e templi, ed è proprio da questi ultimi luoghi che le lucerne hanno assunto anche ulteriori ruoli e

---

<sup>108</sup> BRONEER 1930, pp. 114-115

<sup>109</sup> BRONEER 1930, pp. 115-116.

<sup>110</sup> BONIFAY 2004, pp. 357-358.

significati.<sup>111</sup> La loro progressiva diffusione in tutte le sfere della civiltà romana le porterà ad essere utilizzate anche per le cerimonie sia pubbliche come quelle civili e militari che anche private come quelle religiose: è in questi fatti culturali che le lucerne assumono anche il ruolo di *donum* ed *ex voto* finendo per diventare parte anche dei corredi dedicati ai defunti o donativi ai tesori dei templi.<sup>112</sup>

Il mondo antico dipendeva fortemente dalla luce naturale per le sue attività e, quando il sole lasciava spazio alle tenebre della notte, la luce artificiale di fiaccole, candele, bracieri e lucerne assumeva un ruolo fondamentale: l'oscurità del mondo antico, tanto quanto quella odierna, ammantava le attività dei criminali che si aggiravano per le città di notte, rendendone pericolosa la circolazione; così, ritornare a casa dopo una cena che si era protratta fino a tardi, diventava un'attività potenzialmente fatale, come nell'81 a.C. quando il ricco Roscio di Ameria, di rientro da una cena, venne aggredito e ucciso presso i bagni di Pallacina vicino al Circo Flaminio.<sup>113</sup> Anche gli autori antichi esprimono preoccupazione nel testimoniare la pericolosità delle città di notte, dovuta alla carenza di luce e di una "forza dell'ordine" per la tutela di chi si spostava di notte e dagli incendi: Giovenale, in maniera molto drammatica, afferma che si tratta di incoscienza quando si esce di notte senza aver prima fatto testamento, mentre, se si crede a Salviano di Marsiglia, girare di notte a Cartagine nel V sec d.C. costituiva un pericolo anche per i viaggiatori più prudenti ed esperti; ne emerge un quadro in cui la luce era fondamentale per essere al sicuro sia nella capitale del I sec a.C. che in quella di due secoli dopo, come nella città greche di II sec d.C che nelle principali città del mediterraneo tardoantico.<sup>114</sup> Nel mondo antico uscire di casa nelle tenebre senza una forma di illuminazione costituiva quindi una grave mancanza che conduceva al rischio di incorrere in pericoli anche potenzialmente mortali, ma anche dotandosi di un *lumen* personale non era detto che si fosse al sicuro in via definitiva: come afferma Marziale esisteva la possibilità in cui uno schiavo furbastro rubasse la lucerna ai proprietari perfino ancora accesa, oppure in Properzio si vede come una luce, sia incustodita che non, possa spegnersi per un colpo di vento lasciando il proprietario in balia dei pericoli in agguato nella notte.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> DE CAROLIS MECONCELLI NOTARIANNI 1997, p. 9; BAILEY 1975, p. 9.

<sup>112</sup> DE CAROLIS MECONCELLI NOTARIANNI 1997, p. 9.

<sup>113</sup> CESA 2015, p. 169.

<sup>114</sup> CESA 2015, p. 169; Iuv 3, 267-300; Salviano *De Gub.Dei* 7.

<sup>115</sup> CESA 2015, pp. 169-170; Mart 14, 42; Mart 8, 59, 11-12; Prop 1, 16, 8.

Nel complesso dalle fonti si ricava che l'illuminazione pubblica notturna e la sicurezza di notte cadessero in secondo piano negli interessi delle amministrazioni rispetto all'approvvigionamento dell'acqua, la manutenzione stradale o il sistema fognario, e che in ogni caso non ricevessero le dovute attenzioni: a Roma, fino all'epoca augustea, non è mai esistito un servizio di vigili del fuoco nonostante gli incendi non fossero un evento per nulla raro.<sup>116</sup> Durante l'epoca repubblicana nella capitale esistevano solamente i *tresviri nocturni*, che sarebbero poi diventati *viginti (sex)*, che insieme agli edili, assistiti da schiavi sia pubblici che privati, avevano il compito, oltre che di spegnere eventuali incendi, di forze di sicurezza durante le ore notturne: tuttavia il loro lavoro risultava spesso inefficace o inadeguato alle necessità tanto da spingere i consoli ad intervenire personalmente; un esempio illustre è quello di Cicerone che nel 58 a.C. lamenta le mancanze della sicurezza cittadina al suocero di Cesare quando i sostenitori di Clodio incendiarono la sua casa.<sup>117</sup> La prima organizzazione proporzionata alle necessità della città si ha con Augusto che, notando lo sforzo di M. Egnazio Rufo, che raccolse a sé privati cittadini e propri schiavi per vigilare sugli incendi, decretò che gli edili fossero accompagnati da 600 *servi publici*: ma sarà nel 6 d.C., dopo l'ennesimo incendio, che prese vita il corpo dei *vigiles* con lo scopo di proteggere la città dagli incendi, oltre che fornire assistenza alle altre organizzazioni paramilitari per il mantenimento della sicurezza.<sup>118</sup> La precaria sicurezza sia di chi usciva che di chi rimaneva in casa rimase tale fino almeno alla tarda antichità, quando venne disposta l'illuminazione dei punti chiave delle città, che però è attestata dalle fonti solo per alcune delle grandi città orientali e dell'Africa settentrionale; di concerto alle disposizioni amministrative che imponevano il finanziamento dell'illuminazione a facoltosi cittadini, o a istituzioni come la chiesa, esistevano illuminazioni pubbliche che avevano anche lo scopo di far risaltare attività commerciali come lupanari, osterie e locande: ma queste illuminazioni, che esistevano da prima del I sec d.C. in altre città oltre che a Pompei, Ercolano e Roma, sfruttavano appunto la scarsità di luce del periodo per distinguersi nell'oscurità a potenziali avventori.<sup>119</sup>

Se da un lato l'illuminazione e il suo finanziamento erano appannaggio di chi si poteva permettere la spesa, esiste un ambito dell'illuminazione dove nemmeno l'amministrazione pubblica ha mai lesinato: le cerimonie pubbliche. Tralasciando i casi in cui la luce è la

---

<sup>116</sup> CESA 2015, p. 170.

<sup>117</sup> CESA 2015, p. 170.

<sup>118</sup> CESA 2015, p. 170.

<sup>119</sup> CESA 2015, pp. 170-171.

protagonista del culto o del rito, come nel classico caso del fuoco di Vesta, le occasioni di partecipazione collettiva come le manifestazioni popolari più o meno spontanee, i trionfi fino ai funerali sono caratterizzate da un utilizzo generoso dell'illuminazione: tra i più antichi vi è forse l'onore conferito a Gaio Duilio dopo aver vinto sui Cartaginesi a Milazzo, che ricevette, oltre al primo trionfo navale della storia di Roma, l'onore *perpetuus* di farsi accompagnare di sera da un flautista e da un portatore di fiaccola; un altro episodio degno di nota avvenne nel 63 a.C., quando il percorso verso casa di Cicerone venne illuminato con *phota pollà*, *lampada* e *dadas* per aver salvato lo stato dalle macchinazioni di Catilina; nel 49 a.C. una fiaccolata accompagnò Pompeo a Roma dopo esser stato bloccato a Napoli per una malattia.<sup>120</sup> Il filo rosso che unisce questi episodi è il conferimento di un'illuminazione ufficiale ad un privato cittadino, e ciò gli garantiva lo stesso prestigio sociale di un magistrato in servizio: riguardo alle insegne dei magistrati infatti la *lex coloniae Iuliae Genetivae* del 44 a.C. stabilirono che sia i *duoviri* che gli edili locali, tra le varie insegne a loro disposizione, avessero anche dei portatori di fiaccole; tralasciando i casi straordinari appena citati, la *lex* appena menzionata e le testimonianze letterarie successive convincono nel ritenere i reggifiaccole o portatori di lucerne ufficiali come uno "status symbol" riservato prima a burocrati di alto rango e poi ai membri della famiglia reale.<sup>121</sup> Il valore bene augurante della luce agli ingressi e con gli inizi, legato a Giano, finisce per essere utilizzato, in epoca tardoantica, in concomitanza dell'*adventus* del principe mutuando un'antica pratica privata alla sfera della cerimonia pubblica; infatti che l'illuminazione privata fosse utilizzata per dare il benvenuto nella casa romana lo si può dedurre grazie a due testimonianze importanti rinvenute proprio all'interno di *domus* e ville dove si faceva uso di tale tradizione: nel pavimento in tassellato bianco e nero di I sec a.C. circa, rinvenuto a Perugia in via Fani (Fig. 1.6), è presente una decorazione geometrica dove una lucerna presente nel riquadro, prima identificata semplicemente con un vaso monoansato, allude alla presenza di lucerne accese per augurare un benvenuto agli ospiti, così come nel mosaico del vestibolo della villa di Piazza Armerina (Fig. 1.7) gli ospiti sono accolti da un mosaico di due giovani recanti, uno un ramo d'alloro e l'altro un candelabro acceso.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> CESA 2015, pp. 171-172.

<sup>121</sup> CESA 2015, p. 173.

<sup>122</sup> DAVID 2005, p. 61.

Il fatto che le lucerne fossero legate al buon auspicio nella ritualità dell'arrivo di qualcosa, quindi di un inizio, può essere dedotto anche da una categoria di lucerne con uno scopo ben preciso e scambiate come doni all'inizio dell'anno: i doni augurali dell'anno nuovo, o *strenae*, venivano scambiati alle *kalendae* di gennaio e, se all'inizio si trattava di beni alimentari come frutta secca, miele e alloro, progressivamente vennero accompagnate da monete come augurio di ricchezza e poi, in epoca imperiale, sostituite da beni materiali come lucerne con il disco decorato dagli stessi beni che venivano donati in epoca regia e repubblicana (Fig. 1.8).<sup>123</sup> In particolare tra questi doni "di capodanno" vi è rappresentata una moneta di Giano bifronte, divinità simbolica degli inizi e del passaggio a cui, oltre che all'inizio dell'anno, si sacrificava ogni mattina e alle *kalendae* di ogni mese: quindi la sua presenza sulle lucerne ha il valore, oltre che di riportare la mente alle tradizioni antiche dei donativi, di alludere all'inizio dell'anno come un momento di festa pubblico e privato posto sotto la sua protezione e illuminato, nelle sue giornate brevi, dalle fiammelle delle lucerne.<sup>124</sup> La lucerna è quindi sia un dono simbolico che uno strumento rituale il cui scopo è dare il benvenuto a qualcosa di nuovo e a "benedirne" l'inizio con la sua luce, risultando così parte fondamentale dei riti della nascita ma anche elemento fondamentale nei momenti di passaggio e trasformazione come il matrimonio e la morte: ad esempio Tertulliano<sup>125</sup> riporta che durante la fase del parto è necessaria la presenza di una candelifera, riferendosi probabilmente a *Juno Lucina* patrona delle partorienti nella Roma repubblicana e imperiale, con lo scopo di scacciare il maligno; nel matrimonio, alla sera dopo la cerimonia, la sposa veniva condotta alla casa del marito accompagnata da fiaccole per tenere lontani gli spiriti maligni e, una volta giunta nell'atrio ed essere stata introdotta al focolare della *domus*, sacrificava ai lari familiari del marito che solitamente erano illuminati da lucerne per tenere a bada i loro spiriti defunti.<sup>126</sup>

Come la luce segna l'esistenza dei vivi nelle sue fasi, nei riti e nella religione, si rende elemento imprescindibile anche della dimensione rituale della morte e dell'aldilà: in un mondo, quello romano, dove la morte rappresentava una rottura col normale ordine e procedere della vita, che contaminava la famiglia tramite il defunto, e che tramite una serie di riti andava quindi ricomposta, risulta capitale l'importanza della lucerna che abbiamo già visto coinvolta nei riti che riguardano il passaggio e l'inizio di nuove fasi del vivere; la

---

<sup>123</sup> MAZZEO SARACINO 1997, pp. 483-48; MARIOTTI 1978.

<sup>124</sup> MAZZEO SARACINO 1997, p. 490.

<sup>125</sup> Tert, *Ad Nationes* 2, 11, 5.

<sup>126</sup> BURGUNDER 2005, p. 45; BAYET 1992, pp. 75-76, 80.

ricomposizione della rottura, quindi l'inizio di un nuovo percorso, doveva essere guidato ed illuminato dalla luce della lucerna, strumento rappresentativo della quotidianità e dei rituali connessi al normale scorrere della vita e del mantenimento dell'equilibrio.<sup>127</sup> La lucerna infatti era lo strumento fondamentale per tenere l'equilibrio tra gli spiriti *Manes* riveriti nella *domus* che altrimenti si correva il rischio diventassero spettri col nome di *Lemures* o *Larvae*, che con la loro pericolosità potevano mettere in pericolo i vivi.<sup>128</sup> Nella scena di *prothesis* presente nel monumento funerario degli *Haterii* si vede chiaramente come il *lumen* sia una parte fondamentale della formula di commiato nei confronti del defunto all'interno della cultura romana (Fig. 1.9).<sup>129</sup> Il bassorilievo in questione appartenente al ciclo di quattro scene che decoravano il monumento funerario della famiglia degli *Haterii* di Quinto Aterio, un appaltatore di opere pubbliche vissuto sotto Domiziano: il primo ritrae l'attività imprenditoriale e cantieristica del marito della defunta con i monumenti che l'hanno caratterizzata (l'arco presso il tempio di Iside, il Colosseo, un arco quadrifronte, un arco in cima alla via sacra e un tempio esastilo)<sup>130</sup> con lo scopo di esaltare le attività degne compiute in vita dal defunto (Fig. 1.10); il secondo rappresenta il monumento sepolcrale stesso in forma di *templum* dove avviene l'apoteosi della defunta (Fig. 1.11); il terzo pannello, quello di nostro interesse, invece vede rappresentata la scena della vestizione della defunta che avviene al lume di lucerne e fiaccole poste su appositi sostegni (Fig. 1.9); il quarto pannello infine, sempre sostenendo il parallelo divinizzante e di esaltazione del defunto presente nei primi due registri, contiene una scena di ratto di Proserpina riproponendo la connessione col mondo mitico e divino (Fig. 1.12).<sup>131</sup> Il rilievo in esame ritrae il momento in cui la defunta, una volta avvenuta la *conclamatio* in cui si accerta che il defunto non risponda al proprio nome gridato tre volte, e posta su un lussuoso letto funerario posizionato nell'*atrium* della propria casa, viene preparata per la cerimonia funebre tra le lamentazioni dei parenti.<sup>132</sup> Il primo elemento di interesse di cui si nota la presenza nella scena sono le fiaccole rette da lunghi sostegni: il loro scopo era quello di illuminare la cerimonia funebre dell'esposizione del defunto, che

---

<sup>127</sup> RISO 2012, p. 41.

<sup>128</sup> BAYET 1992, pp. 78-80.

<sup>129</sup> BURGUNDER 2005, p. 45; SPAGNOLO GARZOLI 2019, p. 479.

<sup>130</sup> CASTAGNOLI F., 1942, *Gli edifici rappresentati in un rilievo del sepolcro degli Haterii*, in *Boll.Arch.Com.* LXIX.

<sup>131</sup> *ibidem*; GIULIANO A., 1968, *Documenti per servire allo studio del monumento degli "Haterii"* in *MemLinc* 8 ser. vol.13 fasc. 6.

<sup>132</sup> BURGUNDER 2005, p. 45; BAYET 1992, p. 77.

sarebbe durata tre giorni e tre notti, per culminare con la sua processione al luogo di sepoltura o inumazione; l'illuminazione delle fiaccole era necessaria perché la cerimonia aveva luogo di notte, lontano dalla sfera diurna dei vivi e dalle cerimonie sacre dedicate agli dei per non rischiare la contaminazione con l'evento nefasto della morte.<sup>133</sup> Il secondo elemento di interesse, presente in minor numero nella scena ma non per questo di minor rilevanza, è costituito da due lucerne decorate con una statuina fittile nel disco, poggiate su dei candelabri decorati a motivi vegetali e posti uno al capo e uno ai piedi del catafalco funebre: il particolare di queste lucerne è la presenza della statuina che ritrae una persona intenta a riempire la lucerna stessa con il carburante in modo che la fiamma non si esaurisca; una simile iconografia, non a caso, si trova in un'altra tomba sempre della prima epoca imperiale scoperta in Crimea verso metà 800 e documentata dal Rostovtseff nel primo 900 <sup>134</sup> dove, ai lati della porta di ingresso dell'ipogeo a due camere, si trova una raffigurazione di un uomo che rabbocca una lucerna posta su un alto candelabro (Fig. 1.13).<sup>135</sup> La presenza della figura che assiste la lucerna posta sulla parete laterale dell'ingresso nella tomba di Asik (dallo scopritore A. B. Asik), si sposa bene con il resto dell'impianto decorativo in cui è presente, oltre a una scena del ratto di Proserpina come nel monumento degli *Haterii*, anche una scena in cui la madre Demetra, con l'ausilio di una luce, va in cerca della figlia rapita (Fig. 1.14).<sup>136</sup> Nel rito funerario quindi, tralasciando gli aspetti mitici e simbolici legati alla scelta dell'episodio del ratto di Proserpina che nel caso crimeo si svolge completo nel registro decorativo, la presenza della luce possiede una funzione fondamentale: essa, assicurata da fiaccole e lucerne, ha il ruolo di rischiarare le tenebre della morte che ospitano pericoli e influenze nefaste, come quelle dei *Manes* che vanno placate, e tenere separata l'influenza che l'evento ultraterreno del trapasso ha sulle vite dei viventi; assieme al tenere confinata la sovrachante dimensione della morte, la luce ha lo scopo di rischiarare la morte stessa del defunto, per condurlo nella nuova esistenza e permettergli di raggiungere l'immortalità.<sup>137</sup> La luce, nel mistero della morte, è quindi un elemento fondamentale per poter permettere ai vivi di comprenderla serenamente e ai morti di percorrerla con sicurezza: nella celebrazione dei

---

<sup>133</sup> BURGUNDER 2005, pp. 45-46; BAYET 1992, p. 77.

<sup>134</sup> ROSTOVTSSEFF 1913-1914, *La peinture decorative antique en Russie meridionale*, Saint Petersburg.

<sup>135</sup> BURGUNDER 2005, pp. 45-46.

<sup>136</sup> BURGUNDER 2005, p. 43.

<sup>137</sup> CUMONT 1966, pp. 47-49; BAYET 1992, pp. 79-80.

misteri, come quelli eleusini a cui il mito di Persefone fa riferimento nella tomba di Asik, la luce introduce l'iniziato, uscito dalle tenebre grazie ad essa, al fine ultimo della rivelazione.<sup>138</sup> Per ricapitolare, la luce nel rituale della morte assume funzioni sia pratiche che spirituali: dal punto di vista della realtà è necessaria per illuminare il corteo funebre, i riti e le celebrazioni che avvengono di notte lontano dai vivi, dall'altra è un fondamento essenziale della dimensione spirituale della morte, nella sua funzione di tenere a bada le forze maligne che albergano nella notte e che vengono attratte dalla morte di una persona, illuminando la via dell'anima, tenendola in vita, e rischiarando la nuova forma di esistenza, che da quel momento in poi sarà condotta all'interno del sepolcro, a tutti gli effetti la nuova dimora del defunto.<sup>139</sup> Il fatto che il defunto continuasse una nuova vita, garantita dalla luce della lucerna come simbolo di vita e quindi di immortalità per l'anima, unita al fatto che il sepolcro diventa la nuova residenza del defunto e non un luogo di transito, rende necessario che le luci siano presenti all'interno della sepoltura e che siano costantemente mantenute funzionanti per assolvere ai ruoli appena evidenziati: da queste necessità della presenza della luce nell'ambito funerario deriva la presenza di figurazioni, come quelle che abbiamo visto nel monumento degli *Haterii* e nella tomba di Asik, che sono colte nell'atto di rabboccare le lucerne con olio, per fare in modo che non venga mai meno l'equilibrio e l'ordine che la luce porta nel caos della morte; le figurazioni simboliche che accompagnano le decorazioni delle tombe sono accompagnate dai dispositivi di illuminazione veri e propri, e se nelle sepolture più ricche si trovano candelabri e lucerne con i loro supporti in metallo, è appannaggio pressoché universale la presenza di una lucerna in ceramica con il medesimo ruolo e funzioni.

Mettendo da parte i casi eccezionali appena visti, e anche quelli non vittime di tombaroli o del tempo come il tumulo a Vize in Bulgaria con i suoi supporti per lampade rinvenuti ancora in loco<sup>140</sup>, le lucerne in terracotta sono diffuse in quasi tutti i contesti funerari romani dalla bassa repubblica fino all'epoca tardoantica, e assumono, oltre ai significati appena delineati, anche quello di simbolo dell'irrimediabile separazione del defunto dal mondo dei vivi: la lucerna, portatrice di fiamma viva, viene deposta nella sepolture per indicare il definitivo allontanamento dello spirito del defunto dal mondo dei vivi e, in un rituale di commiato che rivela particolare premura e affetto da parte dei parenti del defunto, sottolineare la propria

---

<sup>138</sup> CUMONT 1966, p. 49.

<sup>139</sup> CUMONT 1966, pp. 24-28.

<sup>140</sup> BURGUNDER 2005, p. 45, PL. 20 Fig. 8.

perdita deponendo capovolta la lucerna.<sup>141</sup> Un caso esemplare che andremo a vedere più nel dettaglio in seguito è rappresentato dalla tomba 33 di *Aeclanum* dove, nonostante la distanza cronologica tra l'epoca della sepoltura e la lucerna, quest'ultima è ricontestualizzata e coinvolta nell'atto dell'estremo saluto al giovane defunto e, l'iconografia erotica di un oggetto tramandato nei secoli, è leggibile forse come affettuoso saluto all'amore mai conosciuto e consumato dal defunto.

Il ruolo della lucerna come strumento di illuminazione rituale è una diretta conseguenza della sua centralità all'interno della vita quotidiana romana: è simbolo di semplicità in Marziale<sup>142</sup>, scandisce le ore della giornata come metonimia, concorre al trarre presagi grazie al movimento della sua fiamma<sup>143</sup> e suggerisce giochi di luci e ombre dove si muovono gli scrittori come Apuleio<sup>144</sup> che vi raccontano il mito di Amore e Psiche, oppure Ovidio<sup>145</sup> che ne sfrutta il tremolio per albergarvi malizie e giochi d'amore.<sup>146</sup> La lucerna si configura anche come oggetto quotidiano dall'aspetto umile, semplice e fragile: "gladiatori di lucerna" viene utilizzato per sottolineare come gli atleti fossero deboli e poco prestanti fisicamente per il ruolo a loro affidato, nella critica allo spettacolo gladiatorio mossa dai convitati di Trimalchione; il debole fumo emanato dalla lucerna infine è, nella critica di Giovenale a Messalina, la caratteristica di chi è rimasto insozzato in attività amorose illecite presso il lupanare e, con il quale, la protagonista ritorna a casa e insudicia il letto regale.<sup>147</sup> Uscendo dalle testimonianze letterarie, le fonti antiche ci informano indirettamente sull'importanza delle lucerne quando, pur tenendo conto delle norme per costruire al meglio la casa cittadina romana perché sfrutti il più possibile l'illuminazione naturale, espongono la necessità dell'illuminazione artificiale per tutte quelle attività che potevano svolgersi nella *domus* anche dopo il tramonto; le fonti antiche, grazie anche a brevi riferimenti, rivelano l'utilizzo delle lucerne nelle abitazioni e l'intensità della luce che tali dispositivi erano in grado di generare: nel *Satyricon* di Petronio ci viene testimoniato come fosse sempre presente una o più fonti di luce che veniva mantenuta funzionante da uno schiavo, mentre in Senofonte viene reso chiaro come, nonostante la presenza di lucerne, per leggere fosse necessario alzarsi in piedi ed

---

<sup>141</sup> Spagnolo Garzoli 2019, p. 479.

<sup>142</sup> Mart 12, 32.

<sup>143</sup> Plin *nat.* 28, 104; 30, 14; 7, 43; 18, 357; 28, 162; 31, 49.

<sup>144</sup> Apul. *met.* 5, 22, 2.

<sup>145</sup> Ovidio *ars* 1, 245-246; *ars* 3, 751-754.

<sup>146</sup> SASSI 2015, pp. 151-153.

<sup>147</sup> SASSI 2015, pp. 153-154.

avvicinarsi alla luce.<sup>148</sup> Dalle fonti antiche è possibile dedurre quindi come la lucerna fosse un elemento indispensabile per la vita, in particolare notturna, della casa, rendendosi protagonista sia delle attività di piacere come i banchetti, le letture, la scrittura o gli amori, che delle attività necessarie al buon funzionamento della casa come la filatura, la preparazione di cibi e banchetti, la pulizia o la cura della persona.<sup>149</sup> Le lucerne accompagnano la vita quotidiana all'interno delle abitazioni e in questo sono particolarmente legate alla dimensione femminile, che vede nella *domus* il luogo principe dove svolgere la propria azione: la lucerna è partecipe della vita femminile sin dall'epoca greca, da cui veniamo a conoscenza del suo utilizzo per la depilazione del pube, e dove per la prima volta viene interpretata come testimone d'amore dei rapporti extraconiugali presenti nelle commedie.<sup>150</sup> Il ruolo della lucerna come testimone delle attività del segreto della casa, si trasferirà in seguito alla cultura romana, venendo ripreso da Marziale negli *Apophoreta* in cui si racconta di una lucerna da camera, donata con una dedica in cui si afferma che sarà silenziosa testimone delle attività amorose: “dulcis conscia lectuli lucerna/ quidquid vis facias licet, tacebo”.<sup>151</sup> Sempre secondo Marziale la lucerna è testimone, assieme al letto, dei momenti amorosi perché ha il compito di illuminarli nel buio: “o quae proelia, quas utrimque pugnas/ felix lectulus et lucerna vidit/ nimbis ebria Nicerotianis”<sup>152</sup>

La lucerna, nel suo essere oggetto di uso comune che accompagna il cittadino romano in ogni fase della sua vita, si caratterizza come un dispositivo multiruolo: dall'utilizzo pratico come fonte di luce per ambienti e situazioni private come alla circolazione notturna, fino a funzioni votive o funerarie; considerando la permeabilità della società romana a questo strumento, e la sua ampia circolazione, non risulta difficile comprendere come le iconografie da cui sono caratterizzate siano diventate messaggi codificati all'interno della cultura visuale romana comune a tutto il territorio dell'impero.<sup>153</sup> La lucerna con la sua decorazione del disco, in un impero multiculturale e multilingue come quello romano, diventa messaggio aperto a tutta la popolazione dell'impero, che vedeva nella scelta di questi oggetti un modo per definire la propria identità tramite il linguaggio della cultura visuale<sup>154</sup>: un esempio di tale dinamica è individuabile in una lucerna rinvenuta a Lubiana, in uno scavo condotti prima di un cantiere,

---

<sup>148</sup> ROULET 2019, pp. 434-435.

<sup>149</sup> MOULLOU 2015, p. 200.

<sup>150</sup> COLANTONIO 2015, p. 129.

<sup>151</sup> RAFFAELLI 2015, p. 137.

<sup>152</sup> RAFFAELLI 2015, pp. 137-138.

<sup>153</sup> ZUPANEK RAVNIK MISKEC 2019, p. 531.

<sup>154</sup> ZUPANEK RAVNIK MISKEC 2019, p. 531.

che rivela come lo studio del significato dell'iconografia sia di fondamentale importanza per la completa comprensione dell'oggetto. La lucerna in questione, del tipo Loeschcke I C di piena epoca augustea, reca nel disco un'immagine di un cavaliere che solleva una ghirlanda con una mano e, accertato il fatto che si tratti del risultato di *surmoulage* di un altro oggetto per lo stato di conservazione (forse un'altra lucerna), non risultano confronti esatti per questa combinazione di iconografia e tipo: l'iconografia deriva infatti dal primo gruppo di monete di Ottaviano, coniate in Italia tra il 43 e il 42 a.C. per la celebrazione dei propri successi militari, che ritraggono, al dritto un volto di Ottaviano barbuto in atteggiamento di lutto per Cesare, e al rovescio il monumento equestre dedicato ad Ottaviano dal popolo e dal senato.<sup>155</sup> La monetazione, grazie all'ampia circolazione in tutto l'impero, era il mezzo ideale per disseminare messaggi politici e rendere note le gesta degli importanti personaggi pubblici e, col tempo, il nuovo gusto nelle immagini politiche della Roma augustea si diffuse all'ambito privato: anche se la scelta per uso privato dei nuovi motivi non doveva per forza significare l'adesione o la lealtà all'ordine politico del momento, rapidamente la nuova simbologia si diffuse in tutte le produzioni raggiungendo anche gli oggetti privati più mondani come le lucerne.<sup>156</sup> Finché un'immagine del nuovo gusto è relativamente nuova, il suo adattamento all'interno della sfera privata implica una scelta deliberata e cosciente senza però che vi sia una reale intenzione politica in essa; in questo modo le immagini della nuova cultura visuale augustea si diffondono e, diventando popolari, sovvertono il loro significato venendo assunte a mezzo per la desiderabilità dell'oggetto e il successo del suo artefice.<sup>157</sup>

L'esempio appena visto ci informa di due aspetti estremamente rilevanti nel considerare le lucerne come prodotto culturale: il primo ci conferma che le lucerne sono un oggetto multiruolo in cui l'iconografia non determina in maniera esclusiva una forma di utilizzo della lucerna, in particolare, non ne connota un ruolo obbligatorio a prescindere dal quale non è possibile comprendere l'oggetto come fatto culturale; se ne deduce quindi il secondo aspetto per cui l'iconografia presente sulle lucerne non è legata a specifici significati ma si presta invece a più letture che cambiano in base al contesto archeologico di riferimento ma anche al quadro geografico e temporale di appartenenza.<sup>158</sup> Preso atto della versatilità della lucerna a disco figurato, oltre che ai suoi significati nell'ambito della sfera pubblica, notturna,

---

<sup>155</sup> ZUPANEK RAVNIK MISKEC 2019, pp. 532-533.

<sup>156</sup> ZUPANEK RAVNIK MISKEC 2019, pp. 533-534.

<sup>157</sup> ZUPANEK RAVNIK MISKEC 2019, p. 534.

<sup>158</sup> VUCETIC 2022, p. 2; MARIGNAN 2005, p. 234.

domestica, privata ed erotica, non è difficile capire come, per quelle figurate con tematiche erotiche, il pensare che si trattasse di oggetti volti esclusivamente alla masturbazione o al figurare come un manuale di pratiche sessuali, risulti ormai un pensiero obsoleto e superato.<sup>159</sup> All'interno della cultura romana, caratterizzata da una forte componente visuale, è possibile immaginare la produzione e il consumo di lucerne a figurazione erotica come la conseguenza di un'adesione ad un'identità sessuale costruita nel tempo e soprattutto diversificata all'interno dell'impero romano stesso.<sup>160</sup> L'arte erotica ha fatto il suo ingresso nei dischi delle lucerne a partire dal primo periodo imperiale, integrandosi nel nuovo vasto programma visuale al centro della comunicazione della nuova cultura e moralità augustea: il repertorio relativamente limitato e omogeneo, che non ammetteva direttamente variazioni alla norma stabilita del rapporto maschio-femmina, suggerisce, tramite coppie di amanti formulate su precisi canoni stilistici, esempi di mascolinità e femminilità che comunicano anche valori morali, sociali e intellettuali mentre, con coppie caratterizzate da figure affette da nanismo, scaturisce divertimento e curiosità per l'alterità derivante dalla diversa fisicità dei nani.<sup>161</sup> Le immagini che ne derivano seguono precise convenzioni iconografiche con lo scopo di presentare comportamenti aderenti alla norma culturale, lasciando tuttavia spazio per l'immedesimazione dell'osservatore grazie alle sottili variazioni degli elementi: limitate sfumature di corpi, posture e gesti assistono nell'articolazione del confinato comportamento ideale, lasciando comunque spazio per la rappresentazione dei desideri dell'osservatore, facendo emergere le figurazioni erotiche come il luogo in cui diverse soluzioni identitarie di genere possono apparire al fianco anche di eventuali desideri non conformi.<sup>162</sup>

Per comprendere la dinamica appena instaurata tra osservatore e immagine, si può confrontare due immagini identiche per tematica ma diverse nell'esecuzione, che aiutano a percepire il ruolo e gli spazi di identificazione forniti dalle immagini erotiche nei dischi delle lucerne: nella prima immagine la figura femminile, accovacciata, oscurata all'amante e all'osservatore, cela anche l'atto penetrativo che è solo suggerito, contrapponendosi invece alla figura maschile che, esposta completamente all'osservatore, è stante nella sua nudità; la passività della figura femminile è l'aspetto primario e più apparente di quest'immagine, poiché l'occultamento dell'atto e del partner ricettivo invitano l'osservatore ad esplorare possibilità

---

<sup>159</sup> VUCETIC 2022, p. 3.

<sup>160</sup> VUCETIC 2022, p. 3.

<sup>161</sup> VUCETIC 2022, pp. 6-7.

<sup>162</sup> VUCETIC 2022, p. 8

narrative capaci di rivolgersi ai desideri di diversi generi e sessualità (Fig. 1.15).<sup>163</sup> Per aggiungere profondità interpretativa a quest'immagine si può inoltre speculare sulla potenzialità che, grazie all'occultamento dell'atto penetrativo stesso, vi possa essere rappresentato un rapporto anale che, pur essendo considerato nelle fonti antiche “*illud puerile*” (Mart. 2.60.2, 9.67.3; Apul. *Met.* 3.20) cioè una cosa da ragazzi, coinvolga l'osservatore nell'immaginare la possibilità di un rapporto omoerotico oppure comunque al di fuori dei canoni dell'eterosessualità.<sup>164</sup> Alla prima immagine fa da contraltare un'altra scena in cui la medesima posizione erotica, grazie alle sue sfumature, può essere letta e interpretata in maniera completamente diversa: la posizione rivelante della figura femminile che espone completamente l'atto e il proprio corpo alla visione sia dell'amante che dell'osservatore, non limita più all'essere oggetto di desiderio ma riconosce la volontà femminile, oltre ad essere oggetto del desiderio, di essere anche il soggetto che desidera; il cambio di forma della scena sposta quindi l'equilibrio coinvolgendo in maniera identica entrambe le figure rendendole contemporaneamente soggetti del desiderio e oggetti di esso.<sup>165</sup> Le immagini erotiche su disco suggeriscono così, anche ad un'eventuale osservatrice femminile, la possibilità di far emergere nella cultura visuale romana la propria agenzia nel contesto socio-sessuale, e l'esistenza di un possibile spazio di rappresentazione della loro azione.<sup>166</sup>

La replicabilità delle immagini sul disco delle lucerne e l'ampia circolazione di quest'ultime ha permesso la comunicazione di idee sulla sessualità facilitando la coesione culturale delle provincie all'impero: tuttavia le immagini erano accolte in maniera diversa a seconda della provincia, e gli insiemi di queste lucerne possono aiutare nell'esplorazione di come la sessualità era percepita e costruita in relazione alla selezione dei temi effettuata.<sup>167</sup> Il primo discrimine è tra l'oriente greco e l'occidente latino dove le iconografie hanno durata diversa: in oriente arrivano fino alla metà del V sec., mentre nelle provincie latine dell'occidente si fermano al II secolo; l'altra grande differenza risiede nella preferenza dei temi in quanto nei siti latini la fanno da padrone, accanto alle scene idealizzate, i *symplegma* con nani, mentre nell'oriente greco, pur sempre accanto alle scene ideali, dominano gli stupri mitologici e le

---

<sup>163</sup> VUCETIC 2022, pp. 8-9.

<sup>164</sup> VUCETIC 2022, p. 9.

<sup>165</sup> VUCETIC 2022, p. 9.

<sup>166</sup> VUCETIC 2022, p. 10.

<sup>167</sup> VUCETIC 2022, p. 10.

bestialità con animali.<sup>168</sup> Queste differenze non stupiscono se si tiene conto della profonda differenza tra i substrati culturali in considerazione, in quanto, se ad occidente le lucerne rappresentano un elemento della cultura dominante dei romani, ad oriente sono parte integrante della cultura materiale da più tempo e non costituiscono quindi elemento distintivo della romanità.<sup>169</sup> Il centro di questa trattazione sono le lucerne dei contesti occidentali in quanto prodotte e derivate direttamente dalla cultura romana, visti quindi i termini generali delle scene presenti sulle lucerne a figurazione erotica, l'elemento che caratterizza l'occidente latino sono le scene che vedono come protagonisti soggetti affetti da nanismo: queste figurazioni giungono nei dischi delle lucerne e, staccandosi dagli sfondi nilotici di provenienza, si arricchiscono di elementi che caratterizzano scene di banchetto o spettacoli, ricollegandosi al fatto che i nani all'interno della società romana ricoprivano il ruolo di intrattenitori all'interno della corte imperiale, nelle case dei benestanti e negli spettacoli pubblici.<sup>170</sup> Le scene figurate con protagonisti nani all'interno delle provincie latine, scollegate dalle rappresentazioni originali di scene nilotiche, assumono significato in contrapposizione alle scene erotiche con protagonisti corpi ideali: pur condividendo alcuni aspetti stilistici quali posizioni e acconciature, l'esagerazione intenzionale delle fisicità dei nani si oppone agli aspetti idealizzati dei corpi canonici; l'antitesi che ne scaturisce fa emergere l'aspetto grottesco e la carica erotica dei *symplegma* con protagonisti i nani, che provocano ilarità e servono una funzione apotropaica con il potenziale di generare ulteriori significati.<sup>171</sup> I corpi nani, caricati di significati simbolici e ideologici, richiedono all'osservatore di rivalutare il ruolo dell'altro nella costruzione della propria identità: i nani sono coinvolti negli stessi atti sessuali delle figure ideali ma i loro corpi li fanno diventare trasgressivi, rilanciando il loro aspetto abietto e assurdo e proiettando le proprie scene di sesso oltre i confini del desiderio normato.<sup>172</sup> I nani, in antitesi agli stati sociale e di salute privilegiati dell'osservatore, emergono come stereotipi di immagine e realtà, e le scene di sesso che li coinvolgono, contrapposte a quelle con corpi ideali, accentuano i valori culturali assegnati all'aspetto fisico, allo status sociale e sottolineano che la sessualità nelle regioni

---

<sup>168</sup> VUCETIC 2022, pp. 10-11.

<sup>169</sup> VUCETIC 2022, pp. 10-11.

<sup>170</sup> VUCETIC 2022, p. 11.

<sup>171</sup> VUCETIC 2022, p. 11.

<sup>172</sup> VUCETIC 2022, pp. 11-12.

parlanti latino era costituita anche in relazione alla classe e alla disabilità.<sup>173</sup> Per i romani la malformazione fisica era intimamente collegata al pregiudizio razziale e, a causa di ciò, i corpi affetti da nanismo coinvolti in atti sessuali materializzavano la sessualizzazione e razzializzazione del non ideale, enfatizzando la dimensione erotica, esotica e socio-economica dei corpi non conformi e delle loro sessualità.<sup>174</sup> Le numerose ricorrenze di lucerne con *symplegma* con protagonisti nani nei grandi centri commerciali latini della prima epoca imperiale, suggeriscono che tale motivo decorativo dei dischi era un fenomeno globale e che le comunità urbanizzate provinciali erano a conoscenza del significato anti ideale incarnato dei nani; quindi i significati e i valori sociali assegnati alla forma fisica e allo status sociale avevano un impatto profondo nei territori in cui erano presenti questi motivi, partecipando localmente nelle espressioni di status e definendo l'identità provinciale e, poichè l'umorismo può essere uno strumento dell'ideologia dominante, la derisione visuale e sociale dei nani poteva creare un elemento di coesione sociale.<sup>175</sup> Nel contesto delle provincie romane l'uso di lucerne con scene erotiche di nani costituiva un elemento di appartenenza delle comunità latine alla più ampia società romana: nei siti latini i rilievi erotici delle lucerne, sia ideali che con nani, partecipavano alla definizione e produzione di dinamiche sessuali e sociali rivelando il complesso di interazioni di potere e il modo in cui queste minavano la stretta e lineare gerarchia sociale e sessuale.<sup>176</sup>

Le scene erotiche, nelle loro varianti con i relativi significati, che decorano oggetti prodotti in massa, come le lucerne, sono uno strumento ideale per l'esplorazione delle dinamiche socio sessuali all'interno della società romana<sup>177</sup>; le lucerne con decorazione erotiche possono quindi essere intese come un tipo di cultura materiale e visuale attraverso cui le ideologie e le dinamiche erotiche erano definite e attraverso cui erano comunicate localmente le diversità.<sup>178</sup>

---

<sup>173</sup> VUCETIC 2022, p. 12.

<sup>174</sup> VUCETIC 2022, p. 12.

<sup>175</sup> VUCETIC 2022, p. 12.

<sup>176</sup> VUCETIC 2022, p. 12.

<sup>177</sup> si rimanda all'esempio della lucerna con la figura femminile armata di scudo e pugnale, e le sue implicazioni nella dinamica del potere maschile all'interno della società romana, e quindi per estensione nell'esercito, collegato al contesto di ritrovamento dell'esemplare, VUCETIC 2023, pp. 31-33.

<sup>178</sup> VUCETIC 2022, p. 15.

#### 1.4 Le lucerne romane: iconografia delle scene erotiche.

Le raffigurazioni erotiche sulle lucerne si diffondono ampiamente a partire dalla prima epoca imperiale quando, assieme a una nuova sensibilità per le tematiche erotiche, va a definirsi un processo di standardizzazione della cultura materiale e artistica romana.<sup>179</sup> La massiccia distribuzione delle lucerne a tema erotico fa da contraltare alla relativa brevità della loro vita all'interno della cultura romana: la loro diffusione ha inizio circa nel I sec d.C. con la circolazione delle truppe imperiali e per la fine del secolo la loro produzione è già reperibile in contesti provinciali attraverso tutto l'impero, ma dopo il picco di II sec. d.C. le immagini erotiche iniziano a scomparire dal repertorio decorativo delle lucerne delle province latine, continuando a circolare fino alla fine del IV sec d.C. solo nell'est greco.<sup>180</sup> Le lucerne erotiche presenti nelle collezioni museali, se da un lato suggeriscono che si trattasse di oggetti ampiamente diffusi e circolanti nell'impero, dall'altro essendo etichettate come "oscene" e quindi isolate dai loro contesti culturali e archeologici, indicano meglio le pratiche collezionistiche degli ultimi secoli piuttosto che le tendenze di consumo di questi oggetti in antico.<sup>181</sup> Se si considera l'analisi eseguita da Vucetic (Vucetic 2023) che si basa sui materiali emersi in undici località dell'impero romano - l'agorà e il ceramico di Atene, Corinto, Pergamo, Efeso, Salamina di Cipro, Berenice (Bengasi), Treviri, Vindonissa (Windisch), Lione e Cartagine -, emerge che i rilievi a tema erotico costituiscono tra l'1,03% e il 5,90% delle lucerne totali di tutte le località, anche se va tenuto in considerazione che in molte regioni dell'impero, come ad esempio in Pannonia, simili decorazioni sono completamente assenti.<sup>182</sup> Queste informazioni permettono di dire che le immagini erotiche erano un motivo decorativo popolare ma, nonostante il contributo dato dall'innovazione tecnica e dalla pratica dello stampo, non così frequente: nonostante ciò l'avanzamento tecnico permise la produzione di immagini secondo un modello fisso e la loro diffusione all'intero dell'impero, e portò alla particolarizzazione locale attraverso il prestito di elementi presenti nella *koinè* globale, riadattando e riutilizzando schemi provenienti da repertori iconografici già circolanti e utilizzando tradizioni artistiche consolidate per la rappresentazione di corpi, come la

---

<sup>179</sup> VUCETIC 2023, p. 27.

<sup>180</sup> VUCETIC 2023, p. 27.

<sup>181</sup> VUCETIC 2023, pp. 27-28.

<sup>182</sup> VUCETIC 2023, p. 28.

convenzione stilistica di V secolo per la rappresentazione del corpo greco ideale per le scene di sesso idealizzate.<sup>183</sup> Il repertorio iconografico delle lucerne è condiviso anche con la ceramica sigillata prodotta nelle provincie, in quanto, la stessa officina produceva spesso sia lucerne a stampo che vasi ceramici: nonostante questo la continuità dei temi e l'aderenza ad essi sembra essere una conseguenza della continua circolazione di stili, schemi e iconografie che riscossero successo e popolarità anche in altre produzioni come appunto i vasi ma anche monete e pitture parietali.<sup>184</sup> Mettendo da parte i temi di derivazione mitologica che avevano alle spalle una lunga tradizione figurata consolidata già nel mondo greco prima che a Roma, il tema di interesse per le provincie latine, le scene che coinvolgono nani, si ispira alle convenzioni stilistiche che caratterizzavano le scene nilotiche romane del I sec a.C.: i nani sono rappresentati in generale con grandi teste e arti inferiori corti, e le figure femminili esibiscono in aggiunta posteriori sporgenti e seni cadenti; gli artigiani quindi riutilizzarono elementi delle scene nilotiche quali gli arrangiamenti delle figure e le caratteristiche stilistiche dei fisici deformi dei nani per dare origine alle scene erotiche con nani.<sup>185</sup> L'iconografia dei motivi decorativi a tema erotico risulta essere il frutto dell'appropriazione conscia di motivi e stili appartenenti al repertorio visuale presente e passato.

I rilievi dei dischi ritraggono uniformemente atti penetrativi genitali, o potenzialmente anali in alcuni casi, e coinvolgono sia figure umane maschili e femminili, che figure umane e animali in un vasto repertorio di posizioni; se si guarda all'oriente greco sono più comuni varianti che divergono dal rapporto eterosessuale a due, con scene che interessano due figure maschili, scene di gruppo o di sesso orale (*fellatio*), mentre mancano completamente scene con esclusivamente figure femminili o di sesso orale praticato a donne (*cunnilingus*).<sup>186</sup> La dimensione del campo visivo, anche se un fattore della scena, non influisce sulla selezione del tema o la sua creazione, poiché scene con molteplici individui, anche non coinvolti in attività erotiche, dimostrano che la scelta e formulazione del motivo erano in parte anche frutto della decisione dell'artigiano; nel caso dei rilievi delle lucerne si tratta di sistemi figurativi codificati e definiti da regole che appaiono immutabili: ad esempio la scena di coito frontale con la figura femminile supina vede come protagonisti sempre e solo corpi ideali mentre, similmente, nelle scene con animali e nani si possono trovare solo figure femminili in

---

<sup>183</sup> VUCETIC 2023, pp. 28-29.

<sup>184</sup> VUCETIC 2023, p. 29.

<sup>185</sup> VUCETIC 2023, p. 29.

<sup>186</sup> VUCETIC 2023, p. 30.

associazione a cocodrilli e cavalli.<sup>187</sup> L'insieme di regole per la creazione e l'uso di queste iconografie si basano sulla relazione tra le specifiche composizioni di figure ed elementi e i valori e significati ad esse associati rivelando che il senso delle scene erotiche dipende dagli elementi presenti e dalla loro disposizione strutturale: la caratteristica più evidente delle scene erotiche su disco appare essere la forte standardizzazione che però incoraggia comunque il cambiamento e la variazione del motivo nei termini della disposizione degli elementi.<sup>188</sup> Nel complesso le immagini erano prodotte attraverso la trasformazione di elementi e attraverso la sostituzione di motivi vecchi con quelli nuovi: ne consegue che le scene hanno delle varianti nella rappresentazione risultate dalle modifiche di gesti, pose e sguardi; ad esempio le scene di coito a tergo possiedono sei varianti in cui la figura femminile guarda avanti, in basso, indietro al partner, è stesa su un fianco, è in piedi e la sesta dove al posto della figura femminile è presente un giovane.<sup>189</sup> I tipi di scene incorporano elementi che si ripetono in tutto il repertorio erotico: ne risulta che le immagini sono vincolate ad un numero di elementi fissi e ripetuti che formano la base della "scena-tipo"; all'interno dell'omogeneità percepita emerge però una notevole diversità.<sup>190</sup> Il panorama di rappresentazioni definito dalle varianti tematiche, benché ampio, non scardina o trasforma la tradizione trasmessa: i motivi delle scene-tipo consolidano il nucleo del repertorio e standardizzano la struttura visuale nonostante con il tempo, e l'espansione romana associata all'intensificazione delle connessioni, il repertorio inizi a presentare elementi instabili diventando ancora più complesso; tuttavia la flessibilità della struttura, unita alla forma degli schemi e alle possibilità ideative permise agli elementi semantici dei tipi di combinarsi in nuovi modi o di venire assimilati a nuovi motivi.<sup>191</sup> Questo processo di trasformazioni, aggiunte e sottrazioni sfocia nella creazione di rilievi che divergono dagli schemi standard aprendo alla possibilità che le immagini dei dischi acquisissero nuovi significati ed effetti all'interno di contesti localizzati e in relazione al loro consumo.<sup>192</sup>

Per il terzo secolo gli artigiani producevano rilievi erotici marcatamente diversi da quelli circolanti nel periodo del principato: il confronto tra le rappresentazioni standardizzate di

---

<sup>187</sup> VUCETIC 2023, p. 30.

<sup>188</sup> VUCETIC 2023, p. 30.

<sup>189</sup> VUCETIC 2023, p. 31.

<sup>190</sup> VUCETIC 2023, p. 31.

<sup>191</sup> VUCETIC 2023, p. 31.

<sup>192</sup> VUCETIC 2023, p. 31, 33.

epoca imperiale e quelle greche di III secolo d.C. di scene di *coitus a tergo*, espone chiaramente questa differenza in cui i motivi centrali rimangono gli stessi, ma l'aggiunta e la rimozione di elementi iconografici producono una rappresentazione profondamente alterata che dava origine anche a nuovi significati.<sup>193</sup> Nonostante la differenza radicale rispetto ai tipi iniziali, attraverso la condivisione di stile e tema, l'iconografia locale fa riferimento al repertorio erotico delle lucerne condiviso a livello macroscopico: esempi come quelli della lucerna con *mulier equitans* armata di scudo e pugnale di Vindonissa o quello di *coitus a tergo* stante con figura femminile che intrattiene un bambino, dimostrano che forme e elementi derivanti dal repertorio visuale erano rielaborati in nuove combinazioni attraverso l'impero, in connessione con l'insieme di schemi e tipi disponibili derivanti dalle passate esperienze figurative.<sup>194</sup> I due esempi appena elencati mostrano come la sintesi locale di nuove iconografie si rivolgesse a contesti locali come quello militare del campo di Vindonissa o commentasse situazioni del tardo impero non prescindendo dagli elementi condivisi con le altre rappresentazioni diffuse in tutto l'impero.<sup>195</sup>

La diversità nella produzione attraverso i secoli e le provincie romane risiede anche nella diversa durata del successo delle iconografie erotiche sulle lucerne: se nel mondo romano il fenomeno inizia, si sviluppa e si esaurisce nell'arco dei primi due secoli dopo Cristo, nel mondo greco le lucerne decorate a tema erotico sono comparse poco prima, attorno al I sec a.C., e sono rimaste in circolazione fino alla fine del IV sec d.C.; nel quadro generale le scene idealizzate sono la maggioranza, con il 72,2% tra quelle prese in considerazione da Vucetic<sup>196</sup>, e hanno il loro massimo successo durante il I sec d.C. quando circolano in tutti i siti provinciali latini, mentre nell'oriente greco hanno successo solo nel III sec d.C., inoltre sono prevalenti nel mondo greco rispetto alle scene con i nani che invece circolano con la stessa frequenza di quelle ideali nelle provincie latine.<sup>197</sup> Tracciando i consumi del I sec d.C. dei campioni provinciali in esame emerge che le scene di *coitus a tergo* sono prevalenti con il 38,2%, anche se le scene di *mulier equitans* con il 21,3% e di coito frontale 25,1% erano quasi altrettanto popolari; tuttavia per l'inizio del II sec d.C. le scene di *mulier equitans* sembrano passare di moda e, mentre le scene di *coitus a tergo* sono ancora molto popolari nei siti latini

---

<sup>193</sup> VUCETIC 2023, p. 33.

<sup>194</sup> VUCETIC 2023, p. 33.

<sup>195</sup> VUCETIC 2023, pp. 33-34.

<sup>196</sup> VUCETIC 2023.

<sup>197</sup> VUCETIC 2023, p. 35

dove costituiscono la metà delle scene ideali, nei siti greci, oltre alle scene *a tergo*, sono altrettanto frequenti le scene di *mulier equitans* e di coito frontale: nel complesso il consumo del mondo greco mostra una varietà maggiore rispetto a quello dei siti latini.<sup>198</sup> Alcune tipologie di scene tuttavia mostrano una distribuzione limitata, come quelle di *mulier equitans adversa* che si trovano solo in alcuni siti greci o ancor più limitata come le scene di “sessantatré” che sono limitate ad una sola località greca.<sup>199</sup> Le scene di amplesso con protagonisti nani circolano durante il I e il II sec d.C. principalmente nei siti latini dove costituiscono il 47,7% delle totali anche se, in confronto alle scene ideali, possiedono una varietà di posizioni minore: i nani sono ritratti in scene di *coitus a tergo*, *mulier equitans adversa* e *mulier equitans*, e con maggior frequenza nelle prime due variabili (rispettivamente il 53,5% e il 43,7% delle totali con nani) rispetto all’ultima.<sup>200</sup> La frequenza delle scene con i nani continua fino al tardo I secolo d.C. dopo il quale il tema perde popolarità: nei centri di Lione e Treviri il calo dei consumi dei *symplegma* con nani è concomitante con il generale declino delle tematiche nilotiche in altre produzioni dopo il II secolo d.C. e, se in nord Africa simili temi rimangono popolari fino al IV sec. d.C., a Cartagine le scene con protagonisti nani scompaiono dalle lucerne appena dopo la fine del II sec. d.C.; nel complesso le scene erotiche con i nani sono sempre in associazione con il gusto per le tematiche nilotiche e quindi più comuni nelle comunità latine, mentre i rari casi ritrovati nel mondo greco sono quasi certamente riconducibili a commissioni di migranti latini.<sup>201</sup> Le scene con animali sono quelle con la distribuzione più scarsa e, generalmente più comuni nell’oriente greco, ritraggono principalmente figure femminili con cavalli e figure maschili con asini, mentre le figure di nani femminili con coccodrilli sono più diffuse nell’occidente latino.<sup>202</sup>

Il III secolo d.C. segna un momento di profonda crisi per l’impero romano: il declino delle città e l’indebolimento della rete urbana portarono ad un incremento dell’instabilità e le pressioni fiscali unite alle partizioni amministrative dei territori pesarono sulla rete di scambi economici; questi aggiustamenti ebbero la conseguenza di spingere le regioni di frontiera a gravitare economicamente verso i territori oltre confine.<sup>203</sup> Nel frattempo le Grecia

---

<sup>198</sup> VUCETIC 2023, pp. 35-36.

<sup>199</sup> VUCETIC 2023, p. 36.

<sup>200</sup> VUCETIC 2023, p. 36.

<sup>201</sup> VUCETIC 2023, pp. 36-37.

<sup>202</sup> VUCETIC 2023, p. 38.

<sup>203</sup> VUCETIC 2023, pp. 42-43.

continentale e le isole, in continuo declino economico, vedono una breve rinascita dell'industria delle lucerne.<sup>204</sup> Dal punto di vista ideologico il tardo II secolo d.C. vede l'emergenza di testi latini e greci che dibattono sul sesso e il matrimonio e comparano il sesso con le donne e con i giovani, nel mentre nelle filosofie di maggior successo circolanti in quel momento, quella cristiana e quella stoica, l'astinenza dal sesso è vista positivamente, e quando il cristianesimo viene istituzionalizzato si amplificano ancora di più i dibattiti sul sesso e il celibato.<sup>205</sup> In questo contesto, anche se lo stato della ricerca e il povero stato di conservazione delle testimonianze non permettono di esserne certi, le pitture parietali della casa delle volte dipinte di Ostia suggeriscono che l'uso di tematiche erotiche come motivo decorativo parietale era sopravvissuto fino al tardo impero.<sup>206</sup>

L'occidente latino attraversò considerevoli cambiamenti politici, religiosi ed economici che impattarono la struttura urbana e la topografia rurale: in Italia come nelle provincie latine la transizione alla religione cristiana attirò l'aristocrazia in ruoli di rilievo all'interno della comunità cristiana e lontano dalle cariche civiche e religiose convenzionali, ciò corrispose alla ridefinizione di una nuova concezione dell'identità romana e del corpo che rispondeva alla nuova devozione; le nuove proibizioni legali e restrizioni sociali modificarono i confini culturali e le dinamiche sociali, alterando le espressioni di mascolinità e femminilità della società romana perché rispondessero alla nuova morale che favoriva il controllo della propria sessualità e la purezza.<sup>207</sup> Anche se la scomparsa delle lucerne decorate con tematiche erotiche può sembrare intimamente collegata ai mutamenti appena elencati, le rappresentazioni a tema erotico non sparirono completamente dal repertorio decorativo dell'occidente latino: nel secondo quarto del II sec. d.C., periodo di declino dei rilievi erotici sulle lucerne, le officine ceramiche della valle del Rodano producono vasellame al tornio che spesso viene decorato con immagini di sesso acrobatico e iscritto con giochi di parole a sfondo sessuale; l'iconografia prodotta su medaglioni rappresenta momenti di spettacoli erotici pubblici e deride festività note, ma è anche possibile che queste scene elaborate servissero per commemorare specifiche ricorrenze come i *saturnalia*.<sup>208</sup> Il dato certo è che dopo la metà del II sec. d.C., almeno per alcune località come ad esempio Lione e Vienna, le immagini erotiche

---

<sup>204</sup> VUCETIC 2023, p. 43.

<sup>205</sup> VUCETIC 2023, p. 43.

<sup>206</sup> VUCETIC 2023, p. 43.

<sup>207</sup> VUCETIC 2023, p. 43.

<sup>208</sup> VUCETIC 2023, pp. 43-44.

rimasero in circolazione, anche se l'iconografia risulta ormai umoristica e quindi probabilmente connessa alla funzione di dono festivo o memento di qualche ricorrenza.<sup>209</sup>

Nell'oriente greco la situazione era profondamente diversa in quanto dal II sec d.C. la cultura greca stava vivendo un rinascimento che durò fino al tardo impero: questa rinascita era caratterizzata dalla ricentralizzazione dei classici di V e IV secolo a.C. che ispirarono una nuova produzione letteraria, filosofica, scientifica e retorica; l'identità culturale greca era definita dal servizio civico, dalla ricerca intellettuale e dalla dedizione agli dei, e l'importanza delle pratiche religiose non cristiane in questa identità era attestata dalla continua produzione di lucerne con decorazione mitologica nelle officine greche e dell'Asia romana fino al VI sec d.C..<sup>210</sup> Anche se resta difficile collocare queste immagini nella pratica religiosa o nel valore estetico, risulta chiaro che nonostante l'ufficializzazione del cristianesimo del IV sec d.C. come religione di stato e le restrizioni sulle pratiche, le immagini di divinità tradizionali continuarono a circolare nell'oriente greco.<sup>211</sup> La situazione dell'impero, unita allo sviluppo di un nuovo repertorio erotico e la sua distribuzione nel contesto di revival della cultura greca classica, sottolineano la possibilità che fossero sorte forme di riaffermazione dell'identità ellenica in luogo dell'instabilità culturale dell'impero: risulta quindi importante che, conservando il repertorio visuale erotico delle lucerne, la nuova identità artistica greca condivideva elementi caratteristici delle immagini erotiche in circolazione durante il primo impero; i nuovi rilievi erotici, nella loro innovatività e adattamento di vecchi schemi a nuove realtà, erano debitori nei confronti dei predecessori per gli elementi universali condivisi, finendo quindi per rientrare indirettamente nel più ampio repertorio erotico romano delle lucerne.<sup>212</sup>

Per riassumere le tipologie di scene erotiche, si espone la loro organizzazione divisa in tipi e varianti con lo scopo di indicarne brevemente anche l'origine del nome latino. Nell'insieme di scene erotiche all'interno del panorama artistico antico la prima distinzione da fare divide le scene che vedono coinvolti esseri umani da quelle che invece ritraggono temi mitologici: nelle scene mitologiche si annoverano gli episodi di Leda e il cigno, di Europa e il toro, di Ganimede e l'aquila, di satiri e ninfe e di centauri e menadi. La tipologia delle scene "umane" si può suddividere ulteriormente in due categorie: le scene ideali in cui i protagonisti sono

---

<sup>209</sup> VUCETIC 2023, p. 44.

<sup>210</sup> VUCETIC 2023, p. 44.

<sup>211</sup> VUCETIC 2023, p. 44.

