

UN COMMENTO AGLI EPIGRAMMI DELL'EXEDRA Y NELLA CASA DEGLI EPIGRAMMI A POMPEI

FEDERICA SCICOLONE*

Il presente articolo offre un commento letterario ai poemi greci rinvenuti nell'*exedra* y della Casa degli Epigrammi a Pompei (V.1.18), a corredo dei *pinakes* dipinti su due delle tre pareti della stanza. Si tratta di quattro epigrammi, oggi quasi del tutto perduti, che integravano le tre pitture sulla parete nord della stanza e nel pannello centrale della parete ovest. Il commento si propone di evidenziare il dialogo esistente tra apparato testuale e iconografico all'interno della complessa decorazione parietale dell'*exedra* y. A tal fine si sottolineano, attraverso un'analisi puntuale, i riferimenti alla tradizione letteraria greca e latina che emergono dalla lettura dei quattro epigrammi. Strategie di intertestualità e allusione, così come emergono dal commento che segue, permettono di mettere in luce il ruolo dell'*exedra* come fulcro culturale della Casa, probabilmente con funzione di stanza di lettura e destinazione ultima delle *ambulationes* che i visitatori della Casa svolgevano nel circostante peristilio.

The present contribution provides a literary commentary on the epigrams from the exedra y of the House of the Greek Epigrams in Pompeii (V.1.18), which accompany the pinakes painted on two of the three walls of the room. More specifically, these four epigrams, now almost entirely lost, complemented the scenes represented on the north wall and in the central panel of the west wall. This commentary highlights the dialogue between the textual apparatus and the iconography which constituted the room's elaborate decorative programme. To this end, this work places emphasis, via a detailed textual analysis, on the references to the Greek and Latin literary traditions which are embedded in the four epigrams examined. Strategies of intertextuality and allusion, as they emerge from the following commentary work, allow to shed light on the key cultural role of the exedra, possibly a reading room for intimate gatherings and the ultimate end of the visitors' ambulationes in the peristyle of the House.

* Scuola Superiore Meridionale (f.scicolone@ssmeridionale.it).

Questo studio è stato condotto nell'ambito del progetto PRIN PNRR 2022 "Epigraphic Poetry in Ancient Campania", (P2022SFXHC), finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, che vede la partecipazione dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", dell'Università di Napoli "Federico II", dell'Università di Foggia e dell'Università del Molise. Una versione sintetica di questo commento sarà pubblicata nelle schede dedicate agli epigrammi nel database MetrICa. I testi presentati sono basati su una nuova autopsia, ove possibile, delle tracce ancora visibili, effettuata nel mese di febbraio 2025.

La Casa degli Epigrammi, situata nella parte settentrionale dell'*Insula* 1 nella *Regio* V, accessibile da Via del Vesuvio e da Vicolo delle Nozze d'Argento, fu rinvenuta alla fine del 1875 e scavata fino al 1877. L'*exedra* y, da cui provengono gli epigrammi qui discussi, fu riportata alla luce agli inizi del 1876¹. Si tratta di una stanza di dimensioni piuttosto ridotte (larga ca. 2.85 m, alta 2.90 m e profonda ca. 2.28 m) situata all'angolo nord-est del peristilio e caratterizzata da ricche decorazioni in Secondo Stile databili al terzo quarto del I sec. a.C.². Viene identificata come un *cubiculum diurnum* per pause di lettura e conversazione in piccoli gruppi di due o tre visitatori, che potevano soffermarsi sulle scene dipinte e al tempo stesso fruire delle attività musicali e di intrattenimento che si svolgevano nelle stanze vicine (nello specifico, l'*exedra* o e il *triclinium* p)³. Gli epigrammi, dipinti in bianco nella parte bassa dei pannelli, a un'altezza di circa 90 cm dal pavimento, presentano lettere tondeggianti alte 0.5-0.6 cm. Questi dati suggerirebbero che i testi non fossero immediatamente visibili ai visitatori della stanza, ma che necessitassero di un'attenta osservazione e reiterata lettura, possibilmente da seduti. Negli epigrammi si attestano, inoltre, lettere corsive e lunate (*sigma*, *epsilon*, *omega*) che confermano la datazione di fine I sec. a.C. della decorazione parietale.

Per comprendere il significato degli epigrammi all'interno del programma decorativo della stanza, è utile riassumere brevemente il contenuto delle scene dipinte. La parete nord consta di tre pannelli in sequenza (originariamente alti 0.94 m e larghi 0.59 m) raffiguranti tre episodi ben noti nella tradizione letteraria e aneddotica greco-latina: il pannello a sinistra ritrae la dedica da parte di tre fratelli a Pan delle loro reti da pesca e da caccia, ed è corredato dall'epigramma di Leonida di Taranto AP 6.13 (CIL IV 3407, 2); nel pannello centrale, appare il confronto tra Omero e i giovani pescatori che gli rivolgono un indovinello, il cui testo era altresì dipinto nella parte inferiore del pannello (CIL IV 3407, 5); a destra era infine dipinto il confronto tra il tralcio di vite e il capro che ne consuma i frutti, la cui pittura è oggi quasi interamente perduta, insieme all'epigramma di Eveno di Ascalona AP 9.75 (CIL IV 3407, 6).

Sulla parete ovest, il pannello centrale (alto 1.01 m e largo 0.57 m) raffigura la lotta tra Eros e Pan alla presenza di Afrodite e un epigramma non attestato nell'*Anthologia* o in altri contesti epigrafici descrive la scena (CIL IV 3407, 1). Tale pannello è affiancato a destra da un pannello di dimensioni inferiori (alto 0.93 m e largo 0.41 m) circondato da cornice rossa e raffigurante una figura femminile alata, interpretabile come Flora o *Hora* d'Autunno, ritratta in forma di statua su un piedistallo; con le due mani solleva i lembi del chitone, contenente i frutti della stagione⁴.

¹ DILTHEY 1876, p. 294; SOGLIANO 1876, p. 29.

² STROCKA 1995, p. 276. Le dimensioni della stanza sono variabili: la larghezza varia da 2.82 m (parete nord) a 2.91 m (parete sud) e la profondità da 2.26 m (parete est) a 2.30 m (parete ovest). Come confermato da STROCKA 1995, pp. 272-273, allo stesso periodo delle pitture si può datare la soglia mosaicata dell'*exedra*, conservata per tutta la lunghezza dell'ampio ingresso sud che si affaccia direttamente sul peristilio (1.32 m). La soglia presenta due pannelli a cassettoni a motivi bianchi e neri al centro, racchiusi tra due pannelli più piccoli con motivo a diamante, e si fonde perfettamente con il pavimento della stanza a mosaico bianco, decorato da una cornice nera.

³ STROCKA 1995, pp. 270-271. Sul ruolo culturale dell'*exedra* y in relazione alle altre stanze che si affacciavano sul peristilio, si veda il contributo in corso di pubblicazione di SCICOLONE 2025.

⁴ Lo spazio a sinistra del pannello centrale era occupato da una porta, larga 0.72 m, che metteva in comunicazione l'*exedra* y con l'adiacente corridoio q, e che fu murata già anticamente (con ogni probabilità prima del restauro della sezione adiacente della parete sud, successivo al terremoto del 62 d.C.; si veda MAU 1882, p. 255). Tuttavia, come osservato da STROCKA (1995, p. 273), la pittura murale conservata sulla parete ovest non copriva la porta murata: il pannello centrale presenta una fuga verticale distante 0.05 m dal bordo settentrionale della porta, e tiene quindi conto del suo telaio in legno. Questo porta a concludere che il programma decorativo dell'*exedra* sia stato eseguito conside-

Il *pinax* centrale sulla parete est dell'*exedra* (alto 0.92 m e largo 0.70 m), raffigurante una statua dorata di Dioniso disteso su una massiccia base rotonda, con una pantera ai suoi piedi, già all'epoca degli scavi non presentava tracce testuali leggibili nella parte inferiore, che appariva molto rovinata⁵. Anche questo pannello è affiancato da due pitture di dimensioni inferiori (alte 0.91 m e larghe 0.40 m), in cornice rossa, raffiguranti figure femminili su piedistalli che, analogamente al pannello sulla parete ovest, creano l'illusione di statue all'interno di nicchie nella parete⁶: il pannello di sinistra presenta una figura femminile alata su base rettangolare che suona una cetra, probabilmente una rappresentazione di Psiche, emblema dell'intelletto umano, che è giustapposta alla figura di Flora o Autunno sulla parete opposta, portatrice dei doni della natura e quindi legata ai piaceri terreni; il pannello di destra, oggi gravemente danneggiato, ritraeva una figura femminile senza ali, con corona, lungo chitone e braccio sinistro teso in un gesto di invito, generalmente interpretata come una sacerdotessa⁷, che introduceva i visitatori alla cornice sacrale delle scene dipinte nella stanza.

I soggetti dipinti intessono dunque un dialogo tematico tra le due facce dell'animo umano, combattuto tra godimento e moderazione: da un lato, Pan e Dioniso evocano passioni e sentimenti smodati; dall'altro, Afrodite, Eros e Omero alludono all'amore gentile e alla superiorità dell'intelletto (superiorità che, come si evince dal commento sottostante, viene messa in discussione, nel pannello centrale della parete nord, dall'arguzia dei semplici pescatori). Gli epigrammi illustrano i significati e i contenuti delle pitture, rendendo esplicito l'elevato livello di erudizione dei proprietari della Casa attraverso citazioni colte e rielaborazioni tratte dalla tradizione epigrammatica e dalla letteratura precedente. Il commento che segue metterà in luce il modo in cui il *medium* dell'epigramma consente di sviluppare le tematiche evidenziate in uno scambio intertestuale con altri generi e modelli letterari.

CIL IV 3407, 1 (parete ovest, pannello centrale)

Ὁ θρασὺς ἀνθέστακεν Ἔρως τῷ Πανὶ παλαίῳ,
 χά Κύπρις ὧδ' ἐίνει, τίς τίνα πρῶτος ἐλεῖ.
 ἰσχυρὸς μὲν ὁ Πᾶν καὶ καρτερός, ἀλλὰ πανούργος
 ὁ πτανός καὶ Ἔρως· οἴχεται ἡ δύναμις.

