

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Archeologia

15
2007

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile

Sandro De Maria

Comitato Scientifico

Sandro De Maria
Raffaella Farioli Campanati
Richard Hodges
Sergio Pernigotti
Giuseppe Sassatelli
Stephan Steingraber

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, Viviana Sanzone

Traduzione degli abstracts

Marco Podini

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 978-88-7849-025-3

© 2007 Ante Quem soc. coop.

INDICE

<i>Prefazione</i> di Sandro De Maria	7
ARTICOLI	
Giorgio Affanni, Angelo Di Michele <i>Le fortificazioni orientali dell'acropoli di Tell Afis (Siria) dal Bronzo Antico al Ferro I</i>	9
Ivano Ansaloni, Aurora Pederzoli, Mirko Iotti, Luigi Del Villano <i>Identificazione zoologica della fenice rappresentata sulla facciata della caupona di Euxinus a Pompei</i>	23
<i>Appendice: le due fenici</i> di Daniela Scagliarini Corlàita	24
Julian Bogdani, Andrea Fiorini, Michele Silani, Massimo Zanfini <i>Esperienze di stereofotogrammetria archeologica</i>	27
Claudio Calastri <i>Acquedotti romani della Valle d'Oro (Cosa-Ansedonia, Gr)</i>	45
Alessandro Campedelli <i>Il Progetto Burnum (Croazia)</i>	57
Marialetizia Carra, Maria Cristina Beltrani <i>Ambiente e culture nel Neolitico della pianura mantovana. Studio paleocarpologico dell'area insediativa di Levata di Curtatone (Mn)</i>	79
Giovanni Colonna <i>Migranti italici e ornato femminile (a proposito di Perugia e dei Sarsinati qui Perusiae consederant)</i>	89
Ernesto De Carolis, Francesco Esposito, Diego Ferrara <i>Domus Sirici in Pompei (VII, 1, 25.47): appunti sulla tecnica di esecuzione degli apparati decorativi</i>	117
Pier Giovanni Guzzo <i>Archeologia e tutela</i>	143
Elena Maini, Lorena Giorgio, Susanna Guerrini, Pietro Baldassarri, Dario de Francesco, Francesco Cardinale, Massimo Vidale <i>Progetto Junk-Paccottiglia. Studio etnoarcheologico dei processi formativi potenziali di una superficie urbana contemporanea a frequentazione intensiva</i>	149
Luisa Mazzeo Saracino, Maria Carla Nannetti, Vanna Minguzzi, Elisa Zantedeschi (con un contributo di Flavia Rivalta e Giorgia Matteini) <i>Ceramiche di età romana a Faenza: nuovi dati archeologici e archeometrici sulla possibile produzione locale</i>	167

Lorenzo Quilici <i>Parchi archeologici e ambiente. Riflessioni in margine all'esperienza in atto alla Civita di Artena</i>	201
Enrico Ravaioli, Erika Vecchiotti <i>Il Progetto "Acquaviva Picena nella storia". Relazione preliminare delle campagne di scavi e ricerche 2005-2006</i>	209
Silvia Vinci <i>Alcune osservazioni sugli usi e i culti funerari nell'Egitto di età tardo-predinastica e protodinastica</i>	229

DOMUS SIRICI IN POMPEI (VII 1, 25.47): APPUNTI SULLA TECNICA DI ESECUZIONE DEGLI APPARATI DECORATIVI

Ernesto De Carolis, Francesco Esposito, Diego Ferrara

Io feci osservare al gran Solimena, onore del nostro secolo nella pittura, aveva avuto gli Antichi l'arte di adoperare il carminio nel fresco ...
De Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano*, 1748

The House of Sirico at Pompeii (VII, 1, 25.47), formed by two houses joined together by its last owner, was entirely unearthed in 1862 by Giuseppe Fiorelli; initial excavations were begun in 1852. At the moment of the eruption, on August 24, 79 AD, restoration of the wall paintings in Fourth Style were being carried out. In particular, the entire area accessible by the Via Stabiana was finished, while the sector overlooking Via del Lupanare was still being restored. Chemical tests of plaster and pigments, as well as direct examination of the painted surfaces, have provided new data with regard to the identification of wall painting techniques. In particular, new light has been shed on the knowledge of the "politiones" problem: the smoothing and polishing operation of the wall surface, favoured by the presence of marble powder and clay in some pigments. Chemical tests have established the presence of clay in the pigments used to paint the backgrounds in the exedra n. 10. Moreover, the identification of incisions for the setting of large backgrounds and repetitive and specular decorative motifs has been particularly significant. Finally, all collected data has permitted us to hypothesize the presence of a planned painting drawing project at the basis of the execution of the decorative compositions on the walls of the rooms.

Introduzione

Nella prima metà dell'800 gli scavi si concentrarono nel settore nord dell'abitato di Pompei in particolare lungo l'asse stradale Via della Fortuna-Via di Nola arrivando all'incrocio con via Stabia che si riportò alla luce sotto il regno di Ferdinando II di Borbone (1830-1859) in direzione sud fino all'incrocio con Via dell'Abbondanza¹.

Dopo la scoperta nel 1847 della Casa di M. Lucrezio o delle Sonatrici (IX 3, 5) venne riportata alla luce nel 1852, sul lato opposto della Via, un'altra abitazione al civico n. 57 (ora n. 25, *Insula* 1, *Regio* VII). Lo scavo, iniziato da Guglielmo Bechi e completato dopo la sua morte da Gaetano Genovese, permise di scoprire l'intera abitazione su Via Stabia e solo parzialmente un'altra casa con ingresso su Via del Lupanare (n. 47) dalla cui unione nasce il complesso denominato come Casa di Sirico (fig. 1).

Proprio sotto la direzione di Gaetano Genovese si inaugurò un nuovo sistema di scavo per strati orizzontali che permise la conservazione degli alzati delle murature e delle coperture delle abitazioni mentre precedentemente andavano perdute in quanto lo scavo procedendo con la rimozione in verticale dei materiali eruttivi ne causava spesso il crollo e la loro conseguente asportazione (Niccolini 1854-1896, *Strada Stabiana*. Casa numero 57, p. 5; «*BullArchNap*» 1853, pp. 140-142; Finati 1856, pp. 7-10). Grazie a questa innovativa metodologia di ricerca si riuscirono a recuperare alcuni architravi del primo peristilio (n. 31) e parte del tetto relativo al porticato del secondo peristilio (n. 19) pertinente all'abitazione con ingresso su Via del Lupanare.

Questa importante dimora prese inizialmente il nome di Casa dei Granduchi di Russia in seguito alla visita effettuata il 17 maggio, nell'area archeologica di Pompei, dei principi Francesco Paolo e Sebastiano Gabriele accompagnati da Ferdinando II che seguirono lo scavo di parte del peristilio (n. 31) durante il quale tornarono alla luce numerose suppellettili in uso

¹ In generale sulla storia degli scavi di Pompei: «*Homo faber*» 1999, pp. 23-30; Fiorelli 1999; «*Pompei. Scienza e società*» 2001.

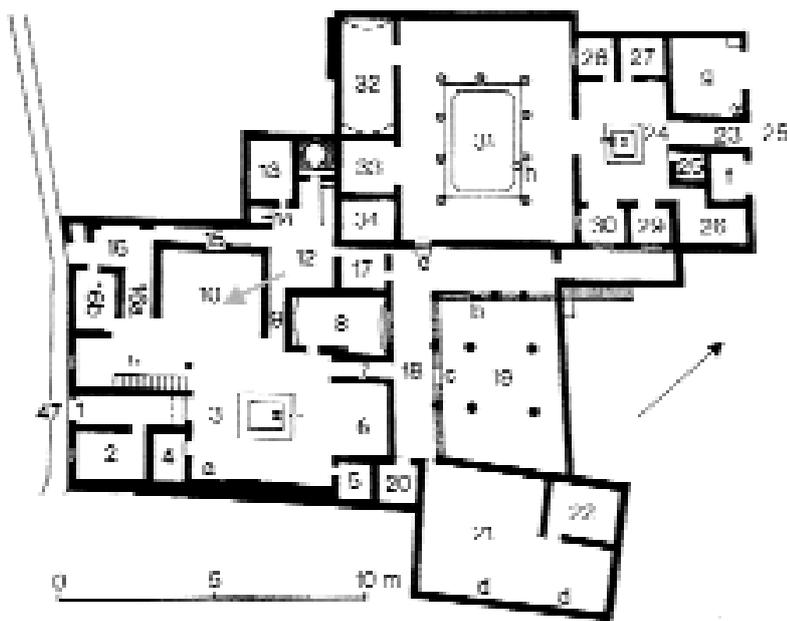


Fig. 1. Planimetria della Casa con duplice ingresso su Via Stabiana (n. 25) e su Via del Lupanare (n. 47).



Fig. 2. Atrio pertinente all'abitazione su Via Stabiana con l'apparato decorativo pittorico ancora in gran parte conservato (foto R. Rive, fine '800).

nell'abitazione, fra cui alcuni reperti in bronzo². Successivamente nel 1862 con Giuseppe Fiorelli si completò lo scavo dell'abitazione su Via del Lupanare nel quadro delle campagne di ricerca volte ad eliminare i settori della città

non riportati alla luce nel periodo borbonico all'interno delle aree scavate per permettere così una visione organica di quanto fino a quel momento era stato scoperto (Fiorelli 1862, pp. 2-24; Fiorelli 1873, pp. 10-13; Fiorelli 1875, pp. 168-170, 177-181).

La presenza di manifesti elettorali nell'area della città che esortavano a votare *Vedius Siricus* e *Vedius Nummianus*, di cui due erano dipinti vicino agli ingressi dell'abitazione, ed il rinvenimento il 13 febbraio 1862 nel tablino (n. 6) di un sigillo in bronzo con il nome *SIRICI* hanno permesso di identificare nel candidato al duovirato quinquennale *P. Vedius Siricus* l'ultimo proprietario del complesso edilizio (Della Corte 1965, pp. 9-11, 207 nn. 406-407; Castren 1975, p. 234, n. 433) formato da due abitazioni unificate probabilmente già in epoca tardo-repubblicana³. La scoperta inoltre di mobili e suppellettili domestiche oltre ad alcuni scheletri umani ci permette di affermare che la casa, pur essendo in corso nel settore su Via del Lupanare un esteso intervento di rifacimento delle decorazioni pittoriche, al momento dell'eruzione doveva essere abitata⁴.

Il settore su Via Stabia (fig. 2) presenta un atrio tuscanico di forma rettangolare su cui si aprono quattro cubicoli ed altri piccoli ambienti forse utilizzati come ripostigli. In due di questi cubicoli, il 24 marzo del 1852, vennero rinvenuti 5 scheletri (4 nel cubicolo 25 ed 1 nel cubicolo 26) in corrispondenza di un foro nella parete di divisione fra questi ambienti; un altro corpo, di cui si recuperò il solo teschio, tornò alla luce il 5 aprile in un ambiente non precisato di questo settore dell'abitazione. I dati riportati nelle relazioni ci permettono di inserire i

² Sullo scavo della Casa di Sirico: «BullArchNap» 1853, pp. 60-62, 71-75, 89-91, 140-142; «BullArchNap» 1856, pp. 169-170, 186-187; Niccolini 1854-1896, Strada Stabiana. Casa numero 57, pp. 1-6 e Casa di Sirico, pp. 1-6; Finati 1856, pp. 1-12; Pah 1862, pp. 521-543. Sul bronzetto raffigurante Eracle: Coralini 2001, pp. 198-199, P. 077.

³ Oltre ai testi già citati in nota 2 a e Fiorelli 1862, 1873, 1875, e per lo stato attuale dell'abitazione vedasi: *Pitture e mosaici 1990-1999*, VI, 1996, pp. 228-353.

⁴ Per l'elencazione dei reperti rinvenuti nell'abitazione, pur con alcune discordanze, vedasi: Niccolini 1854-1896, *op. cit.*; Finati 1856, p. 5; Pah 1862, pp. 521-543; Fiorelli 1862, pp. 2-24.

corpi nello strato depositato dai surges della seconda fase eruttiva che investirono Pompei all'alba del 25 agosto fornendoci così, in particolare per il gruppo di 5 individui, una drammatica testimonianza di quegli abitanti che in seguito alla continua caduta di pomici nella fase di fall-out erano rimasti bloccati all'interno degli ambienti dove avevano trovato rifugio⁵. Alle spalle dell'impluvio, arricchito da una fontana, è un *cartibulum* in marmo con sostegni laterali decorati da protomi di grifi alati con al centro cespi floreali (De Carolis 2007).

Sulla parete di fondo dell'atrio è un'ampia apertura che immette direttamente nel peristilio dove venne rinvenuta una cista in piombo (Adamo Muscettola 1982, pp. 701-752) e, sul fusto di due colonne, due borchie in bronzo decorate con una prora di nave⁶ utilizzate per legare le tende che pendevano dagli architravi del colonnato. Altri reperti vennero scoperti nel già ricordato scavo del peristilio alla presenza di Ferdinando II mentre negli altri ambienti di questo settore dell'abitazione le relazioni di scavo elencano uno scarso numero di oggetti⁷. Sul lato opposto all'ingresso del peristilio sono tre ambienti di rappresentanza mentre sul lato sud del porticato è un'altra apertura che permette l'accesso all'abitazione annessa, ad un livello inferiore rispetto alla prima, con ingresso al n. 47 di Via del Lupanare.

L'entrata di questa seconda dimora presentava una porta a due battenti, di cui si riuscì ad eseguire il calco al momento della scoperta, con sull'intelaiatura, delimitante i quattro pannelli, più file di borchie in bronzo fissate al legno (De Carolis 2007). L'abitazione è caratterizzata da un atrio tuscanico con una disposizione asimmetrica degli ambienti di questo

settore in quanto la presenza delle Terme Stabiane, confinanti sul lato sud, impedì l'allargamento degli spazi in questa direzione. Nell'angolo S-O dell'atrio negli scavi del Fiorelli venne rinvenuto un mobile con due mensole, di cui sono ancora visibili sulla parete i fori circolari per i sostegni, che conteneva numerosa suppellettile domestica (Fiorelli 1862, pp. 7-8). L'impluvio, come nella abitazione su Via Stabia, presenta alle spalle un *cartibulum* con pilastro centrale⁸.

Come di consueto sulla parete di fondo dell'atrio è il tablino (n. 6) al cui interno si rinvenne un anello in oro con corniola raffigurante un volto umano di profilo che la letteratura ottocentesca identificò con il ritratto del proprietario (Niccolini 1854-1896, Casa di Sirico, tav. 2; Breglia 1941, p. 66, n. 513, MANN 25224). Sul lato nord dell'atrio si aprono due importanti ambienti di rappresentanza (fig. 3), separati da un corridoio, costituiti dall'edera (n. 10), di cui si rinvenne la porta lignea ripiegabile su più battenti con cardini di bronzo, e



Fig. 3. L'edera n. 10 fotografata negli anni immediatamente successivi allo scavo (foto G. Sommer, fine '800).

