



ESSERE
**DON
NA**
NELL'ANTICA
POMPEI

**16 aprile 2025
— 31 gennaio 2026**

Parco Archeologico
di Pompei
Palestra Grande

—
**cartella
stampa**



Indice

3	Comunicato stampa
5	Colophon
7	Introduzione a cura di G. Zuchtriegel
9	Testi di sezione
16	Selezione di immagini
22	Storie di donne
30	Contatti Ufficio Stampa
32	F. Ghedini, M. Salvadori <i>Essere donna nell'antica Pompei: il percorso della mostra</i>
54	G. Zuchtriegel <i>Baccanti, spose, madri nell'antica Pompei: la femminilità nel rito dionisiaco</i>

**ESSERE DONNA
NELL'ANTICA POMPEI**

La Mostra alla Palestra grande di Pompei

Dal 16 aprile 2025 al 31 gennaio 2026

Essere donna: un'affermazione, ma anche un interrogativo che trova risposte diverse a seconda del momento e del contesto, non da meno nell'antica Pompei.

La scoperta delle condizioni di vita delle donne e bambine, dei numerosi aspetti della vita quotidiana e della posizione che esse occupavano nella casa e nella società romana e ancor più in una città campana quale Pompei, è il filo conduttore della mostra **"Essere donna nell'antica Pompei"** - dal 16 aprile 2025 al 31 gennaio 2026 presso la Palestra grande degli scavi - a cura di Francesca Ghedini e Monica Salvadori e in collaborazione con le Università di Padova, Salerno e Verona.

Con il suo straordinario stato di conservazione Pompei si pone come osservatorio privilegiato. La documentazione emersa nel corso dei quasi tre secoli di scavi è preziosa per analizzare il ruolo della donna nella società romana, argomento che in altri contesti sfugge a causa della esiguità delle testimonianze. Ma soprattutto a Pompei si può cogliere la presenza non solo di coloro che appartenevano ai vertici della società, ma anche di quella folla indistinta di persone "comuni" a cui è stata dedicata la precedente mostra "L'altra Pompei", con la quale l'attuale esposizione si pone in continuità.

Un percorso di 8 sezioni nel quale attraverso affreschi, ritratti privati e funerari, graffiti, iscrizioni ed oggetti d'uso sono documentate le diverse **categorie femminili**: matrone, liberte, schiave; nelle varie **fasi della vita**: nascita, infanzia, matrimonio, maternità, morte; e nei diversi **ruoli** che svolgevano nella società: dalle attività di grande rilievo sociale, economico, religioso, in cui erano impegnate le matrone di alto lignaggio e le liberte arricchite, ai mestieri di ogni genere esercitati da libere e schiave (filatrici e tessitrici, ostesse, venditrici, panificatrici, mediche, fattucchiere, prostitute ecc.).

Nella prima sala il pubblico è accolto da nomi e volti di donne, come per dare voce alla loro individualità.

Essere donna
nell'antica Pompei
Comunicato stampa

Inizia, poi, il racconto che illustra, grazie al supporto di eccezionali **testimonianze materiali** - statue, affreschi, iscrizioni, graffiti e manufatti d'ogni genere - le donne di Pompei.

Nelle **prime sale** sono illustrati gli aspetti principali della vita privata, che per una matrona comprendeva la gestione delle attività domestiche e il rapporto con la servitù, ma anche l'educazione dei figli, la cura del proprio corpo e le attività svolte nel tempo libero.

Ampio spazio è poi riservato alla **vita pubblica e lavorativa** delle donne. Si stima che a Pompei lavoravano fino a 100 donne nella prostituzione, molte costrette perché in schiavitù, ma non tutte. Le donne di si occupavano anche di attività di grande prestigio, con importanti ricadute sociali, come emerge nella sala dedicata alle imprenditrici ed evergeti dove sono raccontati ritratti di donne che hanno segnato il loro tempo, inaugurato nuove attività, cambiato il volto della città. Le ultime tracce del loro passaggio nella vita terrena si colgono invece nelle necropoli, dove monumenti funerari, iscrizioni e corredi restituiscono il ricordo di alcune di loro.

Il percorso si chiude con un salto nella contemporaneità che da un lato presenta i **profili di alcune figure di donne che hanno dato il loro contributo alla scoperta e alla conoscenza di Pompei** (Carolina Bonaparte, Wilhelmina Jashemski, Tatiana Warsher, Olga Elia), dall'altro offre ai visitatori una selezione di spezzoni cinematografici dedicati all'immagine femminile, tratti dal grande cinema d'ambientazione ispirato all'antichità romana e in particolare a Pompei.

Il contesto del Parco Archeologico di Pompei permette poi di ampliare l'esperienza della mostra, trasformandola in una vera e propria visita tematica. **Il percorso espositivo**, infatti, non si esaurisce all'interno della Palestra Grande, **ma propone collegamenti con una serie di edifici significativi** per comprendere la condizione femminile all'interno del sito archeologico. Questi edifici segnalati lungo il percorso espositivo, permettono di creare un'esperienza immersiva e interattiva per i visitatori.



Ulteriore elemento immersivo è dato dall'integrazione di podcast tematici disponibili sull'app MyPompeii, che raccontano storie di diverse donne realmente vissute nella città di Pompei

È possibile approfondire la storia di 8 donne e dunque incontrare *Flavia Agatea* ed *Eumachia* presso le tombe a Porta Nocera; di nuovo *Eumachia* presso l'omonimo edificio nel Foro; *Mamia* e *Nevoleia Tyche* presso le tombe a Porta Ercolano; *Asellina* al Termopolio di Asellina; *Giulia Felice* nei Praedia di Giulia Felice; *Eutyche* nel quartiere servile della Casa dei Vettii; *Amaryllis* presso la Casa di Marco Terenzio Eudosso. È inoltre visibile la ricostruzione di un telaio verticale, legato ad una delle attività femminili per eccellenza, nella Casa della Venere in Conchiglia.

L'obiettivo finale è quello di creare un'esperienza culturale completa, che unisca il passato e il presente in una riflessione critica sul ruolo delle donne, offrendo strumenti di comprensione non solo storica, ma anche attuale.

Maggiori info su: <https://pompeisites.org/mostre/essere-donna-nellantica-pompei/>

A partire dal mese di settembre inoltre, durante le aperture serali straordinarie - nell'ambito del progetto di valorizzazione ESOPOP - si terranno una serie di letture e performance artistiche dedicate alle Donne protagoniste della mostra. La rassegna è prodotta da Casa del Contemporaneo, testi e regia a cura di Fabio Cocifoglia e Rosario Sparno.



RUP

Silvia Martina Bertesago

Progetto scientifico

Alfonso Amendola, Monica Baggio, Patrizia Basso, Silvia Martina Bertesago, Maria Stella Busana, Rachele Cava, Anna Civale, Giovanni De Benedictis, Anna Favero, Francesca Ghedini, Sophie Hay, Mauro Menichetti, Tiziana Rocco, Monica Salvadori, Giuseppe Scarpati, Gabriel Zuchtriegel

Progetto di allestimento e grafico, direzione lavori

Sintesi Studio
Vincenzo De Luze

Restauro, pulitura, movimentazione opere

Ludovica Alesse, Teresa Argento, Stefania Giudice, Paola Sabbatucci Atramentum Restauri S.r.l. Gerardo Iaccarino, Andrea Montella, Carlotta Russo

Riproduzioni

Equilibrarte di C. Serino
e A. Iaccarino Idelson S.r.l.

Disegno ricostruttivo della sposa

Simonetta Capecchi

Allestimento e grafica

Realizzazione
A.R.T. Ristrutturazioni
Grafica Metelliana

Redazione testi

Monica Baggio, Patrizia Basso, Maria Stella Busana, Francesca Ghedini, Sophie Hay, Tiziana Rocco, Monica Salvadori

Sviluppo apparati multimediali

BASILINK ART S.r.l.
con KANAKA Studio

Tecnologia audio-video

ISI Congress S.r.l.

Trasporti

Montenovi S.r.l.

Coordinamento trasporti e allestimento opere

Tiziana Rocco, Ludovica Alesse, Paola Sabbatucci

App My Pompeii

Coordinamento progettazione e sviluppo
Alberto Bruni con Francesco Nobile

Realizzazione

Alfa Sistemi S.p.a.

Testi

Patrizia Basso, Rachele Cava, Anna Civale, Nicola Delbarba, Agnese Sartor

Audio

Ludovica Alesse, Valeria Amoretti, Silvia Martina Bertesago, Marella Brunetto, Rachele Cava, Anna Civale, Sophie Hay, Tiziana Rocco, Arianna Spinosa

Prestiti

Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN)
Regione Campania / Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino

Traduzioni

Interlinguae S.r.l.
Sophie Hay



Ministro

Alessandro Giuli

Direttrice del Dipartimento per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale

Alfonsina Russo

POMPEII



Direttore Generale

Gabriel Zuchtriegel

Segreteria di Direzione

Ernesta Rizzo, Clelia Mazza

Segretario Amministrativo

Davide Russo

Ufficio Mostre e Didattica

Silvia Martina Bertesago, Rachele Cava, Anna Civale, Tiziana Rocco, Marta Rea

Depositi

Stefania Giudice, Alessandro Russo, Valeria Amoretti, Giuseppe Scarpati, Maria Rispoli, Federica Buonomo, Chiara Comegna

Archivio Fotografico

Giuseppe Scarpati,
Rosanna De Simone

Ufficio Tecnico

Vincenzo Calvanese, Arianna Spinosa, Mariapia Amore, Marianna Mascolo, Pierluigi Aveta, Amedeo Mercogliano, Vincenzo Sarnataro, Pasquale Spiezia

Ufficio Tutela

Anna Onesti, Antonino Russo, Angela Cimmino, Andrea Foti, Paolo Mennella

Uffici Amministrativi

Maria Rosa Rosa, Salvatore Zaza, Olga Nastri, Marco Rovito, Christian Starace, Stefano Bitondo, Giuseppe D'Aniello, Vincenzo Mario Franzese, Arianna Galasso, Marianna Giorgio, Antonio Mancaniello, Dario Napolitano, Giulia Passa, Valentina Pellegrino, Alfonso Salvati

Ufficio Stampa, Comunicazione, Web e Social

Marella Brunetto, Giuseppe Barbella, Antonio Benforte, Pina Brancati, Sophie Hay, Silvia Vacca, Maria Luisa Vitale

Ufficio Fruizione, Accoglienza e Vigilanza

Annamaria Mauro



ESSERE
**DON
 NA**
 NELL'ANTICA
 POMPEI

Catalogo

RUP

Giuseppe Scarpati

Edizione a cura di
 Artem srl

Autori dei saggi

Alfonso Amendola, Anna Anguissola,
 Monica Baggio, Patrizia Basso, Ria
 Berg, Alfredo Buonopane, Maria Stella
 Busana, Eva Cantarella, Vincenzo
 De Luce, Alessandra Didoné, Jean-
 Patrick Duchemin, Henry Duday, Aude
 Durand, Francesca Ghedini, Sophie
 Hay, Mauro Menichetti, Francesca
 Rohr Vio, Monica Salvadori, Michele
 Scafuro, Luca Scalco, Giuseppe
 Scarpati, William Van Andringa,
 Antonio Varone, Eleonora Voltan,
 Gabriel Zuchtriegel

Autori delle schede

Llorenç Alapont, Rachele Cava, Anna
 Civale, Anselme Cormier, Giovanni
 De Benedictis, Henri Duday, Anaïs Du
 Fayet de la Tour, Aude Durand, Anna
 Favero, Sophie Hay, Tiziana Rocco,
 Giuseppe Scarpati, Vincenzo Tallura,
 William Van Andringa

Progetto grafico

Enrica D'Aguzzo

Coordinamento editoriale

Maria Sapio

Fotografie

Archivio Parco Archeologico
 di Pompei
 Marco Casciello - Gap S.r.l.
 Luigi Spina
 Alfredo Foglia e figlio S.a.s.
 Archivio Museo Archeologico
 Nazionale di Napoli - Luciano Pedicini
 Getty Research Institute
 University of Maryland Library

Si ringraziano

Pietro Ammaturo, Raffaella Bonaudo,
 Mattia De Luca, Simona Di Gregorio,
 Renata Di Lascio, Aurora Di Rocco,
 Mauro Ferrara, Laura Forte, Maria
 Lucia Giacco, Giovanna Landi, Anna
 Lucignano, Pasquale Manduca, Mirko
 Mazza, Massimo Osanna, Giuseppe
 Palomba, Anna Pizza, Paola Scala

Il personale addetto alla Fruizione,
 Accoglienza e Vigilanza del Parco
 Archeologico di Pompei

La squadra Ales della manutenzione
 programmata, il personale Ales
 addetto all'accoglienza, fruizione
 e vigilanza





ESSERE
DONNA
 NELL'ANTICA
 POMPEI

Il titolo di questa prefazione non è un refuso, anche se è lo stesso della precedente mostra organizzata dal Parco Archeologico: "L'altra Pompei: vite comuni all'ombra del Vesuvio" (2023/2024), a cura di Silvia Martina Bertesago e di chi scrive. L'attuale iniziativa, coordinata dalle curatrici Francesca Ghedini e Monica Salvadori, infatti, può essere letta come una continuazione della ricerca sulle vite di coloro che nelle fonti ufficiali non hanno trovato un'adeguata rappresentazione: in questo caso, le donne. L'altra Pompei diventa qui quella del *Deuxième Sexe* di Simone de Beauvoir, quel 50% o poco più della popolazione antica appartenente al genere femminile, fondamentale per la società e la cultura dell'epoca a tutti i livelli, ma sistematicamente messo in secondo piano. Con il titolo, il team intorno alle due curatrici ha cercato di indicare che il tema della mostra non è solamente la rappresentazione del "mondo femminile" (che sarebbe poi lo stesso mondo degli uomini, visto che ne esiste uno solo), bensì la vita: l'essere donna in una società antica quale quella di Pompei, miracolosamente conservata, finanche nei suoi aspetti più effimeri e quotidiani, dall'eruzione del Vesuvio che nel 79 d.C. seppellì la città, uccidendo un gran numero di donne, uomini e bambini ma al tempo stesso preservando le tracce – in maniera abbastanza "democratica", ovvero senza fare molta differenza in base a genere, età e status sociale – della loro esistenza. Lavorare, insieme a un gruppo trasversale tra Parco e università varie, su questa mostra è stato stimolante e affascinante, proprio perché il tema si inserisce in una linea di ricerca che in questi ultimi anni è stata sviluppata e accentuata a Pompei. Vorrei ricordare, a tal proposito, gli scavi attualmente in corso nel quartiere servile della villa extraurbana di Civita Giuliana a Nord di Pompei, ma anche il recente convegno "L'altra Pompei: voci, tracce" (novembre 2024), organizzato in collaborazione tra il Parco Archeologico di Pompei, l'Università Federico II e la Sorbonne Université di Parigi. A questo, si è aggiunta una scoperta recentissima che ci ha consentito ulteriori riflessioni a margine del tema della vita femminile nell'antichità: mi riferisco alla megalografia di II stile pompeiano

a tema dionisiaco portata alla luce tra gennaio e febbraio 2025 nella casa "del Tiaso" (Regio IX, insula 10, 3). Il rinvenimento, di cui questo volume contiene un preliminare inquadramento in relazione al tema della mostra, ci fa capire che l'ultima parola su cosa significava essere una donna nell'antica Pompei ancora non è stata pronunciata. In virtù di questo, la nuova mostra rappresenta un momento importante per quel processo continuo di revisione e riflessione, per quel costante cercare, dietro l'immagine familiare e acclamata della città antica, un'altra Pompei, in breve quel processo che si chiama "ricerca" e che sta alla base di ogni progetto culturale e museale. Per lo stesso motivo abbiamo deciso di esporre un'altra inattesa scoperta recente, ovvero le raffigurazioni ad altorilievo di una donna e di un uomo di un monumento funerario dalla necropoli fuori porta Sarno. Recentemente asportate dal loro luogo di rinvenimento, dove opera da alcuni anni un gruppo di Valencia coordinato da Llorenç Alapont, il restauro delle sculture continuerà "in vetrina" dopo l'inaugurazione della mostra, offrendo in questo modo al pubblico uno sguardo "dietro le quinte" sul lavoro quotidiano di restauratrici e restauratori a Pompei e in tanti altri siti archeologici d'Italia. Come direttore, vorrei pertanto esprimere la gratitudine da parte del Parco alle due curatrici e a tutte le persone che hanno contribuito, a vario titolo, al successo di questa mostra.



— **Essere donna nell'antica Pompei**

Pompei, cristallizzata dall'immane catastrofe che l'ha travolta nel 79 d.C., è il luogo dove ancora si sente l'eco della presenza dei suoi abitanti, di quella folla indistinta di uomini, donne, bambini, bambine appartenenti a tutte le classi sociali, di cui in qualsiasi altra città romana rimangono poche tracce. Pompei si offre dunque come osservatorio privilegiato anche per conoscere aspetti della vita quotidiana delle donne e della posizione che esse occupavano nella casa e nella società. Tutte le categorie femminili vi sono documentate: matrone, liberte, schiave; tutti i ruoli familiari: mogli, figlie, concubine; tutte le fasi della vita: nascita, infanzia, matrimonio, maternità, morte.

Affreschi, ritratti privati e funerari, graffiti, iscrizioni ed oggetti d'uso ci offrono informazioni preziose sulla vita e le attività di un universo femminile fondamentale per il buon funzionamento della società. Possiamo seguire gli impegni quotidiani delle matrone, nate in famiglie facoltose e responsabili della gestione della casa, dell'educazione dei figli, della cura di sé, ma capaci anche di impegnarsi in attività utili ai cittadini e di finanziare opere pubbliche, donando alla città non solo *panem et circenses*. Accanto a loro si muovono donne di modesta condizione sociale che si guadagnano la vita lavorando nelle locande, nei laboratori tessili, nelle botteghe oppure vendendo il loro corpo per denaro.

È a questo complesso mondo femminile che è dedicata la mostra.

— **Volte e nomi di donne**

In questa sala le protagoniste sono le donne di Pompei. I loro nomi sono noti dalle iscrizioni e dai graffiti che ricoprono le pareti delle case, degli edifici pubblici e delle tombe. Ci sono le matrone appartenenti alle più illustri famiglie di Pompei accanto alle schiave o alle bimbe morte in tenerissima età; ci sono le meretrici accanto alle sacerdotesse e alle liberte che hanno percorso tutti i gradini della scala sociale, e poi le rappresentanti di professioni liberali e servili e tante, tantissime donne ignote di cui non sapremo mai nulla.

Statue e busti ci permettono di conoscere le fattezze di alcune di queste protagoniste: una donna, acconciata secondo la moda del tempo;

un'austera matrona, riconoscibile dal mantello (denominato *palla*) che le spettava per rango; una fanciulla dai lineamenti delicati.

Ma sono i volti dipinti sulle pareti delle case a restituirci con immediatezza l'immagine che di sé volevano dare le fortunate abitanti delle ricche *domus*. Capelli per lo più scuri, spesso cinti da diademi; eleganti gioielli al collo e alle orecchie; qualche attributo per rendersi meglio riconoscibili: uno stilo per alludere alla propria cultura, un ventaglio agitato con aria seducente, uno strumento musicale per parlare delle proprie passioni, e, in taluni casi, corone di foglie d'edera o di vite, allusive a quei culti dionisiaci che promettevano le gioie dell'aldilà.

— **Vivere e sopravvivere**

Venire al mondo in età romana comportava notevoli rischi per entrambi i sessi, non solo a causa delle scarse condizioni igieniche in cui il parto avveniva, ma anche per una norma di legge che affidava al padre la decisione se tenere in famiglia il neonato o la neonata oppure liberarsene. Iniziava il percorso verso l'età adulta: i bambini e le bambine giocavano e studiavano, frequentando le scuole o seguendo in casa i corsi dei pedagoghi, ma anche delle pedagoghe, per lo più di origine greca. La preparazione delle fanciulle si interrompeva però prima di quella dei fratelli, perché il destino di una donna erano le nozze, contratte spesso precocemente, anche a partire dai dodici anni.

La scelta del marito era affidata al padre, mentre la madre presiedeva ai complessi rituali che precedevano la cerimonia nuziale. Diverse erano sul piano giuridico le forme del matrimonio, che era l'atto più importante nella vita di una donna; la società però riconosceva anche il concubinato, unione stabile extra-matrimoniale. In entrambi i casi, i figli della coppia erano riconosciuti come legittimi.

Il parto era uno dei passaggi più rischiosi nella vita di una donna: le iscrizioni funerarie sono piene di testimonianze di giovani o giovanissime defunte, la cui morte è spesso imputabile a complicazioni come infezioni o emorragie.

— **Essere matrone**

La vita di una matrona si svolgeva soprattutto all'interno della *domus*, che era il centro dell'esercizio del suo potere. È però difficile



capire se nella casa esistessero spazi a lei dedicati: oggetti di pertinenza femminile sono stati, infatti, rinvenuti in diversi ambienti delle dimore pompeiane.

Alla padrona di casa era affidata la supervisione dei lavori svolti dalle schiave e dagli schiavi o dalla servitù salariata e la gestione economica familiare. A lei spettava il pagamento delle prestazioni. Era responsabile anche dell'educazione della prole, almeno per i primi anni di vita; presiedeva all'organizzazione delle nozze delle figlie femmine, assistendo la sposa nei riti preparatori, curando l'addobbo della casa e la preparazione del banchetto. Fra le attività che la padrona di casa svolgeva personalmente, pur se con l'aiuto di schiave e ancelle, vanno annoverate la filatura e la tessitura, simbolo delle virtù matronali: l'importanza di tale impegno è confermata dai frequenti rinvenimenti all'interno delle *domus* di oggetti come fusi e fusaiole, girelli e spolette, pesi da telaio di varia forma, materiale e dimensioni.

Le restava però tempo libero per dedicarsi alla cura di sé, a piacevoli conversazioni con le amiche, ma anche ad attività culturali come lettura, scrittura, pittura, musica, danza.

— Sedurre ed essere sedotte

La cura di sé era una delle attività che impegnavano maggiormente le donne: alla bellezza dedicavano molto tempo sia le matrone e le liberte, che intendevano presentarsi in società con un aspetto consono al loro ruolo, sia le donne di piacere che del proprio aspetto fisico avevano fatto un redditizio mestiere. È da Ovidio, raffinato poeta augusteo, maestro di seduzione, che apprendiamo quali fossero i trucchi cui ricorrevano le donne romane per avere un aspetto gradevole e attraente.

Una molteplicità di schiave o di libere salariate partecipava alla toilette mattutina della *domina*, che era spesso molto esigente e non mancava di punire anche fisicamente le malcapitate che non eseguivano bene il compito affidato.

Si iniziava con una accurata detersione del corpo; poi si procedeva all'abbigliamento, scegliendo vesti e calzature, conservate in casse o stipi.

Trucco e pettinatura prevedevano la presenza di schiave specializzate. L'ultimo atto della lunga preparazione era quello di scegliere fra i propri gioielli quelli più adatti all'occasione e alle vesti. Gli affreschi ci restituiscono numerose immagini di donne intente ad ornarsi, perché il fascino femminile non doveva essere necessariamente finalizzato all'eros o alla procreazione, ma era anche strumento di affermazione di sé.

— Spazi del potere femminile

Fra tarda repubblica e primo impero le donne conquistarono spazi sempre più ampi al di fuori dell'orizzonte domestico e, grazie alla possibilità di amministrare i patrimoni di famiglia, divennero protagoniste importanti sul piano economico-sociale. Matrone e liberte potevano essere titolari di imprese commerciali, manifatture artigianali di tessuti, laterizi e prodotti alimentari, proprietà immobiliari. Spesso, grazie ai ricavi di imprese particolarmente floride, erano in grado di compiere atti di evergetismo, beneficiando la collettività con la costruzione di edifici pubblici o l'edizione di spettacoli. In alcuni casi, la disponibilità economica consentiva alle donne di prestare denaro per interesse. Ma non solo le rappresentanti delle ricche famiglie locali potevano diventare imprenditrici: fra le imprese gestite in proprio da donne appartenenti a una più modesta classe sociale, possiamo ricordare la conduzione delle attività legate alla ristorazione.

Le donne meno fortunate o meno capaci lavoravano invece come salariate, libere professioniste o schiave. Sono soprattutto le iscrizioni che ci offrono il variegato panorama di questi mestieri: il lavoro nella produzione tessile e alimentare, la vendita di merci di ogni genere, la cura di uomini e animali. Non mancano attestazioni di donne che si esibivano nel mondo dello spettacolo, come mime, flautiste e danzatrici.

— Al servizio delle dee

Per quanto le donne esercitassero la devozione all'interno dello spazio domestico, partecipando



ai culti e ai sacrifici familiari, era il *dominus* che aveva il controllo giuridico e religioso della casa. E questo accadeva anche nella vita della città, dove le funzioni sacerdotali erano per lo più appannaggio maschile. Tuttavia, a partire dall'età tardo repubblicana le iscrizioni attestano l'attribuzione a matrone di alto lignaggio del titolo di sacerdotessa pubblica. Esso presupponeva un ruolo attivo delle donne nello svolgimento del culto, come presiedere le feste in onore delle divinità e forse anche finanziarle. L'epigrafia di Pompei restituisce testimonianza di una decina di queste sacerdotesse, tutte appartenenti alle famiglie più in vista dell'aristocrazia locale. In alcuni casi è specificato che esse erano dedite al culto ufficiale di Venere, patrona della colonia, e a quello di Cerere, protettrice delle messi. In altri casi, le sacerdotesse vengono qualificate solo come pubbliche, senza precisare il nome della divinità. Accanto a queste figure eminenti, le iscrizioni attestano anche la presenza di personale femminile subalterno del culto pubblico, come la *porcaria* Clodia Nigella che probabilmente era un'addetta alla cura delle scrofe destinate a essere sacrificate a Cerere.

— Ricordate e dimenticate

Pompei era circondata dai monumenti funerari, che si distribuivano sulle strade in entrata e uscita dalla città. La necropoli più prestigiosa era localizzata al di fuori di Porta Ercolano, dove i sepolcri appartenevano nella maggior parte dei casi alle famiglie eminenti di Pompei. Ancor più numerose e non meno imponenti sono le tombe al di fuori di Porta Nocera, commissionate in gran parte da ricchi liberti. Altre aree funerarie sono attestate fuori le porte Vesuvio, Nola e Stabia. La lettura delle iscrizioni incise sulle facciate dei sepolcri e sui segnacoli fornisce informazioni preziose circa i ruoli svolti dalle donne di Pompei in famiglia e nella società: vi compaiono matrone, che costruiscono tombe per sé e per il personale della famiglia; liberte che esprimono con lussuosi monumenti l'orgoglio di un'inarrestabile ascesa sociale; schiave, i cui nomi sono ricordati sulle *columellae*, segnacolo tipico del territorio

vesuviano. Numerosi sono anche i segnacoli delle bimbe morte in tenera età.

Accanto alle donne che hanno avuto l'onore di un sepolcro tale da rendere indelebile il loro passaggio su questa terra, ci sono le migliaia di morte ignote, sepolte senza onori, senza corredo e presto dimenticate.

A Pompei ci sono anche coloro che sono morte travolte dall'immane catastrofe che nel 79 d.C. ha cancellato la vita nella città. E con l'immagine di una giovane che muore tentando di fuggire dall'eruzione del Vesuvio si chiude il racconto della vita femminile nella Pompei antica.

— Ritorno a Pompei

Analizzando l'immaginario cinematografico dedicato a Pompei si evidenziano stereotipi e convenzioni legate alla donna dell'epoca, spesso relegata a ruoli di debolezza o "oggetto" erotico. Durante l'era del cinema muto (fino al 1927) le prime rappresentazioni di Pompei tendevano a enfatizzare la drammaticità degli eventi storici, spesso attraverso l'utilizzo di effetti speciali e scenografie maestose. E sovente la figura femminile veniva presentata come una vittima degli eventi, riflettendo l'interpretazione dell'epoca della donna come essere fragile e bisognoso di protezione. Queste prime rappresentazioni cinematografiche raramente offrivano una prospettiva accurata della vita quotidiana a Pompei, ma piuttosto si concentravano sugli elementi di spettacolo e sensazionalismo. Tuttavia, queste prime opere cinematografiche hanno contribuito a plasmare l'immaginario collettivo su Pompei e hanno avuto un impatto duraturo sull'interpretazione della figura femminile.

Con l'avvento del cinema sonoro, la rappresentazione di Pompei ha avuto un ulteriore impulso, con una maggiore enfasi sulla vita quotidiana, comprese le sfaccettature della figura femminile. I dialoghi e i suoni ambientali hanno permesso una maggiore profondità nella caratterizzazione dei personaggi e nella descrizione dell'ambiente. Le donne iniziano ad essere rappresentate come individui con desideri, ambizioni e conflitti interni, piuttosto che



ESSERE
**DON
NA**
NELL'ANTICA
POMPEI

semplici figure decorative. Inoltre, l'evoluzione delle tecniche cinematografiche ha permesso una rappresentazione più sfumata e realistica della figura femminile, contribuendo ad una maggiore autenticità nei personaggi femminili in film ambientati nell'antica Pompei. Questo cambiamento tecnologico ha portato ad una continuità nella rappresentazione della vita a Pompei, inclusa la figura femminile, mantenendo l'interesse del pubblico per questo tema storico.



