

SIMONA ANTOLINI - GIUSEPPE LEPORE

UN EPIGRAMMA DI LEONIDA DI TARANTO SU UNA PITTURA PARIETALE DA *SUASA* (1)

1. I dati archeologici

Durante la XIX campagna di scavo condotta dall'Università di Bologna a *Suasa*, nell'estate del 2007, è stato rinvenuto, all'interno dell'area forense della città romana, il materiale pittorico che qui si presenta. Si tratta di un piccolo frammento di intonaco a fondo nero (12,2 x 7,5 cm), ricomposto da almeno cinque porzioni, recante quattro linee di lettere dipinte in bianco, pertinenti ad un'iscrizione in lingua greca.

Il frammento è stato rinvenuto all'interno di un vasto accumulo di intonaci dipinti messo in luce durante un saggio condotto al di sotto della quota del pavimento del portico settentrionale del Foro stesso (2). Come è noto il Foro (Fig. 1), interamente scavato a partire dal 1996, occupava una vasta area (100 x 60 m circa) al centro della città roma-

(1) Il par. 1 è di Giuseppe Lepore (Dipartimento di Archeologia dell'Università di Bologna), il par. 2 di Simona Antolini (Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica dell'Università di Roma "Tor Vergata").

(2) Si tratta del vano denominato F 4, in cui, come del resto in quasi tutta l'area indagata, non resta traccia della pavimentazione originaria, del tutto asportata durante le fasi di abbandono dell'impianto. I lavori sono stati coordinati sul cantiere da Mirco Zaccaria e da Elisa Cipriani per quanto riguarda il recupero delle pitture; lo scavo archeologico, invece, è stato condotto da Marco Destro e da Marco Podini.

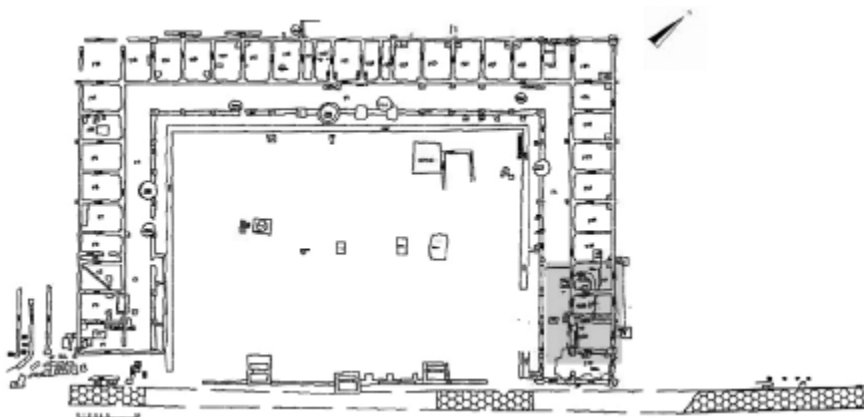


Fig. 1 – Planimetria del Foro di *Suasa*: in grigio, sul lato nord, l'area con le strutture più antiche (elaborazione E. Vecchietti).

na (3). La struttura, di concezione organica perfettamente integrata nel sistema viario urbano e di esecuzione unitaria, è stata concepita come una vasta piazza pavimentata, circondata da botteghe su tre lati, che dovevano ospitare anche attività commerciali e produttive: davanti a queste *tabernae*, poi, si apriva un grande porticato a pilastri, aperto a est verso la strada principale, dalla quale doveva essere separato da un diaframma monumentale. Lo stato di conservazione delle strutture non è buono: restano solo le fondazioni, mentre tutto l'elevato e i piani d'uso sono stati asportati e reimpiegati nel corso dei secoli (4).

(3) I più recenti lavori sul Foro sono: P.L. DALL'AGLIO - S. DE MARIA - M. PODINI, *Territory, City, and Private Life at Suasa*, in «Journ. Rom. Arch.» 20 (2007), pp. 177-201 (in part. pp. 183-187); S. DE MARIA - G. PACI, *Dediche a Caracalla e a Silvano dal Foro di Suasa*, in M.L. CALDELLI - G.L. GREGORI - S. ORLANDI (a cura di), *Epigrafia 2006. Atti della XIVe Rencontre sur l'Épigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori*, Roma 2008 (= 'Tituli' 9), pp. 645-662; S. DE MARIA, *Nuovi scavi e ricerche a Suasa: il Foro e le abitazioni di età repubblicana*, in G. DE MARINIS - G. PACI (a cura di), *Omaggio a Nereo Alfieri. Contributi all'Archeologia Marchigiana. Atti del Convegno di Studi (Loreto, 9-11 maggio 2005)*, Tivoli 2009 (= 'Ichnia' 12), pp. 147-191.

(4) Sono state rinvenute, infatti, ben sette «calcare» nell'area forense, certo distribuite in un arco cronologico molto vasto. Per molti secoli, dunque, il Foro della città di *Suasa* dovette rappresentare la principale «cava» di estrazione e una delle più importanti aree di lavorazione del materiale lapideo antico nonché di trasformazione dello stesso in calce.



Fig. 2 – Settore nord-orientale del Foro:
panoramica delle strutture sacre di età repubblicana.

Tutta l'area occupata dal Foro a partire dalla prima età imperiale doveva essere già insediata nelle fasi precedenti della città, anche se in modo probabilmente discontinuo: diversi sondaggi, infatti, hanno intercettato strutture e strati più antichi che, allo stato attuale, sembrano avere una comune destinazione sacra (5). In particolare nel settore nord-est (da cui proviene il nostro frammento pittorico) sono state messe in luce ben tre strutture, affiancate e allineate lungo un comune asse est-ovest (Fig. 2): partendo da ovest, è stato rinvenuto un cippo lapideo di forma parallelepipedica, infisso verticalmente e, per quanto è dato vedere, anepigrafe; affiancato ad est si trova poi un edificio circolare (6), mentre

(5) Si tratta, per quanto è possibile dire allo stato attuale, di un'ampia fascia localizzabile nel settore orientale del Foro, pressoché parallela alla strada.