⁵ Finati 1856, pp. 3-4; De Carolis, Patricelli, Ciarallo 2000, p. 105, nn. 151-152.

⁶ Per altri reperti di questo tipo vedasi: «Riscoprire Pompei» 1993, p. 206, nn. 91-94; De Carolis 2007.

⁷ È molto probabile che, secondo una prassi spesso ricordata nella letteratura ottocentesca, i reperti più interessanti rinvenuti nei giorni precenti furono radunati nel peristilio e ricoperti di nuovo di pomici per farli "scoprire" alla presenza degli illustri ospiti in visita.

⁸ Secondo uno schema usuale per le abitazioni del I secolo d.C. ambedue gli impluvi con i relativi arredi, databili nel loro ultimo rifacimento all'epoca augustea, sono chiaramente caratterizzati dal desiderio di far focalizzare l'occhio dell'ospite sul loro aspetto scenografico grazie all'inserimento di statue e getti di fontana oltre alla presenza del *cartibulum* alle spalle della vasca, offuscando così il suo principale ruolo di raccolte delle acque meteoriche per le varie esigenze domestiche (De Carolis 2007).

da un triclinio (n. 8) dotato di un'ampia finestra aperta sul porticato del peristilio (Fiorelli 1873, p. 11). Su parte del quartiere dell'atrio insisteva un piano superiore con accesso mediante una scala lignea da un ampio ambiente rettangolare con finestra sulla via (n. 11). L'area dei servizi, con ingresso indipendente dal n. 46, è anche accessibile dall'atrio mediante il corridoio che separa l'essedra dal triclinio. Un altro corridoio a lato del tablino immette poi in un peristilio incompleto con due porticati, le cui colonne sono collegate da un basso pluteo, che, come sopra accennato, è il punto di raccordo con l'abitazione con ingresso su Via Stabia.

L'abitazione al momento dell'eruzione del 24 agosto del 79 d.C. era in corso di restauro; in particolare si stava eseguendo la decorazione pittorica di gran parte degli ambienti del settore su via del Lupanare mentre quello con ingresso su via Stabia era stato completato. Sfortunatamente le pitture eseguite in questa parte del complesso abitativo sono andate perdute⁹ salvo qualche labile traccia ma grazie alle descrizioni degli ambienti pubblicate negli anni successivi allo scavo, ad alcuni acquerelli che riproducono quadri, figure mitologiche e il peristilio (n. 31) al momento della scoperta, oltre ad alcune fotografie eseguite alcuni decenni dopo, alla fine dell'800, possiamo attribuire la decorazione al Quarto Stile.

La decorazione pittorica dell'abitazione su Via del Lupanare era stata invece solo in parte completata presentando infatti l'arriccio ed uno strato di intonaco di preparazione il corridoio di accesso, l'atrio e il tablino, stesi sulla muratura dopo aver abbattuto la decorazione precedente. Si stava invece ricoprendo la decorazione in Secondo Stile¹⁰ del porticato del peristilio (n.

19) come si evince da un tratto della parete ovest dove l'affresco, picchiettato, risulta coperto da un nuovo strato di intonaco di preparazione ora in parte caduto (fig. 4).



Fig. 4. Peristilio n. 19. Decorazione pittorica di Primo Stile picchiettata per fare aderire un successivo strato di intonaco di preparazione.

In questo settore, oltre ad alcuni *cubicula* ed al triclinio (n. 8)¹¹, era stata terminata la decorazione pittorica dell'essedra n. 10 che costituisce uno dei più importanti esempi di Quarto Stile rinvenuti in area vesuviana in gran parte conservato per tutta l'altezza dell'ambiente. La zona mediana è caratterizzata da tre grandi pannelli rettangolari separati da complessi scorci architettonici. Il pannello centrale di ciascuna parete presenta un quadro mitologico¹² con nel lato nord la raffigurazione di "Eracle ebbro presso Onfale"¹³, nel lato est "Teti nell'officina

⁹ Dall'essedra n. 33 venne staccato negli anni successivi allo scavo un quadretto raffigurante "Alcmeone ed Erifile" (MANN inv. n. 8994). Per la descrizione delle decorazioni pittoriche vedasi i testi citati alla nota 2, Fiorelli 1862, 1873 e 1875.

¹⁰ Della decorazione in Secondo Stile del peristilio, particolarmente interessante per un fregio con armi gladiatorie, abbiamo una descrizione in Fiorelli 1862, pp. 21-22 e Finati 1856, p. 7 oltre ad alcuni acquerelli eseguiti da Michele Mastracchio (*Pitture e mosaici* 1990-1999, VI, 1996, pp. 304-305, fig. 141 a-c).

¹¹ La decorazione pittorica del triclinio è andata perduta ad eccezione di un quadretto raffigurante "Enea ferito" (MANN inv. n. 9009), staccato dopo il rinvenimento, e posizionato originariamente in un pannello della zona mediana della parete nord come possiamo vedere in un acquerello che ne riproduce la raffinata decorazione pittorica in Quarto Stile (*Pitture e mosaici* 1990-1999, VI, 1996, p. 240, fig. 25).

¹² Il Richardson in un recente studio sull'identificazione dei Pittori in area vesuviana, basato sui criteri morelliani, (Richardson 2000, pp. 158-165) precisa che l'attribuzione al Pittore di Meleagro dei quadri dell'essedra 10, da lui precedentemente proposta, non è più sostenibile. Il Raghianti, nel suo controverso saggio sulla pittura vesuviana, proponeva per il solo quadro di Eracle ed Onfale l'attribuzione al Maestro Aulico/degli Scorci (Raghianti 1963, pp. 64, 66).

¹³ Altre due analoghe composizioni, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN s.n.i. e inv. 9000), sono state rinvenute a Pompei nella Casa del Forno di Ferro (VI 13, 6) e in un'abitazione deno-

di Efesto¹⁴ e nel lato ovest “Poseidone ed Apollo che assistono alla costruzione delle mura di Troia”. Quest’ultimo quadro, di cui non esistono altri esempi nella pittura vesuviana, presenta in primo piano le immobili figure di Poseidone ed Apollo con i loro usuali attributi che inquadrano il brano centrale della composizione raffigurante, in secondo piano, una realistica scena di cantiere con una “capra” per sollevare i blocchi di pietra e diversi operai intenti alla loro lavorazione con scalpelli, all’accostamento nei filari mediante leve e ad impastare la calce in una larga vasca mentre nel registro superiore sono i buoi che trasportano i blocchi dalla cava¹⁵. Al centro dei pannelli laterali di ciascuna parete si trovano le raffigurazioni delle Muse collocate su piccole mensole per dare l’impressione che si tratti di statue. I complessi scorci architettonici di separazione dei pannelli raffigurano in primo piano una *tholos* con vicino figure mitologiche ed alle spalle un’edicola presentante sul soffitto centauri e fiere mentre sullo sfondo si intravede un porticato con doppio ordine di colonne.

Come elemento di separazione tra la zona mediana e la superiore è stato inserito un raffinato fregio a fondo nero con girali di acanto al cui interno sono raffigurazioni alternate di amorini, animali e corolle floreali. Al centro del complesso fregio, in ciascuna parete, è un cespo dal quale emerge una figura alata. Analoghi

minata Scavo del Principe di Montenegro (VII 16, *Ins. Occ.* 10). Recentemente è stata avanzata l’ipotesi di identificare il personaggio femminile raffigurato sempre sulla sinistra della composizione con Afrodite e non con Onfale (Coralini 2001, pp. 99-102, 190-191 P. 067, 197-198 P. 076, 206-207 P. 090).

¹⁴ Lo stesso schema compositivo del quadro presente nella Casa di Sirico, caratterizzato da Efesto in piedi sulla sinistra che mostra lo scudo di Achille poggiato su un’incudine a Teti seduta sulla destra, lo ritroviamo a Pompei nella Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38) e nella Casa di Achille (IX 5, 1-3) mentre di un terzo quadro, ora scomparso, nella Casa di *M. Epidius Sabinus* (IX 1, 22.29) abbiamo solo la descrizione di Helbig (*Pitture e mosaici* 1990-1999, V, 1994, p. 786, n. 131; IX, 1999, pp. 394-395, nn. 52-53; VIII, 1998, p. 983, n. 48). La stretta somiglianza compositiva ribadisce la presenza di repertori riproducenti quadri di epoca greca che venivano utilizzati dalle botteghe pittoriche. Per l’analisi completa dell’iconografia di questo soggetto vedasi: Gury 1986, pp. 427-489.

¹⁵ Sulle scene di cantiere: Adam, Varene 1980, pp. 213-238.

motivi a girali compaiono nel porticato del Tempio di Iside, caratterizzato però da pigmei ed animali tipici dell’Egitto, nell’atrio della Casa del Poeta Tragico (VI 8, 3.5) ora perduto ma noto da un acquerello della fine dell’800, nel cubicolo i della Casa I 3, 25 e, in una versione molto semplificata per l’assenza delle figure all’interno dei tralci, nell’atrio della Casa degli Amanti (I 10, 11) e nel triclinio 20 della Casa del Bracciale d’Oro (VI 17, *Ins. Occ.* 42). La stretta somiglianza sia compositiva che per la combinazione dei colori (verde-azzurro dei tralci su fondo nero) riscontrata nei due fregi della Casa di Sirico e del Tempio di Iside ha fatto avanzare l’ipotesi che ad eseguirli sia stata un’unica bottega pittorica denominata dei “*Vetti*” su richiesta di esigenti committenti¹⁶.

Allo stesso ambito si potrebbe riferire anche il fregio della Casa I, 3, 25 (Pappalardo 1987, pp. 38-50) che seppur alleggerito e con una gamma minore di colori presenta analoghe caratteristiche compositive e ampliando questa ipotesi non è da escludere che anche gli altri tre esempi di fregi noti siano riconducibili ad un unico modello usato diversamente dalla bottega pittorica secondo le possibilità economiche del committente e la funzione dell’ambiente dove doveva essere inserito. La zona superiore presenta in posizione centrale un pannello contenente una statua (Ares nella parete nord) a forma di edicola con ai lati due larghe tende bianche decorate da animali marini che coprono parzialmente un porticato in secondo piano; alle due estremità della zona superiore sono infine due edicole con porta dischiusa. La decorazione delle pareti termina all’attacco del soffitto mediante una cornice in stucco a loti e palmette alternate. L’*esedra* oltre ad essere un raffinato ambiente di rappresentanza si identifica anche come spazio destinato al convivio sia per il quadro con “*Eracle ebbro presso Onfale*”, dove in secondo piano è raffigurato lo stesso Dioniso con il suo *tiaso* di *menadi* e *satiri*, che per la presenza nel pavimento del riquadro centrale in *opus sectile* che definisce il posto riservato al tavolo intorno al quale venivano collocati i letti

¹⁶ *Alla ricerca di Iside* 1992, p. 36, nota 65; Sampaolo 1995, pp. 200-213; Esposito 2001, pp. 36-37. Cfr. per il motivo decorativo: Perrin 1985 in particolare pp. 209 e ss.

tricliniari disposti a ferro di cavallo. Il programma decorativo pittorico dell'intero ambiente, attraverso la scelta in particolare dei soggetti dei quadri da far riprodurre sulle pareti al *pictor imaginarius*, sembrerebbe rivelare inoltre il desiderio del committente di mostrare agli ospiti oltre alle sue conoscenze letterarie anche il ruolo rivestito nella società. L'episodio dell'ebbrezza di Eracle presso Onfale viene infatti riportato dagli scrittori classici come dimostrazione della facilità con cui un uomo forte può lasciarsi asservire dalle abili arti di seduzione di una donna, specie se ambiziosa, e diventa quindi nel nostro caso anche un ammonimento agli invitati di un convivio a non lasciarsi abbandonare ai piaceri del vino e del corteggiamento fino al punto di perdere ogni capacità di giudizio. Gli altri due quadri sono invece chiaramente legati al ciclo iliaco, spesso raffigurato nella pittura parietale vesuviana, e confermano il forte gradimento dell'epopea omerica presso la società dell'epoca.

È interessante sottolineare al riguardo che ambedue i quadri hanno come soggetto due attività lavorative: la forgiatura delle armi di Achille nell'officina di Efesto e la costruzione delle mura di Troia al cospetto di Poseidone ed Apollo (Coralini 2001, pp. 133-134). Pur con tutte le cautele si potrebbe avanzare l'ipotesi che la scelta di questi due particolari soggetti (forgiatura metalli ed attività edile) potrebbe essere legata alla volontà del committente di far riferimento e nobilitare, mediante l'accostamento al mito, le sue attività imprenditoriali nella società pompeiana.

Avremo quindi, in questo caso, uno stretto legame tra programma decorativo ed attività economiche ulteriormente ribadita, se vogliamo accettare questa interpretazione, nella famosa iscrizione realizzata in tessere bianche tra la soglia del vestibolo e l'atrio: *SALVE LUCRU* (sia benvenuto il guadagno!).

Un'ultima annotazione che possiamo fare sul quadro con Poseidone ed Apollo è che mentre il soggetto principale, centrato sulla contrapposizione delle figure delle due divinità in primo piano e con un accurato uso del chiaroscuro presenta tutte le caratteristiche della pittura ellenistica il brano con la scena di cantiere si inserisce perfettamente nel filone della pittura popolare sia per il limitato uso del colore, un

uniforme fondo bianco su cui spiccano gli incarnati degli operai, che per il suo realismo con un susseguirsi di scene a narrazione continua su due registri a partire dall'estrazione dei blocchi dalla cava, al loro trasporto fino alla messa in opera¹⁷. Non possiamo escludere pertanto che si possa trattare di un inserimento, estraneo alla composizione originale, espressamente voluto dal committente, per le ragioni sopra esposte, ed eseguito dal *pictor* secondo i canoni della pittura popolare come possiamo vedere in numerose altre scene rinvenute in area vesuviana che riproducono in particolare episodi di vita reale e rappresentazioni di arti e mestieri.

L'organizzazione delle botteghe

Sull'organizzazione delle botteghe pittoriche nel I secolo d.C. e sul ruolo rivestito dal *pictor imaginarius*¹⁸ nei confronti del committente sono state avanzate diverse ipotesi. Le opinioni oscillano tra il sostenere la presenza di maestranze stabili o del tutto improvvisate, con l'aggregazione in questo caso delle unità lavorative a seconda del tipo e dell'estensione dell'intervento, negando così di fatto l'esistenza stessa delle botteghe pittoriche.