<sup>212</sup> VUCETIC 2023, pp. 44-45.

esseri umani dalle fattezze e caratteristiche idealizzate, e le scene con nani in cui i soggetti sono affetti da nanismo. All'interno delle scene ideali possiamo distinguere tre sottogruppi: i tipi in cui sono presenti due figure umane (maschio e femmina), i tipi con scena erotica di gruppo e i tipi in cui la figura umana è coinvolta con un animale; nel sottogruppo più rilevante costituito da coppie umane sono presenti almeno otto sotto gruppi distinguibili dalla posizione della figura femminile: le scene di *coitus a tergo* in cui la figura femminile prona dà le spalle a quella maschile, le scene di *mulier equitans* in cui la figura femminile siede sopra a quella maschile distesa, le scene di *mulier equitans adversa* in cui, rispetto alla precedente, la figura femminile dà le spalle a quella maschile, le scene di coito frontale in piedi in cui le figure sono rivolte l'una verso l'altra, le scene di coito frontale "normale" in cui la figura femminile giace supina, le scene di *fellatio* in cui la figura maschile riceve del sesso orale da una femminile, le scene di coito in piedi in cui entrambe le figure sono stanti e infine le scene di stimolazione genitale orale reciproca. All'interno delle scene ideali il sottogruppo delle scene di sesso di gruppo, in cui i protagonisti sono sempre tre o più, sono coinvolte due o più figure maschili e una figura femminile in posizioni e attività che variano molto, mentre nel sottogruppo delle scene con animali generalmente si individuano figure maschili con asini e figure femminili con scimmie o cavalli. Il gruppo delle immagini con protagonisti nani manca di scene di sesso di gruppo, e il ventaglio delle varianti nei sottogruppi è più ristretto per le scene con figure umane e diverso per le scene con animali: nel sottogruppo con solo figure umane si trovano principalmente i temi già visti di *coitus a tergo*, *mulier equitans* e *mulier equitans adversa*, mentre in quello che vede coinvolte una figura umana e un animale si trovano esclusivamente figure femminili con cavalli e coccodrilli. Ognuna delle scene presenti in questi sottogruppi presenta possibili varianti dettate dalla combinazione di vari elementi: ad esempio le scene di *coitus a tergo* possono differenziarsi per la direzione dello sguardo della figura femminile verso avanti, verso terra, diretto all'amante, in posizione di fianco, in piedi o per la presenza di un bambino intrattenuto dalla figura femminile; allo stesso modo le scene di *mulier equitans* invece possono distinguersi per la posizione delle mani e del corpo della figura femminile che può esibire oggetti o inclinarsi in avanti o indietro rispetto ad un asse verticale. Le terminologie latine utilizzate in questa trattazione per definire le tipologie di scene, derivano dall'*Ars amatoria* di Ovidio dove, nella conclusione del terzo libro, l'autore si dilunga nel fornire suggerimenti posturali alle donne per sfruttare al massimo

gli aspetti fisici migliori in loro possesso: ad esempio alle donne di piccola corporatura suggerisce di mettersi a cavallo, mentre a quelle i cui fianchi sono segnati dalla dea Lucina con i parti, suggerisce di mettersi a cavallo alla maniera partica, ossia rovesciata.<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Ovid. *Ars Amatoria* III 773-778; GIBSON 2003, pp. 387-396.

## Capitolo secondo: l'eros e la sessualità del mondo romano.

### 2.1 L'eros e la sessualità del mondo romano: l'epoca tardo repubblicana e augustea.

Delimitare la dimensione sessuale della società romana è una questione complessa poiché, allora come oggi, alla sua definizione concorrono diversi elementi: il momento storico è un discrimine fondamentale perché delinea le relazioni sociali, diverse in base agli eventi su piccola e larga scala geografica, il progresso tecnico e medico assieme alla dimensione religiosa e morale ne delimitano le possibilità e sfumature e, mentre l'ordinamento giuridico guida i comportamenti nel rispetto della collettività, la dimensione delle tradizioni, della cultura e delle identità contribuisce ulteriormente a sfumare i confini netti e ad ampliare la variabilità all'interno di questa dimensione. Per individuare la dimensione dell'erotismo in cui si muovevano le donne nella Roma di epoca augustea, è quindi necessario evidenziare tutti gli elementi dell'epoca che servono a ricostruire l'ambiente sociale e culturale in cui i cittadini romani vivevano.

Il periodo della tarda repubblica è particolarmente ricco per lo studio della sessualità perché da esso ci sono giunti i discorsi e le lettere di Cicerone e la letteratura erotica di Catullo, ma è l'avvento di Ottaviano alla carica di *princeps* che ridefinisce completamente le proporzioni della sessualità nella società romana: nel panorama libertino di I sec a.C., l'interesse e il piacere al centro delle relazioni portano alla banalizzazione dell'adulterio, al quale partecipano attivamente anche le donne che, nel periodo tardo repubblicano, hanno acquisito sempre maggior potere ed influenza aumentando il numero delle matrone dai liberi costumi e padrone dei loro beni.<sup>214</sup> Le donne di rango elevato nella Roma di epoca augustea hanno imparato l'arte della seduzione, coltivano la propria cultura e si occupano della propria bellezza ed eleganza in maniera maniacale; di contro però non si occupano più di politica

---

<sup>214</sup> DOSI 2008, p. 95.

preferendo i salotti, circondandosi di poeti e filosofi, esercitando giochi d'amore e sviluppando talenti da attrici.<sup>215</sup> Parimenti alla libertà delle matrone anche le donne plebee ingrossano le fila delle donne che hanno guadagnato maggiori libertà d'azione: ragioni materiali, oltre al desiderio di evasione, guidano la ricerca di mezzi di sostentamento da parte delle donne plebee che, a differenza degli uomini con il sistema della clientela, non dispongono di mezzi per procurarsi denaro e sostentamento.<sup>216</sup> Nel momento storico che vede il rafforzarsi di un potere forte e nonostante la concezione di morale dei *Patres* sia finita sotto la pressione di una società più libertina, la vita amorosa resta una dinamica complessa ancora ricca di segreti: la poesia porta alla luce parte del mondo sentimentale finora sepolto, lasciando trasparire la libertà dei costumi amorosi divenuti immagine di questa società.<sup>217</sup>

Nel momento in cui Augusto si pone l'obiettivo di ristrutturare la morale della società romana, il primo passo che intraprende è la riforma dei costumi attuata con la *Lex Julia de maritandis ordinibus*, con cui si mirava ad incentivare i matrimoni e la *Lex Julia et Papia* per la procreazione, intimando a celibi, vedovi e divorziati senza figli di sposarsi con la minaccia di perdere parte dell'eredità; la seconda legge, la *Lex Julia de adulteriis coercendis*, oltre a riformare la legge in materia di fedeltà coniugale, stabilisce che qualsiasi atto sessuale compiuto fuori dal matrimonio e del concubinato, con eccezione delle prostitute, sia perseguibile come *crimen*, ossia come delitto pubblico, e quindi punibile da qualunque cittadino, sottraendo così la sfera della morale sessuale alla vita privata e consegnandola alla giurisdizione dello stato.<sup>218</sup> La *Lex de adulteriis* punisce inoltre lo *stuprum* contro vergini e vedove, lasciando quello contro adolescenti ancora all'ordine della *Lex Scatinia* che probabilmente puniva più in generale l'omosessualità tra persone di nascita libera.<sup>219</sup> Questa situazione giuridica fa da sfondo alla poetica erotica del periodo prodotta da Propertio Tibullo, Orazio e più tardi Ovidio che, adottando identità fittizie, parlano di rapporti extraconiugali con donne sposate forse inventate o forse no: questa letteratura esalta le virtù di questi intrighi, opponendosi alla tradizione romana e ai tentativi riformatori di Augusto, che

---

<sup>215</sup> DOSI 2008, p. 95.

<sup>216</sup> DOSI 2008, p. 97.

<sup>217</sup> DOSI 2008, p. 98.

<sup>218</sup> DOSI 2008, p. 118; MCGINN 1998, p. 70.

<sup>219</sup> DOSI 2008, pp. 22-23, pp. 118-119.

invece miravano a valorizzare la partecipazione politica e militare del cittadino, e la castità e riservatezza della moglie.<sup>220</sup>

Ma se i panorami giuridico e politico si contrapponevano per valori e intenti a quello letterario, quale era la reale importanza e presenza dell'erotismo e della sessualità nella cultura e nelle tradizioni della Roma dell'epoca? L'immaginario erotico della Roma repubblicana prima, e imperiale poi, affondano le proprie radici nell'universo religioso attinente ai riti di fertilità della Roma dei primi secoli. La fertilità costituiva una preoccupazione comune e fondamentale in tutte le forme iniziali di religione, ed è troppo semplice oggi considerare questo fatto, e il suo universo rituale e figurativo, con divertimento e imbarazzo, senza tenere a mente l'importanza del buon rendimento delle fonti di cibo per il mondo antico: seppur circondato da sistemi e macchinari moderni, il contadino contemporaneo può comprendere bene l'importanza della buona riuscita del raccolto e la sua dipendenza da una miriade di fattori più o meno prevedibili e più o meno gestibili qualora siano distruttivi; maltempo fuori stagione, malattie delle piante e piaghe di insetti oggi non costituiscono più fonte di carestia ma possono comunque, come allora, decidere il destino di una famiglia che dipende dal frutto dei campi.<sup>221</sup> Il tema religioso della fertilità della terra e delle persone affonda le sue radici iconografiche nella figura e forma della madre: l'arte paleolitica ritrae donne formose dalle pronunciate caratteristiche collegate alla generazione e fertilità, e divinità madri o della maternità proteggono le donne e la fertilità in generale dall'alba dei tempi e, nonostante la comparsa del fallo e di altri riti, culti e simboli di fertilità, rimangono rilevanti attraverso i secoli; l'agricoltura e l'allevamento introdussero nella sfera della fertilità anche il ruolo della componente maschile, e nonostante le nuove divinità comparse con questa novità, la figura della dea madre o il legame tra fertilità e mondo femminile non vennero mai meno.<sup>222</sup>

Il mondo romano tratta quindi con la sessualità e i suoi elementi figurati fin della sua fondazione proprio in riguardo ai temi della fertilità e del buon augurio di prosperità: il 17 marzo, giorno dei *liberalia*, festa del dio *Liber*, avviene il riconoscimento della maggiore età per i giovani cittadini romani e, anche se col tempo andrà perduta questa usanza, era una festività caratterizzata, in base a quanto riporta Agostino citando a sua volta Varrone<sup>223</sup>, da

---

<sup>220</sup> ORMAND 2009, p. 130.

<sup>221</sup> JHONS 1982, p. 39.

<sup>222</sup> JHONS 1982, pp. 39-40.

<sup>223</sup> Aug. *De civ.*, VII, 21, citato in ROBERT 1997 p. 80.

“una licenza sfrenata”.<sup>224</sup> In questa festività venivano adorati i genitali maschili senza pudore e una loro riproduzione di considerevoli dimensioni procedeva su un carro, venendo adornata con corone dalle pudiche matrone per assicurare prosperità ai campi -ecco spiegata la data primaverile della festa- e più ampiamente fecondità alla popolazione di Roma: culti fallici legati alla prosperità e alla buona sorte sono sempre esistiti ovunque, ed è quindi logico che al dio *Liber* si tributi anche un culto del fallo, poiché protettore della fecondità della popolazione maschile che ha appena raggiunto l’età per sposarsi e fare figli, in questo è pari alla dea *Libera* che faceva lo stesso per le donne rifacendosi al modello della dea-madre o della maternità indicato poco fa.<sup>225</sup> Il culto, che aveva come scopo il propiziare la fecondità *tout court*, veniva anche svolto con offerte di vino, come avveniva per Bacco e Dioniso, e sarà quest’assimilazione che darà origine ai Baccanali, feste con tali eccessi da costringere il senato a vietarle nel 186 a.C., ma anche origine alla triade agraria *Liber, Libera* e Ceres che presedeva al buon raccolto dei campi in tutte le sue primizie e alla loro abbondanza.<sup>226</sup> La portata dei temi che rappresentano la fertilità risulta quindi molto ampia: la madre, in cinta, che allatta o in compagnia di un infante, i vegetali, in particolare grani e frutta, gli oggetti, come cornucopie trascinanti di primizie, e infine il fallo, da solo o in dimensioni smisurate come parte di una figura umana; la fertilità però, come si è visto per i riti di *Liber*, può inoltre essere rappresentata, propiziata o invocata anche con l’atto dell’accoppiamento che, oltre a venir eseguito occasionalmente durante i riti e le festività, può essere rappresentato in scene figurate con protagonisti umani come animali.<sup>227</sup> Assicurare la fertilità sia della natura e dei mezzi di sostentamento che della stirpe umana, è quindi intimamente legato al concetto di protezione: il normale sviluppo dei processi agricoli e il loro rendimento vanno protetti e tutelati e, in ogni modo possibile, favoriti per migliorare ed aumentarne il rendimento.<sup>228</sup> A questa necessità di protezione e propiziazione sono collegate figure come quella di Fauno che, come il greco Pan, da un lato protegge i campi e il bestiame assicurandone la salute e la fertilità, e dall’altro punisce i trasgressori dei terreni che protegge, e spaventa con lo scopo di allontanare eventuali forze maligne: le rappresentazioni di Fauno lo vedono come una figura barbata vestita da una pelle di capra ma, nonostante la mancanza della caratteristica itifallica,

---

<sup>224</sup> DOSI 2008, p. 24.

<sup>225</sup> DOSI 2008, pp. 24-26.

<sup>226</sup> DOSI 2008, pp. 26-27.

<sup>227</sup> JHONS 1982, p. 40.

<sup>228</sup> JHONS 1982, p. 52.

non c'è motivo di dubbio sul suo legame con la fecondità, in quanto poteva essere la divinità venerata nella festa dei *Lupercalia*, festività questa legata alla fertilità e alla delimitazione e messa in sicurezza dei confini dei territori.<sup>229</sup>

La divinità per eccellenza caratterizzata da un vistoso e smisurato apparato genitale, e legata quindi certamente ai riti di fertilità, protezione e buon auspicio, era invece Priapo: incaricato in particolare di vegliare su giardini e fattorie, appariva come una figura grottesca dal caratteristico fallo eretto smisurato, spesso rivelato da una veste appositamente sollevata dalla divinità per trasportare frutti e prodotti della terra (Fig. 2.1).<sup>230</sup> L'enfasi posta sul fallo di cui erano dotate le figurazioni del dio è in grado di isolare questa caratteristica dalla dimensione umana della divinità, per diventare oggetto apotropaico isolato ma con le medesime funzioni: allontanare il male e propiziare la fertilità; considerando che nel mondo romano, come anche in quello greco, la dimensione smisurata dei genitali maschili non è considerata attraente ma piuttosto ripugnante e repellente, si può individuare in essa l'abilità di tenere lontano il male ed allontanare le cattive influenze, mentre nella grottesca figura umana che lo reca un punto di contatto con la dimensione naturale e benevolente utile ai credenti.<sup>231</sup> Il punto di contatto tra queste credenze, espressamente legate ad elementi oggi ascrivibili alla nostra percezione della dimensione sessuale, è la serietà da cui erano caratterizzate le celebrazioni e il fatto che vi fossero coinvolti tutti gli esponenti della cittadinanza: come già enunciato si trattava infatti della celebrazione di questioni di primaria importanza per la società, che riguardavano il benessere dell'intera comunità e la sua sopravvivenza, quindi, nonostante oggi l'aspetto erotico o sessualizzante di certi riti o figurazioni ci possa indurre a provare pudore o divertimento, all'epoca non esisteva alcun legame tra queste tradizioni e gli aspetti del piacere personale o dell'attività sessuale.<sup>232</sup>

Individuati gli aspetti giuridici e della tradizione, non resta che chiudere il panorama riguardante la dimensione pubblica dell'eros e della sessualità dei romani con l'aspetto politico e sociale: come gli amuleti fallici al collo dei minori assieme alla *bulla* o sui finimenti di un cavallo pregiato, le figurazioni genitali maschili offrivano protezioni contro il malocchio, e con la loro assurdità catturavano lo sguardo invidioso, e quindi foriero di

---

<sup>229</sup> JHONS 1982, pp. 48, 50.

<sup>230</sup> JHONS 1982, p. 50.

<sup>231</sup> JHONS 1982, p. 52.

<sup>232</sup> JHONS 1982, p. 56.

malasorte, della società romana, fortemente competitiva e conscia dello status sociale.<sup>233</sup> Come già visto per la fertilità dei campi, più una cosa è importante o carica di significato, più essa risulta esposta al maleficio di dei, uomini e forze del male in generale: per questo motivo il *triumphator* aveva il permesso di indossare una *bulla* e procedeva su un carro adornato da un fallo (*fascinum*), allo scopo di proteggersi in quella circostanza di massima vulnerabilità, dovuta alla potenza e importanza dell'evento del trionfo.<sup>234</sup> Allo scopo di riconoscere la minaccia e al tempo stesso di scongiurarla, le truppe stesse coprivano di insulti il trionfatore, lanciando su di lui frasi con vocaboli scurrili e spesso a sfondo sessuale: lo stesso Cesare nel momento del trionfo sui Galli, veniva definito dalle sue stesse truppe conquistatore di Galli e di donne, ma anche conquistato da Nicomede di Bitinia, per i pettegolezzi sulla sua presunta omosessualità passiva esibita dal condottiero durante l'ospitalità presso il sovrano orientale.<sup>235</sup> Il caso della presunta omosessualità - o bisessualità - di Cesare evidenzia un aspetto fondamentale della visione romana sulla sessualità in epoca tardo repubblicana ed augustea; per la società romana, e soprattutto per la componente maschile, all'interno di un rapporto sessuale non contava il tipo di genitali ma piuttosto il ruolo ricoperto nell'atto, a sua volta definito dal proprio stato giuridico e sociale. Il termine *vir*, secondo Jonathan Walters<sup>236</sup>, non rappresenta solo il sesso ma anche il genere e lo status sociale della persona: *viri* erano infatti i cittadini liberi che potevano arrogarsi il diritto di dominare non solo le donne e gli schiavi, ma anche gli altri uomini non appartenenti alla stessa classe sociale.<sup>237</sup> In quest'ottica solo i cittadini erano completamente uomini nella propria sessualità andando a dividere la sfera della sessualità a Roma in due parti ben distinte: i *viri* a pieno titolo sociale e giuridico e tutti i "non-*viri*"; è da tenere a mente però che, sin da subito e sempre più col procedere del tempo, anche all'interno della categoria dei "non-*viri*" si vengono a imporre delle differenze, in quanto non è possibile paragonare la disponibilità all'abuso di un giovane schiavo maschio a quella di una ricca matrona sposata.<sup>238</sup> Definita l'appartenenza e le specifiche dei dialoganti nel discorso della sessualità romana ora è importante definire che forme di interazione ci potevano essere tra di essi: se da un lato l'insieme dei "non-*viri*" poteva, sempre in diversa

---

<sup>233</sup> KELLUM 1996, p. 173.

<sup>234</sup> KELLUM 1996, p. 174.

<sup>235</sup> KELLUM 1996, p. 174.

<sup>236</sup> WALTERS 1997.

<sup>237</sup> ORMAND 2009, p. 135.

<sup>238</sup> ORMAND 2009, p. 135.

misura, subire i capricci dei viri, dall'altro che forme di interazione avvenivano all'interno dei due insiemi?. All'interno della rigida divisione tra *viri* e "non-*viri*" esistono innumerevoli categorie per definire i rapporti quasi in ogni singolo caso; per cominciare il cittadino romano, tra le altre cose, possedeva il diritto inviolabile a non essere percosso o frustato, in quanto si trattava di forme di comportamento che subiva e, in qualche modo anche definivano, la schiavitù: venire picchiati poteva portare a ritenere la vittima uno schiavo e di conseguenza passibile di abuso sessuale, rischiando persino di scivolare più in basso nella struttura sociale o venire identificato come schiavo.<sup>239</sup> Per quanto riguarda gli uomini che invece sceglievano di venire penetrati, o che i moralisti temevano traessero piacere da tale pratica, era costume analizzarne attentamente il comportamento per porlo a scrutinio e in seguito, di conseguenza, deriderlo e ridicolizzarlo; anche se esistono diversi modi per definire tali uomini, hanno tutti in comune lo scopo di far assimilare gli uomini penetrati al genere femminile *tout court*: a farla da padrone è il termine *mollis*, con il quale si intendeva una mollezza non solo sessuale, ma più generale anche di costumi e pratiche, che facevano appartenere l'uomo in questione più alla sfera delle donne che a quella degli uomini.<sup>240</sup> Altri termini con cui si definiva i cittadini maschi devianti erano *impudicus*, che indicava la contrapposizione del comportamento alla *pudicitia* dimostrata dalle donne che si comportavano secondo i dettami della castità romana, *pathicus*, che implicava il subire azioni contro la propria volontà, e infine *cinaedus* che, derivante dal greco *kinaidos*, oltre ad indicare una passività sessuale, implicava anche smodati e non consoni appetiti sessuali, e quindi che violava il costume di genere.<sup>241</sup>

Le donne romane, nonostante la sottomissione al *vir*, avevano libertà maggiore rispetto a quelle greche: le mogli potevano pranzare coi mariti, oppure disporre delle proprie ricchezze personali liberamente, ma nonostante queste libertà, a prescindere dal loro rango sociale, rimanevano sempre sotto la tutela di un uomo, prima il padre e poi il marito; esistevano però delle forme di libertà che potevano essere acquisite, come ad esempio nel matrimonio *sine manu*, dove il padre continuava a detenere la potestà della figlia e, se veniva a mancare, la donna in questione, benché soggetta a tutela, non sottostava più direttamente ad alcuna figura maschile, guadagnandoci tra le altre cose anche una certa libertà sessuale.<sup>242</sup> Allo stesso

---

<sup>239</sup> ORMAND 2009, p. 136, pp. 178-180.

<sup>240</sup> ORMAND 2009, p. 137.

<sup>241</sup> ORMAND 2009, p. 137.

<sup>242</sup> ORMAND 2009, p. 141.

tempo questa eventualità spaventava i romani perché era diffusa la concezione che la donna, non più custodita da figure maschili, rispondesse indiscriminatamente ai propri appetiti sessuali, violando il codice morale basato sulla *pudicitia* che le imponeva la società romana; anche le donne “normali” erano guardate con sospetto per quanto riguarda la sfera sessuale, in quanto dovevano essere controllate perché, come già detto, non erano in grado di tenere a freno i propri appetiti.<sup>243</sup> L’atteggiamento previsto per le donne era la passività anche se, donne di ranghi sociali diversi, potevano dover rispondere a più o meno obblighi o aspettative: le mogli potevano rifiutare l’esecuzione di certe pratiche sessuali mentre le prostitute, sia libere che schiave, erano sempre e comunque passive; ma se nel rapporto con gli uomini era prevista la passività, considerata condizione normale in tale dinamica, esistevano anche delle donne devianti che sovvertivano tali dinamiche.<sup>244</sup> La *tribas* o le *tribades*, intese come donne omosessuali, sono figure di difficile definizione, in quanto anche il termine per definirle risulta privo di una precisa eziologia, non fornendo un preciso significato che delinea il motivo o la caratteristica di questa devianza: sembra che il termine derivi da un verbo che significa strofinare o sfregare, indicando quindi un preciso comportamento sessuale omoerotico, ma nel caso di Marziale<sup>245</sup> il termine viene utilizzato per indicare quella che oggi potremmo definire come una dominatrice, in quanto viene descritta la penetrazione di un ragazzo ad opera di una donna.<sup>246</sup> Anche se l’accezione intesa da Marziale può essere definita come un’esagerazione, quello che emerge è il giudizio nei confronti dell’atteggiamento deviante messo in atto dalle *tribades*, che violano le regole sociali di genere e si appropriano di diritti non propri: l’accento dell’interesse per la questione non cade quindi sull’omoeroticità della situazione, ma piuttosto sul sovvertimento dei ruoli e delle regole di genere della società romana; a riprova dell’eccessiva evanescenza dei confini del termine *tribas/tribades*, Seneca il Vecchio<sup>247</sup> utilizza questo termine per definire due donne che dormono insieme, quindi omosessuali, ma di conseguenza non dando alcuna importanza all’agenzia attiva o passiva delle due donne in questione, finendo per evidenziare che l’interesse dei romani era la critica alla devianza in sé, piuttosto che l’individuazione del

---

<sup>243</sup> ORMAND 2009, pp. 141-142.

<sup>244</sup> ORMAND 2009, p. 142.

<sup>245</sup> Mart. 7.67.

<sup>246</sup> ORMAND 2009, pp. 142-143.

<sup>247</sup> Sen. *Contr.* 1.2.23.

soggetto deviante all'interno di un contesto omoerotico.<sup>248</sup> Della sessualità, dei ruoli, delle libertà e della giurisdizione riguardante le donne romane, centrali nel discorso di questa disamina, si tratterà più ampiamente e approfonditamente nel prossimo capitolo.

Fuori dal matrimonio, a differenza delle donne romane, il cittadino di Roma è completamente libero di esercitare la propria sessualità, sempre nei limiti già individuati del ruolo attivo, usufruendo delle prostitute: la sacralità del matrimonio romano, indissolubile nei primi tempi, impediva formalmente al marito di avere relazioni con altre donne, ma nella realtà l'adulterio era punito solo se l'oggetto dei desideri era un'altra donna sposata, in quanto il *vir* romano era di fatto giuridicamente libero di disporre della prostituzione sia maschile che femminile, sia di liberi che di schiavi. Se numerose testimonianze restituiscono episodi di punizioni più o meno gravi per le donne adulate, di contro molte testimonianze riportano come le mogli tollerassero l'adulterio dei mariti: Valerio Massimo<sup>249</sup>, ad esempio, racconta di come Emilia Terzia, moglie di Scipione africano, tollerasse i suoi tradimenti con le schiave di casa, per non ontare il nome del marito, conquistatore del mondo, con la colpa, mentre Plauto<sup>250</sup> racconta delle lamentele di una figlia al padre dei tradimenti del marito, alle quali egli risponde dicendole che non deve guardare cosa fa, dove va e cosa pensa il marito, e visto che la veste, sfama, adorna di gioielli e fornisce di schiave non dovrebbe lamentarsi troppo.<sup>251</sup> Il quadro che emerge ritrae il cittadino romano, sia sposato che no, come quasi completamente libero nella propria, si tenga a mente sempre attiva, sessualità; la prostituzione quindi era una pratica socialmente accettata perché funzionale alle necessità del cittadino romano che, come riportano alcuni autori, altrimenti rischiava di dover sfogare i propri bisogni con donne sposate in mancanza di altre soluzioni: perfino Cicerone afferma, nel discorso *Pro Caelio*<sup>252</sup>, che “se esiste qualcuno con l'idea che i giovani non possano fare l'amore, anche con le prostitute, è dalla così solida - e anche se non condannabile- morale da essere, non solo fuori dal tempo, ma anche dimentico delle concessioni e dei diritti che derivano dai padri, poiché quando ciò non era abitudine? Quando era biasimato? Quando non era permesso? Quando non era legale fare quello che è un privilegio legittimo?”.<sup>253</sup> Altre testimonianze, per niente meno

---

<sup>248</sup> ORMAND 2009, p. 143.

<sup>249</sup> V. Max 6, 7, 1.

<sup>250</sup> Pl. *Men.* 787 ff.

<sup>251</sup> KIEFER 1971, p. 32.

<sup>252</sup> Cic. *Pro Cael.* 20.

<sup>253</sup> KIEFER 1971, p. 55; ORMAND 2009, pp. 170-176.

autorevoli, tramandano della consuetudine di frequentare il lupanare, come Seneca il Vecchio<sup>254</sup> che scrive “egli non ha fatto alcun male, ama una prostituta -cosa comune- è giovane; aspettate e migliorerà, sposando una moglie”, e continuando di seguito “godo dei piaceri permessi alla mia età e vivo secondo le regole disposte per i giovani uomini”; un’altra testimonianza, proveniente da una voce impensabile per l’argomento, viene riportata da Orazio<sup>255</sup> che, citando il severo moralista Catone, riporta “una volta, quando un nobile lasciò il bordello, - Benedetto! tu sia per la virtù - affermò il saggio Catone: poiché quando le loro vene sono rigonfie di orrenda lussuria, i giovani uomini è meglio vadano lì, piuttosto che a macinare il mulino privato di qualche marito”.<sup>256</sup> Dalle fonti possiamo quindi dedurre che i diritti dei cittadini romani erano al centro dell’attenzione, e che a cascata veniva tutelata la loro sfera matrimoniale, poiché la donna sposata è proprietà del marito, e il loro diritto allo svago erotico, perché così non costituiva un rischio per le già citate mogli: l’altro elemento che emerge è che dai tempi antichi della Roma arcaica fino all’epoca di Cicerone, la morale non deve essere stata così restrittiva da impedire ai giovani celibi di frequentare le case chiuse o le prostitute in generale, né esser degenerata così tanto dall’iniziale stato preso a modello di perfezione nelle epoche successive.<sup>257</sup> A Roma una donna in associazione sessuale con un uomo con cui non era sposata poteva rientrare in tre casistiche diverse: o era una schiava che non aveva alcuno stato sociale da difendere, o una libera che in più della schiava aveva solo la libertà, oppure una donna libera la cui posizione e ruolo sociale impedivano che fosse privata del rispetto dal relazionarsi con uomini fuori dal matrimonio, venendo giudicata moralmente solo da cerchie particolarmente severe.<sup>258</sup> Una cosa appare certa alla luce dell’importanza data più all’aspetto giuridico e sociale del sesso che all’atto stesso in sé, cioè che l’attività sessuale era percepita come una cosa estremamente naturale ed era affrontata in maniera più semplice e innocente rispetto a oggi, in quanto queste donne venivano considerate ancelle al servizio di Venere e Cupido, e i loro cuori non erano lacerati dai rimorsi della coscienza e né rischiavano di venire considerate così inferiori come le prostitute contemporanee.<sup>259</sup> Seppur quanto detto induca a pensare che la civiltà romana avesse regolato e legiferato su ogni aspetto della

---

<sup>254</sup> Sen. *Contr.* 2, 4, 10.

<sup>255</sup> Or. *Sat.* 1, 2, 31.

<sup>256</sup> KIEFER 1971, p. 55.

<sup>257</sup> KIEFER 1971, p. 56.

<sup>258</sup> KIEFER 1971, p. 57.

<sup>259</sup> KIEFER 1971, p. 57.

propria vita, la prostituzione nell'antica Roma non possedeva un quadro giuridico dedicato, ma piuttosto compariva sanzionata o regolata come aspetto secondario in altre leggi.<sup>260</sup>

Alla luce di quanto detto finora si può dire che la sessualità romana, svincolata dal sistema di riti, tradizioni e usanze con il loro repertorio di simboli e immagini, era basata attorno a ruoli sociali, che per quanto ben definiti e inquadrati anche a livello giuridico, rimangono tuttavia evanescenti, in quanto è possibile sia correre il rischio di venir meno alle caratteristiche richieste per farne parte che il conquistare gli elementi necessari per accedervi: un *vir*, cittadino maschio adulto, rischiava di perdere la sua autorevolezza e valore qualora fosse fatto oggetto di abusi sessuali o fosse diffusa la voce di un suo atteggiamento sessuale passivo, mentre invece per le donne era possibile, nonostante lo stretto regime di controllo, acquisire certe libertà in grado di spaventare i *viri* della comunità romana. Le leggi romane, pur non scendendo nello specifico proibendo o sanzionando particolari comportamenti sessuali, rimanevano chiare sull'inviolabilità del cittadino romano, ragazzo, ragazza o donna adulta che fosse, e sulla tutela dei ruoli sociali e della sacralità e purezza delle famiglie; dall'altro lato emerge però dalle fonti un giudizio sociale consentito dall'esistenza di norme di comportamento non scritte o espresse da leggi, che vedevano gli uomini esercitare un autocontrollo rigoroso, non solo dei propri appetiti sessuali, ma su tutti gli aspetti della propria vita come il vestire, il mangiare e l'uso delle proprie ricchezze.<sup>261</sup> Per l'altro sesso era imposto, come per gli uomini, l'autocontrollo dei propri appetiti sessuali, il mantenimento della riservatezza sulle proprie relazioni sessuali e che le proprie relazioni sociali si consumassero tutte nell'ambito familiare.<sup>262</sup>

## 2.2 L'eros e la sessualità nel mondo romano: l'arte erotica e l'arte sessuale.

Benché l'osservazione che i romani fossero ossessionati dal sesso possa sembrare vera a questo punto della disamina, le argomentazioni recate in merito finora dovrebbero adeguatamente dissuadere dal pensare così facilmente una simile associazione. Le culture e civiltà mediterranee, eredi e figlie di quelle romane, sono permeate tuttora dello stesso motivo

---

<sup>260</sup> MCGINN 1997, p. 18.

<sup>261</sup> ORMAND 2009, p. 181.

<sup>262</sup> ORMAND 2009, p. 181.

per cui i romani si affidavano al *fascinus*: la paura della cattiva sorte. Veicolato dalla vista, il malocchio appunto, colpisce chi viene visto, e trae forza dalle passioni e pulsioni di chi osserva, per colpire come una malattia contagiosa ad insaputa di chi lo trasmette e di chi lo riceve.<sup>263</sup> La paura di questa dinamica che agisce all'insaputa di tutti, spinge il romano ad affidarsi a strumenti e pratiche in grado di esercitare fascino o attrazione, per attirare gli sguardi, e quindi evitare di incorrere nel contagio delle invidie e malasorti provenienti dagli altri. Questi strumenti e pratiche, costituiti da formule magiche, gesti e amuleti, hanno lo scopo di offendere lo sguardo malevolo o disarmarlo con il riso: entrano in gioco quindi segni di disprezzo come lo sputo, oppure la ritorsione a mezzo di un occhio preventivo, o infine figure scandalose e grottesche.<sup>264</sup> Sorge da questo bisogno di sfuggire alla sfortuna, la grande diffusione e successo di oscenità, quali richiami al sesso, all'accoppiamento e rappresentazioni di entrambe o di genitali, che trovano le loro origini prima che altrove in gesti rituali in grado di offrire protezione situazionale e temporanea: i gesti, come quello delle corna o del dito medio o della "fica" con il pollice tra l'indice e il medio, hanno lo scopo di rappresentare l'erezione dovuta all'eccitazione sessuale di entrambe i sessi, e molto spesso finiscono per essere rappresentati in coppia in amuleti, con l'intento di perpetuarne il potere protettivo nel tempo ed aumentare il valore dell'amuleto tramite insiemini di elementi diversi.<sup>265</sup> Il gesto, limitato nel tempo, non garantisce la protezione necessaria dal costante pericolo del malocchio, rendendo quindi necessario materializzare la protezione data dai gesti in rappresentazioni di osso, avorio, pietra o metallo, nelle forme di ciondoli e pendenti, che si portavano al collo o alla cintura, con lo stesso valore protettivo di figure di animali e divinità: come abbiamo visto la *bulla* dei ragazzi non adulti era segnata da un fallo, e Macrobio riporta che i vincitori in trionfo portassero una *bulla* con i *remedia quae crederent adversum valentissima*, assieme ad un fallo enorme appeso al carro.<sup>266</sup> Questo avviene perché più è importante il motivo che può attrarre le forze del maligno, più si rende necessario proteggerlo dall'invidia, dall'odio e dalle altre passioni ed emozioni negative, che si riversano sul malcapitato attraverso il canale preferenziale dello sguardo.

Il potere protettivo non era appannaggio esclusivo di chi rischiava la vita come soldati e gladiatori, si chiedeva infatti protezione anche per beni mobili e immobili: le case erano

---

<sup>263</sup> MARCADÉ 1976, pp. 39-40.

<sup>264</sup> MARCADÉ 1976, p. 40.

<sup>265</sup> MARCADÉ 1976, pp. 40-41.

<sup>266</sup> MARCADÉ 1976, p. 42.

popolate di motivi decorativi itifallici che, dipinti, scolpiti, intagliati o appesi, concorrevano tutti insieme nella protezione della famiglia da ciò che proveniva da fuori, quando vicino agli usci, e da ciò che si aggirava nelle tenebre della casa stessa quando disposti nelle stanze e nei triclini.<sup>267</sup> Falli rapaci con artigli e ali proteggevano con il loro agguato costante anche gli usci di attività commerciali (Fig. 2.2), come l'esempio di una panetteria di Pompei, in cui il fallo in questione è accompagnato anche dall'iscrizione beneaugurante *Hic habitat felicitas* (Fig. 2.3).<sup>268</sup> Da questa breve esposizione, oltre che da quelle precedenti, emerge come il mondo romano non esibisca il sesso e l'oscenità con un perverso intento esibizionistico, ma che piuttosto la proliferazione di immagini erotiche e di motivi sessuali sia invece la trasposizione materiale di una dimensione magica protettiva contro l'invidia, il malocchio e la cattiva sorte, che permeava l'esistenza quotidiana dei romani.<sup>269</sup> Il perché della scelta del sesso, tra tutte le possibili "magie" a disposizione dei romani per la propria protezione, va forse ricercato nella potenza grezza e primitiva dell'amore, che secondo Plutarco: "...sgorga e nasce dalla vista, in modo tale che colui che è preso d'amore si strugge e si scioglie tutto guardando la bellezza delle persone che ama come se entrasse in esse" e poi "...il pensiero del gioco d'amore fa drizzare la natura...e il seme degli uomini è più potente ed è più idoneo a generare quando hanno contatto con una donna amata"; l'amore quindi, fatto di esperienza vissuta e osservato da tutti, colpisce ognuno agitandone lo spirito, e mettendo in primo piano, tra le integrità umane minacciate dal malocchio, quella delle funzioni sessuali.<sup>270</sup> La prima preoccupazione umana popolare è l'integrità della propria dimensione sessuale, che quindi diventa il bersaglio primo delle energie e forze malefiche in atto, richiamando l'attenzione delle streghe e maghi che offrono rimedi: attirare, richiamare o trattenere un altro essere a cui si è legati a mezzo dell'amore, avere figli o colpire i nemici e i loro affetti, sono i primi motivi che richiedono un intervento magico, e sono basati sull'invidia e la sua forma elementare che è la gelosia amorosa.<sup>271</sup> Alla luce di questo ragionamento risulta chiaro come vi sia un legame tra l'aspetto più temuto della fascinazione e la forma del suo antidoto, il *fascinum*, vocabolo latino che significa sia il malocchio che il fallo apotropaico contro di esso (Fig. 2.4).<sup>272</sup>

---

<sup>267</sup> MARCADÉ 1976, p. 42.

<sup>268</sup> MARCADÉ 1976, p. 42.

<sup>269</sup> MARCADÉ 1976, p. 43.

<sup>270</sup> MARCADÉ 1976, p. 43.

<sup>271</sup> MARCADÉ 1976, p. 43.

<sup>272</sup> MARCADÉ 1976, p. 44.

All'interno della cultura visuale romana esiste però una profonda differenza tra quelli che potremmo definire come "elementi erotici" come falli, vulve e le loro composizioni, usati come amuleti contro il malocchio, e le immagini vere e proprie definibili come scene erotiche nel senso moderno del termine: il fondamento degli "elementi erotici" è catturare l'attenzione del malocchio a scopo protettivo, e di conseguenza non sortisce alcun effetto sul romano che li osserva in quanto, non solo egli è abituato alla nudità e alla dimensione sessuale molto più dei contemporanei, ma non ne è influenzato perché, come abbiamo già visto, le energie negative che il *fascinus* attira e neutralizza, agiscono indipendentemente da chi le emana o veicola; l'immagine erotica invece ha lo scopo di coinvolgere lo sguardo e attirare l'attenzione della persona tramite il suo contenuto, a prescindere dal suo significato o tema, e scaturire in essa un'emozione.<sup>273</sup>

La tradizione delle immagini erotiche, che tra gli autori latini che le citano l'esempio più eloquente è Ovidio che le utilizza nella sua *Ars*<sup>274</sup> e in seguito le cita nella *Tristia*<sup>275</sup>, affondano le radici della loro tradizione fino alla cultura greca delle origini: Omero descrive il momento in cui Efesto scopre Afrodite a letto con Ares<sup>276</sup>, e Ovidio, con lo stesso intento satirico della scena nell'*odissea*, probabilmente fa riferimento a immagini note nella sua epoca per la sua *audience*, quando parla di Melanione e Atalanta, Ettore e Andromaca e Briseide e Achille per alimentare il senso di umorismo dell'incongruenza che pervade la sua *Ars* nel mettere dei ed eroi in situazioni "decisamente da mortali".<sup>277</sup> Il commediografo Plauto menziona nei *Menaechmi*<sup>278</sup> una pittura parietale che ritrae lo stupro di Ganimede e di Adone da parte di Venere, mentre Terenzio nell'*Eunuchus*<sup>279</sup> fa riferimento a quella che sembra un'immagine in cui Giove mette in cinta Danae, che vengono poi citate entrambe da Svetonio<sup>280</sup> nella descrizione della stanza di Tiberio nella sua villa di Capri: probabilmente nella stanza erano custodite, oltre a una serie di *tabellae* generiche, anche un'opera oscena intitolata *Archigallus* e una costosa immagine erotica di Meleagro e Atalanta colti in pose non consone per degli eroi, entrambe del pittore Parrhasius di Efeso.<sup>281</sup>

---

<sup>273</sup> *supra* pp. 54-56.

<sup>274</sup> Ovid. *Ars*. 2 679-680, 3, 771-788.

<sup>275</sup> Ovid. *Trist.* 2. 521-528.

<sup>276</sup> *Odissea* 8.266-366

<sup>277</sup> MYEROWITZ 1992, p. 137.

<sup>278</sup> Plaut. *Men.* 143-144.

<sup>279</sup> Ter. *Eun.* 583-585.

<sup>280</sup> Svet. *Tib.* 43-44.

<sup>281</sup> MYEROWITZ 1992, p. 137

L'ispirazione per la tradizione delle *tabellae* erotiche romane si rifà alla tradizione ellenistica, ed in particolare a Parrhasius, al quale sono attribuite, oltre che lodi per la sua abilità e critiche per la sua vita lasciva, piccole tabelle erotiche eseguite a cavalletto e scene mitologiche parodistiche: Ateneo di Naucrati tramanda inoltre di Aristide di Tebe, Pausia di Sicione e del suo allievo Nicofane di Sicione come *pornographoi*, ossia pittori di prostitute (in greco *pornai*); questa tradizione sopravvive a Roma con Arellio, pittore vissuto vicino al tempo di Augusto, noto per le sue opere che ritraggono divinità femminili con le sembianze delle sue *scortae* (*scorta* è uno dei termini latini che indica prostitute).<sup>282</sup> Questa tradizione pornografica, letteralmente quindi di “rappresentazione di prostitute”, corre parallela a quella che racconta le storie delle famose *Hetairai*, le prostitute greche e, sebbene non abbia l'intento esplicito di trattare il sesso, tratta però delle persone il cui mestiere è appunto il sesso.<sup>283</sup> Oltre che nella tradizione letteraria esiste una vasta proliferazione di tematiche erotiche anche nella ceramica greca del tardo periodo arcaico e classico, ma se nel primo periodo le tematiche rappresentate erano varie sia per soggetti e temi rappresentati, dopo un breve iato di circa 70 anni, il panorama iconografico ritornato in voga vede una riduzione della sua variabilità: nell'epoca ellenistica la fanno da padrone le coppie eterosessuali in ambiente privato, caratterizzato dalle comodità della casa, ma se la variabilità del tema si restringe, di contro il numero di supporti su cui si possono trovare temi erotici si amplia, uscendo dal vasellame del simposio maschile, e raggiungendo altre forme ceramiche, gemme, specchi e dipinti su cavalletto; è da questo spettro tematico dell'eros di epoca ellenistica che trae ispirazione il mondo romano per le sue *tabellae*.<sup>284</sup> La testimonianza di queste *tabellae* abbonda a Pompei andando a costituire un *unicum* a livello del territorio dell'impero e, se avessimo pari testimonianze da altre località dell'impero, come dice Grant: “racconterebbero tutta un'altra storia”<sup>285</sup>. Per l'epoca augustea, prima delle lucerne che in parte verranno ispirate da essa, nell'ambito delle suppellettili con decorazione a tema erotico la fa da padrone la ceramica aretina: la terra sigillata decorata a rilievo prodotta in massa a partire da Arezzo dal 30-25 a.C. e principalmente nell'officina di “M. Perennius”, divenne presto popolare sulle tavole della classe media e dominante di epoca augustea, ed era caratterizzata, tra gli altri, anche da temi

---

<sup>282</sup> MYEROWITZ 1992, pp. 137-138.

<sup>283</sup> MYEROWITZ 1992, p. 138.

<sup>284</sup> MYEROWITZ 1992, p. 138.

<sup>285</sup> GRANT M., 1975, *Eros in Pompeii: the secret rooms of the national museum of Naples*, New York, p. 69.

erotici che si ispiravano alle tematiche simposiali greche, andando quindi ad inserirsi molto bene nel processo di restaurazione “classiceggianti” voluto da Augusto per l’ambiente politico e culturale della civiltà romana<sup>286</sup>; questi temi tuttavia appaiono riprodotti in massa con poca variazione, forse perché ispirati in parte dalle stesse correnti ellenistiche che hanno concorso nella definizione delle *tabellae*.<sup>287</sup>

Le rappresentazioni erotiche, una volta giunte dall’oriente greco all’occidente romano, trovarono il clima sociale e culturale ideale per diffondersi e, in una società che faceva uso di immaginari sessuali fin dagli albori e condonava la prostituzione come strumento per la stabilità sociale, queste rappresentazioni erotiche proliferarono quasi contemporaneamente sia nelle *domus* private che nei luoghi pubblici come taverne, terme e case chiuse, dove era possibile incontrare e fare uso dei servizi offerti dalle prostitute. Le tematiche erotiche distribuite nelle *domus* romane di Pompei caratterizzano decorazioni parietali di terzo e quarto stile e popolano principalmente cubicoli posti in connessione con i triclini: il senso logico di questa associazione può essere spiegato dall’associazione tra i piaceri della tavola che avvenivano nel luogo di riunione rappresentato dal triclinio, e i piaceri della carne che avvenivano nel cubicolo con decorazioni erotiche, a volte anche conseguenti all’attività avvenute nel triclinio.<sup>288</sup> A testimoniare quest’associazione c’è la decorazione del cubicolo doppio della Casa di Iucundus, qui l’immagine della parete di fondo prevedeva un Dionisio con tirso mentre l’alcova a sinistra, decorata con una scena di Marte e Venere in compagnia di amorini, presenta la dea seminuda distesa in attesa di essere spogliata da Marte: Dioniso, visto attraverso l’antica porta che collega il triclinio con il cubicolo, collega la significanza di piacere dei due ambienti, celando alla vista l’immagine nell’alcova a sinistra di Marte e Venere che sembrano colti un attimo prima di consumare il loro rapporto; il binomio era inoltre annunciato da un’immagine di una coppia che sembra colta nell’attimo immediatamente successivo alla consumazione del loro rapporto, assistiti da una terza figura e in un ambiente domestico, collocato sulla parete esterna tra le porte del triclinio e del cubicolo (Fig. 2.5).<sup>289</sup> Nei quartieri padronali erano più rare le rappresentazioni di accoppiamenti in cui, senza il filtro del mito, l’attenzione era rivolta completamente verso il momento di piacere della carne; l’eccezione a questa regola è rappresentata dai biclini angolari di due *domus* della

---

<sup>286</sup> BROWN 1968.

<sup>287</sup> MYEROWITZ 1992, p. 139; PATURZO 1996, p. 68.

<sup>288</sup> ANGUISSOLA 2010, pp. 332-338.

<sup>289</sup> ANGUISSOLA 2010, pp. 332-334.

IX *Regio*: la Casa dei Pittori al Lavoro e la Casa del Centenario (Fig. 2.6).<sup>290</sup> Nella Casa dei Pittori al Lavoro la camera in questione è collegata ad un anticamera, che garantiva riservatezza alle attività che vi si potevano svolgere e celava la decorazione licenziosa da cui era caratterizzata: sulla parete di fondo, quindi visibile anche oltre l'anticamera c'è una Venere pescatrice, ma sulle altre pareti, celate alla vista dall'anticamera ma illuminate da una finestra e una porta, si trovano una menade aggredita da un satiro e un esplicito accoppiamento umano.<sup>291</sup> Nella Casa del Centenario il cubicolo a tema erotico è preceduto da un anticamera arredata da *tabellae* mitologiche, il cui scopo era preparare alla vista di quella centrale del cubicolo successivo, decorata con un ercole ebbro ostaggio di amorini, posizionata in mezzo alle due scene delle pareti laterali, decorate con due versioni dello stesso tema della *mulier equitans*; un particolare di rilievo è la presenza di una piccola finestra sulla parete tra cubicolo e anticamera, la cui altezza da terra difficilmente giustifica altri usi se non quello di osservare all'interno della stanza: probabilmente, data la forma e le dimensioni della finestra, il suo scopo era quello di contenere un quadretto da cavalletto a tema erotico, richiudibile tra delle antine lignee, che contribuiva ad immergere i presenti in quelle figurazioni erotiche immaginarie dipinte, il cui sfondo spesso era decorato con la presenza di un quadretto erotico appeso (Fig. 2.7).<sup>292</sup> Nella Casa del Centenario l'arredo e la decorazione del *cubiculum* con la sua anticamera concorrono nel creare una trama di rimandi tra gli osservatori e le immagini erotiche: nella stanza gli amanti sono guidati dalle immagini dipinte alle pareti e dalle *tabellae* intercambiabili appese o esposte tramite la finestra, tanto quanto nelle immagini dipinte i protagonisti sono guidati nell'atto da immagini appese; il senso della decorazione fissa e di quella mobile si integrano a vicenda con i pannelli affrescati che, in una complessa strategia metanarrativa alludono alla fruizione del quadro esposto a mezzo della finestra e del cubicolo.<sup>293</sup> Nelle *domus* l'aspetto esplicitamente erotico delle figurazioni era quasi sempre mitigato da scene mitologiche, con gli amori degli dei, o da scene dionisiache con l'esplicito intento di spingere al godimento dei piaceri della vita: pur rimanendo quindi aperta la possibilità che queste stanze fossero "adibite" al consumo dei piaceri della carne, la loro generale articolazione in correlazione con i triclini e ambienti conviviali, induce a pensare che si trattasse piuttosto di ambienti dediti a piaceri comunque licenziosi dove

---

<sup>290</sup> ANGISSOLA 2010, p. 334.

<sup>291</sup> ANGISSOLA 2010, pp. 334-335.

<sup>292</sup> ANGISSOLA 2010, pp. 335-337.

<sup>293</sup> ANGISSOLA 2010, p. 337.

comunque, all'occorrenza, era possibile consumare un rapporto sessuale in un relativa riservatezza.<sup>294</sup>

Fuori dagli ambienti privati, dove l'arte erotica era anche connotata dai desideri del padrone di casa, che dettava i ruoli delle stanze e i conseguenti scopi e significati delle decorazioni presenti, esistevano altri luoghi dove si faceva sfoggio delle figurazioni erotiche: le terme e i bagni. Nonostante la poca differenza di contenuti per quanto riguarda la variabilità tematica, la presenza di scene erotiche in un luogo pubblico diverso dal lupanare è significativa: se come abbiamo appena visto nella sfera privata è testimoniata ampiamente la diffusione di quadri erotici, come quelli della Villa della Farnesina a Roma, oltre che da Ovidio anche da Propertio<sup>295</sup>, Plinio il Vecchio<sup>296</sup>, Svetonio, Plutarco<sup>297</sup>, Ateneo<sup>298</sup>, con scopi che vanno dall'eccitare al decorativo, non deve risultare così aliena la presenza di temi decorativi a sfondo erotico anche in luoghi pubblici caratterizzati dalla nudità come le terme e i bagni.<sup>299</sup> In aggiunta, come abbiamo appena visto, le figurazioni erotiche erano appannaggio abbastanza diffuso nelle case private e, nonostante fossero di maggior interesse per la comunità maschile dei romani, non dispiacevano né influenzavano neppure quella femminile che, secondo Myerowitz<sup>300</sup>, rispondeva con l'impassibilità: questa ipotesi si basa sull'aneddoto tramandato da Cassio Dione<sup>301</sup>, in cui Livia moglie di Augusto salva degli uomini dalla condanna a morte affermando che "a una donna casta simili uomini (nudi) non appaiono diversi dalle statue", e tramite la testimonianza di Ovidio<sup>302</sup> che, difendendosi nella *Tristia* dalle accuse mosse contro di lui a causa della sua *Ars*, afferma che "le donne dal sopracciglio severo vedono spesso donne nude pronte a qualsiasi tipo di amplesso, e le vergini vestali vedono le prostitute con i loro copri in vendita ma il loro magnaccia non viene certo punito" (le matrone vengono paragonate nel comportamento alle vestali, mentre Ovidio si vuole paragonare ad un magnaccia in sua difesa), sostenendo in seguito lo stesso Ovidio che nessuna persona pura di cuore può essere corrotta da un libro<sup>303,304</sup> Avendo visto come le

---

<sup>294</sup> ANGUISSOLA 2010, pp. 337-338.

<sup>295</sup> Prop. 2, 6, 27-36.

<sup>296</sup> Plin. *N. H.* 35, 72.

<sup>297</sup> Plut. *Mor.* 18B.

<sup>298</sup> Athen. *Deipn.* 13, 567b.

<sup>299</sup> JACOBELLI 1995, pp.83-92.

<sup>300</sup> MYEROWITZ 1992.

<sup>301</sup> Dion. Cass. *Hist. Rom.* 58, 2, 4.

<sup>302</sup> Ovid. *Trist.* 2, 309-314.

<sup>303</sup> Ovid. *Trist.* 2, 253-276.

<sup>304</sup> JACOBELLI 1995, p. 90; MYEROWITZ 1992, pp. 144-145.

immagini erotiche non erano rivolte specificatamente a un sesso, né avevano l'unico scopo di indurre pensieri licenziosi nell'osservatore, e quindi si potevano esporre oltre che nel privato delle stanze della *domus* anche in luoghi pubblici, resta da spiegare quale fosse il loro ruolo all'interno di terme e bagni: anche se gli autori classici alludono al clima licenzioso delle terme, favorito in alcuni casi dalla connessione dell'edificio con un lupanare e in seguito dall'introduzione dei bagni comuni per entrambe i sessi nella prima età imperiale, la frequentazione femminile dei *balnea* non era costituita esclusivamente da prostitute; Bowen-Ward<sup>305</sup> fa notare come le frequentatrici dei bagni fossero anche donne sposate, spesso anche accompagnate da schiavi, che dimostravano assoluto disinteresse per la presenza maschile, nonostante la nudità caratteristica dell'ambiente.<sup>306</sup> Di contro le fonti, oltre che dai ladri, attestano che le terme fossero frequentate anche da prostituti di ambo i sessi, e in area vesuviana è possibile rilevare una notevole concentrazione di bordelli situati presso edifici termali, come quello della Caupona annesso alle terme del foro che reca numerosi quadri erotici, o quelli annessi alle terme Stabiane.<sup>307</sup> Nel caso dell'impianto suburbano di Pompei però, non vi è connesso direttamente un lupanare, e le immagini erotiche sono confinate, oltre che alla prima fase decorativa dell'edificio, esclusivamente al vestibolo delle terme, facendo pensare che le tematiche erotiche avessero esclusivamente la funzione di esaltare il rilassamento e i piaceri della vita, che erano di casa nei bagni e nelle terme di cui decoravano le pareti: queste immagini potrebbero essere ulteriormente spiegate come un motivo mnemonico affinché gli avventori si ricordassero dove avevano lasciato i propri abiti, corrispondendo le immagini a specifici cassetti numerati dipinti (Fig. 2.8).<sup>308</sup>

Oltre alle abitazioni private e ai bagni pubblici l'altro luogo in cui si possono trovare figurazioni erotiche, nonché quello dove ad oggi ci si aspetterebbe esclusivamente di trovarle, è il lupanare; nel caso di quello di Pompei, senza scendere nel merito della struttura che è stata costruita appositamente per svolgere la funzione di casa chiusa, il panorama decorativo da cui è caratterizzato, contrariamente a quanto ci si possa aspettare, segue un alquanto rigido schema su quello che viene rappresentato e su quello che è possibile intuire dalle figure: fatto salvo per l'affresco sulla parete di fondo dall'ingresso, in cui un uomo disteso seminudo è in compagnia di una donna vestita in piedi ed indica la scena erotica appesa nella sua stessa

---

<sup>305</sup> BOWEN-WARD R., 1992, *Women in roman baths* in *Harvard theological review*, 85, pp. 125-147.

<sup>306</sup> JACOBELLI 1995, pp. 92-95.

<sup>307</sup> JACOBELLI 1995, p. 96.

<sup>308</sup> JACOBELLI 1995, pp. 96-97.

scena (Fig. 2.9), le scene che l'immagine appena descritta invita a guardare sono caratterizzate tutte da una scarsa variazione etero-normata avente rapporti genitali.<sup>309</sup> Nonostante altre attività sessuali, come quelle omoerotiche, siano rappresentate nelle terme suburbane e citate nello stesso lupanare da un grande numero di graffiti, come si è visto per la cultura romana si tratta di pratiche sconvenienti, oggetto di stigma sociale e perfino giuridico: la grande varietà di immagini offerta dalle terme appena viste, con tra le altre scene di *fellatio* sia maschile che femminile e scene di rapporti omoerotici maschili, fa da contraltare alla rigidità della scelta offerta dal registro decorativo del lupanare.<sup>310</sup> Le raffigurazioni del lupanare di Pompei, non solo evitano i rapporti e le pratiche socialmente non bene accetti, ma limitano il repertorio delle posizioni erotiche celando alla vista l'atto penetrativo tramite un accurata scelta di posizioni che tramite arti o corpi celi l'incontro degli organi genitali (Fig. 2.10): lo scopo, secondo Bergmann<sup>311</sup> e altri autori, è di coinvolgere ogni possibile frequentatore del luogo senza porre alcun ostacolo alla sua eccitazione, in quanto erano compresi tutti gli uomini partendo dagli schiavi e gli stranieri per arrivare fino ai senatori e i membri della famiglia imperiale.<sup>312</sup> La proposta decorativa aveva anche ulteriormente lo scopo di non intimorire e porre a giudizio i clienti che, procedendo dall'entrata verso le varie stanze, si trovavano sotto lo sguardo di prostitute e prostituti oltre che degli altri clienti, e quindi tramite l'esposizione di scene di rapporto che prevedevano l'assenza di aspettative si creava un ambiente riservato e tranquillo in cui non si rischiava interazioni verbali o fisiche inappropriate da parte dei presenti; altro elemento rilevante è che la scelta di nascondere i particolari rispondeva alla necessità di non trasformare le immagini in tematiche con significato apotropaico poiché, al contrario degli ambiente termali visti precedentemente dove probabilmente invece si ricercava un'atmosfera scherzosa e socialmente rilassata, all'interno del lupanare c'era il desiderio di contenere le risate e le reazioni che potevano disturbare i presenti.<sup>313</sup> Nel complesso delle figurazioni erotiche dei luoghi pubblici si può dire che la decorazione del lupanare aveva lo scopo di mettere la clientela a proprio agio e, pur favorendo l'eccitazione sessuale, mantenere un'atmosfera riservata e tranquilla; al contrario alle terme,

---

<sup>309</sup> LEVIN-RICHARDSON 2019, p. 66.

<sup>310</sup> LEVIN-RICHARDSON 2019, p. 66.

<sup>311</sup> BERGMANN B., 1994, *The roman house as memory theatre: the house of the tragic poet in Pompei* in *The art bulletin* 76 pp. 225-256; BERGMANN B., 1996, *The pregnant moment: tragic wives in the roman interior* in *Sexuality in ancient art: near east, Egypt, Greece and Italy*, Cambridge.

<sup>312</sup> LEVIN-RICHARDSON 2019, pp. 66-67, 71.

<sup>313</sup> LEVIN-RICHARDSON 2019, p. 72.

luogo conviviale simbolo della società romana, dove l'atmosfera era più rilassata e gioviale, erano ricercati temi che suscitassero il buon umore, e magari proteggessero dal malocchio i clienti nel momento di vulnerabilità dato dalla nudità, imposta dalle attività che si svolgevano ai bagni termali.