(6) L'edificio, ricostruibile come una *tholos* (o un *monopteros*), ha un diametro di 5 m e presenta un nucleo in conglomerato cementizio e rivestimento in blocchi lapidei (poi asportati); la gradinata per l'accesso era a sud. Restano anche tracce del rivestimento in stucco modanato, attualmente in corso di ricomposizione.

chiude la sequenza una struttura rettangolare di problematica interpretazione e ricostruzione, anch'essa però aperta verso sud (7). Di fronte, i resti di un piccolo altare (o *eschara*) di forma rettangolare con evidenti tracce di ceneri e carboni. Ancora ad est un ulteriore edificio, pavimentato a rombetti di terracotta, sembra delimitare l'intera area, anche se la quota e i rapporti stratigrafici indicano una posteriorità con quelli appena descritti. Le murature di quest'ultimo edificio sono state asportate del tutto, ma è da questo che potrebbe venire il materiale pittorico che qui si presenta. Al momento è estremamente difficile definire l'aspetto esteriore, le fasi e le cronologie di tutti questi edifici: possiamo solo supporre con sufficiente certezza che la vocazione di quest'area è a carattere sacro, mentre tutte queste strutture sono state defunzionalizzate e inglobate nelle fondazioni del successivo Foro di età imperiale. Da questa zona proviene, inoltre, un «problematico» cippo votivo, con dedica al dio *Silvanus*, su cui avremo modo di tornare in seguito.

L'intonaco dipinto che qui si presenta faceva parte, con buona probabilità, di un «butto» di materiale di risulta, più che di un vero e proprio crollo: l'impressione generale che si ebbe, già al momento del recupero, è che si trattasse di macerie, recuperate dalla distruzione di edifici posti nelle vicinanze e successivamente reimpiegate per sopraelevare la quota di calpestio (Fig. 3). E in effetti, come è apparso chiaro al termine dei lavori di recupero (8), l'accumulo di materiale pittorico non comprendeva al suo interno gli elementi del crollo delle murature che normalmente si rinvengono in questi contesti (mattoni, tegole etc., evidentemente recuperati per essere reimpiegati al momento della distruzione della struttura originaria) e giaceva su un piano orizzontale molto regolare: il «butto» era dunque avvenuto – durante le operazioni di costruzione del succes-

(7) La struttura, di 6,80 x 8,40 m, presenta resti di murature in argilla cruda intonacata su zoccolo di frammenti di tegole. L'intonaco, almeno sui lati sud e sugli angoli sud-est e sud-ovest, conserva una traccia di modanatura, che ci restituisce il punto di contatto col relativo piano d'uso. Tali tracce nell'intonaco, inoltre, sembrano restituire le impronte di una scalinata di accesso in blocchi lapidei, poi asportati. È probabile, vista la scarsità della fondazione, anche una ricostruzione come sacello o recinto sacro, anche *sub divo*.

(8) I lavori di recupero sono stati eseguiti da Marilena Griesi sotto la supervisione del sottoscritto; il materiale, in corso di studio, è confluito in una tesi della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Bologna (rel. Sandro De Maria), dal titolo: *Le pitture del vano F4 del Foro di Suasa*.



Fig. 3 – Particolare dell'accumulo degli intonaci dipinti.

sivo Foro – al di sopra di uno dei piani d'uso in ghiaia compattata che dovevano caratterizzare tutta l'area esterna (e molto probabilmente scoperta) posta intorno agli edifici sacri (9).

Se seguiamo l'ipotesi più facile, è probabile che tali macerie provengano proprio dalla distruzione di questo contesto monumentale e, in particolare, potrebbero riferirsi all'edificio con pavimentazione a rombetti fittili ancora in corso di scavo. Tale attribuzione, funzionale in attesa della conclusione degli scavi estensivi nell'area, può essere ipotizzata per esclusione: l'edificio rotondo (la cui struttura originaria sembra sufficientemente chiara) presentava un rivestimento lapideo incompatibile con le pitture rinvenute, mentre il vicino edificio quadrangolare, che conservava tracce di intonacatura ancora aderente all'alzato in argilla cruda, presentava motivi decorativi e caratteri strutturali dell'intonaco del tutto differenti rispetto alle pitture rinvenute nel nostro butto (ad esempio materiale pittorico di I stile). Resta dunque da valutare l'ipotesi di un'attribuzione all'edificio con pavimentazione a rombetti fittili, le cui murature sono state del tutto asportate e le cui pavimentazioni sono state utilizzate come piano di cantiere durante i lavori di costruzione del Foro, anche se, in questo caso, andrebbe segnalata una considerazione di ordine cronologico, derivante, come vedremo, proprio dall'analisi stilistica del materiale pittorico (10).

Lo schema decorativo che si sta ricostruendo sulla base dei frammenti pittorici recuperati, inoltre, basato su un sistema paratattico di pannelli colorati accostati (nero, bianco, rosso), sembra compatibile con la disposizione planimetrica dell'edificio stesso: anche se non sono ancora noti i limiti di questo edificio, la lunghezza stessa della pavimentazione conservata (10 m in senso nord-sud x 4 m circa in senso est-ovest) permette di ipotizzare che possa trattarsi di un annesso «funzionale» all'area sacra, una sorta di *thesauros* con la probabile funzione di accogliere ed esporre gli *ex voto* che dovevano accumularsi in quest'area (vd. *infra*).

(9) I diversi piani d'uso esterni, probabilmente riadattati più volte nel corso del tempo, sono databili dunque a partire dal II sec. a.C. e dovevano anche raccordare (in un modo che ancora ci sfugge) due quote differenti: quella inferiore, relativa agli edifici sacri, e quella leggermente superiore relativa all'edificio con pavimentazione a rombetti fittili (vd. *infra*).

(10) Resta ovviamente aperta l'ipotesi che le pitture provengano da un altro edificio posto nei pressi, per ora sconosciuto.

Il materiale pittorico recuperato può essere inserito, da un punto di vista stilistico, in un contesto di tardo II stile (decennio tra 30 e 20 a.C. circa) o III stile iniziale (alta/media età augustea), i cui confronti con l'area campana e con la Capitale si collocano cronologicamente appunto nell'alta e media età augustea. Si tratta di sistemi «chiusi», con pannellature nere, rosse e bianche, e con motivi decorativi (per lo più vegetali) che richiamano abbastanza da vicino le decorazioni della Villa della Farnesina a Roma (11).

Il nostro frammento si può collocare, a livello di ipotesi compositiva, nella zona mediana del sistema pittorico della parete dipinta, in un settore di massima visibilità per lo spettatore antico. Anche il fondo scuro su cui è dipinta l'iscrizione, in bianco, potrebbe essere un espediente pittorico per aumentarne la visibilità.