*Eros audace si contrappone a Pan nella lotta,
 e Cipride medita con ansia su chi sconfiggerà l'altro per primo.
 Pan è forte e potente, ma scaltro
 è anche Eros alato; svanisce la forza*⁸.

rando la presenza della porta nella stanza e che non vi sia nessuna pittura mancante nella parete ovest.

⁵ STROCKA 1995, p. 284; BERGMANN 2007, p. 88. MOORMANN 1988, p. 163 interpreta la statua come una rappresentazione di Arianna. Inoltre, nonostante sia impossibile da dimostrare, STROCKA (1995, p. 286) avanza l'ipotesi che l'epigramma dipinto all'interno di questo pannello con Dioniso fosse AP 6.44 di Leonida di Taranto (HE 94; attribuzione incerta, si veda il commento di GOW – PAGE 1965, p. 391).

⁶ MOORMANN 1988, pp. 162-164; STROCKA 1995, pp. 279 e 284; BERGMANN 2007, pp. 82-83 e 88.

⁷ STROCKA 1995, p. 285. La figura potrebbe reggere un oggetto tondeggiante o un globo non più visibile, come suggerito da MOORMANN 1988, p. 164, che propone di interpretarla come Urania.

⁸ Traduzioni dell'autore; cf. PIAZZI 2007, pp. 192-194; PRIoux 2008, pp. 32 e 37-38; SQUIRE 2009, pp. 181-183. Nella presente edizione dei testi, riporto sottolineate le porzioni di testo presenti nell'edizione di Dilthey del 1876, ma che oggi non sono più visibili. Tra parentesi quadre si riportano le integrazioni di Dilthey rispetto alle sue letture *in situ*, sempre secondo la sua edizione.

L'epigramma appartiene al pannello centrale della parete ovest (alto 1.01 m, largo 0.57 m), raffigurante una scena di lotta tra Eros e Pan alla presenza di Afrodite che giudica. Nonostante lo stato di forte deperimento della parete, il pannello appare circondato sul lato inferiore da una fascia nera con motivi chiari floreali, separata dalla parte superiore da un sottile profilo bianco, e sui tre lati da cornici sfalsate di colore ocra (esternamente), rosso e rosa (al centro), e nero (internamente). Eros, ritratto a sinistra e ormai visibile solo dalla vita in giù, affronta Pan, che spicca al centro della scena per la sua carnagione rosso scura. Presiede Afrodite, con diadema e veste drappeggiata giallo scuro su chitone violaceo, che si erge sul lato destro in posizione avanzata rispetto alle altre due figure, reggendo la verga tra le braccia incrociate sul grembo. Fa da sfondo un edificio a pianta circolare circondato da colonne, che evoca la forma del santuario di Afrodite a Cnido.

L'epigramma, in due distici, è distribuito su quattro righe di scrittura corrispondenti al totale di versi di cui è composto, che confermano dunque il rispetto della divisione metrica⁹. Il testo è dipinto sulla parete su un'area color ocra interna alla scena, che ne rappresenta il pavimento. Allineato lievemente a sinistra, si estende verso destra fino ai due terzi della composizione, arrestandosi alla figura di Afrodite in primo piano sulla scena. Va notata la patina dorica (ἀνθέστακεν, v. 1), che assicura un'atmosfera bucolica al componimento (cf. Mel. *AP* 5.139 = *HE* 29 per una simile caratteristica in un epigramma che menziona Pan e gli *Erotes*). L'epigramma non è attestato nell'*Anthologia* o in altri contesti epigrafici, ma non è dato sapere se la sua attribuzione a un autore sia andata persa nel processo di antologizzazione. Sulla base delle conoscenze attuali, l'epigramma si presenta dunque come un componimento originale, che potrebbe essere stato creato con funzione complementare ed esegetica rispetto alla scena dipinta nel pannello (GIGANTE 1979, p. 72). In maniera analoga, gli altri epigrammi dell'*exedra* y di attribuzione certa sembrano essere stati selezionati da un *corpus* più ampio per dialogare con le pitture corrispondenti.

Il poema insiste non soltanto sul tema della lotta tra forza fisica e forza emotiva, con Eros che primeggia su tutto (*omnia vincit Amor*, Verg. *Ecl.* 10.69, enfatizzato attraverso il gioco al v. 1 tra il nome di Πάν e il neutro πᾶν, 'tutto', evocato dal nome del dio), ma più specificatamente sul contrasto tra un dio associato alla natura selvaggia (Pan) e uno che, nel contesto del carme, è associato a emozioni controllate e all'intelletto umano (Eros). Tale differenza si riflette anche nella postura dei due contendenti: Eros usa prese controllate e regolari, dimostrando conoscenza delle regole del combattimento corpo a corpo, mentre Pan si lancia nella lotta alla cieca, contando solo sulla sua forza e superiorità fisica¹⁰. Nonostante l'epigramma sia un componimento originale, il tema è già attestato in iconografia e appare noto in letteratura (Servio *ad Verg. Ecl.* 2.31 *a poetis fingitur cum Amore deo luctatus, et ab eo victus, quia "Amor omnia vincit"*)¹¹. In aggiunta a ciò, si rilevano nel testo riferimenti a *iuncturae* attestate nel genere epigrammatico. Da notare anche i numerosi punti di contatto nel linguaggio dell'epigramma con l'*Ippolito* di Euripide, probabilmente alla luce della contrapposizione tra impulso erotico incontrollabile e raziocinio, su cui si incentra anche la tragedia euripidea. A livello strutturale, l'epigramma si sviluppa sull'alternanza tra le due divinità, Eros e Pan al v. 1, menzionate in posizione invertita nel secondo distico dell'epigramma. Tale alternanza evoca la lotta interna dell'essere umano

⁹ *Ed. pr.* DILTHEY 1876, p. 297 (con commento a pp. 296-300 e disegno in tav. d'agg. P), già trascritto in SOGLIANO 1876, pp. 29-30; DILTHEY 1876b, pp. 2-10; KAIBEL 1103; *CIL* IV 3407, no. 1. Discusso in NEUTSCH 1955, pp. 164-172; ROSSI 2001, pp. 65-66; BERGMANN 2007, pp. 82-88; PRIoux 2008, pp. 31-35; analisi generale in GIGANTE 1979, pp. 71-75 (71-72 sull'epigramma in questione); SQUIRE 2009, pp. 176-189.

¹⁰ Come dimostrato da NEUTSCH 1955, p. 166; STROCKA 1995, p. 285.

¹¹ Si veda MACLACHLAN 2001; PRIoux 2008, pp. 44-48; LEHMANN 2022, pp. 437-454.

tra i due impulsi evocati dalle divinità. Afrodite, coerentemente con il suo ruolo di mediatrice, appare in posizione centrale nel testo, nel primo emistichio del v. 2.

1 Ὁ θρασὺς ... Ἔρως: il contesto antagonistico che vede contrapposti Eros e Pan è evocato dalla struttura del primo verso, in cui il nome Ἔρως si trova in forte iperbato al centro del verso, esattamente giustapposto al nome del rivale Pan. Sulla convenzionale caratterizzazione di Eros come 'audace', si veda già Eur. fr. 430 Kannicht, sul dio definito da Fedra come suo τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον; Aristofonte fr. 11.4-5 K.-A. (citato in Athen. 13.563b) Ἔρως ... θρασὺς καὶ σοβαρός; Posid. *AP* 5.213,4 (*HE* 4; 130 A.-B.) Ἐρωτι θρασεῖ χρώμενος ἡγεμόνι; Ap. Rh. 3.687 θρασέες ... Ἐρωτες. Cf. Filodemo *AP* 5.25,5-6 (3 *GP*; 5 Sider) θρασύς, ἡδ' ὅταν ἔλκη / πάντοτ' Ἔρως, emendato da SIDER 1997 ad loc. in θρασεῖα, riferito all'amata Cidilla, nonostante il θρασύς dei mss. P/Pl sembri più probabile (anche alla luce del parallelo fornito da Theoc. 1.130 ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπ' Ἐρωτος ἐς Ἄιδαν ἔλκομαι ἤδη per l'amante 'trascinato' da Eros). Si veda anche Eur. *Hipp.* 937 τί τέρμα τόλμης καὶ θράσους γενήσεται; e 940 πανοῦργος, sull'audacia di Ippolito, che evoca la connotazione di Eros come θρασύς e πανοῦργος nell'epigramma dell'*exedra* y.

ἀνθέστακεν ... τῷ Πανὶ παλαίῳ: ἀνθίστημι indica opposizione in combattimento già in Hom. *Il.* 20.70-71 Ἥρῃ δ' ἀντέστη ... Ἄρτεμις e 72 Λητοῖ δ' ἀντέστη σῶκος ἐριούνιος Ἑρμῆς. La combinazione tra i verbi παλαίω e ἀνθίστημι potrebbe evocare una simile contrapposizione (con una forma di ἀνίστημι invece dell'ἀνθίστημι dell'epigramma pompeiano) in *Od.* 4.343 = 17.134 ἐξ ἔριδος Φιλομηλείδῃ ἐπάλαισεν ἀναστάς, su Odisseo che sconfigge a Lesbo in una gara di lotta Filomelide (su cui cf. Ellanico *FGrH* 4 F 150). Si veda anche Pi. *P.* 9.26-27, su Apollo che si innamora della ninfa Cirene mentre la osserva combattere a mani nude un leone, e quindi in un contesto di antitesi tra indole selvaggia e raffinato sentimento amoroso, che ricorda quello evocato dall'epigramma in questione.

2 Κύπρις ὠδεῖναι: DILTHEY (1876b, p. 3, n. 4) legge sulla parete ὠιδεῖναι, ma stampa ὠδίνει nella sua edizione (DILTHEY 1876, p. 297). L'ispezione *in situ* permette solo di confermare [ὠ]δεῖναι, lettura qui riportata. Cf. Antip. Sid. *AP* 7.30,6 (*HE* 17) ὅλος ὠδίνεις Κύπριδι θερμότερη, detto di Anacreonte. Accezione simile del verbo in Soph. *Aj.* 794 καὶ μὴν θυραῖος, ὥστε μὲν ὠδίνειν τί φής; Eur. *Hipp.* 258-259 τὸ δ' ὑπὲρ δισσῶν μίαν ὠδίνειν / ψυχὴν χαλεπὸν βάρος.

