

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Archeologia

13
2005

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile
Giuseppe Sassatelli

Comitato Scientifico
Pier Luigi Dall'Aglio
Sandro De Maria
Fiorenzo Facchini
Maria Cristina Genito Gualandi
Sergio Pernigotti
Giuseppe Sassatelli

Coordinamento
Maria Teresa Guaitoli

Editore e abbonamenti
Ante Quem soc. coop.
Via C. Ranzani 13/3, 40127 Bologna
tel. e fax + 39 051 4211109
www.antequem.it

Redazione
Valentina Gabusi, Flavia Ippolito

Impianti
Color Dimension, Villanova di Castenaso (Bo)

Abbonamento
40,00

Richiesta di cambi
Dipartimento di Archeologia
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097701

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliografie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna n. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315
ISBN 88-7849-011-3

© 2005 Ante Quem soc. coop.

INDICE

<i>Prefazione</i> di Giuseppe Sassatelli	7
ARTICOLI	
Mauro Altini, Julian Bogdani, Federica Boschi, Enrico Ravaioli, Michele Silani, Erika Vecchietti <i>Prime esperienze del Laboratorio di Rilievo Archeologico: la Fortezza di Acquaviva Picena</i> <i>(Ap) e il castrum romano di Burnum (Drniš, Croazia)</i>	9
Vincenzo Baldoni <i>Vasi attici dalla tomba 13 della necropoli picena di Montedoro di Scapezzano (An)</i>	35
Anna Bondini <i>Le necropoli di Este tra IV e II secolo a.C.: i corredi dello scavo 2001/2002</i> <i>in via Versori (ex fondo Capodaglio)</i>	45
Fausto Bosi <i>Sulla statuaria antropomorfa nell'Eurasia settentrionale. Dalle «Pietre dei cervi» ai Balbal</i>	89
Anna Maria Capoferro Cencetti <i>I teatri del mondo classico.</i> <i>«Arte» del restauro tra revival, demagogia e spettacolo</i>	103
Erminia Carillo, Laura Cattani <i>Iconografia botanica delle pitture pompeiane. L'esempio della Casa del Centenario (IX 8, 3.6)</i>	135
Marialetizia Carra, Laura Cattani, Paola Luciani, Maddalena Rizzi, Julian Wiethold <i>Derrate alimentari nell'economia della comunità etrusco-celtica di Monte Bibeale.</i> <i>Studio archeobotanico della Casa 2</i>	147
Agnese Cavallari <i>Le Tethering Stones. Un contributo allo studio delle popolazioni nomadi.</i> <i>Confronti tra il Ja'lān e il Sabara occidentale</i>	161
Antonella Coralini <i>La pittura parietale di Ercolano: i temi figurati</i>	169
Andrea Fiorini <i>Acquisire e comunicare il dato archeologico:</i> <i>nuove indagini sulle strutture murarie a Ravenna (2003-2005)</i>	199
Enrico Giorgi <i>Riflessioni sullo sviluppo urbano di Ausculum</i>	207

Luca Mercuri <i>Sculture e scultori a Phoinike tra età ellenistica ed epoca romana</i>	229
Chiara Pizzirani <i>Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli</i>	251
Lorenzo Quilici <i>A proposito del tempio di Giove Anxur a Terracina</i>	271
Valeria Sampaolo <i>Strumenti inventariali per il riordino della Collezione degli Affreschi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli</i>	283
RECENSIONI	
Nicola Criniti (a cura di), <i>Ager Veleias. Tradizione, società e territorio sull'Appennino Piacentino (con nuova edizione e traduzione della Tabula Alimentaria di Veleia)</i> , Parma 2003 (Marco Destro)	291
Francesco D'Andria (a cura di), <i>Cavallino, pietre, case e città della Messapia antica</i> , Taranto 2005 (Maria Teresa Guaitoli)	295
Lisa C. Pieraccini, <i>Around the hearth. Caeretan cylinder-stamped braziers</i> , («Studia archaeologica» 120), Roma 2003 (Giovanna Bagnasco Gianni)	298

LA PITTURA PARIETALE DI ERCOLANO: I TEMI FIGURATI

Antonella Coralini

The fact that the Herculaneum wall painting speaks a specific language, that is different, in decorative and figurative choices, from that of the Pompeian wall painting, is generally acknowledged by the scientific community. In the history of the studies, nevertheless, the awareness of this specificity has not corresponded to a systematic analysis of the archeological evidence, in order to verify the existence and extent of a "local style", or "taste of site". The systematic and exhaustive study of the Herculaneum wall painting in its contexts (physical, historical, cultural), with the view of creating a corpus, is included amongst the objectives of the "DHER (Domus Herculensis Rationes) Project" of the University of Bologna. In order to obtain the indispensable documentary base, an integrative approach is adopted, archaeological and archaeometric, both for the remains in situ and for the fragments in the Museum of Naples, with four main complete and systematic actions:

- photogrammetric survey;
- archaeometric analyses;
- verification of provenance of the documents out of context;
- formal analysis (iconographic and stylistic) of the archaeological evidence.

Given its complexity, the research plan is divided into modules: the results of the module dedicated to the figurative themes are the subject of this contribution.

I. La pittura parietale di Ercolano: elementi per uno status quaestionis

Affrontare lo studio della pittura parietale di Ercolano significa misurarsi con un terreno di ricerca tanto genericamente noto quanto ancora largamente inesplorato, la cui ricognizione e indagine richiedono un approccio sistematico e strategie di media e lunga durata.

L'evidenza archeologica è costituita solo in piccola parte da complessi integralmente esplorati, almeno fino ai livelli del 79. d.C.: i complessi, cioè, oggi conservati *in situ*, in poco più di cinque *insulae*, in un'area pari a circa un quinto dell'antica estensione. La sua parte più cospicua corrisponde, invece, alla grande quantità di documenti astratti dal contesto e recuperati disordinatamente negli anni borbonici (1738-1765), con i condizionamenti imposti dai modi dello scavo (in cui erano possibili solamente recuperi parziali, limitati a frammenti di ridotte dimensioni e di particolare interesse decorativo), e perlopiù trasferiti nel Real Museo di Portici e da lì poi nell'attuale Museo Archeologico Nazionale di Napoli: manufatti selezionati secondo il gusto dell'epoca del rin-

venimento, spesso difficilmente attribuibili a contesti noti, corredati da indicazioni di provenienza molto generiche (di rado non limitate al sito), che ad un'attenta verifica possono anche rivelarsi non esatte¹.

Se è fuori discussione che Pompei ed Ercolano siano i principali archivi della pittura romana, è altrettanto evidente che l'archivio Ercolano richiede un radicale riordino.

Il problema che è proprio dello studio del mondo antico – la necessità di ricavare un quadro d'insieme da una evidenza frammentaria, lacunosa e indiziaria – è infatti particolarmente sensibile ad Ercolano, dove alle enormi potenzialità del deposito archeologico corrisponde una documentazione insufficiente ed inadeguata. Per valorizzare quelle potenzialità è quindi indispensabile un paziente lavoro di filologia inventariale e di scavo nei depositi.

La storia degli studi, inoltre, è una rete di singoli contributi, raramente coordinati fra di loro.

¹ Per la storia degli scavi e dei restauri, vd., per il sito: Ruggiero 1885; Zevi 1980, 1981; Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983; Allroggen-Bedel 1983, 1993; Parslow 1995; per le pitture parietali: Rossignani 1967; D'Alconzo 2002.

L'unico lavoro di sintesi resta ancora oggi, a quindici anni di distanza, il lungo e ricco articolo, *Per la storia della pittura ercolanese*, di M. Manni (1990).

La trattazione esaustiva del tema «la pittura parietale di Ercolano», che esigerebbe altri spazi, non è l'obiettivo di questo contributo. Obiettivo che consiste, invece, nel presentare le scelte di metodo di un più ampio progetto di ricerca e i risultati di uno dei suoi principali capitoli: lo studio del repertorio figurativo utilizzato da *pictores* e committenti in un contesto omogeneo e definito, l'Ercolano degli anni di Claudio e di Vespasiano (40-79 d.C.), degli anni, cioè, cui risale la maggior parte della sua produzione pittorica a noi giunta, che è quasi tutta, come noto, in IV stile.

Disegnare le linee principali di uno *status quaestionis* delle ricerche e degli studi sulla pittura parietale di Ercolano aiuterà a contestualizzare quel modulo di ricerca.

I. 1. La situazione documentaria

I. 1. 1. Le fonti archeologiche

Nella storia della pittura parietale di Ercolano (scoperte, recuperi, restauri, studi) dal 1738 ad oggi sono almeno quattro le date più importanti, ed altrettante le situazioni di discriminazione.

Nel 1739 è F. Canart, responsabile per le operazioni di restauro, a pensare per primo alla possibilità di ricavare, dalle pareti dipinte, quadri «per il regal diletto» (Rossignani 1967, p. 11).

A partire dal 1763, quando hanno infine successo le pressioni di W. Weber ed arriva l'ordine di lasciare scoperti i cunicoli scavati, e, soprattutto, dal 1765, con la direzione di F. La Vega, inizia ad affermarsi, e a tradursi nell'organizzazione del lavoro, quella sensibilità per la documentazione e la conservazione dell'intera sintassi decorativa, e non solo dei dettagli ornamentali, che, pur senza trovare ancora applicazione concreta, con la sola eccezione di K. Weber (1749-1764) (Parslow 1995), non era mai stata del tutto estranea all'*équipe* chiamata dai Borboni a condurre l'impresa ercolanese. È la sensibilità che fa scrivere allo stesso C. Paderni, il pittore romano con esperienza antiquaria subentrato nel 1740 a M. Venuti nell'incarico di conservatore delle antichità, in una lettera del 20 febbraio

1740, che «[...] Il primo errore commesso da questi uomini che chiamano Intendenti è stato di portar via i dipinti senza disegnare la situazione dei luoghi, ovvero le nicchie in cui essi si trovavano» (Knight 1997, p. 18).

I dettagli di maggior pregio estetico continuano ad essere al centro dell'attenzione e non viene ancora abbandonata la prassi del recupero per campioni significativi, ma inizia a farsi strada (soprattutto a Pompei, dove fra il 1765 e il 1828, durante la lunga cesura degli scavi di Ercolano, si concentrano le attività) la nuova coscienza dell'importanza della visione generale della parete, come testimonia anche l'assunzione di disegnatori, G. B. Casanova e F. Morghen, incaricati di ritrarre le intere pareti prima che si procedesse al distacco delle parti di maggior interesse.

Nel 1860, infine, viene adottato anche ad Ercolano, sotto la direzione di G. Fiorelli, il principio (poi confermato e perfezionato da A. Maiuri, dopo i «nuovi scavi») della conservazione ed esposizione dei reperti *in situ*, al fine di una migliore presentazione, e comprensione, della città antica.

Il risultato è un'evidenza materiale di buona consistenza quantitativa e qualitativa, articolata in gruppi e sottogruppi di diverso valore informativo: da una parte, le pitture *in situ*, gerarchicamente superiori sul piano documentario; dall'altra, le pitture decontestualizzate, a loro volta ulteriormente distinguibili in manufatti ricontestualizzabili (al termine di un paziente lavoro di collazione e confronto delle relazioni di scavo, degli inventari e dei materiali conservati in museo)² e in manufatti di provenienza solo generica.

Il contributo specifico dei frammenti fuori contesto sta nell'integrare e arricchire, soprattutto sul piano delle scelte tematiche e formali, il quadro ricostruito attraverso lo studio delle pitture ancora inserite nei contesti originari, spesso confermando le linee di tendenza già riconoscibili nell'evidenza *in situ*, talvolta anche documentando soggetti in quella non presenti, come accade, per esempio, per il genere della natura

² Sull'importanza documentaria della Collezione degli Affreschi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (d'ora in poi, MANN), oltre al contributo di V. Sampaolo in questo volume, anche Sampaolo 1998.

morta: del gruppo di trentasette esemplari del Museo di Napoli provenienti da Ercolano fanno infatti parte le uniche attestazioni ercolanesi di *instrumentum scriptorium* (MANN, inv. 4668 e 9819A) e di natura morta con ambientazione paesaggistica (MANN, inv. 8615 e 9833).

I. 1. 2. *Le fonti documentali*

La decontestualizzazione di una grande quantità di reperti, la mancanza di un'adeguata documentazione dei rinvenimenti e la condizione di inedito della maggior parte dei dati sono i più consistenti ostacoli alla conoscenza della pittura parietale ercolanese, così come, più in generale, dell'intera città di Ercolano.

La consapevolezza di come fosse andata perduta, per i modi in cui erano state condotte le ricerche, una delle più grandi opportunità di progresso per lo studio del mondo antico si manifesta precocemente, quasi all'indomani dell'inizio dell'impresa borbonica (1738). Nel 1748, infatti, in una delle sue «notizie», A. Gori (1748, p. 70) già annotava come sarebbe stato necessario che «fin dal primo principio degli Scavamenti, ... fosse tenuto un esattissimo Diario di tutto ciò che si trovava, con notare ancora dove appunto si trovava» e che si fosse provveduto a «describer minutamente e diligentemente».

L'impossibilità di risalire al luogo di provenienza delle pitture «segate» dalle pareti ercolanesi è ribadita, alla vigilia della ripresa delle ricerche ad Ercolano con il nuovo metodo degli scavi a cielo aperto (1828), nelle pagine dedicate da A. De Jorio (1827, p. 61) alla «magnifica ed unica collezione» delle pitture antiche nel Real Museo Borbonico, dove, viene avvertito il visitatore-lettore, «sarà inutile qualunque sforzo di rintracciare con precisione i siti particolari d'onde furono estratte».

La lacunosità e la frammentarietà delle fonti documentali relative alla scoperta di Ercolano non sono, tuttavia, esclusive della prima fase della storia degli scavi, quella borbonica, sin dall'inizio al centro delle critiche degli intellettuali (come dimostra la difficile esperienza napoletana dello stesso Winckelmann) (Strazzullo 1981), ma caratterizzano anche la seconda fase, quella degli scavi a cielo aperto, come ricorda, testimone autorevole, M. Ruggiero (1885, p. 15): «Questo secondo periodo del lavoro, sebbe-

ne avviato con più ragionevole intendimento perché si posero allo scoperto gli edifici, procedette in tutto il resto anche meno felicemente del primo; non relazioni assidue e precise, ma frequenti in principio e poi rarissime e sempre vane e scompigliate; non registri che dinotassero il modo e i luoghi appunto dove ogni cosa fu rinvenuta» (Ruggiero 1885, p. 15).

Il progresso degli studi ha di recente dimostrato, grazie ai felici esperimenti di A. Allroggen Bedel (1975, 1975a, 1975b, 1976, 1991), *in primis*, e poi di V. Tram Tan Tinh (1974), E.M. Moormann (1984, 1986, 1987) e T. Najbjerg (1997, 2002), che ricostruire i contesti smembrati è sì molto difficile, ma non sempre impossibile: in alcuni casi, attraverso l'esame comparato dei dati d'archivio e dell'evidenza *in situ*, si può giungere, per i manufatti fuori contesto, ad attendibili ipotesi di attribuzione a determinati complessi o, almeno, al riconoscimento di gruppi omogenei di frammenti, tanto affini da risultare riconducibili ad un contesto decorativo unico, sebbene non altrimenti noto (come dimostra l'esempio di quattro quadretti con scene di culto dionisiaco, conservati in luoghi diversi – MANN, inv. nn. 9265, 9267; Parigi, Louvre, P67, P28, ma attribuibili ad un unico ambiente) (Tran Tam Tinh 1974, pp. 53-54).