Alcuni esempi, tratti dal noto complesso urbano pompeiano, aiuteranno ad immaginare il contesto complessivo. Il confronto migliore è costituito, allo stato attuale, dalla Casa degli Epigrammi (V 1, 18) (12): la casa è costruita in *opus incertum* alla fine del III - inizi del II sec. a.C., mentre i vani del settore nord-est (che qui ci interessano) sono stati aggiunti dopo la deduzione della colonia romana. La casa è ben nota soprattutto per le pitture tardo-repubblicane (seconda fase del II stile) dell'esedra *y*, non toccate dalle successive ridipinture a causa, evidentemente, di un loro intrinseco «valore» attribuito anche dai nuovi proprietari (13). L'esedra *y*, in particolare, è il vano che più ci interessa e che presenta su tutte le pareti, all'interno della zona mediana, una serie di riquadri figurati commentati da epigrammi in greco. I temi sono tratti dall'Antologia Palatina, con diversi riferimenti proprio a Leonida di Ta-

(11) Sul II stile in generale si vedano I. BALDASSARRE - A. PONTRANDOLFO - A. ROUVERET - M. SALVADORI, *Pittura romana dall'Ellenismo al tardo-antico*, Milano 2002 (in part. pp. 80-127 sul secondo stile); sulle decorazioni della Villa della Farnesina, ora esposte al Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme), cfr. *ibidem*, pp. 140-146.

(12) Si veda M. DE VOS, *Casa degli Epigrammi (V 1, 18)*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, III (1991), pp. 539-573 (in part. pp. 564-573 per l'esedra *y*). Questo confronto non esclude altre possibilità [ad esempio la presenza di didascalie in greco ad illustrazione di personaggi o vicende dipinte (cfr. le scene dell'Iliade nella Casa del Criptoportico a Pompei)], che però sembrano meno probabili.

(13) Dopo la metà del I sec. d.C., infatti, (forse dopo il 62) l'intera decorazione pittorica è stata rifatta, ad eccezione dei vani *m* e *y* (l'esedra, appunto).

ranto (14). Nella ricostruzione di un ipotetico contesto pittorico per il frammento suasano, dunque, le suggestioni che si possono trarre dalla Casa degli Epigrammi sono notevoli, anche se, allo stato attuale, non si possono escludere anche altre possibilità. Infatti, la sostanziale assenza, all'interno delle pitture analizzate, di frammenti riconducibili a scene figurate potrebbe anche rendere plausibile un utilizzo diverso delle formule dipinte, sul modello di quanto avviene nella Casa del Moralista sempre a Pompei (15), oppure sulla base di altri criteri che al momento ci sfuggono e che solo la continuazione dello scavo archeologico potrà suggerire.

In conclusione, se anche gli esempi pompeiani contribuiscono ad evocare, in qualche modo, un sistema pittorico complessivo di riferimento, resta il fatto che il contesto in cui vanno inseriti gli intonaci suasani è con buona probabilità a carattere pubblico e sacro (16). A livello di ipotesi si può dunque pensare ad una provenienza dall'edificio con

(14) I temi sono: la lotta tra Eros e Pan alla presenza di Afrodite [parete ovest, quadro centrale; epigramma attribuibile a Leonida di Taranto (G. KAIBEL, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berolini 1878, p. 498 nn. 1103-1106, I); la paternità leonidea del testo è ora messa in discussione da É. PRIoux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008, pp. 35; 53-54]: è interessante che questa scena si svolge davanti ad una *tholos* ionica; la personificazione dell'Autunno (parete ovest, quadro di destra); una scena di offerta delle reti al dio Pan [parete nord, quadro di sinistra; distici di Leonida di Taranto (*Anth. Gr.* VI 13)]; Omero [parete nord, quadro centrale; enigma proposto ad Omero dai giovani pescatori di Ios (per le diverse redazioni dell'indovinello nella tradizione biografica di Omero cfr. M. GIGANTE, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli 1979, pp. 50-53)]; scena di sacrificio a Bacco di un capro [parete nord, quadro di destra; distico di Eveno di Ascalona (*Anth. Gr.* IX 75), il cui pentametro ricorre anche in chiusura di un epigramma leonideo (*Anth. Gr.* IX 99)]; statua di Dioniso con *kantharos* (parete est, quadro centrale); Musa citareda su podio (forse Tersicore) (parete est, quadro di sinistra); statua di offerente (parete est, quadro di destra).

(15) I. BRAGANTINI, *Casa del Moralista o di C. Atrius Crescens (III 4,2)*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, III (1991), pp. 406-434 (sul triclinio in part. pp. 422-429 e figg. 26-39); cfr. in part. fig. 31 a p. 425 e fig. 38 a p. 428 (IV stile iniziale). Qui, infatti, nel sistema pittorico del triclinio estivo n. 12, è attestato l'uso di massime dipinte (in lingua latina, però) sempre su fondo scuro: si tratta di distici rivolti, con tutta probabilità, agli ospiti (su due linee), dipinti al centro di ogni pannello.

(16) Salvo ipotizzare, come si è già accennato, che le macerie entro cui è stato rinvenuto il frammento iscritto provengano da un altro ignoto (e non ancora identificato) edificio. È tuttavia improbabile, a parere di chi scrive, anche nell'ottica dell'economia del cantiere

pavimentazione a rombetti fittili, anche se questo dato comporterebbe, come già anticipato, una precisazione di tipo cronologico: se le pitture si datano stilisticamente tra la fase tarda del II stile e gli inizi del III stile (alta e media età augustea, dunque), mentre la prima fase strutturale del Foro si colloca nella prima età imperiale (tra la tarda età augustea e Tiberio), l'edificio in questione resterebbe in uso per un lasso di tempo di 50-60 anni al massimo, venendo distrutto dopo poco per fare posto al nuovo Foro della città. Resta comunque suggestiva l'ipotesi, nel caso venga confermata archeologicamente la pertinenza del materiale pittorico a questo ambiente, di una sorta di annesso funzionale (una sorta di portico?) all'area sacra, aggiunto in un secondo momento alla sequenza di edifici sacri e destinato a contenere gli *ex voto* offerti alla divinità (o alle divinità) venerate nel santuario (17). Con tale ipotesi potrebbe essere congruente anche il tema stesso dell'epigramma rinvenuto, che ricorda proprio un *ex voto* appeso ad un albero di pino (vd. *infra*). In caso contrario il materiale pittorico potrebbe essere riferito alla demolizione di una ignota *domus* di età repubblicana, obliterata durante i grandi lavori per la costruzione del Foro.

A ciò si aggiunga un ultimo dato: in questo settore del Foro, in un momento tardo difficilmente precisabile, ma collegabile con la defunzionalizzazione delle strutture, è stata rinvenuta, nel 2002, una buca contenente, tra l'altro, un cippo iscritto con dedica a *Silvanus deus bonus*, la cui datazione è collocabile, su base paleografica, nel III sec. d.C. Sulla base dei dati stratigrafici è altamente improbabile che esista una relazione diretta tra le strutture sacre più antiche e la deposizione del cippo in età tarda. Resta suggestiva comunque l'ipotesi, recentemente formu-

antico, che tali macerie venissero spostate per lunghi tragitti: è più credibile, invece, che venissero regolarizzate e spianate «nei pressi» del luogo di demolizione.