Per quanto riguarda il *pictor imaginarius* è stato ipotizzato un rapporto diretto con il committente nel coordinare ed eseguire, insieme

¹⁷ Una motivazione ben precisa, anche se per noi ignota, doveva essere alla base della commissione per l'altra famosa scena di cantiere presente nella pittura vesuviana e rinvenuta nella Villa di San Marco a Stabia (SAP inv. 2532). In questo caso la composizione, che si allontana dall'essenziale cromatismo tipico della pittura popolare romana, è molto più complessa presentando una serie di scene fra loro collegate a narrazione continua che dovevano avere un importante significato, forse celebrativo di un avvenimento, legato alla costruzione di un edificio. La sua importanza per il committente viene anche sottolineata dal posizionamento nel pannello centrale della zona mediana della parete sud affrescata in Quarto Stile del *caldarium* della Villa di San Marco (Adam, Varenne 1980, pp. 213-238; Miniero 1989, pp. 61-64).

¹⁸ Il termine *pictor imaginarius* appare la prima volta nell'*Edictum de pretiis* di Diocleziano ma concordemente viene utilizzato anche per la precedente epoca romana per indicare l'autore di composizioni figurative e in senso più ampio come il responsabile di una bottega pittorica.

alle sue maestranze, un intero programma pittorico o, al contrario, indiretto essendo considerato una figura subordinata, seppur altamente qualificata, rispetto alla presenza di un appaltatore dei lavori che gestisce tutti gli interventi compresi quelli di decorazione parietale¹⁹.

In relazione al concetto di “bottega” sembra molto più plausibile l’esistenza di maestranze stabili proprio per la complessità tecnica e compositiva delle decorazioni pittoriche da eseguire in una abitazione che presuppongono una organizzazione del lavoro basata sulla specializzazione delle unità lavorative necessariamente coordinate da una figura centrale. Seguendo questa ipotesi dovevano esistere nelle città romane diverse botteghe pittoriche di vario livello formate da uomini liberi, non escluso appartenenti ad una stessa famiglia, e da schiavi sotto la guida di un *pictor* che identifichiamo con l’*imaginarius*, proprio per le sue capacità, al quale spetterebbe il titolo, ricordato in un’epigrafe di Roma databile alla metà del II secolo d. C., di *pictor et praepositus pictorum* (Giuliano 1953, pp. 263-270, n. 2; Blanc 1983, p. 876, nota 89; Peters, Moorman 1995, pp. 174-175, interventi di A. Varone e S. De Maria). La suddivisione del lavoro tra diverse professionalità è confermata anche da un passo di Tertulliano (155-220 d.C. ca.), nel *De Idololatria* (8), che enumera tra i vari compiti assegnati all’*albarius tector* quello di stendere gli intonaci (*tectoria inducere*) e di eseguire la decorazione delle pareti (*multa alia ornamenta praeter simulacra parietibus*), mentre i quadri e la progettazione della decorazione erano compito del *pictor imaginarius* (Blanc 1983, p. 866; Mora, Philippot 1999, p. 120, nota 61). Al riconoscimento di un differente *status* professionale corrispondeva anche una diversa gratificazione economica come viene riportato nell’*Edictum de pretiis*, emanato da Diocleziano (294-301 d.C.) nell’indicare “lo stipendio” giornaliero degli artigiani: muratore 50 denari, mosaicista 60 denari, *pictor parietarius* 75 denari, *pictor imaginarius* 150 denari (Becatti 1951, pp. 31-41, in particolare p. 38).

¹⁹ Ling 1991, pp. 212-220; Peters, Moorman 1995, pp. 174-175; Pappalardo 1995, pp. 176-191; Scagliarini Corlaita 1995, pp. 291-298; Esposito 2001, pp. 53-55.

Queste testimonianze, pur essendo relative ad epoche posteriori, forniscono tuttavia degli elementi rilevanti per tentare di comprendere l’organizzazione delle botteghe confermandoci l’esistenza nel II e III secolo d.C. di una struttura gerarchica e differenti specializzazioni che non possono essere considerate estranee al mondo lavorativo del I secolo d.C. Riteniamo pertanto che la bottega pittorica svolgeva il proprio incarico sotto la guida diretta del *pictor imaginarius* che, oltre ad eseguire in prima persona gli interventi più complessi come i quadri figurativi, coordinava tutte le maestranze e professionalità necessarie per realizzare il programma decorativo pittorico precedentemente scelto dal committente.

Per quanto riguarda la presenza dell’appaltatore riteniamo invece che il committente, nel caso di interventi estesi con più tipi di lavorazioni relativi anche alla struttura dell’edificio, non necessariamente doveva affidare un unico incarico bensì poteva rivolgersi a diverse “professionalità”, ciascuna per il proprio settore, che pertanto operavano in connessione fra loro, con tempistiche diverse, ma ciascuna intrattenendo un rapporto diretto con il committente²⁰. È indubbio che la quasi totalità delle pitture murali venivano eseguite da botteghe locali che potendo operare direttamente nell’abitato avevano dei prezzi più contenuti per svolgere il proprio lavoro e soddisfare così le varie fasce della popolazione. Non è escluso tuttavia che

²⁰ Giuridicamente nella prima età imperiale il contratto tra un committente (*locator*) ed un contraente (*conductor/redemptor*) viene definito come “*locatio operis faciendi*”. In particolare in questo tipo di contratto, essenzialmente utilizzato per l’artigianato e le libere professioni, veniva stabilita in anticipo una retribuzione (*merces*) che veniva pagata in un’unica somma alla fine dei lavori o in stati di avanzamento oltre a prevedere sanzioni nei confronti del contraente se il lavoro non veniva consegnato secondo i tempi previsti (De Robertis 1979, pp. 76-81; Blanc 1983, pp. 886-888; Ling 1991, p. 217). Dobbiamo considerare inoltre che tutti i materiali necessari per eseguire una decorazione pittorica erano forniti dal *conductor/redemptor* ad eccezione dei colori “floridi”, particolarmente costosi, che venivano acquistati dal *locator* come testimoniano Plinio il Vecchio e Vitruvio: “*Sono floridi e il committente li somministra a sue spese all’artista*” (XXXV 30); «*a causa del loro prezzo elevato nei contratti si dispone con una clausola che essi siano a carico del committente e non dell’imprenditore*» (VII 5, 8).

nel caso di particolari decorazioni o potendo il committente investire una considerevole somma per rinnovare la propria abitazione si poteva rivolgere a botteghe di altre città, anche di Roma, come è stato ipotizzato per la presenza in area vesuviana dei pittori che avevano lavorato alla Villa della Farnesina ed alla Casa di Livia sul Palatino (Bragantini, Devos 1982, pp. 50-60). Del resto la presenza di pittori in altre città della Campania è documentata da due epigrafi, rinvenute a Sorrento e Pozzuoli, che, seppur di incerta datazione, attestano comunque l'esistenza di questa professionalità anche al di fuori di Pompei: *Euticus aug ser pictor[vix]i[t] annos / xxxv; Dis Manibus L Calpurnio Festo pictori vixit an xxi* (CIL X nn. 1950, 702).

La decorazione delle superfici murali, essendo del tutto improbabile una sua occasionalità, veniva eseguita secondo un preciso programma alla cui base sono le indicazioni del committente che sceglieva in particolare i soggetti iconografici dei quadri, da inserire nelle partizioni architettoniche e/o decorative della parete secondo una logica legata all'utilizzazione dell'ambiente o ai gusti personali o ancora alle esigenze legate al suo rango. Pertanto al committente, quando si rivolgeva ad una bottega pittorica, venivano mostrati una serie di soggetti figurativi che dopo essere stati scelti venivano combinati con l'apporto creativo del *pictor* insieme a tutti gli altri motivi decorativi di contorno per armonizzare il programma di ogni singolo ambiente della sua casa.

La bottega doveva essere in possesso di riproduzioni (Borda 1958, p. 394; Ling 1991, pp. 217-220), complete o parziali, di famosi quadri della pittura greca, in particolare di epoca ellenistica, da proporre al committente e che, dopo essere state scelte, venivano portate nell'abitazione per servire da guida alla loro realizzazione sulle pareti, in particolare al centro dei pannelli della zona mediana, oppure, se le composizioni richieste erano particolarmente impegnative per la loro complessità, il *pictor* le eseguiva nella bottega (Maiuri 1940, pp. 138-160; Barbet, Allag 1972, pp. 980-983) per inserirle in un secondo momento nella decorazione parietale. Sempre riprodotte, forse suddivise in categorie di soggetti per facilitare le combinazioni, dovevano essere poi altri elementi secondari della decorazione quali i piccoli quadretti con nature

morte, le figure isolate o i motivi ripetitivi come i bordi di "tappeto".

Le botteghe, a seconda della loro importanza, pertanto dovevano disporre di una serie di repertori figurativi, acquistati o derivanti da una visione diretta di opere pittoriche di epoche precedenti, disegnati in formato ridotto su fogli di papiro o di pergamena che utilizzavano per soddisfare la loro clientela. La grande quantità di varianti di una stessa composizione può essere stata determinata dalle condizioni del disegno in possesso della bottega, dalla cura del *pictor* di modificare alcuni particolari secondari per non fornire alla committenza due quadri del tutto eguali fra loro od ancora dalla necessità di differenziare le composizioni, semplificando o aggiungendo maggiori particolari con un cromatismo più vario e accurato, in relazione alla retribuzione pattuita nel contratto precedentemente stipulato con il *locator*. Non è escluso che le continue modifiche, associate anche ad un progressivo danneggiamento dei repertori originali abbia infine determinato la nascita di nuovi modelli (Varone 1995, pp. 149-152).

Al riguardo ci sembra sostenibile che l'allontanamento, per successive modifiche, dal modello originario, anche in alcuni casi con la trasformazione del soggetto iconografico, possa conferire a queste composizioni l'aspetto di creazioni originali facendo rivestire così al *pictor* un ruolo superiore a quello di semplice "copista" seppur altamente specializzato²¹.

²¹ Senza voler allacciarsi alla discussa posizione del Raghianti (Raghianti 1963) sull'originalità artistica dei "Maestri" in area vesuviana ci sembra tuttavia che ridurre il ruolo del *pictor imaginarius* a quello di semplice copista o considerare le eventuali trasformazioni della sintassi compositiva originale causate solo da un'inesatta interpretazione o ancora per diversificare il prodotto da offrire al committente sia piuttosto riduttivo e meriterebbe un maggiore approfondimento con l'obiettivo di identificare e valutare, nell'analisi delle diverse copie di un'unica composizione, l'eventuale apporto creativo del *pictor*. Un altro rilevante problema è costituito dall'individuazione delle "mani" dei pittori *imaginarii* operanti in area vesuviana nel I secolo d.C. attraverso l'analisi ed il confronto dei quadri eseguiti nelle varie abitazioni. Concordemente per ottenere questa identificazione viene applicato il metodo sviluppato dallo storico dell'arte Giovanni Morelli (1816-1891) basato sul presupposto che l'artista nel riprodurre o adattare un prototipo esegue nello stesso modo i dettagli di una figura quali mani, occhi, orecchi e panneggi (Morelli

La tecnica

Nell'ambito della progettazione relativa al restauro degli apparati decorativi pittorici e pavimentali conservati nella Casa di Sirico sono state eseguite una serie di indagini diagnostiche conoscitive²², in particolare nell'esda n. 10, per individuare la composizione degli strati di intonaco di preparazione e dei pigmenti utilizzati, oltre ad effettuare accurate osservazioni delle superfici pittoriche con l'ausilio di luce radente, finalizzate al riconoscimento della tecnica di esecuzione delle decorazioni parietali.

Gli elementi scaturiti da queste nuove indagini, confrontati con altri dati in nostro possesso²³ fra cui quelli emersi recentemente nella Casa dei Pittori al Lavoro (Varone, Bearat 1997, pp. 199-214) (IX 12) su Via dell'Abbondanza, dove al momento dell'eruzione una bottega pittorica stava eseguendo la decorazione delle pareti in Quarto Stile, hanno permesso di portare un nuovo contributo conoscitivo sulla tecnica di esecuzione dei dipinti murali in area vesuviana.

Dobbiamo premettere che nella Casa di Sirico, come in numerose altre abitazioni pompeiane, erano in corso estesi interventi di rifacimento dei dipinti parietali forse commissionati per riparare alcuni danni causati all'edificio dalle frequenti scosse sismiche che investirono l'area vesuviana nei mesi precedenti l'eruzione, dopo i forti terremoti del 62 e 64 d.C. («Archäologie und seismologie» 1995; De Carolis, Patricelli 2003, pp. 71-76), oppure più semplicemente per rinnovare in Quarto Stile la decorazione pittorica.

1991). La ricerca di questi "motivi-firma" ha permesso di identificare diversi pittori operanti a Pompei ed estendendo questa analisi anche agli schemi compositivi parietali ed ai motivi ripetitivi sono stati isolati i programmi decorativi pittorici di alcune abitazioni attribuendoli a singole botteghe.

²² Le indagini diagnostiche sono state realizzate dal laboratorio Emmebici di Roma.

²³ Vedasi in particolare: Barbet, Allag 1972, pp.935-1069; «Romana Pictura» 1998, pp. 103-111. Ulteriori recenti analisi diagnostiche sono state eseguite con il coordinamento dell'Arch. Paola Rispoli a Pompei in relazione al progetto di restauro architettonico e degli apparati decorativi della Casa di M. Lucrezio Frontone, Caserma dei Gladiatori su via Nola, Casa dei Quadretti Teatrali e Casa del Moralista.

Questa particolare situazione ha permesso di portare alla luce in diverse abitazioni le decorazioni parietali pittoriche non terminate e bloccate in vari stadi di lavorazione, oltre ad attrezzi e materiali²⁴ utilizzati dalle maestranze, impegnate nella decorazione delle *domus*, permettendo così di acquisire importanti elementi conoscitivi da comparare con quanto riportato dalle fonti classiche, in particolare Vitruvio e Plinio il Vecchio (Vitruvio, *De Architectura* VII; Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.* XXXIII, XXXV, XXXVI), relativamente alla tecnica di esecuzione delle decorazioni pittoriche. Come dimostra il recente rinvenimento della Casa dei Pittori al Lavoro le maestranze della bottega incaricata portavano e depositavano in loco tutti i materiali necessari per adempiere al loro incarico in contenitori separati per poi prepararli secondo un programma di lavoro precedentemente stabilito. A seconda dei quantitativi necessari si utilizzavano contenitori di diverse dimensioni come le anfore per la calce e gli inerti o le coppette in terracotta per i pigmenti puri che poi venivano sciolti in altri analoghi contenitori. Il lavoro come si è evidenziato nella Casa dei Pittori al Lavoro, nella Casa di Sirico ed in altre abitazioni pompeiane avveniva contemporaneamente in più ambienti con l'impiego di maestranze di diversa professionalità: dai semplici manovali addetti a stendere l'arriccio e gli strati dell'intonaco di preparazione fino ai pittori ai quali era riservata la decorazione parietale.

