

**GIAN LUCA GRASSIGLI**

**Il labirinto nei mosaici romani di età repubblicana e primoimperiale in Italia.  
Alcune riconsiderazioni**

**Abstract** – Si ripropone un’analisi dello sviluppo in Italia dei mosaici decorati con labirinto e mura di città. Dopo l’analisi dell’affermazione autonoma dei soggetti, si presenta una revisione dell’interpretazione tradizionale dei due motivi associati, alla luce in particolare del contesto sociale e culturale della romanizzazione di tutto il territorio italico.

**Parole chiave** – Teseo; labirinto; mosaico romano; iconografia romana; *urbanitas*; romanizzazione

**Title** – The labyrinth in the Roman mosaics of republican and early imperial age in Italy. Some reconsiderations

**Abstract** – The study proposes an analysis of the development in Italy of mosaics decorated with labyrinths and the subject of city walls. First, the autonomous statement of the subjects is defined. Subsequently, the paper proposes a revision of the traditional interpretation of the two associated motifs, in light in particular of the social and cultural context of the Romanization of the whole Italic territory.

**Keywords** – Theseus; Labyrinth; Roman mosaic; Roman iconography; *urbanitas*; Romanization

**Premessa**

Il valore archetipico del labirinto, l’ampia gamma di significati simbolici della quale è stato progressivamente rivestito, l’evocazione del magico e del misterioso per cui è stato sovente usato in letteratura fanno del labirinto stesso un segno difficile da considerare da un punto di vista “semplicemente” storico. Torno sul problema, dopo tanti anni, da un lato per ricordare un aspetto importante della molteplice attività di ricerca di Maria Teresa, vale a dire lo scavo e lo studio appassionati del centro di *Bedriacum*-Calvatone, dall’altro per esprimere lo smarrimento nei confronti della sua triste scomparsa prematura<sup>1</sup>.

Affrontare da una prospettiva storica e seriamente iconografica un segno così plurimo nei suoi aspetti semantici significa in qualche modo ripulirlo, ovvero cercare di ancorarlo concretamente a un contesto di altri segni, di parole e dunque a un immaginario in cui esista secondo relazioni possibilmente stringenti. Nello stesso tempo è essenziale riflettere da un lato sulla qualità e la natura della sua rappresentazione formale, dato che, in un caso simile, la forma è già il significato, e dall’altro indagare su come la sua forma con i suoi cambiamenti abbiano potuto eventualmente agire sui significati.

---

<sup>1</sup> Mi si perdonerà la nota personale. 2019, qualche giorno di un generoso e affabile maggio parigino. Con Maria Teresa e Fabrizio per un dottorato: nel tardo pomeriggio si deponava il lavoro, si andava a bere e poi a cena, tra chiacchiere quiete e divertite. Alcuni giorni in cui la vita aveva mostrato la sua inusuale faccia semplice.

In un elegante e assai apprezzato articolo F. Cordano ha ritenuto di poter fissare una relazione diretta tra il segno del labirinto e l'idea di città, secondo un motivo di continuità che dal mondo minoico-miceneo si spinge fino all'arcaismo greco; una proposta che ha goduto di una buona fortuna<sup>2</sup>. Lo studio ha costituito la base per prolungare tale relazione anche a tutto il mondo romano. Appare difficile, tuttavia, in primo luogo per la carenza di attestazioni, dimostrare tale continuità su quest'arco di tempo, e soprattutto stabilire una connessione concettuale che non sia sviluppata in senso modernistico tra palazzo miceneo e *polis*. Anche fosse dimostrabile che «il disegno del labirinto – come il nome – » rappresenti «in età micenea il palazzo e anche il luogo di culto della dea *Athena*»<sup>3</sup>, ciò non fissa di per sé alcuna relazione con il concetto di città né da parte del palazzo né del nome, se è vero per quest'ultimo che il significato originario del termine è da intendere come «un complesso di opere murarie» e «un edificio dalla pianta complicata»<sup>4</sup>, in grado di suscitare ammirazione.

D'altra parte anche in età arcaica il termine in sé non stabilisce nessuna relazione specifica con il concetto di città, dal momento che Erodoto, come ricorda bene sempre F. Cordano, intendeva con labirinto «indicare un complesso di opere murarie caratterizzato da alcune particolarità: l'utilizzazione della pietra, la pianta intricata, il gran numero di ambienti comunicanti uno con l'altro tramite cortili, un unico muro esterno che li racchiude, la difficoltà di accedere ai vani sotterranei»<sup>5</sup>. Lo storico greco, in effetti, usa questo termine in relazione a un edificio specifico e molto particolare. Ugualmente, proprio la fama del labirinto, dovuta anche al mito, impedisce di riconoscere nel grafo posto sul rovescio di alcune monete coniate a Cnosso a partire dalla seconda metà del IV a.C.<sup>6</sup> un'allusione alla città in sé. Il centro urbano, se mai, è evocato tramite il segno in quanto sede del palazzo-labirinto: è dunque a quest'ultimo nella sua specificità che si riferisce l'immagine.

In effetti F. Cordano esprime dapprima in forma ipotetica la possibilità che dal palazzo il segno del labirinto (ma anche dunque il concetto) sia passato in età arcaica ad indicare la *polis*, pur tuttavia nello sviluppo del discorso l'ipotesi viene assunta automaticamente come un dato di fatto, secondo una prassi non rara negli interventi volti a sostenere la medesima idea<sup>7</sup>. Il solo elemento usato come prova di una possibile identificazione labirinto-città è un particolare della decorazione della celebre *oinochòe* di Tragiatella, «l'unico esempio a noi noto dell'uso di questo segno come rappresentazione di città»<sup>8</sup>.

Non rimarrebbe, così, che una sola attestazione di età arcaica a disposizione per collegare il segno del labirinto all'idea di città. Di fatto questa unicità mette in rilievo l'estrema rarità del segno stesso, il che complica evidentemente ogni tentativo di comprensione, perché in ogni caso non solo si deve costruire un discorso senza disporre di adeguati confronti, ma si ha a che fare con una soluzione formale inusuale all'interno del comune immaginario figurativo. Tutto ciò basterebbe per escludere un

<sup>2</sup> CORDANO 1980.

<sup>3</sup> CORDANO 1980, p. 11; la questione, tuttavia, è discussa.

<sup>4</sup> CORDANO 1980, pp. 8-11, sulla scorta di PUGLIESE CARRATELLI 1939.

<sup>5</sup> CORDANO 1980, p. 8; Hdt. II 148; cfr. KERN 1981, pp. 15-17, con un'utile rassegna delle fonti, anche latine, in cui appare evidente un uso del termine svincolato dall'idea di città.

<sup>6</sup> JACKSON 1971, pp. 286-289, tavv. 48-49, secondo la quale monete con il labirinto sul rovescio vengono coniate verosimilmente fino alla conquista romana; cfr. CORDANO 1980, p. 9.

<sup>7</sup> CORDANO 1980, p. 14: «Se il labirinto ha significato la dimora di Athena, è molto probabile che dal significare il palazzo sia passato a significare la *polis*»; si deve ricordare, tuttavia, che dal punto di vista della forza argomentativa la somma di ipotesi non aumenta la possibilità di dimostrazione. Nella stessa direzione DAREGGI 1992, che estende il rapporto al mondo latino, moltiplicando le ipotesi, ma non aggiungendo nuove argomentazioni. Non meno apodittico KERN 1981, p. 99. In KRAFT 1985, p. 79, invece, il labirinto vorrebbe sottolineare il carattere fortificato di un *castrum*.

<sup>8</sup> CORDANO 1980, p. 15.

valore semantico univoco generalizzato, costringendo a rivolgersi ad esso, se mai, come a una scelta individualizzata (e dunque non significativa in assoluto).

Non è il caso di riprendere qui nel suo complesso la questione dell'interpretazione della decorazione del vaso, tanto più dopo la magistrale lettura di M. Menichetti<sup>9</sup>. Basta ricordare come il segno del labirinto sull'*oinochòe* di Tragliatella abbia a che fare in primo luogo con la rivisitazione in chiave personalizzata dell'impresa di Teseo<sup>10</sup>, in funzione anche di determinate pratiche rituali<sup>11</sup>. Il luogo a cui rimanda l'evento è dunque il palazzo del Minotauro.