(17) L'edificio suasano potrebbe essere simile, a livello di suggestione, al cosiddetto «edificio a portico» studiato da Fabiola Sivori all'interno dell'area archeologica di *Sentinum* proprio in connessione a due edifici templari: F. SIVORI, *Edificio a portico, E2: una prima ipotesi di interpretazione funzionale*, in M. MEDRI (a cura di), *Sentinum 295 a.C. Sassoferrato 2006. 2300 anni dopo la battaglia. Una città romana tra storia e archeologia. Convegno Internazionale (Sassoferrato, 21-23 settembre 2006)*, Roma 2008, pp. 383-385. Si tratta di una galleria porticata, aperta su un cortile con pozzo, che l'autrice interpreta come sede di un *collegium*. Da segnalare è anche il contestuale rinvenimento di intonaci dipinti.

lata da Gianfranco Paci (18), che mette in relazione il cippo con una corporazione di commercianti di legname la cui agenzia per la vendita poteva forse essere alloggiata proprio in uno dei vani del portico del Foro. L'ipotesi di riconoscere in *Silvanus* una delle divinità venerate nell'area sacra tardo-repubblicana posta al di sotto del Foro non risulta percorribile, anche se la «vicenda sacra» di questo settore della città si conclude comunque con un atto di *pietas*, quando un anonimo personaggio decide di deporre (e nascondere) all'interno di una buca un cippo iscritto ritenuto – forse – ancora carico di valenze «sacre».

2. I dati epigrafici

Nel frammento di dimensioni maggiori (12,2 x 7,5 x 1,4 cm), ricomposto a sua volta da cinque frammenti contigui (Fig. 4), si conserva parte dell'iscrizione originaria, articolata su quattro linee (h. lettere: 0,8-1; 0,6-0,9; 0,9-1,1; 0,8-1 cm), con caratteri di modulo costante e di fattura accurata, tracciati con eleganza e nel rispetto di una buona impaginazione sullo spazio a disposizione, come mostrano l'uniforme spaziatura dei caratteri e la regolare ampiezza degli interlinea, pari a 1,2-1,4 cm (Fig. 5): si osserva in particolare la tendenza all'incurvamento delle linee rette, che più che essere un segno di receniorità sembra dovuta alla tecnica di scrittura e all'uso del pennello, come anche il prolungamento verso l'alto del tratto destro del *delta*; si rileva inoltre l'uso del *sigma* lunato; tipico dell'età romana l'aspetto del *pi*, con i tratti verticali di pari lunghezza. Assenti i segni di interpunzione.

[---]OΛAOCY[---]
 [---]OYΠA[---]
 [---]+ΔOK[---]
 [---]AAN+[---].

l. 3: della prima lettera si conserva un tratto obliquo che potrebbe rimandare sia ad un *alpha* sia ad un *lambda*, mentre dell'ultima restano

(18) DE MARIA - PACI, *art. cit.*, in part. pp. 657-658.

un'asta verticale e, immediatamente sulla destra, a metà altezza, una piccola impronta di pennello riconducibile al primo dei tratti obliqui di un *kappa*, i quali non dovevano innestarsi nell'asta verticale, ma essere lievemente staccati da essa.

l. 4: dopo il *ny* si individua una traccia dipinta di lettera non precisabile.

Allo stesso testo è pertinente un sesto frammento (1,7 x 2,2 x 1,1 cm) che non ha con gli altri punti di contatto, per cui resta incerta la sua collocazione all'interno del discorso epigrafico. Si conserva una piccola porzione di lettera, di cui non si può stabilire con assoluta certezza l'orientamento: se infatti le tracce rimaste potrebbero rimandare, a seconda di come si giri il pezzo, tanto ad un *alpha*, quanto ad un *tau* o ad un *eta*, il *ductus* porterebbe a far pensare con maggiori probabilità ad un *eta*.

La ricerca effettuata nella letteratura greca ha consentito di rintracciare nei frustuli pervenuti la parte mediana di un epigramma dell'Antologia Palatina attribuito a Leonida di Taranto (19) e di restituire l'intero testo come segue (20):

[Τὰν ἔλαφον Κλε]όλαος ὑ[πὸ κναμοῖσι λοχί]σας]
 [ἔ]κτανε Μαιάνδρου πα[ρ τριέλικτον ὕ]δωρ]
 [θ]ηκτῷ σαυρωτῆρι· τ]ᾶ δ' ὀκ[τάρριζα μετώπων]
 [φ]ράγμαθ' ὑπὲρ κραν]αῖαν [ἄ]λος ἔπαξε πίτυν].

(19) Si tratta di *Anth. Gr.* VI 110, che nel titolo presenta l'alternativa fra Leonida di Taranto e Mnasalce, senza fondamento secondo F.M. PONTANI (a cura di), *Antologia Palatina*, I, Torino 1978, p. 510; sulla questione si veda J. GEFFCKEN, *Leonidas von Tarent*, Leipzig 1896 (= *Jahrb. class. Philol.*» Supplb. XXIII), pp. 9-10, che accetta l'epigramma e lo propone con il n. 63. Prudentemente fra gli *incerta* viene catalogato nell'edizione di A.S.F. GOW - D.L. PAGE, *The Greek Anthology 1. Hellenistic Epigrams*, Cambridge 1965, Leonidas of Tarentum XCVI, i quali tuttavia nel commento si esprimono a favore della paternità leonidea.

(20) In assenza di termini conservati nella loro interezza e quindi nell'impossibilità di impostare nei lessici una ricerca per *lemmata*, è stata effettuata un'interrogazione del TLG (*Thesaurus Linguae Graecae*) in relazione alle sequenze di lettere rimaste attraverso il programma «SNSGreek&Latin», elaborato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. È doveroso ringraziare l'amica Donatella Erdas per l'aiuto prestatomi nella consultazione dello stesso.



Fig. 4 – Frammenti di intonaco con iscrizione dipinta.



Fig. 5 – Fac-simile da fotografia dell'iscrizione (dis. S. Antolini).

«Nascosto nel folto bosco, presso il Meandro sinuoso,
Cleolao con l'asta ben affilata
trafisse la cerva; e su un pino annoso un chiodo confisse
la difesa, ad otto rami, della fronte» (21).