Di grande aiuto possono essere, per la verifica delle provenienze, le principali imprese editoriali settecentesche e ottocentesche di presentazione degli oggetti antichi recuperati nelle città vesuviane (non solo Ercolano, quindi, ma anche Pompei e Stabia): gli otto volumi de *Le Antichità di Ercolano esposte* (1757-1792)³, di cui cinque dedicati alle pitture (*Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, I-IV, VII, Napoli, 1757, 1760, 1762, 1765, 1779); il *Catalogo degli Antichi Monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano composto e steso da Monsignor Ottavio Antonio Bayardi*, pubblicato nel 1755, e articolato per classi di mate-

³ Grazie al progetto di riproduzione digitale realizzato dall'Università di Tokyo e diretto da M. Aoyagi e U. Pappalardo, questa importante fonte, in precedenza difficilmente reperibile, è oggi anche accessibile online (<http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/>); sul progetto, http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/ses/ses_i.html; sulle potenzialità informative delle *Antichità*, Zevi 1998 e Ciardiello 2003.

riali, ad iniziare dalle pitture (pp. 1-140); i sedici volumi del *Real Museo Borbonico* (1824-1857).

Di fondamentale importanza è infine, la revisione delle «catene inventariali» del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, cioè dei rapporti fra i quattro inventari (oltre a quello attualmente in uso, gli Inventari Arditì, Avellino e Spinelli), lavoro filologico già intrapreso «per campioni» da più studiosi, ad iniziare da K. Schefold (1957), e solo di recente condotto sistematicamente ed esaustivamente⁴.

L'edizione dei documenti d'archivio, lavoro senza gloria, tanto oscuro quanto utile, inaugurato da M. Ruggiero (1885), procede ancor oggi, ma a piccoli passi, molto più lentamente della pubblicazione dei lavori antologici, mirati a singoli obiettivi, in cui ha avuto successo il tentativo di attribuzione di uno o più manufatti a determinati contesti.

Alla monografia in cui M. Ruggiero (1885) raccoglieva tutti i documenti d'archivio relativi agli scavi di Ercolano fino a quel momento a lui noti, tentando anche, sulla base delle relazioni di scavo, il riconoscimento delle opere trasferite in museo, si sono aggiunti i contributi, meno ambiziosi negli obiettivi, ma comunque preziosi, di U. Pannuti (1983) e di M. Pagano (1996), edizioni, rispettivamente, del manoscritto in cui nel 1757 l'Alcubierre aveva riunito le cronache dei primi diciotto anni di scavi (1738-1756) e delle relazioni di Francesco e Pietro La Vega fra il 1764 e il 1810.

Per quanto riguarda Ercolano e la sua pittura parietale, il contributo dei diari dei La Vega è scarso e indiretto (gli scavi furono interrotti nel 1765 e ripresi solo nel 1828), mentre è di molto superiore l'utilità delle raccolte dell'Alcubierre e, soprattutto, del Ruggiero, nonostante i limiti intrinseci delle fonti, dalle quali è vano attendersi un aiuto diretto al riconoscimento dei contesti originari e alla identificazione dei manufatti oggi fuori contesto, per la laconicità sia delle indicazioni di provenienza, sempre riferite a «grotte», sia, se presenti, delle descrizioni degli oggetti recuperati, scarse e generiche.

L'uno e l'altro filone di ricerca (l'edizione integrale di documenti d'archivio e gli studi

⁴ Si veda, in questo volume, il contributo di V. Sampaolo.

che di quelle fonti fanno uso per ricostruire non solo le vicende dei rinvenimenti, ma anche la storia degli scavi come espressione della cultura dell'epoca⁵ hanno potuto giovare, nell'ultimo mezzo secolo, di due ottimi strumenti, che, nati in settori disciplinari affini e complementari, orientano e indirizzano proficuamente anche il lavoro dell'archeologo: la catalogazione preliminare dei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli (*Fonti documentarie* 1970) e il ricchissimo repertorio bibliografico (fonti edite per lo studio di Ercolano) di I.C. McIllwaine (1988, 1990), con un'ampia sezione dedicata alla pittura (1988, pp. 579-639)⁶.

I. 2. La letteratura scientifica

«... Non solo non è stata mai oggetto di uno studio complessivo, ma è molto meno conosciuta di quella di Pompei». Quello che M. Manni (1990) scriveva all'inizio dell'articolo *Per la storia della pittura ercolanese*, che a tutt'oggi rimane l'unico studio, se non complessivo e completo, almeno di ampio respiro sul tema, è sostanzialmente valido anche per la situazione attuale.

La pittura parietale di Ercolano continua a soffrire del ritardo, nelle ricerche e negli studi, rilevato da Manni, e ancor prima dalla Cerulli Irelli (1971), sia in termini assoluti sia in relazione alla pittura parietale di Pompei. È un ritardo che non è circoscritto alla produzione pittorica, ma riguarda l'intero sito archeologico: nella storia dello scavo, del recupero e dello studio dei due principali centri vesuviani, Ercolano, sito deuteragonista, si è quasi sempre trovato, rispetto a Pompei, in una posizione più arretrata⁷: vittima, in questo, del «peccato originale» della sua scoperta, cioè, nella prima fase, quella «borbonica» (1738-1765), dei modi dello scavo (in «grotta», per pozzi e cunicoli, e del recupero, finalizzato, con poche eccezioni, fra le quali

⁵ Esemplare, per questo indirizzo di studi, Parslow 1995; per un migliore inquadramento, cfr. anche: Parslow 1990, Guadagno 1986 e Moormann 1997.

⁶ Strumento insostituibile, il repertorio della McIllwaine può essere tuttavia integrato da contributi di minor respiro ma più recenti, fra i quali Nova Bibliotheca Pompeiana 1998 e Pappalardo 1994 e 1998.

⁷ Per una chiara sintesi delle alterne sorti degli scavi ad Ercolano e Pompei, Zevi 1980 e 1981.

spiccano la figura e l'opera di K. Weber, tanto geniale e precursore quanto isolato (Parslow 1995), ai soli oggetti «di regal diletto».

La prassi predominante in quella prima fase – scavi sotterranei; ricerca degli oggetti esteticamente qualificanti; scarsa o nulla attenzione per i contesti di rinvenimento; trasferimento in museo dei reperti – ha infatti arricchito le raccolte del Museo di Napoli di una grande quantità e varietà di documenti pittorici, provenienti non solo da Ercolano ma anche dagli altri siti vesuviani (Pompei, Stabia). Il valore di questo prezioso campione della cultura decorativa romana fra II secolo a.C. e I secolo d.C. è tuttavia gravemente limitato dalla lacunosità – e talvolta anche dall'inesattezza – dei dati relativi ai contesti di rinvenimento. La decontestualizzazione dei frammenti pittorici e l'insufficiente documentazione della loro provenienza ne rendono ardua e in più casi impossibile l'attribuzione a precisi contesti, depauperando il campione ercolanese di una parte cospicua del suo potenziale informativo: il rapporto fra decorazione e spazio. È quindi necessario un paziente lavoro di sistematica e capillare verifica delle fonti documentali, a partire dalle «catene inventariali»: la base su cui fondare anche quello studio sistematico della pittura parietale di Ercolano che ancora oggi manca.

Fra le cause del ritardo degli studi sulla pittura di Ercolano rispetto a quella di Pompei, ad un'evidenza archeologica di minore consistenza quantitativa si aggiungono, come ricordava G. Cerulli Irelli (1971, pp. 47-50), l'apparente uniformità determinata dalla netta prevalenza del IV stile e la frammentarietà e lacunosità dei dati, ancora maggiori che a Pompei.

Per il campione ercolanese mancano anche, sia nella documentazione sia nell'edizione, iniziative specifiche e complessive paragonabili a quelle che nell'ultimo trentennio hanno interessato il campione pompeiano: la campagna fotografica condotta dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione nel 1977; i repertori *Pompei. Pitture e Pavimenti* (I-IV, 1981-1992) e *Pompei. Pitture e Mosaici* (I-X, 1990-1999); il progetto e la serie «Häuser in Pompeji» (I-XII, 1984-2004).

Meno documentata e meno studiata di quella pompeiana, la pittura ercolanese è, per ovvia conseguenza, anche meno presente nella biblio-

grafia sulla pittura romana, ad iniziare dalle opere a carattere generale, dove ricorrono, di solito, gli stessi esempi: la grande pittura degli spazi pubblici (della cosiddetta Basilica, soprattutto); i quadretti su marmo; la Casa Sannitica, per il I stile; il cubicolo-bottega della Casa del Colonnato Tuscanico, per la fase di transizione fra III e IV; la Casa dei Cervi, per il IV⁸. Anche nella monografia dedicata da A. Maiuri (1958) ai nuovi scavi (1927-1958), coerentemente con la finalità dell'opera (presentare un quadro generale dell'antica Ercolano), alle decorazioni parietali sono riservati pochi cenni e poche illustrazioni, senza tentativi di inquadramento stilistico e cronologico, essendo stato il loro studio, così come quello dei reperti mobili, dal Maiuri (1958, pp. VI, 178) destinato al secondo, previsto volume, che non ha invece mai visto la luce.

Negli ultimi trent'anni, il panorama degli studi si è arricchito di importanti contributi, che possono considerarsi altrettante prove di fattibilità di un progetto di più ampio respiro e lunga durata, esteso a tutta l'evidenza archeologica, *in situ* e fuori contesto.

Lo studio della pittura parietale *in situ*, all'interno degli specifici contesti architettonici e funzionali, ha portato all'edizione di singoli complessi (Cerulli Irelli 1974; Tran Tam Tinh 1988), in alcuni casi focalizzata proprio sulla decorazione parietale (Cerulli Irelli 1971; Manni 1974; Moormann 1987), e ad alcuni studi preliminari (van Binnebeke 1993; van Binnebeke, de Kind 1996).

Il lavoro sugli esemplari oggi in collezioni museali (*in primis*, nella Collezione degli Affreschi del Museo di Napoli), fondato sull'analisi filologica delle fonti documentali e sull'attento esame formale e tecnico dei documenti archeologici (dimensioni, colori, caratteri stilistici; verifica comparativa dei tagli ancora visibili nelle pareti *in situ* e delle cornici degli esemplari decontestualizzati), ha dato risultati di rilievo: assegnazioni di provenienza e identificazioni (Rossignani 1967; Moormann 1986);

⁸ Così *Roman Painting* di R. Ling (1991, p. 16 e *passim*); *La pittura di Pompei* 1991, pp. 21, 233; *Pittura romana* 2002, pp. 72, 143-144, 234-237 e *passim*. Fa eccezione la monografia di A. Barbet (1985), che attinge più largamente, e con scelte originali, al repertorio ercolanese (si veda, per esempio, pp. 31-32, 154-158, 167-174, 226-226, 255-262).

raggruppamenti di frammenti attribuibili ad una stessa decorazione, sebbene di provenienza ignota (Tram Tan Tinh 1974, pp. 51-54; Moormann 1984); reintegrazioni di contesti mutilati dagli scavi per cunicoli (Allroggen Bedel 1974, 1975a, 1975b, 1976, 1983, 1991); ricostruzione della storia conservativa dei manufatti (modi di recupero, vicende museali, restauri) (Rossignani 1967; D'Alconzo 2002).

L'unico lavoro di sintesi resta, tuttavia, come già detto, l'articolo *Per la storia della pittura parietale ercolanese*, nel quale M. Manni (1990) disegnava uno *status quaestionis* che può considerarsi valido anche per la situazione attuale, con alcune integrazioni.

Ercolano ha tuttora un ruolo ancillare nei confronti di Pompei, sebbene l'originalità del suo linguaggio pittorico sia ormai generalmente riconosciuta (Allroggen-Bedel 1991, 1992; *Pittura romana* 2002, p. 206).

Nel recensire i primi due fascicoli dei *Monumenti antichi della Pittura scoperti in Italia*, dedicati alla Casa dell' Atrio a Mosaico e alla Casa del Colonnato Toscano (Cerulli Irelli 1971; Manni 1974), O. Elia (1976, p. 89) vi riconosceva il primo tentativo di studio sistematico della pittura ercolanese: «una confortante introduzione alla conoscenza della pittura parietale» di un centro che si era differenziato da Pompei per la sua maggiore fedeltà ai modelli provenienti dal centro. Quelle che la Elia riteneva basi fondamentali per la storia della pittura ercolanese sono rimaste, purtroppo, esperimenti isolati⁹. Ad esse si devono, tuttavia, sia la prima dimostrazione della specificità del campione ercolanese, sia le linee interpretative che la letteratura scientifica oggi utilizza per la pittura parietale

⁹ Con l'eccezione della serie «Häuser in Pompeji», del resto, l'edizione scientifica di singoli complessi non è stata l'obiettivo dei numerosi progetti di ricerca sui centri vesuviani fioriti nell'ultimo ventennio. Al centro dell'attenzione degli studiosi sono stati, piuttosto, per la pittura parietale romana, la rilettura dell'evidenza già nota, e all'interno dei contesti di appartenenza (Bergmann 1999, 2001) e in chiave sociologica (Perrin 1989 e 1997; Wallace Hadrill 1994; Leach 2004); l'indagine dei modi di produzione (organizzazione del lavoro, tecniche di esecuzione) (Allison 1991, 1995; Barbet 1995, Bragantini 2004) e della formazione e dell'uso del repertorio decorativo, soprattutto figurato (Bragantini 1995, 2001); la classificazione in stili (Tybout 2001); lo studio delle produzioni locali (per Ostia, Mols 2002).

di Ercolano: l'indipendenza dalla pittura di Pompei e la sua maggiore *urbanitas*; la tendenza alla contaminazione fra III e IV stile e l'eclettismo; la tensione verso nuove forme espressive; la concezione della parete come rigido fondale e il gusto per il monocromo; il geometrismo calligrafico e la tendenza all'astrazione; la rarefazione dell'elemento figurato (Elia 1976, pp. 89-90).

Dopo le sintesi di M. Manni (1990) e il contributo di A. Allroggen-Bedel (1991) sul problema degli «stili locali» nella pittura campana, caso di studio Ercolano, continua a mancare un'analisi sistematica e completa dell'evidenza archeologica, finalizzata alla verifica di quell'«originalità delle scuole pittoriche di Ercolano» di cui G. Cerulli Irelli scriveva nel 1971, e di quella specificità del linguaggio che è riconoscibile nei sistemi decorativi, tanto da consentire di parlare di un IV stile locale, o, meglio, di uno «stile di sito»¹⁰.

Nella storia degli studi, i tentativi di riconoscere linguaggi distinti nella pittura campana sono quasi sempre episodi isolati, dedicati a soggetti circoscritti, quale il repertorio figurativo¹¹, con scarsa attenzione per i sistemi decorativi e per i contesti, e finalizzati all'individuazione di

¹⁰ Formula e concetto (insieme dei fattori che stanno alla base di specifiche produzioni) sono mutuati da Ghedini, Baggio, Toso 1998; messi a punto per lo studio delle decorazioni pavimentali, appaiono adeguati anche a quello delle decorazioni parietali.

¹¹ Gabriel 1952; Ragghianti 1965; Richardson 2000, che fa dell'identificazione delle mani dei pittori la base di partenza per ricostruire un aspetto (quello della realizzazione degli elementi figurati) dell'organizzazione del lavoro delle botteghe e, indirettamente, il gusto dei committenti: «What is important is whether a painter did a lot of work or only a little, where he worked, and in conjunction with what other painters» p. 10), con breve rassegna dei tentativi precedenti (pp. 18-22). Per lo studio dei motivi ornamentali e degli schemi decorativi come indicatori di bottega, vd. da ultimo Esposito 1999, con bibliografia. Il problema dell'organizzazione della produzione nella pittura parietale romana è stato di recente ripreso in esame da I. Bragantini (2004), con conclusioni del tutto negative per la tesi dell'esistenza di «maestri», in favore di un nuovo indirizzo di ricerca, volto a riconoscere le «relazioni produttive» fra i diversi complessi (affinità e differenze, per esempio, nella scelta e nell'uso degli elementi figurati) e i «clusters di committenze»: la pittura parietale romana va letta come «il risultato di differenti componenti artigianali» (p. 132), «una tecnica in cui l'operato dei diversi artigiani si può di volta in volta variamente mescolare», e ad essa non può quindi adattarsi un modello quasi 'individuale' dell'operato dei pittori quale quel-

single personalità artistiche sulla base di identità e affinità stilistiche, con raggruppamenti «secundum formam» (Ragghianti 1965, p. 48). Sole eccezioni, la sintesi di H. Beyen (1951) e l'analisi della Casa dell'Atrio a Mosaico di G. Cerulli Irelli (1971).