τίς τίνα πρῶτος ἐλεῖ: cf. Lucil. *AP* 11.183,3 (Floridi 70) τίς πρῶτος κακοποιὸς ἐλήλυθε; sul poliptoto del pronome, si veda anche *id.* 11.214,2 (Floridi 87) τίς τούτων ἄξιός ἐστι τίνος; Pallada *API* 317,2 τίς τίνος ἐστὶ λίθος. Su αἰρέω e i suoi composti per indicare vittorie in gare di lotta, cf. Theoc. 22.115, πῶς γὰρ δὴ Διὸς υἱὸς ἀδηφάγον ἄνδρα καθεῖλεν;, sulla lotta tra Polluce e Amico, re dei Bebrici; Herod. 1.53 ἄνδρας δὲ Πίσῃ δις καθεῖλε πυκτεύσας. In una contesa tra due divinità, si veda Hom. *Od.* 8.330-332 ὥς καὶ νῦν Ἥφαιστος ἐὼν βραδὺς εἶλεν Ἄρηα / ὠκύτατόν περ ἐόντα θεῶν οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν, / χωλὸς ἐὼν τέχνησι τὸ καὶ μοιχάγρ' ὀφέλλει, in cui Efesto, come l'Eros dell'epigramma pompeiano, primeggia con l'astuzia e non per superiorità fisica (in questo caso, sulla velocità di Ares)¹².

¹² Cf. l'aggettivo πολύφρονος che qualifica Efesto al v. 327 e il πανοῦργος per Eros al v. 3 dell'epigramma in esame. Può essere interessante osservare che nell'episodio omerico Afrodite, immobilizzata a letto dalle catene di Efesto, è spettatrice e vittima passiva dello scherno degli dèi (spec. ai vv. 335-343). Anche nell'epigramma pompeiano la dea assiste passivamente, in questo caso alla lotta tra Eros e Pan, e in uno stato di agitazione (ὠδεῖναι, v. 2) che potrebbe

3 ἰσχυρός ... καὶ καρτερός: ἰσχυρός qualifica una divinità in Aesch. *Supp.* 302 ἄλοχος ἰσχυρὰ Διός, di Era; cf. Ar. *Pl.* 946. L'aggettivo καρτερός è usato come epiteto di Eracle, per indicarne la forza fisica, in Ar. *Ra.* 464 e Theoc. 17.26. Viene usato per Zeus, sempre in riferimento alla sua forza, in Aesch. *Sept.* 517. Per una sintesi degli utilizzi dell'aggettivo, anche per indicare una forza astratta (soprattutto nella frase κρατερόν μένος, frequente nei poemi omerici), si veda la discussione in VAN BEEK 2022, pp. 195-200. I due aggettivi (ἰσχυρός e καρτερός) appaiono insieme già in Bacch. *Dith.* 4 (*Od.* 18), vv. 38-41 ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον / ὧδε καὶ θρασύν, ὃς τ<ος>ούτων / ἀνδρῶν κρατερόν σθένος / ἔσχεν, di Teseo, passo che include anche l'aggettivo θρασύς utilizzato al v. 1 dell'epigramma per qualificare Eros.

πανοῦργος: cf. l'*hapax* τριπανοῦργος, con prefisso intensivo, riferito a Eros in Mel. *AP* 12.57,4 (*HE* 111); si veda anche Eur. *Hipp.* 1400 Κύπρις γὰρ ἡ πανοῦργος ὧδ' ἐμήσατο, pronunciato da Artemide a proposito di Afrodite in dialogo con Ippolito. La ricezione ellenistica del modello euripideo sembra confermata anche dalla descrizione ugualmente negativa di Afrodite offerta da Dafni in Theoc. 1.100-103. Nell'epigramma, invece, l'astuzia dell'erotismo raffinato di Eros, evidenziata dall'aggettivo, si scontra con la sessualità violenta di Pan. Da notare anche la definizione del dio come πανοῦργος nella risposta ironica di Zeus a Eros in Luc. *Dial. deor.* 6(2).1: ἦ διότι μὴ πώγωνα μηδὲ πολιὰς ἔφυσας, διὰ ταῦτα καὶ βρέφος ἀξιοῖς νομίζεσθαι γέρων καὶ πανοῦργος ὢν;

4 ὁ πτανός ... Ἔρω: cf. Eur. *Hipp.* 1274-1275 sempre di Eros e, in contesti epigrammatici, Mel. *AP* 12.23,3 (*HE* 99), 12.76,3 (*HE* 89) e 113,1 (*HE* 62); anon. *AP* 9.108,2; anon. *AP* 12.111,1; *API* 250,1; si veda specialmente *API* 251,1 πτανῶ πτανὸν Ἔρωτα τίς ἀντίον ἔπλασ' Ἔρωτι;, di Eros e Anteros in lotta tra loro, e v. 3 su Eros come ὁ δὲ θρασύς, in modo simile al v. 1 dell'epigramma pompeiano qui discusso.

οἴχεται ἡ δύναμις: intesa come forza del corpo¹³, come in Hom. *Il.* 5.472 πῇ δὴ τοι μένος οἴχεται. Lo stesso uso del verbo appare in *Il.* 13.219-220 ποῦ τοι ἀπειλαὶ / οἴχονται e 24.201 πῇ δὴ τοι φρένες οἴχονται; cf. Theoc. 2.19 πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότησαι. Nell'epigramma, δύναμις può intendersi non solo come vigore fisico, ma più generalmente come nozione astratta di forza, influenza incontrollabile, in lotta con l'intelletto umano e il razziocinio.

CIL IV 3407, 2 (parete nord, pannello ovest)

[οἱ τρισσοὶ τοι ταῦτα τὰ δίκτυα θῆκαν ὅμαιμοι,
 ἀγρότα Πάν, ἄλλης ἄλλ]ο[ς ἀπ' ἀγρεσίης·
 ὦν ἀπὸ μὲν πτηνῶν Πίγρης τάδε, ταῦτα δὲ Λάμις]
 τ[ετραπό]δ[ων, Κλείτωρ δ' ὁ τρίτος εἰναλίωv.
 ἀνθ' ὧν τῷ μὲν πέμπε δι' ἡέρος εὖστοχον ἄγρην,
 τῷ δὲ δι[ὰ δρυμῶν, τῷ δὲ δι' ἡτόνων].

rispecchiare quello (non esplicitato) di Afrodite nel passo odissiaco; tuttavia, nell'epigramma Afrodite assiste da una posizione di potere che deriva dal suo ruolo di giudice della gara, ruolo su cui l'epigramma non si concentra ma che viene chiarito dalla raffigurazione della dea nel *pinax*.

¹³ GIGANTE 1979, p. 72, n. 13.

*Tre fratelli ti hanno dedicato queste reti,
Pan cacciatore, ognuno da una caccia diversa;
tra loro, Pigre queste per i volatili, queste Damis
per i quadrupedi, e Cleitore, il terzo, per i pesci.
In cambio, manda una caccia fortunata al primo in aria,
al secondo nei boschi e al terzo sulle rive.*

L'epigramma fa parte del pannello ovest della parete nord nell'exedra y. La parete nord, alta 4.30 m - 4.50 fino al rivestimento moderno, è coperta da uno strato di cemento fino a un'altezza di 2.90 m, sul quale è stato ricollocato ciò che resta dei pannelli dipinti. Nonostante il loro stato di forte deperimento, il pannello ovest (alto 0.94 m, largo 0.59 m in origine, ora 0.53 m) è ancora identificabile come una scena di dedica da parte di tre fratelli (un pescatore, un cacciatore e un uccellatore) delle loro reti da caccia al dio Pan, rappresentato in forma di statua di culto in cima a una colonna tozza su piedistallo quadrato. Il dio, raffigurato con testa di capra, reggerebbe un *lagobolon* sul braccio sinistro (come notato da STROCKA 1995, p. 281), da cui pende una pelliccia di colore scuro, e un oggetto biforcuto nella mano destra, probabilmente una fionda, oggi non più visibili. I tre fratelli circondano la colonna formando un semicerchio; tra questi, si distingue ancora sulla parte destra del pannello il cacciatore, che si rivolge in preghiera alla statua del dio sollevando il braccio destro, mentre regge una lancia nel sinistro. In primo piano davanti a lui, il suo cane da caccia di colore chiaro balza verso la colonna. Un altro fratello, la cui ombra è proiettata al suolo alla sua destra, è ancora visibile in primo piano a sinistra, ritratto di spalle mentre solleva il braccio destro verso Pan in preghiera. Un albero di colore nerastro si staglia dal retro della colonna, avvolgendola con il suo tronco e proiettando i suoi rami verso l'alto, adesso molto sbiaditi. Dal tronco, intorno alla parte centrale della colonna, pendono le reti dedicate dai fratelli, anch'esse appena visibili.

L'epigramma, oggi interamente perduto, era dipinto nella parte inferiore del campo pittorico, al di sotto delle figure dei due fratelli in primo piano a sinistra¹⁴. Diltthey lo identifica come il già noto epigramma *AP* 6.13 di Leonida di Taranto (*HE* 46) dalle esigue tracce individuate sul pannello, che trascrive nella sua edizione con caratteri maiuscoli e che consistono nell'*omicron* di ἄλλος al v. 2, il *tau* iniziale e il *delta* in τετραπόδων al v. 4, e la sequenza τῷ δὲ δι- nel pentametro finale. Il tema del pannello è oggetto di due sequenze epigrammatiche nell'*Anthologia*, *AP* 6.11-16 e 179-187¹⁵. Tra questi, l'epigramma di Leonida sembrerebbe il più antico, e quindi il modello degli altri poemi nelle due sequenze, seguito dal poema di Antipatro di Sidone (*AP* 6.14) che varia il precedente leonideo: Πανὶ τὰδ' αὐθαιμοὶ τρισσοὶ θέσαν ἄρμενα τέχνας / Δᾶμις μὲν θηρῶν ἄρκυν ὀρειονόμων, / Κλείτωρ δὲ πλωτῶν τάδε δίκτυα, τὰν δὲ πετηνῶν / ἄρρηκτον Πίγρης τάνδε δεραιοπέδαν. / τὸν μὲν γὰρ ξυλόχων, τὸν δ' ἥερος, ὃν δ' ἀπὸ λίμνας / οὐ ποτε σὺν κενεοῖς οἶκος ἔδεκτο λίνοις.