Nel fregio il palazzo non è raffigurato in forme esplicite, bensì evocato dalla presenza del labirinto e da una serie di immagini relative ad azioni rituali che a loro volta rinviano al mito del palazzo e della sua più nota peculiarità architettonica. Tale segno grafico si riferisce al contempo sia all'area in cui è rinchiuso il Minotauro, sia al percorso tortuoso che deve compiere Teseo insieme ai compagni per affrontare e superare la sua prova dai chiari significati iniziatici<sup>12</sup>.

L'apposizione a graffito del termine *truia* nella spirale più esterna del labirinto aggiunge un'ulteriore accezione semantica, riferendosi al procedere sinuoso proprio di certe danze che, nel caso in questione, non è difficile associare al livello del mito a quella svolta da Teseo e dai suoi compagni una volta compiuta l'impresa, e sul piano del rito alla danza armata rappresentata nella decorazione figurata<sup>13</sup>. Siccome conosciamo per un'età molto successiva, vale a dire a partire da quella sillana, una danza rituale in armi che i romani chiamano *lusus Troiae* e che le fonti latine connettono per l'andamento tortuoso allo schema del labirinto, è ovvio pensare che la danza rituale raffigurata sul vaso di Tragliatella costituisca un antico precedente etrusco del rito latino, per quanto si tratti di una continuità ipotizzabile solo indirettamente<sup>14</sup>. Tutto ciò per dire che anche in questo caso il segno grafico del labirinto non ha a che fare, almeno in maniera diretta, né con l'idea di città in generale, né tantomeno con quella di Troia, potendosi con più correttezza e verosimiglianza connettere il termine *truia* con i verbi latini *antruare* e *redantruare*, usati appunto per indicare determinati andamenti "labirintici" propri di certe danze<sup>15</sup>.

Il segno del labirinto sull'*oinochòe* di Tragliatella, che unisce in sé il piano mitico nell'evocazione del palazzo del Minotauro e quello rituale delle danze ispirate a quella di Teseo, non stabilisce pertanto nessuna connessione diretta e immediata con l'idea di città, anche perché, più che rappresentare una struttura definita, costituisce la materializzazione iconica dell'originalità di un percorso mitico e rituale insieme, in cui la danza, con il suo andamento avvitato, figura l'impresa stessa, disegnando insieme lo spazio in cui è stata compiuta.

Del resto la definizione del nesso labirinto-città è possibile solo ignorando l'uso che del termine fanno le fonti scritte, in nessuna delle quali si può cogliere un riferimento al labirinto inteso come

---

<sup>9</sup> MENICHETTI 1992, con ampia bibliografia precedente.

<sup>10</sup> «Si tratta di un "Teseo etrusco" che figura come protagonista nelle scene del fregio inferiore e che intende modellare le proprie gesta su quelle del Teseo del mito», MENICHETTI 1994, p. 60. Di «personalizzazione del mito» parla MARTELLI 1984, p. 12; un'analogia attestazione del medesimo processo culturale di uso del mito greco in ambito etrusco si riconosce nello sviluppo della decorazione della Pisside della Pania: CRISTOFANI 1971, CRISTOFANI 1996; sul fenomeno cfr. MENICHETTI 1994, pp. 50-56.

<sup>11</sup> MENICHETTI 1992, p. 21; senza alcun fondamento documentario il tentativo di MARTINEZ-PINNA 1994 di interpretare la sequenza di immagini come svincolate da qualunque connessione con il mito.

<sup>12</sup> GALLINI 1959; sui significati iniziatici della vicenda di Teseo ancora fondamentale BRELICH 1958; cfr. CALAME 1990.

<sup>13</sup> MENICHETTI 1992, pp. 17-20; GALLINI 1959.

<sup>14</sup> Cfr. BOUKE VAN DER MEER 1986; MENICHETTI 1992, pp. 21-27.

<sup>15</sup> BOUKE VAN DER MEER 1986, p. 176; SMALL 1986, pp. 76-78.

agglomerato urbano, mentre è costante l'allusione ad un singolo edificio, per quanto monumentale, complesso e magari leggendario<sup>16</sup>.

### **Ritorno al labirinto (nei mosaici romani)**

Il ritorno è il mio, dal momento che in anni lontani mi occupai della questione, per lo meno in relazione al territorio italico, mentre il labirinto non solo è il tema grafico e dunque l'oggetto dello studio, ma è anche l'intrico non semplice da svolgere di spiegazioni che faticano a tenere insieme l'intero ventaglio delle attestazioni e dei diversi tentativi di comprenderle; un intrico a cui temo di avere contribuito non nel senso dello scioglimento<sup>17</sup>.

Per quanto utile, e comunque sempre presente nei discorsi sulle rappresentazioni del labirinto in età romana, è evidente che l'*oinochòe* di Tragiatella fissa una relazione tra epoche molto lontane. Del resto, la radicale diversità d'interpretazione formale del segno iconico marca in maniera evidentissima l'intervallo temporale: un segno sostanzialmente astratto, il più antico, lontano da ogni intenzione di rappresentazione di un luogo reale, a confronto con una raffigurazione che mostra una pianificazione regolare dello spazio, la definizione di un luogo centrale che accoglie a sua volta un'ulteriore rappresentazione (sia essa o meno una minotauromachia), nonché sovente la costituzione di un perimetro esterno monumentalizzato sotto le forme di una cinta muraria urbana, definita con un intento più o meno realistico. Il rapporto tra le due immagini è solo di tipo concettuale.

Il problema principale, mi pare, consiste nell'aspirazione – probabilmente illusoria – a considerare il segno come portatore di un senso unitario e in qualche modo immodificabile, rispondente sovente più alla nostra sensibilità di moderni che al suo significato storico. Ne consegue un'astrazione del segno stesso dal contesto cronologico, innanzi tutto, ma anche territoriale, architettonico e iconografico, in funzione appunto della conquista di una spiegazione univoca e per così dire assoluta. Credo che, al contrario, si dovrebbe procedere a una ricontestualizzazione, così da collocare il soggetto nell'ambito di una serie di relazioni, all'interno delle quali definisce di volta in volta il proprio significato tra quelli possibili.

Tale ricontestualizzazione, almeno per l'età romana, passa anche per la considerazione del rapporto tra il soggetto del labirinto e quello della cinta muraria, che tendiamo aprioristicamente e senza un vero motivo ad unificare, considerandolo alla stregua di un dato di fatto, mentre invece è la risultante di due percorsi distinti, sui quali credo sia importante riflettere. Si tratta di una connessione spesso – non sempre – presente nei mosaici romani, ma il suo significato connotante appare piuttosto come una sorta di illusione ottica, dal momento che non è affatto originaria (i due motivi hanno storie parallele e diverse), bensì attestata, e dunque possibile, solo da una certa fase in poi. È ribaltando indietro questa connessione, sul modello di quella fissata per il mondo greco tra segno del labirinto e concetto di città, che si contribuisce a formare l'idea, che dovremmo cancellare, almeno come punto di partenza, secondo la quale con l'immagine – grafica o mentale – del labirinto ci si riferisce al centro urbano; ma «il n'y a aucune indication que le labyrinthe puisse être le symbole graphique d'une cité»<sup>18</sup>. Il che non significa in senso assoluto che tra i due concetti non vi sia alcuna relazione, ma che tale

<sup>16</sup> Per una rassegna sulle fonti antiche relative al labirinto vd. KERN 1981, pp. 15-17; cfr. KERÉNYI 2016, pp. 52-63.

<sup>17</sup> GRASSIGLI 1998, pp. 101-112.

<sup>18</sup> BOUKE VAN DER MEER 1986, p. 172; su questo, direi in maniera inequivocabile, SMALL 1986, pp. 69-78.

relazione in primo luogo è ancora da dimostrare e in secondo luogo non può essere quella della sovrapposibilità immediata tra l'immagine del labirinto e il concetto di città.

Generalmente si ammette che il soggetto del labirinto sia entrato nel repertorio della produzione artistica romana attraverso i tessuti, in particolare durante l'età ellenistica<sup>19</sup>. S'immagina che, elemento ornamentale di tappeti, il motivo fosse poi passato a decorare in maniera stabile i pavimenti; una sorte che avrebbe condiviso con il tema grafico della cinta urtica. Per quest'epoca, tuttavia, li conosciamo come temi distinti e non come componenti diversi di un unico motivo.

