



PARETI DIPINTE. DALLO SCAVO ALLA VALORIZZAZIONE

a cura di

Antonella Coralini
Paolo Giulierini
Valeria Sampaolo
Francesco Sirano

TOMO II

EDIZIONI
QUASAR

PICTA. Ricerche e studi sulla pittura antica 1

Direttore Scientifico: Antonella Coralini

Comitato Scientifico: Fabrizio Antonelli, Alix Barbet, Danilo Bersani, Nicole Blanc, Julien Boislève, Hariclia Brecoulaki, John R. Clarke, Antonella Casoli, Paola D'Alconzo, Alexandra Dardenay, Diego Elia, H el ene Eristov, Federica Fontana, Paolo Liverani, Rocco Mazzeo, Nesrine Nasr, Jan Stubbe Østergaard, Ilaria Romeo, Nicola Santopuoli, Emanuela Sorbo, Paolo Tomassini.

PARETI DIPINTE. DALLO SCAVO ALLA VALORIZZAZIONE

Atti del XIV Congresso internazionale
dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique
(AIPMA)

Napoli-Ercolano, 9-13 settembre 2019

a cura di Antonella Coralini,

Paolo Giulierini, Valeria Sampaolo†, Francesco Sirano

TOMO II

EDIZIONI
QUASAR

Realizzato, per l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), dal Centro Interuniversitario di Studi sulla Pittura Antica (CESPITA), dal Parco Archeologico di Ercolano (PaErco) e dal Laboratorio di Rilievo e Restituzione della Pittura Antica (LaRPA) dell'Università di Bologna, con il sostegno del Centre Jean Bérard (UAR 3133 CNRS-EFR) e del Museo Archeologico Nazionale (MANN) di Napoli, il volume presenta gli Atti del XIV Colloquio Internazionale dell'Associazione (Napoli, 9-13 settembre 2019), frutto della collaborazione dei medesimi enti con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, il Museo Archeologico Virtuale (MAV) di Ercolano e il Museo Archeologico Romano (MAR) di Positano.



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DIPARTIMENTO
DI STORIA CULTURE CIVILTÀ



PARCO
ARCHEOLOGICO
DI ERCOLANO

con il sostegno di



Tutti i contributi sono stati sottoposti a referaggio esterno e anonimo (Double Peer Review).

La relativa documentazione è conservata nell'archivio del Centro di Studi Interuniversitario sulla Pittura Antica (CESPITA), presso il Dipartimento di Storia Culture Civiltà di Bologna.

Angela Bosco ha curato la segreteria scientifica e la rilettura dei testi in inglese.

Alle attività di redazione hanno partecipato, nel quadro del tirocinio curriculare dell'Università di Bologna diretto da Antonella Coralini, allievi dei corsi di laurea dell'Alma Mater: Daniele Borghi, Lena Carner, Lorenzo Cicone, Veronica Lelli, Nicolantonio Losacco, Federico Mancin, Sharon Francesca Orlando, Cristel Novelli, Ginevra Puglisi, Isabella Silvestro.

Per il corredo iconografico, tutti gli oneri dei diritti d'uso delle immagini sono stati assolti dagli autori.

In copertina: Pompei, IX 8, 3.6.a, Casa del Centenario, ambiente 42 (rielaborazione di Irene Loschi, 2024).

ISBN 978-88-5491-467-4

eISBN 978-88-5491-483-4

DOI: 10.48235/1062

Tutti i diritti riservati

© Roma 2024, Autori e Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia) – www.edizioniquasar.it

Sommario

TOMO I

AIPMA XIV. Premesse e eredità di un congresso internazionale	
<i>Antonella Coralini</i>	1
Programma del convegno	7
Pareti dipinte. Percorsi, risultati, prospettive	
<i>Antonella Coralini</i>	15

1. DALLO SCAVO AL MUSEO

Un banchetto per l'eternità. Una nuova testimonianza pittorica dalla necropoli di Cuma	
<i>Priscilla Munzi, Jean-Pierre Brun, Elisa Conca, Marcella Leone, Dorothée Neyme, Serena Sechi, Chiara Germinario, Celestino Grifa, Alberto De Bonis, Vincenzo Morra</i>	29
La Tomba delle Danzatrici di Ruvo di Puglia, dallo scavo alla fruizione aggiornata	
<i>Giuseppina Gadaleta, Luigia Melillo</i>	55
Gli affreschi Pallavicini Rospigliosi del Museo Nazionale Romano: storia, conservazione, valorizzazione	
<i>Chiara Giobbe, Agnese Pergola</i>	65
Il Parco Archeologico del Molinete a Cartagena: un modello integrale di gestione della pittura parietale romana	
<i>Izaskun Martínez Peris, Victor Velasco Estrada, María José Madrid Balanza, José Miguel Noguera Celdrán, Irene Bragantini, Alicia Fernández Díaz</i>	81
A collaborative archaeological and conservation project at Villa Arianna, Stabiae (2010-2016)	
<i>Paolo Gardelli, Aurora Raimondi Cominesi, Julia Burdajewicz, Alexander Butyagin, Krzysztof Chmielewski</i> ..	97
Connecting divided: the problem of studying frescoes from the thermae area of Villa Arianna	
<i>Alexander Butyagin</i>	109
Pittura a Ostia tra I e IV sec. d.C. Scavo, documentazione e restauro nel Progetto Ostia Marina	
<i>Massimiliano David, Stefano De Togni, Maria Stella Graziano</i>	117
La decorazione plastica di Primo Stile dall'Edificio delle Logge di Populonia: scavo, analisi, restauro e restituzione in museo	
<i>Fernanda Cavari, Fulvia Donati</i>	127

La pittura parietale della villa romana di Cottanello dallo scavo alla restituzione virtuale: un approccio multidisciplinare <i>Carla Sfameni, Francesca Colosi, Fernanda Prestileo, Antonio D'Eredità, Stella Nunziante Cesaro</i>	147
Pitture tardoantiche nel comprensorio dell'Ospedale di S. Giovanni in Laterano a Roma: dalla scoperta al restauro virtuale <i>Giacomo Casaril, Alessandra Cerrito, Massimo Limoncelli, Paolo Saturno, Jun Yamada</i>	163
Pareti dipinte della Modena romana: dai frammenti ai contesti <i>Antonella Coralini, Silvia Pellegrini</i>	181
Le Pareti Rosse di <i>Bedriacum</i> : ricostruzione e comunicazione <i>Stefano Nava, Daniele Bursich</i>	195
Pitture parietali dalle <i>domus</i> di via Colletta a Cremona: dal recupero all'allestimento museale <i>Nicoletta Cecchini, Elena Mariani, Marina Volonté</i>	207
<i>Laus Pompeia</i> : pareti dipinte dalla <i>domus</i> di via San Rocco <i>Federica Giacobello, Stefania De Francesco, Stefania Jorio, Roberta Zanini, Danilo Bersani, Peter Vandenabeele, Jan Jehlicka</i>	215
Le pitture dimenticate di <i>Astigi</i> : archeologia, restauro e ipotesi di valorizzazione <i>Antonio Fernández Ugalde, Irene Loschi</i>	223
Plaza de Armas del Alcázar Real a Écija: archeologia <i>in situ et alibi</i> <i>Irene Loschi, Sergio García-Dils de la Vega, Cristina Cívico Lozano, Ana Santa Cruz Martín</i>	231
Roman wall paintings from <i>Noricum</i> : the Muzejski trg site in Celje (Slovenia) <i>Jure Krajšek, Jasna Radšelj, Jelka Kuret, Petra Benedik, Ophélie Vauxion</i>	247
The Frescoes from Stobi's Episcopal Basilicas: A Century of Study, Preservation and Collaboration <i>Krassimira Frangova, Mishko Tutkovski, Tome Filov</i>	263
Les modes de présentation des fragments de peinture murale antique en contexte muséal en France, Italie et Suisse (1960-2018) <i>Noémie Klein</i>	271
2. DOCUMENTARE E RAPPRESENTARE	
Les peintures du jardin de la maison des Dioscures à Pompéi: nouveaux documents et questions d'interprétation <i>Eric Morvillez</i>	285
Pompeian Murals Depicted on Post-Pompeian Canvases: The Case of Lawrence Alma Tadema <i>Eric M. Moormann</i>	295
Archives photographiques et peintures pompéiennes <i>in situ</i> au XIX ^e siècle : documentation de terrain, valorisation d'époque, lecture patrimoniale <i>Delphine Acolat</i>	319
Documentary treasure in the Russian archaeological archive. Photographs and drawings of the first studies of Bosphorus decorative painting <i>Maria Medvedeva</i>	339

Documenter, contextualiser et relire les décors du parc archéologique de Baïes <i>Léa Narès</i>	353
Dal rilievo al restauro virtuale: il <i>frigidarium</i> maschile delle Terme Stabiane a Pompei <i>Giuseppe D'Acunto, Maria Grazia Di Giovannantonio</i>	363
Nuovi studi sulla necropoli ellenistica a Nord di <i>Neapolis</i> . Pittura e architettura dalla documentazione digitale alla restituzione virtuale <i>Maria Amodio, Giuseppe Camodeca, Federico Caprioli, Carlo Leggieri, Norbert Zimmermann</i>	375
Una pittura di larario da Nora <i>Giorgio Rea</i>	393
Restaurer le fragmentaire : propositions suisses <i>Michel E. Fuchs</i>	401
Dalla didattica alla ricomposizione. Primi risultati del workshop sulle pitture frammentarie dal Macchiozzo di Villa Adriana <i>Mathilde Carrive, Francesco de Angelis, Stella Falzone, Marco Maiuro, Florence Monier, Paolo Tomassini</i> ...	417
Documentare, studiare, restituire la pittura antica. L'esperienza del LaRPA (2005-): risultati e prospettive <i>Antonella Coralini, Andrea Fiorini, Irene Loschi</i>	429
Digitale Aufnahme, Dokumentation und Auswertung von bemalten Wandputzbruchstücken / Registrazione digitale, documentazione e valutazione di frammenti di intonaco affrescato <i>Michael Ramsperger</i>	439
A journey into the Hades in the Hypogeum of Cerberus: The Spatial Augmented Reality experience <i>Donato Maniello, Valeria Amoretti</i>	447

3. MATERIALI E TECNICHE

L'esperienza del colore ad Arpi nella pittura parietale e vascolare. Tecniche, pigmenti e iconografie alla luce del restauro <i>Salvatore Patete, Claude Pouzadoux, Italo M. Muntoni, Annarosa Mangone</i>	459
Non solo pareti: la pittura su scultura <i>Sara Lenzi, Paolo Liverani, Susanna Bracci, Giovanni Bartolozzi, Donata Magrini, Roberta Iannaccone</i> ...	479
Pigment Analysis as Dating Tool at Oplontis Villa A <i>John R. Clarke, Regina Gee, Pietro Baraldi</i>	493
<i>Oplontis</i> , Villa A: uno studio sulla tecnica della pittura parietale <i>Renata Esposito, Giovanni Paternoster</i>	507
Indagini archeometriche sulle pitture murali di Grotta di San Biagio a Castellammare di Stabia <i>Pietro Baraldi, Giorgio Trojsi, Andrea Rossi, Vincenzo Sabini</i>	517
Sopravvivenze di blu egiziano nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno <i>Giorgio Trojsi, Federico Marazzi, Pietro Baraldi, Paolo Zannini, Andrea Rossi</i>	523
Soffitti di I secolo da Ostia: nuovi dati da contesti frammentari e spunti di riflessione <i>Martina Marano, Paolo Tomassini</i>	529

L'archeometria nello studio della pittura antica: nuovi dati da un vano affrescato dall'edificio a Est del foro di Nora <i>Federica Stella Mosimann, Michele Secco</i>	539
Archeometria della pittura parietale a Reggio Emilia: gli intonaci dipinti dallo scavo di Palazzo Mongardini <i>Annalisa Capurso, Pietro Baraldi, Paolo Zannini, Cecilia Baraldi, Stefano Lugli, Andrea Rossi, Giulia Tirelli</i>	549
Spathic Calcite and Marble in the Wall-Paintings of Roman Aquileia <i>Simone Dilaria, Monica Salvadori</i>	557
Aquileia, Casa delle Bestie ferite: nuovi frammenti di pittura parietale da riporti sottopavimentali <i>Monica Salvadori, Anna Favero, Michele Pacioni, Clelia Sbrilli, Luca Scalco</i>	567
Materiali e tecniche della pittura romana in Canton Ticino <i>Giovanni Cavallo, Iliaria Verga</i>	575
Les analyses croisées des peintures murales comme révélateur du chantier de décoration : la pièce 10 de la villa de Schieren <i>Arnaud Coutelas, Sabine Groetembril, Lucie Lemoigne, Jana Sanyova</i>	587
El vertedero de Blanes: un contexto privilegiado para el estudio de la decoración mural de Augusta Emerita desde una perspectiva multidisciplinar <i>Alicia Fernández Díaz, Gonzalo Castillo Alcántara, Francisco Javier Heras Mora, Macarena Bustamante Álvarez</i>	607
Técnicas, estilos y talleres en la pintura romana de Carthago Nova y su territorio. Un análisis interdisciplinar <i>Alicia Fernández Díaz, Gonzalo Castillo Alcántara</i>	631
Rojo cinabrio y azul egipcio en las pinturas del Noreste de Hispania <i>Carmen Guiral Pelegrín, Lara Íñiguez Berrozpe, Manuel Blanco Domínguez</i>	643
Las cornisas de estuco de época republicana en el valle medio del río Ebro <i>Carmen Guiral Pelegrín, Lara Íñiguez Berrozpe, Francisca Lobera Corsetti, Antonio Mostalac Carrillo</i>	665
Fragments de estuco en la villa romana de la Cocosa (Badajoz) <i>Lara Íñiguez Berrozpe, Jorge Tomás García</i>	673
Stuccowork, Plaster and Pigments at the Reception Area of Herod's Theater at Herodium <i>Lena Naama Sharabi</i>	681
Fragment Analyses from Khirbet Wadi Ḥamam (Lower Galilee) <i>Silvia Rozenberg</i>	697
Aiming for prevention and maintenance, not restoration <i>Andreina Costanzi Cobau</i>	701

TOMO II

4. CONOSCERE, CONSERVARE, COMUNICARE

Conoscere per conservare. Per una Carta del Rischio delle superfici parietali decorate del Foro Romano e del Palatino <i>Francesca Boldrighini, Federica Rinaldi</i>	715
Ricomporre e valorizzare: soffitti dipinti e in stucco dal Palatino e dal Foro Romano <i>Roberta Alteri</i>	729
Le pitture dell' <i>oecus</i> principale della Casa di Augusto a Roma <i>Enrico Galloccchio</i>	747
La Sala delle Maschere: un luogo in cui vedersi vedere <i>Agostino De Rosa, Antonio Calandriello</i>	757
TECT, una banca dati per la pittura antica. Un bilancio a otto anni dall'avvio del progetto e le sue applicazioni a Ostia, Pompei e nelle <i>Regiones VIII e X</i> <i>Monica Salvadori, Silvia Diani, Alessandra Didonè, Francesca Fagioli, Riccardo Helg, Angelalea Malgieri, Giulia Salvo, Clelia Sbrolli</i>	773
Frammenti di intonaco, frammenti di informazione. Studio e valorizzazione di pitture parietali dalle Terme del Sarno a Pompei <i>Clelia Sbrolli, Alice Pistolin</i>	791
Frammenti di decorazione parietale dal santuario di Apollo a Pompei: studio, ricerca e restauro <i>Chiara Emiri</i>	797
La pittura di Ercolano. Stato delle conoscenze e prospettive della ricerca <i>Francesco Sirano, Domenico Camardo, Mario Notomista</i>	807
Ri-vedere la pittura antica. Restituire leggibilità alle pareti dipinte di Ercolano <i>Antonella Coralini</i>	827
Gestire e conservare pareti dipinte ad una scala urbana: il campione ercolanese <i>Elisabetta Canna, Annunziata Laino, Fiorenza Piccolo</i>	849
Dal micro al macro e ritorno: quando un problema conservativo localizzato diventa responsabile di grandi cambiamenti <i>Annunziata Laino, Paola Matilde Pesaresi, Leslie Rainer</i>	861
La <i>Domus</i> della Donna Velata di <i>Urvinum Hortense</i> : studio preliminare e progetto di valorizzazione dei frammenti di pittura parietale <i>Benedetta Sciaramenti</i>	877
Pittura funeraria etrusca: un'indagine tra realtà e rappresentazione <i>Matilde Marzullo</i>	893
Oltrepassare. Paesaggi dell'aldilà nella pittura etrusca a Tarquinia <i>Gloria Adinolfi, Rodolfo Carmagnola, Maria Cataldi, Luciano Marras, Vincenzo Palleschi, Alfonsina Russo Tagliente</i>	909

5. RILETTURE E NUOVI DATI

Guirlandes et rinceaux peints dans le monde grec à l'époque hellénistique : typologie, techniques d'exécution et signification selon les contextes <i>Anne-Marie Guimier-Sorbets, Alain Guimier</i>	925
The painted Philosophers' Tomb in Pella and the Seven Sages mosaic from Pompeii: a Macedonian interpretation of a familiar theme <i>Olga Palagia</i>	941
Mani di pittori dalle necropoli di Paestum: il contesto di Spinazzo <i>Elvira Passaro</i>	951
Structural Division of Ancient Roman Wall Paintings (c. 200 BC – c. AD 100): An attempt to deal with problems of the Four Styles <i>Anu Kaisa Koponen</i>	961
Per un riesame del Primo Stile a Pompei tra pitture e pavimenti <i>Maria Stella Pisapia, Grete Stefani</i>	971
Architecture et décoration d'un premier étage : la <i>Caupona</i> di <i>Sotericus</i> à Pompéi <i>Marina Covolan, Ophélie Vauxion</i>	987
La fauna sulle pareti del <i>Sacrarium</i> del Tempio di Iside a Pompei <i>Michele Di Gerio, Alessia Fuscone, Daniela Di Maso</i>	995
Il paesaggio mitologico segue un modello? Osservazioni sulle pitture in Terzo e Quarto Stile <i>Sae Buseki-Endo</i>	1007
La decorazione parietale della villa romana di San Giovanni del Palco <i>Carmela Ariano</i>	1013
Pitture parietali dalla Cripta di San Felice Protovescovo di Nola <i>Laura Caso</i>	1023
Immagini da Stabiae: due frammenti di pareti dipinte e Antonio Canova <i>Domenico Camardo, Mario Notomista</i>	1029
Gli ambienti affrescati dell'Insula della Salita del Grillo presso i Mercati di Traiano a Roma <i>Massimo Vitti</i>	1043
La decorazione di un ambiente della <i>domus</i> di via Illica a Milano <i>Anna Maria Fedeli, Carla Pagani</i>	1057
La decoración pictórica del <i>tablinum</i> de la <i>domus</i> del Castro Chao Samartin <i>Olga Gago Muñiz</i>	1067
Die römischen Wandmalereifragmente aus den neuen Ausgrabungen im Bereich des Praetoriums der CCAA im Köln <i>Renate Thomas</i>	1075
<i>Iovia</i> (<i>Pannonia</i>): Wall Paintings of a Late Roman Palace Complex Preliminary report <i>Eszter Harsányi, Gábor Bertók</i>	1089
The Late Antique paintings in <i>Naissus</i> in its social, religious and archaeological context <i>Gordana Jeremic</i>	1097

Examples of decorative wall painting from ancient Myrmekion <i>Alexander Butyagin, Nadezhda Milikbina</i>	1107
Un paradigme de la méthode ? Le tombeau Feldstein à Kertch <i>Pascal Burgunder</i>	1117
Décorer en contexte rupestre et hypogée au Proche-Orient <i>Claude Vibert-Guigue</i>	1129

6. RISULTATI E PROSPETTIVE

Conclusion <i>Alix Barbet</i>	1153
Pareti dipinte, dal restauratore al pittore. Materialità e filologia dei cantieri <i>Antonella Coralini</i>	1155

Nella sezione Bibliografia in calce ad ogni contributo, l'ordine segue un criterio alfabetico e, nei casi di più lavori di un medesimo autore principale, si è data priorità al numero dei coautori e al criterio alfabetico.

I titoli con più di tre autori compaiono, nei testi, abbreviati con la menzione del solo autore principale seguita da *et al.*

Le fonti antiche sono citate, in forma abbreviata, in nota nei testi.

Per gli autori greci si è fatto riferimento a LSJ – The online Liddell-Scott-Jones Greek-Englis Lexicon (http://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/01-authors_and_works.html); per gli autori latini, al Thesaurus linguae Latinae – TLL (<https://thesaurus.badw.de/en/tll-digital/index.html>).

Per le riviste e le collane sono state utilizzate le abbreviazioni dell'*Archäologische Bibliographie* dell'Istituto Archeologico Germanico, oltre alle seguenti:

ANRW, Aufstieg und Niedergang der Roemischen Welt

BAR, British Archaeological Reports

BEFAR, Bibliothèque des Ecoles Archéologiques d'Athènes et Rome

CEFR, Collection de l'Ecole Française de Rome

CIL, Corpus Inscriptionum Latinarum

EAA, Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, I-VII e suppl., Roma 1958 ss.

LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

LTUR, Lexicon Topographicum Urbis Romae

MonPitt, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia

PPM, Pompei. Pitture e Mosaici, a c. di I. Baldassarre, I-X, Roma 1990-2003 (I, 1990; II, 1990; III, 1991; IV, 1993; V, 1994; VI, 1996; VII, 1997; VIII, 1998; IX, 1999; X, 2003).

PPM Disegnatori, La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX, Roma 1995.

PPP, Pompei. Pitture e Pavimenti: Repertorio delle fotografie del Gabinetto fotografico nazionale, I-IV, Roma 1981-1992 (I, 1981; II, 1983; III, 1986; Indici, 1992).

In tutti gli altri casi, il titolo è stato indicato per esteso.

Sono state inoltre utilizzate le seguenti sigle:

AFPMA, Association Française pour la Peinture Murale Antique

AIPMA, Association Internationale pour la Peinture Murale Antique

AIRPA, Associazione Italiana Ricerche Pittura Antica

MANN, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Pareti dipinte, dal restauratore al pittore. Materialità e filologia dei cantieri

Antonella Coralini

We should ... take materials seriously
(Tim Ingold, 2007, 14)

Coordinare e condurre in porto una raccolta di studi ricca di un centinaio di contributi è impresa che offre la preziosa occasione di confronto con i metodi e i risultati delle ricerche altrui su temi che è spinto a rivedere in nuove prospettive. Condividere almeno una parte di quelle riflessioni nella sede in cui sono maturate è doveroso. In un volume che è dedicato alle pareti dipinte e ai loro cicli di vita, dallo scavo alla valorizzazione, e in cui tanta parte hanno i materiali, fra verifiche autoptiche, azioni diagnostiche e interventi di conservazione e restauro, sembra utile riservare spazio ad un tema che, in filigrana, percorre tutta la raccolta: il ruolo della materialità nelle vite, antiche e moderne, delle pareti dipinte e nella loro economia¹. Per farlo, si è scelto di adottare una prospettiva inversa, dalla valorizzazione allo scavo, e da questo al cantiere antico – con un percorso a ritroso coerente con la natura del lavoro dell’archeologo (e del restauratore), prendendo in esame un campione di particolare complessità, dalla vita moderna non meno articolata di quella antica. Rileggere la pittura antica attraverso la

lente della materialità, caso di studio le pareti dipinte del mondo romano, richiede di integrare il *product-oriented approach* con un *material-oriented approach*², mettendo al centro dell’attenzione l’evidenza tangibile nelle sue diverse manifestazioni (materie prime, condizioni fisiche, strumenti, semilavorati, prodotti finiti) e, dal cantiere in poi, le tecniche di intervento, quali componenti attive, queste e quella, di un sistema produttivo e economico e non solo come veicoli dell’agire umano. Mentre il progetto di cui fa parte si propone un’indagine sistematica ad ampio spettro geografico e cronologico, questo contributo la applica ad un singolo contesto, ma comuni sono le linee di azione: collazione e revisione dei dati già disponibili in letteratura; riesame sistematico di tutte le fonti, primarie e secondarie; analisi integrata e transdisciplinare dell’evidenza materiale dei casi di studio. Tutte sono funzionali al conseguimento dell’obiettivo intermedio: nel progetto, creare un *dataset* omogeneo, che aiuti il ricercatore a superare il metodo per estrapolazione che prevale nella letteratura sul tema; nel contributo, mettere in

1 Questo contributo ha le sue radici in una proposta progettuale – PICTA – presentata nel dicembre 2021, nel quadro della prima edizione della linea FIS (Fondo Italiano per la Scienza): *Materiality, Economics, and Culture in Antiquity: Technoscapes and Networks of Roman Painting*. Non ne riproduce il testo, che resta inedito, ma ne condivide alcune linee di base, con *focus* sulla sola pittura parietale (laddove, invece, il progetto FIS riguardava l’intero sistema dei supporti della pittura nel mondo romano), come si conviene alla sede di pubblicazione. In ragione della complessità del tema, oltre che della natura composita della base di dati da utilizzare, il progetto prevedeva la partecipazione di un’*équipe* transdisciplinare, formata da colleghi dell’Ateneo di Bologna che hanno creduto nell’idea e hanno confermato la loro disponibilità a fornire un proprio contributo, nell’eventualità che si reperissero i fondi necessari per la sua realizzazione nella scala prevista. Nell’auspicio che questo obiettivo possa essere raggiunto quanto prima, colgo l’occasione per rinnovare il mio grazie a tutti loro: Anna Bellodi Ansaloni, per le fonti giuridiche; Luca Ciancabilla, per le tecniche artistiche; Lucia Floridi, per le fonti letterarie e la tradizione dell’antico; Maria Teresa Guaitoli, per la museografia; Rocco Mazzeo, per la chimica dei materiali; Nicola Santopuoli, per la diagnostica e il restauro. Quanto viene presentato in queste pagine è il risultato del lavoro individuale di chi scrive.

2 Come ho già in più sedi evidenziato (p.es., CORALINI 2020b), facendo ricerca nelle scienze umanistiche, dove comunque anche la nostra riesce a non abdicare al ruolo di lingua scientifica ufficiale, si sperimenta spesso come il lessico italiano non sempre offra soluzioni in grado di mantenere la forza espressiva che un termine tecnico ha nella cultura in cui quel concetto ha trovato quella definizione. Ne consegue che in più casi la soluzione migliore, adottata ove necessario anche in queste pagine, sta nell’utilizzare quei termini tecnici nella forma originale, anche per rispetto della cultura che ha prodotto quell’approccio, o del contesto che lo ha accolto.

evidenza la materialità del suo caso di studio³. Processo che, come si vedrà nelle pagine che seguono, ha condotto a riaprire la discussione su alcuni aspetti della tecnica esecutiva, fra produzione, reimpiego e restauro, antico e moderno, e sui materiali utilizzati nelle diverse tappe della vita dei manufatti.

Quel caso di studio si colloca all'intersezione fra due percorsi di ricerca – quello cui appartengono queste pagine, sulla materialità della pittura antica, ed uno precedente, oggetto il campione vesuviano – che condividono più temi: il **contesto**, in tutte le sue declinazioni, materiali e immateriali, dal progetto alla ricezione; fra queste, il **cantiere**, nelle sue varie forme; la **lettura al plurale**, in grado di coniugare l'attenzione per le linee comuni con quella per le soluzioni contingenti, a scala di sito o di comparto regionale; il **ruolo dell'archeometria** nel rinnovato interesse per la materialità, crescente sì, ma non ancora sufficiente per una adeguata valorizzazione del potenziale dell'evidenza fisica⁴. In comune i due percorsi hanno anche il metodo di lavoro, fondato sulla verifica diretta dell'evidenza materiale, la revisione della *vulgata* e il confronto costante con l'evoluzione teorica della disciplina. Coerenti con quell'indirizzo, le pagine che seguono concentrano l'attenzione su due componenti chiave dell'economia delle pareti dipinte (nel mondo romano e non solo): i materiali, e la **materialità**, da una parte; dall'altra, il **cantiere**, quale forma di contesto che meglio si presta all'analisi delle vite dei manufatti in una prospettiva di lunga durata.

I. *Materiali e materialità*

I.1. *Manufatti e materiali: fortune dell'approccio tecnico allo studio delle pareti dipinte del mondo romano*

Anche per la pittura antica lo stato attuale degli studi è caratterizzato dall'intreccio di più approcci,

coprotagonisti, oltre all'archeologia contestuale, le archeologie della produzione e dell'economia e i *New Materialisms*⁵. È il risultato del capitolo più recente della storia delle ricerche su quest'arte applicata, che da oltre mezzo secolo ha visto progressivamente affiancarsi all'approccio storico-artistico e all'analisi formale e stilistica una rinnovata attenzione per le componenti tangibili e gli aspetti tecnici del processo produttivo, oltre che per i contesti fisici di cui i manufatti facevano parte. In questo contesto l'archeometria ha assunto un ruolo sempre più importante, sia sviluppando procedure aggiornate nei metodi e nelle tecniche⁶, sia arricchendo in maniera sostanziale la letteratura scientifica. Fra gli anni Ottanta e Novanta, nello stesso periodo in cui si affermava anche l'interesse per la *social life* della pittura⁷, convegni e pubblicazioni riportavano al centro dell'attenzione l'importanza del contributo delle scienze esatte e della collaborazione fra archeologi e restauratori: nel 1987 la rivista PACT dedicava un numero monografico alla datazione e caratterizzazione delle pitture parietali; nel 1990 nella raccolta di studi *Pigments et colorants* una parte specifica era riservata all'antichità; nel 1997 vedevano la luce gli atti del convegno che si era tenuto a Friburgo nell'anno precedente, *Roman Wall Painting, Materials, Techniques, Analysis and Conservation*, in cui archeologi, archeometri e restauratori si confrontavano nella definizione di un linguaggio comune⁸. Nel medesimo anno, con la mostra *Du peintre au restaurateur* Alix Barbet e Claudine Allag proponevano anche al grande pubblico i modi e risultati di un lavoro già da tempo condiviso con la comunità scientifica⁹. Nel 1995, nel frattempo, gli atti della tavola rotonda *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano* avevano aperto la discussione sul tema dell'organizzazione del lavoro nell'industria della pittura parietale di età romana¹⁰. Nel successivo quarto di secolo, la letteratura sui processi produttivi e sull'archeometria delle pareti dipinte ha conosciuto un ulteriore sviluppo. Importanti passi in avanti sono stati fatti dall'approccio

3 Sulla necessità di resistere a questa tentazione, ALLISON 1995, 106.

4 Sui problemi di lettura del campione vesuviano, CORALINI 2021a, con bibliografia. Sui contesti e sui cantieri, 2021b e 2023; sulla lettura al plurale, 2020b; su archeometria e materialità, 2021c.

5 Sui *New Materialisms*, per un'introduzione, COLE, FROST 2010; con *focus* sull'archeologia, WITMORE 2010; sulle relazioni con gli altri approcci alternativi all'antropocentrismo, FERRANDO 2013; sugli sviluppi successivi, oltre la *thingification*, GOVIER, STEEL 2021.

6 Per la definizione di archeografia – quale insieme delle discipline volte a rappresentare l'evidenza materiale di interesse archeologico, CORALINI 2009b, 26. Sullo stato dell'arte dell'archeometria, 2021c.

7 Così LEACH 2004 e NEWBY 2005. Sullo stesso tema, anche PERRIN 1989, 1997 e TYBOUT 2001.

8 DÉLAMARE, HACKENS, HELLY 1987; BÈARAT *et al.* 1997.

9 Rispettivamente, BARBET, ALLAG 1997 e ALLAG, BARBET 1972.

10 MOORMANN 1995.

tecnico soprattutto nelle ricerche sulla composizione del *tectorium* e della *palette* di colori¹¹. Contestualmente, il lavoro di documentazione, studio e restituzione delle decorazioni è diventato una disciplina con un suo nome proprio, *toichographologie*¹².

Nella relazione fra archeologia e archeometria, dopo i grandi progressi nelle tecniche analitiche e nei risultati, due sono le sfide più importanti per il progresso della ricerca: mettere a punto un linguaggio comune, in cui l'archeologo sappia porre domande sostenibili e il chimico (o il fisico, o il petrografo) riesca a dare risposte fruibili, e funzionali alla ricostruzione storica, il primo¹³; intraprendere una lettura d'insieme dell'enorme mole di dati già presente in letteratura, il secondo.

Se oggi può considerarsi una conquista consolidata l'aver riconosciuto alla pittura parietale romana la natura di produzione artigianale, con una sua identità procedurale e economica, non sempre, non solo e non necessariamente dipendente dalle scelte della committenza, nel raggiungere quel traguardo ha avuto un ruolo importante la sinergia fra le due discipline. Traducendo in prassi la consapevolezza di come "painting is more than details, or a repetition of a theme, it is about composition, color and light, about depth, surface treatment, and technical capacity"¹⁴, archeologi e archeometri hanno recuperato e aggiornato una prospettiva che era già stata sperimentata nella prima fase della storia degli studi sulla pittura antica, nel modo di interrogare le fonti: dalla parte dei manufatti, alla riscoperta delle loro *chaîne opératoires*, nell'accezione più ampia della formula¹⁵.

L'esigenza di dare voce alla componente fisica delle pareti dipinte del mondo romano ha, infatti, radici remote¹⁶. Sin dalla metà del Settecento i modi della loro

esecuzione, così come la natura dei materiali utilizzati, sono infatti stati oggetto di numerosi studi e sperimentazioni, con un dibattito che ha visto molto attivi, accanto a storici dell'arte e archeologi, anche specialisti delle scienze esatte e del restauro¹⁷. In quella prima fase, l'interesse per un approccio tecnico è documentato anche nell'ambiente dell'Accademia Ercolanese, con il manoscritto dedicato nel 1756 dall'Abate Ferdinando Galiani alle *Pitture antiche che si conservano nella Real Villa di Portici*, con una densa sezione "Del dipingere sopra muro usato dagli antichi, e della maniera che lo facevano"¹⁸. Nei decenni successivi si afferma la consuetudine alla collaborazione fra antichisti e chimici, finalizzata non solo ad indagare materiali e tecniche utilizzati nel processo creativo antico, ma anche ad accertare lo stato conservativo e le cause del degrado dei manufatti e a mettere a punto strategie e metodi d'intervento¹⁹.

Nella seconda metà dell'Ottocento è la scuola tedesca, con Wolfgang Helbig e August Mau, a riservare grande attenzione, seppur con diversa prospettiva, ai materiali e alle tecniche. Delle due monografie di Helbig sulla pittura parietale romana della regione campana, è alla prima (*Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, 1868) che si deve un importante contributo anche allo studio dell'evidenza materiale delle pareti dipinte²⁰. Non tanto con il suo catalogo per soggetti dei 'quadri' figurati noti all'epoca, che pure resta preziosa fonte di dati per molti esemplari oggi non più conservati o difficilmente leggibili, quanto con la sua ricca premessa tecnica (*Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung*), affidata con scelta felice a Otto Donner, archeologo e storico dell'arte ma anche pittore e restauratore²¹. Fon-

11 Per una sintesi, CAVALIERI, TOMASSINI 2021a, BARBET 2021a e SALVADORI, SBROLLI 2021, 5-6; con *focus* sul campione vesuviano, CORALINI 2021c. Per i *tectoria*, FRIZOT 1975, COUTELAS 2009 e FRECCERO 2018. Per i pigmenti, dopo le sintesi di FRIZOT 1982 e BÉARAT 1997, ha visto la luce una folla di presentazioni di singoli casi (CORALINI 2021c, 85-88). Su aspetti specifici, più di recente, oltre ai contributi raccolti nel numero monografico 2021-2022 della rivista *Archaeological and Anthropological Sciences*, in particolare, sui pigmenti, ACETO 2021, GLIOZZO 2021, GLIOZZO, BURGIO 2022, GLIOZZO, IONESCU 2022, MASTROTTEODOROS, BELTSIOS 2022, e, sulle malte, GLIOZZO, PIZZO, LA RUSSA 2021 e ŠVARCOVA *et al.* 2021; sui leganti organici, anche CASOLI 2021.