Nella letteratura scientifica non ha ancora visto la luce uno studio «contestuale» della pittura parietale di Ercolano: che affronti, cioè, l'analisi dell'evidenza in maniera sistematica e globale, in relazione ai contesti specifici (il contesto fisico e visivo, nei singoli edifici e nell'intero spazio urbano, e il contesto storico e culturale)¹². È questa la direzione scelta dal «Progetto DHER - *Domus Herculaneensis Rationes*» dell'Università di Bologna.

I. 3. Ricerche a Ercolano: attività e prospettive

Negli ultimi quindici anni progressi significativi si sono avuti, come auspicava M. Manni (1990, p. 143), nell'incremento dei dati esterni utili all'inquadramento cronologico dei manufatti ercolanesi, grazie soprattutto all'impegno della Soprintendenza archeologica di Pompei su questo fronte (Guidobaldi 2001-2002, 2003).

L'attenta ripresa in esame delle fonti documentali, strumento di tutela oltre che di ricerca, e la migliore documentazione e conoscenza dei contenitori architettonici hanno determinato un arricchimento qualitativo e quantitativo dei dati disponibili¹³.

Fra i progetti in corso, il primo posto spetta, per coerenza organizzativa e continuità

lo presupposto dalle ricerche attribuzionistiche tese a individuare le singole mani (p. 144). Per la comprensione dei modi di produzione degli elementi figurati resta di fondamentale importanza il lavoro di F.G. Andersen (1985), che riconosce al pittore romano una duplice natura, di artigiano e di artista, e che pertanto non esclude la possibilità di giungere anche nella pittura parietale romana all'identificazione di singoli artisti (che ritiene, invece, un settore di indagine da approfondire, accanto alla collezione e collazione delle copie nel repertorio della pittura campana) (p. 126).

¹² Sulla necessità dell'analisi contestuale delle produzioni pittoriche, oltre a Baldassarre 1981 e 2001, I. Baldassarre *et alii*, in *Pittura romana* 2002, pp. 6-99, in cui la scelta di quell'approccio si fonda sulla presa di coscienza della specificità, "relazionale", della pittura romana.

¹³ Fra i contributi, importante quello delle analisi metrologiche condotte da R. De Kind e dalla sua *équipe*: De Kind 1993 e 1998, con bibliografia precedente.

d'impegno, all'Herculaneum Conservation Project (www.herculaneum.org), che la Soprintendenza di Pompei conduce in collaborazione con la Packard Humanities e la British School at Rome: finalizzato alla conservazione e alla valorizzazione del sito, il progetto fonda la programmazione degli interventi di manutenzione e di restauro su una solida base documentaria, messa a punto attraverso la revisione delle fonti d'archivio e l'esecuzione di nuove campagne di rilievo dell'evidenza strutturale (Guidobaldi, Camardo, Rizzi 2005).

A questo esperimento, innovativo nella concezione e nella forma, si affiancano, indipendenti, le attività di ricerca condotte da singoli o da gruppi, diverse nelle ambizioni e nelle prospettive, fra le quali si segnalano, per l'importanza dell'obiettivo, quelle tese allo studio esaustivo di classi di materiali e alla realizzazione di *corpora*¹⁴.

In questo contesto il progetto dell'Università di Bologna (*DHER - Domus Herculaneensis Rationes*) si inserisce con l'intento di coniugare le esigenze della ricerca e della tutela e di contribuire alla realizzazione di quella omogenea base documentaria che è condizione prima di una efficace gestione e di una corretta indagine scientifica, adottando una logica di sistema: sia attraverso la stretta collaborazione con gli enti preposti alla tutela (collaborazione formalizzata da una specifica convenzione con la Soprintendenza archeologica di Pompei e da una convenzione-quadro con la Soprintendenza archeologica di Napoli), sia analizzando l'evidenza archeologica come un insieme di indizi da ricomporre in un sistema quanto più vicino possibile a quello originario¹⁵. Il progetto, che ha come fine ultimo lo studio della cultura abitativa di Ercolano (e quindi lo studio «contestuale» anche della pittura parietale), si articola in due principali linee di ricerca, ispirate alla stessa logica (raccolgere, integrare e mettere a sistema i dati disponibili): da una parte, l'analisi di

¹⁴ Fra queste si segnalano, per la contiguità dell'ambito di ricerca, i progetti diretti da I. Bragantini e da M.S. Pisapia, finalizzati, rispettivamente, allo studio e all'edizione delle decorazioni parietali e pavimentali.

¹⁵ Il progetto, che nasce dall'esperienza compiuta a Pompei con il Progetto «Pompei - *Insula* del Centenario (IX 8)» (Coralini, Scagliarini 2004), è condotto dal Dipartimento di Archeologia dell'Università di Bologna, sotto la direzione scientifica di D. Scagliarini Corlàita e della scrivente.

(pagina a fronte)

Fig. 1. Ercolano. Sulla planimetria del sito archeologico, in evidenza i complessi di provenienza dei principali documenti figurati della pittura parietale nella scena pubblica: il sistema Basilica-Augustaeum - Collegio degli Augustali e l'Area sacra (da «Storie da un'eruzione» 2003, p. 99; rielaborazione grafica di R. Helg, 2005). a) Basilica. Ipotesi ricostruttiva della parete lunga est: nell'architrave fra i due ordini, il fregio (h. ca. 52), con imprese di Ercole e didascalie in greco (da Pagano 1990 e 2001; rielaborazione grafica di E. Vecchiotti, 2005). b) Collegio degli Augustali, sacello: sulle pareti laterali, i quadri con Ercole, Giunone e Minerva e con Ercole e Acheloo (foto A. Coralini, 2000). c) Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Dall'Augustaeum, dalle nicchie del lato di fondo (i primi quattro) e dalle pareti (il quinto) dei portici laterali. In senso orario, Ercole e Telefo (218 x 182; inv. 9008); Teseo liberatore (194 x 155, inv. 9049); Chirone e Achille (125 x 177, inv. 9109); Giove (83 x 168,5, MANN, inv. 9553); Ercole e il leone Nemeo (47 x 83, inv. 9011). d) Area sacra, sacello, parete di fondo e parete sn.: Sileno (60 x 58); Elena e Paride (65 x 55) (da Maiuri 1958, pp. 177, 178).

unità abitative, nel contesto dell'*insula* (primi casi di studio, le case del Tramezzo di Legno e dello Scheletro nell'*insula* III) (fig. 3); dall'altra, la documentazione sistematica ed esaustiva di tutto quanto noto della pittura parietale e delle decorazioni di Ercolano (*in situ* e fuori contesto), nella prospettiva di un *corpus*.

Pietra angolare dell'intero progetto è quindi la realizzazione di una solida base documentaria, completa ed omogenea, da compiersi attraverso tre azioni convergenti, estese sia a quanto ancora si conserva nell'area archeologica, sia a quello che dal 1738 è stato decontestualizzato (e si trova ora, in maggior parte, nel Museo di Napoli):

- il recupero, il vaglio critico e l'analisi di tutte le fonti documentali;
- la realizzazione di un nuovo rilievo fotografico degli apparati decorativi parietali e pavimentali di tutte le case di Ercolano;
- campagne sistematiche di analisi archeometriche, finalizzate alla caratterizzazione dei materiali e all'indagine delle tecniche di esecuzione.

Il progetto si pone quindi sulla linea dei due «desiderata for the further study of the houses of Herculaneum» formulati da R. Ling (1992, pp. 336-337): da una parte, l'indagine della cultura abitativa, nello spirito di «Häuser in Pompeji» (p. 336), sulla base dell'attenta analisi di tutta l'evidenza archeologica (strutture, decorazioni, oggetti), sia *in situ* sia fuori contesto; dall'altra, complete edizioni scientifiche dei singoli complessi pittorici, condizione indispensabile per ottenere anche per la pittura parietale di Ercolano quella visione d'insieme resa possibile per la pittura pompeiana dal progetto di documentazione e studio che ha prodotto i repertori *Pompei. Pitture e Pavimenti* e *Pompei. Pitture e Mosaici* (p. 337).

Per la complessità del progetto, in cui la realizzazione della base documentaria procede di pari passo all'analisi dell'evidenza materiale, si è

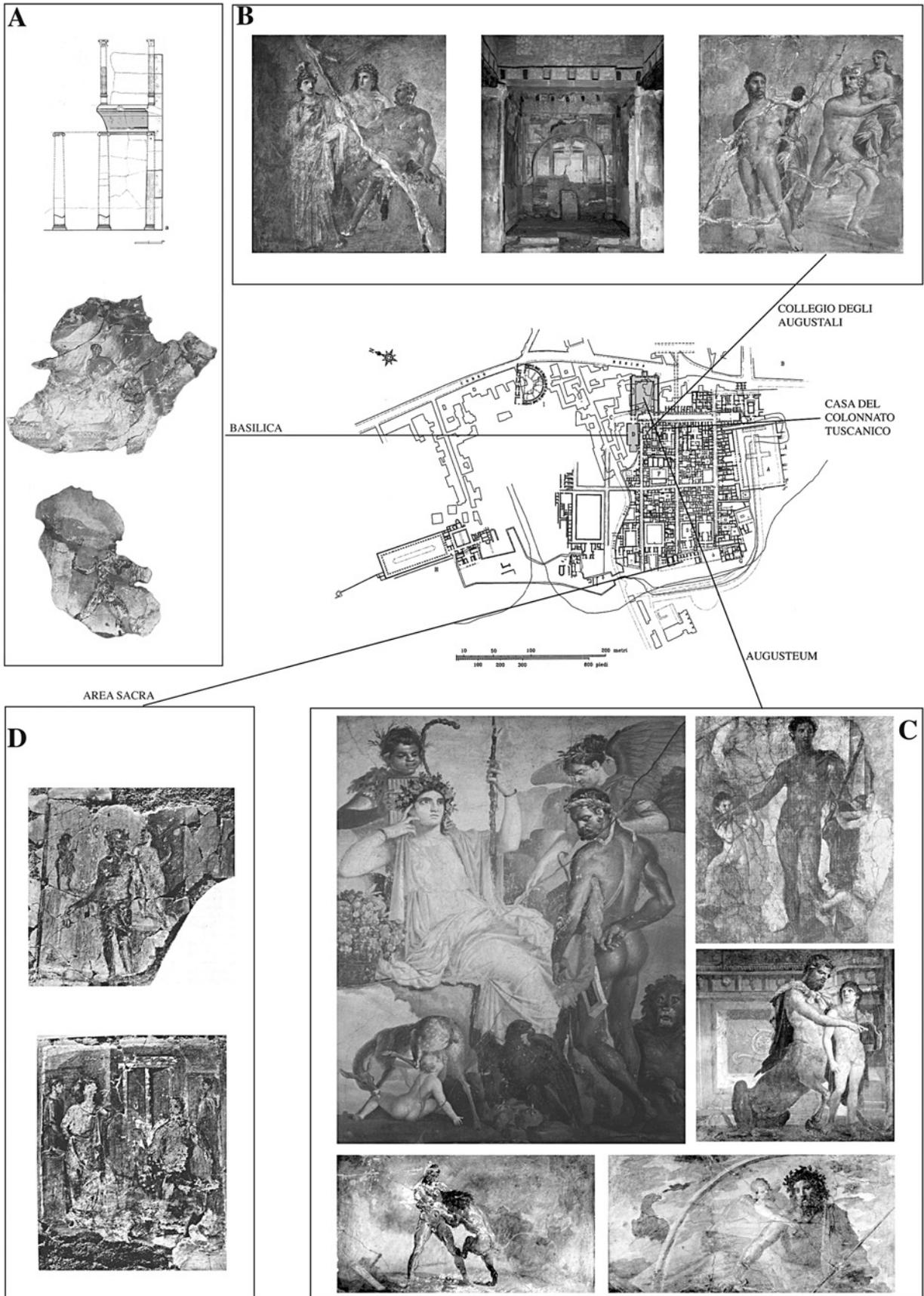
scelto di articolare la ricerca in moduli che, pur all'interno di una pianificazione generale delle attività, godessero di una relativa indipendenza nei tempi di attuazione, sufficientemente flessibili per adeguarsi al ritmo della ricerca. Di uno di questi, corrispondente allo studio dei temi figurati nella pittura parietale, si presentano ora i principali risultati, in forma di ipotesi di lavoro: per proporre una griglia interpretativa aperta alla discussione, che l'aumento dei complessi analiticamente studiati potrà arricchire, affinare e correggere *in itinere*¹⁶. Ciascun documento, anche in questa fase, è stato l'oggetto, compatibilmente con i dati a disposizione, di un'analisi contestuale: in relazione alla posizione che occupava all'interno del complesso architettonico e funzionale; nell'insieme dell'apparato decorativo e in rapporto agli altri elementi figurati; all'interno del repertorio iconografico dei temi utilizzati e dell'immaginario della società e dell'epoca cui apparteneva.

II. I temi figurati

Quale è la consistenza del campione ercolanese?

Per quanto riguarda i temi figurati, sono circa duecento gli esemplari *in situ*, mentre oltre trecento frammenti sono conservati nel Museo Nazionale di Napoli e in altre collezioni.

¹⁶ Per esigenze di organizzazione del lavoro, e non per riproporre l'ormai superato approccio «per generi», si è scelto, dopo una ricognizione generale dell'evidenza archeologica conservata nel Museo di Napoli, di procedere per unità di ricerca corrispondenti ad aree tematiche. Alcune unità sono state assegnate a giovani studiosi, coerentemente con le finalità – scientifiche e didattico-formative – del progetto: fra i lavori già conclusi, vanno citati quelli di C. Manzini (2001), rassegna generale sui temi del mito; V. Tomei (2004), sulla natura morta, che ha aggiornato e integrato il repertorio di J.-M. Croisille (1965); M. Griesi (2005), sull'immaginario dionisiaco.