Scoperte relativamente recenti e forse non sufficientemente valorizzate nell'ambito degli studi credo possano fare chiarezza sulla genesi del soggetto che qui ci interessa. Tali ritrovamenti ci permettono di conoscere un uso autonomo del tema delle mura di città in pavimenti che mostrano una cronologia significativamente alta. Mi riferisco in primo luogo al pavimento dell'ala F della *domus* 7 di *Fregellae*, un complesso datato al primo quarto del II sec. a.C.<sup>20</sup>. L'abitazione appartiene a una serie di residenze caratterizzate da una pianta ad atrio sorte in prossimità del foro. All'inizio del II sec. a.C. tali edifici sono interessati da interventi assai incisivi, così da assumere un «aspetto ricco e ricercato»<sup>21</sup>. Per dimensioni, articolazione planimetrica e apparati decorativi è stato mostrato si tratti dell'insieme di abitazioni riferibili alle famiglie della massima aristocrazia locale<sup>22</sup>. La casa in questione mostra una serie di pavimenti in cementizio a base fittile con decorazioni a motivi geometrici eseguite con tessere di calcare, un apparato ulteriormente impreziosito da una decorazione parietale di Primo Stile. Ciò che interessa in questo caso è la cornice, nota solo parzialmente, che delimita il pavimento dell'ala F, decorato al centro da tre pannelli con motivo a reticolato di losanghe con andamento contrastante. La cornice, realizzata con tessere bianche di forma e dimensione irregolare, disegna un motivo a «mura di città, con andamento a zig-zag»<sup>23</sup> (Fig. 1).

La seconda situazione da mettere significativamente in relazione con la prima è offerta ancora una volta da una *domus* di età repubblicana, questa volta rinvenuta a Suasa<sup>24</sup>. Anche in questo caso abbiamo a che fare con una residenza assai prossima allo spazio forense e distinta da un'evidente enfasi degli apparati decorativi e dunque per tali ragioni, insieme a considerazioni più generali sull'abitato, pertinente alla più alta classe dirigente cittadina. Si tratta, nello specifico, di una *domus* caratterizzata da una pianta ad atrio e da una elegante decorazione pittorica in Primo Stile. Dal nostro punto di vista è particolarmente rilevante la considerazione che tali strutture siano riferibili «al periodo del consolidamento della romanizzazione nel territorio e al primo sviluppo urbanistico e monumentale della città (pieno II sec. a.C.)»<sup>25</sup>. Ciò che più ci interessa è la decorazione pavimentale del *cubiculum* 7. Al centro un riquadro in tessellato costituito da tessere bianche irregolari con l'inserimento di scaglie litiche colorate anch'esse irregolari è circondato sui quattro lati da una fascia realizzata in tessere irregolari nere che delineano una decorazione a mura di città con torri e merli<sup>26</sup> (Fig. 2). A questi due rinvenimenti bisogna aggiungere anche il pavimento frammentario da Atri con cornice a mura di città, il

<sup>19</sup> Per la questione generale vd. LAVAGNE 1988, p. 135, con bibliografia precedente; vd. anche GHEDINI 1995; ZANOTTO GALLI 1996, pp. 348-349; cfr. SALVETTI 2015-2016, pp. 599-600.

<sup>20</sup> COARELLI 1995, pp. 18-23, figg. 2, 8-9.

<sup>21</sup> COARELLI 1995, p. 18.

<sup>22</sup> BATTAGLINI - DIOSONO 2010, pp. 219-224.

<sup>23</sup> COARELLI 1995, p. 20, figg. 8-9.

<sup>24</sup> DE MARIA 2009 con bibliografia precedente.

<sup>25</sup> DE MARIA 2009, p. 173.

<sup>26</sup> DE MARIA 2009, p. 178, fig. 15.



cui contesto purtroppo è meno definito, ma che viene datato nell'ambito del III sec. a.C., costituendo in questo modo un'attestazione ancora più alta<sup>27</sup>.

Abbiamo a che fare evidentemente con situazioni prossime per molti motivi. Oltre alla cronologia, per quanto riguarda il nostro discorso si tratta – almeno nei primi due casi - di decorazioni di *domus* ad atrio, sorte in prossimità del foro, caratterizzate da grande eleganza nella decorazione pittorica, esplicitamente riferibili ai livelli più alti della classe dirigente locale. In entrambi i pavimenti l'elemento delle mura di città, usato sempre in funzione di cornice, è l'unico soggetto figurato all'interno della decorazione musiva. Significativamente ci troviamo di fronte alla fase di vita che vede la prima monumentalizzazione architettonica di centri urbani di nuova formazione e un'enfasi decorativa concentrata in un gruppo ristretto di residenze. Non appare dunque forzato, in questo caso, valutare il soggetto non solo un «*emblème de romanitas*»<sup>28</sup>, ma anche un'espressione diretta dell'idea di *urbanitas* quale elemento connotante e qualificante questi membri delle aristocrazie locali di nuovissima formazione, sia che si trovino lì in quanto coloni, sia in quanto esponenti "filo-romani" (necessariamente o per scelta) della precedente classe dirigente indigena. Un soggetto che guarda a Roma, almeno come modello ideale, e che a seconda delle aree di attestazione e delle origini della committenza sviluppa in maniera diversa, ma culturalmente coerente, il tema della città, espresso figurativamente nella sintesi grafica delle mura urbane. Può trattarsi di espressione di lealismo e di adesione, fiera o meno non possiamo saperlo, ai nuovi modi di vita urbani in aree che tradizionalmente hanno invece a che fare con un insediamento sparso, ovvero della espressione di romanità, in questo caso verosimilmente orgogliosa, di coloni che con la nuova formazione urbana conoscono un'importante promozione sociale.

La cinta di mura urbane come elemento decorativo figurato (in due casi unico) di queste antichissime *domus* si riferisce direttamente all'idea di città e alla sua esaltazione in contesti di nuova formazione, definendosi dunque come un'espressione in qualche modo ideologica. Il segno della città, quale espressione evidente di romanità o romanizzazione, non può che essere il primo significato di tale soggetto. H. Lavagne ha già mostrato come l'utilizzo di tale segno si spinga fino all'età augustea-primo imperiale, un momento in cui non solo nel territorio italico molti centri urbani conoscono un processo di grande monumentalizzazione, ma nelle Gallie molte colonie vengono dotate effettivamente di una cinta muraria<sup>29</sup>.

Sono temi, quelli della *romanitas* e della *urbanitas*, fortemente connessi, che trovano piena espressione nella realizzazione di un sistema abitativo il quale nella planimetria, nei sistemi decorativi e nell'enfasi degli apparati si modella sugli usi di Roma. Il soggetto della città, e dunque la sua evocazione iconografica attraverso il motivo delle mura, risulta in questo momento storico di grande efficacia in chiave di affermazione sociale delle aristocrazie locali, anche perché echeggia di fatto un motivo di propaganda politica più generale, che a partire dal centro del potere contraddistingue la serrata attività di urbanizzazione che accompagna, struttura e sancisce la conquista romana, al di là – è ovvio – dei tempi e delle forme diverse in cui si svolge caso per caso<sup>30</sup>. Il tema della città evocato nelle immagini sopracitate implica evidentemente la *domus*, ossia l'abitazione della classe dirigente, che è elemento

<sup>27</sup> CAMPANELLI - CAIROLI 1995, pp. 86-87; PESANDO 1997, p. 296.

<sup>28</sup> LAVAGNE 1988.

<sup>29</sup> LAVAGNE 1988, pp. 137-139.

<sup>30</sup> Non entro, per questioni di spazio e opportunità, nell'ampio dibattito sulle forme, i mezzi e i significati della romanizzazione e dei termini del suo utilizzo in letteratura; un dibattito fondamentale, anche se spesso sviluppato più su modelli teorici che sull'analisi di dati reali, e non estraneo al rischio di modernizzazioni da un lato e banalizzazioni primitivistiche dall'altro.

necessario e caratterizzante la città stessa, nonché spazio in cui si possono vivere, e magari ostentare, i valori dell'*urbanitas* e della *romanitas*. Il nesso tra *domus* e città si concretizza nell'idea che non si ha a che fare con un abitato neutro, asettico, ma ben caratterizzato nel senso di una città romana, da un lato per la qualità degli spazi pubblici, dall'altro per la tipologia e il decoro delle residenze private (almeno quelle della classe dirigente).