— **Being a woman in ancient Pompeii**

Crystallised in place by the devastating catastrophe that struck it in 79 A.D., Pompeii is the place where the echo of its inhabitants' presence still rings out – of that indistinct crowd of men, women, boys, and girls from all social classes, of whom only a few traces remain in any other Roman city. From this aspect, Pompeii offers a privileged observatory for understanding aspects of the daily life of women and the position they occupied in the home and in society. All categories of women are documented here: matrons, freedwomen, slaves; all family roles: wives, daughters, concubines; all stages of life: birth, childhood, marriage, motherhood and death.

Frescoes, private and funerary portraits, graffiti, inscriptions and everyday objects provide us with valuable information about the life and activities of a female universe fundamental for the smooth running of society. We can follow the daily tasks of the matrons, born into wealthy families and responsible for managing the household, educating their children and performing their own beauty rituals, but also capable of engaging in activities of benefit to the community as well as the funding of public works, not merely donating *panem et circenses* (bread and circuses) to the city. Alongside them are women of modest social standing who earn their living working in inns, textile workshops, shops, or selling their bodies for money.

It is to this complex female world that the exhibition is dedicated.

— **The faces and names of women**

In this room, attention is focused on the women of Pompeii. Their names are familiar thanks to the inscriptions and graffiti that cover the walls of houses, public buildings, and tombs. There are matrons belonging to the most illustrious families of Pompeii alongside female slaves or little girls who died as infants; there are prostitutes next to priestesses and freedwomen who climbed all the rungs of the social ladder, and then there are representatives of both specialist professions and menial drudgery, as well as many, many unknown women who will continue to remain a mystery to us. Statues and busts show us the features of some of these women: a woman with her hair styled according to the fashion of the time; a dignified

matron, recognisable by the cloak (called a *palla*) which she was entitled to wear thanks to her rank; a young girl with delicate traits. But it is the faces painted on the walls of the houses that immediately convey to us the image that the fortunate ladies of the wealthy *domūs* wanted to present of themselves. Mostly dark hair, often adorned with diadems; elegant jewellery around the neck and ears; some attributes to make them more recognisable: a stylus to allude to their culture, a fan fluttering in a seductive manner, a musical instrument to speak of their passions, and, in some cases, crowns of ivy or vine leaves, alluding to those Dionysian cults that promised the joys of the afterlife.

— **Living and surviving**

Being born in Roman times involved considerable risks for both sexes, not only because of the poor hygienic conditions in which childbirth took place, but also because of a rule of law that gave the father the power to decide whether to keep the newborn baby or get rid of it. The journey toward adulthood then began; boys and girls played and studied, attending school or being home-taught by male or female tutors, mostly of Greek origin. The education of young girls, however, was stopped before that of their brothers, because women were destined for marriage, which was often arranged at an early age, even as young as twelve.

The father was responsible for choosing the husband, while the mother supervised the complex rituals that preceded the wedding ceremony. From a legal perspective, there were different forms of matrimony, which was the most important event in the life of a woman; but society also recognised the stable extra-marital relationship of *concubinatus* (cohabitation). In both cases the children of the couple were considered legitimate.

Birth was one of the most dangerous moments of a woman's life: funerary inscriptions abound with testimonies to the deaths of young women and girls, often due to complications such as infections or haemorrhages.

— **Being a matron**

The focus of the matron's life was, first and foremost, the *domus*, where she could exercise her power to the fullest. It is, however, difficult to



determine whether there were spaces specifically dedicated to her within the home: women's items have, indeed, been found in various areas of Pompeian houses.

The mistress of the house was responsible for supervising the work carried out by the slaves, both male and female, and by the hired workers, as well as for managing the family's finances. She was responsible for paying for any services rendered. She was also responsible for the children's education, at least in the early years of their lives; she oversaw the organisation of her daughters' weddings, assisting in the preparatory rituals of the bride, decorating the house and getting the wedding banquet ready. Among the activities that the mistress of the house carried out personally – albeit with the aid of her slaves and maidservants – were spinning and weaving, symbols of matronly virtues. The importance of this work is borne out by the frequent finds within the *domūs* of objects such as spindles, spindle whorls, distaffs and bobbins, and loom weights of various shapes, sizes and materials. She did, however, still have enough leisure time to groom and beautify herself, enjoy pleasant conversations with her girlfriends, and indulge in cultural activities such as reading, writing, painting, music and dancing.

– Seducing and being seduced

Personal grooming was one of the activities that occupied women the most: matrons and freedwomen dedicated a great deal of time to making themselves beautiful, wishing to be seen in society with an appearance befitting their role. Idem for sex workers, for whom physical appearance had become a profitable profession. It is to the refined Augustan poet Ovid, master of seduction, that we owe our knowledge of the stratagems resorted to by Roman women to achieve a charming and attractive appearance. A great number of female slaves or maidservants attended to the morning toilette of the *domina*, who was often extremely demanding, and quick to punish – even physically – any ill-fated attendant who failed to carry out her tasks to perfection.

Said toilette began with a thorough cleansing of the body, after which clothing and footwear, kept in chests or wardrobes, were chosen. Next came hair styling and make-up which necessitated the presence of specialised slaves. The final step in this long preparatory process entailed choosing the jewellery most appropriate to the occasion

and to the attire.

Numerous frescoes have been found depicting women intent on beautifying themselves, because female allure was not necessarily directed at eroticism or childbearing; it was also a means of self-affirmation.

– Spheres of female power

Between the late Republic and the early Empire periods, women secured themselves increasingly more space outside the domestic sphere and, thanks to their ability to manage family finances, they became important figures on the economic and social front. Matrons and freedwomen could own shops, textile workshops, brickworks, food enterprises and property. Often, thanks to the income they gained from particularly prosperous businesses, they could perform philanthropic acts for the benefit of the whole community, such as constructing public buildings or putting on shows. In some cases, women were rich enough to be able to work as moneylenders.

But it was not only the women of the rich local families who could become entrepreneurs: among the businesses managed by women belonging to a lower social class were those connected with catering and food services. Less fortunate or less talented women would, on the other hand, work as hired maidservants, independent professionals or slaves. It is mainly the inscriptions that give us a picture of the varied panorama of these professions: they could work in the production of textiles and foods, in the sale of goods of all kinds, or caring for people and animals. There is plenty of evidence attesting to women who performed as entertainers, such as mimes, flautists and dancers.

– At the service of the goddesses

Although women may have had devotional duties within the home, taking part in family cults and sacrifices, it was the *dominus* who had legal and religious control of the household. And this was also the case in city life, where priestly functions were largely the prerogative of the male sex. However, as of the late Republican period, there are inscriptions attesting to the assignment of the title of public priestess to matrons of noble birth. It implied an active role for women in the performance of religious rituals, such as presiding over festivals in honour of the gods and perhaps even funding them.



Pompeian epigraphy provides evidence for a dozen of these priestesses, all belonging to the most prominent families of the local aristocracy. In some cases, it is specified that they were dedicated to the official cult of Venus, the colony's patron saint, and to that of Ceres, the protector of crops. In other cases, the priestesses were simply qualified as public priestesses, without the name of the god being specified. Alongside these eminent figures, the inscriptions also attest to the presence of female subordinates of the public cult, such as the *porcaria* (pig keeper), Clodia Nigella, who probably took care of the sows destined to be sacrificed to Ceres.

— Remembered and forgotten

Pompeii was surrounded by funerary monuments, placed along the roads leading in and out of the city. The most prestigious necropolis was located outside Porta Ercolano, where the majority of the tombs belonged to the eminent families of Pompeii. Even more numerous and not less imposing were the tombs outside Porta Nocera, predominantly commissioned by wealthy freedmen. Documents attest to other burial areas outside Porta Vesuvius, Nola and Stabia. The reading of the inscriptions carved on the façades of the tombs and on the funerary markers provides valuable information on the roles played by women in Pompeii, both in the family and in society: there are matrons who build tombs for themselves and for the staff of their household; freedwomen who express, through these grand monuments, the pride of an unstoppable social advancement; slaves, whose names are remembered on the *columellae*, a typical marker of the Vesuvius area. There are also countless markers of children who died as infants.

Alongside the women who have enjoyed the honour of a tomb that has made their stay on earth unforgettable, thousands of the dead are unknown, buried without honours, without grave goods, and soon forgotten.

In Pompeii, there are also those who died in the tremendous catastrophe of 79 A.D. that engulfed and snuffed out the life of the city. And with the image of a young woman dying while attempting to flee the eruption of Mount Vesuvius, the story of women's lives in ancient Pompeii comes to an end.

— Return to Pompeii

An analysis of the collective cinematic imagination dedicated to Pompeii reveals stereotypes and conventions related to the women of that time, who were often depicted in weak roles or as erotic "objects". During the silent film era (until 1927), early representations of Pompeii tended to emphasise the dramatic nature of historical events, often through the use of special effects and grandiose scenography. And often the female figure was portrayed as a victim of events, in step with the interpretation – typical of the time – of woman as a fragile creature in need of protection. These early cinematic representations rarely provided an accurate picture of daily life in Pompeii; they were, rather, more focused on spectacular and sensationalist aspects.

Nonetheless, these early cinematic works did help shape the collective imagination with regard to Pompeii, and had a lasting impact on the interpretation of the female figure. With the advent of sound, the cinematic representation of Pompeii gained further momentum, featuring greater emphasis on daily life, including the complexities of the female figure. Thanks to the dialogues and background sounds, greater depth of character and a fuller description of the environment could be achieved. Women began to appear as individuals with desires, ambitions and internal conflicts, rather than just shallow decorative figures. Additionally, the evolution of cinematic techniques led to the creation of a more nuanced and realistic representation of the female figure, thereby contributing to greater authenticity of female characters in films set in ancient Pompeii. This technological change led to a certain continuity in the representation of life in Pompeii, including the female figure, which helped consolidate the public's interest in this historical theme.





Medaglione con busto di giovane donna

Intonaco dipinto, affresco
 Pompei, VI 3, 11, staccato dalla parete
 ovest di una grande sala da pranzo (triclinio I),
 inv. 20610.
 I sec. d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Marco Casciello.



Scena di lavatio

Intonaco dipinto ad affresco
 Parco archeologico di Pompei
 Provenienza sconosciuta (Pompei?),
 Inv. 22 M444 1.99
 I sec. d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Marco Casciello.





Servizio da tavola

Argento
 Moregine, suburbio di Pompei,
 invv. 86757-86776.
 50 a.c. - 79 d.C.
 I sec.d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Alfredo Foglia e figlio SaS



Ago crinale

Osso
 Pompei, I, 13,3, inv. 11647
 I sec. d.c.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Marco Casciello.

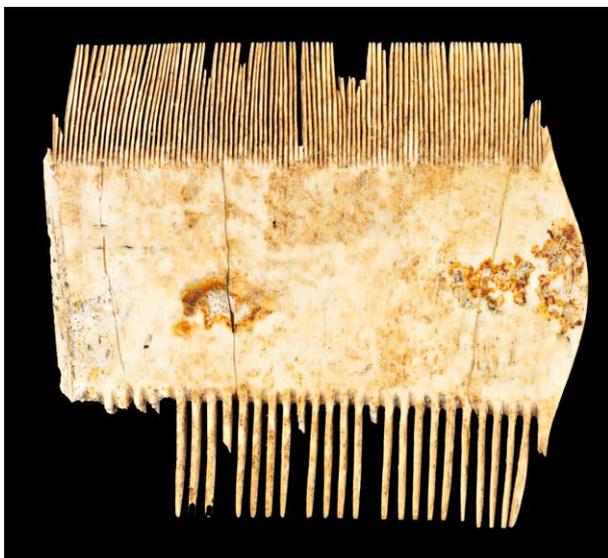


Coppa a conchiglia

Bronzo
 h 7, ø 11 cm
 Pompei VII 16, Casa di *M. Fabius Rufus*,
Insula Occidentalis, inv. 14007
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Marco Casciello.





Pettine

Osso
 Pompei, invv. 52760
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Marco Casciello



Orecchini a "canestro"

Oro e piccole perle
 Pompei I 15,4, Casa degli Archi,
 nel banco di cenere all'altezza
 dell'ingresso, vicino a un gruppo
 di nove scheletri, inv. 11071
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Luigi Spina

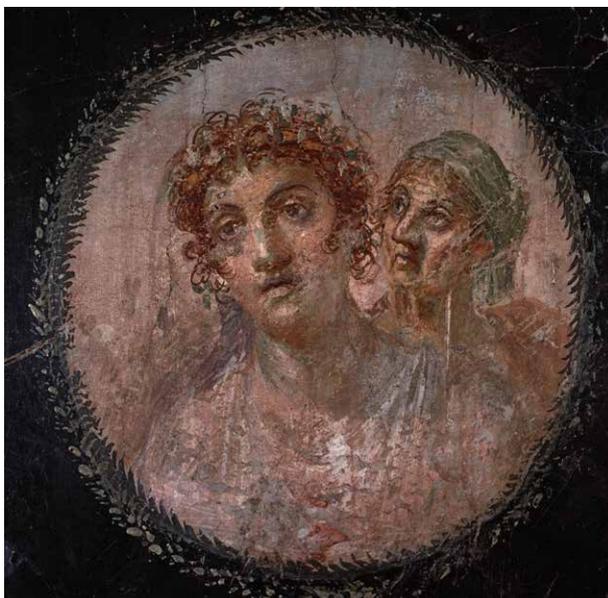


Anello godronato con perla

Oro e perla, fusione
 Oplontis, Villa B, ambiente 10
 in una borsa di cuoio, inv. 73320
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Marco Casciello





Lena

Intonaco dipinto, affresco
 Pompei, VI 17, 42, Casa del Bracciale,
 inv. 20544
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Alfredo Foglia e figlio SaS



Ritratto femminile su erma

Marmo, scultura
 Oplontis, Villa di Poppea,
 giardino di nord-ovest;
 inv. 71442
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Alfredo Foglia e figlio SaS



ESSERE
**DON
 NA**
 NELL'ANTICA
 POMPEI



Tesoro di amuleti

Faiënce, osso, ambra, corallo,
 cristallo di rocca, ametista, corniola,
 pasta vitrea, bronzo
 Pompei, V 3, Casa del Giardino
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 foto Cesare Abbate



Testina femminile

Marmo, scultura
 Pompei, da una casa di fronte al Tempio
 di Iside, muro di fondo del peristilio
 (cfr. Elia 1941, p. 104, nota 1), inv. 20380.
 I secolo d.C.

© Parco Archeologico di Pompei,
 Foto Marco Casciello

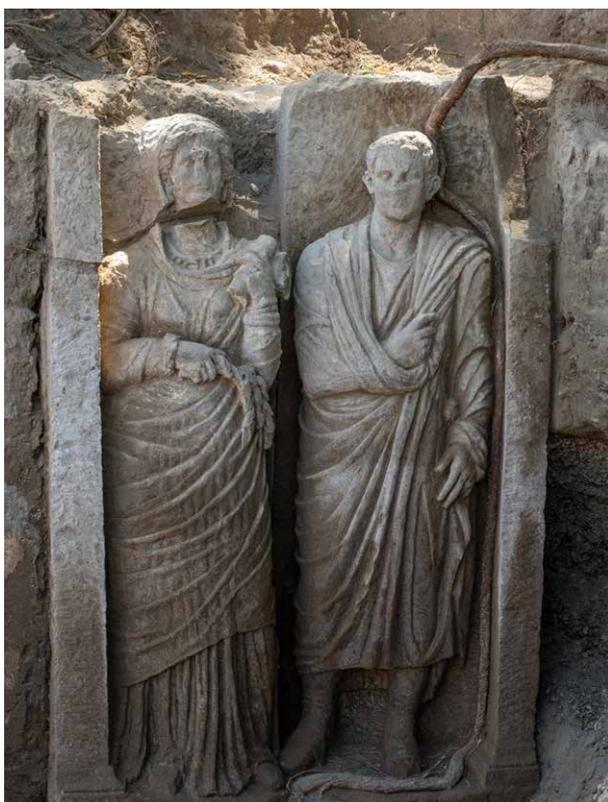




**Rilievo di giovane coppia di sposi
 in corso di scavo**

Blocchi di pietra tufacea, scultura
 Pompei, area funeraria della Necropoli
 di Porta Sarno
 Età tardo repubblicana augustea

© Parco Archeologico di Pompei



Rilievo di giovane coppia di sposi

Blocchi di pietra tufacea, scultura
 Pompei, area funeraria della Necropoli
 di Porta Sarno
 Età tardo repubblicana augustea

© Parco Archeologico di Pompei



Ciò che sappiamo di Pompei ci è stato trasmesso da coloro che hanno esplorato e studiato l'antica città nell'arco di due secoli e mezzo di scavi. I protagonisti sono invariabilmente uomini, mentre meno conosciuti e celebrati sono gli importanti contributi apportati dalle donne.

— Carolina Bonaparte

La scoperta della città

Carolina Bonaparte, sorella di Napoleone, giunse nel golfo di Napoli nel luglio 1808 come regina consorte del marito Gioacchino Murat, appena nominato Re di Napoli.

Il 27 ottobre 1808 la regina Carolina visitò Pompei accompagnata dal direttore degli scavi, Michele Arditi, che le fece provare in prima persona l'emozione di portare alla luce alcuni reperti. Dopo questo incontro il fascino della città archeologica conquistò Carolina.

Arditi aveva progetti ambiziosi per Pompei e, grazie al sostegno di Carolina e ai fondi elargiti dalla casa reale, il sistema degli scavi archeologici cambiò radicalmente. Per stabilire le dimensioni di Pompei, Carolina assegnò a un reggimento dell'esercito francese il compito di compiere scavi lungo il tracciato delle mura della città. A quel punto fu possibile acquistare dai contadini i terreni all'interno dell'area, consentendo di mantenere aperti i nuovi scavi, come quelli del Foro e degli edifici civici circostanti. Per la prima volta Pompei assunse l'aspetto di un sito archeologico coerente e visitabile dai turisti.

Forse uno dei più grandi meriti di Carolina fu la sua lungimiranza nel finanziare François Mazois, un architetto francese. Incoraggiò l'architetto a registrare gli scavi mentre avvenivano e a realizzare un'opera inestimabile e duratura costituita da squisiti disegni tecnici degli edifici, planimetrie del sito e oggetti rinvenuti.

In una lettera al Ministro degli Interni italiano nel 1812, Carolina suggerì con determinazione "... sarebbe opportuno assegnare un nome a ciascun quartiere della città e alle strade oltre a numerare le case" in modo da registrare con precisione il luogo di ritrovamento di ciascun oggetto. Tale proposta non fu accolta quando lei era in vita, ma 50 anni dopo Giuseppe Fiorelli, Direttore di Pompei, la ripresentò riscuotendo un ampio consenso.

Essere donna nell'antica Pompei Le donne e gli scavi di Pompei: fra ieri e oggi

Nella stessa lettera, Carolina consigliava la pubblicazione di una rivista mensile per tenere aggiornato il pubblico sulle ultime scoperte, un'idea apprezzata ancora oggi che si è concretizzata nell'"E-Journal" di Pompei. Sebbene l'interesse di Carolina per Pompei si inquadrasse anche nel contesto della propaganda per il fratello Napoleone e dell'uso del passato per legittimare la nuova dinastia regnante, ella diede impulso al modo in cui Pompei veniva esplorata, documentata e presentata al grande pubblico.

— Tatiana Warscher

Before and after the Second World War

Nata a Mosca nel 1880, Tatiana Warscher, insieme a milioni di altri rifugiati bianchi, fu costretta a fuggire dalla Russia all'indomani della Rivoluzione. Su suggerimento di un suo ex professore universitario, lo storico dell'antichità Michael Rostovzeff, si trasferì nel 1923 in Italia, dove intraprese la prima indagine sistematica sugli edifici di Pompei. Rostovzeff scrisse in seguito di lei: "Il mio primo amore è stata Pompei. Tatiana ha ereditato questo amore da me... conosce ogni angolo e ogni pietra di Pompei". Grazie a Rostovzeff, fu presentata al Direttore degli scavi, il professor Amedeo Maiuri, e al noto epigrafista, il professor Matteo Della Corte; entrambi si resero subito conto che Warscher conosceva Pompei meglio di loro e l'ammirarono per la sua dedizione.

Il suo progetto iniziale consisteva nel fotografare e registrare la struttura delle facciate degli edifici lungo tre strade principali: via di Mercurio, via Stabiana e parte della via di Nola. Ma Warscher sapeva che quegli edifici abbandonati avevano una storia da raccontare e, incuriosita dalle esistenze di coloro che un tempo avevano vissuto e lavorato in quegli immobili, iniziò a documentare anche ciò che si trovava dietro le facciate.

Il suo lavoro fu bruscamente interrotto dallo scoppio della Seconda guerra mondiale. Nel 1943 Pompei subì un bombardamento involontario da parte degli Alleati che causò la perdita di numerosi edifici antichi e delle loro decorazioni. Le fotografie scattate da Warscher di questi edifici negli anni precedenti il bombardamento assunsero un valore inestimabile, essendo spesso l'unica testimonianza della loro esistenza.



La fotografa tornò per documentare i danni provocati dalle bombe dando vita a un'altra fondamentale descrizione fotografica del sito. I taccuini di Warscher, che apparivano come album per bambini, erano intitolati "Codex Topographicus Pompeianus" e contenevano uno studio completo di una vasta area di Pompei. Warscher non pubblicò mai il suo lavoro, considerandolo un "serbatoio" di informazioni a cui i futuri studiosi avrebbero potuto attingere per le loro ricerche. Alla fine, vennero pubblicati dal suo benefattore americano, Halsted B. Vander Poel e, nonostante i contributi di quest'ultimo, sulla copertina compare solo il nome della fotografa.

Verso la fine della sua vita, Warscher strinse amicizia con la dottoressa Wilhelmina Jashemski; le due erano unite dal loro comune interesse per i giardini dell'antica Roma.

— Olga Elia

La documentazione di scavo

La dottoressa Olga Elia, nata a Nocera Inferiore nel 1902, crebbe nel territorio vesuviano. Nel 1929 aveva già impressionato l'allora direttore del Museo Nazionale di Napoli, il professor Amedeo Maiuri, che ne apprezzava la diligenza e l'acutezza nel condurre le indagini. Maiuri le affidò il compito di riordinare le varie collezioni del museo, tra cui elementi architettonici in terracotta, avori, ex voto, ossa e oggetti in ambra, oltre a catalogare sistematicamente le pitture murali di Pompei.

Elia fece carriera all'interno della Soprintendenza italiana tanto che nel 1933 ottenne l'incarico di ispettrice archeologica e, nel 1940, il prestigioso ruolo di Direttrice degli scavi di Pompei, divenendo una delle poche donne responsabili della gestione di Pompei.

Documentò importanti scavi a Pompei, ma le sue pubblicazioni riguardavano sia lo studio dei temi che la contestualizzazione dei motivi decorativi all'interno delle pitture murali. I commenti precisi e sicuri delle sue monografie dedicate all'analisi delle decorazioni della Casa del Citarista e del Tempio di Iside furono molto apprezzati.

Oltre a Pompei, divenne responsabile anche di vari siti del territorio circostante. La scoperta casuale di un santuario religioso a seguito dell'esplosione di una bomba della Seconda

guerra mondiale in località Sant'Abbondio diede il via a uno scavo durante il quale fu rinvenuto un frontone in rilievo che Elia identificò come riferibile al culto di Dioniso. L'archeologa supervisionò anche gli scavi nelle ville ubicate a Stabiae, occupandosi dell'illustrazione dei reperti e, naturalmente, delle pitture murali.

La dedizione e la diligenza di Elia non vennero mai meno; per questo il suo improvviso licenziamento dall'incarico a Pompei da parte del Ministero nel 1960 sconvolse la comunità archeologica. Sostenendo che la sua negligenza aveva favorito furti di oggetti e danni al sito archeologico, il Ministero ritenne Elia colpevole e le ordinò di lasciare Pompei. La vicenda sembrava assurda e si vociferava che una lettera dal tono punitivo scritta da Maiuri, in cui rimproverava Elia per aver avuto l'ardire di firmarsi come "Direttore di Pompei" in un documento ufficiale – posizione che egli considerava solo sua – potesse aver portato al suo licenziamento.

Anche se l'incarico di Soprintendente le fu in seguito riassegnato, Olga Elia non avrebbe mai più lavorato a Pompei.

— Wilhelmina Jashemski

Il giardino pompeiano

"Tu ami il giardinaggio; i giardini erano importanti per i Romani. Perché non scrivi il tuo prossimo libro sui giardini romani?". Chiedendo ciò alla dottoressa Wilhelmina Jashemski, suo marito Stanley faceva un'importante osservazione: gli scavi di Pompei si erano concentrati sugli edifici, mentre pochissima attenzione era stata riservata ai suoi giardini. Jashemski accettò la sfida, rispondendo che "sembrava troppo divertente per essere un progetto".

Intraprese il primo viaggio dall'America a Pompei nel 1955 e, non lasciandosi scoraggiare dalla mancanza di pubblicazioni e di documentazione preesistente sui giardini, elaborò un ambizioso piano di ricerca per studiarli. Utilizzando le prove della presenza di piante e animali nei giardini emerse durante gli scavi e le raffigurazioni negli affreschi romani, Jashemski intendeva stabilire quali specie di flora e fauna fossero note ai Romani.

Jashemski vedeva i giardini di Pompei come luoghi in cui si intrecciavano tutti gli aspetti della vita quotidiana romana: architettura, orticoltura,



ESSERE DON NA NELL'ANTICA POMPEI

pittura religiosa, economia e urbanistica. Dopo aver identificato tutti i giardini presenti a Pompei, concluse che il 20% di ciò che era stato portato alla luce era adibito ad area verde, dai piccoli cortili delle proprietà più umili fino ai vasti orti e vigneti.

Nel 1961 Jashemski ottenne il permesso di effettuare scavi a Pompei. Applicando un approccio scientifico al suo lavoro sul campo, Jashemski fece propria la tecnica archeologica ottocentesca di versare gesso per ottenere calchi degli spazi vuoti un tempo occupati dalle radici di piante e alberi. Ciò le permise di identificare le diverse specie vegetali.

Durante i suoi scavi furono recuperati i resti carbonizzati di frutta, noci e ortaggi; nel loro complesso queste prove hanno delineato un quadro esaustivo di ciò che i pompeiani coltivavano, vendevano e infine mangiavano.

Il lavoro di Jashemski volto a definire l'assetto dei giardini privati come quello dei Praedia di Giulia Felice, ha dimostrato che i pompeiani più ricchi amavano i giardini ornamentali con siepi basse o graticci di legno per delimitare i sentieri e aree piene di alberi, cespugli e piante da prato.

La ricerca di Jashemski sui giardini degli antichi romani, tema a lungo trascurato, ha portato a numerose pubblicazioni fondamentali e orientato il restauro dei giardini della Pompei di oggi.



What we know of Pompeii has been passed to us by those who have excavated and studied the ancient city over the two and half centuries of excavations. The leading protagonists are invariably men but less publicly known and celebrated are the significant contributions made by women.

— Caroline Bonaparte

Discovering the city

Caroline Bonaparte, sister of Napoleon, arrived on the Bay of Naples in July 1808 as queen consort to her husband, Joachim Murat, the newly appointed King of Naples.

On October 27th 1808 Queen Caroline was accompanied by the Director of Excavations, Michele Arditi, on a tour of Pompeii that included experiencing for herself the thrill of excavating artefacts. This encounter galvanised Caroline's fascination with the ancient city.

Arditi had ambitious plans for Pompeii and with Caroline's support and funds drawn from the royal household, the system of archaeological excavation changed dramatically. To establish the size of Pompeii, Caroline enlisted a regiment from the French army to excavate the circuit of the City wall. Land within this area could now be purchased from the farmers enabling new excavations such as of the Forum and surrounding civic buildings to remain open and for the first time Pompeii took on the appearance of a coherent archaeological site that could be visited by tourists.

Perhaps one of Caroline's greatest legacies was her foresight in her patronage of François Mazois, a French architect. She encouraged him to record the excavations as they were unfolding and he produced an invaluable and enduring body of work comprising exquisite technical drawings of the buildings, plans of the site, and the objects found.

In a letter to the Interior Minister of Italy in 1812, Caroline boldly suggested "...it would be good to give names to each neighbourhood of the city and to the streets and to number the houses" in order to record accurately where each object was found; a proposal that was never enacted during her lifetime but one that 50 years later Giuseppe Fiorelli, Director of Pompeii, would famously instigate and receive widespread acclaim for.

Essere donna nell'antica Pompei Women and the excavations of Pompeii: from the past to the present day

In the same letter, Caroline recommended that a monthly journal be published to inform the public of the latest discoveries - an idea still valued today and published in the form of Pompeii's 'E-Journal'.

Although Caroline's interest in Pompeii must also be framed in the context of propaganda for her brother, Napoleon, and the use of the past to legitimise a new ruling dynasty, she brought a vitality to the way Pompeii was being excavated, recorded, and presented to a wider audience.