Nella Casa di Sirico, nel settore con ingresso su via del Lupanare, era stata terminata la decorazione dell'esda e di alcuni piccoli ambienti secondari, mentre nel vestibolo, nell'atrio e nel tablino i lavori della bottega erano giunti al livello di stesura sul supporto murario degli intonaci di preparazione, su cui sarebbe stato steso lo strato di intonachino (fig. 5).

Nella trattativa dell'epoca alla base dell'esecuzione di un lavoro era il concetto di *firmitas*, stabilità e durata dell'opera, come risultato di una conoscenza approfondita dei materiali e

²⁴ Varone, Bearat 1995, in particolare pp. 199-206; per attrezzi utilizzati dai pittori e rinvenuti in altri siti romani vedasi: Squarciapino 1942, p. 33; Borda 1958, pp. 383-385; Ling 1991, pp. 200, 210-211, figg. 218, 230-231.



Fig. 5. Fauces civico n. 47. Arriccio con tracce di spatolate e stesura dell'intonaco di preparazione.

del loro comportamento nonché della accuratezza dell'esecuzione fino alle sottili operazioni di finitura. Vitruvio descrive infatti con precisione e minuzia tutti i passaggi dell'esecuzione del dipinto murale a partire dalla preparazione del muro con la conoscenza precisa, fondata in particolare sulla trasmissione di informazioni empiriche, delle diverse caratteristiche merceologiche delle pietre, delle loro proprietà meccaniche e della capacità di resistere alle condizioni atmosferiche: «Queste pietre hanno caratteristiche svariatissime e opposte ... Tutte queste pietre che sono molli (cioè i tufi), presentano il vantaggio, che quando dalla cava vengono estratti i blocchi, si aggiustano facilmente in opera, e se si trovano in luogo esposto sostengono bene il carico; se in luoghi aperti e senza riparo, congestionati dal gelo e dalla brina, diventano friabili e si dissolvono ...; I travertini, invece, e le pietre considerate simili, resistono bene al carico ed alle ingiurie atmosferiche, son deboli invece al fuoco che anche al primo contatto le sporca e le sbriciola» (VII 1-2)²⁵.

In particolare nell'edra 10 la struttura muraria in *opus incertum* è stata realizzata con blocchi di calcare del Sarno e pietre laviche vesuviane legati con una malta molto resistente (campione 009²⁶) di colore bruno chiaro, costi-

tuita da una matrice di tipo carbonatico e da inerti di colore nero, bruno e aranciato riferibili ad associazioni mineralogiche provenienti da rocce vulcaniche come la pozzolana²⁷ di granulometria variabile da medio a fine nel rapporto di circa 1:4²⁸.

La decorazione degli ambienti della Casa di Sirico venne eseguita seguendo un *modus operandi* consolidato e codificato nel trattato vitruviano. Il supporto murario è stato infatti "preparato" pareggiando le asperità causate dalla irregolarità dimensionale dei blocchi: dopo aver abbondantemente bagnato il muro, i *tectorii* hanno steso un primo strato di intonaco, paragonabile all'arriccio rinascimentale (Mora, Philippot 1999, p. 111) (campioni 001 e 014²⁹), composto da calce e

allo scopo di eliminare l'umidità della malta. Il campione è stato poi attaccato con HCl e sulla base della massa di CO₂ liberata è stata calcolata la massa di carbonato di calcio presente. È stata poi determinata la massa dell'inerte residuo e la massa totale di calcio presente nel campione.

Massa di carbonato di calcio	0,1355 g	16,48619 %
Massa dell'inerte	0,6030 g	73,36658 %

Rapporto di carbonatazione 73,34 %.

- ²⁷ Dalla morfologia e dal colore tipico, è possibile riconoscere il cosiddetto *pulvis puteolanus* proveniente dalla zona dei Campi Flegrei. Infatti la colorazione varia dal bruno al grigio chiaro in quanto meno ricca di ossidi di ferro e differente dalla pozzolana laziale che è caratterizzata da una colorazione rosso-violacea. Con il termine pozzolana si indica una roccia di origine vulcanica costituita da un tufo poco coerente di grana fine originato da lapilli eruttati durante la fase esplosiva. La sua composizione le consente di reagire con la calce idrata in tempi brevi e di indurire anche in luoghi umidi.
- ²⁸ Questo rapporto tra inerte e legante che ritroviamo nell'edra 10 è tipico di una malta idraulica composta. È noto che fin dall'antichità erano conosciuti agglomerati di diverse sostanze poveri di calce. Tali aggregati, costituiti principalmente da pozzolana, avendo la capacità di rapprendersi e indurirsi in presenza di umidità sono stati spesso utilizzati nelle murature di grande spessore formate da nuclei di pietre o frammenti laterizi. In questi casi la malta si presenta di consistenza magra con una proporzione tra calce e pozzolana compresa tra 1:3 e 1:5 (Menicali 1992, p. 146).
- ²⁹ Dal campione 001, relativo alla parete ovest dell'edra 10, sono stati prelevati 0,8829 grammi di materiale, essiccati in stufa ventilata a 80 gradi allo scopo

²⁵ Traduzione di S. Ferri in Melucco Vaccaro 1989, p. 15.

²⁶ Dal campione 009, relativo alla malta di allettamento della parete sud, sono stati prelevati 0,8219 grammi di materiale, essiccati in stufa ventilata a 80 gradi

materiali di natura vulcanica, pozzolana e cruma³⁰, di granulometria grossa, applicato con andamento curvilineo, in un rapporto 1:3 (Vitruvio II 5) che presenta un aspetto grossolano in superficie in seguito alla lavorazione col taglio di una cazzuola o di un frattazzo (*liaculum*), tavoletta quadrata in legno con manico centrale, al fine di favorire l'adesione del successivo strato di intonaco. È stato quindi steso un secondo strato di intonaco di preparazione costituito da una malta la cui composizione è simile alla precedente (campione 002³¹) ma con

di eliminare l'umidità della malta. Il campione è stato poi attaccato con HCl e sulla base della massa di CO₂ liberata è stata calcolata la massa di carbonato di calcio presente. È stata poi determinata la massa dell'inerte residuo e la massa totale di calcio presente nel campione.

Rapporto di carbonatazione 91,62 %.

Massa di carbonato di calcio	0,2057 g	23,29822 %
Massa dell'inerte	0,6668 g	75,52384 %

Dal campione 014, prelevato dalla parete nord del peristilio 31, sono stati prelevati 0,4667 grammi di materiale, essiccati in stufa ventilata a 80 gradi allo scopo di eliminare l'umidità della malta. Il campione è stato poi attaccato con HCl e sulla base della massa di CO₂ liberata è stata calcolata la massa di carbonato di calcio presente. È stata poi determinata la massa dell'inerte residuo e la massa totale di calcio presente nel campione.

Massa di carbonato di calcio	0,1002 g	21,46989 %
Massa dell'inerte	0,3529 g	75,61603 %

Rapporto di carbonatazione 92,99 %.

³⁰ È questo il materiale definito da Vitruvio (II 6,2) *spongia sive pumex pompeianus* individuabile per i suoi forti colori variabili dal nerastro al rosso violaceo e per la struttura vescicolata. Veniva probabilmente cavata lungo i fianchi della collina, ma non è escluso che provenisse anche da operazioni di pareggiamento della sommità del colle in seguito all'espansione edilizia dell'abitato.

³¹ Dal campione 002, dalla parete ovest dell'edera 10, sono stati prelevati 0,9475 grammi di materiale, essiccati in stufa ventilata a 80 gradi allo scopo di eliminare l'umidità della malta. Il campione è stato poi attaccato con HCl e sulla base della massa di CO₂ liberata è stata calcolata la massa di carbonato di calcio presente. È stata poi determinata la massa dell'inerte residuo e la massa totale di calcio presente nel campione.

Massa di carbonato di calcio	0,2273 g	23,98944 %
Massa dell'inerte	0,6968 g	73,5409 %

Rapporto di carbonatazione 91,56 %.

inerti di granulometria più fine. Questo strato è ben visibile nelle lacune presenti nell'edera ed in tutto il settore dell'abitazione dove la decorazione pittorica non era stata eseguita (vestibolo, atrio, tablino) dimostrando così un'interruzione dell'operato della bottega pittorica in seguito all'eruzione³².

Lo strato finale, "l'intonachino", si presenta di colore bianco, con una matrice di tipo carbonatico ed inerti costituiti da cristalli di calcite dall'aspetto traslucido e forma scalenoedrica ottenuti dalla frantumazione di calcari, provenienti probabilmente dalle rocce dolomitiche della penisola Sorrentina o dai monti Lattari, sul quale sono stati stesi i colori, stemperati in acqua, con l'ausilio di pennelli di varie dimensioni e tipologie (figg. 6a-b).

L'insieme di queste operazioni corrisponde a quanto è stato descritto da Vitruvio (VII 3, 5-6): «Una volta terminate le modanature, livellate energicamente le pareti con un primo strato di malta; quando questo comincia ad asciugare vi si applichino gli strati di malta a base di sabbia livellati in lunghezza con la cordicella, in altezza con il filo a piombo e negli angoli con la squadra; così rettificato, l'intonaco sarà pronto per la pittura; quando comincerà ad asciugare applicatene un secondo, poi un terzo strato; più questa malta di sabbia sarà solida meglio l'intonaco resisterà nel tempo. Dopo aver applicato almeno tre strati di malta di sabbia, bisogna stendere gli strati di malta di polvere di marmo, con i materiali mescolati in modo tale che la malta non si attacchi alla cazzuola e che il ferro esca libero e pulito dalla vasca della malta. Quando la malta di polvere di marmo comincia a seccare, se ne applichi un secondo strato più sottile. Quando questo sarà stato applicato e ben livellato applicate uno strato più sottile. Quando le pareti saranno state soli-

³² Interruzione tuttavia non precipitosa, come nella già ricordata Casa dei Pittori al Lavoro dove tutti i materiali furono invece abbandonati sul posto, in quanto i diari di scavo, in genere di grande precisione, non riportano il rinvenimento nell'abitazione di coppette con pigmenti, strumenti ed anfore ripiene di calce ed inerti. Probabilmente pertanto il 24 agosto del 79 d.C. i lavori non erano in corso oppure i pittori avevano avuto il tempo, durante la prima fase eruttiva, di portare via dalla casa tutti i materiali con la speranza di riprendere al più presto la loro attività.

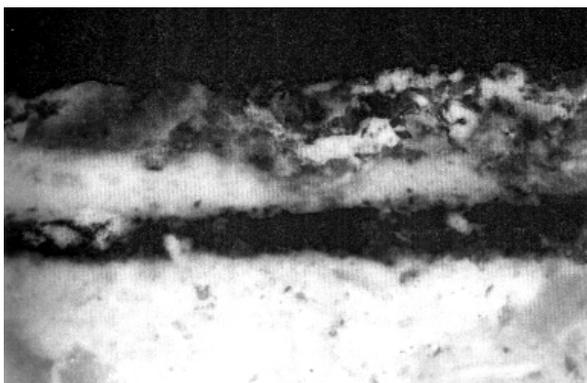


Fig. 6a. Esedra 10. Sezione stratigrafica del campione n. 003 prelevato dalla parete ovest. Microfotografia eseguita con luce alogena 100x.

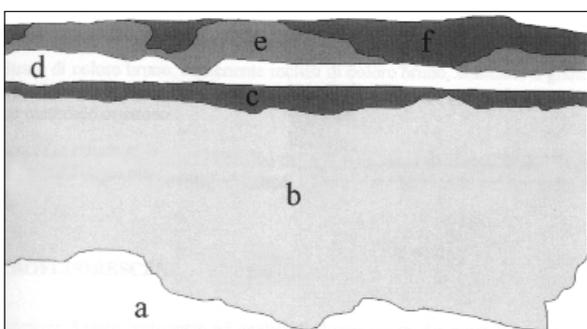


Fig. 6b. Esedra 10. Schema grafico della sezione stratigrafica del campione n. 003 prelevato dalla parete ovest (per la descrizione vedi nota n. 52).

damente coperte con tre strati di sabbia e altrettanti di marmo non potranno formarsi né crepe né altri difetti ...»³³.

Pertanto, secondo le raccomandazioni vitruviane, il numero degli strati preparatori doveva essere pari a sette (o molto più modestamente a cinque secondo Plinio il Vecchio) mentre nella realtà vesuviana, come nella Casa di Sirico, i *tectoria* si compongono solo di tre strati sovrapposti³⁴, raggiungendo uno spessore che non supera i 9 cm. Analisi effettuate invece a Roma hanno dimostrato che negli affreschi della Casa di Livia sul Palatino e nella Villa della Farnesina gli strati sono sei (Borda 1958, p. 386; Ling 1991, p. 199; Gros 1997, p. 1079, nota 114) rispettando quasi alla lettera la ricetta vitruviana, ad ulteriore dimostrazione delle

nette differenze che possiamo trovare nell'attività delle officine pittoriche che operavano al centro del potere politico-economico su commissione della classe più elevata della società e quanto possiamo verificare in una modesta città di provincia quale era Pompei dove le esigenze e le possibilità economiche erano chiaramente inferiori. Come è ormai ben noto, grazie alle numerosi indagini diagnostiche che hanno confermato un altro famoso passo vitruviano, la decorazione pittorica veniva eseguita ad "affresco" stendendo cioè i colori sull'intonaco ancora fresco, che attraverso la reazione della calce idrata, contenuta nell'intonaco, con l'anidride carbonica dell'atmosfera (carbonatazione) permetteva il formarsi di un reticolo cristallino di carbonato di calcio che fissava i colori in maniera permanente: «Quanto ai colori, quando si è avuto l'accortezza di spalmarli sul rivestimento ancora umido, non si staccano ma restano fissati per sempre e ciò perché la calce, diventata porosa e quindi inconsistente dopo che la sua componente liquida si è disseccata nella fornace, come costretta dall'aridità, assorbe qualsiasi cosa venga con lei a contatto» (VII 3, 7).

Tale affermazione trova un puntuale riscontro anche nelle indagini diagnostiche effettuate nell'esedra 10: l'osservazione delle microfotografie eseguite con luce alogena evidenzia infatti che i grani dei pigmenti utilizzati per le grandi campiture sono compenetrati nello strato sottostante di malta che costituisce l'intonachino confermando così l'avvenuta carbonatazione.

Proseguendo nel testo Vitruvio (VII 3, 7) precisa che, dopo aver effettuato una accurata levigatura dello strato di intonachino, i colori venivano applicati con le *politiones* senza tuttavia specificarne il significato.

In relazione a questo passo ed al significato del termine *politiones* ci sembra molto convincente l'interpretazione proposta dai Mora³⁵ come un'operazione di levigatura-lucidatura

³³ Traduzione di Mora, Philippot 1999, p. 110.