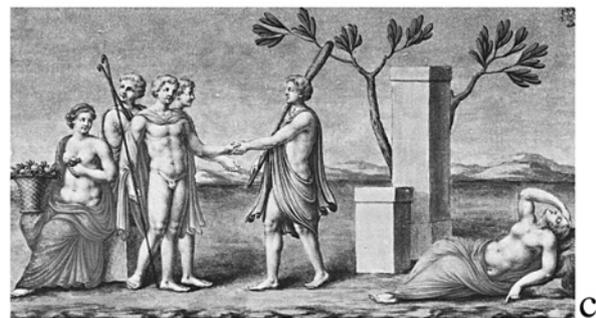
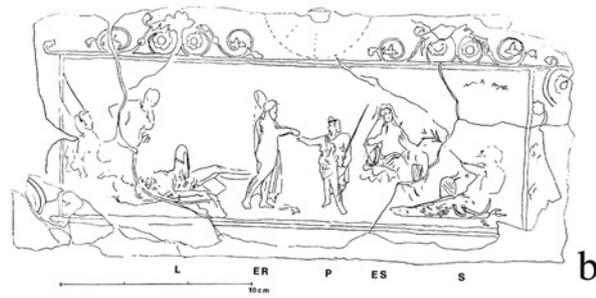
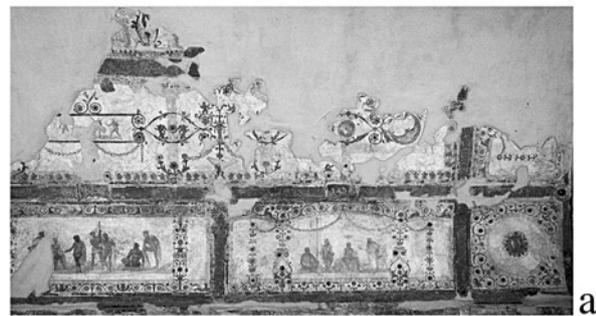
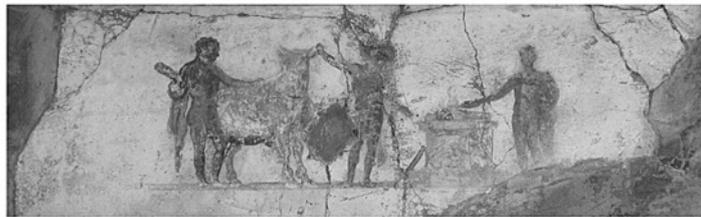
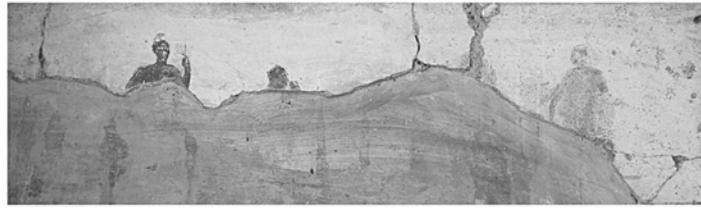
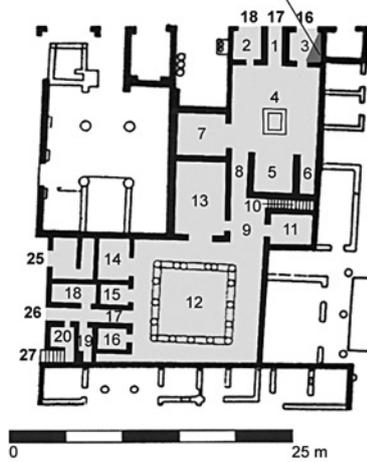


Fig. 2. Ercolano, Casa del Colonnato Tuscanico (VI 17), ambiente (3): veduta dell'angolo sud-est, con i tre quadretti superstiti: Ercole accoglie i messi di Evandro (27 x 77); Ercole incontra Evandro; Ercole partecipa al sacrificio di un bue (foto A. Coralini, 2004). a) Roma, Antiquarium del Palatino. Da Roma, Domus Transitoria: complesso del ninfeo, soffitto (da Pittura romana 2002, p. 207). b) MANN. Da Roma, Domus Transitoria: Ercole e Podarce/Priamo (da de Vos 1990). c) Collezione Topham. Incontro fra Ercole e figure virili in nudità eroica (F. Bartoli, 1721-1730, acquerello) (da de Vos 1990).

I temi del mito (sia nella forma di scene complesse, sia come singole figure) appaiono i più rappresentati: più di quaranta documenti, fra quelli ancora *in situ*, di cui la maggior parte (trentacinque) nella forma di quadro.

Seguono, a breve distanza, le figure di eroti e Psychai (*pueri Veneris*) e le nature morte. Sono invece meno presenti le pitture di paesaggio, le maschere teatrali e le teste di Medusa e Oceano. Ultime sono le pitture di larario e di facciata (Fröhlich 1991, pp. 302-303) (fig. 7).

La maggior parte dei documenti appartiene a contesti decorativi di IV stile, che ad Ercolano è, in proporzione, ancor più e meglio documentato che a Pompei. La «rarefazione dell'elemento figurato» che per prima la Cerulli Irelli (1991) ha posto in evidenza nella produzione pittorica di Ercolano, e che viene comunemente considerata peculiare del campione ercolanese, è tuttavia anche una caratteristica del IV stile, come conferma il campione pompeiano: la minor diffusione dei quadri figurati, così come un generalizzato scadimento qualitativo, è, più che uno



Fig. 3. Ercolano, Casa del Tramezzo di Legno (III 11). Ambiente (6), parete ovest (foto ASAP).

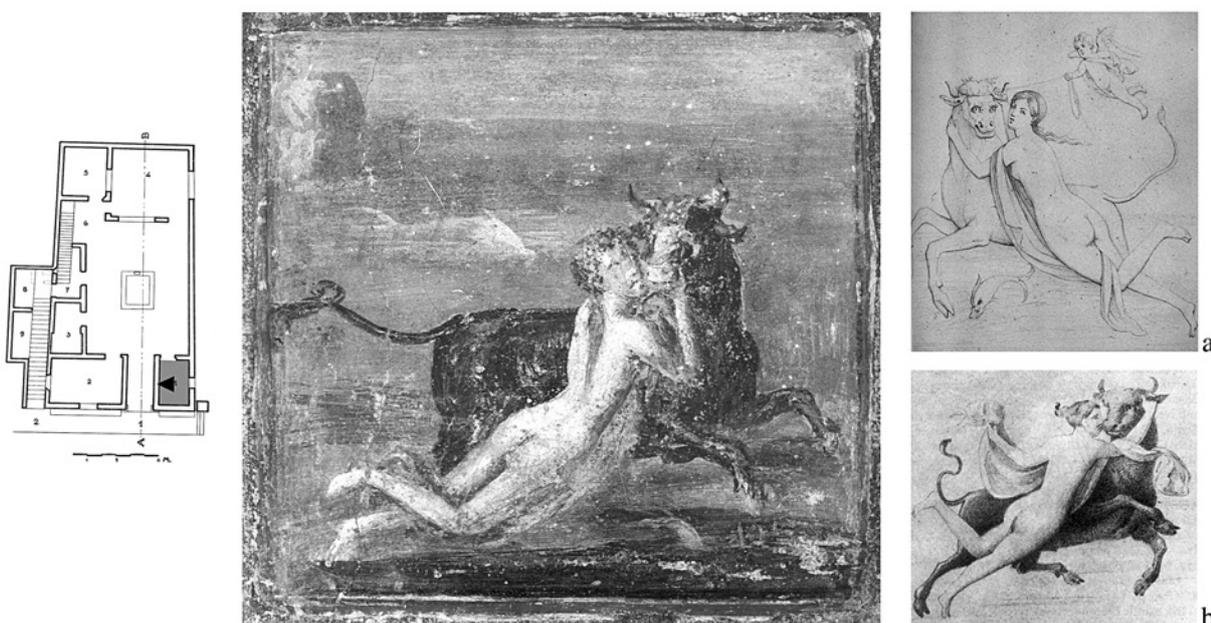


Fig. 4. Ercolano, Casa Sannitica. (V, 1-2). Cubicolo (1), parete ovest, di fronte alla piccola finestra. Ratto di Europa (29 x 26) (foto ASAP). a) Pompei, Casa dei Postumii (VII 1, 4. 49), ambiente (32) (da PPM VIII, p. 509, n. 104). b) Pompei, Casa di Giuseppe II (VIII 2, 38-39), cubicolo (c) (da LIMC IV 1, 1988, p. 84, n. 140).

degli aspetti dell'originalità della pittura di Ercolano, il risultato di una più complessa evoluzione del gusto. L'originalità del campione ercolanese è riconoscibile, piuttosto, nell'elevata qualità formale dei sistemi decorativi, decisamente superiori a quelli pompeiani, ed è questa particolare eleganza che, per contrasto, rende più evidente il minor interesse per le componenti figurate: soprattutto per quelle che in precedenza avevano goduto della maggior attenzione, i quadri, come è normale che accada quando si verifica il passaggio da un sistema espressivo ad un altro.

La maggiore raffinatezza della pittura di Ercolano rispetto a quella di Pompei è, del resto, un fenomeno che interessa gli stili (Pappalardo 2001, p. 226): questa superiorità appare coerente con la maggiore *urbanitas* del

piccolo centro, in rapporto diretto con *Neapolis*, e quindi anche più sensibile agli influssi provenienti da Roma.

L'immaginario pittorico, ad eccezione degli esemplari della scena pubblica di Ercolano, che rientrano fra le migliori espressioni del repertorio figurativo del IV stile (quelle che consentono di riconoscere alle immagini mitologiche del IV stile una superiorità formale, un rapporto più diretto con i modelli greci), è documentato da opere di medio livello, probabilmente prodotte da un artigianato locale, e comunque destinate ad una committenza di modeste esigenze, che possiamo immaginare, con la Cerulli Irelli (1991), «desiderosa di un ambiente decoroso di vita; ma non in grado o non interessata a ... opere che, sia pure decorative, avessero un loro preciso significato», e le cui scelte, di conseguenza, richiedono strumenti interpretativi specifici, diversi da quelli applicati alla produzione pittorica e all'immaginario delle fasi precedenti¹⁷.

Anche a Ercolano, come a Pompei, la presenza di maggior rilievo è quella di Dioniso e del suo corteggio negli spazi abitativi, nella quale si può leggere, con la necessaria cautela, una generica aspirazione alla felicità domestica (Zanker 2002, pp. 29-32, 112-132). È una presenza diffusa, pervasiva, perlopiù interpretata

¹⁷ Su questa linea, Bragantini, Parise Badoni, 1984; Bragantini 1995. Le conclusioni cui giunge G. Cerulli Irelli (1991, p. 232), che ritiene «di scarsa incidenza un discorso sulla scelta dei motivi figurativi da parte della committenza (possibile comunque solo per i quadri e le figure mitologiche, diminuiti di numero e chiaramente copie ripetitive e rigide, ormai del tutto estranee agli originali)» sembrano, invece, viziate dal pregiudizio che le scelte di fasce di committenza diverse vadano interpretate con gli stessi criteri.

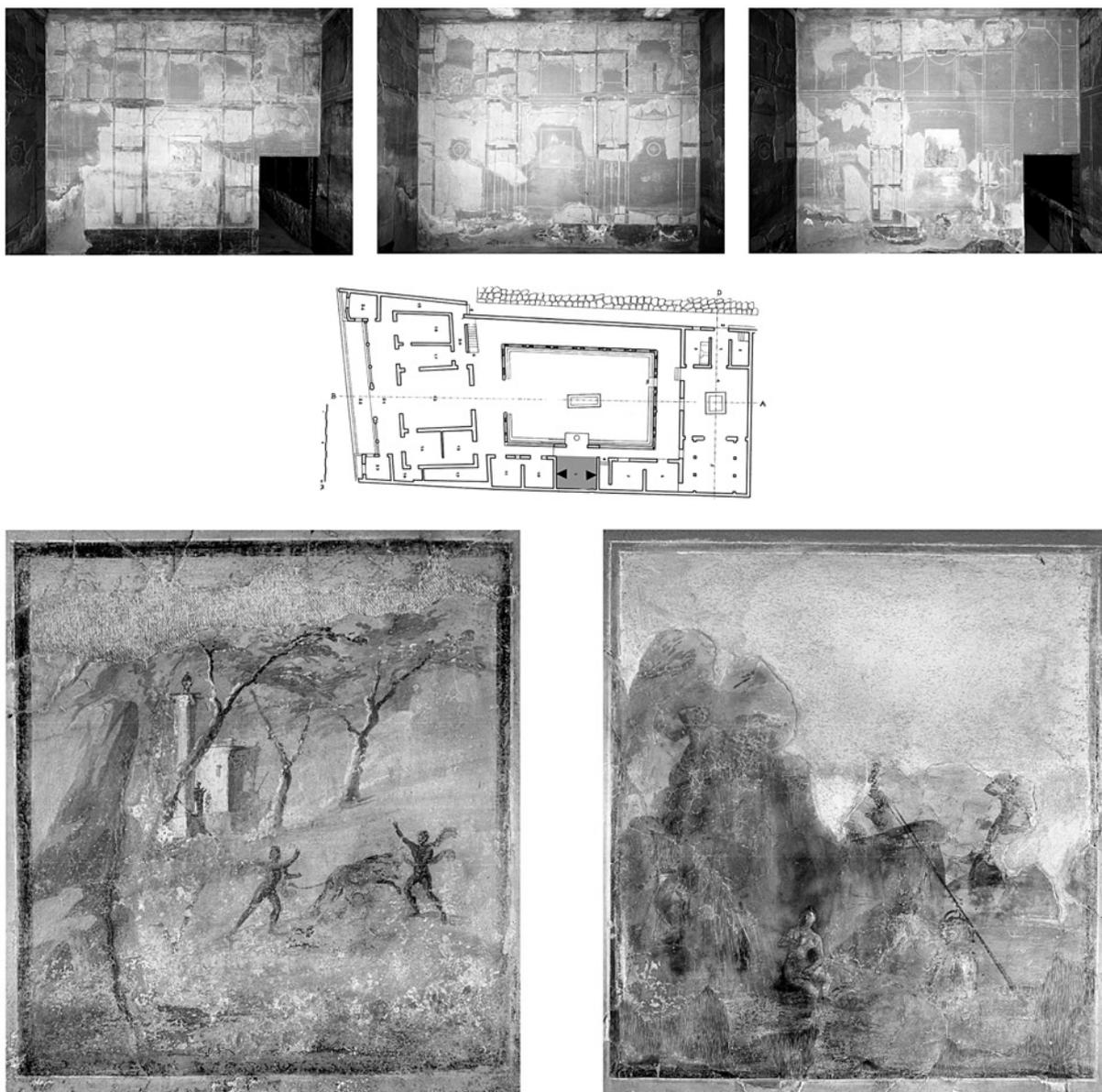


Fig. 5. Ercolano, Casa dell'Atrio a Mosaico (IV 1-2). Esedra (9). Al centro delle tre pareti, un paesaggio mitologico; a sn., il supplizio di Dirce (66 x 60); a ds., Diana ed Atteone (66 x 60); nei pannelli laterali, medaglioni con ritratti femminili (foto ASAP).

dalle figure secondarie del mondo dionisiaco e veicolata dagli elementi figurati minori (medaglioni, figure entro architetture, figure volanti), anche se in alcuni pochi ma significativi casi, si registra un'intensità maggiore, nel numero e nell'importanza delle immagini.

Una particolare insistenza sul tema dionisiaco si riscontra negli apparati decorativi di due abitazioni della zona centrale di Ercolano, la Casa del Colonnato Toscanico (VI, 17) e la Casa del Bicentenario (V 15, 16). Nella prima, il triclinio (13) è posto sotto il segno di Dioniso, che compare due volte, al centro della parete est e

sul soffitto, e di Apollo, raffigurato sulla parete sud (Manni 1974, pp. 31-33). Nella Casa del Bicentenario (V 15-16), i soggetti dionisiaci (quattro medaglioni con Satiri e Menadi) precisavano il messaggio dei due quadri principali del tablino, due episodi del mito (Marte e Venere, Pasifae e Dedalo), di cui in questo specifico contesto decorativo veniva proposta una lettura in chiave erotica (Maiuri 1958, pp. 231-232) (fig. 9).

La presenza dionisiaca sembra, del resto, caratterizzare l'intera *insula* V, forse per influenza del complesso più ricco, la Casa del



Fig. 6. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 9270). Da Ercolano, Casa dell'Atrio Corinzio (V 30). L'infanzia di Dioniso (69 x 67) (foto J. Bogdani, 2005).

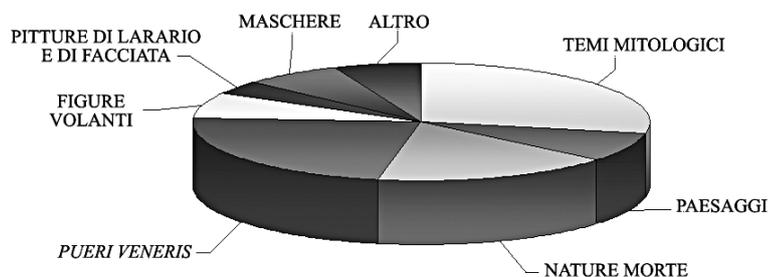


Fig. 7. Temi figurati nella pittura parietale di Ercolano in situ: le aree tematiche.

Bicentenario: con il monocromo rosso del triclinio della Casa del Gran Portale (V 34-35), del quale si conserva solo la parete di fondo ed è quindi ignoto l'esatto contesto decorativo, ma di cui è chiara la posizione di privilegio, nel punto di massima evidenza per chi proveniva dall'esterno: nel primo ambiente di ricevimento della casa, al centro della parete di fronte all'ingresso (fig. 8); con il quadretto con Pan ed Ermafrodito nella *diaeta* (5) della Casa del

Mobilio Carbonizzato (V 5); con il Dioniso entro nicchia del cortile della Casa del Bel Cortile (V 8) (Maiuri 1958, pp. 260, 379-381).