Per quanto riguarda il mondo della cultura materiale, oltre che nelle lucerne e nella ceramica aretina, si possono trovare decorazioni a tema erotico anche nell'argenteria e in tutto l'universo di suppellettili che caratterizzavano la vita quotidiana di una persona di epoca romana, come ad esempio in un cammeo da Napoli che ritrae una *tabula* con scena erotica (in cui le figure giacciono al lume di una lucerna su supporto) (Fig. 2.11), oppure nell'anello con cammeo da Vienna in cui è incisa una scena di incontro amoroso tra Ercole e Onfale (Fig. 2.12) e, a riprova che le tematiche erotiche e sessuali non erano appannaggio esclusivo maschile, simili tematiche si possono trovare anche su oggetti tipicamente appartenenti al *mundus muliebris*, come nell'esempio dello specchio dell'Esquilino, sul cui retro campeggia una scena di *coitus a tergo* in un ambiente privato tra un uomo e quella che sembra essere una matrona adorna di gioielli (Fig. 2.13).<sup>314</sup>

Nel desiderio del passato, mosso dall'intento di possedere testimonianze dei tempi passati, è sempre stato presente anche il desiderio di sesso: la prima testimonianza del guardare alla tradizione figurativa erotica antica, è costituita dalle incisioni a tematiche sessuali fatte da Marcantonio Raimondi, eseguite ispirandosi alle immagini presenti sulle *spintriae* che circolavano nelle collezioni rinascimentali, e in seguito condannate come eccessivamente licenziose e in gran parte fatte distruggere dalla curia romana (Fig. 2.14).<sup>315</sup> Gli scavi di Pompei avviati a metà del 18° secolo misero in contatto la società del tempo con la dimensione sessuale ed erotica dei corpi delle figurazioni romane, andando a sfidare la rigida morale dell'epoca: con il progressivo emergere di oggetti dalle caratteristiche licenziose si venne a creare nel 1819 il gabinetto segreto del museo archeologico di Napoli, dove confluirono tutti gli oggetti definiti come sessuali e ivi raccolti in maniera indifferenziata sotto questa unica grande tematica.<sup>316</sup> In conseguenza delle restrizioni promulgate nel 1865 in Inghilterra anche il British Museum, imitando il museo di Napoli, corse ai ripari allestendo un "Museum Secretum" dove custodire tutti i pezzi a tema erotico delle sue collezioni: l'anno

---

<sup>314</sup> VARONE 2000, p. 68; JOHNS 1982, pp. 63-65; ANGISSOLA 2010, pp. 55-56.

<sup>315</sup> VOUT 2013, pp. 207-209.

<sup>316</sup> VOUT 2013, pp. 209-210.

prima il dizionario webster definiva la pornografia come “immagini licenziose impiegate per decorare muri e camere consacrate alle orge dei Baccanali, di cui ne esistono degli esempi a Pompei”.<sup>317</sup> Anche se, come aveva potuto riscontrare Marcantonio, la diffusione di arte esplicita era perseguibile, le élites continuavano a scambiare ed usufruirne liberamente di testi e immagini esplicite: l’auto-definitosi Barone D’Hancarville aveva pubblicato dopo il 1770 una pubblicazione di gemme, medaglie e cammei di rapporti eterosessuali e omosessuali, che influenzerà con le sue idee la visione delle antichità e del loro posto nel mondo.<sup>318</sup> D’Hancarville, nella sua pubblicazione dei vasi di William Hamilton, inviato della corona inglese a Napoli, riflette su una nuova interpretazione che vede alla base delle religioni antiche i culti della fertilità simbolizzati dal fallo; nel 1781 la società di studiosi di cui facevano parte Hamilton e altri due fondatori del British Museum (Townley e Richard Payne Knight), pubblicò un articolo in cui si invocava tolleranza sessuale allo scopo di comprendere il simbolismo del passato.<sup>319</sup>

La cultura materiale decorata con temi erotici, e più in generale l’arte erotica, hanno subito quindi, a cavallo del 1800, una *damnatio* dovuta al riaffermarsi di una cultura di stampo puritano, che vedeva ogni allusione e contenuto sessuale come materiale scabroso e osceno nonostante facesse parte delle testimonianze antiche e quindi oggetto di studi e analisi: la grande ondata che ne conseguì fece spostare e celare tutti quegli elementi della cultura materiale antica ritenuti troppo osceni per l’esposizione, all’interno dei gabinetti segreti dei vari musei che li custodivano; di contro nel mercato del collezionismo e della pornografia circolavano numerose opere a sfondo dichiaratamente sessuale o che ricalcavano i temi erotici antichi come si è visto per le lucerne.<sup>320</sup> Cuomo di Caprio riesce ad esporre in maniera molto chiara la tendenza anche moderna a giudicare l’arte erotica con fare pudico e distaccante: tra gli episodi realmente accaduti e narrati dall’autrice, quello dei “Falsi in casa” prende in considerazione, tra gli altri pezzi, anche un frammento di *kylix* attica dove l’immagine di una danzatrice cela, agli occhi inesperti della proprietaria, il richiamo al modello autentico fortemente erotico a tema cultuale, ritraente anche un vistoso fallo a grandezza umana; alla rivelazione della provenienza erotica di tale immagine falsa, la proprietaria mostra sdegno e

---

<sup>317</sup> VOUT 2013, p. 210.

<sup>318</sup> VOUT 2013, p. 211.

<sup>319</sup> VOUT 2013, pp. 211-213.

<sup>320</sup> JOHNS 1982, pp. 15-35.

interrompe bruscamente il colloquio per la valutazione della sua collezione (Fig. 2.15).<sup>321</sup> Altrettanto interessante risulta il paragone tra modelli autentici e il falso, proposto per un'idria con scena dionisiaca che, oltre alle incongruenze delle decorazioni della spalla, e seppur eliminando i contenuti fortemente sessuali dei modelli originali, si rifà ad un tema fortemente pornografico e problematico per il pubblico di oggi: oltre alle scene di assalto da parte di un satiro itifallico ad una menade, presenti su una *pelike* e una *kylix*, l'altra scena che fa da modello è quella di un gruppo di satiri coinvolto in giochi erotici.<sup>322</sup> Quest'ultimo pezzo, oltre agli errori dovuti all'assemblaggio di temi non compatibili tra loro<sup>323</sup>, espone chiaramente la volontà di alleggerire il forte significato sessuale di certa arte antica per renderlo più appetibile alla sensibilità moderna e contemporanea (Fig. 2.16).

### 2.3 L'eros e la sessualità nel mondo romano: Eros e Thanatos.

Esiste un rapporto tra l'amore e la morte nella civiltà romana che affonda le sue radici nella cultura etrusca; la *bulla* romana viene ereditata dagli etruschi e l'amuleto dei comandanti in trionfo (come la tradizione del trionfo stesso) deriva dal tradizionale abbigliamento dei sovrani etruschi: poco importa ora se tale tradizione arrivi dall'oriente assieme agli Etruschi o che sia stata importata una volta stabilitisi in Italia, quello che risulta sorprendente è la presenza di simboli che ricordano il fallo eretto nelle necropoli etrusche, del tutto simili a quelli che si possono vedere nelle tombe anatoliche e frigie dell'epoca pre-ellenica.<sup>324</sup> Gli elementi decorativi a punta e i cippi culminanti in una forma tondeggiante, possono essere interpretati come falli stilizzati assieme agli ornamenti sui coperchi delle urne e, durante la processione funebre, il defunto era accompagnato alla tomba da medesime rappresentazioni: questi simboli vanno distinti da quelli reperibili sin dall'età del ferro nelle tombe, che possono essere stati elementi del corredo funebre e quindi oggetti che il defunto portava con sé regolarmente in vita.<sup>325</sup> Marcadé<sup>326</sup> sostiene che la tomba sia un luogo comune alla morte

---

<sup>321</sup> CUOMO DI CAPRIO 1993, pp. 81, 260-261.

<sup>322</sup> CUOMO DI CAPRIO 1993, pp. 158-159.

<sup>323</sup> CUOMO DI CAPRIO 1993, pp. 21-23.

<sup>324</sup> MARCADÉ 1976, p. 80.

<sup>325</sup> MARCADÉ 1976, p. 80.

<sup>326</sup> MARCADÉ 1976.

come alla vita, e ritiene che l'idea della fecondità della terra, spingesse gli uomini a voler attingere a tale energia vitale per sperare in una nuova vita dopo la morte: riflettendo sulla vitalità e vivacità dei temi presenti nelle decorazioni delle tombe etrusche, sulla struttura "domestica" della tomba a camera, sull'esuberanza che traspare dai banchetti e dalle attività rappresentate, l'autore ritiene che non si tratti di scene del commiato offerto al defunto tramite giochi e banchetti funebri, ma piuttosto che si tratti di rappresentazioni della ricchezza e della pienezza vissuta in vita.<sup>327</sup> Le rappresentazioni tenere ed emozionanti delle coppie funebri etrusche, inducono Marcadé a ritenerle tutt'altro che scene di commiato in una "camera ardente", trasmettendo piuttosto vitalità e sensualità, emozioni queste che si possono riscontrare nel sarcofago etrusco di Boston, dove due amanti nudi distesi sul letto e coperti da un semplice panno, si abbracciano teneramente guardandosi negli occhi; oppure pensando all'esplicita sessualità dei due giovani della Tomba delle Bighe che, sotto ai palchi di chi osserva gli atleti, si concedono un momento di intimità omoerotica, allontanando l'osservatore dall'idea di trovarsi in un luogo funerario, con una scena di esplicita e carnale vitalità.<sup>328</sup> Marcadé infine sostiene la sua lettura con l'esempio della Tomba dei Tori dove, di contorno all'episodio omerico dell'imboscata di Achille a Troilo, si articolano due gruppi erotici accompagnati anche da due tori itifallici che, sempre secondo l'autore, giustificano e rivelano una lettura mistica delle figurazioni che quindi non rappresentano solamente dei giochi funebri.<sup>329</sup>

La lettura di Marcadé, benché ispirata e densa di significato, secondo chi scrive non prende in considerazione l'aspetto pratico e materialistico da cui erano caratterizzate le credenze e i riti dei culti dei morti appartenenti alle prime religioni strutturate; se è vero che nei registri decorativi delle tombe etrusche viene celebrata la vitalità della vita quotidiana delle élites, queste figurazioni non hanno solo questo come fine: oltre alla rappresentazione della realtà, le tematiche erotiche hanno funzione apotropaica e le immagini delle coppie elitarie proteggono la dimensione familiare e la sua continuità, che sono al centro della società etrusca, e si estendono oltre e attraverso la morte.<sup>330</sup> L'evidenza di quest'interpretazione proviene dall'arte funeraria etrusca che reca simbologia erotica, poiché ogni testimonianza scritta in merito a questa civiltà proviene dai vicini Romani o Greci che, in maniera più o meno evidente, hanno

---

<sup>327</sup> MARCADÉ 1976, pp. 80-83.

<sup>328</sup> MARCADÉ 1976, pp. 83-84.

<sup>329</sup> MARCADÉ 1976, p. 84.

<sup>330</sup> BONFANTE 1996, p. 155.

arricchito con i *topoi* storiografici tipici della vita dei barbari i resoconti su quest'esotica civiltà percepita socialmente così distante; il mondo sottosopra in cui le donne immorali e potenti sono al comando, il lusso per le cose materiali e la libidine per i piaceri della carne sono costanti della vita quotidiana, il disordine causato dall'assenza della famiglia chiusa come fondamento della società e l'incapacità di controllare i propri eccessi, tramandati dagli autori greci e latini sono in parte confermati e in parte smentiti dalle evidenze archeologiche: se da un lato le scene di banchetto ambientate nelle tombe che replicano le case fornite di tutto l'occorrente per la vita quotidiana confermano i racconti di Teopompo<sup>331</sup> e Livio<sup>332</sup>, dall'altro se ne deduce che queste feste non dovevano avere il carattere orgiastico che gli si adduce, e di nuovo le scene di banchetto in cui si vedono coppie distese assieme confermano la testimonianza di Aristotele secondo cui mogli e mariti cenano assieme sotto alla stessa coperta nello stesso letto.<sup>333</sup> Nell'arte etrusca, come nell'arte greca, matrimonio e morte sono intimamente legati nell'ambito funerario, in quanto i matrimoni spesso appaiono nei monumenti funerari, e le coppie che vi appaiono rappresentano quella generazione della famiglia e, come le coppie divine di Ade e Persefone, evocano l'importanza della famiglia sia nel mondo ultraterreno che nella sfera sociale delle grandi famiglie.<sup>334</sup> Il matrimonio è simboleggiato dalla sua avvenuta consumazione, che spesso viene intesa con una coperta o un letto vuoto oppure, verso il quarto secolo, con sarcofagi che rappresentano coppie nuziali distese insieme, pronte per dormire, morire o avere un rapporto intimo, andando a palesare che, quello che magari noi oggi intendiamo come affetto o sensualità in realtà per gli etruschi era percepito come l'importanza del matrimonio e dell'assicurare una discendenza; il significato sessuale a volte è quasi esplicito come nel coperchio di sarcofago in cui una coppia nuda distesa sotto a un panno si abbraccia teneramente guardandosi negli occhi, significando, oltre all'unione del matrimonio, anche il riconoscimento della loro unione oltre la vita (Fig. 2.17).<sup>335</sup> Tale nudità, seppur estranea alla quotidianità delle élites della società etrusca, acquista senso all'interno della sfera funeraria, dove era naturale apprezzare la parità tra moglie e marito nella loro nudità, che stava a significare il loro status di coppia sposata: una simile idea era impensabile per il mondo greco poiché, anche tralasciando il pudore con cui

---

<sup>331</sup> Theopompo *Deipnosophistae* 12.517d-518a

<sup>332</sup> Liv. 1.57.

<sup>333</sup> BONFANTE 1996, pp. 156-158.

<sup>334</sup> BONFANTE 1996, p. 158.

<sup>335</sup> BONFANTE 1996, p. 159.

erano trattate le relazioni coniugali, la nudità maschile era appannaggio del cittadino, mentre quella femminile caratterizzava le prostitute, le schiave e più ampiamente i non cittadini; la nudità quindi, insieme alla coperta, il letto, e il tenero abbraccio, definiscono il matrimonio nel mondo funerario etrusco e, in particolare, la nudità simboleggia in qualche modo “l’eroicità” dei defunti poiché andati oltre i confini della vita.<sup>336</sup> Nonostante gli atteggiamenti sessuali presenti nelle decorazioni delle tombe etrusche si ipotizza caratterizzino gli schiavi, poiché non vi è alcuna somiglianza con le scene di intimità delle élites o con l’immaginario mitologico, e la nudità completa ed esposta, come per le altre culture del mediterraneo, rappresenti debolezza, vulnerabilità e sottomissione anche nella civiltà etrusca, lo stato degli schiavi etruschi era diverso da quelli greci, poiché questi ultimi, a differenza di quelli etruschi, non vengono descritti come ben vestiti e curati, e le fonti archeologiche non ne citano i nomi indicandone un qualche stato sociale elevato: tutto questo è esposto nel panorama decorativo delle tombe, in quanto riporta gli schiavi etruschi coinvolti in attività inusuali per la cultura generale dell’epoca, mostrandoli al lavoro oltre che, forse, in attività sessuali (Fig. 2.18).<sup>337</sup> Non è semplice individuare se queste scene erotiche derivino da influenze di arte greca o direttamente dalla vita quotidiana etrusca: chiaramente l’arte etrusca è ricca di scene erotiche e sensuali che coinvolgono un insieme più ampio di soggetti rispetto alla cultura visuale greca e questa gamma, probabilmente, riflette il contesto privato della vita etrusca con un simbolismo diverso da quello usato dall’arte pubblica; queste immagini, come in altri luoghi del mediterraneo, possono aver avuto funzione apotropaica contro le influenze di spiriti malvagi e della cattiva sorte.<sup>338</sup>

Pochi monumenti etruschi presentano una carica erotica legata alla dimensione della morte come la Tomba dei Tori: oltre alla scena omerica dell’assassinio di Troilo da parte di Achille, due scene di sesso di coppie sono accompagnate da due tori, di cui uno itifallico, connotando ulteriormente la coppia che accompagna come omosessuale.<sup>339</sup> La scena principale, in cui un bello e giovane Troilo vestito solo di calzari si reca alla fontana dove Achille in agguato lo ucciderà (Fig. 2.19), espone la nudità di Troilo come la sua debolezza di vittima sacrificale ma anche come caratteristica della sua aristocratica ed eroica bellezza e, se poi si da conto a fonti che tramandano di un amore di Achille per il giovane principe, l’immagine è in grado di

---

<sup>336</sup> BONFANTE 1996, p. 159.

<sup>337</sup> BONFANTE 1996, p. 159.

<sup>338</sup> BONFANTE 1996, p. 160.

<sup>339</sup> BONFANTE 1996, p. 160.

restituire anche una significanza sessuale: una simile lettura spiegherebbe anche la presenza dei piccoli gruppi erotici come richiami al desiderio sessuale di Achille per Troilo.<sup>340</sup> Sulla stessa parete, sopra alle porte aperte ai lati della scena omerica, due coppie di amanti, colte entrambe in un *coito a tergo* stante, sono accompagnate da un toro accovacciato che guarda gli spettatori l'una e da un toro itifallico che la sta caricando l'altra (Fig. 2.20): le corna del toro frontale, come in altri contesti, forse funzionano da protezione per il malocchio, ma l'altro toro, itifallico e in corsa contro la coppia omosessuale, ha una testa con sembianze umane tanto da farlo ritenere una personificazione del fiume Xanto, cementando ulteriormente il contesto omerico della rappresentazione.<sup>341</sup> La ragione dietro a questa specifica composizione è oscura e varie interpretazioni sono state proposte: tra di esse Körte<sup>342</sup> ritiene la scena pederastica e quindi come un esempio di rapporto tra padrone e schiavo, ma il colore chiaro della figura passiva potrebbe indicarne solo la giovinezza, la bellezza o la femminilità oltre che magari solo la passività; anche se è difficile distinguere tra rappresentazioni volutamente erotiche antiche e quelle che noi oggi percepiamo come tali, è difficile definire quelle della Tomba dei Tori come casuali rappresentazioni di rapporti sessuali tra padrone e schiavo o simboli del matrimonio ritualmente consumato anche nella morte, nonostante ciò la forza erotica delle immagini in questione non può far escludere il loro valore apotropaico, non dissimile dal fallo presente nella Tomba del Topolino o dall'uomo che evacua sotto ad un albero nella Tomba dei Giocolieri.<sup>343</sup> Certe immagini erotiche presenti nelle tombe etrusche potrebbero dover essere interpretate in contesto dionisiaco: nella religione etrusca Dionisio era anche il dio dei morti e quindi i simboli come i satiri, l'edera, il tirso e la pantera vanno interpretati come elementi di una dimensione escatologica e sessuale che collega la morte e la sessualità, presentando significati apotropaici atti a proteggere la fertilità e la continuità della vita oltre la morte; un esempio della presenza di tematiche dionisiache nelle tombe proviene dalla Tomba della Fustigazione.<sup>344</sup> Nella tomba in questione, nel registro principale - a differenza di quanto succede nella Tomba dei Tori -, due gruppi di uomini fustigano due donne (Fig. 2.21): il richiamo al tema iniziatico della

---

<sup>340</sup> BONFANTE 1996, p. 160-161.

<sup>341</sup> BONFANTE 1996, pp. 161-162.

<sup>342</sup> KÖRTE, 1899-1901, *Antike Denkmäler II*, in una scena simile etrusca che coinvolge una donna e un uomo dove però la presenza della donna vestita e con un mantello induce a pensare si tratti di una scena mitologica.

<sup>343</sup> BONFANTE 1996, p. 162.

<sup>344</sup> BONFANTE 1996, pp. 162-163.

fertilità delle origini, in cui le donne venivano fustigate con verghe per assicurare la fertilità, è evidente e diventa quasi certo, se si considera che la tomba è della stessa epoca a cui risalgono le testimonianze di questi violenti riti di fertilità: la fertilità in connessione alla continuità della vita è quindi un tema adeguato alla funzione della tomba, facendo diventare le rappresentazioni sessuali delle tombe non più scene di vita quotidiana ma piuttosto amuleti apotropaici.<sup>345</sup> L'arte etrusca fa quindi uso della potenza delle immagini, dei simboli e dei rituali sessuali per scopi apotropaici, per rendere omaggio alle divinità a cui affida la vita e l'esistenza oltre la morte, per proteggere i viventi e i morti dal malocchio, per assicurare la fertilità e la sopravvivenza della famiglia e della discendenza, per aiutare i defunti a raggiungere l'oltretomba e per celebrare e consacrare la vita su questo lato del confine spaventoso tra vita a morte.<sup>346</sup>

Questo legame, anche se ridimensionato nel repertorio di immagini utilizzate, sopravvive nella cultura romana: bei giovani come Endimione diventano uno dei temi più popolari per i sarcofagi romani, e i loro corpi desiderabili venivano spesso coronati da un ritratto per rendere il defunto un dormiente a cui i parenti in vita potevano riunirsi in comunione: anche se può sembrare strana e distante dalla percezione contemporanea, questa forma di ricongiungimento non è lontana dal sentimento trasmesso dalla frase dell'Egloga di Virgilio "l'amore conquista tutto" (Fig. 2.22).<sup>347</sup> In altri sarcofagi romani, derivanti dai loro predecessori etruschi, la sessualità è più evidente e sferzante, come in quello di Oreste e Pilade con l'omicidio di Clitemnestra ed Egisto, dove i parenti del defunto trovavano conforto, nonostante la perdita del caro, nella conservata forza della famiglia (Fig. 2.23); altrove invece le tematiche sono più tenere e affettive, come nell'altare marmoreo, che forse segnava il perimetro della tomba, nel cui fregio un uomo disteso sul triclinio, con un braccio cinge la moglie dalla quale prende commiato a causa di una morte prematura di lei di cui si ha informazione dall'iscrizione che segue: "All'ingrata venere facevo offerte come supplicante, dopo che tu perdesti la verginità, moglie. La pallida Persefone invidiava le nostre preghiere e ti rapì con una morte prematura... Ora l'amore mi tortura, ma per te triste cura è passata, e ora giaci in un sarcofago di dimenticanza" (Fig. 2.24).<sup>348</sup> Rispetto alle scene esplicite dei contesti etruschi, il mondo romano carica gli elementi della dimensione carnale terrena di significati più erotici e

---

<sup>345</sup> BONFANTE 1996, pp. 163-164.

<sup>346</sup> BONFANTE 1996, pp. 165-166.

<sup>347</sup> VOUT 2013, p. 124.

<sup>348</sup> VOUT 2013, pp. 124, 126.

metaforici che sessuali ed espliciti: il sarcofago della vendetta di Oreste ne è un esempio e l'altare dove viene pianta una giovane moglie mostrano la dimensione più emotiva e personale della dimensione amorosa ed erotica e prima dell'arrivo delle lucerne erotiche, e dei sarcofagi poi, è difficile trovare richiami esplicitamente erotici e sessuali nella sfera funeraria romana.<sup>349</sup> Infine al significato metaforico del mito di Amore e Psiche sono ispirati numerosi sarcofagi romani, che sfruttano il tema dionisiaco del mito di Amore che recupera il corpo di Psiche, come veicolo per spostare l'anima del defunto, raccolta da Amore, dal mondo dei vivi a quello beato ultraterreno dei morti: questo tema utilizza la storia d'amore tra le due figure mitiche per raccontare il ricongiungimento dell'anima del defunto con la sua dimensione celeste di origine e appartenenza, facendo impersonare metaforicamente a Psiche la propria anima, e visivamente in Psiche il defunto stesso.<sup>350</sup> Tale significanza iconografica è già adattata a scene mitologiche dai Greci, che fanno sollevare i defunti da giovani alati di bell'aspetto che rappresentano Hypnos, lo stesso sonno che alleggerisce le membra di dei e mortali e permette loro di entrare in contatto in scene erotiche che coinvolgono il sonno, anche eterno, come nel mito di Selene ed Endimione.<sup>351</sup>

---

<sup>349</sup> VOUT 2013, pp. 125-126

<sup>350</sup> L'ORANGE 1962, pp. 41-47.

<sup>351</sup> VERMEULE 1979, pp. 145-178; VOUT 2013, p. 122.

## Capitolo terzo: la dimensione femminile nel mondo romano.

### 3.1 La dimensione femminile nel mondo romano: matrone e meretrici.

La civiltà romana, inizialmente costituita da pastori influenzati prima dagli Etruschi e dai Greci e poi dai Cartaginesi, non si poteva certo definire un popolo frivolo: quando idealizzarono i costumi degli antichi, i *mores maiorum*, iniziarono a parlare di dovere e servizio, disciplina, clemenza, frugalità e responsabilità, facendo quindi appello ad una moralità oggettiva; la possessività che abbracciava la famiglia e le proprietà materiali era parte integrante della loro identità culturale tanto quanto la dedizione.<sup>352</sup> Quando si parla di matrone romane della prima repubblica come modello di virtù e nobiltà, spesso si dimentica che erano mosse tanto dallo spirito di sacrificio quanto da un istinto di auto-conservazione: fino alla fine del I secolo a.C. al marito era legalmente concesso di uccidere la moglie qualora fosse stata scoperta in flagranza di adulterio e, in alcune circostanze poteva venire messa a morte anche se non era stata colta sul fatto; la donna romana rischiava inoltre il divorzio se le si imputava un eccessivo consumo di vino, che veniva associato ad una lassività morale e sessuale, oltre che un generico costume perverso e disgustoso o l'infertilità.<sup>353</sup> Come da pratica diffusa anche nel resto del mondo antico, moglie e figli erano considerati beni mobili di proprietà degli uomini, ma il dover fare figli e l'occuparsi della casa erano doveri e occupazioni esclusive delle donne: dalle donne romane ci si aspettava la partecipazione negli affari familiari, in qualche modo continuando e riflettendo la situazione agro-pastorale da cui Roma si era evoluta in fretta incentrata sulla famiglia, dove il ruolo della donna era economicamente rilevante e funzionale alla sopravvivenza del nucleo prima e della comunità poi.<sup>354</sup> Il quadro così delineato dava alla donna romana, a differenza di quelle appartenenti ad altre civiltà della stessa epoca, maggior libertà e prevedeva un minor isolamento, contribuendo alla formazione di una consapevolezza di sé e del proprio valore, e quindi

---

<sup>352</sup> TANNAHILL 1980, pp. 106.

<sup>353</sup> TANNAHILL 1980, pp. 106-107.

<sup>354</sup> TANNAHILL 1980, p. 107.

dandole un certo qual grado di sicurezza: non c'è motivo di dubitare che, a Roma come ai giorni nostri, per molte donne ciò fosse più che sufficiente, spingendo la vasta maggioranza di esse a rinunciare alla propria libertà in cambio della sicurezze offerte dalla dipendenza emotiva ed economica dal nucleo familiare, indipendentemente dalla sua severità e rigidità.<sup>355</sup> Quando si guarda alle fonti latine per conoscere il modello di riferimento per la donna romana si notano principalmente due elementi: la sua costanza nel tempo e la contrapposizione con il proprio opposto incarnato dalla *meretrix*; il modello di donna romana, che generalmente viene identificata con l'epiteto di *femina bona*, si contrappone per qualità con la *meretrix*, donna egoista, avida e sessualmente promiscua, ma soprattutto rimane uguale attraverso i secoli, rendendo possibile il paragone tra elogi di donne vissute in epoche completamente diverse e ritrovare le stesse caratteristiche, come Cornelia madre dei Gracchi e Plotina madre di Traiano.<sup>356</sup> Generalmente gli aggettivi più comuni con cui si descrive una donna nell'epigrafia romana sono *dulcissima*, *pia*, *bene merens*, *sua*, *carissima*, *optima* e *sanctissima*: anche se alcuni di questi possono essere utilizzati in senso generico, insieme sottolineano le caratteristiche di fedeltà e il rapporto della donna con la sua famiglia e gli dei piuttosto che delinearne l'identità personale; al contrario delle testimonianze epigrafiche greche, la donna romana poteva quindi avere valore anche di per sé, ma queste caratteristiche di modestia, castità, industriosità e lealtà rispecchiano il ruolo della moglie come braccio destro del marito, in quanto, oltre alla sua sessualità, anche le sue opere possono avere luogo solo se in servizio degli interessi del marito.<sup>357</sup> La donna romana, nonostante fosse vincolata ad un uomo, godeva di maggiori libertà rispetto a quella greca, che invece viveva segregata nella casa: la *pudicitia*, o pudore, nella società romana trascendeva il comportamento sessuale e diventava a tutti gli effetti una qualità pubblica esplicita; i modelli virtuosi femminili sono pubblici tanto quanto quelli maschili, e diventano visibili a tutte le donne quando queste si recano al mercato, nelle piazze o utilizzano il denaro, perché le donne benestanti prese a modello ricevevano gli onori di essere rappresentate in statue e monete, citate in elogi e ricevere dediche di edifici pubblici.<sup>358</sup> Un'esempio di grande impatto per comprendere il modello della donna romana deriva dall'"elogio di Claudia", un'epigrafe sepolcrale datata alla fine del II sec a.C., nel cui testo si evincono i passaggi fondamentali della vita di una donna romana e le

---

<sup>355</sup> TANNAHILL 1980, p. 107.

<sup>356</sup> STRONG 2016, pp. 18-19.

<sup>357</sup> STRONG 2016, p. 19.

<sup>358</sup> STRONG 2016, pp. 19-20.

caratteristiche fondamentali che deve possedere per potersi definire tale.<sup>359</sup> Analizzando l'epigrafe il primo elemento che si incontra è quello del *nomen* affidatole dai genitori alla nascita, che però era il nome della famiglia, perché a differenza degli uomini che possedevano tre nomi, le donne ricevevano solo il nome gentilizio, che quindi sarebbe stato comune a tutte le donne della stessa famiglia, e in alcuni casi il patronimico che indicava il *praenomen* del genitore maschio; questo è vero fino alla fine dell'età repubblicana, quando anche le donne acquisiscono un *cognomen* individuale che usano in pubblico.<sup>360</sup> Dopo aver ricevuto il *nomen* gentilizio, e quindi esser stata riconosciuta e accolta nella famiglia, le altre due tappe fondamentali della vita di una donna erano il matrimonio e la maternità: tramite le frasi *suom mareitum corde delixit sovo*, “amò il marito con tutto il cuore”, e *gnatos duo creavit*, “mise al mondo due figli”, si comprende quale fosse il centro dell'esistenza della donna per la società romana, ossia il costituire una famiglia con la quale continuare la discendenza.<sup>361</sup> Prima di una breve descrizione che può essere intesa sia per il comportamento in pubblico che nel modo di vestire, *tum haute incessu commodo* “onesta nel portamento”, viene detto che era amabile nel parlare, *sermone lepido*: tale affermazione sottintende che il parlare femminile debba essere contenuto e moderato, la matrona sposata e madre infatti non poteva parlare in pubblico perché, secondo gli autori romani di molte epoche e generi, non era in grado di controllare la propria parola, e quindi così come il suo modo di vestire e di esporsi doveva essere moderato e contenuto.<sup>362</sup> L'ultimo passaggio dell'epigrafe comunica quali fossero le uniche attività a cui poteva dedicarsi la donna romana ideale: le faccende domestiche, intese come il sorvegliare il lavoro servile e filare la lana, erano le attività che dovevano essere svolte in casa dalla donna romana, e questo restare nascosta e protetta dalle mura domestiche, ben si sposa con il principio della *castitas* che, oltre alla dimensione sessuale del preservarsi al marito ad ogni costo - anche della vita -, si espande più in generale al comportamento da tenere con le altre persone, sia in pubblico che in privato, nel modo di vestire e di adornarsi, nel modo di parlare e nel modo di condurre i propri doveri in casa come all'esterno di essa.<sup>363</sup> L'iscrizione sepolcrale di Amygone, giunta a noi tramite tradizione sei e settecentesca, riassume l'ideale femminile romano in alcune parole chiave: “Hic sita est Amygone Marci

---

<sup>359</sup> CENERINI 2013, p. 17

<sup>360</sup> CENERINI 2013, p. 18.

<sup>361</sup> CENERINI 2013, p. 19.

<sup>362</sup> CENERINI 2013, pp. 20-22.

<sup>363</sup> CENERINI 2013, pp. 26-32.

optima et pulcherrima, lanifica pia, pudica, frugi, casta, domisenda”, potremmo quindi dire che la donna romana doveva essere *casta*, quindi la sua sessualità era sviluppabile solo entro il matrimonio e solo a fini procreativi, *pudica*, quindi modesta e riservata nel modo di condurre la propria vita, *pia*, dedita ai culti e alle tradizioni che imponeva la tradizione, *frugi*, quindi di semplici abitudini e onesta nelle proprie azioni e parole, *domisenda*, che sta in casa a condurre i propri doveri in privato e al sicuro e infine *lanifica* che, con un’accezione più ampia del semplice stare al telaio, può, significare appunto il seguire le proprie attività e disposizioni secondo le regole e nei modi già elencati.<sup>364</sup>

Come si evince dall’epigrafe contenente l’“elogio di Claudia” e da quella di Amydone, il centro della vita di una donna, per la società romana, è costituito dal matrimonio e dalla famiglia, che sta alla base della società, e viene stabilita dall’unione di un cittadino con una donna di condizione libera e poteva avvenire in tre forme diverse distinte sia ritualmente che giuridicamente: la prima, nota con il nome di *confarreatio* dalla pagnotta di farro condivisa dagli sposi durante la cerimonia, era la forma più cerimoniale e anche la più difficile da dissolvere tramite un divorzio e assomigliava ad un moderno rito religioso, la seconda era la *coemptio*, una sopravvivenza della tradizione di acquistare la propria moglie dal padre, che per la sua somiglianza con l’attuale rito civile era in voga tra chi non poteva permettersi fastosi festeggiamenti, ed infine c’era l’*usus*, una forma di convivenza che diventava legalmente vincolante dopo un anno continuativo.<sup>365</sup> La forma matrimoniale dell’*usus*, che prevedeva il passaggio della donna dall’autorità del padre a quella del marito solo dopo un anno di convivenza, era facilmente sfruttabile da parte della donna per acquisire un certo grado di indipendenza: infatti se in questo anno di convivenza la donna si allontanava per tre giorni e tre notti consecutivi dalla casa del compagno, il periodo di convivenza doveva ricominciare di nuovo e con un’attenta organizzazione era possibile, per la futura moglie in questione, rimanere sotto la tutela del padre che si poteva immaginare fosse più indulgente rispetto al potenziale marito; se tale forma di matrimonio avesse beneficiato solo la parte femminile non avrebbe mai avuto un simile successo, ed infatti l’*usus* era spesso applicato per permettere al padre della sposa di recuperare parte della dote in caso di fallimento del matrimonio e, nella società di proprietari terrieri attenti ai propri patrimoni che andava

---

<sup>364</sup> CENERINI 2013, p. 33.

<sup>365</sup> TANNAHILL 1980, pp. 107-108.

delineandosi nella Roma antica, tale possibilità non era assolutamente di poca importanza.<sup>366</sup> Nella prima epoca repubblicana il matrimonio era reso valido dalle cerimonie e dal suo consumo, ma per il III secolo a.C. era sufficiente il “vivere insieme consensualmente” con la possibilità quindi di venire interrotto a piacere senza alcuna ripercussione; questa dinamica però poteva essere usata da entrambe i sessi, specialmente nei matrimoni politici, dove una donna poteva venire fatta risposare ad un altro uomo qualora fossero venuti meno i presupposti di alleanze politiche che avevano fondato il primo matrimonio.<sup>367</sup> Per la prima epoca imperiale le donne romane si videro progressivamente ridurre le proprie libertà extraconiugali, e non perché i mariti, se ne lamentassero, ma piuttosto perché l'imperatore Augusto aveva portato alla luce il problema dell'adulterio, che serpeggiava tra le famiglie romane da tempo, tramite una legislazione che introduceva pene severe per i colpevoli di tale crimine facendola diventare offesa pubblica.<sup>368</sup> Le pene ovviamente colpivano principalmente le donne che venivano quindi esiliate e private di parte della loro dote e ricchezze di famiglia e, qualora si fosse voluta risposare, l'uomo in questione diventava perseguibile per legge; per quanto riguarda gli uomini essi venivano puniti qualora appunto insidiassero una donna sposata, oppure consumassero rapporti con una donna che non figurava nei registri delle prostitute: si dovrà aspettare il IV secolo d. C. perché gli uomini fossero puniti per adulterio, anche se la pena di morte imposta come soluzione quasi vanificava la funzione della legge.<sup>369</sup> Se da un lato la società romana voleva proteggere il matrimonio e la legittimità dei figli, dall'altro voleva godere dei piaceri della carne e, soprattutto le classi alfabetizzate di senatori e cavalieri, facevano grande uso di contraccettivi per evitare di generare figli illegittimi e per limitare il numero di figli nel proprio matrimonio: partendo col dire che l'invenzione del preservativo realizzato con interiora animali, menzionato solo in una versione del mito di Minosse e Pasife e poi solo a partire dal XVI secolo, risulta essere molto poco affidabile, i romani conoscevano e utilizzavano svariati metodi anticoncezionali più o meno sensati ed efficaci, e il loro uso gravava solo sulle donne.<sup>370</sup> L'astensione era ovviamente il più suggerito ed applicato, poiché si sposava anche con l'aspetto della condotta morale di astenersi dalle frivolezze della vita, ed il *coitus interruptus* era favorito da coloro che volevano il controllo

---

<sup>366</sup> TANNAHILL 1980, p. 108.

<sup>367</sup> TANNAHILL 1980, p. 122.

<sup>368</sup> TANNAHILL 1980, p. 123; ivi p. 46.

<sup>369</sup> TANNAHILL 1980, p. 123.

<sup>370</sup> TANNAHILL 1980, pp. 127-128, 130.

della situazione, ma a seguire si consigliavano unguenti topici e rimedi da assumere per via orale di varia natura e composizione, fino a pratici esercizi fisici da intraprendere immediatamente dopo il coito insieme a docce e starnuti per allontanare il seme maschile dalla sua zona di efficacia; se da un lato esistevano rimedi e credenze la cui efficacia era già in antico posta in dubbio, dall'altro erano noti anche metodi meccanici e clinici per il controllo delle nascite che si avvicinano per ingenuità alle soluzioni più moderne: tappi in lana imbevuti di sostanze viscosse e il conteggio dei giorni immediatamente successivi alla mestruazione erano utilizzati con una certa efficacia e suggeriti da figure della caratura di Sorano di Efeso, medico che aveva studiato ad Alessandria prima di praticare a Roma.<sup>371</sup>

Anche se la tradizione letteraria e culturale romana si sforza in tutti i modi di definire il modello della donna romana, non può passare di mente come il mito razionalizzato della nascita di Roma, della lupa che ha sfamato i due gemelli abbandonati, ruoti attorno a una prostituta che si concedeva ai pastori e alla sua carità nell'aver protetto e svezzato i piccoli che fonderanno poi la città eterna: fin dal III a.C. la prostituzione caratterizza le città romane e, anche scartando il mito di fondazione, Tito Livio stesso testimonia l'esistenza di quartieri "caldi" anche nella capitale dai primi secoli della sua esistenza.<sup>372</sup> Le caratteristiche della prostituzione romana sono del tutto simili a quella greca: Mossé dimostra che la presenza della prostituzione era una scelta dei legislatori antichi per proteggere le donne e concubine legittime e le loro attività casalinghe e al contempo far sfogare gli uomini; Solone viene ricordato con favore già nel VI secolo a.C., per aver installato delle case chiuse ad Atene con lo scopo di proteggere le donne sposate e i giovani.<sup>373</sup> A Roma come in Grecia la prostituzione proteggeva l'istituzione della famiglia e le sue dinamiche, oltre a tutelare gli uomini dal commettere adulterio, ma poteva costituire una minaccia qualora in pericolo fosse il patrimonio di qualche onesto cittadino, che viene sperperato in piacevoli compagnie: i romani più dei greci sono attenti alle proprie ricchezze e, se da un lato non criticano la soddisfazione degli istinti, dall'altro paventano le spese sconsiderate fatte nei luoghi di piacere; il principale motivo di risentimento nei confronti delle prostitute è infatti proprio la loro avidità insaziabile, che le spinge a predare giovani, adulti e anziani in cerca di ricchi patrimoni di cui approfittare tanto da farle definire *meretrix*, cioè colei che ricava denaro con

---

<sup>371</sup> TANNAHILL 1980, pp. 128-129.

<sup>372</sup> SALLES 1994, p. 79.

<sup>373</sup> SALLES 1994, p. 80; vedasi anche MOSSÉ C., 1992, *La grecia antica*, Bari.

il proprio corpo, “rapaci” e “vampire”.<sup>374</sup> A questo atteggiamento altalenante si può aggiungere il fatto che le prostitute partecipano con le loro libertà licenziose ad una celebrazione religiosa volta alla salvaguardia del popolo romano; le feste *Floralie*, celebrate ad aprile per l’arcaica dea Flora della vegetazione, prevedevano, come momento centrale della cerimonia, una sfilata delle cortigiane nude della città: erano state istituite nel 238 a.C. per scongiurare una carestia in nome di una prostituta di nome Flora, poi diventata la dea, che avrebbe donato alla plebe la ricchezza accumulata col proprio lavoro, e a partire dal 173 a.C. erano diventate occasione di festa per le prostitute in quanto la dea era considerata la loro protettrice.<sup>375</sup> Le feste avvenivano di notte quando era possibile dare libero sfogo alle celebrazioni licenziose e i cittadini andavano a vedere sfilare le cortigiane che improvvisavano mimi erotici: Tertulliano racconta la volgarità di queste celebrazioni, dove venivano esibite le bellezze femminili fino all’alba e il popolo sfogava con parole e gesti i propri istinti.<sup>376</sup> Queste feste erano del tutto simili ai culti del fallo, quindi erano celebrazioni volte alla fertilità della terra e delle persone, e trovavano luogo nel periodo primaverile di rinascita della natura e, almeno nei primi tempi come per il culto del fallo, non avevano connotazioni sessuali e di depravazione, ma erano piuttosto celebrazioni della vita in piena sintonia con il modo di pensare epicureo del popolo.<sup>377</sup>

La prostituta quindi, popolando non solo le fantasie ma anche le feste religiose, era parte integrante della quotidianità del cittadino romano, ed era possibile vederle comunemente anche per le strade: nonostante ciò il luogo per eccellenza dove esercitavano la loro professione erano due zone attorno al foro, la suburra a nord e la zona del circo massimo a sud.<sup>378</sup> Oltre che nelle stradine, tra le volte degli edifici pubblici e nei lupanari della suburra, dove si recava la clientela che guadagnava poco, per incontrare una prostituta era possibile frequentare anche luoghi di maggior lusso come il lupanare di Pompei: al pian terreno delle piccole stanze con un letto in pietra accoglievano i clienti meno esigenti, mentre al piano superiore delle stanze più grandi permettevano una permanenza più confortevole, e le pareti affrescate esponevano le attività che era possibile richiedere alle ragazze e impostavano l’atmosfera di piacere e rilassatezza che doveva caratterizzare un simile luogo; sempre sulle

---

<sup>374</sup> *ivi* p. 52; SALLES 1994, pp. 80-81; STRONG 2016, pp. 23-25.

<sup>375</sup> SALLES 1994, p. 80, DOSI 2008, p. 76.

<sup>376</sup> DOSI 2008, p. 77.

<sup>377</sup> DOSI 2008, p. 77.

<sup>378</sup> SALLES 1994, p. 81.

pareti era anche possibile leggere e guardare molti graffiti che raccontavano le abilità delle lavoratrici e millantavano le imprese maschili.<sup>379</sup> Altri luoghi dove le prostitute attendevano i clienti erano le taverne e le locande, dove spesso i proprietari affittavano una stanza ad una prostituta per attirare ulteriori clienti; ma strade, lupanari e attività di riposo e ristorazione non erano però gli unici luoghi dove era possibile incontrare compagnie femminili, spesso infatti le prostitute andavano in cerca dei clienti piuttosto che aspettarli ed era possibile quindi incontrare queste peripatetiche nei luoghi più disparati: le vie principali delle città, i bagni, i cimiteri e i campi isolati erano alcuni dei luoghi dove le prostitute di bassa lega offrivano i loro servizi ai passanti e agli emarginati come criminali e schiavi.<sup>380</sup> Ma come esistevano prostitute di media e bassa categoria, c'erano anche quelle che grazie alla loro bellezza e abilità si erano procurate grandi fortune con cui si erano poi messe in proprio, ed erano andate ad abitare in ricche case ai piedi dell'Aventino; sono queste donne le protagoniste delle commedie, che come cortigiane ricevono salotti nelle loro abitazioni, oppure si recano nelle case dei ricchi per esercitare le loro specialità.<sup>381</sup> Le prostitute antiche, nonostante possano arrivare a distinguersi per successo, abilità e capacità, hanno tutte la stessa origine: schiave dalla nascita sono proprietà di un padrone che ne dispone secondo i propri desideri e, anche se la maggior parte portano nomi greci, non tutte provengono dalla Grecia, ma scelgono nomi alla moda per solleticare i clienti con il miraggio di piacere del mondo greco scaturito nella mentalità romana dell'epoca; tutte le schiave lavorano per il proprio *leno* (il lenone), che come un padrone ne dispone e le sfrutta per il miglior tornaconto economico personale.<sup>382</sup> Nell'esistenza di queste donne, in balia delle esigenze e dei ruoli affibbiategli degli uomini, trova spazio e ampio successo la speranza portata dalla religione, in particolare dai culti orientali che iniziarono ad infiltrarsi a Roma dal II sec. a.C.: la promessa di una nuova vita felice nell'aldilà e il riscatto e la salvezza dell'anima spingono molte prostitute, ma a volte anche matrone e donne "rispettabili", a intraprendere i complessi riti di purificazione ed iniziazione, come quelli del culto della dea egiziana Iside, che recluta molte *meretrices* tra le sue fila per la promessa di redenzione e carità nei confronti delle sfortunate.<sup>383</sup> La donna romana quindi è inserita nella società all'interno di ruoli prestabiliti e delimitati moralmente

---

<sup>379</sup> SALLES 1994, pp. 82-83.

<sup>380</sup> SALLES 1994, p. 83.

<sup>381</sup> SALLES 1994, p. 84.

<sup>382</sup> SALLES 1994, pp. 84-85.

<sup>383</sup> SALLES 1994, p. 88.

oltre che giuridicamente: la donna romana aveva pari diritti agli uomini nell'eredità, ma a livello giuridico dipendeva da un uomo, il padre, il marito o il tutore che fosse, e dovrà aspettare l'età imperiale per affrancarsi definitivamente dalla figura del tutore e, nel caso delle donne libere di condizione non matronale, poteva esercitare liberamente una professione o fare affari tramite un prestanome maschile; di contro le donne, sottomesse e dominate dagli uomini, spaventano questi ultimi con le loro capacità e conoscenze che vanno oltre la seduzione e l'ammaliamento: se il comportamento sessuale fuori norma destabilizza il privato della famiglia romana, sono le pericolose conoscenze delle piante, che pongono le donne nella posizione di essere accusate come avvelenatrici, a spaventare il mondo romano, ed è questa potenza pubblica generatrice e distruttrice che spaventa i romani, i quali cercano in tutti i modi di contenere e regolare.<sup>384</sup>

### 3.2 La dimensione femminile nel mondo romano: la sessualità.

Abbiamo visto come all'interno della cultura visuale romana vi sia un proliferare di immagini a sfondo sessuale che però, a differenza di quanto possa sembrare, molte di esse non hanno intento esibizionistico, ma piuttosto soddisfano il profondo bisogno di protezione magica che il cittadino romano sentiva di avere: queste immagini possono quindi esser definite erotiche piuttosto che sessuali, in quanto il loro scopo è quello di catturare l'attenzione dell'osservatore e quindi distogliere lo sguardo che potrebbe appunto veicolare il malocchio; enormi falli eretti (i *fascini*), priapi itifallici e varie altre rappresentazioni di genitali sono utili per catturare il *fascinus*, ossia il malocchio, proteggendo il portatore o il luogo dove sono rappresentate le immagini o custodite le statuette.<sup>385</sup> Si deve tenere poi ulteriormente in considerazione i riti della fertilità che venivano praticati fin dall'epoca arcaica, dove il protagonista simbolico dei riti e delle celebrazioni era il fallo smisurato o le sue connotazioni figurate in Priapo e Pan, e la fertilità delle donne come quella dei campi e degli uomini era invocata e augurata.<sup>386</sup> Queste premesse, nonostante le caratteristiche ricercate per il modello ideale di donna romana, fanno risultare difficile il pensare alle donne romane come delle

---

<sup>384</sup> CENERINI 2013, pp. 43-44, 45-46, 166-178, 55-57.

<sup>385</sup> *ivi* pp. 54-56; MARCADÉ 1976, pp. 40-44.

<sup>386</sup> *IVI* pp. 46-48; DOSI 2008, pp. 24-27, JHONS 1982, pp. 39-52.

dame pudiche dell'ottocento, che rifuggono con disprezzo e imbarazzo le rappresentazioni con genitali e scene di accoppiamento, nonostante ciò resta vero che l'arte erotica iniziò a diffondersi come motivo decorativo a sfondo sessuale e non più magico, proprio quando anche le donne romane iniziarono ad acquisire maggiori libertà e licenze, conquistando di conseguenza anche la possibilità di vedere il sesso come lo facevano gli uomini.

Il primo aspetto da prendere in considerazione trattando la sessualità della donna romana è la nudità perché, se per la civiltà romana la nudità è l'elemento caratteristico della prostituta, che quindi è il modello contrario della matrona, per la civiltà etrusca, nonostante sia comunque connotata dalla rarità, la nudità femminile assume caratteristiche diverse nel contesto funerario: quando il nudo appare per figure che non sono di condizione servile, rafforza la connessione tra morte e sessualità.<sup>387</sup> La Cassandra nuda sacrificata sulla tomba di Patroclo da Aiace nella tomba François a Vulci (Fig. 3.1), costituisce un esempio di nudità femminile eroica che, per poter essere vista una simile rappresentazione nel mondo romano, si dovrà attendere il I secolo d.C.: in questo periodo infatti la donna romana degna di tale nome e vicina al modello ideale di riferimento, poteva venire commemorata nella sua tomba con una statua-ritratto che la ritraeva come Venere nuda.<sup>388</sup> Queste statue, che contrappongono la curata raffinatezza dei ritratti delle matrone, con il forte erotismo della fisicità giovane e ideale del corpo di Venere, possono apparire in contraddizione con il modello ideale della donna romana visto finora, ma in realtà celano un significato che, a dispetto della nudità della statua, mira a nascondere piuttosto che rivelare il fisico e a fare il contrario per la personalità.<sup>389</sup> Nella cultura romana la bellezza è una delle virtù che concorrono a definire la matrona ideale, l'erotica nudità della divinità è da intendersi quindi come segno di fertilità, perché nella società romana, come si è visto, il ruolo della donna sposata è generare una discendenza per la famiglia e dei cittadini maschi per lo stato: Venere funziona bene come modello di madre perché, come la matrona genera i cittadini romani, la dea ha dato i natali al progenitore di Roma Enea e quindi alla stirpe Giulia; questo ordinamento di valori risulta la logica conseguenza della costruzione ideologica avvenuta poco prima della comparsa di queste statue, quando Venere aveva iniziato a ricevere onori patriottici nel tempio a lei dedicato di *Venus Genetrix* nei fori imperiali di Cesare.<sup>390</sup> La letteratura in merito è però

---

<sup>387</sup> BONFANTE 1996, pp.164-165.

<sup>388</sup> D'AMBRA 1996, p. 219.

<sup>389</sup> D'AMBRA 1996, pp. 219-220.

<sup>390</sup> D'AMBRA 1996, p. 221.

contraddittoria, in quanto il mito di Afrodite, che con la sua esuberanza sessuale seduce Anchise e abbandona il figlio alle cure delle ninfe, è impensabile per la morale romana che vuole la matrona una moglie e madre casta e devota; per rimediare a questo controsenso vengono istituiti culti per conciliare la divinità con i principi che i romani intendevano esemplificare alle donne romane: il culto di *Venus Obsequens* venne costituito nel 295 a.C. per regolare il comportamento delle donne nel seguire i loro doveri verso la terra e il letto matrimoniale, ed il culto di *Venus Verticordia*, che regolava gli istinti sessuali voltando il cuore dalla lussuria alla purezza e promuovendo il matrimonio e la nascita di figli, venne istituito per offrire alle donne un modello di virtù divino da seguire che, con il suo regime di valorizzazione della bellezza, dell'attrazione sessuale e della partecipazione ai riti, direzionasse la loro energia sessuale verso gli interessi della famiglia e dello stato.<sup>391</sup> L'invenzione del ritratto nudo per la matrona nel I sec. d.C. suggerisce che il corpo di Venere rappresentava un ideale di bellezza lontano dall'essere possibile per le mortali e, riflettendo la moda derivante dalla propaganda imperiale basata sui miti di fondazione, enfatizzava la maturità sessuale delle figure e la loro fecondità, di cui i caratteri salienti sono contemporaneamente esaltati e nascosti dalle braccia, ma il corpo rappresentato presenta quei caratteri di mollezza, debolezza e di vita negli agi che, secondo gli autori moralisti latini, richiedeva la vigilanza di un uomo.<sup>392</sup> Questo modello, che affonda le sue radici nella tradizione imperiale di rappresentare le donne della famiglia Giulia come Veneri, si diffonde progressivamente a tutti gli strati sociali della civiltà romana e così, dai membri della corte, fino agli schiavi liberati, tutti commissionano un ritratto funerario con fattezze fisiche di Venere, per attribuire alle proprie care le qualità divine della dea, e assomigliare alle donne più prominenti del mondo conosciuto dell'epoca.<sup>393</sup>

Aspetto fondamentale dell'identità femminile romana, nonché parte della dimensione sessuale, è l'abbigliamento, e per affrontare la diversità tra matrone e prostitute in questo ambito è bene partire da queste ultime: nell'epoca repubblicana l'abbigliamento delle meretrici le distingue in maniera inconfondibile dalle altre donne.<sup>394</sup> Le *meretrices* hanno infatti il divieto di indossare il tipico vestito lungo delle matrone e, se non indossano l'*amiculum* - una sopravveste corta e trasparente di lino imposta anche alle matrone

---

<sup>391</sup> D'AMBRA 1996, p. 221.

<sup>392</sup> D'AMBRA 1996, pp. 221-222.

<sup>393</sup> D'AMBRA 1996, p. 222.

<sup>394</sup> SALLES 1994, pp. 86-87.

condannate per adulterio -, indossano una toga scura, che come per gli uomini anche se in maniera diversa, caratterizza la dimensione “pubblica” del loro lavoro: sotto ad essa erano nascosti però vesti ricamate, tuniche trasparenti, frange, tessuti esotici e colori brillanti come il giallo e il verde, che procuravano alle cortigiane più famose un’eleganza vistosa; nonostante non si possiedano testimonianze visuali di prostitute togate, la loro immagine è persistente in un’ampia varietà di fonti scritte, compresi i testi legali.<sup>395</sup> La bellezza è la ricchezza delle *meretrices*, e come tale, è coltivata in maniera attenta e accurata con trucchi e acconciature: l’esperienza delle eteree greche ha fatto scuola alle cortigiane romane che colorano le guance di bianco con la cerussa, gli zigomi di rosso scuro con il *phukos* e le ciglia e le sopracciglia - talvolta depilate e disegnate in una linea unica - di nero con lo *stimmis* o l’*absolè*; i capelli invece sono tinti di biondo o di rosso, secondo un ideale di bellezza “nordico” o “bretonne” come veniva definito, e le acconciature sono caratterizzate da boccoli e ricci che donano volume ai capelli e appariscenza all’aspetto.<sup>396</sup> Del resto le cortigiane più in vista prestano molta attenzione nel mettere distanza tra loro e le “lupe” che popolano le strade alla ricerca dei clienti: Plauto fa dichiarare da una di loro che “una cortigiana non deve stare da sola per strada” perché, sempre secondo la stessa cortigiana, “quello lo fanno coloro che ci lavorano anche”, e da un’altra, che paventa di essere confusa con quelle “miserabili puttane”, che “sono amiche dei garzoni, rifiuti buoni solo per i domestici, ragazze fameliche e disgustose per il profumo di pessima qualità. Puzzano dell’odore dei loculi dove esercitano e nessuno le vuole condurre nella propria casa, queste baldracche che gli schiavi pagano due oboli”; ma come abbiamo già visto, nella realtà la condizione non era molto diversa tra tutte queste donne che, salvo un matrimonio che le trasformasse in matrone rispettabili, rischiavano di precipitare nella stessa miseria di tutte le altre, una volta sfiorita la loro unica ricchezza.<sup>397</sup> Come le meretrici, di qualsiasi livello sociale, sono distinguibili per il loro abbigliamento e individuabili dalle sue caratteristiche, così anche le matrone distinguevano il loro stato giuridico di donna inattaccabile sessualmente con le caratteristiche del loro *ornatus*: la tunica, coperta da una stola o *longa vestis* lunga fino ai piedi e allacciata sulle spalle da fibule, assieme alla *palla*, un mantello che copriva anche il capo, distinguevano la matrona pudica e morigerata moglie del cittadino romano, rappresentando una barriera legale invalicabile per

---

<sup>395</sup> SALLES 1994, p. 87; CENERINI 2013, p. 24; STRONG 2016, pp. 21-22.

<sup>396</sup> SALLES 1994, p. 87.

<sup>397</sup> SALLES 1994, pp. 87-88.

occhi indiscreti e parole offensive, che invece potevano affliggere le altre donne in pubblico; la stola quindi, più di ogni altro abito o accessorio, indicava il rango di matrona, sia sposata che vedova o divorziata, e ricordava la pudicizia e il comportamento misurato e fedele della donna in questione, oltre che forse il loro benessere economico e abilità nella tessitura (Fig. 3.2).<sup>398</sup> In contrapposizione alle elaborate acconciature esibite dalle cortigiane, le matrone portano il *tutulus*, un'acconciatura che prevede il raccoglimento dei capelli in un cono di bende di lana, a ricordare l'inespugnabilità del loro onore come la fortezza della città (*tutissimus*) (Fig. 3.3), ma questa semplicità nelle pettinature delle matrone durerà solo fino al I sec a.C., quando le donne importanti della politica e della società detteranno modelli da imitare con le loro scelte estetiche: se subito si afferma uno chignon che lascia libero un ciuffo sulla fronte (Fig. 3.4), progressivamente i capelli si arricchiscono di riccioli sulla fronte realizzate con un ferro arroventato - il *calamistrum* - (Fig. 3.5).<sup>399</sup> Come i capelli vengono acconciati in maniera sempre più ricercata, anche il viso delle matrone viene curato in maniera sempre più elaborata con maschere di bellezza, creme a base vegetale, ombretti, matite per occhi e fard, che andranno ad arricchire anche il corredo delle matrone di rango elevato, finendo per diventare anche materia di argomentazione letteraria.<sup>400</sup>

Dalle immagini presenti nelle case ed edifici pubblici romani e dalle scene erotiche diffuse su lucerne, specchi e medaglioni è intuibile che, almeno dalla prima epoca imperiale, la percezione del sesso da parte delle donne fosse molto più libera e disinibita di quanto si possa pensare: il gioco d'amore infatti rientra nelle normali pulsioni della persona e quello che interessa alla morale romana sono i mezzi con cui tale pulsione si esprime e gli obbiettivi verso cui ambisce; per il discorso che seguirà è poi utile tenere a mente l'aspetto magico della sfera della sessualità romana, volta anche a proteggere dal malocchio e dalle influenze negative tramite la cattura dello sguardo maldicente e la neutralizzazione dei suoi influssi negativi. Nonostante le immagini sessuali, soprattutto delle case romane, vedano la donna in un ruolo attivo e alle volte dominante, queste composizioni non sono da intendersi in senso negativo, ossia che la donna della scena sia una prostituta, in quanto nell'ordinamento sociale romano è il cittadino maschio a possedere e comandare in qualsiasi sfera della società, ma piuttosto vanno interpretate come manifestazioni del desiderio amoroso matronale rivolto

---

<sup>398</sup> CENERINI 2013, p. 22; STRONG 2016, p. 21.

<sup>399</sup> CENERINI 2013, p. 23.