Virgilio metterà nella bocca di Giove parole profetiche (a posteriori) per garantire la missione civilizzatrice di Enea, che risuonano anche come una formidabile sintesi di una efficace azione politica: «[...] guerra grande farà in Italia, popoli fieri combatterà, usi civili e mura darà alla sua gente [...]»<sup>31</sup>; parole nelle quali significativamente "mura" e "usi civili", potremmo dire, con una certa grossolanità, *urbs* e *urbanitas*, funzionano insieme come segno non di semplice conquista, ma di vera e propria civilizzazione (ovviamente nella prospettiva del conquistatore)<sup>32</sup>. Quanto basta, mi pare, per condensare di significato pieno, se si vuole latamente ideologico, il tema musivo delle cornici a mura urbane.

Il motivo iconografico, del resto, sia pure in una fase un po' più tarda, ma ancora repubblicana, vive un suo periodo di successo anche su una serie di rilievi variamente documentati in territorio italico<sup>33</sup>. Dal punto di vista iconografico – e semantico – tali rilievi possono essere messi in connessione, anche per fase cronologica (I sec. a.C.), con un motivo musivo, diffuso in particolare nelle soglie, raffigurante un imponente edificio ad arcate, come troviamo ad esempio in una *domus* di *Marruvium*, nel passaggio che divide l'atrio dal tablino<sup>34</sup>. Lo stesso motivo, nel medesimo periodo, poté essere sviluppato anche nella direzione della rappresentazione di *navalia*<sup>35</sup>.

Nella cultura figurativa romana il labirinto appare in una fase sensibilmente più tarda. L'attestazione più antica finora nota è anche quella più celebre, dal momento che nomina una delle maggiori *domus* pompeiane<sup>36</sup>. Il mosaico in questione decora il *cubiculum* padronale posto nell'area più riservata della residenza, arricchito da un sontuoso apparato pittorico incentrato sul tema della vittoria navale<sup>37</sup>. Dal punto di vista della comprensione del soggetto della nostra ricerca, va considerata la scena figurata dell'*emblema* al centro del labirinto, che rappresenta il momento finale della lotta tra Teseo e il Minotauro (Fig. 3). Allo scontro assiste un gruppo di persone, verosimilmente Arianna e i compagni dell'eroe, disposti accanto all'accesso di un possente complesso architettonico, in cui è da riconoscere il palazzo di Cnosso e dunque lo stesso labirinto. Risulta di per sé evidente che proprio alla vicenda dell'eroe è da collegare l'adozione del motivo.

Più o meno alla stessa epoca vanno collocati alcuni *emblemata* conservati al Museo di Napoli, caratterizzati da una scena assai prossima a quella esaminata<sup>38</sup>. In quanto privi di contesto possiamo solo ipotizzare che si trovassero al centro di un motivo a labirinto.

<sup>31</sup> Verg., *Aen.* I 263-264: «*bellum ingens geret Italia populosque feroces/contundet moresque viris et moenia ponet*»; corsivi miei ovviamente.

<sup>32</sup> Basta appena ricordare la ancora più tarda, ma assai lucida, consapevolezza tacitiana della funzione della città e dei suoi modi di vita nell'ambito dei processi di consolidamento e di mantenimento della conquista: Tac., *Agr.* 21. Per le mura urliche usate come sintesi iconica dell'idea di città ROSADA 1992.

<sup>33</sup> REBECCHI 1978-1979.

<sup>34</sup> CAMPANELLI - CAIROLI 1995, pp. 90-91, figg. 7-8.

<sup>35</sup> VINCENZI 2001.

<sup>36</sup> Si tratta evidentemente della Casa del Labirinto (VI 11, 8-10); STROCKA 1991, STROCKA 1994.

<sup>37</sup> STROCKA 1991, pp. 42-44.

<sup>38</sup> Museo Archeologico Nazionale di Napoli, invv. 1018, 1017, 1016; cfr. DASZEWSKI 1977 n. 27, pp. 112-113, pl. 33b; n. 26, pp. 111-112, pl. 33a; n. 31, pp. 114-115, pl. 34b.

Dal momento che si conoscono con buona verosimiglianza proprietario e cronologia della Casa del Labirinto, è stato possibile ricercare motivazioni più specifiche, che giustificassero con un senso ancora maggiore l'insieme della decorazione. Da un lato si è ritenuto di poter interpretare la minotaumachia come allusione alla vittoria sugli italicei, di cui il Minotauro sarebbe proiezione mitica, e dunque come un riferimento diretto alla conquista sillana e alla fondazione della colonia, eventi direttamente connessi alla cronologia della *domus*<sup>39</sup>. Successivamente, invece, F. Pesando, cercando una connessione più stretta tra il tema della decorazione pavimentale e i soggetti delle pitture del vano evocanti una vittoria navale, ha proposto che l'intera stanza celebrasse la sconfitta dei pirati ad opera di Pompeo, un evento che, al di là della propaganda ufficiale, dovette essere particolarmente sentito in una città portuale e commerciale come Pompei<sup>40</sup>. Il nesso tra il mosaico e l'evento celebrato sarebbe da riconoscere allora nell'ambientazione cretese della vicenda del Minotauro, ossia dell'isola ritenuta sede principale dei pirati che rendevano pericolose le rotte mercantili.

Entrambe le proposte costituiscono un elegante esempio di *lectio difficilior*, che in archeologia purtroppo non costituisce necessariamente elemento utile a stabilire una maggiore verosimiglianza. A mio avviso, proprio per il riferimento a un contesto specifico di cui possediamo una conoscenza maggiore rispetto a ciò che accade per residenze in genere anonime e dalla cronologia non sempre così chiara, entrambe le ipotesi attingono a un forte livello di possibilità, che tuttavia non può che rimanere tale. La prima ha il merito di mantenere un'aderenza stretta con le prime fasi sillane e di fissare un rapporto diretto e immediato tra il soggetto e il suo presunto senso storico, anche se non possiamo conoscere l'efficacia e la diffusione del rapporto allegorico tra la figura del Minotauro e l'idea degli italicei sconfitti. La seconda ha il pregio di unire più strettamente i diversi soggetti figurati del vano, ma oltre a introdurre un ulteriore elemento ipotetico – il collegamento con la vittoria navale non è dato direttamente dall'eroe, bensì appare mediato dal luogo in cui si svolge l'impresa –, fa scendere sensibilmente la cronologia della decorazione stessa. Credo che, al di là dell'apprezzamento per entrambe le soluzioni, di più non si possa dire. Aggiungerei che la possibilità di intraprendere vie interpretative così diverse di fronte al medesimo contesto ci fa capire quanto ancora dobbiamo riflettere sulle nostre capacità di decifrazione dei discorsi figurati, in particolare di ambito privato. Naturalmente le due interpretazioni rimangono vincolate al caso specifico, non parendo estensibili di per sé alle altre attestazioni conosciute, per le quali occorre considerare il soggetto nel suo carattere più generale di tema di vittoria<sup>41</sup>.

In effetti Teseo, di cui il labirinto costituisce una precisa ambientazione identitaria, nella cultura romana ha meno il senso di richiamare la fondazione della città che non quella di rappresentare un ottimo paradigma di successo eroico. In questo senso il nesso originario tra il protagonista e il labirinto è destinato a riscuotere un evidente apprezzamento nello spazio e nel tempo di tutta la latinità<sup>42</sup>.

Mi pare importante considerare come nel pavimento della domus in questione il labirinto stesso appaia due volte: nel suo svolgimento musivo in estensione, dunque nella interpretazione grafica che noi oggi chiamiamo propriamente labirinto, ma anche – come detto – nella sua dimensione architettonica, un aspetto a cui le fonti antiche facevano normalmente riferimento con l'uso del termine. Questa doppia espressione formale del medesimo soggetto, mi pare meriti una riflessione. Per

<sup>39</sup> STROCKA 1994, p. 38. Hanno discusso questa ipotesi, con esiti diversi, GERMINI 1992 e GRASSIGLI 1998, pp. 101-103.

<sup>40</sup> PESANDO 2002, PESANDO 2020, pp. 67-68.

<sup>41</sup> Sul ruolo fondamentale dell'idea di vittoria, non solo al livello massimo della società, vd. ora MENICETTI 2021.