³⁴ Adam 1990, p. 236; Gros 1997, p. 1079, nota 117. Per un approfondito studio del *tectorium* della Casa dei Vettii vedasi: Prisco 2005, pp. 355-366.

³⁵ «Ma essendo la loro solidità assicurata dall'azione dei *liacula* e la loro levigatura dalla lucentezza ferma del marmo, quando i colori saranno stati applicati con le *politiones* le pareti spargeranno una luce brillante» (traduzione di Mora, Philippot 1999, pp. 110 e ss.; Mora, Zander 1986, pp. 11-16); per alcune perplessità sull'interpretazione di questo passo: Barbet Allag 1972, pp. 964-965; Ling 1991, p. 204; Gros 1997, p. 1080, nota 120.

della parete eseguita mediante un strumento dalla superficie piatta, forse un frattazzo, e favorita dalla presenza della polvere di marmo sulla superficie dell'intonachino e dall'argilla in alcuni pigmenti. La presenza di quest'ultima sostanza è infatti alla base della terra rossa, terra verde, delle ocre, delle lacche³⁶ e dei bianchi mentre ad altri colori, come il cinabro ed il nero, poteva essere aggiunto del caolino che aveva le stesse qualità dell'argilla. Non è pertanto casuale che questi erano i principali pigmenti scelti dal *pictor* per far eseguire gli sfondi, come possiamo vedere nell'edera 10 con l'uso del bianco, ocre gialla e lacca, in quanto il loro carattere argilloso ne permetteva la levigatura oltre a contribuire alla lucidatura grazie anche alla presenza dei grani di marmo dell'intonachino. È evidente che questa operazione di levigatura-lucidatura andava effettuata, con un calcolo preciso dei tempi, solo quando la pittura era già abbastanza asciutta per evitare di confondere e asportare i colori mentre l'intonaco non aveva completamente tirato in modo da poter cedere leggermente sotto la pressione dello strumento utilizzato³⁷. L'estensione della parete da ricoprire di colore è strettamente legata alla possibilità dell'intonaco di rimanere fresco per il tempo necessario³⁸ a concludere le decorazioni programmate. La stesura dell'intonaco procede dall'alto in basso secondo scansioni orizzontali (Barbet, Allag 1972, pp. 972-980) che prendono il nome di "pontate" (Nimmo 2001, scheda n. 157), essendo indicate dai piani del ponteggio di servizio, e coincidono, nella pittura di Quarto Stile, con il punto di unione della tripartizione orizzontale della parete in zona superiore, zona mediana e zocco-

lo. È evidente che il pittore procedeva prima a dipingere la volta dell'ambiente poi proseguiva sulle pareti partendo dalla zona superiore fino ad arrivare allo zoccolo. Pompei ha restituito alcuni importanti esempi di questa organizzazione del lavoro, particolarmente evidenti nella Casa del Sacello Iliaco (*Pitture e mosaici* 1990-1999, I, 1990, pp. 308-309, nn. 47-48) (I 6, 4) dove essendo in corso la decorazione in Quarto Stile di un cubicolo del settore dell'atrio dalle modeste dimensioni, utilizzato come ripostiglio o camera da letto, la pontata coincide alla zona superiore delle pareti nord e sud la cui composizione era stata completamente eseguita al momento dell'eruzione.

In altri casi invece, come nella Casa di Sirico e nella Casa dei Pittori al Lavoro, le grandi dimensioni degli ambienti destinati ad un uso di rappresentanza o conviviale hanno reso necessario non solo le canoniche giunzioni orizzontali ma anche quelle verticali, per sezionare ulteriormente la parete e permettere così al *pictor* di eseguire la composizione scelta. In questo frequente caso si procedeva suddividendo la pontata in "giornate" le cui giunture seguivano le divisioni rettilinee verticali della composizione, per meglio mascherarle³⁹. Le saldature orizzontali e verticali della parete venivano sigillate con grande accuratezza e grazie alla successiva operazione di levigatura-lucidatura diventavano impercettibili sulla superficie della parete in modo da non disturbare la resa estetica complessiva della composizione, tuttavia, come è ben evidente nell'edera 10, mentre è praticamente impossibile riconoscere le cesure delle giornate quelle delle pontate sono abbastanza evidenti (figg. 7-8). Probabilmente questa diversità è dovuta alla stesura in tempi più distanziati dell'intonaco delle pontate che causava una sua essiccazione maggiore e di conseguenza una divisione netta fra le due parti mentre per le giornate, essendo i tempi più ravvicinati, si

³⁶ Le lacche antiche erano preparate con sostanze coloranti organiche, per lo più di origine vegetale, fissate su un supporto minerale costituito da una creta.

³⁷ Il tempo che doveva trascorrere tra la stesura dei colori e l'operazione di levigatura-lucidatura si può calcolare in alcune ore (vedi *infra* nota 38).

³⁸ Il processo di essiccazione dell'intonaco, si può dividere in tre fasi. Una prima, dopo qualche ora, in cui l'intonaco comincia a tirare e a formare un velo di carbonato di calcio. Una seconda, dopo qualche giorno, in cui l'intonaco perde quasi completamente la sua componente acquosa, mentre nella terza fase, dopo 6-7 mesi, si ottiene il completo processo di carbonatazione della calce contenuta nella malta (Zanardi 1995, p. 258).

³⁹ Questo modo di operare è tipico delle composizioni caratterizzate da precise partizioni geometriche della parete mentre nelle megalografie del Secondo Stile, come nel salone della Villa dei Misteri e nell'*oecus* (p) della Casa del Sacello Iliaco, le suddivisioni tendono a seguire i contorni delle figure come ritroveremo anche a partire dall'epoca medioevale (Mora, Philippot 1999, p. 119).



Fig. 7. Esedra n. 10, parete nord. Schema grafico delle pontate e delle giornate. Linea bianca: pontata, linea bianca tratteggiata: presunta giornata, linea nera: intonaco reseccato per inserimento del quadretto.



Fig. 8. Esedra n. 10, parete nord. Cesura della pontata fra zoccolo e zona mediana.

riusciva ad ottenere un maggiore legame tanto da non essere riconoscibili. Al di sopra delle campiture eseguite ad “affresco”, dopo aver effettuato la levigatura-lucidatura della parete, veniva poi completata la decorazione con una tecnica definita a “mezzo fresco”, usando i pigmenti stemperati con acqua di calce⁴⁰ o sfrut-

⁴⁰ Le indagini istochimiche sui campioni sottoposti a test colorimetrici selettivi per l'individuazione di proteine hanno fornito esito negativo. L'unico legante utilizzato per le sopradipinture è costituito dalla calce come è stato osservato anche sui dipinti murali del Tempio di Iside (*Alla ricerca di Iside* 1992, p. 124,

tando l'idrossido di calcio che affiorava in superficie con una operazione di schiacciatura locale dell'intonaco⁴¹. In alcuni campioni prelevati dall'esedra 10, la lettura delle stratigrafie evidenzia molto chiaramente questa tecnica grazie all'individuazione dei film pittorici sovrapposti di cui quello più interno risulta applicato a fresco mentre quello esterno, sempre ben distinguibile nella sua struttura materica, risulta compatto e nettamente separato dalla superficie sottostante.

Il *pictor* per uniformare l'intera decorazione dell'ambiente poteva scegliere di far eseguire una nuova lucidatura delle pareti. È importante sottolineare che questa operazione, secondo un'ipotesi molto convincente, varia in relazione alle decorazioni parietali eseguite in Terzo o Quarto Stile: se il “ritorno all'ordine” del Terzo Stile, che si afferma con la restaurazione augustea, impone uno schema figurativo rigido, freddo ed austero esaltato tec-

foto 5) e su alcuni frammenti, sempre in Quarto Stile, provenienti dalla Villa romana di Albisola Superiore (Bulgarelli *et alii* 1997, p. 210). Al contrario nella Casa dei Pittori al Lavoro sono stati individuati dei composti proteici, ancora in fase di studio, utilizzati come legante (Varone, Bearat 1997, p. 212). Da questi composti proteici dobbiamo in ogni caso escludere la cera in quanto se fosse stata impiegata come legante, sia per le campiture che per le sopradipinture, si sarebbe fusa insieme ai pigmenti, causando la perdita delle decorazioni, a causa delle forti temperature eruttive, stimate intorno ai 400° C, che pur trasformando l'ocra gialla delle pareti in ocra rossa non alterarono invece in alcun modo l'adesione dei film pittorici all'intonachino. Del resto è documentato dalla letteratura specifica che tale trasformazione dell'ocra avviene in un range tra i 300° ed i 700° C, mentre la cera ha il suo punto massimo di fusione appena a 63° C.

⁴¹ La consuetudine di premere e lisciare l'intonaco, prima di dipingere a “mezzo fresco”, era una pratica eseguita dalle maestranze per richiamare alla superficie l'idrossido di calcio contenuto nella malta visto che l'intonaco tende ad asciugare dalla superficie più esterna (Zanardi 1995, p. 260). Probabilmente per questa operazione, circoscritta al settore della campitura dove doveva essere eseguita la decorazione a “mezzo fresco”, erano utilizzate delle spatoline di varia dimensione di cui un tipo in bronzo terminante ad un'estremità a cucchiaino allungato e dall'altro a spatola venne rinvenuto in una tomba del III secolo d.C. insieme a numerose boccette di vetro per colori ed altre attrezzature (Borda 1958, pp. 383-384).

nicamente da una rigorosa lucidatura dell'intera parete per sottolinearne l'unità grazie all'estrema fluidità dei pigmenti applicati a "mezzo fresco", con il Quarto Stile, caratterizzato da composizioni ridondanti e fastose eseguite con una ricca gamma cromatica, si afferma la scelta di eseguire gli elementi decorativi a "mezzo fresco" con un *ductus* pittorico corposo e denso, mentre viene annullata la lucidatura o limitata alle campiture, in modo da farli spiccare ed emergere dalle pareti, quasi con un effetto tridimensionale⁴². Questa differenziazione della lucidatura della parete in relazione alla diversità dello stile pittorico è ben evidente nella nostra esedra dove le campiture risultano compatte ed uniformi mentre le raffinate e complesse decorazioni sovradipinte sono state eseguite con rapidi tocchi di pennello dall'aspetto corposo (fig. 9). Gli stessi quadri mitologici

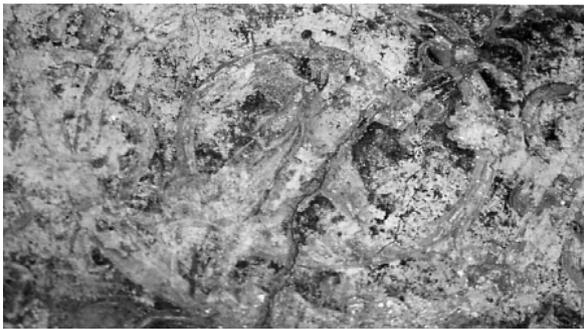


Fig. 9. Esedra n. 10. Fregio della parete nord. Esempio di stesura di colore misto a calce, particolarmente corporosa.

della zona mediana non sfuggono da questa regola e risaltano con forza dalla parete.

Infine non è da escludere che i dipinti parietali, sulla base di un passo di Vitruvio riferito all'uso del cinabro, venissero ricoperti da uno strato di cera (encausticatura) non solo a scopo protettivo ma anche per conferire ulteriore brillantezza alle decorazioni: «Ma chi fosse più accurato e volesse una decorazione con il cinabro che conservi il colore originario, dovrà applicare con un pennello, dopo che la parete sarà stata dipinta e sarà asciutta, della cera punica liquefatta al fuoco e stemperata con un po'

d'olio. Poi, continuando, servendosi di carboni messi dentro un recipiente di ferro, porterà questa cera a trasudare assieme alla parete, riscaldandola da vicino, in modo da uguagliarne la superficie, infine la strofinerà con una candela e con panni di lino puliti, nello stesso modo in cui vengono trattate le state nude di marmo. Questo procedimento si chiama in greco *ganosis*. In questo modo il rivestimento protettivo di cera punica, facendo da ostacolo impedisce tanto allo splendore della luna quanto ai raggi del sole di portare via a queste decorazioni, sfiorandole il colore» (VII 9, 3). Tuttavia dell'uso di questo procedimento, allo stato attuale delle ricerche, non abbiamo le prove certe in quanto le tracce di cera che sono state rilevate attraverso le indagini diagnostiche sulle superfici parietali possono riferirsi, realisticamente, ai continui trattamenti di protezione effettuati fino a circa il 1980 con cera sciolta in benzina sui dipinti tornati alla luce in area vesuviana.

Gli strumenti (Adam 1990, pp. 41-44; «*Romana Pictura*» 1998, pp. 204-206, 302, nn. 96-100; «*Homo faber*» 1999, pp. 286-288, 304-311, nn. 378-393) usati erano comuni a quelli utilizzati per i lavori edili e sicuramente non si discostavano da quelli delle epoche successive. È accertato l'uso di fili a piombo e di cordini per battere sull'intonaco le linee orizzontali e verticali oltre all'impiego di vari strumenti di precisione di cui si sono conservati diversi esemplari in area vesuviana essendo realizzati in bronzo o ferro: compassi per le linee curve, squadre e righe graduate per le linee dritte o per realizzare gli angoli.

Con questi strumenti e/o con delle terre disciolte in acqua si tracciava sull'intonachino un disegno preparatorio molto schematico⁴³,

⁴² Nel Secondo Stile la levigatura-lucidatura sembrerebbe interessare l'intera composizione parietale armonizzando così perfettamente le complesse scenografie architettoniche tipiche di questa fase pittorica (Mora, Philippot 1999, p. 121).

⁴³ L'esempio più significativo è costituito dal disegno architettonico preparatorio nel salone della Casa dei Pittori al Lavoro (Varone, Bearat 1997, pp. 205-206); un altro interessante esempio, ora perduto, era nella Casa dei Capitelli Colorati (VII 4, 31.51) dove nell'*oecus* 30 erano ben evidenti sullo strato di intonachino le incisioni relative all'esecuzione delle partizioni architettoniche in Quarto Stile della zona mediana della parete (*Pitture e mosaici* 1990-1999, VI, 1996, p. 1076, n. 117). Un'altra importante testimonianza è infine costituita dal triclinio della Casa VIII 2, 21 dove il disegno preparatorio delle partizioni architettoniche di Quarto Stile, della zona mediana della parete, da eseguire a "mezzo fresco" è

delineando i tratti principali della composizione, in particolare in tutti quei settori che potevano essere ricondotti a geometrie ben definite, sulle quali il pittore eseguiva poi l'ornato, secondo un progetto con l'intero schema decorativo della parete adattandolo alle dimensioni dell'ambiente. Si aveva così una suddivisione geometrica dell'intera superficie da dipingere, dove poter disporre le sagome delle figure della composizione, centrandole fra le partizioni architettoniche.