12 VANNIER 2014, di presentazione della proposta dell'AFPMA. Per una posizione critica, LING 2015.

13 CORALINI 2021c, 89 ss.

14 FRECCERO 2019, 131.

15 In questa direzione, già i contributi raccolti in LEPINSKI, MCFADDEN 2015.

16 Per una sintesi, sui metodi della ricerca sulla pittura parietale romana, LORENZ 2015 e 2023.

17 Per il Settecento, D'ALCONZO 2020. Per il periodo a cavallo fra fine Ottocento e inizi Novecento, PRISCO 2013.

18 D'ALCONZO 2020, 324-329.

19 RORRO 2003.

20 FRÖHLICH 2011.

21 Ivi, 2011, 164-165. Il lavoro, oltre che unitamente al catalogo di Helbig (DONNER 1868), fu pubblicato in forma anche indipendente, nell'anno successivo (DONNER 1869).

date su un'attenta revisione autoptica dell'evidenza fisica *in situ* e in museo, e forti della formazione pluridisciplinare e anche empirica del loro autore, le dieci sezioni affrontano tutti gli aspetti del ciclo di vita della pittura parietale romana, dalla produzione alla conservazione moderna. Allo stato dell'arte sulla tecnica esecutiva (I-IV), segue l'accurata disamina delle caratteristiche tecniche delle pareti dipinte, in una prospettiva di lunga durata, dagli interventi antichi sino a quelli moderni, senza trascurare la *vexata quaestio* dei 'quadri' su intonaco realizzati in differita rispetto all'esecuzione della parete, e delle evidenze materiali interpretabili – con molte riserve da parte del Donner – come indizi dell'uso in antico di *picturae ligneis formis inclusae* e di *picturae excisae* (V-VI)²². Completano la premessa le sezioni dedicate alla discussione delle prove dell'uso della tecnica dell'affresco nelle pareti dipinte di Pompei (VII) e alle analisi chimiche (VIII), una sintesi dei risultati delle ricerche (IX) e una serie di osservazioni sui differenti modi di trattare e conservare le pareti dipinte antiche (X). Seppur raramente menzionato nella letteratura successiva²³, il contributo di Donner – che ebbe peraltro l'occasione di lavorare su un'evidenza materiale di qualità decisamente superiore alla media di quella oggi disponibile, in quanto meno inquinata da interventi moderni – ha segnato una tappa di grande importanza nella storia dell'approccio tecnico allo studio della pittura antica. Con il catalogo che lo segue, a cura di Helbig, compone un riuscito lavoro a due mani, in cui attenzione ai materiali e alle tecniche e approccio storico-artistico convivono in buon equilibrio²⁴.

Tre lustri più tardi, nella *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* (1882) di August Mau l'interesse per le caratteristiche e le condizioni fisiche dei manufatti si traduce soprattutto nell'attenzione, ancor più che per la tavolozza dei colori, per le relazioni fra strutture e rivestimenti e contenitori e decorazioni, che è ancora oggi la parte più fertile dell'eredità intellettuale del padre della classificazione cronotipologica degli "stili pompeiani"²⁵.

Lo scenario cambia nella prima metà del Novecento, quando la sinergia fra approccio storico-artistico e approccio tecnico perde vigore e i due percorsi prendono direzioni diverse: da una parte, archeologi e storici dell'arte, con gli studi sulle relazioni della pittura parietale con la lezione dell'arte greca e sul riconoscimento dei pittori²⁶, prima, e poi, dalla metà del secolo, con quell'*Iconological Turn* che fra gli anni Cinquanta e Settanta ha avuto il suo maggiore protagonista in Karl Schefold e che tuttora domina la scena della ricerca²⁷; dall'altra, a mantenere vivo l'interesse per materiali e tecniche, gli specialisti delle scienze esatte, fra i quali Selim Augusti si distingue sia per produttività sia per la longevità della sua influenza anche in campo archeologico e storico-artistico²⁸. Nel decennio successivo, quell'attenzione alla sinergia fra decorazione e spazio costruito che aveva caratterizzato il lavoro di August Mau si ripropone e si consolida, diventando un asse costitutivo dello studio dei contesti dipinti, il cui esito più recente consiste nell'applicazione della *Spatial Visual Analysis* anche agli insiemi di pareti dipinte²⁹. Contestualmente si sviluppa il filone di ricerca sui modi della produzione e sull'organizzazione del lavo-

22 DONNER 1868, LXVI-LXXI. Sullo stesso tema, a partire dal caso del tablino della Casa di Marco Lucrezio (IX 3, 5), anche DONNER 1899, e, *infra*, paragrafo II.2.1.

23 Fra le eccezioni, VAN BUREN 1938, 76; BARBET, ALLAG 1972, 956; BOLOGNA 2023, 349 nota 22.

24 Come Th. Froehlich ha ricordato (2011, 163), premessa tecnica e parte documentaria sono le uniche parti sopravvissute, nella versione definitiva della monografia, del progetto originario dell'opera, che, così come messo a punto negli anni 1863-1864, prevedeva un unico autore, Helbig, e una struttura in quattro parti, con un primo capitolo sulla tecnica di esecuzione, un secondo sulla classificazione delle pitture, un terzo sulla storia della pittura ellenistica e un quarto costituito da un indice e da un catalogo.

25 BRAGANTINI 2014, 17. Sul ruolo cruciale della sua attenzione all'insieme della decorazione parietale nella messa a punto dalla sua proposta tassonomica e cronologica, JONES 2019, 40-45.

26 RODENWALDT 1909; PFUHL 1923; RIZZO 1929 e LIPPOLD 1951, per il primo indirizzo di ricerca; RICHARDSON 1955, per il secondo.

27 SCHEFOLD 1952, 1957, 1962, *inter alia*. Fra i contributi più recenti, ROMIZZI 2006 (programmi decorativi di Terzo e Quarto Stile); HODSKE 2007 (sugli aspetti quantitativi e distributivi dei quadri di tema mitologico); LORENZ 2008 (sulle immagini del mito nel repertorio della pittura parietale); SALVADORI 2017 (pitture di giardino); SALVO 2018 (*pimacothecae*, reali e virtuali); JONES 2019 (forme e funzioni dei 'quadri' dipinti sulle pareti).

28 AUGUSTI 1967 e, *inter alia*, anche 1950, 1959.

29 Dopo il brillante saggio di Daniela Scagliarini Corlàita sulle relazioni fra spazio e decorazione nella pittura pompeiana (1974-1976), il filone di ricerca ha visto particolarmente attiva la scuola francese, con progetti e pubblicazioni dedicati al tema *Décor et architecture*, fra cui *Décor et architecture en Gaule* 2010, e, per la collana *Pictor*, BOISLÈVE, DARDENAY, MONIER 2014. Per la *Spatial Analysis*, ANDERSON 2023, 204-219.

ro, in cui hanno grande spazio i tentativi di riconoscere nella superficie dipinta tracce interpretabili come indicatori di bottega, o anche di mani di *pictores*, e che è tuttora molto attivo³⁰. Vent'anni fa, agli inizi del nuovo millennio, il *Material Turn* ha impresso, come si è detto, nuove energie all'approccio tecnico. Che dalle sue prime manifestazioni ad oggi, in quasi tre secoli di vita, la letteratura dedicata agli aspetti tecnici della pittura parietale ha prodotto un *dossier* molto ricco e vario. Non poco lavoro resta ancora da fare, tuttavia, per l'indagine della formazione, fra antico e moderno, dei contesti dipinti, e, soprattutto, del ruolo in quel processo svolto dai materiali e dalle tecniche, oltre che dagli attori umani (maestranze, committenti e fruitori) a vario titolo coinvolti. Anche come esito del *Material Turn* dei primi anni Duemila, è oggi fuor di dubbio che anche la pittura parietale romana va indagata come risultato dell'*entanglement* fra due forme di *agency*, degli uomini e delle cose. Delle due, solo la prima può dirsi estesamente studiata, mentre la seconda attende di vedere condotto un esame sistematico delle sue manifestazioni e indagato il suo ruolo nell'economia delle pareti dipinte.

Molta attenzione per la *material evidence*, poca per la *material agency*: questo, in relazione alla materialità, è lo stato della ricerca sulle pareti dipinte del mondo romano. La situazione non è molto diversa da quella che Christopher Tilley descriveva nel 2007 per la letteratura archeologica in generale: molti contributi sull'evidenza fisica di casi specifici, pochi tentativi di applicare alla ricerca su questi manufatti la categoria di *materiality* (o, se si preferisce evidenziare la pluralità delle manifestazioni possibili, *materialities*), indagando

do la *material agency*³¹. Non sarà inutile, di conseguenza, anche per chiarire ulteriormente in quale contesto, teorico e applicativo, si inseriscano questo contributo e il progetto da cui nasce³², e che cosa si intenda, in entrambi, per "materialità".

I.2. *Materialità e archeologia*

L'accezione che qui si adotta per materialità è quella più ampia, che non si esaurisce nella *material evidence*, "the physical and/or visual qualities of an object"³³, ma comprende anche la *material agency*, che, nella prospettiva della ricostruzione storica ne costituisce la componente di maggior interesse³⁴. La *materiality*, che riguarda le relazioni *subject-object*, le "social lives" delle cose "in relation to the social life of persons", entra in gioco, infatti, quando oggetto di indagine è la "social significance" delle cose, "in both the past and the present", in luogo della "brute" consideration of materials³⁵. La conoscenza di questi ultimi, nelle loro due forme, "materials made (artefacts) or encountered (unaltered materials)", resta comunque base indispensabile³⁶, come ricorda l'invito al ritorno ai materiali in questo contributo compare in epigrafe: non si può indagare la *material agency* – ovvero il ruolo sociale dei materiali e delle loro proprietà – senza un accurato studio tecnico della *material evidence*³⁷. Relazionale e processuale³⁸, la *materiality* si differenzia anche in questo dalla *material culture*, "the results or leftovers from intentional and unintentional human practice that can be interpreted contextually"³⁹. La categoria della *materiality*, oltre a non essere antropocentrica, è molto più ampia: non tutte le sue manifestazioni possono rientrare nella *material culture*, in quanto "most things

30 Sulle botteghe, o officine, oltre agli atti del già citato colloquio AIPMA, si è distinto per numero di contributi Domenico Esposito (2007, 2009, 2010, 2011, 2016, 2017). Sui *pictores*, oltre a RICHARDSON 1955 e 2000, più di recente GRIMALDI 2021a.

31 TILLEY 2007, 16. Così anche Carl Knappett nel 2014 (4705): "Theoretical debates concerning the temporality and spatiality of materiality have still not been much worked through with detailed archaeological case studies." Per l'uso del plurale, *materialities*, FAHLANDER 2008. In generale, sul *practicing materiality* nella ricerca, VAN DYKE 2015, e, con particolare riguardo all'archeologia, JOYCE 2012.

32 Sul progetto, nota 1.

33 Così, per esempio, O'CONNELL 2022, 158 nota 2, sui tendaggi nella pittura parietale romana.

34 Lo stesso *Posthumanism*, nel proporre di superare l'antropocentrismo dominante nella ricerca scientifica, valorizza l'*agency of non humans* non come alternativa all'*agency* umana, ma come suo complemento, WEBB, SELSVOLD 2020). Sulle relazioni, e differenze, fra *Posthumanism* e *New Materialisms*, FERRANDO 2013.

35 TILLEY 2007, 17-18. Su analoghe posizioni, Carl Knappett (2007, 15), per il quale la *materiality* "may be a useful way of understanding the conjunction or intersection of the social and the material, without the former swallowing the latter", e Ian Hodder (2011, 2012), che la considera il risultato dell'*entanglement* delle cose (o, se si adotta la distinzione proposta da Chris Gosden, 2014, di *objects and things*) con le persone e fra di loro. Sulla *materiality*, anche JOYCE 2012 e WATTS 2018.

36 TILLEY 2007, 18.

37 INGOLD 2007, 14.

38 KNAPPETT 2014, 4700-4701 (4700: "It does have the distinctive advantage of conveying process, the ongoing dynamic of human-artifactual relations").

39 FAHLANDER 2008, 129. Sulle declinazioni del concetto di *material culture*, in prospettiva diacronica, COOPER 2020.

that can be classified as material culture are often materialities, but the latter concept embraces a far greater variety of material things and substances”, che possono “often play crucial, although often sublime, roles in social development by just being there”⁴⁰. E’ in ragione di questo loro ruolo attivo nel quadro sociale che alle *material entities* (*landscapes, technologies, artifacts, things* ...) può essere riconosciuta una specifica *agency*⁴¹. In altri termini, se la *material evidence* può esistere indipendente dall’*human agency*, non così è per la *material agency*.

Per comprendere il ruolo della *materiality* nella costruzione della realtà antica, un contributo importante può venire – come ha ben mostrato il progetto *Tracing Networks: Craft traditions in the ancient Mediterranean and beyond* dal *network thinking*, attraverso un’analisi dei *knowledge networks* focalizzata sulle tecnologie, sui i materiali e sui modi del loro *entanglement* con gli altri agenti dei sistemi di cui facevano parte⁴². In tale prospettiva ha un ruolo cruciale, nello studio dei manufatti, l’indagine della *chaîne opératoire* in senso lato, quale somma di “all technological and social elements of a specific commodity from the procurement of raw materials to the finished item and extends further into its distribution and subsequent socio-cultural biography”. In questo modo, infatti, “Thinking through all steps of production needed from raw material to finished object, steps that are not apparent through the archaeological record may be interpolated and choices and pathways identified”. L’esame dei materiali utilizzati, così come l’indagine dei “technical systems”, contribuisce a “understand social systems in a wider sense, in particular relationships and networks that are brought into being through the various steps of making things”⁴³.

Con poche eccezioni, fra cui quella ora citata, un disallineamento evidente continua, tuttavia, a separare *materiality theory* e *materiality research*⁴⁴. Restano

rari, soprattutto nell’ambito dell’archeologia classica, i progetti finalizzati all’analisi del ruolo della *material agency* in specifici casi di studio, più o meno estesi nel tempo e nello spazio. In quel piccolo gruppo, ancor meno sono tematicamente prossimi a questo contributo: oltre a due raccolte di studi, di cui la più recente - *Materiality in Roman Art and Architecture* (2022) affronta decisamente la questione⁴⁵, mentre l’altra, di poco precedente, *Beyond iconography. Materials, Methods, and Meaning in Ancient Surface Decoration* (2015), lo fa più discretamente, anche due monografie: di Amalie Skovmøller sull’uso del colore nella ritrattistica romana (2020)⁴⁶, e, caso di studio i manufatti litici, di Sander Müskens (2017) sugli *Aegyptiaca* nel mondo romano, riesaminati a partire dai materiali e dalle loro proprietà fisiche, nell’intento di chiarire non “what objects mean”, ma “how objects were used, and which characteristics determined how they functioned”⁴⁷.

Per la strategia di analisi da adottare nella *materiality research* orientata alla valorizzazione della *material agency*, un modello che sembra prestarsi ad interessanti applicazioni anche per la pittura parietale romana è offerto dal “microarchaeological approach” sperimentato negli studi di preistoria: una serie di studi indipendenti su “patterns and regularities of materialities in time and space”, volti a individuare le similarità e le differenze di specifiche pratiche, costruisce la base per le ipotesi di ricostruzione (*fictio*) della realtà antica oggetto di indagine⁴⁸. Anche questa *microarchaeology* – al pari della sua omonima, ma non omologa, che ha il suo oggetto di interesse nel *record* archeologico microscopico – promette di dare un contributo importante allo studio della materialità della pittura, a supporto dell’azione più necessaria, l’implementazione (nel senso di ampliamento, riorganizzazione, condivisione) del *dataset* della *material evidence*⁴⁹.

40 FAHLANDER 2008, 130-131.

41 KIRCHHOFF 2009; FOXHALL 2021a.

42 REBAY-SALISBURY, BRYLSBAERT, FOXHALL 2014, 1: “Materiality—the properties, affordances, functions and styles of different materials—is intrinsically linked to the way in which knowledge flows and technologies are transmitted.

43 Ivi, 1-2.

44 WATTS 2018.

45 HAUG, HIELSCHER, TAYLOR LAURITSEN 2022; BUSEN 2022; LEPINSKI, MCFADDEN 2015.

46 SKOVMOELLER 2020.

47 MÜSKENS 2017, 30.

48 FAHLANDER 2008, 138-139.

49 WEINER 2010.

I.3. *Materialità della pittura parietale romana: percorsi in fieri*

Se *material evidence* e *material agency* sono le due componenti della materialità, nello studio di questo approccio tecnico e approccio storico devono procedere in sinergia. Per la pittura parietale romana, le due strade sono ancora separate e fra i due percorsi sussiste, come si è detto, un forte *décalage*, che vede il primo prevalere di gran lunga. Nella prassi della ricerca, a fronte dei consistenti progressi nella conoscenza della *material evidence*, l'interesse per il ruolo della *material agency* fatica a farsi strada. Anche nei rari lavori che la indicano come oggetto di interesse, la *materiality* appare intesa solo come “the physical and/or visual qualities of an object”, e non come “the properties, affordances, functions and styles of different materials”⁵⁰. Allo sviluppo degli studi sulla *agency* delle cose potrebbero essere di sicuro aiuto ulteriori progressi nell'approccio tecnico, fra archeometria e restauro. Una delle linee di sviluppo più promettenti riguarda le fasi post-antiche dei manufatti: l'indagine della *chaîne opératoire*, che, oltre ad aver visto sino ad ora prevalere l'interesse per l'*human agency*, si è quasi sempre arrestata al prodotto finito, deve estendersi alle fasi successive della biografia dei manufatti, non solo socio-culturale, ma anche materiale.

I.3.1. *Material evidence: dati e domande di ricerca*

La proliferazione di dati è la manifestazione più evidente degli esiti del *Material Turn* negli studi sulla pittura antica. Le indagini sull'evidenza materiale – sulla composizione delle malte e degli intonaci, sulle tecniche di realizzazione dell'ornato, sull'*instrumentum pictoris*, sui pigmenti e sui colori⁵¹ – hanno prodotto un'enorme mole di informazioni che attende di essere utilizzata per valutare come il contesto fisico – la disponibilità di materie prime in loco, l'esistenza di reti commerciali che potevano garantire materiali di

importazioni, la presenza di centri produttivi – poteva determinare le scelte degli attori umani. L'impresa, non facile in sé, è resa ancora più complessa dall'esistenza di una letteratura sempre più ricca e varia, che ha moltiplicato le occasioni di confronto e verifica, ma ha anche reso facile smarrire l'orientamento⁵². In una bibliografia in rapida espansione sono rari i progetti coordinati di media e lunga durata, mentre abbondano i lavori puntuali ed episodici, legati ad esigenze specifiche e contingenti, spesso di singoli ricercatori e non di *équipes* transdisciplinari.

Rispetto all'agenda della ricerca che Alix Barbet delineava oltre un quarto di secolo fa (1995), nel tirare le somme della tavola rotonda sulle botteghe dei pittori, molta strada resta ancora da fare, nella direzione di un'indagine sistematica dei processi tecnici di produzione, e manutenzione, dei manufatti pittorici⁵³. Rimane quindi valido il monito con cui Penelope Allison concludeva, nello stesso anno e nella stessa sede, le sue riflessioni sul tema dell'organizzazione del lavoro dei pittori romani: “a loos combination of textual anecdote with isolated observations in disparate paintings to form generalisations about all roman painting over some 600 years and a vaste empire is not appropriate”⁵⁴.

A titolo di esempio: per la prima vita di un contesto dipinto, l'analisi dei *tectoria* e dei rivestimenti pittorici può offrire informazioni importanti sulla gestione del cantiere e sulle pratiche di *atelier*, come Yves Dubois ha ben dimostrato per la villa romana di Urba⁵⁵. Se per questo caso specifico si può affermare, grazie ad un'indagine estensiva ed intensiva a scala di singolo sito, che nella scelta dei materiali criterio dominante era stato il ricorso alle risorse naturali di più facile reperibilità, con un ricorso molto ridotto all'acquisto di materiali di maggior pregio e prezzo, perlopiù di importazione (quali, per esempio, i pigmenti rari), massima cautela si impone nel trasformare quelle che sono le conclusioni

50 Rispettivamente, O'CONNELL 2022, 158 nota 2, e REBAY-SALISBURY, BRYBAERT, FOXHALL 2014, 1.

51 Per citare solo i lavori fondanti, restano lavori di riferimento, per il *tectorium*, COUTELAS 2003 e 2009; per i pigmenti, DÉLAMARE, HACKENS, HELLY 1987, *Pigments et colorants* 1990, BÉARAT *et al.* 1997; per le tecniche di preparazione, ALLAG, BARBET 1972. Per l'impostazione del problema, BARBET 1995.

52 CORALINI 2021c. Vale anche per la situazione attuale quello che nel 2010 Christina A. Salowey (2010) scriveva nel recensire il lavoro di Ioanna Kakoulli (2008) su tecniche e materiali della pittura greca: “Many studies have been completed but have been buried in the pages of journals that classicists and ancient art historians rarely browse ... or the proceedings of international symposia that many libraries do not carry. Even if one should come across these technical studies, the specialized jargon and required scientific documentation and notation could be forbidding to a non-specialists”. Fra i lavori recenti che hanno proposto revisioni critiche, si segnala per ampiezza e impegno SCHEIBLER 2017, per una storia dell'uso del colore nel mondo classico.

53 BARBET 1995, 78.

54 ALLISON 1995, 106.

55 DUBOIS 2016, in particolare 120-155.

per una singola situazione in un dato valido per altre o per un campione molto più esteso nel tempo e nello spazio. Per sfuggire a questa tentazione, il primo passo da compiere sta nel rivedere e riordinare il *dataset* già disponibile, attraverso due principali linee di azione: la comparazione delle tecniche d'indagine e dei risultati; la mappatura dei dati e l'elaborazione di carte di distribuzione.

1.3.2. *Material agency* ?

Anche nelle more di questo ulteriore progresso, il ritorno ai dati primari, e *in primis* all'evidenza fisica, ha comunque già posto le basi perché, nello studio delle pareti dipinte, l'attenzione per la materialità possa estendersi dall'acquisizione dei dati ad una loro interpretazione storico-archeologica attenta alla *material agency*. "People make objects, but objects make people"⁵⁶: questa consapevolezza, che per altre classi di manufatti e altri casi di *mass-production* ha già dato importanti risultati nella ricerca sul mondo romano⁵⁷, va applicata anche allo studio della pittura parietale e all'archeologia della sua produzione e della sua economia. Obiettivo, valorizzare la *thingness* delle pareti dipinte quale soggetto di una specifica *agency* (di materiali, strumenti, manufatti e contesti fisici), di importanza almeno pari a quella umana (di artefici e committenti, produttori e fruitori).

In tale prospettiva ha un ruolo chiave un'equilibrata sinergia fra analisi dei contesti fisici (di produzione, fruizione, rinvenimento, conservazione) e analisi (archeometrica e storico-artistica) dei manufatti, alla ricerca delle tracce della rete di azioni (di cose e di persone) che ne hanno determinato e modulato l'evidenza fisica⁵⁸. Sono questi gli orizzonti che nell'epoca dei *New Materialisms* la consapevolezza del "Thing Power"⁵⁹, cioè della capacità delle *Dinamic Things* (manufatti ed ecofatti)⁶⁰ di produrre effetti nella costruzione della realtà, ha aperto anche per la ricerca sulla pittura antica.

Fra le prospettive di maggior interesse, il nuovo approccio allo studio della dialettica *production-consumption*⁶¹, che alle indagini sulle materie prime e sulle tecniche di esecuzione fa seguire l'indagine di dettaglio della storia dei manufatti, fra restauri e reimpieghi, riproduzioni e trasformazioni in oggetti da collezione⁶².

Nella prassi della ricerca, tuttavia, la visione *material-centered* fatica ad affermarsi nella ricostruzione storica. Sono per ora pochi i progetti, individuali o d'*équipe*, che hanno scelto di prendere in esame le pareti dipinte come frutto dell'*entanglement* di più fattori, incidenti in diversa misura su composizione, struttura e aspetto dei manufatti, in un processo di lunga durata che si estende all'intero ciclo di vita, dalla produzione in antico alla fruizione odierna. Le fonti archeologiche, così come quelle testuali e iconografiche, continuano ad essere perlopiù l'oggetto di ricerche *human-centered*, attente soprattutto alle relazioni fra persone e agli effetti delle scelte umane sulla realtà materiale, sia nella produzione che nella fruizione, piuttosto che alle interazioni fra le due forze in campo⁶³. Fra i pochi che si sono mossi in una diversa direzione, Francesca Bologna ha dedicato un interessante progetto di ricerca, caso di studio il campione pompeiano, alla valutazione quantitativa del funzionamento del cantiere pittorico, in risorse umane e materiali: fine ultimo di questo approccio, riconsiderare la pittura parietale romana nella sua natura di "economically embedded craft", anche attraverso la comprensione dell'impatto delle condizioni fisiche, oltre che delle possibilità di spesa dei committenti, sulle scelte compiute da questi e delle maestranze⁶⁴. Più *human-centered* è invece il lavoro di Miko Flohr sulle *economics* degli apparati decorativi domestici, nel quale il *focus* della riflessione, nell'intento di definire la natura della *supply economy*, rimane sul come la domanda del committente influisse sulla produzione⁶⁵. Lo studio delle *market conditions* della pittura parietale romana sulla base dell'evidenza

56 MILLER 2005, 18.

57 Fra i contributi più interessanti si segnalano quelli di Astrid van Oyen (in particolare, per una sintesi, VAN OYEN 2017a e 2017b).

58 Per questo approccio liquido, attento al processo in fieri, MILLER BONNEY, FRANKLIN, JOHNSON 2016: in particolare, 10 ss. (*Agency versus Structure*).

59 Per la distinzione fra *Dinamic Things* e *Static Objects*, BENNETT 2010.

60 ANTCZAK, BEAUDRY 2019.

61 FOWLER, HARRIS 2015.

62 Sul reimpiego, CARRIVE 2017a e 2017b, per la pittura parietale (più in generale, per il riuso nel mondo romano, NG, SWEETNAM-BURLAND 2018 e DUCKWORTH, WILSON 2020). Sulla fortuna, BURLOT 2010 e 2017, BURLOT, ROGER 2017.

63 KRISTENSEN 2012, 7.

64 BOLOGNA 2019, 2020a, 2020b, 2022, 2023.

65 FLOHR 2019.

fisica resta una pista quasi inesplorata, con poche eccezioni, e per di più limitate a specifici settori⁶⁶. Non diversa è la situazione dell'archeologia del cantiere, di cui restano protagonisti gli attori umani⁶⁷. Eppure, anche dopo il 1995 e gli auspici e moniti di Alix Barbet e Penelope Allison⁶⁸, non sono mancate le voci che hanno evidenziato la necessità di adottare una diversa prospettiva. Nel 2000 Roger e Leslie Ling sottolineavano l'importanza dell'analisi dei *media* e delle tecniche nell'indagine degli aspetti procedurali e operativi (*process and practice*) della pittura parietale romana⁶⁹. Nel 2009, caso di studio la pittura greca fra IV e I sec. a.C., il lavoro di Ioanna Kakoulli offriva un modello che tuttora attende di essere emulato dalla ricerca sulla pittura parietale romana⁷⁰. Nello stesso anno, John R. Clarke, presentando la sua proposta di ricostruzione dei modi del disegno delle immagini, auspicava che le energie dei ricercatori riuscissero a concentrarsi sull'indagine degli aspetti tecnici e materiali della produzione delle pareti dipinte⁷¹.

Il ritardo nella valorizzazione della *material agency* non ha risparmiato il campione più ricco e complesso, quello vesuviano, che pure, per la sua stessa natura di palinsesto prodotto da una lunga serie di azioni antiche e moderne⁷², dovrebbe ben prestarsi ad una rilettura attenta al ruolo della materialità. Nella realtà, la

verifica della qualità e completezza della base di dati, da implementare o creare *ex novo*, attraverso una sistematica ed esaustiva revisione filologica e critica di tutta l'evidenza, non è stata esigenza prioritaria delle iniziative scientifiche fiorite nell'ultimo trentennio sul campione vesuviano⁷³. La strada aperta da *Haueser in Pompeii* negli anni Ottanta è stata seguita da pochi⁷⁴. La stretta collaborazione fra archeologi e storici dell'arte, archeometri e restauratori che era peculiare di quel progetto di ricerca si è sviluppata, più che nell'edizione scientifica di contesti complessi, soprattutto sul fronte della diagnostica e della progettazione degli interventi di messa in sicurezza e di conservazione di singoli edifici, come a Pompei dimostrano le vicende della Casa dei *Vettii* (VI 15, 1)⁷⁵. Anche questo caso esemplare, tuttavia, non è stato risparmiato da quella "mancanza di correlazione fra ricerca scientifica e studio tecnico ed artistico" che nel 1950 Selim Augusti individuava come uno degli ostacoli alla definizione della tecnica di esecuzione delle pareti dipinte romane⁷⁶. Nella storia della ricerca storico-artistica su questo complesso non si riscontra, infatti, una particolare sensibilità per i risultati delle indagini dei restauratori, tanto più preziosi quando, come in questo caso, l'oggetto di studio ha una vita moderna non meno complessa di quella antica, e quindi quanto più i fattori post-antichi hanno

66 Così, per malte e intonaci, in relazione all'intero cantiere edilizio, DELAINE 2021. Negli ultimi anni le indagini sul mercato dei pigmenti sono state riprese con nuove energie da Hilary Becker (2020, 2021, 2022).

67 Così, per esempio, per il campione ostiense, FALZONE, MARANO, TOMASSINI 2021. Fra le eccezioni, i lavori di Arnaud Coutelas (*in primis*, 2003, 2009), su i materiali, *savoir faire e chaîne opératoire* della calce.

68 *Supra*, note 53 e 54.

69 LING, LING 2000.

70 KAKOULLI 2009; SALOWEY 2010.

71 CLARKE 2021, 43; sullo stesso tema, già 2009 e 2010.

72 Su questo tema, di recente anche VILES 2021.

73 Maggior fortuna hanno invece avuto, e continuano ad avere, gli studi trasversali, in più aree tematiche: la relazione fra scelte decorative e contesti (ALLISON 1997, 2002, 2005; BERGMANN 1994, 1999, 2001; LORENZ 2008, 2014; SWIFT 2009; SALVADORI 2017; SQUIRE 2017; PLATT 2018; SPINELLI 2022), anche in chiave di lettura sociologica (PERRIN 1989, 1997; WALLACE HADRILL 1994; TYBOUT 2001; LEACH 2004; NEWBY 2005; BRAGANTINI 2019, 2023); i modi di produzione e l'organizzazione del lavoro (ALLISON 1991, 1995; BARBET 1995; BRAGANTINI 2004; ESPOSITO 2007, 2009, 2010, 2011, 2016, 2019); la formazione e l'uso del repertorio decorativo, soprattutto figurato (BRAGANTINI 1995, 2019; PALAGIA 2014; PEARSON 2015; MOORMANN 2016; BRAIN 2019); il ruolo nella storia della cultura e il rapporto con altre forme espressive (MEYER 2014).

74 Ai progetti già conclusi – S. Marco a *Stabiae*, BARBET, MINIERO 1999; *Publius Fannius Synistor* a Boscoreale, BARBET, VERBANCK-PIÉRARD 2013; Oplontis, Villa A, CLARKE, MUNTASSER 2019 – si affiancano quelli in corso: Pompei, *insula IX 8* (SANTORO 2007; CORALINI, LOSCHI c.s.); Terme del Sarno (BONETTO, BUSANA, BERNARDI 2021, con bibliografia); Ercolano, *insula III* (CORALINI 2011).

75 Sulla Casa dei *Vettii*, da ultimo SODO, ZUCHTRIEGEL 2023. Fra le esperienze che hanno già trovato la via della pubblicazione scientifica si segnalano quelle che hanno interessato alcuni complessi del campione vesuviano: a Pompei, la Villa dei Misteri e le Case di Sirico (VII 1, 25), di *D. Octavius Quartio* (II 2, 2) e dei Dioscuri (VI 9, 6); a Ercolano, il settore dei nuovi scavi nella Villa dei Papiri e, a cura del Getty Conservation Institute in collaborazione con il Parco Archeologico di Ercolano e l'*Herculaneum Conservation Project*, la Casa del Bicentenario (VI 15). In ordine cronologico, DE CAROLIS, ESPOSITO, FERRARA 2007a (Pompei, Casa di Sirico), 2007b (Ercolano, Villa dei Papiri); DE CAROLIS *et al.* 2008-2009 (Pompei, Casa di *D. Octavius Quartio*, II 2, 2); ESPOSITO, FALCUCCI, FERRARA 2011 (Pompei, Villa dei Papiri); DE CAROLIS, CORSALE 2011 (Pompei, Casa dei Dioscuri, VI 9, 6); PIQUÉ, MACDONALD-KORTH, RAINER 2015 e RAINER *et al.* 2017 (Ercolano, Casa del Salone Nero, VI 13).

76 AUGUSTI 1950, 315.

influito sulla costruzione dell'evidenza fisica in esame: anche per la Casa dei *Vettii*, le pur interessanti osservazioni e considerazioni sugli indicatori utili per riconoscere la bottega pittorica che vi lavorò nell'ultima fase di vita non sembrano aver tenuto in considerazione né la pur lunga e complessa storia conservativa del complesso, né i risultati del non breve progetto dedicato a questo edificio e ai suoi apparati decorativi dall'Istituto Centrale per il Restauro (ICR)⁷⁷.

Se sono pochi i casi in cui un approccio integrato allo studio dell'evidenza fisica ha offerto buone basi per valorizzare la materialità delle pareti dipinte, la lettura del contesto dipinto sia come *processual* che come *material object*, e sulla lunga durata, quale prodotto di una somma di cantieri, antichi e moderni, non risulta essere stata ancora tentata.

I.4. *Materialità in contesto: i cantieri*

Considerato che ogni cosa ha proprietà materiali che sono "processual and in flux", e che di conseguenza la *materiality* cambia nel tempo e nello spazio, in relazione ai suoi diversi contesti, fisici e non⁷⁸, in un percorso di ricerca sulla *material agency* della pittura parietale romana il modello interpretativo più adeguato per l'indagine delle biografie dei manufatti appare quello dinamico, attento alle discontinuità e alle *relational contingencies*⁷⁹. Per le pareti dipinte, la lettura diacronica trova il suo oggetto migliore nel contesto fisico in cui i manufatti sono prodotti e modificati, il cantiere, nelle sue diverse manifestazioni a valle del progetto iniziale: in antico, nelle prime fasi della vita del manufatto, come cantiere di esecuzione, d'uso e manutenzione ordinaria, di restauro, di recupero e di reimpiego⁸⁰; nelle fasi successive, come cantiere di demolizione, di riscoperta, di manutenzione e restauro, di documentazione e studio, di valorizzazione, fisica e immateriale, di musealizzazione. Quella somma di cantieri va

indagata con approccio stratigrafico e filologico, per il quale, soprattutto nei contesti già interessati da interventi non antichi, il contributo del restauratore è tanto importante quanto quello dell'archeologo e dell'esperto di archeometria: come è stato detto a proposito di uno dei più importanti complessi di pareti dipinte asportati dal loro contesto, quello della Villa di *P. Fannius Synistor* a Boscoreale, è dalla caratterizzazione chiara e definita dell'esecuzione – e da un restauro ben progettato e realizzato – che dipendono la lettura oggettiva di un'opera, e di conseguenza, ogni percorso interpretativo⁸¹. Costituisce un ottimo modello di intervento, in questa direzione, il lavoro – di "filologia dei materiali" e di stratigrafia del restauro – svolto dall'Istituto Centrale del Restauro sul campione vesuviano, a Pompei e a Napoli, casi di studio, rispettivamente, la Casa dei *Vettii* (VI 15, 1) e la Collezione degli Affreschi del Museo Archeologico Nazionale⁸². Si pongono sulla stessa linea, seppur soprattutto mirate a soddisfare le esigenze della conservazione, anche le indagini che nei siti vesuviani sono state realizzate nel quadro delle attività di progettazione di interventi di restauro conservativo e che hanno preso in esame le tecniche e i materiali impiegati nel cantiere di realizzazione e di restauro, sia antichi che moderni⁸³.

I.4.1. Il contesto dipinto come somma di cantieri

Che anche nel mondo romano il cantiere pittorico fosse parte integrante del cantiere edilizio, e quindi di un organismo economico e sociale inserito a sua volta in più ampi paesaggi di approvvigionamento, produzione e fruizione, è uno dei punti fermi della letteratura scientifica, che al rivestimento riconosce un ruolo da coprotagonista nella concezione globale del progetto architettonico e nell'economia della sua esecuzione⁸⁴. Le operazioni di finitura del costruito sono concordemente considerate una delle tappe di una sequenza or-

77 Per l'indagine storico-artistica, ESPOSITO 2007 e 2009. Per il progetto dell'ICR, PRISCO *et al.* 2004; PRISCO 2005.

78 INGOLD 2007; TILLEY 2007, 16.

79 Così, per i contesti abitativi, NEVETT 2023. Per una introduzione alla DYRA (*Dynamic Relational Analysis*) in archeologia e storia, TERRELL *et al.* 2023. In direzione analoga, con approccio attento al ruolo della percezione visiva, anche la *Spatial-Visual Analysis* dei contesti dipinti proposta in ANDERSON 2023, 204 ss.

80 Nel senso inteso da PEÑA 2020, 12: "recovering objects from provisional discard, de-facto discard, and/or the refuse stream, either for their original purpose or for some other application".

81 RAEPSAET 2013, 17. Sull'importanza dello studio degli interventi conservativi moderni anche per l'indagine delle tecniche di esecuzione in antico, PRISCO 2013.

82 Per Pompei, PRISCO *et al.* 2004, Per il MANN, PRISCO 2005, 2009.

83 *Supra*, note 74 e 75.