— Tatiana Warscher (fotografa)

Born in Moscow in 1880, Dr Tatiana Warscher, along with millions of other White émigrés, was forced to flee Russia in the aftermath of the Revolution. At the suggestion of her former University professor, the ancient historian, Michael Rostovzeff, she moved to Italy in 1923 and began conducting the first systematic survey of Pompeii's buildings. Rostovtzeff would later write of her, "My early love was Pompeii. Tatiana inherited this love from me... In Pompeii she knows every corner and every stone".

Through Rostovzeff she was introduced to the Director of Excavations, Professor Amedeo Maiuri and the distinguished epigraphist Professor Matteo Della Corte and both soon acknowledged that she knew Pompeii better than them and revered her dedication.

Her project initially entailed photographing and recording the construction of the façades of the buildings along three main streets: via di Mercurio, via Stabiana, and part of the via di Nola. But Warscher knew that these neglected buildings had a story to tell and motivated by her curiosity in the lives of those who had once lived and worked in these properties, she began documenting the buildings behind the façades. Her work was abruptly interrupted by the outbreak of World War Two. Pompeii was subject to unintentional Allied bombing in 1943 and numerous ancient buildings and their decorations were irredeemably lost. Warscher's documentation of these in the years preceding the bombardment became an inestimable resource as they are often the only record of their existence. Warscher returned to document the damage wrought by the bombs producing another indispensable photographic record of the



site.

Warscher's notebooks, each deceptively resembling a child's scrapbook, were entitled 'Codex Topographicus Pompeianus', contained a comprehensive study of a vast swathe of Pompeii. Warscher never published her work regarding it as a "storehouse" of information for future scholars to use as the foundation for their own research. In that vein, it was her American benefactor, Halsted B. Vander Poel who eventually published them, and although he made additional contributions, only his name appeared on the cover.

Towards the end of her life, Warscher befriended and mentored Dr Wilhelmina Jashemski due to their shared interest in Roman gardens.

- Olga Elia

Excavation documentation

Dr Olga Elia, born in Nocera Inferiore in 1902, grew up in the Vesuvian landscape. By 1929 she had already impressed the then Director of the National Museum of Naples, Professor Amedeo Maiuri, who valued her diligence and sharp interlect. He assigned her the task of reorganising various collections of the museum including the architectural terracottas, ivories, votive offerings, bones, and ambers as well as systematically cataloguing the wall paintings from Pompeii.

Elia worked her way up through the ranks of the Italian Superintendency and in 1933 had earned her promotion to archaeological inspector and eventually in 1940, to the prestigious role of Director of Excavations in Pompeii; one of the few women employed within the administration of Pompeii.

She reported on important excavations in Pompeii, but her publications lean towards both the study of themes and the contextualising of motifs within wall paintings. The precise and assured commentary in her monographs devoted to discussion of the decorations in House of the Citharist and the Temple of Isis were held in high esteem.

Her responsibility extended beyond Pompeii to various sites in the surrounding territory. The accidental discovery of a religious sanctuary owing to the explosion of a World War Two bomb in Sant'Abbondio, initiated an excavation in which

a pediment relief was discovered and identified by Elia as belonging to the cult of Dionysus. Elia also supervised the excavations in the villas at Stabiae tasking herself with the illustration of the finds and naturally, the wall paintings.

Elia's dedication and diligence never wavered and so her abrupt dismissal from Pompeii by the Ministry in 1960 shocked the archaeological community. Citing that her negligence had facilitated thefts of objects and damage to the archaeological site, the Ministry found Elia culpable and ordered her to leave Pompeii. It seemed inconceivable and rumours surfaced that a punishingly worded letter penned by Maiuri in which he berated Elia for having the audacity to sign herself in an official document as 'Director of Pompeii' a position he considered as his alone, may have been the catalyst for her redundancy. Although her career as a Superintendent was later reinstated, she was never to work in Pompeii again.

— Wilhelmina Jashemski

Roman gardens

"You love gardening; gardens were important to the Romans. Why don't you write your next book on Roman gardens?" In asking this of Dr Wilhelmina Jashemski, her husband Stanley made an important observation: excavations in Pompeii had concentrated on buildings, but hardly any attention had been paid to its gardens. Jashemski accepted the challenge, replying that it "... sounded entirely too much fun to be a project".

Jashemski first travelled from America to Pompeii in 1955 and, undeterred by the lack of publications and surviving documentation on gardens, she drew up an ambitious research plan to study them. Using evidence for plant and animal life in gardens through excavation, and those depicted in Roman frescoes, Jashemski wished to determine which species of flora and fauna the Romans were familiar with. Jashemski regarded Roman gardens as places that pervaded all aspects of Roman daily life through architecture, horticulture, religious painting, economics, and urban planning. Having identified each garden in Pompeii she concluded that 20% of the excavated area was devoted to gardens; from the small open patches in the



ESSERE
**DON
NA**
NELL'ANTICA
POMPEI

humblest of properties to the expansive market gardens and vineyards.

In 1961 Jashemski was granted permission to excavate in Pompeii. Adopting a scientific approach in her fieldwork, Jashemski adapted the nineteenth-century archaeological technique of pouring plaster into voids in order to cast the root cavities of plants and trees. This enabled the identification of the various plant species.

Carbonised remains of fruits, nuts, and vegetables were retrieved from her excavations, and collectively this evidence provided a rich picture of what Pompeians were growing, selling, and ultimately eating.

Jashemski's work on defining the layouts of domestic gardens, like that of the Praedia of Julia Felix, demonstrated that the richer Pompeians enjoyed ornamental gardens with low hedges or wooden trellises bordering paths and areas filled with trees, bushes, and meadow plants.

Having been overlooked as a subject, Jashemski's research on Roman gardens, produced numerous and seminal publications and has inspired the restoration of gardens in Pompeii today.





Carolina Bonaparte ritratta da François Gérard nel 1811



Wilhelmina Jashemski e Tatiana Warscher
 Archivio Wilhelmina e Stanley A. Jashemski
 in Biblioteca dell'Università del Maryland



ESSERE
DONNA
 NELL'ANTICA
 POMPEI



Olga Elia
 Archeologa
 Su gentile concessione
 di Annarita Sansone



Wilhelmina Jashemski
 nel foro Boario di Pompei
 Archivio Wilhelmina e Stanley A. Jashemski
 in Biblioteca dell'Università del Maryland



ESSERE
**DON
NA**
NELL'ANTICA
POMPEI

Ufficio Stampa
Parco Archeologico di Pompei

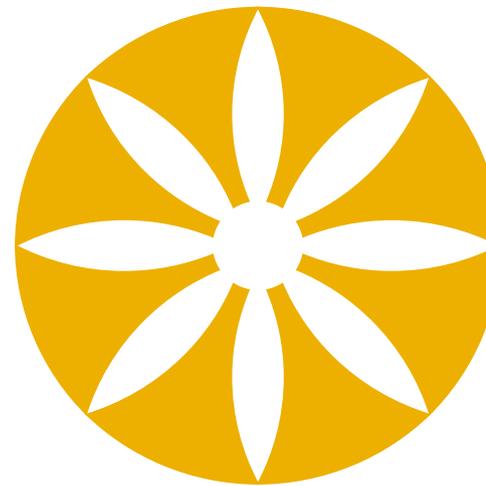
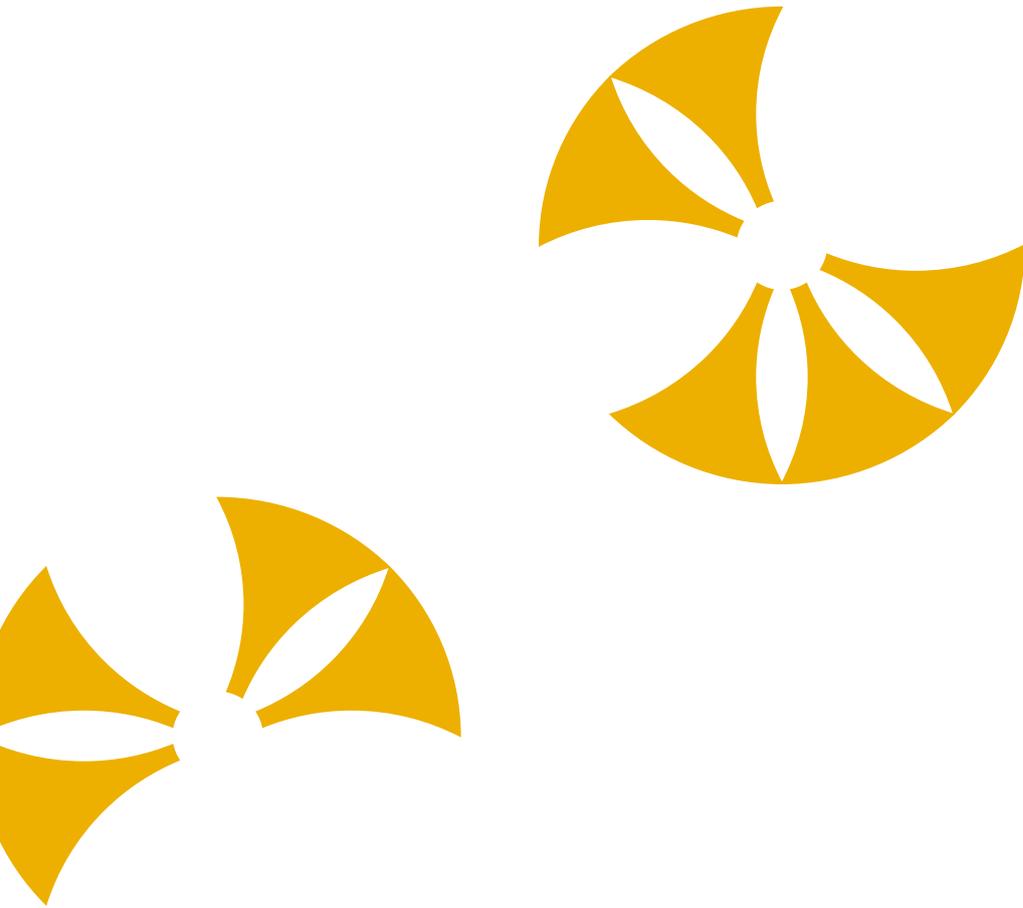
Via Plinio 26
80045 Pompei

e-mail
pompei.ufficiostampa@cultura.gov.it

telefono
+39 081 8575327
+39 081 8575246

orari
9.00 – 17.00
(dal lunedì al venerdì)





ESSERE
**DON
NA**
NELL'ANTICA
POMPEI

Essere donna
nell'antica Pompei:
il percorso della mostra

Francesca Ghedini
Monica Salvadori



Essere donna nell'antica Pompei: il percorso della mostra

Francesca Ghedini, Monica Salvadori

Pompei per molti archeologi, ma non solo, è il luogo del cuore; è il luogo dove ancora possiamo sentire pulsare la vita di una città romana, con le sue strade, le piazze, le terme, gli edifici di spettacolo, le case con i ricchi giardini che si intravedono dalle porte semiaperte e le necropoli che si dispiegano al di fuori delle porte urbane. Per la sua storia particolarissima, Pompei è un contesto eccezionale in cui si può cogliere la presenza non solo degli uomini e delle donne appartenenti ai vertici della società, ma anche di quella folla indistinta di *humiliores* di cui in genere si conservano poche tracce.

La documentazione emersa nel corso dei quasi tre secoli di scavi costituisce un bacino prezioso anche per analizzare il ruolo della donna nella società romana, argomento – come spesso è stato ribadito – difficile da esplorare a causa della esiguità delle testimonianze: citando Eva Cantarella, ricostruire la condizione femminile nella storia del mondo antico non è facile, perché si tratta di ricavare elementi da “pagine di silenzio”, o meglio si tratta, in concreto, di ricercare le tracce di un passato che si è espresso solamente attraverso un'unica voce corale: quella degli uomini. Nella città vesuviana non solo sono riconoscibili tutte le categorie femminili, dalle matrone di alto lignaggio, impegnate in attività di grande rilievo sociale ed economico, a coloro che esercitavano mestieri di ogni genere (filatrici e tessitrici, ostesse, venditrici, panificatrici, mediche, fattucchiere, ballerine, meretrici eccetera), ma sono anche ravvisabili tutti gli aspetti della loro vita, dalla nascita all'educazione, al matrimonio, alla maternità, alla morte. È proprio questa complessità del mondo femminile che si vuole illustrare nella mostra *Essere donna nell'antica Pompei*, grazie ad

una serie di testimonianze di varia natura: dalle sculture agli affreschi, che offrono immagini di donne più o meno giovani rappresentate in diverse situazioni; dalle iscrizioni ai graffiti, che sono eloquenti per comprendere la vita e le molteplici attività in cui le donne erano coinvolte, fino agli oggetti tipici del cosiddetto *mundus muliebris*, che ogni giorno passavano fra le mani delle matrone e delle schiave: pettini, scatoline, unguentari, balsamari, ampolle per oli profumati, gioielli più o meno elaborati, ma anche oggetti d'uso quotidiano, come piatti, pentole, candelabri, lucerne...

A Pompei, più che altrove, emerge la possibilità di ricostruire concretamente – attraverso il portato materiale dei dati archeologici – la dimensione antropologica del *vivere al femminile*, con tangibili attestazioni che ben ci informano sulle categorie del gender nel mondo antico, nel cui ambito l'aspetto naturale della differenza biologica fra maschio e femmina era percepito, da una prospettiva essenzialmente maschilista, come fondamentale nell'ordine delle cose e sul piano economico, sociale e politico. A partire dagli anni Settanta del Novecento, con il pionieristico saggio di Sarah Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity* (1975), e soprattutto durante gli ultimi decenni, l'interesse nei confronti della condizione femminile in Grecia e a Roma ha portato allo sviluppo di ampie ricerche di natura storica, giuridica, antropologica, riflesse anche nei contributi del catalogo di questa mostra, che consentono di addentrarsi nella società e nei luoghi del mondo classico per cercare di dar voce alle donne dell'antichità. Questo approccio multidisciplinare ha permesso di porre l'attenzione, fra gli altri aspetti, anche sulla nascita di quegli stereotipi che sono alla base

a pagina 10

Fanciulla che legge un rotolo
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, da Pompei,
Casa di Giuseppe II (VIII 2, 39),
ambiente (η)
[cat. 3.13]

delle discriminazioni di genere. A partire da questi lavori, si è compreso quanto sia importante interpretare le situazioni di vita delle donne nell'antichità non in maniera esclusivamente erudita e limitata alle classi più elevate, ma estendendo lo sguardo anche ai livelli più bassi della società, a quelle protagoniste umili e marginali, che difficilmente hanno avuto modo di "far rumore". L'eredità che accogliamo dal mondo antico, in particolare dalla società romana e dalla prospettiva straordinaria della città di Pompei, è per noi una grande sfida per dare un contributo concreto al tema contemporaneo della parità di genere, con la consapevolezza che, per scardinare i meccanismi culturali che condizionano ancora il nostro presente, il punto di partenza rimane sempre il passato, pur con le sue divergenze sostanziali.

Tenendo fermo questo orizzonte nasce la mostra *Essere donna nell'antica Pompei*, il cui percorso si sviluppa in otto sale, a loro volta organizzate in differenti sezioni nei casi in cui le tematiche siano ampie e richiedano ulteriori suddivisioni.

Volti e nomi di donne

Nella prima sala il pubblico è accolto dalle donne di Pompei: scorrono su uno schermo decine di nomi femminili che fanno riferimento a tutte le età della vita (bimbe, fanciulle, adulte e anziane), a tutti i ruoli in famiglia (mogli e concubine, madri e figlie) e a tutti i livelli della scala sociale (ingenue, liberte, schiave). Spiccano i nomi di Eumachia, appartenente ad una delle più illustri famiglie pompeiane, che donò alla città il monumentale edificio del Foro; di Helle, piccola schiava morta prima di diventare adulta, e poi di Asellina, che gestiva un bar alla moda, di Iulia Felix ricca proprietaria immobiliare, di Fortunata, nota meretrice, e quelli di molte altre¹.

Statue e busti ci permettono di conoscere le loro fattezze: accanto a una donna non più giovanissima (cat. 1.3), acconciata con un grande nodo sulla fronte in accordo con la moda di età tardo repubblicana, troviamo la statua in marmo di una matrona (cat. 1.2) con la *palla* (la veste che le spettava per rango), che sale a coprirle il capo, e quella in terracotta di una fanciulla dai lineamenti delicati drappeggiata in un ampio mantello (cat. 1.1).

Ma sono i volti delle donne che ci guardano dai tondi dipinti sulle pareti delle *domus* a restituirci con immediatezza l'immagine che le protagoniste volevano dare di sé: capelli inanellati, per lo più scuri, spesso cinti da diademi; al collo eleganti catene, d'oro o realizzate in pietre preziose; alle orecchie elaborati pendenti².

Vivere e sopravvivere

La seconda sala è dedicata a raccontare le difficoltà incontrate dalle donne nell'affrontare la vita quotidiana: un vero e proprio percorso ad ostacoli, reso difficile da una società che tendeva a confinarle in casa, emarginandole dalla scena pubblica.

Il primo passo era la nascita. Venire al mondo in età romana comportava notevoli rischi, in verità per entrambi i sessi, a causa non solo delle scarse condizioni igieniche in cui il parto avveniva, ma anche di una legislazione che non tutelava i nascituri, affidando al padre la decisione di tenerli o liberarsene: la levatrice, infatti, deponiva l'infante a terra, per controllare che non ci fossero evidenti difetti fisici, e il padre decretava il suo destino; solo dopo l'accettazione e l'imposizione del nome, veniva riconosciuta al neonato o alla neonata entità giuridica³.

Si ritiene comunemente che le bambine corressero maggiori rischi di soppressione, sulla base di un'antica legge delle XII tavole secondo cui, mentre i figli maschi dovevano essere tutti allevati, le femmine, ad esclusione della primogenita, potevano essere vittime di infanticidio o esposizione⁴. Tale affermazione, se riferita all'età tardo repubblicana e imperiale, va in realtà un po' sfumata⁵: che la nascita di una bambina potesse essere bene accolta sembra trovare conferma in un graffito da un piccolo ambiente della Regio VII, in cui è chiaramente testimoniata la gioia con cui venne accolta la nascita di *Iuvenilla* (CIL IV 294)⁶. D'altronde, in una società in cui il problema demografico diventava sempre più impellente e la mortalità infantile era naturalmente assai alta⁷, i casi di infanticidio o esposizione dovevano essere assai meno numerosi di quanto un tempo ipotizzato.

Se il neonato era stato accettato, dopo alcuni giorni dalla nascita (8 per le bambine, 9 per i bambini), gli veniva imposto il nome e, conseguentemente, legata intorno al collo la bulla, ossia un ciondolo bivalve contenente amuleti, che per le bambine prendeva talvolta la forma di una lunula: era quello il simbolo dell'infanzia, che veniva deposto solo nel momento della cerimonia di ingresso nell'età adulta.

Tuttavia, di come si svolgeva la vita di bimbi e bimbe nella dimora paterna ignoriamo quasi tutto. Dove dormivano? Dove mangiavano? Esistevano spazi loro riservati? Come venivano accuditi? La documentazione è, a questo proposito, scarsissima: nei primi mesi di vita i figli delle famiglie abbienti⁸ erano affidati alle balie e dormivano in culle che potevano essere ubicate ovunque e che non erano molto diverse da quelle in uso fino a tempi recenti (cat. 2.21)⁹.

1. Medaglioni con scene erotiche
 Parco Archeologico di Pompei, da
 Villa Imperiali in località Civita
 Giuliana
 [catt. 2.15, 2.16]



Echi della presenza infantile nelle case sono forniti dagli ingenui graffiti incisi nella parte bassa dei muri, a un'altezza che suggerisce che la loro esecuzione possa essere attribuita ai piccoli abitanti della dimora. Ciò che è certo è che i bambini romani, come quelli di ogni tempo e luogo, avevano a disposizione varie tipologie di giocattoli¹⁰: nella prima infanzia erano preferiti piccoli sonagli, realizzati inserendo in contenitori di varia forma e dimensione sassolini o frammenti di terracotta¹¹; a mano a mano che crescevano erano messe a loro disposizione statuine che riproducevano animali in miniatura e piccoli carri con le ruote; c'erano poi i cerchi, di legno o di bronzo, che venivano spinti con piccole verghe, e le trottole che i più esperti con abi-

le colpo di frusta facevano girare (Virgilio *Aen.* VII, 378-83). Molto amati erano gli esercizi con la palla – di cui c'erano molti tipi, a seconda che fossero realizzate con stoffa e cuoio e riempite di sabbia, crine o piume – e i giochi di abilità e azzardo, eseguiti con gli astragali, i dadi oppure le noci, a cui un poeta di età augustea ha addirittura dedicato un poemetto – *Nux* (73-86) – un tempo attribuito a Ovidio¹².

Necessitavano solo della fantasia dei partecipanti sia le situazioni in cui i bambini interpretavano gli adulti, ora fingendosi genitori ora travestendosi da soldati, magistrati o giudici, avvocati o pedagoghi, sia quelle attività in ogni tempo nate dall'immaginazione dei bambini (cavallina, corsa, lotta eccetera)¹³.

2. Ricostruzione grafica della
sposa
(disegno di S. Capecchi)



Alle bambine erano riservate le bambole, realizzate in legno, terracotta o anche nel più ricercato avorio, spesso snodabili, di cui abbiamo testimonianza soprattutto a partire dalla media età imperiale¹⁴.

Allora come oggi, i bimbi potevano avere piccoli animali da compagnia: un frammento di affresco esposto in mostra raffigura una bimba che tiene fra le braccia e accarezza dolcemente un volatile dal piumaggio grigio scuro (una colomba o forse un giocattolo a forma di colomba, cat. 2.5). Nelle case dei Romani, infatti, cagnolini di piccola taglia, conigli, lepri, perfino scimmiette, e poi uccelli di ogni genere, passeri, colombe, pappagalli avevano un ruolo tutt'altro che secondario¹⁵, e l'affresco con la

bimba e il suo animale preferito ci restituisce un frammento di una quotidianità perduta.

Per quanto riguarda le fasi dell'educazione, nelle famiglie di alto lignaggio era la madre che si occupava della prole almeno per i primi anni di vita, coadiuvata da balie e nutrici¹⁶; a partire dai sette anni iniziava l'istruzione, che poteva essere affidata a precettori privati o svolgersi nelle scuole pubbliche, di cui a Pompei c'è un'interessante testimonianza in un piccolo ambiente bipartito nella Regio IX, 2¹⁷. È in questo momento che entrano in scena pedagoghi o pedagoghe, in genere di origine greca, il cui compito era di accompagnare fanciulli e fanciulle nei loro spostamenti

quotidiani, di educarli alle buone maniere e di controllare i loro progressi scolastici¹⁸. Durante questa fase non sembrano esserci state differenze fra maschi e femmine, ma l'educazione di queste ultime spesso si interrompeva intorno agli 11/12 anni a causa di precoci matrimoni, mentre i maschi venivano affidati al *grammaticus*, che li preparava per le scuole di retorica¹⁹.

Alle fanciulle non era comunque inibita la progressione nella loro formazione culturale e molte di loro proseguivano gli studi anche dopo il matrimonio, spesso sotto la guida del marito²⁰. Non tutti però apprezzavano le donne "di cultura": è Giovenale che, in una delle sue satire più famose, si fa interprete dell'insofferenza maschile nei confronti di donne che discstavano di letteratura e tenevano testa agli uomini in qualsiasi discussione (VI, 434-56). Numerosi ritrovamenti attestano la presenza nelle *domus* pompeiane di materiali per la scrittura: calamai, che contenevano l'inchiostro per scrivere sui fogli di papiro, stili di osso, di bronzo o d'argento con cui si incidavano le lettere sulle tavolette cerate; il repertorio figurativo è generoso di raffigurazioni che riproducono questi *instrumenta scriptoria*. In mostra, oltre a stili e calamai (catt. 2.8, 2.9), sono esposti un rilievo dal monumento funerario dei Flavi, che raffigura un fanciullo con il suo maestro (cat. 2.11), e un affresco con giovane donna che tiene in mano stilo e tavoletta (cat. 2.12).

Terminato il loro iter scolastico, le fanciulle venivano indirizzate – come si è detto – verso la meta che tutte le donne romane ritenevano indispensabile per la pienezza della loro realizzazione: il matrimonio²¹.

Numerose ed esplicite sono le fonti che ci consentono la ricostruzione del complesso percorso, che prendeva inizio con la comunicazione che il padre faceva alla figlia del nome del promesso sposo, un uomo spesso molto più anziano di lei che, nella maggior parte dei casi, la giovane non conosceva nemmeno; a questo punto iniziavano i riti prenuziali, che comportavano la dedica a Fortuna Virgo della *toga praetexta*, che era stata la veste dell'infanzia, e dei giocattoli ai Lari della famiglia oppure a Venere²². A questa cerimonia, densa di significato, che sanciva il netto distacco dalla vita precedente, seguiva il bagno lustrale, che doveva purificare il corpo della nubenda e prepararlo ad accogliere le carezze dello sposo: questo momento è evocato in mostra dal bell'affresco dall'*insula occidentalis* (cat. 2.13). Espletati questi ineludibili passaggi, la giovane si preparava a trascorrere nella casa paterna l'ultima notte da fanciulla: indossava la *tunica recta*, di colore bianco, che avrebbe

conservato anche il giorno successivo, e sul capo poneva il *reticulum*²³, probabilmente una sorta di cuffia di colore rosso aranciato, il cui scopo era di tenere raccolta la massa dei capelli, che la mattina seguente dovevano essere acconciati nella complessa foggia denominata *seni crines*. Tale articolata disposizione, su cui la dottrina è divisa, comportava l'uso di uno strumento definito *hasta caelibaris*, che serviva a dividere la chioma in sei ciocche che, intrecciate con bende, venivano poi raccolte sulla sommità capo²⁴. Terminata questa fase, che doveva occupare non poco tempo, la sposa era quasi pronta: la *tunica recta* veniva stretta in vita da una cintura di semplice lana nel caratteristico nodo d'Ercole, che lo sposo avrebbe sciolto nel talamo nuziale. A quel punto, dopo essersi avvolta nel *flammeum* – il velo della sposa – che, come suggerisce il nome, era caratterizzato dal medesimo colore rosso arancio delle calzature (i *socci*)²⁵, la nubenda poneva sul capo una corona di fiori ed erbe (mirto, verbena, maggiorana) che lei stessa aveva raccolto e intrecciato²⁶ e si avviava a incontrare lo sposo per la cerimonia della *dextrarum iunctio*. Espletato il rito nuziale, parenti e ospiti partecipavano al banchetto, che si svolgeva nella casa paterna.

Era sera quando la sposa veniva accompagnata verso la dimora del marito. Fanciulli e fanciulle, *patrimi et matrimi*, costituivano il suo corteo d'onore: uno la precedeva con una torcia di biancospino accesa, due la tenevano per mano; completava il piccolo gruppo una donna, forse la madre, forse la nutrice o l'amica del cuore, che reggeva un fuso, su cui era avvolto un filo di lana violetta, e una conocchia di materiale prezioso, simbolo delle sue virtù domestiche²⁷. Il corredo della fanciulla era costituito da vesti, gioielli e dalle sue divinità protettrici, fra cui non poteva mancare una beneaugurante statuetta di Venere. Giunta alla sua nuova dimora trovava ad attenderla lo sposo, circondato da bambini plaudenti a cui lanciava le noci, simbolo della fine dell'infanzia; a quel punto la sposa veniva sollevata e trasportata oltre la soglia di casa, al fine di evitare che inciampasse.

Di tutto questo complesso cerimoniale, che faceva di una figlia di famiglia una matrona, noto dalle fonti letterarie ed epigrafiche, a Pompei la documentazione è quasi assente. In mostra sono esposti un fuso in osso, due raffinate rocche in vetro, e una statuetta di Venere, che ci piace ipotizzare fosse appartenuta al larario personale di una giovane matrona (catt. 2.17-2.19); completa la succinta presentazione di oggetti nuziali una ricostruzione grafica con l'immagine della sposa (figg. 1, 2).