II. 1. Immagini e contesti

II. 1. 1. La scena urbana: spazi pubblici e spazi privati

Nel repertorio figurativo della pittura parietale di Ercolano le differenze fra scena pubblica e scena privata riguardano non solo la qualità formale, ma anche le scelte tematiche.

Nell'immaginario domestico colpisce l'attenzione la debole presenza di Ercole, tanto più evidente se confrontata alla frequenza e l'importanza delle epifanie dell'eroe-ecista nella scena pubblica, dove Ercole aveva un ruolo di primo piano negli apparati decorativi (e, in particolare, nella decorazione parietale) dei principali complessi sinora venuti alla luce (Coralini 2001, pp. 28-30; Coralini 2005): nella Palestra, nel Teatro e, soprattutto, nei tre edifici che gravitavano sull'incrocio fra decumano e che formavano un plesso funzionale legato al culto dell'imperatore (Allroggen-Bedel 1983; Najbjerg 2002). Nonostante le difficoltà di inquadramento cronologico degli interventi decorativi e degli elementi figurati, appare chiaro che fra l'età di Augusto e quella di Vespasiano in quei tre edifici si era costituito un sistema di immagini erculee (Coralini 2005), di cui ci restano

alcune testimonianze pittoriche (fig. 1). Nella Basilica di Nonio Balbo, lungo il terzo cardine, un fregio con didascalie in greco, di datazione oscillante fra l'età augustea e quella di Vespasiano, metteva in scena una serie di imprese di Ercole, di cui oggi, per la sua frammentarietà e lacunosità, solo dieci identificabili (sette con sicurezza – Cicno; Lepreo; Folo; Sarpedonte; Alcioneo; Anteo; i Boreadi – e tre dubitativamente – Busiride, le cavalle di

Diomede, i Cercopi) (Pagano 1990, 2001). Nel Collegio degli Augustali, Ercole era il protagonista della decorazione del sacello: sulle pareti laterali due immagini non usuali (Ercole, Giunone e Minerva; Ercole e Acheloo) e di incerta cronologia (sospesa fra le età di Claudio e Vespasiano) facevano ala ad un'effigie dell'imperatore, in marmo, sulla parete di fondo (Guadagno 1983; Moormann 1983). Il rapporto con il culto imperiale era ancora più esplicito nel sistema decorativo dell'antistante *Augusteum*, dove al ricco corredo statuario si aggiungeva una complessa decorazione parietale, realizzata forse nella tarda età di Claudio e articolata in più filoni tematici, di cui uno interamente dedicato ad Ercole (Najbjerg 1997, pp. 254, 306 ss., 315). Ne facevano parte il grande quadro con una elaborata versione del tema di Ercole e Telefo, che con altri tre (Chirone e Achille; Marsia e Olimpo; Teseo liberatore) doveva trovarsi, entro nicchie, sulla parete di fondo, e almeno sei pannelli di minori dimensioni, in cui erano rappresentati sia *athloi* (quali il Leone Nemeo e gli Uccelli Stinfalidi) sia *parerga* (come il ratto di Ila)¹⁸.

Appartiene a questo settore della scena urbana di Ercolano anche un interessante esempio di come le scelte compiute negli spazi pubblici potessero riverberarsi nel privato (Coralini 2005). L'eco della forte presenza erculea nel sistema Basilica – Collegio degli Augustali – *Augusteum* è infatti riconoscibile in una *domus*, la Casa del Colonnato Tuscanico (VI, 17), che sul piano urbanistico ed architettonico a quel sistema era strettamente legata anche sul piano fisico (la sua planimetria irregolare «abbracciava» il Collegio degli Augustali e i suoi ingressi si aprivano di fronte all'*Augusteum* e alla Basilica) (Cerulli Irelli 1971; Manni 1974). La casa si affacciava infatti sul decumano massimo con un piccolo ambiente dalla ricca decorazione (pavimento in *sectile* e pitture in tardo III stile, datate fra il 40 e il 60 d.C.), con pochi ma singolari elementi figurati: su tre pareti, nella fascia fra zona mediana e zona superiore correva una serie di sei quadretti, di cui solo tre superstiti, appar-

tenenti all'orizzonte di gusto documentato dalla *Domus Transitoria*, coerentemente con quell'*urbanitas* riconosciuta come peculiare della produzione pittorica ercolanese (Cerulli Irelli 1971, pp. 47-50; Manni 1990). Nella posizione di maggiore evidenza, sull'asse visivo dell'ingresso dal decumano, si trovava una scena con Ercole al sacrificio di un toro, immagine oggi di difficile identificazione, forse da attribuirsi all'episodio dell'istituzione del rito dell'Ara Massima, e quindi alla preistoria mitica di Roma, o a quello della fondazione di Ercolano (Pagano 2001; Coralini 2005). L'Ercole al sacrificio della Casa del Colonnato Tuscanico propone infatti un'iconografia non altrimenti attestata, la cui scelta testimonia dell'intenzione del committente di allinearsi alle scelte tematiche e formali compiute negli spazi pubblici, sia ad Ercolano sia a Roma. È questo uno dei pochi casi ad Ercolano, sia per le aree tematiche sinora individuate, sia per il linguaggio formale, in cui la scena privata faccia ricorso allo stesso registro espressivo della scena pubblica ed è significativo che il contesto sia quello di uno spazio liminare, ampiamente aperto sulla pubblica via.

II. 1. 2. La scena domestica

Al di là della minore frequenza del quadro figurato nei sistemi decorativi, minore frequenza che caratterizza il campione ercolanese e lo differenzia da quello pompeiano, non sembrano essere stati diversi i modi in cui nei due centri le immagini si relazionavano (a più livelli: nella collocazione; nelle dimensioni; nelle scelte tematiche; nella qualità formale; nella tavolozza cromatica) con lo spazio cui appartenevano e con le sue funzioni: la situazione che emerge dall'analisi dell'evidenza *in situ* a Ercolano è molto simile a quello riscontrabile a Pompei.

Per quanto riguarda il rapporto fra contesti e scelte tematiche, in particolare, nel campione ercolanese sono riconoscibili le stesse linee di tendenza di quello pompeiano.

1. La soluzione più diffusa appare quella della generica coerenza fra il tema figurato e la destinazione funzionale dell'ambiente. Ne è un esempio evidente la distribuzione dei temi dionisiaci, che non appaiono specializzati nella decorazione di ambienti conviviali, come R. Ling (1995) ha rilevato per il campione pom-

¹⁸ Per la distinzione fra *athloi* e *parerga*, Coralini 2001, in particolare p. 68, nota 253.

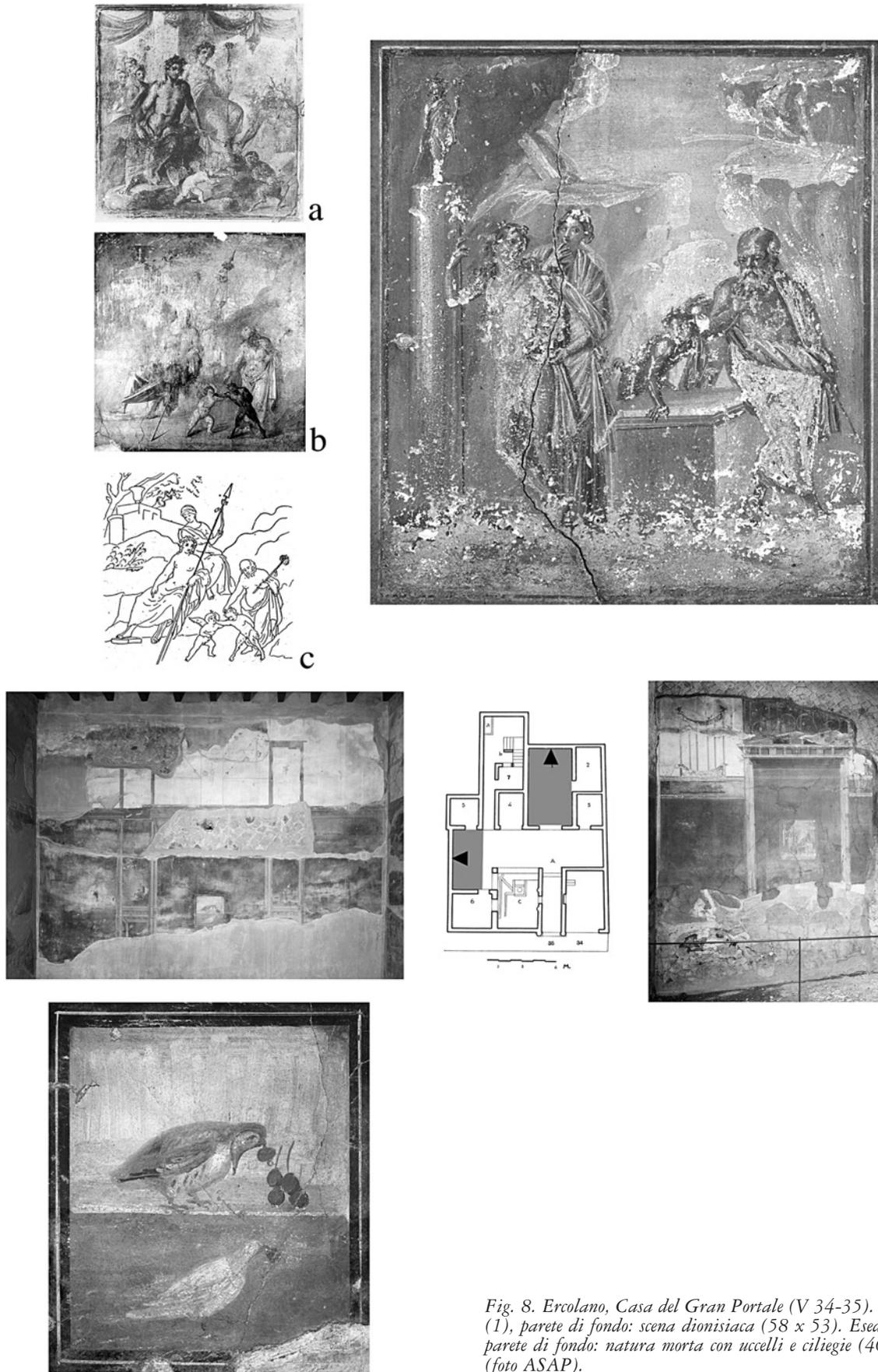


Fig. 8. Ercolano, Casa del Gran Portale (V 34-35). Tablino (1), parete di fondo: scena dionisiaca (58 x 53). Esedra (B), parete di fondo: natura morta con uccelli e ciliegie (46 x 48) (foto ASAP).

peiano, ma sono più di frequente associati a spazi dell'*otium*.

Cornice privilegiata delle immagini del mito erano gli ambienti di ricevimento e rappresentanza, mentre erano dei *pueri Veneris* gli ambienti destinati al riposo. Le nature morte si adattavano alla decorazione di più tipologie di ambienti, dagli spazi conviviali agli spazi di passaggio e raccordo, come dimostra la Casa del Gran Portale (Maiuri 1958, pp. 377-383; Croisille 1965, p. 115, n. 328): nell'esda (B), che si affacciava sul piccolo cortile e metteva in collegamento due importanti spazi di sosta e ricevimento (4, 6) del settore più interno dell'abitazione, l'unico elemento figurato della decorazione in III stile, al centro della parete di fondo, era un quadretto con due volatili su doppio registro (fig. 8), che riproponeva, in forma più articolata e accurata, il motivo dell'uccello con frutta, altrove più spesso utilizzato per quadretti o vignette, di formato più ridotto e comunque collocati in posizioni di minore evidenza.

2. Era più raro, invece, che l'immagine assumesse una funzione didascalica (che rimaneva comunque piuttosto generica) in rapporto alla destinazione d'uso dell'ambiente¹⁹.

È la situazione che si riscontra nella Casa Sannitica (V 1-2), nel cubicolo alla destra delle *fauces*, dove il quadro con Europa e il Toro si trovava in una posizione visibile solo dall'interno del vano, sull'asse della fonte di luce, la piccola finestra che si apriva sulla parete opposta (Maiuri 1958, p. 204); nella Casa del Mobilio Carbonizzato, nell'ambiente (5), piccolo spazio destinato alla sosta e al riposo, con il dipinto con Pan ed Ermafrodito (Maiuri 1958, p. 260); nella Casa del Gran Portale (V 34-35), nel triclinio sull'asse dell'ingresso, dove la scena dionisiaca della parete di fondo si addiceva alla destinazione conviviale (Maiuri 1958, pp. 379-

381); nella Casa del Colonnato Toscanico (VI 17), nel triclinio che l'immagine del dio al centro del soffitto poneva sotto il segno di Dioniso (Manni 1974, pp. 32-33).

3. In alcuni casi, di particolare raffinatezza, la coerenza fra l'immagine e la destinazione funzionale dell'ambiente non si limitava al tema, ma si estendeva all'intera iconografia²⁰.

Nel salone azzurro della Casa dell'Atrio a Mosaico (IV 1-2) (Cerulli Irelli, 1971, pp. 27-31) l'importanza attribuita al paesaggio nei due quadri superstiti era pienamente corente (nella scelta del tema, nell'adozione della formula del paesaggio mitologico, nella tavolozza di colori) con la posizione e con la funzione del vano, affacciato sul grande giardino (fig. 5).

II. 2. Il repertorio figurativo

Nel campione ercolanese i temi figurati sono quantitativamente inferiori a quelli del campione pompeiano, in termini sia assoluti (per la minore estensione del centro antico e dell'area riportata alla luce) che relativi: sono pochi, quasi sempre di qualità inferiore ai sistemi decorativi (fig. 3), vero fulcro di interesse del periodo cui appartiene la maggior parte della produzione pittorica di Ercolano, e spesso, anche di livello formale modesto. Questa è la situazione della scena domestica, per la quale nella maggior parte dei casi si può dire, come A. Maiuri (1958, p. 204) scriveva per il quadretto con il Ratto di Europa nella Casa Sannitica, che «il pittore di soggetti figurati (fosse o pur no la stessa persona) non era alla stessa altezza dell'artista decoratore».

Nella scena pubblica, invece, gli esiti formali appaiono più elevati, verosimilmente perché da attribuirsi a botteghe di livello superiore a quello dei decoratori attivi nelle case private, coerentemente con le diverse possibilità di spesa della committenza.

La verifica sistematica dell'esistenza, e dell'entità, anche nelle scelte tematiche ed iconografiche, di un «repertorio di sito», o almeno di un «gusto di sito» peculiare di Ercolano, cioè di quella che A. Maiuri (1958, p. 178) definiva la «scuola ercolanese», indicandone i due migliori esempi nei quadri con Sileno ed Elena e Paride dell'area sacra suburbana (fig. 1), era ed è fra gli obiettivi principali della ricerca sui

¹⁹ Sui rischi del presupporre relazioni di diretta corrispondenza fra temi figurati e destinazione funzionale di uno spazio, Allison 1992 e 1993 e Tybout 2001, pp. 53-54.

²⁰ Per maggiore chiarezza, pare opportuno definire le scelte terminologiche di questo lavoro: tema (il contenuto, il significato); schema (la forma che a quel contenuto viene data, il significante); iconografia (il risultato della combinazione fra tema e schema); repertorio (insieme delle formule figurative, delle combinazioni fra tema e schema attestate in un determinato ambito).

temi figurati nella pittura parietale di Ercolano, di cui qui si presentano i risultati.

Per raggiungere quell'obiettivo è necessario passare dal catalogo al repertorio, individuando, cioè, l'insieme delle combinazioni – di temi e schemi – ricorrentemente attestate in un contesto definito ed omogeneo.