<sup>42</sup> Per quanto bisognoso di qualche aggiornamento appare ancora decisivo DASZEWSKI 1977.



abitudine e per tradizione culturale siamo indotti a collegare a una sfera di significati profondi e archetipici la raffigurazione dello sviluppo planimetrico in quanto interpretazione geometrica del labirinto, mentre nel caso studiato, il più antico, esso costituisce piuttosto il *pendant* interpretato in estensione e con gusto decorativo dello stesso soggetto rappresentato nella scena figurata secondo un intento naturalistico come grandioso palazzo. Le due declinazioni, parte della stessa composizione, possono allo stesso modo esistere separatamente.

Nella decorazione parietale dell'edera o della Casa di *M. Gavius Rufus*<sup>43</sup>, un vano di grande rilevanza come mostra il suo rapporto assiale con l'ingresso principale, troviamo l'immagine di Teseo vincitore, che ha alle spalle l'imponente struttura del palazzo sul cui ingresso giace la figura del Minotauro ucciso (Fig. 4). Il labirinto appare pertanto rappresentabile e dunque pensabile in questa maniera. Di contro, nel pavimento delle due ali C e D della residenza pompeiana VIII 2, 14-16, troviamo l'interpretazione come sintesi geometrica in estensione del labirinto inteso semplicemente come elegante elemento ornamentale. Lo dimostra il riquadro risparmiato al centro dei due mosaici decorato con un motivo a «scacchiera di quadrati bianchi con tessera centrale nera alternati a quadrati neri a loro volta costituiti da una scacchiera di tessere bianche e nere alternate»<sup>44</sup> (Fig. 5).

A Pompei, dunque, sono attestate due maniere diverse di raffigurare o evocare il soggetto. Una diversità di espressione formale che ha a che fare con il modo di concepire la rappresentazione e i suoi significati. L'espressione in pittura, collegata normalmente a un intento naturalistico, intende il labirinto nella sua natura di peculiare palazzo monumentale. Il mosaico predilige uno sviluppo estensivo interpretato come gioco geometrico, a cui eventualmente aggiunge nel riquadro centrale l'immagine del palazzo: un fatto che ci induce a pensare che lo svolgimento in chiave grafica fosse più funzionale a un gusto decorativo di superficie, che alle sue evocazioni per così dire "labirintiche", del resto non attestate per l'epoca. In altre parole, in queste composizioni il labirinto è funzione della storia di Teseo (ovvero, quando solo, percepito come elemento puramente decorativo) e la rappresentazione geometrica della sua estensione in piano o la sua rappresentazione naturalistica di palazzo monumentale dipendono non dai suoi significati simbolico-allusivi, quanto piuttosto dal contesto decorativo a cui appartengono e dal conseguente linguaggio formale adottato.

Per questi motivi nei mosaici in cui la scena centrale di minotauromachia circondata dal labirinto in estensione è circoscritta dal tema delle mura urbiche, quest'ultimo va inteso come ulteriore espressione del carattere monumentale del palazzo di Cnosso. Di conseguenza tali pavimenti in maniera diretta non hanno nulla a che fare con l'idea di città, così come il labirinto, che evoca semplicemente la grandiosa residenza del Minotauro.

Qualora si volesse riconoscere un'estensione semantica della presenza del labirinto, ci si dovrebbe muovere nella direzione della *domus* stessa e non del centro urbano. Allora, in senso allegorico, il motivo della cinta muraria che circoscrive il reticolo allargherebbe il suo significato all'enfasi posta sulla monumentalità e sulla ricchezza dell'abitazione designata quasi come un palazzo del mito. Ciò del resto risulterebbe coerente con le decorazioni in Secondo Stile, che vogliono evocare con illusioni prospettiche, che moltiplicano giardini e padiglioni architettonici, proprio il modello idealizzato delle residenze principesche orientali. Allo stesso modo tutto questo apparirebbe in perfetta sintonia anche con l'uso del termine da parte delle fonti latine, che non connettono mai il labirinto alla città. Sempre da tale punto di vista si comprende bene anche il celebre graffito – oggi perduto – proveniente dalla *domus*

<sup>43</sup> Pompei VII 2, 16-17; vd. SAMPAOLO 1996, p. 563.

di Marco Lucrezio, detta anche delle Suonatrici (IX 3, 5), che associa il segno grafico del labirinto alla frase, scherzosa o meno, *Labyrinthus hic habitat Mynotaurus*, in cui il labirinto stesso allude evidentemente alla *domus*, connettendo il proprietario alla non invidiabile creatura mitica<sup>45</sup>.

Solo una volta stabilito, mi pare con buona verosimiglianza, che il significato primario del labirinto è in generale collegato a Teseo e con esso al *dominus*, allegoricamente inteso come eroe e principe residente in un edificio immaginato come un grandioso palazzo del mito, è possibile considerare l'eventualità di un ulteriore riferimento semantico, vorrei dire aggiuntivo o secondario (Gombrich parlerebbe di significazione). Quest'ultimo ha a che fare con la memoria iconica che il tema della cinta urbana porta in sé, dato che – come abbiamo visto – veniva usato in età precedente in maniera autonoma e con un proprio preciso significato. Nel momento in cui tale motivo viene connesso alla figura del labirinto, che allude senz'altro alla *domus*, vira il suo significato in direzione di un aumento dell'enfasi sul carattere palaziale e principesco della *domus* stessa; tuttavia, nell'immaginario, almeno del pubblico più avveduto, è possibile che evochi in sottofondo, in altre parole porti in sé come memoria, il suo originario significato di cinta muraria urbana (ciò che in effetti prima rappresentava direttamente). Del resto il voluto fraintendimento fra immagine di una cortina urbana e quella di un grandioso edificio privato è un motivo che s'innesta in maniera definitiva nella cultura figurativa del mondo latino, come mostra l'uso variamente attestato soprattutto a partire dal III sec. d.C. nelle rappresentazioni delle ville<sup>46</sup>.

Pertanto, definendo meglio quel che scrissi ormai troppi anni fa, se il labirinto è da leggere come la singola residenza, la presenza delle mura oltre a sottolinearne il carattere monumentale «esprime graficamente l'abbraccio che la città pone alla *domus* e nello stesso tempo l'inserimento dell'abitazione nel tessuto connettivo delle altre residenze»<sup>47</sup>. In questo modo «casa e città paiono come due entità interdipendenti, esistendo la *domus* nella città, ma nello stesso tempo dipendendo la città, nel suo tessuto fisico, ma anche come entità civica agente, dai *domini* che delle case fanno la propria immagine e il proprio "regno"»<sup>48</sup>. Così, dunque, torniamo al valore ideologico e di autorappresentazione, nonché alla funzione che nell'immaginario latino di questo periodo assume il tema della casa in primo luogo e della città, in quanto elementi non scindibili l'uno dall'altro. Ciò, peraltro, spiega il successo in ambito italico e in parte gallico del soggetto tra la prima metà del I sec. a.C. e la metà circa di quello successivo, periodo in cui per varie questioni l'espressione di *urbanitas* e *romanitas* può svolgere una funzione ben precisa nelle classi dirigenti locali, nonché, in particolare per l'Italia settentrionale, si assiste a un evidente fenomeno di monumentalizzazione e di arricchimento delle residenze private. Si tratta, peraltro, di un periodo in cui le classi dirigenti locali, che possiamo senz'altro pensare ormai miste, svolgono una netta azione di rafforzamento del proprio ruolo e di rinnovamento della propria identità.

È in questa cornice che vanno comprese le attestazioni del periodo in territorio italico, vale a dire oltre a quelle pompeiane e a quelle raccolte nel Museo di Napoli, i pavimenti ormai tradizionalmente noti di Ravenna, Cremona e Calvatone<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> SAMPAOLO 1998, p. 83.

<sup>45</sup> CIL IV 2331; da ultima SARULLO 2008.

<sup>46</sup> GRASSIGLI 2001.

<sup>47</sup> GRASSIGLI 1998, p. 106.

<sup>48</sup> GRASSIGLI 1998, p. 106, più in generale sulla questione pp. 101-112.

<sup>49</sup> GRASSIGLI 1998, pp. 259-260, 267-268, 315; GRASSI 2008.