In forma preliminare si vuole sottolineare la rarità di iscrizioni dipinte in lingua greca – di una certa lunghezza e quindi con l'esclusione dei più comuni *paragrammata* esplicativi – in un contesto pienamente romano e di sostrato non ellenico (22). Ancora più singolare è la presenza di *tituli picti* che riproducono testi d'autore noti anche attraverso la tradizione letteraria. A quanto risulta da una sommaria disamina dell'esigua documentazione pittorica conservata, gli esempi più significativi nell'ambito della poesia ellenistica sono a Roma il *paraklausithyron* callimacheo rinvenuto all'interno del complesso degli *horti Maecenatiani*, in un ambiente identificato come triclinio estivo adibito a cenacolo di lettura sul modello del simposio greco (23), a Pompei i versi tracciati al di sotto dei quadretti di argomento mitologico dell'«*esedra*» della Casa degli Epigrammi, sopra ricordata per le analogie con il contesto pittorico (24), e la formula augurale che si legge all'interno di una *taberna* situata sul

(21) Traduzione di L. COCO, *Leonida di Taranto. Epigrammi. Introduzione, traduzione, note e appendice*, San Marco in Lamis (FG) 1983, p. 29 n. 7.

(22) Per un quadro sul significato e sul valore delle iscrizioni esplicative greche nella pittura romana fra l'età tardorepubblicana e primoimperiale si rimanda a E. THOMAS, *Zum Zeugniswert griechischer Beischriften auf römischen Wandgemälden der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome» 54 (1995), pp. 110-122, il quale associa la presenza dei *paragrammata* al lavoro di artisti di origine greca.

(23) Si tratta di un epigramma allusivo agli effetti del vino e dell'amore già inserito nell'«*Antologia Palatina*» (*Anth. Gr.* XII 118), corrispondente al n. 42 dell'edizione callimachea «*Les Belles Lettres*» (E. CAHEN, 1953) e al n. VIII di GOW - PAGE, *op. cit.*, Callimachus, su cui cfr. KAIBEL, *op. cit.*, p. 502 n. 1111 e più recentemente C. SALVETTI, *Epigramma di Callimaco*, in A. DONATI (a cura di), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina. Catalogo della Mostra (Rimini, 28 marzo - 30 agosto 1998)*, Milano 1998, pp. 214 e 306 n. 113, con bibliografia di riferimento. Sulla sala, chiamata dai primi scavatori «*Auditorio*» per il particolare impianto architettonico, si veda ora M. DE VOS, in *Lexicon topographicum Urbis Romae*, III (1996), pp. 74-75 s.v. *Horti Maecenatis «Auditorium»*.

(24) Cfr. C.I.L. IV 3407 (KAIBEL, *op. cit.*, p. 498 nn. 1103-1106; E. DIEHL, *Pompeianische Wandinschriften und Verwandtes*, Bonn 1910, pp. 46-47 n. 821). Sul complesso, con particolare attenzione al rapporto fra epigrammi e decorazione pittorica, si vedano ora B.

lato meridionale della *Via Holconii* (25). Questi confronti, fatta salva la sostanziale diversità di destinazione d'uso dei contesti, privati quelli, presumibilmente pubblico questo (26), riconducono tutti ad un ambiente colto e raffinato, sensibile alla cultura greca. Nello stesso scenario culturale si colloca anche la realizzazione dei versi illustrativi di *pinakes* all'interno di una struttura edilizia di *Asisium* denominata da un graffito latino di IV secolo *domus Musae* e identificata con la casa di Properzio (27), che recenti indagini hanno messo in relazione con il teatro cittadino

BERGMANN, *A Painted Garland: Weaving Word and Images in the House of the Epigrams in Pompeii*, in Z. NEWBY - R. LEADER-NEWBY (ed. by), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge 2007, pp. 60-101, L. PIAZZI, *Poesie come didascalie di immagini: tre casi pompeiani*, in F. DE ANGELIS (a cura di), *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, pp. 191-198 e PRIoux, *op. cit.*, pp. 29-63, con ricca documentazione grafica e fotografica (alle pp. 25-140 di questo volume si rimanda inoltre per il fenomeno più generale dell'inserzione di testi poetici nelle opere pittoriche e scultoree, assemblate e concepite come piccole esposizioni museali, con uno sguardo attento alla concezione che gli antichi avevano del rapporto fra poesia e arti figurative).

(25) *C.I.L.* IV 733 (KAIBEL, *op. cit.*, p. 512 n. 1138; DIEHL, *op. cit.*, p. 3 n. 10), epigramma noto attraverso Diogene Laerzio (VI 50; cfr. GIGANTE, *op. cit.*, pp. 75-76, cui si rimanda per una raccolta di confronti sul tema). Graffito e non dipinto è invece il verso palindromo tracciato sulle pareti d'ingresso di una casa affacciata sulla strada dei Diadumeni edito in *C.I.L.* IV 2400 a-b (KAIBEL, *op. cit.*, p. 506 n. 1124; DIEHL, *op. cit.*, p. 47 n. 822), su cui cfr. GIGANTE, *op. cit.*, pp. 76-77, con un quadro sulla diffusione dell'esametro stesso.

(26) Si ricorda peraltro che nella pittura romana non esisteva una specificità nell'utilizzo degli schemi decorativi, che erano comuni agli edifici pubblici e privati, e che le differenze stavano nella preziosità dell'esecuzione e nella iconografia degli elementi figurativi [E.M. MOORMANN, *La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa*, in DONATI (a cura di), *Romana Pictura*, cit., p. 28].

(27) Per il complesso epigrafico, costituito da dieci testi greci [un verso dattilico sul mito di Penteo, un esametro omerico relativo al duello fra Ettore e Aiace (*Il.* VII 264) e otto distici elegiaci con riferimenti rispettivamente a Bacco-Dioniso, al carro di Apollo trainato da grifi, ai miti di Atena e Marsia (ispirato allo pseudo-Apollodoro 1, 4, 3), di Iamos figlio di Apollo, di Polifemo e Galatea, di Tereo e Itylos, di Narcisso, di Eracle alla corte di Onfale] e da tre latini, si rimanda a M. GUARDUCCI, *Domus Musae. Epigrafi greche e latine in un'antica casa di Assisi*, in «Mem. Accad. Lincei» XXIII (1979), pp. 269-297, con ulteriori risultati in EAD., *Le epigrafi della Domus Musae ad Assisi e qualche osservazione nuova*, in «Zeitschr. Pap. Epigr.» 63 (1986), pp. 161-167 e precisazioni in EAD., *La casa di Properzio: nuove riflessioni sulla Domus Musae di Assisi e sulle sue epigrafi*, in «Rend. Accad. Lincei» XL (1985), pp. 163-181: si ricorda in particolare che le iscrizioni furono incise, a diverse riprese, fra il I e l'inizio del II secolo, almeno in parte da un uomo di lingua latina, in cui si potrebbe riconoscere il discendente di Properzio, poeta egli stesso, *C. Passennus Paullus*

(28), fermo restando che questi ultimi sono ben diversi dai primi nella loro genesi, in quanto graffiti e non dipinti, per loro natura quindi non contestuali alla pittura, ma aggiunti in un secondo momento e da mani distinte.