84 Sul cantiere edilizio nell'economia antica, MASCHKE 2022, 21-22. Nella letteratura sulla pittura parietale, oltre a BARBET 1992, 2002 e 2012, ERISTOV 2015a e 2015b. In quella sul cantiere edilizio, MANNONI, BOATO 2002, DELAINE 2008 e CAMPOREALE 2010, 179. Sul contesto giuridico, con focus sul periodo fra la fine dell'età repubblicana e l'inizio di quella imperiale, SALIOU 2012.

ganica che coinvolgeva più competenze professionali, con maestranze specializzate sia per gli elevati e i piani pavimentali (*structores*) sia per i rivestimenti degli alzatai e dei soffitti (*tectores*). Sebbene la consapevolezza di questa sinergia possa dirsi diffusa e radicata nella comunità scientifica, restano poche le analisi integrate di insiemi complessi, e sono ancora più rare quelle che si fondano su una base documentaria realizzata *ex novo* e *ad hoc*⁸⁵. Ridottissima è anche la presenza, fra i contributi accolti nella serie *Arqueologia de la Construcción*, così come nelle riviste scientifiche specializzate (quali *Arqueologia de l'Arquitectura* e *Archeologia dell'Architettura*), di interventi dedicati all'ultima attività del processo produttivo, cioè alle finiture, o in cui a queste viene riservata un'attenzione pari a quella delle strutture⁸⁶. Una situazione analoga – in cui, per l'archeologia del cantiere, ad una evidenza materiale integrata non corrisponde un approccio integrato nelle ricerche e negli studi – si riscontra nella letteratura sulla pittura parietale romana: l'intervento decorativo è molto raramente preso in esame come parte integrante dell'economia del cantiere edilizio nel suo divenire, e quindi coprotagonista di relazioni complesse con la natura e la struttura degli elevati⁸⁷. È, piuttosto, sugli esiti dei processi di cantiere che si concentra l'attenzione nell'indagine delle relazioni fra spazi e decorazioni, in tutte le sue declinazioni: sia nell'analisi diacronica e integrata di organismi edilizi⁸⁸, sia quando ai resti della pittura parietale, là dove gli elevati non si conservano, si chiedono informazioni per le ipotesi di restituzione volumetrica del costruito antico⁸⁹. Anche nell'analisi di contesti in cui la decorazione pittorica ha un ruolo importante, sul piano sia della quantità che della qua-

lità dei resti, il numero dei casi per i quali sono stati indagati i fattori materiali del processo che ha prodotto quella situazione non arriva alla decina. Per i vecchi scavi ripresi in esame a molti anni di distanza dal rinvenimento e dopo una lunga storia di interventi post-antichi, ad alcuni progetti di ambito vesuviano⁹⁰ si è affiancato di recente quello che, per altro contesto e a scala di singola unità edilizia, Paolo Tomassini ha consacrato alla rilettura diacronica dell'organismo architettonico e decorativo del Caseggiato delle Taberne Finestrate a Ostia, sulla base di una rilettura sistematica e integrata delle vicende edilizie e degli interventi decorativi⁹¹.

I.4.2. Dal cantiere pittorico alle pareti dipinte: appunti per un'agenda della ricerca

Con le coordinate sin qui evidenziate, l'interesse per il cantiere pittorico rientra in un filone di ricerca attivo dagli anni Settanta, quando all'attenzione per le azioni creative dei singoli individui ha iniziato ad affiancarsi quella per le altre componenti del processo produttivo, e per il ruolo che non solo committenti, progettisti e artefici, ma anche materie prime, strumenti e *savoir faire* avevano nel percorso verso il prodotto finito⁹². Molto è stato già scritto su alcuni temi: le tecniche esecutive⁹³; gli strumenti⁹⁴; la scelta dei pigmenti e la realizzazione degli effetti cromatici⁹⁵; l'organizzazione del lavoro, con tesi a favore dell'esistenza ora di botteghe stabili, ora di gruppi a composizione variabile, modulata sulle esigenze specifiche delle singole situazioni⁹⁶; il contributo dei documenti figurati (pochi) alla conoscenza dei modi di esecuzione, nei cantieri edilizi e negli spazi di lavoro dei pittori su

85 Così, per la villa di Urba, DUBOIS 2016, che riprende le tesi di SCAGLIARINI CORLÀITA 1995.

86 Fra le decine di lavori, solo uno, quello di Arnaud Coutelas (2012), ha come oggetto i componenti non litici del rivestimento, cioè le malte del *tectorium*.

87 In questa direzione, ESPOSITO 2020, con una selezione di casi dal campione vesuviano.

88 Di questo indirizzo è un buon esempio il lavoro di Alexandra Dardenay (2021, 2022) sull'*insula* V di Ercolano.

89 Così per la villa romana de La Garanne (F), il cui caso costituisce un ottimo esempio del lavoro del Centre d'Etudes de la Peinture Murale Romaine di Soissons: MATHIEU, STEPHENSON 2013. *Révéler l'architecture pour l'étude du décor* era il programmatico sottotitolo del volume degli Atti del XXVI Colloquio dell'AFPMA (BOISLÈVE, DARDENAY, MONIER 2014).

90 *Supra*, nota 74.

91 TOMASSINI 2021, 2022.

92 Per una sintesi critica, BARBET 2018 e 2021a, oltre al contributo in questo volume.

93 ALLAG, BARBET 1972; BARBET 1987a, 1987b, 1990, 1995, 2000, 2014; ESPOSITO 2010, 2016; MALGIERI 2013.

94 BORDA 1958, 383-385; ADAM 1990, 41 ss.; LING 1991, 200, 210-211; DONATI 1998, 204-206; CIARALLO, DE CAROLIS 1999, 286-288, 304-311; TUFFREAU-LIBRE, BRUNIE, DARÉ 2013; BARBET 2021b.

95 BARBET 1990, 2019.

96 Per una sintesi, ERISTOV 2015b e CLARKE 2021. A favore dell'esistenza di botteghe stabili, LING 1991, 212-220; SCAGLIARINI CORLÀITA 1995; ESPOSITO 1999 (53-55), 2007, 2009 (22-24), 2019, 2020, 2021. Per la tesi dei gruppi di maestranze a composizione variabile, ALLISON 1995.

supporti mobili, dalle tavole da cavalletto alle sculture⁹⁷; le competenze professionali (e, in particolare, sul ruolo del *pictor imaginarius*, considerato lo specialista ora delle parti figurate dell'ornato ora dei ritratti)⁹⁸; la posizione dei pittori nel tessuto sociale e culturale⁹⁹; le tracce utili al riconoscimento delle botteghe o di singoli pittori¹⁰⁰; l'organizzazione e i costi del cantiere, soprattutto in termini di forza lavoro, di durata delle attività e di quantità dei materiali utilizzati¹⁰¹. Comune denominatore, in questa ricca letteratura, la centralità dell'*human agency*. La componente meno indagata di quel processo resta il *material side*, interessato da un ritardo che riguarda, soprattutto, la contestualizzazione e interpretazione dei dati, e molto meno l'analisi dell'evidenza tangibile e delle fonti scritte¹⁰².

Nella prima vita dei manufatti, la fase e l'azione che restano più in ombra sono, rispettivamente, quella che precede e prepara il cantiere e l'approvvigionamento delle materie prime. È soprattutto per quest'ultimo che l'archeometria può dare importanti risultati, laddove per la formulazione del progetto e la pianificazione delle attività è difficile andare oltre le congetture.

Per l'archeologia del cantiere, fra le prospettive del futuro prossimo la pista di ricerca dalle maggiori potenzialità è l'indagine della variabilità, nei materiali, nelle ricette e nelle tecniche, non solo nel tempo, ma anche nello spazio. Come già evidenziava Michel Frizot nel 1982, nel concludere il suo bilancio sullo stato della ricerca sui pigmenti antichi¹⁰³, anche su questo fronte

azioni indispensabili sono la collazione e la mappatura dei rinvenimenti e dei dati analitici sino ad ora prodotti, cui far seguire interventi mirati su siti specifici, da realizzare con approccio integrato e transdisciplinare.

Secondo l'ipotesi di lavoro che è oggi la più accreditata, nel mondo romano l'uso di materiali di maggior costo, spesso di importazione, sarebbe stata una soluzione non frequente, riservata a contesti di particolare ricchezza, mentre prassi corrente sarebbe stato il ricorso a materie prime e a ricette locali¹⁰⁴. L'economia della pittura parietale, sostenuta da ampie reti commerciali e alimentata da efficaci sistemi di trasmissione del sapere tecnico, si sarebbe quindi articolata, entro una rete di linee comuni, in più paesaggi produttivi, caratterizzati da forme e materiali specifici. In altri termini, l'industria delle pareti dipinte sarebbe stata un fenomeno globale, seppur con varianti locali¹⁰⁵. Per le forme, quella tesi ha il supporto di dati sempre più numerosi¹⁰⁶. Per i materiali, si tratta di un'ipotesi di lavoro, che attende di essere validata sulla base di rassegne sistematiche dei risultati sin qui ottenuti dallo studio dell'evidenza fisica. Ripartire dai dati primari, metterli in sequenza e proporre una lettura d'insieme garantirà basi solide non solo a quella verifica, ma anche ad una proposta di ricostruzione dei modi e dei meccanismi della produzione delle pareti dipinte (e, in prospettiva, di rilettura dell'economia della pittura parietale nel mondo romano), che ne riconosca e valorizzi le diversità, piuttosto che l'uniformità, come si sta già facendo

97 Per lo scenario del cantiere edilizio, al documento principe – la stele di Sens (oltre a UFFLER 1971, da ultimi anche DELFERRIÈRE, EDME 2023) – si è di recente proposto di affiancare un altro rilievo, più frammentario, in un blocco reimpiegato ora nel Musée Saint Rémy di Reims (ALLAG 2023). Per gli altri luoghi di lavoro dei pittori, e per altri supporti, il ruolo di protagonista spetta al sarcofago di Kertch (NOWICKA 1998; GOLDMAN 1999; BURGUNDER 2014; SQUIRE 2015, 178-179, e 2018, 447-448; WYLER 2020, 13-15), seguito dai due 'quadri' con pittrici all'opera provenienti da Pompei (da ultimo, GRIMALDI 2021b, 20-21, 92-93). Su un aspetto specifico del lavoro ha aggiunto alcuni dati la rilettura di una scena dalle pareti dipinte della Casa IX 5, 9 di Pompei (COVOLAN, VOLTAN c.s.), presentata durante i lavori del V Convegno AIRPA (Bologna, 13-15 giugno 2022) e subito dopo collocato dalle autrici in altra sede per la pubblicazione.

98 Sul *pictor imaginarius*, per la sua interpretazione come specializzato in ritratti, CALABI LIMENTANI 1958, 66 (oltre a LAUFFER 1971, 235, GIACCHERO 1974, 276, e, più di recente, FLOHR 2019, 102); *contra*, invece, la maggior parte della comunità scientifica, fra cui, per esempio, BARBET 1995, 70, ERISTOV 2015b, ESPOSITO 2007 (161) e 2011 (66-68).

99 Con particolare attenzione per le relazioni con i committenti, BLANC 1995 e 1998, LEACH 2004 e BRAGANTINI 2004, 2019, 2023. Sullo *status* sociale, GRIMALDI 2021a. Sulle maestranze specializzate nella lavorazione dello stucco, BLANC 1995.

100 A favore della riconoscibilità delle mani dei singoli pittori, dopo RAGGHIANI 1963 e RICHARDSON 2000, GRIMALDI 2021a.

101 FLOHR 2019, con *focus*, per la pittura parietale, sui *panel pictures* (113-118); BOLOGNA 2019, 2020a, 2020b, 2022, 2023.

102 Sulle relazioni fra fonti testuali e evidenza archeologica, dopo la sintesi di ERISTOV 1987, si segnalano i progetti *Dire le décor* (BLANC, ERISTOV 2013 e 2017; LAURITZEN 2022) e *Digital Milliet* (BEAULIEU, TOILLON 2022b). Per una recente revisione dello stato dell'arte per malte e intonaci, LANCASTER 2021.

103 FRIZOT 1982, 54: "considérer les pigments comme un indice, un moyen de corrélation des critères archéologiques et d'envisager en ce sens des variations ou des constantes d'usage au niveau d'une peinture complète, d'un habitat à plusieurs peintures, d'une région, en rapport avec la chronologie (évolution ou raréfaction des pigments) et, pourquoi pas, une sorte de notion d'atelier".

104 Per uno stato dell'arte, BARBET 2021a, CORALINI 2021c; CAVALIERI, TOMASSINI 2021a e 2021b.

105 *Inter alios*, LORENZ 2014.

106 Di recente, ancora SALVADORI, SBROLLI 2021.

per altri settori¹⁰⁷. Della *varietas* delle pareti dipinte romane solo indagini estensive e per campioni territoriali omogenei potranno consentire di meglio definire l'entità, anche al fine di meglio valutare la portata effettiva del ruolo in quella svolto da fattori intangibili più volte chiamati in causa per giustificare gli esiti materiali, quali le attese di qualità del committente, le sue possibilità di spesa, le esigenze di economia di mezzi e risorse¹⁰⁸. Nel quadro dell'archeologia del cantiere l'analisi e l'identificazione sia delle componenti del rivestimento e del supporto, prodromiche all'indagine delle provenienze e dei modi di approvvigionamento, sia delle tecniche adottate per la loro lavorazione e messa in opera costituiscono una delle linee di indagine più promettenti¹⁰⁹. Al confine fra cantiere edilizio e cantiere pittorico, il supporto è stato l'oggetto di molte indagini analitiche su casi specifici, ma anche di ricerche comparative su areali più ampi, fra le quali si segnalano i lavori di Michel Frizot, Arnaud Coutelas e Agneta Freccero, che hanno proposto modelli di intervento applicabili a campioni ancora più estesi¹¹⁰. Per il *tectorium*, l'egregio lavoro di collazione e comparazione fatto da Alix Barbet alla fine degli anni Sessanta, e presentato nella tavola sinottica a corredo di

quel *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine* (1972) che continua ad essere un importante testo di riferimento, attende il necessario aggiornamento, che l'incremento della base di dati e l'evoluzione delle tecniche di gestione e presentazione hanno reso più che possibile¹¹¹. Lo stesso può dirsi per la tavolozza dei pittori, fra residui di bottega e di cantiere e materiali messi in opera¹¹². Per i pigmenti, le situazioni di maggior interesse sono quelle pertinenti alla provenienza e alla distribuzione delle materie prime e alla logistica del lavoro dei pittori, sia nel *dossier* terrestre che in quello marino¹¹³.

Se l'agenda di lavoro sin qui delineata è ambiziosa, il metodo può essere comunque sperimentato anche su campioni imperfetti. È quello che si propongono le pagine che seguono, oggetto un contesto dipinto di Pompei. Il sito consente di mettere in evidenza il ruolo del restauro nella costruzione dell'oggetto di interesse archeologico in una prospettiva di lunga durata¹¹⁴. Il caso di studio (un ambiente riportato alla luce nel tardo Ottocento) permette di mostrare come di ogni sistema di pareti dipinte sia comunque possibile, anche nelle more della realizzazione di tutte le azioni diagnostiche

107 In questa direzione, LIMBERGEN, OFFELINCK, Taelman 2022.

108 Per un interessante esempio di approccio integrato ad un campione omogeneo sul piano territoriale, HECKENBENNER, MONDY 2014 e 2022.

109 Oltre a BRYSSBAERT *et al.* 2018, anche MASCHKE, TRUMPER 2022 e BARKER *et al.* 2023.

110 FRIZOT 1975; COUTELAS 2003, 2009 e 2012 (sul ruolo dei materiali non litici nel cantiere edilizio); FRECCERO 2018, 2019. Per l'applicazione a contesti complessi: PRISCO 2005 (Pompei, Casa dei *Vettii*); BONAZZI, SANTORO, MASTROBATTISTA 2007 e NEGRI 2007 (Pompei, *insula IX 8*); DEMAURO 2020, 143-161 (Pompei, area del Foro); DILARIA *et al.* 2022 (Pompei, Terme del Sarno), con bibliografia su studi analoghi su altre campionature; BARALDI 2019 (Oplontis, Villa A); DUBOIS 2016 (villa di Orba).

111 A titolo di esempio, per i (rari) tentativi di lettura diacronica, CARRIVE, DARDENAY, ERISTOV 2021.

112 Sulle collezioni di Napoli e Pompei, dopo AUGUSTI 1950 e 1967, anche BARALDI 2009. Sui contenitori di colori, TUFFREAU-LIBRE, BARBET 1997; TUFFREAU-LIBRE 1999; BARBET, TUFFREAU-LIBRE, COUPRY 1999. Ricomporre e continua ad essere una delle linee di indagine più percorse, anche al fine di rivedere e aggiornare il riesame comparato delle testimonianze delle fonti scritte e dei dati analitici, sulla linea di quanto già fatto da Hamdallah Béarat negli anni Novanta (BÉARAT 1997, tab. I). Sull'opportunità di questa verifica incrociata, BRECOULAKI 2021, 38.

113 Sul mercato dei pigmenti, da ultima BECKER 2020, 2021, 2022. Per il *dossier* terrestre, fra i contesti di maggior interesse continua a segnalarsi per l'elevato potenziale informativo quello individuato a Pompei nell'unità edilizia I 9, 9, che nelle more di una completa edizione scientifica è stato interpretato come sede di un *atelier* di pittori, o almeno di un magazzino di materie prime e attrezzature (TUFFREAU-LIBRE 2007). L'ipotesi formulata dopo i primi scavi (1952), in seguito al rinvenimento di alcuni strumenti e di decine di recipienti con colori, è stata confermata dagli interventi successivi, nei primi anni Duemila, che hanno riportato alla luce più fosse di scarico con frammenti ceramici con tracce di colore e numerosi gusci d'uovo (forse un ingrediente per leganti organici?): BRUN *et al.* 2002, 479-481; BORGARD *et al.* 2003, 24-28; 2005, 314-315. Nel *dossier* marino, dagli studi sui trasporti per via d'acqua e dalle indagini dei relitti e dei loro carichi è stata molto arricchita la conoscenza dei modi dell'approvvigionamento e delle relazioni fra commercio di prossimità e commercio sulle lunghe distanze. La qualità delle informazioni che se ne possono trarre è dimostrata da uno dei relitti della foce del Rodano indagati e pubblicati da André Tchernia (1968-1970), il Planier 3, dove di un carico di genere misto facevano parte, come elemento accessorio, ("des chargements occasionnels de poids et d'encombrement presque nuls" (TCHERNIA 2011, 113), anche calce e alcuni pigmenti, fra cui globuli di blu egiziano, verosimilmente imbarcati a Puteoli. Per questo centro, la presenza di un grande impianto specializzato nella produzione del *caeruleum Vestorianum*, già testimoniata da un rinvenimento della fine dell'Ottocento, è stata confermata da scoperte più recenti, mentre altri centri produttivi sono stati individuati anche più di recente nel medesimo areale campano, a *Liternum* e a *Cumae* (CAVASSA 2018, 25-34). Per una sintesi sulla presenza dei pigmenti nei carichi del commercio per mare, CARRE 2021, 26-27. Sugli spazi per la vendita, se il *dossier* campano per il momento tace, un contributo importante è stato di recente offerto dall'Urbe, con la scoperta, nell'area di S. Omobono, di una bottega di pigmenti (CECI, BECKER 2020).

114 CORALINI 2017, 101-140 (P. Rispoli, D. Esposito).

necessarie alla definizione di un completo diagramma di flusso, indagare la biografia materiale e riconoscerne le fasi, integrando analisi autoptica, verifiche strumentali e riesame dei *legacy data*. E come la rilettura di una microstoria possa riaprire la discussione su questioni di macrostoria ormai cristallizzate in letteratura.

II. *Dati per la biografia di un contesto dipinto*

I siti vesuviani hanno, per quanto riguarda la pittura parietale romana, due primati: sono i più ricchi di resti materiali, come noto ai più, ma anche, come evidente soprattutto agli addetti ai lavori, quelli che più hanno perduto, in evidenza fisica, dal rinvenimento di quei resti ad oggi. Complici l'azione del tempo, la quantità delle superfici da gestire e la fragilità intrinseca di questa categoria di manufatti, sono pochi i contesti dipinti conservati *in situ* che, grazie a una serie di interventi di manutenzione e di restauro, possono dirsi in buono stato di conservazione. Quelli in condizioni più precarie costituiscono altrettante sfide per chi si propone l'obiettivo di garantirne ai posteri la conoscenza almeno indiretta. A questo secondo gruppo di contesti, con pochi ambienti dall'ornato in discreto stato e molti dalle decorazioni poco o mal leggibili, appartiene il nostro caso di studio, il triclinio nero, 41, dell'*insula* IX 8¹¹⁵. Nella lunga storia di questo isolato le pareti dipinte hanno un ruolo molto importante. Al momento del rinvenimento (1879), la maggior parte dei suoi ambienti (oltre cinquanta) appariva dotata di decorazioni di buona qualità (fig. 1)¹¹⁶. Quasi tutte vennero conservate *in situ*, come di norma accadeva in quella fase della storia dei siti vesuviani, gli ultimi decenni dell'Ottocento, in cui per le pareti dipinte la decontestualizzazione costituiva un'eccezione da autorizzare solo in condizioni particolari, quali il rischio

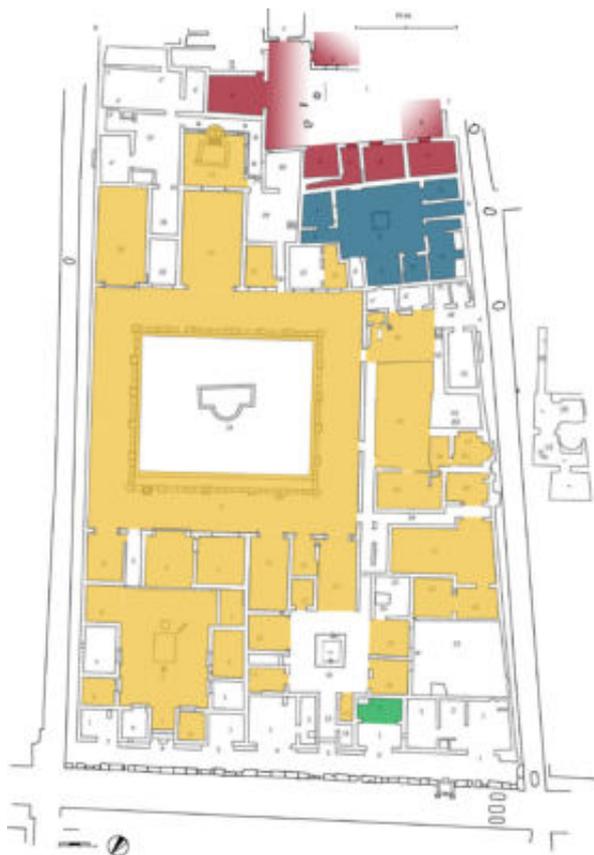


Fig. 1. Pompei, IX 8. In evidenza, gli ambienti dotati di decorazione parietale (Programma Vesuviana, I. Loschi, 2023).

di caduta dell'intonaco o l'unicità del manufatto¹¹⁷. In un secolo e mezzo di seconda vita, l'*insula* IX 8 ha conosciuto solo tre interventi di distacco e trasferimento in altra sede di parti delle sue decorazioni parietali (fig. 2). Due interessarono la pittura di larario con Bacco e il Vesuvio e un 'quadretto' con Filottete, che, asportati a breve distanza di tempo dal rinvenimento, fanno parte, dagli anni Ottanta dell'Ottocento il primo e dal decennio successivo l'altro, della Collezione degli Affreschi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹¹⁸. Per il primo, già oggetto subito dopo la ri-

115 L'*insula* è oggetto di un programma di ricerca e valorizzazione condiviso dall'Università di Bologna con la Soprintendenza Archeologica, e poi con il Parco archeologico, di Pompei: CORALINI 2017, 11-40.

116 Ivi, 82-87, 91-96: sul fronte nord, su via di Nola, un fregio con figure di filosofi in un ambiente interpretato come sede di attività didattiche; affacciati sul grande peristilio, una coppia di *oeci*, 8 e 9, dalla raffinata decorazione monocroma, a fondo nero l'uno e bianco l'altro; un *viridarium*, 36, con ninfeo dall'esuberante ornato; una singolare pittura di larario, con Bacco e il Vesuvio, nell'atriolo di servizio; un elegante cubicolo, 43, con scene erotiche; un triclinio nero, 41, con motivi egittizzanti e scene di teatro. Nell'intero isolato, gli ambienti a fondo nero, monocromo o prevalente, erano più d'uno (nel settore occidentale, oltre al triclinio 41 e all'*ala* 19, anche le *fauces* e l'atrio; in quello orientale, l'*oecus* 8, nell'angolo nord-orientale del peristilio), a conferma dell'elevata qualità anche tecnica del suo sistema di pareti dipinte (BURLLOT, ERISTOV 2017, 235 n. 65).

117 PRISCO 2017, 84, con riferimento alle norme in essere proprio dal 1879 (Nota ministeriale del 3 gennaio 1879, in ACSR, MPI – Dir. Gen. AA. BB. AA., 1^Æ versamento, b. 385, 22.9). Su questo aspetto della gestione delle pareti dipinte di Pompei, in relazione alla Direzione di Michele Ruggiero (1875-1893), MAIURI 1950, 15: "Dei 700 e più dipinti che si rinvennero in questo periodo, si continuarono a staccare ed esporre nel Museo di Napoli non più di 50".

118 MANN 112286 (140x101, Bacco e il Vesuvio) e 120032 (30x26, Filottete); CORALINI 2017, 187. A consentire di definire la cronologia dell'arrivo a Napoli sono i *Notamenti delle Spedizioni* e gli *Inventari* del Museo (sul metodo di rilettura e analisi, ivi, 185-188). Più

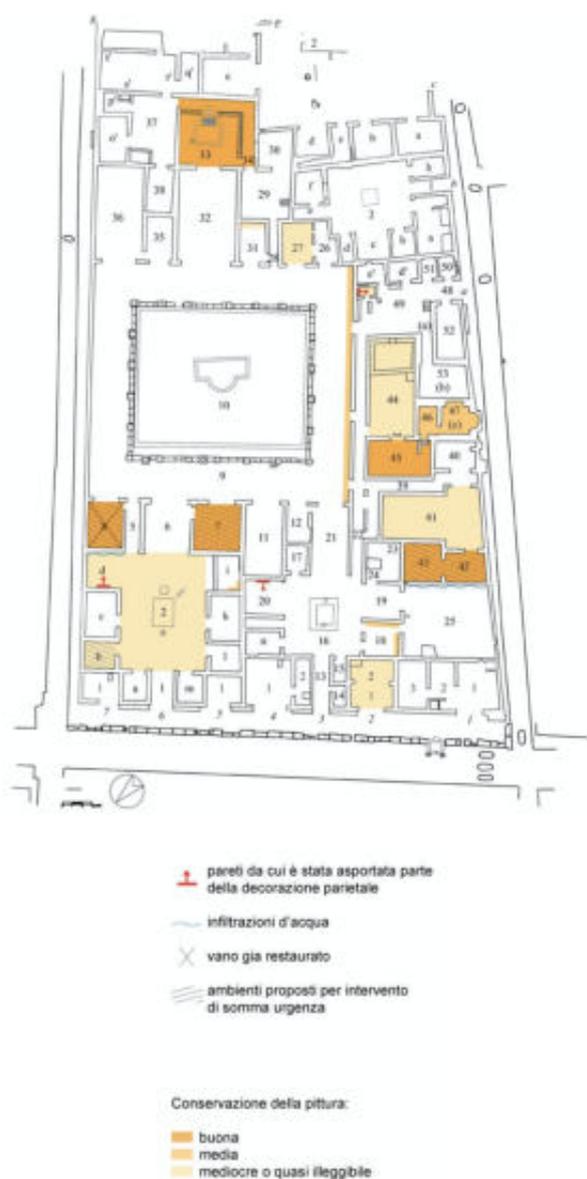


Fig. 2. Pompei, IX 8. In evidenza, lo stato di conservazione delle decorazioni parietali.

scoperta di un intervento di restauro con grappe, determinante fu l'intervento di Giuseppe Fiorelli, che ne sollecitò l'asportazione in ragione dell'unicità del soggetto rappresentato¹¹⁹. Per il secondo, alle difficoltà



Fig. 3. Da Pompei, IX 8, ala 20, parete sud, terzo 'quadretto' da est: Filottete (G. Discanno, 1879; MANN, ADS 1104).



Fig. 4. Pompei, IX 8. Visita agli scavi in corso (1879): al centro, la parete sud dell'ala 20 (da DE CAROLIS 2015-2016, 91 fig. 4).

di conservazione in loco dovette aggiungersi l'interesse iconografico e epigrafico, per la rarità del soggetto e per la presenza di un graffito di tema erotico¹²⁰ (figg. 3, 4). Più recente è, invece, il distacco del 'quadro' con

difficile da determinare è invece quella del distacco dalla parete, quando, come in questi casi, le fonti scritte tacciono e quelle iconografiche, se recuperabili, non hanno una data precisa: è questo il caso di un'interessante fotografia che mostra la pittura con Bacco e il Vesuvio ancora *in situ* e l'intervento di restauro con grappe in ferro che dovette interessarla a breve distanza di tempo dalla scoperta (DE CAROLIS, 2015-2016, fig. 13; DE CAROLIS, ESPOSITO, FERRARA 2018, 166, fig. 19).

119 Così PRISCO 2017, 84, che cita l'atto di Fiorelli (ACSR, MPI – Dir. Gen. AA. BB. AA., 1° versamento, b. 245, 112.53), ipotizzando che il distacco sia avvenuto nel 1880: in effetti, l'affresco appare registrato nelle Librette degli Scavi di Pompei nella data del 27 settembre 1881, con il numero 105 (CORALINI 2017, 465).

120 CORALINI, ORTALI 2021, 6, 17.

Artemide dall'*ala* orientale dell'atrio maggiore, ora nei depositi degli Scavi di Pompei¹²¹. Fra gli ornati oggi quasi illeggibili dell'*insula* IX 8, sono le pareti dipinte del triclinio nero con motivi egittizzanti e scene di teatro, l'ambiente 41, ad avere la biografia più complessa. E quindi a meglio prestarsi ad un esercizio di filologia della somma di fattori – condizioni materiali e azioni umane – che ha condotto alla situazione attuale: nella forma, come si è detto, di un percorso a ritroso, dai cantieri di restauro (fisico e virtuale) moderni a quelli antichi e da questi al cantiere originario, di realizzazione: un percorso accidentato, in equilibrio fra dati oggettivi disponibili, testimonianze affidabili e interpretazioni sostenibili, ma generoso di risultati, attesi e non.

II.1. I cantieri moderni: fra restauro della materia e restauro della memoria

II.1.1. Il restauro fisico

Lo stato attuale delle pareti dipinte del triclinio nero dell'*insula* IX 8 è il prodotto della stratificazione anche di molti interventi moderni, di manutenzione ordinaria, messa in sicurezza e restauro, la cui sequenza e consistenza sono in parte ricostruibili con un approccio integrato, attraverso la verifica autoptica dell'esistente, azioni diagnostiche mirate e l'esame dei documenti d'archivio, dai *Giornali dei Lavori* alle note di servizio e agli atti amministrativi. Nelle fonti scritte, così come in quelle iconografiche, le une e le altre scarse e povere di dati, la maggior parte delle informazioni riguarda un intervento indiretto, le coperture di restauro. Dopo i primi rifacimenti delle murature – che

sin dall'inizio degli sterri (1879) interessarono tutta l'*insula*¹²², l'ambiente dovette essere molto presto dotato di una struttura di protezione: sebbene manchino informazioni dirette nella documentazione disponibile, è verosimile – anche in considerazione della qualità delle decorazioni parietali, ancora ben leggibili in quegli anni – che l'intervento sia stato realizzato fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, come per altri spazi di maggior pregio della medesima *insula*¹²³. Certa è, invece, l'esistenza, nel 1940, di una copertura "a solaio piano", che in relazione alla necessità di un suo rifacimento, "a difesa e a protezione di quei interessantissimi dipinti parietali di carattere ornamentale e mitologico", viene menzionata a più riprese nel *Giornale dei Lavori* e in note di servizio in quell'anno, e poi di nuovo nel 1950¹²⁴ e 1954, quando, infine, dovette essere smantellata¹²⁵. Per la nuova copertura si dovette attendere alcuni anni: il preventivo risale alla fine del 1956, quando l'ambiente è menzionato come "completamente scoperto, essendo stato da quasi tre anni smontato il suo tetto"¹²⁶. Dopo alterne vicende, fra cui interventi di consolidamento (1978-1980) e puntellatura (1999), nel 2016 la storia delle coperture di restauro del triclinio nero è arrivata al suo terzo capitolo, con la realizzazione di un tetto in laterizi e legno lamellare, nel quadro della campagna di messa in sicurezza del Grande Progetto Pompei¹²⁷.

Sugli interventi che interessarono direttamente le pitture parietali del triclinio nero, le fonti scritte sono ancora più avaro di informazioni. I *Giornali dei Lavori* e le *Pratiche Estinte* menzionano periodiche attività di conservazione, ma senza fare riferimento a specifi-

121 PAP 41674. SCHEFOLD 1962, 124, Taf. 105.1.

122 Sugli scavi ottocenteschi, CORALINI 2017, 45-56; per i restauri più antichi, in particolare, 46, 49.

123 Il *Giornale dei Lavori* menziona nel 1909 "nell'ambiente a parete nera posto ad ovest del tablino", anche definito come "cubicolo nero ad ovest del tablino nella Casa del Centenario", lavori di restauro della volta, "metà a botte, metà a soffitta piana" (ivi, 412). Sulla storia delle coperture di restauro a Pompei, oltre a SALASSA 1999 e KASTENMEIER 2020. La fonte più ricca di informazioni resta la tesi di diploma di Chiara Salassa, *I restauri a Pompei. Le coperture di restauro*, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, 1997.

124 *GdL*, Novembre 1940: CORALINI 2017, 425-426 (425: "A svolgimento del complesso programma di protezione dei dipinti parietali, in questa nobilissima abitazione sono stati iniziati ed eseguiti i sottoelencati lavori di consolidamento di vecchie murature e di rifacimento della copertura a terrazzo sull'ambiente oecus a sud del Venereum, a difesa e a protezione di quei interessantissimi dipinti parietali di carattere ornamentale e mitologico"); *GdL*, Agosto 1950: CORALINI 2017, 435-436 (435: "Essendosi notato un aggravarsi del già sensibile cedimento, dovuto a vetustà del materiale della copertura a solaio piano imposta sull'area del grande oecus attiguo al lato sud del Venereum, si è ritenuto doveroso procedere ad un adeguato rafforzamento della impalcatura di sostegno già applicatavi").

125 La sua demolizione è testimoniata da una relazione di Olga Elia su interventi urgenti in tutto il sito; Pompei P. E. 1037 *Danni provocati dal maltempo*, Prot. N. 1322 del 23 febbraio 1954: CORALINI 2017, 121-122 (P. Rispoli, D. Esposito).

126 CORALINI 2017, 122 (P. Rispoli, D. Esposito): 16 ottobre 1956, "Il salone a fondo bianco a sud del venereo con i suoi tre quadri, fra cui Bacco e Sileno, è completamente scoperto, essendo stato da quasi tre anni smontato il suo tetto"). Che il salone sia detto "a fondo bianco" fa ritenere che le pareti, eccezion fatta per i tre 'quadri', fossero già evanide. A confermare che si trattava del triclinio 41, la menzione del quadro con Bacco e Sileno. Per il preventivo: Pompei P. E. Prot. N. 2528 dell'8 novembre 1956: CORALINI 2017, 122-123 (P. Rispoli, D. Esposito).

127 Ivi, 129, 131 fig. 57 (1978-1980), 133-134 (1999), 134 (2016). Sulla campagna di messa in sicurezza e restauro nel Grande Progetto Pompei, OSANNA, PICONE 2018.

ci ambienti: agli inizi del Novecento, azioni di natura non meglio precisata¹²⁸; negli anni 1936-1963, lavori di pulizia delle pareti, di lavaggio con benzina e di applicazione di cera, di cui talvolta è indicata l'estensione delle superfici interessate, e "lavori di assicurazione alle pareti con rappezzi e solini"¹²⁹. Nulla vi si dice in relazione ai 'quadri'¹³⁰. Sulla loro sorte, invece, sono molto più eloquenti le tracce materiali, che testimoniano di almeno due interventi, di cui uno di notevole impegno.

Un tentativo di protezione è documentato dai tagli nell'intonaco tuttora ben visibili al di sopra di ciascuno dei 'quadri' delle pareti nord, est e sud (figg. 5.a-c), indizio della messa in opera di piccole tettoie, in tempi non definibili con certezza: forse nei decenni immediatamente successivi il rinvenimento (quando non era raro il ricorso a questa forma di protezione) e prima della realizzazione della copertura di restauro più antica, negli anni del Ruggiero (1875-1893), per iniziativa del quale, "furono escogitati certi tettini di cristallo, ovvero di ardesia, incastrati nel muro, che riparano dalla grandine e dalla pioggia, e impediscono all'acqua di trapelar dietro agl'intonachi e distaccarlo"¹³¹; oppure, durante la Soprintendenza di Vittorio Spinazzola (1911-1924), che fu molto attivo anche sul fronte del restauro; sia adottando pratiche già sperimentate sia introducendo nuove soluzioni e nuovi materiali (quale l'*eternit*, che entra con lui a Pompei)¹³²; o ancora, nel novembre 1937, quando, come annota il *Giornale dei Lavori*, in più edifici della *regio IX* vennero messe in opera "lastre di ardesia e di eternit a garanzia di dipinti murali secondari (medaglioni, quadretti)"; o, infine, nella seconda metà degli anni Cinquanta, fra la demolizione della prima copertura e la realizzazione della nuova (quando le pareti erano ormai evanide e lo stato

di conservazione, precario, non inibiva un intervento "aggressivo" come quello in questione)¹³³.