Il mosaico purtroppo mutilo da San Giovanni in Laterano a Roma, recentemente ben valorizzato, basta in ogni caso a mostrare lo sviluppo del soggetto e i livelli della sua esecuzione qualitativa nella città per eccellenza<sup>50</sup>. La datazione alla prima metà del I sec. a.C. e la qualità straordinaria della resa della cinta muraria non fanno che confermare come il soggetto nell'*urbs* potesse trovare realizzazioni esemplari, capaci di costituire un modello per esecuzioni in ambiti urbani diversi, così che il carattere mutilo, che ha cancellato ogni traccia del probabile *emblema*, non fa che aumentare il disappunto per le informazioni che ne avremmo potuto trarre. Non è possibile inquadrare ulteriormente tale pavimento, per quanto lo studio dei materiali delle tessere faccia pensare alla pertinenza ad «apparati decorativi particolarmente sontuosi»<sup>51</sup>.

Sono troppo pochi i dati a nostra disposizione per poter trarre considerazioni sufficientemente efficaci sulla funzione del tema in relazione ai percorsi interni delle *domus*<sup>52</sup>. Ciò che si può dire, tuttavia, pare coerente con le riflessioni fin qui esposte. Nel caso dei pavimenti pompeiano e bedriacense, a cui forse si può aggiungere anche quello di Cremona, i mosaici con labirinto e minotauro machia valorizzano ciò che possiamo considerare in termini moderni il cuore della *domus*, ossia l'ambiente a carattere riservato, e dunque a fruizione fortemente elitaria, contrassegnato da un lusso spiccato. È lo spazio più esplicitamente rappresentativo dell'autorità del *dominus*, in cui l'evocazione dell'eroe vittorioso Teseo acquista il massimo della sua potenza significativa. A Ravenna, invece, il soggetto è svolto nelle *fauces*, luogo in cui assume nel discorso per immagini la funzione prodromica di sintetizzare con enfasi l'immagine potenziata dell'idea di residenza<sup>53</sup>. Con tutte le cautele del caso, non possiamo comunque non considerare, anche da questo punto di vista, la relazione diretta tra immagine del labirinto e l'evocazione della *domus*, intesa come spazio che esplicita la vittoria sociale del committente.

Non ritorno in dettaglio sui mosaici citati, in quanto già ampiamente noti. Devo, tuttavia, rimediare all'errore di una mia proposta di datazione formulata circa il mosaico rinvenuto proprio a Calvatone. Sulla base del motivo figurato, delle sue attestazioni in altre decorazioni pavimentali e del contesto storico-culturale in cui il soggetto avrebbe potuto meglio inserirsi, proposi una datazione ad età cesariana<sup>54</sup>. Vale la pena ricordare, tra l'altro, che l'andamento del labirinto di questo mosaico appare frutto della contaminazione di due schemi distinti, un fatto riscontrabile solamente nei due casi del menzionato mosaico pompeiano della *Domus* del Labirinto e di quello di via Cadolini a Cremona, «da dove probabilmente il cartone giunse a *Bedriacum*»<sup>55</sup>. Tale datazione, peraltro, appariva coerente con le decorazioni pavimentali degli altri vani<sup>56</sup>.

Successivamente, tuttavia, nuove attività di scavo, condotte sotto la direzione di M.T. Grassi in un contesto tutt'altro che facile, in particolare per gli interventi di spoglio già in età antica oltre che per il disturbo di vecchi scavi archeologici, offrono elementi per fissare una diversa cronologia, basata stavolta su indicazioni stratigrafiche<sup>57</sup>. Così adesso si può ipotizzare «una data di fondazione sicuramente non anteriore ai primi decenni del I sec. d.C., con una maggiore probabilità di attribuzione

<sup>50</sup> SALVETTI 2015.

<sup>51</sup> SALVETTI 2015, p. 593.

<sup>52</sup> Una riflessione un poco più approfondita in GRASSIGLI 1998, pp. 104-107.

<sup>53</sup> La stessa idea, declinata altrimenti, a cui corrisponde il sopra citato graffito, sia pure con altro spirito; vd. nota 45.

<sup>54</sup> GRASSIGLI 1998, p. 260.

<sup>55</sup> SLAVAZZI 1998, p. 5; cfr. DASZEWSKI 1977, n. 25, p. 111, tav. 33.

<sup>56</sup> SLAVAZZI 1998, pp. 5-6.

<sup>57</sup> GRASSI 2008.

dell'edificio all'orizzonte tiberiano-claudio»<sup>58</sup>. Il contesto culturale e socio-politico di riferimento, dunque, appare decisamente cambiato.

La questione rientra pienamente in quella sfera definita "le ineguaglianze del contemporaneo", che non ha mai smesso di riguardare in particolare l'arte romana, su cui S. Settis argomentò assai lucidamente alcuni decenni fa, riflettendo su un lavoro di O. J. Brendel<sup>59</sup>. Nel nostro caso, forse, più propriamente dovremmo parlare delle "uguaglianze del non contemporaneo", ma l'idea evidentemente resta la medesima. L'oscillazione del gusto individuale, la pluralità di evocazione di certi temi, potremmo dire anche la libertà dell'ispirazione di soggetti a noi completamente ignoti sono elementi che entrano in una dinamica di possibili contraddizioni rispetto a macrofenomeni che tendono a dispiegarsi in formulazioni coerenti, ai quali il nostro discorso generale deve attenersi, ma che non esauriscono evidentemente il panorama del possibile. In particolare, quando manca il dato archeologico, siamo costretti a inserire il singolo caso all'interno di uno sviluppo che, per quanto dominante o maggioritario, non esprime ovviamente tutte le eventualità.

La *Domus* del Labirinto di Calvatone appare proprio come la possibilità di distinzione, di originalità rispetto a ciò che considereremmo altrimenti comune per un determinato contesto cronologico, culturale e sociale. Per questo trovo molto corretta e raffinata la lettura proposta da F. Slavazzi, che cerca di coglierne la specificità in una dimensione storica. Dopo aver segnalato della *domus* in questione il carattere «alquanto eccezionale nel panorama norditalico, per l'impegno e il lusso profuso sia nei materiali (il marmo) sia nelle forme (il doppio triclinio, il mosaico figurato)», propone di riconoscere nell'ispirazione generale del complesso, il gusto di «una scelta antiquaria – la tecnica cementizia, il soggetto figurato di moda settant'anni prima -, il cui risultato è raffinato e di un certo gusto»<sup>60</sup>. Una "scelta antiquaria" che non sapremo mai se dover leggere come una questione di gusto, o una preferenza culturale per un'età sentita come migliore, o ancora un mancato aggiornamento sulla novità dei modi, ammesso che le ipotesi si escludano vicendevolmente; una «scelta antiquaria», dunque, che basta a spostare di diversi decenni la nostra immagine di una romanità ricostruita.

Gian Luca Grassigli  
[gian.grassigli@unipg.it](mailto:gian.grassigli@unipg.it)

---

<sup>58</sup> BACCHETTA 2008, pp. 21-22.

<sup>59</sup> SETTIS 1982.

<sup>60</sup> SLAVAZZI 2008, p. 7.

## Abbreviazioni bibliografiche

### BACCHETTA 2008

A. Bacchetta, *La Domus del Labirinto*, in M.T. Grassi (a cura di), *Calvatone-Bedriacum. I nuovi scavi nell'area della Domus del Labirinto (2001-2006)*, Milano 2008, pp. 1-25.

### BATTAGLINI - DIOSONO 2010

G. Battaglini - F. Diosono, *Le domus di Fregellae: case aristocratiche di ambito coloniale*, in M. Bentz - Ch. Reusser (Hrsgg.), *Etruskisch-italische und römisch-republikanische Häuser*, Wiesbaden 2010, pp. 217-231.

### BOUKE VAN DER MEER 1986

L. Bouke van der Meer, *Le jeu de Truia. Le programme iconographique de l'oenochosé de Tragliatella*, in "Ktema" 11 (1986), pp. 169-178.

### BRELICH 1958

A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958.

### CALAME 1990

C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.

### CAMPANELLI - CAIROLI 1995

A. Campanelli - R. Cairolì, *Nuovi mosaici dalle città romane d'Abruzzo: Hatria, Marruvium e Superaequum*, in I. Bragantini - F. Guidobaldi (a cura di), *Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 5-7 dicembre 1994), Bordighera 1995, pp. 85-104.

### COARELLI 1995

F. Coarelli, *Gli scavi di Fregellae e la cronologia dei pavimenti repubblicani*, in I. Bragantini - F. Guidobaldi (a cura di), *Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 5-7 dicembre 1994), Bordighera 1995, pp. 17-30.