A testimonianza di un lungo e felice percorso di vita passato

3. Banchetto
particolare
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, da Pompei, fullonica
di *Sestius Venustus* (I 3, 18)
[cat. 3.32]

insieme, sono esposti i ritratti funerari di due coniugi (cat. 2.20). Indubbiamente la maternità costituiva il momento centrale nella vita di una donna e il parto era uno dei passaggi più pericolosi: le iscrizioni funerarie sono piene di testimonianze di giovani o giovanissime defunte, la cui morte è forse imputabile a complicazioni come infezioni o emorragie. La responsabilità del buon andamento della procedura era affidata alle levatrici (*obstetrices*), che avevano, oltre a una grande esperienza pratica, anche conoscenze teoriche del mestiere e usavano strumenti non molto dissimili da quelli odierni, alcuni dei quali esposti in mostra (cat. 2.22). Ciononostante, i rischi erano molti, anche a causa di maternità spesso troppo precoci e troppo numerose²⁸. Infatti, se pure è vero che i medici consigliavano di aspettare i 16 anni per la procreazione, il fatto che le fanciulle convolassero a nozze anche prima le esponeva al pericolo di rimanere incinte in giovanissima età. Inoltre, la scarsa efficacia dei metodi contraccettivi, che pure le donne romane conoscevano²⁹, favoriva le gravidanze plurime (fino a 12/13 figli), che spesso indebolivano le donne³⁰. Un'altra causa di morte erano gli aborti, spontanei o procurati attraverso pozioni, droghe o ancor più pericolosi sistemi empirici³¹: erano soprattutto prostitute e cortigiane a praticare l'interruzione di gravidanza, ma spesso anche le donne dell'alta società ricorrevano a questi sistemi. Numerose sono le testimonianze letterarie che illustrano le modalità con cui le donne si liberavano di gestazioni indesiderate. Ovidio, ad esempio, insuperato testimone della vita amorosa della capitale, su tali pratiche ritorna più volte, con parole di preoccupazione ("Poiché ha voluto liberarsi della gravidanza, Corinna giace in pericolo di vita", *Am.* II, 14, 1-2) o di aspra critica ("perché scavate le vostre viscere con l'introdurvi dei ferri e date veleno crudele a chi non è ancora nato?", *Am.* II, 15, 27-8); e il giudizio di aspra condanna non si ferma nemmeno di fronte alla morte di colei che con artifici ha tentato di liberarsi di un figlio non voluto ("Giustamente le è capitato", *Am.* II, 15, 40).

Tuttavia, nonostante rischi, intoppi e rifiuti variamente motivati, la maternità restava l'episodio più importante della vita di una donna, che le conferiva un ruolo all'interno della famiglia e della società³², e, come tale, era desiderata, auspicata, ricercata. Ne

danno conferma gli ex voto che raffigurano *kourotrophoi* ovvero immagini di nutrici (cat. 2.33a-b); in mostra è esposta anche la famosa "mano Panthea", rinvenuta nel Complesso dei Riti magici (II 1, 12). In questo caso, però, l'immagine della donna che stringe fra le braccia un neonato allude, forse, più che a un parto reale alla rinascita dell'iniziato al culto salvifico del dio Sabazio³³ (cat. 2.24).

Essere matrone

Nella terza sala viene posta l'attenzione sulle attività che la donna svolgeva soprattutto all'interno della *domus*, luogo nevralgico in cui essa esercitava il suo potere in quanto padrona di casa³⁴. Coadiuvata da balie e nutrici, si prendeva cura dei figli, per lo meno nei primi anni della loro vita; a lei spettavano poi il coordinamento di tutte le attività svolte dagli schiavi o dai servi salariati e la gestione dell'economia familiare; il simbolo di questo potere sono le chiavi, con cui venivano chiusi non solo scrigni e cassette (cat. 3.4), ma anche le dispense, dove era conservato il cibo, e gli armadi e le stipi in cui erano riposti oggetti preziosi o sacri (catt. 3.1-3.3). Forse condivideva con il marito anche il controllo della cassaforte, che spesso si trovava nell'atrio per consentire la distribuzione dei donativi ai *clientes*. Fra i compiti della *domina* vanno annoverati anche l'organizzazione dei banchetti e delle nozze delle figlie e la supervisione delle attività tessili per la realizzazione degli abiti destinati alla famiglia. A leggere Svetonio veniamo a sapere che Augusto aveva educato figlia e nipoti a filare la lana (Svet. *Aug.* 64), e che Livia, la prima signora dell'Impero, con le altre donne della famiglia, confezionava personalmente gli abiti per l'illustre consorte (*Aug.* 73). Certamente anche le matrone di Pompei si dedicavano a quelle attività che nell'immaginario antico erano il simbolo della brava donna di casa: *lanifica* è infatti un aggettivo elogiativo che ritorna assai di frequente nelle iscrizioni funerarie. Fusi e fusaiole, girelli e spolette, pesi da telaio di varia forma, materiale e dimensioni, rinvenuti all'interno delle *domus*, confermano la rilevanza di tali attività di tessitura che la padrona di casa svolgeva coadiuvata da figlie e ancelle. Anche un affresco proveniente dalla Casa di Giuseppe II (VIII 2, 39) ci mostra un'elegante figura femminile, colta nell'atto



di filare: l'abito raffinato (una tunica smanicata color del cielo e un mantello giallo oro con alto bordo in colore contrastante) e soprattutto i gioielli (bracciali, una collana con pendente e un leggero diadema sul capo) ci consentono di identificare in lei una matrona che interpreta al meglio il suo ruolo di donna di casa (cat. 3.6).

Dei pasti quotidiani e della preparazione del cibo per i banchetti erano schiave e schiavi ad occuparsi. Purtroppo, le fonti sono avara di notizie circa l'organizzazione di questo aspetto così fondamentale della vita quotidiana, che si può ricostruire, ma solo in parte, analizzando le testimonianze archeologiche che da Pompei giungono numerose e illuminanti³⁵. Gli spazi dedicati alla preparazione e conservazione del cibo sono in genere eccentrici rispetto agli ambienti principali della casa e costituiscono piccoli quartieri autonomi. Il riconoscimento della funzione è legato oltre che alle ridotte dimensioni, all'arredamento (fisso e mobile), che era costituito da banconi per la cottura e per l'appoggio del cibo, da piccoli forni, da nicchie, ma anche da armadi, stipi e mensole, di cui restano sulle pareti i fori per l'infissione. Nelle case sprovviste di cucina si suppliva con attrezzatura mobile: fornelli, bracieri, scaldavivande, in terracotta o in ferro³⁶.

L'attrezzatura per la preparazione dei cibi era semplice ed essenziale: teglie e padelle anche di bronzo, vasellame da fuoco, contenitori di vario genere, brocche, piccole anfore, mestoli e misurini, che potevano essere non solo riposti negli armadi e nelle nicchie, ma anche appesi con chiodi alle pareti (catt. 3.28-3.30). Per avere la percezione di una cucina completa e attrezzata e per comprendere quali fossero i contesti in cui operavano le schiave, il visitatore è invitato a recarsi nella Casa dei Vettii (VI 15, 1), dove c'è un ampio quartiere di servizio, articolato intorno a un cortile su cui gravitano i vani destinati a ripostiglio o all'alloggiamento dei servi; in uno di questi le pitture erotiche suggeriscono che fosse adibito a cubicolo per pratiche sessuali.

La gestione della casa e dei servi e l'educazione dei figli erano compiti che potremmo definire "istituzionali" di una padrona di casa, ma non le precludevano del tempo libero che poteva essere variamente impiegato in piacevoli o proficue attività: c'erano, ad esempio, le amene conversazioni con le amiche, come è illustrato in alcuni affreschi che mostrano le protagoniste elegantemente vestite con abiti dai colori sgargianti, mentre si intrattengono in spazi interni oppure in lussureggianti giardini (catt. 3.22-3.23). Tuttavia, non tutte trascorrevano le loro giornate in futili occu-

pazioni³⁷. Alcune avevano anche interessi culturali e si dedicavano con passione ad arricchire quegli studi che spesso avevano dovuto abbandonare al momento di convolare a nozze; il loro interesse per la cultura poteva concretizzarsi nella scelta di offrire protezione a poeti e letterati³⁸, oppure, più raramente, nel praticare esse stesse l'eloquenza (Quint. 1, 1, 6), la recitazione, la scrittura³⁹. Conosciamo, ad esempio, i nomi di alcune poetesse attive nella prima età imperiale, fra cui spicca quella Sulpicia, unica donna ad essere accolta nel circolo di Messalla, a cui sono attribuite le elegie del *corpus Tibullianum*⁴⁰; meno attestate sono scrittrici in prosa, fra cui non si può non menzionare Agrippina Minore, autrice di famosi diari andati perduti⁴¹.

Il repertorio iconografico è ricco di testimonianze di donne che sono rappresentate mentre leggono (vedi pagina 10) o maneggiano gli strumenti scrittori: in mostra sono esposti alcuni affreschi di fanciulle immerse nella lettura (catt. 3.12-3.13). Ma non mancano le immagini che documentano la passione per la scrittura: celebre è il ritratto della cosiddetta Saffo (VI, *ins. occ.*), e non meno noto quello della moglie di *Terentius Neo* (VII 2, 6)⁴²; in mostra troviamo anche una giovane intellettuale ritratta nel classico gesto di portare lo stilo al mento mentre con la mano sinistra leva le tavolette su cui si accinge a scrivere (cat. 2.12)⁴³.

Un'altra attività a cui le donne si dedicavano con passione, e che aveva una tradizione che affonda le sue radici nel mondo greco (Plin. *nat.* 35, 147-8), è la pittura. Numerosi sono gli affreschi che illustrano questa pratica: il più celebre è certamente quello dall'ambiente 19 della Casa del Chirurgo (VI 1, 10), in cui una fanciulla, avvolta in un mantello color violaceo, è intenta a controllare forma e dimensioni di un'erma di Priapo per riportarla sul quadretto con cornice del tipo a otto punte⁴⁴ posto ai suoi piedi e tenuto da un fanciullo coronato; alle sue spalle due donne riccamente vestite sbirciano la scena (cat. 3.17)⁴⁵. Meno raffinato, ma pur efficace, è il quadretto proveniente dalla Casa dell'Imperatrice di Russia (VI 14, 42), in cui la pittrice è intenta a dipingere una grande *tabula* posta su un tavolino davanti a lei, mentre una donna seduta alle sue spalle la osserva con interesse⁴⁶. Nell'ambito delle arti liberali, di cui si dilettevano le donne di cultura, possiamo annoverare anche la musica: sappiamo che Sempronia, la madre di Fulvia, una delle donne più in vista del sanguinoso periodo che seguì alla morte di Cesare, era un'esperta suonatrice di cetra (Sall. *Cat.* 25, 1-3), come la giovane effigiata nel quadretto dalla Casa della Venere in conchiglia (II 3, 3; cat. 3.24).

Altri strumenti amati dalle donne erano i flauti, di cui Pompei ha restituito numerose testimonianze (catt. 3.26-3.27), a cui si può avvicinare anche il graffito (*CIL* 4 8873) che ricorda una tibicina. Parte del tempo libero, poi, le donne lo passavano fuori casa, partecipando agli spettacoli teatrali, frequentando le terme, facendo “shopping”; senza contare la loro intensa partecipazione alle cerimonie religiose e alle festività pubbliche.

Dalle donne romane, a differenza delle greche, era stato acquisito il diritto di partecipare ai banchetti; occasioni in cui, a partire dalla tarda Repubblica, si svolgevano incontri destinati a definire carriere politiche, matrimoni di interesse, rapporti personali e familiari. Il repertorio pompeiano offre alcuni esempi di affreschi con scene conviviali, in cui le donne sono in vario modo protagoniste: spesso si tratta di etere, raffigurate seminude, come nei famosi affreschi dalla Casa dei Casti Amanti (IX 12), ma in taluni casi sono riconoscibili donne dell’alta società, come nell’esempio esposto in mostra in cui, fra le partecipanti, spicca una matrona con il capo avvolto in una sciarpa verde (fig. 3; cat. 3.32). Una importante conferma della presenza femminile ai banchetti viene dalla Casa del Moralista (III 4, 2), dove sono state rinvenute iscrizioni in cui si raccomanda di non guardare le mogli altrui con occhi lascivi⁴⁷. Ma è all’argenteria di Moregine, rinvenuta nel cosiddetto complesso dei triclini, che è affidato il compito di evocare il lusso che circondava questi eventi, così importanti nella vita dei ricchi abitanti delle dimore pompeiane: in una cesta di vimini nascosta in un sottoscala erano deposti con cura e protetti da panni un piatto da portata circolare, quattro piatti di misura inferiore, otto coppe, due cantari, quattro supporti, un cucchiaino, per un totale di quasi 4 kg di argento⁴⁸. Sul fondo di molti oggetti erano graffite le lettere *CAL*; sui cantari figurati, che sono forse gli oggetti più antichi, troviamo invece la scritta *ERASTI SUM*, che attesta come a un certo punto quei preziosi oggetti fossero appartenuti a un proprietario di tale nome⁴⁹ (cat. 3.31).

Il momento conviviale era l’occasione per mostrare la ricchezza e la raffinatezza del padrone di casa e in taluni casi al vasellame d’argento si affiancava elegante suppellettile di vetro.

Sedurre ed essere sedotte

Nella quarta sala si propone un approfondimento sulla cura di sé: una delle attività che impegnava maggiormente le donne, fossero esse matrone, che intendevano presentarsi in società con un aspetto consono al loro rango, oppure cortigiane o meretrici, che

della propria bellezza avevano fatto un redditizio mestiere.

L’importanza di un aspetto gradevole per la vita personale e sociale è confermata dalla tradizione letteraria, che a questo argomento dedica molta attenzione: Ovidio insegna alle donne tutti i trucchi per mettere in luce le proprie qualità e nascondere i difetti⁵⁰. Le destinatarie dei suoi scritti erano in realtà le donne di facili costumi, ma non disdegnavano di seguirli anche matrone e liberte arricchite, giacché il fascino femminile non era finalizzato solo alla seduzione, ma era strumento di affermazione sociale.

I precetti del poeta iniziano con la raccomandazione di una accurata pulizia del corpo, finalizzata ad eliminare gli odori sgradevoli (*Ars* 193-4: “nell’ascelle l’aspro odore del capro non alligni”), a cui deve seguire la depilazione (“e non siano le gambe irte di duri peli”). Esaurita la prima fase del lungo percorso verso la bellezza si passava alla cura del volto: per rendere morbida e luminosa la pelle, venivano usate creme che comprendevano elementi vegetali, animali e minerali, spesso anche repellenti o pericolosi come il piombo e lo zolfo (*Ov. Med. Fac.*)⁵¹. Grande attenzione era poi riservata al trucco: per ottenere quel candore luminoso, che la moda richiedeva, si stendeva sul viso un velo d’argilla o la *cerussa* (biacca), poi si passava sulle gote e sulle labbra oca rossa, mentre gli occhi erano sottolineati con un bastoncino di carbone che serviva anche per evidenziare le sopracciglia, mentre le palpebre erano ombreggiate da un velo di nerofumo o polvere di azzurrite. Completava la preparazione qualche goccia di profumo, necessario per allontanare gli odori sgradevoli provenienti dalle sostanze usate per la realizzazione di creme e trucchi; spesso, infatti, come legante si usavano prodotti maleodoranti, come l’èsipo, tratto dal vello non lavato delle pecore, il midollo di cervo o il grasso di maiale.

L’operazione, che era eseguita da esperte truccatrici, le *cosmetae*, a cui era spesso affidata anche la preparazione delle creme⁵², doveva svolgersi nel chiuso delle stanze femminili (*Ars* III, 209-10)⁵³. Dopo il trucco entrava in scena l’*ornatrix*, il cui compito era di realizzare le complicate acconciature che avevano sostituito la semplice foggia con scriminatura mediana e nodo sulla nuca di moda fino alla tarda Repubblica; a partire dalla prima età imperiale si erano infatti imposte soluzioni sempre più complesse con corone di riccioli che venivano realizzati grazie all’uso di ferri riscaldati; spesso però la chioma naturale non bastava ed era necessario ricorrere a toupet o costose parrucche di capelli veri, che erano ottenuti rasando le donne dei vinti: quelli neri e spessi

4. Fedra e la sua nutrice

particolare

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, da Pompei, Casa di Giasone (IX 5, 18), inv. 114322



venivano dall'Oriente, quelli biondi appartenevano alle schiave germaniche. Non era facile costruire le complicate acconciature; ecco allora che le parrucchiere potevano essere vittime del malumore delle padrone, che punivano duramente le malcapitate (Iuv. VI, 490-93).

Eppure, Ovidio raccomandava di non seguire la moda, ma di scegliere la disposizione più adatta al proprio volto: un ovale allungato, sottolinea l'autore, richiede una semplice scriminatura al centro del capo, un viso rotondo abbisogna di un piccolo nodo sulla fronte; a qualcuna stanno bene le chiome sciolte sulle spalle, mentre ad altre convengono i capelli raccolti all'indietro come Diana. Ma l'astuto poeta arriva a consigliare

alle donne di uscire con una chioma apparentemente trascurata che era, invece, frutto del paziente lavoro di una abile parrucchiera (Ars 3, 133-54). Tutto questo impegno doveva, però, restare nascosto perché "l'arte giova all'aspetto solo se è ben celata" (Ars 3, 210).

A Pompei sono stati rinvenuti tutti gli strumenti per la toilette femminile⁵⁴: scatoline e pissidi anche in materiale prezioso (avorio, argento, ambra), spatole e cucchiai, coticole di pietra su cui appoggiare creme e trucchi, pettini, spilloni e aghi crinali, balsamari e unguentari, specchi di varia forma e dimensione, che alludono alla ambizione delle matrone e, al contempo, al lavoro delle schiave che dovevano contribuire a renderle belle.

L'ultimo atto dei preparativi era la vestizione: la matrona indossava tunica, stola e *palla*⁵⁵ e sceglieva fra i suoi gioielli quelli più adatti all'occasione e all'abbigliamento.

L'iconografia ci restituisce numerose scene in cui alla protagonista seduta sul suo scranno è presentata la cassetta che contiene i preziosi di famiglia (fig. 4) e raffigurazioni di donne giovani e meno giovani ornate con diademi di varia forma e dimensione, con collane a girocollo oppure lunghe, indossate talvolta incrociate sul petto o a bandoliera, con armille che potevano essere portate sul braccio, sul polso o alle caviglie, con orecchini a pendente oppure a forma di semisfera, e con anelli a verga piena o a corpo di serpente.

Quasi tutti questi ornamenti sono stati rinvenuti a Pompei⁵⁶: in mostra sono esposti, oltre a frammenti di affresco con donne ingioiellate (cat. 4.17), una Venere con orecchini (cat. 4.27), un diadema piatto in lamina d'oro e madreperla, che era forse indossato come una benda sulla fronte, orecchini a spicchio di sfera e a canestro, e poi preziose collane, bracciali, anelli (catt. 4.19-4.26). Ma il manufatto forse più interessante è un'armilla a forma di serpente (cat. 4.28), rinvenuta a Moregine addosso a una donna di circa trent'anni, che fuggiva portando con sé tutti i suoi averi, in parte indossati, in parte contenuti in un *sacculus*. L'oggetto presenta una tipologia abbastanza comune, ma con una singolarità che lo rende unico: all'interno è infatti incisa una scritta che attesta che si tratta di un dono fatto dal padrone di casa (*dominus*) alla sua schiava (*ancillae suae*)⁵⁷.

Nella sala della seduzione non poteva infine mancare un accenno al mestiere più antico del mondo: molto di quello che sappiamo della prostituzione ci è restituito dalle iscrizioni, dai graffiti, dagli affreschi, che integrano la ricchissima messe di

testimonianze che gli autori antichi, soprattutto poeti e romanzieri, ci hanno tramandato⁵⁸.

Le prostitute erano ovunque ed esercitavano in ogni luogo⁵⁹: offrivano spazi adatti a fugaci incontri le *cauponae* e i *thermopolia*, che spesso disponevano di piccole stanze nei soppalchi o in ambienti collegati, e ovviamente gli “alberghi”; ma anche le terme potevano mettere a disposizione locali riservati dove potersi ritirare; si ritiene che certi ambienti di piccolissime dimensioni, accessibili dalle vie pubbliche, in genere vani privi di finestre e provvisti al massimo di uno spazio per il giaciglio, venissero utilizzati dalle prostitute di strada, che non disdegnavano, però, anche i fornicatori dei teatri, degli anfiteatri e degli stadi. Perfino i cimiteri potevano diventare luoghi di incontri, ma in tal caso con vecchie laide che offrivano i loro servizi per pochi spiccioli. Anche nelle *domus* si possono trovare spazi destinati alle prestazioni delle schiave, come mostrano le esplicite scene di sesso affrescate nel già citato ambiente annesso alla cucina della Casa dei Vettii, una delle mete suggerite al visitatore della mostra. D'altronde la folla di servi che viveva nelle case era tenuta a soddisfare tutti i desideri non solo del padrone di casa e dei figli adolescenti che esercitavano su di loro le prime pulsioni sessuali, ma anche della matrona (ovviamente nel più rigoroso riserbo) e talvolta degli ospiti, come grazioso dono del proprietario.

Coloro che si guadagnavano la vita vendendo il proprio corpo dovevano rendersi riconoscibili con l'abbigliamento: tuniche succinte, di colori vivaci, vesti trasparenti, oppure la toga⁶⁰. Da iscrizioni e graffiti siamo informati dei costi delle prestazioni, che variavano da uno o due assi ai ventitré, richiesti da una tal Fortunata (*CIL* IV 8034); ma, singolarmente, la cifra più alta di cui abbiamo attestazione epigrafica veniva pagata per *Arruntius*, dunque un maschio, che chiedeva ben ventisette assi (*CIL* IV, 8812). Le strade dovevano brulicare di donne, giovani e meno giovani, e ragazzi, pronti a soddisfare ogni richiesta sessuale. I graffiti danno notizia delle pratiche predilette e in essi si trovano anche le vanterie maschili: sul muro esterno della taberna VII 15, 4-6, qualcuno ricorda con soddisfazione una prestazione con tre donne diverse (*CIL* IV 4816), niente in realtà a confronto di Ovidio che sostiene di aver dato, per ben nove volte in una sola notte, piacere alla sua Corinna! (*Am.* III, 7, 25-6).

Accanto alle prostitute di basso rango, non possiamo esimerci dal ricordare quelle che mettevano a frutto la loro bellezza accalappiando giovani o maturi pretendenti, che per averle erano

disposti a versare cifre di un certo rilievo, grazie alle quali esse si toglievano dalla strada per esercitare nelle proprie case. La letteratura è piena di descrizioni di amanti delusi che invano bussano alla porta delle loro belle, custodita da inflessibili custodi, che “dirigevano il traffico” consentendo l'accesso all'alcova solo a coloro che portavano denaro (Prop. 4, 5, 47-9)⁶¹. Le più ricercate potevano permettersi servi e ancelle che dovevano essere addestrati a suggerire all'amante i regali più costosi (*Ov. Am.* I, 8, 87-88). La vita di queste cortigiane di lusso era, certo, meno drammatica rispetto a quella delle prostitute di strada, ma esse dovevano stare ben attente a non sperperare le ricchezze guadagnate, perché la giovinezza dura un attimo, come ben sapevano le loro lene, un tempo desiderate ed ora costrette a insegnare i trucchi della seduzione alle giovani adepti.

Il tema della prostituzione è stato così ampiamente trattato in mostre anche recenti che in questa sede ci si è limitati ad esporre pochi oggetti che illustrano alcune delle *Veneris figurae* (catt. 4.31, 4.32): le forme di accoppiamento preferite, di cui abbiamo tante testimonianze, a partire da quelle famosissime del lupanare (VII 18, 20) e dell'*apodyterium* delle Terme Suburbane⁶², a cui si possono aggiungere affreschi o rilievi da ambienti pubblici (*popinae* o *cauponae*) e privati⁶³. A questo materiale abbiamo affiancato un affresco proveniente dalla Casa del Bracciale d'oro (VI 17, 42; cat. 4.30), raffigurante entro un tondo due volti femminili: una giovane donna, dai grandi occhi scuri, capelli ricci che le ombreggiano le gote, tunica e mantello bianchi, alle spalle della quale si intravede una vecchia, con il capo coperto da una cuffia, che sembra sussurrarle qualcosa all'orecchio. Ignoriamo il nome e l'identità delle due effigiate e a tutta prima avevamo pensato che si potesse trattare di una giovane donna con la sua nutrice, visto che queste figure di schiave o stipendiate seguivano la loro pupilla anche nell'età adulta; ma poi, osservando meglio il volto grifagno della vecchia e il suo atteggiamento complice, ci è sembrato di poter cogliere una suggestione che porta a quella prostituzione “alta”, così ben illustrata dai poeti elegiaci. La donna in primo piano, giovane e bella, starebbe ascoltando i consigli della sua lena che la istruisce su come irretire clienti danarosi, suscitando in loro una passione che si sarebbe tradotta in ricchi doni⁶⁴. La scena (fig. 5), se abbiamo colto nel segno, sembra la traduzione figurativa dell'elegia 8 del I libro degli *Amores*, in cui Ovidio descrive una mezzana, di nome Dipsa, ormai vecchia e non più desiderabile, che parla alla sua giovane protetta, dandole

preziosi consigli (69-70: “chiedi un prezzo modesto finché tendi le reti... dopo averli catturati consumali con patti fissati da te”; 103: “blandiscilo e poi rovinalo”); consigli in verità interessati perché, dice la vecchia mezzana, “se tu sarai ricca, io non sarò più povera” (28).

La piccola sezione sulla prostituzione funge da cerniera fra la prima parte della mostra, dedicata alla donna nel privato, e la seconda in cui invece si illustra il suo ruolo pubblico: il meretricio, infatti, anche se esercitato in casa, dove le più fortunate ricevevano i clienti abbigliate e ingioiellate come matrone⁶⁵, era comunque un mestiere, il cui scopo era di procacciarsi il denaro per vivere.

Spazi del potere femminile

La quinta sala descrive le attività che le donne svolgevano al di fuori dell'orizzonte domestico; l'esposizione si apre con una rappresentante dei vertici del potere, Agrippina Minore, che calcolò per decenni la scena pubblica in quanto sorella, moglie, madre di imperatori (Caligola, Claudio, Nerone).

La bellissima testa della figlia di Germanico (cat. 5.1) apparteneva forse ad un ciclo statuario della famiglia giulio-claudia, secondo una moda ampiamente documentata nelle città di provincia. Il volto bello e giovanile della potente madre di Nerone suggerisce che l'immagine sia pertinente al periodo in cui la donna era moglie di Claudio e non aveva ancora messo in atto gli intrighi per consegnare l'Impero all'ingrato figlio. La sua presenza a Pompei potrebbe essere confermata dal fatto che un'iscrizione ricorda una *sacerdos Iuliae Augustae* di nome Vibia Sabina (*CIL X* 961-962): sebbene la denominazione *Iulia Augusta* convenga anche a Livia, non è escluso che il sacerdozio fosse in onore proprio di Agrippina Minore⁶⁶. Il ritrovamento di un ritratto della madre dell'ultimo dei giulio-claudi sembra attestare un precoce interesse degli epigoni della famiglia nei confronti della città vesuviana, incrementato dal matrimonio di Nerone con Poppea Sabina, la donna con cui Agrippina ingaggiò una lotta di potere da cui uscì tragicamente sconfitta.

I Poppei, infatti, possedevano in area campano-vesuviana numerose proprietà⁶⁷ ed è probabile che non siano stati infrequenti i viaggi di Poppea nella sua terra d'origine, dove ad Oplontis si trovava la sontuosa villa di famiglia. Siamo certi, inoltre, che nel 64 d.C. Nerone si recò a Napoli per presenziare ai giochi isolimpici (*Svet. Nero*, 20)⁶⁸ e che in quell'occasione l'imperatore

visitò anche Pompei, che non si era ancora ripresa dal disastroso terremoto del 62. Una conferma della sua presenza nella città vesuviana è fornita da un graffito rinvenuto nel cortile della cucina della Casa di Giulio Polibio (IX 13, 1-3), che ricorda il generoso dono fatto a Venere di *milia milliorum ponderis auri*⁶⁹ (5.4); a tale tesoro apparteneva forse la straordinaria lucerna d'oro del peso di quasi 1 kg, rinvenuta nel 1863 nell'area del tempio della dea, forse proprio in prossimità della cella⁷⁰.

Se Poppea fosse con lui in quell'occasione non è dato sapere, ma accanto al graffito che attesta la presenza imperiale (la formula usata per l'imperatore è *ad Venerem venet sanctissimam*) ve n'è un altro che documenta la devozione di Poppea per la dea, testimoniata dall'offerta di una preziosissima collana di smeraldi e perle, con un pendente di grandi dimensioni. La collana ovviamente è perduta, ma il legame della famiglia con il territorio vesuviano è confermato dalla presenza di anfore bollate (*Secundo Poppaeae*, A Secondo, liberto di Poppea; cat. 5.3), esposte in mostra.

Difficilmente invece può essere riconosciuta la bellissima moglie di Nerone nel ritratto femminile di dimensioni inferiori al vero, che all'atto del ritrovamento fu identificato con Poppea (cat. 5.2); la donna raffigurata, non più giovanissima e certamente non avvenente, è acconciata con una disposizione di capelli passata di moda da tempo, che certamente l'ambiziosa e raffinata moglie dell'imperatore non avrebbe mai adottato.

Ma Pompei era una ricca cittadina di provincia, il cui benessere si fondava sulle numerose attività commerciali e agricole, gestite non solo dai rappresentanti delle famiglie di più antica tradizione e dai ricchi liberti, ma anche da donne che agivano sia in sostituzione dei mariti sia in prima persona⁷¹. La possibilità di amministrare ingenti patrimoni o attività commerciali consentì a molte matrone di acquisire una centralità nella compagine cittadina che si tradusse anche in atti di evergetismo; ne abbiamo conferma da alcuni importanti monumenti, ubicati anche nei luoghi più frequentati della città, e dalle lussuose tombe costruite a spese di committenti femminili.

Fra le famiglie di spicco va senz'altro annoverata quella degli *Holconii*, noti per le loro attività vitivinicole e per il possesso di fabbriche di laterizi e ceramiche, la cui gestione nella prima età imperiale fu affidata a *Holconia M.f.*, come suggeriscono le numerose tegole bollate a suo nome rinvenute nel comprensorio (*CIL X* 8042, 57)⁷².