¹⁴ *Ed. pr.* DILTHEY 1876, p. 307 (con commento a pp. 305-307, disegno in tav. d'agg. P). Già trascritto in SOGLIANO 1876, pp. 29-30; DILTHEY 1876b, pp. 10-11; KAIBEL 1103; *CIL* IV 3407, no. 2. Discusso in NEUTSCH 1955, p. 158; GIGANTE 1979, pp. 71-75 (72-73 sull'epigramma in questione); ROSSI 2001, pp. 66-67; BERGMANN 2007, pp. 82-88; PRIoux 2008, pp. 31-35.

¹⁵ Si veda la discussione in GOW-PAGE 1965, pp. 34-35 su Antip. Sid. *AP* 6.14 (*HE* 1) e p. 356 su Leon. *AP* 6.13; LAURENS 1989, pp. 80-83; GUTZWILLER 1998, pp. 241-243; COUGHLAN 2016, pp. 45-48; MASSIMILLA 2016, pp. 175-183.

L'epigramma consta di tre distici che, secondo la lettura di alcune lettere da parte di Dilthey, dovevano essere stati riprodotti sulla parete rispettando la divisione metrica del testo. Il suo contenuto è illustrato dal pannello dipinto¹⁶, in un rapporto complementare tra testo e supporto visivo che si integrano reciprocamente. Come già evidenziato¹⁷, il poema presenta una struttura molto chiara: il primo distico contiene l'invocazione a Pan e la descrizione della dedica collettiva da parte dei fratelli (τὰ δίκτυα), utilizzando nell'esametro (v. 1) espressioni che enfatizzano il loro rapporto di consanguineità (ὄμαιμοι), mentre il pentametro (v. 2) procede a delineare la differenza tra loro attraverso il poliptoto ἄλλης ἄλλος. Il secondo distico approfondisce le differenze tra i tre fratelli, specificandone i nomi e i rispettivi ambiti di caccia, attraverso la menzione dei diversi tipi di prede; contribuisce a enfatizzare le differenze tra i dedicanti anche la *variatio* interna al secondo distico, con ταῦτα che varia τάδε al v. 2, e con entrambi gli accusativi a loro volta variati dalla forma ὁ τρίτος al v. 4. Il terzo distico conclude il poema con la preghiera a Pan e la richiesta di χάρις futura, nella forma di una caccia propizia nei rispettivi domini di interesse, in cambio della dedica degli strumenti lavorativi; a livello strutturale, il terzo distico esprime un equilibrio tra i rapporti di uguaglianza e differenza tra i fratelli espressi nei versi precedenti, attraverso la ripetizione simmetrica, per ciascuno dei tre fratelli, della struttura composta dal pronome al dativo τῷ seguito dal complemento διὰ + genitivo.

Un parallelo strutturale per la richiesta di χάρις futura rivolta alla divinità, in cambio di triplice offerta, si può trovare in Theoc. *AP* 9.437,15-18 (Gow 4, *HE* 20), sulle tre offerte che un amante di Dafni offrirebbe al dio Priapo in cambio dell'esaudimento della sua preghiera; l'epigramma teocriteo presenta ulteriori punti di contatto con la produzione di Leonida, come evidenziato dalle somiglianze nella sua parte iniziale (vv. 1-9) con Leon. *AP* 230 (*HE* 86)¹⁸. In aggiunta agli epigrammi delle due sequenze (*AP* 6.11-16 e 179-187) che sviluppano il tema della dedica delle reti da parte dei tre fratelli, ulteriori confronti provengono da epigrammi sulle dediche di strumenti di lavoro da parte di tre dedicanti: tra questi, Luciano *AP* 6.17 riprende da vicino la struttura del modello leonideo qui discusso, trasformandolo in chiave erotica e parodica in una dedica a Cipride da parte di tre etere; si veda anche Archia 6.39 (*GP* 8), che riprende da vicino Leon. 6.289 (*HE* 42).

1 τρισσοί ... θῆκαν ὄμαιμοι: cf., in *variatio*, Antip. Sid. *AP* 6.14,1 αὔθαμοι τρισσοὶ θέσαν. Archia utilizza σύναμοι in 6.16,1 (*GP* 4), usato anche da Zosimo in *AP* 6.183,1, e riprende in 6.179,2 (*GP* 5) la variazione αὔθαμοι usata da Antipatro in 6.14,1.

δίκτυα: già in *Od.* 22.386, unica occorrenza di δίκτυον in Omero, nel solo riferimento omerico a un episodio di pesca con le reti. Il termine viene utilizzato per identificare qualsiasi tipo di rete larga, pensata per essere distesa (da *dik-, 'gettare', notato in FERNÁNDEZ-GALIANO 1992, p. 287 ad loc.); tale significato è perfettamente illustrato nella scena che accompagnava l'epigramma pompeiano, in cui le reti apparivano distese sui rami dell'albero che avvolgono la colonna centrale con la statua di Pan. Viene inteso come rete da caccia in, e.g., Ar. *Av.* 1083. Antipatro di Sidone lo varia in 6.14,1 con ἄρμενα, riferito alla dedica collettiva dei tre fratelli, ma utilizza δίκτυα nell'accezione specifica di reti da pesca (πλωτῶν τάδε δίκτυα), in riferimento alla dedica del pescatore Cleitore.

¹⁶ Piuttosto che il contrario, come già osservato da GOW-PAGE 1965, pp. 342 e 356.

¹⁷ GUTZWILLER 1998, pp. 241-242.

¹⁸ GOW-PAGE 1965, p. 535. Sull'epigramma teocriteo, si veda anche ROSSI 2001, pp. 153-157.

2 ἀγρότα Πάν: di Pan, anche in Leon. 6.188,3 (HE 4) ἀγρότα δαίμων, sulla dedica da parte del cretese Terimaco dei suoi *lagobola* (coerentemente con il *lagobolon* che il Pan pompeiano sembrerebbe reggere sul braccio sinistro) in cambio di πρῶτα ... ἄγρης, πρῶτα καὶ ἀντιπάλων (“supremazia nella caccia, supremazia sui suoi avversari”, v. 6)¹⁹; Anite AP 231,1 (HE 19); di Artemide in Antip. Sid. 6.111,6 (HE 46). L’aggettivo potrebbe anche essere usato con il significato di ‘rustico’, come in Eur. Or. 1270, e, con riferimento al dio Pan, Archia 6.179,1 ἀγραύλῳ ... Πανί.

ἄλλης ἄλλος: per formulazioni simili, si vedano Archia AP 6.179,1 (GP 5) ἄλλος ἀπ’ ἄλλης (= Zosimo 6.184,1 e Alfeo di Mitilene 6.187,1) e 181,2 (GP 7) ἄλλος ἀπ’ ἄλλοίᾱς. Questa idea di reciprocità è espressa nelle riprese testuali più fedeli dell’epigramma leonideo, i.e. Luciano AP 6.17,2 ἄλλης ἄλλη, nella già menzionata dedica delle tre etere; cf. ἐν ἀλλήλησιν in anon. 9.158,1.

ἀπ’ ἀγρεσίης: = ἀπ’ ἄγρας, presente in Theoc. 1.16, a fine verso e in riferimento a Pan, come nell’epigramma qui discusso. Il termine ἀγρεσία è *hapax*, corrispondente al più comune ἄγρα che è presente in *variatio* al v. 5 per indicare una ‘caccia’ propizia (εὖστοχον ἄγρην); ne sono attestati dei composti, come in Riano AP 6.34,4 (HE 6) θῆκεν ὀρειάρχα δῶρα συαγρεσίης, in un contesto analogo; ma cf. Call. Aet. fr. 23.20 ἐκ δ’ αὐταγρεσίης, riferito alle fatiche compiute da Eracle ‘di sua spontanea volontà’ e derivato dall’ *hapax* omerico, dal significato dibattuto, αὐτάγρετος (Od. 16.148; h.Merc. 474 = 489), che in Callimaco presuppone il significato di αὐθαίρετος. Si veda la discussione in MASSIMILLA 1996 p. 291; HARDER 2012, pp. 228-229.

3-4 Πίγρης ... Δᾶμις ... Κλείτωρ: i nomi dei tre fratelli si ripetono senza variazioni in tutti gli epigrammi delle due sequenze sullo stesso tema della dedica a Pan. Si tratta di nomi comuni in ambito letterario, ad eccezione di Κλείτωρ, più raro (cf. Κλείτωρ, nome della città in Arcadia, in Pi. N. 10.47). Il nome Δᾶμις ricorre frequentemente in ambito epigrammatico, e.g. in Mel. AP 12.72,2 (HE 92), Antip. Sid. 7.498,1 (HE 55), Anite 7.208,1 (HE 9) et al. Da notare che, mentre nelle due serie sulla dedica dei tre fratelli Damis è sempre il cacciatore, in Quinto AP 6.230,3 è il nome di un pescatore (Δᾶμις ὁ κυρτευτής) e in Filippo di Tessalonica 9.267 (GP 30) un certo Damis muore in un simile contesto marittimo, durante la navigazione.

5 δι’ ἥερος: qui e nelle altre espressioni simili del distico (διὰ δρυμῶν, δι’ ἡτόνων), la preposizione ha significato simile a ἐν, con riferimento all’intera estensione o superficie di qualcosa, come in Ap. Rh. 4.199 διὰ νηὸς ἀμοιβαδὶς ἀνέρος ἀνὴρ ἐζόμενος e 874 σπαίροντα διὰ φλογός. Si veda anche Theoc. 25.219 σπορίμοιο δι’ αὐλάκος, con il commento di Gow 1952, p. 466 ad loc. La forma δι’ ἥερος è già presente in Omero (Il. 14.288); per l’uso del sostantivo con riferimento al cielo, soprattutto in età ellenistica, si veda anche Call. Aet. fr. 110.7 (ἐν ἡέρι), con la discussione di HARDER 2012, p. 804 ad loc.