### CORDANO 1980

F. Cordano, *Il labirinto come simbolo grafico della città*, in "Mélanges de l'École française de Rome" 92, 1 (1980), pp. 7-15.

### CRISTOFANI 1971

M. Cristofani, *Per una nuova lettura della pisside della Pania*, in "Studi Etruschi" XXXIX (1971), pp. 63-89.

### CRISTOFANI 1996

M. Cristofani, *Paideia, arete e metis: a proposito delle Pissidi della Pania*, in "Prospettiva" 83-84 (1996), pp. 2-9.

### DAREGGI 1992

G. Dareggi, *I mosaici con raffigurazione del labirinto: una variazione sul tema del "centro"*, in "Mélanges de l'École française de Rome" 104, 1 (1992), pp. 281-292.

### DASZEWSKI 1977

W.A. Daszewski, *La mosaïque de Thésée: études sur les mosaïques avec représentations du Labyrinthe, de Thésée et du Minotaure*, (Nea Paphos, II), Varsovie 1977.

### DE MARIA 2009

De Maria S. 2009, *Nuovi scavi e ricerche a Suasa: il foro e le abitazioni di età repubblicana*, in G. de Marinis - G. Paci (a cura di), *Omaggio a Nereo Alfieri. Contributi all'archeologia marchigiana*, (Atti Conv. Loreto, 9-11 maggio 2005), Tivoli (RM) 2009, pp. 147-191.

### GALLINI 1959

C. Gallini, *Potinija Dapuritoio*, in "Acmé" 12 (1959), pp. 149-176.

### GERMINI 1992

B. Germini, recensione di V.M. Strocka, *Casa del Labirinto*, Muenchen 1991, in "Ostraka" 1, 2 (1992), pp. 303-304.

### GHEDINI 1995

F. Ghedini, *Cultura figurativa e trasmissione di modelli: le stoffe*, in "Rivista di Archeologia" 19 (1995), pp. 129-141.



GRASSI 2008

M.T. Grassi (a cura di), *Calvatone-Bedriacum. I nuovi scavi nell'area della Domus del Labirinto (2001-2006)*, Milano 2008.

GRASSIGLI 1998

G.L. Grassigli, *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli 1998.

GRASSIGLI 2001

G.L. Grassigli, *Splendidus in villam secessus: vita quotidiana, cerimoniali e autorappresentazione del dominus nell'arte tardoantica*, Napoli 2001.

JACKSON 1971

A. Jackson, *The Chronology of the Bronze Coins of Knossos*, in "Annual of the British School at Athens" 66 (1971), pp. 283-295.

KERÉNYI 2016

K. Kerényi, *Nel labirinto*, Torino 2016.

KERN 1981

H. Kern, *Labirinti*, Milano 1981.

KRAFT 1985

J. Kraft, *The Cretan Labyrinth and the Walls of Troy. An Analysis of Roman Labyrinth Designs*, in "Opuscula Romana" 15 (1985), pp. 79-86.

LAVAGNE 1988

H. Lavagne, *Un emblème de "romanitas". Le motif des tours et remparts en mosaïque*, in "Caesarodunum" 23 (1988), pp. 135-147.

MARTELLI 1984

M. Martelli, *Prima di Aristonothos*, in "Prospettiva" 38 (1984), pp. 2-15.

MARTINEZ-PINNA 1994

J. Martinez-Pinna, *L'oenochoé de Tragliatella. Considérations sur la société étrusque archaïque*, in "Studi Etruschi" 60 (1994), pp. 79-92.

MENICHETTI 1992

M. Menichetti, *L'oinochoé di Tragliatella. Mito e rito tra Etruria e Grecia*, in "Ostraka" 1 (1992), pp. 7-30.

MENICHETTI 1994

M. Menichetti, *Archeologia del potere. Re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994.

MENICHETTI 2021

M. Menichetti, *Augusto e la teologia della Vittoria*, Roma 2021.

PESANDO 1997

F. Pesando, *Domus. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I secolo a.C.*, Roma 1997.

PESANDO 2002

F. Pesando, *La casa del Labirinto*, in F. Coarelli (a cura di), *Pompei. La vita ritrovata*, Udine 2002, pp. 244-251.

PESANDO 2020

F. Pesando, *Le residenze dell'aristocrazia sillana a Pompei: alcune considerazioni*, in F. Pesando (a cura di), *Cinque pezzi facili sulla casa romana*, Napoli 2020, pp. 49-80 (= in "Ostraka" 15, 1 (2007), pp. 75-95).

PUGLIESE CARRATELLI 1939

G. Pugliese Carratelli, *Labranda e Labyrinthos*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli" (1939), pp. 285-300.

REBECCHI 1978-1979

F. Rebecchi, *Antefatti tipologici delle porte a galleria. Su alcuni rilievi funerari di età tardorepubblicana con raffigurazioni di porte urliche*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma" 86 (1978-1979), pp. 153-166.

ROSADA 1992

G. Rosada, *Mura e porte: tra architettura e simbolo*, in S. Settis (a cura di), *Civiltà dei romani. Il rito e la vita privata*, Torino 1992, pp. 124-139.

SALVETTI 2015-2016

C. Salvetti, *La rappresentazione del labirinto e della cinta muraria in un mosaico romano da San Giovanni in Laterano*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" 88 (2015-2016), pp. 587-612.

SAMPAOLO 1996

V. Sampaolo, *Casa di M. Gavius Rufus, VII 2, 16-17*, in *Pompei: Pitture e Mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale VII* (1996), pp. 530-585.

SAMPAOLO 1998

V. Sampaolo, *VIII 2, 14-16*, in *Pompei: Pitture e Mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale VIII* (1998), pp. 72-93.

SARULLO 2008

G. Sarullo, *Labirinti a Pompei: a proposito di CIL IV 2331*, in "Oebalus" 3 (2008), pp. 203-224.

SETTIS 1982

S. Settis, "Ineguaglianze" e continuità: un'immagine dell'arte romana, in O. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982, pp. 159-200.

SLAVAZZI 1998

F. Slavazzi, *Pavimenti di triclini a Bedriacum (Cremona)*, in F. Guidobaldi, A. Paribeni (a cura di), *Atti del V Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 3-6 novembre 1997), Ravenna 1998, pp. 1-10.

SLAVAZZI 2008

F. Slavazzi, *I pavimenti del settore di rappresentanza*, in M.T. Grassi (a cura di), *Calvatone- Bedriacum. I nuovi scavi nell'area della Domus del Labirinto (2001-2006)*, Milano 2008, pp. 1-15.

SMALL 1986

J.P. Small, *The Tragliatella Oinochoe*, in "Römische Mitteilungen" 93 (1986), pp. 63-96.

STROCKA 1991

V.M. Strocka, *Casa del Labirinto*, München 1991 (Hauser in Pompeji, 4).

STROCKA 1994

V.M. Strocka, *Casa del Labirinto, VI 11, 8-10*, in *Pompei: Pitture e Mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale V* (1994), pp. 1-70.

VINCENTI 2001

V. Vincenti, *Il tema iconografico degli edifici ad arcate nel mosaico romano: origine e sviluppo del motivo*, in A. Paribeni (a cura di), *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, (Pompei, 22-25 marzo 2000), Ravenna 2001, pp. 61-74.

ZANOTTO GALLI 1996

R. Zanotto Galli, *Il mosaico con bordo a mura e porte di città del Museo di Forlimpopoli*, in F. Guidobaldi - A. Guiglia Guidobaldi (a cura di), *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, (Bordighera, 6-10 dicembre 1995), Bordighera 1996, pp. 345-352.