Tornando all'epigramma in esame, esso è costituito da due distici elegiaci e fa parte dei componimenti anatematici o votivi, raccolti dalla tradizione nel VI libro dell'Antologia Palatina.

Leonida descrive in toni quasi epici una scena di caccia presso il Meandro, fiume della Lidia noto per il corso tortuoso, che si conclude con l'affissione delle corna della cerva uccisa al tronco di un vecchio pino (29). La divinità cui viene consacrato il trofeo non è specificata, come anche in un altro epigramma leonideo in cui si descrive l'uccisione di un lupo da parte di Evalce Cretese (30), e in un altro ancora con la rappresentazione di un leone scuoiato da Soso il bovaro (31). Da una parte

Propertius Blaesus. L'insieme della decorazione pittorica e delle iscrizioni di commento è stato ripreso da PRIoux, *op. cit.*, pp. 65-121, cui si rimanda per la documentazione grafica e fotografica completa.

(28) F. BOLDRIGHINI, *Assisi: la Domus Musae e il teatro dei Propertzi*, in «Arch. class.» LIX (2008), pp. 113-131 ripresenta due iscrizioni monumentali frammentarie, rinvenute nel corso dei vecchi scavi del complesso monumentale e relative alla costruzione del teatro da parte di due membri della *gens Propertia* nella prima metà del I sec. d.C., e ipotizza la localizzazione del teatro stesso nell'area di S. Maria Maggiore, proponendo di identificare nella *Domus Musae* una struttura connessa ad esso, senza tuttavia escludere *a priori* neanche l'esistenza dell'abitazione di proprietà degli stessi *Propertii*, che poteva essere stata raccordata all'edificio pubblico da essi realizzato proprio attraverso il corridoio con le pareti dipinte.

(29) Secondo GOW - PAGE, *op. cit.*, II, p. 70 la scelta di dedicare alla divinità non gli strumenti della caccia ma le spoglie degli animali uccisi fa sì che si ponga l'accento sul carattere eroico dell'impresa, cui contribuisce a dare enfasi l'espressione $\theta\eta\kappa\tau\acute{\omega}\ \sigma\alpha\upsilon\rho\omega\tau\eta\rho\iota$ (l. 3), che rimanda ad una vera e propria battaglia più che ad una battuta di caccia (cfr. GOW - PAGE, *op. cit.*, II, p. 71 ad l. 479). Con K.J. GUTZWILLER, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley - Los Angeles - London 1998, p. 302 si ricorda inoltre che il componimento in esame fa parte di una serie omogenea di epigrammi relativi a cacce eroiche.

(30) Si tratta di *Anth. Gr.* VI 262 (GEFFCKEN, *op. cit.*, n. 66; GOW - PAGE, *op. cit.*, Leonidas of Tarentum XLVIII), in cui le spoglie dell'animale vengono ugualmente appese a un pino: è probabile che in questo caso la divinità sia Pan, sia per la presenza del pino, sia per l'analogia con *Anth. Gr.* VI 35 (GEFFCKEN, *op. cit.*, n. 80; GOW - PAGE, *op. cit.*, Leonidas of Tarentum XLVII).

(31) In *Anth. Gr.* VI 263 (GEFFCKEN, *op. cit.*, n. 64; GOW - PAGE, *op. cit.*, Leonidas of Tarentum XLIX) il bovaro Soso uccide la belva che aveva appena fatto strage della mandria.

la presenza della cerva potrebbe orientare verso Artemide: si ricorda infatti che alla dea è dedicato un epigramma di Antipatro dal medesimo *incipit*, in cui viene descritta la caccia di Licorta di Lasione (32), e che il fiume Meandro potrebbe essere evocato anche in un altro componimento leonideo dedicato alla stessa dea cacciatrice (33), mentre al fratello Apollo sono consacrate tre teste di cervi in un epigramma di Perses ambientato in Arcadia, di analoga intonazione (34). D'altro canto la presenza del pino potrebbe suggerire una dedica a Pan, come nel già ricordato epigramma di Leonida su Evalce Cretese, tanto più che a questa divinità pastorale è dedicato un epigramma di Ericio, che nella puntuale e particolareggiata descrizione della scena dell'affissione delle

(32) Si tratta di *Anth. Gr.* VI 111 [GOW - PAGE, *op. cit.*, Antipater of Sidon XLVI], che si apre ugualmente con l'immagine della cerva (τὰν ἔλαφον) che sta pascolando lungo le sponde del Ladone e dell'Erimanto.

(33) Si tratta di *Anth. Gr.* VI 286 (GEFFCKEN, *op. cit.*, n. 74; GOW - PAGE, *op. cit.*, Leonidas of Tarentum XL), in cui secondo M. GIGANTE, *L'edera di Leonida*, Napoli 1971, pp. 82-83 il fiume è rappresentato in un tessuto ricamato offerto ad Artemide; è necessario precisare tuttavia che secondo la maggior parte dei commentatori il termine μαίανδρος deve essere inteso in senso comune come tipo di decorazione, frequentemente adoperato sia nei tessuti sia nella ceramica, che nella sua sinuosità richiama il corso tortuoso del fiume Meandro, da cui prende il nome [cfr. P. Waltz nell'ed. «Les Belles Lettres» (1960), p. 143 nota 2; GOW - PAGE, *op. cit.*, II, pp. 349-350 ad l. 2210; PONTANI, *op. cit.*, pp. 515-516 ad n. 286, secondo il quale nell'epigramma leonideo si tratta di un motivo sinuoso, mentre nell'imitazione di Antipatro (*Anth. Gr.* VI 287; GOW - PAGE, *op. cit.*, Antipater of Sidon LII) ci si riferisce precisamente al fiume lidio]. Per il valore traslato del termine cfr. H. STEPHANUS, *Thesaurus Graecae Linguae*, VI, coll. 501-502 s.v. Μαίανδρος; H.G. LIDDEL - R. SCOTT (compiled by), *A Greek-English Lexicon. With a Supplement*, Oxford 1968, p. 1072 s.v. Μαίανδρος.