<sup>400</sup> CENERINI 2013, p. 24.

esclusivamente al marito, in maniera regolata e del tutto pudica, come vincolano i precetti sulla figura della matrona ideale per la società romana.<sup>401</sup> Molte fonti, sia di autori maschili che femminili, riportano esempi di tale desiderio matronale degno di lodi: la poetessa Sulpicia di epoca augustea, che condanna le prostitute, esprime il desiderio fisico per il proprio amato e lamenta la modestia matronale che l'ha obbligata a desiderare di nascondere la propria passione, che però traspare in tutto il poema rendendo chiaro il suo rimpianto di essersi negata temporaneamente ad un rapporto con il proprio amato.<sup>402</sup> Marziale, amico della seconda Sulpicia che scrive nel tardo I secolo d.C. e si esprime in termini più espliciti a proposito del piacere coniugale, ne loda la devozione al marito Caleno, descrivendola come un'autrice in grado di insegnare “alle caste e oneste amanti, i giochi, le dolcezze e i piaceri dell'amore” che dovrebbero essere letti da ogni ragazza “che ha intenzione di soddisfare solamente il proprio marito”: in un poema indirizzato a Caleno per la morte della moglie, Marziale scherza affermando: “quali lotte e scontri, iniziati da entrambi, hanno visto fortunati la lucerna e il letto”; le testimonianze di Marziale, e altre descrizioni dei suoi poemi, suggeriscono che Sulpicia possedeva un ruolo attivo ed assertivo nella propria vita sessuale, che veniva celebrato orgogliosamente nella sua poetica.<sup>403</sup> I poeti elegiaci dell'epoca repubblicana e augustea descrivono il desiderio femminile come una parte naturale della relazione coniugale: Catullo, nel suo inno matrimoniale descrive la sposa come desiderosa del nuovo marito, equiparando anche il desiderio per cui: “nel profondo del suo cuore, non meno che nel tuo, brucia la fiamma, ma più profondamente”, Properzio evoca i desideri di Aretusa per il marito in guerra la quale, in sua assenza, si lamenta del letto vuoto e bacia la sua armatura; infine Plinio il giovane loda l'amica vedova Ummidia Quadratilla che nasconde al nipote le *performances* oscene del suo mimo erotico privato e, pur non condonando il passatempo dell'amica ma nemmeno giudicandolo particolarmente scandaloso, l'attitudine dell'autore suggerisce che per la società romana fosse più importante la tutela per età dalla visione di contenuti sessuali, piuttosto che per genere.<sup>404</sup> Anche se gli autori satirici di epoca imperiale come Giovenale criticano comunque l'eccessivo desiderio femminile, concentrano la loro invettiva sulle donne che si allontanano dal matrimonio in cerca di soddisfare il proprio piacere al di fuori di esso, piuttosto che su quelle che godevano del rapporto col marito: l'idea

---

<sup>401</sup> STRONG 2016, p. 128.

<sup>402</sup> STRONG 2016, p. 128.

<sup>403</sup> STRONG 2016, p. 128.

<sup>404</sup> STRONG 2016, pp. 128-129.

di Suzanne Dixon è che gli autori come Marziale, Sallustio e Giovenale criticano l'iniziativa femminile in ambito sessuale, suggerendo che l'unica forma appropriata di espressione per essa sia la reattività ai desideri maschili che dominano la società romana del tempo.<sup>405</sup>

Il mondo romano non aveva la stessa paranoia sul genere femminile che aveva il mondo greco, e il costrutto sociale di una donna ninfomane e incontrollabile, è percepito come più pericoloso e incombente in una società che prevede una forte separazione dei generi e le interazioni sono limitate al minimo possibile; a Roma invece le donne mangiavano con i mariti e lasciavano la casa da sole per interagire con l'esterno, compresi uomini non legati alla loro famiglia.<sup>406</sup> In questa situazione l'uomo romano si fidava del fatto che la donna in questione non cercasse altre braccia non appena possibile, ma allo stesso tempo l'affermazione di donne non legate e senza vincoli legali era più probabile e quindi anche più pericolosa: quello che spaventava il cittadino e metteva a rischio la società infatti, non era la presenza in pubblico delle donne sposate e le loro interazioni con altri uomini non della loro famiglia, quanto piuttosto il condurre attività pubbliche, senza moderazione o vincolo ad alcun marito, finendo col rischio di mettere in pericolo la struttura della società romana stessa; per come viene presentato il desiderio delle donne nelle fonti, esso deve costituire un altro legame tra il marito e la moglie e, dato che le donne vengono socializzate e istruite a volere relazioni esclusivamente con il marito, dovevano anche essere più propense a rimanergli fedeli sia emotivamente che finanziariamente.<sup>407</sup>

Considerato l'aspetto sociale e pratico della sessualità delle donne volti alla fedeltà coniugale, col rischio altrimenti di mettere in pericolo la struttura della società romana stessa, la dimensione privata della sessualità della donna romana risulta di difficile definizione, spingendo a considerare ogni forma di rappresentazione e classe di materiali per ricostruire il punto di vista della donna romana sul sesso e sulla propria sessualità. La prima fonte di eccitazione era la lettura, e la produzione di Marziale non lascia spazio ad equivoci: a volte avviene a mezzo dell'ironia, come quando congeda le matrone dalla lettura del suo libro avvertendole dei contenuti scabrosi che avrebbero di seguito incontrato<sup>408</sup>, per poi sobillarle rivelando di sapere che così ne ha attirato la stanca attenzione, oppure quando afferma che ad

---

<sup>405</sup> STRONG 2016, p. 129.

<sup>406</sup> STRONG 2016, p. 129.

<sup>407</sup> STRONG 2016, pp. 129-130.

<sup>408</sup> Mart. III, 68.

una certa ora anche ai Catoni è concesso lasciarsi andare<sup>409</sup>; altre volte invece la testimonianza di Marziale è brutale e cruda, ma in ciò, indicativa di ciò che sia uomini che donne romane ricercavano nella lettura con lo scopo di eccitarsi<sup>410</sup>, e in che forma<sup>411</sup> e che usi<sup>412</sup> avevano i testi osceni in circolazione all'epoca.<sup>413</sup> Anche se tali testimonianze scritte non sono giunte fino noi, gli scavi di Pompei e altre località hanno restituito, oltre alle pitture già menzionate, anche una grande quantità di oggetti di uso quotidiano, come appunto le lucerne, decorati con figurazioni erotiche che probabilmente si ispirano anche ai componimenti osceni per rappresentare posizioni d'amore di vario tipo, e la maggior parte di questi oggetti appartengono curiosamente alla sfera femminile: oltre alle lucerne, che forse sono un oggetto più neutrale ma che appartiene sempre alla sfera privata della casa e quindi alla dimensione della donna romana, si possono trovare scene erotiche anche su oggetti come specchi e piccole bottiglie portaprofumi.<sup>414</sup> La sollecitazione visiva aveva un ruolo fondamentale nella cultura romana, che era principalmente una cultura visuale, facendo risultare quindi evidente il ruolo di queste immagini come mezzi in grado di eccitare l'osservatore e prepararlo ad un incontro amoroso, o creare la giusta atmosfera per lo svolgimento di tale incontro: come si è visto per le immagini dipinte quindi, anche gli oggetti e le loro figurazioni concorrono al definire e popolare la dimensione sessuale della donna romana, che allora si prepara con i suoi belletti per l'uomo desiderato, sia che fosse il marito o meno, e attorno ai quali si definisce quindi parte della sua sessualità ed il suo immaginario.<sup>415</sup> Un altro elemento da cui traspare notizia della sessualità delle donne romane sono i graffiti che, assieme a quelli degli uomini, raccontano gli amori, le avventure e gli atti carnali delle protagoniste: in comune con i nostri tempi, anche a Roma esisteva l'usanza, in qualche modo esibizionista, di raccontare il proprio piacere e renderne partecipi gli altri, per raccontare al mondo le proprie prodezze ma anche apprezzamenti, biasimi e qualità amatorie di partner sia uomini che donne.<sup>416</sup> Anche le donne romane quindi tengono, quasi quanto gli uomini, a far conoscere ed esaltare la propria carica sessuale, come Romula e Euplia, che si vantano di aver

---

<sup>409</sup> Mart. X, 20, 21.

<sup>410</sup> Mart. XI, 16, 5ss.

<sup>411</sup> Mart. XII, 43.

<sup>412</sup> Mart. XII, 95.

<sup>413</sup> VARONE 2000, pp. 55-56

<sup>414</sup> VARONE 2000, p. 57.

<sup>415</sup> *ivi* p. 33, 56-59; *ivi* nota 160.

<sup>416</sup> VARONE 2000, p. 78.

soddisfatto migliaia di uomini, ma anche ad esaltare il proprio godimento, non appena concluso l'atto, con scritte oscene che vi si riferiscono, per un'esaltazione del piacere che si fonda sul "dopo" ad atto compiuto tramite la condivisione dei propri risultati con gli altri, piuttosto che sul "prima" e sull'attesa e preparazione ad esso: il compiacimento erotico che deriva dal comunicare i propri giochi d'amore agli altri spinge una donna a scrivere *futua sum hic*, "qui sono stata scopata"<sup>417</sup>, sul muro del lupanare di Pompei, un'altra ritiene giusto condividere la propria devozione ad un atto in particolare verso un uomo affermando: "ogni giorno mi slinguo Piramo"<sup>418</sup>, mentre un'altra ancora afferma di non potersi negare ad un uomo dicendo: "il tuo membro lo ordina: si ami!"<sup>419</sup>.<sup>420</sup> L'ultimo elemento fondamentale da considerare per analizzare la sessualità della donna romana è il rapporto con il proprio corpo e la sua nudità: se infatti la nudità era l'elemento caratteristico della dimensione maschile, sia per la cultura greca che per quella romana, venendo quindi percepita come perfettamente normale, per la donna romana, la cui vita era caratterizzata dal pudore e dalla castità, non era pensabile o rispettabile mostrarsi completamente nude nemmeno al proprio marito, e di conseguenza i rapporti amorosi, anche nel privato della propria abitazione, venivano consumati nella quasi totale oscurità; a conferma già Marziale in uno dei suoi epigrammi fa lamentare un marito del comportamento della moglie che preferisce avere rapporti al buio, mentre lui trae invece piacere dal poter vedere tutto ciò che accade<sup>421</sup>, sempre Marziale però, mentre consiglia in maniera sarcastica ad una donna che se proprio ha vergogna di qualcosa del suo corpo può coprirsi la bocca, dall'altra parte deride una donna che, nonostante accettasse le sue attenzioni amorose, si rifiutava di fare il bagno nuda con lui<sup>422</sup>; Properzio afferma che "gli occhi sono una guida nell'amore, e il buio non deve svilirne il gioco" intendendo che anche la visione deve essere appagata nella dinamica sessuale; in Ovidio invece Corinna cerca inizialmente di non cedere alla vista del poeta la sua nudità, ma finisce per cedere e concedersi a lui in una camera avvolta da una penombra discreta, che risulta cara alle fanciulle pudiche per la protezione dei loro corpi alla vista diretta.<sup>423</sup> Questa pudicizia si trasforma, all'interno delle testimonianze artistiche, nella presenza di panneggi, drappi, vistosi

---

<sup>417</sup> CIL IV 2217.

<sup>418</sup> CIL IV 10041.

<sup>419</sup> CIL IV 1938 con add. pp. 213, 704.

<sup>420</sup> VARONE 2000, pp. 79-80.

<sup>421</sup> Mart. XII, 104, 5-8.

<sup>422</sup> Mart. III, 72.

<sup>423</sup> *ivi* P. 67; VARONE 2000, pp. 81-82.

gioielli e *strophium* (una fascia pettorale di tessuto) (Fig. 2.5; 2.10) che celano e nascondono parti del corpo femminile al partner e all'osservatore, connotando la scena, nonostante magari il coinvolgimento di vorticosi amplessi, come un momento di vita appartenente al repertorio aristocratico degli incontri d'amore, alzando il tono della scena e di conseguenza elevando l'ambiente decorato da queste scene.<sup>424</sup> Ovidio infatti, quando descrive le sue *Figurae Veneris*, lo fa suggerendo a ciascuna donna di scegliere la posa che esalta al meglio la migliore caratteristica del proprio corpo, con il preciso scopo quindi di offrire al piacere visivo dell'uomo il miglior pregio fisico dato dalla nudità femminile: così si capisce il ruolo centrale giocato dalla vista della propria amante nello scatenare il desiderio erotico maschile, che viene controbilanciato nella donna dalla consapevolezza del sentirsi ammirata e desiderata da colui che le dava così tante attenzioni.<sup>425</sup> In questa dinamica al cui centro vi è la vista, acquistano un ruolo particolare le lucerne che, in mano a uno dei due amanti o su un alto candelabro, illuminano la scena, permettendo di vedere ciò che serve e mostrare solo il necessario per la costruzione della dinamica di desiderio e per rispettare i valori morali femminili (Fig. 3.6; 2.11); la dinamica tra chi guarda e chi è guardato non agisce in una sola direzione, quella che parte dall'uomo e va alla donna, ma può subire anche un rovesciamento facendo diventare "guardato" anche l'uomo: a riprova di questo si può prendere in esame un medaglione con figurazione erotica della valle del Rodano dove la donna nella posizione della *mulier equitans adversa*, attraverso lo specchio che regge nella mano destra, osserva il partner disteso dietro e sotto a lei.<sup>426</sup> La dinamica visiva durante l'amplesso è quindi ora composta da tre aspetti: del mostrarsi, del guardare e del vedersi che possono essere individuati, oltre che nelle fonti archeologiche, anche nella letteratura; Svetonio<sup>427</sup> tramanda che il poeta Orazio amasse dilettarsi nei piaceri di Venere in una camera piena di specchi per fare in modo di vedere da ogni angolazione i propri amplessi, Seneca<sup>428</sup> racconta invece di una tale *Hostius Quadra* che si era fatto costruire degli specchi convessi per ingigantire le immagini e compiacersi di tali forme spropositate durante i propri convegni sessuali.<sup>429</sup> Per quanto riguarda invece i medaglioni della valle del Rodano, lo specchio diventa uno strumento di

---

<sup>424</sup> VARONE 2000, p. 83.

<sup>425</sup> VARONE 2000, pp. 83-84.

<sup>426</sup> VARONE 2000, pp. 85, 87.

<sup>427</sup> Svet. *De viri illustribus: vita Hor.* 24, 62-64.

<sup>428</sup> Sen. *Nat. Quest.* I, 16.

<sup>429</sup> VARONE 2000, p. 86.

piacere che sposta l'ago del controllo dell'azione sessuale dall'uomo alla donna: in entrambe i medaglioni l'uomo giace supino vinto dai giochi d'amore condotti dalla donna la quale, a mezzo dello specchio che tiene in mano, offre a proprio piacimento dettagli del suo fisico alla visione del partner; per conto suo l'uomo riconosce la vittoria della propria partner nel gioco erotico e la incorona con alloro (Fig. 3.7) o in un altro caso, dopo averle augurato di stare bene, conferma di gradire ciò che sta avvenendo, forse anche intendendo il gioco di sguardi reso possibile dallo specchio (Fig. 3.8).<sup>430</sup>

Per concludere è interessante, anche se giunto a noi attraverso il filtro della prospettiva maschile, parlare dell'omosessualità femminile nell'antica Roma, la quale quindi non può che esser vista come un comportamento deviante che esclude il ruolo del maschio come centro di ogni dinamica che riguardi la donna: se si considera infatti che la donna è sempre percepita come irresponsabile, poiché incapace di regolare da sé la propria vita affettiva, essa deve essere sempre sotto il controllo di un cittadino maschio, anche in funzione del fatto che a lei spetta il compito di educare i figli secondo i valori androcentrici della società romana.<sup>431</sup> Il dilagante malcostume della tarda repubblica ha portato le donne ad assumere pratiche considerate indegne e ad abbandonarsi come gli uomini ad ogni sorta di piaceri, tra cui il bere vino in maniera sregolata: tale eccesso di ebbrezza conduce le donne, secondo la prospettiva maschile, verso il darsi fra loro effusioni sospette come quelle che si scambiano Fortunata e Scintilla all'interno del *Satyricon*, e Petronio, pur non esprimendo esplicite condanne morali nei confronti delle due donne, non lesina nel descriverle come tutt'altro che rispettabili.<sup>432</sup> Purtroppo, nella netta dicotomia già vista tra matrone e meretrici, tutte le donne che non sono degne di essere riconosciute come modelli di virtù, l'opinione pubblica le trasforma in soggetti in preda a indicibili vizi e, tra adulterio, incostanza e infedeltà, figura anche l'omosessualità, che viene bollata come comportamento contro natura: una donna che consuma rapporti con un'altra donna si macchia, secondo l'ideologia maschile, non solo di adulterio ma anche di lesa maestà, poiché si appropria del ruolo maschile di dominare sessualmente e di trarne piacere; le fonti in merito, Marziale e Giovenale, non lesinano nel descrivere esempi di donne che, per le loro ottiche, si danno a comportamenti depravati come il giacere con donne in maniera attiva, come Bassa, definita un "chiavatore", che "pur

---

<sup>430</sup> VARONE 2000, p. 87; per approfondire JACOBELLI L., 2012, *Ruolo e immagine della donna nei medaglioni a soggetto erotico della valle del rodano* in *IndexQuad* 40 2012, pp. 407-422.

<sup>431</sup> DOSI 2008, p. 137.

<sup>432</sup> DOSI 2008, p. 137.

mancando l'uomo non fa venir meno cornuti e prostitute"<sup>433</sup>, oppure darsi a comportamenti blasfemi in preda all'ebbrezza per concludere con attività sessuali in luoghi sacri<sup>434</sup>.<sup>435</sup> Se si vuole prestare attenzione a queste fonti sembra che per l'epoca augustea non vi fossero più matrone oneste e fedeli, ma prendendo in considerazione la conclamata misoginia dei due autori e dando credito alle parole più miti di Seneca, egli riconosce comunque che durante la sua epoca l'immoralità delle donne è un male dilagante<sup>436</sup>; fra gli scrittori di lingua greca, Luciano racconta all'interno dei "Dialoghi delle cortigiane" l'avventura omosessuale di una delle protagoniste, nel II sec. d.C. Artemidoro di Efeso nel "Libro dei sogni", distinguendo i crimini nelle tre categorie di contro natura, consuetudine e legge, contro la legge e contro natura, pone quello dell'omosessualità femminile tra quelli contro natura, mentre il medico Celio Aureliano è convinto che le lesbiche (*tribades*, dal greco *tribas*, donna lasciva) siano affette da una malattia di mente.<sup>437</sup> L'arrivo della morale cristiana non migliorerà certo le cose condannando le donne omosessuali di nuovo per reati contro la natura, e imputando loro la credenza di poter fare a meno dell'uomo contro alle regole della natura: se il rifiuto del ruolo biologico maschile è il fondamento delle condanne antiche, per Cantarella la condanna all'omosessualità femminile nasce dalla messa in discussione del ruolo di dominio e comando che è sempre stato appannaggio maschile.<sup>438</sup>

### 3.3 La dimensione femminile nel mondo romano: il rapporto con la morte.

Il funerale romano, *funus*, era l'ultimo rito del cittadino romano e copriva il passaggio dalla vita alla morte e il suo scopo era condurre l'anima del "defunto vivente", perché in una fase intermedia di passaggio tra vita e morte, nella sua transizione dalla vita all'aldilà affinché non

---

<sup>433</sup> Mart I, 90, 9-10.

<sup>434</sup> Juv. *Sat.* VI 309-311; Juv. *Sat.* 314-319, 323.

<sup>435</sup> DOSI 2008, pp. 137-138.

<sup>436</sup> Sen. *Ad Helviam m.* 16, 3.

<sup>437</sup> DOSI 2008, pp. 138-139.

<sup>438</sup> DOSI 2008, p. 139; CANTARELLA E., 2006/5, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano, p. 219.

si perdesse: le tre diverse fasi, articolate attorno al “doppio funerale”<sup>439</sup>, servivano a separare il defunto prima dalla famiglia e poi dalla società per condurlo alla sua ultima dimora.<sup>440</sup> La cerimonia funebre rispecchiava la condizione e il ruolo sociale del defunto, cambiando in base alle posizioni sociali ricoperte all’interno della comunità e diventando pubblico, di stato, militare o a carico del popolo, a seconda dei meriti del defunto: nonostante le possibili varianti, la cerimonia, che va dalla morte ai riti post sepoltura, è sempre composta da tre fasi fondamentali in cui il defunto veniva preparato nella *domus*, portato alla sepoltura e successivamente inumato.<sup>441</sup>

Il primo rito si avviava con la deposizione al suolo del defunto appena spirato, alle volte anche fuori dalla casa,<sup>442</sup> per marcare il suo distacco dai vivi e per ripercorrere, in maniera contraria, il rituale con cui i bambini appena nati venivano raccolti da terra dal padre per essere accettati<sup>443</sup>: il significato risiede nel legame dei momenti di nascita e morte con la terra, in quanto alla nascita il bambino trae forza da essa, e al loro centro la figura della donna diviene guida fondamentale che dona la vita e accompagna dopo di essa.<sup>444</sup> Successivamente la parente più prossima di sesso femminile avrebbe dato un bacio sulla bocca del defunto con lo scopo di afferrarne l’anima: tale gesto è testimoniato nell’Eneide quando Anna, sorella di Didone, bacia sulle labbra la sorella in “maniera muliebre” (*muliebriter*),<sup>445</sup> per afferrarne l’anima e trasferirla dentro di sé; tale incarico viene confermato come un aspetto femminile del *funus* anche in altre fonti, ma nella poesia anche gli uomini salutano con un bacio i defunti, come nei Fasti di Ovidio<sup>446</sup> in cui Romolo da un bacio d’addio a Remo, o nella *Pharsalia* di Lucano<sup>447</sup> dove un figlio chiede al padre un ultimo bacio d’addio.<sup>448</sup> Questa fase iniziale veniva a concludersi con la *conclamatio* vera e propria in cui, una volta chiusi ritualmente gli occhi del defunto, veniva chiamato il suo nome per almeno tre volte, per poi continuare durante tutta la cerimonia del funerale: all’interno delle fonti sia gli uomini che le

---

<sup>439</sup> Il primo avveniva dentro la casa mentre il secondo era il momento della sepoltura vera e propria; per il concetto di “doppio funerale” vedasi Hertz R., 1960, *Death and the Right Hand*, Glencoe. Prima pubblicazione in ‘*Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*’, in *Année Sociologique* 10 1907, pp. 27-86 e VAN GENNEP A., 1909, *The rites of passage*, pp. 30-37.

<sup>440</sup> FORNASIER 2020, p. 23.

<sup>441</sup> FORNASIER 2020, p. 24.

<sup>442</sup> Serv. *Aen.* 12, 395.

<sup>443</sup> Ovid. *Ter.* 4, 3, 46.

<sup>444</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 46.

<sup>445</sup> Serv. *Aen.* 4. 685.

<sup>446</sup> Ovid. *Fasti* 4, 851.

<sup>447</sup> Luc. *Phars.* 3. 735-737.

<sup>448</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 46.

donne compiono questi incarichi rituali ma l'incidenza delle testimonianze che vedono coinvolte delle donne è maggiore; il quasi esclusivo protagonismo femminile all'interno delle fonti per le scene di *conclamatio* e saluto del defunto, illustra che tali compiti erano principalmente appannaggio femminile, senza però cancellare il fatto che anche gli uomini, quando nel racconto viene enfatizzata la forza del loro legame con il defunto, possono compiere i medesimi gesti condizionati dal legame familiare o dalla rispettosa riverenza nei confronti del caro defunto.<sup>449</sup> Una volta conclusa la *conclamatio*, il defunto veniva posto su una lettiga funeraria all'interno dell'atrio, con i piedi rivolti verso l'uscio, e preparato per l'esposizione all'interno della *domus (collocatio)* (Fig. 1.9): il corpo era lavato con acqua e oli profumati, vestito con abiti nuovi e coperto con un sudario bianco dalle donne della famiglia, che si occupavano, come abbiamo visto, anche di accendere torce e lucerne e bruciare incensi, allo scopo di purificare il defunto e prepararlo alla sua uscita dalla comunità; le donne avevano quindi anche il compito di purificare il defunto, prepararlo al suo ultimo viaggio e gestire la contaminazione della morte che, secondo il mondo romano, macchiava i parenti in vita del defunto, rendendo così necessario il loro confinamento e allontanamento dalla comunità dei vivi.<sup>450</sup> La familiarità delle donne con la morte era percepita nel mondo romano come una diretta conseguenza della loro capacità di generare la vita: diverse fonti evidenziano la relazione tra le donne e la morte con le sue ritualità, in un frammento degli *Annales* di Ennio<sup>451</sup> le donne di alto rango (*bona*) lavano e profumano il corpo del defunto re Tarquinio, sempre Anna nell'Eneide<sup>452</sup> comanda ai servi di portarle il necessario per lavare la ferita di Didone, e Servio commenta, di seguito, che i parenti stretti del defunto avevano la facoltà di lavare il corpo, facendo riferimento<sup>453</sup> alla madre di Eurialo che lamenta, per i riti funerari, di non poter chiudere gli occhi, lavare e vestire con un sudario il figlio; sempre nell'episodio della madre di Eurialo, viene messa in connessione con la tradizione dei riti funerari, anche la pratica di tessere il sudario funerario, entrambe pratiche di appannaggio femminile, anche se la madre di Eurialo parla di questi compiti come di doveri nei confronti del figlio.<sup>454</sup> Servio

<sup>449</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 47.

<sup>450</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 47; sulla contaminazione della morte vedasi anche LIZZI R., 1995, *Il sesso e i morti*. In F. Hinard (ed.) *La mort au quotidien dans le monde romain*. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris-Sorbonne 7-9 octobre 1993), pp. 50-51, 58; CORBEILL A., 2004, *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*. Princeton, p. 106.

<sup>451</sup> Enn. *Ann.* 155.

<sup>452</sup> Virg. *Aen.* 4, 683.

<sup>453</sup> Virg. *Aen.* 9, 486-489.

<sup>454</sup> MUSTAKALLIO 2005, p. 190; ŠTERBENC ERKER 2011, pp. 47-48.

nel commento a tale episodio fa riferimento ai *pollinctores*, che secondo la fonte, si occupavano del compito di lavare il defunto, aggiungendo che il nome di *pollinctores* deriva dal *polline*, una farina fine con cui si imbiancava la pelle del morto per nascondere il colorito: le donne romane quindi dovettero lavare i defunti solo nelle fasi più antiche di Roma per lasciare progressivamente il compito ai *pollinctores*, o per lo meno le élites si avvalsero sempre più di manodopera retribuita per portare a termine le parti più tecniche e gravose del rito funerario.<sup>455</sup> Anche se la procedura era affidata ad una persona esterna alla famiglia, non significa che gli uomini si intromettevano nei compiti matronali: nella società romana, basata su ruoli sociali e religiosi divisi tra donne e uomini, un compito tipico delle matrone era occuparsi della filatura della lana<sup>456</sup> e, anche se molto probabilmente ciò va inteso come il presiedere alla filatura eseguita dagli schiavi, lo stesso si deve intendere per le altre questioni che erano appannaggio matronale e femminile in generale; se ne deduce quindi che, pur nella delegazione dei propri compiti, le donne rimanevano al comando della tradizionale procedura della preparazione del defunto, impartendo gli ordini ad un corpo di servi appartenenti alla famiglia o pagati per l'occasione, adempiendo così ai propri ruoli, senza dover per forza portarli a termine loro stesse, almeno per quanto riguarda le famiglie aristocratiche<sup>457</sup>.<sup>458</sup> La medesima delega può essere impiegata anche nel caso di lamentatrici funebri ma, nonostante il numero di *preaeficae* che facevano vistose e rumorose lamentazioni funebri in pubblico fosse una parte importante per la cerimonia di ostentazione del *funus*, non venne mai meno a tali manifestazioni di lutto anche la presenza delle figure femminili della famiglia: anche se le prefiche possono considerarsi come "controfigure d'azione" dei membri familiari e i *pollinctores* come sostituti nello svolgimento degli incarichi funerari, il valore della loro funzione sociale e rituale e le loro azioni venivano comunque attribuite a chi ne ordinava l'utilizzo e ne coordinava l'azione, come se il loro numero, efficienza e qualità del lavoro diventasse l'opera stessa dei parenti del defunto, anche se da essi era solo diretto e pagato.<sup>459</sup> Una volta che il defunto è stato preparato ed esposto per tre giorni nell'atrio della casa per ricevere l'estremo saluto da parte di parenti e amici, poteva avvenire la seconda fase del

<sup>455</sup> LIZZI 1995, p. 50-51 e nota 8; ŠTERBENC ERKER 2011, p. 48

<sup>456</sup> CIL VI 15346: *lanam fecit*; VI 37965; *Laudatio Triviae* 1.30-31

<sup>457</sup> Sen. *Ep.* 99, 22; Tac. *Dial.* 9, 11, 10; Plin. *Nat.* 7, 176

<sup>458</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 48.

<sup>459</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 48; RICHLIN 2001, p. 244; per approfondire sui gesti del dolore nel *funus* romano FORNASIER N., 2020, *Mors Acerba: una lettura gestuale del dolore attraverso le scene di conclamatio*.

funerale romano, la *pompa*: il letto funebre veniva sollevato su una portantina, il *feretrum*, portata da quattro o più individui di sesso maschile con vari gradi di vicinanza al defunto, essi potevano infatti essere parenti, amici o schiavi liberati in occasione della morte del soggetto, e in seguito, con le *exsequiae*, si accompagnava il defunto al foro dove, se ne era degno, avrebbe ricevuto una *laudatio* funebre (Fig. 3.9).<sup>460</sup> La processione era aperta da persone che indossavano maschere di cera degli antenati illustri del defunto (almeno di carica edile), e appena dietro di loro, le prefiche e i musicisti conducevano il defunto con lamentazioni e musiche funebri: queste professioniste pagate piangevano il defunto con gesti e azioni stereotipate ripetute nella tradizione; il *planctus* collettivo era condotto da queste donne che con grida e azioni esagerate, come incidersi le carni, strapparsi i capelli, percuotersi, rotolarsi a terra, stracciarsi le vesti e cospargersi il capo di polvere, cercavano, rispettando una precisa liturgia funebre, di alienare il dolore e rendere la perdita sopportabile per tutti i parenti, amici, liberi e schiavi che seguivano il defunto.<sup>461</sup> Nella processione che accompagnava il defunto era tuttavia vietato lamentarsi eccessivamente, questo perché nella società romana, basata sulla virilità maschile e l'autocontrollo femminile, darsi a simili manifestazioni emotive era considerato incompatibile con l'ideale della vita calma e silenziosa del cittadino: quindi, per aggirare questo provvedimento e per dimostrare il prestigio del defunto e della sua famiglia, le donne che si occupavano della cerimonia, pagavano delle prefiche attraverso le quali esprimere la maestosità e l'importanza del loro dolore senza tuttavia abbandonarsi a lamentazioni esagerate e lontane dagli ideali morali e sociali previsti per i cittadini romani di entrambe i sessi.<sup>462</sup> Il canto di canzoni funebri, *neniae*, e le altre manifestazioni di dolore già elencate erano considerate eccessive dagli autori antichi: Paolo Diacono afferma che le prefiche “danno agli altri la misura del pianto funebre come se ne fossero state incaricate”<sup>463</sup>, Orazio<sup>464</sup> evidenzia come chi viene pagato per farlo esprime il lutto anche più di chi è in lutto di persona.<sup>465</sup> Le lamentazioni funebri erano regolate già nelle leggi delle dodici tavole, prescrivendo che le donne non si dovessero graffiare le guance e non si lamentassero dolorosamente (*lessum*)<sup>466</sup>, allo scopo di controllare le dimensioni del lutto privato con

---

<sup>460</sup> FORNASIER 2020, pp. 28-29.

<sup>461</sup> FORNASIER 2020, pp. 29-30.

<sup>462</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 49.

<sup>463</sup> 250L ; RICHLIN 2001, p. 243.

<sup>464</sup> Or. *Ars.* p. 431-432

<sup>465</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 49.

<sup>466</sup> Cic. *Leg.* 2, 22, 59.

l'intento di prevenire eventuali sfoggi di denaro e conseguenti esibizioni di differenze di ricchezza nei funerali; nonostante ciò la lamentazione delle donne in spazi pubblici non era né vietata né stigmatizzata se non interferiva nelle competizioni tra particolari famiglie in vista: quando ad esempio le lamentazioni erano per un imperatore venivano considerate espressione di lealtà e supporto, infatti Silla venne pianto per un anno dalle matrone romane, così come Augusto e Livia al momento della loro morte, anche se in questo caso potrebbe aver solo significato il portare abiti scuri e il non indossare gioielli.<sup>467</sup> La processione funebre (*pompa funebris*), guidata dalle maschere degli antenati illustri, dalle lamentazioni delle prefiche e dalle musiche funerarie, ed accompagnata da parenti, amici, liberti e schiavi, procedeva verso il luogo di sepoltura fuori le mura, nel caso di un funerale privato, oppure prima verso il foro nel caso in cui il defunto avesse avuto diritto ad un funerale pubblico con *laudatio funebris*; solo gli uomini potevano pronunciare dai rostri l'elogio funebre per un defunto, ma non vi era alcuna differenza tra le cose dette al suo interno e quelle all'interno delle lamentazioni proferite dalle donne, l'unica differenza era che nella *laudatio* pronunciata dall'oratore veniva pianto la scomparsa del personaggio pubblico e delle sue imprese nella società, mentre nelle lamentazioni femminili, pur sottolineando gli stessi traguardi (*exempla*), veniva pianto la perdita familiare.<sup>468</sup> Le fonti descrivono le lamentazioni delle donne in maniera negativa rimarcando lo sdegno per l'espressione emotiva della società romana e per le opere delle prefiche, che spesso erano schiave di proprietà del becchino, e i loro turpi canti percepiti come fastidiosi, risultato del non sapersi controllare tipico della donna non matronale che prestava un simile servizio; la dicotomia tra gli uomini capaci di autocontrollo emotivo e le donne con il loro esprimersi esagerato e smodato, ritrae il giudizio negativo dato dalle classi alte romane derivante dalla costruzione morale in cui il ruolo e le caratteristiche del *vir* erano centrali.<sup>469</sup> La storiografia pone l'inizio della tradizione di pronunciare elogi funebri nel primo anno della repubblica, quando al funerale di L. Giunio Bruto, il console P. Valerio Publicola fece un discorso che lodava il defunto collega e, dato il successo riscosso da quella novità, da quel momento l'elogio funebre pronunciato da cittadini rappresentativi divenne prassi per tutti gli uomini illustri defunti; Plutarco<sup>470</sup> tramanda che dopo un secolo lo stesso onore sarebbe stato esteso per la prima volta anche alle donne, il motivo fu la donazione delle proprie ricchezze

---

<sup>467</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, pp. 49-50.

<sup>468</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, pp. 50-51.

<sup>469</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 51.

<sup>470</sup> Plut. *Publ.* 9, 10-11.

alla città per contribuire all'offerta di un tripode d'oro ad Apollo delfico durante la guerra contro Veio, e il senato concesse quindi alle matrone di ricevere un elogio funebre pubblico alla loro morte.<sup>471</sup> Tito Livio porta l'episodio più tardo del contributo al riscatto pagato ai Galli per liberare dall'assedio la città<sup>472</sup>, come motivo di riconoscimento di tale onore alle matrone: gli episodi di Livio e di Plutarco si conciliano male con la testimonianza di Cicerone<sup>473</sup> fatta nel *De oratore*, in cui, per bocca di Antonio, viene detto che la prima donna a ricevere l'onore della *laudatio funebris* fu Popilia, madre di Catulo, spostando così l'inizio dell'attribuzione di questo onore dagli inizi del IV secolo a.C. ad un episodio databile tra la fine del II e l'inizio del I secolo a.C. <sup>474</sup> Le varie interpretazioni delle fonti spostano, di caso in caso, l'inizio degli elogi funebri alle matrone in vari momenti compresi nell'arco di tempo che va dal IV al I secolo a.C. e, anche se l'opinione di chi scrive è che gli episodi di Livio e Plutarco siano da intendersi come riconoscimenti ad un gruppo di matrone limitato nel tempo e nel numero, piuttosto che a ogni singolo individuo da quel momento in poi, ciò che traspare dalle notizie di questi episodi è che, con l'avvicinarsi della fine della repubblica, i *funera* gentilizi femminili, che avevano nel tempo acquisito maggior frequenza e importanza rispetto al passato, diventano parte dell'inasprirsi della lotta politica tra le *gentes* di Roma, facendo entrare anche le matrone nel gioco di definizione dell'immagine delle famiglie in vista.<sup>475</sup> Esempio di questa nuova dinamica sono le iniziative di Cesare che, nel 69 a.C. appena iniziato il suo *cursus honorum* come *tribunus militum* e poi *quaestor*, si fece carico di fare gli elogi funebri di sua zia Giulia, moglie di Gaio Mario, e della propria moglie Cornelia, pronunciando egli stesso gli elogi dai rostri nel foro: dalla testimonianza di Svetonio<sup>476</sup> si ricava che la *laudatio* offerta ai defunti, oltre a servire per richiamare le gesta illustri degli antenati della famiglia, creando un effetto patetico di grande valore in cui il sentire le gesta era accompagnato dal vedere i volti dei protagonisti, era utile anche per esaltare il *laudator* tramite il suo legame di parentela con i personaggi descritti; l'azione di Cesare per ridare valore alla propria figura tramite l'elogio dei parenti, si fondava sul terreno già esplorato della *laudatio* di Popilia, che Catulo aveva sfruttato per ridare lustro alla sua figura politica gettata

---

<sup>471</sup> PEPE 2015, p. 21.

<sup>472</sup> Liv. 5, 50, 7.

<sup>473</sup> Cic. *De Orat.* 2. 44.

<sup>474</sup> PEPE 2015, pp. 22-23.

<sup>475</sup> PEPE 2015, pp. 23-30.

<sup>476</sup> Svet. *Iul.* 6, 1.

in ombra dalle vittorie militari sui Cimbri del collega Mario, e portava la novità di estendere la *laudatio* anche alle donne di giovane età oltre che alle matrone.<sup>477</sup> Da Cesare come punto di partenza consolidato, la *laudatio funebris* rivolta alle donne delle famiglie importanti divenne strumento di promozione delle figure maschili della stessa famiglia: un altro esempio è il funerale di Giulia, sorella di Cesare, dove l'elogio venne pronunciato da Gaio Ottavio in funzione del suo legame con la defunta, che l'aveva cresciuto ed educato ma anche, secondo una possibile regia di Cesare, per presentare il figlio adottivo alla popolazione di Roma e contemporaneamente mostrare anche le sue capacità oratorie; così come Cesare anche Ottaviano sfruttò il lutto familiare per le donne come strumento di promozione e, alla prima occasione con il funerale della madre Azia, fece seguito anche la cerimonia funebre per la sorella Ottavia che ricevette due *laudationes* di cui una pronunciata dallo stesso Ottaviano.<sup>478</sup> Le famiglie iniziarono anche molto presto a conservare una trascrizione di tali *laudationes* che, secondo Cicerone<sup>479</sup>, doveva attribuirsi al loro carattere celebrativo, diventando però sempre secondo la sua testimonianza, anche viziate da innumerevoli esagerazioni e falsificazioni di cui si lamentano anche Varrone e Livio<sup>480</sup>: le *laudationes* servirono agli annalisti per ricostruire soprattutto le fasi più antiche della storia romana ma, la loro circolazione e diffusione con il conseguente riuso storiografico, generarono falsificazioni che viziarono l'intera storia della Roma arcaica e alto-repubblicana.<sup>481</sup> Nei funerali privati l'elogio funebre era tenuto presso il luogo di sepoltura fuori dalla città, e uno degli esempi migliori di tale pratica è la *Laudatio Turiae*, giunta a noi in sette frammenti epigrafici, elogio di un marito a sua moglie Turia e delle sue qualità dimostrate in vita: l'iscrizione, incisa su una lastra di marmo in due colonne, corredeva il monumento funerario della donna e, nonostante siano state fatte altre interpretazioni, ad oggi la struttura dell'iscrizione, la sua sintassi e formulazione non lasciano dubbi che si tratti di un testo redatto per l'elogio funebre enunciato per via orale da un *orator* in forma privata.<sup>482</sup> Il racconto principia dalla morte improvvisa e tragica di entrambe i genitori della defunta, assassinati durante la sua giovane età prima del matrimonio, e continua con il racconto della persecuzione dei responsabili portato avanti dalla

---

<sup>477</sup> PEPE 2015, pp. 30-33.

<sup>478</sup> PEPE 2015, pp. 34-36.

<sup>479</sup> Cic. *Brut.* 62.

<sup>480</sup> Per Varrone, KRENKEL W. A., 2002 *Marcus Terentius Varro. Saturae Menippeae Vol. II St. Katharinen*; per Livio *Ab Urb.* 8, 40, 4.

<sup>481</sup> PEPE 2015, pp. 37-38.

<sup>482</sup> PEPE 2015, pp. 42-44, 47-48.

defunta e sua sorella fino all'ottenimento della condanna; continua poi con l'abbandono della casa paterna e l'attesa del fidanzato presso la dimora della suocera dove, nonostante le pressioni dei parenti, mantiene salda la sua fedeltà al testamento del padre che aveva scelto per lei il fidanzato e li aveva indicati come eredi; successivamente vengono menzionati gli anni in cui dalla sua dimora difese il compagno, seguace di Pompeo, nei suoi rientri clandestini in città durante il regime di Cesare, la sua casa da tentativi di furto e gli sforzi per riabilitare il nome del marito sotto il regime di Ottaviano; per concludere con i giorni sereni alla fine delle guerre civili, incrinati dalla mancata generazione di figli, alla quale la donna cercò di porre rimedio proponendo al marito il divorzio, rifiutato da quest'ultimo, pur di dargli la possibilità di generare un erede con un'altra donna; per giungere infine all'espressione del dolore del *laudator*, il marito, per non esser stato in grado di fornire quanto meritava alla compagna e per non averla preceduta nella morte, rivolgendo in chiusura un appello agli dei Mani affinché la accolgano e le portino pace.<sup>483</sup> L'aspetto privato di questo elogio è dato dalla sincerità e tenerezza con cui si narrano gli eventi e le emozioni del marito, che rievoca eventi intimi rivolgendosi direttamente alla defunta, portando l'intero testo ad essere adatto per il contesto privato della lettura a parenti e amici presso la tomba, piuttosto che al pubblico del foro, rendendo quindi non necessaria anche la presenza di dettagli sulla *gens* della defunta e togliendo la necessità di esaltare l'*orator*.<sup>484</sup> Tutte le informazioni di cui si dispone sulle *laudationes* e che si trovano nelle fonti riguardano la città di Roma e quindi, per indagare gli esempi delle province, bisogna guardare alla documentazione epigrafica, che rivela innanzitutto la diffusione di tale pratica funeraria anche al di fuori dei confini della capitale: iscrizioni provenienti dall'Italia, dalla Spagna, dalle Gallie e dall'Africa testimoniano a personaggi locali sia uomini che donne onori funebri quali esequie pubbliche, pagamento delle spese del *funus*, concessione di un luogo di sepoltura, dedica di statue e di monumenti sepolcrali.<sup>485</sup> La penisola iberica restituisce documentazione che certifica in particolare l'attribuzione di *laudationes*, perché, come in Africa, *laudationes*, *impensa funeris* ed *exequiae publicae*, nonostante a Roma venissero considerate tutte parte del *funus publicus*, in queste province vengono citate separatamente perché considerate ognuna a sé stante: dall'analisi delle epigrafi si ricavano informazioni sui motivi di queste concessioni e sullo

---

<sup>483</sup> PEPE 2015, pp. 44-47.

<sup>484</sup> PEPE 2015, pp. 48-49.

<sup>485</sup> PEPE 2015, p. 65.

stato giuridico delle donne in questione che ricevevano tali riconoscimenti in seguito ad atti di evergetismo o di funzioni sacerdotali ricoperte dalle donne, come nel caso di Cornelia Lepidina, sacerdotessa *flaminica* di II secolo d.C.; in altri casi la donna viene onorata per i meriti del marito o del padre, oppure per l'elevata posizione sociale ed economica della famiglia di appartenenza.<sup>486</sup> In merito alle *laudationes* non sappiamo da chi venissero pronunciate, ma il fatto che figurino tra gli onori relativi al funerale pubblico, fa ritenere che si trattasse di *laudationes* pubbliche, quindi tenute nel foro alla presenza della comunità, per mostrare e fissare nella memoria collettiva del popolo le figure di spicco delle famiglie più in vista della società locale, con i conseguenti onori dell'erezione di statue, pagamento delle spese funerarie o del monumento funebre: in merito alle donne quindi erano utili per celebrare le famiglie di appartenenza e la loro continuità dinastica, oltre che a eventuali cariche religiose e modelli matronali con le loro virtù domestiche; dall'analisi del materiale epigrafico risulta quindi che, con l'epoca imperiale, le tradizioni inaugurate nella capitale si diffusero anche nelle provincie per esportazione o imitazione di quei modelli illustri della società cittadina per eccellenza di Roma.<sup>487</sup>

Se il *funus* non era pubblico, una volta uscito dalla casa, il feretro sarebbe andato direttamente al luogo di sepoltura trasportato solo da uomini, incarico questo di loro esclusivo appannaggio, come la lettura della *laudatio*, sia in forma privata che pubblica: Servio, nel commentare il funerale di Miseno<sup>488</sup>, scrive che, secondo i costumi degli antenati, i parenti maschi del defunto avevano questo compito, il feretro di Metello Macedonico venne portato dai quattro figli, e Plinio riporta<sup>489</sup> che uno di loro era pretore mentre gli altri censori o consoli; in questo modo le famiglie potevano mostrare il loro prestigio con le cariche ricoperte dai membri in vita e rendere lustro al defunto con l'onore di esser trasportato da familiari con simili uffici.<sup>490</sup> Giunti alla tomba i presenti ponevano carne sacrificale, vasi d'olio, vestiti, oggetti preziosi e ornamenti sulla pira funebre, se il corpo veniva cremato, o nella tomba se veniva inumato<sup>491</sup>: le leggi delle dodici tavole limitavano le offerte ai morti a massimo tre veli e una tunica porpora per contenere l'esibizione di ricchezza della famiglia<sup>492</sup>,

---

<sup>486</sup> PEPE 2015, pp. 66-67.

<sup>487</sup> PEPE 2015, pp. 67-68.

<sup>488</sup> Serv. *Aen.* 6, 223.

<sup>489</sup> Plin. *Nat. Hist.* 7, 142.

<sup>490</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 52.

<sup>491</sup> Virg. *Aen.* 6, 221-225; Serv. *Aen.* 6, 225; Svet. *Iul.* 84, 4.

<sup>492</sup> CIC. LEG. 2, 22, 55.

e l'erede sacrificava una scrofa alla dea Cerere e ai Lari, mentre offerte separate venivano fatte agli dei Mani e ai membri defunti della famiglia del deceduto; era assolutamente vietato che i vivi consumassero le offerte fatte ai defunti, poiché una volta eseguiti i sacrifici per i *Manes*, i vivi avrebbero potuto mangiare altri cibi appositi, rafforzando con la separazione dei pasti, il confine instaurato tra i vivi e i morti e i rispettivi regni.<sup>493</sup> La condivisione del pasto era un modo per rafforzare la comunità nel momento del dolore, uomini e donne condividevano lo stesso banchetto presso la tomba, con lo scopo di accompagnare il morto verso la sua futura dimora e purificare se stessi dalla morte; il pasto funerario (*silicernium*), che ruotava attorno al sacrificio della scrofa in presenza del morto e al consumo delle carni della stessa, era solo uno dei numerosi riti che concorrevano alla purificazione della famiglia dalla contaminazione della morte: la scrofa, definita *porca presentanea* dai latini per il fatto che veniva uccisa in presenza del morto, veniva sacrificata per essere mangiata dai parenti del defunto come rito espiatorio, ma anche per eseguire delle offerte a Cerere, dea dell'agricoltura e della prosperità, e Tellus, dea anch'essa della fecondità e dei morti.<sup>494</sup> Dopo nove giorni di lutto, durante i quali la famiglia sospendeva le normali attività, un altro pasto presso la tomba con i familiari di entrambe i sessi, con offerte sacrificali al defunto e ai di Manes, gli spiriti dei morti, concludeva il periodo di lutto, marcando ancora il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti: i pasti rituali con i sacrifici alimentari erano solo una parte dei riti di purificazione dalla morte che spettavano esclusivamente agli uomini, infatti prima che la pira finisse di ardere tutti i partecipanti senza legami di parentela erano congedati e i presenti venivano circondati numerose volte da un uomo che, con un ramo d'ulivo in mano, li cospargeva di acqua e in seguito pronunciava la formula "*ilicet*", composta da *ire licet* (potete andare), che sanciva la purificazione e il termine della cerimonia; attesa la fine della pira, spettava alle donne la raccolta dei resti del defunto e la loro inumazione, in un ulteriore rito di purificazione e separazione tra defunto e viventi.<sup>495</sup> Le fonti portano numerose testimonianze riguardo a questo compito delle donne della famiglia: Ovidio ordina alla moglie Terenzia di raccogliere le sue ossa al funerale<sup>496</sup>, lo Pseudo Tibullo immagina che al suo funerale sua madre, e la sua amante Neaera, raccolgano le sue ossa e le depongano in un urna cosparsa di

---

<sup>493</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 52.

<sup>494</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 52.

<sup>495</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 53.

<sup>496</sup> Ov. *Ter.* 3, 65-70.

vino e profumi all'interno della tomba<sup>497</sup>; entrambe i poeti vedono nel ruolo di ultima sistemazione delle spoglie delle donne a loro molto vicine, facendo trasparire che tale incarico sia condotto da chi voleva esprimere amore e fedeltà al defunto: durante il funerale di Augusto la moglie Livia raccolse le sue ossa per deporle nel mausoleo<sup>498</sup>, ma siccome non rappresentava la comunità dei romani in lutto, venne accompagnata da rappresentanti dell'ordine equestre come delegati di essa.<sup>499</sup> Per concludere completamente la cerimonia quando la famiglia tornava a casa, andava eseguito un ultimo rituale di purificazione della casa attraverso l'uso di una speciale scopa, con la quale si puliva in maniera simbolica la casa dalla contaminazione della morte, e in seguito delle libagioni rituali concludevano il periodo di lutto per gli uomini, che dovevano allontanare il prima possibile le emozioni, mentre per le donne poteva continuare.<sup>500</sup>

Dopo i rituali di purificazione della casa e della famiglia, ed eseguita la cena rituale presso la tomba dopo i nove giorni (*novemdialis*), era compito delle donne continuare il lutto per il defunto: già Numa stabiliva un periodo massimo per il lutto, permettendo alle donne di lamentare il padre fino a dieci mesi dalla morte<sup>501</sup>, e Plutarco, menzionando questa legge, afferma che non era necessario il lutto per i bambini sotto i tre anni, mentre si concedeva un mese per ogni anno per quelli morti oltre i tre anni ma sempre stando sotto al limite dei dieci mesi; la tradizione non era obsoleta nemmeno dopo l'epoca augustea, e una storia delle metamorfosi di Apuleio<sup>502</sup>, dove una vedova per propria decisione non si risposa subito dopo il termine lutto, conferma che il limite di dieci mesi per il lutto era in vigore anche per tutto il II sec. d.C..<sup>503</sup> Anche se il continuare il lutto oltre la conclusione del rito funerario era un compito femminile, e anche se agli uomini non erano consentiti moralmente lutti<sup>504</sup>, tutti coloro che non erano costretti dalla norma delle classi aristocratiche decidevano autonomamente quanto prolungare il tempo del lutto: Aulo Gellio ricorda<sup>505</sup> il caso di un attore che prolungò il lutto per il figlio, e in un'iscrizione da Roma<sup>506</sup> un vedovo dice che

---

<sup>497</sup> Ps. Tib. 3, 2, 9-25.

<sup>498</sup> Dion. Cass. 56, 42, 4; Svet. Aug. 100.

<sup>499</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 53.

<sup>500</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 54.

<sup>501</sup> Plut. Numa 12, 3; Sen. Ep. 63, 13.

<sup>502</sup> Apul. Met. 8, 9.

<sup>503</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 54.

<sup>504</sup> Sen. Ep. 63, 13.

<sup>505</sup> Gell. 6, 5, 4.

<sup>506</sup> Cil. VI 15546, riga 16.

compiangerà la moglie fino alla sua morte.<sup>507</sup> Il tempo massimo per il lutto di dieci mesi corrisponde all'anno come era misurato nel periodo regio<sup>508</sup>, e le donne portavano avanti questo dovere affinché gli uomini della famiglia potessero partecipare alle funzioni religiose e politiche senza interruzioni: interessante risulta la trasmissione di tradizioni quando Tacito<sup>509</sup> descrive la pratica dei Germani di far continuare il lutto alle donne per poter conservare la memoria dei defunti.<sup>510</sup>

Altro elemento che collega le donne all'ambito funerario sono i *Parentalia*, festività annuale in cui si commemoravano i defunti e gli antenati sia a livello privato che pubblico, e dal tredici al ventuno febbraio sia uomini che donne commemoravano gli anniversari delle morti dei defunti, sacrificando animali e portando offerte alle tombe, per soddisfare i *di Manes*, gli spiriti buoni degli antenati: le donne compivano sacrifici per loro stesse<sup>511</sup> mentre gli uomini rappresentavano l'intera famiglia o comunità<sup>512</sup>; durante le feste veniva stabilita una relazione tra i celebranti e i defunti che non erano più macchiati dalla contaminazione della morte.<sup>513</sup> La comunità intera di Roma celebrava gli antenati per purificare lo stato e rispettare i doveri verso gli dei Mani<sup>514</sup> e per l'intera durata della festa i magistrati non indossavano la toga ufficiale per rimarcare il carattere privato della celebrazione: la festività iniziava quando una sacerdotessa, forse la grande vergine vestale, offriva libagioni alla tomba dell'eroina Tarpea sul campidoglio, avviando la chiusura dei templi e l'interruzione di qualsiasi ufficio o funzione pubblica, per concludersi con l'offerta di piccoli doni presso le tombe dei defunti durante i *Feralia*.<sup>515</sup> In connessione con la differenza di valore delle offerte fatte dagli uomini a nome della famiglia e dalle donne a nome di loro stesse, e con l'offerta alla tomba di Tarpea fatta dalla grande vergine vestale il tredici di febbraio, un'altra celebrazione era tributata alla tomba di Acca Larentia dal sacerdote *Flamen Quirinalis* a nome di tutta la comunità di Roma (*Parentatio*): il ventitré dicembre, giorno consacrato a Giove come il tredici di febbraio in cui iniziano i *Parentalia*, venivano offerte libagioni (*parentationes*) alla tomba dell'eroina a nome della comunità, come avveniva per le offerte alla tomba di Tarpea; nell'ambito dell'offerta ai

---

<sup>507</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 54.

<sup>508</sup> *Ov. Fast.* 1. 33-6, 3. 133-4

<sup>509</sup> *Tac. Germ.* 27, 2.

<sup>510</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 55.

<sup>511</sup> *Virg. Aen.* 3, 303-305.

<sup>512</sup> *Cic. Leg.* 2, 19, 48.

<sup>513</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 55.

<sup>514</sup> *Macr. Sat.* 1, 13, 3.

<sup>515</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 55.

morti, entrambe le ricorrenze vengono ritenute dei culti eroici, anche se la tradizione, a causa delle storie di queste donne, esita se definirle come salvatrici o traditrici della città.<sup>516</sup> Queste leggende di donne mitiche, raccontate dai testi antiquari in contrasto con la tradizione politica e sociale, esprimono la realtà che nella società romana le gesta importanti non hanno un genere, e le libagioni offerte alle tombe delle eroine, testimoniano l'importanza delle donne come rappresentanti degli antenati della città di Roma all'interno del culto pubblico, un elemento di non poco conto per una società che può essere definita patriarcale.<sup>517</sup>

Per quanto riguarda l'attribuzione di *funus publicum* alle donne, quindi della cerimonia di un funerale pubblico, composta dalla *laudatio* nel foro e dalla copertura delle spese funebri a opera dello stato, si deve pensare che fosse impartito per i meriti ottenuti dalla donna in questione, oppure per quelli del padre, del marito, del figlio oppure per l'appartenenza ad una *gens* dell'aristocrazia: nelle iscrizioni della Spagna<sup>518</sup> però viene adoperata una distinzione tra la cerimonia pubblica (*funus publicum*) e la copertura delle spese del funerale (*impensa funeris* o *impensa sepulturae*), portando alla considerazione che, per certi casi e contesti, l'attribuzione dell'onore di un funerale pubblico in generale non implica per forza anche il pagamento di esso o delle spese inerenti ai monumenti funebri e commemorativi del defunto.<sup>519</sup> Risulta quindi che, in connessione alla concessione del funerale pubblico, e alla *laudatio* che viene sottintesa, vi fossero altri onori che vengono di conseguenza menzionati e messi in particolare risalto per i funerali di donne: tra questi onori figura la concessione di uno spazio per la sepoltura, elemento di grande rilevanza se si considera che le sue dimensioni sono ricordate in molte iscrizioni per attestare la proprietà dell'area e la sua inviolabilità sepolcrale, la dedica di statue o più raramente di un monumento sepolcrale, l'offerta di profumi e incensi o di un tondo (*clipeus*) d'argento dove era inciso o dipinto il volto della defunta<sup>520</sup>; un'ulteriore possibilità era costituita dalla concessione del possesso di suolo

---

<sup>516</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, pp. 55-56; il mito vede Tarpea, dopo aver aperto le porte della città, chiedere ai Sabini che assediavano Roma ciò che portavano sul braccio sinistro, potendo significare sia le armi che i bracciali d'oro (Dionys. *Ant. Rom.* 2, 40, 2-3); mentre Acca Laurentia era una prostituta ed è ricordata sia come l'amante di Ercole, che come colei che allattò i gemelli abbandonati (Gell. 7, 7; Ovid. *Fast.* 3, 55-58).

<sup>517</sup> ŠTERBENC ERKER 2011, p. 56.

<sup>518</sup> Per le iscrizioni che confermano la distinzione delle parti all'interno del *funus publicum*: *Cil.* II, 2150=II<sup>2</sup>, 7, 180; *Cil.* II 3251-3252.

<sup>519</sup> ASDRUBALI PENTITI 2005, pp. 55-57.

<sup>520</sup> Per la dedica di statue si veda *Cil.* II, 339, 1130, 2188; per la costruzione di un monumento sepolcrale si veda *Cil.* II 5409; per l'offerta di profumi e incensi si veda *Cil.* VIII, 21815; per un clipeo si veda *Cil.* X 4761.

pubblico, dove poi il privato poteva edificare a proprie spese il monumento funebre.<sup>521</sup> Ragionando sulle attestazioni, il funerale a spese pubbliche risulta quindi attribuito solo in rarissimi casi, come anche la costruzione del monumento funerario, mentre invece largamente più diffuse sono le pratiche di donare da una fino tre statue e la cessione del luogo dove collocare il sepolcro.<sup>522</sup> Il motivo degli onori più essere contenuto direttamente nel testo epigrafico o esserne dedotto e, nonostante si sia detto che spesso gli onori funerari per le donne erano da imputare ai traguardi di una figura maschile della famiglia, molta documentazione attesta che spesso tali onori erano stati conferiti alle donne in questione per l'importanza del loro ruolo in vita o per le particolari virtù riconosciute loro: sono note donne che hanno ricoperto cariche sacerdotali in Italia, Spagna, Gallia o Africa, come sono note matrone a cui viene riconosciuto l'esempio di una virtù come la *castitas*, la *fides*, la *probitas*, il *pudor*, la *sanctitas*, la *verecundia* o la *munificentia*; infine è nota anche una liberta imperiale.<sup>523</sup> Anche se la condizione giuridica e sociale delle donne onorate da *funus publicum* è molto varia, risultano pochi esempi di donne appartenenti alla classe senatoria ed equestre, mentre invece risulta che la maggior parte delle donne destinatarie di onori fossero di condizione libera: alcuni casi testimoniano inoltre delle liberte onorate dalla cessione di suolo pubblico per la costruzione della tomba, confermando il ruolo progressivamente sempre più importante delle donne nella vita sociale ed economica, sia nell'ambito familiare che in quello cittadino.<sup>524</sup>

Per quanto riguarda la tomba e la sua proprietà spesso, con l'affermarsi di una maggiore capacità patrimoniale delle donne di tutte le condizioni sociali, accade che esse diventino proprietarie di terreni attorno alle città che possono anche cedere in dono, ottenendo una qualche forma di ritorno non per forza economico, o in utilizzo a terzi che, in conseguenza di ciò, citano all'interno dell'epigrafe funeraria la proprietaria o l'intestataria del terreno su cui andranno ad erigere la tomba o il monumento funerario: a questo consegue che le donne di molte classi sociali diventano per il I sec. d.C., sempre più facilmente, proprietarie di terreni o economicamente in grado di acquistarne per scopi funerari nelle prossimità della città, acquisendo anche la capacità di disporre di queste proprietà secondo gli interessi propri o

---

<sup>521</sup> ASDRUBALI PENTITI 2005, pp. 57-58.

<sup>522</sup> ASDRUBALI PENTITI 2005, pp. 58-59.

<sup>523</sup> ASDRUBALI PENTITI 2005, p. 59.