Legata all'imprenditoria era anche la famiglia degli *Eumachii*,



6. Coperchio di cassetta medica
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, da Ercolano



originari di Napoli ma stabilitisi a Pompei fin dalla fondazione della città; la loro ricchezza dipendeva soprattutto dalla viticoltura e dalle fabbriche di anfore, tegole e laterizi, ma grazie al matrimonio di Eumachia con M. Numistrio Frontone, appartenente a una *gens* di origine lucana che praticava l'allevamento di pecore, le attività di famiglia si erano aperte anche al comparto laniero e tessile⁷³. La matrona seppe mettere a buon frutto la sua

ricchezza, divenendo una delle donne più importanti della Pompei della prima età imperiale. La sua generosità nei confronti della città trovò realizzazione nella costruzione del grande edificio che si affaccia sul lato orientale del Foro. Nella lunga iscrizione posta sopra l'ingresso laterale, dove la committente orgogliosamente dichiara la sua funzione di *sacerdos publica* (CIL X 810), è specificato che l'intera struttura, costituita da un calcidico, una cripta e un portico, era stata costruita interamente a sue spese (*sua pecunia*) a nome proprio e del figlio M. Numistrio Frontone, che era stato duoviro nel 2-3 d.C.; l'intitolazione dell'edificio alla Concordia Augusta e alla *Pietas* rende palese l'*imitatio* alla commessa imperiale di Livia⁷⁴. Grazie alla sua generosità, Eumachia fu fatta oggetto della dedica di una statua da parte dei *fullones*, i lavoratori della lana⁷⁵.

L'edificio di Eumachia era stato preceduto di qualche anno da quello di un'altra importante matrona, Mamia, che aveva fatto costruire sul lato orientale del Foro, su suolo di sua proprietà e a sue spese, il piccolo tempio dedicato al *Genius Augusti* (CIL X 816)⁷⁶; in rendimento di grazie per la sua generosità, le fu concesso di costruire la tomba di famiglia fuori Porta Ercolano su suolo pubblico messo a sua disposizione dall'*ordo decurionum* (CIL X 988)⁷⁷.

Un'altra figura di spicco nel campo dell'imprenditoria femminile fu *Iulia Felix*, figlia di Spurio (CIL IV 1136)⁷⁸: la donna, dotata di una non comune visione economica, aveva saputo mettere a frutto la sua vasta proprietà, che occupa un intero isolato della Regio II, in una zona strategica della città, perché di grande passaggio, in quanto vicina all'anfiteatro e al foro boario. La lunga iscrizione dipinta sulla facciata verso via dell'Abbondanza (cat. 5.6) ci informa che potevano essere dati in locazione per un periodo di cinque anni, un *balneum* di eccezionale bellezza, delle botteghe con soppalco e appartamenti al primo piano⁷⁹.

Assai singolare appare l'attività di Clodia Nigella, che nell'iscrizione apposta alla sua columella funeraria, rinvenuta nel monumento sepolcrale dei Clodii, fuori Porta Nocera, è definita *porcaria publica*: ignoriamo se la formula la indichi come proprietaria oppure come conduttrice di un allevamento di maiali o, piuttosto, come responsabile delle vittime animali in supporto della sua patrona Clodia, sacerdotessa di Cerere (su cui vedi *infra*)⁸⁰. Appartenne a una diversa classe sociale la famosa Asellina, proprietaria di uno dei più noti "bar" di Pompei, che si affacciava su via dell'Abbondanza (al civico 2 della Regio IX), in cui è stata

allestita una piccola sezione della mostra, che il visitatore è invitato a raggiungere. Le attività legate alla ristorazione erano fra le più remunerative di quelle che le donne potevano gestire in proprio, ma Asellina, unitamente alle sue lavoranti Maria, Zmyrina ed Egle, ci consente di gettare uno sguardo su un importante aspetto della società del tempo che riguarda l'attiva partecipazione delle donne alla vita politica in qualità di rogatrici, vale a dire di sostenitrici dei candidati alle elezioni; pur non avendo diritto di voto, esse potevano infatti schierarsi a favore dell'uno o dell'altro aspirante alle cariche pubbliche, facendo dipingere "manifesti elettorali" sulle pareti degli edifici⁸¹. E non è forse inutile ricordare che non solo le donne di bassa estrazione sociale si impegnavano per fare eleggere questo o quel magistrato, ma anche le matrone non disdegnavano di esporsi: *Taedia Secunda*, ad esempio, sosteneva per la carica di edile il nipote Lucio Popidio Secondo, appartenente a una delle più importanti famiglie della Pompei preromana⁸², mentre Fabia Prima, moglie di Ceio Secondo, appoggiava per la carica di duumviro Giulio Polibio⁸³. Le "imprenditrici" non esauriscono certo il panorama delle donne impegnate in attività lavorative: molteplici erano infatti i "mestieri" che potevano essere declinati al femminile, di cui abbiamo testimonianza nelle iscrizioni o nei testi letterari⁸⁴: c'erano i lavori domestici, a partire dai più umili (pulizia della casa, preparazione del cibo, servizio a tavola), in genere affidati a schiave o schiavi, ma talvolta anche a stipendiati liberi. Nelle famiglie altolocate anche le attività che gravitavano intorno alla cura dei figli erano svolte da personale femminile: le balie utilizzate fin dai primi mesi per l'allattamento dei neonati, perché in genere le matrone rifiutavano tale pratica⁸⁵, e le nutrici, che li seguivano dopo lo svezzamento. C'erano poi tutte le mansioni destinate alla cura delle *dominae*, fra cui spiccavano quelle legate alla preparazione delle vesti.

E proprio l'abbigliamento apre una prospettiva sulle professioni che si svolgevano anche al di fuori della casa: molte donne, infatti, lavoravano nei *textrina*, vere e proprie fabbriche all'interno delle quali erano impiegati anche uomini, come documenta ad esempio il complesso di Marco Terenzio Eudosso (VI 13, 6). Sulle colonne del peristilio sono graffiti nomi sia femminili che maschili, tutti di origine servile, riferibili alle persone impegnate nelle attività di filatura e tessitura⁸⁶. Anche la confezione di vesti e calzature rientra fra i mestieri femminili, svolti talvolta anche a domicilio. Non vanno poi dimenticate le occupazioni legate alla

vendita e alla manifattura di oggetti di ogni tipo, compresi quelli preziosi e non mancano attestazioni di donne che si esibivano nel mondo dello spettacolo, come mime, flautiste e danzatrici⁸⁷. Alle donne non erano negati lavori considerati prevalentemente maschili, come quelli legati alla cultura (lettrici, segretarie, bibliotecarie, ma anche pedagoghe)⁸⁸ o alla gestione del denaro (usuraie)⁸⁹; anche le professioni dedicate alla cura di uomini e animali potevano essere svolte da donne⁹⁰: in mostra è esposta una *spatula* (cat. 5.8) su cui è punzonato il nome di Sperata, rinvenuta nella casa di *L. Helvius Severus* (I 13, 2), dove erano conservati anche numerosi ferri chirurgici; non si può dunque escludere che l'intero kit appartenesse ad una donna impegnata nel settore sanitario⁹¹. Ignoriamo invece a chi siano appartenuti i numerosi strumenti per sezionare, divaricare, cauterizzare, raccogliere il sangue, e i contenitori rettangolari o cilindrici dove potevano essere riposti, oltre agli "attrezzi del mestiere" (bisturi, pinze, uncini, sonde)⁹², anche polveri, unguenti, erbe per preparare impiastri e medicinali; tutti oggetti rinvenuti sia nelle case sia vicino ai fuggiaschi che portavano con sé gli strumenti della propria arte (fig. 6).

A questo proposito, merita ricordare che medicina e magia presentavano tangenze non insignificanti: proprio nella casa da cui proviene la *spatula* sopra citata, sono stati rinvenuti amuleti e pendagli di vari materiali che fanno pensare appunto all'associazione fra scienza medica e pratiche magiche (cat. 5.11)⁹³. Apparteneva forse a una fattucchiera lo straordinario "tesoro" rinvenuto nella Casa del Giardino (V 3; cat. 5.7), che comprendeva decine di piccoli oggetti in ambra, pasta vitrea, avorio, bronzo ed osso, riproductenti figure umane, campanelle, falli, pugni chiusi e perfino un teschio in miniatura, interpretati come oggetti magici: d'altronde è noto che nel mondo romano prosperavano le maghe le quali, oltre ad occuparsi di faccende di cuore, preparando filtri per riaccendere passioni indebolite, fornivano anche amuleti e talismani per allontanare il malocchio o per lanciarlo contro qualche nemico o rivale in amore⁹⁴.

Al servizio delle dee

La sesta sala offre un focus sulla partecipazione delle donne ai servizi di culto. Come è noto, la religione romana arcaica non prevedeva ruoli di responsabilità per le donne nell'espletamento dei riti religiosi⁹⁵, con l'eccezione del collegio delle Vestali, la cui reale natura è a tutt'oggi di difficile definizione.

7. Offerente

Parco Archeologico di Pompei,
Santuario del fondo Iozzino
Antiquarium di Boscoreale
Boscoreale, Villa di *Asellius*
[cat. 6.2]



Tuttavia, a partire dall'età tardo repubblicana le iscrizioni attestano l'attribuzione a matrone di alto lignaggio del titolo di *sacerdos publica*, che presupponeva un ruolo attivo nello svolgimento di determinati culti; l'epigrafia di Pompei restituisce testimonianza di una decina di sacerdotesse, appartenenti tutte ai vertici della società locale⁹⁶. Fra queste spiccano le già menzionate Eumachia e Mamia, ricordate nelle iscrizioni come *sacerdotes publicae*, senza specificazione della divinità a cui prestavano servizio; ciò ha suggerito agli studiosi moderni che si tratti di un sacerdozio di Venere, la quale con la deduzione della colonia nell'80 a.C. era divenuta dea eponima della città. Sono nominate senza riferi-

mento alla divinità anche Istacidia Ruffilla e Holconia, entrambe appartenenti alle più influenti famiglie pompeiane⁹⁷.

Erano invece ministre del culto di Cerere Lassa e Clodia (*CIL X 1074 a b*), i cui nomi, riportati nell'iscrizione apposta al monumento funerario, fatto erigere probabilmente da Clodia, rappresentano la più antica testimonianza di un sacerdozio legato alla dea frugifera⁹⁸; era al servizio di Cerere anche Alleia Decimilla (*CIL X 1036*), che svolse tale funzione fra la tarda età augustea e la tiberiana⁹⁹, mentre un'altra Alleia, figlia del *princeps coloniae Cn. Alleius Nigidius Maius*¹⁰⁰, esercitò il sacerdozio congiunto di Cerere e Venere. Al culto delle Auguste era dedicata, invece, la già citata Vibia Sabina, *sacerdos Iuliae Augustae*¹⁰¹.

Quali fossero esattamente le funzioni a cui le sacerdotesse pompeiane erano addette è difficile da dire in assenza di una precisa documentazione; è verosimile che compissero sacrifici incruenti, come suggerito dalla statua dal *Macellum* di Pompei raffigurante una matrona con stola e palla, che tiene nelle mani patera e scatola per l'incenso¹⁰².

In mostra, oltre all'iscrizione su columella della *sacerdos publica* Istacidia Ruffilla e ad alcuni affreschi con offerenti (fig. 7), sono esposte anche immagini di divinità femminili, a partire dalla grande statua in terracotta di Cerere dal santuario del fondo Iozzino, identificato nell'area poco a sud di Porta Nocera¹⁰³, che ha restituito, oltre al simulacro esposto in mostra, anche la bellissima Ecate di tradizione ellenistica (fig. 8). Il riferimento ad Iside è invece affidato alla raffinata testa, rappresentante la dea o una sua devota, che è diventata il volto della mostra (cat. 6.6); i riti che si svolgevano attorno alla divinità di origine orientale sono evocati attraverso cembali e sistri (catt. 6.7-6.8), mentre la statuette di sfinge, dal giardino della Casa di *Octavius Quartio* (II 2, 2), testimonia la capillare diffusione dei simboli isiaci presso la popolazione. Anche i simulacri di Venere, dea eponima e titolare di uno dei più antichi santuari della città¹⁰⁴, erano presenti in contesti privati, con funzione sia cultuale sia decorativa, come attesta la statuette in marmo con tracce di policromia rinvenuta nel giardino di una casa della Regio II (9, 4)¹⁰⁵.

Nella rassegna dedicata al culto sono esposte anche alcune immagini di offerenti, a cui si aggiunge un affresco di alta qualità, dalla Palestra Grande di Ercolano, noto in letteratura come "la vestizione della sacerdotessa" (cat. 6.4), che raffigura probabilmente una scena di carattere familiare.

Il monumento funerario di recente rinvenimento raffigurante

una coppia, forse di madre e figlio, funge infine da collegamento con la sala successiva, dedicata alla morte. La donna che vi è raffigurata, infatti, può essere interpretata come una sacerdotessa per la presenza del ramoscello di alloro che tiene in mano, strumento tipico della *lustratio* (cat. 7.5).

Ricordate e dimenticate

Nella settima sala si affronta il problema della morte, che a Pompei può essere collegata non solo alla vecchiaia, alla malattia, alla guerra, ma anche alla terribile eruzione.

I sepolcreti della élite cittadina si distribuivano, in accordo con un costume ampiamente accreditato nel mondo antico, lungo le vie d'accesso alla città. La necropoli più ricca e importante è localizzata al di fuori di Porta Ercolano, dove i monumenti funerari, appartenenti nella maggior parte dei casi alle famiglie più rappresentative di Pompei, sono inframmezzati a maestose ville; ancor più numerose e non meno imponenti sono le tombe che si distribuiscono presso Porta Nocera, su una via parallela alle mura della città, commissionate in gran parte da ricchi liberti. Ma necropoli sono attestate anche fuori le Porte Vesuvio, Nola e Stabia, dove è stato rinvenuto l'unico sepolcreto sannitico con rito a inumazione anziché a cremazione¹⁰⁶.

Le tipologie delle tombe sono assai varie: a tumulo, a recinto, a esedra, a edicola, ad altare, a schola¹⁰⁷; i confini non sempre sono indicati, ma all'interno di quello spazio ideale o fisico di proprietà di ciascuna famiglia si moltiplicano i segnacoli funerari, spesso nella forma di *columellae*, una tipologia caratteristica dell'area campana, utilizzata di preferenza per persone di modesta origine, ma non solo¹⁰⁸.

Grazie allo stato di conservazione dei monumenti, il visitatore moderno ha la possibilità di percepire il panorama che doveva presentarsi allo sguardo dei passanti antichi e rendersi conto delle modalità con cui i proprietari orgogliosamente si qualificavano per il ruolo svolto nella compagine cittadina. Sono le iscrizioni, apposte sulla facciata dei monumenti o sui segnacoli funerari presenti nell'area di pertinenza, che ci consentono di venire a conoscenza di importanti aspetti della società e del suo divenire. I committenti, infatti, non lesinavano informazioni circa il loro status sociale, il *cursus honorum*, i rapporti familiari e politici che intercorrevano tra le famiglie emergenti e, ciò che in questa sede più interessa, circa l'incisiva presenza femminile: non solo mogli fedeli, giovani spose, concubine, figlie, liberte e schiave devote,

8. Statua di Ecate
Parco Archeologico di Pompei,
Santuario del fondo Iozzino



ricordate da mariti, padri o padroni, spesso con lodi per le loro virtù, ma anche ricche committenti che erano in grado di far costruire, con i propri fondi, tombe monumentali destinate ai membri della famiglia e ai propri liberti¹⁰⁹.

La lettura delle iscrizioni esposte sulle facciate dei sepolcri e sui segnacoli fornisce informazioni preziose circa i ruoli svolti dalle donne di Pompei in famiglia e nella società; fuori Porta Ercolano troviamo, ad esempio, il monumento funerario fatto costruire da Mamia, sacerdotessa pubblica (PE 4)¹¹⁰: si tratta di una tomba a schola, originale tipologia che ha il sapore della grecità¹¹¹, costruita su suolo pubblico, a lei concesso per decreto decurionale (CIL X 998)¹¹², in ragione della sua generosità nei confronti della città.

Diversa la scelta di Eumachia, che decise di erigere il monumento per sé e i suoi fuori Porta Nocera (PNc 40), in una necropoli preferita dai liberti e che, forse proprio per distinguersi, non si dilunga a esaltare i meriti propri o della famiglia ma si limita, con un pizzico di arroganza, ad apporvi il proprio nome – *Eumachia L(uci) f(ilia)* –, consapevole che sarebbe stato sufficiente per suscitare la reverenza dei passanti, dal momento che la committente non solo apparteneva ad una delle più antiche famiglie di Pompei, ma era colei che aveva costruito il grande edificio sul lato orientale del Foro¹¹³.

In taluni casi le matrone non sono presenti come dedicatee del monumento ma vengono ricordate con gratitudine dai loro liberti: è questo il caso di Vesonìa, che viene nominata come patrona di *P. Vesonius Phileros* nell'iscrizione che viene apposta al monumento funerario, ubicato fuori Porta Nocera (PNc 50). Accanto alle rappresentanti delle famiglie più in vista troviamo anche un'altra categoria che merita tutta la nostra attenzione ed è quella delle liberte, che, arricchitesi, intendono mostrare il loro nuovo status: Naevoleia Tyche, ad esempio, nonostante il marito avesse già eretto una tomba di famiglia a Porta Nocera (PNc 30)¹¹⁴, fece costruire un monumento funerario a forma di altare nella necropoli di Porta Ercolano, che riteneva evidentemente più rappresentativa (PE 13)¹¹⁵, arricchendolo di decorazioni e di rilievi che orgogliosamente denunciano il suo nuovo status di matrona.

Ma le iscrizioni ci restituiscono innumerevoli altre testimonianze che illustrano il variegato panorama dell'universo femminile a tutti i livelli sociali: colpisce, ad esempio, nella tomba di Gaio Munazio Planco (PNc30) la presenza di tre columelle che costituiscono i segnacoli di tre bimbe, *Helpis*, *Arsinoe* e *Psyche*, figlie

di schiavi di casa, morte in tenerissima età¹¹⁶. Anche nel recinto funerario di Vesonìa troviamo un *Heliodorus* morto diciottenne. Accanto alle iscrizioni funerarie apposte sulle tombe, le necropoli hanno anche restituito echi della vita pulsante dei pompeiani e delle pompeiane negli innumerevoli graffiti presenti sui muri dei monumenti che nulla hanno a che fare con i defunti, ma attestano una intensa frequentazione delle aree necropolari¹¹⁷: numerose sono le iscrizioni elettorali, ma ci sono anche insulti e maledizioni e commenti su spettacoli gladiatorii; non mancano poetiche dichiarazioni d'amore, come quella vergata sulla parete di un'edicola nella necropoli di Porta Nocera (PNc 20) dove ancora si leggono le seguenti parole "vorrei essere una gemma, almeno per un'ora, per poter sfiorare la tua bocca, quando mi inumidisci per suggellare una lettera" (CIL IV Suppl III, 10241), ispirate ai sensuali versi di Ovidio, in cui il poeta si augura di poter essere il sigillo che ha donato alla sua donna, per poter sfiorare le "sue labbra umide" (*Am.* II, 16, 17)¹¹⁸. Ma ciò che più meraviglia è che negli spazi alle spalle dei monumenti ferveva la vita notturna; lì, infatti, le prostitute più anziane e meno richieste si offrivano per pochi spiccioli: *bustuariae* venivano chiamate¹¹⁹, con una definizione fra l'ironico e il macabro, visto che *bustum* era il luogo in cui il defunto veniva cremato.

L'esame delle tombe e dei corredi, unitamente alla attenta rilettura delle fonti, aiuta anche a comprendere l'importanza che il culto dei morti rivestiva nella società romana¹²⁰. Per l'accompagnamento del defunto o della defunta nel suo ultimo viaggio esisteva un rigido protocollo che iniziava nel momento stesso del trapasso, quando l'ultimo respiro del morente veniva raccolto con un bacio dal parente più prossimo; a quel punto, mentre gli astanti gridavano a gran voce il suo nome (*conclamatio*), il corpo veniva deposto a terra, lavato, spalmato di unguenti, vestito di tutto punto ed esposto nell'atrio sul *lectus funebris*, dove restava per alcuni giorni così da permettere ai parenti, agli amici e ai *clientes* di recarsi a dare l'ultimo saluto. Dopo il tempo stabilito, il defunto veniva deposto su una portantina e accompagnato dai famigliari e dalle prefiche, lamentatrici prezzolate, verso la sua ultima dimora¹²¹.

La cerimonia della cremazione poteva svolgersi nel luogo stesso dove le ceneri sarebbero state seppellite oppure in una zona riservata che prendeva il nome di *ustrinum*. Quando la pira si era spenta, le ceneri venivano raccolte e deposte nell'urna assieme ai resti carbonizzati di quella parte di corredo che era bruciato assieme al defunto: nel caso di donne si trattava in genere di

fuso e conocchia, simbolo delle virtù femminili, ma non è infrequente rinvenire frammenti di gioielli. Nell'urna o attorno ad essa erano posti anche oggetti che erano appartenuti a colei di cui si celebravano le esequie: balsamari, unguentari, coppette, pissidi, scatoline, specchi.

In mostra sono esposti elementi della tomba e del corredo di Verania Clara, la cui storia di ascesa sociale è narrata nell'iscrizione¹²² (cat. 7.2): nata schiava e liberata dal suo padrone, Quinto Veranio, ne aveva sposato il figlio Gaio Veranio Rufo e, essendo vissuta a lungo, era divenuta la rappresentante della linea familiare dei Veranii. A testimonianza della sua gratitudine aveva dedicato la tomba al suo antico patrono e ai suoi discendenti. Nell'urna di Verania Clara mescolati alle sue ceneri c'erano frammenti degli strumenti per la filatura, che come detto accompagnavano spesso la defunta nel suo ultimo viaggio. Una vetrina è dedicata anche a Eumachia e ivi sono esposti oggetti rinvenuti nel contesto del suo monumento funerario (cat. 7.1).

La complessa cerimonialità legata all'ultimo viaggio del defunto e i corredi di accompagnamento riguardavano le classi altolocate; i funerali dei morti di bassa estrazione erano certamente più semplici e non hanno lasciato tracce tangibili.

Ma Pompei, come abbiamo detto, ci restituisce testimonianza di una terza tipologia di defunti: quelli travolti dalla tragedia dell'eruzione. Morti senza nome: uomini e donne, vecchi e bambini, ricchi e poveri, travolti da un'immane ed inimmaginabile tragedia, cristallizzati nel drammatico momento che ha sigillato la vita della città. Nella sala dedicata al momento del commiato dal mondo dei vivi non poteva dunque mancare la testimonianza di chi fu sorpreso dalla morte mentre invano tentava di sottrarsi; la scelta è caduta su una donna rinvenuta assieme ad altri fuggiaschi nell'ambiente 10 della villa B di Oplontis, dove si era recata nel disperato tentativo di salvare se stessa e il suo peculio. La nostra defunta senza nome recava i suoi gioielli – un bracciale d'oro, un anello di ferro con castone, una collana con vaghi di pasta vitrea, una laminetta d'argento, alcune gemme incise – in parte addosso, in parte in un piccolo contenitore (catt. 7.7-7.13). Con questa tragica immagine si chiude il racconto di Pompei antica.

Gli anni che seguirono l'eruzione conobbero un'intensa attività di recupero dei materiali preziosi da parte dei sopravvissuti, poi sul territorio scese l'oblio. E solo dopo secoli le rovine di quella che era stata una fiorente città iniziarono ad essere in-

dagate, squadernando davanti agli occhi attoniti degli scavatori le testimonianze di un mondo scomparso.

Ritorno a Pompei

L'ottava sala costituisce un salto nella contemporaneità con una sezione rivolta alle figure di donne che hanno dedicato gran parte della loro vita e delle loro ricerche alla scoperta di Pompei.

Aprire la sezione il profilo di Carolina Bonaparte (cat. 8.1), sorella di Napoleone, la quale investì molto a livello personale nel promuovere una serie di azioni che diedero a Pompei l'aspetto di un sito archeologico coerente, che potesse essere compreso dai turisti: ad esempio arruolò un reggimento dell'esercito francese per scavare il circuito delle mura della città e diede impulso a nuovi scavi nel Foro.

L'archeologa russa Tatiana Warscher (cat. 8.2), meno nota al pubblico di non specialisti, è proposta come una figura emblematica, che durante i primi decenni del XX secolo diede vita alle ricognizioni sistematiche degli edifici di Pompei: il suo lavoro produsse una importante documentazione grafica e fotografica, raccolta nei suoi taccuini, che divennero l'unica fonte esistente per la conoscenza di alcuni settori della città distrutti, pochi anni dopo, dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

La figura dell'archeologa italiana Olga Elia (cat. 8.3) si rivela estremamente interessante perché è la prima donna ad aver assunto il prestigioso ruolo di direttore degli Scavi di Pompei nel 1940, dando un contributo significativo allo studio dei temi iconografici e alla lettura contestuale delle pitture ad affresco. Tuttavia, in seguito ad un conflitto con Amedeo Maiuri, fu costretta a lasciare nel 1960 la direzione degli scavi di Pompei, evento che creò molto scalpore nella comunità scientifica.

Il quarto profilo di archeologa presentato in mostra è quello dell'americana Wilhelmina Jashemski (cat. 8.4), che dedicò un'intera vita allo studio dei giardini delle case di Pompei e dei siti vesuviani in generale. Dopo aver identificato ogni giardino di Pompei, arrivò a concludere che il 20% della superficie scavata era costituita da spazi verdi: dalle piccole aree ubicate nelle proprietà più modeste agli ampi orti e vigneti. A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, l'archeologa americana iniziò a scavare i giardini con l'obiettivo di comprenderne gli allestimenti e la distribuzione di sentieri e aiuole delimitate da basse siepi o recinzioni in legno o canne. La ricerca della Jashemski è stata ed è alla base degli interventi di restauro e ricostruzione dei giardini di Pompei ancora oggi.

Attraverso queste figure di donne, esempi emblematici di un'archeologia al femminile, il percorso della mostra si conclude infine offrendo ai visitatori una selezione di spezzoni cinematografici dedicati all'immagine muliebre, tratti dal grande cinema d'ambientazione ispirato all'antichità romana e in particolare a Pompei. Dalla rassegna proposta si coglie come il modo con cui sono descritti e percepiti i personaggi femminili, connessi alle narrazioni situate nell'antica città vesuviana, si evolva significativamente nel corso del tempo, passando dal cinema muto ai film contemporanei. Il pubblico può così cogliere i cambiamenti nelle prospettive di rappresentazione e nei ruoli assegnati alle donne, propri di un'evoluzione della società e della cultura nel loro complesso. Ci sono donne idealizzate, presentate come figure di grande bellezza e fascino; donne di potere, autorevoli ed emancipate; donne comuni, che lottano o gioiscono in base alle situazioni che la vita pone loro quotidianamente di fronte. Tutti i molteplici volti femminili che il grande schermo ha proposto, nel corso del tempo, accompagnano l'uscita dalla mostra e fanno da contraltare alla pluralità di nomi di donne che hanno accolto i visitatori e le visitatrici all'ingresso di questo percorso: grafemi che si fanno corpi, identità femminili ricondotte – seppure in magia celluloidica – a persone.

¹ Cfr. Basso, Buonopane questo volume.

² Cfr. Baggio, Salvadori, Scalco in questo volume.

³ Sul cerimoniale che accompagnava la nascita Rawson 2003, pp. 95-113; Fayer 2016, pp. 5-6; ciò avveniva ovviamente per le nascite in casa, che riguardavano certamente le famiglie più abbienti, ma proprio a Pompei sembra attestata una sorta di clinica pubblica: nel piccolo complesso che occupa l'angolo N-E dell'insula 3 della Regio VIII, sono stati rinvenuti strumenti da ostetrica: Bernstein 2007, p. 527.

⁴ Cic. *De leg.* III, 19; Néraudau 1984, pp. 190-202; Rousselle 1994, pp. 330-331; Fayer 2016, pp. 5-6; Augenti 2016, pp. 76-86.

⁵ Rawson 2003, p. 117; Evans Grubbs 2013, pp. 91-92; cfr. però Ov. *Met.* IX, 670-79.

⁶ Bernstein 2007, p. 526; Hemelrijk 2013, pp. 46-47, n. 50.

⁷ Rousselle 1994, pp. 318-321; Rawson 2003, pp. 96-97; 103-104; Parkin 2013, pp. 46-50; Virtuoso 2023.

⁸ Assai più difficile è ricostruire l'infanzia dei figli degli schiavi o dei salariati, su cui spunti in Sigismund-Nielsen 2013.

⁹ A forma di culla sono anche alcuni bruciapfumi, adorni di busti infantili con bulla, che venivano forse usati in occasione di festività legate alla nascita o al *dies lustralis* del bambino: D'Ambrosio, Borriello 2001, p. 18.

¹⁰ Néraudau 1984, pp. 289-303; Harlow 2013; Fayer 2016, pp. 75-89.

¹¹ Fayer 2016.

¹² Villani 2014.