εὖστοχον ἄγρην: la *iunctura* ricorre in Bianore AP 9.273,6 (GP 12), sulla cattura di una cicala, dove però ἄγρη si riferisce concretamente alla trappola usata da Critone per cacciare;

¹⁹ Il cod. Palatino gr. 23 (P), contenente l’*Antologia Palatina*, e il cod. Marciano gr. 481 (Pl) dell’*Antologia* o *Appendice Planudea* trasmettono al v. 6 ἄγρης δῶρα καὶ ἀντιπάλων, corretto da JACOBS 1817, p. 166; la proposta di Jacobs è stata discussa recentemente da CELOTTO 2015, pp. 483-484 che la accetta non solo in quanto δῶρα interromperebbe l’equilibrio del verso, ma anche sulla base del parallelismo strutturale con Leon. AP 7.448,2 (HE 12) ἄκρα μάχας, ἄκρα λινωστασίας. Si veda anche il commento di GOW-PAGE 1965, p. 313 ad loc.

l'espressione è poi ripresa da Opp. *Hal.* 3.280. Nella serie di epigrammi sullo stesso tema della dedica di caccia da parte dei tre fratelli, si veda Archia 6.179,6 εὔστοχα πέμπε λίνα e *id.* 6.181,6 εὔστοχον ἄρκυν. È riferito alle preghiere (εὐχαί) in anon. 9.158,8, il cui *incipit* sembra rielaborare il verso iniziale dell'epigramma leonideo qui discusso (αἱ τρισσαί ποτε παῖδες ἐν ἀλλήλησιν ἔπαιζον / κλήρω, vv. 1-2). Con significato simile e in assonanza, cf. Paul. Sil. *AP* 6.75,2 ἄγρας εὔσκοπον εἶχε τύχην, in analogo contesto di dedica di caccia.

CIL IV 3407, 5 (parete nord, pannello centrale)

[ὅσσ' ἔλο]μεν λιπόμεσθ', ὅσσ' οὐκ ἔλο[μεν] | [φε]ρόμεσθα.

Quello che abbiamo preso lo abbiamo lasciato indietro, e quello che non abbiamo preso lo portiamo con noi.

L'epigramma è stato rinvenuto all'interno del pannello centrale sulla parete nord (largo 0.59 m, alto 0.94 m, ma probabilmente in origine 1.16 m). La pittura raffigura una scena inedita di confronto tra due giovani, identificati come pescatori, e un uomo anziano seduto su un trono, identificabile con il poeta Omero. Il pannello risalta rispetto agli altri due della stessa parete grazie alla cornice di colore rosso scuro che lo circonda. L'episodio è quello dell'indovinello che i pescatori rivolgono al poeta, il cui contenuto è riportato nell'epigramma dipinto nella parte inferiore del pannello: secondo la tradizione letteraria, a Ios il poeta chiede ai pescatori di ritornare se abbiano preso qualcosa; in risposta, i giovani lo sfidano con un indovinello che allude in modo enigmatico al fatto che, non avendo pescato nulla, trascorsero il tempo a rimuovere i pidocchi dal loro corpo, lasciando indietro quelli rimossi e portando a casa quelli ancora presenti sulle loro vesti. I due giovani sono ritratti in piedi sulla parte sinistra della scena con berretto, veste corta da lavoro e attributi, oggi indistinguibili, che Dilthey (1876, p. 301) riconduce alla loro professione di pescatori (nello specifico, canne da pesca e bisacce). Sulla destra, l'uomo con cui i giovani interagiscono ha barba e capelli lunghi cinti da una fascia, indossa una tunica rossa con ampio manto giallo e siede sulla base di una colonna strutturata a guisa di trono, con i piedi poggiati sul primo gradino di tale base. In cima alla colonna, si erge una statua dorata di giovane stante, probabilmente una divinità, che non può essere identificata oggi in quanto la metà superiore del pannello è andata perduta. Dilthey (1876, pp. 304-305) suggerisce di identificare la figura, che era ancora visibile durante la sua ispezione del pannello, con Nettuno, sulla base dello sfondo a tema marino della scena, anch'esso indistinguibile oggi; tale sfondo doveva un tempo raffigurare, sul lato sinistro, la distesa del mare solcata da una nave a vele spiegate e le colonne di un tempio che si ergeva sul litorale²⁰. Sulla parte destra della colonna sono appesi uno scudo e un remo, probabili riferimenti rispettivamente all'*Iliade* e all'*Odissea*²¹. Una tavola di forma rettangolare è appoggiata alla base della colonna, al di sotto della seduta su

²⁰ Per un disegno del pannello con i dettagli originali, si veda fig. 3.9 in BERGMANN 2007, p. 72.

²¹ Come possibili confronti, si vedano le personificazioni dei due poemi sul rilievo conosciuto come l'*Apoteosi di Omero*, ad opera di Archelao di Priene e adesso conservato al British Museum, *inv. no.* 2191: una delle due figure femminili inginocchiate ai due lati del poeta, rappresentante l'*Iliade*, porta una spada, mentre l'altra, che rappresenta l'*Odissea*, regge la prua di una nave. Personificazioni simili appaiono anche sulla coppa in argento da Ercolano, conservata al MANN, *inv. no.* 25301, in cui la donna che simboleggia l'*Iliade* porta elmo, scudo, lancia e spada, mentre la fanciulla che rappresenta l'*Odissea* regge un timone e indossa un berretto da viaggiatore.

cui è ritratto l'uomo; potrebbe essere anch'essa un riferimento ai due poemi omerici, oppure si tratterebbe di un ex-voto offerto alla divinità raffigurata sulla colonna.

Dell'epigramma sono oggi leggibili solo le ultime quattro lettere di φερόμεσθα²². Dalle tracce riscontrate sulla parete, Dilthey riconosce la versione iscritta ὅσσ' ἔλομεν λιπόμεσθ' ὅσσ' οὐκ ἔλομεν φερόμεσθα, trasmessa anche in anon. *AP* 9.448. Il testo era iscritto quasi integralmente su un'unica riga, ad eccezione dell'ultima parola (φερόμεσθα) dipinta in una seconda riga allineata alla prima. È possibile identificare i personaggi grazie ai nomi ΟΜΗΡΟΣ e ΑΛ[Ι] ΕΙΣ oggi appena visibili al di sopra delle rispettive figure (editi come *CIL* IV 3407, 3-4). La combinazione *pinax* – epigramma è in dialogo con il pannello ovest sulla stessa parete, che raffigura la dedica a Pan delle reti da pesca e da caccia da parte di tre fratelli, con cui si stabilisce una connessione tematica grazie alla presenza dei giovani pescatori nel pannello centrale qui discusso. In maniera analoga, il Pan a cui i tre fratelli dedicano le reti dialoga con il Pan in lotta con Eros sul pannello centrale della parete ovest. L'epigramma integra la scena e consente l'identificazione delle figure anche attraverso il suo contenuto, che corrisponde al testo dell'indovinello che i pescatori rivolgono a Omero. Secondo la tradizione intorno alla morte del poeta a Ios, Omero non riesce a rispondere correttamente; in preda all'imbarazzo e alla disperazione, scivolerà sul fango e dopo tre giorni morirà. Lo sconforto del poeta è dovuto all'aver finalmente riconosciuto il sopraggiungere della sua fine a Ios così come gli era stata preannunciata dall'oracolo della Pizia, che Omero si era recato a consultare a Delfi prima della sua gara poetica con Esiodo (come riportato in *Certamen* 5). Il tema del pannello e dell'epigramma, che ricorre in tutte le biografie omeriche con variazioni minori, è già discusso in Eraclito fr. 21 Marcovich (= 22 B 56 DK), specialmente in ll. 5-6: ὅσα εἶδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἶδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν. Viene trattato anche nella pseudo-erodotea *Vita* di Omero (2.35-36) e nel *Certamen Homeri et Hesiodi* (18); si veda anche Paus. 10.24.2. Omero interroga i pescatori sull'esito della pesca nella maggior parte delle fonti (si vedano anche Procl. *Vit. Hom.* 5; Ps.-Plu. *Vit. Hom.* 1.4; anon. *Vita Hom.* 2.3; anon. *Vita Hom.* 3.5; Tz. *H.* 13.660; *id. Exeg.* in *Il.* 37.22. Tuttavia, nella *Vita* pseudo-erodotea (36), sono i giovani a rivolgersi per primi a Omero, sfidandolo. Anche nella tradizione epigrammatica si attestano riprese dell'episodio: si vedano Alceo *AP* 7.1,1-2 (*HE* 11), in apertura del libro 7 e quindi in posizione di rilievo; Archia 7.213,7-8 (*HE* 21); anon. 9.448; anon. 14.65, che riporta l'oracolo che Omero ricevette dalla Pizia²³.

Il pannello offre una riflessione su due temi correlati: da un lato, la presunta ignoranza e inesperienza dei giovani pescatori che si confrontano con l'anziano e dotto poeta, sconfiggendolo con arguzia; tale interazione può essere interpretata anche come una risposta alla presunta immaturità e inettitudine dei giovani, rispetto alla saggezza degli anziani, che ricorre nei poemi omerici²⁴. Dall'altro lato, questo *topos* tradizionale si intreccia con un altro motivo topico, quello della gara di saggezza tra due contendenti, al termine della quale il perdente muore: è questo il caso del duello tra Edipo e la Sfinge, e della contesa tra i due μάντεις mitici Calcante

²² *Ed. pr.* DILTHEY 1876, p. 302 (con commento a pp. 300-305 e disegno in tav. d'agg. P). Testo trascritto anche in SOGLIANO 1876, pp. 30-31; DILTHEY 1876b, pp. 11-13; si vedano edizioni in KAIBEL 1105; *CIL* IV 3407, no. 5. Discussione in NEUTSCH 1955, pp. 158-159; GIGANTE 1979, pp. 50-53; BERGMANN 2007, pp. 71-76; PRIoux 2008, pp. 36-38; ROSSI 2002, pp. 68-69; SQUIRE 2009, pp. 176-189.