Decisamente più invasivo fu un altro intervento, che interessò direttamente i 'quadri': quello che oggi ne resta visibile è una profilatura in lamina di piombo che li perimetra, correndo lungo il margine esterno della cornice dipinta (figg. 6, 7.a-c). La stessa situazione si riscontra anche in altri due ambienti, entrambi contigui al nostro, per un totale di sei casi (fig. 8): oltre ai tre del triclinio nero, due nella parete ovest dell'ambiente 42 e uno nella parete est del cubicolo, 43, con *figurae Veneris* (figg. 9, 10). Le finalità del trattamento – isolare alcune parti del rivestimento, preservandole dal deterioramento causato dall'umidità – sono confermate dalla situazione attuale delle pareti del triclinio nero. Qui il dato più evidente è, infatti, la disomogeneità dello stato di conservazione: le decorazioni sono quasi completamente evanide, con la sola eccezione dei 'quadri' 'profilati'. Definire con sicurezza quando questa soluzione protettiva sia stata adottata, e con quale tecnica, è decisamente più arduo. Le fonti documentarie non offrono informazioni dirette sull'intervento, e non è di aiuto neppure lo stato delle conoscenze sui tempi e sui modi dell'adozione di questa pratica a scala di sito. Sebbene l'uso di lamine di piombo non sia raro nella storia dei restauri moderni delle pareti dipinte di Pompei, mancano tuttora sia un censimento di tutte le attestazioni, sia azioni diagnostiche di dettaglio e verifiche autoptiche su singoli casi¹³⁴. Non è quindi possibile, al momento, stabilire se l'isolamento con lamina di piombo si limitava ad una profilatura, o se invece prevedeva, dopo il distacco – non a massello, ma a strati di intonaco – degli elementi da proteggere, e prima della ricollocazione a parete, anche il loro inserimento in una cassetta del medesimo materiale, facendone,

128 *GdL*, Aprile 1901: CORALINI 2017, 411 ("pareti assicurate").

129 Ivi, 419-435. Così, anche nel fondo *Pratiche Estinte*, una Nota del 10 gennaio 1963, Resoconto lavori eseguiti dalle varie squadre ed officine durante la 2.a quindicina del mese di Dicembre 1962, si menziona un intervento della Squadra Conservatori nella Casa del Centenario ("lavate e spalmate di formalina alle pareti").

130 Unica eccezione, il quadro al centro della parete sud, con Oreste e Pilade, che nel 1940 viene citato in relazione ad una struttura di sostegno del muro realizzata sulla fronte opposta (*GdL*, Novembre 1940: CORALINI 2017, 425: "Armaggio di un solido fasciame di legno sulle due facce del muro per garanzia del quadro di Oreste e Pilade e per approntare la manovra di raddrizzamento del muro").

131 SOGLIANO 1893, 133. Sulla pratica di proteggere parti delle pareti dipinte con tettoie in ferro e vetro rigato o "tettoine" metalliche fra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, anche SOGLIANO 1904, 31; 1907, 10-11.

132 POMPILI 2007, 96 ss.

133 Sull'intervento del 1937, *GdL*, Novembre 1937: CORALINI 2017, 417 ("Nelle case Principali della Reg. IX si sono murate n. 14 lastre di ardesia e di eternit a garanzia di dipinti murali secondari (medaglioni, quadretti)").

134 Le prassi in uso nella conservazione delle pareti dipinte dei siti vesuviani nei decenni a cavallo fra Ottocento e Novecento non sono ancora state l'oggetto di studi, di sintesi e di dettaglio, equiparabili a quelli già dedicati a singoli contesti (quale la Casa dei *Vettii*, PRISCO *et al.* 2004, PRISCO 2005), a specifiche pratiche (quale l'uso di grappe in ferro, DE CAROLIS, ESPOSITO, FERRARA 2017) e ad altre fasi della seconda vita del sito (quale la stagione compresa fra gli anni Settanta e Novanta del Novecento, MASTROBATTISTA 2006).





Figg. 5.a-c. Pompei, IX 8. Triclinio 41, pareti nord, est e sud (Programma Vesuviana, M. Zanfini, 2002).



Figg. 6.a-b. Pompei, IX 8. Triclinio 41, parete sud: Ifigenia in Tauride (a. Programma Vesuviana, fotografia A. Coralini, 2000; b. T. Warscher, DAIR W. 1455, da pompeiipictures.org).

così, una versione moderna di *pictura excisa e inclusa*, seppur *plumbeis formis*¹³⁵. A rendere la seconda ipotesi più convincente, soprattutto agli occhi degli specialisti

del restauro, sono soprattutto considerazioni di ordine tecnico¹³⁶. Nel nostro caso, un aiuto per la comprensione della tecnica adottata può venire sia da una rassegna

135 A favore dell'ipotesi dell'inserimento entro cassetta, dopo V. Sampaolo (*PPMIX*, 1039 n. 262: "le dimensioni del quadro sono falsate dal restauro moderno con il quale si è provveduto a distaccarlo per inserirvi al di sotto una lamina di piombo") e l'*équipe* dell'ICR attiva nella Casa dei *Vettii*, per interventi databili fra il 1940 e il 1957 (PRISCO *et al.* 2004, 56 e, con riferimento anche al nostro caso, 72-73 nota 53), P. Rispoli e D. Esposito (CORALINI 2017, 123), che citano a confronto il caso del Priapo della Casa dei *Vettii* (PRISCO *et al.* 2004, 56 e 62 fig. 25). Sulla differenza fra distacco a massello (sul quale D'ALCONZO 2002, 17-28, per i siti vesuviani nei primi anni dell'impresa borbonica, e GUGLIELMI, PRISCO 2009, 15-22) e a strati di intonaco, MORA, MORA, PHILIPPOT 1999, 273-283. Sulle *picturae excisae et inclusae*, *infra*, paragrafo II.2.1.

136 PRISCO *et al.* 2004, 55-56, per le soluzioni adottate nella Casa dei *Vettii*. Potrebbe deporre a favore, inoltre, quanto Antonio Sogliano scrive nella sua relazione sulle attività svolte a Pompei fra 1873 e 1880, dove menziona interventi di stacco e ricollocazione *in situ* che



Figg. 7.a-c. Pompei, IX 8. Triclinio 41, parete nord, 'quadro' con Teseo e il Minotauro (a. 1879, G. Discanno; b. 1980, GFN 49844; c. 1990, Parco archeologico di Pompei, D40461).

delle situazioni simili note nel medesimo sito, sia da azioni diagnostiche non invasive sui manufatti in esame.

Picturae excisae plumbeis formis inclusae

L'uso moderno di lamine di piombo a fini protettivi è attestato a Pompei in più edifici, in due forme: nella prima, per un singolo elemento della decorazione, come nel nostro caso; nella seconda, frequente negli anni della Soprintendenza Spinazzola e della lunga Direzione di Amedeo Maiuri¹³⁷, al piede della parete. Sebbene interventi di scucitura e cucitura, anche molto impegnativi, di pareti dipinte si praticassero già fra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento¹³⁸, è solo

sarebbero avvenuti per la prima volta negli anni Ottanta, durante lo scavo dell'*insula VIII 2*, Direttore degli Scavi Michele Ruggieo (SOGLIANO 1904, 24, cit. in PRISCO *et al.* 2004, 71 nota 23).

137 Sui restauri di Amedeo Maiuri a Pompei, OSANNA 2017. Fonte di utili confronti sono le analisi e le ricostruzioni dedicate al campione ercolanese per il medesimo periodo: SORBO 2013; CAMARDO, NOTOMISTA 2017.

138 SOGLIANO 1904, 316, e, con maggior dettaglio, 1893, 129, in relazione all'*insula VIII 2* e ad un lavoro "per la prima volta tentato in Pompei", con il quale si procedette "all'assicurazione ... di tutti i dipinti e stucchi policromi che decoravano le volte e le pareti": "Essi furono distaccati dalla muratura antica, collocati in solidi telai di legno, e circondati da adatte armature di ferro furono rimessi in opera negli antichi posti, dopo di aver rafforzata la fabbrica antica, praticando quel magistero detto volgarmente di *scucitura* e *cucitura*, col quale è stato possibile di conservarne l'esatta forma geometrica e la struttura".

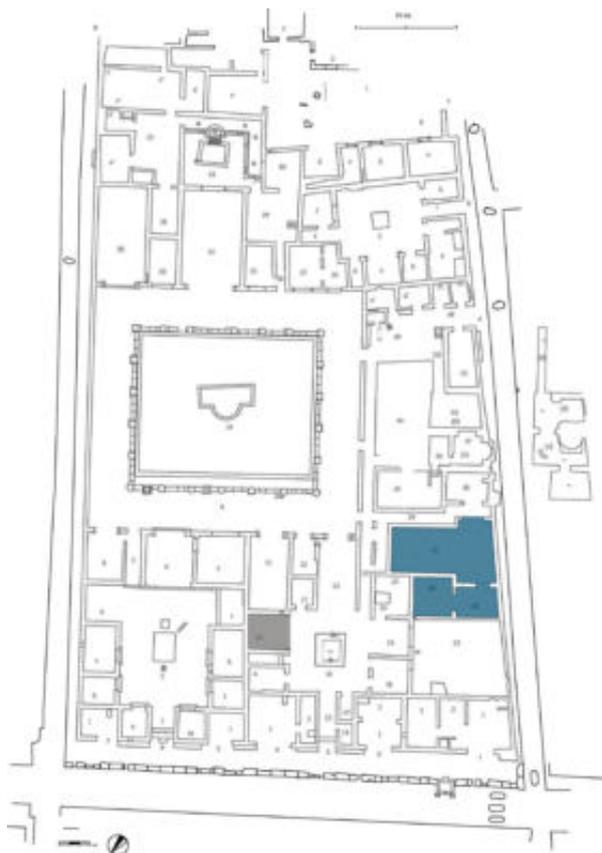


Fig. 8. Pompei, IX 8. Nella planimetria dell'insula: in evidenza, gli ambienti con 'quadri' rifilati con lamina di piombo, in blu; l'ala 20, in grigio (Programma Vesuviana, I. Loschi, 2023).



Fig. 9. Pompei, IX 8. Ambiente 42, parete est: 'quadri' con profilatura in lamina di piombo (Parco archeologico di Pompei).

agli inizi del secolo seguente che risalgono le prime notizie certe sulla pratica di proteggere dall'umidità di risalita "la radice delle pareti" tramite l'inserimento di lamine di piombo. In quegli anni vi si ricorre per l'isolamento completo ... dei muri portanti dipinti pregevoli" sia nella Villa dei Misteri che nella Casa dei *Vettii* (VI 15, 1), per la quale dobbiamo allo stesso Sogliano l'accurata descrizione del metodo e della tecnica adottati (fig. 11)¹³⁹. In quella che è la *domus* più nota, e dalla storia conservativa meglio studiata, di Pompei, interventi volti a contrastare l'umidità di risalita vennero eseguiti a più riprese, non solo agli inizi del Novecento

ma anche negli anni Quaranta, e in più ambienti. Tagli per l'inserimento di fogli di piombo furono praticati sia al piede delle pareti sia in corrispondenza delle parti di maggior valore: spesso operando, per entrambe le soluzioni, sul retro della parete di interesse, negli ambienti contigui, su pareti non decorate, o comunque con un rivestimento di minore qualità, e quindi sacrificabile; per i 'quadri', anche ricavando nello spessore della parete, dopo il distacco dell'elemento da proteggere e il suo inserimento in una cassetta di piombo, e prima della ricollocazione *in situ*, un'intercapedine ventilata alle sue spalle¹⁴⁰. Una tecnica analoga si riscontra nell'*in-*

139 SOGLIANO 1908, 19-21 (Casa dei *Vettii*, triclinio q); PRISCO *et al.* 2004, 73 nota 43 (Villa dei Misteri). Per il salone con megalografia della Villa dei Misteri, in una relazione al Direttore Generale delle Antichità (Pompei. Villa dei Misteri, 9/12/1926), Tito Venturini Papari evidenziava come "le barriere di piombo ... alle radici delle pareti dipinte" non offrissero garanzie sufficienti.

140 PRISCO *et al.* 2004, 55-57: per la Casa dei *Vettii* questo intervento, che interessò i 'quadretti' di tema erotico dell'ambiente x' e con Priapo nelle *fauces*, pare databile, sebbene nessun documento vi faccia esplicito riferimento, al periodo fra gli inizi degli anni Quaranta e il 1957 sulla base dell'analisi delle malte e del relativo diagramma stratigrafico (ivi, 56). Secondo gli autori (ivi, 73-74 nota 53), la stessa tecnica di isolamento si ritroverebbe in un gruppo di quadri mitologici della Casa del Centenario, cioè nel triclinio qui in esame, ma l'affermazione si fonda su quanto scritto, sulla sola base di fonti orali, nella guida breve della mostra *L'Alma Mater a Pompei* (2000). Anche nella Casa dei *Vettii* (VI 15, 1), la presenza di una lamina in piombo non solo sui lati, ma anche sul retro dell'elemento da proteggere, in forma, quindi, di cassetta, non pare, però, essere stata provata con sicurezza. All'amica e collega Gabriella Prisco, cui sono molto grata per la generosa condivisione di dati e osservazioni, sono debitrice di un interessante confronto su questo tema.



Fig. 10. Pompei, IX 8. Ambiente 43, parete ovest: 'quadro' con profilatura in lamina di piombo (Parco archeologico di Pompei).



Fig. 11. Pompei. Messa in opera di lamina di piombo alla radice di una parete (da SOGLIANO 1908, fig. 6).

sula IX 5, nel cubicolo g della Casa del Ristorante (IX 5, 14-16), dove sembra però mancare la profilatura in piombo: sulla parete est, di fondo, una breccia nel 'qua-

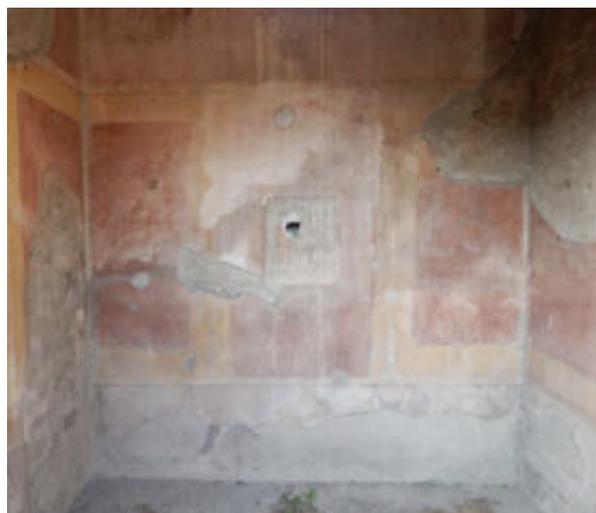


Fig. 12.a-b. Pompei, IX 5, 14-16. Cubicolo g, parete est: 'quadro' con intercapedine (da pompeiiinpictures.com, B. Ferebee, 2019).

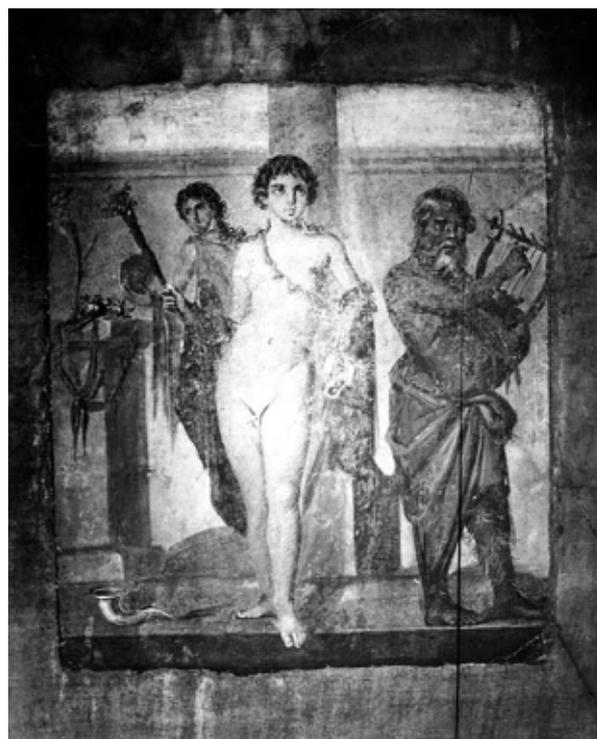
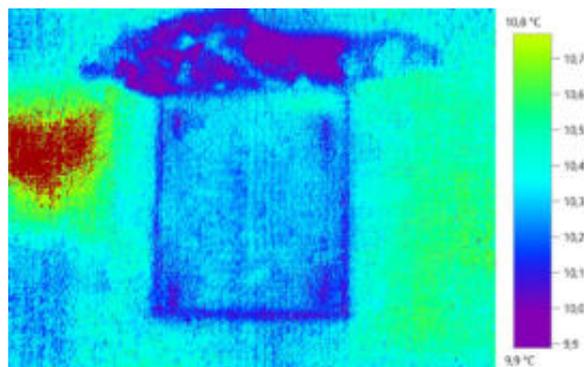
dro' rivela la presenza di una intercapedine e, ai quattro lati del manufatto, di tiranti orizzontali in metallo, che dovevano verosimilmente garantirne la stabilità¹⁴¹ (fig. 12). Una situazione molto simile sembra riconoscibile anche nel nostro caso, per il quale una prima azione diagnostica non invasiva con termocamera ha evidenziato, agli angoli del 'quadro' con Ermafrodito e Sileno della parete est, quattro tracce che per posizione sembrano corrispondere ai quattro tiranti del 'quadro' dell'*insula* IX 5¹⁴² (fig. 13).

141 <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R9/9%2005%2014%20p8.htm>.

142 L'intervento è stato realizzato dal collega Nicola Santopuoli (Università di Bologna), responsabile per la Diagnostica e la Conservazione nel Progetto Pompei del Programma Vesuviana.



Figg. 13.a-c. Pompei, IX 8. Triclinio 41, parete est, 'quadro' con Ermafrodito e Sileno: a. nel 2007; b. nella ripresa con termocamera; agli inizi del Novecento (a-b. Programma Vesuviana: a. M. Zanfini, 2002; b. N. Santopuoli, 2023; c. T. Warscher, DAIR W.1456, da pompeiipictures.com).



Su questo secondo tipo di intervento, con profilatura, o incassamento, in lamina di piombo di singoli elementi, il silenzio delle fonti scritte è quasi totale. Per quelle iconografiche la situazione non è diversa: anche le due fotografie dell'archivio di Tatiana Warscher che riproducono i 'quadri' delle pareti est e sud, in una situazione non posteriore al 1957, non sono di grande aiuto, sia per la qualità mediocre, che rende difficile riconoscere la presenza di una lamina di piombo nella cesura fra 'quadro' e parete, sia perché rientrano in quella parte del *Codex Topographicus Pompeianus* in cui le immagini non sono datate (figg. 6.a, 13.c).

Nessuna menzione ne resta nei Giornali dei Lavori, né nelle relazioni interne agli Scavi o dei Direttori al Ministero. Solo due tracce indirette è possibile ritrovarne nei documenti d'archivio: la prima, fra le carte del Ministero della Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti, su una missione a Pompei del restauratore Tito Venturini Papari nel 1917, Soprintendente Vittorio Spinazzola¹⁴³; la seconda, fra le pratiche amministrative della Direzione degli Scavi, sulla programmazione, alla fine degli anni Cinquanta, di un intervento protettivo che, seppur di natura non meglio specificata, poté forse consistere nell'isolamento con lamina di piombo di singoli elementi delle decorazioni parietali. In entrambi i testi la Casa del Centenario nell'*insula IX* è

inserita fra gli edifici in cui le pareti dipinte versano in condizioni critiche.

Reca la data dell'8 agosto 1917 la relazione che il Papari presentò al Ministero sugli esiti della sua visita a Pompei, finalizzata "ad un accurato esame di tutte le pitture colà esistenti", di antico o di più recente rinvenimento. Nel suo resoconto, che menziona undici edifici riportati alla luce fra il 1826 e il 1905, il Papari evidenzia il buono stato di conservazione della maggior parte degli edifici tornati alla luce "recentemente", attribuendone il merito anche alle pratiche di conservazione adottate dallo Spinazzola e dai suoi predecessori, e quindi "al complesso di rimedi ... che vanno dalle opere di protezione, come coperture, rimozione, per quanto è possibile, delle cause di salnitrazione degli in-

143 Archivio Centrale dello Stato (Roma), Ministero della Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti. Busta 646, Divisione I, 1916/1919. Fascicolo: Missione Venturini Papari (d'ora in poi, AABBA, 646): POMPILI 2007, 96 ss.

tonachi, alle puliture generali e rinvivimento coloristico¹⁴⁴. Unica eccezione, la Casa del Centenario, dove l'“imbianchimento” causato dalle efflorescenze era tale da richiedere un intervento urgente, e di notevole impegno, con il rinnovo della muratura, la soluzione più radicale fra quelle con cui in quegli anni si cercava di arginare i danni creati dalla salnitrazione e dall'umidità e che potevano consistere, nei casi meno gravi, nell'applicazione di lamine di piombo, nella creazione di intercapedini e nell'aerazione degli ambienti¹⁴⁵. Dalla relazione del Venturini Papari apprendiamo che al momento della sua visita per la Casa del Centenario era “già stato disposto il rinnovamento della muratura che sostiene l'intonaco dipinto, l'intercapedine e lo strato isolante, a protezione dell'ascensione del salnitro”¹⁴⁶. Nella storia degli Scavi di Pompei non mancano i casi di interventi programmati come urgenti, e poi rinviati nel tempo: che nel 1917 quel rinnovo fosse già stato deciso non assicura, in sé, che sia stato realizzato in tempi brevi, e che sia quella l'occasione in cui si procedette alla protezione dei quadri con lamina di piombo, materiale di cui, peraltro, il Venturini Papari non fa menzione né per questo complesso né per l'uso per singoli elementi delle pareti. A favore della possibilità che quanto noi oggi vediamo sia stato realizzato durante la Soprintendenza dello Spinazzola depone la frequenza con cui in quegli anni si fece ricorso all'uso di lamine di piombo, come testimonia un altro documento di archivio, un “Preventivo di spesa delle opera da eseguirsi in economia nelle regioni già scavate della Città di Pompei” e nelle “Case della parte scavata già in corso”, in cui il rinnovo della muratura era una delle voci più importanti, così come la previsione del quantitativo di piombo in lamiera necessario¹⁴⁷.

Di un altro intervento da realizzarsi con urgenza nella Casa del Centenario parla anche la Pratica Estinta della Direzione degli Scavi: che, a differenza del documento ministeriale, non entra nel dettaglio delle azioni previste (muratura rinnovata, intercapedine, strato isolante). In data 10 dicembre 1958, con nota di Olga Elia (*Distacco affreschi*) veniva trasmesso un

“elenco ristretto degli affreschi che, trovandosi in grave stato di deterioramento, hanno bisogno di essere curati e protetti con urgenza” e che “per i caratteri degli ambienti in cui si trovano avrebbero tutti bisogno di essere distaccati e rimessi in situ con gli accorgimenti che ciascuno richiederà”. In quell’“elenco di urgenti difese ai dipinti parietali” l'*insula* IX 8 è presente con due ‘quadri’ dal “venereo”, per una superficie complessiva di “mq 0,60 x 0,60” m¹⁴⁸. Nel cubicolo con *figurae Veneris*, 43, contiguo al triclinio, in effetti, come si è detto, uno dei tre ‘quadri’ – quello con Ercole e *amore ludentes* sulla parete est, di fondo – presenta una profilatura in piombo analoga a quelle dei due dell’ambiente 42 e dei tre del triclinio. La nota del 1958 non chiarisce, però, la natura della soluzione tecnica adottata. A far ritenere che l’intervento programmato per il *venereum* possa essere stato quello che ha portato alla protezione con lamina di piombo del ‘quadro’ con Ercole del cubicolo 43 e anche di quelli degli altri due ambienti, anticamera 42 e triclinio 41, concorre il contesto gestionale e operativo. Se si guarda al *modus operandi* ancora in essere negli Scavi di Pompei fra gli anni Cinquanta e Sessanta, appare non inverosimile che in corso d’opera il piano di lavoro potesse aver subito modifiche, senza lasciare traccia nei giornali dei lavori o nei documenti amministrativi. Il silenzio delle fonti scritte anche su un intervento che dovette essere di notevole complessità tecnica non stupisce, se si considerano, oltre alla fase della storia degli Scavi di Pompei in cui l'*insula* fu riportata alla luce ed ebbe inizio la sua vicenda moderna di interventi di conservazione e restauro¹⁴⁹, anche le difficoltà a lungo incontrate dalla Direzione degli Scavi nel tentativo di far rispettare la prassi di tenere un registro degli interventi realizzati dall’Officina dei Restauri. Ancora agli inizi degli anni Sessanta, in una comunicazione indirizzata alla Direzione degli Scavi (19 gennaio 1961) e dedicata proprio alla “manutenzione dei dipinti parietali”, il Soprintendente alle Antichità, Amedeo Maiuri, disponeva che venisse “redatto un particolareggiato elenco descrittivo dei lavori di restauro e conservazione ai dipinti parie-

144 AABBA, 646, 1; POMPILI 2007, 96.

145 Ivi, 96, 98.

146 Ivi, 68.

147 Archivio Centrale dello Stato (Roma), Ministero della Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti. Busta 989, Divisione I, 1920-1924 (d’ora in poi, AABBA 689). POMPILI 2007.

148 Parco archeologico di Pompei, Pratiche Estinte 288 (Affreschi. Pulitura Conservazione), Prot. N. 2662 del 10 dicembre 1958: “Distacco affreschi”. CORALINI 2017, 123-124 (P. Rispoli, D. Esposito).

149 Sulle difficoltà create dalle carenze nella documentazione e dalla stratificazione degli interventi, POMPILI 2007, 96.

tali dei vari edifici di Pompei” e che di tale elenco gli venisse inviata copia ogni mese¹⁵⁰. La nota del Maiuri ribadiva i contenuti di un'altra sua di pari oggetto di pochi mesi prima (16 luglio 1960), cui aveva fatto rapidamente seguito (4/08/1960) la nota del Direttore dell'Ufficio Scavi di Pompei, Luigi D'Amore, al Primo Restauratore, in cui si disponeva “l'impianto e la tenuta quotidiana di due registri di restauro a seconda della provenienza degli oggetti da restaurare o restaurati” e si precisava come vi dovessero “figurare anche eventuali distacchi di mosaici o di pareti affrescate a cura dei restauratori”. L'insistenza sulla necessità di adottare queste buone pratiche, anche in relazione alle decorazioni strutturali, e il riferimento anche a operazioni complesse come i “distacchi” confermano che la prassi corrente doveva essere di segno ben diverso, con interventi effettuati con una certa libertà di azione da parte delle maestranze, ma non documentati né registrati¹⁵¹.

L'ipotesi che l'isolamento con lamina di piombo dei ‘quadri’ nel triclinio nero risalga alla fine degli anni Cinquanta non esaurisce, però, gli scenari possibili. Nella storia conservativa dell'*insula* sono almeno altri quattro i periodi in cui l'intervento potrebbe essere stato realizzato: nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, in anni in cui, Direttore degli Scavi Michele Ruggiero, non si esitava – parole del Maiuri – “a ricorrere ai più arditi espedienti tecnici” per conservare *in situ* le pareti¹⁵²; agli inizi del Novecento, quando il Sogliano, Direttore degli scavi dal 1905 al 1910, fece eseguire interventi in più settori dell'*insula*, fra i quali, però, il

ricorso all'isolamento con lamine di piombo – pratica di cui peraltro il Sogliano stesso era convinto fautore – non appare menzionato nelle sue relazioni¹⁵³; all'inizio degli anni Venti, quando, Soprintendente Spinazzola, ampio uso si faceva della lamina di piombo e un importante intervento di risanamento a tutela delle pitture parietali era stato disposto per la Casa del Centenario¹⁵⁴; fra la fine dello stesso decennio e quello successivo, quando l'isolato fu interessato da più interventi voluti dal Maiuri (fra i quali, nel 1928, l'anastilosi parziale del piano superiore del portico nord del peristilio)¹⁵⁵. I dati disponibili non consentono di optare decisamente per l'uno o l'altro di questi scenari. Sembrano, però, sufficienti per riconoscerci un intervento moderno, anche se il ricorso a lastre di piombo a fini di isolamento delle pareti è attestato a Pompei, almeno in un edificio, la Casa del Fauno (VI 12) e anche se non mancavano le condizioni tecniche per realizzare una cassetta in lamina di piombo atta a contenere e proteggere un ‘quadro’ su intonaco¹⁵⁶. Scenari antichi più o meno verosimili a parte, verso a sostenere l'interpretazione come restauro moderno sono soprattutto i modi della realizzazione dell'intervento in uno dei tre ‘quadri’. Sulla parete nord, infatti, la profilatura in lamina di piombo taglia a metà la scena con Teseo e il Minotauro, limitandosi alla parte destra, l'unica che si conservava al momento del rinvenimento, come testimoniano il *Giornale* e la relazione di Sogliano nelle *Notizie degli Scavi* e come conferma un disegno di Geremia Discanno (fig. 8.a)¹⁵⁷. A questo dato oggettivo si

150 Parco archeologico di Pompei, Pratiche Estinte, 375 (Pompei. Officina dei Restauratori), 7891/P.S./29.

151 Già alla fine degli anni Venti, con nota del 7 giugno 1927 all'Officina Restauri, il Maiuri chiedeva di essere “informato periodicamente sui lavori di restauro”. Le *Pratiche Estinte* (375, Pompei. Officina dei Restauratori) testimoniano che fino agli anni Trenta l'Officina Restauri inviava periodicamente al Soprintendente un elenco dei lavori effettuati.

152 MAIURI 1950, 15. Per gli interventi moderni in questo periodo nell'*insula* IX 8, CORALINI 2017 (P. Rispoli, D. Esposito): 111-114.

153 Su questo argomento, MAIURI 1950: “ancor più meritoria, l'efficace protezione recata a molti dipinti mediante la resecazione delle pareti e l'apposizione di lamine di piombo”. Per i restauri voluti da A. Sogliano nell'*insula* IX 8; CORALINI 2017 (P. Rispoli, D. Esposito), 108-109 nota 14.

154 *Supra*, note 143-147.

155 CORALINI 2017, 119, 120 figg. 31-32.

156 Per la Casa del Fauno, PAH II, 250 (“Le mura come nel rimanente della casa erano coperte di piombo, per ovviare all'umidità”). OVERBECK, MAU 1884, 347, 349. Sulla medesima situazione, anche AUGUSTI 1950, 336; BARBET, ALLAG 1972, 958; ADAM 1984, 238. Nella metallurgia del piombo nel mondo romano (COCHET, HANSEN 1986, 21-50; COCHET 2000), la produzione e l'uso di lamine dovevano essere molto più frequente di quanto il *dossier* archeologico, decimato dal riuso, testimoni. Nella regione vesuviana l'attività di officine di *plumbarii* è documentata a Ercolano, con sicurezza (MONTEIX 2004, 371-377, e 2010, 401-403, con bibliografia; MONTEIX, PERNOT, COUETLAS 2008) e probabilmente anche a Pompei (MONTEIX, ROSSO 2008). Per l'impiego del piombo nelle costruzioni antiche, WRIGHT 2005, 235, 240, con bibliografia.

157 *GdS*, 19 maggio 1879 (“Un terzo quadro esiste nella parete nord, ma per la caduta dello intonaco ne manca una porzione”); SOGLIANO 1879b, 175-176; MANN, ADS 1104. Come potesse presentarsi la scena nella sua interezza lo suggeriscono due esemplari di pari soggetto, l'uno a Pompei e l'altro ad Ercolano. Il primo, già menzionato anche dal Sogliano nella sua relazione (1879b, 147). Quello ercolanese faceva parte dell'apparato decorativo in Quarto Stile dell'ambiente 1 della cosiddetta Area sacra suburbana della terrazza meridionale. Il ‘quadro’ del salone nero dell'*insula* IX 8 adotta nella parte superstita la medesima iconografia, con due figure maschili, l'una (Teseo) seduta su un sedile cubico, con il corpo del Minotauro ai suoi piedi, e l'altra, stante, alle sue spalle, all'estremità destra (NOTOMISTA 2020, 474-

aggiunge una considerazione: sembra ragionevole presumere che la presenza di una lamina di piombo non sarebbe sfuggita almeno ai primi osservatori, che non avrebbero mancato di menzionarla.

Se l'intervento di restauro è moderno, appare ancora più grave, qualunque sia stato il momento della sua esecuzione, l'assenza di dati sui modi in cui avvenne, non solo per l'interesse dell'intervento in sé, ma anche per le informazioni che avrebbe potuto fornire sulla tecnica adottata in antico per la realizzazione dei 'quadri'. Non è dato, infatti, di sapere se in quell'occasione si ebbe modo di verificare meglio quanto il Sogliano e il Mau, e prima di loro il redattore del *Giornale dei Soprastanti*, avevano già annotato all'indomani del rinvenimento, e cioè che i tre 'quadri', qui come anche nell'*ala est*, 20, dell'atrio minore, non costituivano un corpo unico con il rivestimento delle pareti, ma erano stati realizzati in un momento diverso, o in loco, su "stucco nuovo", come scrive il Mau, o forse in altra sede, per poi essere qui "inseriti", come annotava il Soprastante, o "incastrati", come scriveva il Sogliano¹⁵⁸. Nessuna delle tre fonti, purtroppo, spiega quale fosse la forma della cesura fra i 'quadri' e il resto della parete: un dato, invece, prezioso, per capire con quale tecnica i primi fossero stati realizzati, come il lavoro di Otto Donner, di certo a Sogliano e Mau non ignoto, aveva già dimostrato¹⁵⁹. La questione non è di poco conto, soprattutto, ai fini della migliore comprensione dei modi e delle tecniche di esecuzione dei 'quadri' figurati, sia nel cantiere originario sia in quelli di restauro. Si trattava di elementi realizzati *in situ* ma in tempi diversi, o di manufatti prodotti, oltre che in differita, rispetto al resto della parete, anche in altra sede? Porsi questa

domanda per il nostro caso di studio conduce, come vedremo almeno in parte anche in questo contributo, a riaprire la discussione su un tema di grande interesse per la conoscenza dell'economia della pittura antica, fra cantiere e bottega: il tema, caro a Amedeo Maiuri, della tecnica delle *picturae ligneis formis inclusae*, e dei loro rapporti con la prassi delle *picturae excisae* (e *inclusae*) menzionata da Vitruvio e Plinio¹⁶⁰. Un tema che molto può giovare del ritorno ai materiali, e dell'attenzione alla materialità.

II.1.2. Il restauro virtuale

Se il restauro della materia è tenuto a selezionare una fase, fra le molte riconoscibili in un contesto dipinto, a garantire visibilità anche alle altre è quello virtuale. Che nei casi come il nostro, in cui la leggibilità degli ornati restituiti dagli scavi è gravemente compromessa, e il restauro fisico, oltre che molto oneroso, risulterebbe di scarsa efficacia ai fini della fruibilità di quanto è sopravvissuto, è anche l'unica via percorribile, se si vuole tramandare almeno la memoria delle forme dell'evidenza antica¹⁶¹. Da questo punto di vista nell'*insula IX 8* è sempre il triclinio nero a offrire l'esempio migliore delle potenzialità, ai fini della restituzione digitale di decorazioni che altrimenti sarebbero perdute, dell'analisi comparata dell'evidenza materiale superstita e delle fonti scritte ed iconografiche. Un sistematico lavoro di recupero e di revisione di tutti i dati, editi e inediti, ha consentito di ricomporre il disegno delle decorazioni ancora leggibili al momento del rinvenimento, nel 1879, realizzando, infine, quanto auspicato dal Mau nel 1882 nella sua *Geschichte*¹⁶² (fig. 14). Con una paziente operazione di collazione

477). È verosimile che la somiglianza si estendesse anche alla parte sinistra e che anche qui comparissero, come negli altri due esemplari, Arianna e altre due figure.

158 Per il triclinio 41: *Giornale dei Soprastanti*, 19 maggio 1879 (CORALINI 2017, 38): vi si dice che sulla parete sud il 'quadro' "non faceva parte dello intonaco", ma risultava "inserito posteriormente in esso", e nulla viene detto sulla situazione degli altri due, sulle pareti nord e est; SOGLIANO 1879b, 149 ("al pari di altri dipinti, essi non furono fatti sul luogo, ma vennero incastrati nel muro"); MAU 1882b, 121 ("nell'epoca dell'ultimo stile pompeiano furono operati buchi quadrangolari, nei quali, messo stucco nuovo, furono dipinti tre quadri mitologici"). Per l'*ala* 20, GdS, 5 agosto 1879: CORALINI 2017, 273 ("tre quadretti inseriti nell'intonaco"); SOGLIANO 1879b, 282 ("sono incastrati tre quadretti a fondo bianco con cornice celeste"); MAU 1882a, 47-48 ("probabilmente troppo svanite, furono tagliate dal muro, vi fu messo stucco nuovo e vi si dipinsero altri quadri").