¹³ Fayer 2016, pp. 95-99.

¹⁴ Fayer 2016, pp. 89-95; Harlow 2013, pp. 329-334.

¹⁵ Lazenby 1949; Toynbee 1973, pp. 108-122; Bradley 1998, pp. 525-538.

¹⁶ Fayer 2016, pp. 23-24; spunti anche in Augenti 2016, pp. 135-139.

¹⁷ Spunti in García y García 2004, pp. 68-78.

¹⁸ Fayer 2016, pp. 50-51; Augenti

2016, pp. 139-154.

¹⁹ Sul tempo della scuola e sulle varie tipologie di insegnamento Néraudau 1984, pp. 309-334; Fayer 2016, pp. 47-74; Augenti 2016, pp. 139-154.

²⁰ Hemelrijk 1999, pp. 20-23; 31-36; Pl. *Ep.* I, 16, 6.

²¹ Hersch 2010; cfr. anche Fayer 2016, pp. 106-118, con precedente bibliografia.

²² Fayer 2016, p. 110.

²³ Per le vesti della sposa Fayer 2005a, pp. 475-500; Didone, Ghedini in questo stesso volume.

²⁴ Fayer 2016, pp. 111-112.

²⁵ È Catullo 61, 9-10, che ci fornisce il nome delle scarpe da sposa.

²⁶ Festo 56 L.

²⁷ Fayer 2005a, p. 480; Hersch 2010, pp. 159-160; Fayer 2016, p. 114.

²⁸ Scorrendo le iscrizioni funerarie sono frequenti i riferimenti a parti plurimi anche prima dei vent'anni (Hemelrijk 2021, nn. 11, 12, 67) o a morti durante il parto (ivi, nn. 51-53); sugli empirici metodi anticoncezionali usati dalle donne romane Augenti 2016, pp. 14-15.

²⁹ Néraudau 1984, pp. 187-190; Rousselle 1994, pp. 331-332; Harlow 2003, pp. 114-116.

³⁰ Rawson 2003, pp. 95-105.

³¹ Néraudau 1984, pp. 187-190; Rousselle 1994, pp. 332-334; cfr. anche Augenti 2016, pp. 21-25.

³² La legislazione augustea concedeva alla donna che aveva generato tre figli di divenire *sui iuris* sottraendosi alla tutela: Bisio 2020.

³³ Anguissola, Olivito 2024, pp. 122-128.

³⁴ Sugli spazi a lei dedicati cfr. Anguissola in questo volume; Berg 2016b, in particolare p. 188; considerazioni interessanti in relazione alla Casa del Menandro in Lohmann 2016, pp. 195-199.

³⁵ Fondamentale Kastenmeier 2007.

³⁶ Kastenmeier 2007, pp. 79-81 e *passim*.

- ³⁷ Sulle modalità di occupazione del tempo libero spunti in Bernstein 2007, p. 528.
- ³⁸ Sul tema del patronato culturale femminile spunti in Hemelrijk 1999, pp. 97-142.
- ³⁹ McIntosh Snyder 1989, pp. 122-151.
- ⁴⁰ McIntosh Snyder 1989, pp. 128-136; Hemelrijk 1999, pp. 151-153; in generale pp. 146-184; scriveva versi di qualità anche Perilla, figlia della terza moglie di Ovidio: Ov. *Tr.* III, 7, 15-18 e *passim*.
- ⁴¹ McIntosh Snyder 1989, pp. 127-128; Lazzaretti 2000.
- ⁴² Cfr. in questo volume Baggio, Salvadori, Scalco.
- ⁴³ Sull'alfabetizzazione cfr. Basso, Buonopane in questo volume.
- ⁴⁴ Salvo 2018, p. 47. Cfr. Salvadori, Scafufo in questo volume.
- ⁴⁵ Bragantini, Sampaolo 2009, p. 102, n. 1.
- ⁴⁶ Bragantini, Sampaolo 2009, p. 103, n. 2.
- ⁴⁷ *PPM* III, p. 429.
- ⁴⁸ Mastroroberto 2006, pp. 224-230.
- ⁴⁹ Varone 2006 e ancora Mastroroberto 2006.
- ⁵⁰ All'argomento, trattato già nel III libro dell'*Ars*, dedica anche un breve carne, intitolato *Medicamina faciei (I cosmetici delle donne)*.
- ⁵¹ L'elenco degli ingredienti così come sono elencati nei *Medicamina faciei* comprende orzo, bulbi di narciso, polvere di corna di cervo, miele, lupini e fave, biacca e salnitro, frammenti del nido degli alcioni, resina di mirra, petali di rosa, iris, incenso... altre sostanze sono indicate nella *Naturalis Historia* di Plinio.
- ⁵² Dury 1969.
- ⁵³ L'analisi della distribuzione degli oggetti da toilette nella casa pompeiana non ha consentito di individuare ambienti "specializzati" per questa funzione: Berg 2016b, p. 188; Berg 2023, pp. 451-453 e Anguissola in questo volume.
- ⁵⁴ Fondamentale Berg 2023.
- ⁵⁵ Didonè, Ghedini in questo volume.
- ⁵⁶ Sono stati rinvenuti nelle case, dove erano ancora contenuti in scrigni o in stipetti, e nei luoghi pubblici, ma anche addosso alle fuggiasche o posti entro contenitori riempiti in tutta fretta per cercare di salvare le cose più preziose. Più rari, ma non assenti, sono i rinvenimenti nei corredi funerari: D'Ambrosio, De Carolis 1997; cfr. anche Osanna, Stefani 2020.
- ⁵⁷ Scarano Ussani 2003, pp. 471-478; Id. 2005.
- ⁵⁸ La bibliografia sulla prostituzione è sterminata, ci limitiamo a citare il fondamentale Guzzo, Scarano Ussani 2000, il recente Levin-Richardson 2020, Cantarella e Varone in questo volume.
- ⁵⁹ Fayer 2013 pp. 463-550 con fonti e bibliografia.
- ⁶⁰ Didonè, Ghedini in questo volume.
- ⁶¹ Fayer 2013, pp. 362-363.
- ⁶² Guzzo, Scarano Ussani 2000.
- ⁶³ Guzzo, Scarano Ussani 2000, pp. 9-35.
- ⁶⁴ Sul ruolo della lena nell'avviamento alla prostituzione sempre utile Fayer 2013, pp. 360-375.
- ⁶⁵ Per l'abbigliamento delle prostitute cfr. Didonè, Ghedini in questo volume.
- ⁶⁶ Così Castrén 1975, p. 72; diversamente Torelli 1998, p. 250, opta per Livia.
- ⁶⁷ De Caro 1998, p. 242 con nota 18; sui Poppaei cfr. anche Castrén 1975, p. 209, n. 320 e Scarpati questo volume.
- ⁶⁸ De Caro 1998, p. 242.
- ⁶⁹ *Ibidem*.
- ⁷⁰ De Caro 1998, pp. 240-243; spunti anche in Zuchtriegel 2023b, pp. 158-160.
- ⁷¹ Bernstein 2007, pp. 528-30; in generale cfr. anche Cenerini 2023, pp. 87-150 e Busana in questo volume.
- ⁷² Torelli 1998, p. 265.
- ⁷³ Morel 1989, p. 246; Ciardiello 2016, pp. 226-228.
- ⁷⁴ Sulla *porticus Liviae* cfr. Panella 1999, pp. 127-129; Eumachia si ispira certamente al modello imperiale ma l'aggiunta di *Pietas* è frutto di una scelta personale: Cooley 2013, pp. 31-36; sull'evergetismo femminile Hemelrijk 2013, pp. 65-84; val la pena di ricordare che *chalcidica* e *cryptae* sono spesso oggetto dell'evergetismo femminile: Cenerini 2023, pp. 132-133, con precedente bibliografia.
- ⁷⁵ Hemelrijk 2010, pp. 49-62.
- ⁷⁶ Torelli 1998, pp. 245-8; cfr. però Zimmermann, Frei-Stolba 1998, p. 107 secondo cui il tempio sarebbe stato dedicato al *Genius coloniae*.
- ⁷⁷ Masseria, Fiorini 2021, pp. 11-23.
- ⁷⁸ Su cui cfr. Castrén 1975 pp. 178-179.
- ⁷⁹ Olivito 2013, pp. 228-234; Ciardiello 2016, pp. 229-231; sulle donne che gestivano fabbriche, proprietà immobiliari o terriere cfr. anche Hemelrijk 2021, pp. 171-176.
- ⁸⁰ Bernstein 2007, pp. 532-533; Campbell 2015, pp. 253-254; sui Clodii Castrén 1975, pp. 154-155.
- ⁸¹ Bernstein 1988; Cenerini 2023, p. 181.
- ⁸² CIL IV 7347; Bernstein 2007, p. 532; sul ruolo delle donne nella propaganda politica spunti anche in Hemelrijk 2021, pp. 297-298.
- ⁸³ In generale Savunen 1995 e C. Chiavia 2002, pp. 197-204, con bibliografia precedente.
- ⁸⁴ Treggiari 1976; Malaspina 2003, con elenco alle pp. 370-391; Pirson 2007, pp. 457-473; Hemelrijk 2021, *passim*; ricordiamo ancora George 2007; Holleran 2013; Groen-Vallinga 2013; Cohen 2023, pp. 128-136; e Busana in questo volume.
- ⁸⁵ Cfr. però Hemelrijk 2021, p. 43, nn. 45-46.
- ⁸⁶ *Storie da un'eruzione* 2003 pp. 259-261; cfr. Busana questo volume.
- ⁸⁷ Malaspina 2003, pp. 363-364 e 369-369; cfr. anche Hemelrijk 2021, p. 69 sgg.
- ⁸⁸ Segenni 2003; Hemelrijk 2021, pp. 133, 138-139; per le pedagoghe in particolare Zaccaria 2002.
- ⁸⁹ Castiglione Morelli, 2016, p. 221; Hemelrijk 2021 p. 182.
- ⁹⁰ Per le donne medico cfr. Buonopane 2003; Flemming 2013; Hemelrijk 2021, pp. 125-130.
- ⁹¹ Berg 2003.
- ⁹² Ampia bibliografia in Bliquez 1998.
- ⁹³ Berg 2003, pp. 147-148 e *passim*.
- ⁹⁴ L'importanza di queste "indovine" è confermata dalla molteplicità di appellativi con cui erano definite: *praecantrix*, *praecantatrix*, *saga*, *sagana*, *coniectrix*, *hariola*, *incantatrix*: Malaspina 2003, *passim*; non tutti però prestavano fede agli incantesimi, lucidamente Ovidio afferma che se i filtri d'amore funzionassero "la donna del Fasi avrebbe trattenuto il figlio di Esone, e Circe Ulisse" (*Ars*, II, 103-104).
- ⁹⁵ Così Scheid 1994, *passim*; cfr. però Cenerini 2023, pp. 151-164, con ulteriore bibliografia.
- ⁹⁶ Castrén 1975, pp. 70-72; Zimmermann, Frei-Stolba 1998 e Van Andringa questo volume.
- ⁹⁷ Zimmermann, Frei-Stolba 1998, pp. 96-103.
- ⁹⁸ Sulle sacerdotesse di Cerere Zimmermann, Frei-Stolba 1998, pp. 103-106.
- ⁹⁹ D'Alessio 2009, p. 115.
- ¹⁰⁰ CIL IV 1177; D'Alessio 2009, p. 115: *Alleia Maia* è forse da riconoscere nella statua del *Macellum* di Pompei (Adamo Muscettola 1991-1992, p. 206; Romizzi 2006, pp. 126-128), per cui sono state avanzate anche altre proposte: per Torelli (1998, pp. 262-266), si tratterebbe di un'appartenente alla famiglia degli *Holconii* (*Holconia M.f. sacerdos publica*); per Stefani invece si tratterebbe di Giulia, figlia di Tito (2006, pp. 223-229; ivi riassunto delle ipotesi interpretative, pp. 205-223).
- ¹⁰¹ Zimmermann, Frei-Stolba 1998, pp. 107-108.
- ¹⁰² Per la statua del *Macellum* cfr. nota 100, per l'abbigliamento Didonè, Ghedini questo volume.
- ¹⁰³ D'Alessio 2009, pp. 80-90; 114-115.
- ¹⁰⁴ D'Alessio 2009, pp. 35-43.
- ¹⁰⁵ Sulla presenza di Venere nelle case Krzyszowska 2002, pp. 69-83 e anche 207-210.
- ¹⁰⁶ Sulle necropoli pompeiane fondamentale Campbell 2015; per il sepolcro sannitico ivi, pp. 32-33; cfr. anche Cormack 2007, p. 586.
- ¹⁰⁷ Campbell 2015, pp. 41-42, 49: tutte le tombe a schola sono poste su suolo pubblico entro i 30 metri dalle Porte e sono una delle tipologie predilette dalle matrone (Mamia PE 4; Arellia Tertulla PV 3; Aesquillia Polla PN 2); sulle tombe a schola Torelli 2020.
- ¹⁰⁸ Sulle columelle cfr. Varone 1985-1988, pp. 231-256; sul loro uso per defunti di elevata condizione ivi, p. 254.
- ¹⁰⁹ In generale Basso, Buonopane questo volume.
- ¹¹⁰ Nota 107 e Campbell 2015, pp. 157-158.
- ¹¹¹ Su questa originale tipologia cfr. *supra* Masseria, Fiorini 2021.
- ¹¹² Masseria, Fiorini 2021, pp. 11-23.
- ¹¹³ Campbell 2015, pp. 114-119, per l'edificio del Foro *supra* nota 74.
- ¹¹⁴ Campbell 2015, p. 245.
- ¹¹⁵ Campbell 2015, pp. 172-173.
- ¹¹⁶ Campbell 2015, p. 245; nella medesima tomba c'è anche una columella che ricorda *Atimetus*, morto a 26 anni, a conferma di un particolare legame fra il padrone e i suoi schiavi.
- ¹¹⁷ Campbell 2015, pp. 69-70.
- ¹¹⁸ Cfr. anche Varone questo volume.
- ¹¹⁹ Fayer 2013, pp. 398-399.
- ¹²⁰ Toynbee 1993 (1971), pp. 28-36.
- ¹²¹ Cfr. ad esempio il rilievo di Amitemnum: Toynbee 1993 (1971), pp. 31-34; Ghedini 2015, p. 102.
- ¹²² Campbell 2015, pp. 281-282.

ESSERE
**DON
NA**
NELL'ANTICA
POMPEI

Baccanti, spose, madri
nell'antica Pompei: la
femminilità nel rito dionisiaco

Gabriel Zuchtriegel



Baccanti, spose, madri nell'antica Pompei: la femminilità nel rito dionisiaco

Gabriel Zuchtriegel

In una delle descrizioni di quadri immaginari in una villa nei pressi di Napoli nelle *Imagines* (libro II, cap. 17), Filostrato Maggiore, vissuto nel III secolo d.C., descrive un quadro con un paesaggio dionisiaco, nel quale manca però Dioniso. Il suo posto è stato preso da un vecchio sileno che fa da guardiano e che è rappresentato mentre “tende la mano su una baccante”:

Ma questa non lo degna di uno sguardo, perché il suo amore è per Dioniso, e la sua immaginazione glielo rappresenta anche se non c'è, e lei lo vede: nello sguardo della baccante, fisso nel vuoto, si riflette senza sosta un pensiero d'amore.
[traduzione di A.L. Carbone, 2008, p. 77]

Il passo sembra descrivere un affresco, venuto alla luce poche settimane prima dell'apertura di questa mostra, molto pertinente al tema qui trattato, per cui abbiamo ritenuto di inserire qui una breve presentazione (fig. 1)¹.

Cosa significava essere una donna a Pompei? Ecco, l'affresco di II stile, databile agli anni 40/30 a.C. e poco tempo fa scoperto nell'area centrale della città antica, nell'ambito dei lavori di “Scavo e messa in sicurezza e restauro dell'*Insula 10 Regio IX* ai fini della riconnessione con il tessuto urbano di via di Nola”, offre nuovi spunti per rispondere a questa domanda – e a rivedere alcune conclusioni in relazione ad altre testimonianze, in particolare il grande fregio della Villa dei Misteri fuori Porta Ercolano, anch'esso di II stile. Come vedremo, ciò che emerge è un quadro pieno di contraddizioni e di tensioni: essere donna nell'antica Pompei voleva anche dire vivere con questo genere di contraddizioni.

L'affresco in questione adornava un grande *oecus corinthius*, ovvero una sala per banchetti aperta verso il grande giardino, che resta ancora da esplorare, e con colonne che giravano intorno e reggevano un soffitto voltato (figg. 2, 3a, 3b, amb. 50).

Il tema del grande affresco, che tramite colonne dipinte in asse con quelle vere sembra prolungare lo spazio dell'ambiente al di là della superficie pittorica, è il tiaso di Dioniso (per cui la casa è stata battezzata Casa del Tiaso). C'è però una peculiarità: il dio stesso non c'è. Al centro della successione di pannelli (in tutto 17, cinque sulle pareti E e O, sette sulla parete N), non vediamo Dioniso, come nel fregio dei Misteri, bensì una donna. È l'unica in tutto il fregio a guardare dritto verso l'osservatore, vestita in un abito lungo di colore verde, con gioielli; sembra quasi il ritratto di una persona vivente. Al suo fianco sta un vecchio sileno con una torcia, che la guarda dal basso, come se la volesse incoraggiare: “vieni, andiamo...”

Sulla base di una serie di confronti, sia nella pittura vascolare a figure rosse (fig. 4) sia nelle fonti letterarie, possiamo riconoscere nella donna una inizianda, ovvero una donna mortale, che sta per essere accolta nel tiaso di Dioniso. Il sileno con la torcia la conduce verso i riti notturni. Dioniso, infatti, è il dio che nel mito accoglie due donne mortali tra gli immortali: sua madre Semele e Arianna, la sua sposa. Le due donne mitiche diventano un modello per chi, attraverso i misteri di Dioniso, vuole diventare partecipe del privilegio di una “nuova vita”, sottoponendosi all'iniziazione nei riti del dio. Come ha osservato Walter Otto ([1933], p. 229), “le donne del mito sono il prototipo di quelle comunità femminili che officiano il culto di Dioniso”.

a pagina 198

Sileno e inizianda ai riti dionisiaci
Parco Archeologico di Pompei
Casa del Tiaso (IX 10, 3), *oecus*
corinthius 50, parete nord,
pannello 9

Il motivo della donna accompagnata da sileno con torcia riappare anche in un epigramma dell'Antologia Palatina (III 1): si tratterebbe del testo inciso sotto un quadro appeso a Cizico nel tempio di Apollonide, fatto costruire dai figli Attalo e Eumene di Pergamo dopo la morte della madre. Secondo un titolo abbastanza lungo, il quadro di riferimento mostrava "Dioniso, che conduce sua madre Semele nel cielo (*eis ouranon*), preceduto da Hermes, satiri e sileni che gli fanno strada con torce". In realtà, tutto il programma iconografico del tempio di Apollonide, così come viene riportato nel libro III dell'Antologia Palatina, girava intorno al tema della maternità. Perciò siamo autorizzati a riconoscere nella Semele del quadro una trasfigurazione di Apollonide, divinizzata dopo la sua morte dai figli. Allo stesso modo, è possibile immaginare che l'ambivalenza che caratterizza la figura al centro del fregio pompeiano, di cui non si sa se sia una donna reale o una figura mitologica, sia voluta: forse l'artista voleva semplicemente rappresentare una donna che sta per incontrare Dioniso. Il dio è dunque il grande assente-presente nel fregio: non c'è, ma tutto gira intorno a un incontro con lui, che sta per avverarsi. Ciò combacia con un'altra osservazione: lo sguardo della donna è proiettato verso lo spazio davanti alla parete, come se qui l'attendesse Dioniso, il dio invisibile presente tra i banchettanti nella sala, riuniti intorno al vino, *che è il dio* (cfr. Euripide, *Baccanti*, v. 284). A differenza della donna al centro del fregio, le altre figure sembrano caratterizzate in maniera più chiara: vediamo baccanti alternarsi con giovani satiri. Iniziando dall'angolo S-O del fregio, si riconoscono sulla parete O (figg. 5, 6, 7, 8): una baccante danzante (fig. 9), molto simile alla danzatrice nella "scena 12" sulla parete Est del salone dei Misteri (fig. 10); un satiro suonatore del doppio flauto, ovvero un paio di tibiae (fig. 11); una baccante furiosa (fig. 12), con un capretto sgozzato sulla spalla sinistra, che richiama vagamente il motivo della Menade danzante di Skopas (330 a.C. circa), anche se la testa è girata nella direzione opposta (fig. 13); infatti la baccante di Skopas, come sappiamo grazie alla descrizione di Callistrato, portava sul braccio sinistro una capra:

Una statua di Baccante, realizzata in marmo pario, è stata trasformata in una vera Baccante. Perché la pietra, pur conservando la propria natura, sembrava discostarsi dalla legge che governa la pietra; ciò che si vedeva era in realtà un'im-

agine, ma l'arte con l'imitazione l'aveva trasportata nella realtà [...]. mostrava effettivamente mani in movimento, perché non agitava il tirso di Bacco, ma trasportava una vittima [...] e la figura del capretto era livida di colore perché la pietra assumeva l'aspetto di carne morta (Callistrato, *Ekphraseis*, 2).

Il gioco virtuoso tra illusione e realtà cui accenna Callistrato, trova riscontro nella figura pompeiana, dal momento che essa, come tutti i membri del tiaso, è rappresentata su un piedistallo, come se fosse una statua (cfr. Moormann 1988 sul fenomeno delle statue dipinte). Lo stesso gioco è il tema di un epigramma attribuito a Simonide, ma evidentemente del IV secolo a.C. o successivo, e conservato nell'Antologia Palatina, libro XVI, n. 60 (traduzione di F.M. Pontani): "Chi è? – Baccante. – E chi l'ha fatta? – Scopas fu / Chi l'ha sconvolta? Bacco o Scopas? – Scopas fu". Colpisce, infatti, nella megalografia pompeiana che le figure, pur rappresentate su piedistalli, non sono per nulla rese come statue, ma come corpi viventi. A ciò si aggiunge che le baccanti portano gioielli, a differenza della maggior parte delle baccanti dell'arte classica ed ellenistica. Chi sono dunque? Statue molto realistiche che vogliono sembrare donne vere travestite da baccanti (il che spiegherebbe i gioielli)? O forse donne in carne e ossa in una specie di *tableaux vivants* (dipinti, dunque non "viventi")? Ovviamente sono domande che dovranno rimanere senza risposta, ma che in qualche modo erano evocate dai dipinti sulle pareti dell'*oecus*.

Passando alla parete N, si riconoscono: un satiro meditabondo con un paio di *tibiae* in mano e la pelle di un animale, verosimilmente un capretto, sul braccio sinistro (fig. 14); una baccante trucidatrice, vista di spalle (fig. 15), con la testa girata verso l'osservatore sopra la spalla sinistra: nella mano destra tiene una spada, in quella sinistra un oggetto che può essere identificato con le interiora di un animale (cinghiale o capretto?); nel pannello centrale (fig. 16), molto lacunoso a causa di un cedimento dell'intonaco in tutta la parte bassa che, giudicando dalla nitidezza delle fratture nel momento dello scavo, doveva essere avvenuto poco prima dell'eruzione, vediamo la donna e il sileno che abbiamo già analizzato; seguono una baccante con cembali, vista dal lato sinistro, con la testa rivolta in alto e capelli molto lunghi (fig. 17) e un giovane satiro con corno potorio e *phiale*, molto mal conservato e appena riconoscibile (fig. 18).

1. Sileno e inizianda ai riti dionisiaci, particolare
 Parco Archeologico di Pompei
 Casa del Tiaso (IX 10, 3), *oecus corinthius* 50, parete nord, pannello 9



Sulla parete Est, infine, si possono individuare un pannello rifatto nell'ultimo periodo di vita di Pompei in quanto originariamente in questa posizione si trovava una porta; la parte inferiore di una baccante danzante e, dopo un pannello pressoché totalmente distrutto da una breccia settecentesca nel muro, le gambe di una baccante fuggente, una danzatrice che corre verso destra, ovvero verso il peristilio che si estendeva davanti all'*oecus*. Per quanto frammentaria, possiamo notare una peculiarità. Benché rappresentata su una base, come se fosse una statua, questa baccante, al pari del giovane satiro in P 11, ha solo un piede a terra, il che le dà un aspetto tutt'altro che statuario. È come se la baccante, che si trovava all'estremità del corteo di (statue di) danzanti, avesse all'improvviso deciso di animarsi e scappare verso il giardino. Un epigramma anonimo

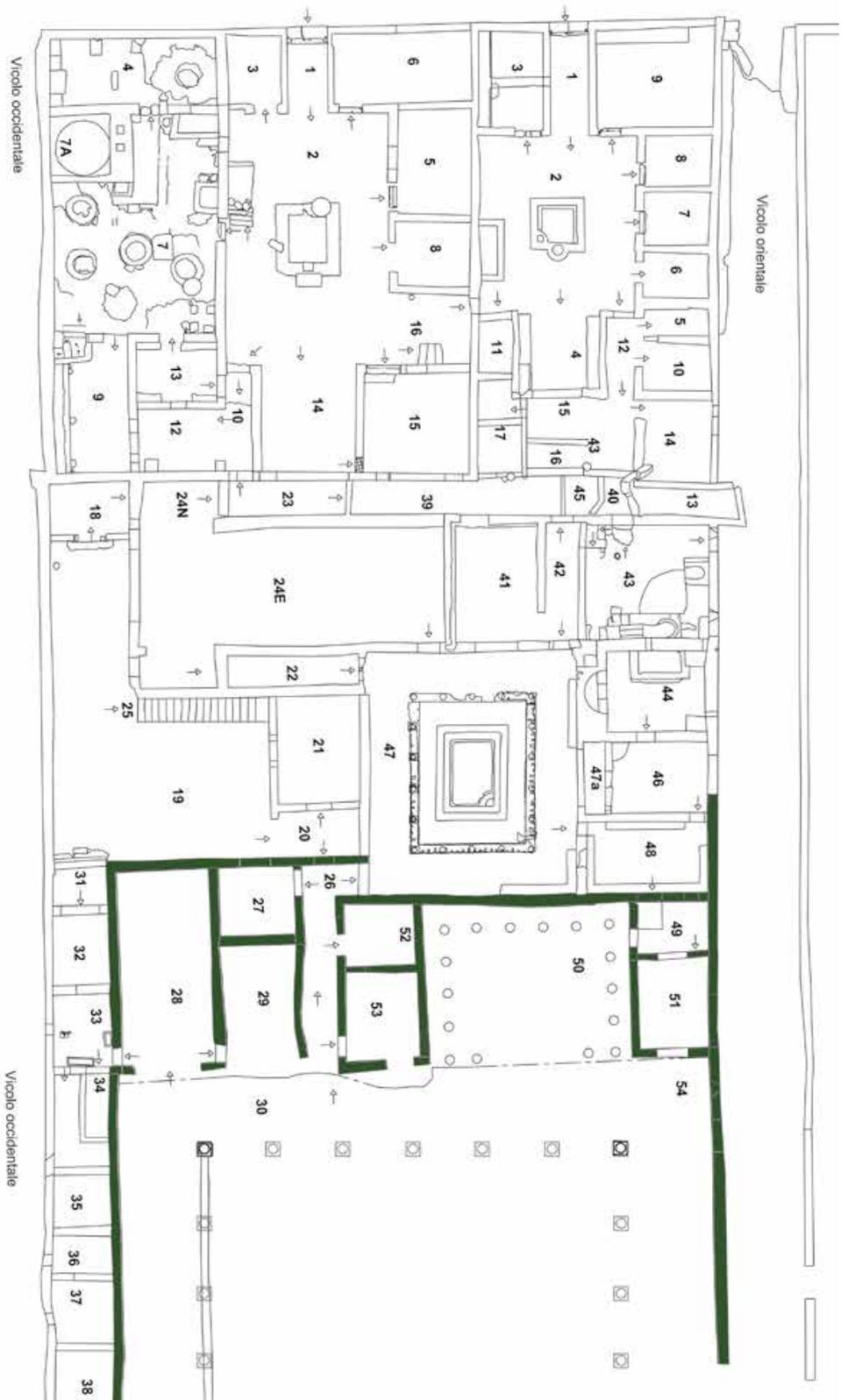
dell'Antologia Palatina sembra descrivere proprio lei (o, più verosimilmente, un modello ellenistico da cui potrebbe derivare): "Ferma tenetela quella baccante! Ché il tempio non lasci / e, pur di marmo, la soglia non varchi" (*Ant. Pal.* XVI 58, traduzione di F.M. Pontani).