<sup>524</sup> ASDRUBALI PENTITI 2005, pp. 61, 64.

della famiglia di appartenenza.<sup>525</sup> Due esempi in particolare testimoniano le capacità testamentarie e patrimoniali acquisite progressivamente dalle donne di varie condizioni sociali: la prima è un'iscrizione funeraria urbana in cui un liberto imperiale, M. Ulpius Hermadio, si assume l'incarico di portare a termine le volontà testamentarie della moglie Claudia Saturnina, la seconda è di una liberta, Maecia Nice, che fece costruire un sepolcro in grado di ospitare oltre a se stessa almeno undici persone.<sup>526</sup> Nel primo caso Claudia Saturnina aveva iniziato la costruzione del sepolcro per sé e la sua famiglia ma non fece in tempo a vederne la fine, finendo per delegare la sua ultimazione a Ulpius, che dovrà quindi rispettarne nella costruzione le caratteristiche scelte dalla defunta oltre che i suoi destinatari: tutti questi aspetti vengono elencati con cura nel testamento, documentando così una donna di condizione libera, svincolata dall'autorità di un tutore e in possesso di un corposo patrimonio, utilizzato in maniera del tutto autonoma per la costruzione della tomba e distribuito agli eredi secondo le proprie volontà (Fig. 3.10).<sup>527</sup> Nel secondo caso invece la protagonista Maecia Nice, di cui si trova attestazione in tre diverse iscrizioni urbane, designa come suoi eredi almeno dieci persone tra cui, oltre al marito, il proprio patrono, tre colliberti, alcuni suoi liberti e liberte e infine altri due soggetti la cui relazione con la donna in questione non è chiara, mettendo a disposizione di essi quattromila sesterzi (Fig. 3.11).<sup>528</sup> Un altro caso interessante tra le tante testimonianze è quello di un documento urbano che attesta il dono da parte di Humania Dyrracina, di un sepolcro in cambio di una condizione ben specifica: i destinatari del dono sono P. Baebinus P. f. Myrtilus e Pomponia Spica e, seppur apparentemente non vincolati da legami familiari, di amicizia o di patronato con la donatrice, ricambiano tale azione con un atto di *concessio*, con il quale viene garantito alla donatrice di poter farsi seppellire con un sarcofago all'interno del monumento oggetto del dono; in questo caso, la curiosa assenza di notizie sul rapporto vigente tra donatore e ricevente potrebbe essere interpretata con la presenza di un legame di parentela non stretto o amicale tra loro, oppure si potrebbe fondare sul tentativo di aggirare la legislazione di età augustea, che impediva donazioni tra coniugi per scongiurare l'accorpamento di patrimoni in ingenti ricchezze personali (Fig. 3.12).<sup>529</sup> Le iscrizioni romane attestano una pluralità di situazioni in cui, donne con diverso background

---

<sup>525</sup> CALDELLI RICCI 2005, pp. 81-103.

<sup>526</sup> CALDELLI RICCI 2005, pp. 84-85, 86.

<sup>527</sup> CALDELLI RICCI 2005, pp. 85-86.

<sup>528</sup> CALDELLI RICCI 2005, pp. 86-87.

<sup>529</sup> CALDELLI RICCI 2005, pp. 96-98.

sociale e patrimoniale, fanno utilizzo del dono e della concessione per gestire le proprietà sepolcrali di cui dispongono, aggirando eventuali leggi e avvalendosi di varie istituzioni giuridiche come la *concessio*, la *donatio* o la *mancipatio*, per giungere ai propri interessi.<sup>530</sup>

Il sepolcro si configura quindi come un elemento di celebrazione del successo sociale ed economico acquisito dalla defunta che vi riposa per conto proprio o attraverso terzi quali parenti, liberti o amici: in quest'ottica il monumento funerario, per la maggior parte dei casi una stele o un altare, diventa il luogo di rappresentazione della defunta secondo un'immagine spesso standardizzata che riguarda solo il busto o la semplice testa.<sup>531</sup> Le stele che si diffondono dal I sec. a.C. portano immagini tipizzate in cui non compaiono elementi fisionomici e, fatto salvo per le acconciature che in qualche modo datano la sepoltura in base alla moda del tempo, rappresentano ritratti di donne senza età: anche nelle eccezioni derivanti dall'adozione della tradizione greca di rappresentare la figura intera, l'immagine della donna non abbandona mai i confini dati dallo stereotipo della figura con un pesante pallio, accompagnata da un individuo maschile, e delle sue pose o gestualità.<sup>532</sup> Di rado avvengono delle rotture con la tradizione, esemplificata da Cornelia Prisca nella ragguardevole stele dei Corneli del Museo di Bologna (Fig. 3.13), e anche quando avvengono, rimangono come casi isolati con un seguito molto raro, sia localmente, che in tutta la trazione figurativa generale: un esempio di questa nozione è la stele di Egnatia Chila (Fig. 3.14), liberta di origine greca, che sceglie per se stessa una rappresentazione con vesti leggere e quasi trasparenti, che trovano un precedente nella Grande Ercolanese, un tipo di genesi tardoclassica adottato specialmente per la statuaria funeraria di età romana; quella di Egnatia, se messa a confronto con le pudiche e quasi matronali rappresentazioni coeve, appare quasi come quella di una donna nuda.<sup>533</sup> Oltre alle stele vi sono poi gli altari funerari, il cui repertorio figurativo risulta essere più vario, poiché combinano scene e personaggi mitologici con decorazioni vegetali e di oggetti della sfera cultuale: in questi casi però scompaiono i busti, sostituiti da rare rappresentazioni di figure umane intere, ma con tratti sufficientemente caratterizzanti da permettere la datazione del monumento.<sup>534</sup> L'insieme degli altari Aquileiesi che a differenza di quelli urbani erano pensati per essere posti all'esterno, in un recinto funerario, avevano una

---

<sup>530</sup> CALDELLI RICCI 2005, p. 103.

<sup>531</sup> SPERTI 2016, p. 193.

<sup>532</sup> SPERTI 2016, p. 193.

<sup>533</sup> SPERTI 2016, pp. 193-194.

<sup>534</sup> SPERTI 2016, p. 194.

dimensione più pubblica che privata, e si tratta di una produzione che riguarda in maniera quasi esclusiva i liberti, risalendo dall'età tiberiana a quella flavia: lo schema al loro interno è costante e vede una figura femminile in piedi sul lato sinistro, su quello centrale un'iscrizione, e sul lato destro una figura maschile, che regge un *volumen* che ne ricorda l'educazione, la cultura e lo status sociale, posta come quella femminile su di una base quasi fossero delle statue.<sup>535</sup> Per quanto riguarda la figura femminile invece vi è maggior libertà compositiva, ma quasi sempre contenuta nei limiti di un modello, caratterizzato da abbigliamento, posa e gesti, atti al mostrare le virtù della defunta: esempi di tale modello sono Iulia Donacine, nell'altare di Cerrinius Cordus, che stante e vestita di stola, tiene con la mano destra un *flabellum*, attributo comune nel panorama visivo funerario romano (Fig. 3.15); oppure Arria Trophime, nell'altare di Lucius Arrius Macer, con in mano un lembo della stola portato all'altezza della spalla, un gesto diffuso ma di difficile interpretazione (Fig. 3.16); o infine come in altri due altari, quello di Tiberius Claudius Germanus (Fig. 3.17) e quello di Sextus Caesernius Libanus (Fig. 3.18), dove le donne sono ritratte nella stessa posa stante di Arria, con la mano destra al petto, e con la sinistra reggono una *pila*.<sup>536</sup> Non tutte però scelgono il modello corrente per la propria rappresentazione, come Maia Severa, che nel suo altare è raffigurata seduta su una sedia dall'alto schienale e coi piedi su uno sgabello, elementi tipici del repertorio romano, ma anche con la mano destra su un volatile posato in grembo e la mano sinistra alzata nell'atto di reggere uno specchio (Fig. 3.19): la composizione rimanda alle steli funerarie attiche di V e IV secolo a.C., dove lo specchio rappresenta un elemento frequente nella rappresentazione delle defunte greche, l'uccello, forse una colomba o forse una gallina, rappresenta un affetto terreno della defunta, non dissimile dalle rappresentazioni di cani, gatti, uccelli e in taluni casi anche oche che popolano le steli classiche, e questi due simboli insieme concorrono alla definizione del richiamo al mondo di Venere/Afrodite, alla sfera della seduzione e dei sensi, come in altri casi dove questi elementi compaiono da soli o insieme in elaborate scene di toeletta.<sup>537</sup> Altro esempio è l'altare di Virtius Albinus e Regia Ommonta, dove la donna in questione è, oltre che seduta su una sedia dall'alto schienale e coi piedi su uno sgabello come nell'altare di Maia Severa, ritratta nel gesto della filatura (Fig. 3.20): l'attività della filatura è un aspetto fondamentale del modello matronale e femminile in generale di epoca romana, ma

---

<sup>535</sup> SPERTI 2016, p. 195.

<sup>536</sup> SPERTI 2016, pp. 195-196.

<sup>537</sup> SPERTI 2016, pp. 196-197.

se si censiscono le scene esplicite di filatura nel panorama figurativo funerario romano, risulta sorprendente la loro scarsità opposta alla frequenza dei singoli elementi isolati o tenuti in mano dalla defunta, interpretabili quindi, non tanto come strumenti di un'attività eseguita in prima persona, quanto più come simboli astratti di una dimensione morale con le sue caratteristiche, o elementi di una sfera del lavoro servile presieduto della donna in questione.<sup>538</sup> Su queste scelte possono influire diversi aspetti con alla base la cultura degli atelier, forse aperti da artisti greci emigrati, ma anche le influenze dai substrati e dalle reti di scambio economico e culturali di certe località come Aquileia, che non subiscono il fascino della cultura orientale a partire dall'epoca imperiale, ma ci vivono in contatto dalla loro fondazione: la ragione dietro alla scelta di questi modelli classici può essere quindi l'origine greca dei committenti, oppure la situazione artistica dei centri di appartenenza dei committenti - in questo caso Aquileia, da sempre al centro di scambi con l'oriente -, oppure la moda del momento che può corrispondere a una scelta estetica o politica di condivisione di valori.<sup>539</sup> Agli estremi si possono citare due esempi, entrambe di età adrianea, che indicano da un lato forse la scelta dettata da un gusto personale non mediato dalla comprensione dei modelli, e dall'altro invece una scelta con scopi di rappresentazione ben definiti e ragionati: il primo esempio è un rilievo dove due donne, la titolare dell'attività e un'acquirente, vestite con pepi come delle dee greche, discutono dell'acquisto di un'oca all'interno di una macelleria tra carcasse appese di animali, esprimendo in maniera cruda come l'uso di forme classiche può corrispondere al gusto personale (Fig. 3.21); il secondo esempio è una coppia di rilievi che descrive una giornata della defunta, articolata prima nella preparazione della propria acconciatura da parte di una schiava e dalla cura della propria bellezza, e in seguito nel secondo rilievo nella lettura o nello studio, temi questi, scelti con l'intento di mostrare le capacità seduttive e la cultura della defunta, probabilmente dettati da una formazione culturale maturata dalla donna in questione (Fig. 3.22).<sup>540</sup>

Le steli e gli altari funerari sono preceduti dalle statue di matrone-veneri nude che abbiamo visto precedentemente, dove la nudità della matrona in questione è scusata dal ruolo funerario e mitologico del ritratto: queste statue hanno senso nella contrapposizione tra la curata raffinatezza dei ritratti fisionomici delle matrone, con il forte erotismo della fisicità giovane e

---

<sup>538</sup> SPERTI 2016, pp. 199-201; sul fatto che la donna romana non fili in prima persona ma che presieda all'attività eseguita da schiavi si veda *ivi* p. 93.

<sup>539</sup> SPERTI 2016, pp. 208-209.

<sup>540</sup> SPERTI 2016, pp. 210, 206.

ideale del corpo di Venere, che nel prodotto finale diviene il ritratto ideale a tutto tondo della matrona romana, come delle sue caratteristiche personali e le sue virtù matronali incarnate dagli aspetti di cui la statua è composta (Fig. 3.23).<sup>541</sup> Questa moda basata sulla nuova forma di rappresentazione imperiale, che voleva far intendere le donne della famiglia Giulia come Veneri, presto si diffuse soprattutto tra i liberti e le liberte, che erano in cerca di riscatto e promozione sociale per se stessi e le proprie defunte, piuttosto che essere interessati all'utilizzo di modelli rappresentativi di ispirazione classica: infatti è difficile immaginare che i committenti fossero interessati ad un'illustre dimostrazione di virtù matronali tramite l'emotiva scelta di rappresentarsi o rappresentare le proprie mogli come veneri; piuttosto è più ragionevole pensare che le pressioni sociali all'ostentazione della propria ricchezza e dello stato sociale e dei patrimoni conquistati, avessero giocato un ruolo nella scelta di questi modelli di ascendenza imperiale e aristocratica, per affermare le loro nuove famiglie di fresca ricchezza e fortuna, in prospettiva di un'ulteriore affermazione e conquiste sociali dei figli che sarebbero nati liberi.<sup>542</sup> La scultura funeraria in oggetto offre quindi molta poca prospettiva sul futuro atteso per la defunta, mentre invece consolida la sua immagine e i traguardi raggiunti in vita, tramite l'uso della forma mitologica della cultura classica, anche se solo in maniera superficiale, e afferma la volontà di appartenenza alla società dei superiori, l'unica società che contava agli occhi dei liberti.<sup>543</sup>

Rimane un ultimo aspetto da prendere in considerazione, perché se finora si è guardato alle testimonianze di donne che per valori morali o patrimoniali hanno lasciato testimonianza di sé stesse, si è lasciata indietro quella parte di sfortunate che per la società romana non erano degne di considerazioni positive in funzione del lavoro che facevano in vita: meretrici e intrattenitrici in generale. Per individuare se queste categorie hanno lasciato testimonianze di loro stesse bisogna fare una premessa sulle *hetairai* greche che invece lasciarono consistenti testimonianze di sé e sono divisibili in due gruppi: uno sono le dediche ai santuari come la statua di Phryne a Delfi, mentre l'altro comprende i monumenti funerari come quelli dedicati a una, o forse diverse omonime, Pythonike da i loro amanti.<sup>544</sup> Questi oggetti viaggiarono anche come modelli, finendo nel portico di Pompeo, dove vennero poi presi a modello da Taziano il Siro, come modelli stereotipati dei due tipi di donne venerate dai romani, le cui

---

<sup>541</sup> *ivi* pp. 81-82.

<sup>542</sup> D'AMBRA 1996, pp. 222-223.

<sup>543</sup> D'AMBRA 1996, p. 223.

<sup>544</sup> SANDE 2018, pp. 221-222.

gesta, come un eulogia delle loro vite, erano scritte alla base delle statue che le ritraevano, ed erano divise in due macro gruppi: le donne famose per il loro intelletto e quelle famose per il loro corpo, divise a loro volta, tra eteree e donne che hanno avuto parti di rilievo, spesso culminati con la nascita di un “mostro”.<sup>545</sup> Alcuni esempi sono Melanippe, nota per la sua intelligenza, Pasife, per aver generato il minotauro, o Filenide ed Elefantide, note per i loro manuali sul sesso e Elefantide in particolare per aver scritto su materia ginecologica: questi ritratti, scelti per il portico di Pompeo, potrebbero essere stati selezionati sulla base dei canoni letterari, oltre che dal legame di queste donne con uomini di cultura.<sup>546</sup> Prima della costruzione della *Porticus Pompei* a Roma erano state innalzate poche statue pubbliche di donne, e quindi tale costruzione con simili esempi al suo interno, potrebbe aver dettato le regole o i modelli di partenza per il ritratto femminile romano che, se diamo adito al supposto ritratto di Phryne e Iperide del museo Vivenel at Compiègne, affondava le sue radici nel modello di bellezza tipizzato di Afrodite.<sup>547</sup> Le caratteristiche fisiche dell'eterea greca erano quindi di una bellezza ideale ed elusiva, come altrettanto devono essere state quelle della cortigiana romana: Cicerone usa il termine *meretrix* con intento dispregiativo, cercando di infangare il nome di donne del calibro di Clodia, moglie del suo avversario Publio Clodio Pulcro, la quale però, più che agire da prostituta, sembra incarnare un modello ante-litteram di persona mondana che elargiva supporto economico ai giovani uomini di cui si circondava, piuttosto che ricevere compensi per i suoi favori; altro caso, sempre Ciceroniano, è quello di Chelidone, cortigiana di Gaio Licinio Verre, la cui casa era colma più che di amanti, di pretendenti che cercavano un'udienza con il suo amante.<sup>548</sup> Mettendo da parte le donne accusate ingiustamente di essere *meretrices*, per motivi più politici che effettivi, è Tacito<sup>549</sup> che ci introduce alle meretrici vere e proprie che potremmo definire “praticanti” nel senso stretto del termine; lo sfondo è quello del banchetto di Tigellino, organizzato alla piscina di Agrippa a Roma, dove erano presenti in grande numero sia prostitute di classe che meretrici di strada e Tacito, introducendo Ninfidio Sabino, collega di Tigellino, riferisce dei suoi dubbi natali da una madre che “si sarebbe prostituita a schiavi e liberi degli imperatori”: tuttavia questo risulta difficile da accettare perché, oltre a Ninfidio stesso che si proclamava figlio di

---

<sup>545</sup> SANDE 2018, p. 222.

<sup>546</sup> SANDE 2018, pp. 222-223.

<sup>547</sup> SANDE 2018, pp. 223-224.

<sup>548</sup> SANDE 2018, pp. 224-225.

<sup>549</sup> Tac. *Ann.* 15, 37.

Caligola, la presenza a corte della madre Ninfidia deve averle comunque garantito un certo stato economico e di influenza politica che, pur non potendo rivendicare uno status sociale a causa della sua condizione, deve averle permesso un certo grado di libertà nello scegliere i propri clienti con cura.<sup>550</sup> Testimone di questa possibilità è uno specchio di epoca flavia che mostra una concubina giacere con un uomo, adornata di gioielli, in presenza di una tabula erotica dipinta (oggetto di grande valore perché protetto da ante richiudibili quando non utilizzato) e circondata di effetti che testimoniano perlomeno un patrimonio economico considerevole: nella scena infatti, oltre ai gioielli e alla tavoletta dipinta, la donna è acconciata in maniera attenta e curata e presenta degli oggetti di corredo che dipingono il quadro di una vita fatta di piaceri e vanità, come il cagnolino seduto su in piccolo scranno pieghevole, le ciabattine poggiate su di un suppedaneo, un bacile su cui si abbeverava un topo e una brocca d'acqua la cui decorazione, assieme a quella del bacile, ricorda oggetti metallici di pregio piuttosto che ceramica comune (Fig. 2.13).<sup>551</sup> Salendo nella scala sociale si incontra Poppea Sabina, amante di Nerone e Otone, di cui le fonti ricordano le trame per diventare imperatrice, e le sue caratteristiche, comuni alle eteree greche più famose, di uscire non velata ed essere condivisa da due uomini per potersi pagare la spesa di frequentarla: il matrimonio contratto prima con Otone non migliorerà la situazione, perché erano ancora valide le leggi di Augusto, che vedevano il marito di una moglie infedele come il suo magnaccia e lei come una prostituta; nonostante in seguito riesca a sposare Nerone e a diventare quindi imperatrice, Augusta con la nascita della prima figlia, il suo riscatto sociale non avverrà mai, e il suo ritratto sarà limitato ad alcune monete senza comparire in altre rappresentazioni tridimensionali.<sup>552</sup> Considerando i casi appena visti, è possibile che dei ritratti di queste donne si siano conservati tra i vari ritratti funerari di liberte della prima epoca imperiale: tuttavia in questi ritratti non viene fatta alcuna menzione della professione, qualora fosse stata la prostituzione, e non si trovano neppure rappresentazioni di donne vestita in toga scura, simbolo sociale del malcostume della professione di meretrice, poiché logicamente non vi era alcuna volontà da parte della defunta di ostentare o riconoscersi in un ruolo sociale caratterizzato da stigma ed in alcuni casi emarginazione.<sup>553</sup> Equiparata alle prostitute esisteva un'altra classe di donne che caratterizzava la vita pubblica cittadina: le attrici del mimo, che

---

<sup>550</sup> SANDE 2018, p. 225.

<sup>551</sup> SANDE 2018, p. 225.

<sup>552</sup> SANDE 2018, p. 226.

<sup>553</sup> SANDE 2018, p. 226.

non esistevano nel mondo greco, possono configurarsi come esponenti della commedia grossolana, comparabile in alcuni casi al moderno burlesque, per i contenuti erotici e umoristici portati sul palco dalle attrici più o meno vestite; esponenti di questa classe possono considerarsi Tertia, una delle amanti di Verre, figlia del mimo Isidoro, o Citeride che divenne l'amante di Marco Antonio.<sup>554</sup> Come le prostitute, le attrici e gli attori, i gladiatori e gli aurighi, anche le mie erano considerate *infames*, ma a differenza delle prostitute e come gli altri menzionati, lasciavano testimonianza della loro professione in alcune iscrizioni; mima per eccellenza fu l'imperatrice Teodora che con la sua rappresentazione regale e di prestigio nella basilica di San Vitale a Ravenna, fa dimenticare le caratteristiche tipiche della sua professione ritratte in un dittico: la mano sul fianco, il taglio di capelli maschile, la posa insolente e una mano sopra la testa calva di un supplicante.<sup>555</sup> In conclusione si può dire che nonostante esistano rappresentazioni della prostituzione, nessuna delle sue praticanti volle farsi rappresentare come tale nel proprio monumento commemorativo, al contrario delle attrici di cui si hanno numerose testimonianze; l'unica eccezione è rappresentata dalle statue presenti nel portico di Pompeo, che pur essendo etichettate come eteree, non rappresentano il monumento frutto di una scelta della defunta quanto piuttosto una dedica postuma.<sup>556</sup>

---

<sup>554</sup> SANDE 2018, p. 226.

<sup>555</sup> SANDE 2018, pp. 226-227.

<sup>556</sup> SANDE 2018, p. 227.

## Capitolo quarto: le lucerne con scene erotiche da contesti funerari.

### 4.1 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: introduzione.

In questo capitolo si vedranno nel dettaglio le testimonianze più rilevanti della presenza di tematiche erotiche all'interno di contesti funerari: il nucleo del contenuto riguarda la presenza, distribuzione e classificazione tematica delle lucerne con temi erotici, e la loro associazione, a seconda dei casi più o meno certa, con sepolture di individui di sesso femminile. L'insieme di queste testimonianze è suddiviso in quattro gruppi: le lucerne del nord Italia, quelle del centro, quelle del sud e infine quelle rinvenute fuori della penisola in contesti archeologici di provincie romane.

Gli elementi distintivi di questa classe di materiali sono principalmente tre come avremo modo di vedere: tutte le sepolture appartengono ad un intervallo temporale ben definito che va dal I al II secolo dopo Cristo, si tratta di un numero esiguo di pezzi a fronte del vasto panorama funerario romano ormai scavato scientificamente in tutto il territorio dell'impero romano, ed è attestata a livello generale una frequente associazione dei materiali in esame con sepolture di individui femminili. A proposito di quest'ultima caratteristica, per la determinazione del sesso del defunto, ci si basa sulle interpretazioni e studi antropologici fatti sulle sepolture e, dove manca un certo grado di certezza sull'identificazione femminile, viene considerata nella determinazione del sesso anche una classe di materiali che spesso è ritenuta parte del rituale funerario, ma che diverse letture ne esplorano ulteriori significati.<sup>557</sup>

I balsamari, sia vitrei che in ceramica, costituiscono una classe di materiali generosamente presente ed equamente distribuita nei contesti presi in esame: in linea generale si ritiene che i balsamari facessero parte del rituale funebre, ma la loro presenza all'intero della stratigrafia della sepoltura piuttosto che nella strato superficiale suggerisce si tratti di una precisa scelta dei parenti del defunto per il corredo funebre; il balsamario, date le sue dimensioni contenute, oltre a contenere piccole e simboliche offerte per il defunto di sostanze commestibili come

---

<sup>557</sup> NIKOLIĆ RAIČKOVIĆ 2006, pp. 327, 332.

vino, olio o miele, conteneva anche profumi, olii e altre sostanze per la cura della persona che erano già normalmente confezionate in quantitativi ridotti.<sup>558</sup> Risulta quindi logico pensare al balsamario come un elemento di corredo in parte determinante per l'identificazione del sesso del defunto che, grazie al loro numero all'interno della sepoltura, può dare un elemento in più per determinare il genere del defunto. Viene quindi da pensare che, tolte le offerte di libagioni, grandi numeri di balsamari all'interno dei corredi funebri possano corrispondere alla presenza di oggettistica utilizzata in vita dal defunto e in particolare, in questi casi, profumi, olii e altre sostanze tipicamente associate alla cura della persona, abitudine questa, ampiamente documentata nella vita quotidiana della donna romana di epoca imperiale.

L'attribuzione del sesso femminile agli individui delle sepolture considerate si basa, oltre che sui balsamari, presenti in grande numero nelle sepolture in esame, anche sulla composizione del resto del corredo che, una volta escluse urne e coperchi usati come cinerari, risulta essere quasi sempre composto da oggetti di vita quotidiana domestica come bicchieri, piatti, brocche, parti di cassette da trucco ed elementi femminili di abbigliamento e decoro della persona come anelli e spilloni.

#### 4.2 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti del nord Italia.

Il panorama archeologico del nord Italia offre il maggior numero di testimonianze di lucerne con scene erotiche in contesti funerari con 13 sepolture divise tra Emilia Romagna, Veneto, Lombardia e Piemonte: 5 sono Emilia Romagna, 6 in Veneto mentre le restanti due si trovano divise tra Lombardia e Piemonte.<sup>559</sup> Il gruppo di sepolture più numeroso<sup>560</sup>, quello Emiliano Romagnolo, presenta 3 sepolture a Modena una a Reggio e una a Piacenza. Il primo sottogruppo, composto delle tombe di Modena, comprende due sepolture situate nell'area dell'ex Parco Novi Sad, ora nuovo parco archeologico Novi Ark, la tomba 152 e la tomba 52, e una sepoltura a Cittanova presso Via Emilia Ovest-Canale Diversivo (la tomba 25); le altre

---

<sup>558</sup> NIKOLIĆ RAIČKOVIĆ 2006, p. 332.

<sup>559</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 1.

<sup>560</sup> In questo gruppo, per quanto riguarda la presenza di scene erotiche in contesti funerari, si ricorda la presenza anche della tomba 151 di Via Emilia Est, sottopasso ferrovia Modena-Sassuolo, che però non ha restituito una lucerna ma bensì una *spintria* in bronzo con *fellatio*. FEDELE LABATE 2014; FEDELE LABATE 2018.

due sepolture del gruppo si trovano a Reggio Emilia presso San Lazzaro (tomba 60) e a Piacenza presso Via Venturini (tomba 12).<sup>561</sup>

La tomba 152, datata al I secolo d.C. per il tipo di lucerna ritrovata (loeschke IA) e caratterizzata da un rito crematorio, ha restituito un corredo composto da uno spillone crinale in osso, un elemento in ferro appartenente ad un letto funerario e una lucerna a voluta a becco triangolare che fanno ipotizzare la sua appartenenza ad un individuo di sesso femminile.<sup>562</sup> La lucerna presenta un tema erotico che comprende un asino itifallico: nella scena l'uomo, voltato a sinistra e seduto a cavalcioni sulla parte posteriore dell'animale, incontra lo sguardo della donna che, giacendo distesa sul dorso dell'asino, si tiene saldamente con la mano destra ad un elemento vegetale e con la sinistra al fallo dell'animale che sembra impegnato a cibarsi con la testa chinata verso terra (Fig. 4.1).<sup>563</sup> Il tema raffigurato sulla lucerna risulta essere una rarità che può essere confrontata esclusivamente con un'altra lucerna trovata nella tomba 60 di Reggio Emilia che vedremo in seguito.<sup>564</sup> L'iconografia del coito sull'asino pare tragga le sue origini da raffigurazioni simili su ceramica aretina dell'atelier del ceramista P. Cornelius, differendo da essa per due piccoli dettagli: la donna non viene ritratta nell'atto di afferrarsi o masturbare il membro dell'asino e l'animale si ciba non da terra ma da un bacile sospeso che ricorda una mangiatoia; il tema è stato interpretato come un coito tra un satiro e una ninfa, poiché la scena si svolge in un ambientazione agreste, e troverebbe paragone in una lucerna di tipo Dressel 28, con ansa spezzata, rinvenuta in Portogallo presso Monte Loja dove è rappresentato un coito su dorso di equino.<sup>565</sup>

La tomba 52 ad incinerazione, situata sempre nella necropoli di Novi Ark, ha restituito un corredo composto da una lucerna a canale chiuso, una patera in terra sigillata, una moneta in bronzo e otto unguentari in vetro, che permettono di datare la tomba al I sec. d.C.; il sesso della defunta non è ancora stato determinato con certezza ma il quantitativo di unguentari e il corredo hanno portato ad ipotizzare che si trattasse di una donna.<sup>566</sup> La lucerna, del tipo Loeschke IV, trovata nella tomba 52 con il disco rivolto verso l'alto presenta, rispetto alla precedente, un tema erotico più consueto caratterizzato da una scena di *coitus a tergo*, in cui si

---

<sup>561</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 189.

<sup>562</sup> FEDELE LABATE 2014, p. 269; FEDELE LABATE 2018, p. 189.

<sup>563</sup> FEDELE LABATE 2014, p. 269.

<sup>564</sup> FEDELE LABATE 2014, pp. 269-270.

<sup>565</sup> FEDELE LABATE 2014, pp. 269-270; FEDELE LABATE 2014, pp. 183-184.

<sup>566</sup> FEDELE LABATE 2014, p. 269; FEDELE LABATE 2018, p. 189.

può individuare un uomo inginocchiato sorreggere le gambe di una donna prona che si solleva sui gomiti (Fig. 4.2); questo tema risulta essere il più comune all'interno dell'immaginario erotico romano e il più diffuso tra le decorazioni dipinte e fittili.<sup>567</sup>

Per concludere le tombe modenesi, la tomba 25 a incinerazione diretta di Cittanova presso via Emilia Ovest-Canale diversivo, anche se compromessa dal taglio di due sepolture ad inumazione successive, ha restituito un corredo composto da una lucerna a tema erotico ed un'olpe in ceramica comune.<sup>568</sup> La lucerna, del tipo Loeschcke IV, presenta un tema erotico molto raro con scarsi confronti nel mondo figurativo romano per quanto riguarda la dimensione esplicita e acrobatica della rappresentazione: nella scena sono presenti tre uomini e una donna colti in una scena di sesso acrobatico dove la donna, al centro, coinvolta in un *coitus a tergo* e nella masturbazione dell'uomo di fronte a lei, pratica una *fellatio* ad un uomo sospeso sopra di lei dagli altri due che partecipano all'atto (Fig. 4.3).<sup>569</sup> A coronamento della scena è presente un'iscrizione latina che recita: “(AD)IVVA(T)E SODALES” cioè “aiutate(mi) compagni” che, come in un fumetto, viene pronunciata dall'uomo sorretto connotando la scena di sesso acrobatico in senso umoristico/sarcastico.<sup>570</sup> La lucerna non trova confronti, se non in un esemplare rinvenuto nel 1930 a Forlimpopoli, dove la stessa scena di sesso acrobatico è meglio conservata ed accompagnata da un'iscrizione integra che recita: “ADIVVATE ROGO SODALES” cioè “aiutate(mi), (vi) prego, compagni” (Fig. 4.4).<sup>571</sup> La stessa iscrizione accompagna, sempre su delle lucerne, delle scene che vedono come protagonisti degli amorini che giocano con la clava di Ercole e bevono da una coppa (Fig. 4.5): queste scene con amorini sono da mettere in relazione col mito di Eracle e Onfale dove l'ebbro Ercole, vinto dall'amore, abbandona la sua arma<sup>572</sup>; la frase iscritta quindi sarebbe pronunciata dagli amorini che si adoperano perché Amore vinca sulla Forza.<sup>573</sup> La presenza di quest'iscrizione, legata al tema mitico della Forza piegata dall'Amore, nel contesto delle scene di sesso acrobatico di gruppo assume carattere sarcastico e dissacrante,

---

<sup>567</sup> FEDELE LABATE 2014, p. 269.

<sup>568</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 185; FEDELE LABATE 2014, p. 270.

<sup>569</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 185.

<sup>570</sup> FEDELE LABATE 2018, pp. 185-186; FEDELE LABATE 2014, p. 270.

<sup>571</sup> FEDELE LABATE 2014, p. 271.

<sup>572</sup> Un cammeo in onice conservato agli Uffizi presenta degli amorini intenti a trasportare la caratteristica clava di Eracle (Reale galleria di Firenze illustrata, serie V. cammei ed intagli, Firenze 1824, p. 203, tav. 26). Mentre un affresco a Pompei (casa del principe di Montenegro) ritrae Eracle ebbro e degli amorini che gli sottraggono la clava.

<sup>573</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 186.

con l'intento di rendere l'intera rappresentazione umoristica; ciò non esclude che la frase sia pronunciata, sempre con intento umoristico, dal personaggio sostenuto a braccia dai suoi compagni, esortandoli a prestare attenzione per non causargli una rovinosa caduta.<sup>574</sup>

La tomba 60 a incinerazione, rinvenuta presso San Lazzaro a Reggio Emilia, datata sempre al I sec. d.C. da confronti tipologici dei materiali, ha restituito un corredo composto da una lucerna a volute, tre balsamari, uno spillone crinale in osso, un anello digitale, due bottiglie in ceramica comune, un' olla in ceramica grezza, due coppette in pareti sottili ed elementi in metallo di cassetta per il trucco: le tipologie di oggetti testimoniano con buona probabilità l'appartenenza della tomba ad un individuo di sesso femminile.<sup>575</sup> La lucerna a volute del tipo Loeschke I A presenta una decorazione a tema erotico con una scena di *coitus* frontale sul dorso di un asino itifallico del tutto identica a quella rinvenuta a Modena nella tomba 152 (Fig. 4.6); ad oggi, come già anticipato, non esistono numerosi esempi di questa particolare tematica, e quindi la breve distanza tra i rinvenimenti spinge ad ipotizzare la medesima origine per entrambe le lucerne.

La tomba 12 a incinerazione, emersa presso via Venturini a Piacenza e datata all'epoca tiberiana, ha conservato uno dei corredi più ricchi tra quelli presi in esame: 12 balsamari, chiodini appartenenti ad un cofanetto per la toeletta, uno spillone crinale in osso, tre fusi in osso, una pedina da gioco, un'olla biansata con coperchio utilizzata come cinerario, tre bicchieri e due tazze in pareti sottili, una coppa, due lucerne a volute, uno stringile, quattro incensieri e un piattino (Fig. 4.7); nella varietà di oggetti si distinguono lo spillone in osso e i tre fusi che assieme al piattino, ai bicchieri, alle tazze e agli incensieri fanno pensare che la tomba fosse sicuramente di un individuo femminile.<sup>576</sup> Delle due lucerne una presenta una decorazione con una scena di *coitus a tergo* che, come abbiamo già visto per la lucerna restituitaci dalla tomba 52 di Modena, risulta essere un motivo decorativo comune nell'immaginario erotico romano, la cui diffusione è ampiamente testimoniata sia dal grande numero di lucerne a tema erotico che recano questa scena, che da altri *instrumenta* e decorazioni parietali come quelle emerse a Pompei.<sup>577</sup>

Passando al gruppo di testimonianze emerse in Veneto, si tratta di un totale di 6 casi localizzati principalmente in provincia di Verona, fatta eccezione per uno in provincia di

---

<sup>574</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 186.

<sup>575</sup> FEDELE LABATE 2018, pp. 189-190.

<sup>576</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 190.

<sup>577</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 183.

Padova: le sepolture veronesi si trovano a Sant' Ambrogio di Valpolicella in località Borgo Alardi, a San Pietro di Cariano località Prunea di sotto podere Sarego, a Bovolone, a Santa Maria di Zevio e a Stanghelletti di Castagnaro mentre quella in provincia di Padova si trova ad Este nel fondo Rebado.<sup>578</sup>

La tomba a incinerazione indiretta di S. Ambrogio in Valpolicella, datata per confronti tipologici al I sec. d.C., ha restituito un corredo composto da 4 balsamari in vetro a ventre sferico di cui 2 di colore giallo e 2 di colore azzurro, un'anforetta in ceramica depurata e una lucerna a volute con becco triangolare (riferibile al tipo loeschcke IA): la lucerna presenta un tema erotico con scena di *mulier equitans*, decorazione sempre molto comune e diffusa nel repertorio delle figurazioni erotiche del mondo romano e attestata sempre anche in affreschi e altri *instrumenta* (Fig. 4.8).<sup>579</sup> La lucerna ritrovata in questa tomba era stata deposta rovesciata e tale disposizione, se corrispondente alla deposizione intenzionale originale, va interpretata come esempio di pratica simbolica del rovesciamento che, all'interno del mondo romano, va a sottolineare l'alterità della dimensione funebre rispetto al mondo dei viventi.<sup>580</sup>

Alla tomba a incinerazione di San Pietro in Cariano a Prunea di Sotto, emersa casualmente durante un'aratura e datata al I sec. d.C. da confronti tipologici del corredo e dalla monetazione romana presente,<sup>581</sup> viene attribuita erroneamente dal Franzoni<sup>582</sup> e da Fedele e Labate<sup>583</sup> anche una lucerna del tipo loeschcke I B con una scena erotica (Fig. 4.9) che però non appartiene allo stesso contesto di rinvenimento.<sup>584</sup> La sepoltura ha restituito, all'interno di una cassetta quadrangolare di pietra, un corredo composto da una bottiglia, un balsamario e un bicchiere fittili, un dado in osso, otto tessere lusorie in osso, ventisette *calculi* vitrei colorati, due denari e undici assi che vanno dall'età di Augusto a quella di Claudio (purtroppo i due denari e un asse sono stati oggetto di furto e non sono più visibili)<sup>585</sup>.<sup>586</sup> Anche tenendo a mente che gli elementi appartenenti alla sfera ludico-ricreativa emersi nella tomba possono rimandare alla dimensione femminile della cultura romana, nonostante in Franzoni<sup>587</sup> si parli

---

<sup>578</sup> FEDELE LABATE 2018, pp. 190-191.

<sup>579</sup> BOLLA 1995, pp. 28-30; CAPUIS LEONARDI PANZAVENTO MATTIOLI ROSADA 1990, p. 71.

<sup>580</sup> SCHEID 1984, pp. 137-138.

<sup>581</sup> FORLATI 1953, p. 268; CAPUIS LEONARDI PANZAVENTO MATTIOLI ROSADA 1990, p. 73.

<sup>582</sup> FRANZONI 1982, p. 127.

<sup>583</sup> FEDELE LABATE 2018, pp. 190-191

<sup>584</sup> BASSI 1995-1996, pp. 8, 21, 23.

<sup>585</sup> BASSI 1995-1996, p. 21.

<sup>586</sup> BASSI 1995-1996, pp.17-19; CAPUIS LEONARDI PANZAVENTO MATTIOLI ROSADA 1990, p. 73;

<sup>587</sup> FRANZONI 1982, p. 127.

di “un gaudente” maschile, l’assenza di un contesto per la lucerna in questione non permette di ottenere ulteriori informazioni sulla sua significanza e deposizione.<sup>588</sup>

La tomba a incinerazione di Bovolone, datata grazie alla presenza di un asse di Augusto al I sec. d.C., è stata rinvenuta a fine ‘800 e ha restituito, oltre all’asse sopracitato, un altro asse e una lucerna a tema erotico con decorazione di un coito frontale del tipo Loeschcke IV (Fig. 4.10).<sup>589</sup> Il ritrovamento avvenuto a fine ‘800 e la seguente donazione della lucerna al museo hanno comportato la perdita di informazioni di contesto, e la loro assenza ha reso impossibile la collocazione dell’*instrumentum* in un luogo di rinvenimento e la determinazione del sesso del defunto.<sup>590</sup>

La tomba 164 di S. Maria di Zevio, datata al I sec. d.C., ha restituito un corredo composto da due lucerne a volute una coppetta in argilla sigillata, una patera a vernice nera e un vaso a pareti sottili: con le dovute riserve date dalla povertà del corredo, si può ipotizzare che la sepoltura appartenesse ad un individuo femminile.<sup>591</sup> La lucerna è decorata con una scena di *coitus con mulier equitans aversa* (Fig. 4.11) e trova un confronto con una lucerna del Museo di Bologna.<sup>592</sup>

L’ultima lucerna della provincia di Verona proviene da una sepoltura rinvenuta in località Stanghelletti in una tomba emersa a causa di lavori agricoli.<sup>593</sup> Purtroppo delle sette lucerne emerse dalle tombe rinvenute in questa località, l’esemplare in esame fa parte dei due casi sprovvisti di corredo, rendendo quindi impossibile determinare il sesso del defunto a cui appartenne o per cui venne deposta.<sup>594</sup> La lucerna in questione è frammentaria, ma le parti del disco che si sono conservate fanno pensare che si tratti di un esemplare del tipo Loeschcke I, e la parte visibile della decorazione a stampo, presenta una scena già individuata nelle lucerne modenesi: un uomo, seduto sulla parte posteriore di un equide, è coinvolto in un coito frontale con un’altra figura di cui è conservata solo una delle due gambe (Fig. 4.12).<sup>595</sup> La lucerna presenta il medesimo tema delle lucerne modenesi con asino itifallico anche se, per quanto

---

<sup>588</sup> Nonostante in ambito archeologico i set da gioco siano trasversali per genere, classe ed età, Ovidio attribuisce al gioco da tavolo l’essere una componente delle tattiche di seduzione femminile. ROSSI 2018.

<sup>589</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 141; FEDELE LABATE 2018, p. 191.

<sup>590</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 141.

<sup>591</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 191; BIONDANI 1996, p. 199.

<sup>592</sup> BIONDANI 1996, p. 175 TAV. LXXVII; GUALANDI GENITO 1977, p.117 N° 264.

<sup>593</sup> ROSSETTO 2022, p. 17.

<sup>594</sup> ROSSETTO 2022, p. 17, 56.

<sup>595</sup> ROSSETTO 2022, p. 56.

riguarda il caso veneto, è difficile determinare gli altri caratteri della figurazione come la presenza o meno del fallo dell'animale e se esso sia intento a cibarsi da una mangiatoia, oppure da terra, come visto anche nelle altre figurazioni con lo stesso tema.

A conclusione del gruppo di tombe presenti in Veneto c'è la tomba 103 a incinerazione rinvenuta a Este presso il fondo Rebadò e datata al I sec. d. C. grazie ad una moneta di Tiberio rinvenuta in contesto.<sup>596</sup> La sepoltura ha restituito un corredo molto ricco: una lucerna a tema erotico, un balsamario, una pisside in vetro ornata con festoni d'argento, una fibula in ferro, 2 conchiglie, una punta-pendaglio in corno di cervo levigato, un'anfora segata usata come cinerario coperta da una ciotola, due bottiglie, un bicchiere in ceramica a pareti sottili e una moneta di Tiberio; quest'insieme di oggetti lascia poco margine ad interpretazioni se non quella che il corredo appartenesse ad un individuo femminile.<sup>597</sup> La lucerna di questa tomba è decorata con una scena erotica di *mulier equitans*, un tema molto comune che, come abbiamo già visto, è molto diffuso sia tra i vari *instrumenta* che a livello decorativo su affreschi.

Le ultime due tombe dell'insieme di testimonianze del nord Italia si trovano in Lombardia e in Piemonte rispettivamente la tomba 33 a Salò in località Lugone e la tomba 70 a Vercelli in corso Prestinari.<sup>598</sup> La tomba 33 a incinerazione di Salò è datata al I sec d.C. e ha restituito un corredo composto da una lucerna a volute con tema erotico, una fusaiola, un piatto in ceramica sigillata, un'olpe in ceramica comune, un bicchiere in ceramica a pareti sottili, un bicchiere in vetro<sup>599</sup>: la composizione del corredo porta a pensare che, soprattutto per la presenza della fusaiola, la tomba appartenesse ad un individuo femminile; la lucerna, del tipo Loeschke IV è decorata con una scena erotica di *coitus a tergo*, tra le più comuni e diffuse nel panorama dei temi decorativi erotici (Fig. 4.13).<sup>600</sup>

Nella tomba 70 a incinerazione indiretta di Vercelli datata al I sec. d.C. da studi petrografici, tipologici e numismatici, è stato rinvenuto un ricco corredo composto da una lucerna a volute con tema erotico (del tipo Loeschke IV), due balsamari, collana con vaghi in pasta vitrea e pendagli fallici, due anelli digitali di cui uno con corniola decorata con uccelli affrontati, un'anfora Dressel 6B segata usata come cinerario coperta da una ciotola-catino in ceramica comune ingobbiata, un piatto in ceramica sigillata, un'olpe in ceramica comune, una tazza in

---

<sup>596</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 191.

<sup>597</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 191.

<sup>598</sup> FEDELE LABATE 2018, pp. 182, 190.

<sup>599</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 190; MASSA 1997, SCH. 5.

<sup>600</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 190; MASSA 1997, pp. 103-104 TAV. XXXI N°8.

ceramica a pareti sottili e dei chiodi di ferro; la lucerna presenta un tema erotico caratterizzato da una scena di *coitus a tergo* (Fig. 4.14).<sup>601</sup> Il corredo non lascia spazio a dubbi sulla sua attribuzione risultando fortemente connotato da un'appartenenza femminile per i vaghi di collana, gli anelli di piccole dimensioni e i chiodi di ferro forse parte di una cassetta per la toeletta; l'interpretazione del corredo ha portato ipotizzare anche una possibile occupazione della defunta, facendo pensare che, data la ricchezza del corredo, non si potesse trattare di una matrona ma piuttosto di una saga, una maga-indovina come quelle della Tessaglia menzionate da Apuleio (Ap., Met., I, passim) o le fabbricatrici di incantesimi d'amore di Virgilio (Verg., Buc., III, 68-84), che era stata deposta con un insieme di oggetti magici di sua proprietà.<sup>602</sup>

#### 4.3 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti del centro Italia.

Per quanto riguarda le testimonianze del centro Italia sono emerse, al momento, solamente due esempi: la tomba 1 a Valmontone (RO) presso Colle dei Lepri e la tomba 4 a Perugia presso colle San Manno.<sup>603</sup>

La tomba 1 a inumazione nell'insediamento di Colle dei Lepri a Valmontone, in provincia di Roma, è datata al II sec. d.C. lucerna con *coitus a tergo venus pendula aversa* o *equus aversis*. La tomba 4 a inumazione di Colle San Manno presso Perugia ha restituito due lucerne una *coitus a tergo* con *venus prona* e una con *venus pendula conversa*.

#### 4.4 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti del sud Italia.

Il gruppo delle testimonianze provenienti dal sud Italia è composto da 3 evidenze: la tomba 58 della necropoli di Nola, la tomba 8 della necropoli di Porta Nocera a Pompei e la tomba 211 in contrada Diana a Lipari.

La tomba 58 a inumazione di Nola, emersa nella già nota necropoli della città, ha restituito un corredo composto da una piccola olla monoansata, un chiodo di ferro contenuto all'interno

---

<sup>601</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 190; DEODATO 2011, pp. 89-92.

<sup>602</sup> DEODATO 2011, pp. 92-93.

<sup>603</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 2, in nota 14 CENCIAIOLI 2006, p. 220.

dell'olletta, una moneta in bronzo e una lucerna.<sup>604</sup> La lucerna è del tipo Loeschcke VIII K con il becco che segue la spalla fino al contorno del disco e data la sepoltura al II sec. d.C. ed è decorata con una scena erotica di *coitus a tergo* in piedi (elemento raro in quanto solitamente è presente una *kline*) (Fig. 4.15).<sup>605</sup> La povertà del corredo, oltre a qualche considerazione sulle pratiche comuni e diffuse riscontrabili nella medesima necropoli, non permette l'identificazione del genere del defunto.<sup>606</sup>

La tomba 8 a incinerazione di Porta Nocera, della necropoli di Pompei e datata al I sec. d.C., è una delle sepolture più interessanti tra quelle trattate perché presenta caratteristiche uniche: la sepoltura era segnata in superficie da una stele funeraria scolpita a forma di busto antropomorfo con uno chignon sul retro, mentre le ossa sopravvissute alla cremazione sono state sufficienti per determinare, con un buon grado di certezza, che si trattasse di un individuo femminile adulto, confermando l'identificazione dettata dalla stele.<sup>607</sup> La sepoltura ha conservato un'olla in ceramica comune usata come urna cineraria chiusa da un coperchio sempre in ceramica comune, 7 frammenti di una lucerna a becco triangolare di tipo Loeschcke IA decorata con una scena erotica, un frammento di balsamario in vetro, un bronzo di Augusto coniato ad Alessandria, 20 frammenti di vasellame, un osso lavorato con una decorazione a onde (anche se probabilmente è da attribuire alla tomba adiacente) e dei resti di animali che comprendono un murice e due denti non bruciati.<sup>608</sup> La lucerna, a differenza delle altre tematiche viste finora, non ritrae un momento esplicito ma piuttosto una scena di tenerezza appena prima o dopo il coito: nella decorazione, dove sono ritratti due amanti distesi su una *kline*, si riconoscono un uomo disteso che con il braccio destro cinge, appena sotto al seno, una donna assisa davanti a lui.<sup>609</sup> All'interno dell'immaginario erotico che abbiamo visto popolare le decorazioni finora, quest'iconografia risulta essere un esemplare unico distinguendosi per tematica rappresentata e, molto probabilmente, anche per il significato che intendeva veicolare, intendendo probabilmente un sentimento romantico e d'affetto piuttosto che i piaceri carnali della vita (Fig. 4.16).

---

<sup>604</sup> CESARANO 2021, p. 24.

<sup>605</sup> CESARANO 2021, pp. 24-25.

<sup>606</sup> CESARANO 2021, pp. 25-27.

<sup>607</sup> VAN-ANDRIGA DUDAY LEPETZ JOLY LIND 2013, pp. 266, 269-270.

<sup>608</sup> VAN-ANDRIGA DUDAY LEPETZ JOLY LIND 2013, pp. 268-269.

<sup>609</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 185; VAN-ANDRIGA DUDAY LEPETZ JOLY LIND 2013, p. 268.

A conclusione delle testimonianze presenti in sud Italia, la tomba 211 a inumazione di contrada Diana a Lipari, datata al I sec. d.C. dalle tipologie di lucerne, ha restituito un corredo composto da delle catenelle (probabili sostegni per lucerne), una serratura e dei chiodi di un cofanetto, 3 unguentari di vetro, 3 lucerne (due dressel 11 e una dressel 20), una tazza a pareti sottili, due urnette decorate, un piattino e una tazzina a pareti sottili.<sup>610</sup> Sulla lucerna che ci interessa, del tipo Loeschcke IV, è presente una scena erotica che ritrae un *coitus a tergo* di pigmei, dove la donna è prona e l'uomo è sdraiato ed il tutto è accompagnato da un'iscrizione: "SEX. MA SA."<sup>611</sup> (Fig. 4.17); questa lucerna presenta un confronto con una lucerna senza contesto proveniente dalla Tunisia custodita al Royal Ontario Museum in Canada.<sup>612</sup>

#### 4.5 Lucerne con scene erotiche da contesti funerari: contesti provinciali.

Delle lucerne con decorazioni a tema erotico sono emerse anche nelle provincie dell'impero in particolare si possono menzionare 5 rinvenimenti: l'inedita tomba 152 della necropoli di Vis in Croazia, la tomba G-1 998 della necropoli di Viminacium in Serbia, la tomba 41 della necropoli di Vernegues in Provenza, la tomba III del Monte Loja in Portogallo e la tomba A 16 di calle Reyes Huertas a Merida.

La tomba 152 scavata nella necropoli di Vis in Croazia, non ancora edita, è una sepoltura femminile che ha restituito una lucerna con *venus prona* colta in un *coitus a tergo*.<sup>613</sup>

La tomba G-1 998 a incinerazione della necropoli *Viminacium* in Serbia ha restituito un corredo composto da due brocche, una piccola bottiglia di vetro, un ago in osso, un rivestimento in bronzo e una lucerna; anche se non è possibile definire con precisione la scena erotica della lucerna in questione poiché troppo rovinata, la composizione del corredo rinvenuto nella sepoltura sembra suggerire che l'individuo ivi deposto fosse di genere femminile per la presenza, oltre che delle brocche, anche dell'ago.<sup>614</sup>

---

<sup>610</sup> FEDELE LABATE 2018, p. 192; BERNABÒ-BREA CAVALIER 1965, pp. 70-71.

<sup>611</sup> BERNABÒ-BREA CAVALIER 1965, TAV. CCXXVIII N° 24.

<sup>612</sup> HAYES 1980, p. 49 N° 223.

<sup>613</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 2 in nota 18 si da notizia della segnalazione della tomba all'autore da parte di Marina Urgakovic.

<sup>614</sup> NIKOLIĆ RAIČKOVIĆ 2006, p. 332.

La tomba 41 a incinerazione, della necropoli di Vernegues nella Provenza, è datata al II sec. d.C. e ha restituito un ricchissimo corredo che connota una sepoltura spiccatamente femminile: una lucerna a becco rotondo del tipo Loeschcke VIII, 3 piccole urne ovoidali in ceramica comune brunita, un piatto in ceramica sigillata, frammenti di vetro di un balsamario e di un bicchiere, una brocca in ceramica chiara, una perla vitrea blu, diversi dischetti in osso, frammenti di catenella, due fibule in bronzo smaltato, un rasoio in ferro, un piccolo utensile di ferro (forse un coltello), una campanella in bronzo con battente in ferro, svariati chiodi decorativi in bronzo e svariati chiodi in ferro per mobilio e suppellettili lignee.<sup>615</sup> Il tema erotico della lucerna di questa sepoltura è caratterizzato da una scena che finora non era stata ancora incontrata per le lucerne in esame: la scena ritrae una *fellatio* acrobatica, dove un uomo supino sorregge per una caviglia una donna distesa, costringendola a piegare le gambe e parte della schiena verso l'alto in maniera acrobatica (Fig. 4.18).<sup>616</sup>

Per quanto riguarda la tomba III, rinvenuta in una necropoli sul monte Loja in Portogallo, si tratta di una tomba a inumazione datata tra metà II e inizi del III sec. d.C. grazie a confronti tipologici fatti con la lucerna che, assieme a un piatto e a un vaso in ceramica semplice, era parte del suo corredo.<sup>617</sup> La lucerna di tipo Loeschcke VIII (Bailey Q-viii, Dressel 27-28, Deneauve VIII), nonostante il suo cattivo stato di conservazione, presenta una decorazione a tema erotico ben distinguibile di cui abbiamo già incontrato delle varianti nelle lucerne della tomba 152 di Modena e della tomba 60 di Reggio Emilia: un equide trasporta una coppia di amanti affrontati in cui l'uomo si trova seduto sulle terga dell'animale mentre la donna è distesa supina sul dorso dell'animale di fronte (Fig. 4.19).<sup>618</sup> Il sesso dell'individuo, nonostante la conservazione del defunto abbia permesso identificarlo come adulto, non è ancora stato individuato.

La tomba A16 di Merida, scavata in una zona fuori dalla cinta muraria romana di Augusta Emerita, nonostante sia stata disturbata da una sepoltura tardoantica ha restituito come unico elemento di corredo una lucerna a tema erotico.<sup>619</sup> La tipologia della lucerna Loeschcke VIII (Amaré IV-3D) permette di datare la sepoltura a non più tardi del III sec d.C. mentre l'analisi

---

<sup>615</sup> CHAPON BUSSIÈRE DELATTRE FEUGÈERE RICHIER ROTH-CONGÈS VILLEMEUR 2004, pp. 172-174.

<sup>616</sup> CHAPON BUSSIÈRE DELATTRE FEUGÈERE RICHIER ROTH-CONGÈS VILLEMEUR 2004, p. 172, FIG. 111 - 1.

<sup>617</sup> LOURENÇO CRAVO 2013, pp. 58-59.

<sup>618</sup> LOURENÇO CRAVO 2013, p. 60.

<sup>619</sup> AYERBE VÉLEZ 2006, p. 139.

antropologica del bacino del defunto ha permesso di determinare l'individuo come di sesso maschile<sup>620</sup>: questo è l'unico caso, finora, dove viene rinvenuta una lucerna decorata con tematica erotica nel corredo di un defunto di sesso maschile. La lucerna in questione presenta un tema unico in quanto, pur trattandosi di una scena erotica, si distanzia dai *symplegmata* erotici idealizzati o fantastici visti finora e si vede decorata con un momento molto comune del vivere quotidiano di una donna di epoca romana: la filatura.<sup>621</sup> Una figura femminile è in piedi di fronte ad un telaio e volta la testa per guardare un uomo nudo alle sue spalle che si avvicina a lei con il fallo eretto: la scena è caratterizzata dalla sorpresa della donna che fa trasparire come l'atto sia inaspettato (Fig. 4.20). Questi caratteri inducono a interpretare la scena come quella di punizione di una schiava da parte del padrone, accomunando il tema con quello di un'altra lucerna spagnola da Merida, dove avviene un *coitus a tergo* tra un uomo armato di bastone e una donna china sotto ad un albero di olive: anche in questa scena si può interpretare il coito come una punizione per la, si suppone, ladra; non è opinione di chi scrive che le scene ritraggano un motivo mitico dove Priapo punisce una criminale quanto piuttosto, data la realistica delle scene, vi sia rappresentata quella che purtroppo era una manifestazione del potere assoluto del *pater familias* sui propri schiavi.<sup>622</sup>

---

<sup>620</sup> AYERBE VÉLEZ 2006, p. 139.

<sup>621</sup> AYERBE VÉLEZ SABIO GONZÁLEZ 2015, p. 88.

<sup>622</sup> AYERBE VÉLEZ SABIO GONZÁLEZ 2015, p. 88.

## Capitolo quinto: le lucerne con scene erotiche fuori contesto, non funerarie, da collezioni museali e l'eros nel mondo funerario in generale.

### 5.1 Lucerne con scene erotiche: introduzione al materiale e al metodo.

In questo capitolo verranno prese in esame le testimonianze più significative riconducibili al tema principale e che, in certa misura, contribuiscono a delineare con maggiore dettaglio il panorama della presenza di tematiche erotiche all'interno del mondo romano per quanto riguarda le lucerne e i contesti funerari.

Ad oggi è dimostrato che il tema dell'eros, riscosso un certo successo con l'avvento dell'impero, si è diffuso in tutto il territorio, lasciando abbondanti testimonianze disseminate per tutti i territori di cultura romana; tuttavia lo studio di tale tematica, in questo caso per quanto riguarda le lucerne, presenta due problemi che non possono essere trascurati: il primo è che la prassi del collezionismo, di cui è stato vittima il mondo archeologico nei secoli, ha distrutto i contesti di rinvenimento con tutte le informazioni ricavabili da essi, il secondo è che la "scabrosità" delle figurazioni ha spesso relegato ancora più a fondo questi *instrumenta* nei depositi e collezioni personali, privandoli anche di quel poco di informazioni di cui si poteva in alcuni casi disporre.<sup>623</sup> I materiali ceramici, e non, che andremo a prendere in considerazione in questo capitolo possono essere trattati esclusivamente come una testimonianza qualitativa e quantitativa del tema e delle sue forme, oltre che essere uno specchio della prassi collezionistica degli ultimi secoli.

In uno studio del 2023 Vucetic raccoglie ed analizza un'insieme di lucerne a tema erotico provenienti da undici località sparse tra le provincie dell'impero romano ed esamina la ricorrenza di scene e temi erotici collegandoli al loro contesto storico e geografico; lo scopo di tale studio è stato dimostrare che l'utilizzo di lampade con motivi decorativi erotici varia durante il tempo, e che ciascuna provincia dell'impero possedeva una propria preferenza

---

<sup>623</sup> VUCETIC 2023, p. 27-28.

diversa collegata al luogo, all'utilizzo e al momento storico, ma che tali preferenze erano anche in grado di intrecciarsi tra loro dando origine a temi e motivi sempre nuovi in grado di soddisfare le esigenze in continuo mutamento.<sup>624</sup> I materiali visti e analizzati della Vucetic, anche se collocabili geograficamente con precisione, non dispongono di informazioni contestuali perché provengono principalmente da riempimenti di rifiuti o da scavi non seguiti con metodologia scientifica.<sup>625</sup>

Le raccolte di lucerne a tema erotico presenti nelle collezioni museali sono il prossimo passo nell'analisi del consumo di tali *instrumenta* e per quanto riguarda l'Italia, oltre agli esempi in contesto già visti, esistono diversi esemplari sparsi tra le collezioni di musei: anche se spesso è impossibile tracciarne la provenienza, poiché frutto di acquisti o donazioni di privati fino ai primi del '900, sono da tenere in considerazione gli esemplari del museo archeologico di Aquileia, di Bologna, di Trento e il piccolo gruppo di lucerne rinvenuto nell'officina romana di Scoppieto.