159 Sulla questione, *infra*, paragrafo II.2.1.

160 Coniata da A. Maiuri (1938, 1940), la formula si ispira a due passi dei trattati di Vitruvio e di Plinio che menzionano esplicitamente, per il medesimo caso, il ricorso ad un incasso entro telai di legno per lacerti di pittura parietale rimossi dalla collocazione originaria: Vitruv. *de arch.*, 2, 8, 9 (*picturae excisae intersectis lateribus inclusae sunt in ligneis formis*); Plin. *nat.* 35, 173, *excisum opus tectorium, propter excellentiam picturae ligneis formis inclusum*. Per una più estesa trattazione, fra rilettura delle fonti testuali e visuali e riesame del *dossier* archeologico, CORALINI c.s.

161 Sul restauro virtuale, per la pittura parietale, BARBET 2008; CORALINI, LIMONCELLI 2020; più in generale, PEDRONI, FERDANI 2021.

162 MAU 1882a, 375 ("Eine genügende Vorstellung zu geben, würde die theilweise Publication der weiterhin zu besprechenden Decoration des schwarzen Tricliniums der casa del Centenario vorzüglich geeignet sein. Umrisszeichnung einer Wand und hinlängliche Detailproben



Fig. 14. Pompei, IX 8. Triclinio 41, parete est: sulla situazione attuale, in filigrana la sintassi decorativa antica (Programma Vesuviana, I. Loschi, M. Limoncelli, 2020).

e analisi, che ha avuto come guida le fonti scritte primarie (oltre alle relazioni del *Giornale dei Soprastanti*, di Sogliano e del Mau, anche l'accurata analisi del Maas¹⁶³), i singoli elementi riprodotti da Geremia Discanno e August Sikkard hanno ritrovato il loro posto sulle pareti¹⁶⁴ (figg. 15.a-c). La reintegrazione nella sintassi della decorazione delle parti ora illeggibili, ma documentate nelle fonti iconografiche e descritte in quelle testuali, ha fornito gli elementi anche per il passo successivo, cioè per la ricostruzione virtuale sia della situazione del 79 d.C., sia di quella originaria, in Terzo Stile "a candelabri"¹⁶⁵. Per questa fase sono inevitabilmente più numerose le zone grigie, dal momento che solo in via congetturale si può supporre che – prima dei tre quadri di tema mitologico – anche la zona centrale delle pareti nord, est e sud ospitasse una scena di sacrificio, simile a quella che ancora nel 1879 era riconoscibile sulla parete ovest¹⁶⁶ (figg. 16.a-c).

II.1.3. Documentazione e studio

Come quelli di restauro moderno, sia fisico che virtuale, è un cantiere aperto e in divenire. Intangibile, in sé, ma suscettibile di avere esiti importanti anche sull'evidenza fisica che ne è l'oggetto, orientando e condizionando gli interventi di conservazione. Nel nostro caso, essendo le pareti dipinte la componente dell'*insula* IX 8 che ha avuto la maggior fortuna sia nella documentazione grafica e fotografica che nella letteratura scientifica¹⁶⁷, è anche un cantiere molto complesso e altrettanto vivace. Oltre che al raffinato *oecus* bianco, 7, e al sontuoso *viridarium pictum* con ninfeo, 33, il successo maggiore è toccato proprio al triclinio nero, sin dall'inizio della sua seconda vita concordemente ritenuto uno dei migliori esempi del Terzo Stile, ed in particolare della sua fase 'a candelabri'¹⁶⁸. L'importanza della decorazione dei suoi alzati per la conoscenza della pittura parietale romana risultò subito evidente ai primi osservatori, come testimonia lo spazio loro riservato da Antonio Sogliano, nelle relazioni per le *Notizie degli Scavi*¹⁶⁹, e da August Mau, sia nel dettagliato resoconto per il *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* (1881, 1882) sia nelle pagine della *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* (1882), che arricchiscono di dati ed osservazioni le descrizioni del *Giornale* e delle *Notizie*, talvolta anche testimoniando di situazioni oggi non più verificabili¹⁷⁰. Per la decorazione di questo ambiente inizia così, all'indomani dello scavo, una lunga storia di successi nella letteratura scientifica, in cui l'attenzione per l'insieme dell'ornato, in lavori finalizzati alla classificazione e datazione del campione vesuviano, convive con l'interesse per i singoli elementi, in ricerche trasversali su specifici temi. Per entrambi i filoni, fonti indispensabili sono, oltre alle descrizioni di chi (Antonio Sogliano e August Mau) aveva potuto osservare quelle pareti anco-

in Farben (von Herrn Sikkard) besitzt das archäol. Institut"). Sulla restituzione grafica, LOSCHI 2020. Nella stessa direzione, in precedenza, seppur senza corredo grafico, BASTET, DE VOS 1979, 39-41.

163 MAAS 1881.

164 *PPM, Disegnatori*, 81-87 nn. 46-56.

165 Sulle due fasi, *infra*, paragrafi II.2.1 e II.2.2.

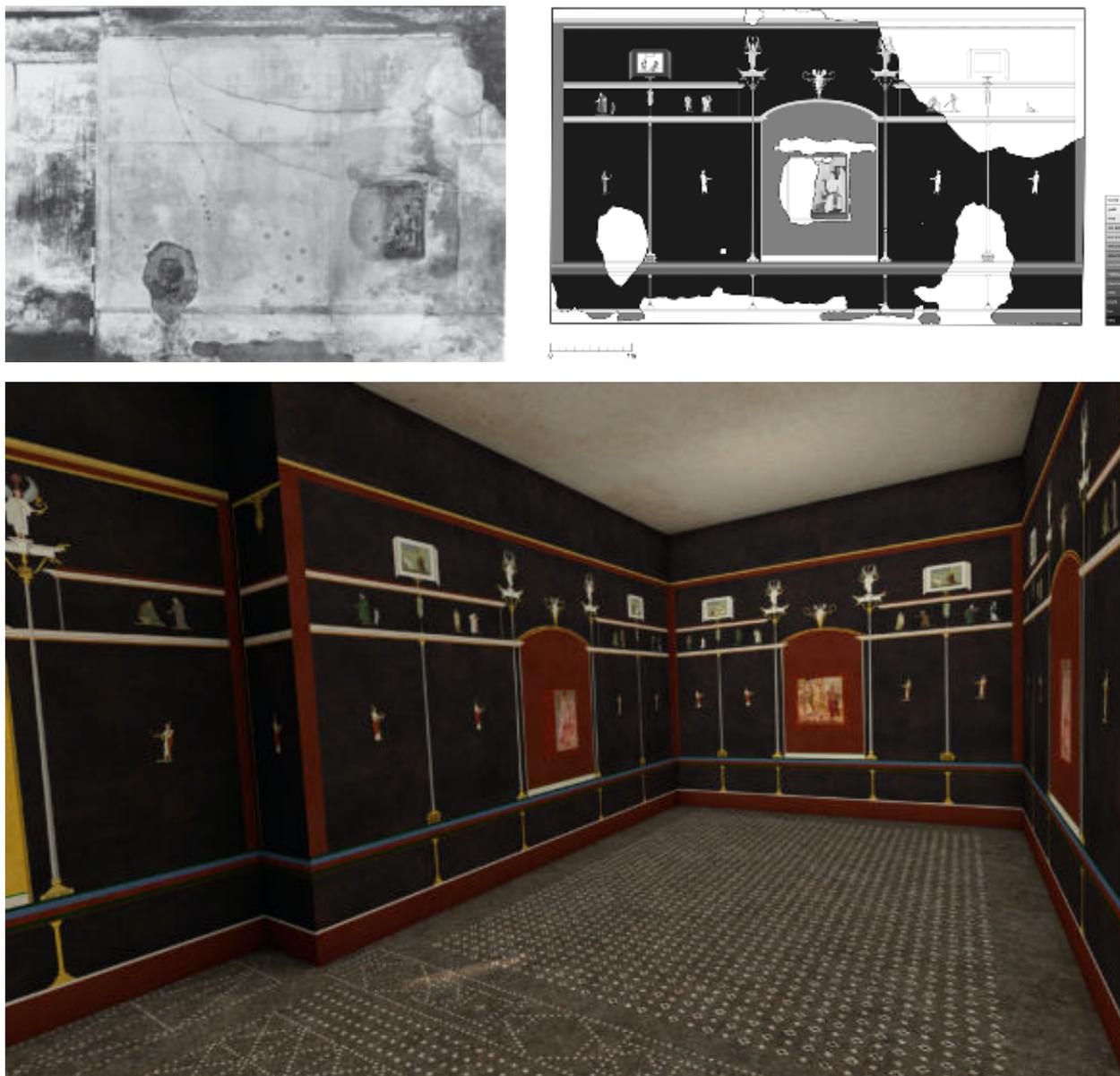
166 Così MAU 1882a, 384, che menziona l'esistenza di tracce anche sulla parete di ingresso, verosimilmente il settore ovest della parete nord ("Im Vorraum sind es opfernde und conversirende Frauen; dass die Darstellungen des Innenraumes, welche später durch Bilder letzten Stils ersetzt worden sind, ähnlich waren, zeigt ein auf der Eingangswand erhaltener Rest"), e V. Sampaolo (*PPM* IX, 1037, nn. 260-261: "la scena di sacrificio fu sostituita da un quadro"). Allo stato attuale delle conoscenze, questa resta la ricostruzione più convincente.

167 Per limitarsi alle trattazioni più estese: MAU 1881, 226-227; 1882a, 383-385; 1882b, 23-28, CURTIUS 1929, 188-191; BASTET, DE VOS 1979, 39-41; *PPM* IX, 1035-1051; EHRHARDT 2012, 178-180; CORALINI 2017, 79-100.

168 Così già MAU 1882a, 383-385; 1882b, 227. In seguito, *inter alios*, CURTIUS 1929, 188, 192, Abb. 117; SCHEFOLD 1957, 278-280; BASTET, DE VOS 1979, 39-41; BARBET 1985, 103-105 EHRHARDT 1987, 42-43, Abb. 66-67; *La peinture de Pompéi* 1993, 184-185, nn. 326-329; THOMAS 1995, 42-43, con bibliografia.

169 SOGLIANO 1879b, 147-153, 283-286; 1880, 98-101, 148-151, 185-186, 233-234.

170 MAU 1881, 226-237; 1882b, 23-28; 1882a, 383-386.



Figg. 15.a-c. Pompei, IX 8. Triclinio 41, parete nord, dal 1990 al restauro virtuale (a. ICCD, da *PPM IX*, 1037 n. 260; b-c. Programma vesuviana: b. I. Loschi, 2012; c. M. Limoncelli, 2020).

ra in condizioni di sufficiente riconoscibilità, anche le riproduzioni grafiche eseguite negli anni immediatamente successivi al rinvenimento da Geremia Discanno per la Direzione degli Scavi di Pompei e da August Sikkard per l'Istituto di Corrispondenza Archeologica¹⁷¹.

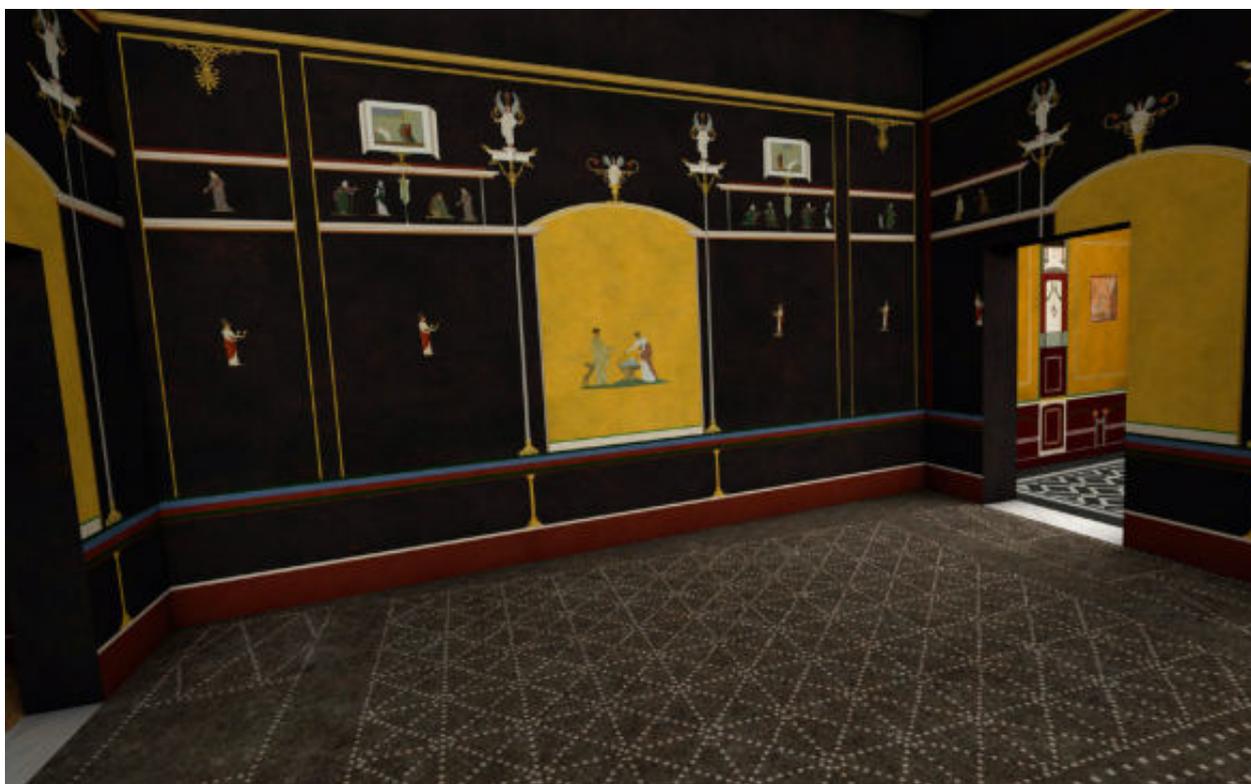
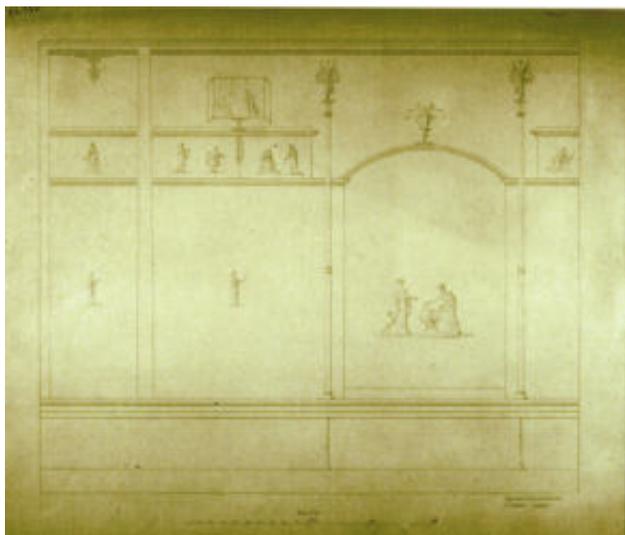
I primi elementi ad avere una fortuna indipendente furono i tre 'quadri', che a scavo ancora in corso il

Sogliano inserì nella sua rassegna sulle pitture murali campane riportate alla luce a Pompei fra 1867 e 1879, a integrazione del catalogo di Helbig (1868)¹⁷². È per i tre soggetti il primo di una lunga storia di successi, perlopiù determinati dal loro interesse iconografico e iconologico (da Nord e in senso orario, Teseo e il Minotauro, Ifigenia in Tauride, Ermafrodito e Sileno)¹⁷³.

171 *PPM, Disegnatori*, 81-87 nn. 46-56.

172 SOGLIANO 1879a, 48, n. 225 (Baccante volante); 75, n. 457 (Selene ed Endimione); 82, n. 498 (Ercole con amorini); 95-96, n. 530 (Teseo e il Minotauro); 111, n. 574 (Filottete); 117, n. 585 (Ifigenia in Tauride); 120, n. 596; 131, n. 639 (scena di sacrificio).

173 Nel 1922, nel repertorio di Salomon Reinach (1922, 98, tav. XVIII, 3) compare il 'quadro' con Ermafrodito e Sileno, come poi accadrà anche nel 1962, nella rassegna dedicata da Karl Scheffold alla pittura pompeiana meno nota (1962, 171); nel 1925 è il 'quadro' con Ifigenia in Tauride a far parte di un articolo di Hubert Philippart (1925, 20, n. 27) sull'iconografia del tema.



Figg. 16.a-c. Pompei, IX 8. Triclinio 41, parete ovest, dal 1879 al restauro virtuale (a. A. Sikkard, DAIR; b. Parco Archeologico di Pompei, Piano della Conoscenza, 2015; c. Programma Vesuviana, M. Limoncelli, 2020).

Inizia molto presto anche la fortuna del fregio teatrale, che nel 1881 è protagonista sia negli *Annali dell' Instituto*, grazie ai disegni del Sikkard, sia nei *Monumenti inediti* del medesimo, dove Ernst Maas dedica una lunga e dettagliata analisi a quello che considera un documento unico¹⁷⁴. E che continuerà ad avere un ruolo di primo piano nella letteratura sull' iconografia teatrale,

dalla monografia di Albrecht Dieterich sull'eco dei drammi satireschi nella pittura parietale (1897) a quella di Thomas B.L. Webster sull' iconografia del teatro greco (1956), sino al recente lavoro di Richard C. Beacham e Hugh Denard sul *Theatricalism* nella sfera domestica (2023)¹⁷⁵. Nel 1980, è Mariette De Vos, nella sua ricerca sugli esiti dell'egittomania nel reper-

174 *Monumenti dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 1881, tavv. XXX-XXXII; «AdI» 53, 1881, 109-159.

175 DIETERICH 1897, 1-19; WEBSTER 1956, 119-127; BEACHAM, DENARD 2023, 125-130.

torio della parete meridionale, a riprendere in esame la “processione” di figure isiache cui molta attenzione avevano dedicato già Sogliano e Mau¹⁷⁶.

Negli ultimi tre decenni, i singoli elementi sono stati presi in esame nel quadro di ricerche finalizzate all’interpretazione in contesto delle scelte decorative: le figure egittizzanti sono state inserite da Miguel J. Versluys (2002) nella sua revisione critica del successo degli *Aegyptiaca* nell’immaginario romano, mentre le tre scene di tema mitologico sono state riprese in considerazione da Lucia Romizzi (2006) in un’ampia rilettura in chiave socio-culturale dei temi figurati nel Terzo e Quarto Stile a Pompei, da Jurgen Hodske (2007) e da Katharina Lorenz (2008), con *focus* sulle relazioni fra immagini, spazi e osservatori¹⁷⁷. In questa stagione più recente si segnalano per l’approccio non usuale, il lavoro di Lawrence Jr. Richardson (2000) sull’identificazione dei *pictores* attivi nei siti vesuviani nel Terzo e Quarto Stile, nel quale i tre ‘quadri’ del triclinio 41 sono attribuiti al folto gruppo delle opere del Pittore di Adone ferito¹⁷⁸, e quello di Wolfgang Ehrhardt (2012), che ha inserito gli interventi di aggiornamento decorativo del triclinio nero, così come quelli delle *alae* dell’atrio minore, nella sua rilettura delle ‘reliquie’ e dei restauri antichi delle pareti dipinte, caso di studio Pompei¹⁷⁹.

Nel prendere in esame la decorazione del nostro ambiente, l’interesse della comunità scientifica ha sempre privilegiato l’analisi stilistico-formale e quella iconografico-iconologica. Le questioni tecniche, eccezion fatta per gli scarni appunti nelle prime relazioni, del *Giornale*, di Sogliano e di Mau, e per alcuni rapidi riferimenti nella letteratura successiva, non sono mai state oggetto di interesse. Dalle tecniche, invece, frutto della sinergia fra condizioni fisiche e azioni umane, si deve partire per dar voce alla materialità di un contesto dipinto: per tale motivo, questo contributo ha scelto di dedicare grande spazio al loro esame, ripercorrendo

le vicende moderne del suo caso di studio, come è stato fatto sin qui, e quelle antiche, come si sta per fare da qui in poi.

II.1.4. Il cantiere di rinvenimento

Le operazioni di recupero dell’*insula*, fra l’aprile 1879 e il settembre 1880, furono sommarie, coerenti con il *modus operandi* delle indagini a Pompei in quel momento storico, nella forma di sterri ordinari che avevano come fine la liberazione dei resti antichi dai depositi vulcanici¹⁸⁰. Nel *Giornale dei Soprastanti* il triclinio nero trova spazio nella relazione dei lavori della giornata del 19 maggio 1879, nei primi giorni dell’esplorazione. In quella data è menzionato il rinvenimento di una “stanza alquanto spaziosa”, che, “abbenché molto digradata nella fabbrica”, conteneva “alcuni dipinti” di qualche interesse, cui viene dedicata una sommaria descrizione. L’attenzione si concentra sui ‘quadri’ al centro delle pareti est, nord e sud del settore più interno. Per quest’ultimo, con Oreste, Pilade ed Ifigenia, il redattore del *Giornale* aggiunge una nota sulla tecnica di esecuzione: “il quadro – scrive – non faceva parte dello intonaco”, ma risulta “inserito posteriormente in esso”¹⁸¹. L’osservazione compare anche nella relazione per le *Notizie degli Scavi*, dove il Sogliano, dopo aver evidenziato che la conservazione dei tre ‘quadri’ era “in generale buonissima”, mentre “l’esecuzione ... poco accurata”, precisa che “al pari di altri dipinti, essi non furono fatti sul luogo, ma vennero incastrati nel muro”, probabilmente facendo riferimento ad altre situazioni a lui noti, fra cui quella rilevata anche nell’*ala* orientale dell’atrio minore nella stessa *insula*¹⁸². Pari attenzione viene riservata a questo aspetto tecnico da August Mau, che nel suo resoconto per il *Bullettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, oltre a rilevarne la presenza nella parte più interna della sala, ne propone anche un’interpretazione, riconoscendovi un intervento affine a quello che aveva interessato le *alae*, 19

176 DE VOS 1980, 35-43 (SOGLIANO 1879b, 147-152; MAU 1882b, 113; 1882a, 383-385; nn. 20, figg. 7-24). Sullo stesso tema, più di recente, anche MOORMANN 2018.

177 VERSLUYS 2002, 150-153, cat. 065; ROMIZZI 2006, 493-494; HODSKE 2007, 229 (Teseo), 245 (Ermafrodito), 237 (Ifigenia); LORENZ 2008, 91 (Teseo), 198 (Ermafrodito), 238-241 (Oreste e Pilade), 624.

178 RICHARDSON 2000, 95-96, 104.

179 EHRHARDT 2012, 136-137, 178-180. Per l’*insula* IX 8, anche CORALINI, SCAGLIARINI 2016.

180 Sulla storia degli scavi ottocenteschi nell’*insula*, CORALINI 2017, 45-52.

181 Ivi, 381.

182 SOGLIANO 1879b, 149 (“La conservazione di questi tre dipinti è in generale buonissima, massime nel quadro d’Ifigenia; però l’esecuzione n’è poco accurata, ed ha per iscopo l’effetto. Al pari di altri dipinti, essi non furono fatti sul luogo, ma vennero incastrati nelle pareti”). Per l’*ala* 20, ivi, 282 (“Quest’ultima avea, al pari dell’atrio, le pareti rivestite d’intonaco nero, e su quella meridionale, che è la più conservata, sono incastrati tre quadretti a fondo bianco con cornice celeste”).

e 20, dell'atrio minore: “nell'epoca dell'ultimo stile pompeiano furono operati buchi quadrangolari, nei quali, messo stucco nuovo, furono dipinti tre quadri mitologici (...), che stranamente contrastano col carattere di tutta la decorazione”¹⁸³.

Sia il Sogliano che il Mau, come prima di loro il Soprastante, individuata la discontinuità non solo formale ma anche materica dei ‘quadri’ rispetto alla parete, vi riconobbero l'esito di un intervento realizzato in tempi e modi diversi da quelli dell'esecuzione del resto della decorazione. E forse – si può aggiungere – di poco precedente l'eruzione, considerato il buono stato di conservazione dei tre ‘quadri’ al momento del rinvenimento. In questo rifacimento parziale, che si può leggere come un aggiornamento dell'ornato determinato da un cambiamento nei gusti del committente¹⁸⁴, ma per il quale non si può escludere neppure che si trattasse di un restauro richiesto da problemi oggettivi, quali un deterioramento fisico (come il Mau riteneva per l'*ala* 20), le tre testimonianze vedono però il risultato di azioni diverse. Da quelle prime osservazioni si può prendere spunto sia per una ulteriore riflessione sulle vicende antiche di queste pareti dopo la conclusione del primo cantiere, sia per riaprire una questione, sui modi e sulle tecniche dell'esecuzione dei ‘quadri’, che da più di ottant'anni non è più stata messa in discussione.

II.2. I cantieri antichi

II.2.1. Il restauro: *picturae excisae*, o quadri su intonaco dipinti a piè d'opera?

Ai primi osservatori non era sfuggita la diversità non solo formale ma anche materica dei ‘quadri’ del settore più interno rispetto al resto della decorazione. Il Sogliano e il Mau concordavano sull'origine di quel-

la discontinuità (un'esecuzione ‘in differita’), ma non sulla tecnica adottata¹⁸⁵.

Definire tempi e modi di quell'intervento è tutt'altro che facile. Se la datazione del restauro moderno appare incerta, non ha maggior fortuna quella del restauro antico. Di qualche aiuto sono le differenze di qualità, repertorio e stile fra i tre ‘quadri’ mitologici e il resto della decorazione parietale – elegante esempio, questa, dello “stile de' candelabri”¹⁸⁶; lavori “dell'ultimo stile pompeiano”, quelli –, differenze tali da farli considerare l'esito di azioni molto distanti nel tempo¹⁸⁷. La realizzazione della prima può collocarsi verso la fine del I sec. a.C., mentre l'intervento che ha aggiunto i secondi sembra attribuibile, sulla base dell'analisi formale, agli ultimi anni di vita di Pompei. Fra il cantiere di restauro e quello originario sarebbero intercorsi, quindi, almeno sei decenni. In quanto all'effetto di contrasto, che il Mau qualificava come strano, rientra, piuttosto, nella normalità dell'orizzonte di gusto e della cultura decorativa, e abitativa, di una città romana nel I secolo¹⁸⁸.

In quanto alla tecnica utilizzata, la situazione è ancora più complessa: non solo per la mancanza di dati di dettaglio sulla situazione al momento del rinvenimento, e sulla natura, ed entità, dei successivi interventi di conservazione e restauro, ma anche a causa dell'invasività del trattamento con lamina di piombo. Resta comunque possibile, e utile, delineare alcuni scenari possibili, sulla base delle informazioni disponibili per questo caso e di quanto noto per altri (grazie, soprattutto, al lavoro, datato sì ma di fatto insuperato, del Donner)¹⁸⁹.

Secondo il Mau, i tre dipinti erano stati eseguiti *in situ*, su nuovo intonaco riportato nel *vacuum* ottenuto con l'eliminazione della pittura precedente (distrutta? asportata?), con una tecnica simile, almeno nella sua

183 MAU 1882b, 24, 113 (“108-110. messi posteriormente negli scompartimenti medii del muro E e della parte orientale de' muri N e S”). Sulle *alae*, 1881, 121; “nelle ale le pitture antiche (tre in p, una in u), probabilmente troppo svanite, furono tagliate dal muro, vi fu messo stucco nuovo e vi si dipinsero altri quadri”; 1882b, 48 (“i quadri che vi erano originariamente in mezzo ad ognuno de' grandi scompartimenti neri, sono stati tolti dal muro, probabilmente perché troppo svaniti, e sono stati rimpiazzati dalle rappresentanze seguenti di esecuzione molto trascurata e prive di valore artistico”). Così anche il *Giornale dei Soprastanti*, 5 agosto 1879 (“Si sono scoperti tre quadretti inseriti nell'intonaco”) e SOGLIANO 1879b, 282 (“su quella meridionale, che è la più conservata, sono incastrati tre quadretti a fondo bianco con cornice celeste”).

184 EHRHARDT 2012, 178-180, con bibliografia; CORALINI, SCAGLIARINI 2016, 502-504; CORALINI 2020a, 117.

185 CORALINI 2020a, 117-119; LOSCHI 2020.

186 MAU 1881, 227.

187 MAU 1882b, 24.

188 Così anche PAPPALARDO 1995, 178. Il quadro più completo sui contesti pittorici aggiornati e restaurati nell'ultima Pompei resta quello offerto da EHRHARDT 2012.

189 DONNER 1868, LIII-LXXI.

parte finale, a quella della ‘giornata inserita’¹⁹⁰. Sogliano, che li definisce “incastrati”, sembra vedervi, invece, come il Soprastante, un caso di pittura realizzata altrove, senza precisare, però, se la consideri un manufatto prodotto in bottega e poi inserito a parete o un reimpiego, di ‘quadro’ asportato da altra parete e qui riutilizzato: rispettivamente, con i termini utilizzati da Vitruvio e Plinio, o una *pictura inclusa* o una *pictura excisa*¹⁹¹.

Tanto il Soprastante quanto il Sogliano dovettero verosimilmente visionare la situazione materiale a breve distanza di tempo dal rinvenimento, e quindi prima degli interventi di messa in sicurezza e di restauro che interessarono strutture e rivestimenti dell’*insula* sin dal suo rinvenimento¹⁹². Potrebbero, quindi, aver avuto modo di riconoscere tracce (quali, per esempio, un taglio netto dei margini, o segni di scalpellatura) tali da far loro ritenere che i tre ‘quadri’ non fossero stati realizzati in loco, su intonaco riportato, come invece proponeva il Mau nel resoconto per il *Bullettino*, ma che fossero stati creati altrove. Non si può escludere, tuttavia, che il Sogliano, che li definisce “incastrati”, in luogo del più generico “inseriti” del Soprastante, abbia visto quel che si attendeva di vedere. Più fattori avrebbero potuto influenzare la sua posizione: le testimonianze delle fonti antiche; la prassi moderna del distacco delle pitture in uso nei siti vesuviani dal Settecento; non ultima, la fortuna conosciuta sin dal Settecento nella storia degli scavi a Pompei dalla tesi delle *picturae excisae*. Dieci anni prima (1868), il Donner aveva molto ridimensionato l’effettiva consistenza delle tracce di quella prassi nel *dossier* vesuviano, riducendo i casi a sei, di cui quattro a Ercolano, ma il fascino di quella tesi non ha risparmiato la letteratura successiva, e non solo per il nostro caso¹⁹³. Per i ‘quadri’ del triclinio nero, così come anche per i ‘quadretti’ dell’*ala* 20,

l’interpretazione come elementi di reimpiego, *picturae excisae* da altro contesto, è quella che ha avuto il maggior successo in letteratura¹⁹⁴. Il fatto stesso che Mau nella *Geschichte* (1882) usi il termine *engesetzt* (che il Donner utilizzava per gli elementi realizzati *alibi* e poi inseriti nella parete, riservando, invece, *eisengeputzt* all’intonaco riportato), come ha fatto, più di recente, anche Wolfgang Ehrhardt per i manufatti in esame, fa supporre che il Mau si fosse avvicinato all’interpretazione del Sogliano¹⁹⁵.

Per il nostro caso, un aiuto inaspettato è stato di recente offerto dal ‘quadretto’ con Filottete dall’*ala* 20, una delle tre versioni moderne di *picturae excisae* dell’*insula* IX 8. Anche in quell’ambiente, come si è accennato, i primi osservatori avevano rilevato che almeno tre ‘quadretti’, sulla parete sud, erano materialmente e stilisticamente diversi dal resto della parete, e in quella situazione avevano visto il risultato del parziale rifacimento di una decorazione più antica, per la quale è un graffito con data consolare ad indicare il *terminus ante quem* (15 d.C.)¹⁹⁶ (figg. 17.a-c). Asportata dalla parete per una superficie di tre centimetri superiore a quella della sua cornice, e arrivata in Museo dopo il 1880, la moderna *pictura excisa* era stata dotata di una massiccia cornice che lasciava visibile solo la scena figurata. Solo nel 2018, in seguito alla rimozione della cornice ottocentesca, ha infine rivisto la luce quello che aveva fatto usare a Sogliano il termine “incastrati” per i tre quadretti¹⁹⁷. Nella zona di passaggio fra ‘quadretto’ e parete lungo il perimetro del primo è evidente un taglio netto, dissimulato con stucco e con una sottile cornice dipinta di colore azzurro, situazione più compatibile con una *pictura excisa*, di reimpiego, o con un manufatto realizzato in bottega, che con un caso di intonaco riportato (figg. 18.a-d). Il fatto che anche i ‘quadri’ del triclinio nero siano definiti dal Sogliano

190 Sulla tecnica (“enduit rapporté”, “mortier rapporté”, “intonaco riportato”), *ivi*, LIII-LXVI.

191 Per i passi di Vitruvio e Plinio, *supra*, nota 201.

192 CORALINI 2017, 45-46.

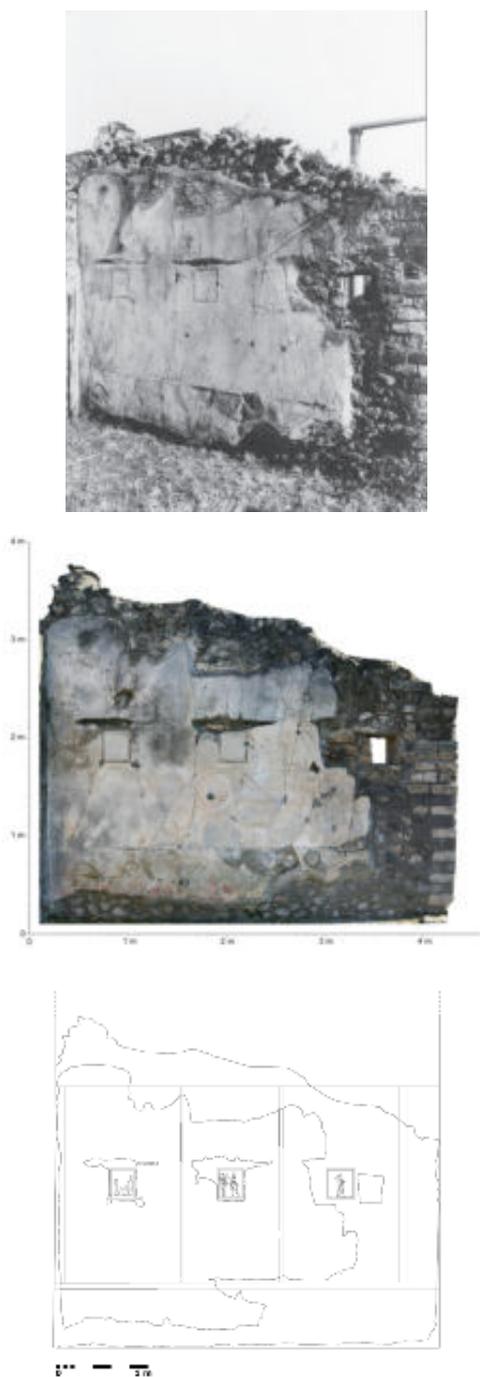
193 DONNER 1868, LXVII-LXVIII (Ercolano, ‘quadretti’ rinvenuti nel 1761 nella Palestra); CXXVIII (tavola sinottica).

194 *Inter alios: La peinture de Pompéi* 1993, 183, n. 327 (“Lors de la rénovation de la pièce à l’époque flavienne ont été insérés dans le système décoratif du IIIe style ... des tableaux mythologiques, peut-être récupérés sur des parois endommagées”); LORENZ 2018, 623 (“Die jetzigen Mittelbilder sind nachträglich in die Waende eingesetzt”); BEACHAM, DENARD 2023, 127 (“possibly salvaged and moved after the earthquake of AD 62”).

195 EHRHARDT 2012, 136-137, 179 (*alae* 19 e 20).

196 MAU 1881, 121-122; 1882b, 47-48; CIL IV 5215; CORALINI, SCAGLIARINI 2016, 500; CORALINI 2017, 82, 88, 96.

197 SOGLIANO 1879b, 282: nel Taccuino autografo conservato presso gli archivi del Parco archeologico di Pompei compare un’annotazione ulteriore (“di una tecnica più antica di quella che vediamo generalmente usata”), purtroppo non meglio specificata. Il restauro è stato effettuato nel Laboratorio di Restauro del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, sotto la direzione di Luigia Melillo, che ne ha presentato i risultati durante il convegno “Picta fragmenta. Rileggere la pittura vesuviana” (Napoli, 13-15 settembre 2018) e cui sono grata per le informazioni e le immagini.



Figg. 17.a-c. Pompei, IX 8. *Ala* 20, parete sud: a. nel 1980; b. fotografiano; c. restituzione grafica (a. ICCD; b-c. Programma Vesuviana, C. Pascucci, 2011; I. Loschi, 2022).

“incastrati” è un dato interessante, ma non una prova di per sé sufficiente per concludere che fossero stati realizzati con la medesima tecnica dei ‘quadretti’ dell’*ala*.

Rispetto ai quali, peraltro, viste le loro dimensioni decisamente superiori (75x70 cm, per il triclinio, 30 x 26 cm per l’*ala*) avrebbero posto maggiori problemi per il trasporto e la messa in opera.