²³ Ulteriore discussione in SKIADAS 1965, pp. 45-62; LEVINE 2002, 153-158; SQUIRE 2009, p. 184, n. 330.

²⁴ Ad esempio, in Hom. *Il.* 14.110-113, sul giovane Diomede che confronta i capi achei (spec. 111-112 καὶ μή τι κότῳ ἀγάσῃσθε ἕκαστος / οὔνεκα δὴ γενεῇφι νεώτατός εἰμι μεθ' ὑμῖν). Su questo, si veda LEVINE 2002, pp. 147-150.

e Mopso²⁵. Il pannello centrale della parete, come sottolineato anche dalla cornice rossa che lo fa risaltare rispetto agli altri *pinakes*, doveva essere il più importante della parete e dell'intero programma pittorico della stanza²⁶, dal momento che stimola riflessioni sul concetto di *visione* intesa come una forma di conoscenza e di comprensione di verità nascoste e non immediatamente accessibili, una nozione perfettamente riassunta dall'indovinello che i giovani rivolgono a Omero: il poeta, nonostante la sua erudizione e la sua conoscenza pregressa dell'oracolo ricevuto dalla Pizia, è incapace non solo di interpretare immediatamente il significato dell'enigma, ma anche di comprendere le circostanze in cui viene posto (anch'esse anticipate dall'oracolo); l'indovinello non risolto è quindi metafora dell'oracolo non riconosciuto, e del destino di morte di Omero che trova così compimento.

ἔλομεν: questa forma verbale, dal significato letterale di 'abbiamo preso', può anche significare 'abbiamo colto, compreso' con riferimento all'indovinello che i pescatori non conoscono come l'oracolo che porterà Omero alla sua fine ultima (BERGMANN 2007, pp. 74-75). Proprio la morte rappresenta l'ignoto, ciò che non può essere compreso, ma che per Omero è l'inizio della sua immortalità poetica²⁷. Come già accennato, Omero riceve dalla Pizia l'oracolo sulla sua morte poco prima di partecipare alla gara di saggezza con Esiodo, quando si reca a Delfi per chiedere della sua terra natia; sulla risposta dell'oracolo, si veda *Certamen* 5: ἔστιν Ἴος νῆσος μητρὸς πατρίς, ἥ σε θανόντα δέξεται· ἀλλὰ νέων παίδων αἴνιγμα φύλαξαι, "C'è un'isola, Ios, patria di tua madre, che ti riceverà al momento della tua morte; ma stai attento all'enigma dei ragazzi" (WEST 2003, pp. 324-325).

λιπόμειθα: per il significato del medio λείπομαι come 'lasciare indietro', si veda Eur. *HF* 168-169 οὐκ οὐκουν ... τιμωροὺς ἐμοὶ / χρήζω λιπέσθαι, "non lascerò (indietro) dei vendicatori contro di me"; cf., e.g., Hom. *Od.* 17.186-187 ἢ σ' ἂν ἐγὼ γε / αὐτοῦ βουλοίμην σταθμῶν ῥυτῆρα λιπέσθαι, e Ap. Rh. 3.441-442 ἐπεὶ μεσσηγὺς ἔτ' αὐτόθι νεῦσε λιπέσθαι / αὐτοκασιγνήτοις (con il commento di CAMPBELL 1994, p. 364) per il significato simile di 'restare indietro', in forma intransitiva.

φερόμεσθα: come per la forma ἔλομεν di cui si è già parlato, il medio-passivo di φέρω può qui alludere all'idea di 'riportare', 'annunciare' un messaggio o un discorso, in un possibile riferimento all'oracolo della Pizia di cui i giovani pescatori si fanno inconsapevoli portatori al momento in cui sta per compiersi, con la morte del poeta. Per un uso analogo del verbo, cf. Hes. fr. 134,9 M.-W. ἐνθεν ἐπιχθόνιοι μαντήϊα πάντα φέρονται, sull'oracolo di Dodona, quindi in contesto simile alla probabile allusione all'oracolo delfico che anticipa il destino di Omero; sull'uso del verbo con riferimento a parole o discorsi, si vedano anche Eur. *Supp.* 583 λόγους ματαίους οὐσπερ ἠνέγκω λαβών; *Hel.* 664 λόγον, οἶον οἶον ἐσοίσομαι; cf. *Ph.* 1546 δυστυχὲς ἀγγελίας ἔπος οἴση, con il commento di MASTRONARDE 1994, pp. 581-582.

²⁵ Su tale tradizione, di origine indoeuropea, si veda WEST 1997, 72-74 e 363-372; GRAZIOSI 2001; SCICOLONE 2021, pp. 84-87. Per un commento sull'indovinello dei pescatori a Omero, come riportato in *Certamen* 18, si veda BASSINO 2018, pp. 191-192.

²⁶ BERGMANN 2007, p. 76.

²⁷ KAHANE 2005, pp. 20-22; BASSINO 2018, p. 192.

CIL IV 3407, 6 (parete nord, pannello est)

Κἄν με φάγῃς ποτὶ ῥίζαν, ὅμως | ἔτι καρποφορήσω,
ὅσσον ἐπισπεῖσαι | σοί, τράγε, θυομένῳ.

*Anche se mi mangi fino alla radice, porterò comunque frutto,
 abbastanza perché sia versato su di te, capro, quando vieni sacrificato.*

L'epigramma fa parte del pannello est sulla parete nord dell'*exedra*. La pittura, in origine di dimensioni identiche al pannello corrispondente sul lato ovest della stessa parete, con la dedica dei tre fratelli a Pan (alta 0.94 m, larga 0.59 m, ma ora solo alta 0.42 m e larga 0.22 m), è quella che ha subito maggiori danni durante i bombardamenti alleati del 1943, risultando oggi quasi integralmente perduta. Tuttavia, già all'epoca degli scavi, quando Dilthey ebbe l'opportunità di osservarla, solo la metà inferiore era visibile, mentre la metà superiore appariva totalmente priva di stucco.

Il pannello raffigura un episodio aneddotico di grande popolarità nella tradizione letteraria greca e latina, nello specifico il dialogo tra un tralcio di vite e il capro che si ciba dei suoi frutti. Come si evince dal disegno del pannello originale²⁸, la pittura si concentra nella parte inferiore e raffigura due momenti di un'unica storia, in narrazione continua: sulla metà destra, appare una colonna avvolta dal tralcio di vite, da cui pendono grappoli di uva matura che vengono mangiucchiati avidamente da un capro, in piedi sulle due zampe posteriori. Non è visibile la statua che sicuramente si ergeva in cima alla colonna, molto probabilmente raffigurante Dioniso, il cui culto viene evocato dal capro e dall'uva. In tal caso, il Dioniso qui raffigurato intesserebbe un dialogo con il Dioniso disteso su un piedistallo rosso, in forma di statua in bronzo dorato, nel pannello centrale della parete est. Nella metà sinistra del pannello è ritratto un giovane che indossa una ghirlanda e conduce un capro, trascinandolo per le corna e per la coda, verso una figura stante, al centro del pannello; l'uomo, di cui è perduto il volto ma che appare ben vestito di tunica, mantello e stivali, tiene una lancia nella mano sinistra, e sprema con la destra un grappolo d'uva sulla testa del capro, anticipandone il destino di morte come animale sacrificale (si veda la scena di confronto tra Omero e i pescatori nel pannello adiacente che, in modo analogo, preannuncia la fine ultima del poeta a Ios).

La pittura potrebbe essere la rappresentazione generica del sacrificio di un capro presso un altare di campagna, ma è proprio l'epigramma, dipinto nella parte inferiore del campo pittorico, sul lato destro, che integrando il contenuto del *pinax* permette di identificarlo come la rappresentazione di uno specifico episodio. Dal suo contenuto si evince che i due animali rappresentati sono, in realtà, lo stesso capro in due momenti diversi della narrazione, il cui sviluppo cronologico procede da destra verso sinistra: nella prima scena, il capro è dipinto nell'atto di consumare il tralcio di vite, mentre la seconda scena lo ritrae nel momento immediatamente precedente al compimento del sacrificio che la vite preannuncia, con tono vendicativo, nell'epigramma.

Anche questo epigramma è oggi perduto²⁹. Dilthey lo identifica correttamente con il già noto AP 9.75 di Eveno di Ascalona, secondo l'attribuzione Ἀσκαλωνίτου riportata nel codice Palatino

²⁸ Disegno presente in BERGMANN 2007, p. 77, Fig. 3.10; si veda più recentemente anche SCICOLONE 2024, p. 130.

²⁹ *Ed. pr.* DILTHEY 1876, p. 309 (con commento a pp. 307-311 e disegno in tav. d'agg. P). Trascritto in SOGLIANO 1876, p. 32; DILTHEY 1876b, pp. 13-16; KAIBEL 1106; CIL IV 3407, no. 6. Discusso in NEUTSCH 1955, pp. 159-160; STROCKA 1995, pp. 282-283; ROSSI 2001, pp. 67-68; BERGMANN 2007, pp. 76-79; PRIoux 2008, pp. 35-40, specialmente 38-40; analisi generale in GIGANTE 1979, pp. 73-75, e 1989, pp. 32-33; SQUIRE 2009, pp. 176-189.

dell'*Anthologia* (GP 3, κῆν με φάγης ἐπὶ ῥίζαν, ὅμως ἔτι καρποφορήσω / ὅσσον ἐπισπεῖσαι σοί, τράγε, θυομένῳ). La versione pompeiana presenta, tuttavia, variazioni minori al v. 1 (κᾶν pro κῆν, ποτί pro ἐπί) rispetto alla versione del poema di Eveno riportata in *AP*. Anche Svetonio (*Dom.* 14, si veda la discussione sotto) cita l'epigramma e la sua versione presenta κᾶν, esito della correzione di Roth (1904, p. 250) del καὶ trasmesso dal (ricostruito) Codex Fuldensis, e ἐπί come nella versione di *AP*. L'epigramma di Eveno è anche citato negli scoli ad Ar. *Pl.* 1129, che riportano le letture κῆν e ἐπί di *AP*, con ulteriori varianti: ἐπιλείψαι pro ἐπισπεῖσαι al v. 2, e ὅμως δέ τι pro ὅμως ἔτι al v. 1 negli scoli attribuiti a Moscopulo. Contrariamente all'epigramma sulla dedica dei tre fratelli a Pan, questo epigramma è trascritto sulla parete su tre righe di scrittura che non rispettano la divisione metrica del poema (un esametro seguito da pentametro), probabilmente per esigenze di spazio. Il pentametro di *AP* 9.75 corrisponde all'ultimo verso di Leonida *AP* 9.99 (*HE* 32), molto probabilmente il modello dell'epigramma di Eveno, che descrive più in dettaglio l'episodio³⁰.