## Illustrazioni

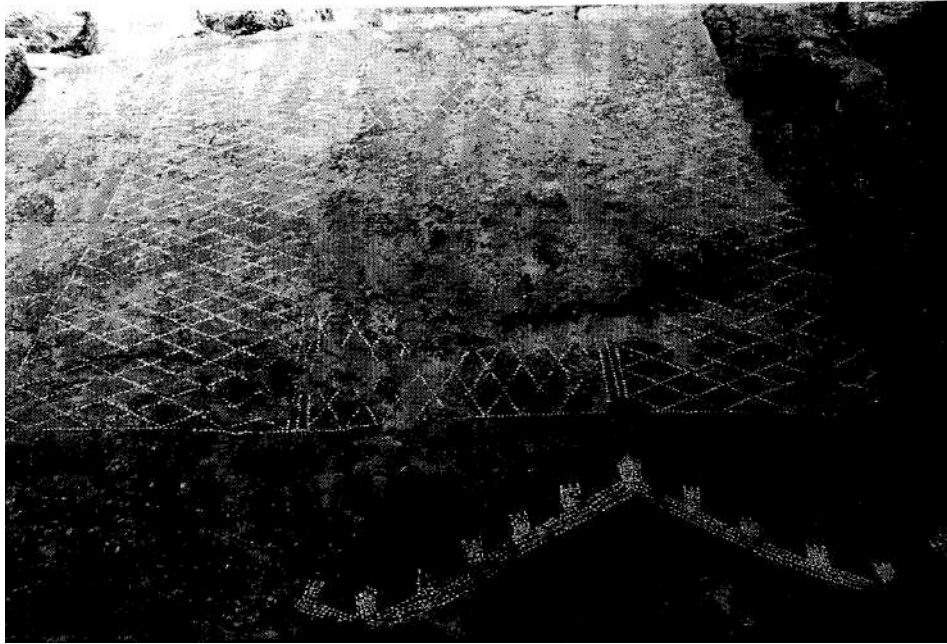


Fig. 1. *Fregellae*, *domus* 7, ala F, decorazione musiva (da COARELLI 1995, fig. 8).

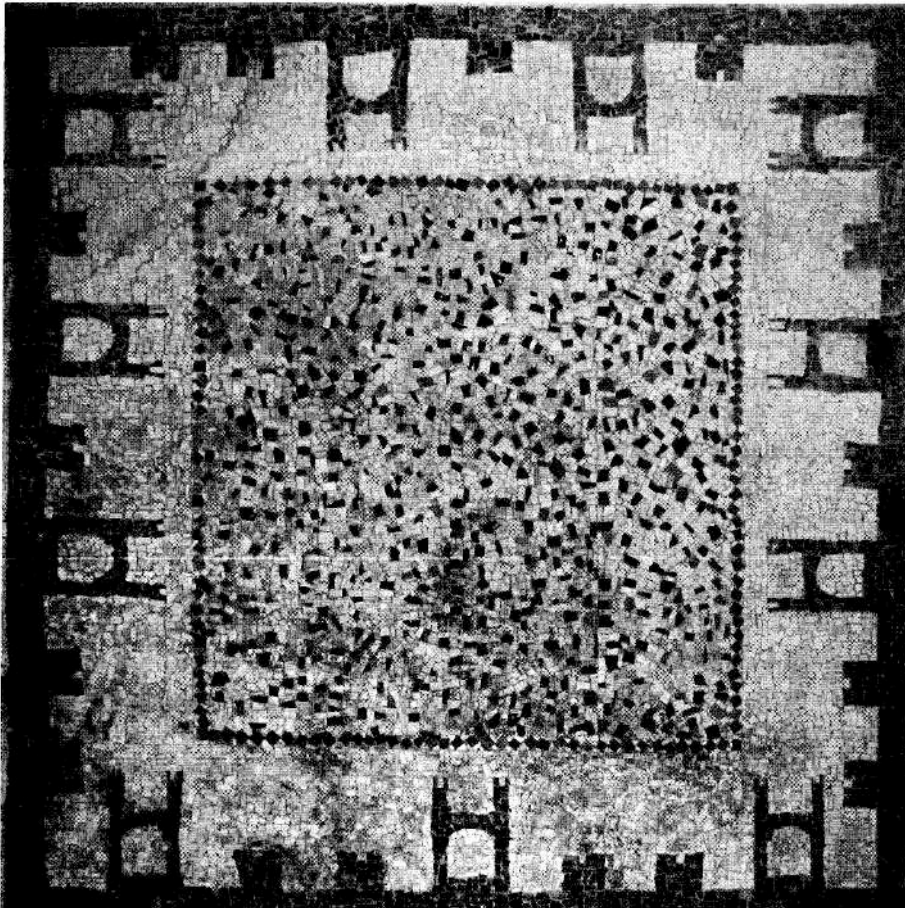


Fig. 2. *Suasa*, *domus* repubblicana, *cubiculum* 7, decorazione musiva (da DE MARIA 2009, fig. 15).





Fig. 3. Pompei, Casa del Labirinto, *cubiculum* padronale, *emblema* (da <http://www.pompeisites.org>).



Fig. 4. Pompei, Casa di *M. Gavius Rufus*, esedra o, particolare della pittura della parete est (da <http://www.sites.google.com>).



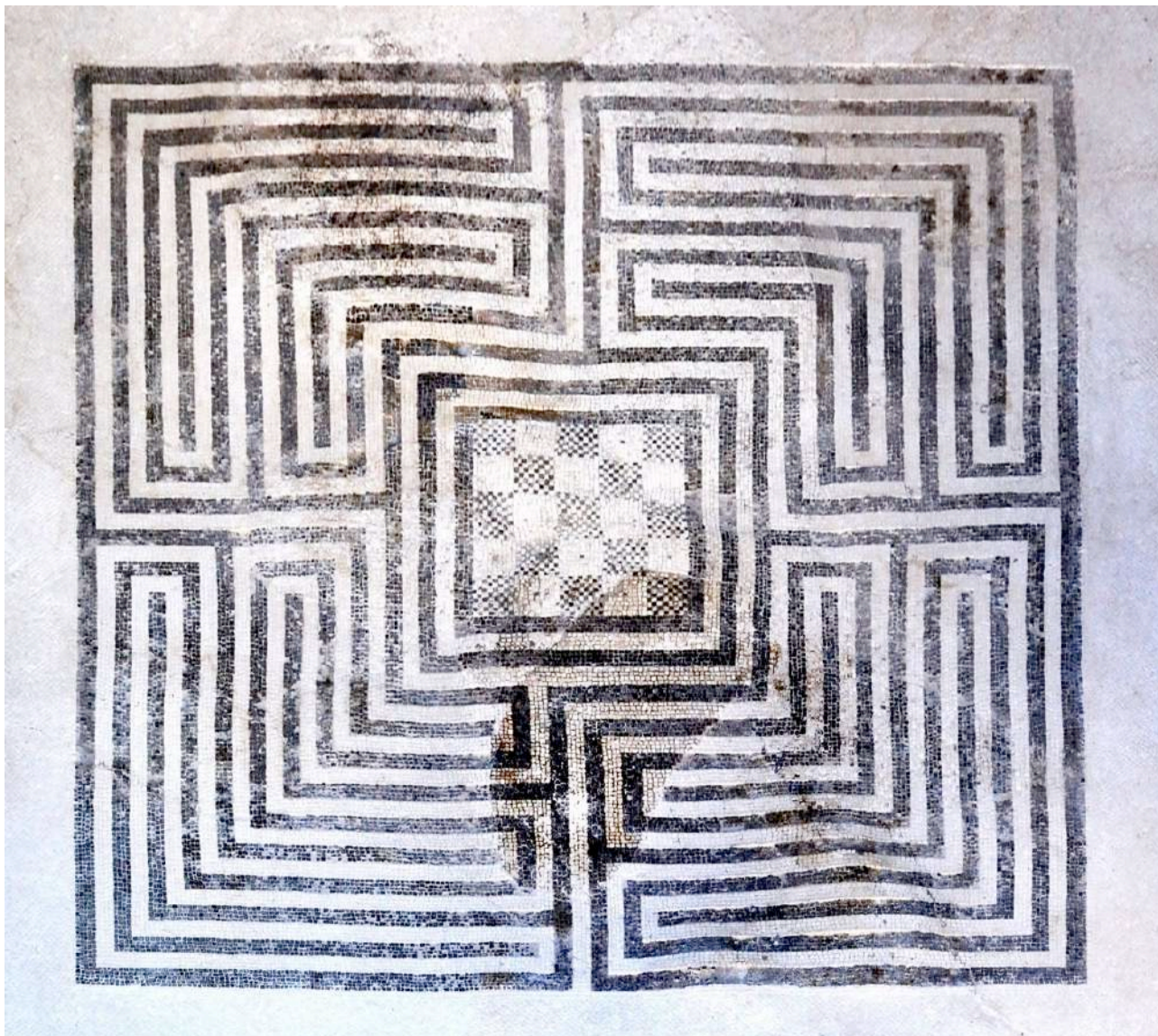


Fig. 5. Pompei, VIII 2, 14-16, ala D, particolare mosaico pavimentale (da <http://www.pompeisites.org>).