Dopo l'insieme di lucerne custodite nei musei italiani, la cui provenienza si può ipotizzare da contesti locali quando mancano informazioni più precise, la collezione di lucerne romane del British Museum costituisce un elemento imprescindibile per analizzare la diffusione dei temi erotici nella penisola, in quanto la quasi totalità dei pezzi decorati con tema erotico che vi fanno parte sono di provenienza italiana. La collezione di lucerne romane del BM provenienti dalla penisola italiana è divisibile in quattro macro categorie di miti e leggende, animali, intrattenimento e sesso, quest'ultima categoria, pur non possedendo la stessa variabilità delle altre, contiene un nutrito numero di esemplari (46) che spaziano da un punto di vista tematico e di varianti, comprendendo anche alcuni esemplari unici.<sup>626</sup> Un'altra collezione che offre una prospettiva di ampio respiro sull'argomento delle lucerne a tema erotico è quella del museo Getty di Malibù: nell'insieme di lucerne romane custodite nel museo sono presenti diciotto lucerne a tema erotico divise tra temi eterosessuali, omoerotici e bestiali.<sup>627</sup> Di seguito, a partire sempre da materiali di varie collezioni museali e scavi non di contesti funerari, si andrà a completare lo studio della Vucetic con un'analisi della presenza e durata delle tematiche erotiche sulle lucerne nella penisola iberica: il completamento dell'analisi, considerato che Spagna e Portogallo non dispongono di vaste raccolte di materiali custodite nei musei, ha

---

<sup>624</sup> VUCETIC 2023, p. 23-24.

<sup>625</sup> VUCETIC 2023, p. 25.

<sup>626</sup> BAILEY 1980, p. 64.

<sup>627</sup> BUSSIÈRE LINDROS WOHL 2017.

richiesto l'assemblaggio di tutte le testimonianze disponibili tra i due paesi partendo dal nucleo più consistente di Merida con 17 esemplari a cui sono state fatte aggiunte provenienti da tutta la Spagna e dal Portogallo.

Una volta esaurita l'analisi delle lucerne con decorazioni a sfondo erotico, si andrà ad esaminare le testimonianze di tematiche erotiche presenti in generale all'interno dei contesti funerari romani con alcuni interessanti esempi da contesti italiani e stranieri che riguardano tombe maschili, altre classi di materiali e un individuo di giovane età. Lo scopo di questo capitolo è evidenziare che l'analisi della tematica erotica nei contesti funerari non può prescindere dalle lucerne prive di contesto e dalle altre classi di testimonianze, ma debba allargarsi alle collezioni museali, ed inoltre vuole dimostrare come l'infiltrazione di tematiche erotiche all'interno del mondo funerario possa avere più motivazioni, assumendo più sfaccettature e significati.

## 5.2 Lucerne con scene erotiche da scavi: distribuzione e consumo.

Le lucerne a tema erotico sono un *instrumentum* ampiamente diffuso nell'impero romano e il fatto che sia possibile trovarne esemplari in pressoché qualsiasi collezione museale, testimonia quanto questo prodotto, nonostante la sua breve durata, abbia riscosso un grandissimo successo diffondendosi in tutto l'impero. Dagli undici siti presi in esame nell'analisi compiuta dalla Vucetic (Vucetic 2023) risulta che la comparsa dei temi erotici sulle lucerne non avvenne in modo sincronizzato in tutto l'impero e che vi fossero consumi differenti di tali *instrumenta* per ciascuna provincia.<sup>628</sup> A Vindonissa (Windisch in Svizzera) le lucerne con immagini erotiche sono associate innanzitutto alla popolazione di soldati di stanza nella guarnigione durante il I sec d.C., mentre nelle comunità di nuova formazione, come Lione e Treviri, il loro uso è diffuso tra tutti gli individui; a Cartagine invece le lucerne erotiche sono utilizzate fino a metà del II sec d.C..<sup>629</sup> Per quanto riguarda l'oriente a Pergamo le scene di sesso idealizzate circolano fino al III sec. d.C., a Berenice (Bengasi) fino a metà III sec. d.C., mentre ad Atene, Corinto ed Efeso fino alla fine del IV sec. d.C.; a Salamina di

---

<sup>628</sup> VUCETIC 2023, p. 38.

<sup>629</sup> VUCETIC 2023, p. 38.

Cipro, dopo il declino del II sec. d.C., le immagini erotiche ricompaiono con maggior frequenza nel III e IV sec. d.C. per poi sparire completamente dal repertorio cipriota alla fine del secolo.<sup>630</sup> Complessivamente nelle località parlanti greco le lampade a tema erotico hanno una maggiore durata rispetto al nord ovest latino: queste fluttuazioni di utilizzo non appaiono difficili da spiegare se si considera la rete di scambi culturali presente nel mondo ellenistico da prima della conquista romana, rete in cui già dal VI sec. a.C. si producevano lucerne al tornio e, a partire dall'epoca ellenistica, anche con stampi.<sup>631</sup> Le lucerne facevano quindi già ampiamente parte della cultura ellenistica e non subiscono più di tanto l'influenza di quelle romane la cui cultura figurativa, per quanto riguarda forme e motivi decorativi, traeva comunque ispirazione e origine dal patrimonio di esperienze ellenistiche: piuttosto l'influenza romana ha aperto nuove vie di sperimentazione e innovazione culturale sia in termini decorativi che formali per la produzione greca.<sup>632</sup>

Le lucerne, incluse quelle con decorazioni erotiche, inizialmente in siti latini provinciali erano un elemento identificativo dei rappresentanti dello stato romano: nella necropoli degli *Officiales* di Cartagine erano deposte nelle tombe dei liberi che avevano ricoperto una carica pubblica, mentre a Vindonissa le fluttuazioni dei numeri di lucerne dopo il I sec. d.C. coincidono con il mutare dei confini che si allontanavano e della guarnigione che progressivamente diminuiva.<sup>633</sup> In contrasto con gli insediamenti di confine, le comunità di nuova urbanizzazione a Treviri e Lione adattarono più rapidamente le lucerne: tale rapidità di adattamento forse era dovuta anche alla rete stradale che favoriva la circolazione di beni nell'impero, che diede rapidamente definizione e forma alle nuove comunità entro i canoni della società romana (Fig. 5.1).<sup>634</sup> I depositi funerari di Treviri attestano quanto appena affermato poiché hanno restituito, oltre a piatti, coppe e recipienti in vetro, una grande quantità di lucerne anche a tema erotico, le quali, nell'ottica di un tipo di consumo principalmente urbano, confermano che tali testimonianze materiali identificano status e cultura romani in comunità urbane di recente insediamento: le lucerne, anche a tema erotico, sono quindi un marcatore di "romanità" che, come a Treviri, testimonia la presenza di comunità urbane romanizzate o di militari romani come per la Britannia di epoca pre

---

<sup>630</sup> VUCETIC 2023, p. 38.

<sup>631</sup> VUCETIC 2023, p. 39.

<sup>632</sup> VUCETIC 2023, p. 39.

<sup>633</sup> VUCETIC 2023, pp. 39-40.

<sup>634</sup> VUCETIC 2023, p. 40.

Flavia.<sup>635</sup> Il repertorio di immagini che circolava nelle provincie corrispondeva, nel complesso, con quello presente in Italia: questa omogeneità può essere dovuta alla circolazione spontanea delle lucerne o all'importazione; la presenza, a Windisch, di importazioni italiane e il rinvenimento di botteghe e produzioni locali, suggerisce che di pari passo agli *instrumenta* importati dai soldati dovevano avvenire delle produzioni locali ispirate o simili ai modelli italiani (Fig. 5.2).<sup>636</sup>

La situazione nell'oriente greco era più complessa: a Pergamo ed Efeso durante il I sec d.C. vengono combinati tipi di lucerne ellenistiche con tratti morfologici romani inizialmente senza grande successo; nel continente le lucerne erotiche italiane sono giunte tramite Corinto e Patrasso dove vengono subito prodotte localmente; ad Atene, durante il periodo augusteo, vengono importate lucerne italiane a volute che conosceranno un breve successo, anche se è l'unica volta in cui lucerne italiane con decorazioni erotiche vengono importate nella città.<sup>637</sup> Ad Atene infatti, nonostante il notevole numero di importazioni italiane, la resistenza culturale degli artigiani è forte, risultando in una produzione continua di lucerne ellenistiche che, anche nel momento in cui avviene uno sviluppo, lo fa in completa autonomia dando origine a proprie forme e iconografie.<sup>638</sup> Durante il III sec d.C. la produzione ateniese visse un rinascimento artistico dove, pur conservando le forme originali corinzie, sviluppò uno stile proprio: in questo periodo, in concomitanza con la definizione di un nuovo repertorio di *symplegmata*, si verifica un picco di produzione di lucerne con decorazioni a tema erotico sia ad Atene che a Corinto; questa improvvisa esplosione produttiva si consumò nel secolo a cavallo tra il 250 e il 350 d.C., e fu connotata da una produzione specializzata e localizzata, dato che la quasi totalità delle lucerne erotiche di questo periodo reca la firma "ΠΙΠΕΙΘΟΣ".<sup>639</sup> Il nuovo repertorio erotico di III sec. ha anche definito una distribuzione regionale collegata alla rete culturale tra le città di lingua greca influenzata solo indirettamente dalla cultura romana (Fig. 5.3): lucerne con *symplegmata* sotto baldacchino erano consumate in Acaia ed Efeso, *symplegmata* con porta lampada circolavano a Pergamo e Bengasi, mentre lampade con *symplegmata* che coinvolgevano bambini ebbero successo a Efeso e Salamina di Cipro; la scarsa distribuzione di scene con uomini barbuti e di uomini e

---

<sup>635</sup> VUCETIC 2023, p. 40.

<sup>636</sup> VUCETIC 2023, p. 40.

<sup>637</sup> VUCETIC 2023, p. 41.

<sup>638</sup> VUCETIC 2023, p. 41.

<sup>639</sup> VUCETIC 2023, p. 41.

asini suggerisce che le botteghe del ceramico producessero anche determinate scene per una clientela esclusiva di Atene (Fig. 5.4).<sup>640</sup>

Dal quadro generale delle testimonianze analizzate emergono due tendenze: la prima è che, per quanto riguarda le regioni latine, la produzione di temi erotici nelle lucerne subisce un arresto improvviso a metà del II sec. d.C. , la seconda è che, per le città greche, il III sec. d.C. risulta essere un periodo che vede un'innovazione iconografica e un aumento dei consumi di lucerne con scene erotiche.<sup>641</sup> La crisi di terzo secolo segna profondamente l'impero romano inasprendo, per quanto riguarda la produzione ceramica, il divario tra oriente e occidente: la mancanza di sicurezza, la pressione sul sistema economico e la frammentazione dell'amministrazione vanno a pesare sulle reti commerciali portando la produzione locale dei confini imperiali ad una graduale riduzione e scomparsa; di conseguenza le città delle provincie latine venivano a fare affidamento sulla produzione ceramica dalle provincie africane mentre, contemporaneamente, le regioni greche conoscevano un declino continuo nonostante il breve lampo di vitalità della produzione ateniese.<sup>642</sup> La comparsa di trattati greci e latini che dibattevano sul sesso e sul matrimonio e paragonavano il sesso con donne e con giovani, le idee sulla pratica dell'astinenza nello stoicismo e nel cristianesimo, assieme all'avvento di quest'ultimo con i conseguenti cambiamenti nella società romana verso il III sec d.C., cambiano il punto di vista dei romani sulla questione del sesso e di conseguenza sulla sua raffigurazione e utilizzo iconografico: nonostante vi siano testimonianze della sopravvivenza di tali tematiche fino al tardo impero, come le pitture parietali della casa dalle volte dipinte di Pompei, la povertà delle sopravvivenze e dello stato della ricerca ostacola la definizione della situazione dell'iconografia erotica per il tardo impero; il successo ideologico, culturale e sociale del cristianesimo porta con sé una nuova morale che favorisce l'autocontrollo e la purezza che porteranno ad una graduale scomparsa dei manufatti a tema erotico.<sup>643</sup> Le rappresentazioni a tema erotico nell'ovest latino non scompaiono però dal giorno alla notte senza lasciare traccia: nel secondo quarto del II sec. d.C. le botteghe della valle del Rodano iniziano a produrre vasellame al tornio spesso decorato con immagini di sesso acrobatico o iscritti con giochi di parole sessuali.<sup>644</sup> Le figurazioni, prodotte su

---

<sup>640</sup> VUCETIC 2023, pp. 41-42.

<sup>641</sup> VUCETIC 2023, p. 42.

<sup>642</sup> VUCETIC 2023, pp. 42-43.

<sup>643</sup> VUCETIC 2023, p. 43.

<sup>644</sup> VUCETIC 2023, pp. 43-44.

medaglioni applicati, sono interpretate come istantanee di spettacoli sessuali pubblici o come parodie di festività religiose: un'altra interpretazione, sempre collegata alle festività, è che tali figurazioni servissero a commemorare specifiche ricorrenze sacre come i Saturnalia; rimane dubbio se la produzione e il consumo di questi prodotti di cultura materiale nella valle del Rodano siano legati ad un intensificarsi del regionalismo tipico del periodo.<sup>645</sup> Il dato certo è che dopo la metà del II sec. d.C., almeno in alcune comunità latine come Lione e Vienna, rimangono ancora in circolazione dei temi erotici: in queste sopravvivenze però l'iconografia è caratterizzata da rapporti sessuali chiaramente umoristici collegata a oggetti con funzione di dono o ricordo di un qualche evento (Fig. 5.5).<sup>646</sup>

Un altro discorso va fatto per l'oriente greco: dal II sec d.C. la cultura greca aveva vissuto un rinascimento caratterizzato da una venerazione del periodo classico tra V e IV sec. a.C. che ispirò nuova letteratura, filosofia, scienza e retorica; questa identità culturale passata prendevano parte, oltre che il servizio civico e la realizzazione intellettuale, anche le pratiche religiose tradizionali che richiedevano un insieme di cultura materiale caratterizzata da tematiche mitologiche specifiche.<sup>647</sup> La riscoperta dell'identità culturale greca classica ha contribuito a mantenere viva la produzione di temi mitologici tradizionali, che rimane attestata fino al tardo VI sec d.C. in botteghe attraverso tutta la Grecia e l'Asia minore romana e, nonostante sia difficile risalire all'utilizzo originale di questi oggetti non potendo distinguere tra pratica religiosa o valore estetico, è chiaro come la formalizzazione del cristianesimo avvenuta nel IV sec. d.C., come religione ufficiale, e le crescenti restrizioni sulle pratiche pagane non fossero comunque riuscite a fermare la circolazione di tematiche tradizionali nell'oriente greco.<sup>648</sup> In questo scenario di frammentazione e di instabilità dell'impero l'affermarsi di un nuovo repertorio iconografico diffuso a livello regionale, si configura come una riaffermazione dell'identità ellenica passata in contrasto con lo sgretolamento della cultura romana fino a quel momento egemone: non è però possibile ignorare le connessioni e gli scambi dove gli elementi iconografici sono stati continuamente adattati, trasformati, e sostituiti dando origine a nuove rappresentazioni dell'eros.<sup>649</sup> Conservando la struttura dei sistemi decorativi delle lucerne, il nuovo repertorio greco

---

<sup>645</sup> VUCETIC 2023, p. 44.

<sup>646</sup> VUCETIC 2023, p. 44.

<sup>647</sup> VUCETIC 2023, p. 44.

<sup>648</sup> VUCETIC 2023, p. 44.

<sup>649</sup> VUCETIC 2023, pp. 44-45.

condivide comunque caratteristiche con le decorazioni originate e circolanti nell'impero: le nuove decorazioni, pur rimanendo connesse con il repertorio precedente, sono innovative per i contesti locali e, utilizzando elementi universali, fanno comunque anche parte della cultura materiale e figurativa erotica romana riguardante le lucerne.<sup>650</sup> I repertori locali evidenziano un processo in cui i vecchi schemi vengono adattati a nuove realtà definite da innovazioni culturali: queste innovazioni locali partecipano nel definire la comunità parlante greco delle città (Fig. 5.6).<sup>651</sup>

### 5.3 Lucerne con scene erotiche: le collezioni museali e i rinvenimenti non funerari.

Le lucerne all'interno delle collezioni museali, come già accennato, non possono contribuire alla definizione del loro significato nella sfera funeraria, poiché spesso prive di informazioni di contesto che le leghino ad una precisa area di utilizzo, di produzione o di deposizione; queste collezioni sono però importanti per arricchire la conoscenza generale dell'*instrumentum* a tema erotico con informazioni che riguardano la variabilità tematica e la loro quantità a livello generale e per determinare, a grandi linee, il panorama della produzione e del consumo nel tempo di tali oggetti e dei loro temi decorativi.

La collezione di lucerne del museo archeologico di Aquileia conta 13 esemplari di temi erotici (Fig. 5.7): queste lucerne appartengono tutte al I sec d.C. per tipologia (Loeschcke I C, Loeschcke IV, Loeschcke VIII) e oltre la metà sono caratterizzate da scene di *coitus a tergo* (Fig. 5.8-9-10-11-12-13-14) mentre il resto è costituito da 4 scene di *mulier equitans* (Fig. 5.15) e due scene rare di coito da seduti (Fig. 5.16) e di coito di fianco (Fig. 5.17) e quasi la metà di queste scene (5) vede quasi sicuramente come protagonisti dei nani.<sup>652</sup> Purtroppo non si può dire molto sulla loro provenienza o luogo di rinvenimento in quanto si tratta di acquisti o donazioni al museo ed inoltre non sono presenti sulle lucerne bolli o iscrizioni che rivelino indizi utili sulla loro fabbricazione. Il museo di Bologna custodisce 11 lucerne a decorazione

---

<sup>650</sup> VUCETIC 2023, p. 45.

<sup>651</sup> VUCETIC 2023, p. 45.

<sup>652</sup> DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988 VOL. II, pp. 116-119.

erotica (Fig. 5.18) tra cui sono presenti 4 scene di *mulier equitans* (Fig. 5.19, 5.20, 5.21, 5.22), 2 scene di *coitus a tergo* (Fig. 5.23, 5.24), 2 scene di coito frontale (Fig. 5.25, 5.26), 2 scene di sesso di gruppo (Fig. 5.27, 5.28) e una scena di intimità a ridosso dell'atto (Fig. 5.29); in questo ridotto insieme di esemplari, pur non trovandosi scene con protagonisti nani, si possono individuare delle tematiche piuttosto rare come le scene di sesso di gruppo o la scena di intimità.<sup>653</sup> Presso il museo provinciale d'arte di Trento sono custoditi 3 frammenti di dischi di lucerne frutto di donazione dei primi del '900 che ha reso impossibile risalire a ulteriori informazioni sui pezzi: un frammento ritrae una scena di *mulier equitans* (Fig. 5.30), un altro una scena di coito frontale (Fig. 5.31) mentre l'ultimo ritrae una scena di *coitus a tergo* (Fig. 5.32).<sup>654</sup> L'ultimo insieme di testimonianze provenienti dall'Italia è quello dell'officina produttiva scavata nei pressi di Scoppieto dove sono emersi numerosi frammenti di lucerne a tema erotico che, pur non essendo possibile individuarne le tipologie trattandosi di materiali di scarto o rifiuti già frammentari in origine, è possibile collocare cronologicamente grazie al rinvenimento in scavo<sup>655</sup>; degli otto frammenti tre presentano una scena di *coitus a tergo* classica (Fig. 5.33), altri tre hanno una scena di *mulier equitans* (Fig. 5.34), un'altro una scena di coito frontale (Fig. 5.35) l'ultimo una scena con *mulier equitans* dove l'uomo solleva la gamba destra della partner (Fig. 5.36). L'ampia diffusione dei temi decorativi rinvenuti in loco ha permesso di stabilire che l'officina e la sua produzione fossero inserite in una rete di scambi verso le provincie sia per quanto riguarda i modelli che i prodotti finiti: la produzione di lucerne in particolare è attiva dalla tarda età augustea e, conoscendo un picco durante il periodo tra l'impero di Claudio e quello della dinastia Flavia, continua fino a dopo la fine del I sec d.C. .<sup>656</sup>

Per concludere il quadro sulle testimonianze della produzione consumo della penisola italiana, la collezione di ceramiche romane italiane del British Museum conta numerosi esemplari di lucerne e tra queste se ne individuano 46 a tema erotico (Fig. 5.37): anche se per quanto riguarda i pezzi presi in esame non si dispone di provenienze certe, se non quella approssimativa dell'Italia anche se spesso dibattuta,<sup>657</sup> sono tutti collocabili cronologicamente

---

<sup>653</sup> GUALANDI GENITO 1977, pp. 89, 93-94, 113, 117-118, 125-126, 188.

<sup>654</sup> GUALANDI GENITO 1986, pp. 248-250.

<sup>655</sup> BERGAMINI 2007, pp. 110, 116, 127, 128, 241, 242, 244; MOSCARA 2003, p. 156. e note 46, 47, 48, 49.

<sup>656</sup> MOSCARA 2003, pp. 156-160.

<sup>657</sup> BAILEY 1975, p. VII.

poiché confrontabili per tipologia. L'arco cronologico rappresentato va dall'inizio del I sec. d.C. al primo quarto del III sec. d.C., coprendo per intero l'intervallo di tempo, per quanto riguarda l'area occidentale dell'impero, in cui questa tipologia di decorazioni si afferma, si sviluppa e va in declino; quelle per cui viene segnalata un'ipotetica provenienza, ignorando la loro incertezza, sono quasi tutte del centro o sud Italia, fatto salvo per un esemplare egiziano, e rappresentano l'intero periodo del fenomeno. Questo insieme di lucerne nel complesso rispecchia le percentuali di consumo dei temi erotici dell'impero, al suo interno sono presenti anche scene che possono avere come protagonisti dei nani, che abbiamo visto essere molto comuni sia per l'occidente europeo che per l'oriente ellenico<sup>658</sup>: per il gruppo di lucerne che si ipotizza provenga dall'Italia, i temi sono molto vari e quasi equamente rappresentati, e si può notare come, oltre ai temi più comuni e diffusi della *mulier equitans* (Fig. 5.38) o del *coitus a tergo* (Fig. 5.39), siano presenti anche scene più rare per l'occidente<sup>659</sup>, come quelle di bestialità (Fig. 5.40), o uniche come la monta di un asino su un leone (Fig. 5.43), due amanti in piedi (Fig. 5.44), una scena di aggressione di una ninfa da parte di un satiro (Fig. 5.45), un coito di fianco (Fig. 5.46), una scena di pederastia dove un maestro cerca di assaltare un proprio giovane alunno (Fig. 5.47), il *coitus* di ninfa con un albero (Fig. 5.48).<sup>660</sup> La catalogazione dei pezzi presenti nella collezione del British Museum non tiene conto della presenza di protagonisti nani nelle scene ma, tenendo a mente che nell'iconografia erotica che caratterizza le lucerne il *symplegma* tra nani non è una tematica rara,<sup>661</sup> è opinione di chi scrive che alcune scene della collezione londinese vedano chiaramente dei protagonisti affetti da nanismo (Fig. 5.49). Fatte queste considerazioni la collezione si può suddividere in tre macro gruppi: del totale di 46 pezzi il 56,5% (26) sono scene idealizzate di un uomo e una donna, il 28,2% (13) hanno come protagonisti dei nani mentre il restante 15,2% (7) è caratterizzato da bestialità, scene di finzione mitica e una scena di pedofilia; in questi tre macro gruppi si possono distinguere, le scene di *mulier equitans* che sono il 34% (16), le scene di *coitus a tergo* che costituiscono il 32% (15), un gruppo di scene uniche e rare che sono il 12,7% (6), le scene di coito frontale che sono l'8,5% (4) (Fig. 5.41), le scene di bestialità che sono l'8,5% (4), ed infine due scene di coito in piedi che costituiscono il 4,2%

---

<sup>658</sup> VUCETIC 2023, p. 35 Fig. 7.

<sup>659</sup> BAILEY 1980, p. 70.

<sup>660</sup> BAILEY 1980, pp. 70-71.

<sup>661</sup> VUCETIC 2023, p. 35.

del totale (Fig. 5.42). Considerando che si tratta quasi interamente di produzioni italiane<sup>662</sup>, ad esse si possono aggiungere le lucerne che abbiamo già visto nei contesti funerari della penisola, con l'intento di tracciare una mappa di quelli che sono i modelli e la cronologia delle lucerne a tema erotico del nucleo dell'impero: questi modelli infatti, non dimenticando l'influenza subita dalla cultura materiale ellenica, saranno poi quelli che si diffonderanno e influenzeranno le produzioni locali delle province comprendendo anche, di ritorno, il mondo greco. Nel complesso le iconografie rinvenute in Italia, che appartengono tutte alla stessa fase di inizio della diffusione degli *instrumenta* a tema erotico, rispecchiano i consumi che si vedono poi diffusi in tutto l'impero: come per il BM si può trovare anche qui un *symplegma* tra nani, la scena più comune è invece il *coitus a tergo* come ci è ormai ampiamente noto; dal repertorio italiano però sono emerse anche delle scene uniche nel loro genere che non trovano facilmente confronti, come la scena di tenerezza tra amanti che si può paragonare a quella del BM, o quelle di coito di gruppo o sul dorso di asino che si può confrontare solo con un altro ritrovamento italiano. Anche se la quasi totalità delle lucerne a tematica erotica in possesso del BM sono di provenienza italiana, ne esiste un piccolo gruppo di provenienti dalle province imperiali la cui menzione ed inclusione è utile per l'introduzione di tutti quegli esemplari che provengono dai territori oltre la penisola italiana: la scarsità di esemplari per quanto riguarda le province è forse dovuta al processo di formazione della collezione del museo, oppure al fatto che per il II e III sec. d.C. le iconografie in questione erano ormai diventate rare con solo pochi casi, come quelli provenienti dall'oriente greco come la Q 3272 (Fig. cat.17), di non particolarmente buona fattura, o la Q 3271 (Fig. cat.16) invece di pregevole aspetto.<sup>663</sup> Per quanto riguarda le tematiche, si riscontrano esempi sufficienti per rappresentare bene tutta la variabilità del tema vista nelle lucerne provenienti dalla penisola: nelle scene, parimenti a persone normali, vi sono dei protagonisti nani ma anche degli animali, mentre la variabilità dei coiti è ben rappresentata.<sup>664</sup>

Un'altra collezione contenente un buon numero di esemplari di *instrumentum* a tema erotico è quella del Museo J. Paul Getty di Malibù dove, tra le circa 630 lucerne conservate, si ne trovano 21 a tema erotico (Fig. 5.50) di cui tre dalla forma particolare: una è antropomorfa e presenta un anziano dall'attributo priapesco mentre legge da seduto (Fig. 5.51), un'altra è a

---

<sup>662</sup> BAILEY 1975, p. VII.

<sup>663</sup> BAILEY 1988, p. 64.

<sup>664</sup> BAILEY 1988, pp. 64-65.

forma di fallo (Fig. 5.52) mentre l'ultima è formata da tre falli uniti alla base (Fig. 5.53).<sup>665</sup> Per quanto riguarda la provenienza dei pezzi essi hanno origine principalmente dal nord Africa e dall'Asia minore ma sono annoverati anche pezzi ateniesi e uno italiano anche se dubbio; in merito ai temi che vi si possono ritrovare essi rispecchiano i costumi e le incidenze dell'impero d'oriente con la medesima quantità delle maggiori iconografie: il 38,9% (7) sono *coitus a tergo* (Fig. 5.54) di cui due sono a tema omoerotico (Fig. 5.54.6-7), il 22,2% (4) sono *mulier equitans* (Fig. 5.55), il 22,2% (4) coiti affrontati (Fig. 5.56), l'11,1% (2) con bestialità che coinvolgono una donna e un asino capovolto (Fig. 5.57) ed infine il 5,5% (1) con una *fellatio* (Fig. 5.58) che risulta essere un tema singolarmente raro sia in oriente che in occidente.<sup>666</sup> Nel complesso la varietà di temi e l'entità della loro quantità, all'interno della collezione Getty, corrisponde al consumo di temi erotici rilevato in oriente nell'articolo della Vucetic poiché, nonostante il campione sia di ridotta entità e sparso, i pezzi presentano un'equa rappresentazione dei temi più comuni, senza preferenze particolari, fatta eccezione per alcuni esempi particolari riscontrabili esclusivamente nell'oriente greco come i temi omoerotici.

La grande assente nelle testimonianze finora considerate è la penisola iberica: mancando collezioni sistematiche di lucerne e scarseggiando i rinvenimenti in scavo per quanto riguarda la classe di oggetti in considerazione, per completare il quadro della diffusione e consumo delle lucerne a tematica erotica nelle provincie è necessario fare il punto sulle testimonianze archeologiche di cui si può disporre finora. Prendendo la collezione di lucerne del museo archeologico nazionale di Merida come nucleo principale, si dovrà considerare tutto il materiale rinvenuto negli anni, sia che esso possieda informazioni di contesto sia che non ne abbia: alla collezione di Merida dall'Estremadura vanno quindi aggiunti i ritrovamenti delle altre regioni spagnole come quelli fatti in Aragona, Castiglia e Leon e Murcia, e del Portogallo da Alentejo e Beira bassa (Fig. 5.59). La collezione di lucerne erotiche del museo nazionale di arte romana di Merida costituisce un buon punto di partenza, in funzione dei suoi 40 esempi che spaziano dal I al III sec d.C. e comprendono tutti i principali temi incontrati finora e diffusi in tutto il territorio dell'impero.<sup>667</sup> I pezzi conservati a Merida sono stati ritrovati negli abitati dell'area urbana e luoghi limitrofi alla città, per la maggior parte in

---

<sup>665</sup> BUSSIÈRE WOHL 2017.

<sup>666</sup> BUSSIÈRE WOHL 2017.

<sup>667</sup> RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 222.

depositi di getto con qualche eccezione, non verificata, da necropoli<sup>668</sup>: il 40% (16) ha una scena di *coitus a tergo* (Fig. 5.61), il 25% (10) è decorato con una scena di *mulier equitans* (Fig. 5.60), un altro il 25% (10) possiede una scena di coito affrontato (Fig. 5.62) mentre il restante 10% (4) ha una scena di *fellatio*<sup>669</sup> (Fig. 5.63); non mancano le scene grottesche con almeno due esempi che vedono dei nani coinvolti in una scena di *coitus a tergo* (Fig. 5.61, n°186) e in una di *mulier equitans* (Fig. 5.60, n°194).<sup>670</sup> Sempre dall'Estremadura provengono quattro *instrumenta* a tema erotico, rinvenuti nella villa romana di Torre Aguila: si tratta di un esempio di coito affrontato (Fig. 5.64), uno di *coitus a tergo* (Fig. 5.65), una scena di *mulier equitans* (Fig. 5.66) e una scena dubbia di un frammento che presenta esclusivamente una testa femminile con la bocca aperta (Fig. 5.67).<sup>671</sup> Per il quadro completo della penisola iberica, al gruppo principale di Estremadura conservato a Merida, bisogna aggiungere anche i ritrovamenti delle altre regioni della Spagna e del Portogallo: il secondo gruppo più numeroso è quello dell'Aragona con 7 esemplari scoperti tra Bilbilis (5)<sup>672</sup> (Fig. 5.68), Turiasso (1) e Tossal Gort (1)<sup>673</sup> (Fig. 5.69), assieme ai quali si devono considerare i singoli rinvenimenti di Leon<sup>674</sup> (Fig. 5.70) e Murcia<sup>675</sup> (Fig. 5.71) e, dal Portogallo di Fundao in Beira Bassa<sup>676</sup> (Fig.5.72) e Alentejo<sup>677</sup> (Fig. 5.73): questi ritrovamenti appartengono tutti al I sec d.C.. Le lucerne decorate con *symplegma* dall'Aragona hanno restituito cinque scene di *coitus a tergo* e due di *mulier equitans*, delle quali una vede come protagonisti dei nani<sup>678</sup>; per quanto riguarda le restanti da Leon è emersa, da fosse di riempimento antiche, una lucerna decorata con una *mulier equitans*<sup>679</sup>, un ritrovamento simile con *mulier equitans* proviene da Murcia<sup>680</sup>, dal Portogallo, oltre ad un altro *instrumentum* con scena di *mulier equitans* proveniente da Castelo Novo<sup>681</sup>, è emersa una lucerna con con una scena di coito frontale<sup>682</sup>. Nella totalità dei 32 esemplari della penisola iberica le percentuali di presenza dei temi risultano come segue: il

---

<sup>668</sup> AYERBE VÉLEZ SABIO GONZÁLEZ 2015 pp. 76, 78, 80, 82.

<sup>669</sup> RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 222.

<sup>670</sup> RODRIGUEZ MARTIN 2002, pp.116, 118.

<sup>671</sup> RODRIGUEZ MARTIN 2005, pp. 56-58.

<sup>672</sup> AMARÉ TAFALLA 1984, pp. 36-37.

<sup>673</sup> AMARÉ TAFALLA 1988, pp. 82-83.

<sup>674</sup> MORDILLO CERDAN 2022, p. 430.

<sup>675</sup> AMANTE SÁNCHEZ 1993, p. 189

<sup>676</sup> BIZARRO GADANHO GUIMARÃES.

<sup>677</sup> DE SEPÚLVEDA CORDEIRO DE SOUSA 2000, p. 58.

<sup>678</sup> AMARÉ TAFALLA 1988, pp. 82-83; AMARÉ TAFALLA 1984, p. 37.

<sup>679</sup> MORDILLO CERDAN 2022, p. 430.

<sup>680</sup> AMANTE SÁNCHEZ 1993, p.189.

<sup>681</sup> BIZARRO GADANHO GUIMARÃES.

<sup>682</sup> DE SEPÚLVEDA CORDEIRO DE SOUSA 2000, p. 58.

40,6% (13) è costituito da scene di mulier equitans, un altro 37,5% (12) risultano essere le scene di coitus a tergo, un 15,6% (5) è appresentato da scene di coito affrontato mentre esiste un'unica scena di fellatio che costituisce il 3,1% come quella di difficile identificazione. Queste proporzioni rispecchiano il consumo delle tematiche erotiche del primo secolo d.C., ancora collegate alla produzione della penisola italiana e quindi importate nelle provincie dagli spostamenti dei loro proprietari come ad esempio i legionari.

#### 5.4 Raffigurazioni erotiche nel funerario.

La lapide di Telesistratos costituisce forse uno degli esempi più espliciti ed iconici di arte erotica all'interno di un contesto funerario e, anche se non ci è giunta dal mercato antiquario dove è stata individuata per la prima volta, grazie ad un'attenta pubblicazione di Franz Cumont possiamo oggi apprezzarne l'incredibile unicità.<sup>683</sup> Rinvenuta in un luogo non meglio specificato delle campagne romane, all'epoca si distinse subito per la totale assenza di pudore della raffigurazione, tanto da far ritenere scabrosa all'autore la pubblicazione di eventuali disegni: la lapide è divisa in due parti, una scritta e una decorata, e l'autore, evitando di soffermarsi troppo sulla descrizione della figurazione che riteneva troppo oscena, si concentra sullo svolgimento dell'iscrizione che però si deve affidare alla decorazione per essere pienamente intesa.<sup>684</sup> L'iscrizione della lapide, completamente in greco, recita “Τερμης εξ Ιερης Τελεσιστρατος εν / Μαχαρων νησοις χειμαι ετι τωνδε χρεος ποθειω” da cui si evince che un certo Telesistrato venuto a Roma da Germa di Misia, giace mollemente nelle isole dei beati (rimando questo di memoria omerica) e, dall'aldilà, desidera ancora quello a cui si riferisce implicitamente anche la frase posta all'interno di una tabula ansata sottostante, dove si può leggere: “τοντο μονον ξων εχερδησα” ossia “vivendo ci ho guadagnato solamente questo”; ciò a cui fa riferimento l'intera iscrizione è una figura dal membro di dimensioni smisurate circondato da innumerevoli vulve stilizzate, facendo risultare chiaro quale sia il debito che Telesistrato ancora si aspetta dal mondo dei vivi nonché, a detta sua, l'unica cosa che abbia guadagnato vivendo (Fig. 5.74).<sup>685</sup> La lapide di Telesistrato, perfettamente in linea con la

<sup>683</sup> CUMONT 1940, p. 5.

<sup>684</sup> CUMONT 1940, p. 5.

<sup>685</sup> CUMONT 1940, pp. 5-7.

poesia funebre classica, sfrutta il tema dell'erotismo per ricordare indirettamente ai vivi di godere dei piaceri della vita e ci rende noto che essi sono l'unica cosa che ha sentito come degna di essere menzionata prima del proprio trapasso; con l'ultima battuta infatti Telesistrato afferma implicitamente che essi sono l'unico risultato degno di nota che abbia mai raggiunto nella vita.<sup>686</sup>

Dopo aver visto il caso epigrafico della lapide di Telesistratos, la tomba 151 nella necropoli di Mutina presenta una testimonianza materiale unica: il rinvenimento in contesto di una spintria, ossia di una tessera metallica numerale che in questo caso presenta un tema erotico su una delle due facce (Fig. 5.75).<sup>687</sup> Il contesto di rinvenimento è quello di una tomba a incinerazione dal corredo particolarmente ricco che, oltre alla spintria e a 4 monete (Fig. 5.76), ha restituito un'olla cineraria in ceramica comune, un balsamario, sei lucerne di fattura semplice, 6 balsamari di cui 3 tubolari e 3 a ventre sferico, due bastoncini riferibili alla cosmesi, un piede di bottiglia di vetro verde, delle spatoline in osso, un vago di collana in pasta vitrea, un dado da gioco in avorio, una biglia vitrea e delle pedine da gioco (Fig. 5.77).<sup>688</sup> L'insieme di oggetti del corredo concorre a definire con un buon margine di sicurezza che la sepoltura sia di un individuo femminile adulto e i confronti monetali e tipologici collocano la sepoltura non oltre al I sec. d.C. .<sup>689</sup> Il rinvenimento di una spintria in un contesto archeologico funerario costituisce un rinvenimento unico per diversi aspetti: essendo state oggetto di mercato antiquario sono molto poche le spintriae con un contesto di rinvenimento noto; la tessera in questione era in contesto con degli oggetti datanti come delle monete che hanno permesso, per la prima volta, di datare una spintria, confermando la cronologia tradizionale data dai confronti tipologici e dallo studio dei volti di imperatori impressi su alcune di essere; la tessera in questione è un conio in rame puro coperto da foglia d'oro invece che la consueta lega di rame e zinco, attestando riproduzioni di spintriae coniate già in antico.<sup>690</sup>

La cronologia e la funzione delle spintriae è dibattuta: in principio, in concomitanza con l'inizio della loro circolazione sul mercato antiquario del XVI secolo, si riteneva fossero collegate alle attività scabrose praticate da Tiberio con i suoi favoriti nella sua residenza di

---

<sup>686</sup> CUMONT 1940, p. 7.

<sup>687</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, p. 255.

<sup>688</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, pp. 250-255.

<sup>689</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, pp. 253, 254.

<sup>690</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, p. 255.

Capri, come viene tramandato da Tacito e Svetonio; con il tempo la loro interpretazione è stata mitigata e la cronologia iniziale, frutto di confronti degli esemplari recanti i volti degli imperatori, è stata ridefinita per introdurre altre fasi a intervalli, di copia degli originali, anche sulla base di confronti tra le spintriae a tema erotico e le scene degli affreschi pompeiani.<sup>691</sup> La tessera rinvenuta nella tomba in esame risale quindi, secondo le cronologie aggiornate, ad una fase di copia dove si realizzavano dei fac-simile a fusione in materiali più pregiati, motivati dall'interesse per la scena erotica piuttosto che per il loro utilizzo originale, ammessa la possibilità che non servissero oggetti "autentici".<sup>692</sup> In quanto alla funzione delle spintria a tema erotico rinvenuta nella tomba, appartenendo a una fase di copia ed essendo fusa in materiale pregiato, si ritiene probabile che avesse una funzione lusoria, soprattutto se si considera il rinvenimento in associazione con altri elementi tipici dell'attività ludica, come il dado e le pedine da gioco, e con una rara moneta corinzia che risulta fuori corso all'epoca della sepoltura.<sup>693</sup> L'insieme di monete con ritratti della famiglia imperiale potrebbe sembrare una collezione numismatica che il defunto possedeva per indicare il proprio lealismo verso la dinastia Giulio-Claudia, dove la moneta corinzia, in funzione del ritratto di Livia impresso su di essa, aveva ragione di essere per la mancanza di un conio latino con la stessa caratteristica<sup>694</sup>: se però consideriamo che questo piccolo tesoretto, oltre alle monete di cui una corinzia fuori corso, è costituito anche da una spintria, ed è in associazione con numerosi oggetti da gioco come il dado, è possibile ipotizzare che l'insieme di oggetti costituisse l'occorrente per un determinato gioco a cui il proprietario ha cercato di rimpiazzare elementi mancanti o di costituirlo nuovamente utilizzando monete al posto di eventuali tessere numerali.<sup>695</sup> Determinare quale gioco potesse essere praticato con quest'attrezzatura non è semplice: si può ipotizzare che le monete come le tessere rappresentassero dei valori funzionando come *fiche*, dove i ritratti e le immagini avrebbero esclusivamente scopo decorativo, oppure che i valori delle monete e i numeri delle tessere avessero significato di posizione, mosse o punteggio.<sup>696</sup> Le rappresentazioni, che in questo caso possono rappresentare il gusto personale del proprietario nel colmare dei vuoti nel proprio

---

<sup>691</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, pp. 256-257.

<sup>692</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, pp. 257-258.

<sup>693</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, pp. 258-259.

<sup>694</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, p. 260.

<sup>695</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, pp. 260-261.

<sup>696</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, p. 261; BATESON 1991 p. 392.

equipaggiamento, cadono in secondo piano assumendo una funzione squisitamente decorativa come per i giochi di carte che compariranno in epoca rinascimentale: tenendo bene a mente che non è possibile stabilire una correlazione diretta tra le carte da gioco figurate e numerate dei tarocchi rinascimentali e le tessere numerarie di fattura romana, è impossibile non notare delle analogie; le carte dei tarocchi rinascimentali con cui si giocava al *ludus triumphorum*, che prendono il nome di trionfi in funzione delle illustrazioni dove venivano celebrate le figure, illustri come l'imperatore o allegoriche come il matto, presentavano oltre all'illustrazione anche un numerale romano.<sup>697</sup> Non è possibile, ad oggi, stabilire un'analogia tra il gioco dei tarocchi rinascimentali e il gioco fatto con le tessere numerali, si vuole solo evidenziare che i supporti ludici sono in possesso delle medesime caratteristiche di immagine e numerazione romana; altre interpretazioni, più plausibili, vedrebbero le tessere come protagoniste di un gioco romano, il *duodecim scripta*, che, insieme a dadi e pedine come quelli ritrovati nel corredo della tomba, sembra essere la versione antica di giochi come il backgammon o il tric-trac.<sup>698</sup>

Per concludere questo percorso trasversale sulla tematica erotica nei contesti funerari romani andremo a vedere la tomba 33 rinvenuta ad *Aeclanum* che si distingue dalle testimonianze viste finora per due motivi: nonostante da questa tomba sia emersa una lucerna erotica di II sec. d.C. (Fig. 5.78), essa non appartiene all'epoca della sepoltura che, da una moneta di Teodosio I, risulta essere almeno di fine IV inizio V sec. d.C., questo elemento di distinzione va a sommarsi all'età molto giovane del defunto distinguendo questa sepoltura dagli altri casi che abbiamo già visto dove i defunti sono comunque sempre individui adulti per la società romana.<sup>699</sup> La tomba 33 a inumazione in cassa della necropoli tardoantica di *Aeclanum* è datata alla fine di IV sec. d.C. dall'elemento più recente del corredo, cioè una moneta di Teodosio I, la più recente tra quelle leggibili delle 15 monete rinvenute in totale nella sepoltura<sup>700</sup>; oltre al cospicuo tesoretto, nella tomba è stata deposta capovolta anche una lucerna decorata con una scena erotica di II sec. d.C..<sup>701</sup> La lucerna, che presenta bruciature dovute all'utilizzo, è decorata con una scena di *coitus a tergo* stante: la lucerna potrebbe risultare “tematicamente scollegata” dal contesto di rinvenimento trattandosi di un individuo

---

<sup>697</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, pp. 261-262.

<sup>698</sup> BENASSI GIORDANI POGGI 2003, p. 262.

<sup>699</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 4, nota 30 p. 4.

<sup>700</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 4; LO PILATO 2016, p. 387, anche in nota 21 p. 387.

<sup>701</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 4; LO PILATO 2016, pp. 386-387.

molto giovane, ma il collocamento appare “filologicamente” sensato se si considera il significato funerario del deporre una lucerna capovolta<sup>702</sup>; nonostante tale *instrumentum* sia fuori contesto dal punto di vista cronologico, potrebbe essere considerato come un oggetto antico in possesso della famiglia del defunto, poi deposto nella sepoltura forse anche per il significato di amore perduto e mai consumato dal fanciullo a cui fa riferimento il tema erotico con cui è decorato.<sup>703</sup>

---

<sup>702</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 4, nota 31 p. 4.

<sup>703</sup> FEDELE LABATE 2017, p. 4; LO PILATO p. 386.

## Conclusioni.

La lucerna, materiale antico dalla ricca storia di studi e di collezionismo, nella sua semplicità è un oggetto complesso per i significati e i ruoli che riveste nei diversi aspetti della cultura e della vita quotidiana romana: agli aspetti pratici di oggetto utile per l'illuminazione, la lucerna unisce una costellazione di significati rituali e valori spirituali tra loro interconnessi, che non sono considerabili in completa autonomia. La lucerna nel suo complesso è un oggetto dal valore positivo per ciò che è in grado di fare - portare luce -, e in funzione di questa identità le vengono progressivamente attribuite funzioni sociali e culturali. L'aspetto beneaugurante della presenza della luce e della vitalità della sua fiamma si sposta dalle pratiche sociali della *domus*, dove per la letteratura testimonia ai giochi d'amore segreti nelle sue stanze, oltre che per accogliere gli ospiti e illuminare le camere di sera, e giunge al mondo delle pratiche religiose dove, grazie ai suoi ruoli sociali, va a ricoprire delle funzioni rituali che spaziano in tutti gli aspetti della tradizione religiosa romana.

La lucerna accoglie e guida i nuovi arrivi, dal nuovo anno alle nascite<sup>704</sup>, grazie ai suoi valori positivi ma raggiunge, per antitesi, anche gli spazi caratterizzati dal saluto di commiato: nell'ambito funerario la lucerna assume, con la sua presenza, i valori che incarna normalmente di vitalità, buon augurio e guida, ma con il suo essere spenta e dedicata per via continua alla dimensione oltremondana, definisce sia il commiato del defunto da questi aspetti del mondo dei vivi, che la loro trasposizione nel mondo dei morti, affinché da essi il defunto ne sia animato, guidato e rassicurato. La lucerna diventa un elemento del corredo funerario romano che assume, in maniera speculare in un'altra dimensione, gli stessi valori che possiede per il mondo dei vivi: lo spirito del defunto, salutato con il simbolico spegnimento della lucerna da parte dei vivi, è guidato nel suo viaggio dalla fiamma simbolica emanata dal ruolo intrinseco della lucerna, e sempre da essa è accolto nella sua nuova vita oltremondana.<sup>705</sup>

La lucerna come simbolo di luce, quindi di vita e di guida, si accende metaforicamente per il defunto al momento del suo spegnimento da parte dei vivi, i quali, come ulteriore gesto di commiato e di simbolica separazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti, la depongono, a volte anche rovesciata, nella sepoltura.<sup>706</sup> La presenza della lucerna diventa quindi elemento

---

<sup>704</sup> MAZZEO SARACINO 1997, p. 490; Tert. *Ad Nat.* 2, 11, 5.

<sup>705</sup> RISO 2012, p. 41.

<sup>706</sup> SCHEID 1984, pp. 137-138.

fondamentale per la dimensione funeraria, un accessorio di corredo utile al defunto per i suoi usi e significati, scelto dai parenti in funzione rituale e apotropaica in base ai gusti propri, a eventuali decisioni testamentarie, oppure alle preferenze in vita del defunto. Oltre che alla sfera della quotidianità, delle festività o dei rituali funerari, la lucerna è collegata, in funzione dei suoi usi pratici, alla dimensione intima della *domus* romana, e viene spesso coinvolta dagli autori di diverse epoche nel ruolo di testimone dei giochi d'amore "cortese" che si verificano nelle stanze più segrete, e spesso decorate con figurazioni erotiche, delle *domus* romane.

I Romani avevano un rapporto con il sesso e le sue figurazioni profondamente diverso da quello contemporaneo, che pur essendo caratterizzato da accezioni sia spirituali che libertine e disinibite, non possiede la stessa ricchezza di significati che la cultura romana attribuiva a quello che noi oggi potremo definire in senso lato come "universo dell'osceno"; questo universo immaginario del mondo romano, comprendente figurazioni erotiche e scene di sesso, possedeva una distinzione al tempo stesso netta ma permeabile, che delimitava due grandi insiemi di significati con cui le immagini potevano essere interpretate. Da un lato vi sono le immagini erotiche, da intendere come motivi esagerati, comici e vistosi, dal valore magico e apotropaico, che grazie alla loro appariscenza e vistosità erano in grado di catturare gli sguardi della gente e, qualora fosse stato il caso, neutralizzare il malocchio che questi sguardi potevano riversare: sono ad esempio immagini erotiche i priapi dagli smodati falli che, da soli o corredati di campanelli, appesi o su di una base, dipinti o in forme plastiche, con la loro oscena vivacità attraggono, catturano e vanificano le forze negative che potevano riversarsi sulla casa da sguardi, voci o pensieri maldicenti<sup>707</sup>; dall'altro lato invece vi sono le scene di copula vera e propria che, rispetto ai motivi erotici, sono immagini caratterizzate da un naturalismo e un'impersonalità quasi veriste, ma il loro scopo, fatto salvo quello di eccitare in specifici momenti, era quello di decorare luoghi adibiti ai piaceri della carne sia nella casa che in edifici pubblici.

Queste figurazioni finiscono nella prima epoca imperiale anche sulle lucerne, arricchendone il repertorio decorativo e diffondendosi presto in tutto l'impero. Il panorama di queste decorazioni, accolte nel disco di determinate tipologie di lucerne per una breve durata nella parte occidentale, più a lungo nel mondo orientale e greco, è estremamente vario: le scene di coito spaziano nella fantasia per *figurae veneris* (le posizioni coitali di Ovidio), composizione

---

<sup>707</sup> MARCADÉ 1976, pp. 39-40; JHONS 1982, pp. 50-56; KELLUM 1996, pp. 173-174.

e ambientazione, ma comprendono anche temi disumani come la bestialità e la pederastia. La lucerna con queste figurazioni unisce la forza spirituale dei suoi significati rituali, alla potenza espressiva delle immagini sessuali, le quali, anche se prive dello stesso valore magico degli amuleti e delle figurazioni erotiche, concorrono, assieme alla versatilità valoriale della lucerna, nel creare un potente amuleto, utile ai vivi come ai morti.

Il mondo dei morti, con il suo universo immaginario, non è mai stato impermeabile alla dimensione erotica e sensuale; la cultura romana deve i natali alla commistione delle tradizioni greche ed etrusche, ed è proprio su quella di questi ultimi che i romani adeguano la propria prospettiva sull'immaginario erotico: gli etruschi, con i loro sarcofagi funerari di coppia e le loro immagini sessuali dipinte nelle tombe, hanno lasciato chiara testimonianza della potenza salvifica, beneaugurante e vitale della sessualità all'interno dell'ambito funerario.<sup>708</sup> La cultura romana erediterà questi valori dati dall'immaginario erotico, che in un primo tempo saranno calmierati dalla rigida morale e dalla tradizione, e poi riconvertiti, tramite il raffinato linguaggio artistico e culturale appreso dai greci, in espressioni alte degli stessi concetti: l'esempio principe di questa procedura è forse la tematica di Endimione, dove il giovane di bell'aspetto viene conservato in un sonno eterno per amore di Selene, oppure altro esempio è il ruolo psicopompo di Amore, che come il tema del sonno di Endimione, andrà a decorare numerosi sarcofagi romani.<sup>709</sup> La lucerna decorata con immagini di coito, divenuta amuleto dal valore magico e apotropaico per i vivi e anche simbolo rituale per i defunti, e quando emerge in associazione ad un individuo, compare in via quasi esclusiva in contesti funerari pertinenti ad individui di sesso femminile. Fatta eccezione per tutti gli esemplari non provenienti da ambiti funerari, e non considerando tutti quelli di collezioni museali senza informazioni sui contesti di ritrovamento, dei ventitré casi noti distribuiti tra Italia, penisola iberica, Francia e Balcani, si conosce il sesso degli individui di quattordici tombe, tredici sono individui di sesso femminile e uno di sesso maschile; gli altri casi sono dubbi e riguardano due tombe del nord Italia in cui si ipotizza il genere femminile del defunto a partire dal corredo, sei casi ignoti in cui non si sono studiati i resti o non è stato possibile farlo e un caso di individuo molto giovane e quindi molto difficile da identificare.

---

<sup>708</sup> BONFANTE 1996; MARCADÉ 1996.

<sup>709</sup> MARCADÉ 1996; BONFANTE 1996; VOUT 2013, pp. 122-126; L'ORANGE 1962; VERMUTE 1979, pp. 145-178.

La frequenza di quest'associazione, che per ora rimane un campione statistico molto ridotto a fronte delle innumerevoli lucerne con figurazione erotica note che però sono senza contesto, permette comunque di ragionare sulla dimensione sociale e culturale della donna romana e il suo rapporto con la sessualità e la morte. Per le fonti la donna romana è quasi sempre vincolata ai due modelli della matrona o della meretrice, ignorando tutte quelle figure che stando nel mezzo si sono destreggiate tra i valori morali dell'una e i comportamenti sessualmente liberi dell'altra. La lucerna è una presenza molto frequente nella vita delle donne romane: se da un lato illumina la *domus*, dominio incontrastato della matrona che rispetta i valori morali suggeriti dalla società di *castitas*, *fides*, *probitas*, *pudor*, *sanctitas*, *verecundia* e *munificentia*, dall'altro rischiarava anche i loro piaceri carnali, sia con i rispettivi mariti che con gli amanti, ma illumina anche i cubicoli dove le meretrici di più bassa estrazione offrivano i loro servizi ai clienti. La lucerna assiste la matrona nelle sue attività domestiche, dalla gestione delle attività degli schiavi fino alla cura della persona con trucchi e acconciature ma, come tramanda Marziale<sup>710</sup>, è anche testimone dei suoi incontri e giochi d'amore, sia che fossero con il legittimo marito sia che fossero con amanti, illuminando le stanze di piacere delle *domus*, affrescate con temi sessuali mondani e mitologici, come accade a Pompei più che altrove. Allo stesso modo rischiarava le attività delle donne che si comportano in maniera moralmente opposta alle matrone, prestigiose concubine e comuni meretrici esercitano la loro arte al lume delle lucerne, e secondo Giovenale soprattutto quest'ultime vengono insozzate dai fumi e dalle fuliggini delle fiammelle<sup>711</sup>, a causa della ridotta dimensione e chiusura dell'ambiente in cui praticano le loro attività. Il rapporto della donna romana con la morte si basa sui significati intrinseci della figura della donna nel mondo romano: la madre genitrice, che dona la vita, è anche colei che esegue i riti di commiato del defunto, preparandolo per il suo viaggio nell'aldilà e lamentandone la dipartita tramite gesti e festività rituali stabilite. Negli ambiti sessuale e funerario la donna romana riesce, col tempo, a ritagliarsi sempre più margini d'azione, conquistando libertà sessuali e capacità matrimoniali sempre maggiori, uscendo così dalla rigida dicotomia che le era stata imposta durante tutto il periodo della Roma regia e per buona parte di quello repubblicano: l'aggiramento delle leggi e delle norme permise alle donne di costruirsi una progressiva autonomia che si andò ad esprimere, oltre che nelle maggiori libertà relazionali, anche nella

---

<sup>710</sup> Mart. 14, 39; Mart 10, 38, 6-8.

<sup>711</sup> SALLES 1994, pp. 90-91.

rappresentazione funeraria, dove si possono progressivamente individuare sempre più detentrici di patrimoni, che cedono, concedono ed elargiscono proprietà funerarie per se stesse o per altri e che grazie a ciò vengono ricordate.<sup>712</sup> In questo panorama vanno collocate anche le lucerne erotiche, fenomeno di una società progressivamente più libera e disinibita, che guarda alle licenziosità e alle libertà delle donne con sempre minor severità. Probabilmente in funzione di queste emancipazioni le donne romane decidono di dotarsi di queste lucerne decorate licenziosamente, forse perché usate prima come elemento di arredo della propria casa o come memento degli amori vissuti, e con la morte, che trasforma la dimensione fisica e spirituale della persona tanto quanto quella delle immagini e dei materiali, queste lucerne finiscono tra gli elementi di corredo: la lucerna, oggetto appartenente alla dimensione della quotidianità e della ritualità dei vivi, si trasforma seguendo il defunto oltre la morte che, grazie al suo potere distorcente, trasforma anche un oggetto licenzioso come una figurazione erotica in un amuleto contro le forze del malocchio. La lucerna con figurazione erotica nel contesto funerario di una donna romana è quindi un oggetto denso di significati che vanno oltre la mera appartenenza materiale dell'oggetto al defunto: la morte trasforma la lucerna in elemento beneaugurante e guida del defunto, che così sigilla la separazione dal morto dai vivi, e contemporaneamente muta il valore dell'immagine, che dall'essere una caratteristica decorativa magari d'atmosfera, diventa un simbolo apotropaico che neutralizza gli influssi negativi sul defunto; tutto questo però senza perdere quel valore di quotidianità che la lucerna rappresenta intrinsecamente, come anche l'immagine erotica che resta un motivo decorativo esplicito che suscita sensualità e fascinazione.

La lucerna con figurazione erotica nel contesto funerario è quindi un oggetto rituale parte del corredo "tipico" di epoca romana alto imperiale, ma è anche memento di una vita vissuta con passioni e amori, forse di un marito o forse di un amante, che come simbolo di affetto o memoria di passione amorosa, decidono di lasciare alla propria anima gemella un ricordo dell'intimità condivisa, ma nell'antica Roma il sesso è anche sempre simbolo di potente vitalità, che in antitesi alla morte ricorda ai vivi, forse più che al defunto, che con il trapasso non tutto è perduto e, come nelle case su cui erano affissi falli eretti, anche nella dimensione oltremondana: "hic habitat felicitas".

---

<sup>712</sup> ASDRUBALI PENTITI 2005, pp. 57-64; CALDELLI RICCI 2005, pp. 81-103; D'AMBRA 1996, p. 222-223.

## Catalogo.

Lucerne a volute con becco angolare A.....	160
Lucerne a volute con becco angolare B.....	165
Lucerne a volute con becco angolare B e C. ....	170
Lucerne a volute doppie con becco ad ogiva.....	174
Frammenti di lucerne a volute doppie con becco ad ogiva. ....	188
Lucerne a volute monoclini e policni ad ansa plastica. ....	191
Lucerne a semivolute.....	192
Lucerne a volute degenerate con prese laterali.....	196
Lucerne a becco corto e rotondo. ....	198
Frammenti a volute.....	213
Deneauve VIII. ....	218
Broneer XXVII.....	219
Broneer XXVII C. ....	219
Frammenti di Broneer XXVIII.....	221
Atlante VIII B.....	221
Broneer XXIX. ....	222
Frammenti non inquadrabili. ....	222
Lucerne moderne.....	229
Lucerne a semivolute.....	230
Lucerne a becco corto e rotondo. ....	232
Broneer XXVIII ....	234
Lucerne non classificabili.....	234

## Lucerne a volute con becco angolare A.

DRESSEL, tipo 9; LOESCHCKE, tipo IA; DENEAUVE, tipo IV A; LEIBUNDGUT, forma V; GOETHERT POLASCHEK, forma VIIA; DI FILIPPO BALESTRAZZI, tipo B. II. b. 4.

La forma Loeschcke IA, dal becco triangolare a volute più largo all'attacco che in punta e dalla spalla a cordoli concentrici. I bolli, incisi o a rilievo, che si possono trovare su questa forma, sono molti ma attestati in pochissimi casi, rivelando una produzione ancora legata a piccole officine dalla forte tradizione e abilità tramandate: la documentazione su queste fornaci e sui loro scarichi di scarti di produzione è estremamente scarsa.<sup>713</sup> In questo catalogo è stata fatta la seriazione proposta dalla Di Filippo Balestrazzi che considera, basandosi sul materiale visto dal Magdalenberg e di Aquileia, la variazione del rapporto tra la larghezza dell'attacco del becco e la larghezza dello stesso alla fine delle volute.

### 1) Inv. n. non riportato

Lungh. non riportate ; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna, restaurata, è divisa in frammenti e manca una parte della spalla che è stata ricostruita. Le tre circonferenza concentriche che decorano la spalla sono interrotte da una linguetta protendente dal disco verso il becco, in cui è aperto un piccolo foro di sfiato. Sul disco è raffigurata una scena erotica con un asino itifallico tra le cui zampe è aperto l'*infundibulum*. Il becco ben sagomato, rastremato in punta, presenta volute fortemente plastiche desinenti a ricciolo.

Prov.: Tomba 152, necropoli del parco archeologico Novi Ark., Bologna.

*Bibl.*: FEDELE LABATE 2014, p. 269-270.

*Fotografia*: Fig. 4.1.