In assenza di verifiche tecniche, che non sono state eseguite quando sarebbe stato fisicamente possibile, e che interventi di restauro moderno molto invasivi hanno reso non più attuabili, l’ipotesi che si trattasse di *picturae excisae* provenienti da un altro contesto decorativo e qui reimpiegate, oltre a non trovare conforto diretto nell’evidenza materiale, vede deporre a suo sfavore anche l’evidente sproporzione fra la qualità, mediocre, dei tre ‘quadri’ e l’onerosità (in termini tecnici e di tempo) dell’operazione. Il ricorso ad un reimpiego, in questo caso, potrebbe essere stato economicamente meno conveniente, e quindi non competitivo in relazione alle possibili alternative: la realizzazione *in situ* di un nuovo manufatto¹⁹⁸, con la tecnica della giornata inserita; il ricorso a ‘quadri’ su intonaco prefabbricati, prodotti *ex novo* e altrove, in bottega (su un supporto, e forse anche entro un telaio di legno), anche indipendentemente da una specifica commessa, e poi trasferito nel contesto di destinazione, per poi essere qui inserito a parete, con o senza supporto: in altri termini, a *picturae (ligneis formis?) inclusae*, ma non *excisae*. Per poter comparare le due soluzioni, sarebbe necessario disporre di una valutazione dei tempi probabili non solo per l’esecuzione di un quadro su intonaco, la quale sono stati ipotizzati fra uno e tre giorni in media, in relazione al grado di complessità e all’abilità dell’artigiano, ma anche per il distacco di un pannello da una parete e per la sua preparazione in vista del nuovo uso, operazione la cui durata era ancor più dell’altra condizionata da una pluralità di fattori¹⁹⁹.

Se dal caso specifico del triclinio nero si estende lo sguardo all’intero *record* materiale e alla letteratura scientifica, le tre soluzioni (intonaco riportato, *pictura excisa*, *pictura inclusa*) sono state tutte riconosciute nella documentazione archeologica, soprattutto di area vesuviana. Non è così per le fonti scritte antiche, sia letterarie che giuridiche, nelle quali solo la tecnica delle *picturae excisae* ha lasciato chiare tracce²⁰⁰. Nulla

198 Sui tempi di realizzazione, e sull’impatto del reimpiego sui costi del cantiere, BOLOGNA 2023, 345-346.

199 Per i tempi di esecuzione dei *panel pictures* realizzati direttamente a parete, FLOHR 2019, 116-117.

200 Per le fonti letterarie, sulla tecnica di distaccare parti di parete dipinta e di inserirle in telai di legno, come si è detto, Vitruv. *de arch.* 2, 8, 9 (*Item Lacedaemone et quibusdam parietibus etiam picturae excisae intersectis lateribus inclusae sunt in ligneis formis et in comitium ad ornatum aedilitatis Varronis et Murenarum fuerunt adlatae*) e Plin. *nat.* 35, 173 (*Lacedaemone quidem lateritiis parietibus excisum opus tecto-*



Figg. 18.a-c. Da Pompei, IX 8, *ala* 20, parete sud. ‘Quadretto’ con Filottete, prima e dopo l’asportazione della cornice ottocentesca: in evidenza, la cesura fra ‘quadro’ e parete e la cornice dipinta di colore azzurro (MANN 120032, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Laboratorio di Restauro).

dicono, invece, né sulla tecnica dell’intonaco riportato, né sulla prassi di realizzare i quadri a parte, in bottega, per poi inserirli nella parete, soluzione che ha avuto tuttavia molto fortuna nella letteratura scientifica (forse anche per influenza dei *pinakes embletoi* degli inventari delioti?) e che anche il Donner, peraltro, riteneva possibile²⁰¹.

In un cantiere di prima esecuzione la soluzione di “risparmiare” un settore della parete, rinviando ad altro intervento l’esecuzione del ‘quadro’, consentiva, sia che si optasse per una realizzazione *ex novo* e *in situ*, sia che si prevedesse il ricorso ad un manufatto già pronto, nuovo o di reimpiego, una esecuzione in più tempi, che poteva garantire una maggiore flessibilità nell’organizzazione del gruppo di lavoro e meglio conciliare

rium, propter excellentiam picturae ligneis formis inclusum, Romam deportavere in aedilitate ad comitium exornandum Murena e Varro. Cum opus per se mirum esset, translatum tamen magis mirabantur). Fanno verosimilmente riferimento alla medesima tecnica, ma senza esplicita menzione di un telaio in legno, anche Vitruv. *de arch.* 7, 3, 10 (*Itaque veteribus parietibus nonnulli crustas excidentis pro abacis utuntur, ipsaque tectoria abacorum et speculorum divisionibus circa se prominentes habent expressiones*); Plin. *nat.* 35, 154 (*Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum reficeretur, crustas parietum excisas, tabulis marginatis inclusas esse*). Per le fonti giuridiche, in dettaglio, *infra*.

201 DONNER 1868, LXVII-LXVIII. Fra gli altri, BARBET, ALLAG 1972, 956; LING 1991, 204-207; BERGMANN 1995, 100; ERISTOV 2014, 44; RICHARDSON 2000, 205; SALVO 2018, 31-32; JONES 2019, 85-88; BOLOGNA 2023, 348 (“prefabricated panels”). Sul tema, anche RICHARDSON 1955, 58, per il quale queste soluzioni avrebbero offerto ai committenti possibilità di scelta “from a large stock”. Sui *pinakes embletoi* degli inventari delioti, VALLOIS 1913, 296-299; JONES 2014, 298-302, e 2019, 73-88.

le esigenze di maestranze e committenti²⁰². In buone condizioni di conservazione delle superfici, le tracce di discontinuità fra ‘quadro’ e parete – linee di sutura, sporgenze, avvallamenti – possono risultare attribuibili a tutt’e tre gli interventi. Per riconoscerli, sono necessarie azioni dirette di verifica, tanto più efficaci quanto meno i resti sono stati interessati da interventi moderni. Anche per questo motivo, il lavoro di Otto Donner, fondato sul sistematico censimento di un’evidenza molto meno contaminata di quella attuale, resta un contributo di grande interesse²⁰³. Fu quella verifica a far concludere al Donner che solo in pochi casi (non più di sei) la cesura fra ‘quadro’ e parete poteva essere considerata il risultato dell’inserzione di elementi resecati da altri contesti, o fabbricati in bottega²⁰⁴. Nella quasi totalità delle attestazioni, invece, era il risultato di una stesura dell’intonaco in tempi diversi, con differenti esiti – nella forma dei giunti, nel loro spessore, nei dislivelli fra le due parti – che il Donner cercò anche di leggere come indicatori della sequenza operativa²⁰⁵. La sua accurata revisione critica non risparmiò neppure un’altra forma di traccia materiale, i “vuoti” presenti su più pareti, da altri interpretati ora come indicatori di un cantiere interrotto, non finito, ora come risultato della scomparsa, in seguito a distruzione o a asportazione, di ‘quadri’ intelaiati in legno e incassati nella parete²⁰⁶. Pur ammettendo, seppur in pochi casi, la possibilità di una situazione di “non finito”, il Donner non concordava con la seconda interpretazione, convinto che in nessun caso avrebbero potuto essere messe in opera a parete *picturae ligneis formis inclusae*: il telaio ligneo sarebbe stato funzionale solo al trasporto del manufatto, ma mai avrebbe potuto essere inserito, per ragioni di stabilità e conservazione, nel rivestimento in intonaco di un alzato, come invece già era stato pro-

posto, e come alcuni decenni più tardi avrebbe energeticamente sostenuto Amedeo Maiuri²⁰⁷. Quest’ultimo riteneva, infatti, che i ‘vuoti’ riscontrabili sulle pareti di più edifici, nella forma di “incassature con margini nettamente conservati”, fossero la traccia in negativo dell’uso in antico di ‘quadri’ su intonaco entro telaio di legno (*picturae ligneis formis inclusae*), o di nuova esecuzione o di reimpiego, che, inseriti nella parete completi di telaio, venivano a quella assicurati con chiodi, e poi erano andati distrutti²⁰⁸. Se si guarda al *dossier* presentato dal Maiuri a sostegno della sua tesi (1940), appare evidente che solo in un caso le condizioni al momento della riscoperta non si prestano a diverse letture, in quanto il manufatto fu rinvenuto, come testimonia il Maiuri stesso, ancora in opera. Nel 1938, a Ercolano, durante gli scavi nell’*insula* V, in un piccolo ambiente al primo piano della bottega V 18 fu riportato alla luce un ‘quadro’ – con *amores ludentes* con attributi di Apollo – che non solo era dotato della cassetta lignea che ne conteneva il *tectorium*, ma che, per di più, era ancora inserito nella parete²⁰⁹ (figg. 19.a-b). In questa scoperta il Maiuri riconobbe una “testimonianza integrale e conclusiva”²¹⁰ a supporto della tesi da lui sostenuta contro la posizione di Otto Donner: che, cioè, i ‘quadri’ di intonaco dipinto prodotti a parte e poi inseriti nella parete fossero dotati di un telaio in legno e che venissero posti in opera con quello. Forte del rinvenimento del ‘quadro’ con *amores ludentes*, il Maiuri poté recuperare, ed inserire nel gruppo delle *picturae ligneis formis inclusae*, non solo i “vuoti” ancora verificabili in quegli anni nelle pareti di Pompei (quali, fra i più noti, quelli del salone q della Casa dei Vettii, VI 15, 1, e del tablino della Casa di Marco Lucrezio, IX 3, 5) (figg. 20, 21)²¹¹, ma anche le notizie fornite dalle relazioni di scavo più antiche in relazione

202 Così, per esempio, a Pompei, nel ‘quadro’ con Ercole e Onfale dall’*esedra* 10 della Casa di Sirico (VII 1, 25.47; DE CAROLIS, ESPOSITO, FERRARA 2007a, 134-135); nella Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7), nell’*oecus* 43, nel cubicolo 44 e nel peristilio 53 (DE CAROLIS, CORSARILE 2011, 488, 490-491); nel cubicolo L della Casa del Sacello Iliaco (I 6, 4; PPM I, 318-319, 62-65). Su questa tecnica (*Inclusion de mortier rapporté*), BARBET, ALLAG 1972, 980-983; ESPOSITO 2019, 88-91 (con più esempi da Pompei).

203 DONNER 1868, LIII-LXXII, in particolare LIX ss.

204 Ivi, CXXVIII, Tavola sinottica.

205 Ivi, LIII-LV, LIX-LX.

206 Come poi avrebbe proposto anche il Maiuri (1938, 1940).

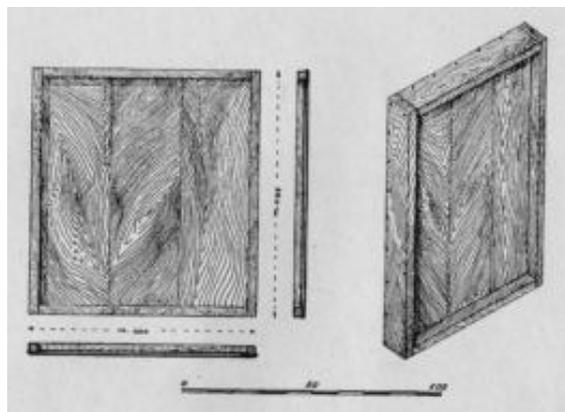
207 DONNER 1868, LIII-LXXI note 159-164, con bibliografia, e 1899; MAIURI 1938, 482.

208 MAIURI 1940, 141 ss.; PRISCO 2013, 56.

209 SAP 77872 (88x80x4 cm); MAIURI 1938.

210 Ivi, 483.

211 DONNER 1868, LIII-LXXI; MAIURI 1940, 147-160. Per la Casa dei Vettii, ivi, 151-153; per il tablino della Casa di Marco Lucrezio, ivi, 151 e, con dettagliata analisi tecnica e revisione critica degli altri casi simili, DONNER 1899, che, confermando la posizione già espressa nel lavoro del 1868 (LIX, nota 163 “Man setzt doch kein Bild mit der Holzkiste in die Mauer ein, und ligneis formis inclusis bezieht sich nur auf die Kisten zum Transport, aber nicht auf eine Art Einrahmung, mit der man es in die Wand einliess!”) sostiene l’impraticabilità della



Figg. 19.a-d. Ercolano, V 18. Ambiente 53, parete nord. a. nel 1936, la situazione al momento del rinvenimento; b. il 'quadro' con *amores ludentes*, dopo il restauro; c. proposta di ricostruzione del telaio in legno; d. lo stato attuale (a-c, da MAIURI 1938, figg. 2-4; d. da pompeiiinpictures.com, N. Monteix).

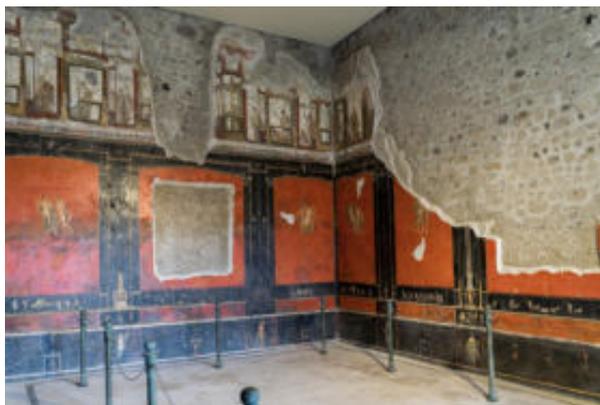


Fig. 20. Pompei, Casa dei Vettii (VI 15, 1), triclinio q. Pareti Nord e Est: 'vuoti' per 'quadri' realizzati a parte e amovibili (da pompeiinpictures.com).



Fig. 21. Pompei, Casa di Marco Lucrezio (IX 3, 5). Tablino 12, pareti nord e sud, 'vuoti' per 'quadri' realizzati a parte e amovibili (da pompeiinpictures.com).

al rinvenimento di chiodi e grappe in ferro nelle prossimità dei 'quadri', informazioni che il Donner, invece, aveva considerato non pertinenti²¹². Secondo il Maiuri, il telaio di legno poteva essere utilizzato sia per elementi eseguiti *ex novo*, in bottega, sia per elementi di reimpiego. Lui stesso ammetteva, però, che a quell'uso si potesse derogare in situazioni particolari, quali, per esempio, quelle dei 'quadri' di piccole dimensioni, che minori problemi di statica avrebbero posto²¹³. Sarebbe stato questo il caso dei quattro "finissimi quadretti" da Ercolano, rinvenuti nel 1761 durante gli scavi nella Palestra, con i margini "politamente tagliati" e appoggiati a terra, probabilmente perché in attesa di essere messi in opera nelle pareti²¹⁴. Il gruppo ercolanese è tuttora concordemente considerato in letteratura il più antico rinvenimento riferibile alla tecnica delle *picturae excisae*: tecnica per la quale le attestazioni certe sono rare nel campione vesuviano, e ancor più altrove²¹⁵, e che, come si è detto, è la sola per la quale si trovi esplicito riscontro nelle fonti scritte, tanto letterarie quanto giu-

ridiche. Sebbene in entrambe non siano le situazioni della vita ordinaria l'oggetto di attenzione, rivederne i passi più pertinenti è di aiuto anche per la questione che ci interessa.

La soluzione di *excidere* una *pictura* da una parete per poi reimpiegarla in un'altra, anche in diverso contesto, è testimoniata da Vitruvio (e prima ancora da Varrone) e Plinio, che menzionano anche il ricorso, per comprensibili ragioni tecniche di maggior tutela e sicurezza nel distacco e nel trasporto, ad un supporto ligneo²¹⁶. Di *picturae excisae* e *inclusae* aveva scritto Varrone, poi ripreso in un passo della *Naturalis Historia*, dove Plinio, in relazione al distacco di opere di *Damophilus* e *Gorgasus*, *plastae* e *pictores*, dal Tempio di Cerere a Roma presso il Circo Massimo, le presenta come *crustae parietum excisae tabulis marginatis inclusae*, senza menzionare l'uso di un telaio in legno²¹⁷. Che non è citato neppure nel passo vitruviano che per la prima volta utilizza il termine *abacus* per la

messa in opera di quadri su intonaco entro telaio ligneo, soluzione che non avrebbe garantito né tenuta né durata. Più verosimilmente, a suo avviso, quegli incassi avrebbero potuto ospitare elementi – anche dipinti – di altro materiale, quale il marmo, uso ben attestato nel campione pompeiano (LENZI 2016, 85-88).

212 DONNER 1868, LXVIII; MAIURI 1938 (482, 488) e 1940, 152, 154; DE CAROLIS, ESPOSITO, FERRARA 2007, 134 nota 50; SALVADORI 2016, 478-485.

213 MAIURI 1940, 146.

214 MANN 9019-9022. RUGGIERO 1838, 340; HELBIG 1868, nn. 1389b, 1435, 1460, 1462; DONNER 1868, LXVI-LXVII; MAIURI 1938, 481-482; BRAGANTINI, SAMPAOLO 2009, 162-164, 45-48, con bibliografia; JONES 2019, 9-46.

215 Per gli esempi non di area vesuviana, è di particolare interesse il caso dell'Edificio ad atrio di *Carthago Nova*, dove in un contesto frammentario sono stati riconosciuti tre 'quadri' di reimpiego (BRAGANTINI 2016; FERNANDEZ DIAZ *et al.* 2018, in particolare 658): sulla tecnica di esecuzione, si attendono con grande interesse i risultati dell'indagine menzionata in BRAGANTINI 2016, 234.

216 Così probabilmente fu per i quattro 'quadretti' dalla Palestra di Ercolano: MAIURI 1938, 482. Sull'eco dell'uso di un telaio in legno nei casi di asportazione in Vitruvio e Plinio, *supra*, nota 201. Per una sintesi, SALVADORI 2016, 478-479, e SALVADORI, SBROLLI 2021, 187. Per il contesto giuridico, fra norme e prassi, DUCRET, CARRIVE 2018 e DAVOINE 2017, e: più in generale, sugli interventi di manutenzione, ristrutturazione e restauro, DAVOINE 2019.

217 Plin. *nat.* 35, 154 (*supra*, nota 201). D'ALCONZO 2002, 18.

decorazione delle pareti (*veteribus parietibus nonnulli crustas excidentes pro abacis utuntur*)²¹⁸. E che compare, invece, nel passo relativo ad un altro episodio celebre, presente sia nel *De Architectura* sia nella *Naturalis Historia* anche nel trattato di Vitruvio: il trasferimento da Sparta a Roma di un *opus tectorium* rimosso (*e parietibus excisum*) per la qualità della sua decorazione pittorica (*propter excellentiam picturae*) e poi trasportato a Roma entro un telaio in legno (*ligneis formis inclusum*), come parte dell'arredo del Comizio²¹⁹. Che *excidere* una *pictura* da una parete fosse operazione di non facile esecuzione, come evidenzia Plinio in relazione a quella vicenda (*Cum opus per se mirum esset, translatum tamen magis mirabantur*), lo conferma anche, in un altro passo del suo trattato, il caso, di asportazione non riuscita, di una *pictura* di *Lanuuium* con *Atalanta* ed *Elena*, per la quale la natura stessa del *tectorium* avrebbe impedito a *Caligola* di rimuoverla²²⁰. La testimonianza di Vitruvio e Plinio, per quanto importante, non aiuta a chiarire tutti gli aspetti di quella tecnica. Due domande, soprattutto, restano aperte: se le *picturae excisae* fossero sempre *inclusae* in un supporto, e se quello fosse solo in legno, o potesse essere realizzato anche con un altro materiale; e se si trattasse di una soluzione adottata raramente, come la difficoltà tecnica e la stessa menzione nei due trattati potrebbero far supporre.

Alla prima non possono dare risposte, per loro stessa natura, le fonti giuridiche, che sono invece di aiuto per immaginare in quale contesto, di consuetudini, regole e divieti, poté maturare quel parziale restauro che forse fece ricorso a *picturae excisae*. Nonostante le

differenze determinate dalla specificità delle singole situazioni, dall'esame dei testi raccolti nel *Digesto* emerge con chiarezza come venissero considerate le *picturae: impensae* non *utiles* e non *necessariae*²²¹, ma bensì *voluctuariae*, al pari di altre componenti dell'*ornatus*, quali *viridia et aquae salientes, incrustationes, loricationes*²²². In quanto tali, diventavano oggetto di interesse per legislatori e giuristi non in sé, ma quali parti di una proprietà, e quindi in relazione al problema della definizione dei diritti e dei doveri di più soggetti su un medesimo bene, ora un intero edificio ora una sola parete²²³. Aggiungere *picturas* – come anche *colores ... et marmora ... et sigilla et si quid ad domus ornatum* –, poteva essere consentito anche a chi godeva solo dell'usufrutto di un edificio, a condizione che da quella non risultasse modificata la qualità del bene²²⁴. Chi non era proprietario poteva *tueri quod accepisset*, ma non *novum facere*: aveva facoltà di far eseguire un rivestimento (*novum tectorium*) su pareti grezze (*qui rudes fuissent*), ma solo se con questo intervento decorativo (*excolendo*) non accresceva il valore della proprietà²²⁵. Criteri analoghi regolavano anche l'azione di segno opposto, l'esercizio dello *ius tollendi* su parti dell'*ornatus*, rivestimento pittorico compreso: azione necessaria, se si doveva ripristinare lo stato iniziale, ma lecita solo a due condizioni: che la rimozione di quanto aggiunto (*auferre ornatum quem posuit*) non pregiudicasse l'integrità né dell'elemento asportato né del bene da cui veniva separato (*si modo recipiant separationem*); e che quanto rimosso rimanesse proprietà di chi lo aveva fatto realizzare (*si futurum est eius quod abstulit*)²²⁶. A colui che aveva sostenuto spese per *picturae, marmora e*

218 Vitruv. *de arch.*, 7, 3, 10 (*supra*, nota 201). Vitruve 1995, 117 nota 4: "un grand panneau peint, pouvant se présenter soit avec des bordures en relief, comme ici, soit délimité et rehaussé par des traits à l'ocre jaune et au cinabre" (M.Th. Cam).

219 Vitruv. *de arch.*, 2, 8, 9; Plin. *nat.* 35, 173. *Supra*, nota 201.

220 Plin. *nat.* 35, 17 (*Gaius princeps tollere eas conatus esse libidine accensus, si tectorii natura permisisset*). D'ALCONZO 2002, 18 nota 19.

221 Dig. 50.16.79pr (Paulus 6 ad plaut.) "*impensae necessariae sunt, quae si factae non sint, res aut peritura aut deterior futura sit*"; Dig. 50.16.79.1 (Paulus 6 ad plaut.), "*utiles impensae esse fulcinius ait, quae meliorem dotem faciant, non deteriore esse non sinant, ex quibus reditus mulieri adquiratur: sicuti arbusti pastinationem ultra quam necesse fuerat, item doctrinam puerorum. quorum nomine onerari mulierem ignorantem vel invitam non oportet, ne cogatur fundo aut mancipiis carere. in his impensis et pistrinum et horreum insulae dotali adiectum plerumque dicimus*."

222 Dig. 50.16.79.2 (Paulus, ad plaut. 6); *voluptariae sunt, quae speciem dumtaxat ornant, non etiam fructum augent: ut sint viridia et aquae salientes, incrustationes, loricationes, picturae*.

223 DAVOINE 2017.

224 Così Ulpiano, che cita Nerva il Giovane, un giurista attivo intorno alla metà del I sec. d.C.: Dig. 7.1.13.7 (*Ulpianus, Ad Sabinum*): *Sed si aedium usufructus legatus sit, Nerva filius et lumina immittere eum posse ait; sed et colores et picturas, et marmora poterit, et sigilla et si quid ad domus ornatum. (...) excolere enim, quod invenit, potest qualitate aedium non immutata*.

225 Dig. 7.1.44 (*Neratius, Membranarum*, 3): *Usufructuarius novum tectorium parietibus, qui rudes fuissent, imponere non potest, quia, tametsi meliorem excolendo aedificium domini causam facturum esset, non tamen id iure suo potest facere; aliudque est tueri, quod accepisset, ac novum facere*. DUCRUET, CARRIVE 2018, 7; DAVOINE 2019, 19.

226 Dig. 25.1.9 (*Ulpianus, Ad Sabinum*, 36): *Pro voluptariis impensis, nisi parata sit mulier pati maritum tollentem, exactionem patitur: nam si vult habere mulier, reddere ea quae impensa sunt debet marito: aut si non vult, pati debet tollentem, si modo recipiant separationem: ceterum si non recipiant, relinquendae sunt: ita enim permittendum est marito auferre ornatum quem posuit, si futurum est eius quod abstulit*.

ceterae res voluptuariae poteva essere riconosciuta la *potestas ... tollendorum eorum, quae sine detrimento ipsius rei tolli possint*²²⁷, a condizione che ne fosse il legittimo proprietario e che l'azione non provocasse danno alla cosa stessa. Anche se le fonti giuridiche non affrontano nel dettaglio gli aspetti tecnici dell'esercizio dello *ius tollendi* nei casi in cui la componente dell'ornato da rimuovere era parte di una parete dipinta, e sebbene il buon giudice fosse tenuto a decidere *varie ex personis causisque*, sembra quindi che l'azione di rimuovere il *tectorium* e di eradere il rivestimento pittorico (*picturas ... corradere*) fosse considerata possibile, e legittima, anche quando non conveniente sul piano economico per chi la effettuava, purché in buona fede²²⁸. Lo testimonia anche il caso, analizzato da Ulpiano, di uno schiavo che, avendo aggiunto ad un edificio di proprietà del suo padrone degli ornati (fra cui *tectoria*), aveva accresciuto la qualità decorativa del bene più che la sua funzionalità (*domum dominicam exornavit tectoriis et quibusdam aliis, quae magis ad voluptatem pertinent quam ad utilitatem*): se questi interventi avevano aumentato il valore della proprietà, la soluzione migliore, al fine di evitare oneri al *dominus*, era che il loro autore potesse asportarle, a condizione che la casa non ne risultasse danneggiata (*haec auferre, sine domus videlicet iniuria*)²²⁹. Considerata la complessità tecnica dell'operazione di distacco di porzioni di pareti dipinte, complessità che, come evidenziato da Plinio, era tale da suscitare grande ammirazione²³⁰, è legittimo ritenere che vi si ricorresse nei casi in cui alle parti da rimuovere era riconosciuto un valore particolare, non solo e non necessariamente economico: non solo,

quindi, nei casi delle opere menzionate da Vitruvio e da Plinio, nella grande storia, ma anche in quelli di pitture parietali di abitazioni private, nelle microstorie, come testimoniano le fonti giuridiche che trattano il tema delle relazioni di vicinato, ed in particolare quello della *cautio damni infecti*. Così fa, per esempio, un passo del *Digesto* relativo alla questione della *paries communis*, che, citando il Capitone giurista di epoca augustea, menziona il diritto di decorare un muro comune ad altra abitazione con *pretiosissimae picturae*, ornati che però, in caso di danno, non avrebbero avuto maggior valore di *vulgaria tectoria*²³¹. Gli fa eco Ulpiano, che rammentando l'opportunità di conservare una certa moderazione nella valutazione del danno potenziale, porta ad esempio *tectoria et picturas*, spese per le quali consiglia di evitare di lasciarsi contagiare dall'*immoderata luxuria* di alcuni²³².

Così come per le parti strutturali degli edifici, anche per le decorazioni parietali le azioni di demolizione o di rimozione erano, quindi, soggette a vincoli di natura giuridica, oltre che a limitazioni di natura tecnica²³³. Sebbene le fonti giuridiche menzionino esplicitamente solo le *tabulae pictae* quale parte costitutiva dell'edificio²³⁴, appare verosimile che anche i lacerti di pittura parietale – che anche qualora non fossero 'quadri da cavalletto' all'origine, avrebbero potuto diventarlo se asportati e reimpiegati – potessero essere considerati *res aedium* e avere lo stesso trattamento²³⁵. E che, di conseguenza, fosse lecito riutilizzarli nell'ambito della medesima proprietà (da intendersi in senso lato), ma non destinarle alla vendita. Che la loro alienazione fosse, tuttavia, prassi corrente e diffusa, e che la com-

227 Dig. 5.3.39.1 (Gaius, Ad edictum provincial, 6): *Videamus tamen, ne et ad picturarum quoque et marmorum et ceterarum voluptuariorum rerum impensas aequae proficiat nobis doli exceptio, si modo bonae fidei possessores simus: nam praedoni probe dicitur non debuisse in alienam rem supervacuas impensas facere: ut tamen potestas ei fieret tollendorum eorum, quae sine detrimento ipsius rei tolli possint.*

228 Dig. 6.1.38 (Celsus, Digesta, 3): *Sufficit tibi permitti tollere ex his rebus quae possis, dum ita ne deterior sit fundus, quam si initio non foret aedificatum. constituimus vero, ut, si paratus est dominus tantum dare, quantum habiturus est possessor his rebus ablatis, fiat ei potestas: neque malitiis indulgendum est, si tectorium puta, quod induxeris, picturasque corradere velis, nihil laturus nisi ut officias.*

229 Dig. 15.3.3.4 (Ulpianus, Ad edictum, 29): *Sed si mutua pecunia accepta domum dominicam exornavit tectoriis et quibusdam aliis, quae magis ad voluptatem pertinent quam ad utilitatem, non videtur versum, quia nec procurator haec imputaret, nisi forte mandatum domini aut voluntatem habuit: nec debere ex eo onerari dominum, quod ipse facturum non esset. quid ergo est? pati debet dominus creditorem haec auferre, sine domus videlicet iniuria, ne cogendus sit dominus vendere domum, ut quanti pretiosior facta est, id praestet.*

230 Plin., nat. 35, 173 (*supra*, nota 201).

231 Dig. 8.2.13 (Proculus, Epistulae, 2): *Parietem communem incrustare licet secundum Capitonis sententiam, sicut licet mihi pretiosissimas picturas habere in pariete communi: ceterum is demolitus sit vicinus et ex stipulatu actione damni infecti agatur, non plurius quam vulgaria tectoria aestimari debent: quod observari et in incrustatione oportet.* GAMAUF 2022, 37.

232 Dig. 39, 2, 40 pr. (Ulpianus, Ad Sabinum, 43): *Ex damni infecti stipulatione non oportet infinitam vel immoderatam aestimationem fieri, ut puta ob tectoria et ob picturas; licet enim in haec magna erogatio facta est, attamen ex damni infecti stipulatione moderatam aestimationem faciendam, quia honestus modus servandus est, non immoderata cuiusque luxuria subsequenda.* DUBOULOZ 2022, 449-450.

233 DAVOINE 2017, 16-18.

234 Dig. 19.1.17.3 (Ulpianus, Ad edictum, 32): *Quae tabulae pictae pro tectorio includuntur itemque crustae marmoreae aedium sunt.*

235 Sulla categoria di *res aedium*, DUBOULOZ 2011, 66-87.

pravendita di materiali di recupero, pitture comprese, fosse tutt'altro che rara, lo fanno ritenere, ancor più dei casi trattati in giurisprudenza, gli interventi normativi. Per il nostro caso, le fonti di maggior interesse sono due dei più noti provvedimenti a tutela dell'unità della proprietà, nella cui sfera rientrava, come si è visto, anche la sorte delle *picturae*, il *senatusconsultum Hosidianum Volusianum* e quello *Acilianum*. Il primo, nel 44-45 d.C., o forse nel 47 d.C. (*Hosidianum*), e poi di nuovo nel 56 d.C. (*Volusianum*), vietò le demolizioni delle abitazioni, in città o nel territorio, a Roma e in Italia, se fatte a scopo di speculazione (*negotianti causa*). E se, quindi, beni patrimoniali ne risultavano trasformati in oggetto di commercio²³⁶. Il divieto venne ribadito anche da un editto di Vespasiano, che lo estese dagli edifici alle loro componenti: fu così proibito, se a fini speculativi, non solo *aedificia demoliri*, ma anche *marmora detrahere e de alia domo in aliam transferre quaedam licere exceptum est*²³⁷. Nel 122 d.C. il *senatusconsultum Acilianum* introdusse il divieto di alienare le parti aggiunte (*aedibus iuncta*) di un edificio indipendentemente da quello: fra di esse, anche le *tabulae adfixae et parietibus adiunctae* e i *singula sigilla aequata*²³⁸. Secondo, l'interpretazione più convincente, quei provvedimenti vanno intesi come riferiti all'unità patrimoniale piuttosto che all'unità fisica: un proprietario poteva quindi disporre il trasferimento di una parte di un suo edificio da un suo possesso ad un altro, a condizione che i fini non fossero di speculazione²³⁹.

Quanto emerso da questa rassegna consente di aggiungere qualche linea alla ricostruzione di uno degli scenari possibili per il nostro caso.

Se si vuole condividere l'ipotesi prevalente in letteratura, e cioè che i 'quadri' nel triclinio 41 (così come i 'quadretti' nell'*ala* 20) fossero non manufatti realizzati *in situ* con la tecnica del risparmio di una zona e del suo riempimento con intonaco di riporto, né "quadri su stucco" prefabbricati in bottega, ma invece *picturae excisae* provenienti da altre pareti, si deve affrontare anche la questione della loro provenienza: o da altre

proprietà del medesimo *dominus*, o dal mercato delle pitture di reimpiego: pratica lecita, la prima, illecita, invece, la seconda.

In entrambi i casi, per più motivi, e *in primis* per il silenzio delle fonti moderne e per l'assenza di qualsivoglia traccia, anche se in negativo, di un telaio in legno, pare improbabile che i tre 'quadri' fossero *picturae ligneis formis inclusae*, o che, almeno, fossero stati inseriti a parete completi di cassaforma in legno. Escludere questa possibilità pone il problema delle difficoltà tecniche che si sarebbero di certo presentate alle maestranze antiche nel prevenire il rischio delle fratture, tutt'altro che secondario, considerate le dimensioni dei tre 'quadri'. E induce a chiedersi quale altro materiale avrebbe potuto svolgere un'analogha funzione di supporto e contenimento. Potrebbe essere, il nostro, uno dei casi in cui l'archeologia rivela quello su cui le fonti scritte tacciono²⁴⁰? Se il 'quadro' con Teseo non fosse tagliato a metà dalla profilatura con lamina di piombo, l'ipotesi che quella tecnica fosse stata utilizzata già in antico, forse per 'quadri' su intonaco prefabbricati in bottega, sarebbe sembrata più proponibile. La possibilità che il ricorso a fogli di piombo facesse parte del *savoir faire* dei *pictores* romani è, comunque, uno degli aspetti della materialità delle tecniche esecutive delle pareti dipinte che più merita di essere rivalutato e approfondito. Che la si consideri verosimile o no, merita comunque di essere presa in esame anche l'ipotesi di lavoro che dell'uso di lamine di piombo con funzione isolante e protettiva si potesse fare ricorso anche nelle pareti dipinte del mondo romano, forse per contenere quegli elementi "riportati"²⁴¹, provenienti da altre pareti, o realizzati *ex novo* e non *in situ*, che, come lasciano pensare le testimonianze di Vitruvio e Plinio, per la prima tecnica, e come il Maiuri proponeva, per la seconda, potevano integrare la decorazione, sia nel cantiere di esecuzione, sia in un cantiere di parziale restauro. Fra le molte piste di ricerca sulla metallurgia nel mondo antico, e romano in particolare, quella della lavorazione del piombo resta una delle meno battute, e fra le molte forme del suo uso quella dei fogli una delle

236 CIL X 1, 1401; ZACCARIA RUGGIU 1995, 204-210; DAVOINE 2017, 16. Per la datazione dell'*Hosidianum* al 47 d.C., BONGIORNO 2010.

237 ZACCARIA RUGGIU 1995, 210-211.

238 Dig. 30.1.41.13: *Proinde dicendum est nec tabulas adfixas et parietibus adiunctas vel singula sigilla adaequata legari posse*.

239 Dig. 30.1.41.3. *ex senatus consulto et constitutionibus licet nobis ab aedibus nostris in alias aedes transferre possessoribus earum futuris, id est non distracturis*.

240 PERRIN 1997, 362.

241 Su qualità e usi del piombo, Plin. *nat.* 33, 156-178: sulle *laminae*, in particolare, 164-170.

meno esplorate, nonostante la varietà degli esiti possibili. Utilizzate per fabbricare tanto condutture e materiali di complemento per il cantiere edilizio quanto contenitori di varia natura, dalle ciste alle vasche, fino a elementi di arredo anche molto elaborati²⁴², le *laminae* avrebbero anche potuto far parte del ciclo produttivo della pittura parietale nella forma che ci interessa, con la funzione di supporto e protezione di un 'quadro' su intonaco, di prima o di seconda mano. A Pompei e dintorni non mancavano, nel periodo di nostro interesse, nel I sec. d.C., officine di *plumbarii*, come le ricerche dirette da Nicolas Monteix hanno confermato²⁴³. Il dossier metallurgico ci dice, quindi, che le condizioni tecniche sussistevano. Quello pittorico – che per il momento sembra tacere – potrebbe, ad un riesame sistematico e di dettaglio dell'evidenza già nota, o grazie a nuovi rinvenimenti, riservare sorprese.