L'epigramma di Eveno riporta soltanto le minacce rivolte dal tralcio di vite al capro che ne sta consumando i frutti, ma che sarà a sua volta sacrificato. La continuità produttiva della vite è posta in antitesi con l'esistenza transitoria del capro, che non è destinato a sopravvivere a lungo. Il *pinax* ben si armonizza con la vicina scena sulla stessa parete della stanza, relativa all'indovinello che i due giovani rivolgono ad Omero e che ne preannuncia l'inevitabile fine. In maniera simile, infatti, l'epigramma di Eveno offre una riflessione sull'impossibilità di sfuggire al proprio destino, che la vite anticipa al capro inconsapevole con tono oracolare. Altrettanto inconsapevole è Omero nell'episodio rappresentato nel pannello attiguo: l'incapacità del poeta di rispondere all'indovinello, e di riconoscere fin da subito nell'interazione con i giovani il compimento dell'oracolo che egli stesso aveva ricevuto dalla Pizia, lo porterà alla disperazione, e quindi a scivolare e a perdere la vita. La forza oracolare espressa dalla frase pronunciata dalla vite emerge con maggiore forza nel modello leonideo, dove a minacciare il capro è “una voce che erompe dalla terra” (ἔπος ἐκ γαίης, v. 3), più forte della vite stessa e che ne preannuncia la vendetta³¹. L'epigramma di Leonida viene parzialmente reso in latino da Ovidio in *Fast.* 1.357-358 (cf. Virg. *Georg.* 2.378-381). Sull'episodio, riconducibile a una favola di Esopo (374 Perry) ben nota nella tradizione popolare, rielaborata per la prima volta in chiave poetica da Leonida nel suo influente epigramma, si vedano Ov. *Fast.* 1.353-361; *Met.* 15.114-115; Suet. *Dom.* 14, che riporta come l'epigramma di Eveno circolasse ai tempi di Domiziano in risposta alle restrizioni da lui imposte alle attività di viticoltura, e che in quel contesto il capro in procinto di essere sacrificato fosse associato all'imperatore (BURKERT 1966, pp. 113-114). Ulteriori riferimenti all'episodio, e nello specifico alla fine del capro sacrificato, appaiono in Teocrito *AP* 6.336,5-6 (Gow 1, con il commento di Gow 1952, pp. 527-528; ALBIANI 1996) e in anon. *AP* 17.

1 Κᾶν ... ὅμως ἔτι: κᾶν è variante pompeiana della lettura κῆν dell'epigramma di Eveno trasmesso in *AP*, ed esito della correzione di καὶ nella versione dell'epigramma citata in Suet. *Dom.* 14 (ROTH 1904, p. 250; ROLFE 1914, p. 354, n. 71). L'epigramma si apre con un periodo ipotetico dell'eventualità (ἐάν > ἥν o ὅν, qui in crasi con καί, + congiuntivo nella protasi, seguito da indicativo futuro nell'apodosi), la cui formula iniziale sottolinea l'ἀδύνατον che la vite diventi

³⁰ Su Eveno *AP* 9.75, si veda il commento di GOW-PAGE 1968, p. 291 (secondo cui è invece Leonida ad imitare l'epigramma di Eveno); su Leonida 9.99, si veda la discussione in GOW-PAGE 1965, pp. 342-343; SENS 2020, pp. 102-103.

³¹ GIGANTE 1971, pp. 100-101.

improduttiva qualora fosse totalmente consumata dal capro. Tale costruzione ricorre, con la formula ‘anche se ...’ enfaticamente posta in apertura, e in simili contesti in cui si parla di sforzi vani, anche in Crinagora *AP* 5.119 (*GP* 1) e 9.419,1-4 (*GP* 29), con il commento di YPSILANTI 2018, pp. 59 e 301, e in Antifilo di Bisanzio 11.66 (*GP* 51).

Per *κᾶν* in apertura, come nella versione pompeiana dell’epigramma di Eveno, e in simili contesti di minaccia rivolta dal parlante al suo interlocutore il quale, come il capro, ha agito con empietà, cf. anon. *AP* 7.357, il cui parlante rivolge parole di vendetta al suo uccisore; Greg. Naz. 8.251,1 *κᾶν* στῆς πυθμένος ἄχρις ἐμοὺς κευθμῶνας ὀρύσσων, rivolto a un violatore di tombe, il cui πυθμένος ἄχρις sembra corrispondere al ποτὶ ῥίζαν dell’epigramma pompeiano; Ammiano 11.209, anch’esso in contesto moralistico.

Per ὅμως ἔτι nell’apodosi di un periodo ipotetico, si veda anche Ericio *AP* 7.377,1-2 (*GP* 13) εἰ καὶ ὑπὸ χθονὶ κεῖται, ὅμως ἔτι καὶ κατὰ πίσσαν / τοῦ μαρογλώσσου χεύατε Παρθενίου.

ποτὶ ῥίζαν: ποτί, già ampiamente attestato in epica ed equivalente dorico di πρὸς (si veda GARY MILLER 2014, pp. 322-323), è variante di ἐπὶ nell’epigramma di Eveno riportato in *AP* e in Svetonio (*Dom.* 14). Cf. ῥίζα γὰρ ἔμπεδος οὐσα al v. 5 del modello leonideo. Un simile concetto è espresso nel pentametro finale di Theoc. *AP* 6.336,6 (Gow 1; *HE* 5) τερμίνθου ... ἔσχατον ἀκρεμόνα, il cui ultimo distico sviluppa una riflessione sullo stesso tema del *pinax* pompeiano³². Teocrito usa spesso la preposizione ποτί, che nei manoscritti risulta suscettibile di correzioni in altre preposizioni, spesso nel più comune ἐπὶ, come nella trasmissione dell’epigramma in questione; si veda, e.g., la discussione in BROWN 1981, pp. 76-77 su Theoc. 7.130 ἐπὶ Πύξας, che propone di correggere in ποτὶ Πύξας.

καρποφορήσω: cf. Leon. 9.99,4 ἡμέτερον κλῆμα τὸ καρποφόρον. Il verbo è utilizzato anche in Antip. Thess. (trasmesso con attribuzione alternativa, improbabile, a Platone) *AP* 9.3,5-6 (*GP* 106) ἦ γὰρ ἔγωγε / δυσδαίμων ἐς ἐμὴν ὕβριν ἔκαρποφόρουν, su un albero di noci che si lamenta per i danni subiti ad opera di giovani di passaggio, così come la vite nell’epigramma di Eveno recrimina sui maltrattamenti subiti dal capro.

2 ὅσσον ἐπισπεῖσαι: il soggetto implicito sarebbe il vino, il γλυκὺ νέκταρ che Leonida menziona alla fine del v. 5 del suo epigramma in connessione sintattica con il suo ultimo pentametro, che equivale al v. 2 dell’epigramma qui discusso (Leon. *AP* 9.99,5-6 ῥίζα γὰρ ἔμπεδος οὐσα πάλιν γλυκὺ νέκταρ ἀνήσει, / ὅσσον ἐπισπεῖσαι σοί, τράγε, θυομένῳ). Su questa accezione di ὅσος, si vedano gli esempi in LSJ s.v. IV.1, e.g. Soph. *OC* 152; anon. *AP* 9.581,3; Agazia 5.216,3-4.

Su ἐπισπένδω, che è utilizzato soprattutto in riferimento alle libagioni, si veda Aesch. *Ag.* 1395 ἐπισπένδειν νεκρῷ; *Ch.* 149; fr. 161,2; cf. Theoc. 23.38, Agazia *AP* 7.220,3 e Greg. Naz. 9.192,4, sulle lacrime versate come offerta sacrificale; Diod. *AP* 6.243,5.

σοί, τράγε, θυομένῳ: il vocativo ricorre solo in Theoc. 8.49 e Anite *AP* 6.312,1 (*HE* 1). La forma media di θύω è usata in maniera analoga nel problematico Eur. *HF* 1021-1022 μονότεκνον Πρόκνας φόνον ἔχω λέξαι / θυόμενον Μούσαις, sull’uccisione da parte di Procne di suo figlio come sacrificio offerto alle Muse (si veda il commento di BOND 1981 ad loc.).

³² Si veda discussione sull’epigramma in Rossi 2001, pp. 121-129.

In conclusione, il presente commento offre uno sguardo d'insieme sulle raffigurazioni e i testi dipinti nell'*exedra* y della Casa degli Epigrammi a Pompei. Si è evidenziata la presenza di temi ricorrenti inerenti alla sfera sacrale e cultuale, evocata attraverso le rappresentazioni di Dioniso, Pan, Eros e Afrodite. In questa cornice si collocano riferimenti a pratiche religiose, come la dedica degli strumenti di lavoro e il sacrificio animale alla divinità. Tali riferimenti si intrecciano alla raffigurazione di episodi allegorici, come la lotta tra Eros e Pan al cospetto di Afrodite, che evocano concetti astratti inerenti all'animo umano, diviso tra moderazione ed esercizi di intelletto da un lato, forza selvaggia e piaceri terreni dall'altro. Il pannello con la disputa tra Omero e i pescatori, in posizione centrale nella stanza, traduce questa lotta di carattere universale in una contesa tra impeto giovanile e maturità, arguzia ed erudizione, riassumendo il possibile significato del programma decorativo dell'*exedra* y nel più ampio contesto della Casa: avvicinare i visitatori alla cultura e alle arti, invitandoli a coltivare il piacere della fruizione attraverso la lettura, l'osservazione attenta dei *pinakes* e l'identificazione di precedenti nella tradizione letteraria greca e latina. Al tempo stesso, la vicinanza tra l'*exedra* y e gli altri ambienti di intrattenimento della Casa consentiva ai visitatori di intessere un dialogo con altre forme di svago come la musica, il banchetto e lo scambio di citazioni colte tra commensali.