(34) *Anth. Gr.* VI 112 (cfr. GOW - PAGE, *op. cit.*, Perses I). Riguardo a tale componimento sembra opportuno mettere in evidenza che secondo GOW - PAGE, *op. cit.*, II, p. 70 vengono rappresentate delle cervere, mentre traducono con il maschile *cerf, stags*, cervi rispettivamente gli editori delle edizioni «Les Belles Lettres» (P. Waltz, 1960), «The Loeb Classical Library» (W.R. Paton, 1960), «Classici UTET» (F. Conca - M. Marzi - G. Zanetto, 2005), PONTANI, *op. cit.*, p. 345: dal momento che nel testo il genere degli animali resta indeterminato, essendo il relativo ἃς all'inizio della l. 3 riferito più probabilmente a κεφαλαί piuttosto che a ἔλαφον, si potrebbe pensare che la scelta fra i due fratelli Apollo e Artemide possa essere dovuta alla differenza di genere degli animali dedicati.

(35) Del toro descritto in *Anth. Gr.* VI 96 si dà una minuziosa descrizione della misura delle corna, pari a dodici palmi: la scena dell'affissione del palco, con la precisione aritmetica nella descrizione del trofeo, ha fatto pensare a una derivazione diretta di Ericio da Leonida (cfr. GEFFCKEN, *op. cit.*, p. 95 n. 63; G. Zanetto, nell'ed. «Classici UTET» (2005), p. 440 n. 110 nota 1).

corna dell'animale all'albero richiama in maniera suggestiva il nostro (35). Sarebbe suggestivo tentare di rintracciare anche nel caso in esame la presenza della stessa divinità, rappresentata peraltro in due *pinakes* della stessa Casa degli Epigrammi (entrambi con distici di commento), che troverebbe una plausibile ragion d'essere in un'area santuariale da cui proviene una dedica a Silvano, data l'affinità di carattere, che in alcuni casi addirittura sfiora l'equivalenza, delle due divinità (36), ma l'impossibilità stratigrafica ad ammettere la continuità di sopravvivenza delle strutture e la probabilità che il cippo venisse da una delle botteghe del Foro e si collegasse con l'attività di vendita di una corporazione legata all'approvvigionamento e al commercio del legname renderebbe l'analogia di carattere delle due divinità niente più che una – eventuale – curiosa coincidenza (37).

L'iscrizione presentata in questa sede non presuppone necessariamente – pur essendo questa l'ipotesi più verosimile – una presenza greca, costituita da maestranze *peregrinae* itineranti, dal momento che il pittore, un artista di scuola e di educazione ellenistica, conoscitore della lingua greca e scrivente greco, potrebbe essere stato anche di origine italica ed essersi avvalso di un *Bildbuch* ellenistico (38): si ricorda infatti che in età tardorepubblicana si assiste a una sorta di «infatuazione» della clientela romana per le rappresentazioni del mondo omerico e della mitologia, cui occasionalmente si accompagnavano *paragrammata* e citazioni in lingua greca (39), e che nelle classi alte si viene a ra-

(36) Per la relazione fra Pan e Silvano, che spesso sono associati, ma mantengono sempre distinti le loro personalità religiose e i loro culti, si veda P.F. DORCEY, *The Cult of Silvanus. A Study in Roman Folk Religion*, Leiden - New York - Köln 1992, pp. 40-42. Significativa ma isolata l'identificazione delle due divinità nella provincia della *Dalmatia*, su cui DORCEY, *art. cit.*, pp. 69-71.

(37) Per l'interpretazione della dedica e il suo rapporto con le strutture urbane da cui proviene si vedano DE MARIA - PACI, *art. cit.*, *passim*.

(38) Sull'esistenza e circolazione di libri di immagini senza testo, ma con rapide didascalie ad uso degli artisti romani si veda GIGANTE, *op. cit.*, pp. 53 e 75, con bibliografia di riferimento.

(39) Per questa moda, ben attestata nel II e nel III stile di prima fase, si vedano R. LING, *Roman Painting*, Cambridge 1991, pp. 212-213 e BERGMANN, *art. cit.*, pp. 97-99, sull'associazione di scene figurative ed iscrizioni esplicative. Si ricordano, a titolo esemplificativo: a Pompei, oltre alla Casa degli Epigrammi più volte ricordata, il lungo fregio iliaco che si svolgeva lungo le pareti del criptoportico della casa omonima [C.I.L. IV 7141; cfr. I.

dicare un'attenzione capillare verso tutta la cultura ellenica, segno di appartenenza ad un'élite colta e raffinata. Con la nuova acquisizione epigrafica questa corrente di gusto, ben rappresentata a Roma e a Pompei, viene ora ad essere documentata anche nella nostra regione, a testimonianza di un clima culturale vivace e particolarmente ricettivo delle mode provenienti dalla capitale. La scelta di Leonida di Taranto, inoltre, se da un lato sembrerebbe far intravedere uno scrivente magno-greco, con memoria particolarmente attenta alle glorie poetiche locali, dall'altro