II.2.2. Il primo cantiere

Nel palinsesto delle pareti dipinte del triclinio 41, e nella stratigrafia dei suoi cantieri, è sul cantiere originario che i dati sono più scarsi. L'esame autoptico, purtroppo, non ha rivelato tracce di particolare interesse. Maggiori informazioni sono venute dalle indagini archeometriche, sebbene la qualità del campione sia stata molto ridotta nel corso dei decenni dai molti interventi di manutenzione ordinaria, fra raschiature e periodiche stesure di protettivi-ravvivanti a base di sostanze oleo-cerose²⁴⁴. Tali indagini hanno consentito di individuare parte dei pigmenti utilizzati per la tavolozza dei colori delle maestranze antiche (terra verde, ocre rossa-goethite, ocre gialla, blu egizio, calcite, gesso)²⁴⁵ e di acquisire alcuni dati utili per distinguere gli interventi antichi da quelli moderni, soprattutto in relazione ai leganti di origine animale, che, risultati assenti nel corpo del rivestimento pittorico, sono invece stati rilevati (in forma di soluzioni a base di cera e di miscele di

uova e colla animale), negli strati più superficiali, quale esito dei reiterati interventi di inceratura che hanno interessato quelle pareti dagli anni successivi al rinvenimento per almeno un secolo²⁴⁶. Anche se non è stato ad oggi possibile determinare quali pigmenti fossero stati utilizzati per realizzare le grandi campiture nere delle sue pareti²⁴⁷, se si guarda all'insieme delle scelte decorative, questa grande sala, dotata anche di un raffinato pavimento in lavapista ornata e dipinta in nero, costituisce uno dei migliori esempi di "camera nera" archeologicamente documentati: indicatore di lusso e prova di abilità tecnica, dà forma a quanto Vitruvio scrive sui triclini invernali²⁴⁸.

IV. Verso una biografia materiale della pittura romana

Come il riesame sin qui illustrato ha ricordato, le sorti dell'evidenza fisica di un manufatto, dalla scelta dei materiali alla loro messa in opera e agli interventi successivi, sono fattori determinanti non solo per la sua fruizione, ma anche, nella ricerca scientifica, per la sua interpretazione e per le ricostruzioni che su quella si fondano. Per questo motivo, per scrivere la biografia di un sistema di pareti dipinte, la filologia dei materiali deve essere affiancata da una filologia dei cantieri, e delle tecniche – il contesto e l'azione in cui le due forme di *agency* in campo si incontrano nel tempo e nello spazio – che prenda le mosse dalla storia post-antica del manufatto, riconoscendo gli interventi moderni, ripercorrendo le tappe della loro sedimentazione, distinguendoli dalle tracce delle azioni antiche. I risultati di quel processo possono condurre a nuovi dubbi, piuttosto che a maggiori certezze, anche mettendo in discussione interpretazioni e conclusioni già consolidate in letteratura. La loro decostruzione apre scenari

242 Quali, documenti preziosi in quanto il contesto di rinvenimento offre un *terminus ante quem* per la loro fabbricazione (prima della fine del I sec. a.C.), i tempieetti restituiti dal relitto di Comacchio: BERTI 1990, 70-72.

243 *Supra*, nota 148.

244 Su questa prassi, in uso sino agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso, DE CAROLIS, ESPOSITO, FERRARA 2007b, 74. Nell'ambito del progetto Pompei dell'Università di Bologna, fra la fine degli anni Novanta e gli inizi del nuovo secolo, anche questo ambiente è stato oggetto di una campagna diagnostica strumentale, di natura non distruttiva, finalizzata alla caratterizzazione dei pigmenti e dei leganti (SANTORO 2007).

245 BARALDI, BONAZZI, FAGNANO 2007, 231-236.

246 BARALDI *et al.* 2007a e 2007b, 221-223.

247 Il pessimo stato di conservazione della maggior parte delle superfici ha limitato le verifiche ai 'quadri' figurati: per tal motivo non è stato possibile ottenere informazioni sui pigmenti utilizzati per realizzare il fondo nero dei pannelli laterali, per i quali solo per via di congettura si può pensare che si trattasse degli stessi (carbone e grafite), invece, individuati nell'*oecus* 8 (ivi, 250).

248 Vitr. 7, 4, 4: *supra podia abaci ex atramento sunt subigendi et poliendi*. Sulle pareti a fondo nero, BURLOT, ERISTOV 2017.

meno sicuri e confortanti, ma non di minore valore scientifico: più di altre discipline, l'archeologia, che lavora su *disiecta membra*, si misura per vocazione con la natura fluida (e liquida) che era propria anche della realtà antica.

Quel metodo, che qui è stato illustrato per l'ambiente dalle vicende antiche e post-antiche più complesse, ha interessato tutta l'*insula* IX 8 di Pompei, consentendo di adeguatamente contestualizzare i dati e relativizzare le ipotesi sostenibili. Il risultato è una base più solida per la rilettura dinamica della vita del complesso, apparati decorativi compresi²⁴⁹. Nel caso del triclinio nero, ripartire dal riesame di dettaglio dell'evidenza fisica e della base documentaria ha portato a rivedere uno dei temi cardine della ricostruzione della *chaîne opératoire* della pittura parietale romana, un tema in cui grande storia e microstorie si incontrano, e che attraversa il macrotema delle *pinacothecae* (sia di quadri mobili sia di quadri concepiti come inamovibili): l'esecuzione dei 'quadri', in differita, e su diverso supporto, rispetto alla parete cui sono destinate, in loco o in altra sede²⁵⁰.

Se la prassi di realizzare gli elementi più complessi della decorazione parietale in un diverso momento è ben documentata, la questione delle tecniche adottate richiede una revisione critica sia dell'evidenza materiale sia degli assunti che si sono cristallizzati in letteratura. La formula che ad oggi sembra essere stata la più frequente è quella della giornata inserita, o dell'intonaco riportato: il rivestimento di una parete era eseguito in più tempi, "risparmiando" alcune zone destinate ad essere completate in altro momento, quando sul posto si realizzava un nuovo rivestimento parziale, su una nuova stesura di intonaco. L'alternativa poteva essere costituita dall'inserimento, nello spazio lasciato libero, di un 'quadro' su intonaco, ma fabbricato altrove: o prodotto in bottega, o asportato da un'altra parete. Sulle prime due opzioni, le fonti scritte tacciono. Per la terza, menzionano alcuni casi celebri. Nell'uno e nell'altro scenario (quadri prefabbricati, quadri reimpiagati), i percorsi possibili potevano essere più d'uno: dalla bottega al cantiere di esecuzione o di aggiornamento decorativo; dal cantiere di demolizione, o di restauro, alla bottega; da un cantiere all'altro.

La ricostruzione di quella rete di relazioni fra luoghi e competenze complementari è ostacolata da molte

zone grigie, dovute al permanere della carenza di dati verificabili, che rende per ora impossibile andare oltre le congetture.

Per uscire da questa situazione di stallo, buoni risultati possono venire dall'esplorazione dell'altra via, quella del ritorno ai manufatti: primo passo, il censimento delle attestazioni, alla ricerca di casi in cui le scelte tecniche compiute non siano ancora state gravemente contaminate dalle scelte di conservazione moderne, e che possano quindi offrire informazioni più attendibili.

Per i 'quadri' del triclinio nero dell'*insula* IX 8 il solo dato oggi verificabile è la loro disomogeneità stilistica e materica con il resto della decorazione parietale, che li fa ritenere seriori e che consiglia di attribuire la loro addizione ad un cantiere di rinnovamento decorativo. L'intervento di protezione con lamine di piombo, eseguito in un momento non ben definibile, senza documentazione e con modi non meno oscuri, ha reso impossibile verificare se in antico, eliminato l'ornato precedente, nello spazio così liberato i tre 'quadri' fossero stati realizzati in loco su intonaco di riporto, come scriveva il Mau nel suo resoconto per il *Bullettino*, o se, invece, vi fossero state inserite pitture di reimpiego, asportate da altro contesto, o, in alternativa, "quadri su stucco" prodotti in laboratorio, e poi "incastrati" nelle pareti. Impossibile spingersi oltre, per il nostro caso di studio. Dal riesame della sua materialità sulla lunga durata, fra materie prime, tecniche e manufatti, sono però venuti, comunque, risultati importanti, a più livelli e su più fronti.

Nell'orizzonte della sua prima vita, rivedere la sequenza operativa ha rimesso in discussione l'interpretazione corrente in letteratura, ovvero che i suoi 'quadri' fossero *picturae excisae*, suggerendo che, in assenza di dati oggettivi, altri elementi di valutazione possono essere offerti dalla comparazione dei probabili costi dell'operazione con quelli delle due alternative possibili, la realizzazione in sito o l'acquisto di un manufatto prodotto in bottega. Per la sua seconda vita, ha messo in evidenza l'intersezione fra due cantieri di restauro, l'antico e il moderno, protagonisti i 'quadri': che lo fossero o meno anche nel primo, fu di certo il secondo a farne *picturae excisae*, e anche *inclusae*, seppur *plumbeis formis*. In una prospettiva più ampia, quel riesame ha messo in evidenza la necessità di riaprire la

249 CORALINI, LOSCHI c.s.

250 Per una trattazione più ampia, CORALINI c.s. Sulle *pinacothecae*, SALVO 2018 e JONES 2014, 2019

discussione su due aspetti non secondari per la nostra conoscenza del sistema economico e produttivo delle pareti dipinte romane: i modi della realizzazione dei 'quadri', e, in particolare la questione dell'esistenza dei quadri su stucco prodotti in bottega, e del loro ruolo in quel sistema; l'uso del piombo nel cantiere pittorico. Due percorsi ambiziosi, che richiedono, e troveranno altrove, uno spazio maggiore a quello possibile in questa sede. *Ad maiora*.

Bibliografia

- ACETO M. 2021, *Pigments—the palette of organic colourants in wall paintings*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 13, 159, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01392-3>
- ADAM J.-P. 1990, *L'arte di costruire presso I Romani. Materiali e tecniche*, Paris.
- ALLAG C. 2023, *Pictores au travail. Un bloc en emploi à Reims*, in DARDENAY et al., 43-47.
- ALLAG C., BARBET A. 1972, *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, in «MEFRA» 84, 935-1096.
- ALLISON P.M. 1991, *Workshops and patternbooks*, in «KölnJbVFrühGesch» 24, 79-84.
- ALLISON P.M. 1995, "Painter-Workshops" or "Decorator 'Teams'?", in MOORMANN, 98-109.
- ALLISON P.M. 1997, *Subject matter and meaning in the paintings of the Casa della caccia antica in Pompeii*, in SCAGLIARINI CORLÀITA D. (a c.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica, IV secolo a.C. - IV secolo d.C.*, Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica (Bologna, 20-23 settembre 1995), Imola, 19-24.
- ALLISON P.M. 2002, *Colour and light in a Pompeian house. Modern impressions or ancient perceptions*, in MACGREGOR G., JONES A. (eds.), *Colouring the past. The significance of colour in archaeological research*, Oxford, 195-207.
- ALLISON P.M. 2005, *Living with Pompeian wall-paintings*, in STEINHART M., GANSCHOW TH. (Hrsg.), *Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden, 1-7.
- ANDERSON M.A. 2023, *Space, movement, and visibility in Pompeian houses*, Oxon.
- ANTCZAK K.A., BEAUDRY C.M. 2019, *Assemblages of practice. A conceptual framework for exploring human thing relations in archaeology*, in «ADial» 26, 1-24.
- AUGUSTI S. 1950, *La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana*, in *Pompeiana. Raccolta di Studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Biblioteca della Parola del Passato 4, Napoli, 313-354.
- AUGUSTI S. 1959, *La tecnica della pittura murale di Ercolano*, in «RendNap» 34, 15-19.
- AUGUSTI S. 1967, *I colori pompeiani*, Ministero della pubblica istruzione. Studi e documentazioni, 1), Roma.
- BARALDI P. 2009, *Materiali e tecniche della pittura romana dei primi secoli in Italia*, in CORALINI a, 707-716.
- BARALDI P. 2019, *Indagine su materiali e tecniche della pittura della Villa A di Oplontis*, in CLARKE, MUNTASSER, 941-1077.
- BARALDI P., BONAZZI A., FAGNANO C. 2007, *La tavolozza dei pigmenti nelle pitture dell'Insula del Centenario*, in SANTORO b, 227-258.
- BARALDI P., BONAZZI A., CASOLI A., FAGNANO C., VIOLANTE C. 2007a, *Tecniche d'indagine archeometrica applicate alle pitture dell'Insula del Centenario*, in SANTORO b, 203-210.
- BARALDI P., BONAZZI A., CASOLI A., MASTROBATTISTA E., VIOLANTE C. 2007b, *Identificazione delle sostanze organiche nelle pitture murali dell'Insula del Centenario*, in SANTORO b, 211-226.
- BARBET A. 1985, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris.
- BARBET A. 1987a, *La peinture murale romaine*, in DÉLAMARE, HACKENS, HELLY, 75-115.
- BARBET A. 1987b, *Qu'attendre des analyses de pigments?*, in DÉLAMARE, HACKENS, HELLY, 155-169.
- BARBET A. 1990, *L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique. Marqueurs chronologiques et révélateurs du standing social?*, in *Pigments et colorants*, 255-271.
- BARBET A. 1992, *Relations entre l'architecture et la peinture murale romaine. Quelques réflexions*, in *I Coloquio de pintura mural romana en España*, Actas del Coloquio (Valencia - Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Valencia, 35-42.
- BARBET A. 1995, *La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?*, in MOORMANN, 61-78.
- BARBET A. 2000, *Traces fortuites ou intentionnelles sur les peintures murales antiques*, in «Syria» 77, 169-180.
- BARBET A. 2002, *La restitution des peintures murales en connexion avec l'architecture*, in *Haus und Siedlung in den römischen Nordwestprovinzen. Grabungsbefund, Architektur und Ausstattung*, Internationales Sympo-

- sium der Stadt Homburg vom 23. und 24. November 2000, Homburg, 63-79.
- BARBET A. 2008, *Déontologie de la restitution idéale d'un décor*, in VERGNIEUX R., DELEVOIE C. (dir.), *Virtual Retrospect 2007*, Actes du colloque (Pessac, 14-15-16 novembre 2007, Bordeaux, 269-278.
- BARBET A. 2012, *A la recherche de l'architecture et de son décor en Gaule romaine*, rec. di *Décor et architecture en Gaule*, in «RA», 297-312.
- BARBET A. 2014, rec. di MALGIERI 2013, in «Histara», <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=1982>
- BARBET A. 2018, *Un demi-siècle de recherches sur la peinture murale antique*, in DUBOIS, NIFFELER, 11-24.
- BARBET A. 2019, *Restituer les couleurs d'une peinture restaurée*, in MULLIEZ M. 2019 (éd.), *Restituer les couleurs/Reconstruction of Polychromy*, Archéovision 8, Bordeaux, 25-34.
- BARBET A. 2021a, *Conclusions*, in CAVALIERI, TOMASSINI b, 247-250.
- BARBET A. 2021b, *La représentation des outils dans la peinture murale romaine*, in BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (éds.), *Peintures et stucs d'époque romaine. Etudes toichographologiques*, Actes du 31e colloque de l'AFPMA (Troyes, 23 et 24 novembre 2018), Pictor 7, Bordeaux, 277-291.
- BARBET A., ALLAG C. 1997, *La peinture romaine du peintre au restaurateur*, Paris.
- BARBET A., MINIERO P. (a c.) 1999, *La villa S. Marco a Stabia*, I-III, Collection du Centre Jean Bérard 18, CEFR 258), Napoli-Roma-Pompei.
- BARBET A., VERBANCK-PIÈRARD A. (éds.) 2013, *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*, I-II, Arles.
- BARBET A., TUFFREAU-LIBRE M., COUPRY C. 1999, *Un ensemble de pots à peinture à Pompéi*, in «RStPomp» 10, 71-81.
- BARKER S.J., COURAULT C., DOMINGO J.Á., MASCHKE D. (eds.) 2023, *From Concept to Monument: Time and Costs of Construction in the Ancient World. Papers in Honour of Janet DeLaine*, Oxford.
- BASTET F.L., DE VOS M. 1979, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome, ASNR 4, s'Gravenhage.
- BÉARAT H. 1997, *Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des résultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline*, in BÉARAT et al., 16-24.
- BÉARAT H., FUCHS M., MAGGETTI M., PAUNIER D. (eds.) 1997, *Roman Wall Painting Materials, Techniques, Analysis and Conservation*, Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7-9 March 1996), Fribourg.
- BEACHAM R.C., DENARD H. 2023, *Living Theatre in the Ancient Roman House. Theatricalism in the Domestic Sphere*, Cambridge.
- BEAULIEU M.C., TOILLON V. 2022a, *Greek and Roman Painting and the Digital Humanities*, London-New York.
- BEAULIEU M.C., TOILLON V. 2022b, *Introduction: The Digital Milliet, Between Ancient Painting and Digital Technologies*, in BEAULIEU, TOILLON a, 1-12.
- BECKER H. 2020, *Grading for color: Pliny's hierarchy of pigment quality*, in ANGUISOSSOLA A., GRÜNER A. (eds.), *Materiality in Pliny the Elder's Natural History*, Turnhout, 194-200.
- BECKER H. 2021, *Color technology and trade*, in BIGGAM C., WOLF K., WHARTON D. (eds.), *Cultural History of Color*, I, London, 35-48.
- BECKER H. 2022, *Pigment nomenclature in the ancient Near East, Greece, and Rome*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 14, 20. <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01394-1>
- BENNETT. J. 2010, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London.
- BERGMANN B. 1994, *The Roman house as memory theater. The House of the Tragic Poet in Pompeii*, in «ArtB» 76, 225-256.
- BERGMANN B. 1995, *Greek masterpieces and Roman recreative fictions*, in «HarvStClPhil» 97, 79-120.
- BERGMANN B. 1999, *Rhythms of recognition. Mythological encounters in Roman landscape painting*, in *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Symposium, Rom 19. - 20. Februar 1998, Palilia 6, Wiesbaden, 81-107.
- BERGMANN B. 2001, *Houses of cards*, in «JRA» 4, 56-57.
- BERTI F. 1990, *Considerazioni. In margine ad alcune classi di oggetti*, in BERTI F. (a c.), *Fortuna Maris. La nave romana di Comacchio*, Catalogo della mostra (Comacchio, 21 aprile-31 dicembre 1990), Bologna, 65-79.
- BLANC N. 1995, *Hommes et chantiers. A la recherche des stucateurs romains*, in MOORMANN, 81-97.
- BLANC N. 1998, *Le métier de peintre*, in BLANC N. (éd.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique (IV^e siècle avant J.-C.-IV^e siècle après J.-C.)*, Catalogue de l'exposition (Saint-Romain-en-Gal/Vienne, 1998-1999), Paris, 60-65.
- BLANC N., ERISTOV H. 2013, *Textes grecs et latins au miroir des realia. Un nouveau corpus de textes grecs et latins relatifs au décor*, in «REL» 90, 83-108.

- BLANC N., ERISTOV H. 2017, *Textes et contextes. Archéologie et philologie du décor*, in MOLS, MOORMANN, 27-32.
- BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (éds.) 2014, *Peintures et stucs d'époque romaine. Révéler l'architecture par l'étude du décor*, Actes du 26e colloque de l'AFPMA (Strasbourg, 16-17 novembre 2012), Pictor 3, Bordeaux.
- BOLOGNA F. 2019, *Water and stone. The economics of wall-painting in Pompeii (A.D. 62-79)*, in «JRA» 32, 97-128.
- BOLOGNA F. 2020a, *Funzione, contesto ed agentività. Come caratterizzare il rapporto tra dominus e pittore nella casa romana*, in DONATI F., BENETTI I. (a c.), *Sistemi decorativi della pittura antica. Funzione e contesto*, Atti del II Colloquio AIRPA (Pisa, 14-15 giugno 2018), AIRPA 2, Roma, 261-270.
- BOLOGNA F. 2020b, *La pittura parietale romana come somma di addizioni: quantificare la produzione*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO, 407-419.
- BOLOGNA F. 2022, *How were Roman wall paintings made? Material and Textual Evidence*, in BEAULIEU, TOILLON a, 125-143.
- BOLOGNA F. 2023, *Pompeian wall painting in figures: labour and materials*, in BARKER et al., 343-355.
- BONAZZI A., SANTORO S., MASTROBATTISTA E. 2007, *Caratterizzazione archeometrica delle malte e degli intonaci dell'Insula del Centenario*, in SANTORO b, 93-128.
- BONETTO J., BUSANA M.S., BERNARDI L. 2021, *Le indagini dell'Università di Padova presso le Terme del Sarno a Pompei (VIII, 2, 17-21)*, in «RStPomp» 32, 150-154.
- BONETTO J., BUSANA M.S., GHIOTTO A.R., SALVADORI M., ZANOVELLO P. (a c.) 2016, *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, Roma.
- BORDA M. 1958, *La pittura romana*, Terracina.
- BORG B. (ed.) 2015, *A Companion to Roman art*, Chichester.
- BORGARD PH., BRUN J.-P., TUFFREAU M., LEGUILLOUX M. 2003, *Le produzioni artigianali a Pompei. Ricerche condotte dal Centre Jean-Bérard*, in «RStPomp» 14, 9-29.
- BORGARD PH., BRUN J.-P., LEGUILLOUX M., MONTEIX N., CULLIN-MINGAUD M., TUFFREAU-
- LIBRE M. 2005, *Recherches sur les productions artisanales. Pompéi et Herculanium*, in GUZZO, GUIDOBALDI, 295-317.
- BRAGANTINI I. 1995, *Problemi di pittura romana*, in «AIONArch» 2, 175-197.
- BRAGANTINI I. 2004, *Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana*, in «JRA» 17, 131-145.
- BRAGANTINI I. 2014, *La pittura a Pompei nell'opera di August Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei (Berlin 1882): note di lettura*, in ERISTOV H., MONIER F. (éds.), *L'héritage germanique dans l'approche du décor antique*, Actes de la table ronde organisée à l'École normale supérieure le 23 novembre 2012, Pictor 2, Bordeaux, 9-18.
- BRAGANTINI I. 2016, *Cuatro cuadros con evocaciones de Apolo, Calíope y Terpsícore, musas de la poesía. Siglo I d. C.*, in NOGUERA J.M., CÁNOVAS A./ MADRID M^a. J., MARTÍNEZ-PERIS I. (dir.), *Barrio del Foro Romano/Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación, Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales*, Murcia, 234-235.
- BRAGANTINI I. 2019, *Towards a cultural biography of Roman painting*, in «JRA» 32, 129-147.
- BRAGANTINI I. 2023, *Un percorso a ritroso: dai testi figurativi alle relazioni sociali*, in DARDENAY et al., 129-134.
- BRAGANTINI I., SAMPAOLO V. 2009, *La pittura pompeiana*, Napoli.
- BRAIN C. 2019, *Painting by numbers. A quantitative approach to Roman art*, in *TRAJ* 2, <http://dx.doi.org/10.16995/traj.376>
- BRECOULAKI H. 2021, *Greek Painters' Techniques and Colors*, in GRIMALDI b, 32-35.
- BRUN J.-P., BORGARD PH., LEGUILLOUX M. 2002, *Pompéi : Recherches sur les productions artisanales*, in «MEFRA» 114/1, 470-481.
- BRYLSBAERT A., KLINKENBERG V., GUTIÉRREZ GARCIA-M. A., VIKATOU I. (eds.) 2018, *Constructing monuments, perceiving monumentality. The economics of building. Theoretical and methodological approaches to the built environment*, Leiden.
- BUONGIORNO P. 2010, *CIL X 1401 e il senatus consultum Osidiano*, in «Iura» 58, 234-251.
- BURGUNDER P. 2014, *Dialogue intime avec la mort : le discours funéraire du sarcophage de Kertch*, in ZIMMERMANN N. (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil*, Akten des XI. internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13-17 September 2010 in Ephesos, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 689-694.
- BURLLOT D. 2010, *Le faux, source intentionnelle d'erreurs. Le cas des contrefaçons de peintures antiques*, in «Anabases» 11, 181-192.
- BURLLOT D. 2017, *Pratiques de collection, restauration et commercialisation des fragments de peinture murale romaine à l'époque moderne et contemporaine*, in *CARRIVE b*, 85-91.

- BURLLOT D., ROGER D. 2017, *Décontextualiser, recontextualiser. Fragments de peinture murale antique en musée*, in MOLS, MOORMANN, 85-86.
- BURLLOT D., ERISTOV H. 2017, *Le fond noir en peinture: marqueur du luxe et gageure technique*, in BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (éds.), *Peintures et stucques d'époque romaine. Etudes toichographologiques*, Actes du 28e Colloque de l'AFPMA (Paris, 20-21 novembre 2015), Pictor 6, Bordeaux, 225-250.
- BUSEN T. 2022, *The humble material. Masonry and meaning in Roman architecture*, in HAUG, HIELSCHER, TAYLOR LAURITSEN, 53-66.
- CALABI LIMENTANI I. 1958, *Studi sulla società romana: il lavoro artistico*, Milano.
- CAMARDO D., NOTOMISTA M. (a c.) 2017, *Ercolano. 1927 - 1961. L'impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l'esperimento della città museo*, Studi e ricerche del Parco archeologico di Pompei 34, Roma.
- CAMPOREALE S. 2010, *Archeologia dei cantieri di età romana*, in «AArchit» 15, 171-179.
- CAPUS P., DARDENAY A. (éds.) 2015, *L'empire de la couleur. De Pompéi au Sud des Gaules*, Catalogue de l'exposition (Toulouse, 15 novembre 2014 – 22 mars 2015), Toulouse.
- CARRE M.B. 2021, *Transports des matières premières par voie maritime. Les données des épaves antiques dans la Méditerranée occidentale*, in BOISSEUIL D., RICO CH., GELICHI S. (éds.), *Le marché des matières premières dans l'Antiquité et au Moyen Age*, CEFR 563, Rome, 9-32.
- CARRIVE M. 2017a, *Après la peinture en place. Économie de la récupération et esthétique du fragment*, in CARRIVE b, 3-5.
- CARRIVE M. (dir.) 2017b, *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints*, Actes de la conférence, CEFR 240, Rome.
- CARRIVE M., DARDENAY A., ERISTOV H. 2021, *Evolution de la composition des mortiers de préparation à Rome. Deux cas d'étude*, in CAVALIERI, TOMASSINI b, 101-108.
- CASOLI A. 2021, *Research on the organic binders in archaeological wall paintings*, in «Applied Sciences» 11/19, 9179.
- CAVALIERI M., TOMASSINI P. 2021a, *Etudier la peinture antique par l'archéométrie. Histoire et perspectives d'une approche technique*, in CAVALIERI, TOMASSINI b, 9-12.
- CAVALIERI M., TOMASSINI P. (éds.) 2021b, *La peinture murale antique. Méthodes et apports d'une approche technique*, Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 21 avril 2017; Quaderni di AIRPA 1, Roma.
- CAVASSA L. 2018, *La production du bleu égyptien durant l'époque hellénistique et l'Empire romain (IIIe s. av. J.-C. - Ier s. apr. J.-C.)*, in JOCKEY P. (éd.), *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs. Approches interdisciplinaires*, Colloque international tenu à Athènes les 23-25 avril 2009, BCH 56, Athènes, 13-34.
- CECI M., BECKER H. 2020, *Usa dei colori e scelta dei pigmenti nel mondo romano*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO, 421-427.
- CIANCIOLO COSENTINO G., KASTENMEIER P., WILHELM K. (Hrsg.) 2021, *The Multiple Lives of Pompeii. Surfaces and Environments*, Napoli.
- CIARALLO A., DE CAROLIS E. (a c.), 1999, *Homo Faber Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei*, Milano.
- CLARKE J.R. 2009, *How did painters create near-exact copies? Notes on four center paintings from Pompeii*, in BELL S., NAGY H. (eds.), *New perspectives on Etruria and early Rome. In honor of Richard Daniel De Puma*, Madison Wisc., 134-148.
- CLARKE J.R. 2010, *Model-book, outline book, figure book. New observations on the creation of near-exact copies in romano-campanian painting*, in BRAGANTINI, 203-214.
- CLARKE J.R. 2021, *How did Roman Wall-Painters Work?*, in GRIMALDI b, 36-43.
- CLARKE J.R., MUNTASSER N.K. (eds.) 2019, *Oplontis: Villa A ("of Poppaea") at Torre Annunziata, Italy. II. Decorative ensembles: painting, stucco, pavement, sculpture*, New York (DOI) <https://hdl.handle.net/2027/heb.90048>.
- COCHET A., HANSEN J. 1986, *Conduites et objets de plomb gallo-romains de Vienne (Isère)*, Gallia. Suppl. 46, Paris.
- COCHET A. 2000, *Le plomb en Gaule romaine., techniques de fabrication et produits*, Monographies Instrumentum 13, Montagnac.
- COLE D., FROST S. 2010, *Introducing the New Materialisms*, in COLE D., FROST S. (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Duke University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw2wk>
- COOPER C. 2020, *Introduction: Old and New Approaches to Ancient Material Culture*, in COOPER C. (ed.), *New Approaches to Ancient Material Culture in the Greek & Roman World. 21st-Century Methods and Classical Antiquity*, Monumenta Graeca et Romana 27, Leiden, 1-44.
- CORALINI A. (a c.) 2009a, *Vesuviana. Archeologie a confronto*, Atti del Convegno internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008), Studi e Scavi n.s. 23, Vesuviana 2, Bologna.

- CORALINI A. (a c.) 2009b, *Vesuviana. Lavorare per progetti*, in CORALINI a, 19-38.
- CORALINI A. (a c.) 2011, *Domus Herculaneensis Rationes. Sito archivio museo*, Studi e Scavi n.s. 30, Vesuviana 3, Bologna.
- CORALINI A. 2017, *Pompei insula IX 8. Vecchi e nuovi scavi*, Studi e Scavi n.s. 40, Vesuviana 4, Bologna.
- CORALINI A. 2020b, *Collecta membra: archeologie alibi e vecchi scavi*, in GIULIERINI, CORALINI, CALANDRA, 97-134.
- CORALINI A. 2020c, *Picturae. Per una lettura al plurale*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO, 611-618.
- CORALINI A. 2021a, *Archeologia globale e campione vesuviano*, in Tiziano Mannoni: *attualità e sviluppi di metodi e di idee*, II, Firenze, 387-391.
- CORALINI A. 2021b, *Entangled Contexts: Reviewing Ancient Wall Paintings*, in GRIMALDI b, 55-63.
- CORALINI A. 2021c, *Picta fragmenta. Archeometria della pittura parietale nei siti vesuviani*, in CAVALIERI, TOMASSINI b, 85-100.
- CORALINI A. 2023, *Pittura (parietale) in contesto: i cantieri di lavoro nel mondo romano*, in DARDENAY et al., 135-144.
- CORALINI A. c.s., *Tabulae pictae et picturae excisae: storie di manufatti e di cantieri*.
- CORALINI A., LIMONCELLI M. 2020, *Pittura antica e restauro virtuale*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO, 377-390.
- CORALINI A., LOSCHI I. c.s., *Pompei, Insula IX 8. Spazi e decorazioni*.
- CORALINI A., ORTALI F. 2021, *Pompei, insula IX 8: iscrizioni in contesto*, in FOLD&R, 499.
- CORALINI A., SCAGLIARINI D. 2016, *La decorazione diacronica: il caso della domus del Centenario a Pompei*, in BONETTO et al., 261-271.
- COUTELAS A. 2003, *Pétraoarchéologie du mortier de chaux gallo-romain. Essai de reconstitution et d'interprétation des chaînes opératoires: du matériau au métier antique*, thèse de doctorat, Univ. Paris 1-Panthéon-Sorbonne.
- COUTELAS A. (dir.) 2009, *Le mortier de chaux*, Paris.
- COUTELAS A. 2012, *La planification et le déroulement des chantiers de construction en Gaule romaine: l'apport de l'étude des matériaux non lithiques*, in CAMPOREALE S., DESSALES H., PIZZO A. (eds.), *Arqueología de la Construcción, III. Los procesos constructivos en el mundo romano: la economía de las obras*, Anejos de «AEspA» LXIV), Madrid-Merida, 131-143.
- COVOLAN M., VOLTAN E. c.s., *Maestranze al lavoro a Pompei. La reinterpretazione di una pittura perduta dalla Casa dei Pigmei (IX 5, 9)*, in «Eidola».
- CURTIUS L. 1929, *Die Wandmalerei Pompejis : eine Einführung in ihr Verständnis*, Berlin.
- D'ALCONZO P. 2002, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 8, Roma.
- D'ALCONZO P. 2020, *Rileggere la pittura antica attraverso una fonte manoscritta inedita. Ferdinando Galiani e i dipinti del Museo Ercolanese*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO, 321-329.
- DARDENAY A. 2021, *From Insula to Dwelling: Architectural Transformations and Principles of Decor in Insula V at Herculaneum*, in HAUG, TAYLOR LAURITSEN, 107-122.
- DARDENAY A. 2022, *L'Insula V d'Herculaneum. Transformations spatiales et diachroniques de l'architecture et du décor des habitations*, «BABesch» Suppl. 45, Leuven.
- DARDENAY A., DELFERRIÈRE N., MORANA BURLOT D., NARÈS L. (dir.) 2023, *Regards croisés sur le décor antique. Hommages à Nicole Blanc et Hélène Eristov*, Paris.
- DAVOINE Ch. 2017, *Réflexions sur le statut juridique du décor peint dans les domus et les villae romaines*, in CARRIVE b, 11-18.
- DAVOINE Ch. 2019, *Entretenir, refaire, restaurer. Distinctions conceptuelles et catégories pratiques dans le droit romain*, in DAVOINE CH., D'HAUTCOURT A., L'HÉRITIER M. (éds.), *Sarta Tecta. De l'entretien à la conservation des édifices. Antiquité, moyen âge, début de la période moderne*, Aix-en-Provence, 13-22.
- DE CAROLIS E. 2015-2016, *Michele Ruggiero e il XVIII centenario della distruzione di Pompei*, in «RStPomp» 26-27, 81-99.
- DE CAROLIS E., CORSALE M.P. 2011, *La Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6.7) in Pompei: la tecnica di esecuzione delle decorazioni parietali*, in CORALINI, 479-511.
- DE CAROLIS E., ESPOSITO F., FERRARA D. 2007a, *Domus Sirici in Pompei (VII, 1, 25.47): appunti sulla tecnica di esecuzione degli apparati decorativi*, in «Oc-nus» 15, 117-141.
- DE CAROLIS E., ESPOSITO F., FERRARA D. 2007b, *Un contributo sulla tecnica di esecuzione degli affreschi della Villa dei Papiri di Ercolano*, in «Automata» 2, 63-77.
- DE CAROLIS E., ESPOSITO F., FERRARA D. 2018, *Appunti sull'uso delle grappe a Pompei: storia di un metodo e documentazione fotografica ottocentesca*, in «RStPomp» 28, 161-170.
- DE CAROLIS E., ESPOSITO F., FALCUCCI C., FERRARA D. 2008-2009, *I pictores della domus di D. Octavius Quartio in Pompei*, in «Automata» 3-4, 55-69.