In una documentazione lacunosa come quella ercolanese è infatti la ripetizione (l'iterazione di una scelta, seppur con varianti di diversa entità) ad essere significativa, non l'*unicum*: non le iconografie isolate, la cui unicità può essere determinata dalla casualità della formazione dell'evidenza archeologica e da un *vacuum* nella documentazione, ma le iconografie in circolazione, cioè le immagini che all'identità di tema associano una sostanziale identità di schema.

II. 2. 1. Iconografie in circolazione

Di rado lo stesso tema è attestato più di una volta nell'ambito del repertorio ercolanese (con le sole eccezioni di alcune figure del mito, *in primis* Dioniso e il suo corteggio, nella scena domestica, e Ercole, soprattutto, come si è detto, nella scena pubblica), se non altro per comprensibili ragioni statistiche. Nei pochi casi di più occorrenze dello stesso tema, la situazione più frequente vede l'uso di schemi diversi (identità di tema e varietà di schemi).

Ne è un buon esempio il tema del Supplizio di Dirce, che compare almeno due volte a Ercolano, nella Casa di Argo e nella Casa dell'Atrio a Mosaico (Cerulli Irelli 1971, pp. 29-31), con due schemi diversi, che appartengono a tradizioni distinte e che sono entrambi ben attestati a Pompei.

Più di frequente, infatti, e sempre per ovvie ragioni statistiche, l'identità di tema e schema si riscontra nel repertorio pompeiano.

La condivisione del vocabolario figurativo con il campione pompeiano è ben esemplificata da alcuni fra i temi di maggior successo nel repertorio del IV stile: Arianna a Nasso, Marte e Venere, Europa e il toro, Selene ed Endimione.

Il quadretto che nella Casa dell'Alcova (IV 3, 4), nell'elegante ambiente di soggiorno affacciato sul giardino, si offriva allo sguardo di chi sostava all'interno della stanza, metteva in scena il risveglio di Arianna, piangente sulla

spiaggia, con la nave di Teseo sul punto di scomparire all'orizzonte (fig. 10). Lo schema adottato è il terzo dei tre riconoscibili nella tradizione iconografica del tema di Arianna a Nasso (Arianna, al risveglio, prende coscienza dell'abbandono, mentre la nave si allontana), quello di maggior fortuna in area vesuviana, con venti esemplari, tutti riferibili a contesti decorativi di IV stile e quasi tutti appartenenti al campione pompeiano, con due sole presenze ercolanesi: oltre a quello della Casa dell'Alcova, *in situ*, un quadro ora al British Museum di Londra, di generica provenienza ercolanese (Gallo 1988, pp. 72-73, n. 15, figg. 14-15).

Nello schema che, nonostante le molte varianti, è individuabile in tutte le repliche della serie, è stata riconosciuta una creazione di età romana, di matrice artigianale e di ambito campano, forse ispirata alla rielaborazione letteraria del mito (Parise Badoni 1994, pp. 83-87), con ascendenze ellenistiche remote, ravvisabili non nell'insieme ma in singoli elementi, e comunque non tali da legittimare l'ipotesi alternativa: l'esistenza, all'origine di tutti gli esemplari vesuviani, di un prototipo ellenistico, modello variamente e liberamente rielaborato (Gallo 1988, p. 77). Quella stessa varietà e libertà delle repliche è, piuttosto, la conferma della «romanità» della serie: «romanità» che nella produzione artistica si esprimeva proprio nella rielaborazione e reinterpretazione²¹, anche in un artigianato di alto livello come la pittura parietale, che nell'immaginario del suo archivio più ricco, quello vesuviano, rivela una forte attitudine combinatoria (Bragantini 1995, pp. 188-190; 2001). Nel repertorio figurativo

²¹ Sul confine fra imitazione dei modelli e creazione originale nel mondo romano, vd., da ultimo, *The ancient art of emulation* 2002; per la pittura parietale, Ling 1991, pp. 128-135. Tuttora dense di stimoli le polemiche riflessioni di C. Ragghianti (1965, pp. 27-48) sulla questione della copia, sull'inadempimento delle ricostruzioni «ideali» di modelli e sull'«inconturbata ipotesi di assoluta impersonalità artistica ... delle pitture campane». Gli sviluppi più recenti della ricerca sui modi di produzione delle botteghe e sull'organizzazione del lavoro delle maestranze specializzate nella realizzazione degli elementi figurati sono evidenti, oltre che nei contributi raccolti in «Mani di pittori» 1995, in Esposito 1999 e Bragantini 2004. Per l'inserimento del problema in un orizzonte più ampio, di grande utilità è il recente *L'originale assente* 2005.



Fig. 9. Ercolano, Casa del Bicentenario (V 15, 16). Tablino (13): Venere e Marte; Pasifae e Dedalo (foto ASAP). a) Pompei, Casa delle Nozze di Ercole (VII 9, 47), tablino (7) (da PPM VII, pp. 370-371, n. 27). b) Pompei, Casa dell'Ara Massima (VI 16, 15), triclinio (G) (da PPM V, p. 872, n. 33). c) Pompei, Casa della Fortuna (IX 7, 20), triclinio (i) (da PPM IX, p. 842, n. 38). d) Pompei, Casa degli Scienziati (VI 14, 43), cubicolo (11) (G. Abbate, 1846; da PPM V, p. 445, n. 37).

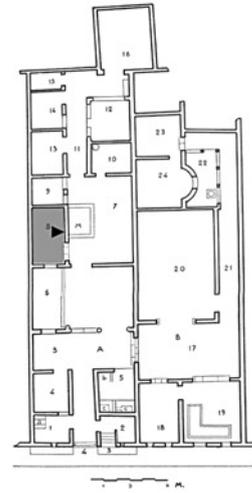


Fig. 10. Ercolano, Casa dell'Alcova (IV 3, 4). Ambiente (8), parete sud, d'ingresso: Arianna a Nasso (60 x 64) (foto ASAP). a) Londra, British Museum. Da Ercolano (da Gallo 1988, p. 73, fig. 15). b) Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 9051). Da Pompei, Casa di Meleagro (VI 9, 2), ambiente (13) (da Parise Badoni 1990, p. 83, fig. 13). c) Pompei, IX 2, 5, triclinio (c). (ibid., p. 85, fig. 17). d) Da Pompei, Casa degli Epigrammi (V 1, 18), esedra (o). (ibid., p. 85, fig. 18). e) Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 9047). Da Pompei (da Gallo 1988, p. 61, fig. 4). f) Pompei, Casa di L. Cornelius Diadumenus (VII 12, 26-27), ambiente (b) (da Parise Badoni 1990, p. 82, fig. 12).

romano-campano gli originali greci, laddove riconoscibili, non sono modelli fedelmente seguiti, ma hanno il ruolo di elementi di un vocabolario, che vengono ricomposti in formule iconografiche nuove, in opere che devono considerarsi pienamente «prodotti del loro tempo», in quanto determinate dalla società e dalla cultura cui appartenevano, all'interno dei contesti cui erano state destinate e in relazione alla committenza che le aveva volute. È il metodo della scomposizione dell'immagine nelle sue componenti minime (unità iconografiche), la cui fecondità è stata dimostrata dalle analisi condotte da B. Schmalz sulle serie di Andromeda e di Teseo liberatore (1989, 1989a) e da I. Bragantini (2001) su quella di Alceste e Admeto riceventi l'oracolo, a consentire di riconoscere nella pittura parietale romana una forte componente eclettica, che per il repertorio figurativo sembra essere stata particolarmente attiva nell'età augustea, epoca di creazione di un nuovo repertorio di immagini, poi ampiamente recepito e assimilato nell'immaginario domestico della prima età imperiale, e nella tarda età giulio-claudia, quando ai mutamenti degli schemi decorativi si accompagna un cambiamento di *status* e di linguaggio per gli elementi figurati (Bragantini 2001, pp. 803-804).

Di quell'attitudine combinatoria nel campione ercolanese offre una bella dimostrazione la serie del risveglio di Arianna a Nasso, ricca di varianti di diversa entità (Gallo 1988, p. 57): in quella serie i due esemplari ercolanesi si distinguono dalla maggior parte degli esemplari pompeiani per la relativa semplificazione della scena. La replica del British Museum propone una versione ridotta ai soli elementi essenziali, Arianna e la nave. Nel quadro della Casa dell'Alcova, alle spalle di Arianna, al posto della figura femminile alata, probabilmente Nemese (Gallo 1988, pp. 75-76), che compare in nove repliche pompeiane, sta una figura aptera, forse un'ancella.

Nella decorazione in IV stile del tablino della Casa del Bicentenario (V 15, 16) (fig. 9), al quadro con Dedalo e Pasifae, che non ha confronti puntuali, faceva da *pendant* un'immagine di Marte e Venere che utilizza l'iconografia che nel repertorio vesuviano appare la più diffusa per il tema (Andersen 1985, pp. 118-120): le due divinità, sedute e circondate da *amores*

ludentes con le armi del dio, sono rappresentate come una coppia di amanti, con significati di volta in volta modulati dal contesto, ora come indiretta autorappresentazione della coppia dei *domini*, ora come indicatore di *romanitas* (Strocka 1997). In questo caso, è l'insieme decorativo a chiarire la valenza erotica dell'immagine, condivisa dal tema di Pasifae ed esplicitata dalle figure dionisiache nei medaglioni dei pannelli laterali.

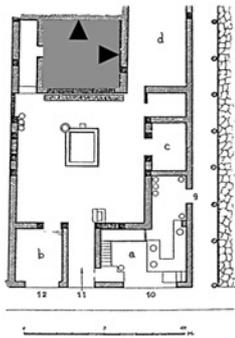
L'allineamento con il repertorio pompeiano si riscontra anche nel quadro con Europa e il toro della Casa Sannitica (V 1-2) (fig. 4), che adotta lo schema (la fanciulla nuda, fra le onde al fianco dell'animale, al cui collo si aggrappa) e il motivo (il bacio fra Europa e il toro, peculiare dell'Europa di Mosco) utilizzati anche in quattro quadri pompeiani, in contesti di IV stile (Wattel-de Croizant 1995, pp. 35 ss., 63-64).

Il tema di Selene ed Endimione appare attestato due volte, con due schemi diversi, che corrispondono alle due principali versioni in immagini del tema²². Nella Casa V 11, Endimione giace addormentato, semisdraiato e con il braccio dietro il capo, mentre Selene si avvicina camminando o in volo. Nell'altro esemplare, un quadro ora nel Museo di Napoli (inv. 9245), Endimione è invece seduto su una roccia e osserva Selene che si avvicina in volo. Il motivo dell'erote che conduce per mano la dea gradiente compare in entrambi i casi (in una formula leggermente più complessa in quello della Casa V 11, dove regge in mano una torcia) e solo in questi: la circostanza potrebbe spiegarsi come "imitazione delle scelte del vicino" nell'ambito circoscritto di Ercolano, secondo modi già riconosciuti a Pompei (Bragantini, Parise Badoni 1984), oppure con la derivazione da un medesimo cartone²³.

II. 2. 2. Iconografie isolate: unicum o vacuum?

²² Sull'iconografia di Endimione, LIMC III 1, 1986, s.v. *Endymion*, pp. 726-742 (H. Gabellmann).

²³ Sui modi della produzione della pittura parietale romana, Andersen 1985, per gli aspetti tecnici, e Bragantini 2004, per l'organizzazione del lavoro.



a



b



c

Fig. 11. Ercolano, Casa V 11. Tablino (e), parete di fondo e parete ds.: Selene e Endimione (52 x 55); Apollo citaredo (57 x 59) (foto: ASAP). a) Pompei, Casa dell'Ara Massima (VI 16, 15), ambiente (F) (da PPM V, p. 869, n. 29). b) Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 9245). Da Ercolano (da LIMC III.2, p. 352, n. 19). c) Pompei, Casa dell'Argenteria (VI 7, 20). Tablino (7) (da PPM IV, p. 456, n. 13).

Molto meno frequente è la situazione opposta, in cui lo schema ha una sola attestazione, alla quale mancano, anche nel campione pompeiano, confronti pertinenti per la sintassi della scena (e quindi per l'intera iconografia), ma non per i singoli elementi, e che quindi sembra, allo stato attuale delle conoscenze, un *unicum*.

È la situazione di due quadri di tema dionisiaco, l'uno della Casa del Gran Portale (V 34-35, *in situ*, e l'altro ora conservato presso il Museo di Napoli, ma attribuibile alla Casa dell'Atrio Corinzio (IV 1-2).

Il primo, in particolare, sembra il risultato della combinazione di più figure e motivi del repertorio dionisiaco in una nuova sintassi, in cui si può riconoscere una libera rielaborazione dello schema altrove adottato per il tema della lotta fra Eros e Pan alla presenza di Sileno, Arianna e Dioniso, così come appare anche in un'altra pittura di provenienza ercolanese, «trovata negli scavi di Portici l'anno 1747» (*AdE* II, p. 81, nota 2), oggi nel Museo di Napoli (inv. 9262), e nel quadro della Casa dei Vettii (PPM V, pp. 488-491, n. 32) (fig. 8). Nella decorazione in III stile della sala tricliniare, la posizione di maggior evidenza era occupata da un monocromo rosso, nel quale più figure dionisiache si disponevano sullo sfondo di un paesaggio rupestre: di fronte ad un'alta colonna con statua, una figura maschile nuda, il tirso nella destra e il capo cinto di edera, da identificarsi con Dioniso, si rivolge ad una figura femminile (forse Arianna) alle sue spalle, che porta la destra alla bocca, forse in segno di stupore; un gesto simile, di meditazione, è compiuto da Sileno, sull'altro lato, che si appoggia all'ara che occupa il centro della scena e porta la destra alla barba, mentre nella sinistra stringe una piccola verga; dietro l'ara, in secondo piano, in uno schema iconografico molto simile a quello adottato per la lotta fra Eros e Pan nel quadro del Museo di Napoli, due satirelli.

Il frammento pittorico che A. Allroggen-Bedel (1991) ha restituito alla Casa dell'Atrio Corinzio mette in scena un tema che nel repertorio dionisiaco appare molto amato nel mondo greco, ma che nel campione vesuviano è poco o mal attestato, l'infanzia di Dioniso, rielaborando il tema e gli schemi (la consegna del piccolo Dioniso da parte di Hermes al vecchio Sileno) in uso fin dal V secolo a.C. (LIMC III.1, 1986,

s.v. Dionysos, p. 480, n. 686; *s.v. Dionysos/Bacchus*, p. 552, nn. 141-148: C. Gasparri). Nella versione ercolanese, Sileno e il piccolo dio formano con una Menade un gruppo che trova un confronto stringente in un quadretto del peristilio della Casa di Meleagro, a Pompei (PPM IV, pp. 716-717, n. 112), mentre Hermes assiste alla scena, lo sguardo rivolto verso l'osservatore esterno (formula non insolita nel repertorio del IV stile) (Coralini 2000, p. 81), ed altre figure, fra cui Pan, si nascondono tra i rami di un albero (fig. 8).

Sembra un *unicum* – a Ercolano e nella regione vesuviana – anche il quadro con Perseo e Medusa della Casa d'Argo (II 2), sia per la scelta del tema (la decapitazione di Medusa, cioè l'antefatto dell'episodio più rappresentato nel repertorio vesuviano, la liberazione di Andromeda da parte di Perseo), sia per lo schema, attestati in altri ambiti (nel mondo greco e magnogreco del VI secolo a.C., in quello etrusco e, in età romana, nelle Lastre Campana e nei sarcofagi del II secolo) (LIMC VII 1, 1994, pp. 339-340, nn. 113 ss.; LIMC IV.1, 1988, p. 347), ulteriore esempio dei salti e delle interruzioni nella trasmissione delle iconografie che si riscontrano nel repertorio della pittura della prima età imperiale (Bragantini 2001).