In particolare nell'edra 10 si sono individuate nei pannelli della zona mediana della parete est alcune incisioni dirette⁴⁴, realizzate con la squadra, con cui le maestranze hanno tracciato delle linee orizzontali e verticali principali in corrispondenza dei bordi di tappeto (fig. 10). Nell'esecuzione invece di alcuni ele-



Fig. 10. Edra n. 10, parete nord. Bordo di tappeto del pannello della zona mediana, incisione diretta realizzata con squadra.

menti ripetitivi e speculari come le figure fantastiche ed umane o gli elementi ornamentali, dipinti in rapida successione dopo la campitura delle partiture decorative, sono state rilevate

stato realizzato mediante incisioni sull'intonachino già ricoperto dal colore nero dello sfondo (*Pitture e mosaici* 1990-1999, VIII, 1998, pp. 142 e ss.).

⁴⁴ Metodo di composizione, o trasposizione delle linee essenziali di un elemento decorativo geometrico, sull'intonachino, mediante uno strumento appuntito sia a mano libera che con righe e/o compassi. Tale traccia si caratterizza per un profilo ad U dai margini spigolosi (Nimmo 2001, scheda 108).

delle incisioni indirette⁴⁵ realizzate mediante l'uso di supporti leggeri (membrane animali o papiri) che si addossavano direttamente sull'intonachino umido e con l'ausilio di uno strumento a punta si calcavano le linee essenziali di contorno sulla superficie pittorica, tracciando la volumetria ed il movimento, per poi rifinire a «mezzo fresco»⁴⁶. Questo «accorgimento tecnico» permetteva così una semplificazione nell'esecuzione ed una quasi illimitata riproducibilità di alcuni elementi della decorazione. È molto probabile che, nella pratica del dipingere, alcune parti della decorazione venissero realizzate con l'ausilio di un repertorio di sagome da riprodurre in una serie di varianti diritte e reverse. Fine ultimo di questo modo di operare era di ottenere, con estrema semplicità e rapidità, figure del tutto omogenee sia per forma che proporzione ma nello stesso tempo apparentemente sempre diverse tra loro. Nell'edra 10 il confronto ed il rilevamento grafico delle incisioni dimostra che con le sagome sono stati realizzati i felini e le figure fantastiche, inserite come decorazione secondaria nello schema compositivo dei pannelli della zona mediana, risultando particolarmente evidente nel leone, nel centauro (figg. 11a-c) e nella figura fantastica marina della parete nord (figg. 12a-b). La stessa tecnica è stata utilizzata per il fregio superiore⁴⁷ dal *pictor* che, dopo aver eseguito con il compasso i girali, attraverso l'utilizzo di sagome, ha realizzato gran parte delle figure interne. In particolare questa tecnica è ben evidente nelle figure degli eroti in quanto la caduta di gran parte del colore ha permesso di rilevare, attraverso le incisioni, l'uso della stessa sagoma

⁴⁵ Metodo di trasposizione delle linee essenziali di elementi decorativi. Si procede sovrapponendo, nel caso della pittura romana, un supporto leggero sull'intonachino, facendo uso di uno strumento appuntito ma non acuminato. Le linee così riprodotte si caratterizzano per un profilo ad U dai margini arrotondati (Nimmo 2001, scheda 109).

⁴⁶ L'uso delle incisioni indirette è largamente attestato in area vesuviana. L'esempio più rappresentativo in Quarto Stile, per la sua varietà compositiva, è costituito dalla predella con centauri a caccia, ippocampi e delfini nel triclinio 15 della Casa del Poeta Tragico (*Pitture e mosaici* 1990-1999, IV, 1993, in particolare pp. 574-576, nn. 90-93).

⁴⁷ Analoga tecnica di esecuzione è stata rilevata nel fregio del Tempio di Iside (Sampaolo 1995, p. 203).



Fig. 11a. Esedra n. 10, parete nord. Incisione indiretta della figura del centauro e del leone dipinti sui pannelli architettonici della zona mediana laterali al riquadro centrale.



Fig. 11b-c. Rilievo grafico delle incisioni indirette relative alle figure di centauro e leone dipinti sui pannelli architettonici della zona mediana laterali al riquadro centrale dell'esedra n. 10.

— incisione indiretta, incisione indiretta coperta dallo strato di finitura.

impiegata in modo speculare. In questa complessa ma razionale organizzazione del cantiere, un posto importante occupa la realizzazione del quadro centrale della zona mediana della parete.

In genere dopo aver eseguito la stesura dell'intonaco, si procedeva alla decorazione pittorica della parete, secondo la suddivisione in pontate e giornate, tenendo in serbo alcune parti, come i quadri figurativi, in quanto il *pictor imaginarius* riteneva di non poterle terminare prima che l'intonaco tirasse⁴⁸, essendo composizioni

⁴⁸ Col termine "tirare" si intende il momento in cui l'intonaco inizia ad asciugarsi con la formazione sulla superficie di un velo di carbonato di calcio rendendo così più difficoltoso l'inglobamento al suo interno dei grani dei pigmenti. Per essiccamento, s'intende invece la fase in cui l'intonaco ha perso tutta la sua componente acquosa (Zanardi 1995, p. 168, nota 116).



Fig. 12a-b. Rilievo grafico e ripresa a luce radente dell'incisione indiretta della figura fantastica marina posizionata sotto l'angolo sinistro del bordo di tappeto del pannello centrale.

più complesse. L'intonaco lasciato non finito, su queste superfici riservate, era scalpellato/resecato dopo l'esecuzione dell'insieme e sostituito con un intonaco fresco sul quale il *pictor* poteva dipingere in tutta tranquillità avendo maggior tempo a disposizione⁴⁹ oppure poteva inserire

⁴⁹ Esempio evidente di questa particolare tecnica è nel

un quadro precedentemente scelto dal committente ed eseguito nella bottega⁵⁰.

Anche nell'esda 10 i quadri sono stati realizzati successivamente alla decorazione dell'intera parete, come si può vedere in particolare

cubicolo L della Casa del Sacello Iliaco (I 6, 4) dove il *pictor* non aveva ancora eseguito il disegno preparatorio (*Pitture e mosaici* 1990-1999, I, 1990, pp. 318-319, nn. 62-65).

⁵⁰ In area vesuviana si sono conservate diverse testimonianze di questa tecnica. Ad Ercolano infatti furono rinvenuti nel febbraio del 1761 quattro quadretti (MANN invv. 9019-9022), appoggiati al suolo, pronti per essere inseriti nelle pareti di un ambiente (*Insula Orientalis* II, nn. 1-3) oltre al famoso quadro con "Amorini e tripode" (SAP inv. 77872) scoperto nel 1938 (*Insula* V, n. 17) in cassaforma lignea e già posizionato al centro di una parete dove era stata ultimata la decorazione pittorica. Anche Pompei ha restituito diversi esempi di incassi sulle pareti per il posizionamento di quadri su telai lignei in particolare ai lati dell'ingresso della Villa di Giulia Felice (II 4, 3), nel cubicolo 12 della Casa VI 7, 3, nell'ambiente b della Caupona di via di Mercurio (VI 10, 1), nella sala q della Casa dei Vettii (VI 15, 1), nell'atrio f del Termopolio VI 15, 13.15, nel tablino della Casa di Marco Lucrezio (IX 3, 5.24) e nell'ambiente f della Casa IX 5, 11.13 oltre all'evidente inserimento nel cubicolo 4 della Casa dei Quattro Stili (I 8, 17) di un dipinto facente parte di un'altra decorazione pittorica e nuovamente reinserito sulla parete probabilmente per espresso desiderio del committente (Maiuri 1940, pp. 138-160; Barbet, Allag 1972, pp. 980-983; *Pitture e mosaici* 1990-1999, III, 1991, p. 187, n. 1; IV, 1993, pp. 368-369, nn. 5 e 8, 1015 nn. 16-17; V, 1994, pp. 546 n. 132, 696; nn. 5-6; IX, 1999, pp. 251, nn. 165-166, 546-554, nn. 35, 40, 45, 48, 50-51; I, 1990, p. 856, n. 20). Sulla base di queste testimonianze il procedimento usato, noto del resto anche dalle fonti in relazione al distacco dalle murature ed al trasporto di pitture dalla Grecia a Roma (Vitruvio, II 8, 9; Plinio il Vecchio, XXXV 154, 173), prevedeva di realizzare una cassa lignea delle dimensioni della composizione richiesta dal committente, al cui interno si applicavano strati di malta sulla cui superficie finale, il *pictor* dipingeva. Il quadro, una volta terminato, veniva inserito nella parete, dove la decorazione era stata già terminata, reseccando o scalpellando l'intonaco precedentemente steso e fissato con chiodi o ramponi in ferro. Infine si ricoprivano le cesure mediante una sigillatura di racordio, tra quadro e parete. Non è da escludere che l'esistenza di questa prassi lavorativa, probabilmente molto più estesa di quanto ora noi possiamo immaginare sulla base delle testimonianze in nostro possesso, possa indicare non solo una maggiore attenzione nell'eseguire alcuni quadri e di conseguenza una maggiore considerazione del lavoro svolto dal *pictor* ma anche la possibilità di commissionare a botteghe pittoriche di altre città l'esecuzione di particolari composizioni e quindi l'esistenza di un commercio di quadri in supporti lignei da inserire nelle pareti.

nel quadro di "Eracle ebbro presso Onfale"; l'intonaco, dove andava collocato il quadro, è stato infatti reseccato, perpendicolarmente alla superficie del muro, e il nuovo strato è stato applicato sporgendo leggermente sulla pittura già eseguita. Per i quadri il *pictor* eseguiva un vero e proprio disegno preparatorio⁵¹ della composizione scelta dal committente come possiamo vedere nella Casa dei Pittori al Lavoro (fig. 13) dove è stato eseguito utilizzando del colore ocra oppure, più schematicamente, mediante delle sottili linee di contorno per definire le varie figure della composizione come



Fig. 13. Casa dei Pittori al Lavoro (IX 12). Salone, Quarto Stile. Disegno preparatorio del quadro centrale.

⁵¹ Il termine disegno preparatorio non deve essere confuso con quello di sinopia. Con il primo termine si definisce l'insieme dei segni di riferimento tracciati sulla superficie dell'intonachino che si deve dipingere come, ad esempio, per la realizzazione dei pannelli architettonici nella zona mediana della parete del salone della Casa dei Pittori al Lavoro mentre con il secondo si indica attualmente il disegno preparatorio eseguito sull'arriccio usando un termine coniato nell'Ottocento (Nimmo 2000 schede n. 65 e n. 197). In area vesuviana l'unica sinopia in ocra rossa, ora in gran parte evanida, è stata riconosciuta a Pompei nell'*oecus* corinzio della Casa del Labirinto (VI 11, 8-10) relativa ad una composizione architettonica in Secondo Stile (Ling 1991, p. 203, fig. 222; *Pitture e mosaici* 1990-1999, V, 1994, p. 43, n. 70; Mora, Philippot 1999, p. 118). Da considerare invece come prove dimensionali di decorazioni in Secondo Stile, da eseguire successivamente, sono tre abbozzi in ocra realizzati sull'arriccio e raffiguranti un capitello nel cubicolo k della Casa di Cerere (I 9, 13) e due schemi di composizioni architettoniche in formato molto ridotto rinvenuti nell'atrio della Villa A di Oplontis (De Vos 1976, pp. 55, 64, tav. 52, fig. 25; De Franciscis 1982, p. 918; *Pitture e mosaici* 1990-1999, II, 1990, pp. 222-223, nn. 76-77; «*Romana Pictura*» 1998, pp. 198, 301, n. 87).



Fig. 14. Esedra 10, parete nord, quadro con "Eracle ed Onfale". Traccia di disegno preparatorio in ocre per l'esecuzione della gamba di Eracle.

in un quadro ora perduto, ma noto da una foto ed un acquerello della fine dell'800, rinvenuto nella Casa V 3, 12 (*Pitture e mosaici* 1990-1999, III, 1991, pp. 962-964, nn. 1-3) di Pompei (parete del porticato est del peristilio) o ancora schematizzando la composizione mediante delle profonde incisioni che venivano poi ricoperte dal colore. Quest'ultima tecnica che possiamo vedere chiaramente in un quadro con "Dioniso fanciullo e Sileno" nel cubicolo 44 della Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7) sembrerebbe, sulla base delle testimonianze vesuviane, meno utilizzata dalle botteghe pittoriche operanti nell'area (*Pitture e mosaici* 1990-1999, IV, 1993, p. 935, n. 148; Mora, Philippot 1999, p. 121, tav. 65). In particolare, una caduta di colore su "Eracle ebbro presso Onfale" ci permette di riconoscere la linea che definisce la gamba sinistra di Eracle (fig. 14), facendoci ipotizzare un tipo di disegno preparatorio, realizzato in modo molto schematico con dell'ocra (Barbet, Allag 1972, p. 1037, fig. 53), più simile a quello rinvenuto nella Casa V 3, 12 che nella Casa dei Pittori al Lavoro. La tavolozza adoperata dalla bottega nell'esedra 10 rivela il raffinato gusto cromatico del *pictor* per il ritmico uso dei vari colori contribuendo decisamente a focalizzare in particolare l'attenzione dell'osservatore sul quadro della zona mediana della parete delimitato da un brillante rosso che risalta sul nero del pannello centrale. L'accuratezza delle composizioni unite al sapiente dosaggio dei colori raggiungono così un armonico risultato finale a dimostrazione della particolare attenzione rivolta agli ambienti di rappresentanza di una abitazione con la evidente finalità di esaltare il ruolo

del *dominus* nella società attraverso la sontuosità degli apparati decorativi. Sulla base dei campioni sottoposti ad analisi diagnostica, si sono identificati alcuni classici pigmenti ricordati dalla letteratura specifica e largamente utilizzati nella pittura vesuviana: blu "egizio" nella sua tonalità più chiara (campioni 003⁵², 006⁵³,

⁵² Nel camp. 003, prelevato dal pannello centrale della zona mediana della parete ovest, si è individuata la seguente stratigrafia partendo dallo strato più interno: a) Strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico (calce) e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido e di forma scalenoedrica; b) Strato di colore di insieme rosato, dello spessore di circa 500 micron, costituito da una matrice colorata di tipo carbonatico, da inerti di aspetto traslucido, da minuti grani rossi probabilmente del tipo delle terre e da rari inclusi azzurri molto fini di aspetto vetroso. Lo strato appare molto penetrato nel sottostante strato a) attestando l'utilizzo della tecnica a fresco e quindi la riuscita carbonatazione del pigmento; c) Strato di colore nero dello spessore di circa 120 micron, costituito principalmente da minuti grani neri, probabilmente di natura organica e da rari grani rossi, probabilmente del tipo delle terre. Nella metà superiore dello strato è rilevabile una maggiore concentrazione di inclusi neri di granulometria maggiore; d) Strato di colore di insieme bianco, dello spessore di circa 130 micron, costituito da una matrice carbonatica e da inclusi rossi e aranciati, probabilmente del tipo delle terre, minuti neri, probabilmente di origine organica e altri traslucidi; e) Strato discontinuo di colore azzurro, di spessore compreso fra 100 e 200 micron, costituito da cristalli trasparenti e da cristalli azzurri di aspetto spigoloso e traslucido. Si ipotizza la presenza di un pigmento del tipo del blu egizio; f) Strato di colore bruno, contenente inclusi di colore bruno, aranciato e giallo, probabilmente del tipo delle terre. Sulla base della risposta in fluorescenza ultravioletta è stata ipotizzata la presenza di un materiale organico. Sul campione è stata effettuata anche l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) per il riconoscimento dei pigmenti. Fra gli elementi individuati appare significativa la presenza del rame relativo al blu egizio. Microfluorescenza a raggi X: il campione è stato sottoposto ad analisi di fluorescenza dei raggi X per la caratterizzazione degli elementi chimici presenti. È stata osservata la presenza dei seguenti elementi:

Ca	Fe	Cu	Rb	Sr	Zr	Ba	Pb
++	+++	+++	+	++		++	++

Sulla base delle osservazioni al microscopio e degli elementi individuati si può riconoscere la presenza dei seguenti pigmenti: terre, blu egizio.