### 2) Inv. n. non riportato

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna è integra e la spalla è percorsa da tre circonferenze concentriche e tre cordoli interrotti da un breve canale triangolare all'altezza del becco in cui vi è praticato un piccolo foro di sfiato. Il disco presenta una scena erotica con asino itifallico tra le cui zampe

---

<sup>713</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 72.

è aperto l'*infundibulum*. Il becco è rastremato in punta e ben sagomato con volute fortemente plastiche terminanti in un ricciolo.

Prov.: Tomba 60, San Lazzaro, Reggio Emilia.

*Bibl.*: FEDELE LABATE 2018, p. 189-190.

*Fotografia*: Fig. 4.6.

3) Inv. n. 30501

Lungh. 11.8 ; largh. non riportate; h. 3.4.

La lucerna, in frammenti ricomposti ed integrati nelle lacune, è stata riasssemblata tramite restauro. La spalla è decorata da una circonferenza e al suo interno il disco presenta una scena erotica con motivo di *mulier equitans*. Sotto alla *kline* della scena è aperto l'*infundibulum* mentre un altro foro di sfiato è aperto nelle immediate vicinanze verso il bordo del disco presso il becco. Il becco poco rastremato presenta volute plastiche.

Il becco presenta tracce di annerimento dovute all'uso.

Prov.: Tomba di S. Ambrogio di Valpolicella in località Borgo Aleardi, Verona.

*Bibl.*: BOLLA 1995, p. 28-30.

*Fotografia*: Fig. 4.8.

4) Inv. n. 30501

Lungh. 8.3 ; largh. 7.2; h. 3.1.

La lucerna con piede ad anello è quasi completamente priva del serbatoio e del becco e risulta molto consumata. La spalla è decorata da tre circonferenze concentriche e al loro interno il disco presenta una scena erotica di coito frontale sopra ad un asino probabilmente itifallico: è possibile intuire l'apertura dell'*infundibulum* appena al disotto dell'equide, mentre un altro foro di sfiato è aperto verso il bordo inferiore del disco presso il becco. Il becco, assente, presenta due volute plastiche molto aggettanti.

Prov.: Tomba sconosciuta in località Stanghelletti di Castagnaro, Verona.

*Bibl.*: ROSSETTO 2022, p. 56.

*Fotografia*: Fig. 4.12.

5) Inv. n. 232501

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Sette frammenti di lucerna a serbatoio tronco conico con disco decorato da modanature. Il disco è decorato con una scena di amanti abbracciati seduti sopra una *kline* e sotto a dei drappi. Il becco è triangolare ed accostato da volute.

Prov.: Tomba 8, necropoli di Porta Nocera, Napoli.

*Bibl.*: VAN-ANDRIGA DUDAY LEPETZ JOLY LIND 2013, pp. 266-270.

*Fotografia*: Fig. 4.15.

6) Inv. 6270

Lungh. 9.5; largh. 8; h. non riportate.

La lucerna è frammentaria: mancano parte del becco e la totalità del serbatoio. Il disco, molto ampio, è circondato da due circonferenze e accoglie una scena erotica di *mulier equitans* su *kline* al disotto della quale si apre l'*infundibulum*. Del becco si conservano solo le volute molto aggettanti e un piccolo foro di sfogo adiacente alle circonferenze che decorano la spalla all'altezza del becco.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 93.

*Fotografia*: Fig. 4.13.

7) Palagi 455 Inv. n. 6059

Lungh. 11; largh. 7.9; h. 3.6

Lucerna integra con spalla decorata da 3 circonferenze concentriche. Il disco presenta una decorazione a tema erotico con scena di *coitus a tergo* sopra una *kline* al disotto del quale si apre l'*infundibulum*. Il becco triangolare ben sagomato, sulla cui base è aperto un foro di sfiato, presenta delle volute molto plastiche aggettanti il cui ricciolo finale è in parte rovinato.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 93.

*Fotografia*: Fig. 5.23.

8) Inv. Q 758

Lungh. 7.4; largh. 6.4; h. non riportate.

Lucerna a stampo, a cui manca parte del becco e quasi interamente il serbatoio, conserva parte del piede ad anello. La spalla è decorata da tre circonferenze concentriche interrotte da un piccolo canale all'altezza del becco. Il disco è decorato con una scena erotica in cui un asino monta un leone tra le cui gambe si apre l'*infundibulum*. Del becco andato perduto si conserva solo una voluta fortemente aggettante.

Prov.: sconosciuta, dalla collezione di Sir Hans Sloane.

Bibl.: BAILEY 1980, VOL. II, p. 130.

Fotografia: Fig. 5.43

9) Inv. 46.11

Lungh. 11,8; largh. 8.6; h. 2.7.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata da due modanature concentriche. Il disco è decorato con una scena di *coitus a tergo* su *kline*: l'*infundibulum* si apre sopra la schiena della figura femminile. Il becco triangolare è ben sagomato ha sulla base un foro di sfiato e possiede due volute dalle dimensioni molto ridotte.

Prov.: Cartagine.

Bibl.: DENEAUVE 1974, p. 116.

Fotografia: Fig. cat.1.

10) Inv. 46.10

Lungh. 11,3; largh. 8.2; h. 3.5.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata da due modanature concentriche. Il disco è decorato con una scena di *coitus a tergo* su *kline*: l'*infundibulum* si apre appena sotto alla *kline*. Il becco triangolare ben sagomato possiede due volute a bottoncino dalle dimensioni molto ridotte.

Prov.: Cartagine.

Bibl.: DENEAUVE 1974, p. 116.

Fotografia: Fig. cat.1.

11) Inv. 83.AQ.377.395

Lungh. 10.2; largh. 7; h. 3

A questa lucerna a stampo con piede ad anello manca l'impugnatura e presenta alcune crepe sul becco. La spalla è decorata con tre circonferenze concentriche interrotte da un piccolo canale triangolare che collega il disco al becco. Nel disco è presente una scena erotica di coito frontale su una *kline* al disotto della quale si apre l'*infundibulum*. Il becco culmina con una leggera curva concava e presenta volute di ridotte dimensioni ma fortemente aggettanti.

Sono presenti segni di bruciatura sul becco dovuti all'uso.

Prov.: sconosciuta,

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 68.

*Fotografia*: Fig. 5.56.1.

12) Inv. non riportato

Lungh. non riportate; Larg, non riportate; h. non riportate.

La lucerna presenta grosse lacune nel disco e nel becco che hanno comportato la perdita dell'*infundibulum*. La spalla è decorata con circonferenze concentriche mentre il disco presenta una scena erotica di *mulier equitans* al disopra di una *kline*. Il becco presenta volute fortemente aggettanti culminanti in un ricciolo.

Prov.: Tossal Gort. Spagna.

*Bibl.*: AMARÉ TAFALLA 1988, p. 83, 151.

*Fotografia*: Fig. 5.69.

## Lucerne a volute con becco angolare B.

Dressel, tipo 9; Loeschcke IB; Deneauve, IV B; Leibundgut VI; Goethert Polaschek VIIB.

In questo gruppo si trovano lucerne di forma Loeschcke IB con becco angolare a volute meno rastremato. La forma si diffuse largamente in tutto il mondo romano a partire dal periodo tardo augusteo-tiberiano fino alla fine del I sec. d.C. <sup>714</sup>

### 13) Inv. non riportato

Lungh. 11.6; largh. 8.7; h. 2.8

La lucerna dal serbatoio troncoconico e piede circolare. La spalla presenta tre modanature che la separano completamente dal disco. Nel disco si trova una scena erotica con coito frontale sopra una *kline* sotto cui si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, all'esterno delle modanature della spalla, è presente un piccolo foro di sfiato. Il becco è angolare e le volute a bottoncino sono consunte.

Prov.: una sepoltura non identificata dai poderi Sarego Alighieri di Prunea di Sotto, Verona.

*Bibl.*: BASSI 1995-1996, p. 21-23.

*Fotografia*: Fig. 4.9

### 14) Inv. Q 778

Lungh. 7.4; largh. 6.9; h. non riportate.

La lucerna a stampo con piede ad anello manca quasi completamente del becco ad eccezione delle volute. La spalla è decorata a circonferenze concentriche ininterrotte. Il disco presenta una scena con due amanti stanti che procedono abbracciati sorreggendo, nelle mani libere dall'abbraccio, una coppa ciascuno: l'*infundibulum* si trova sulla destra delle figure. Del becco rimangono le volute minute e culminanti in un bottoncino.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 137.

*Fotografia*: Fig. 5.44

---

<sup>714</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 81

15) Inv. Q 793

Lungh. 10.9; largh. 7.8; h. non riportate.

La lucerna a stampo possiede un piede ad anello e presenta sulle spalle una decorazione a cerchi concentrici e modanature. Il disco è occupato da una scena erotica in cui un satiro eccitato aggredisce una ninfa seminuda: tra le due figure si apre l'*infundibulum*. Sul becco a volute i loro bordi interni si avvicinano fino a formare uno spazio a forma di delta sul becco in cui si trova il foro di sfiato. Le due volute sono particolarmente sporgenti. All'interno del piede ad anello è stata impressa la lettera "E".

Prov.: forse Pozzuoli, dalla collezione di Sir. William Temple.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 140.

*Fotografia*: Fig. 5.45

16) Inv. Q 800

Lungh. 11.2; largh. 7.9; h. non riportate.

Alla lucerna a stampo mancano parte della spalla sinistra e posteriore oltre alla quasi totalità del serbatoio e del becco. Sulla spalla si trovano delle modanature concentriche continue. Il disco presenta una scena erotica con motivo di *mulier equitans* tra nani su di una *kline* carente di gambe sotto la quale si apre l'*infundibulum*. Il becco è in parte mancante ma presente un foro di sfiato tra le volute adiacente alle modanature e le sue volute terminano in riccioli non molto sporgenti.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 142.

*Fotografia*: Fig. 5.38.1

17) Inv. Q 804

Lungh. 8.2; largh. 7.4; h. non riportate.

La lucerna a stampo è frammentaria e buona parte del serbatoio e della parte frontale sono andate perdute. La spalla presenta modanature che incorniciano il disco con scena di *mulier equitans* tra nani: sotto alla coppia si apre l'*infundibulum*. Il becco è completamente assente ad eccezione di una voluta terminale.

Prov.: sconosciuta. acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 142.

*Fotografia*: Fig. 5.38.2

18) Inv. Q 806

Lungh. 9.2; largh. 7.4; h. non riportate.

La lucerna a stampo con piede rialzato. La spalla è decorata con modanature mentre il disco presenta un scena erotica con scena di *mulier equitans* tra nani su *kline* sotto alla quale si apre l'*infundibulum*. La parte di becco conservatasi presenta il foro di sfiato.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 143.

*Fotografia*: Fig. 5.38.3

19) Inv. Q 823

Lungh. 11; largh. 7.9; h. non riportate.

La lucerna a stampo presenta un piede rialzato al centro del quale è inciso un marchio costituito da due piccoli cerchi concentrici. La spalla è decorata con una singola modanatura a fascia. Nel disco si trova una scena di *coitus a tergo* tra nani su *kline* sotto alla quale si apre l'*infundibulum*. Il becco triangolare ben definito presenta un foro di sfiato al confine con le modanature del disco e delle volute a bottoncino.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 146.

*Fotografia*: Fig. 5.49

20) Inv. Q 828

Lungh. 10.8; largh. 7.7; h. non riportate.

La lucerna stampo presenta un piede rialzato. La spalla è decorata da una sottile modanatura singola permettendo al disco di occupare quasi tutta la superficie. Il disco è decorato con una scena di *coitus a tergo* su *kline* sotto alla quale si trova l'*infundibulum*. Al confine tra il becco e disco, tra le due volute, si trova un foro di sfiato. Il becco triangolare è poco rastremato e le volute sono consumate.

Prov.: viene indicata Napoli come parte di un gruppo di altre 7 lucerne, acquistate da Mr. M Noyce Brown nel 1847.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 148.

*Fotografia*: Fig. 5.39.2

21) Inv. Q 835

Lungh. 11; largh. 8; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede rialzato risulta rovinata. La spalla è decorata con una singola modanatura digradante verso il disco. Il disco è decorato con una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline* sotto alla quale si apre l'*infundibulum*. Le due volute del becco triangolare sono consumate.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 149.

*Fotografia*: Fig. 5.39.3

22) Inv. 83.AQ.377.537

Lungh. 9.5; largh. 6.8; h. 2.3.

La lucerna a stampo è intatta e possiede un piede ad anello marcato da due cerchi concentrici. La spalla è decorata da modanature che isolano un disco decorato con una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: sotto alla figurazione si apre l'*infundibulum*. Il becco triangolare è molto deteriorato e le volute sono quasi scomparse.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 78.

*Fotografia*: Fig. 5.54.1

23) Inv. 83.AQ.438.397

Lungh. 10; largh. 7.3; h. 2.6.

La lucerna a stampo intatta con piede ad anello marcato da due cerchi concentrici. La spalla è decorata con un singolo cerchio che la separa dal disco decorato con scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: sotto alla *kline* si apre l'*infundibulum*. Il becco triangolare dagli spigoli morbidi presenta due volute a bottoncino.

Prov.: Asia minore.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 90.

*Fotografia*: Fig. 5.54.2

## Lucerne a volute con becco angolare B e C.

DRESSEL, tipo 9; LOESCHCKE IB/C e IC; DENEAUVE, IV C; LEIBUNDGUT VII-VIII; GOETHERT POLASCHEK VIIB/C-VII C.

In questo gruppo gli esemplari sono caratterizzati dal becco angolare a volute con una larghezza all'attacco e in punta quasi uguale o superiore alla fine delle volute: questa caratteristica non è sufficiente per distinguere i tipi IC da quelli IB in quanto entrambe possiedono caratteri morfologici simili, rendendo obbligatorio confrontare la manifattura dei motivi decorativi, le tecniche di fabbricazione e la volumetria del becco.<sup>715</sup>

### 24) Inv. 7711

Lungh. 10.63; largh. 7.38; h. 2.68.

La lucerna è integra. La spalla è decorata con modanature mentre il disco ospita una scena di *coitus a tergo* di nani su *kline* sotto alla quale si apre l'*infundibulum*. Al centro del becco, a contatto con le modanature della spalla, si apre un piccolo foro di sfiato mentre ai lati le volute a bottoncino sono poco aggettanti.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 230, VOL II 2, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.15.

### 25) Inv. 51231

Lungh. 8.22; largh. 7.27; h. 2.89.

Il disco ospita una scena di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 230, VOL II 2, p. 118.

*Fotografia*:

### 26) Inv. RC 610

Lungh. 6.71; largh. 6.91; h. 0.21-0.53.

---

<sup>715</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 84

Frammento. La spalla è decorata con modanature. Il disco ospita una scena di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 241, VOL II 2, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.8.

27) Inv. RC 611

Lungh. 3.54; largh. 2.83; h. 0.14-0.39.

Frammento. Il disco ospita una figura maschile distesa su una *kline* in una probabile scena di *mulier equitans*.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 242, VOL II 2, p. 117.

*Fotografia*:

28) Inv. 7666/65

Lungh. 6.30; largh. 4.5; h. 0.14.

Frammento. Il disco ospita una figura maschile distesa su una *kline* in una probabile scena di *mulier equitans*.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 242, VOL II 2, p. 117.

*Fotografia*:

29) Inv. 11594

Lungh. 4.48; largh. 4.3; h. 0.33-0.43.

Frammento. Spalla decorata con modanature. Il disco contiene una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline* di nani.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 245, VOL II 2, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.9.

30) Inv. 7438

Lungh. 3.71; largh. 4.31; h. 0.11-0.21.

Frammento. Il disco ospita una scena di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 261, VOL II 2, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.10.

31) Inv. 7666/85

Lungh. 4.5; largh. 3.59; h. 0.29.

Frammento. Il disco ospita una probabile scena di coito frontale.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 261, VOL II 2, p. 116.

*Fotografia*: Fig. 5.11.

32) Inv. 7820

Lungh. 4.3; largh. 2.62; h. 0.34-0.78.

Frammento. Il disco contiene una scena di coito frontale probabilmente stante.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 261, VOL II 2, p. 116.

*Fotografia*: Fig. 5.16.

33) Inv. 7439

Lungh. 4.59; largh. 3.89; h. 0.11-0.34.

Frammento. Il disco presenta una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 261, VOL II 2, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.12.

34) Inv. 7666/86

Lungh. 3.95; largh. 2.29; h. 0.31-0.33.

Frammento. Il disco presenta una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.:* DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 261, VOL II 2 p. 117.

*Fotografia:* Fig. 5.13.

35) Inv. 625

Lungh. 10.4; largh. 7.2; h. 2.7.

Lucerna a stampo con piede ad anello. Il disco è separato dalla spalla da tre scanalature concentriche. Nel disco c'è una scena di coito frontale su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente sotto alla *kline*.

Prov.: Dertona, Italia.

*Bibl.:* D'ANTICO GALLINA 1985, p. 151.

*Fotografia:* .

36) Inv. Q 1496

Lungh. 7.8; largh. 5.4; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le volute molto consumate, si apre un foro di sfiato tra la decorazione della spalla e il becco.

Prov.: Donata da George Witt.

*Bibl.:* BAILEY 1988, VOL.III, p. 157.

*Fotografia:*

## Lucerne a volute doppie con becco ad ogiva.

DRESSEL, tipo 11; LOESCHCKE, tipo IV; BRONEER, tipo XXIII; PONSICH, tipo IIB 1; DENEAUVE, tipo VA; HERES, tipo C; BISI INGRASSIA, tipo VIII B-C; LEIBUNDGUT, forme XII-XIII; BAILEY, tipo B; GOETHERT POLASCHEK, tipo Xb; AMARÉ TAFALLA, tipo IV2, Ba; DI FILIPPO BALESTRAZZI, tipo B. II. e. 2.; FITCH-GOLDMAN 1994, tipi 10-11.

Nel gruppo sono presenti trenta esemplari del gruppo Loeschcke IV. Ampiamente diffuso in Italia, Gallia, Spagna e provincie orientali, la forma è ornata da motivi che corrono

37) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna è frammentaria e manca parte della spalla sinistra che è stata reintegrata. La spalla è decorata con modanature mentre il disco ospita una scena di *coitus a tergo* su *kline* sotto alla quale è possibile individuare l'*infundibulum*. Al centro del becco si apre un piccolo foro di sfiato mentre ai lati le volute sono poco aggettanti.

Prov.: tomba 52, necropoli del parco archeologico Novi Ark, Bologna.

*Bibl.*: FEDELE LABATE 2014 p. 269, FEDELE LABATE 2018, p. 189.

*Fotografia*: Fig. 4.2.

38) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna è integra e consumata. La spalla è decorata con una modanatura. Sul disco si trova una scena erotica di sesso di gruppo di tre uomini e una donna tra loro. Nel disco l'immagine è accompagnata da un'iscrizione "(AD)IVVA(T)E SODALES" e l'*infundibulum* si apre tra la donna e il primo uomo sulla sinistra.. Al centro del becco ogivale si trova un foro di sfiato.

Prov.: tomba 25, necropoli del parco archeologico Novi Ark, Bologna.

*Bibl.*: FEDELE LABATE 2014, p. 270, FEDELE LABATE 2018, p. 185-186.

*Fotografia*: Fig. 4.3.

39) Inv. n. 24159

Lungh. 125; largh. 95; h. 20.

La lucerna, priva di quasi tutto il serbatoio e dell'intera base, presenta una piccola lacuna sul foro di bruciatura. la spalla, stretta e inclinata, è limitata da una circonferenza incisa (VIIb). Sul disco, fortemente concavo, è raffigurata una scena erotica su *kline*. Sotto la decorazione abbastanza sfumata è aperto l'*infundibulum*. Un piccolo foro di sfiato è praticato all'inizio del becco, lungo e sottile.

Prov.: Bovolone (VR), rinvenuta in una tomba di laterizio a cremazione con due assi, uno dei quali di Augusto. Venne donata nel 1880 dal Signor Giuseppe Angeli.

*Bibl.*: LARESE SGREVA 1996, N. 227, p. 141.

*Fotografia*: Fig. 4.10.

40) Inv. non riportato.

Lungh. 11.6; largh. 8.3; h. non riportate.

Parte del becco della lucerna è rovinato. La base è delimitata da un basso nastro. La spalla è occupata da modanature che digradano verso il disco, decorato con una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*. Il becco rotondo conserva al centro, presso le modanature della spalla, un foro di sfiato presenta delle volute rovinate dal tempo.

Prov.: Lugone, Salò.

*Bibl.*: MASSA 1997, p. 270.

*Fotografia*: Fig. 4.12.

41) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna è integra ma segnata da rotture. Il disco è occupato dalla figurazione di una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: tomba 70, corso Prestinari, Vercelli.

*Bibl.*: DEODATO 2011, pp. 89-90.

*Fotografia*: Fig. 4.13.

42) Inv. 7437

Lungh. 6.85; largh. 3.80; h. non riportate.

Frammento. Manca completamente il serbatoio, parte del becco, la spalla superiore e parti delle spalle laterali. Il disco è decorato con modanature e presenta una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline* mentre l'*infundibulum* si apre sotto a quest'ultima. Del becco si conservano le volute a bottoncino poco aggettanti e parte del corpo.

Prov.: Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1, p. 313, VOL. II 2, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.14.

43) Inv. 6060

Lungh. 11.3; largh. 7.9; h. 2.7.

La lucerna è integra con vasto annerimento dovuto all'utilizzo prolungato. La base è circolare e piatta. Due circonferenze concentriche decorano la spalla mentre il disco contiene una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: sotto di essa si apre l'*infundibulum*. Il becco risulta e le volute risultano più corti e contenuti.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 113.

*Fotografia*: Fig. 5.24.

44) Inv. 6094

Lungh. 11; largh. 7.7; h. 2.8.

Alla lucerna manca parte del becco e possiede numerose incrostazioni e abrasioni. La base è circolare e piatta. Una modanatura decora la spalla mentre nel disco si trova una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: sotto ad essa si apre l'*infundibulum*. Parte del becco è andata perduta ma si conservano le piccole volute poco aggettanti il foro di sfiato tra di esse al centro del becco.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 113.

*Fotografia*: Fig. 5.20.

45) Inv. Q 880

Lungh. 9.9; largh. 8.2; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede ad anello, ha perso la spalla superiore e parte di quella sinistra. La spalla è decorata con un anello digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le piccole e consumate volute, si apre un foro di sfiato in contatto con la decorazione della spalla.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 165.

*Fotografia*: Fig. 5.39.4

46) Inv. Q 881

Lungh. 10.6; largh. 8.1; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede ad anello è frammentaria ed ha perso parte dell'apice del becco. La spalla è decorata con un anello digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: in parte sopra a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le piccole volute a bottoncino, si apre un foro di sfiato in contatto con la decorazione della spalla.

Prov.: sconosciuta, dalla collezione di George Witt.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 165.

*Fotografia*: Fig. 5.39.5

47) Inv. Q 882

Lungh. 10.3; largh. 8.4; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede rialzato ha perso metà del becco. Sul piede sono presenti dei marchi dello stampo. La spalla è decorata con modanature e un anello digradante verso il disco, che ospita una scena erotica prospettica vista dall'alto di coito frontale su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le piccole e consumate volute poco aggettanti, si apre un foro di sfiato in contatto con la decorazione della spalla.

Prov.: sconosciuta, dalla collezione di George Witt.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 165.

*Fotografia*: Fig. 5.41.1

48) Inv. Q 887

Lungh. 11.8; largh. 8.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede ad anello. Sul piede sono presenti dei marchi dello stampo. La spalla è decorata con una doppia modanatura digradante verso il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sul becco le volute a riccioletto, delineate da un doppio rilievo, delimitano uno spazio triangolare. Al centro del piede ad anello è impresso un bollo con le lettere "CTP".

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 166.

*Fotografia*: Fig. 5.39.6

49) Inv. Q 888

Lungh. 11.8; largh. 8.2; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una doppia modanatura digradante verso il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Le piccole volute a bottoncino sono poco aggettanti.

Prov.: sconosciuta, dalla collezione di George Witt.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 166.

*Fotografia*: Fig. 5.39.7

50) Inv. Q 916

Lungh. non riportate; largh. 6.9; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede rialzato ha perso parte della parte inferiore del disco assieme alla totalità del becco. La spalla è decorata con una singola modanatura ad anello digradante verso il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*. Sotto al piede rialzato è impresso un bollo con le lettere "C. OPPI. RES."

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 171.

*Fotografia*: Fig. 5.38.4

51) Inv. Q 922

Lungh. 11.6; largh. 8.7; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con una serie incisa di tre cerchi concentrici digradanti verso il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le piccole volute a bottoncino poco aggettanti, si apre un foro di sfiato in contatto con la decorazione della spalla.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 174.

*Fotografia*: Fig. 5.39.8

52) Inv. Q 924

Lungh. 8.7; largh. 7.6; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con una singola modanatura digradante verso il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco le piccole volute a bottoncino delimitano uno spazio triangolare.

Prov.: Egitto, donata da H. M. Kennard, dagli scavi di Coptos del 1894.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 175.

*Fotografia*: Fig. 5.50

53) Inv. Q 930

Lungh. 11.1; largh. 8; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato molto rovinata. La spalla è decorata con una serie incisa di tre cerchi ed anelli concentrici alternati digradanti verso il disco, che ospita una scena erotica molto rovinata di *coitus a tergo* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Il becco, molto rovinato, conserva un foro di sfiato tra le volute. Al centro del piede si trova un marchio di fabbrica formato da un singolo tratto in rilievo.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 176.

*Fotografia*: Fig. 5.39.9

54) Inv. Q 934

Lungh. 10.9; largh. 8.7; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con un singolo solco che la separa dal disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: tangente ad essa si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le piccole volute a bottoncino poco aggettanti e tangente la decorazione della spalla, si apre un foro di sfiato.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 178.

*Fotografia*: Fig. 5.38.6

55) Inv. Q 935

Lungh. 11.2; largh. 8.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con una singola modanatura digradanti verso il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: l'*infundibulum* si trova appena sopra la schiena della donna sulla *kline*. Sulla base del disco, verso l'attacco del becco, si trova un piccolo foro di sfogo. Il becco rovinato presenta volute massicce a bottoncino poco plastiche.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 178.

*Fotografia*: Fig. 5.39.10

56) Inv. Q 937

Lungh. 7.8; largh. non riportate; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato a cui manca il becco e parte inferiore del disco. La spalla è decorata con una singola circonferenza incisa che la separa dal disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo*, appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la collezione Durand.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 178.

*Fotografia*: Fig. 5.38.7

57) Inv. Q 941

Lungh. 11.1; largh. 8.1; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con una singola circonferenza incisa che la separa dal disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le volute a bottoncino, si apre un foro di sfiato. Al centro del piede si trova impresso un bollo con la parola "BASSA".

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 179.

*Fotografia*: Fig. 5.38.8

58) Inv. Q 1512

Lungh. 8.1; largh. 6.6; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede ad anello, ha perso parte del becco. La spalla è decorata con un anello digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*.

Prov.: acquisto Morel, Gallia.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 159.

*Fotografia*: .

59) Inv. Q 2387

Lungh. 9.9; largh. 8.2; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una singola modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 302.

*Fotografia*: .

60) Inv. 46.148

Lungh. 11.3; largh. 8; h. 3.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una singola modanatura digradante verso il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: sotto a

quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco si apre un piccolo foro di sfiato. Al centro del piede è inciso il marchio :“C.CLO.SVC”.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 137.

*Fotografia*: Fig. cat.2.

61) Inv. 46.144

Lungh. 11.3; largh. 8.2; h. 3.2.

La lucerna a stampo su piede ad anello. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*. Al centro del piede è inciso il marchio :“L.MVN.SVC” con un “H” in rilievo.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 137.

*Fotografia*:

62) Inv. 46.14

Lungh. 10.1; largh. 8.5; h. 3.

La lucerna a stampo su piede ad anello. Parte del becco è mancante. La spalla è decorata con una singola modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di coitus a tergo su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco, tra le piccole volute si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 137.

*Fotografia*: Fig. cat.2.

63) Inv. 46.210

Lungh. 11.7; largh. 8.1; h. 3.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura e un solco concentrico digradanti verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco, tra le volute a bottoncino si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.:* DENEAUVE 1974, p. 137.

*Fotografia:* Fig. cat.3.

64) Inv. 46.212

Lungh. 11.3; largh. 7.7; h. 2.7.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura e un solco concentrico digradanti verso il disco, interrotto quest'ultimo dalla testa della figura maschile che sconfinava sulla decorazione della spalla, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: sulle lenzuola di quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.:* DENEAUVE 1974, p. 137.

*Fotografia:* Fig. cat.3.

65) Inv. 46.211

Lungh. 10.4; largh. 7.6; h. 3.

La lucerna a stampo su piede ad anello. Una piccola parte terminale del becco è mancante. La spalla è decorata con una modanatura e un solco concentrico digradanti verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.:* DENEAUVE 1974, p. 138.

*Fotografia:* Fig. cat.4.

66) Inv. 46.214

Lungh. 11.3; largh. 8.2; h. 2.8.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura e un solco concentrico digradanti verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 138.

*Fotografia*: Fig. cat.4.

67) Inv. 46.215

Lungh. 10.8; largh. 7.6; h. 2.7.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura e un solco concentrico digradanti verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans adversa* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato. Al centro del piede si trova il marchio :“MYRO”.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 138.

*Fotografia*: Fig. cat.5.

68) Inv. 46.213

Lungh. 11; largh. 7.7; h. 3.

La lucerna a stampo su piede ad anello. Il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans adversa* di nani su *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 138.

*Fotografia*: .

69) Inv. 46.239

Lungh. 11.8; largh. 7.5; h. 2.9.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura e un solco concentrico digradanti verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans adversa* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla spalla, opposta al becco, si imposta una piccola ansa a cui manca una parte della parte sommitale. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 138.

*Fotografia*: Fig. cat.5.

70) Inv. 46.251

Lungh. 9.7; largh. 6.8; h. 2.4.

La lucerna a stampo su piede ad anello. Parte del lato sinistro della lucerna è mancante. La spalla è decorata con una modanatura digradanti verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 138.

*Fotografia*: Fig. cat.6.

71) Inv. 46.143

Lungh. 10.1; largh. 7.3; h. 3.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura e un solco concentrico digradanti verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco tra le ampie volute a bottoncino si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 138.

*Fotografia*: Fig. cat.6.

72) Inv. 83.AQ.377.541

Lungh. 10; largh. 7.2; h. 2.5.

Lucerna a stampo a cui manca una piccola parte del becco e con segni di bruciatura sul becco. La spalla è decorata con due modanature degradanti verso il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le volute a bottoncino poco aggettanti, si apre un foro di sfiato in contatto con la spalla.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, pp. 129-130.

*Fotografia*: Fig. 5.54.3

73) Inv. 83.AQ.377.549

Lungh. 10.5; largh. 7.6; h. 2.4.

Lucerna a stampo a cui manca una piccola parte del disco sulla spalla sinistra e con ampi segni di bruciatura sul becco e sul disco. La spalla è decorata con una modanatura e un cerchio degradanti verso il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco, tra le piccole volute a bottoncino poco aggettanti, si apre un foro di sfiato in contatto con la spalla.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 130.

*Fotografia*: Fig. 5.54.4

74) Inv. 83.AQ.377.554

Lungh. 10.5; largh. 7.6; h. 2.6.

Lucerna a stampo con segni di bruciatura sul becco. La spalla è decorata con una modanatura e un cerchio degradanti verso il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Le volute sono di ridotte dimensioni e poco aggettanti.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, pp. 130-131.

*Fotografia*: Fig. 5.55.1

75) Inv. 83.AQ.377.399

Lungh. 10.1; largh. 6.8; h. 2.4.

Lucerna a stampo con scalfittura sulla spalla destra. La spalla è decorata con una modanatura, che incornicia nel disco una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla base del becco le volute a ricciolo delineano l'attacco a punta di quest'ultimo. Sotto al piede è inciso un bollo non molto leggibile con probabilmente le lettere: "L M V N S V C".

Prov.: Asia minore.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, pp. 141-142.

*Fotografia*: Fig. 5.55.2

76) Inv. 83.AQ.377.401

Lungh. 10.8; largh. 7.7; h. 3.1.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con una modanatura degradante verso il disco, che ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: l'*infundibulum* si apre poco sotto il centro del disco, sul lato della *kline*. Sulla base del becco, sul vertice dello spazio triangolare delineato dalle grandi volute a bottoncino molto poco aggettanti, si apre un foro di sfiato in contatto con la spalla.

Prov.: Nord Africa.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 151.

*Fotografia*: Fig. 5.56.2

77) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a cui manca interamente il becco e la voluta di destra. La spalla è decorata con una singola scanalatura che la separa dal disco, che ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 112.

*Fotografia*: Fig. 5.62.1

78) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a cui mancano interamente il becco, la spalla superiore sinistra e inferiore destra. La spalla è decorata con una singola scanalatura che la separa dal disco, che ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: appena sotto a quest'ultima, leggermente sulla destra, si trova l'*infundibulum*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 112.

*Fotografia*: Fig. 5.62.2

79) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a cui manca interamente la spalla destra, metà del disco e parte del becco. La spalla è decorata con una singola modanatura che la separa dal disco, che ospita una scena erotica non ben definibile con un uomo disteso su *kline*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 114.

*Fotografia*: Fig. 5.60.7

80) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Lucerna a cui manca parte del becco. La spalla è decorata con una singola scanalatura che la separa dal disco, che ospita una scena erotica prospettica di *fellatio* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 117.

*Fotografia*: Fig. 5.63.

Frammenti di lucerne a volute doppie con becco ad ogiva.

81) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*. Al disotto della figura femminile si apre l'*infundibulum*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 114.

*Fotografia*: Fig. 5.61.2

82) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco e parte di spalla di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*. Sotto alla *kline* è visibile l'*infundibulum*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 116.

*Fotografia*: Fig. 5.61.4

83) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco e parte di spalla di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*. Sotto alla *kline* è visibile l'*infundibulum*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 116.

*Fotografia*: Fig. 5.61.3

84) Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 112.

*Fotografia*: Fig. 5.62.3

85) Inv. 26118.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, pp. 117-118.

*Fotografia*: Fig. 5.61.5

86) Inv. 487.2900.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*.

Prov.: Torre Aguila, Barbano, Badajoz .

*Bibl.*:RODRIGUEZ MARTIN 2005, p. 56.

*Fotografia*: Fig. 5.64.

87) Inv. 3087.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Torre Aguila, Barbano, Badajoz .

*Bibl.*:RODRIGUEZ MARTIN 2005, p. 57.

*Fotografia*: Fig. 5.67.

88) Inv. 10.345.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna a base piana. Il disco ospita una probabile scena erotica di *coitus a tergo* (?).

Prov.: Torre Aguila, Barbano, Badajoz .

*Bibl.*:RODRIGUEZ MARTIN 2005, pp. 57-58.

*Fotografia*: Fig. 5.67.

Lucerne a volute monoclini e policni ad ansa plastica.

DRESSEL, tipi 12-13; LOESCHCKE, tipo III; BRONEER, tipo XXI; DENEAUVE V B; IVANYI, tipo III; BISI INGRASSIA, tipi V, B-E; LEIBUNDGUT, tipi X-XI; BAILEY, tipo D; GOETHERT POLASCHEK, tipo Xa; AMARÉ TAFALLA 1988, tipo IV 2; FITCH-GOLDMAN, tipo 15.

A questo gruppo appartiene un esemplare provvisto di due becchi ed ansa a forma di foglia. La forma è solitamente caratterizzata da un serbatoio troncoconico, uno o più becchi, e un'ansa plastica per bilanciare il peso dei becchi ed evitarne il ribaltamento; questa forma, comparsa in epoca augustea, si diffuse in tutto l'impero e continuò su suolo italico per tutto il I sec. d.C. e fino al III sec. d.C. oltre le Alpi e in nord Africa.<sup>716</sup>

89) Inv. 6112

Lungh. 11.3; largh. 7.4; h. 3.5.

Lucerna a volute con becco doppio e con ansa plastica, oggetto di rifacimenti moderni sono l'ansa e il disco. La spalla è decorata con una modanatura che circonda il disco che ospita una scena erotica tra due amanti nudi. Ai lati della figurazione, rispettivamente alle spalle delle figure, si aprono due *infundibulum*. L'ansa plastica a forma di foglia si trova sul lato opposto dello spazio tra i due becchi, uniti da un'unica campitura circolare culminante con volute. Le volute delimitano un rilievo sulla superficie dei becchi che collega l'attacco con la spalla. Sul piede si trova un bollo con iscritte le lettere: "C A M".

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 89.

*Fotografia*: Fig. 5.29.

---

<sup>716</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 151.

Lucerne a semivolute.

DRESSEL, tipi 15-16; LOESCHCKE, tipo V; DENEAUVE, tipo VD; LEIBUNDGUT, tipo XIV-XV; BISI INGRASSIA, tipo VIII G; PROVOOST 1976, tipo IV, 2, 2, 2; BAILEY, forma C; GOETHERT POLASCHEK, tipo XI; DI FILIPPO BALESTRAZZI, tipo B. II. f. 2; FITCH-GOLDMAN, tipo 13.

Questo gruppo vede cinque esemplari. La forma è definita da un serbatoio troncoconico, una spalla larga a cordoli e circonferenze e da un becco rotondo decorato con semivolute.<sup>717</sup> La data di origine di questo tipo, che si diffuse in Italia, Gallie, Spagna, Africa, Grecia e oriente, e ancora oggi dubbia; alcuni ritengono che abbiano avuto origine in stò tardo augustea, altri dal secondo quarto del primo secolo, altri ancora in epoca claudia o tardo claudia; è certo invece che vennero prodotte per tutto il secolo fino ad almeno la metà del successivo.<sup>718</sup>

90) Inv. Q 979

Lungh. 12.5; largh. 7.9; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è solcata da un singolo canale che la separa dal disco, che ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sull'ansa, in posizione opposta al becco, è incisa una doppia linea su tutta la sua circonferenza che va ad incontrare la decorazione della spalla. Sulla base del becco, tra le grandi volute, si apre un foro di sfiato. Al centro del piede si trova impresso un bollo con un anello e un punto al suo interno fiancheggiato dalle lettere "C" e "L" rispettivamente a destra e sinistra.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 194.

*Fotografia*: Fig. 5.41.2

91) Inv. Q 980

Lungh. 12.5; largh. 7.8; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con un singolo solco inciso che la separa dal disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: appena sotto a

---

<sup>717</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 161

<sup>718</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 161

quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Le volute del becco possiedono una terminazione solo nelle estremità poste sul becco a comporre l'attacco del becco sulla spalla.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 194.

*Fotografia*: Fig. 5.38.9

92) Inv. Q 981

Lungh. 11.3; largh. 7; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato con una lacuna sulla parte centrale del becco. La spalla è decorata con due circonferenze concentriche incise che la separano dal disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: appena sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Le volute del becco possiedono una terminazione solo nelle estremità poste sul becco a comporre l'attacco del becco sulla spalla.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 194.

*Fotografia*: Fig. 5.38.10

93) Inv. 46.240

Lungh. 11.5; largh. 6.4; h. 2.8.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla spalla, opposta al becco, si imposta un'ansa a cui manca una parte. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato. Al centro del piede c'è un marchio inciso :“C.CLO SVC”.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 155.

*Fotografia*: Fig. cat.7.

94) Inv. 46.241

Lungh. 11.2; largh. 6.8; h. 3.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con una modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans adversa* su *kline*: su quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla spalla, opposta al becco, si imposta un'ansa decorata con due solchi. Alla base del becco, sulla modanatura tra le volute, si apre un piccolo foro di sfiato. Al centro del piede c'è un marchio inciso :“C.OPPI.RES”.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 155.

*Fotografia*: Fig. cat.7.

95) Inv. 46.250

Lungh. 9.7; largh. 6.2; h. 2.1.

La lucerna a stampo su piede ad anello. La parte terminale del becco e parte dell'ansa sono mancanti. La spalla è decorata con una modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Sulla spalla, opposta al becco, si imposta un'ansa a cui manca una parte. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato. Al centro del piede c'è un marchio inciso :“C.OPPI.RES”.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 155.

*Fotografia*: .

96) Inv. 83.AQ.377.393

Lungh. 11.1; largh. 7.1; h. 2.9.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con una modanatura di tre scanalature degradante verso il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: appena sotto quest'ultima si apre l'*infundibulum*. L'ansa, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con una doppia scanalatura. Sulla base del becco, tra i dorsi delle volute a bottoncino, si apre un foro di sfiato decentrato come il foro dello stoppino. Sul piede è presente un bollo con la firma : “L . M . ADIEC”.

Prov.: Nord Africa.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, pp. 177-178 .

*Fotografia:* Fig. 5.54.5

97) Inv. 83.AQ.438.405

Lungh. 13.3; largh. 8.2; h. 3.2.

Lucerna a stampo con piede rialzato. La spalla è decorata con una modanatura degradante verso il disco, che ospita una scena erotica di *fellatio*: l'*infundibulum* si apre alle spalle della figura maschile. L'ansa, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con una doppia scanalatura e due rilievi a forma di rivetto ai lati dell'attacco sulla spalla all'esterno della sua decorazione. Sulla base del becco, tra i dorsi delle volute a bottoncino e adiacente alla modanatura della spalla, si apre un foro di sfiato.

Prov.: Italia o forse Grecia.

*Bibl.:* BUSSIÈRE WOHL 2017, pp. 178-179.

*Fotografia:* Fig. 5.58.

## Lucerne a volute degenerate con prese laterali.

DENEAUVE, tipo VG; LEIBUNDGUT, tipo XVII; BAILEY, tipo G; GOETHERT POLASCHEK, tipo XII; DI FILIPPO BALESTRAZZI, tipo B. II. f. 1; FITCH-GOLDMAN, tipo 19.

Le caratteristiche dei due pezzi presenti in questo gruppo sono il serbatoio circolare, le prese laterali e le volute degenerate ossia ridotte ad incisioni sul becco a punta rotonda che formano un canale dritto: inoltre, oltre al disco solitamente non decorato, sono estremamente variabili per quanto riguarda la presenza dell'ansa.<sup>719</sup> Questa tipologia, in relazione con le lucerne a volute semplici, si è diffusa in Italia, Gallie, Spagna fino alle provincie settentrionali e l'area egeo-orientale; prodotta a partire dall'epoca tiberio claudia, si affermò verso la metà del secolo e sopravvisse fino all'epoca traiana.<sup>720</sup>

98) Inv. 6251

Lungh. 12.6; largh. 10.3; h. 2.3.

Lucerna a volute degenerate e piede rialzato. La spalla è decorata con una singola scanalatura che la separa dal disco il quale ospita una scena erotica di sesso di gruppo su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente sotto a quest'ultima. Ancorate ai lati del serbatoio si trovano due prese laterali ad orecchiette. L'ansa, leggermente pendente verso sinistra, si trova sul lato opposto del becco, ed è percorsa da una profonda scanalatura. Il becco è attaccato al serbatoio tramite due volute divergenti molto strette.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 125.

*Fotografia*: Fig. 5.27.

99) Inv. 6298

Lungh. 10.5; largh. 9.7; h. 2.7.

Lucerna a volute degenerate e piede rialzato. La spalla è decorata con una singola scanalatura che la separa dal disco il quale ospita una scena erotica di sesso di gruppo su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente sotto a quest'ultima. Ancorate ai lati del serbatoio si trovano due prese laterali ad orecchiette. L'ansa, leggermente pendente verso

---

<sup>719</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 169.

<sup>720</sup> LARESE SGREVA 1996, p. 169.

sinistra, si trova sul lato opposto del becco. Il becco è attaccato al serbatoio tramite due volute divergenti molto rovinate.

Prov.: Bologna.

*Bibl.:* GUALANDI GENITO 1977, p. 126.

*Fotografia:* Fig. 5.28.

100)Inv. 6113

Lungh. 9.7; largh. 9.6; h. 3.8.

Lucerna trapezoidale arrotondata. La spalla è decorata con un singolo anello in rilievo che la separa dal disco il quale ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente sotto a quest'ultima. Il becco è poco sporgente e delimitato da un bordo che termina in due volute sulla spalla inferiore della lucerna. Sotto al piede è presente un bollo ripetuto due volte in colonna con le lettere "PVF".

Prov.: Bologna.

*Bibl.:* GUALANDI GENITO 1977, p. 188.

*Fotografia:* Fig. 5.26.

## Lucerne a becco corto e rotondo.

DRESSEL, tipo 17-20; LOESCHCKE, tipi VIIIK, VIIIR, VIIIL2, VIIIL1, VIIIH, VIII, VIII tarde;  
DENEAUVE VIII

101)Inv. 6113

Lungh. 10.9; largh. 7.5; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con una banda circolare che la separa dal disco il quale ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: l'*infundibulum* è aperto al posto della testa femminile nella scena. L'ansa è impostata sulla spalla ed è percorsa da un doppio solco per tutta la sua circonferenza, mentre ai lati della base si trovano due fossette. Il becco è impostato sulla spalla e la sua attaccatura tocca direttamente il disco interrompendo la decorazione della spalla. Sul piede sono presenti altre due fossette che sembrano dei marchi dovuti allo stampo.

Prov.: necropoli di via Antica Muraglia proprietà Peluso, Nola.

*Bibl.*: CESARANO 2011, pp. 24-25.

*Fotografia*: Fig. 4.14.

102)Inv. non riportato.

Lungh. 11.3; largh. 8; h. non riportata.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani sopra quella che sembra un'imbarcazione: l'*infundibulum* si apre dietro alla figura maschile. L'ansa ad anello è percorsa da un doppio solco per tutta la sua circonferenza, e il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova il bollo: "CCORVRS"

Prov.: Tomba 33 della necropoli tardoantica di *Aeclanum*, Mirabella Eclano.

*Bibl.*: LO PILATO 2016, pp. 386-389.

*Fotografia*: Fig. 5.78.

103)Inv. non riportato.

Lungh. 11.3; largh. 8.2; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con una banda circolare che la separa dal disco il quale ospita una scena erotica di *fellatio* acrobatica su *kline*: l'*infundibulum* è aperto alle spalle della figura femminile nel pieno della scena. L'ansa è impostata sulla spalla ed è percorsa da un singolo solco per tutta la sua circonferenza. Il becco è impostato sulla spalla. Sulla spalla, rispettivamente a destra e a sinistra, sono presenti due punzoni che possono essere dei marchi dati dallo stampo.

Prov.: fossa 41, necropoli di Vernegues, Francia.

*Bibl.*: CHAPON BUISSIERE DELATTRE FEUGÈERE FICHIER ROTH-CONGÈS VILLEMEUR 2004, p. 172.

*Fotografia*: Fig. 4.17.

104) Inv. non riportato.

Lungh. 9.6; largh. 7; h. non riportate.

Lucerna a stampo molto rovinata e carente di parte dell'ansa. La spalla è decorata con bugne a rilievo. Il disco, circondato da doppia linea concentrica digradante, ospita una scena erotica di coito sul dorso di un asino: l'*infundibulum* è aperto di fronte all'animale che è voltato a sinistra. L'ansa impostata sulla spalla è andata perduta lasciando solo l'attacco. Il becco, impostato sulla spalla, è tangente il disco ed interrompe la decorazione bugnata.

Prov.: tomba III, monte Loja, Portogallo.

*Bibl.*: LOURENÇO CRAVO 2013, pp. 58-60.

*Fotografia*: Fig. 4.18.

105) Inv. non riportato.

Lungh. 12.8; largh. 8.4; h. non riportate.

Lucerna a stampo rovinata. La spalla è decorata con bugne a rilievo che interrompono in parte la doppia circonferenza che delimita il disco. Il disco, circondato da una doppia circonferenza, ospita una scena erotica di *coito a tergo* in piedi: l'*infundibulum* è aperto di fronte alle figure sul telaio che la figura femminile sembra utilizzare. L'ansa, pienamente impostata sulla spalla, è decorata con 3 sottili solchi per la sua intera circonferenza che vanno a congiungersi con la circonferenza più esterna che delimita il disco. Il becco è impostato sulla spalla ed è isolato dal disco da tre punzonature forse decorative.

Prov.: tomba A 16 calle Reyes Huertas, Merida, Spagna.

*Bibl.*: AYERBE VÉLEZ 2006, p. 139.

*Fotografia*: Fig. 4.19.

106)Inv. 7358

Lungh. 9.99; largh. 7.51; h. 2.97.

La lucerna è integra, presenta tracce d'uso. Piede ad anello largo. La spalla è decorata con un motivo a ovuli impressi. Il disco, leggermente concavo, contiene una scena erotica con un coito di fianco su *kline*: al disotto di essa si apre l'*infundibulum*. L'ansa ad anello verticale possiede una scanalatura ed è opposta al becco con attacco circolare. Sul fondo, al centro del piede ad anello, si trova un segno di punzonatura particolare simile ad una "X".

Prov.: rinvenuta il 14/12/1939, Aquileia.

*Bibl.*: DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988, VOL. II 1 p. 393, VOL. II 2 p. 119.

*Fotografia*: Fig. 5.17.

107)Inv. Q 1287

Lungh. 10.4; largh. 7.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato con una lacuna sulla parte apicale del becco. La spalla è decorata con due circonferenze concentriche incise che la separano dal disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: appena dietro la figura maschile si trova l'*infundibulum* e sempre sul disco è stato praticato anche un foro di sfiato. L'ansa presenta una doppia linea decorativa per la parte meglio conservata ed è traforata. Il becco è impostato sulla spalla e l'attacco è delimitato da un tratto e due punti.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 325.

*Fotografia*: Fig. 5.39.14

108)Inv. Q 1295

Lungh. 13; largh. 9.4; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla non è decorata ed è presente unicamente un solco circolare che delimita il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: l'*infundibulum*

si apre sul bordo inferiore della *kline* decentrato a sinistra. L'ansa ad anello presenta una singola scanalatura decorativa che si congiunge a quella del disco. Il becco è impostato sulla spalla e l'attacco è delimitato da un tratto alle cui estremità si trovano due punti. Sul piede si trova un bollo con le lettere: "LFABRICMAS".

Prov.: acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 327.

*Fotografia*: Fig. 5.38.13

109)Inv. Q 1353

Lungh. 11.3; largh. 8.1; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da un solco circolare sulla parte più esterna e delimitata dal disco da una modanatura. Il disco ospita una scena erotica di coito di fianco su *kline*: l'*infundibulum* si apre sul bordo inferiore della *kilne*. L'ansa ad anello non presenta una decorazione. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a forma di cuore che tange la decorazione che delimita il disco. Sul fondo del piede è presente un bollo con le lettere: "CIVLPHI" tra due marchi a punto ed anello rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 353.

*Fotografia*: Fig. 5.46

110)Inv. Q 1355

Lungh. 11.6; largh. 8.2; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello a cui manca parte superiore del becco. Sulla spalla è presente unicamente una banda circolare tra due solchi sottili che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di bestialità tra una donna e una scimmia: l'*infundibulum* si apre di fronte al ventre della figura femminile. Sempre sul disco, nella parte inferiore, si trova un piccolo foro di sfogo. L'ansa ad anello non presenta decorazioni e si imposta sulla spalla interrompendo la delimitazione ad anello del disco. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "CIVNBIT" tra due marchi a punto ed anello rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 354.

*Fotografia*: Fig. 5.40.1

111)Inv. Q 1356

Lungh. 11.3; largh. 7.8; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. Sulla spalla è presente unicamente una banda circolare tra due solchi sottili che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di bestialità tra una donna e una scimmia: l'*infundibulum* si apre di fronte al ventre della figura femminile. Sulla decorazione del disco, nella parte inferiore, si trova un piccolo foro di sfogo esattamente sopra ad un piccolo intreccio di due germogli. L'ansa ad anello non presenta decorazioni ma ai lati del suo attacco sulla spalla ci sono due marchi a punto ed anello.. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "TAELCHA" tra due marchi a ovulo rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 354.

*Fotografia*: Fig. 5.40.2

112)Inv. Q 1358

Lungh. 11.4; largh. 8; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello che ha subito un rifacimento e successivamente un restauro del disco originale ed è mancante di parte dell'ansa. Sulla spalla è presente unicamente una banda circolare tra due solchi sottili che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di coito stante: l'*infundibulum* si apre alle spalle della figura maschile. Sempre sul disco, nella parte inferiore, si trova un piccolo foro di sfogo. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla, non presenta decorazioni sulla parte sopravvissuta. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo illeggibile.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 355.

*Fotografia*: Fig. 5.42.1

113)Inv. Q 1364

Lungh. 11; largh. 7.9; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello a cui manca parte dell'ansa. Sulla spalla è presente una banda circolare digradante tra due solchi sottili che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di coito stante: l'*infundibulum* si apre sotto alle figura nell'incrocio delle loro gambe. Sempre sul disco, sopra il piede di una figura, si trova un piccolo foro di sfogo. L'ansa ad anello non presenta decorazioni per la parte conservata e si imposta sulla spalla interrompendo la delimitazione ad anello del disco e sorpassandola. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "ERACLID" tra due marchi circolari impressi rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 356.

*Fotografia*: Fig. 5.42.2

114)Inv. Q 1369

Lungh. 12; largh. 8.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello a cui manca parte superiore del becco. La spalla è decorata da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di aggressione pederastica: l'*infundibulum* si apre di fronte alla giovane figura maschile . Sempre sul disco, nella parte inferiore, si trova un piccolo foro di sfogo. L'ansa ad anello non presenta decorazioni e si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare appena oltre la decorazione del bordo del disco. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "LMARMI" tra due marchi circolari impressi rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 357.

*Fotografia*: Fig. 5.47.

115)Inv. Q 1371

Lungh. 11.7; largh. 8.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*: l'*infundibulum* si apre di fronte alla figura maschile sopra le terga di quella femminile. L'ansa ad anello non presenta decorazioni e si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare appena oltre la decorazione del bordo del disco. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "FLORENT"

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 357.

*Fotografia*: Fig. 5.39.15

116)Inv. Q 1400

Lungh. 11.4; largh. 8.2; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da una serie di ovuli impressi e da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: l'*infundibulum* si apre dietro alla figura maschile. L'ansa ad anello non presenta decorazioni e si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare sulla decorazione del bordo del disco. Sulla decorazione di contorno del disco, in corrispondenza del becco, è presente un piccolo foro di sfiato. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "ERACLID" tra due piccoli marchi circolari impressi rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 369.

*Fotografia*: Fig. 5.38.14

117)Inv. Q 1401

Lungh. 11.2; largh. 7.9; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da una serie di ovuli impressi e da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente sotto alla *kline*. L'ansa ad anello non presenta decorazioni e si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare sulla decorazione del bordo del disco. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco lievemente ribassato da

un gradino alle cui estremità sono impressi dei punti. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "LMARMI".

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.:* BAILEY 1980, VOL. II, pp. 369-370.

*Fotografia:* Fig. 5.38.15

118)Inv. Q 1403

Lungh. 11.2; largh. 8.2; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da una serie di ovuli impressi e da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di bestialità tra una donna e una scimmia con l'*infundibulum* che si apre di fronte al ventre della figura femminile. L'ansa ad anello non presenta decorazioni e si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare sulla decorazione del bordo del disco. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a forma di cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "DIOTICE" tra due marchi a punto e cerchio impressi rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: sconosciuta, dalla collezione di Sir. Hans Sloane, precedentemente collezione Cardinal Gualtieri.

*Bibl.:* BAILEY 1980, VOL. II, p. 370.

*Fotografia:* Fig. 5.40.3

119)Inv. Q 1405

Lungh. 11.2; largh. 8.1; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da una serie cerchi e punti impressi e da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di bestialità tra una donna e una scimmia con l'*infundibulum* che si apre di fronte al ventre della figura femminile. L'ansa ad anello, con due solchi appena accennati che dovevano coprire l'intera superficie, si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare sulla decorazione del bordo del disco. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a forma di cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "COEFID" tra due marchi a punto e cerchio impressi rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: sconosciuta, acquistata alla vendita Durand.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, pp. 370-371.

*Fotografia*: Fig. 5.40.4

120)Inv. Q 1406

Lungh. 11.3; largh. 8.2; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata da una fitta serie di linee curve impresse e da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica di *mulier equitans* con l'*infundibulum* che si apre ai piedi della *kline*. L'ansa ad anello, con due solchi appena accennati che dovevano coprire l'intera superficie, si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare sulla decorazione del bordo del disco. Il becco è impostato sulla spalla con un attacco a forma di cuore. Sul fondo del piede si trova un bollo con le lettere: "FLORENT" tra due piccoli marchi a cerchio impressi rispettivamente sopra e sotto il bollo.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 371.

*Fotografia*: Fig. 5.38.16

121)Inv. Q 1414

Lungh. 9; largh. 6.4; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede rialzato. La spalla è decorata con una corona di ulivo e da una modanatura che delimita il disco, il quale ospita una scena erotica che vede una ninfa provare piacere dai frutti di un arbusto: l'*infundibulum* si apre alle spalle della figura femminile. L'ansa ad anello si imposta direttamente sopra la spalla andando a terminare sulla decorazione del bordo del disco e interrompendo la corona di foglie d'ulivo. Il becco è impostato sulla spalla e il suo attacco è coperto dalle terminazioni in volute della corona d'ulivo. Sul fondo del piede si trova un bollo con un marchio a punto e cerchio impressi.

Prov.: sconosciuta, donata da L. A. Lawrence.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, pp. 373.

*Fotografia*: Fig. 5.48.

122)Inv. Q 1847

Lungh. 10.3; largh. 7.1; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede rialzato, ha perso parte dell'ansa ad anello. La spalla è decorata con una singola scanalatura. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: tra le due figure si trova l'*infundibulum*. Il becco è impostato direttamente sulla spalla interrompendone il solco decorativo. Sul piede si trova il bollo con le lettere "CCORVRS".

Prov.: Tripolitania, Africa.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 204.

*Fotografia*: .

123)Inv. Q 2303

Lungh. 8.1; largh. 6.7; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede rialzato La spalla è decorata con un motivo continuo a ovuli. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: appena sotto di essa si apre l'*infundibulum*. Il becco è impostato direttamente sulla spalla interrompendone il solco decorativo con due piccole volute che coprono l'attacco e staccano dal bordo del disco. Sul piede, simil-ad anello, si trovano incise *delta* e *alfa*.

Prov.:Palestina.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 284.

*Fotografia*: .

124)Inv. Q 2578

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna a stampo molto rovinata. La spalla è decorata con una ghirlanda. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale sopra ad un cavallo mentre una donna giace supina al disotto dell'animale: tra la donna supina e l'animale si trova l'*infundibulum*. Il becco è impostato direttamente sulla spalla.

Prov.: Salamina, Cipro.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 315.

*Fotografia*: .

125)Inv. Q 2579

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna a stampo molto rovinata. La spalla è decorata con un motivo a catena. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale tra un cavallo e una donna: l'*infundibulum* si apre nella parte superiore del disco. Il becco è impostato direttamente sulla spalla interrompendo il motivo decorativo. Sul piede è presente il bollo con le lettere "CΦΥΡΙ/ΔΩΝ/ΝΟC".

Prov.: Salamina, Cipro.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 315.

*Fotografia*: .

126)Inv. Q 2628

Lungh. 9.1; largh. 7.9; h. non riportate.

La lucerna a stampo rovinata. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale sopra ad un a sedia: l'*infundibulum* si trova di fronte alle gambe dell'uomo stante. Il becco è impostato direttamente sulla spalla ed è molto rovinato.

Prov.: Tarso, Cilicia.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 322.

*Fotografia*: .

127)Inv. 46.353

Lungh. 10.3; largh. 7.2; h. 3.1.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con una modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente sotto alla *kline*. L'ansa ad anello è impostata sulla spalla opposta al becco. Il becco è impostato direttamente sulla spalla tangente alla delimitazione del disco e possiede due punzoni speculari agli estremi della linea che delimita l'attacco. Al centro del piede c'è il bollo: "C CLO.SVC".

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 173.

*Fotografia*: Fig. cat.13.

128)Inv. 46.286

Lungh. 11.5; largh. 8.3; h. 2.5.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata con due punzoni quadrati a rilievo posti alle estremità della spalla destra e sinistra mentre un singolo solco separa il disco che ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente dietro alle gambe della figura maschile. L'ansa ad anello è impostata sulla spalla opposta al becco ed è decorata con due solchi per tutta la sua circonferenza. Il becco è impostato direttamente sulla spalla tangente alla delimitazione del disco e possiede due punzoni a cerchio e punto in rilievo speculari agli estremi della linea che delimita l'attacco. Al centro del piede c'è il bollo: "M OPPI SOSI".

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 190.

*Fotografia*: Fig. cat.13.