Non ha riscontri puntuali nella regione vesuviana neppure lo schema adottato nel tablino della Casa del Bicentenario (V 15-16) per il tema di Dedalo e Pasifae (anche qui nella variante di minor fortuna, il momento in cui la regina indica a Dedalo il toro cui vuole congiungersi, o, meno probabilmente, la giovenca da prendere a modello) (fig. 9). Una generica affinità, di tema e di schema, si ritrova solo, in un contesto decorativo di III stile, nel quadro della Casa degli Scenziati a Pompei, in cui Pasifae, assente Dedalo, osserva la giovenca al pascolo (PPM V, pp. 444-445, n. 37).

II. 3. Il campione ercolanese: un gusto di sito?

Alla produzione pittorica di Ercolano viene in genere riconosciuta una maggiore eleganza e una maggiore propensione alla sperimentazione di nuove vie, riscontrabili del resto anche in altri settori, quale l'edilizia privata (Cerulli Irelli 1971, pp. 47-50).

Nella pittura parietale il repertorio, decorativo e figurativo, è lo stesso di Pompei, ma declinato secondo un gusto diverso: la condivisione riguarda il vocabolario, non la sintassi, e non il linguaggio: che è, appunto, qualitativamente diverso, soprattutto, e di solito superiore alla media dei prodotti pompeiani.

L. Richardson Jr. (2000) ha individuato più casi di intersezione fra il campione ercolanese e quello pompeiano, riconoscendo nelle affinità formali altrettanti indizi dell'attività della stessa mano e quindi desumendone la presenza di alcuni *pictores* in entrambi i centri: fra questi, il Pittore di Adone ferito, cui attribuisce i quadri del Collegio degli Augustali e dell'Area sacra suburbana (fig. 1), oltre che, a Pompei, fra i molti altri complessi, della Casa dell'Ara Massima (pp. 91-104); il Pittore dell'Infanzia di Baccho, autore dell'omonimo quadretto della Casa dell'Atrio Corinzio (fig. 6) e dell'Europa della Casa Sannitica (fig. 4) (pp. 117-122); il Pittore di Meleagro, cui attribuisce l'Arianna abbandonata della Casa dell'Alcova (fig. 10) e gli *amores ludentes* del criptoportico della Casa dei Cervi, nonché, a Pompei, gran parte della decorazione della Casa di Meleagro (pp. 158-165); il Pittore di Telefo, attivo sia nella sfera pubblica che in quella privata, autore dei quattro quadri più importanti dell'*Augusteum* (Ercole e Telefo, Teseo liberatore, Chirone e Achille, Marsia e Olimpo) (fig. 1) e, a Pompei, di tre quadri nella Casa del Poeta tragico e del Marte e Venere della Casa delle Nozze d'Ercole (pp. 171-175). Essendo l'obiettivo dell'autore quello di creare un catalogo, le conclusioni, alle quali sono stati rimproverati (Ling 2002, p. 449) un'insufficiente sensibilità stilistica e un uso disinvolto della cronologia della pittura pompeiana, si limitano a considerazioni di carattere generale sull'organizzazione del lavoro. Fra i pittori attivi ad Ercolano, alcuni – quali il Pittore di Adone ferito (Collegio degli Augustali, Area sacra) e il Pittore di Meleagro

(Casa dell'Alcova, Casa dei Cervi) – avrebbero avuto la loro residenza nella zona di lavoro; le opere migliori, come quelle del Pittore di Telefo (*Augusteum*), si ritrovano solo in pochi complessi, tutti di grande importanza, a conferma del valore, e del costo, superiore alla media dei loro artefici: è probabile che si trattasse di artisti itineranti, che seguivano le commesse di centro in centro e che venivano chiamati a decorare l'ambiente (o, più raramente, gli ambienti) di maggior prestigio (pp. 179-180).

La specificità del campione ercolanese rispetto a quello pompeiano sta, più che nella scelta di iconografie particolari, in un insieme omogeneo di fattori: la netta prevalenza del IV stile (poche le attestazioni del III, pochissime quelle del II e del I); la caduta d'interesse per gli elementi figurati in forma di quadro; la predilezione per i motivi ornamentali e i sistemi decorativi, ricchi di pareti monocrome e caratterizzati da un'astrazione e un calligrafismo nuovi (fig. 3), in quella che G. Cerulli Irelli (1971, p. 48) riteneva «un'interpretazione del tutto nuova del quarto e del terzo stile insieme»²⁴, riconoscendovi il «punto di passaggio verso la sensibilità decorativa di parte della pittura romana posteriore al 79 d.C.»: anche nelle case di livello più elevato i quadri appaiono pochi e spesso di qualità non all'altezza del resto della decorazione, mentre il ruolo principale è svolto dalle grandi campiture monocrome e dagli ornati.

È quindi tuttavia possibile riconoscere, entro certi limiti, un gusto di sito: nella costruzione delle immagini, nei modi del loro inserimento nei contesti funzionali e decorativi.

Per quanto riguarda il repertorio figurativo, il campione ercolanese appare più povero, soprattutto quantitativamente, di quello pompeiano, al quale lo legano molte affinità, nelle scelte tematiche e formali (come dimostrano le immagini di Marte e Venere nella Casa del Bicentenario, di Arianna a Nasso nella Casa dell'Alcova, di Europa e il toro nella Casa sannitica) (figg. 9, 10, 4), ma dal quale si distingue per alcune iconografie che allo stato attuale della nostra documentazione non appaiono attestate altrove e che quindi vanno considerate, per il momento, altrettanti casi di *unicum* (la scena dionisiaca della Casa del Gran Portale, il Perseo e Medusa della Casa d'Argo, gli episodi

²⁴ La contaminazione fra III e IV stile pare essere particolarmente evidente nel campione ercolanese, in cui M. Manni (1974) riconosceva un'influenza reciproca (che collocava in età neroniana) fra i due modi di decorare la parete: è la situazione che si riscontra nella Casa del Mobilio Carbonizzato, come ha dimostrato E.M. Moormann (1987). Sul problema del IV stile (e, in generale, sulla classificazione di A. Mau) vd. la sintesi di Stroocka 1996.

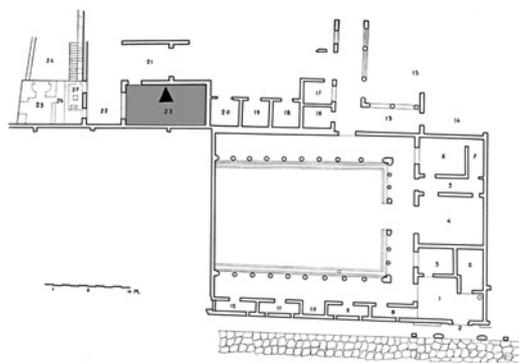
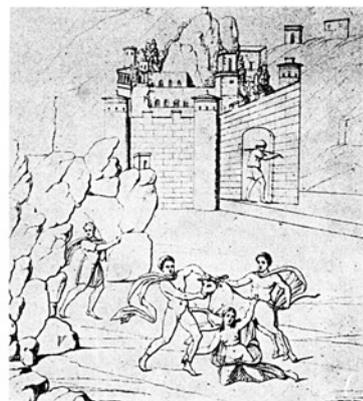


Fig. 12. Ercolano, Casa d'Argo (II, 2). Ambiente (23), parete sn. e parete di fondo: il supplizio di Dirce (80 x 70) Perseo e Medusa (65 x 66) (foto ASAP; disegni Dawson 1965, tav. 12, n. 32, e Reinach 1922, p. 204, n. 4).

del mito di Ercole della Casa del Colonnato Tuscanico) (figg. 8, 12, 2).

I pochi quadri figurati occupavano posizioni di massima evidenza: esemplari le soluzioni adottate nella piccola Casa del Gran Portale (fig. 8), che all'allestimento scenografico doveva chiedere di rendere meno sensibile la tirannia esercitata da spazi molto ridotti: la scena dionisiaca, nel tablino/triclinio, di fronte all'ingresso; la natura morta con volatili e ciliegie, nella *diaeta*/sedra affacciata sul piccolo giardino interno, citazione in miniatura di un peristilio, al centro della parete di fondo; l'uno e l'altro, immediatamente visibili dalla soglia fra *fauces* ed atrio.

Nel complesso, quel repertorio si presenta come il prodotto di un artigianato di medio livello, con l'eccezione di alcuni esemplari di particolare pregio, che appartengono perlopiù a complessi pubblici e che quindi sono l'espressione di una committenza diversa, nel gusto e nelle possibilità economiche, da quella privata cui è legata la realizzazione della maggior parte dei documenti giunti fino a noi. I grandi quadri dell'*Augusteum* (Ercole e Telefo, Teseo liberatore, Marzia e Olimpo, Chirone e Achille) e, ad un gradino inferiore, anche quelli del Collegio degli Augustali (Ercole con Giunone e Minerva; Ercole e Acheloo) (fig. 1) si collocano ad un livello qualitativamente molto superiore alle immagini presenti nelle abitazioni, anche in quelle di maggior lusso. Risultati migliori venivano invece ottenuti, negli spazi privati, nei sistemi decorativi, che non solo probabilmente presentavano minori difficoltà di esecuzione, ma che anche, evidentemente, dovevano meglio rispondere al gusto del pubblico locale.

NOTA BIBLIOGRAFICA

AdE = *Le Antichità di Ercolano esposte*, I-IV, VII, Napoli 1757-1792.

Allison 1991 = P.M. Allison, *Workshops and Patternbooks*, in «KölnJbVFrühGesch» 24, 1991, pp. 79-84.

Allison 1992 = P.M. Allison, *The Relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: a case study of the Casa della Caccia Antica*, in «JRA» 5, 1992, pp. 235-249.

Allison 1993 = P.M. Allison, *How do we identify the use*

of space in Roman housing?, in *Functional and Spatial Analysis* 1993, pp. 1-8.

Allison 1995 = P.M. Allison, *Painter-Workshops or Decorators' Teams?*, in *Mani di pittori* 1995, pp. 98-109.

Allroggen-Bedel 1974 = A. Allroggen-Bedel, *Das sogennante Forum von Herculaneum und die borbonsischen Grabungen von 1739*, in «CronErcol» 4, 1974, pp. 97-110.

Allroggen-Bedel 1975a = A. Allroggen-Bedel, *Der Hausberr der «Casa dei Cervi» in Herculaneum*, in «CronErcol» 5, 1975, pp. 99-103.

Allroggen-Bedel 1975b = A. Allroggen-Bedel, *Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestellter Fragmente von Wandmalereien*, in B. Andreae, H. Kyrieleis (hrsgg.), «Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n.Chr. verschütteten Städten (Internationales Kolloquium Essen, 11-14 Juni 1973)», Reklingshausen 1975, pp. 195-212.

Allroggen-Bedel 1976 = A. Allroggen-Bedel, *Die Malereien aus dem Haus «Insula Occidentalis, 10»*, in «CronPomp» 2, 1976, pp. 177-179.

Allroggen-Bedel 1979 = A. Allroggen-Bedel, *La pittura*, in F. Zevi (a cura di), *Pompei 79*, Napoli 1979, pp. 130-144.

Allroggen-Bedel 1983 = A. Allroggen-Bedel, *Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum*, in «CronErcol» 13, 1983, pp. 139 ss.

Allroggen-Bedel 1993 = A. Allroggen-Bedel, *Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni, in Ercolano 1738-1988*, 1993, pp. 35-40.

Allroggen-Bedel 1991 = A. Allroggen-Bedel, *Lokalstile in der campanischen Wandmalerei*, in «KölnJbVFrühGesch» 24, 1991, pp. 35-41.

Allroggen-Bedel 1992 = A. Allroggen-Bedel, *I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle provincie*, in «I Coloquio de Pintura Mural Romana en España», 1992, pp. 25-34.

Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983 = A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Il Museo ercolanese di Portici*, in «CronErcol» 13, 1983, pp. 83-128.

The ancient art of emulation 2002 = E.K. Gazda (ed.), *The ancient art of emulation: studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*, Ann Arbor 2002.

Andersen 1985 = F.G. Andersen, *Pompeian Painting. Some Practical Aspects of Creation*, in «ARID» 14, 1985, pp. 114-127.

Baldassarre 1984 = I. Baldassarre, *Pittura parietale e mosaico pavimentale dal IV al II sec.a.C.*, in «DialA» n.s. 2, 1984, pp. 65-76.

Baldassarre 2001 = I. Baldassarre, *Lo studio delle pit-*

- ture pompeiane, oggi*, in P.G. Guzzo (a cura di), «Pompei. Scienza e società. 250 anniversario degli Scavi di Pompei (Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 25-27 novembre 1998)», Milano 2001, pp. 137-138.
- Barbet 1985 = A. Barbet, *La peinture murale romaine: les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985.
- Barbet 1995 = A. Barbet, *La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres*, in «Mani di pittori» 1995, pp. 61-80.
- Bergmann 1999 = B. Bergmann, *Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting*, in F. De Angelis, S. Muth (hrsgg.), «Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt / Lo specchio del Mito. Immaginario e realtà (Atti del Convegno, Roma, 19-20 febbraio 1998)», Wiesbaden 1999, pp. 81-107.
- Bergmann 2001 = B. Bergmann, *Houses of cards*, in «JRA» 14, 2001, pp. 56-57.
- Beyen 1951 = H.G. Beyen, *The Workshops of the 'Fourth Style' at Pompeii and its Neighbourhood*, I, in *Studia Van Hoorn oblata*, Leiden 1951, pp. 53-65 (= in *Mnemosyne*, s. IV 4, 1951, 235-257).
- van Binnebeke 1993 = M.Ch. van Binnebeke, *The Houses «dell'Atrio Corinzio» (V, 30) and «del Sacello di Legno» (V, 31) at Herculaneum: the Use of Space*, in «Ercolano 1738-1988» 1993, pp. 229-236.
- van Binnebeke, de Kind 1996 = M.Ch. van Binnebeke, R. de Kind, *The Casa dell'Atrio Corinzio and the Casa del Sacello di Legno at Herculaneum*, in «CronErcol» 26, 1996, pp. 173-228.
- Bragantini 1995 = I. Bragantini, *Problemi di pittura romana*, in «AnnAStorAnt», n.s. 2, 1995, pp. 175-197.
- Bragantini 2001 = I. Bragantini, *Quadri con la rappresentazione della storia di Admeto e Alceste*, in «MEFRA» 113, 2001, pp. 799-822.
- Bragantini 2004 = I. Bragantini, *Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana*, in «JRA» 17/1, 2004, pp. 131-142.
- Bragantini, Parise Badoni 1984 = I. Bragantini, F. Parise Badoni, *Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo*, in «DialA» n.s. 2, 1984, pp. 119-128.
- Cerulli Irelli 1971 = G. Cerulli Irelli, *Le pitture della Casa dell'atrio a mosaico*, («Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Ercolano» 1), Roma 1971.
- Cerulli Irelli 1974 = G. Cerulli Irelli, E. Pozzi Paolini, *La Casa del colonnato tuscanico ad Ercolano. Con una appendice sulle monete*, («Memorie dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli» 7), Napoli 1974.
- Cerulli Irelli 1991 = G. Cerulli Irelli, *L'ultimo stile pompeiano*, in *La pittura di Pompei* 1991, pp. 229-233.
- Ciardiello 2003 = R. Ciardiello, *Le Antichità di Ercolano esposte*, in S. Palmieri (a cura di), «Studi in onore di Marcello Gigante» Napoli 2003.
- Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* 1986 = *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I mosaici. Le pitture. Gli oggetti di uso quotidiano. Gli argenti. Le terrecotte invetriate. I vetri. I cristalli. Gli avori*, Roma 1986.
- Coralini 2000 = A. Coralini, *Ercole e Onfale nella pittura pompeiana. Problemi di identificazione*, in «Ocnus» 8, 2000, pp. 69-92.
- Coralini 2001 = A. Coralini, *Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana, I secolo a.C. - 79 d.C.*, («Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei» 4), Napoli 2001, pp. 339-354.
- Coralini 2005 = A. Coralini, *Iconologia di Ercole nella regione vesuviana. Dati e prospettive*, in «Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano» 2005, pp. 339-354.
- Coralini, Scagliarini 2004 = A. Coralini, D. Scagliarini, *Fare ricerca a Pompei oggi: il Progetto Insula del Centenario*, in D. Scagliarini, M.T. Guaitoli, N. Marchetti (a cura di), «Scoprire. Gli scavi del Dipartimento di Archeologia (Catalogo della Mostra. Bologna, 18 maggio-18 giugno 2004)», Bologna 2004, pp. 119-132.
- Croisille 1965 = J.-M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculaneum et Stabies* («Collection Latomus» LXXXVI), Bruxelles 1965.
- D'Alconzo 2002 = P. D'Alconzo, *Picturae excisae: conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII-XIX secolo*, Roma 2002.
- Dawson 1944 = C.M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, Roma 1944.
- De Caro 1991 = S. De Caro, *Due «generi» nella pittura pompeiana: la natura morta e la pittura di giardino*, in *La pittura di Pompei* 1991, pp. 257-262.
- de Vos 1990 = M. de Vos, *Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino*, in «Gli Orti Farnesiani sul Palatino (Convegno Internazionale. Roma, 28-30 novembre 1985)», Roma 1990, pp. 167-186.
- EAA = *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, I-VII e suppl., Roma 1958, ss.
- Ehrhardt 1987 = W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien, von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz am Rhein 1987.
- Elia 1976 = O. Elia, *Per la storia della pittura ercolanese*, in «CronErcol» 6, 1976, pp. 89-90.
- «Ercolano 1738-1988» 1993 = L. Franchi dell'Orto (a cura di), «Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica (Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30/10-5/11/1988)», Roma 1993.
- Esposito 1999 = D. Esposito, *La «Bottega dei Vettii»:*

vecchi dati e nuove acquisizioni, in «RStPomp» 10, 1999, pp. 23-61.