- Décor et architecture en Gaule* 2010, *Décor et architecture en Gaule entre l'antiquité et le haut moyen âge*, Actes du colloque international (Toulouse II, Le Mirail, 9-12 octobre 2008), Paris.
- DELAINE J. 2008, *Conclusions*, in CAMPOREALE S., DESSALES H., PIZZO A. (eds.) 2008, *Arqueología de la construcción, I. Los procesos constructivos en el mundo romano. Italia y provincias occidentales* (Mérida, Instituto de arqueología, 25-26 de octubre de 2007), Anejos de «AEspA», Mérida, 321-328.
- DELAINE J. 2021, *Production, transport and on-site organisation of Roman mortars and plasters*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 13, 195. <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01401-5>
- DÉLAMARE F., HACKENS T., HELLY B. (éds.) 1987, *Datation-Characterisation des peintures murales romaines*, PACT 17, Paris.
- DELFERRIÈRE N., EDME A.-L. 2023, *Les aquarelles oubliées de François Thiollet (1847-1859) de la "stèle" des fresquistes de Sens (Yonne)*, in DARDENAY et al., 265-272.
- DE VOS M. 1980, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, EPRO 84, Leiden.
- DEMAURO T. 2020, *Restauri a Pompei (1748-1860)*, Studi e ricerche del Parco archeologico di Pompei 44, Roma.
- DIETERICH A. 1897, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und roemische Satyrspiele*, Leipzig.
- DILARIA S., PREVIATO C., SECCO M., BUSANA M.S., BONETTO J., CAPPELLETTO J., RICCI J., ARTIOLI G., TAN P. 2022, *Phasing the history of ancient buildings through PCA on mortars' mineralogical profiles: the example of the Sarno Baths (Pompeii)*, in «Archaeometry» 64/4, 866-882.
- DONATI A. (a. c.) 1998, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Catalogo della mostra (Rimini, 28 marzo - 30 agosto 1998), Venezia.
- DONNER O. 1868, *Die Antiken Wandmalereien in Technischer Beziehung*, in HELBIG, I-CCXXVII.
- DONNER O. 1869, *Die erhalten antiken Wandmalereien in technischer Beziehung untersucht and beurtheilt*, Leipzig.
- DONNER VON RICHTER O. 1899, *Ueber die Eingesetzten Holztafeln in Pompeji und die Pliniusstelle XXXV, 149*, in «BdI» 14, 119-140.
- DUBOIS Y. 2016, *Urba. Ornamentation et discours architectural de la villa romaine d'Orbe Boscéaz, I, L'apport des peintures murales*, Cahiers d'Archéologie Romande 163-165, URBA II/1-3, Lausanne.
- DUBOIS Y., NIFFELER U. (éds.) 2018, *Pictores per Provincias II. Status Quaestionis*, Actes du 13e colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Lausanne, 12-16 septembre 2016), «Antiqua» 55, Basel.
- DUBOULOZ J. 2011, *La propriété immobilière à Rome et en Italie (Ier - Ve siècles). Organisation et transmission des praedia urbana*, BEFAR 343, Rome.
- DUBOULOZ J. 2022, *Savoirs croisés en architecture et en droit à Rome: à partir d'un passage de Vitruve (II, 8, 8-9)*, in MEFRA 134/2, 437-463.
- DUCKWORTH C.N., WILSON A. (eds.) 2020b, *Recycling and Reuse in the Roman Economy*, Oxford Studies in the Roman Economy, Oxford.
- DUCRET P., CARRIVE M. 2018, *Maintenance of the parietal coverings in ancient Rome. Confrontation between legal norms and archaeological evidence*, in WOUTERS I., VAN DER VOORDE S., BERTEKS I., ESPION B., JONGE K., ZAVSTASNI D. (eds.), *Building knowledge, constructing histories*, 1, Proceedings of the Sixth International Congress on Constructing History (6ICCH, Brussels, Belgium, 9-13 July 2018), Boca Raton, 5-11.
- EHRHARDT W. 1987, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz.
- EHRHARDT W. 2012, *Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstätten*, Palilia 26, Wiesbaden.
- ELSNER J., MEYER M. (eds.) 2014, *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge.
- ERISTOV H. 1987, *Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguïtés. A propos du Recueil Milliet*, in «RA», 109-123.
- ERISTOV H. 2015a, *L'architecture révélée par sa peau: l'apport des enduits muraux*, in CAPUS, DARDENAY, 104-113.
- ERISTOV H. 2015b, *Peindre les parois, peindre des images. Le décorateur et l'artiste*, in CAPUS, DARDENAY, 42-53.
- ESPOSITO D. 2007, *I pittori dell'officina dei Vettii a Pompei. Meccanismi di produzione della pittura parietale romana*, in «BABesch» 82, 149-164.
- ESPOSITO D. 2009, *Le officine pittoriche di IV Stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 28, Roma.
- ESPOSITO D. 2010, *Disegno e creazione delle immagini nella pittura romana*, in BRAGANTINI I. (a. c.), *Atti del X Congresso internazionale dell'Association internatio-*

- nale pour la peinture murale antique (Napoli, 17-21 settembre 2007), «AIONArch» Quaderni 18, Napoli, 213-226.
- ESPOSITO D. 2011, *Il sistema economico e produttivo della pittura romana. Esempi dall'area vesuviana*, in MONTEIX N., TRAN N. (dir.), *Les savoirs professionnels des gens de métier. Etudes sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'empire romain*, Collection du Centre Jean Bérard 37, Naples, 65-85.
- ESPOSITO D. 2016, *Il lavoro degli anonimi. Lo status quaestionis delle ricerche sull'operato dei pittori romani*, in «BABesch» 91, 173-195.
- ESPOSITO D. 2017, *The Economics of Pompeian Painting*, in FLOHR M., WILSON R. (eds.), *The Economy of Pompeii*, Oxford, 263-289.
- ESPOSITO D. 2019, *Esempi di "non-finito" nella decorazione parietale delle città vesuviane*, in PAPINI M. (a c.), *Opus imperfectum: monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano*, «ScAnt» 25/3, 85-99.
- ESPOSITO D. 2020, *Construction et décoration des bâtiments publics et privés dans la région du Vésuve*, in BOURGOIS A., POMADÈRE M. (dir.), *La forme de la maison dans l'antiquité*, Actes des journées d'étude (Amiens, 19-20 Novembre 2015), Archéologie et Histoire Romaine 43, Drémil-Lafage, 56-72.
- ESPOSITO D. 2021, *Decorative Principles Between the Public and Private Spheres in Pompeii: Contexts, Patrons and Artisan*, in HAUG, TAYLOR LAURITSEN, 53-70.
- ESPOSITO F., FALCUCCI C., FERRARA D. 2011, *La tecnica esecutiva dei dipinti del Salone 5 della Villa dei Misteri. Cento anni di ipotesi e ricerche*, in «RStPomp» 22, 149-158.
- FAHLANDER F. 2008, *Differences that matter. Materialities, material culture and social practice*, in GLØRSTAD H., HEDEAGER L. (eds.), *Six Essays on the Materiality of Society and Culture*, Lindome, 127-154.
- FALZONE S., MARANO M., TOMASSINI P. 2021, *Painters of Ostia. Reconstructing production dynamics and craftsmanship of Ostian wall paintings*, in THOMAS R. (ed.), *Local styles or common pattern books in Roman wall painting and mosaics*. Panel 3.22, Archaeology and economy in the ancient world, Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology (Cologne-Bonn 2018), Heidelberg, 49-63.
- FERNÁNDEZ DÍAZ A., BRAGANTINI I., NOGUERA CELDRÁN J.M., MADRID BALANZA M.J., MARTÍNEZ I. 2018, *Apolo y las Musas de Carthago Nova*, in DUBOIS, NIFFELER, 655-672.
- FERRANDO F. 2013, *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: differences and relations*, in «Existenz» 8/2, 26-32.
- FLOHR M. 2019, *Artisans and markets. The economics of Roman domestic decoration*, in «AJA» 123, 101-125.
- FOWLER CH., HARRIS O.J.T. 2015, *Enduring Relations: Exploring a paradox of new materialism*, in «Journal of Material Culture» 20/2, 127-148.
- FOXHALL L. 2021, *Materiality, methodologies and the agency of things in archaeological networks*, in FOXHALL L. (ed.), *Interrogating networks. Investigating networks of knowledge in antiquity*, Oxford, 2-20.
- FRECCERO A. 2018, *Wall decoration in Pompeii. Plaster, stucco, paint*, Studi e Ricerche del Parco archeologico di Pompei 37, Roma.
- FRECCERO A. 2019, *Insula I 9. Paintings*, in «RStPomp» 30, 119-133.
- FRIZOT M. 1975, *Mortiers et enduits peints antiques. Étude technique et archéologique*, Dijon.
- FRIZOT M. 1982, *L'analyse des pigments de peintures murales antiques. État de la question et bibliographie*, in «Revue d'Archéométrie» 6, 47-59.
- FRÖHLICH Th. 2011, *Helbig e la pittura pompeiana*, in ÖRMÄ S., SANDBERG K. (eds.), *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo*, Atti del convegno internazionale in occasione del 170° compleanno di Wolfgang Helbig. Institutum Romanum Finlandiae 2.2.2009, AIRF 37, Roma, 161-178.
- GAMAUF R. 2022, *Images et artworks. Some aspects of their everyday roles as reflected in the sources of Roman law*, in GHERMANI M., MICHEL D'ANNOVILLE C. (dir.) 2022, *Image et droit. Du ius imaginis au droit à l'image*, CEFR 599, Rome, 29-46.
- GIACCHERO M. 1974, *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium in integrum fere restitutum e Latinis Graecisque fragmentis*, I-II, Genova.
- GIULIERINI P., CORALINI A., SAMPAOLO V. (a c.) 2020, *Picta fragmenta. La pittura vesuviana: una rilettura*, Le Archeologie 4, Cinisello Balsamo.
- GLOZZO E. 2021, *Pigments — Mercury-based red (cinnabar-vermilion) and white (calomel) and their degradation products*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 13, 210, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01402-4>
- GLOZZO E., BURGIO L. 2022, *Pigments — Arsenic-based yellows and reds*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 14, 4, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01431-z>
- GLOZZO E., IONESCU C. 2022, *Pigments — Lead-based whites, reds, yellows and oranges and their alteration phases*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 14, 17, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01407-z>

- GLIOZZO E., PIZZO A., LA RUSSA M.F. 2021, *Mortars, plasters and pigments—research questions and sampling criteria*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 13, 193, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01393-2>
- GOLDMAN B. 1999, *The Kerch Easel Painter*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 62/1, 28-44.
- GOSDEN C. 2014, *Cognitive landscapes*, in «Creativity, Cognition and Material Culture» 22, 93-108.
- GOVIER E., STEEL L. 2021, *Beyond the 'thingification' of worlds: Archaeology and the New Materialisms*, in «Journal of Material Culture», 26/3, 298-317. <https://doi.org/10.1177/13591835211025559>
- GRIMALDI M. 2021a, *Pictores (Painters): The Social Role, Organization and Technique*, in GRIMALDI b, 20-27.
- GRIMALDI M. (ed.) 2021b, *The Painters of Pompeii. Roman Frescoes from the National Archaeological Museum of Naples*, Exhibition Catalog (Oklahoma City, 2021.06.26-2021.10.17), Roma.
- GUGLIELMI A., PRISCO G. 2009, *Le operazioni di stacco e la conservazione in situ*, in PRISCO, 15-27.
- GUZZO P.G., GUIDOBALDI M.P (a.c.) 2005, *Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano*, Atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2002), Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 10, Roma.
- JONES N.B. 2014, *Ancient Painted Panels. Terminology and Appearance*, in «Mnemosyne» 67, 295-304.
- JONES N.B. 2019, *Painting, Ethics, and Aesthetics in Rome. Greek Culture in the Roman world*, New York.
- JOYCE R.A. 2012, *Life with things. Archaeology and materiality*, in SHANKLAND D. (ed.), *Archaeology and anthropology. Past, present and future*, London, 119-132.
- HAUG A., HIELSCHER A., TAYLOR LAURITSEN M. (eds.) 2022, *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy*. Decor 3, Berlin.
- HECKENBENNER D., MONDY M. (dir.) 2014, *Les décors peints et stuqués dans la cite des Médiomatriques, Ier-IIIe siècle p.C., I. Metz-Divodurum*, Pictor 4, Bordeaux.
- HECKENBENNER D., MONDY M. (dir.) 2022, *Les décors peints et stuqués dans la cite des Médiomatriques et des Leuques, Ier-IIIe siècle p.C., I. Agglomérations et villae*, Pictor 10, Bordeaux.
- HELBIG W. 1868, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig.
- HODDER I. 2011, *Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute» n.s. 17, 154-177.
- HODDER I. 2012, *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Oxford.
- HODSKE J. 2007, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, Stendaler Winckelmann-Forschungen 6, Mainz.
- INGOLD T. 2007, *Materials against materiality*, in «ADial» 14/1, 1-16.
- KAKOULLI I. 2008, *Greek painting techniques and materials from the fourth to the first century B.C.*, London.
- KASTENMEIER P. 2021, *Dialogo tra antico e moderno: tettoie e coperture di protezione a Pompei*, in CIANCIOLO COSENTINO, KASTENMEIER, WILHELM, 26-39.
- KIRCHHOFF M.D. 2009, *Material Agency: A Theoretical Framework for Ascribing Agency to Material Culture*, in «Techné» 13/3, 205-219.
- KNAPPETT C. 2007, *Materials with materiality?*, in «ADial» 14/1, 20-23.
- KNAPPETT C. 2014, *Materiality in Archaeological Theory*, in SMITH C. (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, New York, 4700-4708.
- KRISTENSEN T.M. 2012, *Ateliers and artisans in Roman art and archaeology*, in KRISTENSEN T.M., POULSEN B. (eds.), *Ateliers and artisans in Roman art and archaeology*, «JRA» Suppl. 92, Portsmouth, 7-12.
- La peinture de Pompéi* 1993, CERULLI IRELLI G., AOYAGI M., DE CARO S. (dir.) 1993, *La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par le Vésuve en 79 ap. J.-C.*, I-II, Paris.
- LANCASTER L.C. 2021, *Mortars and plasters—How mortars were made. The literary sources*, in *Archaeol Anthropol Sci* 13, 192, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01395-0>
- LAUFFER S. 1971, *Diokletians Preisedikt, Texte und Kommentare*, Berlin.
- LAURITZEN D. 2022, *Dire le Décor Antique (DDA): When Greek and Latin Texts meet Realia*, in BEAULIEU, TOILLON, 66-76.
- LEACH E.W. 2004, *The social life of painting in ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge.
- LEPINSKI S., MCFADDEN S. (eds.) 2015, *Beyond Iconography. Materials, Methods, and Meaning in Ancient Surface Decoration*, Selected papers on ancient art and architecture 1, Boston.
- LENZI S. 2016, *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*, Firenze.

- LIMBERGEN VAN D., OFFELINCK A., TAELEMAN D. (eds.) 2022, *Reframing the Roman Economy. New Perspectives on Habitual Economic Practices*, Pastae, Cham.
- LING R. 1991, *Roman Painting*, Cambridge.
- LING R. 2015, *Toichographologie*” at AFPMA’s 26th colloquium. *Painted plaster and stucco from Gaul and elsewhere*, review of BOISLÈVE, DARDENAY, MONIER 2014, in «JRA» 28, 731-733.
- LING R., LING L. 2000, *Wall and panel painting*, in LING R. (ed.) 2000, *Making Classical Art. Process & Practice*, Stroud, 47-61.
- LIPPOLD G. 1951, *Antike Gemäldekopien*, Munich.
- LORENZ K. 2008, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern*, Image & Context 5, Berlin-New York.
- LORENZ K. 2014, *The casa del Menandro in Pompeii. Rhetoric and the topology of Roman wall painting*, in ELSNER, MEYER, 183-210.
- LORENZ K. 2015, *Wall painting*, in BORG, 252-267.
- LORENZ K. 2023, *Alte Wände – Viele Sichten: die Methoden der römischen Wandmalereiforschung*, in KRMNICEK S., MASCHEK D. (Hrsg.), *Römischen Archäologie in Deutschland. Positionsbestimmung und Perspektiven*, Propylaeum, Heidelberg, 123-146, 10.11588/propylaeumdok.00005852
- LOSCHI I. 2020, *Dalle fonti d’archivio ai rilievi vettrici. Il triclinio 41 della Casa del Centenario a Pompei*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPALO, 369-375.
- MAAS E. 1881, *Affreschi scenici di Pompei*, in «AdI» 53, 118, 109-159.
- MAIURI A. 1938, *Note su un nuovo dipinto ercolanese*, in «BdA» 11, 481-489.
- MAIURI A. 1940, *Picturae ligneis formis inclusae. Note sulla tecnica della pittura campana*, in *Rendiconti dell’Accademia dei Lincei*, s. VII, I, 7-9, 138-160.
- MAIURI A. 1950, *Gli Scavi di Pompei dal 1879 al 1948*, in *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Biblioteca della Parola del Passato 4, Napoli, 9-40.
- MALGIERI A. 2013, *La bottega delle immagini parietali (I sec. a.C. – I sec. d.C.)*, Fecit te 3, Roma.
- MANNONI V., BOATO A. 2002, *Archeologia e storia del cantiere di costruzione*, in «Arqueologia de la Arquitectura» I, 39-53.
- MASCHEK D. 2022, *Homo structor – homo oeconomicus: Why We Need an ‘Architectural Turn’ in Studying the Ancient Economy*, in MASCHEK, TRUMPER, 13-34.
- MASCHEK D., TRUMPER M. (eds.) 2022, *Architecture and the Ancient Economy*, Proceedings of a Conference held at Berlin, 26-29 September, 2019, Analysis Archaeologica, Monograph Series 5, Roma.
- MASTROBATTISTA E. 2006, *Il restauro delle pitture murali a Pompei: Attività e prassi operativa del Laboratorio SAP*, in «RStPomp» 17, 73-78.
- MASTROTODOROS G.P., BELTSIOS K.G. 2022, *Pigments—Iron-based red, yellow, and brown ochres*, in «Archaeological and Anthropological Sciences» 14/35, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01482-2>
- MATHIEU V., STEPHENSON P. 2013, *Les apports de l’analyse des décors peints pour la restitution architecturale de la villa de la Garanne, Berre-l’Étang (Bouches-du-Rhône)*, in BOISLÈVE J., DARDENAY A., MONIER F. (éds.), *Peintures murales et stucs d’époque romaine. De la fouille au Musée*, Actes des 24 et 25 Colloques de l’AFPMA (Narbonne, 12-13 novembre 2019 ; Paris, 25-26 novembre 2011), Pictor 1, Bordeaux, 299-315.
- MAU A. 1881, *Scavi di Pompei*, in «BdI», 113-128, 169-175, 221-238.
- Mau A. 1882a, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin.
- MAU A. 1882b, *Scavi di Pompei*, in «BdI», 23-32, 47-53, 87-91, 104-116.
- MEYER M. 2014, *Coda. The rhetoric of Roman painting within the history of culture. A global interpretation*, in ELSNER, MEYER, 418-445.
- MILLER D. 2005, *Materiality: an Introduction*, in MILLER D. (ed.), *Materiality*, Duke University Press.
- MILLER BONNEY E., FRANKLIN K.J., JOHNSON J.A. (eds.) 2016, *Incomplete archaeologies: knowledge in the past and present*, Oxbow.
- MOLS S.T.A.M., MOORMANN E.M. (eds.), *Context and meaning*, Proceedings of the twelfth international conference of the AIPMA (Athens, September 16-20, 2013), «BABesch» Suppl. 31, Leuven.
- MONTEIX N. 2004, *Les lingots de plomb de l’atelier VI, 12 d’Herculanum et leur usage. Aspects épigraphiques et techniques*, in LEHOERFF A. (dir.), *L’artisanat métallurgique dans les sociétés anciennes en Méditerranée occidentale. Techniques, lieux et formes de production*, Actes du colloque (Ravello, 4-6 mai 2000), CEFR 322, Rome, 365-378.
- MONTEIX N. 2010, *Les lieux de métier. Boutiques et ateliers d’Herculanum*, BEFAR 344, Rome.
- MONTEIX N., PERNOT M., COUTELAS A. 2008, *La metallurgia del piombo fra archeometria e approcci classici*, in GUZZO P.G., GUIDOBALDI M.P. (a c.), *Nuove ricerche archeologiche nell’area vesuviana (scavi 2003 - 2006)*, Atti del Convegno internazionale (Roma 1-3 febbraio 2007), Roma, 439-447.

- MONTEIX N., ROSSO E. 2008, *L'artisanat du plomb à Pompéi*, in «MEFRA» 120/1, 241-247.
- MOORMANN E.M. (a c.) 1995, *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano*, Tavola rotonda in onore di W.J.Th. Peters in occasione del suo 75.mo compleanno, in «MededRom» 54, 61-298.
- MOORMANN E.M. 2016, *Iconographies of Greek and Roman wall painting. Some reflections on the meaning of figural representations and decorative systems in mural decorations*, in «Pharos» 22, 143-166.
- MOORMANN E.M. 2018, *Ministers of Isiac cults in Roman wall painting*, in GASPARINI V., VEYMIERS R. (eds.), *Individuals and materials in the Greco-Roman cults of Isis. Agents, images and practices*, Proceedings of the VI International Conference of Isis Studies (Erfurt, May 6-8, 2018 - Liège, September 23-24, 2013), I-II, *Religions in the Graeco-Roman world* 187, Leiden, 366-383.
- MORA P., MORA L., PHILIPPOT P. 1999, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna.
- MÜSKENS S. 2017, *Egypt beyond representation. Materials and materiality of Aegyptiaca Romana*, *Archaeological studies Leiden University* 35, Leiden.
- NEGRI R. 2007, *Alla ricerca del "saper fare" degli antichi nella domus del Centenario*, in SANTORO b, 129-136.
- NEVETT L. 2023, *Toward a More Dynamic Modeling of Ancient Domestic Space: An Example from First-Millennium BCE Greece*, in «AJA» 127/1, 5.23.
- NEWBY Z. 2005, *The social function of Roman painting*, rev. of LEACH 2004, in «JRA» 18, 599-603.
- NG D.Y., SWEETNAM-BURLAND M. (eds.) 2018, *Reuse and renovation in Roman material culture. Functions, aesthetics, interpretations*, Cambridge.
- NOTOMISTA M. 2020, *Sul restauro di due pitture dalla c.d. area sacra suburbana di Ercolano*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO, 473-479.
- NOWICKA M. 1998, *Le sarcophage de Kertch*, in BLANC N. (éd.), *Au royaume des ombres: la peinture funéraire antique, IV^e siècle avant J.C., IV^e siècle après J.-C.*, Catalogue de l'exposition (Vienne, 8 octobre 1998 - 15 janvier 1999), Paris, 66-70.
- O'CONNELL S. 2022, *Surface and Suggestion. The Materiality of Curtains in Roman Wall Painting*, in BEAULIEU, TOILLON, 144-161.
- OSANNA M., 2017, *Amedeo Maiuri a Pompei, tra scavi, restauri e musealizzazione*, in CAMARDO, NOTOMISTA, 159-178.
- OSANNA M., PICONE R. (a c.) 2018, *Restaurando Pompei: riflessioni a margine del grande progetto*, Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei 38, Roma.
- OVERBECK J., MAU A. 1884, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, Leipzig.
- PAH II, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, a cura di G. Fiorelli, II, Napoli 1862.
- PALAGIA O. 2014, *The frescoes from the villa of P. Fannius Synistor in Boscoreale as reflections on Macedonian funerary paintings of the early hellenistic period*, in MEEUS A., HAUBEN H. (eds.), *The Age of the Successors and the Creation of the Hellenistic Kingdoms (323-276 B.C.)*, Leiden, 207-231.
- PAPPALARDO U. 1995, *La bottega della Villa imperiale a Pompei*, in MOORMANN, 176-190.
- PEARSON S. 2015, *Bodies of meaning. Figural repetition in Pompeian painting*, in LEPINSKI, MCFADDEN, 149-166.
- PEDRONI E., FERDANI D. 2021, *Virtual Restoration and Virtual Reconstruction in Cultural Heritage: Terminology, Methodologies, Visual Representation Techniques and Cognitive Models*, in «Information» 14/4, 167, <https://doi.org/10.3390/info12040167>
- PEÑA J.T.H. 2020, *Recycling in the Roman World: Concepts, Questions, Materials, and Organization*, in DUCKWORTH, WILSON, 9-58.
- PERRIN Y. 1989, *Peinture et société à Rome : questions de sociologie. Sociologie de l'art, sociologie de la perception*, in MACTOUX M.-M., GENY E. (eds.), *Mélanges Pierre Lévêque, III. Anthropologie et société*, *Annales littéraires de l'Université de Besançon* 404, Besançon, 313-342.
- PERRIN Y. 1997, *Peinture et architecture. Statut du décor, statut de l'édifice, statut de la recherche*, in «JRA» 10, 355-362.
- PFUHL E. 1923, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Munich.
- PHILIPPART H. 1925, *Iconographie de l'"Iphigénie en Tauride" d'Euripide*, in «RBelgPhilHist» 4, 5-33.
- Pigments et colorants* 1990, *Pigments et colorants de l'antiquité et du moyen-âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris.
- PIQUÉ F., MACDONALD-KORTH E., RAINER L. 2015, *Observations on material and techniques used in Roman wall paintings of the tablinum, House of the Bicentenary at Herculaneum*, in LEPINSKI, MCFADDEN, 57-76.
- PLATT V. 2018, *Of sponges and stones. Matter and ornament in Roman painting*, in SQUIRE M.J., DIETERICH N. (eds.), *Ornament and figure in Graeco-Roman art. Rethinking visual ontologies in classical antiquity*, Berlin, 241-278.

- POMPILI A. 2007, *Vittorio Spinazzola e la tutela degli affreschi pompeiani. Un inedito documento d'archivio*, in «RStPomp» 18, 95-101.
- PRISCO G. 2004, *Picturae excisae: per una storia del restauro dei dipinti da scavo alla corte di Napoli*, rec. a D'ALCONZO 2002, in «BRest» n.s. 8-9, 129-136.
- PRISCO G. 2005, *Su alcune particolarità tecniche delle officine addette alla decorazione della domus Vettiorum*, in GUZZO, GUIDOBALDI, 355-366.
- PRISCO G. (a.c.) 2009, *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Roma.
- PRISCO G. 2013, *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in «BRest» n.s. 27, 50-69.
- PRISCO G. 2017, *Frammentare l'intero, ricomporre i frammenti. L'invenzione di una quadreria antica alla corte dei Borbone*, in CARRIVE b, 73-84.
- PRISCO G., GUGLIELMI A., MAZZESCHI D., BARNABA C. 2004, *Per la storia del restauro della casa dei Vettii in Pompei. Una nuova applicazione del diagramma di flusso stratigrafico*, in BICentRest 8-9, 46-75.
- RAEPSAET G. 2013, *Préface*, in BARBET, VERBANCK-PIÉRARD, I, 15-17.
- RAGGHIANI C.L. 1963, *Pittori di Pompei*, Milano.
- RAINER L., GRAVES K., MAEKAWA S., GITTINS M., PIQUÉ F. 2017, *Conservation of the Architectural Surfaces in the Tablinum of the House of the Bicentenary, Herculaneum, Phase 1: Examination, Investigations, and Condition Assessment*, Los Angeles.
- REBAY-SALISBURY K., BRYLSBAERT A., FOXHALL L. (eds.) 2014, *Introduction*, in REBAY-SALISBURY K., BRYLSBAERT A., FOXHALL L. (eds.), *Knowledge Networks and Craft Traditions in the Ancient World. Material Crossovers*, London, 1-6.
- REINACH S. 1922, *Repertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Paris.
- RICHARDSON L.JR. 1955, *Pompeii: the Casa dei Dioscuri and its Painters*, in *MemAmAc* 23, 1-165.
- RICHARDSON L.JR. 2000, *A Catalog of identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*, Baltimore-London.
- RIZZO E. 1929, *La pittura ellenistico-romana*, Milano.
- RODENWALDT G. 1909, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde*, Berlin.
- ROMIZZI L. 2006, *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei*, Napoli.
- RORRO A. 2003, *Prime analisi chimiche sulle pitture murali antiche*, in CATALANO M.I., PRISCO G. (a.c.), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999), «BdA», volume speciale, Roma, 97-101.
- RUGGIERO M. 1838, *Storia degli Scavi di Ercolano: Ricomposta su' Documenti Superstiti*, Napoli.
- SALASSA C. 1999, *Le coperture di restauro a Pompei*, in «RStPomp» 10, 91-106.
- SALIOU C. 2012, *Le déroulement du chantier à Rome et dans le monde romain durant la période républicaine et l'haute Empire: une approche juridique*, in CAMPOREALE S., DESSALES H., PIZZO A. (eds.), *Arqueologia de la Construcción, III. Los procesos constructivos el el mundo romano: la economía de las obras* (Paris, 10-11 de diciembre de 2009), *Anejous de AEspA* 64, Madrid-Merida, 15-29.
- SALOWEY C.A. 2010, Rec. di KAKOULLI 2008, in «BrMaCIR» (<http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010-05-27.html>)
- SALVADORI M. 2016, *Alcune note sull'attività pittorica nel mondo romano: profili professionali, 'botteghe', tecniche particolari*, in BONETTO et al., 469-490.
- SALVADORI M. 2017, *Horti picti. Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*, *Antenor Quaderni* 36, Padova.
- SALVADORI M., SBROLLI C. 2021, *Wall paintings through the ages: the roman period—Republic and early Empire*, in *Archaeological and Anthropological Sciences* 13/187, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01411-3>
- SALVO G. 2018, *Pinacothecae. Testimonianze di collezionismo di quadri nel mondo antico*, *Antenor Quaderni* 43, Padova.
- SANTORO S. 2007, *Pompeii. Insula del Centenario (IX, 8), I. Indagini diagnostiche geofisiche e analisi archeometriche*, *Studi e Scavi* n.s. 16, Bologna.
- SCAGLIARINI CORLÀITA D. 1974-1976, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, in «Palladio» 23-25, 3-44.
- SCAGLIARINI CORLÀITA D. 1995, *Pittori e botteghe: status quaestionis*, in MOORMANN, 291-298.
- SCHEFOLD K. 1952, *Pompejanische malerei. Sinn und ideengeschichte*, Basel.
- SCHEFOLD K. 1957, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin.
- SCHEFOLD K. 1962, *Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*, Schweizerische geisteswissenschaftliche Gesellschaft 4, Bern.

- SCHEIBLER I. 2017, *Die Malerei der Antike und ihre Farben. Aspekte und Materialien zur Koloritgeschichte*, Weimar.
- SKOVMØLLER A. 2020, *Facing the colours of Roman portraiture exploring the materiality of ancient polychrome forms*, Image and context 19, Berlin.
- SODO A.M., ZUCHTRIEGEL G. 2023, *Il restauro della casa dei Vettii*, Napoli.
- SOGLIANO A. 1879a, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-1879*, in *Pompei e la regione sottostante dal Vesuvio nell'anno LXXIX*, II, Napoli, 87-243.
- SOGLIANO A. 1879b, *Pompei*, in «NSc», 119-120, 147-153, 188-190, 280-287.
- SOGLIANO A. 1893, *Michele Ruggiero e gli scavi di Pompei*, in «Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 15, 125-134.
- SOGLIANO A. 1904, *Gli scavi di Pompei dal 1873 al 1900*, in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903), Sezione IV: Archeologia, V, Roma, 295-349.
- SOGLIANO A. 1907, *Dei lavori eseguiti in Pompei dal 1 aprile 1906 a tutto marzo 1907. Relazione a S. E. il Ministro della Istruzione Pubblica*, Napoli.
- SOGLIANO A. 1908, *Dei lavori eseguiti in Pompei. Dal 1 Aprile 1907 a tutto il giugno 1908, Relazione a S.E. il Ministro della Istruzione Pubblica*, Napoli.
- SORBO E. 2013, *Tra materia e memorie Ercolano (1711 - 1961)*, Santarcangelo di Romagna.
- SPINELLI A. 2022, *Beyond social and functional interpretations of wall paintings: mythological imagery in the tablinum at Pompeii and Herculaneum*, in «JRA» 35, 177-193.
- SQUIRE M. 2015, *Producing and commissioning Roman art. Roman art and the artist*, in BORG, 172-194.
- SQUIRE M. 2017, *Framing the Roman 'Still Life' Campanian Wall-Painting and the Frames of Mural Make-Believe*, in PLATT V., SQUIRE M. (eds.), *The frame in classical art. A cultural history*, Cambridge, 188-253.
- SQUIRE M. 2018, *A Portrait of the Ancient Artist? Self-portraiture in Graeco-Roman Visual Culture*, in GREUB Th., ROUSSEL M. (éds.), *Figurationen des Porträts*, Paderborn, 435-470.
- ŠVARCOVA S., HRADIL D., HRADILOVA J., ČERMAKOVA Z. 2021, *Pigments—copper-based greens and blues*, in *Archaeol Anthropol Sci* 13, 190, <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01406-0>
- SWIFT E. 2009, *Style and Function in Roman Decoration: Living with Objects and Interiors*, Burlington.
- TCHERNIA A. 1968-1970, *Premiers résultats des fouilles de juin 1968 sur l'épave 3 de Planier*, in «EtClAix» 3, 51-82.
- TCHERNIA A. 2011, *Les Romains et le commerce*, Centre Jean Bérard. Etudes 8, Naples.
- TERRELL J., GOLITKO M., DAWSON H., KISSEL M. 2023, *Modeling the Past. Archaeology, History and Dynamic Networks*, New York-Oxford.
- THOMAS R. 1995, *Die Dekorationsysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit*, Mainz.
- TILLEY C. 2007, *Materiality in materials*, in «ADial» 14, 16-20.
- TOMASSINI P. 2021, *Analysing the paintings, understanding the painters. The case of the "Caseggiato delle taberne finestrate"*, in CAVALIERI, TOMASSINI b, 29-53.
- TOMASSINI P. 2022, *Ostie, fenêtres sur cour. Le Caseggiato delle taberne finestrate. Reconstruire cinq siècles de vie ostienne*, in «BABesch» Suppl. 44, Leuven.
- TUFFREAU-LIBRE M. 1999, *Les pots à couleur de Pompéi. Premiers résultats*, in «RStPomp» 10, 63-70.
- TUFFREAU-LIBRE M. 2007, *Un atelier de peintres à Pompéi (Campanie, Italie)*, in GUIRAL PELEGRIN C. (dir.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso internacional de la Association internationale pour la peinture murale antique (Zaragoza, Calatayud, 21-25 septembre 2004), Calatayud, 339-340.
- TUFFREAU-LIBRE M., BARBET A. 1997, *Les pots à couleurs dans l'antiquité romaine*, in *Ensembles céramiques précoces dans l'ouest de la Gaule. Quelques ensembles céramiques des pays de la Loire. Actualité des recherches céramiques*, Société française d'étude de la céramique antique en Gaule. Actes du congrès (Mans, 8-11 mai 1997), Marseille, 399-405.
- TUFFREAU-LIBRE M., BRUNIE I., DARÉ S. 2013, *Peinture et perspective à Pompéi. Un ensemble d'objets liés au travail pictural (I 16, 2.3.4)*, in «RStPomp» 24, 53-69.
- TYBOUT R. 2001, *Roman wall-painting and social significance*, in «JRA» 14, 33-56.
- UFFLER A.M. 1971, *Fresquistes gallo-romains. Le bas-relief du Musée de Sens*, in «RAE» 22, 393-401.
- VALLOIS R. 1913, *Les pinakes déliens*, in *Mélanges Holleaux. Recueil de Mémoires concernant l'Antiquité Grecque*, Paris, 289-299.
- VAN BUREN A.W. 1938, *Pinacothecae, with especial reference to Pompeii*, in *MemAmAc* 15, 70-81.

- VAN DYKE R. M. 2015, *Materiality in Practice: An Introduction*, in VAN DYKE R.M. (ed.), *Practicing Materiality*. University of Arizona Press, 3-32.
- VAN OYEN A. 2017a, *Agents and commodities. A response to Brughmans and Poblome (2016) on modelling the Roman economy*, in «Antiquity» 91, 1356-1363.
- VAN OYEN A. 2017b, *Material culture in the Romanization debate*, in LICHTENBERGER A., RAJA R. (eds.), *The diversity of classical archaeology*, Studies in classical archaeology 1, Turnhout, 287-300.
- VANNIER P. 2014, *Un nom pour une discipline : l'étude des peintures murales antiques*, in BOISLÈVE, DARDE-NAY, MONIER, 255-258.
- VERSLUYS M.A. 2002, *Aegyptiaca Romana. Nilotic scenes and the Roman views of Egypt*, Religions in the Graeco-Roman World 144, Leiden.
- VILES H.A. 2021, *Pompeii as palimpsest*, in CIANCIOLO COSENTINO, KASTENMEIER, WILHELM, 12-15.
- Vitruve. De l'architecture*, Livre VII, commenté par M.Th. Cam, Paris 1995.
- WALLACE-HADRILL A. 1994, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- WATTS C. 2018, *Theorizing Materiality*, in «Canadian Journal of Archaeology / Journal Canadien d'Archéologie» 42/1, 92-100.
- WEBB L., SELSVOLD I. 2020, *Introduction. Posthuman Perspectives in Roman Archaeology*, in SELSVOLD I., WEBB L. (eds.) 2020, *Beyond the Romans. Posthuman perspectives in Roman archaeology*, TRAC 3, Oxford.
- WEBSTER T.B.L. 1956, *Greek Theatre Production*, London.
- WEINER S. 2010, *Microarchaeology: Beyond the Visible Archaeological Record*, Cambridge.
- WITMORE CH. 2010, *Archaeology and the New Materialisms*, in «Journal of Contemporary Archaeology» 1, 203-246.
- WRIGHT G.R.H. 2005, *Ancient building technology, 2. Materials*, I-II, Technology and Change in History, 7/1, Leiden-Boston.
- WYLER S. 2020, *Pictor in tabula ? Jeux de peintres et effets méta-figuratifs dans les images romaines*, in «Images Re-vues» [En ligne], Hors-série 9 | 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 13 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7967>
- ZACCARIA RUGGIU A. 1995, *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana*, CEFAR 201, Rome.

Abstract

Wall painting, from the restorer to the painter. Materiality and philology of worksites

What is the role of materiality in lifecycles of painted walls? Regarding Antiquity, in order to answer this question, the best case study is offered by the Roman world: it is here that wall painting had been most widespread in time and space, becoming a 'glocal' phenomenon. This success story is still waiting to be studied from a new perspective, focused on material agency, and based on the systematic review both of available analytical data and tangible evidence. Expected result, a dynamic image of the Roman wall painting economy, in its chronological and geographical variability. After outlining a state-of-the-art of studies on material evidence of Roman wall painting and materiality in archaeology, the paper examines a case-study, by means of a backward pathway, from physical remains of the painted artifacts to their material properties and conditions, passing through modern restorations and ancient worksites. Final goals, outlining the economics of a painted context, for the paper, and, for the project, by means of a set of micro-stories carefully investigated, the economy of wall painting in the Roman world in its 'longue durée'.

Keywords?: Wall painting, Roman archaeology, materiality, agency, chaîne opératoire, production, worksites, restoration.

Antonella Coralini

Università di Bologna, Dipartimento di Storia Culture Civiltà
 CESPITA, Centro Interuniversitario di Studi sulla Pittura Antica
 LaRPA, Laboratorio di Rilievo e Restituzione della Pittura Antica
antonella.coralini@unibo.it