Dal programma decorativo dell'*exedra* emerge un'ampia conoscenza da parte dei proprietari della Casa dell'epica, della tragedia e di generi di più recente circolazione, come l'epigramma. Spiccano i componimenti di Leonida e loro variazioni, che confermano una conoscenza non solo del genere, ma anche delle tecniche di *variatio* che sin dall'epoca ellenistica danno esito alle note sequenze epigrammatiche che si sviluppano intorno a uno stesso tema. Nell'*exedra*, tali tecniche trovano applicazione non solo nella correlazione tra i testi dipinti, ma anche in quella tra le immagini, che sono in un rapporto di complementarità dal punto di vista dei contenuti e dei significati evocati: a partire dalla parete ovest, la lotta tra amore sublime e forza selvaggia, riassunta nello scontro tra Eros e Pan, è seguita da ulteriori riferimenti religiosi al dio Pan, a cui i tre fratelli dedicano le loro reti da caccia e pesca nel pannello occidentale della parete nord. Proprio i tre fratelli sono ripresi, per analogia, dai giovani pescatori che interagiscono con Omero al centro della parete nord, a cui seguono, in un effetto di *Ringkomposition*, nuove allusioni religiose a un'altra divinità di passioni incontrollate, Dioniso: il dio è evocato, a est nella parete nord, nella scena che contrappone la vite e il capro, il cui sacrificio trova conferma della sua dimensione sacrale nella raffigurazione di Dioniso come statua di culto sulla parete est. Accanto a Dioniso, la figura femminile, forse di sacerdotessa, prossima all'entrata accoglie i visitatori che accedono all'*exedra* per ammirarne le decorazioni, prendendo così parte al progetto di diffusione della conoscenza simboleggiato dai suoi *pinakes*.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ALBIANI 1996 = M.G. Albiani, "Il capro e il terebinto (Theocr. *AP* VI 336 = *Ep.* I Gow)", in *Eikasmós* 7, 1996: 161-163.
- BASSINO 2018 = P. Bassino, *The Certamen Homeri et Hesiodi. A Commentary*, Berlino 2018.
- BERGMANN 2007 = B. Bergmann, "A Painted Garland: Weaving Words and Images in the House of the Epigrams in Pompeii", in *Art and Inscriptions in the Ancient World*, a cura di Z. Newby - R. Leader-Newby, Cambridge 2007: 60-101.
- BOND 1981 = G. Bond, *Euripides. Heracles*, Oxford 1981.
- BROWN 1981 = E.L. Brown, "The Lycidas of Theocritus' *Idyll* 7", in *HSPH* 85, 1981: 59-100.
- BURKERT 1966 = W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", in *GRBS* 7, 1966: 87-121.
- CAMPBELL 1994 = M.A. Campbell, *A Commentary on Apollonius Rhodius Argonautica III, 1-471*, Leida 1994.
- CELOTTO 2015 = G. Celotto, "Leonidas *AP* 6.188 (= 4 *HE*)", in *Mnemosyne* 68, 2015: 479-487.
- COUGHLAN 2016 = T. Coughlan, "Dialect and Imitation in Late Hellenistic Epigram", in *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*, a cura di E. Sistakou - A. Rengakos, Berlin 2016: 37-70.
- DILTHEY 1876 = C. Dilthey, "Dipinti pompeiani accompagnati d'epigrammi greci", in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 48, 1876: 294-314.
- DILTHEY 1876b = C. Dilthey, *Epigrammatum graecorum pompeis repertorum trias*, Zurigo 1876.
- FERNÁNDEZ-GALIANO 1992 = M. Fernández-Galiano, "Books XXI-XXII", in *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume III, Books XVII - XXIV*, a cura di J. Russo - M. Fernández-Galiano - A. Heubeck, Oxford 1992: 129-310.
- FLORIDI 2014 = L. Floridi, *Lucillio. Epigrammi: introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlino 2014.
- GARY MILLER 2014 = D. Gary Miller, *Ancient Greek Dialects and Early Authors*, Berlino 2014.
- GIGANTE 1971 = M. Gigante, *L'edera di Leonida*, Napoli 1971.
- GIGANTE 1979 = M. Gigante, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli 1979.
- GIGANTE 1989 = M. Gigante, "Distrazioni su Leonida di Taranto", in *SIFC* 7, 1989: 32-33.
- GOW 1952 = A.S.F. Gow, *Theocritus. I-II*, Cambridge 1952.
- GOW - PAGE 1965 = *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams. I-II*, a cura di A.S.F. Gow - D.L. Page, Cambridge 1965.
- GOW - PAGE 1968 = *The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams. I-II*, a cura di A.S.F. Gow - D.L. Page, Cambridge 1968.
- GRAZIOSI 2001 = B. Graziosi, "Competition in Wisdom", in *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P.E. Easterling*, a cura di F. Budelmann - P. Michelakis, London 2001: 57-74.

- GUTZWILLER 1998 = K.J. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley 1998.
- HARDER 2012 = M.A. Harder, *Callimachus. Aetia, I-II*, Oxford 2012.
- JACOBS 1817 = F. Jacobs, *Anthologia Graeca, ad fidem codicis olim Palatini, nunc Parisini, ex apographo Gothano edita. III*, Lipsia 1817.
- KAHANE 2005 = A. Kahane, *Diachronic Dialogues. Authority and Continuity in Homer and the Homeric Tradition*, Lanham 2005.
- KAIBEL 1878 = G. Kaibel, *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlino 1878.
- LAURENS 1989 = P. Laurens, *L'abeille dans l'ombre: Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Parigi 1989.
- LEHMANN 2022 = M. Lehmann, "Le combat d'Amour et de Pan: lutte ludique et érotique", in *Pallas* 119, 2022: 437-454.
- LEVINE 2002 = D. Levine, "Poetic justice: Homer's death in the ancient biographical tradition", in *CJ* 98, 2002: 141-160.
- MACLACHLAN 2001 = B. MacLachlan, "To Box or Not to Box with Eros? Anacreon Fr. 396 Page", in *CW* 94.2, 2001: 123-133.
- MASSIMILLA 1996 = G. Massimilla, *Callimaco. Aitia. Libri primo e secondo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Pisa 1996.
- MASSIMILLA 2016 = G. Massimilla, "The ἀπὸ κοινοῦ Construction of Prepositions as a Feature of the Epigrammatic Style", in *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*, a cura di E. Sistakou - A. Rengakos, Berlin 2016: 173-191.
- MASTRONARDE 1994 = D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- MAU 1882 = A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlino 1882.
- MOORMANN 1988 = E.M. Moormann, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen 1988.
- NEUTSCH 1955 = B. Neutsch, "Das Epigrammenzimmer in der 'Casa degli Epigrammi' zu Pompeji und sein Wandbild 'Eros im Ringkampf mit Pan'", in *JDAI* 70, 1955: 155-184.
- PIAZZI 2007 = L. Piazza, "Poesie come didascalie di immagini: tre casi pompeiani", in *Lo sguardo archeologico: i normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. De Angelis, Pisa 2007: 181-198.
- PRIoux 2008 = É. Prioux, *Petits musées en vers. Epigramme et discours sur les collections antiques*, Parigi 2008.
- ROLFE 1914 = J.C. Rolfe, *Suetonius. Lives of the Caesars. Volume II: Claudius. Nero. Galba, Otho, and Vitellius. Vespasian. Titus, Domitian. Lives of Illustrious Men: Grammarians and Rhetoricians. Poets (Terence. Virgil. Horace. Tibullus. Persius. Lucan). Lives of Pliny the Elder and Passienus Crispus*, Cambridge, MA 1914.
- ROSSI 2001 = L. Rossi, *The Epigrams Ascribed to Theocritus: A Method of Approach*, Lovanio 2001.
- ROTH 1904 = C.L. Roth, *C. Suetoni Tranquilli quae supersunt omnia*, Lipsia 1904.
- SCICOLONE 2021 = F. Scicolone, "Riddle Contest in Epigraphic Form and the Tradition of Hellenistic 'Riddle' Epitaphs", in *QUCC* 128.2, 2021: 83-101.

- SCICOLONE 2024 = F. Scicolone, *The Language of Objects: Deixis in Descriptive Greek Epigrams*, Leida 2024.
- SCICOLONE 2025 = F. Scicolone, "Experiencing Roman Picture Galleries from Pompeii and Assisi as Library Spaces", in *BICS* 68.1, 2025 (in uscita).
- SENS 2020 = A. Sens, *Hellenistic Epigrams: A Selection*, Cambridge 2020.
- SIDER 1997 = D. Sider, *The Epigrams of Philodemos: Introduction, Text, and Commentary*, Oxford 1997.
- SKIADAS 1965 = A.D. Skiadas, *Homer im Griechischen Epigramm*. Atene 1965.
- SOGLIANO 1876 = A. Sogliano, "Dipinti pompeiani con epigrammi greci", in *BdI* 1876: 29-32.
- SQUIRE 2009 = M.J. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009.
- STROCKA 1995 = V. M. Strocka, "Das Bildprogramm des Epigrammzimmers in Pompeij", in *MDAI(R)* 102, 1995: 269-290.
- VAN BEEK 2022 = L. van Beek, *The Reflexes of Syllabic Liquids in Ancient Greek: Linguistic Prehistory of the Greek Dialects and Homeric Kunstsprache*, Leida 2022.
- WEST 1997 = M.L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997.
- WEST 2003 = M.L. West, *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Cambridge 2003.
- YPSILANTI 2018 = M. Ypsilanti, *The Epigrams of Crinagoras of Mytilene: Introduction, Text, Commentary*, Oxford 2018.