129)Inv. 83.AQ.377.396

Lungh. 10.1; largh. 8.4; h. 3.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con un intreccio a rete separato dal disco da un motivo ad anello in rilievo delineato da due linee. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* omoerotico: l'*infundibulum* si apre di fronte alla figura maschile in ginocchio. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con una doppia scanalatura. Il becco è impostato direttamente sulla spalla andando ad obliterare parte della decorazione a rete. Nella parte alta del disco è presente un firma dell'officina: "EXOFICINA .C.V.S." mentre sul fondo del piede si trova un bollo "M M P A X I // M —" .

Prov.: Nord Africa.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, pp. 224-225.

*Fotografia*: Fig. 5.54.6

130)Inv. 83.AQ.377.400

Lungh. 10.8; largh. 8.2; h. 2.7.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con una corona di raggi inclinati che partono da un anello in rilievo delineato da due linee attorno al disco. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* omoerotico: l'*infundibulum* si apre sopra le natiche della figura prona. L'ansa

piena, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con una doppia scanalatura. Il becco è impostato direttamente sulla spalla andando ad obliterare parte della decorazione a raggi.

Prov.: Nord Africa.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 225.

*Fotografia*: Fig. 5.54.7

131)Inv. 83.AQ.377.396

Lungh. 10.1; largh. 8.4; h. 3.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con una modanatura digradante verso il disco che ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: l'*infundibulum* si apre al di sopra le gambe delle figure nella parte sinistra della figurazione: sempre sul disco al disotto della cline si apre uno sfiato lungo e stretto. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con tre profonde scanalature ed alla base sono presenti due piccoli cerchi incisi come punzoni. Il becco è impostato direttamente sulla spalla tangente alla delimitazione del disco e possiede due punzoni speculari a quelli alla base dell'ansa.

Prov.: Anatolia.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 235.

*Fotografia*: Fig. 5.56.3

132)Inv. 26551

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata con un motivo a soli e grappoli mentre una singola modanatura separa il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans*: l'*infundibulum* si apre appena sopra la schiena della figura femminile protesa in avanti. L'ansa ad anello è decorata con due scanalature sulla sua fascia esterna e si imposta sulla spalla andando a concludersi sulla modanatura del disco. Il becco, il cui attacco risulta illeggibile, è impostato direttamente sul fianco della spalla.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, pp. 112-113.

*Fotografia*: Fig. 5.60.1

133)Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Lucerna a stampo a base piana. La spalla è decorata con un motivo a rosette e grappoli mentre una doppia modanatura separa il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo*: l'*infundibulum* si apre appena sopra la schiena della figura femminile protesa in avanti. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla, è frammentaria e conserva un accenno di solcatura decorativa nella sua fascia esterna. Il becco, il cui attacco risulta illeggibile, è impostato direttamente sul fianco della spalla ed il foro dello stoppino, dotato di uno spesso boro in rilievo, invade la spalla.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*:RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 113.

*Fotografia*: Fig. 5.61.1

134)Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna. La spalla è decorata con un motivo a grandi ovuli o grappoli mentre una modanatura separa il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans*: l'*infundibulum* si apre di fronte alla figura femminile protesa in avanti. L'eventuale ansa ad anello ed il becco non si sono conservati.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*:RODRIGUEZ MARTIN 2002, pp. 115-116.

*Fotografia*: Fig. 5.60.5

135)Inv. 31387

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Lucerna a stampo a base ad anello. La spalla è decorata con un motivo grappoli d'uva mentre una tripla modanatura separa il disco, che ospita una scena erotica di *coitus a tergo*: l'*infundibulum* si apre tangente la schiena della figura femminile protesa in avanti. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla, è decorata da due solcature nella sua fascia esterna che vanno a concludersi sulla modanatura del disco. Il becco, il cui attacco risulta illeggibile, è impostato direttamente sul fianco della spalla.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.61.6

136)Inv. 6539

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Lucerna a stampo a base ad anello. La spalla è decorata con un motivo a grappoli e soli mentre una doppia modanatura separa il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: l'*infundibulum* si apre direttamente sulla *kline*. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla, è frammentaria. Il becco, il cui attacco risulta illeggibile, è impostato direttamente sul fianco della spalla ed il foro dello stoppino invade parte della spalla. Sul fondo si trova un bollo caratterizzato da marchi con linee tagliate da tratti obliqui laterali: uno dei quali ricorda un pino stilizzato.

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.60.6

137)Inv. 8379

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Lucerna a stampo a base piana. La decorazione della spalla è illeggibile anche se sembra ricordare un motivo continuo come quello ad ovuli. Una doppia modanatura separa il disco, che ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: l'*infundibulum* è andato perduto. L'ansa ed il becco non si sono conservate. Sul fondo si trova un bollo con le lettere: "IV. MIC.C"

Prov.: Merida, Spagna

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 118.

*Fotografia*: Fig. 5.60

138)Inv. 1233

Lungh. 12.7; largh. 9.3; h. 4.8.

Lucerna a stampo a base piana. La spalla non è decorata ad eccezione di due borchiette a profilo triangolare, solo una modanatura separa il disco che ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: l'*infundibulum* si apre tra le due figure sopra il ventre di quella femminile. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla, è decorata con una modanatura delineata da due solchi per tutta la lunghezza della fascia esterna. Il becco è impostato sul fianco della spalla e il suo attacco è lievemente ribassato da un gradino messo in evidenza da un tratto per tutta la sua lunghezza con un punto per ciascuna estremità. Sul fondo si trova un bollo con le lettere: "NNAELVCI"

Prov.: Alentejo, Portogallo.

*Bibl.*: DE SEPÚLVEDA CORDEIRO DE SOUSA 2000, p. 58.

*Fotografia*: Fig. 5.73.

Frammenti a volute.

139)Inv. 46.135

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

La lucerna a stampo su piede ad anello. Mancano la quasi totalità del becco e parte della spalla sinistra. La spalla è decorata con una modanatura digradante verso il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: sotto a quest'ultima si trova l'*infundibulum*. Alla base del becco tra le volute si apre un piccolo foro di sfiato.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 162.

*Fotografia*: Fig. cat.8.

140)Inv. 46.128

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco e parte della spalla superiore e sinistra. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 162.

*Fotografia*: Fig. cat.8.

141)Inv. 46.591

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco e parte della spalla superiore e sinistra. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale di nani su *kline*: *l'infundibulum* si apre appena sotto alla *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 162.

*Fotografia*: Fig. cat.9.

142)Inv. 46.592

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco e della spalla superiore con parte di quella sinistra e destra. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 162.

*Fotografia*: Fig. cat.9.

143)Inv. 46.628

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 162.

*Fotografia*: Fig. cat.10.

144)Inv. 46.588

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco e parte della spalla superiore e destra. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di su *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 163.

*Fotografia*: Fig. cat.10.

145)Inv. 46.597

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans adversa tergo* di su *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 163.

*Fotografia*: Fig. cat.11.

146)Inv. 46.578

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* di su *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 163.

*Fotografia*: Fig. cat.11.

147)Inv. 46.629

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di su *kline* : è intuibile l'apertura dell'*infundibulum* appena sotto alla *kline*.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 163.

*Fotografia*: Fig. cat.12.

148)Inv. 46.593

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco e parte della spalla superiore e destra. Il disco ospita una scena erotica di bestialità con cocodrillo e figura femminile nana su una barca.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.:* DENEAUVE 1974, p. 163.

*Fotografia:* Fig. cat.12.

149)Inv. 46.289

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Frammento di disco e parte della spalla inferiore sinistra. Un singolo solco separa il disco che ospita una scena erotica con due amanti nudi seduti su una *kline*: l'*infundibulum* si apre sul ginocchio della figura femminile. Sulla parte bassa del disco si apre un piccolo foro di sfogo.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.:* DENEAUVE 1974, p. 190.

*Fotografia:* Fig. cat.14.

150)Inv. 46.590

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo. Manca interamente il becco, la spalla inferiore e parte considerevole dell'ansa. La spalla è decorata con una singola modanatura che separa il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: è intuibile dal bordo frastagliato l'apertura dell'*infundibulum* appena sotto alla *kline*. L'ansa ad anello è impostata sulla spalla opposta al becco.

Prov.: Cartagine.

*Bibl.:* DENEAUVE 1974, p. 218.

*Fotografia:* Fig. cat.14.

151)Inv. 46.495

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a stampo con piede ad anello. Mancano le parti inferiori delle spalle destra e sinistra. La spalla è decorata con un motivo a tralci di vite mentre un singolo solco separa il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* di nani su *kline*: l'*infundibulum* si apre immediatamente di fronte alla testa della figura maschile. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con tre solchi per tutta la sua circonferenza. Al centro del piede c'è inciso il bollo: "NINI".

Prov.: Cartagine.

*Bibl.*: DENEAUVE 1974, p. 218.

*Fotografia*: Fig. cat.15.

152) Inv. non riportato

Lungh. non riportate; Larg, non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna a volute. Nel disco è presente una scena erotica di *coitus a tergo* sopra una *kline*.

Prov.: Bilbilis. Spagna.

*Bibl.*: AMARÉ TAFALLA 1984, p. 37.

*Fotografia*: Fig. 5.68.

153) Inv. non riportato

Lungh. non riportate; Larg, non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna a volute. Nel disco è presente una scena erotica di *coitus a tergo* forse sopra una *kline*.

Prov.: Bilbilis. Spagna.

*Bibl.*: AMARÉ TAFALLA 1984, p. 37.

*Fotografia*: Fig. 5.68.

154) Inv. non riportato

Lungh. non riportate; Larg, non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna a volute. Nel frammento di disco è visibile parte di una gamba della figura femminile e il ginocchio di quella maschile che fanno intuire una scena erotica di *coitus a tergo* forse sopra una *kline*.

Prov.: Bilbilis. Spagna.

*Bibl.:* AMARÉ TAFALLA 1984, p. 37.

*Fotografia:* Fig. 5.68.

155)Inv. non riportato

Lungh. non riportate; Larg, non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna a volute. Nel frammento di disco è visibile una gamba della figura femminile che fa intuire una scena erotica di *coitus a tergo* forse sopra una *kline*.

Prov.: Bilbilis. Spagna.

*Bibl.:* AMARÉ TAFALLA 1984, p. 37.

*Fotografia:* Fig. 5.68.

156)Inv. non riportato

Lungh. non riportate; Larg, non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna a volute. Nel frammento è visibile parte del becco con una voluta e la probabile posizione dell'*infundibulum*. Nel disco è presente una scena di *coitus a tergo* sopra una *kline*.

Prov.:Turiaso. Spagna.

*Bibl.:* AMARÉ TAFALLA 1988, p. 82.

*Fotografia:*

Deneauve VIII.

157)Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di lucerna a base piana. La spalla non è decorata, solo una modanatura separa il disco, che ospita una probabile scena erotica non nota: l'*infundibulum* non è individuabile. L'ansa ad anello, impostata sulla spalla, è decorata con un ramo carico di foglie che sembra partire dalla modanatura del disco. Il becco, assieme a più della metà della lucerna, è andato perduto.

Prov.: Torre Aguila, Barbano, Badajoz .

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2005, p. 58.

*Fotografia*: Fig. 5.67.

## Broneer XXVII.

158)Inv. Q 2564

Lungh. 10.6; largh. 7.9; h. non riportata.

La lucerna a stampo molto rovinata. La spalla è decorata con un motivo a ghirlanda. Il disco ospita una scena erotica forse di *coitus a tergo*: sono presenti due *infundibula* rispettivamente sopra e sotto alla figurazione. L'ansa, così come il becco, è impostata direttamente sulla spalla interrompendo il motivo decorativo.

Prov.: Cipro.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 314.

*Fotografia*: Fig. cat.16.

## Broneer XXVII C.

159)Inv. Q 3271

Lungh. 11.2; largh. 9.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con un motivo a losanghe alternato da motivi ad anello con punto ed interrotto da due piccoli pannelli rettangolari longitudinalmente. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale tra una donna e un equino su *kline*: l'*infundibulum* sopra alla figurazione alle spalle del cavallo mentre un piccolo foro di sfiato è aperto ai piedi della figurazione. L'ansa, decorata da una triplice scanalatura, è impostata sulla spalla interrompendone la decorazione. Il becco, con un attacco trapezoidale, è impostato direttamente sulla spalla interrompendo il motivo decorativo. All'interno del piede ad anello è presente un bollo con le lettere "IPEIM/OY".

Prov.: Atene, Acaia.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 410.

*Fotografia*: Fig. cat.16.

160)Inv. Q 3272

Lungh. 10.9; largh. 8.6; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con un motivo a ghirlanda stilizzato ed è interrotto da due piccoli pannelli rettangolari longitudinalmente. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: l'*infundibulum* si apre tra le due figure. L'ansa, decorata da delle scanalature, è impostata sulla spalla interrompendone la decorazione. Il becco, con un attacco trapezoidale, è impostato direttamente sulla spalla interrompendo il motivo decorativo. All'interno del piede ad anello è presente un bollo con le lettere "NEIKANΔP/OY".

Prov.: Atene, Acaia.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 410.

*Fotografia*: Fig. cat.17.

161)Inv. 83.AQ.377.536

Lungh. 8.7; largh. 6.8; h. 2.6.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata con un motivo ad ovuli interrotto longitudinalmente da due piccoli pannelli rettangolari. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*: l'*infundibulum* si apre sopra la figurazione mentre uno sfiato è aperto immediatamente sotto alla *kline* sul bordo del disco. L'ansa, decorata con due scanalature, è impostata sulla spalla, e tangente alla decorazione del bordo del disco di due scanalature che delimitano una banda sottile. Il becco, impostato direttamente sulla spalla, interrompe la decorazione della spalla con l'attacco di forma trapezoidale.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 250.

*Fotografia*..

162)Inv. 83.AQ.377.394

Lungh. 9.5; largh. 7.5; h. 2.6.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata con un motivo ad ovuli interrotto longitudinalmente da due piccoli pannelli rettangolari. Il disco ospita una scena

erotica di *mulier equitans* che vede coinvolti una donna e un asino: l'*infundibulum* si apre di fronte alla figura femminile sopra la testa dell'asino. L'ansa, decorata con due scanalature, è impostata sulla spalla, e tangente alla decorazione del bordo del disco di due scanalature che delimitano una banda sottile. Il becco, impostato direttamente sulla spalla, interrompe la decorazione della spalla con l'attacco di forma trapezoidale.

Prov.: Asia minore.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 250.

*Fotografia*: Fig. 5.57.1.

## Frammenti di Broneer XXVIII.

163) Inv. 75.AQ.31

Lungh. 5; largh. 6.7.

Frammento di disco di lucerna a stampo. La spalla è decorata con un motivo a trifoglio continuo. Il disco, decorato con una banda in rilievo definita da due solchi, ospita una scena erotica di coito frontale tra una donna e un cavallo su *kline*: l'*infundibula* si trova alle spalle dell'equino sulla destra.

Prov.: Atene.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 251.

*Fotografia*: Fig. 5.57.2

164) Inv. 75.AQ.30

Lungh. 5.8; largh. 4.9.

Frammento di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Atene.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, p. 252.

*Fotografia*: Fig. 5.55.4

## Atlante VIII B.

165)Inv. 83.AQ.377.406

Lungh. 12.6; largh. 8.8; h. 3.5.

Lucerna a stampo con piede ad anello connesso all'ansa. La spalla è decorata con un motivo ad ancore ripetute cinque volte su ciascun lato. Il disco, decorato con un rilievo che continua circondando interamente anche il becco, ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*: due *infundibula* si aprono nel disco rispettivamente sopra alla figura femminile e sotto alla *kline*. L'ansa, decorata con due scanalature, è impostata sulla spalla interrompendone il registro decorativo. Il becco, impostato direttamente sulla spalla, è collegato da un canale al disco ed interrompe la decorazione della spalla.

Prov.: Nord Africa.

*Bibl.*: BUSSIÈRE WOHL 2017, pp. 352-353.

*Fotografia*..

## Broneer XXIX.

166)Inv. Q 3104

Lungh. 9.6; largh. 6.6; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla è decorata con un motivo a tralcio di vite stilizzato sulla parte superiore, mentre in quella inferiore sono presenti dei motivi a punto e cerchio. Il disco ospita una scena erotica forse di coito frontale su *kline*: sono presenti due *infundibula* rispettivamente sotto alla *kline* e sopra alle figure. L'ansa, impostata direttamente sulla spalla, è decorata con un anello tra due solcature. Il becco, impostato sulla spalla è decorato con due volute che staccano dal perimetro del disco e delimitano un area rettangolare decorata con cinque punti in rilievo.

Prov.: Efeso, Turchia.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 382.

*Fotografia*: Fig. cat.17.

## Frammenti non inquadrabili.

167)Inv. 284.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127.

*Fotografia*: .

168)Inv. 552.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127.

*Fotografia*: .

169)Inv. 553.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127.

*Fotografia*: .

170)Inv. 554.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127.

*Fotografia*: .

171)Inv. 555.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127.

*Fotografia*: .

172)Inv. 576.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127..

*Fotografia*: .

173)Inv. 631.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127.

*Fotografia*: Fig. 5.36.

174)Inv. 635.

Lungh. non riportate; largh. non riportate.

Frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale su *kline*.

Prov.: Scoppieto, Italia.

*Bibl.*: GASPERINI 2007, p. 127.

*Fotografia*: Fig. 5.35.

175)Inv. 6255

Diam. 9.

Frammento di lucerna. Disco quasi completo con *infundibulum* visibile di fronte alle gambe della figura femminile. Il disco accoglie una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 117.

*Fotografia*: Fig. 5.21.

176)Inv. 6071

Lungh. 5.5; largh. 5.8.

Frammento di lucerna. Il disco accoglie una scena erotica di coito frontale su *kline*.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, p. 117.

*Fotografia*: Fig. 5.25.

177)Inv. 6072

Diam. 5.5.

Frammento di lucerna. Disco quasi completo con *infundibulum* situato sotto alla *kline*. Il disco accoglie una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Bologna.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1977, pp. 117-118.

*Fotografia*: Fig. 5.22.

178)Inv. 6580.15

Lungh. 3.9; largh. 3.6.

Frammento di lucerna. Il disco accoglie una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: sconosciuta, donato da G. Ianeselli di Bosentino il 12/12/1925.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1986, pp. 248-249.

*Fotografia*: Fig. 5.30.

179)Inv. 6580.17

Lungh. 2.8; largh. 3.8.

Frammento di lucerna. Il disco accoglie una scena erotica di coito frontale su *kline*.

Prov.: sconosciuta, donato da G. Ianeselli di Bosentino il 12/12/1925.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1986, pp. 249-250.

*Fotografia*: Fig. 5.31.

180)Inv. 6580.6

Lungh. 2.8; largh. 4.3.

Frammento di lucerna. Il disco accoglie una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: sconosciuta, donato da G. Ianeselli di Bosentino il 12/12/1925.

*Bibl.*: GUALANDI GENITO 1986, p. 250.

*Fotografia*: Fig. 5.32.

181)Inv. Q 1078

Lungh. non riportate; largh. 6.3.

Due frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo*.

Prov.: sconosciuta, donata da George Witt.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 227.

*Fotografia*: Fig. 5.39.11

182)Inv. Q 1079

Lungh. non riportate; largh. 4.9.

Frammento di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 227.

*Fotografia*: Fig. 5.38.11

183)Inv. Q 1080

Lungh. non riportate; largh. 3.8.

Frammento di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 228.

*Fotografia*: Fig. 5.38.12

184)Inv. Q 1081

Lungh. non riportate; largh. 3.6.

Due frammenti di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita una scena erotica di *coitus a tergo* su *kline*.

Prov.: sconosciuta, acquistata con la seconda collezione Townley.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 228.

*Fotografia*: Fig. 5.39.12

185)Inv. Q 1082

Lungh. non riportate; largh. 3.9.

Frammento di disco di lucerna a stampo. Il disco ospita parte di una scena erotica di *coitus a tergo*.

Prov.: sconosciuta.

*Bibl.*: BAILEY 1980, VOL. II, p. 228.

*Fotografia*: Fig. 5.39.13

186)Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Il disco ospita una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Merida, Spagna.

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, p. 113.

*Fotografia*: Fig. 5.60.4

187)Inv. 13179.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Nella parte di disco è visibile la figura femminile in ginocchio che si volta facendo intuire una scena erotica di *mulier equitans* (?) su *kline*.

Prov.: Merida, Spagna.

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, pp. 113-114.

*Fotografia*: Fig. 5.60.3

188)Inv. 99/4/324/39.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Nella parte di disco sono visibili le gambe di entrambe le figure e fanno intuire una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Leon, Spagna.

*Bibl.*: MORDILLO CERDAN 2022, p. 430.

*Fotografia*: Fig. 5.70.

189)Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Nel frammento di disco è visibile una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Murcia, Spagna.

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, pp. 113-114.

*Fotografia*: Fig. 5.71.

190)Inv. non riportato.

Lungh. non riportate; largh. non riportate; h. non riportate.

Frammento di disco di lucerna. Nel frammento di disco è visibile la figura maschile distesa e parte di quella femminile seduta sopra facendo intuire una scena erotica di *mulier equitans* su *kline*.

Prov.: Fondao, Portogallo.

*Bibl.*: RODRIGUEZ MARTIN 2002, pp. 113-114.

*Fotografia*: Fig. 5.60.2

## Lucerne moderne.

La seguente sezione contiene tutte le lucerne che non sono di produzione antica e saranno divise per la tipologia che vogliono imitare. Gli esemplari del British Museum sono stati quasi tutti esaminati con la termoluminescenza, che ha confermato la modernità proposta inizialmente dalle valutazioni tipologiche e iconografiche.<sup>721</sup>

Le lucerne Q 3384, Q 3385, Q 3389, Q 3391 non appartengono ad uno specifico gruppo definito con precisione ma sono tutte antecedenti al 1870: in particolare la Q 3384 (Fig. cat.23) e la Q 3385 (Fig. cat.24) sono il risultato della copia diretta di un modello antico, mentre la Q 3389 (Fig. cat.29) e la Q 3391 (Fig. cat.30) presentano scene di nudo non strettamente erotico.<sup>722</sup> Le Lucerne Q 3395 e Q 3396 appartengono al gruppo definito come “gruppo Napoli” che opera tra 1870 e la seconda guerra mondiale col probabile intento di creare dei souvenir senza scopo di inganno (Fig. cat.18).<sup>723</sup> Le lucerne Q 3442, Q 3443 e Q 3444 fanno parte del sottogruppo “dei dodici cesari”, che si distingue nel “gruppo Napoli” per la decorazione continua della spalla a ovuli e comprende dodici lucerne con ritratti di imperatori romani: la Q 3442, con una scena di amanti nudi seduti su un letto (Fig. cat.25) , deriva da una rappresentazione su gemma che forse ritraeva Augusto e Livia, la Q 3443 ritrae una scena di reciproca stimolazione orale genitale (Fig. cat.26), mentre la Q 3444 sembra derivare da una medaglia satirica italiana del XVIII secolo con i busti di Attila e del vescovo Paolo Giovi (Fig. cat.27).<sup>724</sup> La lucerna Q 3449 appartiene al gruppo Morel che deriva il suo nome dal collezionista a cui nel 1901 il museo comprò la collezione, ma non definisce uno specifico gruppo di produzione per tecniche, temi o origine collocandosi solamente tra il 1870 e la seconda guerra mondiale: la lucerna Q 3449 non rientra nei tipi antichi e l’esame alla termoluminescenza ha confermato che non si tratta di una produzione antica (Fig. cat.31).<sup>725</sup> la lucerna Q 3502 è la copia di un pezzo antico custodito nel museo di Kaiseraugst Museum in Svizzera, acquistato presso il museo stesso nel 1975 e realizzato con lo scopo di essere un souvenir (Fig. cat.19).<sup>726</sup>

---

<sup>721</sup> BAILEY 1988, p. 422.

<sup>722</sup> BAILEY 1988, p. 427.

<sup>723</sup> BAILEY 1988, p. 431.

<sup>724</sup> BAILEY 1988, pp. 436-437.

<sup>725</sup> BAILEY 1988, pp. 438-439.

<sup>726</sup> BAILEY 1988, pp. 446-447

Le tre lucerne del Museo Louvain-la-Neuve appartengono al “gruppo Napoli” e sono caratterizzate da un’unità tipologica, imitando tutte il tipo Loeschcke V ma dal punto di vista iconografico presentano 3 temi distinti: la FM 259 presenta un coito frontale (Fig. cat.20), la FM 260 ha una scena di fellatio (Fig. cat.21) e la FM 261 possiede una scena di gruppo con due uomini e una donna (Fig. cat.22).<sup>727</sup>

Lucerne a semivolute.

DRESSEL, tipi 15-16; LOESCHCKE, tipo V; DENEAUVE, tipo VD; LEIBUNDGUT, tipo XIV-XV; BISI INGRASSIA, tipo VIII G; PROVOOST 1976, tipo IV, 2, 2, 2; BAILEY, forma C; GOETHERT POLASCHEK, tipo XI; DI FILIPPO BALESTRAZZI, tipo B. II. f. 2; FITCH-GOLDMAN, tipo 13.

191) Inv. Q 3395

Lungh. 12.9; largh. 7.9; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con una singola modanatura degradante verso il disco che ospita una scena erotica di *coitus a tergo* stante con la figura maschile armata di clava e brocca e quella femminile appoggiata su un bacile: l'*infundibulum* è assente. Sull’ansa, in posizione opposta al becco, è incisa una doppia linea su tutta la sua circonferenza che va ad incontrare la decorazione della spalla. Sulla base del becco, tra le grandi volute, si apre un foro di sfiato.

Prov.: Donata da Burton.

Bibl.: BAILEY 1988, VOL. III, p. 432.

Fotografia: Fig. cat.18.

192) Inv. Q 3396

Lungh. 13; largh. 8; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede rialzato. La spalla è decorata con una singola modanatura degradante verso il disco che ospita una scena erotica di *mulier equitans adversa*: l'*infundibulum* si apre appena sotto la *kline*. Sull’ansa, in posizione opposta al becco, è incisa

---

<sup>727</sup> WILMET 2003, pp. 246-247

una doppia linea su tutta la sua circonferenza che va ad incontrare la decorazione della spalla. Sulla base del becco, tra le grandi volute, si apre un foro di sfiato.

Prov.:Donata da Robins.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, PP. 432-433.

*Fotografia*: Fig. cat.18.

193)Inv. Q 3502

Lungh. 9.3; largh. 5.9; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con un singolo solco degradante verso il disco che ospita due busti di amanti che si baciano. L'ansa è impostata sulla spalla ma sconfinata all'interno del disco. Sulla base del becco, tra le volute, si apre un foro di sfiato.

Prov.:Donata da Bailey.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, p. 447.

*Fotografia*: Fig. cat.19.

194)Inv. FM 259

Lungh. 13.3; largh. 8.1; h. 3.3.

Lucerna a stampo con piede rialzato. La spalla è decorata con una modanatura degradante verso il disco, che ospita una scena erotica di coito frontale: l'*infundibulum* si apre sotto alla *kline*. L'ansa, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con una doppia scanalatura. Sulla base del becco, tra i dorsi delle volute a bottoncino e adiacente alla modanatura della spalla, si apre un foro di sfiato.

Prov.: Italia.

*Bibl.*: WILMET 2003, PP. 246-248.

*Fotografia*: Fig. cat.20.

195)Inv. FM 260

Lungh. 13.3; largh. 8.1; h. 3.3.

Lucerna a stampo con piede rialzato. La spalla è decorata con una modanatura degradante verso il disco, che ospita una scena erotica di *fellatio*: l'*infundibulum* si apre alle spalle della figura maschile. L'ansa, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con una doppia

scanalatura. Sulla base del becco, tra i dorsi delle volute a bottoncino e adiacente alla modanatura della spalla, si apre un foro di sfiato.

Prov.: Italia.

*Bibl.*: WILMET 2003, PP. 246-248.

*Fotografia*: Fig. cat.21.

196)Inv. FM 261

Lungh. 13.3; largh. 8.1; h. 3.3.

Lucerna a stampo con piede rialzato. La spalla è decorata con una modanatura degradante verso il disco, che ospita una scena erotica di gruppo con una figura femminile pronta tra due figure maschili stanti: l'*infundibulum* si apre sotto alla figura femminile. L'ansa, impostata sulla spalla opposta al becco, è decorata con una doppia scanalatura. Sulla base del becco, tra i dorsi delle volute a bottoncino e adiacente alla modanatura della spalla, si apre un foro di sfiato.

Prov.: Italia.

*Bibl.*: WILMET 2003, PP. 246-248.

*Fotografia*: Fig. cat.22.

Lucerne a becco corto e rotondo.

LOESCHCKE, tipi VIIIK, VIIIR, VIIIL2, VIIIL1, VIIIH, VIII, VIII tarde

197)Inv. Q 3384

Lungh. 10.5; largh. 7.5; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla non è decorata. Il disco ospita una scena erotica di bestialità con cocodrillo e figura femminile nana sopra ad una barca: l'*infundibulum* si apre appena sotto la barca tra due piante di loto. L'ansa e il becco sono impostati sulla spalla su parti opposte.

Prov.: Donata da George Witt.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, PP. 428.

*Fotografia*: Fig. cat.23.

198)Inv. Q 3385

Lungh. 9.6; largh. 7.8; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla è interamente ricoperta da quattro fila continue e concentriche di punzoni che dovrebbero ricordare una ghirlanda. Il disco ospita una scena erotica di gruppo con due figure maschili sedute affrontate e una figura femminile seduta in mezzo: due *infundibula* si aprono alle spalle delle figure maschili. L'ansa liscia è impostata sulla spalla interrompendone la decorazione che invece ricopre completamente il becco.

Prov.: Donata da George Witt.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, PP. 428.

*Fotografia*: Fig. cat.24.

199)Inv. Q 3442

Lungh. 10.2; largh. 7.2; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con un motivo ad ovuli continuo mentre una singola modanatura separa il disco che ospita una scena erotica con due amanti nudi seduti su una *kline*: l'*infundibulum* si apre alle spalle della figura maschile. Sull'ansa, in posizione opposta al becco, è incisa una doppia linea su tutta la sua circonferenza che va ad incontrare la decorazione della spalla. Sulla parte bassa del disco si apre un foro di sfiato. Sulla base è impresso il bollo: "SLMRMEVO".

Prov.: Donata da Burton.

*Bibl.*: BAILEY 1988, VOL. III, PP. 438.

*Fotografia*: Fig. cat.25.

200)Inv. Q 3443

Lungh. 10.4; largh. 7.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La spalla è decorata con un motivo ad ovuli continuo mentre una singola modanatura separa il disco che ospita una scena erotica di stimolazione genitale reciproca: l'*infundibulum* si apre sopra la parte sinistra della *kline*. L'ansa è frammentaria. Sulla base del disco si apre un foro di sfiato.

Prov.: Donata da Sladen.

*Bibl.:* BAILEY 1988, VOL. III, PP. 438.

*Fotografia:* Fig. cat.26.

201)Inv. Q 3444

Lungh. 10.6; largh. 7.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo. Parte dell'ansa e della spalla destra sono mancanti. La spalla è decorata con un motivo ad ovuli continuo mentre una singola modanatura separa il disco che ospita una testa di profilo composta di falli: l'*infundibulum* si apre sulla nuca della testa. L'ansa, in posizione opposta al becco, è incisa con linee. Sulla base è impresso il bollo: "SLMRMEVO" tra due marchi a cerchio e punto sopra e sotto alla scritta.

Prov.: Acquistata.

*Bibl.:* BAILEY 1988, VOL. III, PP. 438.

*Fotografia:* Fig. cat.27.

## Broneer XXVIII

202)Inv. Q 3453

Lungh. 10.7; largh. 7.3; h. non riportate.

Lucerna a stampo su piede ad anello. La spalla è decorata con un motivo floreale mentre una singola modanatura separa il disco che ospita una scena vulva: l'*infundibulum* si apre appena sotto alla figurazione. L'ansa, in posizione opposta al becco, è tronca. Il becco è impostato sulla spalla e due solchi, che interrompono la decorazione floreale, lo collegano al bordo del disco.

Prov.: Acquistata da Morel.

*Bibl.:* BAILEY 1988, VOL. III, PP. 439.

*Fotografia:* Fig. cat.28.

## Lucerne non classificabili.

203)Inv. Q 3389

Lungh. 9.2; largh. 5.8; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La superficie è decorata con un pene e una vulva tra racemi vegetali. Un'ansa è impostata nella parte opposta al becco ed è decorata con dentelli plastici.

Prov.: Donata da George Witt.

*Bibl.:* BAILEY 1988, VOL. III, PP. 429.

*Fotografia:* Fig. cat.29.

204)Inv. Q 3391

Lungh. 10.5; largh. 6.0; h. non riportate.

Lucerna a stampo. La superficie è decorata con un carro trainato da cavalli a forma di falli condotti da un'aquila in volo che tiene le redini. L'*infundibulum* si apre davanti ai falli verso il becco della lucerna. Il becco è isolato dal disco dal bordo della lucerna che racchiude la figurazione superficiale.

Prov.: Donata da George Witt.

*Bibl.:* BAILEY 1988, VOL. III, PP. 429.

*Fotografia:* Fig. cat.30.

205)Inv. Q 3449

Lungh. 11.5; largh. 8.5; h. non riportate.

Lucerna a stampo con piede ad anello. La spalla, delimitata da un bordo assieme al becco, è decorata con un motivo a zig-zag ed è separata da disco da un ulteriore bordo. Il disco ospita una scena erotica di coito frontale: l'*infundibulum* si apre alle spalle della figura femminile assisa. Ai lati del becco ci sono due piccoli angoli estroflessi che riempiono lo spazio di attacco del becco al lato della spalla.

Prov.: Acquistata da Morel.

*Bibl.:* BAILEY 1988, VOL. III, PP. 439.

*Fotografia:* Fig. cat.31.

Tavole.

## Bibliografía.

- AMANTE SÁNCHEZ M., 1993, *Lucernas romanas de la region de Murcia. Hispania citerior*, Murcia.
- AMARÉ TAFALLA M. T., 1984, *Lucernas romanas de Bilbilis*, Zaragoza.
- AMARÉ TAFALLA M. T., 1988, *Lucernas romanas en Aragon*, Zaragoza.
- ANGUISSOLA A., 2010, *Intimità a Pompei. Riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei*, Berlino.
- ANTICO GALLINA M., 1985, *Le lucerne fittili di Dertona*, Tortona.
- ASDRUBALI PENTITI G., 2005, *La concessione del Funus Publicum e di altri onori funebri in Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica. Atti del II seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica Verona 25-27 marzo 2004*, pp. 55-79.
- AUGENTI D., 2007, *Momenti e immagini della donna romana*, Roma.
- AYERBE VÉLEZ R., 2006, *Excavation de solar situado extramuros en la antigua Augusta Emerita, junto al edificio romano de la actual calle Reyes Huertas in Merida. Excavaciones arqueológicas Memoria 9*, Merida.
- AYERBE VÉLEZ R. SABIO GONZÁLEZ R., 2015, *Pareja de lucernas con escenas eroticas en contextos singulares in Sexo, desnudo y erotismo in Augusta Emerita*, Merida.
- BAILEY D. M., 1965, *Lamps in the Victoria and Albert Museum in OpAth VI* pp.1-83.
- BAILEY D. M., 1972, *Greek and roman Pottery Lamps*, London.
- BAILEY D. M., 1972, *Some recent lamp acquisitions in the department of greek and roman antiquities*, London.
- BAILEY D. M., 1975, *A catalogue of the lamps in the British Museum vol. I . Greek, hellenistic and early roman pottery lamps*, London.

- BAILEY D. M., 1980, *A catalogue of the lamps in the British Museum vol. II . Roman lamps made in Italy*. London.
- BAILEY D. M., 1988, *A catalogue of the lamps in the British Museum vol. III . Roman provincial lamps*, London.
- BASSI C., 1995-1996, *La tomba del “giocatore” a Prunea di sotto (S. Ambrogio di Valpolicella)* in *Annuario Storico della Valpolicella* 12, pp. 7-23.
- BATESON J. D., 1991, *Roman spintriae in the Hunter coin cabinet* in *Ermanno A. Arslan Studia Dicata a cura di Martini R. Vismara N. Vol. II*, Milano, pp. 385-398.
- BATTAGLINI S., 2014, *La Tomba dei Tori e l'ideologia funeraria degli Etruschi*, Roma.
- BAYET J., 1992, *La religione romana. Storia politica e psicologica*, Torino.
- BENASSI F. GIORDANI N. POGGI C., 2003, *Una tessera numerale con scena erotica da un contesto funerario di Mutina* in *NumAntCl* 32, pp. 250-262.
- BERG R., 2002, *Wearing wealth. Mundus muliebris and ornatus as status markers for women in imperial Rome* in *Women, Wealth and power in the roman empire* in *Acta Inst Roma Fin* 25, pp. 15-73.
- BERG R., 2019, *Il gioco delle scatole. Costruzione dell'identità di donne greche e romane nella metafora dei contenitori* in *Eva vs. Eva. La duplice valenza del femminile nell'immaginario occidentale*, Roma.
- BERGAMINI M., 2007, *Scoppieto I. Il territorio e i materiali (lucerne, opus oliare, metalli)*, Firenze.
- BERNABÒ BREA L. CAVALIER M., 1965, *Meligunis Lipara Vol. II. La necropoli greca e romana nella contrada Diana*, Palermo.
- BIONDANI F., 1996, *Le tombe di età imperiale dei settori B/D* in *La necropoli gallica e romana di S.Maria di Zevio*, Mantova, pp. 193-206.
- BISI INGRASSIA A.M., 1977, *Le lucerne fittili dei nuovi scavi di Ercolano* in *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale*, Roma.

- BIZARRO J. GADANHO A. GUIMARÃES R., *Lucernas romanas da Quinta do Ervedal (Castelo Novo, Fundao)*. I Jornadas de Arqueologia e Património. Entre a Estrela e o Tejo: Paisagens de destinos e de passagens.
- BLONDELLI R., BÖHRINGER S., 2018, *Humor et erotisme dans l'antiquité grecque et romaine. introduction au dossier Humoerotica* in Archimede 5, Strasbourg.
- BOLLA M., 1995, *Una tomba romana a Sant'Ambrogio di Valpolicella* in Annuario storico della Valpolicella 12, pp. 23-30.
- BONFANTE L., 1996, *Etruscan sexuality and funerary art* in *Sexuality in ancient art*, Cambridge, pp. 155-169.
- BONIFAY M., 2004, *Etudes sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, Oxford.
- BONNET C., 2000, «*L'immortalité appartient au sage*» : Franz Cumont et l'art érotique in DialHistAnc 26, n°2., pp. 77-97.
- BRONEER O., 1930, *Corinth: results of excavations conducted by the American school of classical studies in Athens Vol IV Part. II*, Cambridge.
- BROWN A. C., 1968, *Catalogue of italian terra-sigillata in the Ashmolean museum*, Oxford.
- BUONOPANE A. CENERINI F., 2005, *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica. Atti del II seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica*, Faenza.
- BURGUNDER P., 2005, *Des lumières de la tombe d'Asik* in *Lychnological Acts I. Actes du 1er Congrès international d'études sur le luminaire antique* (Nyon - Geneve, 29.9-4.10.2003), Montagnac, pp.43-46.
- BUSSIÈRE J. LINDROS WOHL B., 2017, *Ancient lamps in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles.
- CALDELLI M. L. RICCI C., 2005, *Sepulchrum donare, emere, possidere, concedere, similia et (omnibus) meis. Donne e proprietà sepolcrale a Roma* in *Donna e vita*

- cittadina nella documentazione epigrafica. Atti del II seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica Verona 25-27 marzo 2004, pp. 81-103.
- CANTARELLA E., 1986, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma.
  - CAPUIS L., LEONARDI G. PANZAVENTO MATTIOLI S. ROSADA G., 1990, *Carta archeologica del Veneto II*, Modena.
  - CASTAGNOLI F., 1942, *Gli edifici rappresentati in un rilievo del sepolcro degli Haterii* in *Boll. Arch. Com.* LXIX.
  - CATALIN P., 2018, *Leda and the swan. politics and sexuality on an oil lamp in Dacia* in *Pantheon 3D greco roman myths*, Cluji-Napoca, pp. 80-82.
  - CECCHINI A., 2023, *Le tombe dipinte di Tarquinia: vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione*, Firenze.
  - CECI M., 2005, *Le lucerne* in *La ceramica e i materiali di età romana: classi, produzioni, commerci e consumi* a cura di Gandolfi D., Bordighera.
  - CENERINI F., 2013, *La donna romana: modelli e realtà*, Bologna.
  - CENERINI F. ROHR VIO F., 2016, *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano tra tarda repubblica e primo impero*, Atti del convegno di Venezia 16-17 ottobre 2014, Trieste.
  - CESA M., 2015, *Lux Publica in Lumina. Convegno internazionale di studi Urbino 5 - 7 giugno 2013*, Pisa, pp. 167-174.
  - CESARANO M., 2021, *Una lucerna con scena erotica da Nola in Campania in Instrumentum. Bulletin du troupe de travail europea sui l'artisanat et yes production manufacturees de l'Antiquite a l'époque moderne*, Chauvigny, pp. 24-27.
  - CHAPON PH. BUSSIÈRE J. DELATTRE L. FEUGÈERE M. RICHIER A. ROTH CONGÈS A. VILLEMEUR I., 2004, *Les necropoles de Vernegues. Deux ensembles funéraires du Haut Empire a la périphérie d'une agglomération secondaire* in *RAN* 37, pp. 109-209.

- CHRZANOVSKI L., 2021, *Combustibili e stoppini: componenti vitali per il funzionamento delle lucerne* in *Luce e olio tra antico e moderno*, Bari.
- CLARKE J., 1996, *Hypersexual black men in augustan baths: ideals somatotypes and apotropaic magic* in *Sexuality in ancient art*, Cambridge, pp. 184-198.
- COLANTONIO M., 2015, *Λυχνος: istruzioni per l'uso* in *Lumina. Convegno internazionale di studi Urbino 5 - 7 giugno 2013*, Pisa, pp. 127-136.
- CORBEILL A., 2004, *Nature embodied: gesture in ancient Rome*, Princeton.
- CUMONT F., 1940, *Une pierre tombale érotique de Rome* in *AntCl* 9, pp. 5-11
- CUMONT F., 1966, *Recherches sur le symbolisme des romains*, Paris.
- CUOMO DI CAPRIO N., 1993, *La galleria dei falsi: dal vasaio al mercato antiquario*, Milano.
- D'AMBRA E., 1996, *The calculus of Venus: nude portraits of roman women* in *Sexuality in ancient art*, Cambridge, pp. 219-232.
- DAVID M., 2005, *Lucerne in incognito. Immagini di lucerne in pavimentazioni musive romane* edite in *Lychnological Acts I. Actes du 1er Congres international d'études sur le luminaire antique* (Nyon - Geneve, 29.9-4.10.2003), Montagnac, pp. 61-64.
- DE CAROLIS E. MECONCELLI NOTARIANNI G., 1997, *Lucerne romane. Breve storia dell'illuminazione nell'antica Roma*, Roma.
- DE SEPÚLVEDA E. CORDEIRO DE SOUSA V. R., 2000, *Lucernas romanas. Catalogo*. Torres Vedras.
- DEODATO A., 2011, *Vercelli, corso Prestinari. Una particolare deposizione femminile: la tomba 70*. in *I modi dell'eros: reperti archeologici a tema erotico del museo di antichità di Torino*, Torino.
- DENEAUVE J., 1974, *Lampes de Carthage*, Paris.
- DI FILIPPO BALESTRAZZI E., 1988, *Lucerne del Museo di Aquileia Vol. II,1. Lucerne romane di età repubblicana ed imperiale*, Pordenone.

- DI FILIPPO BALESTRAZZI E., 1988, *Lucerne del Museo di Aquileia Vol. II,2. Lucerne romane di età repubblicana ed imperiale*, Pordenone.
- DI FILIPPO BALESTRAZZI E., 1988, *Lucerne del Museo di Aquileia Vol. II. Tavola colori, tabelle e grafici*, Pordenone.
- DOSI A., 2008, *Eros: l'amore in Roma antica*. Roma.
- DRAGOTTA A. M., 1982, *Pizza Armerina: i mosaici della villa del Casale*, Palermo.
- DRESSEL H., 1892, *Le lucerne della collezione Passeri nel museo di Pesaro in Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts. Romische Abteilung* 1982, 7, Regenberg.
- DUMMET M., 1993, *Il mondo e l'angelo. I tarocchi e la loro storia*, Napoli.
- FEDELE A. LABATE D., 2013, *Due lucerne con rare scene erotiche dalla necropoli di Modena romana tra ritualità della morte e umorismo della vita in Pagani e cristiani: forme e attestazioni di religiosità del mondo antico in Emilia XII 2013*, Firenze, pp. 125-136.
- FEDELE A. LABATE D., 2013a, *Rara lucerna con scena erotica e iscrizione da Forum Popili in Forlimpopoli. Documenti e studi XXIV*. Forlì, pp. 65-78.
- FEDELE A., LABATE D., 2014, *Lucerne con scene erotiche dalla necropoli di Modena romana in Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi. Atti e memorie. serie XI Vol. XXXVI*. Modena, pp. 267-285.
- FEDELE A., LABATE D., 2017, *L'amore oltre la morte: instrumentum con scene erotiche da contesti funerari di età romana in Antropologia e archeologia dell'amore. Tomo I e II*, Roma.
- FEDELE A., LABATE D., 2018, *Instrumentum con scene erotiche in tombe femminili di età romana in The roman courtesan. Archaeological reflections of a literary topos in Acta Inst Roma Fin 46*, pp. 181-192.
- FIORIELLO C. S. LASSANDRO P. LEPORE M. ZONNO M., 2021, *Luce naturale e illuminazione artificiale mediante lucerne a olio in età romana e medievale: profilo*

*metodologico, quadro sperimentale, modellazione ricostruttiva in Luce e olio tra antico e moderno*, Bari.

- FORLATI B., 1953, *Gargagnano di Valpolicella* in *FA* 8, pp. 268-269.
- FORNASIER N., 2020, *Mors Acerba: una lettura gestuale del dolore attraverso le scene di conclamatio*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca'Foscari.
- FRANZONI L., 1982, *La Valpolicella nell'età romana*, Verona.
- FUTRE PINHEIRO M. SKIPPER M. B. ZEITLIN F. I., 2012, *Narrating desire. Eros, sex and gender in the ancient novel*, Berlin/Boston.
- GAGÉ J., 1963, *Matronalia: essai sur les dévotions et les organisations cultuelles des femmes dans l'arienne Rome*, Bruxelles.
- GASPERINI M., 2007, *Le lucerne in Scoppieto I. Il territorio e i materiali (lucerne, opus oliare, metalli)*, Firenze, pp. 99-148.
- GIBSON R. K., 2003, *Ovid Ars Amatoria Book 3*, Cambridge.
- GIULIANO A., 1968, *Documenti per servire allo studio del monumento degli "Haterii"* in *MemLinc* 8 ser. vol.13 fasc. 6.
- GUALANDI GENITO M. C., 1977, *Lucerne fittili delle collezioni del museo civico archeologico di Bologna*, Bologna.
- GUALANDI GENITO M. C., 1986, *Lucerne antiche del trentino*, Trento.
- HÄNNINEN M. L., 1999, *Juno Regina and the roman matrons* in *Female networks and the public sphere in roman society* in *Acta Inst Roma Fin* 22, pp. 39-52.
- HARLOW M., 2012, *Dress an identity*, Oxford.
- HARRIS W. V., 1980, *Roman terracotta lamps: the organisation of an industry* in *JRS LXX*, pp. 126-145.
- HAYES J. W., 1980, *Ancient lamps in the Ontario museum I: greek and roman clay lamps*, Toronto.
- JACOBELLI L., 1995, *Le pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei*, Roma.

- JACOBELLI L., 2012, *Ruolo e immagine della donna nei medaglioni a soggetto erotico della valle del Rodano* in *Quaderni camerati di studi romanistici. International survey of the roman law*, Napoli, pp. 407-422.
- JOHNS C., 1982, *Sex or symbol: erotic images of Greece and Rome*. London.
- JOHNSON M. TERRY R., 2005, *Sexuality in Greek and Roman society and literature*, London.
- KELLUM B., 1996, *The phallus as signifier: the forum of Augustus and rituals of masculinity* in *Sexuality in ancient art*, Cambridge, pp. 170-183.
- KIEFER O., 1971, *Sexual life in ancient Rome*, London.
- L'ORANGE H. P., 1962, *Eros Psychoporos et sarcophages romains*, in *ActaAArtHist I*, pp. 41-56.
- LARESE A. SGREVA D., 1996, *Le lucerne fittili del museo archeologico di Verona I*, Roma.
- LAURENCE R., 1996, *Roman Pompeii*, London, pp. 77-87.
- LEVI-RICHARDONS S., 2019, *The brothel of Pompeii: sex, class and gender at the margins of roman society*, Cambridge.
- LIZZI R., 1995, *Il sesso e i morti*. In F. Hinard (ed.) *La mort au quotidien dans le monde romain*. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris-Sorbonne 7-9 octobre 1993). pp. 50-51.
- LO PILATO S., 2016, *Aspetti della prassi funeraria tardoantica ad Aeclanum in Territorio insediamenti e necropoli fra tardoantichità e altomedioevo. Atti del Convegno internazionale di studi Territorio e insediamenti fra tarda antichità e alto medioevo Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 13-14 giugno 2013*, Napoli.
- LOURENÇO M. CRAVO S., 2013, *O Conjunto Sepulcral Romano do Monte da Loja (Serpa, Beja)* in *Al Madan II Online* 18, 1, pp. 51-65.
- MARCADÉ J., 1976, *Etruria e Roma: saggio sulla rappresentazione erotica nell'arte etrusca e romana*, Roma.

- MARIGNAN A., 2005, *L'erotisme dans l'antiquité a travers l'iconographie des lampes a huile* in *Lychnological Acts 1. Actes du 1er Congres international d'études sur le luminaire antique* (Nyon - Geneve, 29.9-4.10.2003), Montagnac, pp. 233-234.
- MARIOTTI I., 1978, *Kalendae Lucerninae* in *Riv. Cult. Class. Med.* XX 1978 pp. 1021-1026.
- MASSA S., 1997, *Aeterna Domus: il complesso funerario di età romana del Lugone*, Salò.
- MAZZEO SARACINO L., 1997, *La rappresentazione di vittoria con neujahrgeschenken in un tondo fittile di Suasa: storia e fortuna di un motivo iconografico* in *43 corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina: seminario internazionale di studi sul tema "ricerche di archeologia e topografia" in memoria del Prof Nereo Alfieri : Ravenna 22-26 marzo 1997 a cura di Farioli Campanati R.*, Ravenna, pp. 483-508.
- MCGINN T. A. J., 1998, *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*, New York.
- MENZEL H., 1961, *Lucerna* in *EAA 4 Herm-Mik*, Roma.
- MICHELI M. E., 2011, *Comae Formatae* in *Comae. Identità femminili nelle acconciature di età romana*, Pisa, pp. 49-78.
- MICHELI M. E. SANTUCCI A., 2019, *Veri e falsi nella collezione d lucerne di Giovan Battista Passeri (1694-1780)* in *Ancient lamps from Balkans and beyond. Acts of the 4th international Lychnological congress ("Ex Oriente Lux", Ptuj, 15th-19th of May, 2012)*, Bruges, pp. 297-306.
- MORDILLO CERDAN A., 2022, *Lucernas romanas de epoca julioclaudia procedentes de la intervenciones arqueológicas en el Banco Herrero* in *De la costa interior. Las cerámicas de importación en Hispania. V congreso internacional de la secah. Tomo I*, Madrid.
- MORETTI SGUBINI A. M., 2004, *Eroi Etruschi e Miti Greci: gli affreschi della Tomba François tornano a Vulci*, Calenzano.

- MOSCARA S., 2003, *Motivi iconografici sulle lucerne prodotte a Scoppieto* in RCRF 38 2003, Oxford.
- MOULLOU D., 2015, *Lighting night time activities in antiquity* in Lumina. *Convegno internazionale di studi Urbino 5 - 7 giugno 2013*, Pisa, pp. 199-212.
- MUSTAKALLIO K., 2005, *Roman Funerals: identity, gender and participation* in *Acta Inst Roma Fin* 33, pp. 179-190.
- MYEROWITZ M., 1992, *The domestication of desire: Ovid's Parva Tabella and the theatre of love in Pornography and representation in Greece and Rome*, Oxford.
- NEWBOLD R. F., 1979, *Bodies and boundaries in late antiquity* in *Arethusa*, New York, pp. 93-114.
- NIKOLIĆ S. RAIČKOVIĆ A., 2006, *Ceramic Balsamaria bottles: the example of Viminacium* in *Starinar* LVI/2008, Belgrado, pp. 327-333.
- ORMAND K., 2009, *Controlling desires. Sexuality in ancient Greece and Rome*, London.
- OVIDIO P. N., 1982, *Opere di Publio Ovidio Nasone Volume Primo. Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris* a cura di Adriana Della Casa, Torino.
- PANAZZA P., 1984, *Le lucerne romane della val Camonica*, Brescia
- PATURZO F., 1996, *Arretina vasa. La ceramica aretina da mensa in età romana: arte, storia e tecnologia*, Cortona.
- PAVOLINI C., 1977, *Le lucerne fittili del Museo Nazionale di Napoli* in *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale*, Roma.
- PAVOLINI C., 1981, *Le lucerne nell'Italia romana* in *Società romana e produzione schiavistica. Merci, mercati e scambi nel mediterraneo* a cura di Giardina A. e Schiavone A. Vol. II, Roma.
- PAVOLINI C., 1982, *Ambiente e illuminazione. Grecia e Italia fra il VII e il III secolo a.C.* in *Opus I vol.2* pp. 291-314.

- PAVOLINI C., 1987, *Le lucerne romane fra il III sec. a.C. e il III sec. d.C.* in *Ceramiques Hellenistiques et romaines II* a cura di Leveque P. e Morel J-P., Paris, pp. 139-166.
- PEPE C., 2015, *Morire da Donna: ritratti esemplari di bonae feminae nella laudatio funebris romana*, Pisa.
- PEPPE L., 2016, *Civis Romana. Forme giuridiche e modelli sociali dell'appartenenza e dell'identità femminili in Roma antica*, Lecce.
- PETROCELLI C., 1989, *La stola e il silenzio*, Palermo.
- PFLUG H., 1989, *Römische porträtstelen in Oberitalien: untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein.
- PÖLÖNEN J. 2002, *The division of wealth between men and women in roman succession (ca. 50 BC - 250 AD)* in *Women, Wealth and power in the roman empire* in *Acta Inst Roma Fin 25*, pp. 147-179.
- RAFFAELLI R., 2015, *Conscia lucerna in Lumina. Convegno internazionale di studi Urbino 5 - 7 giugno 2013*, Pisa, pp. 157-150.
- RAVAGNAN G. L., 1983, *Le lucerne di Fabbrica di Altino* in *Aquil Nost 54*, pp. 49-112.
- RICHLIN, A., 2001, *Emotional work: lamenting the Roman dead* in E. Tywalsky and C. Weiss (ed.), *Essays in Honor of Gordon Williams. Twenty-ive Years at Yale*, 229–48. New Haven.
- RISO F., 2012, *Il culto funerario romano: riti sepolcrali e ricorrenze commemorative in Pagani e cristiani. Forme e attestazioni di religiosità del mondo antico in Emilia*, Bologna.
- RIZZO G., 2003, *Instrumenta urbis I. Ceramiche fini da mensa, lucerne e anfore a Roma nei primi due secoli dell'impero*, Roma.
- ROBERT J. N., 1997, *Eros Romain. Sexe et morale dans l'Ancienne Rome*, Paris.

- RODRIGUEZ MARTIN F. G., 2002, *Lucernas romanas del museo nacional de arte romano (Merida)*, Merida.
- RODRIGUEZ MARTIN F. G., 2005, *Las lucernas de la villa romana de Torre Aguila (Barbano, Badajoz)*, Merida.
- ROSSETTO L., 2022, *Le lucerne romane della fondazione Fioroni di Legnago*, Verona.
- ROSSI C., 2018, *Il baule della sposa. Amuleti, simboli e ideali in una tomba di Este romana* in *RdA* anno XLII 2018, pp. 95-132.
- ROULET X., 2019, *L'éclairage de l'espace domestique dans l'Italie romaine: étude préliminaire a la restitution en 3D* in *Ancient lamps from Balkans and beyond. Acts of the 4th international Lychnological congress ("Ex Oriente Lux", Ptuj, 15th-19th of May, 2012)*, Bruges, pp. 433-442.
- SALLES C., 1994, *Le prostitute di Roma* in *L'amore e la sessualità*, Bari
- SANDE S., 2018, *Prostitutes and entertainers at Rome, Did they leave memories of themselves* in *The roman courtesan. archaeological reflections of a literary topos* in *Acta Inst Roma Fin 46*, pp. 221-227.
- SANTUCCI A., 2015, *Le lucernae fictiles di Giovan Battista Passeri* in *Lumina. Convegno internazionale di studi Urbino 5 - 7 giugno 2013*, Pisa, pp. 49-66.
- SASSI M. G., 2015, *La lucerna negli autori latini: immagini, metafore, espressioni proverbiali* in *Lumina. Convegno internazionale di studi Urbino 5 - 7 giugno 2013*, Pisa, pp. 151-156.
- SCHEID J., 1984, *Contraria facere: renversements et déplacements dans les rites funéraires* in *AIONArchStAnt* , pp. 117-139.
- SCHEID J., 2011, *Quando fare è credere: i riti sacrificali dei romani*, Roma.
- SCHEID J., 2019, *Rites et religion à Rome*, Paris.
- SCRINARI V. S. M., 1972, *Catalogo delle sculture romane. Museo Archeologico di Aquileia*, Roma.
- SERS O., 2001, *Petrone Satiricon*, Paris.

- SLANE K. W., 1990, *Corinth: results of excavations conducted by the american school of classical studies at Athens Vol XVIII Part II*, Princeton.
- SPAGNOLO GARZOLI G., 2019, Lucerne fittili nei corredi funerari del Piemonte antico: significati escatologici e culturali in *Ancient lamps from Balkans and beyond. Acts of the 4th international Lychnological congress* ("Ex Oriente Lux", Ptuj, 15th-19th of May, 2012), Bruges, pp. 479-486.
- SPERTI L., 2016, *Monumenti funerari con "Matrone" filellene tra Aquileia, Roma e le Provincie* in *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano tra tarda repubblica e primo impero*. Atti del Convegno di Venezia 16-17 Ottobre 2014 a cura di Francesca Cenerini e Francesca Rohr Vio, pp. 195-216.
- ŠTERBENC ERKER D., 2011, *Gender and Roman Funeral Ritual*, in V. Hope, J. Huskinson (eds.), *Memory and Mourning in Ancient Rome*, Oxbow, pp. 40-60.
- STRONG A. K., 2016, *Prostitutes and matrons in the roman world*, New York.
- TANNAHILL R., 1980, *Sex in history*, London.
- TRAMUNTO M., 2009, *Concubini e concubine nell'Italia romana*, Fabriano.
- VAIANI E., 2015, *Alle origini della ricerca sulle lucerne antiche. Il seicento (1621-1691)* in *Lumina. Convegno internazionale di studi Urbino 5 - 7 giugno 2013*, Pisa, pp. 11-32.
- VAN ANDRIGA W. DUDAY H. LEPETZ S. JOLY D. LIND T., 2013, *Mourir a Pompei: Fouille d'un quartier funeraire de la necropole romaine de porta nocera vol.I-II*, Roma.
- VARONE A., 2000, *L'erotismo a Pompei*, Roma.
- VERMEULE E., 1979, *Aspects of death in early greek art and pottery*, Berkeley, pp. 145-178.
- VOUT C., 2013, *Sex on show: seeing the erotic in Greece and Rome*. Los Angeles.

- VUCETIC S., 2022, *Roman provincial sexualities: Constructing the body, sexuality, and gender through erotic lamp art* in *J. soc. Archaeol* 22 issue 3, pp. 1-19.
- VUCETIC S., 2023, *Sexual art on Roman lamps: analysis of provincial data* in *J. Rom. Archaeol.* 36 (2023), pp. 23-49.
- WALTERS J., 1997, *Invading the roman body: manliness and impenetrability in roman thought* in *Roman sexualities*, Princeton.
- WHEELER-REED D., 2017, *Regulating sex in the roman empire: ideology, the bible and the early christians*, London.
- WILMET L., 2003, *Lampes a volutes du Musee de Louvain-la-Neuve (Belgique)* in *Nouveautés Lychnologiques*, pp. 237-250.
- ZUPANEK B. RAVNIK M. MISKEC A., 2019, *Roman oil lamps as political messages: images of victory, valor and imperial power in Ancient lamps from Balkans and beyond. Acts of the 4th international Lychnological congress* ("Ex Oriente Lux", Ptuji, 15th-19th of May, 2012), Bruges, pp. 531-535.