⁵³ Il campione 006, prelevato dalla parete nord zona superiore, presenta la seguente stratigrafia: a) Strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido e di forma scalenoedrica; b) Strato discontinuo di colore azzurro, dello spessore di circa

010⁵⁴), rosso⁵⁵ (campione 004⁵⁶), giallo (campione 005⁵⁷), nero di origine organica (campio-

40 micron, in cui sono presenti cristalli azzurri, verdi e trasparenti, di aspetto spigoloso e traslucido. Si ipotizza la presenza di un pigmento del tipo blu egizio. Lo strato appare piuttosto compenetrato nel precedente attestando l'utilizzo della tecnica a fresco e quindi la riuscita carbonatazione del pigmento. Al letto dello strato si osservano rari cristalli di colore verde. Lo strato appare fluorescente nella ripresa ad ultravioletto; c) Sottile strato di colore di insieme azzurro, dello spessore di circa 30 micron, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti di colore azzurro. A sinistra del campione sono presenti anche minuti inclusi rossi, probabilmente del tipo terre. Lo strato è solubile in acqua. Sul campione è stata effettuata l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XFR), per il riconoscimento dei pigmenti. Fra gli elementi individuati appare significativa la presenza di rame, relativo al blu egizio. Microfluorescenza a raggi X: il campione è stato sottoposto ad analisi di fluorescenza dei raggi X per la caratterizzazione degli elementi chimici presenti. È stata osservata la presenza dei seguenti elementi:

Pb	Ca	Fe	Cu	Rb	Sr
+	+	+	+		+

Sulla base delle osservazioni al microscopio e degli elementi individuati si può ammettere la presenza del seguente pigmento: blu egizio.

⁵⁴ Il campione 010, prelevato dalla parete nord zona superiore, presenta la seguente stratigrafia: a) Strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido e di forma scalenoedrica; b) Strato discontinuo di colore azzurro, dello spessore di circa 60 micron, costituito da cristalli trasparenti e da cristalli azzurri di aspetto spigoloso e traslucido. Si ipotizza la presenza di un pigmento del tipo blu egizio; c) Strato discontinuo di colore bruno, contenente inclusi di colore bruno, aranciato e giallo. Sul campione è stata effettuata l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) per il riconoscimento dei pigmenti. Fra gli elementi individuati appare significativa la presenza del rame relativo al blu egizio. Microfluorescenza a raggi X: il campione è stato sottoposto ad analisi di fluorescenza dei raggi X per la caratterizzazione degli elementi chimici presenti. È stata osservata la presenza dei seguenti elementi:

Ca	Fe	Cu	Rb	Sr	Zr	Ba	Pb
+	+	+++	+	+	+		++

Sulla base delle osservazioni al microscopio e degli elementi individuati si può riconoscere la presenza del seguente pigmento: blu egizio.

⁵⁵ La sostanza minerale utilizzata come supporto, molto probabilmente un calcare essendo stati individuati degli inclusi di aspetto traslucido, potrebbe essere la cosiddetta *creta Selinusia* che, come ricorda Plinio (XXXV 6), è facile a stemperarsi in acqua. Quest'ultima veniva utilizzata sia per modificare i toni dei pigmenti (spiegando così l'aspetto rosaceo della campitura) o per falsificare e preparare lacche imitanti il *purpurissum*. La falsificazione veniva eseguita con «creta tinta della radice di robbia» o «dai

fiori rossi dell'isgino» come ricordano Vitruvio (VII 14) e Plinio il Vecchio (XXXV 6). Nel succo colorato del vegetale si immergeva la creta, la quale assorbiva e fissava il colore (Augusti 1967, pp. 39-41).

⁵⁶ Il campione 004, prelevato dalla parete nord pannello centrale, presenta la seguente stratigrafia: a) Strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido e di forma scalenoedrica; b) Strato di colore rosso, dello spessore di circa 300 micron, costituito da una base colorata di tipo carbonatico con inclusi traslucidi, minuti grani rossi, probabilmente del tipo delle terre, altri più brillanti del tipo della lacca (molto fluorescenti nella ripresa ad ultravioletto) e rari neri. Lo strato appare ben compenetrato nel sottostante strato a); c) Strato di colore bruno, dello spessore di circa 160 micron, costituito da una base di calce e da inclusi di granulometria mista di colore bruno e rosso, probabilmente del tipo delle terre. Lo strato appare nettamente separato dal sottostante b) e intensamente fluorescente in luce ultravioletta. Sul campione è stata effettuata l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XFR) per il riconoscimento dei pigmenti. Fra gli elementi individuati appare significativa la presenza di elementi quali il ferro e il calcio. Microfluorescenza a raggi X: il campione è stato sottoposto ad analisi di fluorescenza dei raggi X per la caratterizzazione degli elementi chimici presenti. È stata osservata la presenza dei seguenti elementi:

Ca	Fe	Cu	Rb	Sr	Ba	Zr	Pb

Sulla base delle osservazioni al microscopio e degli elementi individuati si può ammettere la presenza del seguente pigmento: terra rossa.

⁵⁷ Il campione 005, prelevato dalla parete est zona mediana pannello laterale, presenta la seguente stratigrafia: a) Strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da inerti costituiti da cristalli di calcite di aspetto traslucido e di forma scalenoedrica; b) Strato discontinuo di colore di insieme rosso, presente solo sul lato destro del campione, dello spessore medio pari a circa 300 micron, costituito da una base colorata di tipo carbonatico con inclusi traslucidi simili a quelli del sottostante strato a) e minuti grani rossi, probabilmente del tipo delle terre. Lo strato appare molto compenetrato con il sottostante strato a); c) Strato di colore aranciato, dello spessore di circa 300 micron, contenente inerti di colore aranciato, rosso nero, probabilmente del tipo delle terre. Sul campione è stata effettuata l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XFR) per il riconoscimento dei pigmenti. È stata rilevata la presenza di elementi quali il ferro, relativo alle terre e il calcio, relativo all'intonaco. Microfluorescenza a raggi X: il campione è stato sottoposto ad analisi di fluorescenza dei raggi X per la caratterizzazione degli elementi chimici presenti. È stata osservata la presenza dei seguenti elementi:

Ca	Fe	Cu	Rb	Sr	Zr	Ba	Pb
++	+++			++		++	+

Sulla base delle osservazioni al microscopio e degli elementi individuati si può ammettere la presenza dei seguenti pigmenti: terra gialla.

ne 007⁵⁸) e bianco, probabilmente la cosiddetta *creta Selinusia*⁵⁹ (campione 008⁶⁰).

⁵⁸ Il campione 007, prelevato dal fregio della parete est, presenta la seguente stratigrafia: a) Strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da pochi inerti di aspetto traslucido. Si ipotizza la presenza di calce e cristalli di calcite; b) Strato discontinuo di spessore non valutabile, di colore nero, di probabile origine organica; c) Strato di colore grigio scuro, dello spessore di circa 25 micron, composto da una sostanza di natura organica fluorescente in luce ultravioletta. Sul campione è stata effettuata l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) per il riconoscimento dei pigmenti. È stata rilevata la presenza di elementi quali il calcio, relativo all'intonaco. Microfluorescenza a raggi X: il campione è stato sottoposto ad analisi di fluorescenza dei raggi X per la caratterizzazione degli elementi chimici presenti. È stata osservata la presenza dei seguenti elementi:

Cu	Fe	Cu	Rb	Sr	Zr	Ba	Pb
++	+		+	++			+

Sulla base delle osservazioni al microscopio e degli elementi individuati si può riconoscere la presenza dei seguenti pigmenti: nero di origine organica. Indagini istochimiche: il campione, inglobato in resina e sezionato perpendicolarmente rispetto alla superficie, è stato sottoposto a test colorimetrici selettivi per l'individuazione di proteine e oli.

L'indagine ha fornito esito negativo in entrambi i casi. L'osservazione di polvere prelevata dalla superficie dello strato pittorico ha permesso di individuare la presenza di una sostanza amorfa, debolmente fluorescente in ultravioletto, e insolubile in acqua e in acetone. Tale sostanza risulta debolmente solubile in soluzione alcolica. Si ipotizza pertanto di potersi trattare di una sostanza resinosa di tipo naturale.

⁵⁹ La campitura bianca, verosimilmente, è stata realizzata con la cosiddetta *creta Selinusia* che, come ricorda Plinio il Vecchio (XXXV 6), è del colore del latte e facilmente stemperabile in acqua oltre ad essere utilizzata nella tecnica pittorica per la falsificazione di pigmenti bianchi pregiati quale il *paraetionium* (Augusti 1967, pp. 51-52, 56, 120).

⁶⁰ Il campione 008, prelevato dalla parete nord partizione architettonica zona mediana, presenta la seguente stratigrafia: a) Strato di colore bianco, costituito da una matrice di tipo carbonatico e da pochi inerti di aspetto traslucido. Si ipotizza la presenza di calce e cristalli di calcite; b) Strato discontinuo di colore rosato e di spessore non valutabile, contenente rari e minuti inclusi di colore rosso, probabilmente del tipo delle terre. Al tetto del campione si rivela una debole e diffusa fluorescenza aranciata. Sul campione è stata effettuata l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) per il riconoscimento dei pigmenti. È stata rilevata la presenza di elementi quali il ferro e il calcio. Microfluorescenza a raggi X: il campione è stato sottoposto ad analisi di fluorescenza dei raggi X per la caratterizzazione degli elementi chimici presenti. È stata osservata la presenza dei seguenti elementi:

Cu	Fe	Cu	Rb	Sr	Zr	Ba	Pb

In particolare il blu, originario di Alessandria d'Egitto, si può identificare con il famoso *Vestorianum* fabbricato a Pozzuoli, come testimoniano Vitruvio e Plinio il Vecchio (VII 11, 1; XXXIII 13, 162), dal noto banchiere e industriale C. Vestorio che probabilmente produceva ed esportava anche altri pigmenti (Augusti 1967, in particolare pp. 68-69; Sirago 1979, pp. 3-16; Delamare, Repoux 2000, pp. 1-11).

Nell'abitato di Pompei sono stati identificati almeno quattro laboratori (I 8, 15; I 9, 9; VIII 4, 11; IX 2, 11-12) (La Torre 1988, p. 85, nota 102; Pappalardo 1995, p. 189, nota 20; Tuffreau, Libre 2001, pp. 66-67) per la preparazione e vendita al dettaglio dei colori denominati *officinae pigmentariae* il cui bacino commerciale doveva essere abbastanza ampio in quanto i colori venivano acquistati non solo dalle botteghe pittoriche ma anche per altre attività come la tintura dei tessuti e per decorare o ricoprire di colore arredi ed infissi lignei. Di particolare rilievo è il civico IX 2, 11-12⁶¹ (*Tabernae Attiorum*) dove tra il 13 agosto ed il 17 settembre del 1851 sono stati rinvenuti notevoli quantitativi di colori quali il blu "egizio", terre gialle chiare e scure, terre rosse, bianco, nero oltre a quattro pani di pigmento bianco con impresso al di sopra il bollo *ATTIORUM* («*Romana Pictura*» 1998, pp. 201, 301, n. 91). Tra le altre sostanze rinvenute, alcune delle quali non facilmente identificabili sulla base delle relazioni di scavo, era «una quantità di pomici lavorate a forma di mezza sfera, una delle quali dentro un manubrio di bronzo». Questa descrizione corrisponde ad alcuni reperti⁶² conservati nei depositi archeologici di Pompei presentanti una pomice, fortemente abrasiva, all'interno di una calotta emisferica in bronzo con presa mobile ad anello rinvenuti in abitazioni e botteghe identificabili, pertanto, come strumenti per levigare usati sia nelle atti-

⁶¹ «BullArchNap» 1853, pp. 141-142; Pah 1862, pp. 507-511; Della Corte 1965, pp. 209-210, nn. 413-414; Castren 1975, p. 140, n. 54.

⁶² I cinque reperti esaminati presentano un diametro variabile tra i 5,4 e 6,5 cm ed un'altezza tra i 3 e 4,5 cm. Sono stati rinvenuti nelle Case I 8, 12 (inv. 7150), I 8, 17 (inv. 6842 A), I 11, 6.7 (inv. 10796), I 13, 9 (inv. 11389) e nella Bottega I 14, 13 (inv. 12218).

vità artigianali che domestiche. Inoltre tornano alla luce alcuni mortai utilizzati per la macinazione dei pigmenti e numerosi pesi per la vendita al dettaglio dei vari prodotti presenti nell'*officina*. L'insieme di questi elementi ci permette di ipotizzare che le *officinae* probabilmente vendevano una vasta gamma di prodotti e di utensili necessari per svolgere diverse attività lavorative.

Recentemente, sulla base di una accurata ricerca sui diari di scavo del 1952 ed in seguito ad alcuni nuovi sondaggi, è stato proposto che il civico I 9, 9, per la particolarità dei reperti rinvenuti all'interno dell'edificio, potesse essere la sede di una bottega pittorica (Tuffreau, *Libre* 2001, pp. 68-69; Tuffreau, *Libre* 2003, pp. 24-29). In un altro recente contributo è stato proposto di identificare le *officinae pigmentariae* sino ad ora rinvenute come locali adibiti a semplice deposito delle sostanze coloranti e dell'attrezzatura per tritarli sulla base in particolare del già ricordato rinvenimento della Casa dei Pittori al Lavoro dove risulta che una parte della preparazione di colori ed intonaci avveniva sul posto (Esposito 2001, pp. 23-24). In merito a questo problema riteniamo di poter identificare le *officinae pigmentariae* rinvenute a Pompei come dei punti di rivendita al dettaglio dei pigmenti secondo le esigenze del compratore, relative alla quantità e qualità del prodotto, mentre nel cantiere di lavoro si procedeva, secondo il programma decorativo precedentemente deciso, a preparare i materiali ed i colori da stendere sulle superfici parietali.