BRAGANTINI, *Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I 6,2)*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, I (1990), pp. 193-277 (in particolare sul criptoportico pp. 201-228, con datazione delle pitture alla fase finale del II stile), il *pinax* con il mito di Dedalo e Icaro nella Villa Imperiale [C.I.L. IV 7982; cfr. U. PAPPALARDO, *Die «Villa Imperiale» in Pompeji*, in «Antike Welt» 16, 4 (1985), pp. 3-15 e in particolare sul *pinax* P.H. VON BLANCKENHAGEN, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, in «Röm. Mitteil.» 75 (1968), pp. 107-108 n. 1, taff. 27-29, con le diverse ipotesi di datazione], il quadro con la rappresentazione del ratto del Palladio nel triclinio di un'abitazione dell'*insula* II della *regio* I [C.I.L. IV 3356; cfr. I. BRAGANTINI, *I 2, 6*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, I (1990), pp. 8-15 (in particolare sul triclinio pp. 13-15), con datazione della pittura al III stile], i fregi caricaturali con episodi mitologici e parodie di divinità nell'atrio balneario della casa del Menandro [C.I.L. IV 7352; cfr. R.J. LING - F. PARISE BADONI, *Casa del Menandro (I 10, 4)*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, II (1990), pp. 240-397 (in particolare sull'atriolo del bagno pp. 377-379), con datazione alla fase IIA del II stile], una rappresentazione del *navigium Veneris* con l'iscrizione Ἀφροδείτη σῶζουσα all'ingresso dell'abitazione n. 10 dell'*insula* III della *regio* II (C.I.L. IV 9867); a Roma il ciclo di paesaggi dell'Odissea in una casa dell'Esquilino [A. GALLINA, *Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino*, Roma 1964 (= 'Studi Miscellanei' 6), con datazione agli anni 50-40 a.C., e più recentemente R. BIERING, *Die Odysseefresken von Esquilin*, München 1995 (= 'Studien zur antiken Malerei und Farbgebung' 2), con abbassamento della cronologia di alcuni decenni, non accettato però nella bibliografia scientifica posteriore [(cfr. E.M. MOORMANN, *Variazioni su molti temi. La pittura parietale romana a Roma e in Campania (200 a.C. - 100 d.C.)*, in M.L. NAVA - R. PARIS - R. FRIGGERI (a cura di), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo Nazionale di Napoli e a Pompei. Catalogo della Mostra (Roma, 20 dicembre 2007 - 31 marzo 2008)*, Milano 2007, p. 25 nota 10)] e le pitture di II stile con Argos, Io ed Hermes sulla parete di fondo del tablino dell'abitazione sul *Cermalus* attribuita a Livia [E. RIZZO, *Le pitture della Casa di Livia*, Roma 1936 (= 'Monumenti della pittura antica' III, 2), pp. 25-30]. Si ricorda inoltre che già a partire dall'età augustea le connessioni con il mondo greco si fanno più deboli, al punto che nella casa di *D. Octavius Quartio*, a Pompei, del terzo quarto del I sec. d.C., le didascalie dei fregi dell'*oecus*, che narrano rispettivamente il ciclo troiano omerico e il suo antefatto e che sono desunte da un modello chiaramente greco, sono state in parte tradotte in parte solo traslitterate in latino, in un caso (ΛΥΚΑΟΝ) mantengono il greco [C.I.L. IV 7533; cfr. M. DE VOS - I. BRAGANTINI, *Casa di D. Octavius Quartio (II 2, 2)*, in *Pompei. Pitture e mosaici* III (1991), pp. 42-108 (in particolare sull'*oecus* pp. 82-98); LING, *op. cit.*, pp. 112; 213].

potrebbe semplicemente essere dovuta all'imitazione cui l'autore tarantino fu soggetto fra gli epigrammisti posteriori e alla fortuna che godette in età augustea, in connessione con la nascita della nuova pittura di paesaggio (40).

Il documento presentato si aggiunge ad un'altra testimonianza epigrafica in lingua greca dal contiguo *ager* di *Sena Gallica* (41). Dalla colonia infatti proviene un frammento di iscrizione funeraria di età imperiale con la nota formula di consolazione $\theta\acute{\alpha}\rho\sigma\epsilon\iota, \omicron\upsilon\delta\epsilon\iota\varsigma \acute{\alpha}\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma$, reimpiegato nella cripta della chiesa di San Gervasio (comune di Mondolfo) e di probabile fattura locale (42), mentre si tiene prudentemente fuori l'urnetta cineraria, attualmente dispersa, che la letteratura scientifica dà come rinvenuta sulla riva destra del Misa, a un quarto d'ora da Senigallia, ma che è quasi sicuramente di provenienza urbana (43). Infatti l'urna, che secondo la notizia di M. Helbig fu rinvenuta poco prima del 1888, compare già fra le iscrizioni della collezione Baviera di Senigallia nel manoscritto di Aurelio Guarnieri Ottoni, che trascrisse le iscrizioni nel 1783, per cui sorgono dubbi anche sulla sua effettiva provenienza locale, tanto più che sappiamo che l'intera collezione fu portata da Roma nel XVIII secolo su iniziativa di Giangiuseppe Baviera (44).

(40) In questo senso viene interpretata la presenza di Leonida nell'edera *y* della Casa degli Epigrammi da PRIOUX, *op. cit.*, pp. 61-63, che mette altresì in evidenza il rilievo che doveva essere dato ai testi leonidei nella Corona di Meleagro.

(41) Si tengono fuori le iscrizioni su *instrumentum*, ben rappresentate nella stessa *Suasa* [si pensi al vaso di vetro con iscrizione benaugurante *I.G. XIV 2410, 11c* e alle anfore rodie bollate presentate da L. MAZZEO SARACINO, in L. MAZZEO SARACINO - M. VERGARI, *Bolli d'anfora greci e romani da Suasa*, in «Ocnus» 5 (1997), pp. 151-156], dal momento che si tratta di documentazione non impressa localmente e legata pertanto al territorio non nella fase di produzione, ma in quella di circolazione.

(42) Cfr. G. PACI, *Schede epigrafiche*, in «Picus» XX (2000), pp. 324-330 n. 2, con datazione ai primi due secoli dell'era volgare e G. LEPORE, *La pratica del reimpiego nella valle del Cesano. Note per lo studio di un territorio*, in «Picus» XXV (2005), pp. 139-192 (in part. pp. 150-153).

(43) *C.I.L.* XI 6217.

(44) Cfr. A. CORRADINI, *Il lapidario Baviera da un manoscritto di Aurelio Guarnieri Ottoni*, Ancona 1995, p. 97 n. 127; il manoscritto, che riporta l'apografo del testo nel f. 13, è riprodotto in calce alla tesi di laurea della stessa A. CORRADINI, *La collezione epigrafica di Palazzo Baviera in Senigallia*, discussa presso l'Università degli Studi di Macerata (rel. Prof. G. Paci) nell'a.a. 1990-1991.

RIASSUNTO

Si presenta un lacerto di intonaco con iscrizione dipinta che conserva parte di un epigramma di Leonida di Taranto (raccolto fra i componimenti anatematici in A.P. VI 110), rinvenuto nel 2008 nel corso degli scavi condotti dall'Università di Bologna sul sito dell'antica Suasa. La pittura fa parte di un accumulo di macerie reimpiegate per sopraelevare la quota di calpestio del Foro di età primo-imperiale ed è forse pertinente ad un contesto santuarioale rinvenuto proprio al di sotto del Foro. Le pitture si possono datare all'età alto-medio augustea.

Parole chiave: età romana, Suasa, Foro, iscrizione dipinta, iscrizione greca, epigramma, Leonida di Taranto.

RÉSUMÉ

On présente un fragment de plâtre avec inscription peinte qui conserve une partie de l'épigramme de Léonidas de Tarente recueilli dans A.P. VI 110 (entre compositions votives), découvert en 2008 lors des fouilles effectuées par l'Université de Bologne sur le site de Suasa. La peinture fait partie d'un tas de gravats réutilisés pour soulever le plan de piétinement du Forum de la première époque impériale, et c'est peut-être relatif à un contexte santuarioale individué au dessous du Forum. Les peintures peuvent être datées de la haute ou moyenne âge d'Auguste.

Mots clés: civilisation romaine, Suasa, forum, inscription peinte, inscription grecque, épigramme, Léonidas de Tarente.