Fonti documentarie 1970 = *Fonti documentarie per la storia degli scavi di Pompei Ercolano e Stabia*, a cura degli Archivistri Napoletani, Napoli 1970.

Fröhlich 1991 = Th. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur 'Volkstümlichen' pompeianischen Malerei*, Mainz 1991.

«Functional and Spatial Analysis» 1993 = E.M. Moormann (ed.), «Functional and Spatial Analysis of Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 September 1992)», Leiden 1993.

Gabriel 1952 = M. Gabriel, *Masters of Campanian Painting*, New York 1952.

Gallo 1988 = A. Gallo, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano*, in «RstPomp» 2, 1988, pp. 57-80.

Ganschow 1989 = T. Ganschow, *Untersuchungen zur Baugeschichte in Herculaneum*, Bonn 1989.

Ghedini 1997 = F. Ghedini, *s.v. Trasmissione di iconografie*, in EAA, suppl. V, 1997, pp. 823-837.

Ghedini, Baggio, Toso 1998 = F. Ghedini, M. Baggio, S. Toso, *Cultura musiva lungo la via Postumia*, in G. Sena Chiesa, E. A. Arslan (a cura di), «*Optima via* (Atti del Convegno, 13-15 giugno 1996)», Cremona 1998, pp. 177-187

Gori 1648 = A. Gori, *Notizie del memorabile scoprimento*, Napoli 1748.

Guadagno 1983 = G. Guadagno, *Herculanensium Augustalium Aedes*, in «CronErcol» 13, 1983, pp. 159-173.

Guadagno 1986 = G. Guadagno 1986, *Nuovi documenti del XVIII secolo per la storia degli scavi di Ercolano*, in «CronErcol» 16, 1986, pp. 135-147.

Guidobaldi 2001-2002, 2003 = M.P. Guidobaldi, *Ufficio Scavi di Ercolano*, in «RstPomp» 12-13, 2001-2002, pp. 239-242; 13, 2003, 330-331.

Guidobaldi 2003 = M.P. Guidobaldi, *Ercolano; La bottega di un gemmarius (Ins.Or. II, 10) e l'ingannevole «stanza della ricamatrice»*, in «Storie da un'eruzione» 2003, pp. 172-173, 175-187.

Guidobaldi, Camardo, Rizzi 2005 = M.P. Guidobaldi, D. Camardo, G. Rizzi, *The Herculaneum Conservation Project e il progetto pilota dell'Insula Orientalis I*, in «Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano» 2005, pp. 9-18.

McIlwaine 1988, 1990 = I.C. McIlwaine, *Herculaneum: a Guide to Printed Sources, I-II Suppl.*, Naples 1988, in «CronErcol», 20, 1990, pp. 87-128.

De Jorio 1827 = A. De Jorio, *Notizie sugli scavi di Ercolano*, Napoli 1827.

de Kind 1993 = R. de Kind, *The Houses «dell'Atrio Corinzio» (V, 30) and «del Sacello di Legno» (V, 31) at Herculaneum: Metrological Analysis and Building History*, in «Ercolano 1738-1988» 1993, pp. 219-228.

de Kind 1998 = R. de Kind, *Houses in Herculaneum. A new view on the town planning and the building of insulae III and IV*, Amsterdam 1998.

Knight 1997 = C. Knight, *Le lettere di Camillo Paderni alla Royal Society di Londra sulle scoperte di Ercolano (1739-1758)*, in «RendNap» 66, (1996) 1997, pp. 13-55, figg. 1-5.

Leach 1986 = E.W. Leach, *The punishment of Dirce. A newly discovered painting in the Casa di Giulio Polibio and its significance within the visual tradition*, in «RM» 1986, pp. 157-182.

Leach 1997 = E.W. Leach, *Oecus on Ibycus: investigating the vocabulary of the Roman house*, in S.E. Bon, R. Jones (eds.), *Sequence and Space in Pompeii*, Oxford 1997, pp. 50-72.

Leach 2004 = E.W. Leach, *The social life of painting in ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge 2004.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII e Indices, Zürich-München 1981-1999.

Ling 1991 = R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge University Press 1991.

Ling 1992 = R. Ling, *The study of houses at Herculaneum*, in «JRA» 5, 1992, pp. 331-337.

Ling 1995 = R. Ling, *The Decoration of Roman Triclinia*, in «*In vino veritas* (International conference on wine and society in the ancient world, Rome, 19-22 March 1991)», London 1995, pp. 239-251.

Ling 2002 = R. Ling, *The Villa San Marco at Stabiae and other work on paintings buried by Vesuvius*, in «JRA» 15, 2002, pp. 445-449.

Maiuri 1958 = A. Maiuri, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, Roma 1958.

«Mani di pittori» 1995 = «Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano (Atti della Tavola rotonda organizzata dall'Istituto Olandese di Roma, 16-17 maggio 1994, in occasione del 75 compleanno di W.J.Th. Peters)», «MededRom» 45, 1995.

Manni 1974 = M. Manni, *Le pitture della Casa del colonnato tuscanico*, («Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Ercolano» 2), Roma 1974.

Manni 1990 = M. Manni, *Per la storia della pittura ercolanese*, in «CronErcol» 20, 1990, pp. 129-143.

Mols 2002 = S.T.A.M. Mols, *Ricerche sulla pittura di Ostia. Status quaestionis e prospettive*, in «BABesch» 77, 2002, pp. 151-174.

Moormann 1983 = E.M. Moormann, *Sulle pitture dell'Herculanensium Augustalium Aedes*, in «CronErcol» 13, 1983, pp. 175-177.

- Moormann 1984 = E.M. Moormann, *Le pitture della Villa dei Papiri*, in «Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia», Napoli 1984, pp. 637-674.
- Moormann 1986 = E.M. Moormann, *Un fior di giardino ed altri frammenti di pittura ercolanese*, in «CronErcol» 16, 1986, pp. 123-183.
- Moormann 1987 = E.M. Moormann, *Die Wandmalereien in der Casa del mobilio carbonizzato in Herculaneum*, in *Pictores per provincias*, Avenches 1987, pp. 127-134.
- Moormann 1997 = E.M. Moormann, *Il figliastro degli scavi borbonici: Karl Weber e le scoperte del Settecento*, rec. a Parslow 1995, in «JRA» 10, 1997, pp. 366-369.
- Najbjerg 1997 = T. Najbjerg, *Public painted and sculptural programs of the Early Roman Empire: a case-study of the so-called Basilica in Herculaneum*, I-II, Ph.D. Diss., Princeton 1997.
- Najbjerg 2002 = T. Najbjerg, *A reconstruction and reconsideration of the so-called basilica in Herculaneum, in Pompeian brotels, Pompeii's ancient history, mirrors and mysteries, art and nature at Oplontis, and the Herculaneum basilica*, («JRA» Suppl.), Portsmouth 2002, pp. 122-165.
- Nova Biblioteca Pompeiana 1998 = L. Garcia y Garcia (a cura di), *Nova Biblioteca Pompeiana. 250 anni di bibliografia archeologica*, I-II, Roma 1998.
- «Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano» 2005 = P.G. Guzzo, M.P. Guidobaldi (a cura di), «Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano (Atti del Convegno internazionale, Roma 28-30 novembre 2002)», Napoli 2005.
- L'originale assente* 2005 = M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005.
- Pagano 1990 = M. Pagano, *Un ciclo delle imprese di Ercole con iscrizioni greche ad Ercolano*, in «RM» 97, 1990, pp. 153-161.
- Pagano 1996 = M. Pagano, *La nuova pianta della città e di alcuni edifici pubblici di Ercolano*, in «CronErcol» 26, 1996, pp. 229-262.
- Pagano 1997 = M. Pagano, *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabiae di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810). Raccolta e studio di documenti inediti*, Roma 1997.
- Pagano 2001 = M. Pagano, *Rappresentazioni di imprese di Ercole ad Ercolano. Alcune novità*, in «MEFRA» 113, 2001, pp. 913-923.
- Pannuti 1983 = U. Pannuti, *Il «Giornale degli scavi» di Ercolano (1738-1756)*, Roma 1983.
- Pappalardo 1993 = U. Pappalardo, *Spazio sacro e spazio profano: il Collegio degli Augustali a Ercolano*, in «Functional and Spatial Analysis» 1993, pp. 90-95.
- Pappalardo 1994 = U. Pappalardo, *s.v. Ercolano*, in EAA, suppl. II, II, 1994, pp. 484-488.
- Pappalardo 1995 = U. Pappalardo, *L'eruzione pliniana del Vesuvio nel 79 d.C.: Ercolano*, in «Pact» 25, 1995, pp. 197-215.
- Pappalardo 1998 = U. Pappalardo, *Ercolano. Scavi e ricerche nell'ultimo trentennio* (con bibliografia dal 1970 al 1998), in «OpPomp» 8, 1998, pp. 41-41.
- Pappalardo 2001 = U. Pappalardo, *Le mythe d'Héraclès à Herculaneum*, in «MEFRA» 113, 2001, pp. 925-945.
- Parise Badoni 1990 = F. Parise Badoni, *Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, in «DialA» 8/1, 1990, pp. 73-89.
- Parslow 1990 = Ch. Parslow, *Herculaneum: a new bibliography and recent work*, in «MEFRA» 3, 1990, pp. 248-252.
- Parslow 1995 = Ch. Parslow, *Rediscovering antiquity: Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae*, Cambridge 1995.
- Perrin 1989 = Y. Perrin, *Peinture et société à Rome: questions de sociologie. Sociologie de l'art, sociologie de la perception*, in «Mélanges Pierre Lévêque» 3, 1989, pp. 311-340.
- Perrin 1997 = Y. Perrin, *Peinture et architecture. Statut du décor, statut de l'édifice, statut de la recherche*, rec. a *Functional and Spatial Analysis* 1993, in «JRA» 10, 1997, pp. 355-362.
- La pittura di Pompei* 1991 = G. Cerulli Irelli (a cura di), *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio*, Milano 1991.
- Pittura romana* 2002 = I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana*, Milano 2002.
- PPM = *Pompei. Pitture e Mosaici*, Roma 1990 ss. (I, 1990; II, 1990; III, 1991; IV, 1993; V, 1994; VI, 1996; VII, 1997; VIII, 1998; IX, 1999; X, 2003).
- PPM, *Disegnatori e pittori = Pompei. Pitture e Mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma 1995.
- PPP = *Pompei. Pitture e Pavimenti*, I-IV, a cura di I. Bragantini, M. de Vos, F. Parise Badoni, V. Sampaolo, Roma 1981-1992 (I, 1981; II, 1983; III, 1986; IV, 1992).
- Ragghianti 1965 = C. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milano 1965.
- Reinach 1922 = S. Reinach, *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Paris 1922.
- Richardson 2000 = L.Jr. Richardson, *A Catalogue of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*, Baltimore-London 2000.
- Rossignani 1967 = M.P. Rossignani, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*, in

«CistAMilano» 1967, pp. 7-134.

Ruggiero 1885 = M. Ruggiero, *Storia degli Scavi di Ercolano*, Napoli 1885.

Sampaolo 1986 = V. Sampaolo, *Le pitture*, in *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* 1986, pp. 39-75.

Sampaolo 1998 = V. Sampaolo, *Gli affreschi del Museo Archeologico di Napoli*, in «*Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina* (Catalogo della Mostra, Rimini 1998)», Milano 1998, pp. 65-72.

Scagliarini Corlàita 1974-1976 = D. Scagliarini Corlàita, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, in «*Palladio*» 23-25, 1974-1976, pp. 3-44.

Scagliarini Corlàita 1995 = D. Scagliarini Corlàita, *Pittori e botteghe: status quaestionis*, in «*Mani di pittori*» 1995, pp. 292-299.

Schefold 1957 = K. Schefold, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin 1957.

Schmalz 1989 = B. Schmalz, *Andromeda - ein campanisches Wandbild*, in «*JdI*» 104, 1989, pp. 259-281.

Schmalz 1989a = B. Schmalz, *Theseus, der Sieger über den Minotauros*, in «*AA*» 104, 1989, pp. 71-79.

Simon 1991 = E. Simon, *Rappresentazioni mitologiche nella pittura pompeiana*, in *La pittura di Pompei* 1991, pp. 235-242.

«Storie da un'eruzione» 2003 = A. d'Ambrosio, P.G. Guzzo, M. Mastroroberto (a cura di), «Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano *Oplontis* (Catalogo della Mostra. Napoli, 20 marzo-31 agosto 2003)», Milano 2003.

Strazzullo 1981 = J.J. Winckelmann, *Le scoperte di Ercolano*, con nota introduttiva e appendice di F. Strazzullo, Napoli 1981.

Strocka 1996 = V.M. Strocka, *s.v. Stili*, in *EAA*, Suppl. II, IV, 1996, pp. 414-425.

Strocka 1997 = V.M. Strocka, *Mars und Venus in Bildprogrammen pompejanischer Häuser*, in «*I temi figurativi*» 1997, pp. 129-134.

«I temi figurativi» 1997 = D. Scagliarini Corlàita (a cura di), «*I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)* (Atti del Convegno. Bologna, 20-23 settembre 1995)», Bologna 1997.

Tran Tam Tinh 1974 = V. Tran Tam Tinh, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campaniae) du Musée du Louvre*, Paris 1974, pp. 51-61.

Tran Tam Tinh 1988 = V. Tran Tam Tinh, *La Casa dei Cervi a Herculaneum*, Roma 1988.

Tybout 2001 = R. Tybout, *Roman wall-painting and social significance*, in «*JRA*» 14, 2001, pp. 33-56.

Wallace-Hadrill 1994 = A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton 1994.

Wattel-de-Croizant 1995 = O. Wattel-de-Croizant,

Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (Ier-VIème siècles). Evolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain, Paris 1995.

Zanker 1991 = P. Zanker, *Immagini e valori collettivi*, in *Storia di Roma, 2. L'impero mediterraneo. II. I principi e il mondo*, Torino 1991, pp. 193-220.

Zanker 2002 = P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.

Zevi 1980 = F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in «*Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799* (Catalogo della Mostra, Napoli 1979-1980)», I-II, Firenze 1980, pp. 58-68.

Zevi 1981 = F. Zevi, *La storia degli scavi e della documentazione*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, Roma 1981, pp. 11-21.

Zevi 1988 = F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le Antichità*, in *Le Antichità di Ercolano*, Napoli 1988, pp. 9-38.