In conclusione la complessità della sintassi decorativa e la necessità di un'accurata e precisa successione temporale delle operazioni pittoriche ci permette ragionevolmente di ipotizzare la presenza di quelle che potremo definire tre fasi di "disegno preparatorio", tra loro assolutamente interdipendenti. La prima è la redazione e presentazione al committente per l'ovvia approvazione sia estetica che economica di un disegno progettuale, non espressamente citato in nessuna fonte o trattato, ma della cui esistenza non riteniamo di dover dubitare, vista la complessità e l'unitarietà delle decorazioni dipinte, che non lasciano spazio alcuno ad una presupposta improvvisazione. Molti ragionevoli motivi rendono infatti logico la necessità di

poter disporre di un progetto (Barbet, Allag 1972, p. 984) prima di intraprendere la decorazione pittorica di uno o più ambienti della stessa abitazione. La sua stesura mediante "esempi", cioè versioni in scala ridotta⁶³ dell'intera opera o delle sue parti, permetteva al *pictor* di valutare in anticipo il modo e la spesa necessaria per il compimento della futura decorazione. Attraverso il progetto si stimava il numero delle maestranze da impiegare nel cantiere, in base alle loro diverse specializzazioni (da valutare rispetto all'entità del lavoro da eseguire ed alle disponibilità economiche), si prevedeva la qualità e la quantità con i relativi costi dei materiali necessari⁶⁴, così come i tempi di realizzazione. L'impossibilità poi di eseguire la decorazione all'impronta, sulla base dei disegni individuati in fase progettuale, implica che vi sia stata un'ulteriore fase intermedia con la trasposizione di un modello al vero (le indicazioni di progetto). Questa fase si caratterizza per l'elaborazione di forme relativamente semplici mediante la realizzazione di sagome degli elementi decorativi ripetitivi, dalle proporzioni simili alle loro reali volumetrie, dimensionati rispetto all'ambiente oltre alla predisposizione di tutti gli strumenti di precisione, come squadre, righe graduate, archipendolo e compassi, con cui si sarebbero tracciate le linee della decorazione riconducibili a precise geometrie.

La fase finale, la terza, consiste nell'eseguire concretamente sull'intonachino della parete, con strumenti di precisione e pennelli, le parti caratterizzanti della composizione attraverso incisioni dirette, indirette, battiture di cordino oltre ai disegni preparatori dei quadri figurativi. Al di sopra di questo schema compositivo generale di una parete verranno applicate, secondo la tempistica dettata dall'esecuzione ad

⁶³ Probabilmente un esempio dell'aspetto che dovevano avere queste versioni in formato ridotto di un'intera composizione parietale è nella trasposizione sulla parete del già ricordato atrio della Villa A di *Oplontis* di due schemi architettonici in Secondo Stile (vedi *supra* nota 51). Questa importante testimonianza, pur se relativa ad uno stile e finalità differenti, potrebbe provare l'esistenza di schemi progettuali redatti su papiro o pergamena portati dalla bottega nell'abitazione che si doveva decorare.

⁶⁴ In particolare sul costo dei pigmenti nel I secolo d.C. vedasi: Augusti 1967, pp. 147-149; Barbet 1990, pp. 255-271 (vedi anche *supra* nota 20).

affresco o a “mezzo fresco”, le tinte della decorazione finale. Ma se riteniamo che alla base di questa complessa sintassi decorativa parietale era l'esistenza di un ben preciso disegno progettuale eseguito dal *pictor* secondo le indicazioni del committente non possiamo fare a meno, nuovamente, di dover riconsiderare il suo ruolo in quanto: «La unità di esecuzione dipende dalla unità di progettazione vale a dire di un pensiero cioè di un'intuizione artistica» (De Azevedo 1985, p. 21).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Alla ricerca di Iside 1992 = R. Cantilena, G. Prisco (a cura di), *Alla ricerca di Iside. Analisi, studio e restauro dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Napoli 1992

Augusti 1967 = S. Augusti, *I colori pompeiani*, Roma 1967.

Adam 1990 = J.P. Adam, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche*, Milano 1990.

Adam, Varene 1980 = J.P. Adam, P. Varene, *Une peinture romaine représentant une scène de chantier*, in «RA» 2, 1980, pp. 213-238.

Adamo Muscettola 1982 = S. Adamo Muscettola, *Le ciste di piombo decorate*, in *La regione sotterrata dal Vesuvio*, Napoli 1982, pp. 701-735.

«Archäologie und seismologie» 1995 = AA.VV. «Archäologie und seismologie (Colloquium, Boscoreale 26-27 Novembre 1993)», München 1995.

Barbet, Allag 1972 = A. Barbet, C. Allag, *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, in «MEFRA» 84, 1972, pp. 935-1069.

Barbet 1990 = A. Barbet, *L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique*, in «Pigmentes et colorants de l'Antiquité au Moyen Age (Actes du Colloque International du Cnrs a Orleans)», Paris 1990, pp. 255-271.

Becatti 1951 = G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.

Blanc 1983 = N. Blanc, *Les stucateurs romains: témoignages littéraires, épigraphiques et juridiques*, in «MEFRA» 95/2, 1983, pp. 859-907.

Bragantini, De Vos 1982 = I. Bragantini, M. De Vos, *Museo Nazionale Romano. Le pitture, II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Roma 1982, pp. 50-60.

Breglia 1941 = L. Breglia, «Catalogo delle Oreficerie del Museo Nazionale di Napoli», Roma 1941, p. 66, n. 513.

Bulgarelli et alii 1997 = F. Bulgarelli, G. Lanterna, P.

Moioli, C. Seccaroni, *I frammenti di affreschi romani della villa di Albisola Superiore: studio sulla tecnica e sui materiali*, in «Opd Restauro» 9, 1997, pp. 208-221.

«BullArchNap» = «Bulettno Archeologico Napoletano» n.s., Napoli 1852-1862.

Borda 1958 = M. Borda, *La pittura romana*, Milano 1958.

Castren 1975 = P. Castren, *Ordo populusque pompeianus. Polity and society in roman Pompeii*, in «Actainstromfin» 8, 1975.

Coralini 2001 = A. Coralini, *Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a.C.-79 d.C.)*, Napoli 2001.

De Azevedo 1985 = M. Cagiano De Azevedo, *Policromia e polimaterica nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto medioevo*, in *Cultura e tecnica artistica nella tarda antichità e nell'alto medioevo*, Milano 1985, pp. 19-55.

De Carolis, Patricelli, Ciarallo 2000 = E. De Carolis, G. Patricelli, A. Ciarallo, *Rinvenimenti di corpi umani nell'area urbana di Pompei*, in «RStPomp» 9, 1998 (2000).

De Carolis, Patricelli 2003 = E. De Carolis, G. Patricelli, *Vesuvio 79 d.C.: la distruzione di Pompei ed Ercolano*, Roma 2003.

De Carolis 2007 = E. De Carolis, *Abitare a Pompei ed Ercolano. La tipologia dei mobili nella prima età imperiale*, Roma in corso di stampa.

De Franciscis 1982 = A. De Franciscis, *Oplontis*, in *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*, Napoli 1982, p. 918.

Delamare, Repoux 2000 = F. Delamare, M. Repoux, *La transition entre les fabrications égyptiennes et européennes de bleu égyptien*, in «Application des méthodes scientifiques à l'étude des problèmes archéologiques et codicologiques (Actes du I^{er} coll. franco-japonais sur la codicologie et l'analyse des pigments et colorants, Sendai, octobre 2000)», 2000, pp. 1-11.

Della Corte 1965 = M. Della Corte, *Case ed abitanti di Pompei*, Napoli 1965.

De Robertis 1979 = F.M. De Robertis, *Lavoro e lavoratori nel mondo romano*, New York 1979.

De Vos 1976 = M. De Vos, *Scavi nuovi sconosciuti (I, 9, 13): pitture e pavimenti della casa di Cerere a Pompei*, in «Mededrome» 38, 1976, pp. 37-75.

Esposito 2001 = D. Esposito, *La “bottega dei Vettii”: vecchi dati e nuove acquisizioni*, in «RStPomp» 10, 1999 (ma 2001), pp. 23-61.

Finati 1856 = G. Finati, *Relazione degli scavi di Pompei da Marzo 1852 a dicembre 1855*, in «Real Museo Borbonico» 15, Napoli 1856.

Fiorelli 1862 = G. Fiorelli, *Giornale degli scavi di Pompei*, Napoli 1862.

- Fiorelli 1873 = G. Fiorelli, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al ministro della Istruzione Pubblica*, Napoli 1873.
- Fiorelli 1875 = G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei*, Napoli 1875.
- Fiorelli 1999 = «A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte (Atti del Convegno, Napoli 19-20 Marzo 1997)», Napoli 1999.
- Giuliano 1953 = A. Giuliano, *Iscrizioni romane di pittori*, in «ArchCl» 5, 1953, pp. 263-270.
- Gros 1997 = P. Gros (a cura di), *Vitruvio, De Architettura*, Torino 1997.
- Gury 1986 = F. Gury, *Le forge du destin. A propos d'une série de peintures pompeiennes du IV style*, in «MEFRA» 98, 1986, pp. 427-489.
- «Homo faber» 1999 = A. Ciarallo, E. De Carolis (a cura di), «Homo faber (Catalogo della Mostra)», Milano 1999.
- La Torre 1988 = G.F. La Torre, *Gli impianti commerciali ed artigianali nel tessuto urbano di Pompei*, in *Pompei, l'informatica al servizio di una città antica*, Roma 1988, pp. 75-102.
- Ling 1991 = R. Ling, *Roman painting*, New York 1991.
- Maiuri 1940 = A. Maiuri, *Picturae ligneis formis inclusae. Note sulla tecnica della pittura campana*, in «Reale Accademia di Italia. Rendiconti della classe di scienze morali e storiche» 7/I, 1940, pp. 138-160.
- Melucco Vaccaro 1989 = A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro*, Milano 1989.
- Menicali 1992 = U. Menicali, *I materiali dell'edilizia storica. Tecnologia e impiego dei materiali tradizionali*, Roma 1992.
- Miniero 1989 = P. Miniero, «*Stabiae. Pitture e stucchi delle ville romane* (Catalogo della Mostra)», Napoli 1989.
- Mora, Zander 1986 = L. Mora, P. Mora, G. Zander, *Coloriture e intonaci nel mondo antico*, in «Bda» Suppl. Al 35-36, 1986, pp. 11-16.
- Mora, Philippot 1999 = P.M. Mora, P. Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999.
- Morelli 1991 = G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi Storico-Critici (a cura di J. Anderson)*, Milano 1991.
- Niccolini 1854-1896 = F.F.E.A. Niccolini, *Le case e i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, Napoli 1854-1896.
- Nimmo 2001 = M. Nimmo, *Pittura murale. Proposta per un glossario*, Associazione Secco Suardo, Bergamo 2001.
- Fiorelli 1862 = G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, II, Napoli 1862.
- Pappalardo 1987 = U. Pappalardo, *Pitture rubate a Pompei: Regio I, Insula 3, n. 25*, in «RStPomp» 1, 1987, pp. 38-50.
- Pappalardo 1995 = U. Pappalardo, *La bottega della villa imperiale a Pompei*, in «Mededrome» 54, 1995, pp. 176-191.
- Perrin 1985 = Y. Perrin, *Un motif décoratif exceptionnel dans le IV style: le bandeaux à rinceaux*, in «RA» 1985, pp. 205-230.
- Peters, Moorman 1995 = W.J.Th. Peters, E.M. Moorman, *I pittori della casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei*, in «Mededrome» 54, 1995, pp. 167-175.
- Pitture e mosaici 1990-1999* = I. Baldassarre, *Pompei pitture e mosaici*, I-IX, Roma 1990-1999.
- «Pompei. Scienza e società» 2001 = «Pompei. Scienza e società (Convegno Internazionale, Napoli 25-27 Novembre 1998)», Napoli 2001.
- Prisco 2005 = G. Prisco, *Su alcune particolarità tecniche delle officine addette alla decorazione della domus Vettiorum*, in 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, pp. 355-366.
- Ragghianti 1963 = C.L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milano 1963.
- «Riscoprire Pompei» 1993 = «Riscoprire Pompei (Catalogo della Mostra)», Roma 1993, p. 206.
- Richardson 2000 = L. Richardson, *A catalogue of identifiable figure painters of ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*, Baltimora 2000.
- «Romana Pictura» 1998 = «Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina (Catalogo della Mostra)», Venezia 1998.
- Sampaolo 1995 = V. Sampaolo, *I decoratori del tempio di Iside a Pompei*, in «Mededrome» 54, 1995, pp. 200-213.
- Scagliarini Corlàita 1995 = D. Scagliarini Corlàita, *I pittori e botteghe: "status quaestionis"*, in «Mededrome» 54, 1995, pp. 291-298.
- Sirago 1979 = V.A. Sirago, *La personalità di C. Vestorio, in Puteoli. Studi di storia antica*, III, 1979, pp. 3-16.
- Squarciapino 1942 = M. Floriani Squarciapino, *Artigianato e industria*, in «Civiltà Romana» 20, 1942, pp. 32-39.
- Tuffreau-Libre 2001 = M. Tuffreau-Libre, *Les pots à couleur de Pompei: premiers résultats*, in «RStPomp» 10, 1999 (ma 2001), pp. 63-70.
- Tuffreau-Libre 2003 = Ph. Borgard, J.P. Brun, M. Leguilloux, M. Tuffreau-Libre, *Le produzioni artigianali a Pompei. Ricerche condotte dal Centre Jean Bérard*, in «RStPomp» 14, 2003, pp. 9-29.

Varone 1997 = A. Varone, *Pompei: il quadro Helbig 1445, kasperl im kindertbeater. Una nuova replica e il problema delle copie e delle varianti*, in «I temi figurativi nella pittura parietale antica (Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica)», Bologna 1997, pp. 149-152.

Varone, Bearat 1997 = A. Varone, H. Bearat, *Pittori romani a lavoro. Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo pompeiano lungo via dell'abbondanza*, in «Atti del Convegno Internazionale Roman Wall Painting (Fribourg 7-9 Marzo 1996)», Fribourg 1997, pp. 199-214.

Zanardi 1995 = B. Zanardi, *Relazione di restauro della decorazione della cappella del sancta sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 230-269.