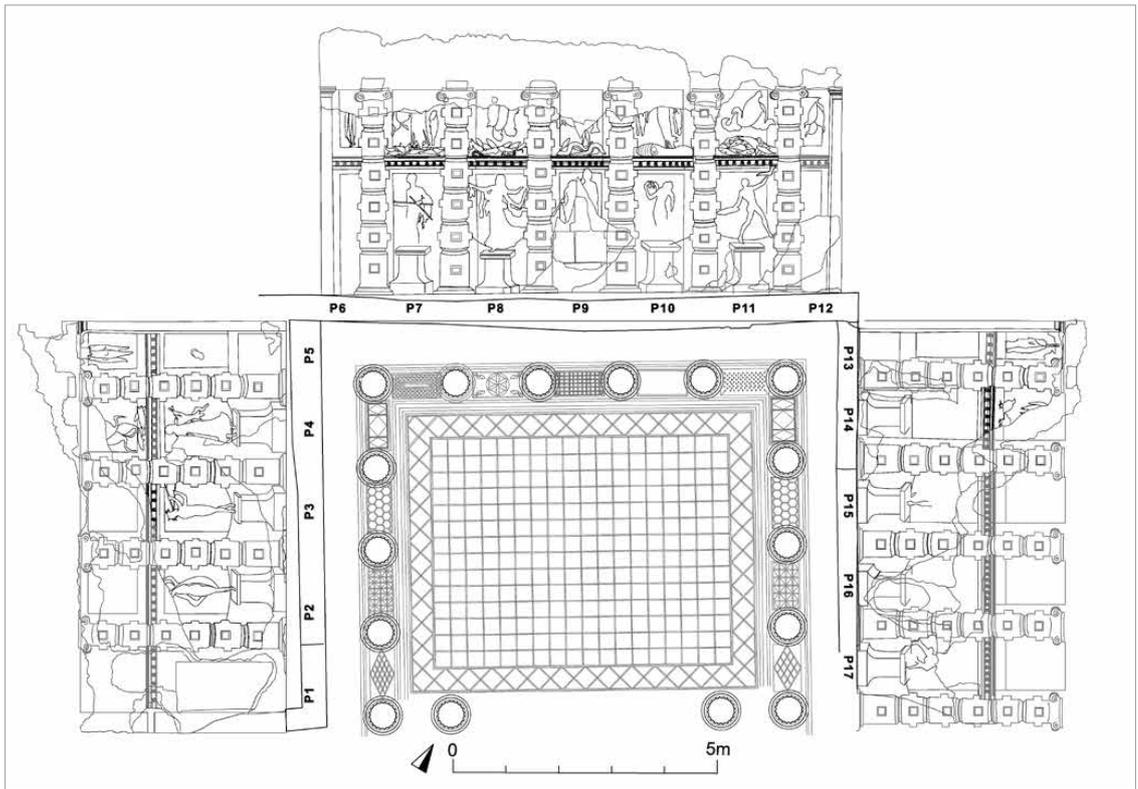
Si allude qui di nuovo alla virtuosità dell'arte che, come nel caso della scultura del cosiddetto *Satiro danzante* di Mazara del Vallo in Sicilia, sembra sfidare le leggi della fisica, attribuendo all'opera una vitalità sorprendente agli occhi del pubblico antico. Ma mentre il *Satiro* di Mazara, per motivi statici, doveva avere un altro appoggio (probabilmente un tirso, non conservato), nel pannello pompeiano non ce n'è traccia. Questo vuol dire che è una statua "impossibile", il che ci riconduce alla domanda sopra accennata: che cosa rappresentano queste figure, se non statue?

2. Parco Archeologico di Pompei, Casa del Tiaso (IX 10, 3), pianta con indicazione degli ambienti del quartiere di ricevimento

3a. Parco Archeologico di Pompei Casa del Tiaso (IX 10, 3), ricostruzione grafica degli affreschi e del pavimento dell'*oecus corinthius* 50, con integrazione delle parti mancanti (G. Pippo, I. Savinelli)

3b. Parco Archeologico di Pompei Casa del Tiaso (IX 10, 3), sezione grafica dell'*oecus corinthius* 50, con ricostruzione dei sistemi di copertura, della volta e degli stucchi (I. Savinelli)





4. Cratere lucano del Pittore di Amiykos con satiri e inizianda con fiaccola
Barletta, Castello, Museo Civico



Ma c'è di più. Chi osserva il fregio, oggi come in antico, è continuamente distratto da un secondo fregio più piccolo, collocato al di sopra del tiaso dionisiaco e separato da esso da una cornice, consistente in una successione di mensole a foglie di acanto e un *kymation* ionico: qui sono rappresentati, in forma molto realistica, animali morti e vivi (figg. 19-25).

Simili nature morte con cacciagione e pesca, seppure in composizione isolata, sono note da altri affreschi di II stile. Sul loro significato sono state avanzate diverse ipotesi, tra cui quella secondo la quale si tratterebbe di offerte di cacciatori "ad un santuario che potrebbe essere di Dioniso." (De Caro 2001, p. 14 sg.; si veda anche De Caro 1991, pp. 257-262).

La nuova megalografia dionisiaca della casa del Tiaso ci consente ora di precisare questa lettura: Dioniso c'entra, ma non tanto come divinità campestre che riceve, in un immaginario bucolico, i doni di umili cacciatori e pescatori. Piuttosto, è la caccia (e la pesca) del dio stesso e dei suoi seguaci a cui si allude. Il cacciatore è Dioniso e chi, come le baccanti, lo imita. Una tale interpretazione non viene suggerita solo dalla vicinanza dei due soggetti (tiaso dionisiaco e caccia), ma anche da due rimandi diretti che più chiari non potevano essere: ci si riferisce ai pannelli della "Baccante furiosa", di cui abbiamo già

analizzato i modelli, e della "Baccante trucidatrice" con spada e interiora di un animale, che forse non a caso si trova in prossimità dell'immagine di un cinghiale appena sventrato.

Che cosa, però, dobbiamo intendere per la "caccia di Dioniso"? Come è noto, la caccia, nel mondo antico, era associata ad Artemide, Diana in latino (su Diana cacciatrice si veda Green 2007). Artemide, però, è la dea della caccia giusta, rispettosa, che si svolge secondo determinate regole e tecniche (per esempio, usando arco e frecce, non a caso gli attributi della dea). Dalle regole della caccia corretta di Artemide una linea diretta conduce alle regole del sacrificio corretto (Simon 1969, pp. 147-161). Si pensi, a tal proposito, all'importanza che viene attribuita a un'uccisione il più possibile indolore della preda, evocata tramite l'epiteto *Elaphebolos* della dea ("colei che colpisce il cervo"), e alle rappresentazioni di cervi e altri animali sacrificali che si avvicinano volontariamente all'altare (fig. 26). "Credere che l'animale morisse volontariamente, in sostituzione [alla morte umana, n.d.a.] autorizzava i cacciatori preistorici a ucciderlo", osserva Erika Simon al riguardo (1969, p. 151). Emerge qui la *deep history*, la "storia profonda" della ritualità d'epoca classica, che conserva la memoria stratificata e spesso rimossa, inconscia, di pratiche e condizioni di vita di epoche remote. Come ha cercato di dimostrare Karl Meuli (1946), il sacrificio antico affonderebbe, infatti, le sue radici nel mondo dei cacciatori e raccoglitori del Paleolitico, i quali dopo l'uccisione di un animale sentivano il bisogno di riconciliarsi con gli spiriti della natura e della vita, di ristabilire un equilibrio che avevano infranto in qualche modo e che prevedeva comunque che la violenza dovesse essere limitata al minimo necessario per vivere. Dietro l'immagine del cervo che si avvicina volontariamente all'altare si cela l'idea che cacciatore e preda, sacerdote e vittima, collaborino, che facciano parte dello stesso cerchio. Si tratta di un aspetto frainteso, forse volutamente, dagli apologeti cristiani che dipingono il sacrificio come un rituale privo di senso, una violenza gratuita, che consiste nell'uccidere un animale per la volontà di questa o quell'altra divinità; in realtà, era il contrario: l'animale veniva ucciso per gli umani, che poi si preoccupavano di pacificare la divinità per la violenza inflitta a un essere vivente. Questo spiegherebbe anche perché Artemide sia la signora degli animali, che li ama e che si prende cura di essi, e sia anche colei che insegna come essi si uccidono correttamente; infatti, il suo nome deriverebbe secondo alcuni

da *artamos*, “mattatore” in greco (Simon 1969, p. 148). Le immagini antiche la mostrano sia nell’una che nell’altra funzione; in realtà è la stessa, per quanto possa apparire paradossale. La riconciliazione con la divinità si compie, come è noto, all’altare, dunque intorno a un fuoco sul quale la carne viene arrostita per essere consumata dai partecipanti al rito, mentre solo una parte (normalmente non quella più nutriente) viene bruciata per gli dei, sempre secondo regole ben precise.

Tutt’altra è la caccia di Dioniso. “L’uccisione – spiega Walter Otto ([1933], p. 144) – è uno smembramento a cui segue, al culmine della smania, il divorare della carne cruda [...] e come il loro signore anche le Menadi si avventano sulla loro preda per divorarne le carni crude.” Al posto di arco e frecce, reti, lance eccetera, si usano le mani nude, si lanciano pietre, si sradicano alberi per usarli come armi. Anche la spada, che è un’arma da guerra, non uno strumento venatorio, indica la distanza dalla caccia di Artemide, che infatti non la usa mai. Nell’estasi dionisiaca, si uccide per uccidere, a dismisura; non esistono regole né per lo sventramento corretto della preda, né per il consumo collettivo e ritualizzato della sua carne: gli animali vengono smembrati vivi, ciascuna e ciascuno divora il pezzo che riesce ad afferrare, senza badare allo scorrere del sangue che macchia volti e vesti dei cacciatori sfrenati. Come ha ipotizzato Karl Kerényi, nella figura del dio, in particolare nella sua accezione cretese di *Zagreus*, si nasconderebbe il suo antico ruolo di “signore degli animali selvatici” che ricondurrebbe “all’epoca di una primitiva vita da cacciatori” ([1976], p. 94 sg.). Per quanto la caccia di Dioniso sia diversa da quella di Artemide, esiste infatti un elemento accomunante: la stessa doppia funzione di protettore e uccisore dell’animale, nella quale nel caso di Artemide abbiamo individuato un residuo di una mentalità arcaica, appartiene alle cacciatrici di Dioniso, le baccanti, che da un lato “vediamo tenere maternamente in braccio e allattare al seno caprioletti e giovani lupi”, mentre dall’altro si trasformano “in furore che annienta” (Otto [1933], p. 142). Euripide, nelle *Baccanti*, ci ha lasciato una testimonianza straordinaria di questo aspetto di Dioniso, che il coro chiama proprio così: “compagno di caccia” (v. 1146), “Bacco, il cacciatore” (v. 1189) e poco dopo “il signore cacciatore” (v. 1192; vedi anche vv. 103-105 e vv. 135-140, con la storia di Dioniso giovane che va a caccia, ripresa poi in Nonno di Panopoli, *Dionisiaca*, libro IX).

Tutta la tragedia, infatti, è un gioco con l’ambiguità tra cacciatore e preda: Penteo è il cacciatore, che vuole catturare le baccanti e lo stesso Dioniso travestito da straniero, ma poi diventa la loro preda, con sua madre che lo uccide e porta la sua testa – che nel suo delirio non ha riconosciuto come tale e pensa essere una testa leonina – nel palazzo di Tebe con le parole: “la caccia è stata felice!” (v. 1171). Prima di tornare in sé, propone di appendere la preda “ai triglifi” del palazzo (v. 1214) – ed è esattamente in questa posizione che la vediamo nel fregio della cacciagione di Pompei, al di sotto della trabeazione delle colonne dipinte, che sono la continuazione di quelle vere.

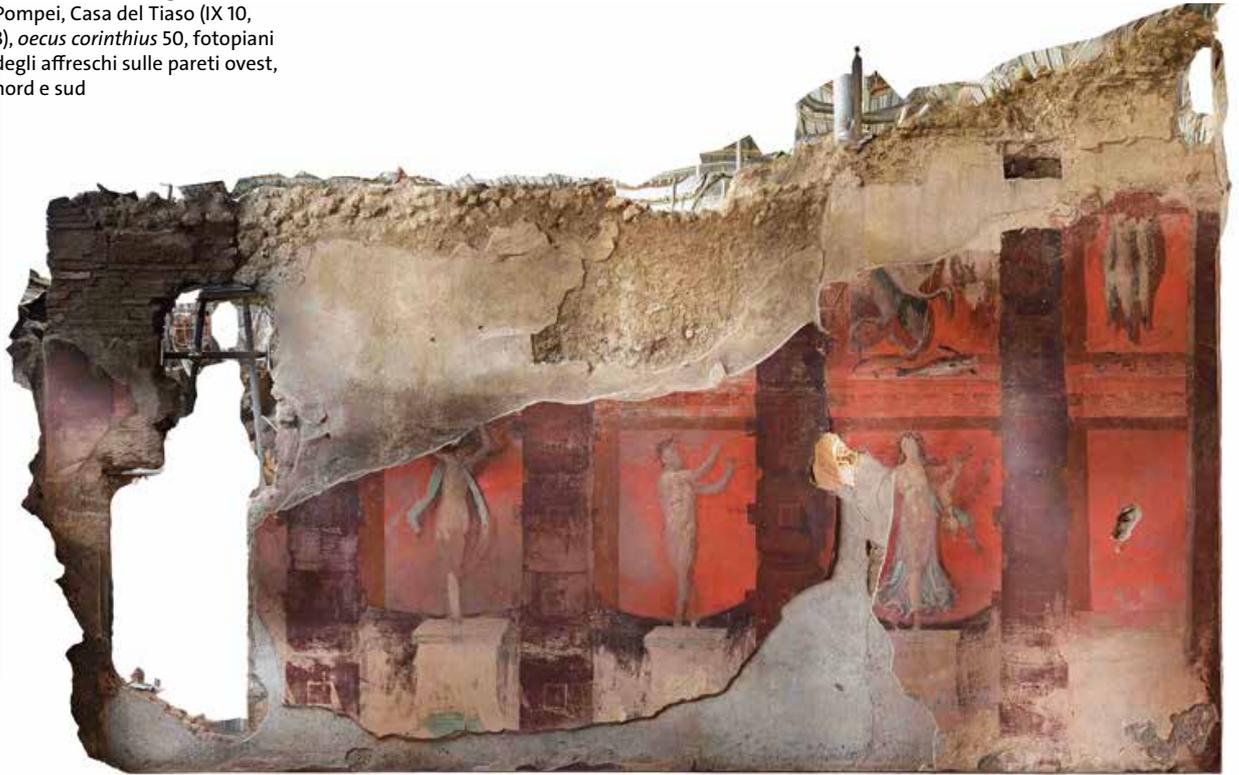
Il testo di Euripide ha avuto una straordinaria fortuna, in particolare da Alessandro Magno in poi. Il grande re, pare, citava a memoria dalle *Baccanti* (vedi Plutarco, *Vita di Alessandro*, 53,3). Il motivo di questa fortuna non sta tanto nel fatto che Alessandro e i suoi successori, da bravi re, erano anche valorosi cacciatori; piuttosto, possiamo osservare come la caccia dionisiaca diventi con il tempo una metafora del vivere freneticamente, dello spezzare i vincoli delle regole e della razionalità dei cittadini e filosofi greci, del tentare l’impensabile.

Le *Baccanti* sono, per così dire, la bibbia della caccia dionisiaca come filosofia di vita; tant’è vero che a un certo punto, il coro delle Baccanti pronuncia quello che sembra quasi una sorta di credo degli adepti di Dioniso cacciatore:

La mia gioia è nel dare la caccia a qualcosa di altro,
a qualcosa di grande e visibile. Oh, vivere nella bellezza,
santificare i giorni e le notti,
essere puri, rifiutare ogni legge
che sia senza giustizia, onorare gli dei.
[vv. 1006-1010, traduzione qui e di seguito di G. Ieranò, 1999].

La scoperta di una seconda megalografia a tema dionisiaco non può non indurre a una riflessione sul caso noto e molto discusso del fregio che ha dato il nome alla Villa dei Misteri fuori Porta Ercolano, portato alla luce nel 1909-10 nell’ambito di uno scavo in concessione a un privato, un tale Aurelio Item. Lo scavo della restante parte della villa fu completato solo negli anni 1929-30 sotto la direzione di Amedeo Maiuri, fatta eccezione per un piccolo settore a N-E, che resta ancora da esplorare (Maiuri 1931; Rispoli, Zuchtriegel 2024).

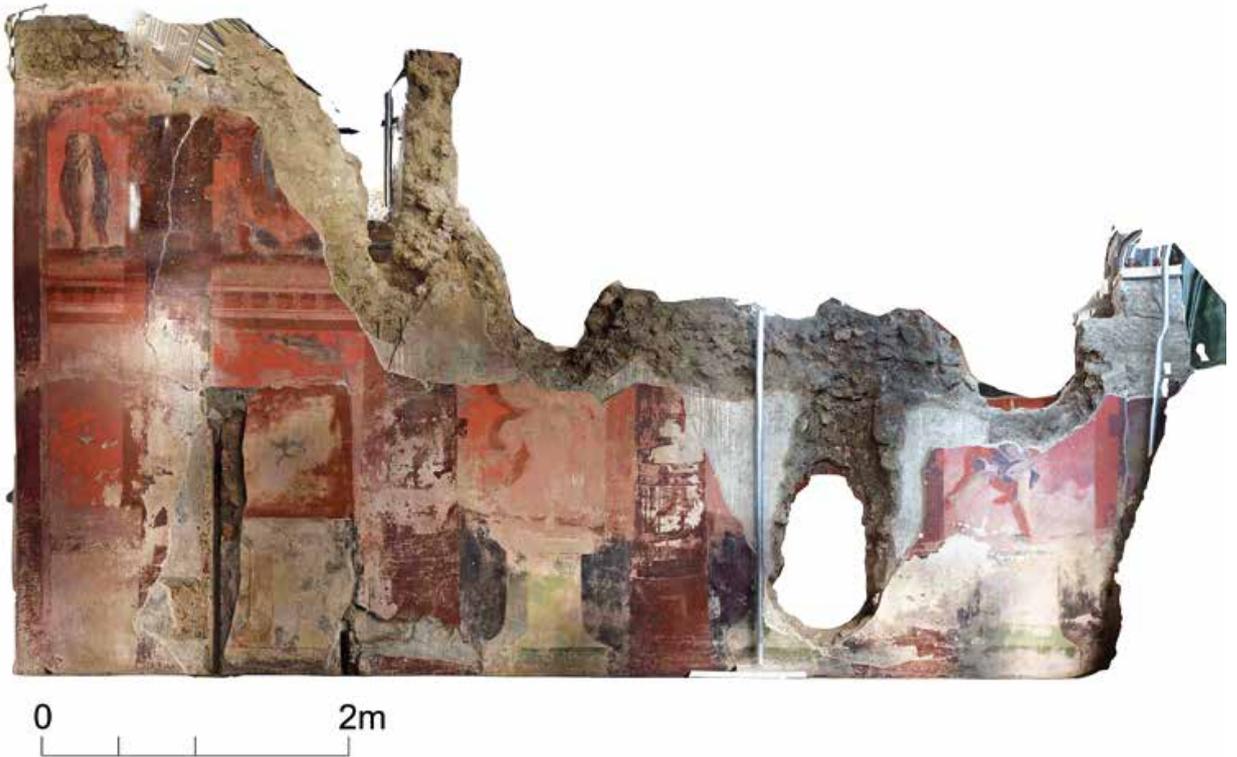
5-7. Parco Archeologico di
Pompei, Casa del Tiaso (IX 10,
3), *oecus corinthius* 50, fotopiani
degli affreschi sulle pareti ovest,
nord e sud



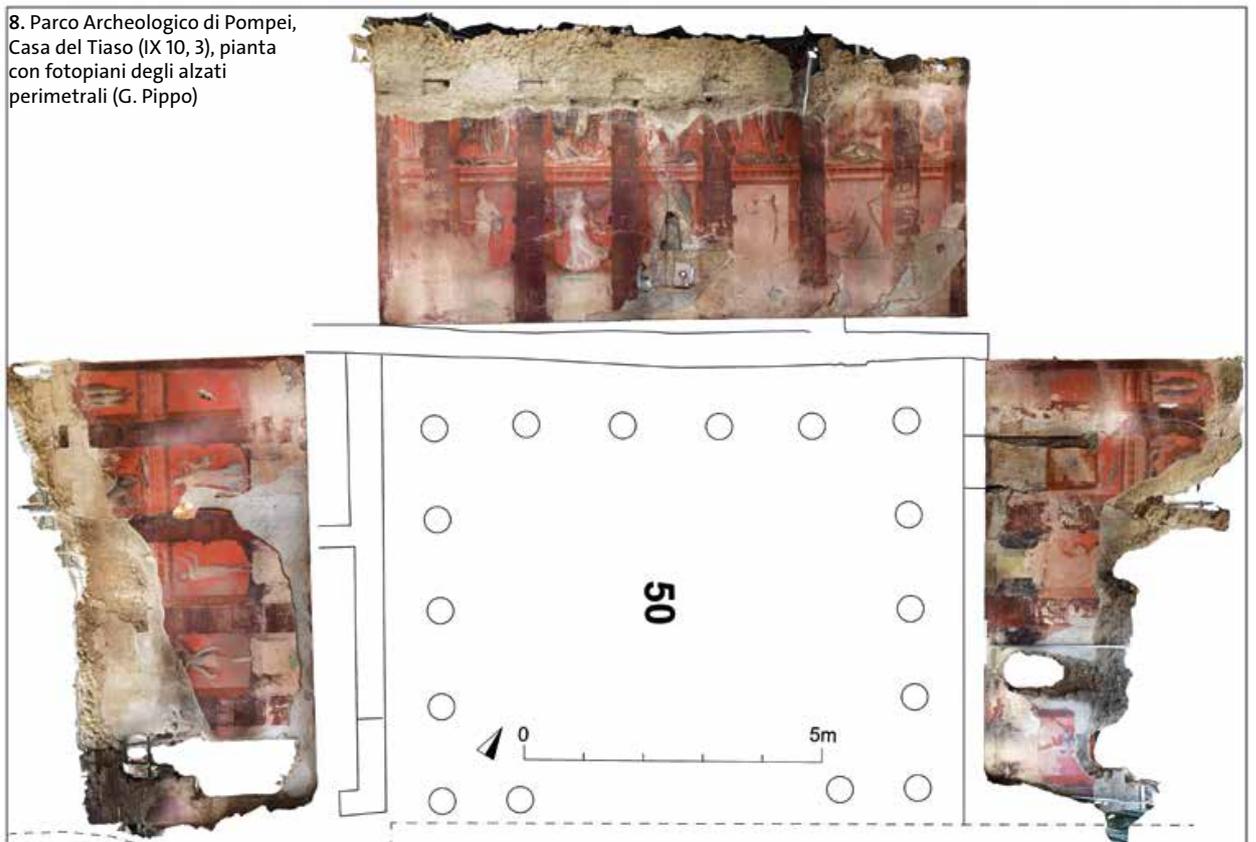
0 2m



0 2m



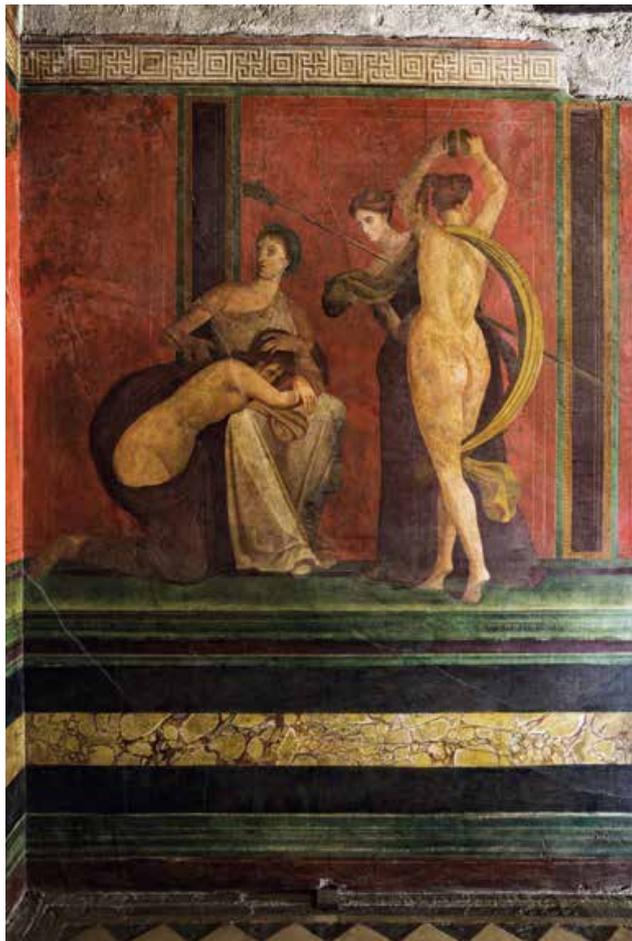
8. Parco Archeologico di Pompei,
Casa del Tiaso (IX 10, 3), pianta
con fotopiani degli alzati
perimetrali (G. Pippo)



9. Baccante danzante
 Parco Archeologico di Pompei
 Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus
 corinthius* 50, parete ovest,
 pannello 2



10. Gruppo di figure
 con danzatrice
 Parco Archeologico di Pompei
 Villa dei Misteri, scena 12,
 parete del Salone dei Misteri,
 salone 5, parete sud, scena 8



11. Satiro suonatore di *tibiae*
 Parco Archeologico di Pompei
 Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus
 corinthius* 50, parete ovest,
 pannello 3



Sin dalla sua scoperta, il fregio dei Misteri è stato al centro di un vivace dibattito che nel corso di più di un secolo ha prodotto una vasta bibliografia. Non è qui la sede per esaminare dettagliatamente le varie posizioni; ci limitiamo a evidenziare due tendenze opposte tra di loro che hanno caratterizzato la discussione, ovviamente con molte posizioni che si collocano nel mezzo e con innumerevoli sfumature. Una è stata quella di esaltare il significato religioso, misterico e iniziatico del fregio, secondo alcuni testimonianza di riti orfici celebrati in segreto davanti alle porte della città e culminanti nella scena della scoperta della *vannus mystica*, il vaglio mistico che nascondeva il fallo quale simbolo di Dioniso, rappresentato sulla parete Nord (vedi Sauron 1998 con bibliografia precedente). L'altra tende a minimizzare la dimensione religiosa, insistendo sul carattere allegorico e decorativo dell'affresco. In quest'ultima si inserisce il contributo di Paul Veyne (Veyne 2017), secondo cui le allusioni ai misteri dionisiaci, come la presenza del vaglio mistico sulla parete Nord del salone dei Misteri, sono null'altro che un'allegoria, un gioco raffinato con riferimenti che non sarebbero da prendere troppo sul serio: "la presenza del vaglio mistico nel nostro affresco pompeiano non prova che quest'ultimo sia una rappresentazione dei Misteri" (Veyne 2017, p. 84).

Che cosa aggiunge la nuova megalografia a questa discussione? Ciò che colpisce nel nuovo affresco è che il tema dell'iniziazione è letteralmente centrale: tutta la composizione gira intorno alla donna nel pannello P 9, nella quale abbiamo riconosciuto una inizianda. Alla domanda sul significato delle due megalografie dionisiache di II stile verrebbe dunque da rispondere: i misteri c'entrano, eccome. A tal proposito va ricordato che le *Baccanti* di Euripide, che chiariscono molto bene il legame tra caccia e estasi dionisiaca, non lasciano dubbi sul fatto che nella concezione antica essere una baccante vuol dire essere iniziata nei misteri del dio. La tragedia, tra le più popolari dell'antichità e certamente tra le più note nel I secolo d.C., ribadisce questo concetto in più occasioni. Nel proemio, Dioniso insiste sulla necessità di aderire alle sue *teletai*, ovvero ai suoi riti di iniziazione (vv. 22, 40). Il coro gli fa eco:

Beato chi vive nella grazia di un dio
e conosce i misteri divini,
beato chi santifica la sua vita

e consacra l'anima al tiaso
posseduto da Bacco sui monti
nel sacro rito purificatore.
(*Baccanti*, vv. 72-77).

È poi lo stesso Dioniso, travestito da straniero, a spiegare a Penteo, il quale gli chiede dei suoi riti, che "per chi non è iniziato al culto di Bacco (*abaccheutoisin*) è impossibile conoscerli" (v. 472) e che "è vietato parlarne" (v. 474, *ou themis akousai*). In linea con la logica di un culto misterico è anche quanto il dio-straniero rinfaccia poco dopo a Penteo, in qualità di non-iniziato: "tu non sai cos'è la tua vita, non sai cosa fai né chi sei" (v. 506). Come nei misteri di Eleusi o in quelli di Iside, la posta in gioco è sempre la più alta immaginabile: la vita e la morte, l'essere e il non-essere. Sempre secondo il quadro offerto dalla tragedia di Euripide, tra i misteri del culto bacchico dovevano essere anche certe "danze segrete" (*choroi kryphaioi*, v. 1109). La megalografia della casa del Tiaso esprime lo stesso concetto, dal momento che unisce iniziazione e tiaso bacchico. Ma mentre baccanti e satiri vengono rappresentati come figure mitologiche, anzi come statue che rappresentano figure mitologiche, la donna al centro è, come abbiamo visto, caratterizzata da una certa ambiguità. Non ci si riferisce solo al modo in cui è vestita, ma anche al fatto che è l'unica figura a guardare dritto verso l'osservatore, quasi a voler entrare in contatto con questo. La scena si inserisce, abbiamo detto, in una iconografia dell'iniziazione, ma chi sia la inizianda – una donna qualsiasi, forse la padrona di casa, una sacerdotessa, la basilinna ateniese che si prepara allo *hieros gamos* con Dioniso, o le donne mitiche Semele e Arianna, condotte "in cielo" (*eis ouranon*) dal dio dei misteri che muore e rinasce – non è dato sapere.

È importante notare che non si tratta di un nostro limite ermeneutico. Non sembra che questa figura avesse un determinato significato che noi semplicemente non siamo in grado di decifrare. Al contrario, volendo, l'artista avrebbe avuto a disposizione diversi espedienti per sciogliere l'ambiguità. Evidentemente, non voleva farlo. La donna al centro è così non solo la figura che crea un contatto visivo con l'osservatore, è anche colei che, proprio perché è ambivalente, diventa, per così dire, l'avatar che viaggia tra i mondi. Da un lato, è la mitica Semele che sembra quasi voler fare un passo per entrare nella sala da banchetto della Pompei del I secolo a.C. dall'altro

lato, è una donna pompeiana, come la si poteva incontrare nelle strade della città campana, che si ritrova al centro di un tiaso di baccanti e satiri. Da un lato, dunque, è il mito, il divino che dal dipinto si accinge a far ingresso tra il gruppo di banchettanti reali che si riunivano qui durante una serata primaverile; dall'altro lato è la realtà, una donna pompeiana, che si è appena alzata da uno dei divani-letto che formavano l'arredo della sala e che ora sta in mezzo ai seguaci del dio cacciatore, del "dio nuovo" (*Baccanti*, vv. 219, 256, 467), che nel corso della serata sono apparsi tra il bosco di colonne alle spalle dei convenuti e che si sono animati nella luce tremolante delle lucerne, facendo dimenticare che sono dipinti – statue dipinte, per l'esattezza.

In termini di filosofia estetica, la megalografia della casa del Tiaso gravita dunque intorno al tema del rapporto tra l'umano e le manifestazioni (artistiche, rituali, letterarie, spirituali) del divino; più precisamente tra la donna mortale, la cittadina ragionevole, la figlia virtuosa, la moglie e madre responsabile (che nel mito ha una corrispondenza nelle figure di Arianna e Semele) e la baccante iniziata, estatica, la cacciatrice "tremenda" (*phobera*, *Baccanti* v. 868 sg.) e la danzatrice "folle", la menade appunto, da *mainomai*, "impazzire, essere folle".

Lo stesso tema sta alla base del fregio dei Misteri nell'omonima villa davanti alle porte della città. Lo si può dedurre dal fatto che nel fregio dei Misteri troviamo la stessa ambiguità, lo stesso oscillare tra i mondi del mito e della realtà che caratterizza la megalografia della Casa del Tiaso (Maiuri 1931, p. 168 sg.). Solo che nella Villa dei Misteri, i pesi sono distribuiti in modo un po' diverso. Al centro c'è la figura – non ambigua – di Dioniso insieme a una figura femminile, nella quale possiamo senz'altro riconoscere Arianna e non Semele, come proposto da Sauron (1998), dal momento che un mosaico, trovato nel 2018 durante i lavori di riprofilatura del fronte di scavo nella *Regio V*, offre un confronto molto puntuale per il gruppo lacunoso del fregio (fig. 27). Il gesto affettuoso con cui Arianna e Dioniso si abbracciano su questo mosaico non lascia dubbi sul fatto che si tratti di due amanti, e non di madre e figlio. Per contro, le figure femminili che popolano la restante parte del fregio dei Misteri sono, a livello iconografico e semantico, molto meno determinate. Chi sono? Vediamo qui un rito misterico o un'allegoria gioiosa di un matrimonio, romanizzato come iniziazione dionisiaca?

Un aspetto che ha creato non pochi problemi interpretativi, sia per l'una sia per l'altra scuola di pensiero, consiste nel fatto che

in realtà non vediamo una donna, che trascorre le varie fasi di un rito, misterico o nuziale che fosse. Al contrario, è evidente che il pittore ha voluto rappresentare un gruppo di donne, diverse tra di loro per colore e taglio dei capelli, carnagione, vestiti e copricapi. In altre parole, non vediamo qui una storia individuale di una donna, una sposa, sacerdotessa o iniziata; vediamo una moltitudine di donne; si potrebbe anche dire, non una donna ma "la donna" in senso generico. Più specificamente, è la donna nel suo rapporto con i riti di Dioniso, sotto la diretta supervisione del dio: la vediamo ascoltando la lettura di un testo, la vediamo preparare le abluzioni rituali, e successivamente compiere un gesto di spavento; la vediamo poi durante la scoperta della *mystica vannus*; durante la fustigazione rituale che faceva anche parte di un rito dionisiaco ad Alea sul Peloponneso (Pausania VIII 23); la vediamo durante la danza bacchica, nuda e con i cembali, come una vera menade (fig. 10).

Ma a questo tema, nel caso della Villa dei Misteri, si aggiunge un altro, che manca nella Casa del Tiaso: quello delle nozze. Oltre alla donna a sinistra dell'ingresso principale, in cui Veyne individua la madre della sposa, con il contratto matrimoniale appoggiato sul bracciolo della sedia (fig. 28), ci si riferisce soprattutto alla giovane donna alla toletta sulla parete Est, coadiuvata da un'altra donna e da due amorini di cui uno le tiene lo specchio (fig. 29).

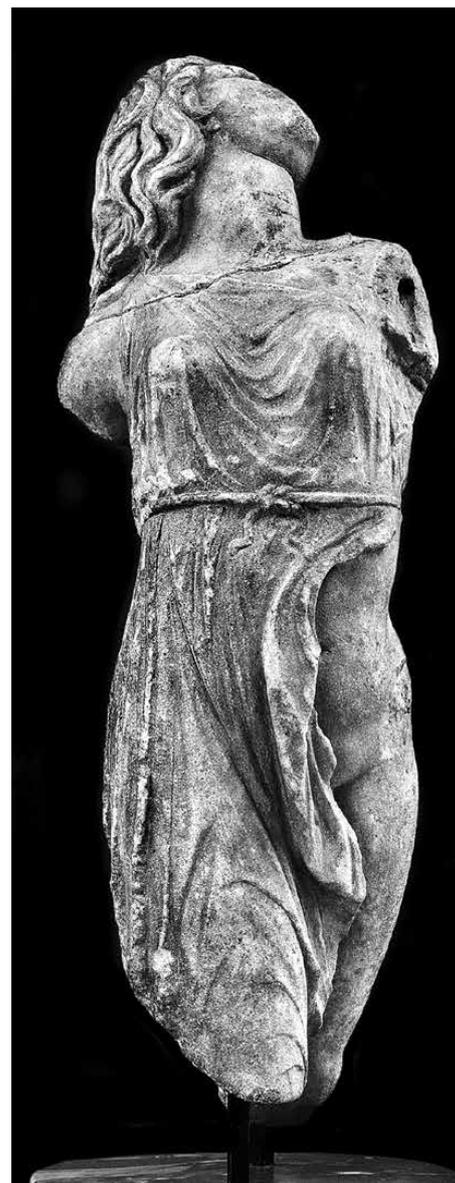
Un problema con cui si sono dovuti confrontare i commentatori moderni del fregio consiste pertanto nel legame tra i due temi, il tiaso e le nozze. Le soluzioni proposte per tale problema variano in funzione dell'impostazione generale scelta per l'interpretazione del fregio. Secondo la tendenza di vederci una testimonianza di riti misterici e/o orfici, cui abbiamo accennato sopra, si tratterebbe delle nozze dello stesso dio (Rizzo 1918) o della metafora di un'unione o comunque di un legame tra iniziata e dio (Macchioro 1920; Sauron 1998; vedi anche Kerényi [1976], pp. 335-337). Il contrario accade dalla parte di chi preferisce una lettura più mondana e meno misterica: qui è il tiaso dionisiaco a diventare la metafora per una festa di nozze tutta umana.

Già Maiuri, basandosi sull'analisi della pianta della Villa da lui finalmente indagata nel suo complesso, aveva notato la vicinanza tra la sala detta dei Misteri e una stanza da letto (*cubiculum*) con due alcove, "indubbiamente coniugale, riservata al ricco signore e alla nobile 'domina' della casa" (1931, p. 166).

12. *Baccante furiosa*
 Parco Archeologico di Pompei
 Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus*
corinthius 50, parete ovest,
 pannello 4



13. *Menade danzante di Skopas*
 copia romana da originale greco
 del V secolo a.C.,
 Dresda, Staatliche
 Kunstsammlungen, inv. 133



14. Satiro meditando
 Parco Archeologico di Pompei
 Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus*
corinthius 50, parete nord,
 pannello 7



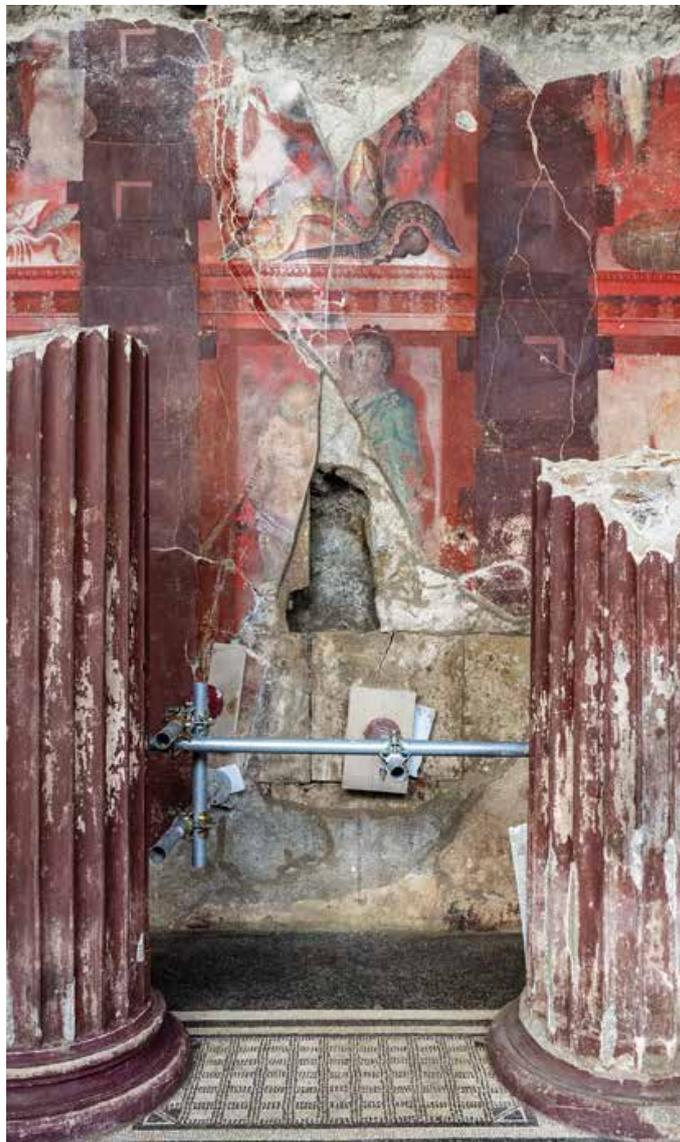
15. Baccante trucidatrice
 Parco Archeologico di Pompei
 Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus*
corinthius 50, parete nord,
 pannello 8

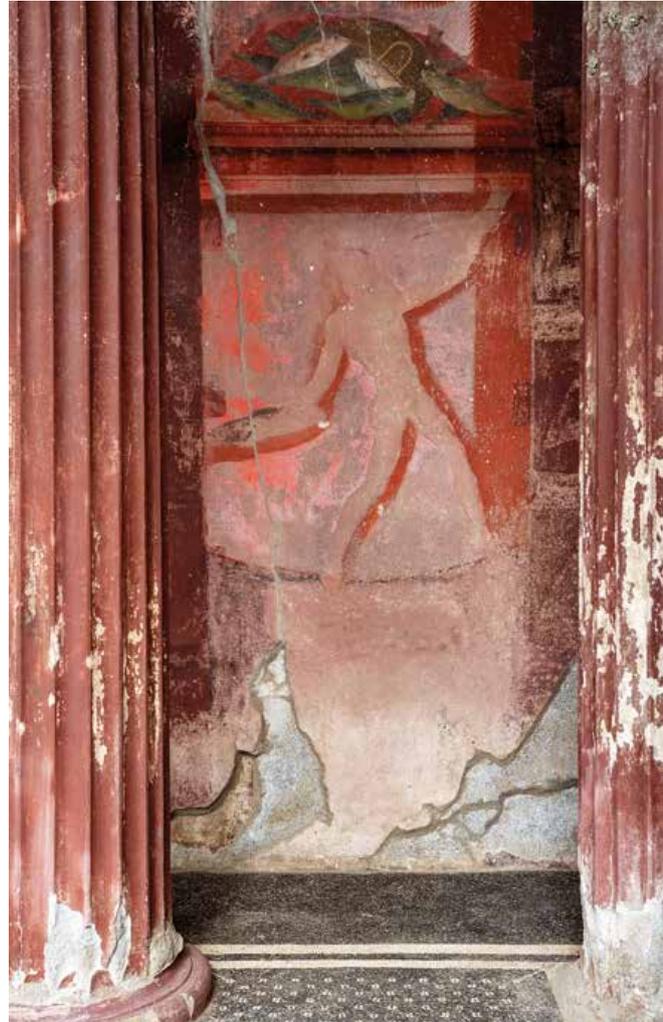
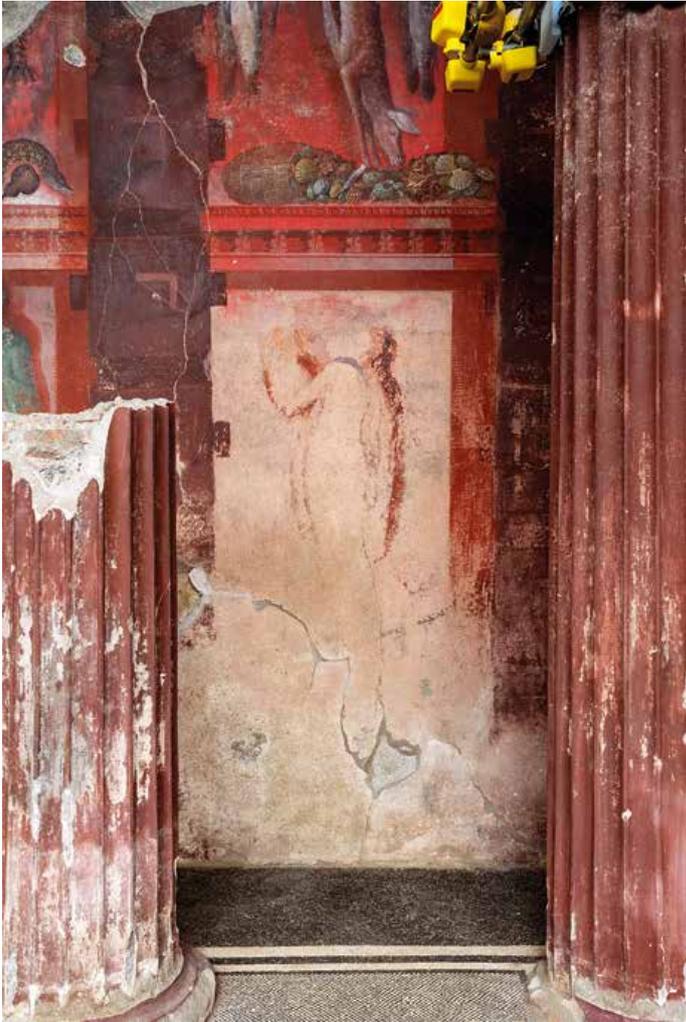


16. Sileno con torcia e inizianda ai riti dionisiaci
Parco Archeologico di Pompei
Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus corinthius* 50, parete nord, pannello 9

17. Baccante con cembali
Parco Archeologico di Pompei
Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus corinthius* 50, parete nord, pannello 10

18. Giovane satiro con corno potorio e *phiale*
Parco Archeologico di Pompei
Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus corinthius* 50, parete nord, pannello 11





19-22. Nature morte con
cacciagione e pescato
Parco Archeologico di Pompei
Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus
corinthius* 50





Seguendo l'interpretazione di Margarete Bieber (1928), il soprintendente e scavatore della Villa riteneva inoltre di poter circoscrivere in maniera più precisa il "tema" del fregio: "figure del 'thiasos' bacchico ed iniziazione delle spose ai misteri dionisiaci" (1931, p. 167). Il rito bacchico diventa dunque una preparazione delle "spose".

Sarà Paul Veyne (1998; 2017) a portare questa lettura al suo estremo, spogliandola di ogni vero significato religioso, come abbiamo già visto in riferimento alla *mystica vannus*: secondo lo studioso francese, le nozze sono l'unico tema del fregio, il mondo dionisiaco funge solo da cornice, è un'allegoria di una festa allegra; sileni, satiri e panische non sono che trasfigurazioni degli ospiti umani della cerimonia... in breve, ciò che vediamo altro non sarebbe che "Bacco nel gineceo in un giorno di nozze" (2017, p. 139).

Esiste, però, una terza via, che ci viene ora suggerita dalla megalografia scoperta nella *Regio IX*. La megalografia della Casa del Tiaso non solo mette il tema dell'iniziazione letteralmente al centro, presenta anche le donne iniziate come cacciatrici e dunque in un'iconografia alquanto lontana da quella della "sposa". Non è allora Bacco nel gineceo della sposa, non è colui il dio che prepara alle nozze, anzi, è il dio che le contrasta, le minaccia e mette a rischio i matrimoni. Bacco, in sostanza, contrappone al modello della donna a immagine e somiglianza di Afrodite, cioè alla donna che usa, semmai, il *soft power* della bellezza ma che tutto sommato accetta l'ordine maschile della casa e della città, il modello della donna selvaggia, violenta, incontrollabile e sfigurata dall'estasi e dalla follia, che gira per montagne e boschi.

Nelle *Baccanti*, è abbastanza evidente come l'arrivo di Dioniso, che intende istituire le sue "danze" e i suoi "misteri" a Tebe, sia percepito come una minaccia concreta per l'ordine pubblico e la vita domestica nella città. Lo stesso Dioniso dichiara che, come punizione alla città restia, che ha ripudiato e diffamato sua madre, ha "spinto queste donne fuori dalle loro case: in preda alla pazzia ora abitano una montagna" (v. 32 sg.). E poco dopo: "tutta la stirpe delle femmine tebane, tutte le donne ho cacciato dalle case, facendole impazzire" (v. 35 sg.; vedi anche v. 218). Le donne che hanno appena partorito abbandonano i propri figli per allattare cerbiatti e cuccioli di lupi (vv. 699-703), se non rapiscono addirittura i bambini di altre donne (v. 754). A un punto, il saggio Tiresia dice, in un passo un po'

oscuro che tuttavia lascia intendere la distanza tra il mondo di Dioniso e quello del gineceo protetto da Afrodite, che "non è Dioniso che può costringere le donne / alla saggezza nelle cose d'amore" (*es ten Kyprin* nell'originale, ovvero "alla saggezza verso Cipride/Afrodite", v. 314 sg.). Intanto Penteo afferma che con la "malattia" che Dioniso infligge alle donne, egli "oltraggia i letti" (*leche lymainetai*, v. 354).

Lo scontro tra estasi femminile e vita matrimoniale si ripete nel mito delle figlie di Minia. È sempre la stessa storia, in cui "Dioniso strappa coloro che ha afferrato dalla disciplina coniugale e dalla morale, iniziandoli ai misteri e alle follie di una notturna natura selvaggia" (Otto [1933], p. 99).

L'opposizione Dioniso-Afrodite, che equivale a città-montagna, *charis-ekstasis*, preda-cacciatrice, viene poi ripresa in alcuni epigrammi dell'Antologia Palatina:

Io, la baccante corsiera di rupi, Eurinome, un tempo
squartatrice di tori d'alte corna,
io che su stragi leonine cachinni levavo di gloria
(m'era un balocco il capo di una fiera)
Ho trascurato – Dioniso, perdona! – la danza ch'è tua,
tutta protesa all'orgia di Cipride.
Dedico a te questi tirsi, e l'edera sdegno; uno scialo
Di armille d'oro alle mie braccia cingo.
[*Ant. Pal.* VI 74, Agatia Scolastico, traduzione di F.M. Pontani, leggermente modificato].

Bacco, il vostro Pan ti ha dedicato nebridi e clava,
che per Cipride il coro tuo lasciò.
È innamorato di Eco, si sbanda. Proteggilo, Bacco,
che la sua sorte l'accomuna a te.
[*Ant. Pal.* VI 87, traduzione di F.M. Pontani, modificato].

Alla luce della nuova megalografia e dei testi citati, il fregio della Villa dei Misteri può essere letto come un ritratto della condizione – spirituale, sociale, culturale – della donna nel periodo tardo-repubblicano: la donna che è sospesa e oscilla tra due mondi, tra quello di Dioniso e quello di Afrodite, tra liberazione bacchica e dedizione alle cose di Cipride, tra il perdersi nelle danze estatiche, non curandosi della propria apparenza agli occhi altrui, invasa dalla follia divina, e il ritrovarsi nello specchio di Afrodite, che la riporta nel piccolo e intimo spazio del gineceo.

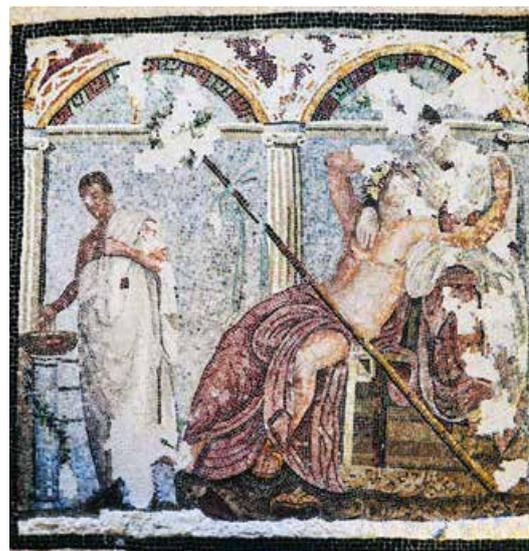
23-25. Nature morte con
cacciagione e pescato
Parco Archeologico di Pompei
Casa del Tiaso (IX 10 3), *oecus*
corinthius 50



26. Scena di sacrificio
Parco Archeologico di Pompei,
Casa dei Vettii (VI 15,1), salone q



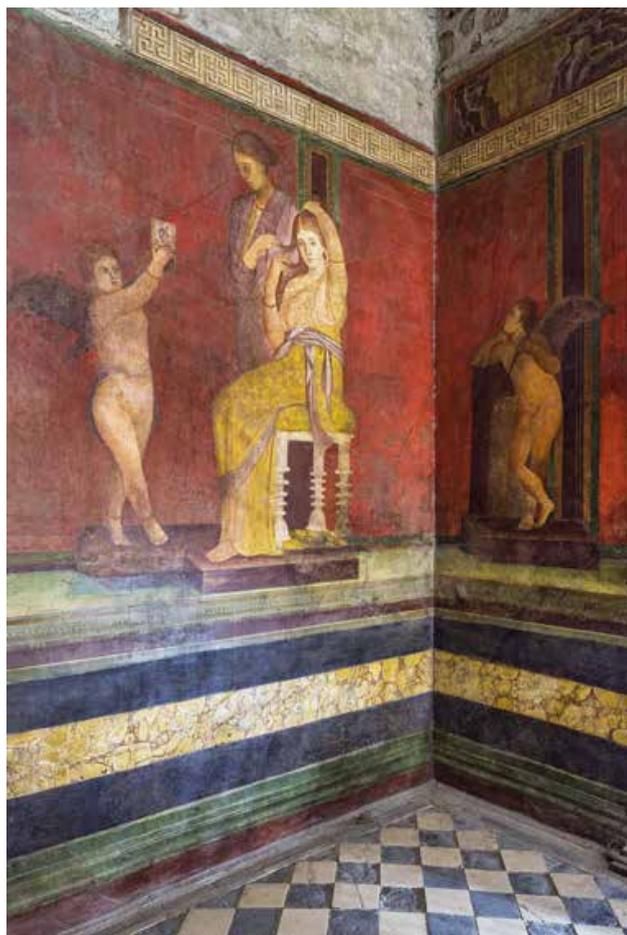
27. Mosaico con Dioniso
nel grembo di Arianna e togato
presso un bacile
Parco Archeologico di Pompei,
via di Vesuvio, inv. 20.M444-1.177



28. Madre della sposa
 Parco Archeologico di Pompei
 Villa dei Misteri, salone 5, parete
 ovest, scena 10



**29. Donna alla toletta
 che si specchia**
 Parco Archeologico di Pompei
 Villa dei Misteri, salone 5, parete
 sud, scena 9



Ma in questo gineceo, Bacco non entra, non può entrare. Bisogna deporre le “armi”, gli strumenti e i *paraferalia* del dio cacciatore prima di rientrare nello spazio domestico di Venere (il “tirso-lancia”, *dithyrsos lonchotos*, vedi *Ant. Pal.* VI 172, v. 1 sg.; *Baccanti* v. 25: *kissinon belos e passim*).

Che la tensione tra il ruolo della baccante e quello della sposa/moglie non fosse una mera immaginazione letteraria, ma una realtà vissuta, viene suggerito da quanto ci tramandano le fonti su Olimpiade, madre di Alessandro Magno. Dal racconto di Plutarco si ricava non solo che la moglie di Filippo II, re di Macedonia, fosse solita partecipare ai riti orfici e dionisiaci che, secondo gli antichi, ebbero origine proprio in quelle terre, ma anche che questo fatto abbia contribuito a una certa tensione tra marito e moglie (Plutarco, *Vita di Alessandro*, 2). In quest’ottica va inquadrata, tra le altre cose, la leggenda del serpente che sarebbe stato visto giacere con Olimpiade prima della nascita di Alessandro. Quest’ultimo, come noto, si presenterà come un nuovo Dioniso alla conquista del mondo, fino a raggiungere l’India.

In maniera analoga, i *Bacchanalia*, che nel 186 a.C. vengono soppressi dal Senato romano a seguito di un clamoroso scandalo con non poche condanne a morte, possono essere letti come un tentativo di ampliare la agency femminile del rito dionisiaco ad altri ambiti della vita (la fonte principale è Livio, *Ab Urbe condita*, XXXIX, 13 sgg.). Tutto ebbe inizio con una sacerdotessa campana, Annia Paculla, che, “come se ispirata dagli dei, cambiò tutto” (XXXIX 13,9). Il rituale che anticamente era riservato alle sole donne viene aperto agli uomini, cominciando dai figli della sacerdotessa. Ma soprattutto: anziché tre giorni all’anno, le iniziazioni si celebrano per cinque notti – ogni mese! La vera finalità di tutto ciò, secondo Livio, non era la devozione dionisiaca, che forse in una donna come Olimpiade appariva ancora autentica e credibile. Tutto gira intorno al sesso (in ogni possibile costellazione), ai soldi, al potere, alla prevaricazione e alla violenza, fino ad arrivare ad assassini e sacrifici umani. Il “credo” euripideo della caccia dionisiaca (“rifiutare ogni legge che sia senza giustizia”) viene pervertito in un motto che si potrebbe definire nichilistico: “non considerare nulla illecito, questo era la più alta religione tra di loro” (XXXIX 13,11). In occasione delle feste notturne, racconta Livio (XXXIX 13,12), le “matrone, vestite da baccanti e con i capelli sciolti, correvano con torce accese verso

il Tevere...” (*matronas Baccharum habitu crinibus sparsis cum ardentibus facibus decurrere ad Tiberim...*).

Ancora nell’*Eneide* di Virgilio, scritta non molto dopo la realizzazione della megalografia pompeiana, in più occasioni l’opposizione della donna all’ordine e alla volontà maschile si esprime attraverso la “follia” bacchica, come ha osservato Giorgia Trottole in un articolo su *Donne e follia nell’Eneide di Virgilio* (2013). Un esempio particolarmente emblematico è quello di Amata, moglie di Latino, che si oppone al piano del marito di dare la figlia Lavinia in sposa a Enea. La donna si allontana dalla città, girando per i boschi, “come se fosse invasata da Bacco” (*simulato numine Bacchi*, libro VII, v. 385), per poi chiamare le altre madri della comunità alla rivolta, invitandole a “scogliere i capelli e attaccare l’orgia” con lei (*solvite crinalis vittas, capite orgia mecum*, libro VII, v. 403).

La ritualità dionisiaca, dunque, era per le donne un modo, immaginario ma a volte anche reale, di fuoruscire – temporalmente e nei limiti di un rituale (che però poteva essere soggetto a “cambiamenti” come abbiamo visto) – dal loro ruolo in una società, in cui, nonostante i maggiori spazi che le donne dell’epoca avevano rispetto ad altre culture, quale per esempio quella greca d’epoca classica, il potere era nelle mani degli uomini.

Il testo qui presentato riprende parzialmente l’articolo pubblicato in data 26 febbraio sull’“E-Journal degli Scavi di Pompei” con il titolo *Lo sguardo della Baccante. La nuova megalografia di II stile a tema dionisiaco nella Casa del Tiaso (IX 10 3) a Pompei* (<https://pompeisites.org/category/e-journal-degli-scavi-di-pompei/>)

